

ŚPIEW



KOŚCIELNY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

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

A D W E N T.

„Spuśćcie rosę niebiosą“.

Z półmroków tajemniczych czasu wychodzi nareszcie Ona, co zwać ją „Jutrzenką Poranną“. Ku Niej wznoszą ręce nieszczęsne syny Adama, ku Niej kierują żalawione swe oczy. Spuść nam, o, Obłoku, swą najczystsza Rosę, ugaś niebieskim deszczem rozpaloną ziemię!

Lat cztery tysiące czekało plemię ludzkie, czekało na Cię... i otóż się ukazała Róższeczka Aaronowa, śliczny kwiat rodząca. Chylimy głowy przed Tobą, Maryo, wielbimy cuda Wcielenia i Narodzenia w Tobie i przez Ciebie dokonane. Słowo się ciałem stało i zamieszkało między nami...

* * *

Ku uczczeniu tych to tajemnic świętych przez Advent cały o jutrzence odprawianą bywa codziennie uroczysta o Matce Bożej wotywa, Roratami zwana. Podczas tej mszy św. na ołtarzu płonie siedm świec, z których środkowa, wyniesiona ponad wszystkie, przedstawia Przenajświętszą Dziewicę, przywilejem Boskiego Macierzyństwa, górującą ponad rodzaj ludzki.

Ranny półmrok poranka, kiedy światło ostateczną wydaje walkę ciemnościom z pewnością wygranej, przypomina blizkie już okazanie się tego, który jest Światłością świata.

Biały kolor szat liturgicznych, uroczyste we mszy Gloria, Credo, muzyka organu wyrażają radość dusz wiernych spodziewających się rychłego odkupienia.

* * *

Czas Adwentu, czyli oczekiwania, trwa cztery tygodnie. Przypomina tem Kościół one cztery tysiące lat wyczekiwania przez rodzaj ludzki przyjścia Zbawiciela, w pokucie, o żalu, gotowała się ludzkość na przyjście Odkupiciela, wskazuje to Kościół kolorem pokutnym fioletu w szatach liturgicznych, milczeniem organu podczas nabożeństw niedzielnych, dłuższymi modlitwami brewiarza, wreszcie postem, jaki przepisuje w środy i piątki wiernym, wstrzeżnością zaś w soboty.

Ks. A. Pęski.

Z powodu artykułu, zamieszczonego w № 39 Przeglądu Katolickiego p. t. „Rituale Polonum“.

Autor omawianej pracy pod koniec swego artykułu występuje przeciwko ks. Prałatowi Nowow... za jego rzekomą niechęć do naszych dawnych zwyczajów narodowo-liturgicznych, a zwłaszcza ubolewa nad zniesieniem, dzięki Ceremoniałowi parafialnemu ks. N.,—„pełnego symbolicznego znaczenia zwyczajów urządzania tak zwanej ciemnicy“ w W. Czwartek.

Nie naszą rzeczą odpowiadać na niczem nieuzasadnione zarzuty przeciwko ks. N.—sądzimy że sam on z aparatem naukowym da mu stosowną odpowiedź. Natomiast nie możemy pozostawić bez odpowiedzi tego co autor pisze pod koniec cytowanego artykułu. Autor omawianej pracy pod koniec swego artykułu pisze co następuje: „nic bowiem łatwiejszego, jak zebrać kilka kwestyi, odpowiednio je oświecić i pojedynczą powagą przesłać do Rzymu. Trzeba tylko kilka godzin czasu na zreferowanie takiego elaboratu, a parę tygodni na odpowiedź i będzie jedno zatwierdzone, drugie odrzucone i kropka. Ale do czego takie postępowanie prowadzi, mają nasi *romaniści* najlepszy dowód w tej smutnej, *beztaktownej* i do *przykrych* nawet *nieporozumień* prowadzącej *sprawie śpiewu kościelnego*. Chyba tej jednej kwestyi już dosyć“.

Nie chcemy być złośliwymi i powtórzyć za autorem: „Ale do czego takie postępowanie doprowadzi?“ Bo, gdyby szanowny autor sam zastanowił się nad tem do czego drugich powołuje, pewnieby on takiej uwagi ani wogóle całego artykułu nie pisał. W rzeczy samej, jeśli o decyzjach kongregacyi Rzymskich, o znaczeniu śpiewu liturgicznego wydawał sąd jakiś człowiek świecki, nie oznajmiony w kwestyach kościelnych — wszystko byłoby w porządku boć „ne sutor ultra crepidum“. Ale gdy tak przemawia kapłan, z wykształceniem akademickiem, takie postawienie kwestyi jest conajmniej dla nas dziwnem. Wiedział chyba autor, a jeśli nie, łatwo mógł się o tem dowiedzieć, że dekret kongregacyi (pojedynczą (?) (sic) powagą według autora przesłany do Rzymu) z 25 Czerwca 1898 r. był posłany nie drogą prywatną ale powagą Ordynarii Loci, a następnie ogłoszony w rubryceli dycezalnej dla zachowywania. Cui więc bono naśladować ś. p. Don-Kiszota i walczyć z wiatrakami?

Nie sądzimy też, by Szanowny autor nie wiedział co trzymać o dekretach kongregacyi ogólnej treści, pozwolimy jednak sobie przytoczyć co o tem trzyma taki np. Gardellini: „Decreta et responsiones ab ipsa (Congregatione Rit.) emanata, dummodo scripto formiter edita fuerint, eadem auctoritatem habere ac si immediate ab ipso S. Pontifice pro manarent“. Gardellini n. 5051.

Nie możemy też na żaden sposób wyrozumieć autora kogo to mamy uważać za „romanistów“. Uczono nas o Febronionizmie, Józefionizmie, Gallikanizmie, jako są kierunki szkodliwe niekościelne, nie słyszeliśmy jednak, otwarcie się przyznajemy, jakoby Romanizm kościelnej nauce albo karności w czemśkolwiek się sprzeciwiał. Owszem, jeśli autor rozumie przez to, a tak sądzimy, ścisłe trzymanie się w liturgii a więc i w śpiewie przepisów Stolicy Rzymskiej, chętnie się zapiszemy i uważamy to sobie za zaszczyt, boć trzymamy w takim razie cum cathedra Petri—z kościołem Czyby takie nasze postępowanie przez Szanownego autora było nam za złe brane?! Czy pilnowanie przepisów kościoła i staranie się, by i ci którzy do tego są obowiązani, takowe zachowywali, można nazwać nietaktownem!?

Wreszcie zdaje się nam, że jakiegokolwiek mogliśmy mieć poglądy dawniej na kwestye śpiewu kościelnego, dzisiaj rzecz ta dalszej nie może już ulegać

dyskusyi wobec wyraźnego wypowiedzenia się, więcej powiedzmy, rozkazu Sto-
licy św. Roma locuta est, causa finita. Pius X w Motu Proprio wypowiedział
jasno, czego chce od muzyki i śpiewu w kościołach naszych. Jeślibyśmy katolicy,
jeślibyśmy kapłani, pierwsi mamy obowiązek na sumieniu wprowadzenia wska-
zanych przepisów w życie.

Naprawdę lepiej by było u nas, gdybyśmy nie narzucali własnych po-
głądów tam, gdzie jest wyraźny przepis Kościoła a przez to nie zamęcali po-
jęć ludziom, chcącym naprawdę z pożytkiem dla Kościoła pracować. Tak bo-
wiem postępując musimy, mówiąc słowy autora, dojść „do przykrych nieporo-
zumień... Chyba tych kwestyi już mieliśmy dosyć, nie rozpoczynajmyż drgkich
podobnych.“

Ks. A. P.

NAUKA HARMONII.

(Ciąg dalszy)

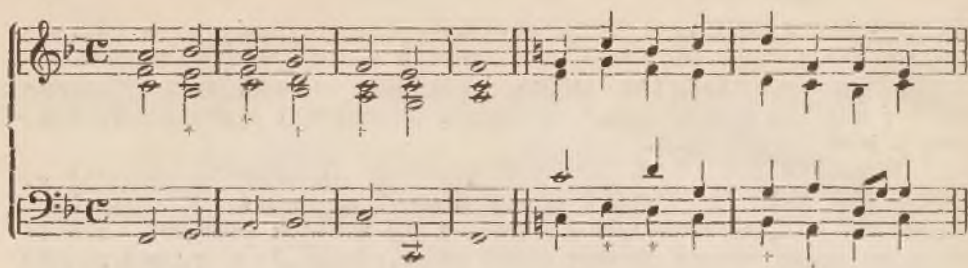
Akordy w przewrotach.

Korzyści, jakie dają akordy w przewrotach.

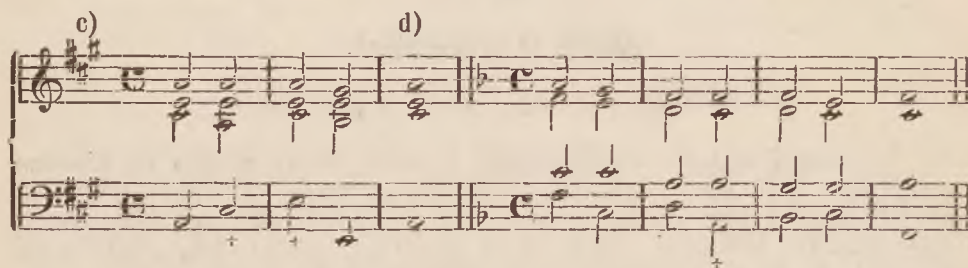
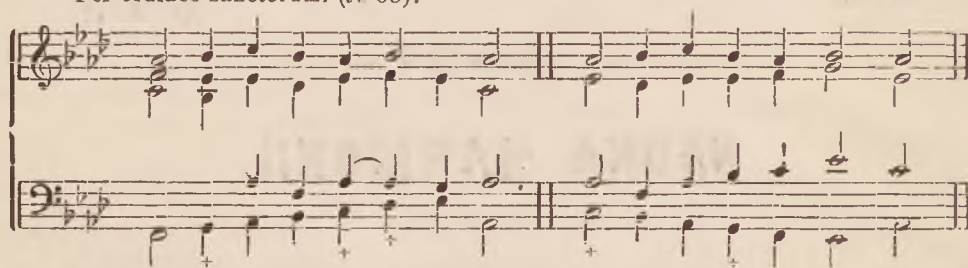
Jeśli akord posiada ton zasadniczy w basie, wtedy nazywa się *akordem zasadniczym*; jeśli zaś w basie umieścimy inną z części składowych akordu, wówczas akord będzie *przewróconym* i zwać się będzie *akordem w przewrocie*. (patrz str. 23). Używając dotąd tylko akordów zasadniczych, mogliśmy się przekonać, że za pośrednictwem tych akordów można harmonizować pewną ilość melodyi. Jednakże daleko większą *swobodę* i tem większą *rozmaitość* osiągniemy, jeśli, oprócz akordów zasadniczych, zastosujemy też i akordy *w przewrotach*. W ten sposób osiąga się większą swobodę i łatwość w prowadzeniu głosów, nadto zyskuje się gładsze połączenia, których nie można było wytworzyć przy użyciu akordów zasadniczych, wielką rozmaitość, gdyż przy zastosowaniu przewrotów powiększa się ilość form akordowych. Oprócz tego osiągamy następujące korzyści: 1. Unikamy ruchu równoległego, (przykład a). 2. Zyskujemy melodyjność w prowadzeniu basu, który spokojnie przechodzi w sekundach, lub najwyżej w dźwiękach zwykłego trójdźwięku, unikając skoków większych — [przykłady b) i c),]. 3. Osiągamy pewną rozmaitość harmonijną, zwłaszcza w tych wypadkach, kiedy (przy powtarzającej się melodyi) powraca ten sam akord na tym samym stopniu [przykład c)]. 4. Skok harmoniczny na tercję do góry, który nważa się jako niezbyt dobrze brzmiący, w danym razie, przy zastosowaniu przewrotów, brzmi dobrze [przykład d)]. 5. Te same mniej więcej korzyści osiąga się też i w prowadzeniu pojedynczych głosów, jak np. silniejsze zaznaczenie ruchu przeciwnego w głosach górnych, spokojniejsze prowadzenie głosów środkowych [przykład e)].

a)





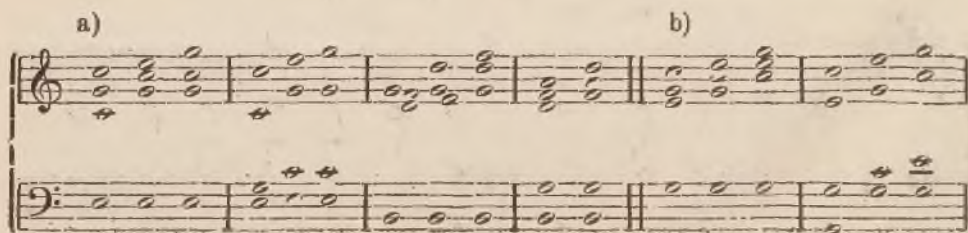
Per ordines sanctorum. (№ 65).

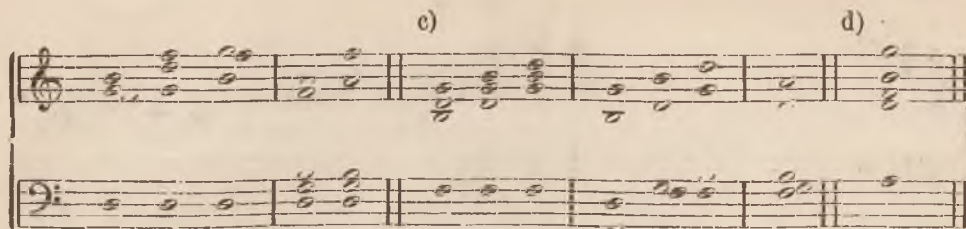


e) Sub panis alma specie (№ 28).



Ponieważ przewroty akordów powstają skutkiem zamieszczenia w basie innej nuty, niż zasadniczej, przeto, jak widzimy, każdy akord może mieć tyle przewrotów ile ma nut w sobie oprócz zasadniczej. Trójdźwięk ma więc dwa przewroty, akord septymowy — trzy, nonowy — cztery. Jeśli w basie znajduje się tercja akordu, wtedy jest przewrót pierwszy, [przykł. a)] jeśli kwinta — powstaje przewrót drugi [przykł. b)], jeśli septyma — przewrót trzeci [przykł. c)], gdy nona — przewrót czwarty [przykł. d)].



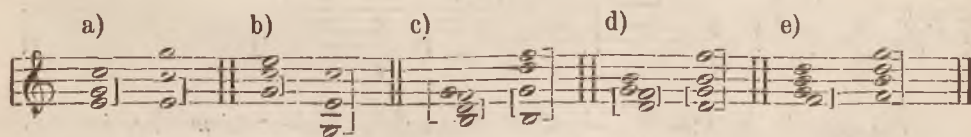


Nazwa akordów w przewrotach.

Jak akordy septymowe i nonowe biorą swą nazwę od stosunku ich głównej części składowej (septymy lub nony) do dźwięku zasadniczego, tak podobnie nazwa akordów w przewrotach tworzy się na podstawie tegoż stosunku dźwięku głównego do zasadniczego.

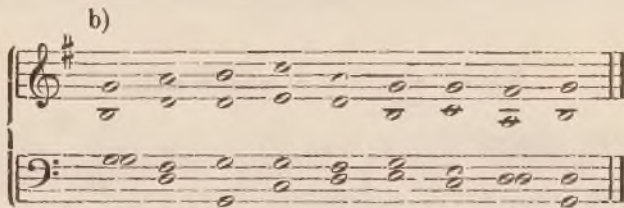
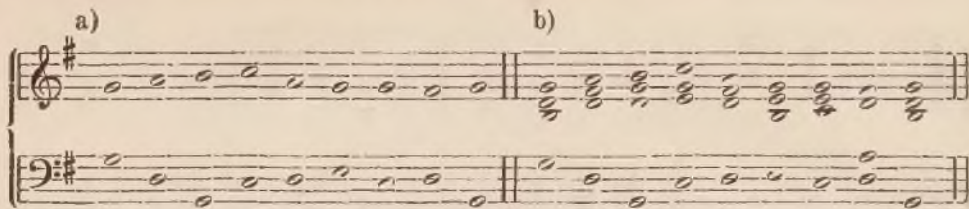
W pierwszym przewrocie trójdźwięku tercja znajduje się w basie; w stosunku do dźwięku zasadniczego nuta basowa będzie się znajdowała w odległości *seksy* (przykład a). Dlatego też pierwszy przewrót trójdźwięku będzie się nazywał *akordem sekstowym*. — W drugim przewrocie trójdźwięku dźwięk zasadniczy akordu znajduje się w stosunku *kwarty* do basu (przykład b), dlatego też drugi przewrót trójdźwięku będzie się nazywał *akordem kwartowym*, albo inaczej *kwartsekstowym*. Przy pierwszym przewrocie akordu septymowego najważniejszymi dźwiękami, wchodzącymi w jego skład, są: septyma i dźwięk zasadniczy; septyma w stosunku do basu tworzy odległość *kwinty*, dźwięk zaś zasadniczy tworzy *seksę* w stosunku do basu (przykład c); stąd też pochodzi nazwa akordu *kwintsekstowego*, który stanowi pierwszy przewrót akordu septymowego. — W drugim przewrocie septyma i dźwięk zasadniczy, w stosunku do znajdującej się w basie kwinty, tworzą odległość *tercyi* i *kwarty* (przykład d); ten przewrót nazywa się też *akordem terckwartowym*, albo *terckwartsekstowym*. W trzecim przewrocie akordu septymowego najgłośniejsza jego część składowa, t. j. septyma, znajduje się w basie, a dźwięk zasadniczy znajduje się do niej w stosunku sekundy (przykład e); stąd też trzeci przewrót akordu septymowego nazywa się *akordem sekundowym*.

Wobec tego cośmy dotąd powiedzieli, pierwszy przewrót akordu nonowego powinien się nazywać *akordem kwintsektseptymowym*, drugi przewrót *terckwartkwintowym*, trzeci — *sekundtercyowym*, a czwarty — *sektseptymowym*.

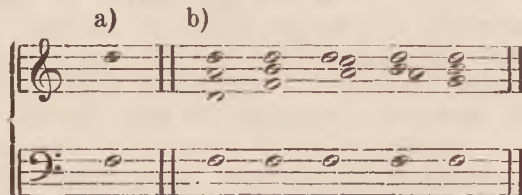


Cyfrowanie akordów.

W ścisłym stosunku z nazwą akordów w przewrotach stoi również ich piśmienne oznaczenie czyli cyfrowanie, które się używa dla określenia nazwy akordów. Bardzo często w przykładzie wielogłosowym pisze się tylko głosy skrajne t. j. głos górny i bas. Jeśli mają być użyte tylko akordy zasadnicze i to trójdźwięki, wtedy niema najmniejszej wątpliwości jakich akordów i dźwięków użyć należy, ponieważ dźwięki basowe dają zarazem i akord, a dźwięki melodyi, t. j. górne, wskazują pozycję akordu. Tak n. p. połączenia akordowe, znajdujące się pod a), niczem się nie różnią od akordów pod b); można by tylko było zamienić harmonię skupioną na rozległą.



Jeśli zaś chcemy wprowadzić akordy septymowe lub nonowe, albo też akordy w przewrotach, to taki rodzaj notowania będzie nie wystarczającym. Tak n. p. dwie nuty znajdujące się pod a) dadzą się bez wyraźnego określenia wypełnić w sposób wskazany pod b).

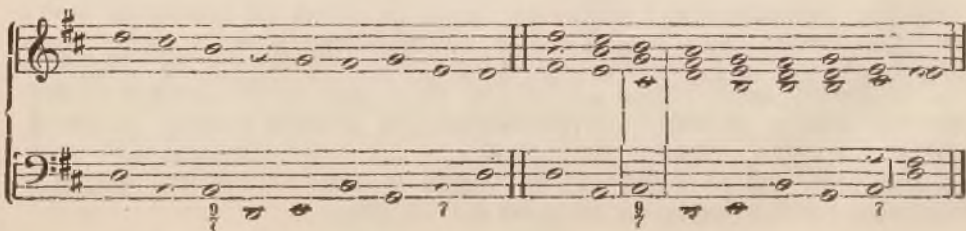


Ażeby więc akordy septymowe nonowe i znajdujące się w przewrotach dokładnie określić, trzeba koniecznie pod dźwiękiem basowym oznaczać cyframi interwale, które mają wchodzić w skład akordu i określić ich stosunek do dźwięku basowego n. p.



Ten sposób oznaczania akordów nazywa się *cyfrowaniem* albo *jeneralbasem*. Cyfra, znajdująca się pod dźwiękiem basowym nazywa się sygnaturą. Do prawidłowego cyfrowania akordów trzeba się trzymać następujących reguł

1) Akordy zasadnicze z wyjątkiem septymowych i nonowych nie cyfrują się wcale; akord septymowy oznacza się 7, nonowy — $\frac{9}{7}$.



2) Tercja akordu, t. j. tercja, znajdująca się nad basem, wtedy się tylko oznacza, kiedy się zmienia chromatycznie, albo, jeśli jest septymą lub noną akordu. W pierwszym przypadku znak chromatyczny pisze się zwyczajnie pod nutą basową, w innym razie dodaje się jeszcze cyfrę 3.



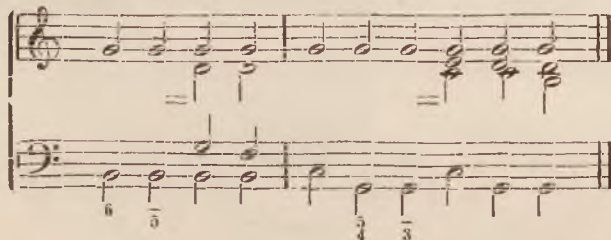
3) Kwinta akordu, czyli kwinta nad nutą basową, wtedy się tylko oznacza, gdy podobnie jak tercja zmienia się chromatycznie, albo jest septymą lub noną akordu. W pierwszym wypadku stawia się cyfrę 5 z dodaniem odpowiedniego znaku chromatycznego, w innym razie wystarcza sama tylko cyfra 5. Przykład:



4) Podwyższenie dźwięku w akordzie oznacza się często tylko przez przekreślenie cyfry, n. p.



5. Zatrzymanie dźwięku z akordu poprzedniego oznacza się w ten sposób, że obok cyfry, która ma zastąpić brakującą część następnego akordu, pisze się kreskę n. p.



6. Jeśli w jakimkolwiek głosie akordu chodzi o określone następstwo dźwięków, to wtedy i te dźwięki się oznacza, których w innym razie nie oznaczałoby się wcale n. p.

Two musical examples in G major, 2/4 time. Example 1 shows a melody in the treble and a bass line in the bass with figured bass notation: 87, 3, 57. Example 2 shows a similar melody and bass line with figured bass notation: 56, 6, 5, 4, 6, 3.

Napisz następujące przykłady w harmonii cztero-głosowej!

a)

b)

Musical example a) in G major, 2/4 time. The melody is in the treble and the bass line is in the bass with figured bass notation: 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 4, 3.

c)

Musical example c) in G major, 2/4 time. The melody is in the treble and the bass line is in the bass with figured bass notation: 6, 6, 5, 7, 6, 4, 3, 5, 6, 5, 4, 2.

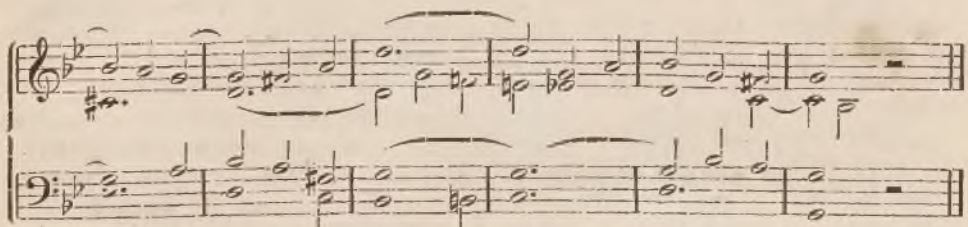
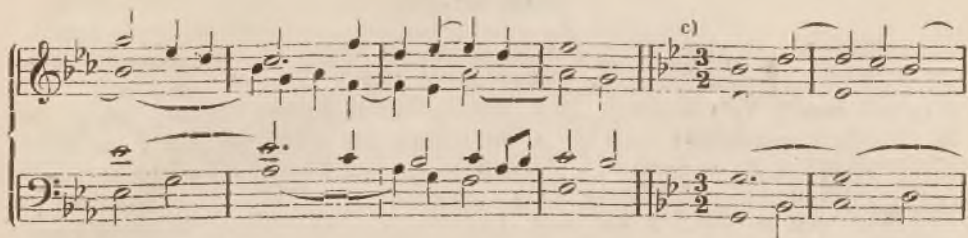
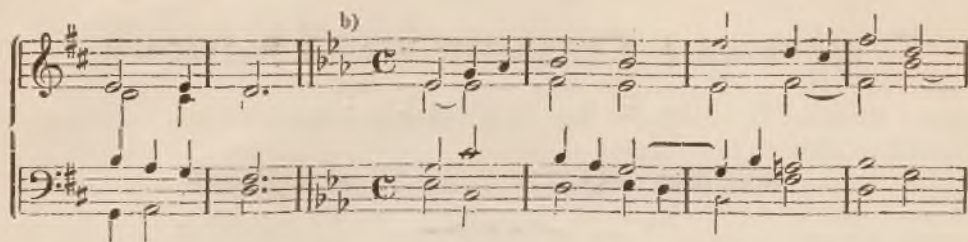
d)

Musical example d) in G major, 2/4 time. The melody is in the treble and the bass line is in the bass with figured bass notation: 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 87, 87, 56, 7.

W następnych przykładach oznacz bas cyframi, n. p.

a)

Musical example a) in G major, 2/4 time. The melody is in the treble and the bass line is in the bass with figured bass notation: 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 87, 87, 56, 7.



Użycie akordów w przewrotach.

Każdy akord najbardziej występuje określonym i samodzielnym w swej formie zasadniczej. Jednakże traci swoją stałość i określoną formę im dalej dźwięk basowy oddala się od dźwięku zasadniczego, tak że pierwszy przewrót akordu, ze względu na formę zasadniczą, najbardziej zbliżonym jest do powyżej przytoczonych przymiotów akordu zasadniczego, podczas gdy 2, 3 i 4 przewrót posiada już wielki brak samodzielności i określonej formy. Z tego wypływa, że po akordach zasadniczych najwięcej ma zastosowania pierwszy przewrót, inne zaś znacznie rzadziej się używają. Ponieważ na początku i końcu każdego kawałka muzycznego powinna być jaknajwyraźniej określona jego tonacja, przeto należy przyjąć za regułę, że początkowy i końcowy akord każdego utworu muzycznego powinien być trójdźwiękiem tonicznym w swej formie zasadniczej.



WSPOMNIENIA Z PIERWSZEJ WIZYTY PASTERKIEJ

J. E. ks. Biskupa płockiego

APOLINAREGO WNUKOWSKIEGO.

(Ciąg dalszy).

Janowiec. O początku tej parafii, dla braku dokumentów, trudno coś pewnego powiedzieć. Z istniejących na miejscu aktów dowiadujemy się, że już w XIII w. założenie parafii było uważane jako bardzo, bardzo dawne. Czytamy też w nich, że istniejący podówczas kościół w tak lichym był stanie, że gdyby go w roku 1741 nie podtrzymał ówczesny proboszcz, ks. Jan Płoski, popadł by w zupełną ruinę. Obecnie więc istniejąca świątynia pochodzi z XVIII w., zbudowaną jest z drzewa pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela, jest o jednej nawie bez stylu, długości ma 42 łokcie, szerokości 21. Lata pochyliły ją ku ziemi bardzo i grozi jej zupełny upadek. To też obecny proboszcz, ks. Hieronim Syski, z całym zasobem znanej swej energii zabiera się do postawienia nowego, murowanego kościoła. W tym celu zamówił już plany u p. Dziekońskiego w Warszawie, parafian zawezwał do ofiar, sam zaś krząta się teraz około przygotowania cegły. Musi jednak bardzo borykać się z trudnościami, bo parafianie, wskutek rozmaitych ujemnych wpływów, wskutek nieporozumień z dawnymi swymi przewodnikami, nie mają takiego zaufania do proboszcza, jakie być powinno i w jakie na ogół cechuje lud nasz polski. Przyznać jednak trzeba, że wiele się już zmieniło na lepsze, a da Bóg będzie zupełnie dobrze. Tu więc zdążając przybył Najdostojniejszy Pasterz przed południem. Po odprawieniu ingresu udał się do plebanii, skąd po obiedzie wrócił do kościoła, słuchał katechizmu, udzielił sakramentu Bierzmowania; katechizacya wypadła świetnie, dając chlubne świadectwo pracy i pedagogicznym zdolnościom ks. Proboszcza. Następnego dnia J. E. odprawił uroczystą celebrę, po niej zwiedzał zakrystyę, plebanię, zabudowania gospodarskie, a po obiedzie ruszył na dalsze prace do *Grzebska*. Kościół w Grzebsku drewniany. O jego historii czerpiemy wiadomości z aktów dziekańskich, miejscowe bowiem akta spaliły się wraz z plebanią; ztamtąd dowiadujemy się, że w roku 1712 ksiądz Kwiatkowski proboszcz czerwiński, kościół grzebski wyrestaurował. Gdy zaś z biegiem czasu świątynia pochyliła się do upadku w 1882 r. nanowo ją podniesiono, wtedy to na froncie dostawiono wieżę, a po bokach zakrystyę i kaplicę. Mimo niedawnej restauracyi obecny stan kościoła tak jest lichy, że trzeba myśleć o postawieniu nowego, do czego teraźniejszy proboszcz, ks. Ludwik Sokolik już się zabiera. Kościół w Grzebsku zbudowany jest pod wezwaniem św. Leonarda, którego statua, umieszczona w jednym z bocznych ołtarzów, słynie cudami. O jakie pół wiorsty od wsi parafialnej stoi kapliczka drewniana czci św. Leonarda poświęcona. Tu miało się odbyć cudowne objawienie tego świętego. Pod wieczór J. E. przybył do Grzebska, powitany jak zwykle, odbył ingres i tegoż dnia zwiedzał zakrystyę oraz kościół. Aparaty kościelne, naczynia do służby Bożej były w najzupełniejszym porządku, dobrze też wypadła i katechizacya. Nazajutrz w sobotę 6 maja J. E. odprawił pontyfikalną Mszę św., po czem udzielił sakramentu Bierzmowania, do którego przystąpiło 789 wiernych, po obiedzie zaś wyjechał do *Szydłowa*. Świątynię parafialną murowaną z cegły wzniósł w r. 1872 ks. Bonifacy Kulasiński proboszcz Szydłowiecki. Obecny duszpasterz, ks. Franciszek Olaszewicz przyprowadził ją do wzorowego porządku. Sam już zewnętrzny wygląd kościoła sympatyczne robi wrażenie, potęguje się ono za wejściem do wnętrza, gdzie ład, nieskazitelna czystość, zachowanie w najdrobniejszych szczegółach przepisów liturgicznych widnieją na każdym kroku. Prawdziwie o proboszczu

Szydłowieckim można powiedzieć: „dilexit decorem domus Dei“. Nie potrzebujemy tu dodawać, że ks. proboszcz otacza swem staraniem i muzykę liturgiczną, czuwając by i ona z całością była w zgodzie. W kościele znajdują się trzy ołtarze, w których obrazy dobrego pędzla. Zakrystya zaopatrzona dostatnio w aparaty. W niemniejszym porządku zastano plebanię i budynki gospodarskie, wzniesione kosztem parafian. Obecny proboszcz, który już lat 14 przewodniczy parafii, taktem, uprzejmością zjednał sobie serca owieczek, które też chętnie rad jego słuchają i za serce sercem płacą. Moralny stan parafii dobry, gdyby nie wychodztwo młodzieży do Prus i połączona z tem demoralizacya, parafię tę, liczącą 2305 dusz idealną zwać by można. Z wielką duchowną pociechą oglądał to wszystko Jego Ekscelencyja, oceniając zaś zasługi ks. Proboszcza, polecił mu wyrazić w księdze wizyt Najwyższe Pasterskie uznanie i najwyższą pochwałę.

W czasie pobytu w Szydłowie do Bierzmowania przystąpiło 546 osób. Po obiedzie, nad wieczorem w niedzielę, 7 maja pociągnął J. E. do *Żmijewa*. Kościół tu murowany, pokryty cynkową blachą z wieżyczką, wybudowany został w 1872 i na pierwszy rzut oka robi dodatnie wrażenie. Niestety wewnątrz dużo pozostawia do życzenia zarówno pod względem zastosowania się do przepisów liturgii, jak i wogóle co do przestrzegania ośzczędstwa i porządku. Obecny ks. Proboszcz, człowiek w bardzo podeszłych latach, pełen jest dobrej woli, położył dach na kościele, pobudował dwa ołtarze i t. p. sam wiek jednak nie dozwala, by mógł o wszystkim pamiętać i wszystkiego dojrzeć, służba zaś kościelna zaniedbuje swoich obowiązków, skarżył się też przed J. E. ks. proboszcz na niedbałość rodziców, którzy nie chcą przysyłać dzieci na naukę katechizmu, prosił by Pasterz upomniał lud o nieposzanowanie cudzej własności, o pieniactwo, jakie szeroko się rozparło między parafianami. Podczas wizyty przystąpiło w Żmiejewie do sakramentu Bierzmowania 1000 osób. Po sumie i obiedzie wyruszył J. E. na dalsze prace do *Stupska*. Krótko trwała podróż do parafialnego kościółka, bo i odległość od Żmijewa nieznaczna. Całą prawie drogę towarzyszyli J. Ekscelencyi wierni, ile że przy święcie był czas po temu. Przed drzwiami kościelnymi czekał na Pasterza miejscowy proboszcz, ks. Fabian Korzybski. Ze śpiewem „Kto się w opiekę“ wprowadzono J. E. do skromnego drewnianego kościółka, który na przyjęcie swego Gościa jaknajpiękniej się przystroił. Po odbyciu przepisanego ingresu zwiedził Pasterz zakrystę — uboga ona, ale wszystko co potrzebne do służby Bożej jest w dostatecznej ilości i w porządku utrzymane. Następnie zwiedzał po szczególe kościół — jest on drewniany i chylił się do upadku. Obecny proboszcz przygotowuje materyały na pobudowanie nowej murowanej świątyni. Na szczególniejszą uwagę zasługuje płaskorzeźba w ołtarzu wielkim. Przedstawia ona koronację N. Maryi Panny. Utwór to o rysunku bardzo poprawnym, z karnacją szlachetną. Wykonany jest z drzewa lipowego, powstanie tego dzieła znawcy odnoszą do początków wieku XVII. W dolnej swej części przedstawia osobę wychodzącą z grobu skalistego, ozdobionego z dwóch stron mitrami biskupimi. Prawdopodobnie jest to ów Łazarz, patron fundatora, który był alho biskupem, albo opatem. Nie bez wartości też jest starożytny obraz Matki Bożej, malowany na drzewie w ramach srebrnych, ozdobiony srebrną sukienką. Umieszczony on jest obecnie w bocznym ołtarzu św. Antoniego, w górnej kondygnacyi.

Organ kościelny o 6 głosach w dobrym stanie. Po wizytacyi kościoła obejrzał Pasterz zabudowania gospodarskie nowo wystawione przez ks. proboszcza, świeżo założony ogród owocowy etc. Po obiedzie J. E. słuchał dzieci katechizmu, udzielił sakramentu Bierzmowania 467 osobom i pośpieszył na konsekracyę kościoła parafialnego do *Wyszyn*. Parafia wyszyńska erygowaną była przynajmniej w II-iej połowie XVII w., od tego bowiem czasu prowadzone są już akta metryczne. Obecny kościół parafialny został wybudowany ofiarnością parafian, a zapobiegliwością teraźniejszego proboszcza ks. Józefata Brzeskiego w 1894 roku. Jedną to z piękniejszych świątyn w całym dekanacie, a utrzymywana ze smakiem świadczy o estetycznem wyrobieniu ks. proboszcza. Podwójna uroczystość wizyty biskupiej i konsekracyi licznie zgromadziła wiernych nietylko z wyszyńskiej pa-

rafi, ale i z sąsiednich. Po odbytych ingresie—w pięknie przyozdobionej w zieleń, girlandy i napisy, świątyni, odprawił Pasterz w osobnym namiocie przy relikwiach św. jutrznię. Następnego zaś dnia 9 maja we wtorek odbył uciążliwy obrzęd konsekracyjny, podczas którego według zwyczaju przemawiał do wiernych. Po obiedzie udzielał Jego Ekscelencyja sakramentu Bierzmowania, poczem udał się do plebanii na prawdziwie zasłużony wypoczynek. Następnego dnia 10 maja, po mszy św. szczegółowo Pasterz zwiedzał aparaty kościelne, w które kościół jest dostаточно zaopatrzony, katechizował potem dzieci, wreszcie pożegnawszy się z parafianami podążył do *Boguszyna*.

Miłe wrażenie sprawuje całość Boguszyńskiego kościółka. Zbudowany z cegły w 1862 roku kosztem ówczesnego kollatora Aleksandra Nostitz Jackowskiego, a przez dzisiejszego proboszcza, ks. Albina Grzybowskiego w 1903 i 1904 gruntownie odrestaurowany, oddaje chlubne świadectwo duszpasterzowi i parafianom, iż rozumieją czem jest dla parafii dom Boży. Rękę proboszcza znać tu wszędzie: 4 gustowne gotyckie ołtarze, piękna drewniana chrzcielnica, aparaty liturgiczne, to owoc pracy proboszcza. Przytem wszystko to utrzymane w porządku i czystości. Psuje tylko efekt organ, który koniecznie potrzebuje restauracyi, o czem ks. proboszcz już myślał, a tylko gwałtowniejsze potrzeby stanęły na chwilę na przeszkodzie. Stan moralny parafii też dobry, wychodźstwo jednak do Prus demoralizuje parafian. Do Boguszyna Pasterz przybył 10 maja przed południem i odbył ingres. Po obiedzie zwiedzał kościół, katechizował, udzielił sakramentu Bierzmowania 394 wiernym. Następnego dnia po mszy uroczystej wyjechał do *Żurominka*.

Kościół parafialny w Żurominku Kapitulnym—drewniany 76 stóp długi, 27 szeroki, 20 wysoki, wybudowany został w 1734 r. W 1889 r. restaurował go ks. Ignacy Balarski ówczesny proboszcz, a w 1904 r. na nowo odnowił obecny proboszcz ks. Hipolit Bauer. Włożył on w skromną tę świątynię wiele pracy i zabiegliwości. Dzięki też temu, mimo że parafia nie jest tak liczna, zdołał sprawić nową ambonę, odnowić ołtarze, wybudować nową plebanję, mieszkanie dla służby i t. p. Wszystko to razem robi bardzo dodatnie wrażenie za co też Najdostojniejszy Pasterz ks. proboszczowi i jego parafianom wyraził kanoniskie podziękowanie. Po ingresie Najdostojniejszy Pasterz udał się do plebanii, aby chwilę wypocząć, następnie powrócił do kościoła i w dalszym ciągu rozpoczął zwiedzanie zakrystyi, katechizację dzieci wreszcie udzielił sakramentu Bierzmowania, do którego na 2000 dusz przystąpiło 484 wiernych.

Pod wieczór tegoż jeszcze dnia pośpieszył Pasterz do *Dąbrowy*. Kościół parafialny, chociaż tylko drewniany, imponujące sprawuje wrażenie. Zdaleka wabią oko strzelające w górę dwie frontowe wieże, i prowadzą myśl ku Temu, co z miłości dla ludzi chciał z nami zostać pod słabymi postaciami chleba. Przed pięknie przyozdobioną świątynią czekali wierni Pasterza swego, skoro J. Ekscelencyja przybył, rozpoczął się obrzęd ingresowy, poczem wizyta kanonicka według programu. W czasie swego tu pobytu przejrzał Pasterz całą zakrystyę, ołtarze, plebanję, zabudowania, słowem wszystko. Wszędzie zaś znalazł wzorowy porządek i ład—za co bardzo dziękował ks. proboszczowi Kulińskiemu.

Co się tyczy historii kościoła w Dąbrowie, to sprowadzony on tu został w 1895 r. z m. Ostrowia, gub. Łomżyńskiej przez ówczesnego proboszcza, ks. Jana Bilińskiego. Obecny duszpasterz świątynię gruntownie wyrestaurował, odmalował wewnątrz i zewnątrz, sprawił trzy nowe ołtarze, odnowił plebanję, wybudował zabudowania gospodarskie i t. d.

Nie możemy też pominąć starań ks. proboszcza około muzyki kościelnej, jego to bowiem wpływem sprowadzono nowy organ o 9 głosach z pedałem. Instrument ten ustawiono roku zeszłego. Ostatniego dnia pobytu t. j. 13 maja J. E. opieczetował dwa portatyle oraz pokonsekrował kielich z pateną. Do Bierzmowania podczas pobytu Pastorskiego w Dąbrowie przystąpiło 738 osób. Z Dąbrowy J. E. podążył do Bońkowa, gdzie zwiedził kaplicę, a ztąd już ruszył do *Unieżyża*.

LITERATURA I KRYTYKA.

Fel. Starczewski. (*Program porównawczy różnych szkół muzycznych*, wydruk z Kurjera Teatralnego z 1904 r. Warszawa, druk W. Cywińskiego, Nowy Świat № 36. 1905. Pan Feliks Starczewski wzbogaca naszą literaturę muzyczną bardzo cennymi dziełkami informacyjnymi. Dział ten istotnie ma swoje bardzo ważne znaczenie, zwłaszcza jeśli chodzi komu o rozszerzenie wiedzy tak teoretycznej jak i praktycznej w uczelniach zagranicznych. Nie ulega wątpliwości, że szukanie gruntowniejszej wiedzy muzycznej za granicą nie jest peniekąd tylko modą, ale koniecznością, której ulegać muszą wszyscy najbardziej nawet wykwalifikowani nasi muzycy. Nie chodzi tu bowiem tylko o polor zagraniczny, ale istotnie o prawdziwą i gruntowną wiedzę, zwłaszcza w odpowiedniej specjalności. Wprawdzie dzisiaj ta potrzeba kształcenia się, lub wykończania swej wiedzy muzycznej za granicą zmniejszyła się, a może nawet z czasem zupełnie ustanie wobec powstania tak podniosłej instytucji jak Filharmonia, oraz wobec postawienia instytutu muzycznego na stopie postępowej, to jednak i w dzisiejszych czasach informacja ta o uczelniach muzycznych za granicą nie jest bez znaczenia, choćby miała nawet wartość tylko pogładową i była tylko małym przyczynkiem do historii muzyki międzynarodowej.

Broszura p. Starczewskiego obejmuje XII rozdziałów, z których sześć (III—VIII) traktuje o warszawskim instytucie muzycznym. P. F. Starczewski, sam jako długoletni uczeń tej instytucji, a następnie jako słuchacz wykładów w uczelniach zagranicznych, wskazuje wszystkie wady tej naszej jedynej, jak dotąd, wyższej szkoły muzycznej, zaznaczając środki do reformy całego dotychczasowego systemu. Zdaje się, że obecny dyrektor instytutu p. E. Młynarski, odczuwając te potrzeby zabrał się do tej reformy i, o ile się zdaje, przeprowadzi ją z łatwością przy doborze odpowiednich sił profesorskich, które zaprosił do kierownictwa. Wiemy np., że historię muzyki objął znany powszechnie znakomity badacz i krytyk muzyczny p. Poliński, do klasy organowej, wraz z prof. Makowskim, stanął dzielny wirtuoz organowy i solista, bardzo wytrawny pedagog p. M. Surzyński i t. p. Te więc pragnienia p. Starczewskiego, wygłoszone jeszcze za czasów starego systemu znajdują zdaje się uskutecznienie pod kierunkiem obecnego dyrektora. A plany te tem wspanialej dałyby się rozwinać, gdyby dwie wielkie nasze instytucje Filharmonia i Instytut złączyły się razem. Wykwalifikowany chór Instytutu jak dzielnie przyczyniałby się do wystawiania większych dzieł muzycznych, zwłaszcza o zakresie oratoryjnym, wtedy można by się było obejść bez sprowadzania sił zagranicznych, gdyż atrakcja była by dostateczną a koszta mniejsze. Obecny rozdźwięk, spowodowany nieprzyjaznymi warunkami, odbić się może niekorzystnie na obydwoh instytucjach.

W innych rozdziałach przechodzi p. Starczewski omawianą już w oddzielnej broszurze szkołę paryską (schola cantorum), konserwatorium lipskie, szkoły berlińskie, galicyjskie, poznańskie i nasze szkoły prowincjonalne w Lublinie, Radomiu, Łodzi i Częstochowie. Ostatni dział poświęca autor szkole muzyki kościelnej w Ratyzbonie, wykazując cały program studyów, które przeznaczone są, jak to często wspominaliśmy w Śpiewie, dla wykwalifikowanych muzyków i ci tylko czegoś tam się nauczyć mogą, podczas gdy słabo przygotowani, zwłaszcza w nauce harmonii, często tracą czas na próżno.

Bardzo słuszny zarzut robi p. St. naszym uczelniom krajowym, a właściwie tylko warszawskiej, że nie prowadzi ona racjonalnej systematycznej nauki śpiewu zbiorowego, jak to jest praktykowane np. we Lwowie, ztąd też nie dziwnego, że tamtejsze chóry nieraz śpiewają bardzo trudne rzeczy klasyczne.

odrazu. Smutnego zawodu na naszych chórach amatorskich doznał w swoim czasie ks. Surzyński, Perosi a także i inni, podczas, gdy tenże sam ks. Perosi zachwycił się chórami lwowskimi. Ale Lwów posiada trzyletnią klasę chórową, gdzie oprócz nauki teorii, uprawiana jest nauka czytania jedno i dwugłosowych wokaliz, utworów choralnych kilkagłosowych, przeważnie a capella i t. p., czego u nas niema wcale, dlatego nasze chóry detonują i rzadko zdobywają się na rzeczy istotnie poważne i głębsze. We Lwowie często słyszemy twory klasyczne kościelne wykonywane na koncertach lub w kościołach, to samo i w Krakowie, u nas zaś niestety bardzo rzadko.

Broszura p. Starczewskiego, napisana doskonałym stylem przedstawia się bardzo ciekawie; powinna też znaleźć się w ręku każdego muzyka, interesującego się prawdziwym postępem wiedzy muzycznej.

Gr.

Pastorałki. *Preludya na organy lub harmonium. Utwory oryginalne i na tematy polskich kołęd. Zebrał i ułożył Stefan Surzyński. Op. 63. Tarnów. Nakładem autora. Skład główny w księgarni Zygmun. Jelenia. Warszawa. Gebethner i Wolff. Poznań, księgarnia św. Wojciecha. Cena 4 kor. (1 rs. 60 k.)*

Bardzo interesujący ten komplet zawiera 20 preludyi kołędowych, ułożonych w połowie przez dwóch braci p.p. Mieczysława i Stefana Surzyńskich.— Przy każdej przygrywce znajdują się doskonale informacje, dotyczące używania rejestrów, co bezwarunkowo przyczynia się do barwniejszego wykonania. Wszystkie te przygrywki, z których prawie każda obejmuje stronę druku zwykłego formatu nut fortepianowych, tchną dziwną swojskością ze względu na zręczne wyzyskanie tematów kołędowych. Melodye te snują się w niezmiernie zręcznych imitacyach i, przechodząc w rozmaitych głosach, tworzą w niektórych miejscach niezmiernie ciekawe kombinacje muzyczne, zwłaszcza tam, gdzie się znajdują małe fughetta. Pod № 3, 8, 12 i 16 znajdują się pastorałki, których charakter nie nadaje się co prawda do kościoła, można je jednak wykonywać w domu na fisharmonii. Jedną z najpiękniejszych przegrywek będzie zapewne znajdująca się pod № 1, osnuta na melodii *Hej w dzień Narodzenia*, zwłaszcza w drugiej połowie, gdzie autor przeprowadza przepiękną tematyczną modulację. Również piękną jest minorowa przygrywka № 2. p. Mieczysława Surzyńskiego, która wyróżnia się nadzwyczaj łatwym, zwłaszcza od *piu mosso* trzygłosowym układem. № 4 uważamy również jako mniej odpowiedni do kościoła, ma on więcej charakter pastorałki. Nastrój poważny posiada przygrywka 11 na temat *Anioł pasterzom mówił*. W przegrywce 15 na temat *W żłobie leży* bardzo ładnie brzmi małe fugato w *piu mosso*. W № 18 rozwinięty jest przepiękny temat kołedy *Bóg się rodzi*. Bardzo ładne fugato posiada przygrywka 19. *Wiwat dzisiaj Boskiej Istności*, którą, zwłaszcza na większym organie, można wywołać potężne wrażenie. Przegrywka ta może być doskonale użyta jako bardzo efektowne postludyum. Jedną z trudniejszych przegrywek, tak ze względu na rytm, jak również na liczne modulacje, jest № 20 *Lulajże Jezuniu*.

Wogóle całość niezmiernie efektowna stanowi bardzo cenny zbiór, tem cenniejszy, że osnuty na swojskich, i to bardzo lubianych kołędach. Te kilka pastorałek, które mniej nadają się do kościoła, mogą być wykonane w domu i sprawić tak wykonawcy, jak i jego chętnym słuchaczom prawdziwe zadowolenie. Niektóre z tych przegrywek są tak piękne, melodyjne i pomysłowo prowadzone, że śmiało mogłyby być z wielkim powodzeniem wykonane na pojedynczy lub zbiorowy kwartet lub kwintet smyczkowy. Szczególnie do tego rodzaju wykonania nadają się przegrywki pod № 1, 2, 5, 7, 10, 11, 13, 15 (w transpozycji o pół tonu do góry) 16, 17, 18, 19 i 20. W takim razie tonacje bemolowe, poczynawszy od 3-ch bemolów lepiej zamienić na krzyżkowe.—Kto chce sobie uprzyjemnić wieczór wigilijny i w odpowiednim nastroju go przepędzić, temu gorąco polecamy wydawnictwo pana Surzyń-

skiego, znajdzie tam bardzo dużo pięknych, nastrojowych przegrywek, które w zupełności odpowiadają temu motto, jakie autor umieścił na czele swego wydawnictwa i które bodaj go natchnęło do puszczenia w świat tego cennego zbioru.

Idzie wieczór wigilijny
Przez szeroki świat,
Niesie radość do pałaców
I do nędznych chat.

Wykład Liturgii Kościoła katolickiego. *napisał ks. Antoni Nowowiejski, Magister św. Teologii, profesor seminarium dycezyjalnego w Płocku. Tom III. O środkach rozwinięcia kultu. Płock. W drukarni Kazimierza Miecznikowskiego. 1905. Cena 2 rb.*

Olbrzymi ten tom, obejmujący 515 stronici większej ósemki stanowi dalszy ciąg wielkiego dzieła liturgicznego, które, zasłużony na niwie liturgicznej ks. Prałat, rozpoczął wydawać już od lat kilku, a które, będzie prawdziwym unikatem na polu liturgicznym w naszym języku. Dla nas tom ten jest o tyle ciekawym i na omówienie zasługującym, że obejmuje bardzo wiele interesujących szczegółów z dziedziny śpiewu gregoryjańskiego. Cały dział VI jest temu wyłącznie poświęcony, gdzie na 113 stronach znajdujemy 19 dosyć obszernych rozdziałów, traktujących wyłącznie o kwestyach, odnoszących się do śpiewu liturgicznego. Dla lepszej informacji czytelnika cytujemy tytuły tych rozdziałów:

a) Znaczenie muzyki w ogólności, a śpiewu w szczególności; b) Cele muzyki liturgicznej; c) Śpiew liturgiczny w pierwszych wiekach Kościoła. Śpiew Ambrożyjski; d) Antyfonarz św. Grzegorza i śpiew Gregorjański; e) Główne cechy śpiewu Gregorjańskiego; f) Neumy antyfonarza Gregorjańskiego; g) *Litterae significativae*; h) Schola cantorum, i) Reformy Gwidona z Arezzo; l) Dalsze dzieje chorału i ksiąg chorałowych; l) Chorał Piotrkowski; m) Polifonia; n) Muzyka instrumentalna; o) Organ; p) Obowiązki śpiewaków liturgicznych; q) Udział niewiast w śpiewie liturgicznym; r) Śpiew ludowy podczas nabożeństw publicznych; s) Kancjonał; t) Księgi greckie do śpiewu.

Każdy łatwo się domyśla z samych tylko tytułów ile to ciekawych rzeczy zajmuje ten dział interesujący dla każdego, kto się zajmuje muzyką kościelną. Wszystkie pomniejsze rozdziały, z których każdy mógłby być oddzielnym traktatem, oznaczone są literami. Bardzo podniosłe kreśli autor znaczenie muzyki wogóle, a śpiewu w szczególe przy ceremoniach liturgicznych. Podniosła sztuka muzyczna przyczynia się do uświetnienia nabożeństwa, ona najbardziej zdolna do uwydatnienia wszystkich uczuć na jakie stworzenie, przejęte miłością ku swemu Stwórcy, zdobyć się może i powinno. Zręcznie przechodzi autor historyczne zastosowanie muzyki u pogan, następnie u żydów, za czasów Mojżesza, Dawida, Salomona. Ponieważ muzyka liturgiczna ma cel nadzwyczaj podniosły, przeto, chcąc wywiązać się z swego zadania, musi ona odpowiadać w zupełności swemu przeznaczeniu. Cześć Boża i zbudowania wiernych oto dwa podniosłe cele muzyki liturgicznej, które wypełnia tylko muzyka nastrojowa, a więc posiadająca charakter kościelny. Potężnego wpływu muzyki kościelnej doświadczył na sobie św. Augustyn, który o tem wspomina w swoich wyznaniach: „Jakżem płakał wtedy, powiada on, podczas śpiewania hymnów i kantyków, przejęty głęboko słodkimi tonami Kościoła Twego! Głosy te wpływały do uszu moich, a wraz z nimi sączyła się prawda Twoja do serca mego i rozgorzały z tego we mnie uczucia pobożności i płynęły łzy i dobrze mi z nimi było“. O tem mówi rozdział b). W rozdziale c) mamy ciekawe szczegóły o stopniowym rozwoju śpiewu kościelnego, poczynając od związków Kościoła. Tu rozróżnia autor na podstawie Magistra Choralis śpiew *pojedynczy* (*accentus*) od *zbiorowego* (*concentus*). Dalej czytamy o śpiewie am-

brozyańskim, z którego właściwie rozwinął się gregoryański i jego tonacye, dla których punktem wyjścia były cztery pierwotne autentyczne tonacye ambrozyańskie. Dobrze wyjaśniona jest różnica pomiędzy odrębnymi gatunkami śpiewu zbiorowego, a więc pomiędzy śpiewem *symfonicznym*, gdy wszyscy razem śpiewają, *hypofonicznym* albo *responsoryjnym* t. j. odpowiadającym i *antyfonicznym* t. j. śpiewem na przemianę. Tu dowiadujemy się, że udział ludu w tych trzech rodzajach śpiewu liturgicznego zmniejsza się z końcem wieku czwartego, t. j. od soboru Laodycejskiego, który ogranicza te funkcye do chóru śpiewaków. Od tego też czasu datuje się specjalny rodzaj święcenia na śpiewaków *ordo cantorum*. — Bardzo interesująco przedstawia się rozdział o antyfonarzu św. Grzegorza, gdzie wskazana jest jego historia, rozpatruje autor wrzekomą kopię tego antyfonarza: antyfonarz z St. Gallen, gdzie według tradycyi zostawiony został przez Romanusa, zakonnika benedyktyńskiego z wieku VIII. Twierdzenie to zbija ojciec Schubiger z kiasztoru szwajcarskiego w Einsiedeln.

(C. d. n.)



ROZMAITOŚCI.



D. Thermignon, dyrektor chóru przy bazylice św. Marka w Wenecyi, wydał bardzo łatwy zbiór niesporów na dwa głosy męskie u wyd. Capry w Turynie. Cena part.: 3 fr. 60 cent. (1 rs. 40 k.) gł. po 30 cent. (10 k.) Autor miał głównie na celu słabsze chóry, dlatego też starał się o układ jak najprzystępniejszy. Tegoż autora tego samego wydawcy wyszła msza na sopran, tenor i bas z organ. (Cena 3 fr. 90 cent.—1 rs. 50 k.) Jest to już kompozycja znacznie trudniejsza i wymaga większego kompletu chórowego.

Solfedzia popularne do ułatwienia nauki śpiewu greg. wydane zostały przez firmę belgijską Lefebvre i Desclee. Na 90 stronach znajdują się bardzo praktyczne ćwiczenia, ułatwiające naukę śpiewu choralnego według wydań autentycznych. Wydanie to szczególnie praktyczne jest dla ludzi świeckich, którzy jeszcze nie mieli do czynienia z śpiewem gregoryańskim. Cena: 1 fr. 40 c. (50 kop.) Format 16. Dwie te kompozycje dedykowane są Ojcu Św.

Facillima Missa pro Defunctis, taki tytuł nosi bardzo łatwa msza żałobna na jeden głos z organem w wydaniu Capry w Turynie. Objętość skali d—d. Kompozycja, pomimo łatwego układu, tchnie świeżością melodyi. Tegoż autora wyszło bardzo ładne Ave Maria na organ.

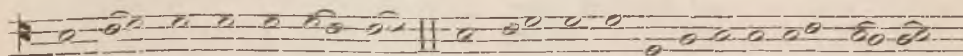
Nowa szkoła muzyczna została otwarta w Wenecyi, kosztem bardzo bogatego bankiera p. Loeba, który na to przeznaczył fundusz półmiliona dolarów.—(Prz. muz. lw.)

Chorał benedyktyński. Organ Towarzystwa św. Cecylii (Flieg. Blötter) zamieszcza w ostatnim numerze wskazówki o całym systemie chorału tradycyjnego w porównaniu z dotychczasowym medycejskim. Tą drogą pragnie obecny prezes ks. dyr. Haberlin formować czytelników, zwłaszcza zaś licznych członków tego bardzo rozgałęzionego stowarzyszenia.

Aleksander Guilmant znakomity organista, profesor paryskiej Scholi Cantorum, prawie już 80-letni starzec, rozpoczął niedawno szereg koncertów w Stanach Zjednoczonych. Guilmant już od lat 30 odbywa corocznie podróże koncertową zagranicę. W Ameryce obecna wycieczka jest już trzecią i nie odbywa on jej ze względów artystycznych, ale ulegając zaproszeniom licznych stowarzyszeń religijnych, które w ten sposób chcą sobie ściągnąć większą ilość słuchaczy i tem samem ułatwić propagandę swych teorii. Recitale organowe

Guilmanta będą rodzajem reklamy dla rozmaitych korporacji religijnych, gdyż na nie przybędą tak wierzący jak i niewierzący. W przerwach pomiędzy grą organową będą się odbywały rozmaite konferencje w wielu spornych kwestiach teologii, naturalnie według systemu widzenia danej korporacji. Nie wchodząc w treść konferencji musimy tylko przyznać, że główną atrakcją będą nie one, lecz gra znakomitego wirtuoza organowego, który w podziw wprowadza najmniej nawet muzycznych słuchaczy. Pośród innych produkcji Guilmant praktykuje również jeszcze i tę ciekawą, którą już od 50 wprowadzili niektórzy znakomici koncertanci, mianowicie, że, na zadany temat przez któregośkolwiek z słuchaczy, wykonywa on mistrzowską fugę, wykazując nie tylko technikę, ale i głęboką wiedzę muzyczną.

Kiedy należy śpiewać Benedictus? Wobec poruszanej w niektórych gazetach muzycznych kwestji, czy Benedictus należy śpiewać zaraz po podniesieniu, czy też przed, jeden z kapłanów angielskich przysłał do rzymskiej gazety „Rassegna Gregoriana“ parę swych spostrzeżeń, zaznaczając, że według tych danych, jakie przytacza, powinno być ono śpiewane przed podniesieniem. Oto argumenty: 1) W choralnej mszy rekwalnej, Hosanna, znajdujące się po Sanctus, nie posiada doskonałej kadencji na tonice, ale raczej półkadencję, choć nie kończy się na dominancie ale na sekundzie od toniki i domaga się tem samem jakby dalszego ciągu, podczas, gdy Hosanna po Benedictus, kończy się na tonice i w zupełności zadawała ucho słuchacza. Dla porównania przypatrzmy się melodyi:



Ho - san - na in ex - cel - sis

Be - ne - dic - tus Hosanna in ex - cel - sis

Według spostrzeżenia tego kapłana, ze względu na kadencję nie doskonałą, domagającą się koniecznie dalszego ciągu, przerwa trwająca przez całe podniesienie byłaby za długą.

2) Zbyt przeciągle kompozycje nowożytnie stały się prawdopodobnie, według zdania tego obserwatora, przyczyną reguły liturgicznej, polecającej wykonanie Benedictus po podniesieniu.

3) Z punktu widzenia liturgicznego to ponieważ kapłan odmawia Benedictus zaraz bezpośrednio po Sanctus, a więc przed podniesieniem, dla czegoż chór nie miałby tego również śpiewać przed podniesieniem. Tem bardziej że i słowa *Benedictus Qui venit, — błogosławiony, który idzie*, mają większą rację przed podniesieniem, niż po jego skończeniu, skoro Chrystus Pan, do którego słowa te się odnoszą już *jest* na ołtarzu.

Kursy śpiewu gregoryańskiego w Appuldurcombe. W lipcu i sierpnia tego roku odbywały się kursy śpiewu gregoryańskiego w Appuldurcombe w Anglii, gdzie obecnie przemieszkują benedyktyni francuscy. Dwa kursy były przeznaczone dla anglików, a jeden dla francuzów. Udział brało przeszło 80 osób, byli to przeważnie organiści z rozmaitych wielkich kościołów. Ojciec Eudine prowadził teorię i wykonanie śpiewu gregoryańskiego; w tej pracy pomagał mu też dyrygent chóru katedry Westminsterskiej M. Terry. Po ukończeniu wykładów słuchacze robili wykładającym rozmaite zarzuty. Nabożeństwa zakonne były dla słuchaczy wzorem tak pod względem liturgicznym jak i muzycznym. W czasie prób, jakie odbywał chór zakonne, przychodzili uczestnicy kursów, aby przypatrzeć się sposobowi uczenia i prowadzenia chóru. Zaprojektowaniem zostało założenie nowego pisma muzycznego w Filadelfii pod kierunkiem d-ra Hennyego, Benedyktyni z Solesmes prowadziliby część gregoryańską, Julian Bas akompaniament organowy, a M. Terry kompozycje polifoniczne.



Co piszą?

Musica sacra (№ 5—8).

Prawnicy pomiędzy muzykami.—Kwestya chórów chłopięcych i trudne jej rozwiązanie.—Kto był nauczycielem Palestriny?—Dzieła kompozytorów katolickich na koncercie w kościele protestanckim.—Naprawa nądwornej muzyki kościelnej w Dreźnie.—Dar ks. kan. Haller'a i podziękowanie z Watykanu.

Profesor K. Walter z Montabaur pisał w roczniku muz.-kościelnym z 1900 r., że już oddawna prawnicy szczególnie odznaczali się w muzyce nie tylko jako kompozytorowie, ale także jako zwawcy i badacze, którzy wydobywali cenne skarby muzyczne z pyłu zapomnienia, aby w nowej szacie oddać je do użytku współczesnych. Na potwierdzenie zdania swego, autor przytoczył 20 nazwisk prawników z rozmaitych wieków i narodowości, dodając, że z łatwością możnaby spis ten wzbogacić jeszcze całymi tuzinami nazwisk, przedstawicieli palestry. Jakiś, żądny wiedzy sceptyk, niezupełnie dawał wiarę powyższemu dodatkowi i poprosił autora o dalsze wyliczenie prawników, zasłużonych około muzyki. Prof. Walter, czyniąc zadość życzeniu, uzupełnił pierwotny spis 72 nowymi nazwiskami, podając zarazem rok urodzenia i rok śmierci każdego prawnika-muzyka. — W ważnych szczegółach, które dotyczą chórów chłopięcych, rozpatruje się pewien, doświadczony pedagog. Przede wszystkim bada on i roztrząsa trudności, które stają na zawadzie tworzenia oraz istnieniu chórów chłopięcych. Do najważniejszych z nich należy bezspornie częsta zmiana chłopców w chorze, wywoływana zmianą głosu czyli mutacją. Przecięciowo chłopiec może być czynny jako śpiewak w chorze od 11 do 14 roku życia, ale tylko wtenczas, jeżeli przedtem przez rok uczęszczał na lekcye śpiewu przynajmniej trzy razy tygodniowo. Kto z dyrygentów i organistów ma przy obowiązkowych zajęciach tyle czasu, tyle sił, i co za tem idzie, tyle chęci, aby na same tylko przygotowanie głosów chłopięcych do chóru poświęcać taką ilość godzin? A jeżeli w młodzieńczym zapale dopiął szczęśliwie raz i drugi cel,

jaki sobie zamierzył, to jak daleko mogą sięgać nadzieje jego? Oto, w najlepszym razie, po trzech latach musi się zabrać do tego samego dzieła na nowo i na nowo musi ugiąć się pod ciężarem tych mocno denerwujących obowiązków. Nie wszyscy mogą przez czas dłuższy podjąć tak trudnemu zadaniu. Dla tego też jedni, ratując resztę swego zdrowia, z radością ustępują miejsca młodszym siłom,—inni, znękani i wyczerpani, opuszczają ręce. Okazuje się więc, że najważniejszą przeszkodą przy tworzeniu i utrzymywaniu chórów chłopięcych jest mutacja głosu i, co za tem idzie, powolne, ale nieprzerwane i zbyt wczesne starganie zdrowia i sił nauczycieli, co starszych zraża, a w młodszych zapala studzi. Inną, niemniej ważną przyczyną, jest charakter głosu chłopięcego, przy którego urabianiu i kształceniu napotyka się znacznie większe trudności, aniżeli przy głosie żeńskim. Głos chłopięcy potrzebuje doświadczonego i wyrozumiałego nauczyciela, potrzebuje też bardziej starannej opieki, aniżeli głos żeński, albowiem skutkiem wrzasku i krzyku w pożytku z rówieśnikami chłopiec nadwyręża narzędzia głosowe i zgłasza się nieraz do śpiewu z głosem już poderwanym, uszkodzonym. To utrudnia znacznie mozolną pracę nauczyciela. Potrzeba mu uzbroić się w cierpliwość anielską, potrzeba też dłuższego oszczędzania takiego głosu, dopiero potem można osiągnąć pożądane korzyści. Tu powie może kto: Dlaczego przyjmować do śpiewu chłopców z defektem w głosie? Łatwa na to odpowiedź: Przyjmuje się takich dlatego, że lepszych zyskać nie można. Są wprawdzie wśród młodzieży głosy lepsze, ale te należą do nielicznych wyjątków. Zabiegi zaś dyrygenta około uzyskania chłopca z takim głosem rozbijają się najczęściej o niechęć i nieprzeżycie, a także o interesowność rodziców albo o lenistwo chłopca. I ta okoliczność jest trzecią, poważną przeszkodą przy urządzaniu chórów chłopięcych. Jeżeli rodziców katolickich nie ożywia

duch ofiarności i poświęcenia się dla sprawy świętej, jeżeli tego ducha nie zaszczepiają w sercu dziecka, jeżeli wzrok swój będą wycęzać jedynie w kierunku zysków materialnych, to oczywiście chóry chłopięce będą zawsze tylko wegetować, gdyż kościoły nasze nie są tak zamożne, aby stawały do konkurencji z wyławiaczami lepszych głosów. Wreszcie nie można i tego milezieniem pominąć, że dzisiejsi kompozytorowie wokalni, nzwzględniając nierzadkie chóry żeńskie po kościołach, wiedą głosy w utworach swoich na takie wyżyny, które w krótkim czasie wytrącają głos chłopięcy z podstaw i doprowadzają go nieraz do zupełnej ruiny. Innymi utworami obdarczo chóry kościelne przed 200 laty; to też wówczas nikt nie myślał o tem, żeby do chórów kościelnych wprowadzać głosy żeńskie. Zważywszy to wszystko, każdy przyzna, że kwestya chórów chłopięcych w naszych kościołach jest kwestyą bardzo trudną do rozwiązania. — Różne, niewyjaśnione dotąd szczegóły z życia znakomitych muzyków, przysparzają historykom muzycznym dużo kłopotu. Do takich szczegółów należy pomiędzy innemi pytać: Kto był nauczycielem Palestriny? Pomimo starannych dociekań nie osiągnięto dotąd zupełnie pewnego rezultatu w tej mierze. Najbliżej prawdy zdają się być ci, którzy uważają fiamandezyka Gaudio Mell'a za nauczyciela sławnego mistrza. (Palestrina narodz. się w 1526 r.). Do wniosku takiego dochodzą oni, opierając się na pismach Liberati'ego i Pitoni'ego (około 1685 r.), którzy podają, że Gaudio Mell założył szkołę muzyczną w Rzymie, skąd później jako kapelmistrz został powołany na dwór portugalski, ale w r. 1580 powrócił znowu do Rzymu, aby się nacieszyć sławą ucznia swego Jana Piotra Palestriny. W znakomitem dziele swoim *Memorie della vita di Giov. Pierl. da Palestrina* ks. Baini, biograf Palestriny, wypowiada przypuszczenie, że ów mało znany Gaudio Mell był prawdopodobnie identyczny ze sławnym francuzem Claudio Goudimel, urodz. około 1505 r. w Besançon, którego nazwisko niefortunnie przekreślono. Ale nowsze badania wykazały, że Goudimel nie był nigdy w Rzymie. W żadnym kościele, w żadnej bibliotece ani w żadnem archiwum niema najmniejszego śladu o po-

bycie jego w wiecznem mieście. Skoro zaś nie był, nie mógł więc tam mieć uczniów. Wszyscy też nowsi historycy, nawet protestanci, jak dr. Fleischer, dr. Riemann zaliczają powyższe przypuszczenie pomiędzy legendy. Ale zagorzali protestanci przyjęli odrazu i roztrąbili hipotezę ks. Baini'ego jako pewnik. Trzeba wiedzieć że Goudimel był kalwinem, zamordowanym w noc św. Bartłomieja. Protestantom chodzi bardzo o to, aby utrwaliło się przekonanie, że kalwin Goudimel był nauczycielem Palestriny, albowiem wtenczas mogliby się przechwalać z tego że oczyszczenie rzymskich śpiewów kościelnych z rozmaitych, gorszących naleciałości jest dziełem protestantyzmu, a przywrócenie tym melodyom piękności i powagi byłoby pośrednio ich zasługą. — W roku 1854 założono w Lipsku towarzystwo śpiewacze pod nazwą *Riedelverein*, które zakreśliło sobie szlachetny cel — wykonywanie starożytnej muzyki kościelnej. Przez 50 lat istnienia swego towarzystwo odpowiedziało godnie trudnemu zadaniu, a już w 1859 r., kiedy z powodzeniem wykonało wspaniałą mszę Bacha *H-minor*, nabrało rozgłosu w świecie muzycznym. Od tego czasu każdy nowy koncert religijny szerzył i roznosił sławę jego po świecie. Z uznaniem wypada zaznaczyć, że na programach koncertowych towarzystwa często ukazywały się także nazwiska wybitnych kompozytorów katolickich, pomimo że *Riedelverein* dawał i daje wszystkie swoje koncerty w protestanckim kościele *Thomaskirche*, przy którym Jan Sebastyn Bach był czynny jako organista. Przeto też z tem miłszem zdziwieniem stwierdza się fakt, że na ostatni koncert sezonowy (8-go czerwca r. b.) złożyły się następujące cenne utwory muzyczne *wyłącznie* kompozytorów katolickich: 1) Gloria i Credo z mszy Assumpta est na 6 głosów przez Palestrinę; 2) *Ricercare* z 1606 r. na organ przez Jana Cima; 3) *Sanctus* i *Benedictus* z powyższej mszy Palestriny; 4) Dwa *Concerti ecclesiast.* na sopran i organ przez Ludw. Viadanę; 5) *Christus factus est* ua 4 gł. przez Fel. Anerio; *Jesu, dulcis memoria* na 4 gł. przez Tom. L. Victorię; 6) *Capriccio pastorale* na organ przez Frescobaldi'ego; 7) *Kyrie, Sanctus* i *Agnus Dei* z 5 głosów. mszy, *Qual dona attende* przez Orlanda di Lasso.

Sprawozdawca koncertu dodaje w końcu, że kapelmistrz nadworny, dr. Göhler, obecny dyrektor towarzystwa, przygotował wyliczone codopiero perły katolickiej muzyki kościelnej z wielką starannością, a na słuchaczach wywarły one głębokie wrażenie.—W muzyce kość. katolickiego kościoła nadwornego w Dreźnie ma wreszcie nastąpić dawno pożądana zmiana. Już Ryszard Wagner pisał obszernie w r. 1849 przeciw zakorzenionemu tam zwyczajowi, posługiwania się w kościele podczas nabożeństw muzyką w stylu operowym, która, odcinając myśl od modlitwy, od Boga, zaprzatała ją barwnymi wspomnieniami z przybytku muzy. W zbiorze pism swoich gani też cierpkimi słowy chorobliwy objaw owych czasów, przenoszenia gustów i sentymentów z desek teatralnych na chór kościelny. (Ob. „Śpiew Kość.“ 1905 r. № 4, str. 49 — 51). I w prasie katolickiej odzywały się czasem głosy, piętnujące charakter niekościelny utworów muzycznych w saskim kościele nadwornym. Ale wszystko to było głosem wołającego na puszczy, a na chórze nadwornym nie zmieniał się nic na korzyść liturgicznej muzyki kościelnej. Bo i jakże miało być inaczej? Od czasu zbudowania katolickiej świątyni nadwornej przed 150 laty, każdy nadworny kapelmistrz opery był zarazem nadwornym kapelmistrzem kościelnym bez względu na przekonania religijne. Dla tego też widzimy na stanowisku kapelmistrzów nadwornych w świątyni katolickiej takie osobistości jak: Hasse, Naumann, C. M. v. Weber, Morlacchi, Ries, Ryszard Wagner, Reissiger, Wüllner i t. p. artystów bezwyznaniowych. Urząd kapelmistrza wkładał na niego także obowiązki kompozytorskie. albowiem kapelmistrz nadworny musiał corocznie układać nową mszę na orkiestrę, solo i chór. Na orkiestrę teatralną spadał znowu obowiązek przygrywania podczas każdej sumy, podczas uroczystych mszy, nieszpór i litanii, a chórom teatralnym i solistom polecono, brać czynny udział w śpiewie na chórze. Wobec tak powabnego kompletu łatwo można wyobrazić sobie, jaki tam panował nastrój ducha. Całe to towarzystwo arty-

styczne, mające z natury rzeczy przede wszystkim własne swoje „ja“ na celu, dążyło i w świątyni do szumnych popisów, do brawury, do występów z przeplechem orkiestralnym. Wszystko wykonywało się wprawdzie z wielką starannością, ze skrupulatną akuracnością, ale czyniło się to dla sztuki, dla własnej chwały i dla podobania się publiczności; o modlitwie zaś, o zachowaniu przepisów liturgiczno-muzycznych, o chwale i czci Bożej nie było nigdy mowy w tej grupie indyferentnej. Tym nadużyciom, z których gorszyli się nieraz nawet inowiercy, ma niedaleka przyszłość koniec położyć. Reforma obejmuje następujące punkty: 1) Nowy porządek liturgiczny; 2) Zmiana wykonywanych utworów na korzyść kompozycji, posiadających cechy muzyki kościelno-artystycznej; 3) Gorliwe zajęcie się stylem wokalnym. Zdaje się, że ostatecznie przyczyniło się do tej przemiany papieskie *Motu proprio* z 1903 r., gdyż naprawa—jak się okazuje — ma być przeprowadzona w duchu życzeń i przepisów Piusa X. — Ks. kauonik Haller, zastępowy profesor i znany całemu światu muzyce:emu kompozytor kościelny, złożył Ojcu św. w darze wszystkie swoje kompozycje, pomiędzy którymi znajduje się także jubileuszowe, bo 25 wydanie jego mszy „Missa tertia“. Wkrótce ofiarodawca otrzymał z Sekretaryatu Stanu pismo następujące: Wielce Szanowny Panie! Dar, niedawno temu przez Ciebie złożony, Ojciec św. przyjął chętnie i mile dla dwójakiej przyczyny. Jest on bowiem znamiętem świadectwem twojej synowskiej dla Namiestnika Chrystusowego miłości, a zarazem dowodem zapału, z jakim pragniesz wypełniać Jego polecenia celem naprawy muzyki kościelnej. Zrozumiesz przeto łatwo, z jakim upodobaniem przyjął dar złożony i jak gorąco pragnie, aby Bóg poszczęścił Tobie i pracom Twoim. Tymczasem na zapatek Swej życzliwości udziela Ci chętnie błogosławieństwa Apostolskiego. Korzystam z tej sposobności aby Ci przesłać wyraży wysokiego szacunku, z jakim pozostają oddanym Ci — Kard. Merry del Val.

X. L. M.