

ŚPIEW KOŚCIELNY

CZASOPISMO POŚWIĘCONE MUZYCE KOŚCIELNEJ.

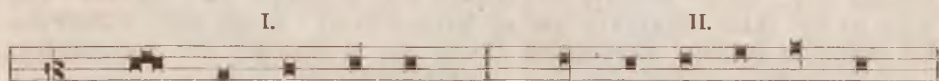
Prenumerata w Płocku rb. 3 rocznie, z przesyłką pocztową rb. 4 rocznie,

Kilka słów o polifonii dawnej szkoły — tudzież analiza muzyki do Mszy „Iste Confessor“ Palestryny, przez M. Hallera.

(tłumaczenie z niemieckiego).

(Ciąg dalszy).

Każda strofa hymnu „Iste Confessor (hymnu śpiewanego na nieszpórach w Święto Wyznawcy) składa się jak wiadomo z czterech wierszy, które dzielią się na siedm szczegółowych melodyj:



I ste Con - fes - sor

Do - mi - ni, co - len - tes



quem pi - e lau - dat

po - pu - li per

or - bem

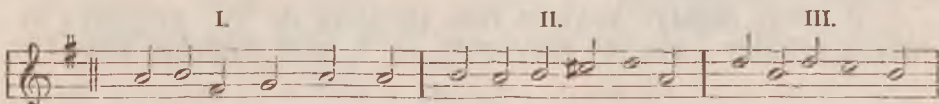
hae - di - e lae - tus



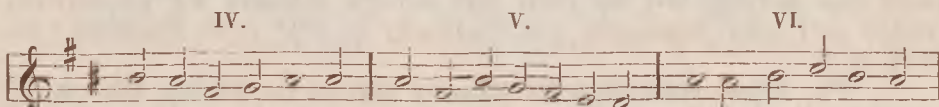
me - ru - it be - a tas

scan -

de - re se - des.



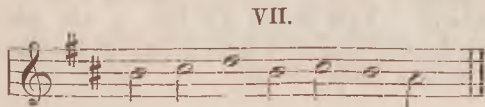
I - - Con - fes - sor . . i t. d.



IV.

V.

VI.



VII.

Te właśnie melodyje służyły mistrzowi niedoścignionemu jako melodyjny materiał do opracowania muzyki do Mszy „Iste Confessor“. Z hymnu korzystał Palestrina w sposób dwojaki:

a) Albo posługuje się nim jako tak zwynym tenorem, głosem głównym czyli *vox fundamentalis* (tym głosem może być każdy z czterech rzeczywistych głosów)—i przyodziewa tę *vox fundamentalis* w samodzielne melodie innych głosów;

b) Albo uważa jedną z melodyj za temat dla okresu, który przeprowadza przez formy imitacyjne. Ten ostatni rodzaj odnosi się przeważnie do krótkich tekstów—bo tekst wiąże się z melodyą i tym sposobem wraz z nią bierze udział w przeprowadzeniu go imitacyjnym choćby tylko przez tonacją dominanty i toniki albo i innych intervalli *).

Pierwszy sposób przeprowadzenia wziętych z chorału tematów przedstawia się mianowicie w Gloria i Credo, dlatego by nie rozciągać tych śpiewów na długość zanadto wielką. Tonacja mszy jest ta sama, co w hymnie, ton VIII hypomixodyjski, który dlatego, aby kadencya danego muzycznego okresu zaspakajać mogła ucho, wymaga, żebyśmy o $\sharp$ podwyższali w górę prowadzący ton przewodni **). Tonacja raz daną zatrzymuje Palestrina w każdej z części stałego formularza mszy—zatem *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* opierają się nietylko na motywach niespornego hymnu ale także na jego tonacji.

Wszystkie miejsca, które nieodbiśnie przejawiają temata czyli melodie hymnów, z 380 mniej więcej taktów, na jakie dzieli się msza (według podziału na takt *alla breve* = $\lfloor \text{C} \rfloor$) zawierają się mniej więcej w 260 taktach. Pytamy więc, jakich melodyj dostarczają nam pozostałe 120 taktów? Czy mają to być jakie efektowne zwroty harmoniczne? Wcale nie! Palestrina nie prowadzi żadnego muzycznego okresu ani w unisono, ani spotrzebowywał tutaj kadencji zwodnych, ani modulowania danej gamy, ani nowych melodyj hymnowi obcych; nawet w okresach wstawionych znajdujemy się ciągle w sferze hymnu. Proszę np. przepatrzyć *Et in terra pax — gloriam tuam i Patrem omnipotentem — descendit de coelis*: melodie hymnu przy tych słowach odczuwa słuchacz z dostateczną jasnością. Co następuje po tym nie powinno też być obcem — dlatego, żeby modlącego się, którego melodie hymnu we mszy Palestriny wprowadziły w należyte usposobienie, z kontemplacji jego nie wytrącać. We wszystkim, co się śpiewa, przyjmuje pobożny chrześcianin udział pobożny i muzyczny; bierze też udział w gorliwości śpiewaków, gdy ci estetycznym wykonaniem swoim zwracają uwagę na słowa Świętego tekstu we wspólnym swoim na słuchających oddziaływaniu i we wspólnym swoim nabożeństwie, które to słuchaczy owych uspakaja, to ich podnieca.

W istocie melodie, które na razie nie zdają się być wyjętymi z hymnu, są jednakże z nim tak *powinowate*, są w takiej względem niego bliz-

*) Co jeżeli ma miejsce w każdym z czterech głosów oddzielnego tematu resp. melodyj, tedy ten temat czyli melodia powtarza się przynajmniej siedem razy, jeżeli mianowicie przeprowadzamy go tylko przez dominantę i tonikę. p. tł.

**) Tonem przewodnim dla kadencyi nazywa się ten ton, który ją poprzedza. Np. kadencya na końcu pierwszego *Kyrie* w edycji „Musica Divina“ ma w górę idący ton przewodni w sopranie. Tym tonem nie jest *g* ale *gis*, chociaż *gis* nie należy do gamy hypomiksodyjskiej z tego tonu, z którego mszę „Iste Confessor“ wydała „musica divina.“—p. tł.

kości, że możnaby je bez wahania na miejsce melodyj hymnu zostawić; znajdujemy znowu części melodyj hymnu, jako niby łączące ogniwa; są do nich tak podobne, jak w nowoczesnych kompozycjach tematycznych, w kwartetach, sonatach i symfoniach Haydna, Mozarta, Beethovena—motywy i ogniwa między niemi służą pozornie do nowych melodyj i passaży—jednak do melodyj i passaży, które zostają w najściślejszym związku z całością. Tak np. motyw do słów *in nomine* w *Benedictus*—czyli czwarta z zacytowanych powyżej melodyj, odstępuje wprawdzie nieco od tej melodyi pod względem tonicznym, ale zgadza się zupełnie z muzycznym tekstem, który mistrz spotrzebowywał jako czwartą melodię do *hymnu* *Iste Confessor*, opracowanego w harmonii cztero i pięciogłosowej (proszę porównać Palestryny dzieła kompletne, tom 8 str. 119 i 199). Liczne melodye spotrzebowane do okresów wtrąconych są w swoim biegu, i we wrażeniu, jakie na słuchacza wywierają, tak dalece do melodyj hymnu podobne, że owemu słuchaczowi się zdaje, że on sam hymn uświadamia. Różnią się często wyłącznie przez nuty zdobiące w hymnie samym nie zawarte—albo się też głosy wzajemnie dopełniają stwarzając tym sposobem melodię hymnu. Tak dzieje się np. przy słowach *homo factus est*, przy których sopran śpiewa 4 nuty z melodyi 7.

Otrzymujemy to wrażenie, że genialny autor napisał całą mszę niejako z jednego polotu, że pisał ją bez przerwy, bez najmniejszej przeszkody, w ciągłym uświadomieniu hymnu *Iste Confessor*.

Ale czy całej mszy pisanej ciągle w tych samych melodyach i w tym samym charakterze, w tej samej tonacji, w szrankach dyatoniki która nigdy prawideł dawnej polifonii w melodyi i kontrapunkcie nie obraża—nie zabraknie na różnaitości? Nie! Gdyż *obok głównego celu, jakim jest zbudowanie słuchaczy*, Palestryna troszczy się jeszcze o interesujące urozmaicenie, o muzykalny poryw. Wskazuje nam on bogactwo w formach polifonii, przez którą utwarza ściśle kościelne niezapomniane arcydzieło interesujące nas tym więcej, im je poważniej studjujemy, arcydzieło, które nas tym bardziej porywa, im częściej, im z większą go słuchamy uwagą.

Wie on, do jakiego *celu* służy jego kompozycja; wie że sama Liturgika troszczy się o słuszną różnaitość, ponieważ między oddzielnymi częściami jednej muzyki skomponowanej przez Mistrza wchodzi i Graduał, i Offertorium, i Oracye, i Epistola, i Ewangelia i Prefacya i t. d. tudzież wiele liturgicznych czynności, w których biorą udział modlący się pobożnie słuchacze. Tak tedy Liturgia przedstawia różnaitości poddostatkiem, w tej zaś różnaitości jedność, kiedy bierzemy na uwagę jedność ofiary *).

Rozpatrzmy teraz oddzielne partye Mszy *Iste Confessor*. Pierwsza z przytoczonych powyżej siedmiu melodyj jest tematem do *Kyrie eleison* pierwszego; druga tematem do *Christe eleison*; trzecia tematem następnego *Kyrie eleison*. Każda z tych trzech melodyj występuje naprzód w jednym głosie; potem ją głos drugi naśladuje. Z początku okres jest dwugłosowy. W pierwszym *Kyrie* śpiew zaczynają głosy górne; bas naśladowany przez tenor występuje od 4 taktu w tenże sam sposób jak alt z sopranem występowały od pierwszego; już po dwóch taktach (t. j. w takcie 6) sopran wprowadza temat poraz drugi; alt swojego kontrapunktu jeszcze nie zakończył; prowadził on go współcześnie z trzema głosami; w 7 takcie alt wchodzi do harmonicznego udziału tylko z częścią tematu; bas w 9 takcie, alt i sopran

*) Bardzo jest pięknie i wzniósłe, kiedy celebrujący kapłan śpiewa także z tego samego tonu, w jakim się muzyka do mszy wykonywała. Istnieje wtedy wzajemność między ołtarzem, a muzycznym chórem i modłącymi się.

w 10 tenor w 11 prowadzą raz jeszcze temat sposobem tak zwanym przyspieszonym (*). Sposób ten przyspieszonego prowadzenia głosów jest imitacja następująca wcześniej, niżeli imitacja, która miała miejsce poprzednio. T. z. przyspieszenie takie zastosowywa się w fudze (także nowocześnie) jako najwyższy stopień muzycznego nastroju przez imitację. Podobnie zaczyna się *Christe* od drugiej melodii, gdzie w przyspieszanym biegu imitacjach głosów (takt 8-12) zmienia się ich porządek, a w 11 takcie, mianowicie w alcie, początek tematu się skróca o połowę. W ostatnim *Kyrie* (w 9 i 10 takcie), sopran, alt i bas wprowadzają temat w czterech jednostkach taktu następujących wzajemnie po sobie (**). Tenor w ostatnich trzech taktach powtarza go jeszcze całkowicie i z naciskiem.

Widzimy tu, że Palestryna korzysta z imitacji w sposób bardzo interesujący; melodia tematu jest główną każdego głosu treścią; wzajemnemu po sobie następstwu tej melodii po drugim i trzecim jej wystąpieniu towarzyszą zawsze inne okoliczności; melodia wpada w swoją kolej coraz prędzej; oddziaływanie jej na słuchacza przez to się potęguje, gorliwość głosów się wzmacnia; *Kyrie eleison* i *Christe eleison* nabierają większej siły pobożnego affektu; gdy zaś modlitewne błaganie dochodzi do najwyższego stopnia przez to, że jedna i ta sama melodia dościga głosu danego na coraz bliższą metę, do zaspakajającej kadencji końcowej.

Imitacja zyskuje tu swój *cel*, do którego dąży w dawnej i nowej, w Duchownej i Świeckiej muzyce. „Co przez taką imitację się wypowiada? Przedewszystkiem *żywsze zainteresowanie się* muzycznym okresem, który imitujemy czyli naśladujemy, większa siła takiego imitowanego motywu, okresu czy biegu; większa taka siła, która sprawia, że dany motyw i t. d. uwydatnia się nie raz jeden i w jednym głosie ale wielokrotnie i w większej ilości głosów. Zawiera się tu jednak i siła rozpędzona, która przez naprzód, która obok okresu, jakiego się trzyma kompozytor, nakazuje energicznie i żywo naprzód, jak powiadamy, kroczyć. Bardzo to bowiem naturalne, że w okresie, który naśladujemy, pierwszy głos nie cofa się, gdy go imituje trzeci (gdyż nie mielibyśmy wówczas nic innego jak wzajemne luzowanie się głosów)—ale że każdy z tych głosów, gdy go imitujemy, prowadzi dalej harmoniczną swoją partię względem innych głosów. Bezpośrednim następstwem tego faktu jest to, że czujniejsze i rozmaitsze życie przejawia się w każdym z głosów i w całości. Jeden z tych głosów podchwytuje dany muzyczny okres naśladując go; w trakcie tego poprzedni głos, ten, który zaczęliśmy imitować, posuwa się dalej—a więc przeciwstawia kontrapunkt względem swojego okresu pierwszego. *Oba* albo *wszystkie* głosy uchodzą względem siebie w stan niezmiernie żywego wzajemnego harmonicznego oddziaływania. Że zaś okres który się imituje, posiadają w danym razie wszystkie głosy, przeto przy całym muzycznym ożywieniu panuje w czasie imitacji wśród biegu naśladujących siebie wzajemnie głosów pewna *jednostajność* a w całości pewna *jedność*, do której dojść nie można przy żadnej homofonii, która tu nigdy złączyć się nie da z odpowiednim ożywieniem głosów... Im głos imitujący następuje za imitowanym głosem prędzej, tym lepiej odczuwamy gorliwość jego“... Tak mówi Marx w „Nauce kompozycji muzycznej“ t. II.

(*) Proszę porównać: *Haller* Kompositionslehre für Kirchengesang. Ratisbona, Copenrath. 1891. str. 166.

(**) Bas wprowadza właściwie ten temat (w edycji „Musica divina“) od g w 7 takcie drugiego *Kyrie*; sopran w 9 takcie, alt w 10.

Imitacya będąca zarodem wielkich form kontrapunktycznych doświadcza słusznego uznania w muzyce nowoczesnej. Nie często jednakże w tej ostatniej znajdujemy odpowiednią lekkość i elegancję całej budowy przez naśladowanie muzyczne wzniesionej. Melodye nowoczesne, z których korzystają kompozytorowie, jako z naśladowczych motywów, mają za wiele charakteru mensuralnego. Doznają one braku we wszystkim, co zbliża Pa-lestryńskie melodye do Gregoryańskiego śpiewu.

(D. n.)

LITERATURA I KRYTYKA.

S-to Francesco, oratorio sacro del P. Hartmann, per Soli, Cori, grand Orchestra et Organo.

P. Cz. Sosnowski daje sprawozdanie muzyczne o wykonaniu w Petersburgu oratorium ojca Hartmana. Mnie pozostaje powiedzieć słów kilka o tekście łacińskim tegoż oratorium. Napisał go biskup G. A. Cherzi, franciszkanin.

Występują w oratorium następujące osoby:

1) Uosobiona Historia, która prowadzi opowiadanie (sopran), 2) ś-ty Franciszek (tenor), 3) ś-ta Klara (kontralto), 4) Lukezjusz i 5) Bonadanna (bas i kontralto), 6) brat anioła (bas), 7) chóry: męski, kobiecy i mieszany.

Oratorium składa się z trzech części.

W pierwszej części przedstawia się założenie trzech zakonów: franciszkanów czyli braci mniejszych, klarysek, a także tercjarzy i tercjarek. Druga część jest poświęcona piętnom Chrystusowym; w trzeciej mamy śmierć świętego Franciszka. Czyż postać mogła bardziej natchnąć jak kompozytora, tak i poetę, czyż dusza mogła silniej przemówić, niż dusza świętego, który takim nabożeństwem pałał do Najświętszej Panny, który tak ukochał cnotę i ubóstwo, którego rozumiały ptaki, owieczki i rybki, który rozmawiał ze słońcem i kwiatami, który przedstawiał najpiękniejszy kwiat cnot chrześcijańskich, który wodę w wino zamieniał, który za życia Chrystusa oglądał.... Ile tu poezji, ile piękna, ile czasu!

Ale przystąpmy do treści. Po pięknym preludium, dla orkiestry z organu, słyszymy hymn chorałny:

In paupertatis praedio
Minorum plantans vineam,
Francisens magisterio
Ostendit vineae lineam.

W następnym numerze święty na zapytanie towarzyszy, czy nie zamierza pojąć małżonki odpowiada, iż już znalazł towarzyszkę, a od tej znakomitszej, bogatszej i piękniejszej nikt nie mógł nawet wymarzyć.

Historia opowiada, iż tą oblubienicą była Religia.

Dalej słyszymy chór braci mniejszych:

Hic carnis supercilium
Legi subiecit spiritus:
Mundum vicit et vitium,
Se victo, victor inelytus.
i t. d.

Historia śpiewa: „Zapalony ogniem Boskim, zaczął i innych prowadzić do prawdy. Ś-ta Klara pierwsza z córek przyszła do służki Bożego“. Ś-ta Klara ślubuje czystość; a chór klarysek wykonuje cudną pieśń, która się kończy słowami:

*Pauperum primogenita,
Dono coelesti proedita,
Clara Christi discipula
Luce respergit saecula.*

Święty Franciszek obiecuje założyć stowarzyszenie pokuty (ordinem poenitentiae) i do Łukezjusza i Bonadonny, zapisujących się pierwszych do nowego zakonu, powiada słowami psalmu:

„Ten jest naród szukających Go, szukających oblicza Boga Jakubowego (Ps. XXIII, 6)“.

Następuje chór:

*„Reminiscentur et convertentur
ad Dominum universi fines tarrae“ i t. d.*

Chór przechodzi w kwartet:

*Dum reparat virtutibus
Hospes triplex hospitium:
Et beatorum mentium
Dum templo Christo consecrat.*

Zakończy część pierwszą fuga:

Reminiscentur populi.... i t. d

Część druga składa się z preludyj (idylla), recitatiwa i arii.

Historia opowiada, jak święty, modląc się na górze, ujrzał Serafina, schodzącego, który gdy się zbliżał do męża Bożego, okazał się ukrzyżowanym Chrystusem. Zobaczywszy Go, Ś-ty Franciszek w porywie bólu i radości słowami ś-go Pawła wykrzyknął:

„Teraz wielce będzie wslawiony Chrystus w ciebie moim, choć przez śmierć: albowiem mnie żyć jest Chrystus, a umrzeć zysk (Do Efez. I, 20(2) i 21)“.

Część druga zakończy się słowami duetu (kanonu):

*Collandetur Crucifixus,
Tollens mundis scelera,
Quem laudat concrucifixus
Crucis ferens vulnera,
Franciscus prorsus innixus
Super mundi foedera. Amen.*

Na początku części trzeciej Historia opowiada o tem, jak święty, przeczuwając swój zgon, zwołał zakonników i prosił, aby mu zaśpiewano pieśń brata Słońca i o siostrze Śmierci.

Następuje chór męski:

*Laudetur meus Dominus
Pro universorum mole;
Sed laudetur maxime
Pro nostro fratre sole.
i t. d.*

Przeczytawszy ewangelię i pobłogosławiwszy braci, leżąc na gołej ziemi, święty żegna się z obecnymi słowami testamentu swego, mówiąc:

„Najmilsi bracia! Słuchajcie mnie: wielkie rzeczy obiecaliśmy, większe są nam obiecane; zachowujmy te, wzdychajmy do tamtych“. Potem

dodaje: „Głosem moim wołałem do Pana, głosem moim do Boga, i wysłuchał mię (Ps. LXXVI)“.

Uczniowie podchwytną ostatnie słowa i śpiewają dalej:

Clamavi ad Te, Domine, tu es spes mea et portio
mea terra viventium,

Educ de custodia animam meam, me expectant justi....

Brat Anioł:

„I mąż błogosławiony zasnął, i niski bogaczem wstępuje do Nieba: w hymnach niebiańskich jest czczony“.

Chór finałowy zakończa oratorium wezwaniem do świętego, którego przesławna Trójca przywołuje, mówiąc:

„Pozostań z nami na wieki!“

W tem sprawozdaniu pobieżnem starałem się dać chociaż ogólne pojęcia o tem, jak wzniosła, piękną i poezją owianą jest treść oratorium, jak głęboka tkwi w niem myśl. O ile ten temat został wyzyskany w muzyce przez ojca Hartmana, o tem wyrokują specjaliści. Co do mnie, to wyznam, iż muzyka swoim spokojem i ścisłą łącznością z treścią zrobiła na mnie bardzo dodatnie wrażenie. Jeżeli ma być mowa o wpływie postronnym na kompozytora, to nazwałbym tu Meyerbeyera. Do należytego zrozumienia kompozycji przeszkadzało słuchaczowi fatalne tłumaczenie tekstu francuskie i rosyjskie. Oba tłumaczenia były naiğrawaniem się z publiczności. Francuskie wyszło z pod pióra pani Krzyżanowskiej czy też Kryżanowskiej, która nie rozumiejąc widocznie po łacinie, tłumaczyła tylko na zasadzie powierzchownego podobieństwa wyrazów.

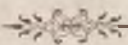
Gdyby to częściej pamiętano o nas te święte słowa św. apostoła Pawła: „Mulieres in ecclesia taceant... Turpe est enim mulieri loqui in ecclesia (Ad. Corinth. I, XIV, 34 et 35)“.

Ileż to złego, ile zgorzenia, chociażby w kwestyi śpiewu kościelnego, wynikło z niezachowania wspomnianych słów.

Co do tłumaczenia rosyjskiego to nie nstępuje ono francuskiemu. Kryjący się pod literą „D“ autor zamiast tłumaczenia pisał, co mu tylko do głowy przyszło.

Gdyby było inne tłumaczenie, inne pojęcie miała by publiczność o tej wzniosłej kompozycji.

Stefan C.



ROZMAITOŚCI.

Oratorium Ś-ty Franciszek. Muzyka Ojca Hartmana, *Franciszkanina*, Tekst łaciński (libretto) biskupa Gezzi, również *Franciszkanina*.

Ojciec Hartman, tyrolezyk, ur. w 1863 r. wychowywał się w m. Bozzen, w Łacińskiej Akademii, gdzie jednocześnie studyował w miejscowem Konserwatorium i muzykę. W 1879 r. wstąpił do Franciszkańskiego klasztoru braci mniejszych w Zalcburgu, gdzie w dalszym ciągu pracował nad muzyką pod kierunkiem znakomitego teoretyka i organisty Ojca Piotra (Zingera). W 1886 r. otrzymał święcenia Kapłańskie. W 1893 r. został wystany do Bazyliki Jerozolimskiej przy Grobie Chrystusa, w jakowej spełniał funkcję dyrygenta i organisty w przeciągu trzech lat. Późem został zawezwany do Rzymu i tam, w Franciszkańskim klasztorze, na pagórku kapitolńskim, na miejscu gdzie

stała Świątynia Jowisza, w kościele № 6 Maryi in Ara Coeli jest dyrygentem i organistą. Jednocześnie wykłada teorię muzyki w szkole znakomitego Prof. Cesi (Czezi). Pierwsze Jego Oratorium Ś-ty Piotr wykonanem zostało w Rzymie z wielkim powodzeniem. Takie jest curriculum vitae Ojca Hartmana.

Oratorium „Ś-ty Franciszek“ wykonanem zostało w Petersburgu dwa razy: 1, 2 i 8 b. m. pod dyrekcją samego autora, Ojca Hartmana, w celu dobroczynnym: na korzyść miejscowego Katolickiego Towarzystwa Dobroczynności i na korzyść niekatolickiego Towarzystwa „Jaśli“ — z wielkim materyalnem powodzeniem. I nie dziwnego, gdyż powodzenie z góry było zapewnione szeroką reklamą do jakowej przyczepiono, najbezzelniej i imię Ś-go Ojca (z błogosławienia św. Papy) co wielu katolików oburzało. Przy czem niemało przyczyniło się do powodzenia i to, że za pulpitem, na estradzie, po raz pierwszy w Petersburgu, miano ujrzeć Katolickiego Zakonnika z batutą w ręku.

Nim przystąpię do rozpatrzenia samej kompozycji muszę przedewszystkiem O. Hartmanowi, z całego serca, powinszować nadzwyczaj szczęśliwego pomysłu wybrania za temat Ś-go Franciszka. Postać Ś-go Franciszka w historii, nie tylko katolickiego kościoła, lecz i powszechnej, jest tak wielką, tak pociągającą, że nie wdzięczniejszego nad ten temat, dla muzyki Oratoryalnej, nie można wyobrazić. Muzyka O. Hartmana, pomijając jej ujemne strony i słabsze miejsca, bez jakowych nie obchodzi się żadne nawet arcydzieło ludzi genialnych, ma te zalety, że już od pierwszych kilkunastu taktów pociąga nas za sobą, i zupełnie przenosi w czasy Papieżów: Lucyusza III i Innocentego, i w wyobraźni słuchacza ożywia się cały szereg obrazów z życia Patryarchy. Tak naprz. chór męski w scenie podczas świetnej uczty, wyprawianej przez Ś-go Franciszka swoim przyjaciółom, przy ostatecznem z nimi pożegnaniu się, jest bardzo oryginalny i doskonale ilustruje wesoły nastrój uczestujących i ich żartobliwe pytania, jak również i poważną odpowiedź Ś-go „Tak jest odgadliście: zamyślam o pojęciu małżonki, lecz tak znakomitej możnej i uroczej, jakiej nigdy nie widziano w świecie.“ Najpiękniejszymi №№ bezwątpienia są: chór braci mniejszych, chór Klarysek, epizod Lukejusza i Banadanny i wstępny chór do fugi. W środkowej części fugi, zamiast szerszego opracowania pobocznych jej tematów na słowa „Reminiscentur“ bardzo dowcipnie jest użyty kwartet solistów na tle skrzypiec—solo, z delikatnym akompaniamentem smyczkowych instrumentów. Do tego wszystkiego można jeszcze dodać dwugłosowy kanon na alt i bas, chociaż słabo opracowany lecz bardzo ładnie dźwięczący w głosach. Nad ujemnemi słowami w Oratorium O. Hartmana jakimi są: jednostajność rytmu, przeładowanie homofonią, słaba ekspressya recytatiwów i uciekanie się w krytycznych momentach do operowego stylu niekiedy niezgadające się z duchem oratoryalnej muzyki, stanowczo na tle często bardzo oryginalnych modulacyj, na zasadzie jakowych można wnioskować, że O. H. doskrnale obznajmiony jest nie tylko z muzyczną najnowszą literaturą, lecz że tajemnice muzyczne i klasycznych utworów nie są mu obce, gdyż bardzo często posługuje się trybami kościelnymi umiejętnie. Zdolność O. Hartmana w tworzeniu melodyj, co w muzyce jest bodaj że najważniejszem, jest wielka. Jego melodye są pełne prostoty, rzewne i od serca płynące. Pod tym względem O. H. jest o całą głowę wyższym od ks. Perosiego. Petersburska krytyka, dzieło O. Hartmana przyjęła w ogóle nieco chłodno, przyznając jednak w szczegółach wiele zalet. Szkoda tylko że niektórzy z nich (krytyków) krytykowali w taki sposób i takim tonem, jaki nie licuje z poważną krytyką. Zakrawało to nieco na stronniczość, chociaż jeden z pp. krytyków powiada, że „my ruscy, nie znajdujący się pod wpływem katolicyzmu, możemy lepiej i beziinteresowniej ocenić to Oratorium, aniżeli Rzym lub Mediolan.“ Jednakże ja wątpię w to bardzo, chociażby dla tego, że Sz. krytyk nie będąc sam

Katolikiem, ducha katolickiej muzyki nie może zrozumieć, przeto i ocenić. Oprócz tego, stawiając takie pytania: „kto jest Klara? Jaki ma związek ona z treścią? Poco autor wyprowadził „Historię“ czysto scholastyczną figurę?“ zdradził się najzupełniej, że 1) nie zna żywota Ś-go Franciszka; 2) nie wie że Ś-ta Klara była duchowną córką Ś-go i 3) że „Historię“ zawsze posługiwano się jako łącznikiem faktów. Na zasadzie tego można powiedzieć że „są krytycy, którzy swe dziecinne gwizdanki uważają za trąby bogini sławy, i sądzą, że to od nich zależy, co ma być dobrem lub złem. Jak lekarstwo dane choremu w zbyt wielkiej dozie nie da pożądaných rezultatów, tak również nagana i krytyka, jeżeli one nie są w granicach sprawiedliwości a tembardziej przyzwoitości.“ Wykonały oratorium Panie: z Cesarskiej Opery — Bolska (nasza rodaczka) i Dolina. Jeneralną próbę nawiedził Pasterz Rektor Biskup Niedziałkowski. Na koncercie zaś widzieliśmy prawie wszystkich Petersb. księży. Obecni także byli: Wielka Księżniczka Ksenia Aleksandrowna, Minister Cesarskiego Dworu baron Frederiks i wielu innych dygnitarzy.

Czesław Sosnowski.

O tem oratorjum „Kraj“ w № 6 r. b. pisze:

Franciszkanin nad Nową. (*Z wrażeń, odniesionych podczas wykonania „Oratorium“*).

Niezwykłe widowisko przedstawiała dnia 2 (15) lutego r. b. Sala Zebrań szlachty w Petersburgu. O wpół do trzeciej po południu była już po brzegi zapełniona publicznością bardzo wytworną i niezmiernie interesującą. Damy z arystokracji rosyjskiej i ambasad zagranicznych, wojskowi, dziennikarze, księża katolicy w znacznej liczbie, dominikanie petersburscy w białych habitach, pastorzy protestancy, wielu duchownych prawosławnych o poważnym wyglądzie, mnóstwo osób z petersburskiego towarzystwa polskiego, wreszcie parę tysięcy słuchaczy — mieszkańców półtora miljonowego miasta — wszystko to czekało z zacięciem występu zakonnika franciszkańskiego z Rzymu, który osobiście przybył nad Nową, aby dyrygować swoim oratorium „Św. Franciszek“.

Na estradzie — chóry i orkiestra opery Cesarskiej, głośne śpiewaczki Bolska i Dolina, tenor Senius; bas Kastorski — wszyscy gotowi sławić św. Franciszka pod batutą jego sługi. Pisma doniosły, że niezwykle ten koncert odbędzie się z błogosławieństwa Leona XIII, a afisze głosiły, że dochód podzielony zostanie między Towarzystwo „Żłobków“, a katolickie Tow. dobroczynności.

Przy pulpicie kapelmistrza staje wreszcie dyrygent, ojciec Hartman; w brązowym habicie mnicha franciszkańskiego, przepasany białym sznurem, szczupły z twarzą ascetyczną budzi wielkie zajęcie. Jest skromny i nieśmiały. Ale oto podnosi batutę: cały się ożywia i zwraca w kierunku orkiestry i chórów — oratorium przyobleka się w dźwięki i Sala Zebrań szlachty petersburskiej po raz pierwszy staje się widownią muzycznego kultu dla owego świętego z Asyżu, co kochał Boga, słońce, śmierć, ptaki i kwiaty.

Płyne najprzód preludjum orkiestrowe, długie i rozmarzające, potem — śpiewa chór męzki; muzyka mówi o ubogim zakonniku, który ubogich wiodł ku Bogu. Historia (p. Bolska) śpiewa o nim, iż był zatopiony w Bóstwie. Chór przyjaciół zapytuje Franciszka, jaką obrał sobie kobietę za ukochaną, a on (tenor, p. Senius) odpowiada, że oblubienica jego jest najczystsza ze wszystkich. Chór braci śpiewa, że Franciszek zwyciężył głos ciała, a św. Klara (kontralto, p. Dolina) ślubuje wieczyste dziewictwo i idzie śladami Franciszka; chór kłorysek czci jej cnotę. Lukesius (p. Kastorski) z małżonką przyłączają się do świętego, któremu chóry i orkiestra w potężnych fugach przepowiadają sławę.

Drużyna oratorium wizje św. Franciszka, zapatrzonego w rany Chrystusa. Święty w pięknej arji wielbi Zbawcę świata, a Historia opowiada o jego

szcześciu. Alt i bas w porywającym kanonie mówią o Golgocie Chrystusa i ofierze, jaką poniósł dla ludzi św. Franciszek.

W trzeciej części *Historia* śpiewa o cierpieniach świętego i przeczuciach zgonn. Franciszek arja, pełną słodkiej nadziei, wita skon: „Pozdrawiam cię, o śmierci, siostró najmilszą! Śpiewajcie mi o drogich braciach moich, słońcu i śmierci!“ *) Chór młodzieńców sławi Pana, który stworzył piękny świat i śmierć, nieuniknioną dla wszystkich. *Historia* opowiada, że święty, udręczony cierpieniami, błogosławił uczniów i powiedział: „O wielkich mówiliśmy rzeczach, a czekają nas większe: o Nieskończonym, wołam Cię!“ Chór uczniów, w płaczu, wzywa miłosierdzia Pańskiego i prosi o królestwo Niebieskie. *Historia* opowiada, że św. Franciszek zasnął snem błogim. Chóry i soliści śpiewają o przyjęciu go w poczet świętych, a wspaniałe akordy końcowe brzmią radośnie, rozbiegają się burzliwie i cichną.

W *Sali Szlacheckiej* pannie cisza i powaga. Ojciec Hartman i jego oratorium zrobiły wielkie wrażenie na słuchaczach. Muzyka—niezwykła, dzieło—wysokiego talentu, kompozytor—natechniony i wierzący w swego mistrza zakonnego. To nie koncert estradowy i nie świecki kompozytor: to propagator idei św. Franciszka, ów dyrygent w habicie franciszkańskim. Czuła to publiczność—o. Hartman dyrygował z ekstazą i natchnieniem, Publiczność, jakkolwiek była pod wrażeniem—nie klaskała zbyt dużo, bo uprzedzono, że klaskać nie wypada. Wywołano go czterokrotnie. Ukłonił się nieśmiało—i wyszedł.

A sądy o jego utworze? Są różne; rzeczą fachowych krytyków wytknąć jego wady i zalety. Ze stanowiska idei—to sukces niewątpliwy. Kwiat towarzysztwa petersburskiego przybył na ten koncert i wysłuchał natchnionej muzyki skromnego mnicha katolickiego, wielbiącego idee świętego Franciszka—czystości ciała i miłość śmierci. Czyż to nie szerególne?

Petersburg.

St. Hasko.

Przedruk z „Kraju“, № 6, 1901, z uwzględnieniem kilku poprawek

— **W kościelnej szkole muzycznej w Ratyzbonie** rozpoczął się d. 16 stycznia dwudziesty siódmy kurs nauk. Przybyło 18 uczniów, między nimi dwóch kapłanów. Uczniowie pochodzą z następujących dycezyj: z wrocławskiej, z Chur (2), z kolońskiej, z chełmińskiej (2), z Herzogenbusch (w Holandyi), z Linz, z monachijskiej (3), z monasterskiej, z paderbornskiej, z sejdenskiej, z trydentskiej, z trewirskiej, z wiedeńskiej i z żytomierskiej.

Mowę inauguracyjną wypowiedział ks. kanonik *Dr. Jerzy Jacob*, który w dniu tym skończył 76 rok życia. Na zapytanie „pocóż tu przybyli? odpowiedział „by a) muzyki kościelnej b) w Ratyzbonie c) się uczyć“. Głęboko obmyślana i z przyjęciem wygłoszona mowa wielkie na młodych słuchaczach wywarła wrażenie. Przy końcu swego przemówienia, wychodząc ze słów błogosławionego brata Anioła z Fiezole (Fra Angielico de Fiesole): „Nie umie Chrystusa malować, kto w sercu Chrystusa nie nosi“ zachęcał mówca nowych uczniów do pobożności, gdyż ten tylko muzykę kościelną dobrze zrozumie i dobrze wykona, kto w uczucia kościoła się wżyje, kto pilnie do kościoła chodzi, kto w duchu ciągle jest skupiony, kto chętnie się modli i zawsze jest w stanie łaski Boskiej uświęcającej; wtedy też pilność wasza będzie uświęcona łaską boską i obfity plon przyniesie.“

Grono profesorów przy powyższej szkole składa się z następujących Księży i Panów: liturgię, historię i estetykę muzyki wykłada tenże ks. kanonik *Jacob*, kontrpunkt ks. kanonik *Haller*, chorału, gry z partytur,

*) Cytaty są podane według libreto francuz.-rosyjskiego, a zatem nie zgadzają się z tekstem łacińskim.

dyrygowania i literatury uczy ks. dyrektor Haberl; szkołą śpiewu kieruje dyrygent katedralny ks. Engelhart; tenże wykłada język łaciński i liturgikę; na organach uczy organista katedralny p. Renner. Repetentem nauki harmonii jest ks. Bäuerle.

Ze szkoły Ratyżbońskiej wyszło w czasie jej dwudziestosześcioletniego istnienia 280 uczniów, którzy w rozmaitych krajach i pod rozmaitemi przychylniejszymi kościelnej sprawie muzycznej lub mniej przychylnymi, a nawet nieraz pod bardzo trudnymi warunkami nad podniesieniem tejże muzyki, a tem samem na chwałę Bożą pracują.

Co piszą?

Revue du Chant Gregorien (wydaje przeor benedyktynów w Solesmes we Francji — Dom Pothier, redaktorem jest kan. P. Paret; wychodzi raz na miesiąc), № 3 (Październik, 1900): *Confitebor Tibi Domine*, kant. Izajasza proroka, z powtarzającą się zwrotką, zastosowaną do N. Serca Jezusa: *Confitebor tibi Domine*,

in salutem.

Haurietis aquas in gaudio de outibus Salvatoris. Et dicetis in die illa:

Canfitemini nomen ejus.

Haurietis i t. d.

Notas facite . . . nomen ejus.

Haurietis i t. d.

Artykuł, pełen miłości dla Kościoła i znamionujący głęboką wiedzę, wyszedł z pod pióra ojca Pothier. *Kanonik Cartand*—nekrolog. Ks. Cartand był jednym z redaktorów „Revue du Chant Gregorien“ i jego stałym współpracownikiem. *Sw. Alfons i jego Canzoncine spirituali*: Św. Alfons Li-guori dał Włochom śpiew ludowy w całej doskonałości. Dziś jeszcze, po upływie 150 lat jego pieśni, dźwięczą po włoskich dolinach i wśród gór i zachowały świeżość młodości.. Obecnie R. P. Reuss wydał pieśni św. Alfonsa w łacińskim tłumaczeniu, które uzyskało wielkie uznanie Ojca Świętego. Powtarzam tu pieśń XXXIV z melodyą, którą podaje „Revue du Chant Grégorien“:

XXXIV

Pii affectus in Mariam.



Vis-ne, Ma-ri-a Sci-re quid optem? Te pi-us o- pto cultor amare.



Teque per ævum Cer-nere coram(Ne mu-d, qnæ-śo, Des-pice vota.



Tu-que vicís-sim Pro-de, Decóra; Pro-de, Be-níg-na, Quæ ti-bi reddam.



Una (cor ar-dens) Est mi - hi gemma; Hanc ti-bi do-no, Mu-nus amoris.



Munus ad ip-sum Tu rapu-is-ti, Cum tu-a primum Vólne-ra sen-si.



Ergo, Mari-a, Sum tu-a præda; Hanc trahe tecum, Mater, in astra.

Proponujemy ułożenie harmonii do tej prostej, ale pięknej melodyi **Śpiew Gregoriański i jego nauczanie**, artykuł Ed. Baurigand.

W dwóch poprzednich numerach znajdujemy artykuł polemiczny p. t. „Rytmika śpiwu gregoriańskiego.“ Autor D. Mich Horn—zwalcza dowody przeciwników szkoły Solesmes, księży: Dechevreus, Houdard i Artigarrum, dowodzących, iż śpiew kościelny w wiekach X i XI stracił rytm muzyczny właściwy, który w gruncie nie różnił się od współczesnego.

Warszawski księgarz, pan Edward Koliński, wydał katalog p. t.: „Dla wszystkich stanów, **Skarbiec umysłowy**“. Jeżeli szanowny czytelnik pamięta to, co pisałem poprzednio, w „Skarbcu z roku zeszłego nieoceniona książka do nabożeństwa ś. p. Arcybiskupa X. S. M. Kozłowskiego była zamieszczoną w kategorii podręczników szkolnych, w innem zaś miejscu tegoż „Skarbcu“ zmieniony był tytuł modlitewnika. Obecnie również wśród książek do nabożeństwa, a mianowicie, modlitewników pań Kamockiej, Lejowej, Plater-Zyberkówny, Bałajowskiej i Górskiej... niema najlepszej książki do nabożeństwa, która uczy modlić się tak, jak nakazał Kościół, która uczy prawdziwie słuchać Mszy Ś-tej, która czyni zrozumiałem każde słowo kapłana i uczestniczącego w nabożeństwie chóru. Pisząc to, mam na względzie przeciętną inteligencję: dla prostaczka również wystarczy koronka, rożaniec, wystarczy „Złoty Ołtarzyk“ lub „Zdrowaś Marya.“ Komu jednak Bóg dał więcej, ten więcej winien jest Panu. Kto przyjdzie do kościoła z „Głosem duszy“ lub „Skarbem niebieskim“, wszystko mu jedno będzie zupełnie, co się dzieje na chórze, czy tam serenada Bragh'a, czy kołysanka, lub marsz żałobny, czy też tam słowa proroków, Chrystusa, słowa pisma świętego; zajmie go prędzej, jaka artystka śpiwu na chórze, albo może tem, że wykonuje arye na skrzypcach solista opery. Kto przyjdzie z taką książką, ten wyniesie ze mszy w pierwszą niedzielę adwentu to samo, co i ze mszy w niedzielę zapustną, ze mszy w święto wyznawcy to samo, co i ze mszy w święto Narodzenia N. M. Panny, kto zaś będzie miał w ręku książkę ks. Kozłowskiego, lub inną podobną, t. j., zawierającą nabożeństwo kościelne, a nie prywatne, słowa Boskie, a nie ludzkie, ten odróżni jedno nabożeństwo od drugiego, tego zbudują, często nawrócą i w świat inny przeniosą słowa i melodye chóru, jeżeli to będzie chór kościelny; ten pojmie lekceważenie i naigrywanie się z nabożeństwa, jeżeli na chórze dźiać się będą nadużycia, ten boleć będzie nad tymi, którzy nie rozumieją, lub niechęć rozumieć naszego pięknego nabożeństwa...

Wracając do „Skarbcu“, nadmieniam iż o modlitewniku ks. Kozłowskiego znajdujemy tam wzmiankę znowu wśród podręczników (str. 5), wśród Nabożeństw (str. 6) i, наконец, wśród książek religijnych, sprzedawanych po cenie niższej dla czytelników *Skarbcu* (str. 48).

Smutny to objaw, kiedy piękno naszego nabożeństwa, jego poezją i filozofią staramy się ukryć przed innymi. Czyni się to często bezwiednie, a czasem i ze świadomością.

St. C.

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

Z Wieńca (diecezja Włocławska).

Korespondent z Warty, pomieszczając swe „Sprawozdanie na sprawozdanie“ w № 5 *Śpiewu Kościelnego* na str. 44, wspominał w końcu dość niekorzystnie o organście Bartłomieju Specjał i o grze organowej w kościele wienieckim.

Z przykrością przeczytałem te słowa, jako znieważające człowieka, którego wydokonalenie w muzyce nie jest wprawdzie wysoko posunięte, przecież łącać go za to publicznie i imiennie nie można, gdy dotąd nie posiadaliśmy szkoły dla organistów. Specjał wiele lat spełniając obowiązki organisty w Wieńcu, był pilnym, trzeźwym, z szacunkiem i życzliwością dla księży, czem dopełniał typu starego organisty i dopóki na mszach parafialnych śpiewano po polsku, wystarczał dla wiejskiej parafii. Skoro jednak J. Eksc. Pasterz diecezji tej wydał do duchowieństwa okólnik o używaniu języka łacińskiego na mszach śpiewanych, Specjał posłuszny temu rozporządzeniu, wyuczył się z *Graduału* odpowiednich śpiewów i takowe wykonywał z udziałem organu. Rozumiejąc wszakże, iż proboszcz miejscowy, ks. prał. Ch., gorący zwolennik reformy śpiewu i muzyki kościelnej, życzy sobie czegoś więcej: Specjał szlachetnie i ucieciwie ułatwił mu do tego drogę, i dobrowolnie sam zrzekł się urzędu organisty, obierając sobie inny zawód.

Po specjał organistą został *Franciszek Czyściecki*, dostatecznie wyuczony w Włocławku przez p. Fotyę organistę katedralnego, pod kierunkiem kan. Moczyńskiego. Ten w krótkim czasie wprowadził w Wieńcu chór gregoriański z samych mężczyzn złożony i dotąd tu istniejący. Z powodu jednak obowiązkowej służby wojskowej, Czyściecki nieza długo przerwać musiał zajęcia swoje i zrazu trudno było do małej parafii wiejskiej znaleźć organistę dzisiejszym wymaganiom odpowiadającego, dla tego chór wieniecki chromał czas jakiś. Obecnie wszakże pod organistą *Nikodemem Lewandowskim*, pochodzącym z tej samej szkoły co Czyściecki, chór ten prędko powraca do stopnia doskonałości, w jakim go pierwszy pracownik pozostawił.

Słowa te, w imię prawdy dołożyć jestem zmuszony: korespondent bowiem wspomniany, dotknawszy Specjała, pozostawił czytelnika w przekonaniu, że kościół w Wieńcu dotąd jest bez dobrego organisty i bez chóru gregoriańskiego. Zaprawdę, byłoby to wielkim dla niego wstydem i wielkim grzechem, gdyż blisko położony Włocławka, najpierwszy bodaj korzystać powinien ze źródła reformy muzycznej, z którego obfite źródło daleko już sięgły na diecezję. Dodać też mi należy, iż Wieniec, z powodu dokonanej tu zamiany serwitntów i usunięcia gospodarzy rolnych do innych wsi, nawet do obcych parafii, stał się folwarkiem dworskim, i posiada już tylko służbę, która nie rozporządza czasem i wolą swoją, a przez to trudno zbierać na naukę śpiewu młodzież z dalszych od kościoła miejscowości. Mimo to nie zstępujemy z drogi reformy, na którą weszliśmy i nie cofniemy się wcale.

Ks. Józef Rosiński

Wikarjusz parafii Wienieckiej.

→ O G Ł O S Z E N I A. ←

1901 r.

MELOMAN

III rok

MIESIĘCZNIK NUTOWY,

poświęcony nowościom muzycznym swojskich i zagranicznych kompozytorów na fortepian.

„Meloman“ rozpowszechnia tylko ładne i wartościowe utwory rozmaitego stopnia trudności, opalcowane, nadające się do zastosowania w celach pedagogicznych i do gry salonowej.

Daje rocznie około 200 stronnic nut dużego formatu.

Na treść numeru składa się: 4—5 utworów na fortepian i jeden do śpiewu lub na skrzypce.

Każdy utwór drukuje się w oddzielnej okładce.

Cena utworów składających zeszyt wyniesie w handlu księgarskim rb. 1.50, zaś w prenumeracie tylko 42 kop.

Warunki prenumeraty w Warszawie rocznie 5 rb., półrocznie 2 rb. 50 kop., kwartalnie 1 rb. 25 k. Z przesyłką pocztową rocznie 6 rb., półrocznie 3 rb., kwartalnie 1.50 k.

Redakcja i Administracja: **Warszawa, Krakowskie-Przedmieście 6.**

Prenumeratę przyjmują także wszystkie księgarnie.

Agentura dla Galicji u St. Sokołowskiego we Lwowie, Pasaż Haasmana 9.

WYDANE ZOSTAŁY I SĄ DO NABYCIA

w Redakcji naszej i we wszystkich księgarniach:

Preces Jussu Papae Leonis XIII

In Omnibus Orbis Ecclesiis post Privata Missae Celebrationem Flexis Genibus Recitandae,
z dodaniem **Aktów Uwielbienia**

„BOŻE BĄDŹ BŁOGOSŁAWIONY“

z nutami do śpiewu i grania na organach.

Cena tablicy oprawionej na tekturę i polakierowanej kop. 15 netto.

BIBLIOTEKA

Dzieł Chrześcijańskich

pod redakcją

Ks. Zygmunta Chęłmickiego

Zeszyt II wyszedł z druku i zawiera Seryę I-szą Studyów i Szkiców
religijno-filozoficznych

Ks. Władysława Dębickiego

TREŚĆ: 1) Buddyzm i Chrystyanizm; 2) Waryacko-zbójcka filozofia (Fr. Nietzsche); 3) Zola i Wolter; 4) Rozkład wewnętrzny protestantyzmu w Niemczech nowoczesnych; 5) Stygmaty i hypnotyzm, z powodu faktów w Kergaër; 6) Nawrócenie Franciszka Coppée; 7) „Tyara i Korona“, powieść historyczna Teodora Jeske-Choińskiego. Stron 227, dużej 8-ki.

Zeszyt I-szy zawiera Tom 1-szy **Historji powszechnej Kościoła Katolickiego** Ks. Kardynała Hergenröthera. Str. 223.

Prenumerata wynosi rocznie rub. 6, z przesyłką rub. 8.

Oprawa 12 tom. w płótno angielskie rub. 2,40.

Nakładem Redakcyi

„ŚPIEWU KOŚCIELNEGO”

W PŁOCKU.

wydane zostały i są do nabycia w Redakcyi i we wszystkich księgarniach następujące rzeczy

Dr. Moncoq: **Odpowiedź na Lourdes Zoli**, w tłumaczeniu polskim. Cena kop. 30.

— **Odpowiedź na Rzym Zoli**, w tłumaczeniu polskim. Cena kop. 40

Ks. kan. Fr. Walczyński: **Msza ku czci św. Jana Chrzciciela** na trzy równe głosy bez organu. Cena part. kop. 40.

Ks. kan. L. Moczyński: **Msza ku czci Niepokalanego Poczęcia N. M. P.** na dwa równe głosy z organem. Cena part kop. 40.

Ks. dr. Teofil Kowalski: **Msza ku czci św. Rodziny: Jezusa, Maryi i Józefa** na jeden głos z organem. Cena part. kop. 40, głos po kop. 10.

— **Godzinki o Niepokalanem Poczęciu N. M. P.** Cena kop. 30.

— **Odpowiedzi do Mszy świętej** z dołączeniem „Asperges me” i „Vidi aquam”. Cena kop. 30.

— **Pieśń św. Wojciecha „Boga Rodzica”** z nutami. Cena 5 kop., 10 fen., 10 cent.

— **Motety** z okazji sześćdziesięcioletniego Jubileuszu Kapłaństwa Jego świątobliwości Ojca Świętego Leona XIII, Papieża, zawierają: Oremus pro Pontifice nostro Leone — Tu es Petrus na chór męski i mieszany — Ad Multos Annos — O Roma. Cena kop. 45.

— **Różaniec ku czci Najśw. Maryi Panny**, podług melodyi powszechnie używanej, Cena egz. brosz. 1,50 k., kart. 1,65 k.

— **Pieśń św. Wojciecha „Boga Roodzica”** na jeden głos z organem i na cztery głosy mieszane. Cena kop. 50.

— **Spiewy na Wielki Tydzień.** Dział I, zawiera: *Christus factus est*, na cztery głosy męskie. *Ps. Miserere* na 4 gł. męskie. *Pange lingua* i *Popule meus* na trzy równe głosy. Cena kop. 50.

Mieczysław Surzyński. **Msza ku czci św. Wojciecha.** Na cztery głosy mieszane z organem. Cena kop. 75.

Ks. Kazimierz Słonecki. **Zasady kształcenia głosu i nauki śpiewu.** Cena kop. 15.

Vesperae de SS. Eucharistiae Sacramento.

Nieszpory o Najśw. Sakramencie

(na Boże Ciało)

na jeden głos i na 4-o głosowy chór mieszany

wydał

Ks. Wojciech Bugajczyk

Proboszcz w Siecieniu.

Nabyć można w księgarni K. Miecznikowskiego w Płocku i u Gebethnera i Wolffa w Warszawie. Cena 60 kop., z przesyłką pocztową 70 kop.

ŚPIEW

Rzymsko-Katolickiego Kościoła

od początku ery chrześcijańskiej aż po nasze czasy uważany: a) jako śpiew gregoriański (liturgiczny), b) polifonowy, c) ludowy. Opracował i wydał nakładem własnym 1900 r. Józef Sierosławski. Na składzie w Warszawie w Księgarni W-go Gebethnera i Wolfa. Cena w Austrii 4 Korony 50 hal.

Adres do Redaktora: SEROCK, gub. Warszawskiej.

Prenumerata na miejscu, w Płocku, wynosi rb. 3. Z przesyłką zaś pocztową w Królestwie, Cesarstwie i zagranicą rb. 4. W przyjęciu prenumeraty pośredniczą wszystkie księgarnie w kraju i zagranicą.

Adres Administracji: Księgarnia Wodzyńskiego, Warszawa, Krak. Przedm. 4.

**Ogłoszenia wszelkie przyjmuje Redakcja „ŚPIEWU KOŚCIELNEGO“
Księgarnie i Biura Ogłoszeń.**

Cena ogłoszeń za wiersz petitowy kop. 20.

Treść. Kilka słów o polifonii dawnej szkoły — tudzież analiza muzyki do Mszy „Iste Confessor“ Palestryny, przez m. Hallera. — Literatura i krytyka. — Rozmaitości. Korespondencye. — Ogłoszenia.

Redaktor i Wydawca ks. dr. Teofil Kowalski.

Дозв. Цензурого. Варшава 11 Мая, 1901 г.

Druk K. Miecznikowskiego w Płocku.