

# SPIEW KOŚCIELNY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.

## HISTORIA MUZYKI KOŚCIELNEJ.

### Ź R Ó D Ł A.



pracy tej posilkować się będziemy źródłami pierwszorzędnymi, do których należą:

Wszystkie dzieła kompozytorów jakie były do dziś; wymieniać ich nie potrzebujemy, w miejscu bowiem właściwym będzie o nich wzmianka stosowna. Do źródeł drugorzędnych zaliczamy dzieła, traktujące wprost lub ubocznie o historii muzyki kościelnej. Wymienimy tu niektóre:

A. M. S. Boetius. *De Musica, libri quinque.*

S. A. Augustinus. *De Musica libri sex.*

Gerbert M. 1). *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus.*

2). *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae collicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati.*

Coussemaeker. *Scriptorum de musica mediæ aevi novam seriem a gerbetina alteram collegit nuncque primum edidit, Parisiis. 1864—1875.*

Desplanque. *Etudes sur les travaux d'histoires et d'archéologie. 1876.*

Dr. C. Proske. *Musica Divina.* Słowo wstępne.

Luck i Commer, którzy wydawali w dalszym ciągu dzieła klasycznych kompozytorów.

Anselm Schubiger. *Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert.*

Bäumker. Dzieła: 1) *Palestrina.* 1877. 2) *Orlandus de Lassus.* 1878.

3) *Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland.* 1881. 4) *Das Kathol. Kirchenlied.* 3 t., 1883—1891.

- F. Krieger. *Musica ecclesiastica catholica*. 1872.  
 S. Meister. *Das deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*. 1862.  
 P. U. Kornmüller. *Lexikon der Kirchlichen Tonkunst*.  
 Dr. J. Katschthaler. *Musikgeschichte*.  
 B. Kothe. *Abriss der Musikgeschichte*.  
 A. W. Ambros. *Geschichte der Musik*. Dzieło pomnikowe w 5 t.  
 Botte de Toulmon. *Dissertation sur les instruments de musique du moyen age*. Paris.  
 F. Clément. *Histoire générale de musique religieuse*. Paris.  
 E. Bürnouf. *Les Chants de l'église latine*.  
 Andr. Quitoparchi. *Mirrolagus musicae activae*.  
 Ks. dr. J. Surzyński. 1) *Monumenta musices sacrae*. 2) *Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII w.* 3) *Polskie pieśni Kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI w.*

Do historyi chorału.

- Gueranger. *Institutions liturgiques*.  
 Dom. J. Pothier. *Melodies gregoriennes*.  
 A. Kienle. *Choral*; i wiele innych, których, przy sposobności, przytoczyć nie omieszkamy.

### Nazwa muzyki kościelnej i jej podział.

Historią muzyki kościelnej nazywamy to wszystko, co ludzie zdziałali na tem polu, od Chrystusa do naszych czasów. Wątpliwość wszakże pozostanie, dopóki nie będzie wiadomem: co oznacza wyraz *kościelny*, co zaś *muzyka*. Gdybym chciał pisać o historyi chorału, rzecz byłaby jasną, bo o chorale wie każdy; lub, gdybym przedstawiał historyę śpiewu liturgicznego, byłaby to historya śpiewu, używanego podczas czynności liturgicznych.

Wyraz kościelny, w pojęciu ogólnem, oznacza to wszystko, co Kościół przyznał za swoje, czego używa w świątyniach swoich. W tym znaczeniu śpiew kościelny, to śpiew, którego tekst, bez względu na język, i melodyę, przyjęty i wykonywany jest po kościołach. W tym też pojęciu dwutygodnik „Śpiew Kościelny“ przeprowadza reformę śpiewu. Śpiew zaś kościelny w ścisłem znaczeniu oznacza toż samo, co i śpiew liturgiczny. Wyraz wszakże *muzyka* wymaga koniecznie wyjaśnienia bliższego.

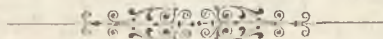
Muzyka jest sztuką, umiejętnością czegoś duchowo pięknego; jest umiejętnością wyrażania dźwiękami wzniosłych myśli i uczuć człowieka. Lecz myśli i uczucia swoje wyrażać możemy dźwiękami głosu ludzkiego i instrumentów; muzyka — nadto, obecnie, uważaną

jest jako przeciwstawienie do śpiewu. Nierzadko słyseć możemy dwa te pojęcia: „muzyka i śpiew“ jako dwie rzeczy od siebie odmienne. W dokumentach kościelnych wyraz muzyka przeciwstawiony jest do śpiewu gregoryańskiego. Sobór Trydencki śpiew polifoniczny, dla odróżnienia go od śpiewu gregoryańskiego, nazywa muzyką. Wreszcie, że to tylko dodamy, Benedykt XIV \*) i *caeremoniale episcoporum* \*\*), wszelki śpiew w kościele, za wyjątkiem chorału gregoryańskiego, nazywają muzyką. Cóż więc ma oznaczać wyraz *muzyka*? Napewno nie przedstawia ona samej muzyki instrumentalnej i samych kompozycji polifonicznych. Przez wyraz „muzyka“ rozumieć należy nie tylko śpiew lecz i dźwięki instrumentów, używanych do towarzyszenia śpiewowi i jako utwory samoistne. Że zaś pragniemy przedewszystkiem wiedzieć: *co to jest muzyka kościelna*, odpowiedź na to, po wyjaśnieniu, łatwa: *muzyka kościelna jest to śpiew jednogłosowy lub wielogłosowy, wykonywany bez towarzyszenia instrumentów lub z akompaniamentem takowych, w kościołach, w czasie służby Bożej*. Historia zaś muzyki kościelnej będzie wykazaniem sposobów rozwijania się śpiewu jednogłosowego i wielogłosowego, z akompaniamentem instrumentów lub bez nich, od początku chrześcijaństwa aż do dni naszych.

W podziale historii muzyki kościelnej na okresy ułatwimy sobie, gdy weźmiemy pod uwagę chorał gregoryański, który jest przedewszystkiem śpiewem kościelnym. Jego powstanie za czasów Chrystusa i rozwój aż do czasów Grzegorza W. papieża (od 1 r. do 600), stanowić będzie *Okres I*; *Drugi Okres* od Grzegorza W. do Palestriny (od r. 600 do 1600), zawierać będzie rozkwit muzyki kościelnej; *Trzeci Okres* od r. 1600 do 1830, stanowić będzie jej upadek stopniowy; wreszcie *Czwarty Okres* historii muzyki kościelnej od r. 1830 do dziś, obejmować będzie usiłowania ludzi dobrej woli, podjęte w celu reformy śpiewu kościelnego. (C. d. n.).

\*) Const. *Annus*, 19 Febr. 1749.

\*\*) (Lib. I, c. 28 n. 12 i 13). *Idem cantores et musici obserrent, ne vocum harmonia... n. 12. In officiis defunctorum, organa non pulsantur: in Missis autem, si musica adhibeatur, silent organa, cum silet cantus; quod etiam tempore Adventus et Quadragesimae in ferialibus diebus convenit adhiberi.* n. 13.



# R Y S

## HISTORYCZNO-TEORETYCZNY

### SYSTEMU

#### CHORALNEGO ŚPIEWU




skreślił

*Ms. Muzimierz Stenecki.*




#### Pauzy.


Oddech gra najważniejszą rolę w śpiewie. Od umiejętności dobrego, prawidłowego oddychania zależy należyte wykonanie i piękność śpiewu. Oddech bowiem nadaje tonom odpowiednią dźwięczność i siłę, a śpiewakowi możność dowolnego modulowania głosem, t. j. daje łatwość przejścia od najcichszego *pianissimo* do najpotężniejszego *fortissimo*, lub odwrotnie, a nadto pośpieszać lub zwalniać, co właśnie stanowi główny efekt w śpiewie i należyte uwydatnia myśli śpiewanego tekstu, oraz pozwala wyrażać rozmaite uczucia ludzkie.



Lecz ponieważ przez oddech rozumiemy proces wdychania i wydychania powietrza przez płuca, więc oddech tylko wówczas odda nam powyższe usługi, jeśli płuca przez cały czas śpiewu wciąż rozporządzać będą odpowiednią ilością powietrza, którą, aby mieć zawsze w zapasie, należy we właściwych miejscach melodyi oddychać; w którym zaś właśnie miejscu należy oddychać, czyli czerpać do płuc powietrze, w choralnem nutowym piśmie są znaki milczenia, czyli tak zwane *pauzy*, które wskazują, gdzie głos na chwilę ma spocząć, by płuca zasilić się mogły nowym zapasem powietrza.

W chorale spotykamy trzy rodzaje pauz:   . lecz one nie określają ściśle, jak długo ma trwać milczenie, wartość bowiem czyli trwanie pauzy w śpiewie choralnym określa właściwie myśl tekstu, która, aby należyte była uwydatnioną, w jednym miejscu wymaga dłuższego zamilenia czyli zawieszenia głosu, w drugim zaś krótszego.

O wartości pauz choralnych można tylko tyle powiedzieć, że one mniej więcej odpowiadają znakom pisarskim w tekście, a więc taka pauza

 lub  odpowiada mniej więcej przecinkom (,); taka 

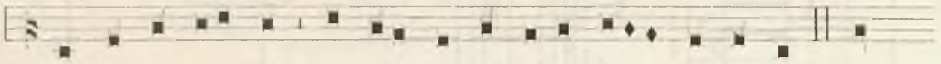
dwukropkom (: ) i średnikom (;); taka  — kropkom (.) ; ta ostatnia, oznaczając dłuższy spoczynek głosu, zwykle tam się używa, gdzie w tekście kończy się ustęp. Wszakże z tego nie należy wnioskować, że one ściśle odpowiadają znakom pisarskim w tekście, t. j., że jakoby w tych miejscach, gdzie w tekście jest przecinek, średnik, dwukropek lub kropka, odpowiednia tym znakom i pauza w śpiewie miała być zachowana.

Nie, — pierwsza pauza  lub  oznacza, że przerwa w śpiewie na niej ma być mniej więcej taka, jaka bywa w czytaniu na przecinku

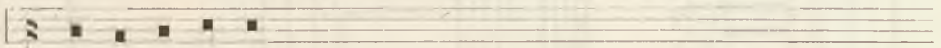
i może mieć miejsce nawet tam, gdzie w tekście przecinka wcale nie ma. To samo i o dwóch innych pauzach rozumieć należy. Zobaczymy to na przykładzie:



A - spér - - ges me, \* Do - mi - ne, hys - só - po, et mun - dá - bor:



la - - vá - bis me, et sú - per ni - vem de - - al - bá - bor





Mi - se - re - - re i t. d.

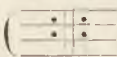
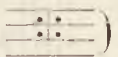
W dłuższych figurach neunatycznych nuty zwykle podzielone są na grupy, które znajdują się w pewnym od siebie odstępach; w tychto właśnie odstępach neum należy oddychać z bardzo nieznaczną przerwą w śpiewie, np.:



I - - - te e - - e - - e - - e - - Mis - sa est.  
De - - - o o - - o - - o - - o - - gra - ti - as.

Obok powyższych znaków milczenia i oddychania (pauz), w śpiewie choralnym spotykamy jeszcze dwa znaki, które, ściśle biorąc, również oznaczają pauzy.

Mianowicie tak zwane znaki powtarzania: znak , albo , oraz \* (gwiazdka) zwana *asteriscus*.

Pierwsze dwa znaki ( i ) najczęściej spotykamy w śpiewie wyrazu *Alléluia*.

Znaki te wskazują, że do tego miejsca, gdzie one się znajdują, mają śpiewać tylko ci śpiewacy, którzy intonują śpiew, to zaś, co następuje po nich, śpiewa chór, ale zaczynając od tego, co już rozpoczęli intonatorowie, np.:



Ś p i e w a c a ł y c h ó r





Tutti unisono.

## OFFERTORIUM.

Zelinka.

*Maestoso.*

*f*  
Re-ges Thar-sis, et in-su-lae mū-ne-ra ó-fe-rent:

*Maestoso.*

*ff*  
re-ges A-ra-bum et Sa-ba do-na ad-dū

*ff*

*p*  
cent: et ad-o-rá-bunt, ad-o--ra-bunt e-um

*mf*

o - mnes re - ges ter - - rac, o - mnes gen - tes

ser - vi - ent e - - - - i.

*Revue du Chaut Grégorien.* № 5, Grudzień 1898. *Pieśń ku czci Najświętszej Panny z góry Karmelu.* Słowa:

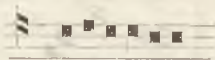
Salve Mater misericordiae,  
 Mater Dei et Mater veniae,  
 Mater spei et Mater gratiae,  
 Mater plena sanctae laetitiae.  
 O Maria.

1. Salve decus humani generis.  
 Salve Virgo dignior ceteris,  
 Quae virgines omnes transgredieris,  
 Et altius sedes in superis,

O Maria. i t d.

Melodya przypomina wieki średnie. Ponieważ po każdej strofie powtarza się pierwsza, przeto autor artykułu (znauy nam Dom J. Pothier) objaśnia,

co znaczy śpiewać cum antiphona, albo antiphonatim (jak naprz. śpiewa się „Venite exultemus w invitatorium jutrzni). Podobny śpiew może być dwójaki. Pierwszy sposób bardzo stary, polega na podziale pomiędzy śpiewem solowym psalmisty i odpowiedzią chóru, albo wiernych, którzy śpiewają antyfony, lub powtarzają zwrotkę pieśni. Drugi, także bardzo stary, bo sięgający już 2-go wieku, sposób polega na śpiewaniu przez 2 chóry naprzemian oddzielnych wierszy psalmu, lub każdej połowy strofy, a wierni, czy też połączone dwa chóry śpiewają antyfony, albo powtarzając się zwrotkę. Śpiewanie bez antyfon, albo powtarzających się strof. nazywa się in directum, lub tractim. *Subtelność rytmu w śpiewie gregoryjańskim.* Ta subtelność polega na tem, że sylaba trzecia od końca — antipaenultima i druga od końca — paenultima, mają niekiedy nad sobą nuty jednakowo je przedłużające, jak:



Dó - mi-nus.

Autor (Am. Gastoné) podaje niektóre sposoby usunięcia tej niewłaściwości (artykuł nieskończony). *O łączności pomiędzy tekstem liturgicznym i melodyą gregoryjańską.* Główną zasadą melodyi gregoryjańskiej jest ścisła jej łączność ze słowami. Na podstawie objaśnień dogmatycznych, autor artykułu (dom L. Janssen. O. S. B.) rozpatruje, gdzie są właściwe pauzy w tekście stałych części mszy św. Oto kilka przykładów. W Kyrie po Kyrie i Christe. W Gloria jest następująca łączność pomiędzy pierwszym i drugim zdaniem:

	(a)	(b)	(c)
	Gloria   in excelsis   Deo,		
(b)	(a)	(c)	
Et in terra	pax	hominibus	bonae voluntatis

Dalej; Domine | Fili Unigenite | Jesu Christe (kreski oznaczają wszędzie pauzy).

Następnie.

Domine Deus,		Rex coelestis,		Deus Pater omnipotens.
Domine Fili		Unigenite,		Jesu Christe.
Domine Deus,		Agnus Dei.		Filius Patris.

W *Credo*: chociaż jest przecinek pomiędzy Genitum, non factum, jednakże pauza powinna być zaledwie widoczną; w Crucifixus etiam pro nobis nie trzeba się wcale zatrzymywać.

W Et in Spiritum sanctum, | Dominum et vivificantem trzeba pamiętać, że dwa ostatnie słowa stanowią odpowiedzenie — appositio do Spiritum.

W Et unam sanctam catholicam | et apostolicam Ecclesiam trzeba akcentować każde określenie. Najciekawsze jest objaśnienie Benedictus. Sens jest taki: Benedictus, qui venit, in nomine Domini, t. j. Benedictus in nomine Domini, qui venit. Autor tak tłumaczy: „Ten psalm (117) napisany jest na uroczystość drugiego poświęcenia świątyni w Jerozolimie. To był hymn tryumfalny ludu, dążącego całym orszakiem do Syonu. Przy wejściu do świątyni lud śpiewał: „Haec est dies, quam fecit Dominus; exultemus et laetemur in ea. O Domine, salvum me fac! O Domine, bene prosperare!“ Wtedy odpowiadają Kapłani z Sancta

Sanctorum (wiersz 26), przywołując błogosławieństwo Pańskie na lud wchodzący: „Benedictus, qui venit, in nomine Domini. Benediximus vobis in domo Domini“.

Odpowiedzi tak brzmieć będą:

Et | cum spiritu Tuo.

Gloria | Tibi | Domine, albo bez zatrzymania się wcale.

W prefacyi trzeba uwydatnić słowa: vere, nos, Tibi, złączyć dignum et iustum, semper et ubique, akcentować nostras. W Pater noster nie rozdzielać quotidianum od panem nostrum i nie przedłużać pauzy po dimittimus i inducas. *Kanonik Van Damme*. Nekrologia. Ks. Kan. Van Damme był redaktorem i założycielem pisma, wychodzącego w Gandawie (Gand) p. t. „Musica sacra“. Wybitny talent muzyczny i kompozytorski, znakomity filolog, zawzięcie bronił śpiewu gregoryjańskiego w jego pierwotnej formie, był przeciwnikiem wydań Ratybskich. Czem był ks. Witt dla Niemiec, tem był ks. Van Damme dla Belgii, z tą różnicą, że w reformie śpiewu kościelnego oddawał pierwszeństwo śpiewowi równemu — cantus planus (Lorenzo). *Echa*. Korespondencye z *Ulichy* i *Evreux*, świadczące o postępie śpiewu kościelnego we Francyi.

Zalączamy tu *Kyrie* św. Hildegardy, po raz pierwszy ogłoszone drukiem przez ks. J. Pothier w numerze 3-cim (za listopad, 1898) o czem pisaliśmy w numerze poprzednim „Śpiewu“ \*).

KYRI - E e- lé - i - son, Christe

e- lé - i - son. ky - ri - e e-

lé - i - son. Ky - ri - e e-

lé - i - son.

**Muzyka kościelna.** Numer 9, 10 i 11, 1898 r. *Co Duch św. mówi o śpiewie i muzyce kościelnej*; napisał ks. kan. Fr. Walczynski. Zebrane miejsca pisma św., zawierające myśli i słowa, które Duch św. przez usta natchnionych mężów różnemi czasy wypowiedział: a) o obowiązku śpiewania w kościele, b) o rodzajach śpiewu i muzyki kościelnej, c) o sposobie wykonywania, d) — dla przestrogi śpiewaków. *Z historii kompozycji organowej*. Artykuł oparty na faktach historycznych i bardzo

\*) Pomyłkę, która się wkradła do numeru poprzedniego, niniejszem prostujemy: Św. Hildegarda nazwaną została św. Hildegardem.

ciekawy (M. Surzyński). *Odpowiedź św. Kongregacji Obrzędów w sprawie śpiewu ludowego.* Tekst łaciński i polskie tłumaczenie z uwagami księdza Redaktora. Zaznaczywszy, iż kwestya raz na zawsze rozstrzygnięta, ks. Surzyński tak kończy artykuł: „Potrzeba wiele taktu, wiele rozumu, wiele roztropności, by przygotować lud do wyrzeczenia się jednego z najdroższych skarbów swoich, t. j. języka swego podczas sumy, tudzież sprowadzić go do zaparcia siebie w tym względzie i złożenia uczuć swoich, jako ofiary całopalenia na ołtarzu jedności liturgicznej w kościele naszym“. Ks. Surzyński jest wielką powagą, zasługi jego są niepospolite, pomimo to jednak po tem, co napisał tą razą Sz. Redaktor „Muzyki kościelnej“, postawiłbym znak zapytania (?), i dodałbym kilka wyrazów. Czyż usuwając śpiew ludowy ze mszy śpiewanej i z nieszporów, kościół niszczy go zupełnie? Bynajmniej. A śpiew przed sumą i po sumie, przed kazaniem i po kazaniu, w czasie mszy czytanej, w czasie procesyi, a Różaniec, godzinki i t. p.? Tylko jedna msza śpiewana ma świadczyć pod względem języka o łączności wszystkich ludzi, wyznających wiarę Chrystusa, ma świadczyć, że to Kościół nie narodowy, ale powszechny dla wszystkich ludów, dla całego świata... Dodatki muzyczne do trzech wspomnianych numerów zawierają: Motteto N. Zielenieckiego — „O gloriosa Domina,“ wydane w Wenecyi w r. 1611. (To jeszcze jeden, nowy przyczynek do powiększenia zasług ks. Surzyńskiego na polu wydawnictw nieśmiertelnych kompozytorów naszych doby klasycznej), Ave Maria na 2 głosy ks. Surzyńskiego i jego Veni Creator na 4 głosy mieszane i na 4 głosy męskie, dla wykonania falso bordone. Kompozycya piękna.

St. C.

## PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

**Msze żałobne na cztery głosy mieszane: Sopran, Alt. Tenor i Bas, łatwe, z orkiestrą.**

276. Schaller, F., op. 35. *Requiem et Libera.*

W tej mszy *Tenor* jest ad libitum. Skład orkiestry jest następujący: 2 skrzypiec, viola, cello, bass, 2 trąbki i organ do woli. Można także mszę wykonywać i bez orkiestry, z akompaniamentem organu. Cena za cały komplet z instrumentacją 6 m., bez głosów instrumentowych, z organem 3 m. Wyd. J. Seiling. Regensburg.

277. Haller, M. *Requiem ad 4 voces.*

Bardzo dobra i nietrudna kompozycya. Skład orkiestry stanowią: cztery puzony ad libitum. Cena part. 1 m.; gł. 50 fen.; głosy na instrumenty 25 fen. Fr. Pustet. Regensburg.

**Msze na cztery głosy mieszane: Sopran, Alt, Tenor i Bas, średniej trudności.**

278. Anerio, J. Fr. *Missa „brevis“.*

Anerio należy do kompozytorów z epoki klasycznej. Nuty są pisane w kluczu wiolinowym. Głosy oddzielne mogą śpie-

wać z partycyi. Jest ona bowiem tak drukowaną, że każdy głos ma wiersz oddzielny. Cena part. 60 fen. Fr. Pustet. Regensburg.

279. Auer, Jos. *Missa in hon. B. Mariae V.*  
Zarzucają tej mszy, że przed rozpoczęciem śpiewu posiada przegrywki, zresztą kompozytorem jest dobrą i piękną. Auer należy do zdolniejszych kompozytorów epoki dzisiejszej. Cena part. 1 m. 20 fen.; gl. po 20 fen. Wyd. H. Pawelek. Regensburg. **Organ.**
280. Beez, Ed., op. 3. *Missa a quatuor vocibus, Soprano, Alto, Tenore, Basso cantanda.*  
Msza piękna. Pomimo, że jest kontrapunktycznie ułożoną, ma tę dodatnią stronę, że jest łatwa. Cena part. i gl. 4 m. 80 fen. Wyd. Benziger. Einsiedeln. **Organ.**

## ROZMAITOŚCI.

**Przegląd Katolicki** w numerze 49 za rok 1898 wydrukował *list „lekarza* (jednego ze znanych w Warszawie doktorów) w dwu sprawach kościelnych. *Zacny* lekarz porusza w swym liście dwie sprawy: domu dla chorych i niedolężnych Kapłanów i tak zwanej reformy muzyki gregoryańskiej“. Tej ostatniej doktor jest wielkim przeciwnikiem. Oto jego słowa: „Będąc w czasie Wielkiego tygodnia w Rzymie, słuchałem *owych osławionych* śpiewów w bazylice św. Piotra i św. Jana Later. — takich śpiewów *podobno* nie słyszy się nigdzie. Czy mi Sz. ks. Red. uwierzy, jakie wrażenie stamtąd wyniosłem? Takie, jakie się wynosi po wysłuchaniu *pięknej opery w teatrze* (!!!). Ponieważ nas *nie stać na opery kościelne*, bo nie mamy ani takich głosów, ani podobnych nauczycieli, jak Mustafa w Rzymie i możemy zdobyć się tylko na „kakofonię“ w kościele, jakiej byłem świadkiem, czyby więc nie lepiej byłoby pozostać przy naszych skromnych dawnych śpiewach. Zdaje mi się, że liturgia nie na tem nie ucierpi, jak przez tyle wieków nie ucierpiała, jak nie cierpi na tem na półwyspie Istryjskim, gdzie lud śpiewa na sumie po sławeńsku“. Z tego, co pan doktor napisał, łatwo wyprowadzić wniosek, iż nie jest on wyznania katolickiego, albo też jest katolikiem tylko z imienia, a o śpiewie polifonicznym nie ma najmniejszego pojęcia. Co się zaś tyczy jakoby śpiewów sławeńskich w czasie sumy na półwyspie Istryjskim, to jest to nieprawdą. Sławeńczycy oprócz mszału łacińskiego, mają, rzeczywiście i mszał w języku **staro-słowiańskim**, i w czasie sumy łacińskiej, — posługują się śpiewem łacińskim, a w czasie sumy śpiewanej słowiańskiej, — językiem **staro-słowiańskim**, a nie nowo-słowiańskim. Oto ustęp z dekretu św. Kongregacyi Obrzędów w tej sprawie. Punkt III *In ecclesiis quae supra memorato gaudent privilegio, Sacrum facere et officium persolvere publica et solemni ratione, permissum exclusive erit polaco-slavico idiomate, quacunque seclusa alterius linguae immixtione. Libri ad Sacra et ad Officium adhibendi characteribus glayoliticeis sint exclusi...* Punkt IV: *Ubiunque populus sacerdoti celebranti respondere solet, aut non nullas Missae partes canere, id etiam non nisi lingua palaco-*

*slarica, in ecclesiis privilegiatis fieri licet*“ (Patrz numera 9 i 10 sławniejszego pisma „*Cerkveni glasbenik*“ za rok 1898).

**Vox Urbis**, pismo w języku łacińskim, wychodzące w Rzymie zamieściło w № III wzmiankę o księdzu L. Perosi, którego sława rozbrzmiała po świecie całym, po wykonaniu w Rzymie jego świętej trylogii, napisanej w formie muzycznej, według Ewangelii św. Marka. „*Trilogia sacra*“ składa się z trzech części: *Coena*, *Passio* i *Mors Christi*. Najpiękniejszym w pierwszej części jest to miejsce, gdy Chrystus wymawia do uczujących apostołów słowa: „*Amen dico vobis, quia unus ex vobis tradet me, qui manducat mecum...*“ Gdy Chrystus daje swe Ciało apostołom, chór śpiewa:

Lauda Sion Salvatorem

Lauda ducem et pastorem

In hymnis et canticis...

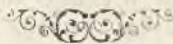
W drugiej części, gdy Chrystus w ogrodzie Getsemańskim mówi: „*Tristis est, ait, anima mea usque ad mortem*“, wtedy śpiew i orkiestra, wyrażająca tak straszną boleść, iż muzyka Perosi'ego zda się dziełem nie ludzkiego ducha, lecz Boskiego natchnienia. A cóż mówić o zjawieniu się w ogrodzie Judasza i tłum! I w trzeciej części, gdy Jezus ostatnie oddał tchnienie, dają się słyszeć słowa: „*Plange, quasi virgo, plebs mea, ululate, pastores in cinere et cilicio, quia venit dies Domini magna et amara valde*. Zdaje się, iż wtedy przed oczami naszymi otwiera się straszny widok góry Kalwaryi. Oprócz *Trilogia sacra*, ks. Perosi stworzył trzy inne oratoria: *Christi Transfiguratio*, *Christi Resurrectio* i *Resurrectio Lazari*. Ks. Perosi liczy dopiero 26 lat i jest, jak wiadomo, dyrygentem chóru u św. Marka w Wenecyi.

Z drobniejszych kompozycyji ks. Perosi'ego wymienimy tu 20 *Orgel-Trio*, drukowane u Pusteta i 2 msze dwugłosowe, wydane także: *Missa in honorem Beati Caroli* (na 2 głosy równe) i *Missa in honorem Beati Ambrosii* (na 2 głosy mieszane). Ta ostatnia była często wykonywaną w Carskiem Siole do czasu skasowania tam chóru kościelnego (14 maja 1898 roku).

St. C.

**Sprostowanie.** W № 1 „*Śp. K.*“ należy w nutach, str. 15, poezynić następujące poprawki:

Przed czterogłosową pieśnią: *O Matko Boska...* winno być: *Sopran, Alt*, w pierwszym wierszu, w drugim *Tenor, Bas*. Następnie w przedostatnim wierszu poprawić trzeba, w sopranie *a* na *eis*. Melodya więc będzie, nad wyrazami: *Wzywamy Ciebie...* *eis, h, g, fis, fis i t. d.*



## Korespondencye.

### Petersburg.

Rzadko, zapewne, zdarzało się sprawozdawcy z takim zadowoleniem brać pióro do ręki, jak słudze Waszemu w chwili obecnej. Jeżeli bowiem smutne zdarzają się objawy niepojmowania zasad religii, albo też i złej woli, jeżeli nieraz wypada być świadkiem profanowania nabożeństwa i jakoby

naigrwania się z tego, co dla sereka katolika jest najdroższem, to z drugiej strony bywają do zanotowania fakty, dowodzące, że pamiętamy jeszcze dawne świetne czasy — wiek XVI i XVII, że i dziś umiemy czeić i chwalić Boga, że św. Cecylia nie zapomina o nas przed tronem Najwyższego, że jesteśmy posłuszni woli Namiestnika Chrystusowego. Już parę razy zaznaczył „Śpiew Kościelny“ w roku zeszłym, zabiegi i starania księdza dziekana Witolda Czezcotta o uświetnienie nabożeństwa i zaprowadzenie u siebie chóru czysto kościelnego. Starania te księdza dziekana wydały owoce najobfitsze. Od 2-ech miesięcy bowiem organistą przy kościele św. Stanisława w Petersburgu jest pan Wincenty Gorzelniński, były uczeń szkoły Ratusbońskiej, który tu przybył z Libawy, pozostawiając tam po sobie wzorowy chór i pamięć najlepszą (patrz koresp. z Libawy w № 24 „Śpiewu“). W ciągu krótkiego czasu p. G. sformował tu trzy piękne chóry: unisonowy, składający się z 7 chłopców i 4 dziewczynek, dwugłosowy z 12 chłopców i czterogłosowy mieszany, do którego należą: 4 soprany, 3 alty, 4 tenory i 5 basów. Dotychczas wykonano: A. Edenhofer, Missa in D., Müller, M. in hon. S. Bonifacii, I. Mitterer, M. in hon. S. Thomae, J. Stehle, Missa „Regina Coeli“ i inne, offertoria 4-głosowe Edenhofera, pieśni polskie na 2 głosy i t. p. Na nabożeństwach w kościele S-go Stanisława byłem w 3-cią i 4-tą niedzielę Adwentu. Odbywały się one w porządku następującym: o godzinie 7 rano roraty — msza łacińska jednogłosowa wykonana przez chór pierwszy, zmienne części śpiewał organista; o 9-ej msza czytana — chór drugi śpiewał pieśni polskie adwentowe na 2 głosy, o 10-ej godzinie lud zaczyna śpiewać godzinki, o 11-ej asperges, a potem processya, w czasie której śpiewano „Boże w dobroci“; nakoniec suma — msza łacińska na 4 głosy, zmienne części deklamował chór także na głosy. W 3-cią niedzielę (Gaudete) użyty był organ, w 4-tą śpiewano bez organu, jak każą przepisy kościoła, a mianowicie Caeremoniale Episcoporum: oto przykład i dowód, iż można pogodzić przepisy Kościoła ze zwyczajami ludowymi, że można nie kasować języka ludowego, nie rugowywać naszych pięknych pieśni, ale zarazem można ten lud oświecać, zarazem pokazać mu, jaka jest różnica pomiędzy mszą prywatną i śpiewaną, zarazem uczyć go, iż wyznaje wiarę katolicką, t. j. powszechną, która wszędzie posługuje się jednakowemi obrzędami, używa jednego języka, zarazem uczyć, iż msza S-ta oprócz części stałych ma także i zmienne, że te ostatnie zawierają mądrość i prawdę nieomylną, że w tych zmiennych częściach Bóg mówi przez usta proroków, że proroctwa, zastosowane we mszy do każdego dnia, spełniły się wszystkie co do litery, a to nas powinno utwierdzać w wierze silnej, powinno nas prowadzić do Boga! Świetny dyrygent pan Gorzelniński, wiele zrobił przez tak krótki czas bytności w Petersburgu. Kto jest w kościele S-go Stanisława, ten jest obecnym na nabożeństwie katolickim; tam można modlić się prawdziwie! Niech nam wolno będzie się spodziewać, iż wielbny ksiądz dekan zrobi, co od niego zależeć będzie, aby z niektórych innych kościołów, do niego należących, usunąć nadużycia w nabożeństwie i wprowadzić jedność w dekanacie petersburskim.

St. C.

## Z. Wiłkomierza, dyceczyi Kowieńskiej.

Od uroczystości Wszystkich Świętych rozbrzmiewa i w naszej świątyni chorał, oraz śpiew czysto liturgiczny, zastosowany jaknajściślej do rubryk. Staraniem miejscowego wikarego, wiele zamiłowanego rubrycysty i dobrego śpiewaka, ks. J. Piniatta, założono chór z 7 sopranów, 6 altów, 4 tenorów i 6 basów. Chór składa się z amatorów: początych i zaenych parafianek panien i mężczyzn, którzy bezinteresownie, nie żalując czasu ani pracy,

chętnie się zbierają co dzień lub drugi na 3 godziny na lekcye, dopełniając potem obowiązkowej pracy, byleby tylko czynić postępy w śpiewie i uświetnić nabożeństwo świąteczne wobec innych wiernych współparafian.

Widząc ten zapał i chęci dobre swych owieczek, i miejscowy ks. Proboszcz, ks. A. Raczkowski chętnie popiera reformę śpiewu kościelnego, i gorąco zachęca ks. inicjatora do pracy nad chórem, oddając do woli jego wszelkie kierownictwo tej sprawy. Sprowadził z Kowieńskiej szkoły dobrze uzdolnionego i odpowiedniego, jak na miasto powiatowe, organistę Piotra Bolesława Kowalewskiego, któremu oprócz dochodów z rocznej koleđy, według miejscowego zwyczaju, i niektórych innych dochodów, płaci stałej miesięcznej pensyi rs. 15. Z łaski tegoż ks. Proboszcza, posiada chór spory już repertuar podręczników i nut kościelnych: ma przeszło 20 egz. nut mszalnych, ogłoszonych przez „Śpiew Kościelny“ kompozytorów, rozmaitej trudności, wszystkie niezbędne Compendia, Graduale Rom., i organum comitans do nich. Sprowadzono też Directorium Chori i dostateczną ilość „Psalterium vespertinum“, i to wszystko zapisano na własność kościoła do inwentarza przy nim. Ma też chór własny fortepian, niezły, kupiony ze składek dobrowolnych w części samych śpiewaków i reszty wspaniałomyślnych obywateli miasta. Przed miesiącem specjalista organmistrz nastroił organ nasz, chociaż stary i nietęgo zbudowany, by nie męczył uszu słuchaczy i nie psuł śpiewu, nim się kościół zdobędzie, może w niedalekiej przyszłości, na lepszy nowy, lub ten sam gruntowniej przerobi. Słowem, wszystko tymczasem sprzyja postępowi śpiewu kościelnego.

Nie należy ominąć przytem starań i zamięłowania naszego organisty, który dba o to, by parafia Wilkomierska zawsze miała dobrych i wyćwiczonych śpiewaków. Uczy tedy i sposobi ich z nadzwyczajną cierpliwością i nader umiejętnie i praktycznie, bo zaczęto nasamprzód od ćwiczeń z podręcznika Hallera „Vade mecum“, psalmów niespornych, oraz łatwiejszych kompozycyji mszy, jako to: Pilland'a op. 3, Webera, poleconej w „Śpiewie Kościelnym“ jako łatwej, Molitora „Tota pulchra es Maria“ i t. d. Śpiewacy wszyscy znają już dobrze nuty, odległości, takt, a przedewszystkiem zręcznie oddają części choralne. Zwróciłbym tylko uwagę na jedno, mianowicie, trochę nieśmiało i niewyraźnie dotąd recytowali części zmienne, ale to chór młody, poczynający dopiero, więc najzupełniej należy mu przebaczyć. W dnie powszednie organista sam ściśle się stosuje do przepisów; bo śpiewa wszystko co powinien we mszy lub niesporach.

Oby tylko tym przykładem zachęczone sąsiednie parafie, naszej dyecezyi zakładały w swych kościołach chóry ze śpiewem czysto liturgicznym. Rozlega się on wspaniale w naszej prastarej Katedrze Żmujdzkiej pod opieką Czelnajgodniejszego naszego Pasterza, młośnika muzyki kościelnej, Jego Excelencyi Ks. Biskupa Pallulona, który i słowem zachęty i nakładem popiera tę świętą sprawę. Pracuje tam niezmordowany mistrz muzyki kościelnej nad klerem w Seminarjum, nad chórem małych chłopaków, i chętnie kształci przybywających z prowincyi niedorosłych w sztuce organistów P. Józef Nawialis. Przykład ten z góry i gorliwość nad podniesieniem ducha w Służbie Bożej, jest jedyną pobudką dla nas do chętniej i bezinteresownej pracy w podźwignieniu z upadku śpiewu czysto kościelnego, za co nagrodę weźmiemy czasu swego od Tego, Któremu tutaj śpiewamy „Sanctus, Sanctus, Sanctus“.

*Moderato.*

---

Redaktor i Wydawca Ks. dr. Teofil Kowalski.

Дозв. Цензурою. Варшава, 20 Января 1898 г.

Друк „Газеты Рольничей“, Niecała 12.