



MIESIĄCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

NIECO Z HISTORJI MUZYKI W POLSCE.

Po tem, co w dziełach swoich pomieścił ks. Surzyński, spodziewać się należy, że jaki miłośnik pamiątek ojczytych zabierze się do spisania pełniejszej historii śpiewu i muzyki w Polsce. Ożywione chęci wielu, po różnych zakątkach kraju pracujących nad podniesieniem muzyki kościelnej, dają tego nadzieję. Historia wieków dawnych pozostanie zawsze mistrzynią nowszych. Historia więc muzyki u nas, przedstawiając pomniki tak świetne, tem bardziej zdolną będzie podać gorącą zachętę do pracy i zapalić do szlachetnej emulacyi. Dzieła ks. Surzyńskiego: *Monumenta musices sacrae in Polonia* (1885), *Muzyka figuralna w kościołach polskich* (1883) i *Polskie pieśni kościoła katolickiego* (1891), dają materyały i szkic tej historii, napisany

z miłością przedmiotu i znajomością; jest to jednak rys tylko, obudzający w czytelniku pragnienie posiadania obszerniej skreślonych dziejów muzyki w Polsce. Co aby łatwiej do skutku przyjść mogło, wypada nam gromadzić materiały i zbierać ze wsząd cegiełki do przyszłej onej budowy, składając je w piśmie specjalnem, jakim jest „Śpiew Kościelny“. Przecież z każdej dyecezyi da się szczegół jakiś zaznaczyć, godzien wspomnienia i pamięci. Nie zrażajmy się tem, że są to częstokroć drobne i napozór małego znaczenia, lub całkiem oderwane wiadomości; przydadzą się one do odcieniowania ważniejszych. Jak w archeologii nie raz mały odlamek i skorupka, choć z siebie same bez żadnej wartości, okazały się często niezbędnymi do uzupełnienia rozbitego monumentu i przez to nabierają wysokiego znaczenia: tak bywa i w historyi z drobnymi faktami. Prawda, że nie każdy być może tyle szczęśliwym, aby mu przyszło z pyłu zapomnienia wydobywać manuskrypty bliskie zatracenia; po różnych jednak księgach dawnych, lub i późniejszych, ale nie każdemu dostępnych, trafiają się wzmianki historyczne o muzyce i śpiewie u nas, które zbierać, i że tak powiem, na stół przyszłemu historykowi położyć, bez wielkiej pracy i zachodu możemy.

W tej myśli, podaję tu kilka szczegółów z dziejopisów naszych poczerpniętych, którymi pragnę otworzyć innym drogę do gromadzenia obfitszych i ważniejszych na tem polu wiadomości.

*

*

*

Historyk grecki Teofilakt Simokata (r. 629) pisze o trzech posłach z ziemi słowiańskiej zwiedzających Trację, którzy przybyli tam z gęslami, bez mieczów, i opowiadali, że kraj ich pozwala im żyć w spokoju, dla tego nie noszą oręża i nie umieją grać na trąbach, a tylko na gęslach, „bo komu obcą jest wojna, mówili dalej, słuszna jest, *aby taki podobał sobie w ćwiczeniach muzycznych*“ (Bielowski, Pmn. I, 4). Słowianie więc oddawali się muzyce, a zdolności ich w tym kierunku znane są dotąd. Z upowszechnionego też między nimi zwyczaju śpiewania korzystali pierwsi ich apostołowie i składali pieśni, w których podawali im zasady wiary. Tak uczynił św. Wojciech, dając narodowi polskiemu pieśń „Bogarodzica“, którą dla tego ks. Wujek katechizmem nazwał. Synody nasze w XIII i XIV w., a nawet później jeszcze, domagają się, aby lud śpiewał po kościołach: *Ojcie nasz, Zdrowaś, Wierzę i przykazania boskie*, stanowiące codzienną modlitwę chrześcianina. O pieśni „Bogarodzica“ jeszcze z końca przeszłego wieku czytamy także polecenie archidyakonów wizytujących kościoły: za pośrednictwem więc śpiewu uczono modlitw zwyczajnych i zasad wiary. W tym duchu autor dziełka: „Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy“ (Wilno 1820, str. 46), kładzie te słowa:

„Chrześcijaństwo, kiedy narody północne w wieku ich mocy i dzielności nawiedzać zaczęło, rozszerzyło się najskuteczniej w pieśniach prostych i nieforemnych, ile je apostołowie w grubym języku składać zdolni byli i połączyło się z pamiątkami narodowymi”. Kościół zatem, używając śpiewu ku uczczeniu Boga i ku nauce wiernych, wpłynął tem samem na utrwalenie, rozszerzenie i udoskonalenie znajomości muzyki nawet po za świątynią, co przyznaje Kazimierz Łada w swej *Historji muzyki* (Warsz. 1861, str. 281) i Józef Wislicki, w broszurce *Józef Krogulski jako kompozytor religijny* (Warsz. 1843, str. 6). Ten ostatni mówi: „W chrześcijańskim świecie kształciła się pierwiej muzyka kościelna niż światowa; powołana do wznioślejszych celów, przetrwała smak zmienny i ta to jest przyczyna, że kompozycye od najdawniejszych czasów dotąd przechowane, również są wielkie i poruszające.“

Miała też w Polsce muzyka kościelna świetne swoje czasy, a wielka liczba dawnych pieśni religijnych, dotąd dochowanych, śpiewanych na różne melodye, daje świadectwo jak śpiewy kościelne były w użyciu. Składali je ludzie pobożni, religijnem uczuciem przejęci, wszelkiego stanu i stopnia wykształcenia. Wład. Wójcicki w t. I *Biblioteki starodawnych pisarzy polskich* (Warsz. 1854), podaje z nutami na cztery głosy „Pieśń nową, w której jest dziękowanie Panu Bogu Wszechmogącemu, że maluczkiem a prostakom raczył objawić tajemnice Królestwa swojego“, ułożoną przez Zofię Oleśnicką z Pieskowej Skały w ten sposób, że jej imię i nazwisko, pierwsze sylaby stroftek pieśni składają. Jest to facsimile druku z r. 1556, a pieśń sama zasługuje na upowszechnienie. Godzi się tu również przypomnieć historję innej pieśni, pomieszczonej w *Pamiętniku Warszawskim* za r. 1816, tom V, str. 455. (D. c. n.)

Ks. S. Ch.



O KONTRAPUNKCIE.

przez

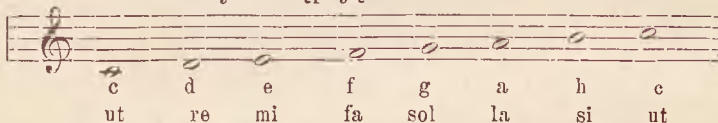
Ks. Leona Moczyńskiego.

Dźwięk, ton, interwał.

Dźwiękiem nazywamy każdy głos w naturze, powstający z równomiernego drgania elastycznych ciał, a dochodzący uszu naszych skutkiem szybkiego i regularnego następstwa falowań powietrza. Nieregularne falowanie powietrza powoduje nie dźwięk, ale szmer, szelest, skrzypienie, turkot, huk itd. Dźwięk, którego wysokość lub nizkość ucho rozpoznaje wyraźnie, nazywa się *tonem*. Ilość regularnych drgań oznacza stopień wysokości tonu; im mniej drgań przypada na sekundę, tem ton jest niższy, im więcej drgań w tym samym czasie, tem ton jest wyższy. Naj-

niższym w muzyce używanym tonem jest *Subcontra C*, które wymaga 16 drgań na sekundę; ale ton taki znaleźć można tylko w organie, w którym mieści się odpowiednia, 32-stopowa piszczałka otwarta, albo 16-stopowa kryta. Za najwyższy w muzyce używany ton uważają *c* oktawy z 6 kreskami, które powstaje skutkiem 8192 drgań na sekundę. Do obliczania drgań regularnych istnieją specjalnie wynalezione przyrządy (Monochord, Sonometr).

Wzajemny stosunek dwóch tonów nazywamy interwalem. Interwał więc jestto odległość muzyczna jednego tonu od drugiego. Do oznaczenia interwałów używamy wyrazów łacińskich, które wykazują stopień odległości muzycznej tak w górę, jak i na dół. Nazwy te są: Pryma, Sekunda, Tercya, Kwarta, Kwinta, Seksta, Septyma, Oktawa, Nona, Decyma. Większych interwałów należy w polifonii unikać. Do dalszych objaśnień niech nam służy następująca skala:



Prymą nazywamy jeden i ten sam ton dwa razy powtórzony; np. *c-c*, *a-a*, itd. (*Unison* oznacza jeden i ten sam ton w dwóch lub więcej głosach jednocześnie powtórzony).

Sekunda oznacza stosunek dwóch tonów graniczących z sobą; sekundy są małe i wielkie; np. *e-f*, *h-c*, *a b* (wogóle półtony) są małe sekundy; *c-d*, *d-e*, *f-g* (wogóle całe tony) są wielkie sekundy. W harmonii nowoczesnej napotykamy jeszcze wszelkiego rodzaju interwały zwiększone i zmniejszone, ale tych tłumaczyć tu nie potrzeba, bo w polifonii nie mają nigdy zastosowania.

Tercya oznacza stosunek pierwszego tonu do trzeciego. Tercye są także małe i wielkie: mała tercya składa się z całego tonu i półtonu; np. *d-f*, *e-g* (w górę), *c-a* (na dół); wielka tercya obejmuje dwa całe tony; np. *c-e*, *f-a* (w górę), *h-g* (na dół).

Kwarta nazywamy odległość pierwszego tonu od czwartego tak w górę, jak i na dół; kwarta obejmuje dwa całe tony i jeden półton i nazywa się *kwartą czystą*; np. *d-g*, *e-a* (w górę), *b-f* (na dół). Jest jeszcze *kwarta nadmiarowa* (*tritonus*), składająca się z trzech po sobie następujących całych tonów, np. *f-h* (w górę), ale tej kwarty używać nam nie wolno.

Kwinta, jestto odległość pierwszego tonu od piątego; obejmuje trzy całe tony i jeden półton. Taka kwinta nazywa się *czystą*; np. *c-g*, *d-a* (w górę), *c-f* (na dół). Napotykamy jeszcze *kwintę zmniejszoną*, która składa się z dwóch całych tonów i dwóch półtonów; np. *e-b* (w górę), *f-h* (na dół).

Sekstą nazywa się przedział między pierwszym i szóstym tonem; seksta obejmuje cztery całe tony i jeden półton i taki interwał nazywamy *sextą wielką*; np. *c-a*, *d-h* (w górę), *d-f* (na dół); jeżeli zaś odległość jednego tonu od drugiego obejmuje trzy całe tony i dwa półtony, to taki interwał nazywamy *sextą małą*; np. *e-c* (w górę), *f-a* (na dół).

Septyma oznacza stosunek pierwszego tonu do siódmego. (W polifonii nie dozwolona).

Oktawą nazywamy odległość pierwszego tonu od ósmego (np. *C-c*, *D-d*), *Nona*—odległość pierwszego tonu od dziewiątego (np. *C-d*, *D-e*) itd. Mniej biegłym czytelnikom naszym należy teraz koniecznie ćwiczyć się w przędkim poznawaniu wyliczonych tu interwałów.

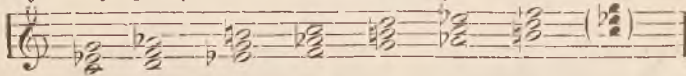
O HARMONII

przez

Henryka Makowskiego.

Trójdźwięki w tonacyi minorowej.—O tem, iż jeden i ten sam akord może należeć do kilku tonacyj.—O tem, co się zdwaja i wyrzuca w akordzie czterogłosowym.—Głosy i ich skala.

W taki sam sposób, jak budowaliśmy trójdźwięki w tonacyi majorowej, możemy takowe budować i w tonacyi minorowej. Dla budowy akordów używamy gamy harmoniczej. Naprzykład:



c minor I II III IV V VI VII VIII

W tonacyi minorowej spostrzegamy cztery rodzaje trójdźwięków: na I-ym i IV-ym stopniu mieszczą się trójdźwięki *minorowe*, na V-m i VI-m majorowe. Na II-m i VII-ym—*zmniejszone*. Nakoniec na III-m stopniu spotykamy trójdźwięk, jakiegośmy w tonacyi majorowej nie mieli; jest to trójdźwięk *es, g, h*, posiadający wielką terecę i kwintę zwiększoną. Taki trójdźwięk nazywa się *zwiększony*. Porównywając akordy tonacyi minorowej z akordami tonacyi majorowej, widzimy, iż trójdźwięki na stopniach V i VI w obydwóch tonacyach są jednakowe.

U w a g a. Tu powtarzają się te same ćwiczenia, co i przy trójdźwiękach zbudowanych na gamie majorowej (patrz numer 1 „Śpiewu Kościelnego“, str. 7).

Zapewne uczeń już zauważył, iż jeden i ten sam trójdźwięk może należeć do kilku tonacyj. Tak naprzykład, trójdźwięk *c, e, g* znajduje się w następujących tonacyach: 1) na I-ym stopniu w *C major*, 2) na V-ym w *F major*, 3) na V-ym w *f minor*, 4) na IV-ym w *G major*, 5) na VI-ym w *e minor*. Nauczyciel wypowiada różne trójdźwięki i każe uczniowi określić, do jakiej tonacyi mogą takowe należeć.

W podręczniku niniejszym wszelkie zadania uczeń będzie tak opracowywał, ażeby można było takowe wykonać przy pomocy chóru czterogłosowego mieszanego, t. j. złożonego z sopranu, altu, tenoru i basu. Chcąc trójdźwięk użyć czterogłosowo, możemy zdwoić w nim jeden z dźwięków, wchodzących w skład jego. Najczęściej zdwajamy ton zasadniczy czyli basowy (najniższy dźwięk w akordzie) patrz lit. *a*. Rzadziej kwintę (patrz lit. *b*), a najrzadziej—terece (patrz lit. *c*). Tonu prowadzącego nie należy zdwajać nigdy.

Akord, w którym zdwajamy ton zasadniczy uazywa się *normalnym* akord zaś w którym zdwajamy kwintę lub terecę — *nienormalnym*. Czasem w akordzie wyrzucamy kwintę; taki akord nazywa się *niepełnym* (*e*). Tercyi nigdy w akordzie nie wyrzucamy. Jestto możebne tylko w kontrapunkcie.



W akordzie głosowym odróżniamy następujące głosy: najwyższy nazywa się *sopran*, następujący po nim—*alt*, trzeci z kolei—*tenor*, nako-

niec najniższy nazywa się—*bas*. *Sopran* i *alt* nazywają się głosami żeńskimi albo *chłopcymi*, *tenor* zaś i *bas* — męzkimi. *Alt* i *tenor* są głosy środkowe, *bas* i *sopran*—skrajne.

Opracowując poniższe ćwiczenia, uczeń powinien pamiętać o skali czyli o *objętości* głosów. I tak, skala sopranu rozciąga się od *c* raz określonej oktawy i ciągnie się do *g* dwa razy określonej. Skala altu od *a* lub *g* malej oktawy do *c*—dwa razy określonej, wyjątkowo można prowadzić alt do *d* oktawy dwa razy określonej. Tenor ma skalę niższą o całą oktawę od skali sopranowej, t. j. od *c* malej oktawy, do *g* raz określonej. Skala basu ciągnie się od *G* lub od *F* wielkiej oktawy do *c* oktawy raz określonej, a czasem nawet do *d*. Wypisując akordy, należy pamiętać, ażeby odległość trzech górnych głosów jednym względem drugiego nie przenosiła jednej oktawy. Odległość tenoru od basu może dojść do półtorej oktawy, a czasem—i trochę więcej. (Niech uczeń w powyższej napisanych akordach wskaże, do jakiego głosu należy każdy dźwięk).



Zasadnicze podstawy muzyki

przez

Joachima Glińskiego.

Każda sztuka piękna w swej dążności do uplastycznienia idealów ducha posilkuje się właściwym materiałem: suycerstwo—formą plastyczną, poezya—słowem, malarstwo—barwą, muzyka dźwiękiem. Zbadanie natury tych dźwięków, poznanie odległości (interwale) i melodyjne zestawienie takowych, zastosowanie ich co do trwania w czasie, podanie rad w czytaniu nut głosem krótkie wyjaśnienie o budowie małych dwumetrycznych zdań, — oto *materyał podstawowy* kształcącego się muzyka. Szczegółowe możliwe treściwe rozpatrzenie tego materyału, będzie przedmiotem naszej pracy, którą przeznaczamy głównie dla organistów-kolegów.

*

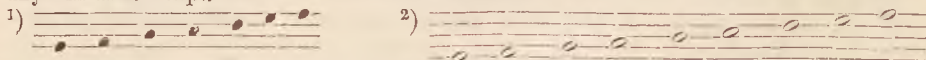
*

Zanim można będzie przystąpić do rozpatrzenia natury dźwięku, uważam za konieczne wyjaśnić znaki muzyczne, a mianowicie: czterolinie, pięciolinie, klucze i nuty, czyli znaki, wskazujące na stopień brzmienia tonu.

§ 1. Czterolinie, pięciolinie, klucze, nuty.

Czterolinie, (≡≡≡) wynalezione przez Hukbalda (930), poraz pierwszy użył Guido z Arezzo dla rozmieszczenia tonów w kierunku ku górze i ku do-

łowi. *) Również i pięciolinia (≡≡≡≡) służy ku temu celowi; posilkuje się nią przeważnie muzyka późniejsza, czterolinie zaś pozostały wyłącznie w kościele, na posłudze chorału gregoryańskiego. Na czterolinii, zarówno jak i na pięciolinii, znaki nutowe rozmieszczają się w jednakowy sposób: na liniach i między liniami. Np.:



Alfabet 7 tonów muzycznych umieszcza się na cztero i pięciolinii, każdy ton nazwę swą powziął od pierwszych liter alfabetu. Wprawdzie starożytni Grecy posiadali 15 nazw dla tyluż dźwięków normalnej skali głosu ludzkiego, lecz potem przekonano się, że ostatnie 8 tonów nie są wcale innej natury od poprzedzających. Mamy zatem 7 zasadniczych tonów, istotnie różnych między sobą, z których każdy posiada swą nazwę.

Nazwy tonów dla czterolinii są następujące: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*.

*) Mag. Chor. § 2. Ks. Haberl.

Nazwy te powstały z początkowych sylab hymnu na dzień św. Jana Chrzciciela. (Ant. Pawał. dyak. † 672).

*Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labbii reatum
Sancte Joannes.*

Z muzycznego alfabetu (Greków) pozostały pierwsze 7 liter: A, B (h), C, D, E, F, G.



LITERATURA I KRYTYKA.

Nadesłane zostały do Redakcyi *Śpiewu Kościelnego* dwa zeszyty op. V i op. VI preludyj i postludyj na organy, kompozycyji ks. prof. Franciszka Walezyńskiego z Tarnowa.

Po krytyce przychylniej tak w katalogu celiąńskim, jak i w „Muzyce Kościelnej“ zbytecznem się wydaje powtarzać pochwały i zalety wymienionych kompozycyji. Zatem nie nam nie pozostaje jak je zalecić usilnie pp. organistom i miłośnikom muzyki organowej.

Musica sacra, miesięcznik wydawany w Ratysbonie w języku niemieckim, został założony w r. 1868 przez ś. p. ks. dr. Witta. Pismo to, które w ciągu 28 lat istnienia swojego, nieocenione oddało usługi muzyce koś., rozwijało się jeszcze za życia założyciela z każdym rokiem. Po śmierci jego w r. 1888 polecił biskup Ratysboński redakcyę miesięcznika ks. dr. Haberlowi, dyrektorowi szkoły muzycznej. Nowy redaktor umiał tak doskonale wywiązać się ze swego zadania, że dzisiaj liczba czytelników podwoiła się. Nawal zaś kwestyji muzycznych, nadsyłanych artykułów, kompozycyji, oceny ich i obfitość rozszerzenia materiału z pola muzyki koś. zmusiły redaktora i wydawcę do rozszerzenia łam tego pisma. Od r. 1896 staje się dotychczasowy miesięcznik dwutygodnikiem i odtąd będzie wychodził 1-go i 15-go każdego miesiąca. Pojedynczy numer składać się będzie z 12 stron; prenumerata podwyższona; dodatków muzycznych, jak dawniej, będzie 12 w ciągu roku.

Ks. L. M.

Hanslik. „O pięknie w muzyce“. Tłom. na jęz. ros. Sarosza 1895 r. —
Ambros. „Granice muzyki i poezyi“. Przekł. na jęz. ros. p. I. T.
(Recenzyę podamy w przyszłym numerze).

PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze na jeden głos, łatwe.

1. Bauer M. *Missa in hon. SS. Cordis Jesu.*
2. Bauer M. *Missa secunda in hon. B. M. V.* Obydwie msze dla organistów, którzy grać i śpiewać są zmuszeni bardzo przydatne. Cena part. i gł. 1 m. 25 fen. Wyd. Pawelek.
3. Edenhofer A. *Missa in F.* Msza piękna. Deklamacya prawidłowa. Objętość dźwięków od d¹ do d². Cena part. 1 m. gł. 20 fen.
4. Edenhofer A. *Missa in D.* Mszę tę swobodnie mogą śpiewać głosy chłopięce i męzkie, tak chórem jak solo. Objętość dźwięków od c¹ do d². Cena part. 1 m., głos po 20 fen.
5. Edenhofer A. *Missa in G.* Piękna. Najwyższy ton d². Cena part. 1 m., gł. 20 fen. Wszystkie trzy msze Edenhofera wydane są u Pawelka w Ratyzbonie.

6. Groiss Jos. *Missa in hon. B. M. V.* Do tej mszy dodane jest offeratorium „Ave Maria”. Wyd. Seiling. Cena part. 1 m., gł. 40 fen.
7. Groiss Jos. *Missa in hon. S. Josephi.* Do tej mszy dodane jest off. „Veritas Mea”. Cena partycyi 1 m., gł. 40. Wyd. Pustet. Akompaniamient organu do tych mszy Groissa jest pisany systemem trzygłosowym. Obydwie są przystępne do wykonania dla każdego. W credo mszy in hon. S. Joseph, są powkładane cząstki choralne, bez taktu.
8. Joos O. Op. 5. *Missa in hon. S. Annae.* Msza wykonaną być może z łatwością i na trzy głosy Sopr. A. i B. Cena part. 1 m. 20 fen., gł. 60 fen.—Wyd. Böhm.
9. Molitor J. B. op. 14. *Missa Rorate caeli,* cena part. 1 m., gł. 10 fen. Wyd. Pustet.
10. Molitor J. B. op. 23. *Missa in hon. S. Josephi.* Cena part. i gł. 1 m. 35 fen. Wyd. Pawelek. Obydwie msze ułożone są bez taktu. Dla wprawnego śpiewaka i organisty. jest to wielkiem udogodnieniem. Prędjiej bowiem i ładniej się śpiewa.



ESTETYKA

przez

Antoniego Millera.

(Wstęp.—Zadanie współczesnej estetyki.—Podział.—Określenie estetyki.)

Artystyczny duch Hellena, wyzwolony z pod wpływu natury, któremu ulegal lubujący się w ciężkim symbolizmie stary Wschód, skoro się poczuł osobnikiem, wolną jednostką, zaczął przeobrażać w osoby, swe bóstwa. Potęgą ognistej fantazyi wstąpił do mieszkania groźnych władców Olimpu; a gdy ujrzał swe bogi, spróbował zasklepić w podatnym marmurze wyraz oblicza nieśmiertelnych bogów, potęgą zaś nile brzmiącego wiersza, potęgą pieśni, — uwiecznić ich dziwne czyny.

Pogodne niebo, wdzięczny klimat, piękno plastyczne wysp i wybrzeży Peloponezu, również nie mogło ująć bacznego oka fantazyi Greczyna, który chętnie badał tajemnice natury, wyszukiwał prawa, któremi się rządzi. Sporadyczne w niej piękna objawy starał się naśladować za pomocą pędzla lub dłuta. Wszelako Grecy bardziej umiłowali snycerstwo i architekturę, niż malarstwo. Pierwsze, jako sztuki *par excellence* plastyczne, więcej były odpowiednie dla początkujących mistrzów greckich, niż malarstwo, które wymaga głębokiej znajomości rysunku, perspektywy, umiejętnego doboru farb, słowem większej techniki, jako też siły indywidualnej ducha, więcej przewagi treści nad formą piękną; dla tego malarstwo doszło zenitu tylko w czasach chrześcijańskich.

Nie tylko natura i mitologia, ale i życie społeczne Greków było obfitem źródłem, z kąd artyści greccy czerpali temata i natchnienie. Piękni bogowie i boginie, nimfy, cuda Hadesu, uczty i walki bogów, przyjmujących udział w sprawach bohaterów ojczyzny, ich zwycięstwa, cnoty — przekazywano potomności w dziełach sztuki poetyckiej i snycerskiej. Tak powstały bohaterskie pieśni, opiewające czyny walecznych mężów, — hymny na cześć nieśmiertelnych władców Olimpu. Cała Hellada żyła dla piękna, ubóstwiała je, otaczała siebie dziełami wielkich mistrzów swoich, karmiła się pięknnością. — W miarę rozwoju sztuk pięknych wzmagala się obserwacya Hellenów, których wrodzony subtelnym umysł i smak artystyczny w posagu lub we wspa-

niałym gmachu, dojrzał istnienie jakiegoś tajemniczego świata, czarującego uroku, siły niepojętej, niewolniczo przykuwającej ku sobie uwagę; siły, starającej się przemówić nie tylko do fantazyi, ale i do umysłu. I nie w tem dziwnego, bo „sztuka szepece nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom ukazuje nigdy wprzód nie widziane istoty; otacza sztukmistrza ciżbą ludzi, wyszłych ze mgły przedstworzenia“. ¹⁾

Greki artysta, tworzący pod bezpośrednim impulsem czynnotwórczej fantazyi, w miarę rozwoju rodzimej sztuki poczuł nową siłę ducha swego—zdolność ścisłego rozumowania; czemużby więc nie miał spróbować wytłumaczyć, jakie czynniki wpłynęły na twórczość jego i jaką jest natura zadowolenia, doznawanego na widok dzieła, które nazywamy pięknem? Wreszcie samo „piękno“—czemże jest? Czy ma być rzeczywisty, lub jest wyrazem tylko?

Plato pierwszy spróbował zajrzeć w nieznaną krainę czystego piękna. Po nim rozprawiali o pięknie i o zasadach sztuk pięknych Arystoteles, Boecyusz, św. Augustyn.

Według Platona nieodzownym warunkiem piękna powinna być *jedność*, połączona z harmonią i proporcjonalnością; poczucie piękna jest naszym wrodzonym pojęciem, przymglonem nieco długim pobytom na doczesnym padole, po strąceniu z nieba, gdzie dusza w orszaku Jowisa przyglądała się wiekuiściej piękności. Otóż, gdy ona poczuje blizką obecność dawnej przyjaciółki, przechodzi ją dreszcz rokoszy, przypomina upłynione chwile szczęśliwości swojej; zaczyna tedy tęsknić za utraconą krainą, a tą tęsknicą wyrwa się z więzów zmysłowych, ją krepujących i zbliża się duchem do zapomnianego *pierwouzoru* piękności. Im jest czystsza, im jest bardziej pokrewną enocie, tem się wyżej wznosi i staje się zdolną do zbadania mądrości, do poznania piękna. Kto jest podłym, kto zerwał z uczciwością, ten, zdaniem Platona, nie odczuwa piękna, nie miłuje mądrości: „niezdolnym jest do badania mądrości, powiada, kto od przyrodzenia ma duszę niewolniczą, drobiazgową, lękliwą, zapominającą; ten tylko powołanie okazuje do badania filozofii, kto dobrej jest pamięci i wiedzy żądny, kto jest wspaniałomyślny i którego dusza znajduje się w naturalnem posłuszeństwie z enotami prawdziwości, sprawiedliwości, miłości i umiarkowania.“ ²⁾

Chociaż teorie Platona, były jeszcze zanadto ogólnikowe, jednak w nich już się uwydatniają zarysy głównych podstaw estetyki, które się rozwinać miały zaledwo u następców jego w starożytności, a sformułowały się w definicye u estetyków XVIII i XIX w. Po Platonie obszernie pisali o pięknie i teorii sztuk pięknych: metodyczny Arystoteles, uczony Plotynus, genialny Augustyn św.; ale teorie ich były raczej dopełnieniem niewykończonych, rozrzuconych bez systemu poglądów Platona. I tak: Arystoteles, układając w systemat poglądy swego nauczyciela, dodaje, że piękno wymaga porządku i stosownej wielkości. Na sztukę patrzy jako na środek podniesienia ducha, co według niego powinno być wyłącznym celem sztuki; utylitaryzm—stawi na drugim planie.

Plotynus uważa, że symetria, jedność, proporcjonalność jeszcze nie stanowią prawdziwej piękności. Nieodzownym warunkiem piękna powinna być *forma*, mająca prawdziwą rzeczywistość, gdyż materya jest negacyą, niemocą, brakiem jedności; forma—to zespalający pierwiastek, bez którego niemasz piękna w materyalnym kształcie. Z tej teorii aleksandryjskiego filozofa wypływa ten wniosek, że istnieje piękno tylko duchowe, bezpośrednio płynące z ducha, że się ujawnia w odpowiedniej dla siebie formie zmysłowej, przeto sztuki piękne powinny idealnie odtwarzać naturę.

d. c. n.

¹⁾ Słowacki. Wstęp do Balladyny.

²⁾ De Rep. VI.

ROZMAITOŚCI.

Odpowiedź na recenzję Sz. ks. W. T., pomieszczoną w nr. 52 „Przeglądu Katolickiego“, roku zeszłego.

Recenzja Sz. ks. W. T. pochodzi, nie wątpliwy, z życzliwości dla nas, lecz że zakradły się do niej niedokładności, niniejszem je prostujemy:

1) W Wulgacie ps. 95 rozpoczyna się od słów przytoczonych na początku „Śpiewu Kościelnego“, co zapewne i sam recenzent zauważył podczas uroczystości Trzech Króli, w jutrzni, nokturnie trzecim. Zesser zatem i korektor nie popełnili błędu.

2) Co do krytyki tekstu. Gniewa się Sz. ks. W. T. na artykuły o Kontrapunkcie i Harmonii i nadmieniał, iż jeżeli takie kawaleczki dostawać się będą (czytelnikom), to pomierają i nie poznają całości. „Śpiew Kościelny“, nie przedko jeszcze umierać myśli. Dopiero co zaczął żyć. Zachęta zaś, uznanie, życzliwość, jakie mu dają jego zwolennicy, taką go obdarzają wiarą i nadzieją na przyszłość, że długie, długie sobie zakłada istnienia lata.

Biaduje następnie Sz. Recenzent, że nie swoje, lecz obce, w bibliograficznych wiadomościach, podajemy dzieła. Lecz z kąd je wziąć? Mamy parę tylko dzieł o harmonii, o których było już w swoim czasie mówione. Nowszych nie posiadamy. Przytem, nawiasem rzucimy, pomiędzy samymi organistami prenumerującymi „Śpiew Kościelny“, widzimy wykształconych ludzi, którym język obcy żadnej nie będzie sprawiał trudności. A zresztą podajemy te wiadomości dla okazania ruchu muzycznego w świecie katolickim.

3) Przechodzimy do krytyki nut. Lecz tu wyraz każdy zdradza, że ks. W. T. nie jest muzykiem kościelnym. „Dziwnem się nam wydało, pisze ks. W. T., gdyśmy przeglądali dodatek muzyczny, iż pomimo, że redakcyja pięknie bardzo mówi o potrzebie przypominania i odnawiania śpiewu gregoryańskiego, podala w dodatku utwory zupełnie nie gregoryańskie i nie liturgiczne“. Nie gregoryańskie, zgadzamy się, bo choćbyśmy chcieli, nie mamy autorytetu do kompozyceji śpiewu gregoryańskiego. Wszak śpiew gregoryański, już z nazwy swojej pokazuje, że jeżeli nie pochodzi od Grzegorza W., to musi przynajmniej płynąć z tego samego źródła, z kąd i Grzegorz św. podał światu melodye święte. Kościół tylko może orzec, że ten a ten śpiew należy używać, on tylko może podać melodye choralne do użycia ich w nabożeństwie publicznem, on sądzi, że w takiej a takiej melodyi nie ma nic przeciwnie przepisom liturgicznym. Z tego powodu śpiew gregoryański znajduje się li tylko w księgach kościelnych: Graduale Romanum, Antiphonarium R. Pontificale R., Caeremoniale R., Missale R.;—słowem w księgach liturgicznych przeznaczonych do służby bożej. My też w artykule wstępnym nie o tworzeniu śpiewu gregoryańskiego, lecz o rozszerzaniu takowego słówko podaliśmy.

„Nie mówiąc o muzyce, mówi dalej Sz. Recenzent, która jest nową, a więc nie z antyfonarza, ani graduau, czego w śpiewie trzymać się powinniśmy, jak nam przykazuje ostatni dekret z r. 1894, to jednak i liturgicznych zasad tu nie spostrzegamy—słowa bowiem, o których liturgia wyraźnie mówi, by były śpiewane jak w brewiarzu a więc nie powtarzane po razy kilka, tu są powtórzone“.

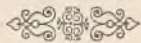
Zdradza i tu Sz. Recenzent znajomość przepisoznawstwa liturgicznego. Dekret z r. 1894 *Quod S. Augustinus* był ogłoszony do biskupów w tym celu, by wszędy w kościele wydanie medycejskie ksiąg śpiewu liturgicznego, podjęte przez Pusteta drukarza, uważane przez kościół jako autentyczne, zastąpiło inne, miejscowe, prowincjonalne wydania. Żadnej zaś niema wzmianki o tem, żeby kompozytorowie kościelni powtarzali koniecznie śpiew w tych księgach zawarty.

Muzyka jest nową, powiada Sz. ks. W. T.—Nowa, prawda, motywy nowe, lecz kontrapunkt jest stary. Wreszcie przyznamy się, że byleby tekst

liturgiczny, był umiejętnie użytym, nie nie przeszkadzałoby użyć muzyki w stylu tegoczesnym, wolniejszym.—Oko krytyka znieść nie może, że kilka razy powtórzone są wyrazy niektóre. Powtarzanie niemiętne, bez sensu wzbrowione jest, nie ulega kwestyi. — Gdybyśmy zatem powtarzali: Caccilia, cae, cae, cae, ei, ei, ei, li, i, i, i, a, a, a i t. d. lub przedstawiali wyrazy i zarazem powtarzali, np. Caccilia famula tua Domine, Domine, Caccilia, Domine. Caccilia, Domine famula Caccilia tua i t. d., lub et be, e, e, e, a, a, tum, tum, faci, i, i, a, at et, et, et non non eum, eum tradat, at, at i t. d., byłoby karygodnem, nieliturgicznem, niewłaściwem, niegodnem krytykowania. „Nie czynili tego, pisze dalej ks. W. T. wykonawcy śpiewów liturgicznych. słyszałem np. że u XX. Misyonarzy śpiewano Kyrie przez pół godziny, nie powtarzając wyrazów nad to, co nakazuje ceremonial“¹⁾. Ceremoniał biskupi zapewne. Ależ tam nie ma przepisu, by Kyrie śpiewać pół godziny. W takim razie podług tych pięknych wskazówek, trzeba by smęć, chcąc skończyć na południe, rozpocząć co najmniej o 9 z rana. Ks. Ks. Misyonarze śpiewali zapewne chorał, nie było więc potrzeby powtarzać, bo wyśpiewanie neum wystarczyło za wszelkiego rodzaju powtarzanie.

Zresztą nie uczyniliśmy tego pierwi. Weźmy naszego książeccia muzyki, Palestrynę, otworzymy tom pierwszy jego dzieł i wypiszmy z pierwszej zaraz karty tekst pierwszego głosu. *O admirabile commercium, o admirabile commercium! Creator generis humani, generis humani, animatum corpus sumens, de virgine nasci dignatus est, dignatus est, et procedens homo sine semine, sine semine, largitus est nobis suam deitatem, largitus est nobis suam deitatem, suam deitatem.* Powtarzał Palestryna wyrazy tekstu liturgicznego, powtarzali i inni i do dziś muzycy kościelni w miarę potrzeby powtarzają. Dla ciekawości radzimy Sz. Recenzentowi, sprowadzić jakakolwiek mszę Witta, Mitterera, Hallera, Suzyńskiego i t. p., a w każdej znajdzie powtarzania.

Kiedy zaś wolno powtarzać tekst, kiedy zaś nie można tego czynić, pozna to Sz. Recenzent najlepiej, gdy się odda studjom muzyki kościelnej i jej przepisów.—Wszelka umiejętność wymaga pracy i nauki.



Korespondencye:

Ze Żłubin.

Tem z większą radością i nadzieją witamy nowopowstały organ prasy „Śpiew Kościelny“, im dawniej i silniej potrzebę takowego odczuwaliśmy. Za głosem papieża Leona XIII dały się słyszeć inne głosy poważne i kompetentne, przemawiające za reformą śpiewu kościelnego, zatem dziś jest ich większość, ale jak u nas do tego przystąpić, gdzie ma kształcić się nasz organista, gdzie u nas treściwie i zwięźle traktujące przedmiot podręczniki, z kąd mamy odbierać wskazówki i rady?... oto pytania te stanowiły mur twardy, o który rozbijały się wielu dobre chęci. Tak w naszych stronach, jak i gdzieindziej, śpiew liturgiczny prawie nie istnieje; nawet stałe części mszy, rzadko słyhać, aby były gdzie wykonywane, a co dopiero mówić o zmiennych? Jeśli organista odpowiada na „Oremus“ albo „Dominus vobiscum“, a podczas wielkiego nabożeństwa śpiewa pieśni w języku ludowym, a do tego może mieć cztery przynajmniej ze sprawowania — uważa się, jako skończony organista, od którego nie więcej wymagać nie można. A czy może być wolny od zarzutu rządcy kościoła, który dla funduszu mogąc utrzymywać organistę, posiadającego dokładną znajomość przynajmniej pierwotnych zasad śpiewu i muzyki, lekceważy przepisy kościoła? ¹⁾ d. c. n. Ks. Jan Ejdynt z diecezji Żmudzkiej.

¹⁾ Odpowiedź zadawalniającą dla kapłanów, da Rocznik dla Organistów w artykule p. t.: „Co sądzić o niezachowaniu przepisów liturgicznych podczas nabożeństwa uroczystego?“

Od organisty z Podolskiej guberni.

Nie wiele mogę dobrego napisać, o Muzyce kościelnej w naszych stro-
nach, gdyż ogół naszych organistów, po większej części, nie ma pojęcia o tej
tak ważnej dla nas kwestyi. Są tacy, którzy słyszeli albo czytali tylko przy-
padkiem w jakimś piśmie, że „gdzieś tam na świecie reformują Muzykę
kość.” Są tacy, co i *Muz. Kośc.* prenumerują, ale utrzymują, że w tej Mu-
zyce niema (sic) życia, a tylko monotonia, a zatem nie warto jej grać. Są
tacy, którym przedewszystkiem o byt materyalny chodzi; nie zaś o *Muzykę
kościelną*. Kolego! *powiadam do jednego z takich*, dla czego wygrywasz takie hor-
renda na chórze? Czy nie lepiej byłoby wykonywać: Witta, Mitterera, Molito-
ra itp., przecież to ładniejsze i odpowiedniejsze od tych Estów-Bordesów itp.”
„Eh, daj pokój, nie warto powiadam ci. Ja np. biorę wszystkiego 60 rs rocz-
nie i..” „Ale ja nie o tem mówię, ja mówię o Muzyce.” „Dobrze tobie mó-
wić, tyś kawaler, bieda tobie tak nie dolega, jak mnie. Ot patrzaj, jednemu
trzeba buta, drugiemu..” Przerwałem rozmowę, bo spostrzegłem że to groch
o ścianę. Są nakoniec tacy, co to mają i dobre chęci i mają za co sprowadzić
nuty, ale przyzwyczajeni grać trele, nie mogą tego zaprzestać d. c. n.

Crescendo.

Z Kowna.

W katedrze kowieńskiej już rozbrzmiewa śpiew św. Grzegorza. Z prawdzi-
wą przyjemnością uczestniczyłem na nieszporach w wigilię *pierwszej niedzieli
adwentu*, odśpiewane w presbiteryum przez wikaryuszów katedralnych, bez or-
ganu, stosownie do przepisów „*Caer. episc.*” nakazującego śpiewać w Adwencie
bez organu (wyjąwszy 3-ą niedzielę).

Nazajutrz wstąpiłem do wszystkich prawie kościołów kowieńskich, wresz-
cie udałem się do katedry, gdzie wysłuchałem sumę. W ciągu nabożeństwa
nie spostrzegłem tu żadnej niedokładności; wykonano unisono wszystkie ru-
chome części mszy św. starannie i umiejętnie; nie modernizowano melodyj,
rozdzieraniem neumów, wokalizowano nieźle. Pożądanem by jednak było, żeby
w chorale uczestniczyło więcej śpiewaków dla nadania mu większej potęgi.

Chór śpiewaków, złożony z księży, umieszczony w lewej niszy prezbi-
teryum, śpiewał stałe części mszy św.¹⁾ Znać, że trudności polifonii są przez
nich pokonane. Słowem, całość wokalnej strony nabożeństwa tak się przedsta-
wia dodatnio, że pozostaje nam powinszować i z całego serca życzyć im:
Szczęść Boże!

Allegretto.

Z Kowna.

Dnia 14 maja roku bieżącego, w gruntownie zrestaurowanej, odnowionej,
świetnie, jak na nasze szczupłe środki, ozdobionej świątyni, nastąpiła uroczy-
sta konsekracja wielkiego ołtarza, której dokonał sam nasz Najprzewielebniej-
szy Pasterz. Od tej radosnej dla naszego miasta chwili, rozpoczęło się od-
prawianie nabożeństwa z całą okazałością. Świątynia nasza codziem rozbrzmie-
wa pobcznym²⁾ śpiewem sześciu wikaryuszów, — a śpiew to czysto kościel-
ny, ściśle zgodny z postanowieniami ceremoniału biskupiego i Ojca Św. Leona
XIII. A w Seminarjum Duchownem, już od roku istnieje zaprowadzony śpiew
liturgiczny, w duchu reformy świętej. Duszą tej reformy, inicjatorem i wy-
konawcą, jest nasz Pasterz. On to sprowadził dla tej świątyni katedralnej
zdolnego młodego organistę p. Nowialisa, on go wyprawił za granicę do
Ratysbony na studia śpiewu i muzyki kościelnej, on nakazał reformę w se-
minaryum, on zdecydował, że śpiew gregoryański powinien być uprawiany
i w katedrze przez wikaryuszów, że godziny kanoniczne, wyłącznie unisonem
śpiewane być mają, on opatrzył katedrę we wszelkie potrzebne dla śpiewu

¹⁾ Msza Wiltbergera.

²⁾ i, jak korespondencya z Kowna podaje, zupełnie poprawnym. p. R.

książki ¹⁾, których dostarczyła znana drukarnia Pusteta; on sam dogląda i zachęca i upomina, żeby cały śpiew w katedrze w niczem się nie sprzeciwiał — dekretom kościoła św. Z prawdziwą radością dziś się przychodzi do katedry na nabożeństwo poranne i wieczorne. Co dzień o g. 7, wikaryusze rozpoczynają prymę. po niej następuje msza św. z wystawieniem Najśw. Sakramentu, w czasie której księża śpiewają „Deus noster refugium“ i suplikacye, naprzemiennie z organem ²⁾. W tym śpiewie występują wtóry ³⁾ i tasy. Po prymary śpiewa chór księży katedralnych, trzy następne godziny kanoniczne — unisonem ściśle wedle rubryk i melodyi antyfonarza. W dni niedzielne i świąteczne alumni seminarjum uczestniczą w śpiewie nony, — mszę św. chór wyborowych śpiewaków, z łona księży katedralnych i profesorów seminarjum, przy organie zazwyczaj dobrze wykonuje ⁴⁾; w większe uroczystości do tego grona należą, dobrze wyćwiczeni uprzednio, alumni seminarjum. d. e. n.

Ks. Juliusz Rodziewicz.

Z Płockiego. (dokończenie).

Chór Ciechanoski, dzięki miejscowemu organiście rozwinął by się nie źle i mógł by być przykładem dla całego dekanatu, gdyby miał rzetelne poparcie i należyte wskazówki.

Są usiłowania i dobre chęci i w wielu innych miejscowościach naszej guberni ⁵⁾.

— Ja się nie znam na muzyce, tłumaczą się u nas prawie wszyscy, jakby chór kościelny dla nich był ustanowiony. Nie przyjdzie im na myśl, że Pan Bóg, dla którego chór śpiewa, wybornie się zna na muzyce i żąda od nas dobrego śpiewu — *psallite sapienter*.

Niejeden na przekorę upiera się przy swoim zdaniu, choć w duszy wie że nie ma racyi. Chodzi mu o zasadę: „nie tak, jak tobie, lecz jak mi się podoba“, albo: „coż ty masz mię uczyć?“ Biedny nie wie, że tym sposobem walczy z kościołem bożym, ze swoim własnym sumieniem, boć nikt mu nie narzuca swojego zdania, ani widzi mi się, tylko propaguje prawo kościoła.

Aby dać dokładny obraz kościelnej muzyki w naszej dzielnicy, trzeba by objeżdżać po kolei wszystkie kościoły, co jest przecież rzeczą niemożliwą. Pobieżnie więc można tylko zakonkludować, że muzyka u nas stoi na tak niskim stopniu, że nie zasługuje na miano muzyki, a tembardziej kościelnej.

Ks. Br. Maryjański.

Z Mińska.

W katedrze mińskiej stale śpiewa chór (20 śp.) przy akompaniamencie organu. W większe uroczystości czasami towarzyszy chórowi orkiestra (ok. 20 os.) Jednak chór bez orkiestry lepiej się prezentuje: znać w nim wtenczas więcej plastyki, melodyjności, pewności nawet. Wykonanie jest staranne, zgodne. Śpiew z orkiestrą przedstawia się gorzej: kompozycyja traci przezroczyłość, z powodu nieczystej intonacyi instrumentów.

Poprawna gra organisty niesprawia roztargnienia w słuchaczach, Har-

¹⁾ Potrzebne są: Graduale Romanum, Antiphonarium Romanum, Directorium Chori, Vesperale Romanum, Processionale Romanum, Kyriale Romanum, Pontificale Romanum. Takich kościołów oprócz Włocławka, gdzie kapituła prześwietna dała 300 rubli na zakupienie ksiąg tych, mało mamy. p. R.

²⁾ Zapewne jest cicha, lecta, bo inaczej trzeba by stosować śpiew do mszału. p. R.

³⁾ Wtór jeżeli się nie odbywa z nut, lecz ze słuchu, z improwizacyi, jest najczęściej szkodliwym dla chorału i niezbyt estetycznym. Odbywa on się zwykle w kwartach, w kwintach, oktawach równoległych, co jest przeciwne zasadom harmonii i kompozycyi. p. R.

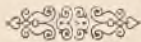
⁴⁾ Jaką radość sprawi korespondencya niniejsza miłośnikom muzyki liturgicznej! p. R.

⁵⁾ W Lipnie, Sierpcu, Ciachcinie i Wyszynach, są dążenia skierowane ku naprawie muzyki kościelnej. Szczęść im Boże! p. R.

monizacja odpowiedzi i improwizowanych preludyj świadczy, że dla wykonawcy nie są obce zasady Witta i Hanischa.

Rep. chóru z ork.: Msze Kemptera, Lablera (c dur), Brosiga, Horaka (f-dur). Rep. chóru: Miller (polskie), Zientarski (f-dur), Grabowski (g-dur), Studziński—lać. msza. Ruchome części mszy nie są wykonywane. (Jaka szkoda! p. R.)

Allegretto



Odpowiedzi Redakcyi.

Sz. ks. Kanonik **Baranowski**, Wizytator Kościołów na Kaukazie i za Kaukazem, w Tyllisie. Wybaczy czcigodny ksiądz kanonik, że tą drogą odpowiedzi dajemy.

Są poszczególne moteta, hymny, modlitwy o Męce Pańskiej, ale kompozycej na głosy, na całą drogę krzyżową literatura Muzyki Kościelnej posiada tylko dwie. Jedna jest z tekstem niemieckim na jeden lub dwa głosy, ułożona przez ks. Witta i podobną kompozyca tegoż autora istnieje na cztery głosy z tekstem łacińskim. Przy zamawianiu raczy szan ksiądz Kanonik zwrócić uwagę księgarzowi z jakim pragnie mieć tekstem.

Hymnów specjalnych do św. Klemensa i do św. Mikołaja nie mamy. Są te, które na brewiarzu kościoł św. odmawiać nam każe. I tak na hymn św. Klemensa: (*Deus tuorum*) na mieszane głosy mamy kompozyce następujących autorów: Etta, (Stehle, Mot.), Singenbergera (Cantate), Obersteina (Nikel op. 16), F. Dirshke (Nikel op. 16), Brosiga, op. 59; na męskie głosy: Singenbergera (Psalmody), Scharbacha, (Psallire), Etta (Cantus Sacri, Witt). Na św. Mikołaja zaś następujących autorów: Etta, (Stehle, Mot.), Nikela, Förstera, Bischoffa, Obersteina, (Nikel op. 16) na głosy mieszane. Na chór męski: Stehlego, Etta (Witt. op. 5), Mohra (Caec. sing. 82 r.), Zellera, Piela, Scharbacha. Domyślamy się, że sz. ks. Kanonik posiada miejscowe, specjalne hymny do tych świętych. Prosimy przeto nadesłać tekst, a postaramy się przesłać takowy z nutami podług życzenia. Prosilibyśmy wszakże oznaczyć: na jaki chór męski czy mieszany, na ile głosów, i czy z organem czy też a capella pod hymny te, nuty podłożyć. Nadesłane kompozyce p. Thephelera posiadają kilka błędów harmoniczných. Znać wielką wprawę modulowania. Modulacja wszakże raptowna np. z Edur na Fdur, i to jeszcze w kadencyach końcowych okresu muzycznego, nie pięknie brzmi i jest nieprawną. Pomijamy błędy kwint i oktav równoległych.

Sz. ks. **Bron. Maryański** prob. w Radzanowie. Artykuł „Jakim być powinien śpiewak kościelny“, z powodu braku miejsca, odłożyliśmy do numerów następných.

Sz. ks. **Stanisław K.** w Chęcinach. Za życzenia i uznanie dziękujemy. Mszę na trzy głosy mieszane Sopran, Alt i Bas, o które sz. ks. Dobrodziej prosił, wysłaliśmy przez księgarnię Gebethnera i Wolfa. Wypisaliśmy mszę Steina op. 29, organ jest ad libitum, który można grać lub nie. Cena tej kompozycej wynosi za partycyę i m. 30 fen, głosy 90 fen. Drugą mszę, którą zalecamy, jest msza Molitora, bez organu, na Sopran Alt i Bas op. 6. Missa *Kedemisti nos*. Cena part. 1 m., głos 30 fen. Na cztery głosy mieszane podajemy jako bardzo łatwą Molitora op. 11, Missa „*Tota palehra es Maria*“. Cena part. 1 m., głos 50 fen.

Sz. ks. prof. **Chryz. Przemocki** w Nowgorodzie. Podobnie miłe, pełne życzliwości i uznania listy może pisać tylko ten, co przejęty i oddany jest sercem całym muzyce liturgicznej. Słowa sz. ks. prof. jak sz. ks. prof. **Pranajtysa** z Twery sprawiają dla nas tem większą radość, iż pochodzą od tych, co swem mistrzostwem w tej sztuce umieli zjednać tak wielu zwolenników i miłośników muzyki kościelnej. Chórowi w Nowgorodzie można powinożować, skoro czterogłosowe kompozyce wykonywa. Chcielibyśmy wiedzieć z czego składa się repertuar, jakie siły w chórze i jakie wykonanie.

Sz. ks. **Winc. Aleksandrowicz** w Wąsoszu. Nadesłane rzeczy nadzwyczaj są piękne. Dziękujemy. Pomiśleimy w numerach przyszłych.

Sz. ks. **Apol. Lutoborski** w Wójcinie. Kwestyę, o której sz. ks. Proboszcz donosi, postanowiliśmy ze względu na pożytek ogólny ściślej rozebrać i pod osobną rubryką umieścić. Nie wątpimy o przykrości, jaką sz. ks. Proboszcz musi znieść. Lecz jakaż przykrość obca jest Kapłanowi? Za życzenia „Bóg zapłać“. Honorarium członka Sekcyi Muzyki Kościelnej wynosi w pierwszym roku rs. 15, w następnych latach rs. 10.

Sz. ks. **Wacław Iwanowski** w Korzeniu, Mińskiej gub. Za życzliwość i uznanie serdecznie dziękujemy.

Sz. ks. **Jakubik** w Czyżewie. „Śpiew Kościelny“ wysłaliśmy. Autorów żądanych mszy, wskazaliśmy w liście.

Sz. ks. **Koprowski** w Białaczewie. Do uregulowania zostaje rs. 7 włączając w to wszystko. Gdyby organista z nutami chóralnemi nie mógł sobie radzić, proszę go objaśnić, że dodawszy linię piątą u góry i umieściwszy w myśli, klucz wiolinowy, można czytać nuty gregoryjańskie jak zwyżajne: d pod linią, e na 1-ej linii i t. d. Wszakże jeżeli w chórach klucz stoi na trzeciej linii, trzeba w myśli przy kluczu postawić dwa bemoły, jeżeli zaś na drugiej dwa krzyżyki i bemoł przypadkowy poczytuje się za kasownik.

Sz. ks. prof. Fr. Walczyński w Tarnowie. Nadesłane „Te Deum“ jest nadzwyczaj ładne. Dziękujemy.

Sz. ks. A. Ostrowski w Puchaczewie. Wysłałiśmy. Czyby nie lepiej było, gdyby Sz. ks. Proboszcz przesłał pocztą. Sposób obciążania numerów na pocztę wydaje się niepraktycznym. Zastosujemy się wszakże do wskazówek przyszłych Sz. kś. Proboszcza.

Sz. ks. Teofil Wojczyński w Berezynie, Mińsk. gub. Za wyrazy pełne życzliwości dziękujemy. Rada Sz. ks. Dziekana jest bardzo piękna, ale czy się da skutecznie, trudno przewidzieć. Osoba, o którą Sz. ks. Dziekan się pytał, rs. 100 otrzymała. Przesłała swe podziękowanie, które już dawno w liście swym do Sz. ks. Dziekana przekazała.

Sz. ks. Antoni Siwiński w Pałukach. Za przesłany artykuł dziękujemy. Pomieścimy.

Sz. ks. Błażej Kotfis, Al. Sem. biskupiego w Tarnowie. Jak najchętniej na wszystko przystajemy. Też same warunki proszę kolegom swym przedstawić. Śpiew kościelny będzie przychodził pod tymże samym adresem, co przedtem.

P. Czajkowski w Pikowie, Podolskiej gub. Wysłałiśmy. Adres Redakeji naszej wskazany jest w numerze każdym.

P. Pendola w Łamach Wielkich. Wysłałiśmy.

Pp. Organisci z okolic Konina, gub. Kaliska. Przedewszystkiem Redakeya czuje się w obowiązku przesłać panom wdzięczne słówko podziękowania, za okazaną życzliwość i uznanie dla *Śpiewu Kościelnego*. Przyznać trzeba, że w Konińskim znalazło się wielu zwolenników *Śpiewu Kościelnego* pomiędzy pp. organistami. Przemawia to za wykształceniem panów w muzyce kościelnej i jest dowodem, że i pomiędzy pp. znajdują się ludzie, pracujący dla idei i chwały bożej. O nadesłaniu nadmienionych w liście panów artykułów, uprzejmie prosimy. W kwestyi kancynału ks. d-ra Surzyńskiego, to nadmieniamy, że dotychczas nie mieliśmy lepszego i staranniejszego kancynału nad to wydanie.

Pozorne sprzeczności, które panowie napotykają łatwo wytłomaczyć. 1) Że tony psalmów w *officium defunctorum* odmienne są od umieszczonych na str. 317 Kancynału. nie w tem dziwnego. W *officium defunctorum* podane są tryby podług zwyczaju u nas istniejącego, na str. zaś 317, są wskazane sposoby śpiewania psalmów podług tonów rzymskich. Zostawia się wolność panom pod tym względem. Wszakże wspomnę, że życzeniem jest Stolicy Apostolskiej, by jak we wszystkich, tak i w śpiewie kościelnym, jednność była zachowana. Rozpoczynamy psalmy zwykle podług zwyczaju od *inimum*. Rytuał rzymski zawsze rozpoczyna od dominanty, co i u nas zachowują gły antyfony nie całe, lecz do gwiazdki się spiewają.

2) Że antyfony całe są powtarzane przed i po psalmach, jest to zupełnie prawidłowem. Rubryka rytuału rzymskiego wyraźnie zaznacza, że antyfony całe śpiewają się w dzień śmierci, albo pogrzebu, w dzień trzeci, siódmy, trzydziesty po śmierci i w rocznicę śmierci. W innych zaś wypadkach śpiewa się tylko antyfonę do gwiazdki; po czem następuje psalm. Dla wygody śpiewających pomieszczone są antyfony całe. Co też i rytuał rzymski czyni.

3) Że znaleźli panowie różnicę podkładania słów tekstu pod nuty tonów psalmowych, nie wina to ks. Surzyńskiego, lecz braku decyzji stanowczej pod tym względem. Jeden mówi (ks. Haberl) ile nut, tyle sylab być winno, inny (ks. Mohr.) nieco inne zasady wygłasza. Zresztą pozorne niezgodności dowodem są różnicy tonów rzymskich od tonów naszych zwyczajowych.

4) Że na str. 259 w antyfonie *Exaudi Domine* jest bemoł pod wyrazami *caro venit*, w innych zaś miejscach: str. 239 *In loco pascuae...*, str. 240 *Delicta* i str. 250 *Sitivit* nie ma bemołu, choć wszystkie te antyfony w ósmym tonie są pisane, jest dowodem zostawionej wolności w śpiewaniu tak *h* jak *h̄*.—Zasada kancynałowa dawna, że pomiędzy dwoma *a, h* miękczy się zawsze *h* i przechodzi na *b*, ma zastosowanie wówczas, jeżeli z konieczności dla uniknięcia trytonu *h* przechodzi w *b*. Dla tej przyczyny na str. 259 *h* przeszło w *b*, bo melodya dalsza idzie do *f*. Z tej też przyczyny antyfony *Delicta* str. 240, i *Sitivit* str. 250 powinny mieć zamiast *h-b*. Że zaś niema bemołu postawionego, zostawia to ks. Surzyński tak jak i rytuał rzymski umiejętności śpiewaka. Antyfona zaś *Delicta* na str. 239 bemołu mieć nie powinna, melodya bowiem jej końcowa nie sięga dalej jak od *h* do *g*.

5) Że na str. 262 przed ant. *a porta inferi* napisał ks. Surzyński ton II, a podał pod kantyk melodyę tonu pierwszego, niema tu żadnej sprzeczności. Antyfona *a porta inferi* ma za tonikę *d*. Z tego więc względu może należeć do dwóch pierwszych tonów: doryckiego lub hypodoryckiego. Jeżeli weźmiemy dominantę *a*, będziemy mieli ton pierwszy, jeżeli zaś *f*, ton drugi. Który zaś ton wybrać należy, sprzeczać by się można bez końca. Rytuał rzymski każe śpiewać antyfonę i kantyk Ezechieła tonem drugim, gdy tymczasem zwyczaj nasz ton pierwszy przekłada. Napis ton II jest prawdopodobnie omyłką zecerską.

6) Że na str. 261 ps. *Deus, Deus meus* podany jest tonem V z bemołem, jest to nasz zwyczajowy ton: na str. zaś 319 jest bez bemołu, bo tam jest właściwy ton piąty, który nie posiada bemołu: *g, a, d*.

Nemo. Otrzymałiśmy. Dziękujemy. Prosimy wszakże o cierpliwość. Ramy pisma nie mogą pomieścić nadchodzących korespondencyj i artykułów. Umieścimy później. Trzeba być cokolwiek odważniejszym. Poco tak czararno na świat i na wszystko patrzeć.

P. Stan. Borowiecki w Grybowie w Galicyi. Niesłusznie wyrzuca nam pan opóźnienie numeru styczniowego. Sądził pan, że już wydawnictwo z powodu braku prenumeratorów przerwane zostało. O nie. Liczba abonentów jest nad spodziewanie liczna. Tak, że ci, którym początki pism nie są tajne, nie mogą dosyć się nadziwić nad wielką liczbą prenumeratorów. O nadesłanie przyrzeczonych rzeczy uprzejmie prosimy. Rocznik wysyłamy. Kosztuje 40 kop. Niech pan uwzględni odpowiedź, daną dla panien Bedyktynek łac. w numerze styczniowym.

P. Łabentowicz w Korczewie. Jak najsluszniej uczynił pan uwagę. Wszakże pozwolimy sobie dodać słów kilka. Pismo peryodyczne, jakim jest *Śpiew Kościelny*, nie może odrazu pouczać o wszystkim. Że wydaliśmy pierwsze dwa numery, żadnej nie czyniąc wzmianki o pierwszych, podstawowych zasadach muzyki, zrobiliśmy to umyślnie. Nie wiedząc o jakości abonentów, nie mogliśmy poprowadzić treści stosownie. Dziś już wiemy jakich czytelników posiada *Śpiew Kościelny*. Są nimi po większej części: duchowni, organiści i wiele świeckich osób. Dla muzyków podajemy artykuły o Kontrapunkcie, Harmonii; dla mniej obeznanych z teorią muzyki rozpoczynamy drukowane podstawowe zasady muzyczne; wreszcie dla organistów najpraktyczniejszym będzie dodatek nutowy, w którym od numeru marcowego msze będą wychodzić. Z początku na jeden, na dwa głosy. Kompozycje łatwe, krótkie, później zaś trudniejsze kilkugłosowe.

Dla nabrania smaku w stylu kościelnym podawać będziemy krytykę już to w korespondencyach, już to w artykułach osobnych z Estetyki. Antyfony przed psalmami śpiewać trzeba konieczniz. Po psalmach zamiast powtarzać, można je zastąpić grą na organach. Psalmy, jeżeli sam organista śpiewa, można wykonywać na zmianę z organami. Jeden wiersz śpiewać, drugi grać tylko, trzeci śpiewać, czwarty grać i t. d., Jednakże na końcu doksológ: *Gloria Patri et Filio* i t. d., trzeba konieczniz śpiewać, choćby wypadło ją grać na organach. I dla odróżnienia można jaśniejszymi i donośniejszymi głosami akompaniować śpiewowi. Do śpiewania antyfon może posłużyć *Compendium Antiphonarum et Breviarum Rom.* W niem są na wszystkie niedziele i święta w roku, psalmy, antyfony, hymny z chórałem gregoryjskim. Za wyrazy uznania i życzliwości dla pisma naszego, przesyłamy *Bóg zapłać*.

P. Jan Norejko w Szumsku Suwalsk. gub. Dziękujemy za list tak pełen wyrazów uznania dla naszego pisma. Niechęć i chwilowa walka, o jakiej pan wspomina, przemnie prędko. Co do wysokości prenumeraty niech pan zauważy: papier, druk, dobór artykułów. Wszystko to kosztuje. Przytem mamy zamiar w miarę przybywania abonentów, wystarczyć się o zezwolenie na wydawanie *Śpiewu kościelnego* dwa razy na miesiąc, nie podnosząc ceny prenumeraty.

Motywuje pan, że niemieckie pisma są daleko tańsze. Prawda, istotnie tak jest. Ale proszę wziąć na uwagę ilość prenumeratorów pism niemieckich i naszych. Niech Pan zjedna *Śpiewowi kościelnemu* pięć tysięcy abonentów, będziemy mogli naznaczyć cenę roczną rubla. A w dodatku, rozdawać premia wartości przewyższającej rubla.

P. Stanisław Kwiatkowski w Piotrkowie. Rs. pięć na Sekcyę Muzyki Kościelnej otrzymałiśmy. Numer pierwszy wysłałiśmy i na listę stałych abonentów zapisaliśmy. Dziękujemy.

P. Michał Limański w Ogrodzieńcu, gub. Piotrk. Rocznik dla Organistów wysłałiśmy; kosztuje kop. 40.

P. Hipolit Królikowski w Koprzywnicy gub. Radomskiej. Rocznik kosztuje 40 kop. Wysłałiśmy.

P. Jan Krawczyk, w Słoboszewie. Za życzliwość, dziękujemy.

P. I. Barwiak w Wanku Elizawetpolskiej gub. Otrzymałiśmy. Dziękujemy.

P. Fr. Ciesiołkiewicz i **P. Józef Zawko** i **p. Romuald Kulikowski** otrzymają odpowiedź listowną.

P. Fr. Kulesza Kamiński org. kośc. ormiano-katolickiego w Teodozyi, gub. Tauryckiej. Odpowiedź dałiśmy listowną. Proszę nie szukać melodyjności tam, gdzie kontrapunkt kwiecisty sam przez się jest melodyjnym.

Treść: Nieco z historii muzyki w Polsce.—O kontrapunkcie.—O harmonii.—Zasady muzyczne.—Literatura i Krytyka: Preludya i Postludya ks. prof. Fr. Walezyńskiego, — „Musica sacra” — Hanslik i Ambros.—Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej.—Estetyka.—Rozmaitości: Odpowiedź ks. W. T.—Korespondencye.—Odpowiedzi Redakeyi.—Nuty i Ogłoszenia.

Adres Redakcyi: Płock przy Katedrze Nr. 3. Skład główny: Księgarnia Gebethnera i Wolffa w Warszawie, Krakowskie Przedmieście.
Prenumerata rocznie na miejscu wynosi rs. 3, z przesyłką rs. 4.

Wydawca i za Redaktora ks. Teofil Kowalski Mag. Św. Teol.

Дозволено цензурою, Варшава 17 Января 1896 г., — Друк J. Jeżyńskiego Daniłowiczowska 16.