

ŚPIEW



KOŚCIELNY

DWUTYGDNIK POŚWIECONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

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



Witając dzień wielki, święto nad świętami,
gdy pod stropy niebios wzbija się okrzyk radosny
Alleluja, zaśpiewajmy i my wszyscy, towarzysze
—szermierze śpiewu kościelnego, hymn wdzię-
czności ku czci *Zmartwychwstałego Baranka*,
a—da to Bóg—przed wzrokiem naszym zablýśnie
światło *nadziei*, w serce wstąpi i odżyje *wiara*
nieśmiertelna i *miłość* zwycięska, ucho zaś nasze,
rozwgaru świata pełne, chwycić już zacznie
pierwsze tony wiekuistego *Alleluja*, które bodaj-
byśmy śpiewali kiedyś w szacie nieśmiertelnej
w orszaku Tryumfującego Zbawcy.

*Oto uczucia nasze i życzenia świąteczne, któremi
podzielić się pragniemy.*

Redakcja.



Angelus Domini... i Regina coeli...



Anioł Pański (Angelus Domini...) ta pełna uroku i głębokiej treści modlitwa ku czci Najświętszej Maryi Panny początkami swemi sięga dalekiej przeszłości. Z pomroku niedających się dziś określić zaczątków, ujęta przez pap. Jana XXII bullą z d. 7 maja 1327 roku w formę 3 Zdrowaś Marya..., odmawianych wieczorem na głos dzwonu, pod wpływem instynktownego jakiegoś ciepła, którem dzieci Maryi otoczyły kult swej Matki na niebie, wyłoniła się rychło w swoim całokształcie, niby ona zwierzchnia szata rozmodlonych serc, z 3 wersetów, opiewających tajemnicę Wcielenia i 3 Zdrowaś Marya... złożona. Co dnia na trzykrotny odgłos dzwonu, wszystkie dzieci Maryi, każde w tem miejscu, gdzie je ten głos zaskoczył w kornej postawie, rozchyłały i rozchyłają swe usta, by z serca wyszeptać swej Pani ukochaną modlitwę—Anioł Pański... Ile miły jest Kościołowi ten wspólnotą swoją potężny objaw miłości ku Królowej Nieba, mówią one liczne odpusty, jakimi Papieże od Benedykta XIII aż do Leona XIII tę modlitwę udarowali, ile zaś ma w sobie nroku niech nam zaświadcza te częste, niejednokrotnie tchnące prawdziwym artyzmem, obrazki poezyi i sztuki, odtwarzające: „Anioł Pański“... na głos dzwonu wiejskiego kościołka“.

Papież Benedykt XIV pismem do X. Kardynała Wikarego z d. 20 kwietnia 1742 r. rozporządził, aby w okresie wielkanocnym (od niesporów w Wielką Sobotę do niesporów w sobotę po Zielonych Świątkach) w miejsce Anioł Pański... odmawiano „Królowo nieba (Regina coeli...)“¹⁾

Jest to modlitwa zapewne bardzo starożytna. Figuruje w pacierzach kapłańskich jako jedna z antyfun okresowych. Treścią swoją jakby dążyła do zamknięcia w ciasnych, bo kilka-wierszowych ramach swoich, całego porwy rozradowania, jakim przejęte, z okazji Zmartwychwstania Pańskiego, kochające serce Maryi chce Ją zniewolić do współdziałania w swem uszczęśliwieniu.

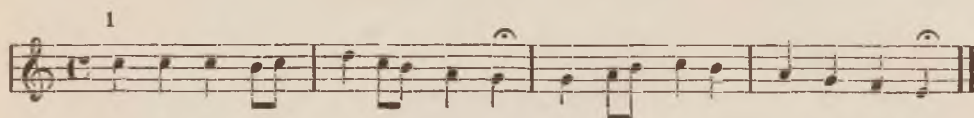
Czy powyższy dekret wszedł u nas w życie, czy lud nasz w okresie wielkanocnym odmawia, jak to był zarządził Benedykt XIV modlitwę „Królowo nieba...“ w miejsce „Anioł Pański...“? Zdaje się, że nie. O ile mogłem zaobserwować, w niedziele i święta po sumie powszechnie u nas śpiewają „Anioł Pański...“ w całym roku. Zdarzyło mi się słyszeć bodaj w dwóch, czy trzech kościołach „Królowo nieba...“ po sumie w okresie wielkanocnym, ale wykonywał ją w tych razach po łacinie sam organista bez udziału wiernych i, nie powiem, żeby to robiło miłe wrażenie. I czemu to przypisać, że nasz lud tyle powolny na wszelkie zalecenia zapewniające mu wykonywanie praktyk pobożnych ściśle w duchu kościelnym, tyle sympatyzujący z różnobarwnymi nabożeństwami i pieśniami okresowymi (kolędy, Gorzkie żale, nabożeństwo majowe i październikowe, roraty) pozostał bez najmniejszego wpływu na głos zalecający tak piękną modlitwę? Kwestya ta ze wszech miar zasługuje na kompletne wyjaśnienie. Zainteresowawszy się tym niezwykłym u nas objawem, chciałem się zapoznać z melodyą do polskiego tekstu modlitwy i ku wielkiemu mojemu zdziwieniu nie znalazłem jej ani w kancyonale, ani w śpiewniku ks. Siedleckiego. Czyżbyśmy faktycznie podobnej melodyi nie mieli?

Jestem mocno przekonany, że poczytny nasz Organ śpiewu kościelnego nie postawi nas w tej niemilej nieświadomości i udzieli odpowiednich informacji, tembardziej, że Szan. Ks. Redaktor tego ze wszech miar pożytecznego czasopisma jest członkiem dycyzyjalnej Komisji, mającej na celu ujednostajnienie wykonywania naszych ludowych pieśni religijnych.

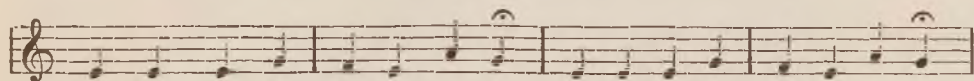
Proboszcz z Osieka.

¹⁾ Rozporządzenie to zostało ponowione przez Leona XIII w dekreście św. Kongr. Odp. z d. 3 kwietnia 1884 roku.

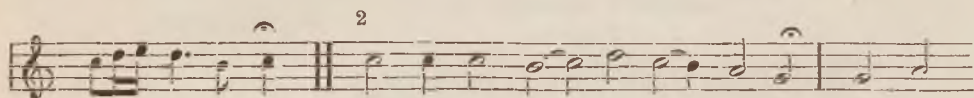
Wesel się, Królowo miła.



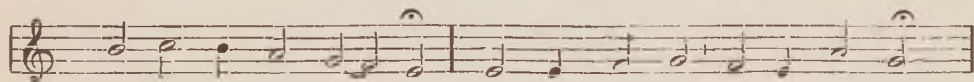
We-sel się, Kró - lo-wo mi-ła, Bo Ten, któ-re - goś zro-dzi-ła,



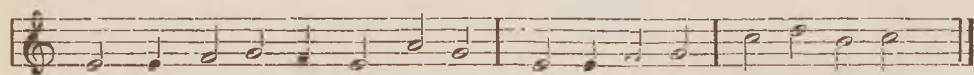
Zmartwychwstał Pan nad Pa-na-mi, Módl się do Nie - go za na-mi,



Al - le - lu - ja. We - sel się, Kró - lo-wo mi-ła, Bo - Ten,



któ-re-goś zro-dzi - ła, Zmartwychwstał Pan nad Pa - na - mi,



Módl się do Nie-go za na-mi. Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

Ÿ. Ciesz się i raduj Panno Maryo, Alleluja,

Ź. Bo zmartwychwstał Pan prawdziwie, Alleluja.

MÓDLMY SIĘ.

Boże, któryś przez zmartwychwstanie Syna Twojego Pana naszego Jezusa Chrystusa, świat uweseleć raczył: spraw to prosimy Ciebie; abyśmy przez Jego Rodzicielkę Pannę Maryę, wiecznego żywota wesele otrzymać mogli. Przez Tegoż Chrystusa Pana naszego. Ź. Amen.

JAKIMI BYĆ POWINNY CHÓRY KATOLICKIE

CZYLI

najistotniejsze obowiązki dyrygenta chóru, organisty i śpiewaka.

opracował ks. F. B.

(Ciąg dalszy).

Zakres obowiązków dyrygenta chóru.

Należyty kierunek każdej instytucji zależy tak od dobrej woli i zdolności jej kierownika, jak i od poznania przez tegoż zakresu swych obowiązków.— I dyrygent chóru katolickiego, chcąc pracować na tem stanowisku według myśli

*] Z powodu zamknięcia już numeru 8 pozostawiamy odpowiedź—na pytania poruszone przez Sz. Proboszcza z Osieka—do numeru 9. Z melodii do „Wesel się Królowo“ przytaczamy dwie: 1, ze śpiewnika ks. M. Mioduszeńskiego [Kraków, 1838 r.] i 2—ks. L. Moczyńskiego [Wrocław 1893], które osnute są na melodii pieśni „Wesoły nam dziś“...

i woli Kościoła, powinien przede wszystkim zapytać siebie samego, czy jest dostatecznie do prowadzenia chóru przygotowany i czy posiada ku temu odpowiednie zdolności?

Uzdolnionym do kierownictwa chórem kościelnym nazwać można takiego dyrygenta, który:

1. *zna, rozumie i pielęgnuje w sobie życie Kościoła i jest dobrym katolikiem* (jak to zaznaczono wyżej),

2. *rozumie liturgię katolicką* (i o tem była mowa),

3. *zna doskonale przepisy* dotyczące muzyki kościelnej (poźniej będzie o tem szczegółowo), wreszcie

4. *posiada teoretyczne i praktyczne wykształcenie muzyczne*, oraz zręczność i wprawę w miarę wymagań swego chóru; większe bowiem pod tym względem są wymagania chórów wielkomiastkich, aniżeli małomiastczkowych lub wiejskich; niezbędną atoli dla każdego dyrygenta jest *gruntowna znajomość śpiewu*, a w wielu wypadkach (wszędzie zaś, gdzie urząd dyrygenta połączony jest z urzędem organisty) i *znajomość gry organowej*. Pożądanem by też było, aby dyrygent znał instrumenta, które w chórze jego mogą mieć zastosowanie; gdyby na nich grać nie umiał, niechby przynajmniej znał ich istotę i charakter. *Znajomość jednak śpiewu jest mu najpotrzebniejsza*. Dyrygent, czy to chóru w mieście, czy też na wsi, jeżeli nie będzie śpiewakiem wykształconym, nie będzie mógł obowiązkom swoim godnie odpowiedzieć: często bowiem będzie zachodziła potrzeba, że i sam będzie musiał śpiewać i śpiewaków w śpiewie podtrzymywać, ich uczyć i kształcić,—tego zaś nie dokona, gdy sam nie będzie posiadał gruntownej znajomości rzeczy.

Powiedziałem: „*jeżeli nie będzie śpiewakiem wykształconym*“, to znaczy: wyćwiczonym i ugruntowanym w śpiewie podług dobrej szkoły i metody; nie rozumiem, bynajmniej, przez to, iżby dyrygent miał być śpiewakiem—artystą; z drugiej jednak strony pamiętać należy, że sam śpiew naturalny nie wystarcza: naturalne tony i zasoby głosowe muszą być kształcone, ćwiczone, powinny nabrać giętkości i sprężystości; dyrygent musi zrozumieć, jak prawidłowa być winna emisya głosu, oddychanie, pronuncyacja, podstawianie pod melodyę tekstu liturgicznego i t. p. Tego wszystkiego nabywa się tylko przez dobrą szkołę, przez fachowe wykształcenie.

Tu nie od rzeczy będzie dotknąć szeroko rozpowszechnionego przekonania, jakoby każdy śpiewak, znający się na śpiewie figuralnym, już tem samem był uzdolnionym do wykonywania chorału. Mniemanie takie jest zupełnie błędne. Chorał gruntuje się na swoim własnym systemie; jest swobodnym wylewem z wezbrałego serca uczuć, nie krępowanych miarowym rytmem systemu nowoczesnego; nie składa się, jak mniemają błędnie nieznający się na rzeczy, z nut jednakowej wartości, lecz posiada sobie właściwy sposób wykonania, który niekiedy wprawdzie podobny jest do sztucznych produkcji figuralnych, w rzeczy zaś samej od nich się różni. Podczas, gdy śpiew figuralny używa w pewnych głosach afektacji, a przez to samo wprowadza do kompozycji pewien element sztuczności i powierzchowności,—chorał w całej swej pełni i sile wyraża prawdę, jest prawdziwym oddźwiękiem uczuć wewnętrznych—i wykonanie jego musi wypływać z serca i duszy, napełnionej najlepszymi porywami i uczuciami prawdziwemi. Artysta estradowy lub koncertowy będzie śpiewał modlitwę z udanym wyrazem pobożności i zwracał uwagę tylko na afektację, nie myśląc, bynajmniej, o samej modlitwie; przy śpiewie zaś chorału, śpiewak kościelny powinien być przejęty prawdą zawartą w tekście i pobożnością, sam śpiew jego powinien być prawdziwą z serca płynącą modlitwą. Różnica przeto śpiewu ze sztuczną afektacją a śpiewu prawdziwego,—jasno występuje i uwytadnia się. Ze jednak wykonywanie chorału nie może ograniczać się na samym tylko śpiewie naturalnym, lecz musi mieć swoje reguły i przepisy,—o tem nie może być wątpliwości. By dojsć do należytego wykonywania chorału

kościelnego, potrzeba studyów w rozpoznaniu jego istoty i ducha, przedewszystkiem zaś potrzeba pobożnego i w wierze ugruntowanego życia i usposobienia.

Takie studia nad chorałem są szczególnie potrzebne dla dyrygenta chóru, *gdyż od niego głównie zależy prowadzenie muzyki prawdziwie w duchu Kościoła*. Na nic się przydadzą najszlachetniejsze i najenergiczniejsze pod tym względem przepisy i nawoływania Dostojników kościelnych, jeżeli dyrygenci chórow nie będą znali istoty i ducha muzyki kościelnej. Oni to przedewszystkiem powinni wykształcić w sobie należyte poczucie muzyki kościelnej, oraz przyswoić sobie jasne rozróżnianie pomiędzy muzyką kościelną a świecką. Gdy taka reforma zmysłu muzycznego w dyrygencie dokonana zostanie, będzie mógł on i reformę swego chóru łatwo przeprowadzić.

Godne polecenia podręczniki do śpiewu choralnego są następujące:

„*Magister choralis*“ *) napisany przez ks. d-ra Haberla, a tłumaczony przez ks. Józefa Surzyńskiego, nakład Fr. Pusteta w Ratyzbonie.

Janssena.—„*Die wahre Grundregeln des gregorianischen oder Choralgesanges*“ bearbeitet von J. C. B. Smeddinck. Mainz, bei Schott's Söhnen.

„*Praktischer Leitfaden für den Unterricht in römischen Choralgesange*“ von I. Mitterer.

Na szczególniejszą uwagę zasługuje broszurka p. t. „*Choral und Liturgie*“, Schaffhausen, bei Hurter.

5. Od dyrygentów chórow większych wymagane jest oprócz tego *głębsze teoretyczno-muzyczne wykształcenie*, choć i dla dyrygentów chórow mniejszych nie byłoby ono zbyt cenne. Im większy jest chór śpiewaków i im poważniejsze wykonywa kompozycje, tem większym zasobem wiadomości teoretycznych i tem gruntowniejszem wykształceniem muzycznym powinien odznaczać się dyrygent; przy takich danych łatwo zorientuje się w konstrukcyi danej kompozycyi, wniknie w jej ducha, — a to wielką odda mu przysługę w należytem jej wywyczeniu i wykonaniu. Nie mając zaś takiego wykształcenia fachowego, dyrygentowi bardzo trudno będzie uchwycić ducha kompozycyi, ożywić ją i w należyty sposób wykonać.

6. Obok przymiotów dotąd wyliczonych i wykształcenia fachowego, dyrygentowi potrzebne jest i *wykształcenie ogólne*, które polegać winno na wyższym stopniu kultury umysłowej i inteligencyi, zdolnych podnieść go ponad poziom umysłowy otoczenia; jego zmysł estetyczny powinien kształcić się na dziełach i utworach prawdziwej sztuki i więcej winien być wyrobionym i udelikatnionym, niż zmysł estetyczny każdego przeciętnego muzyka, — słowem: *dyrygent wykształceniem i inteligencyą swą powinien przewyższać personel mu podwładny*.

Mówiąc o wykształceniu estetycznym, należy zastrzedz, że choć jest ono czynnikiem ku podniesieniu muzyki kościelnej niezbędnem, nie jest atoli samo przez się wystarczającym i dyrygent nie powinien na niem poprzestawać i ograniczać się; śmiało jednakże twierdzić można, że gdybyśmy mieli dostateczną liczbę dyrygentów i muzyków kościelnych, obdarzonych większem poczuciem prawdziwego piękna, sprawa reformy muzyki kościelnej szybszem tempem posunęłaby się naprzód — i nie tak łatwo zadawalilibyśmy się tak lichem nieraz wykonaniem w kościele utworów muzycznych, które zamiast dodatniego, wprost ujemny wywierają skutek, a na ustach człowieka wykształconego wywołują uśmiech politowania i współczucia.

To wykształcenie ogólne i estetyczne, które zresztą nie powinno być powierzchowne, lecz gruntowne i zasadnicze, może w rzeczywistości dopomóc do podniesienia i uszlachetnienia muzyki świętej, jak również do odgadnienia jej tajemnic; bez tego wiele rzeczy będzie niezrozumiałych.

*) Podręcznik ten gruntownie opracowany tłumaczony jest z niemieckiego na języki: polski, czeski, angielski, francuski, włoski, węgierski, hiszpański i portugalski; w niemieckim języku praca ta doczekała się trzynastego wydania.

W końcu nadmienić należy, że dyrygent chóru powinien ze szczególniejszym zamięłowaniem studyować i *historję muzyki kościelnej*; stąd dowie się on, że Kościół zawsze troskliwie opiekował się swoją mnzyką i że dziś kiernje się względem niej temi samemi zasadami, jakimi rządził się od samego początku i przez wszystkie wieki swego istnienia.

NAUKA HARMONII.

(Ciąg dalszy *).

Połączenie akordu tonicznego z akordem dominantowym. (4 stopnia). Końcówka plagalna.

Akord toniczny da się bardzo dobrze połączyć z akordem poddominantowym. Niżej podane przykłady tego połączenia nie wymagają bliższych wyjaśnień, wobec przytoczonych już uwag.—Takie połączenie nazywamy końcówką plagalną. Przez kadencję plagalną rozumiemy zakończenie, w którym akord poddominantowy uprzedza ostatni akord toniczny. Składa się tedy kadencja plagalna, jak i doskonała, z dwóch akordów: poddominantowego i następującego po nim, tonicznego. Warunki metryczne są też same, co i przy kadencji doskonałej. Łączenie w poniższych przykładach końcówki plagalnej z akordem tonicznym da się wytłumaczyć w sposób podobny do łączenia tegoż z kadencją doskonałą.

Kadencja plagalna w pozycyi oktawy, tercji i kwinty:

a) w harmonii skupionej.

b) w harmonii rozległej.

W tonacjach majorowych takie połączenie brzmi silniej, niż w minorowych, ponieważ nzywają się trójdźwięki twarde (majorowe), gdy w minorowych—trójdźwięki miękkie. Ponieważ takie zakończenie ma częste zastosowanie w muzyce kościelnej, nosi przeto nazwę końcówki *kościelnej*.

*) W numerze 6 na str. 68 w wierszu tekstowym dziewiątym od góry przy wyrazie *zadanie* dodać należy № 8, zaś w num. 7 na str. 81 w wierszu trzecim od dołu—№ 9.

Głosy krańcowe górne w kadencji doskonałej.

Jeśli przysłuchamy się kadencji doskonałej i plagalnej w rozmaitych pozycjach, z łatwością możemy rozpoznać, iż te przykłady najbardziej zadowolają słuch, które znajdują się w pozycjach oktawy. Można jednakże kadencję doskonałą w pozycjach tercji i kwinty tak ukształtować, że akord końcowy znajdzie się w pozycji oktawy. W takim razie regułę o zatrzymaniu dźwięków wspólnych nie zawsze można zastosować.

Przykład:

W powyższych przykładach głos górny przechodzi z tercji na sekundę; i następnie na tonikę (3, 2, 1.) W przykładzie a) głos drugi (altowy) w drugim akordzie $\bar{f}\#s$ stosownie do swej dążności postępuje do \bar{g} . 3 głos (tenorowy) zatrzymuje we wszystkich akordach ton wspólny; ponieważ i pierwszy głos \bar{a} drugiego akordu idzie do \bar{g} , przeto akord ostatni pozostaje bez tercji. Ażeby tę niepełność uzupełnić, można drugi głos akordu dominantowego, wbrew jego dążności do rozwiązania na \bar{g} , poprowadzić na kwintę \bar{d} następnego akordu; można to uczynić tembardziej, że ton g znajduje się już i tak w pierwszym głosie. Trzeci głos \bar{d} drugiego akordu może być tylko poprowadzony na tercję \bar{h} w akordzie końcowym.

Uwaga. Kompozytorzy średniowieczni używali często akordu końcowego bez tercji.

Anerio.

Caes. de Zachariis.

W harmonii rozległej akord końcowy ukształtuje się tak:

NB. Tu $\bar{f}\#s$ stosownie do swej dążności musi być poprowadzone na g , skutkiem czego akord ostatni zostaje niepełnym dla braku kwinty.

Nawet z pozycji kwinty można głos górny poprowadzić w kierunku kadencji doskonałej i akord końcowy zakończyć w pozycji oktawy.

Połączenie kadencji plagalnej z doskonałą.

Końcówkę plagalną łatwo złączyć można z doskonałą; obydwie też stać mogą na początku połączenia. W następujących przykładach końcówka plagalna uprzedza doskonałą.

The first example shows a plagal cadence (IV-V) in G minor, followed by a perfect cadence (V-I) in G minor. The bass line moves from G2 to F2, and the treble line moves from B3 to A3.

The second example shows a plagal cadence (IV-V) in G minor, followed by a perfect cadence (V-I) in G minor. The bass line moves from G2 to F2, and the treble line moves from B3 to A3.

a) NB.

b)

The third example shows a plagal cadence (IV-V) in G minor, followed by a perfect cadence (V-I) in G minor. The bass line moves from G2 to F2, and the treble line moves from B3 to A3.

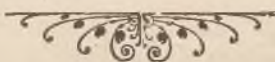
NB. Wszystkie głosy akordu 1 idą w *jednym* kierunku do akordu 2.; wytwarza to pewną niesamodzielność, której można uniknąć przy innem ustawieniu głosów i dlatego b) jest lepsze.

Zadanie 10: *Opracuj podane melodye w rozmaitych tonacjach majorowych i minorowych w harmonii ścisłej i rozległej!*

The first melody is in C major, starting on C4 and moving up stepwise to G4, then down to C4.

The second melody is in C major, starting on C4 and moving up stepwise to G4, then down to C4.

The third melody is in C major, starting on C4 and moving up stepwise to G4, then down to C4.



SPIEW HISZPAŃSKI I POLSKI o Najświętszym Sakramencie.

(Dokończenie).



Śpiew gregoryjański, ambrozyjański i mozarabski mają te same gamy dyatoniczne i bardzo podobne do siebie zwroty melodyjne. Są to jakoby trzy dialekty, które wyrosły z jednego języka. Każdy dialekt ma jednak swoje właściwości już to w trybach, już też w melodyjnych formułkach przy cezurach i przy końcu zdań muzycznych. Śpiew mozarabski ma, na przykład, pewne charakterystyczne kadencye, które zbliżają go do śpiewu ambrozyjańskiego, a oddalają od form gregoryjańskich. Te odrębne kadencye, uwytatuiające się w melodji hiszpańskiej przy wyrazach sacramentum, ritui, supplementum, mogły się w Hiszpanii, jako tradycya narodowa, przechowywać i później, prawem zwyczaju, mogły być zastosowane z upodobaniem do prostej melodji „Tantum ergo”. Nie upoważniają one, bynajmniej, do tego, aby podług nich osądzić starożytność owego śpiewu. Albowiem niezależnie od tego, że omawiana melodia posiada cechy starego stylu, jak np. imitacyę, powtórzenie, pochod melodyi w sekundach, ma jednak pod względem budowy melodji i tonacyi także późniejsze wymysły, jak np. w gamie *I*-major kadencya *c* z poprzedzającą nutą charakterystyczną *h* (przy wyrazie documentum). Z tego wynika, że melodia hiszpańska mieści w sobie dawniejsze i nowsze rzeczy. Według wszelkiego prawdopodobieństwa należy początek tego śpiewu odnieść do XVI wieku. Taki jest ogólny zarys uwag O. Pothiera.

Rzuciwszy okiem na dołączoną tablicę porównawczą w nutach, każdy zauważy, że melodia polska do *Tantum ergo* jest w wysokim stopniu spokrewniona z innymi melodjami podanymi. Jeżeli pominiemy bogatsze ozdobniki przy cezurach, (o czem było wyżej) to melodia polska różni się od hiszpańskiej w kilku zaledwo miejscach. Wobec twierdzenia O. Pothiera, że melodia hiszpańska sięga mniej więcej początku XVI wieku, trzeba by i nam zbadać, kiedy melodia polska, która stanowczo musiała się z tamtej wyłonić, pojawiła się w Polsce? W dawniejszych agendach i rytuałach, których znaczną ilość posiada cenna biblioteka Seminarjum wrocławskiego, melodji tej nie udało mi się odszukać. Większa część tych książek, obficie zaopatrzona w nuty do rozmaitych śpiewów, nie podaje żadnych nut do *Tantum ergo*, chociaż przy procesyi Bożego Ciała wyraźnie czytamy w nich: *Officians accepta Eucharistia incipit cantu „Tantum ergo Sacramentum“*, choro autem reliqua ad finem prosequente. (Celebrans. wzięwszy Najświętszy Sakrament, poczyna śpiewać „Tantum...“, chór zaś śpiewa dalej aż do końca.) Jest więc polecenie, ażeby śpiewać, ale nut do tego śpiewu—rzecz dziwna—nie ma śladu, ani dla celebransa, ani dla chóru. Do tego rodzaju rytuałów należy także rytuał piotrkowski, wydany pierwszy raz w r. 1631. W kilku innych rytuałach przy wspomnianej procesyi są wprawdzie nuty do *Tantum ergo*, ale nuty podają melodyę rzymską.

Pierwszy ślad melodji, podanej pod № 3 tabeli porównawczej, znalazłem dopiero w „Cantionale Ecclesiasticum” ks. Pawła Rzymskiego, drukowanym w r. 1822 w Warszawie. Wszystkie późniejsze kancjonały i śpiewniki, jak n. p. ks. Mioduszewskiego (Kraków 1838), Dębińskiego (1850), ks. prał. Herburta (Wilno 1862) i inne podają już stale omawianą melodyę polską z małemi tylko odmiannami.

Sądę jednak, że miałyby się z prawdą ten, ktoby utrzymywał, że melodyę tę śpiewano w Polsce dopiero około roku 1822. Wobec tego, że wydrukowano ją w r. 1822 w kancjonałe, w którym mieszczą się tylko dawno używane melodye do tekstów polskich i łacińskich, śmiało można twierdzić, że melodia

nasza musiała rozbrzmiewać po świątyniach Polski całe dziesiątki lat, zanim się tak rozpowszechniła, aby skutkiem popularności i ogólnej wziętości mogła się dostać do kancyonału, w którym uważano nawet za stosowne opuścić już całkiem melodyę rzymską do *Tantum ergo*. Opuszczenie melodyi rzymskiej, przedtem powszechnie u nas używanej, a umieszczenie tylko melodyi polskiej, naprowadza na myśl, że był czas, w którym melodya polska wyrugowała całkiem melodyę rzymską. To zaś, przy tradycyjnym u nas konserwatyzmie, nie dało się osiągnąć w ciągu jednego albo drugiego dziesiątka lat. Co wszystko zdaje się przemawiać za tem, że melodya nowa przyjęła się u nas, jeżeli nie wcześniej, to przynajmniej w połowie XVIII wieku.

Ponieważ zdaniem O. Pothiera kolebką tej melodyi jest Hiszpania, przeto śpiew ten prawdopodobnie stamtąd dostał się do nas. Czynnikiem pośredniczym zaś był niezawodnie zakon OO. Dominikanów, o którym na początku wspomniano, że melodyę hiszpańską uważał za tak drogą dla siebie pamiątkę, iż umieszczono ją nawet w dominikańskim „*Vesperarum liber*“. Zakon OO. Dominikanów był u nas znowu bardzo rozgałęziony; sama prowincya polska, nie licząc prowincyi ruskiej i litewskiej, miała w czasach rozkwitu swego klasztorów 43. Zdaje się, że nie będąc bardzo daleko od prawdy, utrzymując, iż ożywione stosunki pomiędzy dominikańskimi prowincjami bliższymi i dalszemi przyczyniły się do tego, że popularną melodyę hiszpańską przeniesiono na ziemię polską, gdzie wskutek troskliwej opieki zakonnej zwolna stała się też popularną.

Do podania spostrzeżeń niniejszych pobudziła mnie naprzód ta okoliczność, że uczony badacz śpiewu starożytnego, opat benedyktyński, Don Pothier, wymieniając miejscowości, w których melodya hiszpańska rozbrzmiewa, nie wspomina ani słówkiem o naszym kraju, w którym przecież taż sama prawie melodya wydobywa się z piersi milionów gorąco wierzących katolików. Poza tem wzbudziła się we mnie chęć rozjaśnienia pomroki, jaka u nas pokrywa omawianą kwestyę. Czy domysły moje są trafne czy mylne, to mogą dopiero dalsze badania na podstawie nieznanych mi albo nieprzystępnych dla mnie źródeł wykazać. A do takich badań, wszyscy w miarę możności, powinniśmy się czuć obowiązani, bo dzisiaj słuszny spada na nas zarzut, że zbyt długo pozostajemy na uboczu od wielkiego gościńca pieśni kościelnej, na którym wre już od lat kilkunastu, a szczególnie teraz, życie nowe.

X. L. M.

ROZMAITOŚCI.

Ojciec Józef Pothier, zasłużony badacz melodyi chorałnych autentycznych, ma otrzymać wkrótce w darze od grona swych zwolenników pastorał opacki. Składki, napływające do redakcyi „*Revue du chant grégorien*“, dosięgły już 1500 franków.

Sala Perosiego. Gazeta katalońska *Rivista Musicale* donosi, że w Rzymie ma być zbudowana na specjalne życzenie Ojca św. sala pod powyższym tytułem do wykonywania oratoryów i kantat religijnych.

Patryarcha Wenecki ogłosił Motu Proprio Ojca św. o muzyce kościelnej i rozesłał je wraz z wydany regulaminem. Komisya Patryarchalna ma czuwać nad wykonaniem przepisów kościelnych. Nieposłuszni świeccy otrzymają dwa po sobie następujące napomnienia, stosownie do przepisów prawa kanonicznego, a jeśli w uporze swym trwać będą, zostaną pozbawieni posad. Do duchownych zaś będą stosowane surowe środki kanoniczne.

Wycieczka naukowa O.O. Benedyktynów. Dwaj Benedyktyni z Solesmes otrzymali misję zwiedzania wszystkich znaczniejszych bibliotek Włoch i Niemiec dla wynalezienia i opisania cenniejszych kodeksów i zabytków śpiewu gregoriańskiego. W tym więc celu zwiedzili uczeni szperacze kolejno biblioteki kościelne oraz inne Medyolanu, Monzy, Vercelli, Novary, Florencyi, Rzymu, Monte-Cassina, Neapolu, Baru, Benewentu, Ankony i Padwy. Owocem gorliwych badań niezamordowanych tych zakonników stały się liczne bardzo fotografie starożytnych kodeksów, odpisy i sprawozdania. Wyniki tych badań niezależnie od tego, że służyć będą za podwalinę do pomnikowej edycji watykańskiej ksiąg choralnych—mają być zebrane również i w oddzielnem specjalnem wydaniu z dziedziny paleografii muzycznej. Sfery zainteresowane Włoch i Niemiec przyjęły misję benedyktyńską nader życzliwie i z wielkiem uznaniem traktowały pracę uczonych w muzeach i bibliotekach, do czego wiele pomódz musiała pochlebna rekomendacja J. E. kard. Sekretarza Stanu, która kazała uznawać tych dwóch zakonników jako członków Komisji przyszłej edycji papieskiej ksiąg choralnych, oraz ułatwienia włoskiego ministra oświaty. Tu i owdzie uczeni zatrzymywani byli dłużej przez miejscowych biskupów, którzy pragnęli przy szczęśliwej okazji zapoznać swe „Scholae cantorum“ z prawdziwym śpiewem tradycyjnym i dać go poznać również alumnom swych seminariów. A tak wycieczka naukowa zakonników przyniosła wiele i to podwójnych korzyści. W Hiszpanii dokonywane są poszukiwania w bibliotekach również przez Benedyktynów. Dobrze więc zasłużył się zakon OO. Benedyktynów z Solesmes przy nowem wydaniu ksiąg choralnych i stokrotnie wypłaci się za to wysokie zaufanie, jakie pokłada w nim Ojciec Święty Pius X i Komisja papieska specjalnie do wydania chorału wybrana.

Strasburski kongres muzyczny we wstępnem swem stadium rozwija się doskonale, wywołując wielkie zainteresowanie wśród episkopatu katolickiego. Udział swój z Hiszpanii przyrzekło wielu zawodowych muzyków; część ilustracyjną w wykonywaniu chorału wziął na siebie Victori, dyr. chóru strasburskiego. Firma Desclée wyda oddzielnie części choralne, które wtedy będą wykonywane.

K o r e s p o n d e n c y e.

Z Gniezna.*)

Jaki jest zespół chórowy w naszej katedrze. Uposażenie chóru. Potrzeba nauczyciela w śpiewu w Seminarjum. Zalety, jakimi jaśnieć powinien nauczyciel śpiewu w uczelni duchownej.

Korespondent „Śpiewu Kościelnego“ nie sam jeden tylko nad smutnym faktem upadku muzyki kościelnej ubolewa, nie pierwszy on, który stanowczo domaga się reformy,—pierwszym jednak jest, który niezdrowe stosunki

w katedrze gnieźnieńskiej publicznie napiętnować miał odwagę. Wrażenie, które z jednorazowego pobytu w katedrze gnieźnieńskiej odniósł, zawstydzające, krytyka jego ostra, lecz, niestety, słuszna. Gdyby częściej przebywał w katedrze, byłby świadkiem opłakańszych jeszcze stosunków. Na własne oczy widziałem na chórze katedralnym 5 śpiewaków, a orkiestrę zredukowaną do 2, przeraźliwie na instrumentach swych pracujących, skrzypeków. Koncert podobny częściej słyszeć można w katedrze. Jeżeli już okazałość i świętość nabożeństwa katolickiego samego w sobie wymaga całkiem innego upiększenia śpiewem i muzyką wzorową, to zasługuje na nie z pewnością i wspaniała nasza prastara katedra gnieźnieńska. Na tak piękny i wzniosły cel wzorowego śpiewu

*) Korespondencję obecną drukowała gazeta gnieźnieńska „Lech“ w № 62 z d. 16 marca r. b. w artykule naczelnym „O śpiew w naszej katedrze“, poprzedziwszy ją całkowitem powtórzeniem tego, co w sprawie muzyki kościelnej w Gnieźnie pisał nasz korespondent w № 5 „Śpiewu Kościelnego“. Dla uzupełnienia tej kwestyi korzystamy z uprzejmie nadesłanego nam artykułu. (P. R.)

i wzorowej muzyki kościelnej grosza szczerdzić nie wolno. Być może, że fundusz przeznaczony na utrzymanie chóru nie wystarcza, ażeby pierwszej śpiewaczce n. p. 1000 marek płacić rocznej pensyi, jaką faktycznie płaci tum wrocławski, pensya jednak, którą chór gnieźniński pobiera, stauowczo nie jest zbyt ponętna i przyciągająca ludzi takich, którzyby wstąpić do niego pragnęli. Albo chór amatorów, albo chór płatny, a jeżeli płatny, wyposażyć go przyzwoicie; inaczej śpiew i muzyka powoli npadać muszą.

Warte tu przypomnienia, jeżeli znane, a zapamiętania sobie, jeżeli nieznanie, słowa sławnego estetyka: „Sztuki piękne w najściślejszej stoją łączności z wewnętrzną istotą Kościoła. Tak też i muzyka kościelna wypływa z serca Kościoła; Kościół posiada muzykę, bo posiada Ofiarę, bo chodzi o jak najuroczystsze oddanie chwały Bogu. Ofiara i modlitwa łączą człowieka z Bogiem i dla tego wynoszą go ponad poziom codziennego życia. Najdoskonalszym zewnętrznym objawem tego stosunku jest muzyka, będąca najczulszą i najwznioślejszą, jakoby do wieczności zbliżoną, modlitwą. Same słowa nie wystarczają na wyrażenie wszystkich uczuć i miłosnych poruszeń, jakimi przejęty jest Kościół przy sprawowaniu obrzędów swoich. Słowa tedy zamieniają się w święty śpiew, w którym najskrytsze i najniwymowniejsze uczucia wyraz znajdują i do nieba się unoszą“.

Muzyka składająca się z dwóch skrzypków i 5 śpiewaków z pewnością ani nie wypływa z serca Kościoła, ani nie wynosi ponad poziom codziennego życia,

ani nie jest modlitwą do wieczności zbliżoną; to karykatura, to parodya muzyki kościelnej.

Nie mniej smutno druga przedstawia się sprawa: nauczyciela śpiewu w Seminarjum duchownym gnieźnińskim. Teolog, opuszczający seminarjum, tem przecież contentować się nie może, że zdolny jest poprawnie odśpiewać Prefację lub Pater noster—choć i to zjawisko bardzo jest rzadkie, gdyż na parafii po największej części według własnej śpiewają fantazyi, której wcale nie posiadają. Już jako człowiek wykształcony, stokroć więcej jako kapłan, wniknąć winien w ducha muzyki kościelnej według intencji i myśli Kościoła świętego. dla niej się zentuzyzmować, a w tym duchu na parafii pracując, chociaż tylko okazaniem przychylności a nie apatyi, przyczynić się do podniesienia tak zaszarganej u nas muzyki kościelnej.

W tym kierunku pracować w seminarjum zdolny jest jedynie tylko nauczyciel, który posiada wyższe wykształcenie muzyczne, który sam głęboko jest przejęty duchem muzyki kościelnej w myśl Kościoła św., który z poświęceniem i zamiłowaniem urząd swój piastuje. Dopóki na tym punkcie zmiana nie nastąpi, duchowieństwo, jak dotąd, tak i nadal, obojętnem będzie spoglądało okiem na muzykę kościelną; jak dotąd tak i nadal nabożeństwo w kościołach naszych dyecezyi zamiast przyciągać, odstraszać będzie wiernych; jak dotąd, tak i nadal muzyka kościelna w naszych dyecezyach bez przesady zaliczać się będzie do najnudniejszych na kuli ziemskiej. X.



Odpowiedzi Redakcyi.

Sz. p. Rogelis w Toloczynie. Mszę o którą pan zapytuje można wykonać albo na głosy męskie, albo też na żeńskie lub same chłopięce, nigdy zaś na mieszane. Credo nie wolno nigdy dzielić w ten sposób, lecz trzeba koniecznie całe wykonać przed ofertoryum. Tembardziej nie wolno intonować żadnych

pieśni przy rozpoezęciu mszy śpiewanej, lecz odśpiewać tak, jak przepisy kościelne nakazują: Introit i Kyrie. Tolerowanie podobnych nadużyć dziwnem się wydaje wobec Motu Proprio Ojca św. Piusa X, o którym chyba każdy wie-dzieć powinien.