

Śpiew Kościelny

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY ODRODZENIU ŚPIEWU LITURGICZNEGO
I WYKSZTAŁCENIU FACHOWEMU MUZYKÓW KOŚCIELNYCH, JAKO TO:
DYRYGENTÓW CHÓRÓW KOŚCIELNYCH, ORGANISTÓW, ŚPIEWAKÓW I T. P.

Prenumerata wynosi:

Rocznie	Rub. 4.
Półrocznie	Rub. 2.
Kwartalnie	Rub. 1.

Numer pojedynczy kop. 20.

Ceny ogłoszeń:

Od drobnego wiersza lub jego miejsca,
na str. 1 i 4 okładki 20 kop., na str. 2 i 3
15 kop., na str. 1 druku przed tekstem 30
kop., na str. ostatniej po tekście 25 kop.
Reklamy po 20 kop. za wiersz lub jego
miejsce. Tiomaczenie 3 kop od wiersza.

ADOLF GUŻEWSKI.

Treściwy kurs instrumentacji.

(Ciąg dalszy).

W pierwszym allegro VII symfonji (takt 28 od końca) Beethoven podwaja tercję majorowego akordu sekstowego, lecz już w połowie taktu następnego porucza ją wyłącznie głosom basowym. Niekiedy podwojenie basu może sięgać ponad głosy melodji.

Nie mniejszą własność górowania nad interwałami akordu posiada septima. Gdy takowa leży w basie (akordy sekundowe), należy podwajanie jej uważać bezwarunkowo za złe. W każdym innym głosie septima może być dowolnie podwajana a nawet, w pewnych celach, poruczana instrumentom najbardziej donośnym.

Z wszelkimi innemi interwałami, posiadającemi własność górowania ponad resztę głosów harmonji (np. interwale powiększone akordów alterowanych) postępuje się zależnie od intencji osiągnięcia pewnego efektu.

Wiemy z nauki kontrapunktu, że na korzyść płynnego prowadzenia głosu wolno poświęcać zasady harmonji; licencje takie najbardziej przysługują orkiestrze, której wielostronność instrumentalna wyrównywa niejedną niedokładność.

Podwajanie głosu melodji ma na celu jej wyodrębnienie dźwiękowe, dynamiczne lub czysto kolorystyczne.

Przy podwajaniu melodji w celu dynamicznym, należy odróżniać wzmacnianie jej w unisonie od wzmacniania w oktawie (patrz § 63). (Wiele też zależy od doboru instrumentów oraz od użycia rejestru, mniej lub więcej donośnego. Przypominamy o znaczeniu wysokiego rejestru skrzypców dla nadania melodji siły, blasku i wyrazistości). Przy podwajaniu melodji skrzypców pierwszych przez skrzypce drugie w oktawie, przytłumia się błyskotliwość i przenikliwość tonu. Melodja brzmi tedy pełniej, podniosłej, lecz traci na zdolności przerzynania się i górowania ponad inne głosy. Dla podobnych powodów w § 10 nie radziliśmy pisać melodji skrzypcowej, rejestru średniego w oktawach; aby osiągnąć zamierzone dopełnienie wyrazu, lepiej podwajać taką melodję w unisonie lub wzmacniać ją w oktawie głosami instrumentów o skali niższej (np. wiolonczeli, altówek, fagotów i t. p.)

Dla osiągnięcia wielkiej pełni brzmienia i nadania melodji podniosłości, należy podwajać ją w oktawie a nawet w kilku oktawach. Wynikający stąd równoległy ruch głosów, przypominający zakazane w nauce harmonji równoległe oktawy, bynajmniej nie powinien krępować piszącego, nawet gdy takowe tworzą się pomiędzy głosami krańcowymi. Takie prowadzenie głosów nie ma nic wspólnego z wspomnianym zakazem, albowiem równoległe oktawy nie zachodzą tu pomiędzy dwoma głosami harmonji, lecz powstają z dopełnienia, wzmocnienia jednego i tego samego głosu w interwałach oktawy. Trzeba nadmienić, że wogóle zakaz równoległych oktaw i kwint doznaje w muzyce orkiestrowej znacznych licencji. Bogactwo polifonji, obfitość melodji dopełniających oraz figuracje łagodzą wrażliwość słuchu na wadliwe niekiedy prowadzenie głosów. Pod tym względem spotykamy nawet u największych mistrzów zaniedbania, które, być może, uchodziły nieraz ich własnej uwadze. Podobne i inne nieprawidłowości oraz niedokładności rażą najwięcej w głosach krańcowych.

§ 69. Kolorystyka. Kontrasty. Podobnie jak artysta malarz wytwarza z barw zasadniczych złożone, wywołując nowe półświatła, subtelne półcienie, tak samo twórca muzyczny może przez pomysłowy dobór i umiejętne zestawienie barw dźwiękowych otrzymać efekty nowe o niewyczerpanych odmianach kolorystycznych. Taka finezja w tworzeniu światłocieni nie może podlegać żadnym przepisom naukowym, będąc wyłącznie dziełem zmysłu wrodzonego, darem fantazji twórczej.

Dla wydzielenia pewnej melodji niekonieczne jest dynamiczne jej podkreślenie; w celu wyodrębnienia danego głosu, nawet z pośród dynamicznie potężniejszych, wystarcza wytworzenie kontrastu kolo-

rystycznego. Mówiliśmy przedtem, że nieudolne podwojenie głosu może wydać efekt niezamierzony i wręcz niepożądany; wadliwe zestawienie instrumentów wywołuje coś w rodzaju interferencji dźwięku, czyli wzajemnego przytłumienia i zatuszczwania wyrazu.

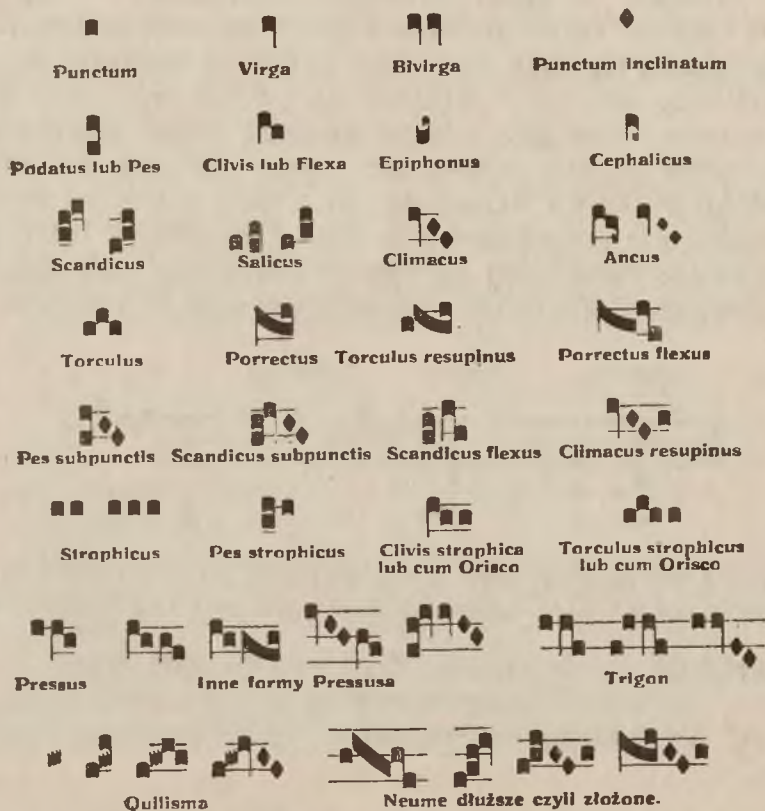
(C. d. n.).

Wydanie Watykańskie Śpiewu Rzymskiego i co je spowodowało.

O kształcie i o używaniu nut w śpiewie.

Do ułatwienia dobrego śpiewu przyczynia się bardzo wynaleziony przez przodków, a w średnich wiekach ciągle i wszędzie praktykowany sposób pisania i łącznia nut, którego i dzisiejsi wydawcy jako wzoru używać będą.

W następnym rozkładzie uwidocznione są główne kształty nut, czyli, jak mówią, neum, wraz z ich nazwami.

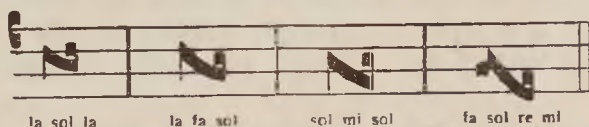


Do wyjaśnienia powyższych neum niech posłużą następujące uwagi:

1. W neumie zwanej *Podatus*, z dwóch nut się składającej, śpiewa się najpierw nutę dolną, potem dopiero nutę prostopadle nad nią położoną.



2. Grubsza, trochę skrzywiona linja neumy, *Porrectus* zwanej, oznacza dwie nuty, z których jedna leży na górnym końcu, a druga na dolnym końcu linji.



3. Półnutka, na którą *Cephalicus* * i *Epiphonus* ** się kończą, zachodzi tylko na końcu pierwszej z dwóch po sobie następujących sylab, gdy schodzą się dwie samogłoski w dyftong złączone: np. *AUtem*, *Elus*, *allelUIa*, albo kilka półgłosek np. *oMNis*, *saNCTus*. W takich razach bowiem winien głos, z jednej na drugą sylabę wdzięcznie przepływać i jakby topnieć; zdawać się przytem powinno, że głos jakby w ustach był ściśnięty i nie kończył się i jakby stracił, nie połowę długości swojej, lecz połowę swej siły. (Por. Guid. *Microl.* rozdz. XV).

Skoro zaś rodzaj sylab nie wymaga likwescencji, lecz żąda pełniejszego głosu, wtedy *Epiphonus* ustępuje podatusowi, a *Cephalicus* neumie *Clivis*:



Zdarza się że dwie nuty, które następują po nucie wyższej, t. j. po wirdze (*virga*) albo tylko ostatnia z nich podlegają likwescencji; w takim razie używa się mniejszych nut  albo do wirgi dodaje się *Cepha-*

licus,  Tego rodzaju neuma pokrewna jest klimakusowi i nazywa się *Ancus*.

4. Neumy *Strophicus* i *Pressus* z kilku na jednej i tej samej linii położonych nut się składające oznaczają natężenie głosu, które tym jest silniejsze im więcej nut na neumę się składa. *Strophicus* tem się różni od *pressusa*, że ten ostatni z silniejszym naciskiem, nawet *tremolando* (*ad libitum*) się wykonywa; tamten zaś delikatniej się śpiewa i tylko przy sylabie z akcentem na wzmocnienie głosu dozwala.

5. Także i *Quilisma* falującym głosem — *tremolando* się wykonywa; jest to jakby „Kwiatek w melodji“, zwiący się także nutą „bystrą i stopnistą“. Kto wykonania tych falujących i bystrych tonów się nie nauczył, lub kto w chórze z innymi śpiewa, niech przycisk położy na nutę kwilisma poprzedzającą, a brzmienie tegoż kwilismatu niech nie trwa krócej, lecz niech będzie raczej delikatniejsze.

6. Ogonek (prostopadła linijka) przy najwyższej nucie w neumach: *climacus clivis* i *porrectus* należy do własności ich figury, przekazanej nam przez przodków. Nutę z takim ogonkiem śpiewa się zwykle z naciskiem, nie dla tego, że ma ogonek, lecz dla tego, że, z żadną poprzedzającą nutą nie będąc złączona, wprost od głosu akcent odbiera. Inne linijki prostopadłe służą poprostu tylko do połączenia dwóch nut.

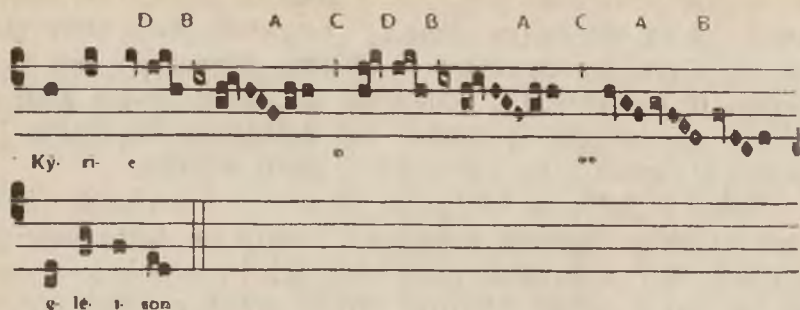
7. Także i nutki pochylone, które w niektórych neumach po wyższej nucie następuje , nie oznaczają same przez się czasu. Sam ich kształt i pochylony porządek pouczają, że są one wyższej nucie dodane, że przeto w śpiewie łączyć je trzeba (*legato*).

Pojedyncze części złączone pismem w neumę tworzą nie tylko dla oka, ale i w śpiewie jedną całość, tak iż nutki, idące po nucie pierwszej z niej jakby wyrastają i razem z nią jednym tchem się wykonywają.

Ta sama zaś przyczyna, dla której nuty jednej i tej samej neumy i w piśmie i w śpiewie się łączą, wymaga, by także i neumy tak dla oka jak dla ucha były jedna od drugiej odłączone: co w rozmaitych przypadkach rozmaicie się skutecznia.

1. Jeżeli zachodzi tyle neum ile sylab, wtedy jedno i drugie wyraźnie się oddzielają. Każda zaś neuma bierze od sylaby, nad którą leży, charakter i siłę, tak iż z większym wykonywa się ją naciskiem, jeżeli i sama sylaba mocniejszy ma akcent: z mniejszym zaś, jeżeli słabszego brzmienia rodzaj sylaby wymaga.

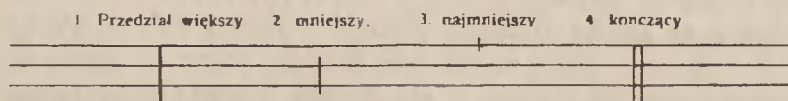
2. Jeżeli zaś kilka neum do *jednej* i tej samej sylaby należy, wtedy serje ich dzielą się na różne części, tak iż jedno z nich albo zaraz albo z małym bardzo przestankiem po sobie następują (ob. niżej A); inne zaś albo więcej jedna od drugiej są oddalone (B) albo nawet linijką (C) są podzielone, tak iż w śpiewie powstaje mała pauza, w czasie której w razie potrzeby, prędko odetchnąć można. Np.



Trzeba pamiętać, że, ilekroć po nucie z ogonkiem (*D*) następuje neuma niżej położona, można przestać trochę dłużej, lecz nie wolno odetchnąć.

Zachować trzeba ściśle „złotą“ regułę, według której nie robi się pauzy na końcu neumy, jeżeli po niej następuje sylaba wyrazu już rozpoczętego, chociaż widoczny jest w nutach przedział, rozrywałoby to bowiem niepotrzebnie tok mowy.

W każdym śpiewie uważać trzeba na rozmaite przedziały, jakich rozumna deklamacja i dobry śpiew wymagają i na jakie pozwalają. Przedziały te oznaczone są, dla wygody śpiewaków, używanymi już dawniej prostopadłymi linijkami rozmaitej długości, stosownie do wielkości i jakości przedziału lub pauzy; a mianowicie:



1. Przed przedziałem czyli pauzą większą, zwaną także pauzą rozróżnienia, zwalnia się śpiew ostatnich tonów, przedział zaś pozwala na oddech zupełny.

2. Mniejsza pauza, zwana także pauzą mniejszego rozróżnienia, pozwala na mały przestanek i na krótki oddech.

3. Najmniejsza pauza pozwala na bardzo krótki tylko przestanek w śpiewie, i na bardzo krótkie zaczerpnięcie powietrza. Śpiewak, chcący częściej ulżyć płucom, a nie chcący rozrywać przytem nigdy wyrazów i neum, winien jakby ukradkiem tylko nabrać tchu wtenczas, gdy w mowie lub w śpiewie zachodzą małe przerwy.

4. Podwójna linijka prostopadła zamyka albo cały śpiew, albo tylko główną jego część.

Prócz tego inne ona jeszcze w księgach choralnych ma zadanie; oznacza ona także miejsce, w którym, po zaczęciu śpiewu przez jednego

lub więcej kantorów, cały chór śpiewa, albo w którym jeden chór zmienia się z drugim. Ponieważ zaś znak tego rodzaju umieszczony w środku melodji szkodziłby jej spoistości, dla tego uważano za rzecz stosowniejszą, użycie w tym samym celu gwiazdki *, jak widać z powyższego przykładu na *Kyrie elejson*.

Jednej gwiazdki * używa się, ilekroć jeden chór ma przestać, a drugi zacząć śpiewanie: podwójnej zaś ** ilekroć obydwie oddziały śpiewających w jeden chór złączyć się mają.

Bemoł tak długo obniża ton, aż nie nastąpi kasownik (kwadrat) lub linijka rozróżnienia lub nowy wyraz.

Nie wystarczy nauczyć się wszystkiego, cośmy dotąd opisali. Kto chce chwałę Bożą głosić, winien znać przepisy dobrego śpiewania, i sumiennie je zachowywać; nie zapominać jednak, że ma śpiewać z rozważą i ze zrozumieniem tekstu.

Według wskazówek papieża Benedykta XIV, winien tedy śpiewak dobrze rozumieć słowa, których w śpiewie używa. Potrzeba bowiem, mówi św. Bernard w swym liście 312, by śpiew literze nie odbierał treści, lecz ją użyźniał

Nie trzeba, o ile możliwości, zaniedbywać podczas śpiewu akcentu czyli „koncentu“ słów, który uwydatnia ich znaczenie.

Przedewszystkiem zaś trzeba unikać zeszcpecenia świętych melodji nierównem śpiewaniem.

Żadnej neumy, ani żadnego tonu nie wolno śpiewać z chwilowem nieodpowiedniem natężeniem lub przewlekaniem. Śpiewajmy równo, i razem przestawajmy (pauzujmy), uważając jedni na drugich. Po śpiewie dowolnym następuje dłuższa pauza. Ażeby w chórze, co najważniejsza, wszystkie głosy w jedno zlały się brzmienie, konieczną jest, by każdy pokornie głos swój złączył z brzmieniem zgodnie śpiewającego chóru. Gardzimy każdym głosem fałszywym, występującym i odrębnym, wogóle głosami teatr przypominającymi. Ani też nie naśladujemy tych, którzy zbyt prędko śpiewają, lub którzy z bezrozumną ociężałością sylaby wymawiają. Czy wolno, czy prędko śpiewamy, śpiewajmy zawsze całym i okrągłym głosem (Hucbald. Nicetas, *Instituta Patrum*).

Otóż wiazanka zebrana z dzieł Ojców Kościoła; jedni z nich od Aniołów takiego sposobu śpiewania się nauczyli; inni z pomocą Ducha św. przez kontemplację go poznali. Także i nasza dusza delikatniej zaznawać będzie słodczy, gdy naśladując reguły Ojców, śpiewać będziemy Bogu w sercach naszych, w duchu i w umyśle. (*Inst. Patrum*).

Ktokolwiek w kościele chce śpiewać, winien znać dobrze obrządku Kościoła, śpiewu dotyczące. W następnym oddziale podajemy reguły księgi Graduału dotyczące.

(C. d. n.).

Korespondencje.

O stanie muzyki i śpiewu w kościołach warszawskich pisze niejaki Es EF w „Lirniku“ mniej więcej to, co pisał przed dwudziestu z górą laty w „Muzyce Kościelnej“ p. Adagio. Różnica zaś polega na tem, że p. Adagio nie przypisywał wyłącznej winy organistom, szkołom muzycznym, lecz upatrywał brak porządku w produkcjach muzycznych na naszych chórach w braku troskliwości o sprawy muzyki kościelnej ze strony rządców Kościołów. Chociaż bowiem wiele młodzieży kształci się w konserwatorjum i w szkole Towarzystwa Muzycznego w muzyce Kościelnej, bardzo nie liczne z nich jednostki zdolniejsze mogą zająć stanowisko w kościołach warszawskich, gdyż takie posady nie zmieniają się z roku na rok.

Żadna szkoła nie produkuje pozatem wyłącznie genjuszów, nic dziwnego, że z różnemi kwalifikacjami opuszczają uczniowie szkołę; co do konserwatorjum przyznaję, że dawniej mniejszą zwracano uwagę na potrzebną organiście praktykę w kościele, obecnie jednak od szeregu lat zaprowadzono wykłady wszystkich przedmiotów, wchodzących w zakres praktyki organistowskiej, więc każdy, o ile tylko tych wykładów nie lekceważy, z łatwością zdobyć może potrzebną praktykę.

Szkoła więc daje wszystko najpotrzebniejsze i potrzebne, ale kto po egzaminie szuka szczęścia w dziedzinie kapelmistrzostwa wojskowego, akompanjatorstwa kabaretowego i t. p., a potem, gdy mu się to wszystko znudzi, gdy wiele wywietrzało z głowy, z uprawianej ongi nauki, gdy technika organowa zardzewiała — powraca do ławki organowej, nic dziwnego, że lichy sprawuje swój urząd, lekceważy to — co zapomniał, zasłania się jedynie świadectwem z danej szkoły ongi otrzymanym. Jednostki zaś zdolne, z zamilowaniem pracujące, nie znajdują stosownego poparcia materialnego, główne środki do opędzenia codziennych potrzeb czerpać muszą z dochodów gromadzonych poza szczupłymi dochodami kościelnymi. Wyczerpująca praca od świtu do nocy nie pozwala im zużywać całej energii na zajęcia w kościele.

Wątpię więc, czy zarzuty, skierowane wyłącznie pod adresem tych lub owych organistów, są bezwzględnie słuszne; chociaż autor artykułu miejscami nie mija się z prawdą, przyczyn tej prawdy winien jednak głębiej szukać, a wówczas może jego głębsze wywody przyczynią się do unormowania muzyki i śpiewu na naszych chórach.

Tenże „Lirnik“ w Nr. 5 znowu biada z tego powodu, że „Śpiew Kościelny“ tak mało się zajmuje sprawą bytu organistów, ich społecznego

rozwoju, jak zwykle, narzuca się z różnemi radami, za te rady odwajemy się radą: niechże „Lirnik“ cukierników i maszynistów nie mianuje literatami, a co najglówniejsze: niech się zapozna z zasadami naszej religji, a potem dopiero niech uspołecznia naszych organistów, gdyż ohydne kłamstwa i oszczerstwa miotane już to na jednostki, już to na te lub owe wydawnictwa, dobitnie świadczą, że „Lirnik“ nie zna kardynalnych zasad etyki chrześcijańskiej, wskutek czego te jego ulicznikowskie elaboraty wprost cuchnącą wydają woń.

Że zaś „Śpiew Kościelny“ nie zaczyna „możnych tego świata“, t. j. wyraźnie mówiąc — księży — z tego powodu, że obojętnie traktują sprawę sztuki muzycznej i śpiewu w kościołach naszych, także sprawę właściwego wynagrodzenia organistów, dzieje się to z tego powodu, iż kilkakrotnie już „Śpiew Kościelny“ wyjaśniał pp. organistom niewłaściwość takiego postępowania. Najprzód z tego powodu, że poważna część organistów nie umie grać na organach, trudno więc żądać dla nich odpowiedniego wynagrodzenia, potem: samo wynagrodzenie, w większości wypadków, tak się rozpaczliwie nie przedstawia, trzeba tylko posługiwać się cyframi nie frazesami, nadto pewne zaniedbanie w produkcjach na chórze zapewne mogli by usunąć księża, i zapewne z czasem te anomalja usuną, ale nie jest to powód do zaczepiania księży, gdyż żadnego księdza nie święci biskup na specjalistę-muzyka, może się więc ten lub ów ksiądz znać na sztuce muzycznej, ale dla większości muzyka — jest to terra incognita, tem zaś więcej, że na naukę śpiewu w stosunku do wieków średnich poświęca się obecnie w seminarjach duchownych bardzo mało czasu, lub traktuje się ten przedmiot jako malum necessarium, tak samo dzieje się nie tylko z muzyką, ale i z resztą sztuk pięknych, to też już przed laty sześćdziesięciu skarżył się kompozytor, ks. Fr. Witt, na słabą kulturę artystyczną wśród duchowieństwa, bo, zdaniem jego, tyle np. z architektury ksiądz wiedzieć powinien, czy zbudowano mu stylową świątynię, czy też zwykłą stodołę i t. d.

Czasy się zmieniły. Działalność społeczna, naukowa, parafjalna — na tyle absorbuje nieliczne kadry duchowieństwa, że i czasu nie wiele pozostaje na sprawy sztuki wogóle, a duch materjalizmu przeniknął poza tem wszyskiem nie tylko sfery świeckie, boć i duchowieństwo nie rzadko — chociaż nie ogólnie — ulega wpływom danej epoki, miewa zalety lub przywary ludzkie, w imię zasady: Homo sum, humani nihil a me alienum puto.

Wypadki, które „Lirnik“ cytuje, że mianowicie niektórzy księża nie chcą czekać, aż chór ukończy śpiewanie „Gloria“ lub „Credo“, trzebaby też oświecić ze wszystkich stron. Słyszałem bowiem nieraz tak nieudolne wykonanie tych części mszy przez chór, tak prze-

wlekł; z taką trudnością chór sylabizuje nieraz wyrazy, często kompozytor tak utknie na kilku wyrazach, że wcale się nie dziwię, iż pewien ksiądz-staruszek, przy *qui cum* Patre, *qui cum*, *qui cum*, *qui cum*... i t. d. „kwikajcie sobie dalej“ rzekłszy, odprowadził dalszy ciąg mszy, a chór owe „Credo“ z tem „qui cum“ zaledwie na „Ite, missa est“ — skończył.

Nie znam z długoletniej praktyki wypadku, by ksiądz nie pozwalał śpiewać tych części mszy, gdzie je wykonać umieją poprawnie, gdyż Gloria zajmuje przeciętnie 2 lub 2½ minuty czasu, Credo 5 do 6 minut.

Jeśli nieudolny kierownik chóru przeciągnie wykonanie do 10 lub 15 minut, lub obierze utwór nie przeznaczony dla Kościoła, trudno się dziwić, że takie wykonanie może zniescierpliwzić i męża świętego.

Powracam więc do starej i najlepszej rady: Nauczcie się grać panowie, abyście przy Gloria lub Credo nie potrzebowali tyle czasu na wygranie akompanjamentu; kto zaś dobrze ciasto wypieka, niech pozostanie przy swoim cukiernictwie, a porzuci agitację między organistami przeciw obecnemu Stowarzyszeniu organistów, przeciw „możnym tego świata“ i t. d. i t. d.

Nie wszystkich niedonoszonych organistów może Zarząd Stow. org. zaprosić na urząd sekretarza Stow. org. Mamy bowiem w osobie p. Ratuszyńskiego sprawnego sekretarza, a pozatem jako muzyk reprezentuje p. R. bardzo dodatnio grupę organistów warszawskich, niepotrzebnie więc p. Jurkiewicz, niedoszły sekretarz Stow. org., tak wymyśla na Stow. org. i jego Zarząd wobec klientów księgarni p. Kowalczyka.

Redaktor „Śpiewu Kośc.“ pozbywał ogólnikami napaści „Lirnika“, ja, jako członek Stow. org. pozwoliłem sobie podkreślić bez ogródki występy p. Jurkiewicza, — tymczasem ograniczam się na p. Jurkiewiczu, stałym gościu w lokalu p. Kowalczyka i w lokalu „Lirnika“, lokatora p. Kowalczyka. *Feine Geister finden sich!*

W nr. 6 „Lirnika“ tenże p. Jan Jurkiewicz, były członek Stowarzyszenia dopytuje się o sprawozdanie ze szafowanych pieniędzy; czyżby p. J. już nie pamiętał, ile wynosi suma pożyczki, którą z kasy Stowarzyszenia zaciągnął? Boć zresztą mało go obchodzić powinny sprawy Stowarzyszenia, którego nie jest członkiem. Może i zapomniał, bo sporo już czasu upłynęło od daty tej pożyczki. Hands-off!

Dopominać się o bezstronność może p. J. wówczas, gdy się sam nauczy bezstronności, gdy przestanie nicować te jednostki, wobec których stanowi wielkie zero pod każdym względem.

Apostropha.

Przyp. Red. Mamy nadzieję, iż „Lirnik“ w tym pierwszym roku mlecznym doczeka się szczęśliwie okresu ząbkowania i po tych perypetyjach spełni obietnice, wyrażone w naszkicowanej przemowie do swych abonentów, czyli zajmie się tą pracą i taką działalnością, jakie sobie nakreślił. „Śpiew Kościelny“ nie może się wyłącznie zająć „Lirnikiem“, gdyż te kompilowane artykułiki z różnych gazetek zbyt mały przedstawiają interes literacki, zbyt nikłą biesiadę duchową. Ale z czasem —

może się wykarmi z tego „Lirnika“ w pieluszkach tęgi chłopak, długie uszy wydawać się będą krótszemi, gdy głowa się rozrośnie. Czekajmy więc cierpliwie, nie odrazu Kraków zbudowano.

Wyrastają co prawda różni lirnicy, Nebaba twierdzi, „Że (lirnik) się przechodzi pod postacią różną...

Bo, choć się dziadem i ślepym powiada,
Te drwiącym śmiechem wykrzywione usta,
Jeśli nie djabła, zdradzają oszusta.
Ten głos donośny, sama broda biała,
Ślepotą nawet coś mi się niezdawa.
Patrz, jak usłuchał! a przecież mu wzbronił,
Jakby we dzwony, swoje „hop“ zadzwonił,
Trza go nauczyć, choć to siwa głowa!
Niech dla weselszych swoje żarty schowa!”

Już kozak drogi do drzewa miał mało
Kiedy, w gęstwinie, jeszcze się zaśmiało.
Teraz, bezpiecznie szukaj go z latarnią!
Dokoła pusto; wszystko się ściszyło;
Jakby lirnika ni liry nie było,
I kwiat, gdzie siedział, wstał już między darnią,
Stał ukrainiec, i, w długim podziwie,
Po razy kilka nabożnie się żegnał;
Jeżli to szatan, żeby go krzyż przegnał;
Jeżli szpieg, w starca przebrany kłamliwie,
Żeby mógł znowu dostać go do ręki!...

Litanja o świętym Józefie.

Do r. 1899 trzy tylko litanje jako zatwierdzone przez Stolicę Apostolską w całym Kościele katolickim publicznie mogły być przez wiernych wszystkich odmawiane lub śpiewane. Są to litanje do Wszystkich Świętych, loretańska do Najśw. Marji Panny i do Najświętszego Imienia Jezus; na powszechne używanie tej ostatniej zezwolił papież Pius IX d. 8 Czerwca 1862 roku. Papież zaś Leon XIII d. 2 kwietnia 1899 r. do powyższych trzech dodał czwartą o *Najświętszem Sercu Jezusowem*, którą podczas nabożeństwa czerwcowego wszędy wierni śpiewają. Na skutek dopiero zatwierdzenia papieskiego można publicznie odmawiać tę litanję, inne zaś litanje, które tego zatwierdzenia nie mają, mogą być tylko prywatnie odmawiane, nigdy publicznie, o czem wyraźnie mówią dekrety św. Kongregacji Obrzędów.

Liczni a pobożni wierni po wiele razy zanosili swoje prośby do Stolicy Apostolskiej, aby ta zezwoliła na publiczne odmawianie w całym Kościele Chrystusowym *Litanji do św. Józefa*. Tego rodzaju publiczną prośbę wiernych rozpatrywała Kongregacja Obrzędów pod dniem 21

kwietnia 1903 roku. Atoli odpowiedź nie była pomyślną, Kongregacja bowiem odpowiedziała: „odłożyć“. Pobożność jednak wiernych odwłoką prośby swej wcale się nie zraziła, owszem na początku r. 1909 na nowo przedstawiła swą gorącą prośbę odnośnie pomienionej litanji; na skutek czego d. 18 marca tegoż roku dekretem *Urbis et Orbis* litanja do świętego Józefa zatwierdzoną została do powszechnego użytku w całym Kościele.

Zatwierdzona ta litanja w oryginale tak się przedstawia. Tłumaczenie polskie dopisał autor tego artykułu.

Kyrie elejson — Chryste elejson — Kyrie elejson.

Christe audi nos—Christe exaudi nos.

Pater de Coelis Deus,
Fili Redemptor mundi Deus,
Spiritus sancte Deus,
Sancta Trinitas unus Deus,
Sancta Maria, ora pro nobis.

1. Sancte Joseph,
2. Proles David inclyta,
3. Lumen Patriarcharum,
4. Dei Genitricis Sponse,

5. Custos pudice Virginis,
6. Filii Dei nutritie,
7. Christi defensor sedule,
8. Almae Familiae praeses,
9. Joseph justissime,
10. Joseph castissime,
11. Joseph prudentissime,
12. Joseph fortissime,
13. Joseph obedientissime,
14. Speculum patientiae,
15. Amator paupertatis,
16. Exemplar opificum,
17. Domesticae vitae decus,
18. Custos virginum,
19. Familiarum column,

20. Solatium miserorum,
21. Spes aegrotantium,

Miserere
nobis.

O
r
a
p
r
o
n
o
b
i
s.

Chryste uslysz nas, Chryste wysłuchaj nas.

Ojczy z nieba Boże,
Synu Odkupicielu świata Boże,
Duchu święty Boże,
Święta Trójco jedyny Boże,
Święta Marjo, módl się za nami

1. Święty Józefie,
2. Potomku sławny Dawida,
3. Świeczniku Patryarchów,
4. Bożej Rodzicielki Oblubień-
cze,

5. Przeczysty strózu Dziewicy,
6. Syna Bożego żywicielu,
7. Chrystusa pilny opiekanie,
8. Głowo świętej Rodziny,
9. Józefie najsprawiedliwszy,
10. Józefie najczystszy,
11. Józefie najroztropniejszy,
12. Józefie nieustraszony,
13. Józefie najposłuszniejszy,
14. Zwierciadło cierpliwości,
15. Miłośniku ubóstwa,
16. Wzorze rzemieślników,
17. Życia domowego ozdobo,
18. Strózu dziewic,
19. (Chrześcijańskich) Rodzin
podporo,

20. Pociecho nieszczęśliwych,
21. Nadziejo chorych,

Zmładuj się
nad nami.

M
ó
d
l
s
i
ę
z
a
n
a
m
i.

22. Patrone morientium, ora pro nobis.

23. Terror daemonum, ora pro nobis.

24. Protector sanctae Ecclesiae, ora pro nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi parce nobis Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi exaudi nos Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi miserere nobis.

V. Constituit eum dominum domus suae.

R. Et principem omnis possessionis suae.

OREMUS:

Deus, qui ineffabili providentia beatum Joseph sanctissimae Genitricis tuae sponsum eligere dignatus es; praesta, quaesumus, ut quem protectorem veneramus, in terris, intercessorem habere mereamur in coelis, qui vivis et regnas in saecula saeculorum. R. Amen.

22. Opiekanie umierających, módl się za nami.

23. Pogromco szatanów, módl się za nami.

24. Obrońco Kościoła świętego, módl się za nami.

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, — przepuść nam Panie.

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, — wysłuchaj nas Panie.

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, — zmiłuj się nad nami.

V. Uczynił go panem domu swego.

R. I zarządcą całej posiadłości swojej.

MÓDLMY SIĘ:

Boże, któryś w niezbadanej opatrności błogosławionego Józefa na oblubieńca najświętszej Rodzicielki swojej wybrać raczył; spraw, prosimy, abyśmy zasłużyli na wstawiennictwo w niebiesiech tego, którego jako patrona czcimy na ziemi, który żyjesz i królujesz na wieki wieków. R. Amen.

Oficjalny tekst łaciński tej litanii prawdopodobnie nie jest już *niezmienny*. Są spory między teologami, czy właściwa jest świętemu Józefowi w obecnym tekście opuszczona inwokacja „Lilium virginittis“ — „lilio dziewictwa“, a zamieniona inwokacja „Custos pudice Virginis“ („czysty Stróżu Najświętszej Dziewicy“). Większość teologów, według których św. Józef był dziewicą, ma nadzieję, że Ojciec św., noszący imię świętego Józefa, przychyli się do ich prośby i opuszczoną w zatwierdzonym przez Kongregację Obrzędów tekście inwokację „Lilium virginittis“ każe dodać.

Co się tyczy tłumaczenia polskiego nowej litanji, to bardzo pożądaną byłoby rzeczą, aby dokonano wzorowego, odpowiadającego duchowi języka polskiego i wymaganiom estetycznym tegoż języka, aby tego jednakowego tłumaczenia trzymano się wszędzie, aby nie wprowadzano do nowej tej modlitwy kościelnej najrozmaitszych dziwolągów, w jakie obfitują różne tłumaczenia dotychczasowych litanji.

Ks. Kanonik M. Haller z Ratyzbony do powyższego tekstu łacińskiego litanji o św. Józefie napisał dwugłosową kompozycję i wydał u Fryd. Pusteta jako op. 103 w zeszycie „*Cantus in honorem S. Joseph* Sponsi B. M. V. Catholicae Ecclesiae Patroni“. MCMIX. Part. 1 m., glosy po 30 fen. Rzecz to piękna i nietrudna.

Do tego czasu oficjalnego tłumaczenia polskiego nie mamy. Powyżej dopisany tekst polski jest tylko przeznaczony do zrozumienia tekstu łacińskiego dla czytelników „Śp. Kośc.“, ale publicznie używany być nie może, bo nie posiada aprobaty biskupiej.

Ks. W. B.

Nowości Muzyczne.

Requiem aeternam dona eis Domine. XX Praeludia funebria organo vel harmonio pulsanda auctore Francisco Walczyński Canonico Cathedrali. Tarnoviae. Sumptibus auctoris. Op. 105.

Utalentowany i nader płodny autor licznych mszy, motetów, pieśni, kantat i preludji organowych—zwija w opusie 105 piękny wieniec z preludji — improwizacji, poświęcony zmarłym rodzicom. Kunsztowne swe improwizacje wysnuwa autor z tematów mszy żałobnej i innych śpiewów za zmarłych. Niezbyt trudny układ można też wykonać na harmonjum bez pedału, chociaż przy nokturnowym nastroju tych preludji użycie miejscami pedału pogłębi właściwy ich koloryt. Wstępne preludjum rozpoczyna się motywem Introitu „Requiem aeternam“, kolejnie następują: Te decet hymnus, Dies irae, Recordare Jesu pie, Juste Judex ultionis, Lacrimosa dies illa, Requiescant in pace, Libera me Domine, Exultabunt Domine, Peccantem me, Ne recordaris Domine, Omne, quod dat mihi Pater, Dirige Domine viam meam, Si iniquitates observaveris, Me suscepit dextera Tua, Hic accipiet benedictionem, In Paradisum, Absolve Domine, Ave maris stella, Salve Regina. Cena 4 korony, na składzie u Z. Jelenia w Tarnowie i u Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Tegoż autora ukazało się wydanie nowe, powiększone, śpiewnika p. t. Ks. Franciszek Walczyński: *Śpiewnik Kościelny, Tarnów, 1910 R.*

Nakładem Księgarni Zygmunta Jelenia. W melodjach ujętych w takty spotykamy wiele odmian w stosunku do pieśni z śpiewników XX. Mioduszewskiego, Mazurowskiego, Surzyńskiego, Moczyńskiego, Czyżewskiego. Z takimi mniej lub więcej warjantami śpiewa pieśni zanotowane w śpiewniku ks. kanonika Fr. Walczyńskiego lud w różnych djecezjach w Galicji. Z rytimizowaniem tych pieśni nowoczesnym ta tylko jest bieda, że rytmy męzkie i żeńskie kolejnie i bardzo często w strofach się zmieniają, więc o ile dana rytmika zgadza się z rytmem wyrazów w pierwszej strofie, brak takiej zgodności między wyrazem a rytmiką muzyczną w strofie drugiej i t. d.

Autor oczywiście wie o tym mezaljansie rytmicznym, chodzi mu głównie — przypuszczam — o charakterystykę rytmiczną danej pieśni wogóle, w tym sensie przydałyby się wielu pieśniom: takt alla breve, lub nuty mniejszych wartości.

Całość składa się z pieśni Awentowych (12), o Bożem Narodzeniu (36), o Męce Pańskiej (94), o Zmartwychwstaniu (9), o Wniebowstąpieniu Pańskim (4), o Duchu Św. (3), o Trójcy Przen. (3), o Przenajśw. Sakramencie (15), o Najśw. Sercu Jezusowem (12), o Najśw. Marji Panie (36), o Świętych Pańskich (43), Pieśni przygodne (14), Pieśni za dusze zmarłych (6), Pieśni podczas Mszy św. (6), Pieśni przed i po kazaniu (2), Suplikacje (3), Godzinki o Niepok. Pocz. N. M. P., Litanje (5), Anioł Pański, Hymny Kościelne (6).

Wracając jeszcze do rytmu, sądzę, że rytm wolny, wyrażony nutami ósemkowymi i miejscami ćwiartkami, jak to ma miejsce w chorale tradycyjalnym, najlepiej by odpowiadał różnym odmianom rytmicznym wyrazów w pojedynczych strofach.

Co się tyczy strony zewnętrznej, wyraźny druk, mocna oprawa, świadczą o staranności wydawcy.

M. Surzyński.

Orgel-Kompositionen aus alter und neuer Zeit zum Kirchlichen Gebrauch wie zum Studium. Gesammelt und herausgegeben von **Otto Gauss** Vierter Band. Regensburg, 1910. **Alfred Coppenrat's Verlag.** (*H. Faweleck*).

W drugim nakładzie ukazały się poprzednie i czwarty tom olbrzymiego wydawnictwa, zawierającego utwory organowe z różnych stuleci, a głównie figuruje w zbiorze tym liczny zastęp kompozytorów społecznych: włoskich, francuskich, hiszpańskich, niemieckich. Do współpracownictwa powołał też *X. Otton Gauss* kilku kompozytorów polskich, spotykamy więc w IV tym tomie następujące utwory org. *Praeludium* Gustawa Roguskiego, *Adorazione* (Quasi Fantasia) ks. kan. Fr. Walczyńskiego, *Postludium* ks. dr. J. Surzyńskiego, *Meditazione* Stefana Su-

rzyńskiego, *Improwizację* na temat kośc. pieśni polskiej Mieczysława Surzyńskiego, *Canzonę* Mieczysława Soltysa, *Largo* i 2 Fugi Czesława Sosnowskiego, *Praeludium i Fugę* Eugenjusza Walkiewicza. *Adoremus* Feliksa Nowowiejskiego. Spis alfabetyczny kompozytorów w IV tomie tak się przedstawia: Antalffy, Barblan, Bas, Bellenot, Beltjens, Beobide, Best, Bibl, Bonvin, Bossi A., Bossi M., Battazo, Bottiglieri, Brahms, Breitenbach, Capocci, Carvallar, Ditrich, Eslava, Eyken, Ferroni, Fleuret, Foshini, Fryklöf, Fuchs, Gabiola, Gadda, Gade, Gigout, Gladstone, Greith, Grosjean, Gruber, Guilmant, Habert, Hägg, Hartmann, Horn, Horvath, Ianssen, Jongen, König, Kralik, Kruijs, Labor, Lacroix, Lanyi, Lemmens, Letocart, Lindeman, Litzau, Machado, Mailly, Malling, Masy Serracant, Matthison-Hanssen, Meurer, Middelschulte, Mitterer, Mojsisovics, Moortgat, Neruda, Nesvera, Nicholl, Niedermeyer, Nowowiejski, Otano, Pagella, Paque, Perosi, Petrali, Polidori, Polleri, Prout, Ravanello, Remondi, Ribó, Rodriguez, Roguski, Rung-Keller, Schildknecht, Schmidt-hauer, Skop, Smart, Soltys, Sosnowski, Surzyński J., Surzyński M., Surzyński St., Sychra, Tebaldini, Terrabugio, Tinel, Urteaga, Vretblad, Walczyński, Walkiewicz, Walmisley, Ward, Wareing, Wesley S., Wesley S. S. Widor. We wszystkich preludjach, fugach, improwizacjach i t. d. oznaczono palcowanie i pedalizację.

Cena każdego tomu 6 marek, wszystkich IV tomów 20 marek, w oprawie 26 marek.

Nakład księgarni Coppenratha w Regensburgu, na *składzie* w księgarni Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Ks. kan. *Haller*, znany kompozytor, pisze o tym zbiorze: Tylko wyjątkowa wytrwałość i głęboka znajomość przedmiotu mogły spłodzić dzieło tak pouczające i istotnie wielkie. Przyniesie ono wiele korzyści, gdyż po wzorowym wydawnictwie i przy niewygórowanej cenie spodziewać się można jego wielkiej popularności.

X. Dr. Mathias z Strassburga, wybitny wirtuoz organowy: Dzieło to jest pod względem naukowym, technicznym i praktycznym najwięcej wartościową publikacją, której oczekiwaliśmy dawno.

Dr. Hugon Riemann: Dzieło to zawiera masę muzyki znakomitej ze wszystkich epok i zgrabnie unika rzeczy niestrawnych... Przy najstarszych utworach zastosowanie znaków alteracyjnych zdradza wytworny gust muzyczny.

Ch. M. Widor: Zbiór ten wzbudza nadzwyczajny zachwyt, niewątpliwie towarzyszyć mu będzie wielkie powodzenie.

M. E. Bossi: Rozmiar tego znakomitego i wytwornego dzieła jest kolosalny, wybór autorów znakomity, zbiór uporządkowany nader trafnie.