

ŚPIEW



KOŚCIELNY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

→ Prenumerata na miejscu rocznie rb. 3, z przesyłką pocztową rb. 4. ←

CZEŚĆ NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY

w pieśniach ludu polskiego.

(Ks. Kanonik Franciszek Waleczyński).

— * —
(Ciąg dalszy).

Pieśni nasze Maryańskie mają za przedmiot szczególniejsze uczczenie Najśladszego Imienia Najśw. Maryi P. Dość wspomnieć o owych sławnych i w Polsce całej podczas morowej zarazy śpiewanych pięciu psalmach, których początkowe litery składają imię Maryi, a za których odmówienie papież Pius VII nadał odpust 7 lat w r. 1815.

Inne pieśni nasze Maryańskie służą do uczczenia Niepokalanego Serca Maryi. Są też pieśni Maryańskie t. z. brackie, jak n. p. pieśni do Matki Boskiej Różańcowej, do Matki Boskiej Szkaplerza św., do Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, pieśni dla członków bractwa świętej wstrzemięźliwości.

Dalej są pieśni polskie Maryańskie, t. z. „bojowe“, które wojska polskie w obozach śpiewały przed rozpoczęciem bitwy. Do nich należy przedewszystkiem ona przesławna i najstarsza pieśń polska „Boga Rodzica“, o której pisze wyraźnie nasz znakomity kaznodzieja ks. Fabian Birkowski: „że tę pieśń z radością śpiewali Polacy wszyscy a wszyscy, w domu, kościele i w szykach, gdy na nieprzyjaciół następowali, bo im to śpiewanie miasto hasła było; swoi się nim znaczyli, z niego otuchę brali do zwycięstwa.“

Pieśniami bojowymi były też i następujące dwie pieśni Maryańskie: „Bądź pozdrowiona Panienko Marya“ i „Zawitaj ranna Jutrzenko“.

Dalej są pieśni Maryańskie, t. z. hejnałowe, które śpiewano, lub których melodye na trąbkach odgrywano ze szczytów wieżyc kościołów polskich, niby świętą pobndkę, wzywającą wszystkie dzieci Maryi do Jej czci i miłości, do poświęcenia Jej z braskiem każdego dnia wszystkich uczuć, myśli, słów i czynów, prac, cierpień i radości życia całego. Do tych hejnałów Maryańskich należą pieśni: „Po tysiącokroć pozdrawiamy Ciebie“, „Serdeczna Matko“ i inne. Kto te hejnały choć raz w życiu swoim słyszał, ten ich melodyi i wrażenia, jakie na nim zrobiły, pewno do grobowej deski nie zapomni, jeśli tylko słuchał je sercem wierzącego Polaka!

Dalej jeszcze idą pieśni Maryańskie ludu polskiego, sławiącego N. M. P., jako Królowę naszą. Jest tych pieśni sporo; na szczególniejszą jednak uwagę

poświęconego, lub gdy go opuszcza, dalej przy odsłonięciu i zasłonięciu cudownego obrazu Maryi, śpiewają pątnicy polscy dziwnie rzewne i piękne pieśni na powitanie lub pożegnanie N. Maryi P. Na dowód przytoczymy mały wyjątek z pieśni pątniczej przy pożegnaniu Matki Boskiej Częstochowskiej.

„Ach! jak smutne jest rozstanie, odchodząc z miejsca tego,
O Królowo nieba, ziemi, od obrazu Twójego;

Jakże Cię opuścić mamy,
Kiedy Cię szczerze kochamy,
O Panienko jedyna,
Matko Boskiego Syna!

„O jakbyśmy radzi zostać przy Twym świętym obrazie,
A widokiem twarzy Twojej cieszyć się w każdym razie,
Lecz jesteśmy pątnikami,

Z dalekich stron przychodniami,
Przeto wracać musimy,
Skąd się bardzo smucimy.

O ty miła Jasna Góro, o wspaniały kościele,
Niech Cię jeszcze oglądamy, póki dusza jest w ciele;

Dałby to Bóg przynajmniej raz,
Abyśmy ten święty obraz
Mieli szczęście oglądać
I nań wspólnie poglądać.

Lecz, jeśli Syn Twój miły nie dozwolił nam tego,
A kazał nam wyniść z świata i z życia doczesnego,
Niechże Panno widzimy Ciebie

Przy swej śmierci, potem w niebie,
I tak z Synem społecznie
Niech oglądamy wiecznie.

Lecz i na tem nie koniec!

(D. n.)



Zakończenie jubileuszu Niepokalanego Poczęcia w dyecezyi Płockiej.

Administrator dyecezyi płockiej ks. prałat Nowowiejski, wobec zbliżającej się 50-tej rocznicy ogłoszenia dogmatu Niepokalanego Poczęcia N. M. P., dla uświetnienia i upamiętnienia tej chwili, polecił:

1) Nabożeństwo dnia 8 grudnia, t. j. I nieszpory, sumę i II nieszpory odprawić z wystawieniem Najświętszego Sakramentu, jak najuroczyściej.

2) Po I i II nieszporach wobec wystawionego Najświętszego Sakramentu odśpiewać litanie do Najświętszej Panny i „Pod Twoją obronę.“

3) Na zakończenie całej uroczystości po II nieszporach odprawić najuroczyściej po za kościołem procesję z Najśw. Sakramentem, przy śpiewie „Te Deum laudamus“. Gdyby procesya z powodu niepogody nie mogła wyjść z kościoła, Te Deum laudamus odśpiewać w kościele.

4) Powołać szczególnie dzieci do uczestniczenia w procesyi

i nakłonić je do złożenia Najśw. Pannie przyrzeczenia, iż będą się bały grzechu, a kochały przez całe życie niewinność zmysłową.

5) Kazanie podczas sumy głosić o Niepokalanem Poczęciu pod względem historycznym i dogmatycznym; (w tej drugiej części wyjaśnić, na czym zależy Niepokalane Poczęcie, oraz, że wierzone w Nie zawsze tak w Zachodnim, jak i Wschodnim kościele), i zakończyć ofiarowaniem siebie i parafii Niepokalane Poczętej Najśw. Pannie Maryi.

6) Kościół wewnątrz i front kościoła zewnątrz przybrać jak najwspanialej. Dzieło ozdobienia kościoła powierzyć pod swoim kierownictwem tym z wiernych, którzy Najświętszą Pannę najlepiej umieją kochać.

7) Kościół, o ile to będzie możebne, najwspanialej oświetlić. Byłoby bardzo pożądanem, iluminować go nazewnątrż po II nieszpiorach.

8) Między nabożeństwami, o ile na to warunki miejscowe pozwolą, zalecić śpiew pieśni do N. Panny.

9) Oby jaknajwięcej osób, przygotowawszy się wcześniej przez spowiedź, mogło dnia tego przystąpić do Komunii świętej!

Nie wątpię, że uroczystość ta, do której świętego obchodzenia na całym świecie się gotują, i w naszej dyccezyi tak przez duchowieństwo, jak i przez wiernych będzie należycie uczczona. Damy dowód, jak czcimy Tę, którą Matką Naszą zwykliśmy nazywać.

Zdrowaś Marya, łaskiś pełna, Pan z Tobą, błogostawionaś Ty między niewiastami!



PARAFRAZA PIEŚNI ZA UMARŁYCH: „Dzień on dzień sądu Pańskiego“

napisał ks. Franciszek Walczyński.



Wiadomości wstępne. O nabożeństwie za umarłych; o potrzebie, pobudkach i objawach tego nabożństwa; o śpiewaniu pieśni żałobnych podczas mszy św. i pieśni pogrzebowych. O sekwencyi „Dies irae“, której tłumaczeniem jest ta pieśń „Dzień on dzień“.

a) *Szkic wykładu.* 1. Główną myślą tej pieśni jest bojaźń sądu Bożego i prośba o miłosierdzie.

2. *Treść poszczególnych zwrotek:*

Zwrotki 1—6 zawierają obraz sądu ostatecznego.

Zwrotki 7—16 zawierają uczucia grzesznika wobec strasznej prawdy o sądzie ostatecznym, a mianowicie uczucie bojaźni, żalu za grzechy, ufności w zasługach Zbawiciela i prośby o przebaczenie grzechów, łaskawy sąd i wyrok, o przyjęcie do królestwa błogostawionych.

Zwrotka 17—19 zawiera akt pokory, żalu—bojaźni, oraz ponowną prośbę o miłosierdzie dla żyjących i dla zmarłych.

b) *Wyjaśnienie szczegółowe.*

Zwrotka 1—16. Dzień on dzień sądu Pańskiego
 Świat w proch zetrze świadkiem tego,
 Dawid z Sybillą wszystkiego.
 O jak wielki strach tam będzie,
 Gdy sam Bóg na sąd zasiędzie
 I rozstrząsać wszystko będzie.
 Trąba dziwny głos wydając,
 Groby ziemskie przenikając,
 Wszystkich zbudzi przyzywając.
 Zdumieje się przyrodzenie,
 I śmierć, gdy wstanie stworzenie,
 Na ostatnie rozsądzenie.
 Księgi spisane wystawia,
 Które każdą rzecz wyjawia,
 Z czego na świat dekret sprawia.
 Sędzia tedy, gdy zasiędzie,
 Wszelka skrytość jawną będzie,
 Kary żaden grzech nie zbędzie.

Jakiż to straszny, lecz prawdziwy, wierny, dziwnie plastyczny z objawieniami proroków (których reprezentantem jest tu Dawid ps. 17.8), z podaniami starożytnych ludów (Sybilla, o której tu mowa, jest t. z. erytrejska, kreśląca przerażający obraz sądu ostatecznego, jak czytać można w historii Euzebiusza), z ewangelią Chrystusową (Mat. r. 25.31, r. 24.29) i pismami Apostołów (I Kor. r. 15.52, I Piotra r. 4.18) zgodny obraz sądu ostatecznego!

Patrząc nań z zdumieniem i trwogą rozważając, w jednej chwili poznamy wielkie dogmaty naszej św. katolickiej wiary o końcu świata o powszechnem zmartwychwstaniu, o sądzie ostatecznym; przed oczyma duszy naszej staje stolica sędziego i księga sumień ludzkich;—zda się słyszymy i głos trąby Archanielskiej, wszystkich na sąd pozrywającej i głos sędziego, wydającego wyrok wedle uczynków każdego. Co za widok! Dziwi się wszystko stworzenie swemu końcowi! Dziwi się śmierć, iż jej ofiary żyją i na sąd idą! Dziwią się ludzie i trwożą, że wszelka skrytość jawną będzie, a kary żaden grzech nie zbędzie, bo Bóg wszystkowiedzący i najsprawiedliwszy sędzić, nagradzać i karać będzie!

I cóż dziwnego, że człowiek tym obrazem sądu Bożego przerażony zastanawiać się poczyna nad sobą i pyta z trwogą:

Zwrotka 7. Cóż tam pocznę człek mizerny,
 Kto mi patron będzie wierny,
 Gdzie i świętym strach niezmierny!

Widząc, że w godzinę sądu Bożego nie może się oglądać za obrońcą—widząc, że i najwięksi święci drżą na samo wspomnienie sądu Bożego, zwraca się grzesznik do samego „Króla tronu straszliwego“, do sędziego żywych i umarłych i prosi o miłosierdzie.

Zwrotka 8. Królu tronu straszliwego,
 Co z łaski zbawiasz każdego,
 Z miłosierdzia zbaw mię swego.

Pokorną zaś prośbę swoją popiera następującemi jakby allegatami:

a) najprzód zaślania się zasługami męki i śmierci Zbawiciela, mówiąc:

Zwrotka 9—10. Wspomnij o Jezu mój drogi!
 Żem przyczyną Twojej drogi,
 Nie trać mię w dzień on tak srogi.
 Szukałeś mię spracowany,
 Odkupiłeś krzyżowany,
 Niech nie giną Twoje rany!

b) dalej zasłania się aktem publicznego wyznania i przyznania się do winy, aktem wstydu i żalu za popełnione grzechy, gdy tak mówi.

Zwrotka 11—12. Sędzio pomsty sprawiedliwy,
Uczyn wyrok miłosierny,
Nim nastąpi sąd straszliwy.
Wzdycham jako obwiniony,
Wstyd mię za grzech popełniony,
Odpuść Boże nieskończony!

c) zasłania się przykładem pokutującej Magdaleny i dobrego łotra, przebaczenie, jakie oni otrzymali budzi w nim nadzieję, że choć niegodnym jest wysłuchania, Pan Bóg przecież nieskończenie dobry i miłosierny daruje mu i zachowa od potępienia,—dlatego ośmiela się Najwyższemu takie czynić przedstawienia:

Zwrotka 13—14. Tyś Magdalenie odpuścił,
Łotra do łaski przypuścił,
Mnieś nadzieję z nieba spuścił.
Znam już w próbach niegodnego,
Otóż Cię proszę dobrego,
Zbaw mię od ognia wiecznego.

Poczem, jakby już pewnym był wysłuchania, kończąc swą prośbę zwraca się grzesznik do Najwyższego Sędziego i mówi:

Zwrotka 15—16. Daj mi miejsce z owieczkami,
Nie odłączaj mię z kozłami,
Na prawicy staw z sługami.
Pohańbiwszy potępionych,
W ogień wieczny osadzonych,
Weź mię do błogosławionych.

Nakoniec w ostatnich trzech zwrotkach jeszcze raz z trwogą wspominając o dniu sądu ostatecznego, prosi grzesznik, by mu Pan Jezus nie był Sędzią surowym, ale słodkim Zbawicielem, — prosi o tę łaskę nie tylko dla siebie jeszcze żyjącego, ale i dla tych, którzy przez bramę śmierci przeszli do wieczności i stanęli przed trybunałem tego, który postanowiony jest od Ojca niebieskiego sędzią żywych i umarłych:

Zwrotka 17—19. Proszę duchem uniżonym,
Sercem, jak popiół skruszonym,
Bądź mi do końca patronem.
Opłakanyż to dzień będzie,
Kiedy się z prochu dobędzie,
Na sąd straszny człek mizerny.
Bądź mi Boże miłosierny,
Dobry Jezu, a nasz Panie,
Daj im wieczne spoczywanie. Amen.

c) *Upomnienie zbawienne.* Pamiętajmy na rzeczy ostateczne, a na wieki nie zgrzeszymy. Lękajmy się sądu Bożego; więcej jednak lękajmy się grzechu śmiertelnego, który się stać może przyczyną naszego potępienia i wiecznej zguby. Módlmy się często i chętnie za umarłych w czyściu cierpiących, ratujmy je z ognia czyścowego jałmużnami, potem ofiarą mszy św., pozyskiwaniem odpustów zupełnych i cząstkowych, bo ten rodzaj modlitwy i miłosierdzia najwięcej waży na szali sądu Bożego, wszak zapewnił nas Zbawiciel: „Błogosławieni miłosierni, albowiem oni miłosierdzia dostąpią“.

UWAGA. Autorem łacińskiej sekwencji „Dies irae“ jest wedle ogólnego, dostatecznie już dziś uzasadnionego podania, Franciszkanin Tomasz z Celano, towarzysz św. Franciszka z Assyżu, znany ze swej zbawiennej działalności nie tylko we Włoszech, ale i w Niemczech, mianowicie: w Moguncyi, Wormacyi i Kolonii, zmarły około r. 1255. Sekwencya ta po sekwencji „*Stabat Mater*“, której autorem sławny Jakób z Todi (Jacopone) najbardziej ceniona i po-

wszechnie używana uchodzi u krytyków za „hymnus latinissimus“, a protestant Damel pisze o niej: „Uno omnium consensu sacrae poeseos summum decus et ecclesiae latinae Keimekion est pretiosissimum“.

Najdawniejszy przekład polski tej sekwencyi ks. Stanisława Grochowskiego (w Krakowie w r. 1612) mniej jest szczęśliwy, choć nie można mu zaprzeczyć piękności. W śpiewniku dyecezalnym umieszczone tłumaczenie jest nowszej daty, dziś prawie powszechnie używane. Melodya tej sekwencyi choralna, ze swym cudownie pięknym harmonijnym rytmem brzmi, jak olbrzymi dzwon potrzebny; jest to jakby przeddźwięk trąby Archaniola. Żadna inna melodya, a nawet kompozycje polifoniczne największych mistrzów niedorównają melodyi choralnej i nie zrobią tego głębokiego wrażania, naturalnie, w pięknym, wzorowem wykonaniu, co ona. To też nie małą zasługę mogą zyskać X. X. Katecheci, gdy wyczną młodzież tej sekwencyi, jeśli już nie w języku łacińskim, to przynajmniej w polskiem tłumaczeniu, z melodyą wszakże choralną.



NAUKA HARMONII,*)

Harmonią nazywamy naukę, podającą nam zasady do prawidłowego łączenia pojedynczych dźwięków w akordy. *Akordem* zaś zowiemy jednocześnie kilku dźwięków, czyli tonów.

Znajomość akordów wymaga przedewszystkiem wiadomości o ich częściach składowych t. j. tonach.

O tonach.

Powstanie tonu. Pojęcie tonu. Wysokość i niskość tonu.

Każde ciało elastyczne, poruszone z swego właściwego miejsca (z swej równowagi) przez jakąkolwiek siłę zewnętrzną, dąży zawsze do swej pierwotnej pozycyi, skoro tylko siła zewnętrzna nań działać przestanie.

To jednak nie udaje się temu ciału zaraz i dlatego przez pewien czas wykonywa ono pewne ruchy, które zowiemy *drzganiami*. Drzgia te (tak horyzontalne jak i ukośne) rozchodzą się w otaczającej je atmosferze w rozmaitych kierunkach i tym sposobem dochodzą do naszego organu słuchowego.

I. Wrażenie, które powstaje w naszym słuchu, skutkiem słabego, choć bardzo szybkiego uderzenia powietrza na nasz organ słuchowy, zowiemy *brzmieniem*. Nierównomierne drzgia powodują odrębny rodzaj brzmienia, które nazywamy: *halasem*, *krzykiem*, *hukiem* i t. p., gdy tymczasem drzgia równomierne sprawiają brzmienie zwane *dźwiękiem*. Większa lub mniejsza ilość równomiernych drgań, następujących po sobie w określonym krótkim czasie, nadaje właściwą dźwiękowi jakość, która stanowi jego wysokość. Dźwięk, posiadający określoną wysokość zowiemy *tonem*. Mniejsza ilość drgań powoduje dźwięk niższy, podczas gdy większa ilość drgań w tym samym czasie daje dźwięk wyższy. Dla wytworzenia tonu trzeba najmniej 12 drgań (podwójnych) na sekundę. Najniższy ton, używany w muzyce, powstaje skutkiem 16 drgań na sekundę. Ton ten można wydobyć tylko na organie, który posiada 32 stopową otwartą lub 16 stopową zakrytą piszczałkę pryncypałową w pedale.

*) Wywiązując się z danego czytelnikom naszym przyrzeczenia rozpoczynamy w numerze obecnym tłumaczenie Harmonii Piehla, uważanej dzisiaj za najlepszy podręcznik dla organistów i miłośników muzyki kościelnej. Podręcznik ten uwzględnia tonacje kościelne, harmonizacje śpiewu gregoryańskiego, pieśni kościelnych, sposób preludowania i kontrapunkt.

Długość otwartych piszczałek organowych	Liczba drgań na sekundę	Nazwa osiągniętego tonu
32 stóp	16	Subkontra—C
16 „	32	Kontra—C
8 „	64	Wielkie—C
4 „	128	Małe—C
2 „	256	Raz określne C
1 „	512	Dwa razy okr. C
1/2 „	1024	Trzy razy okr. C
1/4 „	2048	Cztery razy okr. C
1/8 „	4096	Pięć razy okr. C
1/16 „	8192	Sześć razy okr. C

Ostatni ton można uważać jako najwyższy z używanych dźwięków w muzyce, choć absolutnie nie jest najwyższym.

Tony naturalne i pochodne. Nazwa i podział tonów.

2. Pomiedzy Subkontra C i sześć razy określne C znajduje się mnóstwo tonów, z pośród których tylko pewna liczba jest używana w muzyce. Te, które się używają, dzielą się na *naturalne* i od nich *pochodzące*. Dla oznaczenia tonów naturalnych używamy 7 liter alfabetu łacińskiego: c, d, e, f, g, a, h. *). Ponieważ te nazwy często się powtarzają, przeto trudno by było odróżnić tony, które posiadają jednakową nazwę, gdyby nie posiadały jeszcze szczególnego odróżnienia. Dlatego też 7 tonów najniższych nosi nazwę *subkontra*, a zatem subkontra—c, subkontra—d, subkontra—e **) i t. d.

7 tonów następnych nazywamy *kontratonami*, a zatem: kontra—c, kontra—d i t. d.—Trzecia grupa nosi nazwę *wielkich* tonów, a zatem wielkie—c, wielkie d, i t. d. Grupy następne nazywają się: małe, raz,—dwa razy,—trzy,—cztery,—pięć razy określne. Ostatnia grupa kończy się na c sześć razy określne.

W tych nazwach wyrażony jest zarazem podział tonów naturalnych, które tworzą oddzielne grupy, rozpoczynające się od nuty c. Grupy te nazywają się oktawami, ponieważ składają się z ośmiu dźwięków, z których ostatni ósmy posiada podobne choć wyższe brzmienie i ma taką samą nazwę. Każda oktawa bierze swą nazwę od swego dźwięku początkowego. Dlatego też oktawa od *subkontra—c* do *kontra—c* nazywa się *subkontra—oktawą*; od kontra—c do wielkiego—c zowie się *wielką oktawą*; następne oktawy mają nazwy: *wielka*, *mała*, *raz określna*, *dwa razy*, *trzy*, *cztery*, *pięć razy określna*.

Dla oznaczenia literami nazwy pojedynczych oktaw, używa się następującego sposobu:

Subkontra oktawa : C, D, i t. d. ***).

*) Narody romańskie używają dla oznaczenia tonów tak zwanych sylab solmizacyjnych: ut, re, mi, fa, sol, la, si, które też, ze względu na bogactwo brzmienia używają się do nauki śpiewu. — Sylaby te pochodzą z hymnu do św. Jana Chrzciciela. Ut zamieniają w śpiewie na do.

**) Wysokość tonów wszystkich oktaw ze względu na ilość drgań, można porównać z miarą piszczałek organu, który posiada wszystkie te tony. A zatem 1 oktawa—32 stóp, 2—16, 3—8, 4—4, 5—2, 6—1, 7— $\frac{1}{2}$ i t. d.

***) Tony naturalne jednej oktawy, ze względu na ilość drgań, stoją do siebie w stosunku następującym:

C — D — E — F — G — A — H — C
 8 : 9 : 10 : 10 $\frac{2}{3}$: 12 : 13 $\frac{1}{2}$: 15 : 16
 24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 : 48

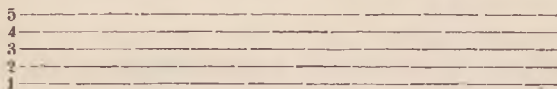
Kontra oktawa	:	<u>C</u> , <u>D</u> ,
Wielka oktawa	:	C, D,
Mała oktawa	:	c, d,
Raz określa okt.	:	<u>c</u> , <u>d</u> ,
Dwa razy okr. okt.	:	<u><u>c</u></u> , <u><u>d</u></u> ,
Trzy razy okr. okt.	:	<u><u><u>c</u></u></u> , <u><u><u>d</u></u></u> ,
Cztery razy okr. okt.	:	<u><u><u><u>c</u></u></u></u> , <u><u><u><u>d</u></u></u></u> ,
Pięć razy okr. okt.	:	<u><u><u><u><u>c</u></u></u></u></u> , <u><u><u><u><u>d</u></u></u></u></u> ,

Tony pochodne znajdują się pomiędzy naturalnymi, a mianowicie między c—d, d—e, f—g, g—a, a—h.

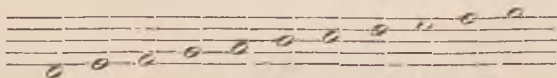
One mogą być rozpatrywane z podwójnego względu, albo jako podwyższenia tonów niższych, albo też jako obniżenia tonów naturalnych wyższych. W pierwszym razie nazwa tonu pochodnego wytworzy się od nazwy tonu niższego przez dodanie końcówki *is*. Dlatego więc ton pochodny, znajdujący się między *c* i *d* nazywa się *cis*, między *d* i *e* *dis*, między *f* i *g* *fis*, między *g* i *a* *gis*, między *a* i *h* *ais*. Dla piśmiennego oznaczenia dźwięków podwyższonych używa się znaku zwanego krzyżykiem: ♯. Skoro zaś ton pochodny będziemy uważali jako obniżenie tonu naturalnego wyższego, to wówczas nazwa jego powstanie od tonu wyższego z dodaniem końcówki *es*. Według więc tego *des* jest nazwą tonu pochodnego, znajdującego się między *c* i *d*, *ees* — nazwą tonu między *d* i *e*; *ges*, *haes* i *aes* są nazwami tonów pochodnych między *f* i *g*, *g* i *a*, *a* i *h*. Zamiast jednak *ees* używa się wprost nazwy *es*, podobnież zamiast *aes*—*as* i zamiast *hes*—*b*. W pisowni, jako znak obniżenia tonów naturalnych, figuruje bemol: ♭ (*be*).

Piśmienne oznaczenie tonów.

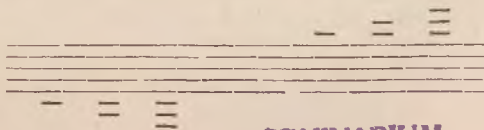
3. Dla piśmiennego oznaczenia tonów używamy systemu nutowego. System ten opiera się na 5 liniach horyzontalnych, równoległych i oddzielonych od siebie, które, podobnież jak i przestrzenie między nimi się znajdujące, liczą się od dołu do góry.



W systemie nutowym używa się okrągłych, pustych (białych) lub czarnych znaków, które nazywamy *nutami*. Każde miejsce w systemie nutowym, na którym tylko można napisać nutę nazywamy *stopniem*. Takich miejsc system nutowy ma 11, z których pięć znajduje się na liniach, cztery pomiędzy liniami i dwa miejsca na początku i na końcu systemu.



Ponieważ jednak więcej używa się tonów niż 11, z tego też powodu, dla umieszczenia tonów wyższych i niższych, używa się linii poziomych górnych i dolnych.



Formy nut, które używamy w pisowni są następujące:

Cała nuta, pół nuta, ćwierć nuta, raz wiązana (ósemka), dwa razy wiązana (szesnastka),

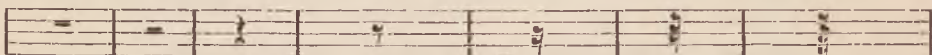
trzy razy wiązana (32), cztery razy wiązana (64 cz. całej nuty).

Każda nuta następna posiada połowę trwania nuty poprzedzającej (przy jednakowym tempie.).

Punkt, stojący z prawej strony nuty, przedłuża jej trwanie o połowę jej wartości np.: $\text{♩} = \text{♩} \cdot$, $\text{♪} = \text{♪} \cdot$; dwa punkty z prawej strony przedłużają nutę o połowę i ćwierć jej wartości np.:

$\text{♩} \cdot \cdot = \text{♩} \cdot \cdot$, $\text{♪} \cdot \cdot = \text{♪} \cdot \cdot$

Teraz więc łatwo zrozumieć o ile przedłuża się wartość nuty skoro przy niej stoi więcej niż dwa lub trzy punkty. (Schumann używa takich przedłużeń, jak np. w kwartecie op. 41 № 1). W stosunku do znaków tonowych używa się też odpowiedniej ilości znaków milczenia t. j. pauz.



Cała — pół — ćwierć — raz wiązana — 2 r. wiąz. — 3 r. wiąz. — 4 r. wiąz. pauza
(ósemka) (szesnastka) (32) (64)

Punkty z prawej strony pauzy mają takie same znaczenie jak przy nutach.

Nuty przez swą formę oznaczają *względne* trwanie tonów; przez miejsce, które zajmują w systemie nutowym oznaczają *względną* wysokość tonów; *absolutną* zaś i rzeczywistą wysokość mogą nuty oznaczać tylko wtedy kiedy do pomocy użyte zostaną jeszcze inne znaki, które nazywamy kluczami. W naszej pisowni nutowej używamy trzech rodzajów kluczy:



klucz *G*, klucz *F*, klucz *C*.

Klucz *G* (zwany także kluczem wiolinowym) pisze się zwykle na 2 linii, systemu nutowego; on wskazuje miejsce nucie *g* (*g*) raz określnej.

Klucz *F* (zwany także basowym) pisze się na 4 linii systemu nutowego; on oznacza miejsce małego *f* (*f*). Dawniej był on używany również na 3 i na 5 linii. Na 3 linii pisano go dlatego, aby łatwiej i wygodniej można było pisać tony wyższe; wtedy nazywał się kluczem barytonowym. Na 5 linii pisano znowuż dla łatwiejszego umieszczenia tonów niższych; w tym razie nazywano go kluczem basowym niskim.

Klucz *C* wskazuje miejsce nuty *c* raz określnej (*c*); używa się też na linii 1, 3 i 4, rzadziej na 2 linii. Na 1 linii używa się dla nut sopranu albo dyskantów (wysokiego żeńskiego albo chłopięcego głosu); w tym razie nazywa się kluczem sopranowym. Na linii 3 używa się dla tonów głosu altowego (nizkiego żeńskiego albo chłopięcego głosu); wtedy nazywa się kluczem altowym.

Na 4 linii używa się dla tonów głosu tenorowego (wysokiego męskiego głosu) i nazywa się kluczem tenorowym. Na 2 linii używa się rzadko dla oznaczenia tonów niskiego głosu sopranowego; wtedy nazywa się mezzosopranowym.*).

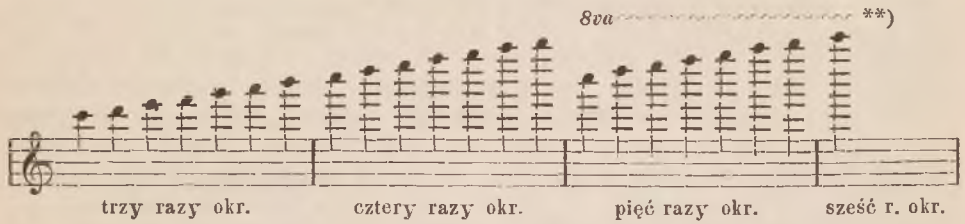
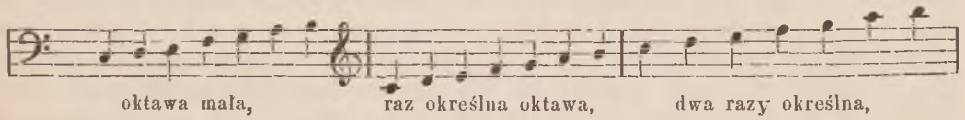
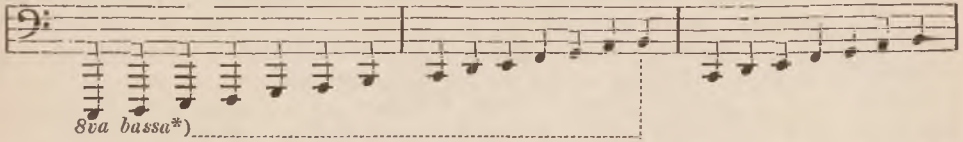
*) W pisowni gregoriańskiej mamy system czteroliniowy odmienną notację t. j. formę nutową i klucze jak np.



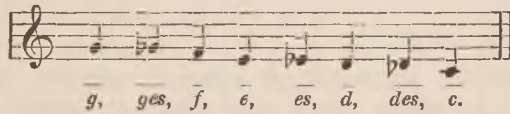
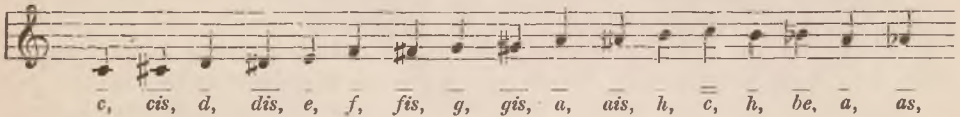
1) klucz *fa* czyli *f* 2) klucz *ut* czyli *c* 3) Formy nut: a) Longa = t. j. długa, b) Brevis = krótka, c) semibrevis — półkrótka t. j. najkrótka, ° 4) Custos — ostrzegacz.

Następstwo dźwięków.

Tony subkontra i kontra oktawy, oktawa wielka



Tony naturalne i pochodne w obrębie jednej oktawy.



(C. d. n.)

LITERATURA I KRYTYKA.

Nowe wydawnictwa Pustęta w Ratybonie:

Missa Quinta ad 4 voces inaequales comp. a G. V. Weber. Msza na 4 gł. miesz. Cena part. 1 m. 40 f. (70 kop.), gł. 80 fen. (40 kop.). Autor tej mszy, Weber, kapelmistrz katedralny z Moguncyi pragnie tą kompozycją, jak również i następniemi utworami, utworować drogę do mistrzów klasycznych tym chórom, które chcą się oddać poważnej muzyce kościelnej w stylu klasycznym. Istotnie, msza niniejsza spełnia powyższe zadanie i to drogą niezmiernie przystępną, bo bardzo łatwym układem. Szczególnie chóry chłopięce powinny chwycić się tej kompozycji; gdyż sopran prowadzony jest tak nisko, że nieomal mógłby być wykonany przez alty. Szkoda tylko, że autor zastosował takty podwójne, na co niechętnie patrzą nie tylko dyrektorzy, ale i śpiewacy.

Requiem ad octo voces a capella auctore Josepho Niedhammer. Op. 18. Cena 5 mar. = (2 rb. 50 kop.), gł. 4 m. — (2 rb.) Msza rekwiaria na 8 głosów

*) To znaczy: oktawę niżej.

**) Oktawę wyżej.

bez organu. Jest to kompozycja o olbrzymim zakroju. Snadź autorowi niezbrzydło na natchnieniu i fantazyi, gdyż całe rekwiem od początku do końca utrzymuje w układzie ósmiogłosowym, nie wyłączając nawet całkowitego Dies irae. W niektórych miejscach, jak np. w sekwencji i ofertoryum, Niedhammer wprowadza dwa odmienne chóry, mian. męski i dziecienny i olbrzymie efekty wydobywa licznymi unisonami, które, na tle akompaniamentu jednego chóru prowadzi chór drugi. Przepysalnie muszą brzmieć takie miejsca jak „Ingemisco tamquam reus“ lub wspaniałe, pełne grozy: „Confutatis maledictis“, które dochodzi do punktu kulminacyjnego przy wyrazach: „Flammis acribus addictis“. — Nadzwyczaj plastycznie przedstawione jest błagalne „voca me cum benedictis“ które śpiewają unisonem soprany i altys na tle chóru mieszanego. Po potężnym „Dona eis requiem“ kończy się sekwencja na pogodnym akordzie dominantowym. Wspaniała ta kompozycja godna jest wystawienia nawet na jakim koncercie religijnym i zajęcia miejsca obok najwspanialszego oratoryum. Choć i soprany utrzymuje autor w skali średniej, to jednak nie szczędzi im trymanego w kilku taktach *g* a nawet *as*, co jednak nieczęsto się zdarza. — Szkoda, że utwór utrzymany jest w niewygodnym takcie „alabreve wielkie“. Oprócz mszy dodane jest nie tylko 8-głosowe „Libera“, ale nawet trzykrotne Kyrie eleison, Christe eleison i Kyrie eleison. — Nic też dziwnego, że wobec takiego rozmachu partytura kompozytorki zajęła 51 stron, każdy głos podwójny obejmuje 19 stron druku. — Chóry oswojone z utworami polifonicznymi śmiało mogą się odważyć na piękne to dzieło, które zresztą nie jest zbyt trudne w układzie pojedynczych głosów, a efekt robi olbrzymi.

Litaniae Lauretanae auctore F. X. Witt (op. 28 VI voc.) ad quattuor voces inaequales transcriptae a. Fr. X. Engelhardt., Cena part. 1 m. 40 f. (70 k.) gł. 60 fen. (30 k.) Znaną jest przynajmniej większej części naszego ogółu czytelników znakomita litania ks. Witta na 6 głosów mieszanych. Otóż ks. Engelhardt, dyrektor katedry ratybońskiej, przerobił ją na 4 głosy mieszane z organem. Mettenleiter uważa litanie ks. Witta za jedną z najpiękniejszych kompozycji kościelnych. Ks. Engelhardt, który dokonał obecnej przeróbki, aby ją uprzystępnic chórom kościelnym, śpiewał ją jeszcze jako chłopiec pod kierownictwem kompozytora; piękność utworu, który mu na długo pozostał w pamięci, natchnęła go do tego wydania. Gorąco polecamy piękne to dzieło wszystkim chórom kościelnym. Układ nietrudny. Brak harmonizacji sześciogłosowej uzupełnia akompaniament organowy.

Mariengarten (Ogród Maryi) *Zbiór 34 pieśni ku czci N. M. Panny na jeden, dwa i trzy głosy z akompaniamentem fortepianu, fisharmonii lub organu ułożył ks. M. Haller op. 32. 9 wydanie. Cena part. 2 m. 80 f. (1 rb. 40 k.) gł. 1 m. 60 f. (80 kop.)*

Pieśni są tylko w języku niemieckim, bardzo się nadają szczególnie dla parafii, gdzie znajdują się Niemcy katolicy. Układ pieśni i harmonizacji bardzo łatwy, przytem, jak wszystkie utwory Hallera, wyróżnia się nadzwyczajną melodyjnością i sympatycznym brzmieniem. Format wydania mały, prawie kieszonkowy.

Liederkrantz (*Wianek pieśni w jęz. niem.*) *ku czci Najśl. Serca Jezusowego. Zawiera 15 pieśni na 1, 2, 3 soprany i altys z organem lub fisharmonią w układzie Hallera op. 67 A. Part. 1 m. (50 k.) gł. 80 fen. (40 kop.)*. Charakter pieśni i układ posiada podobne zalety co i zbiór poprzedni. Nazwisko autora samo przemawia za wartością dzieła.

ROZMAITOŚCI.

Papież Pius X i muzyka kościelna. Paryska Schola Cantorum (konservatoryum) przesłała Ojcu św. najpokorniejsze pismo dziękczynne z podpisami

profesorów za wydane Motu Proprio w dn. 22 list. roku zeszłego, Ojciec św. przez sekretarza stanu przesłał podziękowanie, wyrażając swą radość z powodu tej przychylności. W tym objawie widzi Ojciec św. lepszą przyszłość dla muzyki kościelnej i łatwiejsze przeprowadzenie reformy przy wytrwałej pracy nieustrudzonych osobników.

Własnoręczny list łaciński wysłał też ojciec św. do opata Deplinca z zachętą i życzeniem szczęśliwego wyniku z powodu konkursu międzynarodowego muzyki kościelnej, który się odbył w Arras 5 i 6 sierpnia.

Firma Pusteta ogłasza w gazecie niem. „Musica Sacra“, że, po wyjściu oryginalnego wydania watykańskiego ksiąg choralnych, przystąpi natychmiast do tegoż wydawnictwa, do czego robi odpowiednie już przygotowania.

Ks. Perosi, jak donoszą Nowości Muzyczne, pisze obecnie symfonię.

Konkurs na pieśń wioślarską, a właściwie na tekst do pieśni został, rozstrzygnięty dnia 20 września. Nagrodę pierwszą otrzymał Or-Ot. Dwie nagrody po 25 rb. przyznano pp. Kaz. Glińskiemu i Leonowi Rygierowi.

Z Filharmonii. Sezon muzyczny w Filharmonii rozpocznie się dn. 15 października koncertem na wpisy dla niezamożnych uczniów konserwatorium. Wykonane zostaną utwory Elsnera, pierwszego założyciela konserwatorium, Noskowskiego, Czajkowskiego i Strausa. Prof. Michałowski wykona przesłuchany koncert E mol Chopina.

Znakomity pianista J. Śliwiński rozpoczął w Filharmonii wykłady wyższej gry fortepianowej. Opłata miesięczna wynosi 60 rubli za 2 lekcje tygodniowo.

Sąd Ostateczny ks. Perosiego z wielkiem powodzeniem wystawiony został w historycznej sali pałacu della Ragione w Padwie. Był obecny kardynał Callegari i dwóch biskupów.

Elgar, znakomity kompozytor angielski, autor wspaniałego dzieła muzycznego pod tytułem: „Apostołowie“ wykończył nowe dzieło: „Sąd Ostateczny“.

Mancinelli, kompozytor włoski, napisał bardzo piękną mszę na 4 gł. mieszczone z organem, którą osnuł na temacie wspaniałego Hallerowskiego: „Tu es Petrus“. Msza nosi tenże tytuł. Wykonana była w dzień śś. Piotra i Pawła w kościele Nawiedzenia (Annunziata) w Florencji.

Z Sekcyi Im. Moniuszki. W r. 1901 p. Aleksander Jelski, obywatel z Zamościa w mińskim, ofiarował Sekcyi im. Moniuszki wiolonczelę na sprzedaż, z przeznaczeniem osiągniętej sumy na wydanie jednego z dzieł twórcy „Halcki“, dotychczas niedrukowanego. P. Jelski nadmienił, że wiolonczela pochodzi od znanego na Litwie w początkach z. w. magnata i melomana wiolonczelisty, Antoniego Ratyńskiego, marszałka powiatu ihumeńskiego, który nabył ją za wysoką cenę we Włoszech.

Zaproszeni przez prezesa Sekcyi znawcy pp.: Antoni Stelmach i Antoni Cink, profesorowie konserwatorium i soliści orkiestrowi, p. Michał Kannich, fabrykant i korektor instrumentów smyczkowych, oraz p. Józef Kerntopf, zeznali protokularnie w dniu 31 grudnia 1901 roku, że ofiarowana przez p. Jelskiego wiolonczela jest instrumentem niewątpliwie roboty słynnego Mateusza Albaniego, dobrze zachowana, wydaje ton równy, silny w dźwięku, bardzo szlachetny i że dla zalet powyższych używana być może nawet do gry koncertowej. Oceniona została na sumę około 1.000 rb., przyczem nadmienili, że wartość wiolonczeli byłaby znacznie wyższa, gdyby nie danie nowego lakieru, co wartość starych, choćby najlepiej funkcjonujących smyczkowych instrumentów, obniża w oczach miłośników i zbieraczy antyków. Wiolonczela przechowana jest w doskonałym futerales.

Sekcyja, z powodu trudności w przesłaniu tej wiolonczeli dla korzystniejszej sprzedaży do Londynu, Paryża, a choćby i Berlina, gotowa odstąpić ją tutaj w Warszawie za rubli 600, aby tylko zyskać rychlej fundusz na zamierzone wydawnictwo kantaty Moniuszkowskiej p. t. „Milda“.

Wiolonczelę obejrzeć można w pracowni p. Michała Kannicha (Krak. Przedmieście nr. 51).

KRONIKA MUZYCZNO-KOŚCIELNA.

O skutkach papie- skiego Motu proprio w Rzymie. Rozmaite czasopi- sma muzyczne stre- szczają dodatnie i uje- mne skutki, jakie in- strukcyja papieska wywołuje w bazylikach i kościołach rzymskich. Po największej części powołują się one na wychodzące w Rzymie czasopismo muzycz.-kościelne *Rassegna gregoriana*, które — przyznać należy — opisuje stosunki na chórach ko- ściołów rzymskich bez ogródek, bez oglą- dania się na osoby wybitne; opisuje je z całą prawdą i bezstronnością. *Rassegna greg.* rozpoczęła żywot swój jeszcze za panowania ś. p. Leona XIII i zaza- czyła pierwszy rok istnienia swego bo- jowaniem w kwestyi choralnej na ko- rzyść tradycjonalistów. Od samego po- czątku panowania Piusa X *Rassegna gregor.* umiała zdobyć sobie względy i zaufanie rzymskich sfer muzyczno-ko- ścielnych, dlatego też wszystkich jej opisów, połączonych z krytyką, czytelnicy wyczekują z niezwykłą ciekawością. Obfitego materiału do zajmujących no- win dostarczyło wspomnianemu czasopis- mu kilka świąt w maju i czerweu, uro- czyście obchodzonych w kościołach rzym- skich. Oto, co czytamy w sprawozdaniu. Po ogłoszeniu odrębnego pisma Ojca św. do J. Em. kardynała Respighi, wi- karyusza jeneralnego rzymskiego, o gor- szących nadżyciach w śpiewie kościel- nym po świątyniach rzymskich, należało się spodziewać, że rządecy kościołów, przy pomocy dozorów i dyrygentów, dołożą wszelkich starań, aby zastosować się do wyjawionych życzeń Ojca św. i przy dobrej woli przyczynić się do rozkwitu muzyki kość. w myśl instrukcyi papie- skiej. Tymczasem poprzestano na tem, że podczas nabożeństw zaniechano wpra- wdzie najwięcej rażących śpiewów nie- liturgicznych, ale bynajmniej nie posta- rano się o to, aby je zastąpić pięknymi i wykończonymi utworami liturgicznymi. Zadowolono się tandetą, na której nawet lud się poznał. A właśnie choćby ze względu na ten lud, dążący nieprzer- waną falą na swoje ulubione nabożeństwa, trzeba było zmiany śpiewów tak umie- jętnie dokonać, żeby ona była wyszła

na korzyść nowego, zdrowego prądu. — Domagała się tego także sama powaga dokumentu Stolicy Apostol., która ma prawo i obowiązek rozpoznawać, co w śpiewie kościelnym jest dobre, a co złe, i rozstrzygać, co można zatrzymać, a co należy z niego usunąć. O tem wszystkim nie pamiętano. Niestety i pod niejednym innym względem nie zadano sobie pracy, aby dobrze pojąć i zrozumieć słowa Ojca św.; niektórzy zdołali wyprowadzić z nich nawet ta- kie wnioski, które wprost sprzeciwiają się intencyom Jego Świątobliwości. I tak np. po ogłoszeniu Motu proprio, można było zauważyć w znaczniejszych kapli- cach i kościołach stopniowe obniżanie płacy i uposażenia śpiewakom, należą- cym do chóru. „Papież zabrania owych śpiewów bez końca, owych dwu i trzy- godzinnych nieszpórów! Tem lepiej dla nas! Śpiewakom będzie się odtąd płaciło mniej, gdyż potrzebują znacznie mniej czasu na spełnienie swych obo- wiązków.“ Tak rozumował dozór i nie- dozór, zapominając o tem, że właśnie teraz przy zmianie repertuaru trzebaoby obmyślić dla śpiewaków nieco większe wynagrodzenie, gdyż dużo czasu muszą poświęcić na próby, aby nową rzecz należycie sobie przyswoić. Skoro zaś nietylko nie powiększono, ale przeciwnie zmniejszono jeszcze dotację śpiewaków, czy można im się bardzo dziwić, że te- raz żadnej nie odbywają próby, że idą na chór nieprzygotowani, nieobeznani z nowemi kompozycjami? Skutek ta- kiego postępowania jest naturalnie ten, że podczas uroczystego nawet nabożeń- stwa po kilku pierwszych, jako tako zgodnie odśpiewanych, taktach rozpoczy- nają się omyłki, które w dalszym ciągu prowadzą do tego, że głos gubi się po głosie i że powstaje ogólne zamieszanie, przygotowujące o niecierpliwosć nawet modlących się w kościele. Każdy pyta o przyczynę takiego zamętu i nietrudno odgadnąć, że malkontenci składają całą winę na papieskie *Motu proprio*, albo na komisję watykańską, która podobne kompozycje poleciła, albo ustanowiła, ani słówkiem zaś nie wspominają o i-

stotnej przyczynie takiego niedostatecznego wykonania.

„Motu proprio domaga się poważnego śpiewu w kościołach.“ Bardzo dobrze; trzeba więc usunąć z repertuaru wszystkie śpiewy na dwa chóry, jeden chór wystarczy zupełnie.“ — „Motu proprio zakazuje śpiewów solowych; i owszem, pozbędziemy się przecież raz tych solistów, których trzebabyło zawsze tak drogo opłacać.“ Podobnych zdań nielogicznych można się było nasłuchać a skutek takich ekonomicznych manipulacji zarządu kościelnego polegał na tem, że w porównaniu z innymi latami bilans wydatków na chór wykazał w tym roku zaoszczędzenie kilkunna tysięcy lirów. Jeżeli po osiągnięciu podobnych rezultatów kler rzymski i mecenasi muzyki kościelnej sądzą, że czynili zadość życzeniom, zawartym w *Motu proprio*, to należy im powinszować przenikliwości i zrozumienia rzeczy. Wreszcie nie można też milczeniem pominąć tej okoliczności, że nie wszyscy dyrygenci okazali się gotowymi i chętnymi do uskutecznienia życzeń i urzeczywistnienia przepisów Piusa X. Byli tacy, którzy się ociągali, ale nie brakło i takich, którzy o nie nie dbali. Zaniechano wprawdzie śpiewów nieliturgicznych po kościołach rzymskich, ale o ryczałtowej, energicznej reformie, o wstępnych pracach do upragnionego rozkwitu niema mowy.— Zdaje się, że instrukcja papieska najmniej przypadła do smaku dyrygentowi i chórowi w bazylice S. Maria maggiore. Idąc na nabożeństwo do tego kościoła, można było być pewnym, że się będzie świadkiem oburzających scen na chórze. Doszło do tego, że Gloria, Credo i t. d. rozpoczynało się już od samych dyssonansów, skutkiem czego dużo osób wyrobiło sobie przekonanie, że chór kościelny dopuszcza się umyślnie takich wykroczeń, aby *Motu proprio* przedstawić w złym świetle. Kapituła bazyliki, pragnąc koniec położyć powtarzającym się ustawicznie zgorszeniom na chórze uwolniła pewnego dnia po takim zajściu wszystkich śpiewaków od dalszego spełniania obowiązków i zajęła się utworzeniem nowego chóru.

Kilka powyższych szczegółów składa się na ponury obraz, rażący tem więcej im szlachetniejsze i wznioślejsze są za-

miary Ojca św. Na zakończenie należy jednak jeszcze dodać, że nie brak w Rzymie i takich kościołów, w których reforma w myśl Ojca św. przeprowadza się systematycznie, a kilka znown jest takich, w których nie było potrzeba dokonywać żadnej naprawy, gdyż na długie lata przed ukazaniem się instrukcji papieskiej stosowano się tam w najdrobniejszych szczegółach do obowiązujących oddawna przepisów kościelnych.

17-te walne zebranie odbyło się 20-go **towarzystw św.** i 21 sierpnia r. b. **Cecylii** w Ratyźbonie. Oprócz ogólnego zarządu, do którego należą także prezesowie pojedynczych dyecezyi, przybyło na zjazd tegoroczny około 100. członków. Ogólne obrady poprzedziło poufne posiedzenie prezesów dyecezalnych, na którym zdecydowano jednomyślnie, że towarzystwo św. Cecylii powinno przyjąć życzenia i postanowienia Papieża Piusa X z takim samem uszanowaniem i posłuszeństwem, jakimi dotąd zawsze odznaczało się względem najwyższej władzy Kościoła. Co się tyczy zarzutów i podejrzeń, jakich nie oszczędzono towarzystwu i jego prezesowi jeneralnemu w kwestyi przyjęcia papieskiego *Motu proprio*, to ks. dr. Haberl objaśnia zgromadzonych, że Rzym jest przekonany o bezpodstawności tych posądzeń. Na dowód tego J. Em. Kardynał Steinhuber, protektor towarzystwa św. Cecylii, przysłał mu d. 28 lipca r. b. takie zapewnienie: „Ojciec św. obdarza towarzystwo św. Cecylii dawną swoją przychylnością i upoważnił mnie wyraźnie do przesłania walnemu zebraniu towarzystw cecylikańskich swojego błogosławieństwa apostolskiego, co niniejszem spełniam; zarazem dotychczas serdeczne życzenie, aby wszystko odbyło się poważnie, zgodnie i spokojnie, — aby członkowie po skończonych obradach wracali do domu pokrzepieni na duchu i gorliwie a ochocho zabrali się do dalszej, wielkiej i świętej pracy, jaką im wskazał Najwyższy Pasterz Kościoła.“ Po skończonem posiedzeniu odezwały się dzwony Kościoła św. Cecylii, zwołując na godz. 5 członków towarzystwa i miłośników muzyki kościelnej na nabożeństwo, po którym połączone chóry katedry, „Starożytniej Kaplicy“ i St.

Emmeram wykonały świetnie 7 utworów Palestriny, Tom. Vittorii, Łuk. Marenzio i kilku nowszych kompozytorów.— Następnego dnia po nabożeństwie katedralnem prezes jeneralny zagaił pierwsze posiedzenie członków mową, w której zwrócił uwagę młodszych pokoleń na początek i historię towarzystwa św. Cecylii, na trudności i cierpliwość, z jaką je pokonano, na znojącą pracę i obfite owoce, jakie ona wydała; i teraz, kiedy w ciągu 34 lat istnienia towarzystwa tylu pracowników starszych legło już w grobie, zachęca młodsze pokolenia do dalszej wytrwałej pracy. Z natury rzeczy mówca przeszedł następnie do najnowszych dokumentów papieskich, odnoszących się do muzyki kościelnej, i stwierdził publicznie, że Ojciec św. pochwała w nich gorliwą działalność towarzystwa, a *Motu proprio* papieskie jest jakoby uprawomocnieniem tych zasad, które towarzystwo św. Cecylii przed 34 laty wypisało na swoim sztandarze. Owszem instrukcyja papieska obostrza jeszcze w niektórych punktach te zasady, z czego wynika, że przed kilkunastu laty niesłusznie i niesprawiedliwie czyniono towarzystwu zarzuty, jakoby w statutach swoich nie zachowało właściwej miary, a w praktyce przekraczało granice, zakreślone umiarkowaniem. Mowę prezesa jeneralnego przerywano kilkakrotnie okrzykami zadowolenia i oklaskami. Dyskusyja, jaka się następnie zawiązała na temat dawniejszych i nowszych ksiąg choralnych, nie wyświetliła nic nowego nad to, co w tej materji jest dotąd wiadome. W dalszym ciągu obrad postanowiono jednomyślnie, aby zarząd ogólny wysłał w imieniu wszystkich towarzystw cecylianskich następujący adres do Namiestnika Chrystusowego:

„Ojczyźnie święty! Przejęty żywą wiarą w boskie ustanowienie świętego Kościoła katolickiego i przepelniony najgłębszą czcią dla dostojnej osoby widzialnego, Zastępcy Jezusa Chrystusa na ziemi, zarząd ogólny towarzystwa św. Cecylii, upoważniony przez członków zebranych na 17 walnym zjeździe w Ratyzbonie, śmie zbliżyć

się do stóp Twojego tronu, aby wyrazić swoją wierność i swoje przywiązanie do Stolicy Apostolskiej.— W przeszłym roku przy okazji naszego zebrańia się w Kolonii, ucieszeni radosnem zdarzeniem wyniesienia Twego na Stolicę Piotrową, pospieszyliśmy, złożyc u stóp Waszej Świętobliwości hołd stowarzyszenia św. Cecylii jako też szczerze przyrzeczenie wierności i posłuszeństwa dla wszystkich przepisów Stolicy Apostolskiej, odnoszących się do muzyki kościelnej. Zachęceni miłościwie udzieloną odpowiedzią, jaką Wasza Świętobliwość raczył uszczęśliwić J. Em. kardynała Fischer'a, i wielce uradowani wyrażonem tamże uznaniem dla naszej dotychczasowej działalności na korzyść katolickiej muzyki kościelnej, składamy zato u stóp Waszej Świętobliwości naszą najpokorniejszą podziękę. Zarazem jako wierni synowie św. Kościoła katolickiego jesteśmy zawsze zupełnie gotowi, stosować się do wyrażonego w miłościwem piśmie życzenia, i nowym przepisom o chorale gregoryańskim i muzyce kościelnej okazemy to same posłuszeństwo, jakie okazywaliśmy dotychczas decyzjom Stolicy Apost. w tej ważnej dla Kościoła sprawie. Prosząc najpokorniej, aby Wasza Świętobliwość raczył miłościwie przyjąć te wyrazy naszych szczerych uczuć i synowskiej miłości, pozostajemy w najgłębszej pokorze najposłuszniejnymi synami.“

(*Podpisy ogólnego zarządu.*) Po krótkim sprawozdaniu o stanie kasy i majątku towarzystwa, członkowie przystąpili do ostatniej czynności t. j. do wyboru prezesa jeneralnego i dwóch wice-prezesów na następne pięciolecie. Po obliczeniu oddanych kartek wyborezych okazało się, że prezesem jeneralnym został na nowo obrany ks. dr. Haberl; wice-prezesami zaś obrano ks. monsign. Cohen'a z Kolonii i ks. dyrektora Mitterer'a z Briksen w Tyrolu. Wszyscy nowo-obrani przyjęli wybór ku wielkiemu zadowoleniu całego zgromadzenia. Na tem zakończył 17-ty walny zjazd cecylianski czynności i obrady swoje. X. L. M.

