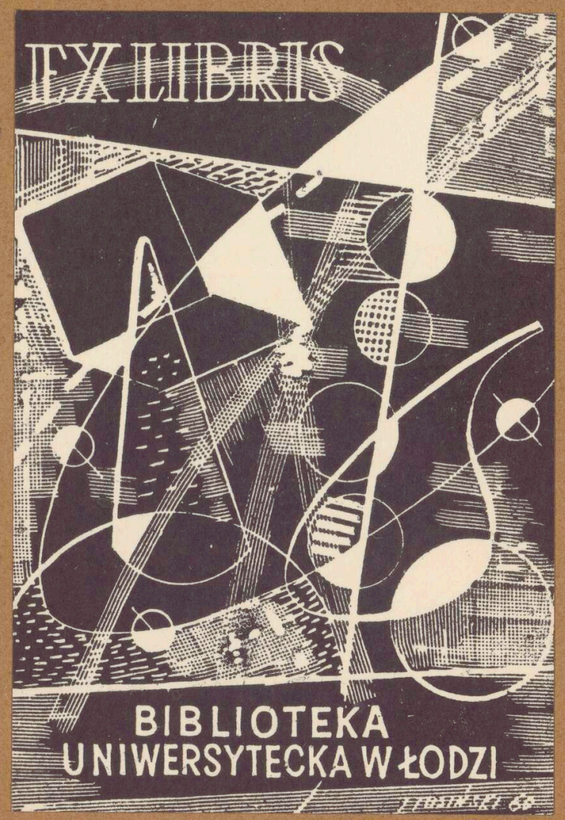


Album

W Tarnowcu

Mikołaja Turkowskiego

Pr. w Korytni dnia 4/16 Maja

1898 roku.

E.

M 2a
Łódź

22 20039127

MAGISTER CHORALIS.

PODRĘCZNIK

DO NAUKI

ŚPIEWU GREGORYAŃSKIEGO

WEDŁUG MELODYI AUTENTYCZNYCH

ZATWIERDZONYCH PRZEZ STOLICĘ ŚW. I PRZEZ KONGREGACYĄ ŚW. OBRZĄDKÓW.

UŁOŻYŁ

KS. FR. XAW. HABERL.

NA JĘZYK POLSKI Z DRUGIEGO WYDANIA WŁOSKIEGO PRZETŁUMACZYŁ

I

OPISEM WAŻNIEJSZYCH OBRZĄDKÓW KOŚCIOŁA POLSKIEGO

UZUPEŁNIŁ

KS. JÓZEF SURZYŃSKI

DR. ŚW. TEOLOGII.

MAGASIN DE MUSIQUE
SEBETHNER & WOLFF
à Varsovie
rue Cianka [illegible] de Cracovie.

RATYZBONA

NAKŁADEM FRYDERYKA PUSTETA.

1890.

160,-



M 20038

M 20038

Ku 95/81/10
5,5

Przedmowa autora

do ostatniego wydania włoskiego.

Kościół św. starał się zawsze gorliwie o zachowanie jedności liturgicznej, która ściśle z jednością we wierze się łączy. Mimo to od czasu do czasu powstawały nadużycia i zaprowadzano zwyczaje z ogólnem charakterem liturgii się nie zgadzające, zwłaszcza do tych jéj części, które pod pewnym względem bardziéj niż inne podlegały zmianom, już to dla tego, iż na pozór mniéj one są istotne, już téż dla tego, że same przez się skłonne są do przyjmowania zmian, wymaganych biegiem czasu i postępem sztuk, już wreszcie dla tego, że zależą one od widzimi się osób prywatnych, które niestety sąd swój o rzeczach liturgicznych po największéj części na niewłaściwych opierają zasadach.

Nadużyciom tym i zmianom podległ przedewszystkiem śpiew gregoryański. Dopóki innego śpiewu w kościele nie używano, zwłaszcza w pierwszych czasach, mógł on łatwo zachować i rozwijać się w swéj pierwotnéj czystości. Różne kościoły świata katolickiego wysyłały do Rzymu śpiewaków, ażeby ci używanego tamże śpiewu liturgicznego się wyuczyli. Skoro jednak do obrzędów kościelnych prócz gregoryańskiego dopuszczono także śpiew polifonowy, a późniéj muzykę nowożytną, począł śpiew gregoryański powoli upadać, nie tylko dla tego, że mniéj go używano w kościele, lecz także i dla tego, że mistrzowie więcéj odtąd dbali o wzorowe wykonanie kompozycyi własnych, aniżeli o zachowanie śpiewu gregoryańskiego w pierwotnéj czystości. Stąd poszło, że w roz-

maitych kościołach nie przeglądano już z dawną skrupulatnością nowych kodeksów i nowych wydań melodyi gregoryańskich; nie uwzględniano zmian, jakim z rozporządzenia najwyższéj powagi kościelnéj śpiew rzymski z biegiem czasu podlegał; natomiast wprowadzano doń rozmaite błędy, zmieniano melodye, a nawet układano melodye nowe, do melodyi rzymskich niepodobne. To też nie dziw, że tak wiele powstało wydań ksiąg choralnych, różniących się jedne od drugich, nie tylko w rozmaitych dyecezyach, ale często nawet w jednéj i téj saméj dyecezyi.

Bardziéj niż kiedykolwiek zwrócono na to uwagę w czasach naszych; już to dla tego, że wskutek ułatwionéj komunikacyi, osobiście śledzić możemy praktyki i błędy poszczególnych kościołów; — już téż dla tego, że wielki w ostatnich dziesiątkach lat obudził się zapał do studyum wszystkich części liturgii w ogólności i do ścisłego połączenia téj ostatniéj z liturgią rzymską.

To téż gdy za łaską Bożą i za staraniem Rzymskich Papieży jedność w liturgii kościoła łacińskiego przywróconą została, bolesnym był widok niezgody, jaka nie przestawała rozszerzać się w śpiewie gregoryańskim, pomimo to, iż ściśle on z liturgią jest związany. Katolik wszędzie tak samo się modlił i na te same patrzał obrządki mszalne; jedyne tylko melodye, tym świętym obrzędom towarzyszące, były mu nowe i obce. Coraz bardziéj zaniedbywano melodye gregoryańskie w czasie nabożeństwa, albo pozostawiano je smakowi pojedyńczych osób. Zdarzało się prócz tego, że prawdziwi czciciele śpiewu gregoryańskiego byli w niepewności, która z pomiędzy licznych melodyi była lepsza i autentyczna; albo téż na ślepo wierzyli powadze tego lub owego pisarza prywatnego; albo wreszcie przyznawali bezwzględną wartość niezgadzającym się po części między sobą wynikom poszukiwań archeologicznych.

Obecnie wszelkie wątpliwości znikły. Stolica św. i Kongregacya św. Obrządków przywróciła zasadę, która powinna

była zawsze być najwyższem prawidłem dla liturgicznego śpiewu, a która wymaga, by tenże śpiew zgadzał się z śpiewem używanym przez kościół rzymski. Ażeby wykonywanie téj zasady ułatwić taż Stolica św. i taż Kongregacya św. Obrządków dała światu katolickiemu po uciążliwéj dwudziestoletniéj pracy nowe wydanie ksiąg liturgicznych, zawierających melodye gregoryańskie, które kościół rzymski uważa za swoje i którym przyznaje autentyczny i urzędowy charakter; tudzież poleciła kilkakrotnie gorącemi słowy by księgi te weszły wszędzie w używanie *ut sic cunctis in locis ac dioecesibus cum in ceteris quae ad sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.* Słowa powyższe czytamy w dekrecie z 26 kwietnia 1883 r. wydanym przez Kongregacyą św. Obrządków z wyraźnego polecenia Ojca św. Leona XIII. W tymże dekrecie podany jest szkic historyczny wydań urzędowych, z którym bliżéj zapozna się czytelnik na kilku miejscach, a zwłaszcza w drugim paragrafie, niniejszego podręcznika.[1]

Razem z wątpliwościami winny z tychże samych powodów ustać także wszelkie kłótnie i nieporozumienia. Przeto téż zwalczanie otwarte i krytykowanie wydań autentycznych przed wydaniem wspomnianego dekretu uchodziły — dzisiaj uniewinnić by ich nie można; a smutne skutki prowadzonéj nadal mniéj lub więcéj otwartéj wojny najbardziéj zaszkodzą tym, którzy nie chcą widzieć tego, co tak bardzo jest jasnem. Już w wieku XI powiedział sławny teoretyk Jan Kotoniusz: *Cum enim constet, quod unus Dominus una fide, uno baptismate et omnino morum unitate oblectetur, quis non credat quod idem ex multitudine cantorum discordia, quam non inviti neque ignorantes, sed voluntarie constrepunt, offendatur?*[2] Trzeba zapatrywać się na sprawę z właściwego punktu widzenia, a ogólne pojednanie się katolickich śpiewaków żadnych

[1] Ob. cały dekret w dodatku na końcu książki str. 206 i następne.
[2] Gerbert, *Script. de Musica Sacra;* Tom II. str. 260.

nie będzie sprawiało trudności. „Wykonywanie przepisanych przez kompetentną władzę melodyi jest obowiązkiem muzyków. Podobnie jak od układu poetycznego hymnów i antyfon, tak i od świętego śpiewu nie można żądać najwyższéj doskonałości estetycznéj; tę bowiem w niebie dopiero się osiągnie. Czyż bowiem śpiewy z wieku X i XI dla tego samego tylko, że są stare na nowo w kościołach zabrzmieć mają? Bynajmniéj, powadze Stolicy św. jak w rzeczach wiary i obyczajów, tak i w śpiewie liturgicznym zawsze przysługiwać będzie ostatnie słowo rozstrsygające“.[1] Możemy tedy tuszyć, że zaczepki się skończyły, i że we wszystkich kościołach katolickiego świata, jak to już w większéj ich liczbie uczyniono, księgi liturgiczne Stolicy św., a razem z niemi zawarte w nich melodye gregoryańskie ze czcią i przynależnem posłuszeństwem przyjęte zostaną.

W podręczniku niniejszym starałem się, według słabych sił swoich, wyjaśnić jak najdokładniéj podane w księgach liturgicznych przez Stolicę św. i przez św. Kongregacyą Obrządków melodye gregoryańskie i podać na podstawie historyi i tradycyi wskazówki do dobrego ich wykonywania. Przychodziło to dawniéj, z podanych co dopiero przyczyn, bardzo trudno; tak iż w pierwszych trzech wydaniach swego podręcznika (1864, 1866 i 1870) sam w kilku rozdziałach byłem niepewny, czy droga przezemnie obrana była prawdziwą, głównie dla tego, że według ówczesnego zdania mego, trzeba było uwzględnić różne zdania autorów prywatnych i rozmaite wydania używanych wtedy tekstów. Wnet atoli przekonałem się, iż prawdziwem jest zdanie filozofa Deutigera:[2] *„Trzebaby przestać istnieć, gdyby się chciało być tem, czem każdy chce abyśmy byli.“* Skoro zaś już władza duchowna tak jasno i uroczyście w téj sprawie przemówiła, postanowiłem trzymać się ściśle w mych pracach drogi wskazanéj przez urzędowe księgi liturgiczne, i starałem się objaśniać te

[1] Ob. *Le Canoniste Contemporain;* czerwiec 1880.
[2] Vorrede zum *Prinzip der neueren Philosophie.*

ostatnie i bronić ich nietykalności; to téż od tego czasu począwszy jedynie tylko celem kształcenia się w literaturze i archeologii śpiewu gregoryańskiego zdania autorów prywatnych uwzględniałem, — a przyjąłem tylko te zasady z archeologii, które są jasno dowiedzione, i których przy wykonywaniu melodyi gregoryańskich z korzyścią używać można. Wyłuszczone powyżéj zasady, których się stanowczo w mym podręczniku, począwszy od czwartego wydania jego z r. 1873, trzymam, przyczyniły się głównie do nagłego rozpowszechnienia go i do pozyskania mu szczerych sympatyi w szerokich kołach poważnych muzyków kościelnych. Zaprowadzono go nietylko w większéj części niemieckich seminaryów duchownych i kościelnych szkół śpiewu, stojących pod kierownictwem towarzystw św. Cecylii, tak iż obecnie już dziewiąte wydanie jego niemieckie przygotowuję do druku, ale został on prócz tego przetłumaczony na język angielski, francuzki, łaciński, hiszpański i holenderski.

Przykłady melodyi gregoryańskich wyjęte zostały z ksiąg autentycznych. Nawet gdy chodziło o wyjaśnienie jakiéj reguły, podanéj przez teoretyków średniowiecznych, starałem się zastósowanie jéj do teraźniejszego śpiewu wykazać przykładami wyjętemi, nie z tego lub owego starego kodeksu, lecz z tychże samych wydań autentycznych; chciałem przez to wykazać, że w melodyach autentycznych dokładnie zachowane są reguły ułożone w wieku złotym śpiewu gregoryańskiego, tudzież, że melodye te zachowały istotny i właściwy swój charakter gregoryański, chociaż pod względem formy od starych melodyi się różnią. Prócz tego pozwalam sobie zauważyć, że i pod względem kształtu czcionków, jakiemi przykłady są wydrukowane zgadza się dokładnie z drukiem ksiąg urzędowych, tak iż większego podobieństwa między przykładami temi a melodyami autentycznemi życzyć sobie już nie można.

Wypada mi także zwrócić uwagę i na to, że podręcznik niniejszy nie jest właściwie szkołą śpiewu choralnego w ści-

słem znaczeniu tego wyrazu, lecz jak opiewa tytuł jego rzeczywistym *Magister choralis*. Gdyż oprócz wiadomości historycznych, naukowych i artystycznych, które wyczerpująco objaśniają cały system gregoryańskiego śpiewu, starałem się podać w nim także wskazówki do praktycznego zastósowania śpiewu tego w różnych obrzędach roku kościelnego. Każdy dyrygent chóru i każdy nawet mniéj wykształcony organista znajdzie tu wszystko to, co wiedzieć powinien, by dokładnie obowiązki swe mógł wypełniać. Oby ta skromna praca moja, na któréj osobne błogosławieństwo Ojca św. Leona XIII spoczywa, zdołała rozpalić we wszystkich, a zwłaszcza w sercach kleryków, miłość do téj tak pięknéj części katolickiéj liturgii. Melodye gregoryańskie były aż do naszych czasów bardzo zaniedbywane. Miano je nawet za rzecz zbyt skromną i nieznaczną, tak iż pogardzano niemi i wydalono je ostatecznie z kościoła. Dzisiaj, dzięki Bogu, czasy się zmieniły. Długoletnie studya nad śpiewem św. Grzegorza, jakim zdolni uczeni rozmaitych krajów w ostatnich latach się poświęcali, odsłoniły ukrytą piękność jego. Chcąc sprawdzić tę ostatnią trzeba pilnie i wytrwale ćwiczyć się w tymże śpiewie. Mniéj doświadczonym zdaje się na pierwszy rzut oka, że melodya gregoryańska nie przemawia ani do rozumu ani do serca. Inaczéj oni jednak sądzić będą, gdy po gruntownéj nauce zrozumieją jéj uroczy język i gdy zasmakują w niebiańskich jéj tonach. *In morem puri argenti,* pisze Gwidon z Arezzo, *omnis cantus quod magis usitatur, eo magis coloratur, et quod modo displicet, per usum, quasi lima politum postea callaudatur* [1].

Ratyzbona, d. 10 maja 1888.

Ks. Fr. Xaw. Haberl,
Dyrektor wyższéj szkoły muzyki kościelnéj w Ratyzbonie i członek rzymskiéj komisyi papieskiéj do rewizyi ksiąg liturgicznych.

[1] Gerbert, l. c. Tom II. p. 20.

Kilka uwag od tłumacza.

Przekonany głęboko, że i w naszym kraju niniejszy podręcznik do nauki śpiewu choralnego wielkie przyniesie korzyści, przełożyłem go na język polski. Podejmując się téj pracy miałem w pierwszym rzędzie alumnów seminaryów duchownych na myśli, którym podręcznik ten naukę śpiewu gregoryańskiego znacznie ułatwi. Lecz i kapłani, pragnący poznać gruntowniéj zasady i rozliczne zalety tego świętego śpiewu, po radę i oświecenie w wątpliwościach do książki niniejszéj chętnie uciekać się będą. Także i dyrygentom chóru, organistom i śpiewakom kościelnym i w ogóle wszystkim tym, którzy, czy to z obowiązku, czy z szczególnego zamiłowania, śpiewem św. Grzegorza się zajmują — podręcznik niniejszy będzie pożądanym nabytkiem. Dotąd bowiem nie mieliśmy w literaturze naszéj dzieła, w któremby teorya śpiewu choralnego tak praktycznie, tak zajmująco, tak szczegółowo i tak przystępnie wyłożoną była jak w *Magister choralis* ks. Haberla.

Na wyraźne życzenie autora tłumaczyłem nie z ósmego wydania niemieckiego, lecz z ostatniego jubileuszowego wydania włoskiego O. Anioła de Santi z r. 1888, przypisanego Ojcu św. Leonowi XIII w pięćdziesiątą rocznicę jego kapłaństwa.

O ile właściwości językowe pozwalały, trzymałem się ściśle oryginalnego tekstu. Dodałem kilka ustępów z objaśnieniem obrządków zaprowadzonych wyłącznie w kościele polskim, n. p. rezurekcyi, procesyi Bożego Ciała i t. p.

Umieszczone na końcu książki dekreta soborów polskich, tyczące się śpiewu i muzyki w kościołach naszych, posłużą z jednéj strony za świadectwo, jak gorliwie u nas dawniéj świętą muzyką się zajmowano, a podniosą z drugiéj strony znaczenie chorału w oczach tych wszystkich, którzy dotąd albo nie dość pilnie go się uczyli, albo nawet lekkomyślnie nim pogardzali.

Pisałem w Poznaniu, d. 9 czerwca 1889 r.
w uroczystość Zesłania Ducha św.

Ks. Józef Surzyński,
Wikaryusz i Dyrygent chóru przy Archikatedrze.

WSTĘP.

§. 1. *Definicya śpiewu choralnego.*

Chorał rzymski czyli śpiew gregoryański jest właściwą muzyką katolickiéj liturgii. Istotą jego jest *charakter diatoniczny*, t. j. melodye [1] jego składają się z naturalnych tonów skali, ułożonych według pewnych praw i wykonują się na jeden głos (unisono) w rytmie mowy [2], bez odmierzonéj ściśle miary czasu.

Nazwa *„cantus gregorianus“* zachodzi pierwszy raz w traktacie Wilhelma z Hirschau († 5 lipca 1091) [3] i pochodzi ztąd, iż papież Grzegorz I Wielki (590—604) poprawił i pomnożył używane za jego czasów śpiewy kościelne.

Oryginalnéj księgi św. Grzegorza dotąd nie odnaleziono; duch jednakże melodyi jego zawsze się w Kościele przez podanie utrzymywał.

Śpiew gregoryański nazywamy „rzymskim“, gdyż kolebką jego jest Rzym, stolica katolickiego Kościoła. I dzisiaj Rzym nakazuje, by tak samo nazywano śpiew potwierdzony przez Kongregacyą św. obrządków, celem odróżnienia

[1] *Melodya* jest to szereg tonów uporządkowanych według pewnych praw muzycznych, a zadawalniających ucho swym rozkładem i swem urozmaiceniem. *Harmonią* zaś nazywamy jednoczesne zgodne brzmienie kilku tonów. Nowożytna melodya tworzy się na podstawie harmonii, melodye choralne składają się z tonów gamy diatonicznéj.

[2] Melodya bez rytmu jest jakoby ciało bez duszy. Wielka jednak zachodzi różnica między rytmem taktowym w muzyce nowoczesnéj, a rytmem melodyjnym w śpiewie gregoryańskim.

[3] Gerbert, *Scriptores de Musica Sacra;* S. Blasii, 1784. Vol. II. pp. 154-182. Kornmueller w *„Kirchenmusikalisches Jahrbuch“*. Regensburg 1887 str. 15.

go od używanych, a przez nią cierpianych tylko melodyi w rozmaitych krajach, dyecezyach lub zakonach. Sam tylko Papież może liturgią, a z nią składowe jéj części n. p. śpiew gregoryański, zmieniać według potrzeb, tworzyć ją na nowo, lub reformować.

Nazwa „śpiew choralny“ pochodzi z czasów, gdy duchowieństwo zgromadzone w chórze *(presbyterium)*, śpiewało razem lub na przemian officyum kościelne. Chorał protestancki różni się, według powyższego określenia, w swéj istocie od chorału rzymskiego. Również i mniemanie, jakoby każdy śpiew kościelny, któremu nie towarzyszą organy lub inne instrumenta, n. p. kompozycye w stylu Palestryny, był choralnym, wypływa z pomięszania pojęć.

Od wieku X poczęto wtórować melodyom choralnym drugim głosem, który śpiewał w interwalu kwarty, kwinty i oktawy *(motus rectus)*. W wieku XI rozszerzono towarzyszenie nie tylko o interwal tercyi lecz także o t. zw. *organum* t. j. śpiew, w którym jeden głos na jednéj spoczywa nócie, a reszta głosów się porusza *(motus obliquus)*. Nareszcie w wieku XII poczęto już używać ruchu przeciwnego *(motus contrarius)* i utworzono przez to t. zw. diafonią *(discantus)*, uwydatniającą się przedewszystkiem w końcowych kadencyach. We wszystkich tych rodzajach towarzyszenia nazwano melodyą gregoryańską, celem odróżnienia jéj od reszty głosów kontrapunktycznych[1], *cantus firmus*. Ponieważ przy wymienionych powyżéj kombinacyach harmonicznych rytm prawdziwego chorału nietylko znacznie ucierpiał, ale nawet pod nawałem głosów zginął zupełnie, dla tego czysty śpiew gregoryański bez towarzyszenia nazwano *cantus planus*.

W wieku XIII i XIV poczęła się rozwijać tak zwana *polifonia*[2], która w wieku XV udoskonaloną została pod

[1] Nazwy téj w tymże samym wieku używać zaczęto. Nóta gregoryańska zwała się *punctus* albo *punctum;* nóta zaś towarzysząca jéj a prostopadle pod nią leżąca zwała się *contrapunctus* albo *contrapunctum*.

[2] W kompozycyach kilkogłosowych rozróżniamy dwa gatunki muzyki: *homofonią*, gdy pojedyńcze głosy towarzyszą tylko danéj melodyi; *polifonią*, gdy pojedyńcze głosy poruszają się niezależnie jeden od drugiego, a tworzą mimo to harmoniczną całość.

względem rytmu przez Wilhelma du Fay i jego następców, a w wieku XVI do najwyższéj doprowadzona doskonałości przez Jana Piotra Ludwika z Palestryny (Giovanni Pierluigi da Palestrina, ur. 1526 † w Rzymie 2 lutego 1594 r.). Kompozytorzy brali temata do mszy swych i motetów po większéj części ze śpiewu gregoryańskiego i powierzali je jednemu z głosów; zmieniając czasem dla urozmaicenia śpiewu wartość nót. Przy końcu tegoż wieku motywa wyjęte ze śpiewu gregoryańskiego coraz rzadszemi się stają, aż wreszcie w wieku następnym nikną zupełnie. Zaniedbanie tego kanonu liturgicznego sprowadziło upadek muzyki kościelnéj: odtąd bowiem osobisty smak świeckich poczęści kompozytorów panować nad nią począł — tak że ostatecznie zupełnie światową się stała.

Zauważyć tedy trzeba, że diafonie średniowieczne i polifonie późniejszych wieków ściśle ze śpiewem choralnym były związane; tak iż chcącym dobrze je wykonać, koniecznie z rytmem gregoryańskim zapoznać się wypada. „Główną podstawą, pisze Proske[1], do dobrego zrozumienia i wykonania partycyi, ułożonych przez starych mistrzów kościelnych, jest śpiew gregoryański. Ktoby chciał w inny sposób je rozpowszechniać, n. p. za pomocą sztuki nowoczesnéj i narzucić im dzisiejsze systemy, ten nietylko celu by chybił, ale za każdym krokiem naprzód o dwa kroki wstecz by się cofnął.

§. 2. *Rys historyczny śpiewu choralnego.*

W pierwszych wiekach chrześciaństwa sprawowanie tajemnic Bożych odbywało się w sposób bardzo prosty; przeto téż prostym bardzo był śpiew kościelny. Początkowo uży-

[1] *Musica divina*, Ratyzbona u Pusteta. 1883. W przedmowie do tomu I. — Ks. kanonik Proske (1794—1861), jeden z pierwszych reformatorów muzyki kościelnéj, założył sławny już dzisiaj chór katedralny w Ratyzbonie.

wano melodyi hebrajskich, które pod wpływem *muzyki i sztuki* greckiéj przybrały z czasem artystyczniejszą formę. „Zaraz na początku wieków chrześciańskich widzimy, jak pierwiastki śpiewu z Palestyny i Grecyi jakoby dwa potoki zlewają się i łączą jeden z drugim. Z żydowskiéj muzyki *(musica sacra)* wzięła muzyka chrześciańska świętość, a z sztuki greckiéj formę, kształt i piękność“[1]. Zauważyć jednak trzeba, że w ciągu trzech pierwszych wieków prześladowań trudno było wymagać jedności i jakiegokolwiek udoskonalenia śpiewu, tem mniéj, że na początku lud tylko śpiewał, nie zaś wykształceni w odpowiedniéj szkole śpiewacy.

Do podniesienia śpiewu kościelnego przyczynił się głównie św. Ambroży, biskup medyolański († 379). Był on nietylko sam biegłym w téj sztuce, ale nadto z zamiłowaniem przykładał się do udoskonalenia jéj w kościele; tak iż słusznie uważany był zawsze za pierwszego założyciela uporządkowanego systemu muzycznego i za wynalazcę osobnego sposobu śpiewania, zwanego śpiewem ambrozyańskim. Piękność śpiewu ambrozyańskiego opisać trudno. Może najbardziéj ci zbliżają się do prawdy, którzy utrzymują, że wrażenie melodyi ambrozyańskich przypisać trzeba ich wielkiéj prostocie, tudzież ich tkance metrycznéj[2]. O. Kienle[3] twierdzi przeciwnie „że w śpiewie ambrozyańskim nie było miary metrycznéj, lecz wolny rytm. Czasami jest on prosty, lecz czasami rozwija się w bogate melodye. Różnica między jednym a drugim śpiewem zachodząca nie jest tak wielka, jak dotychczas sądzono“.

Późniéj papież św. Grzegorz Wielki (590—604) dał śpiewowi kościelnemu daleko jaśniejsze reguły, złączył rozproszone melodye chrześciańskie w jednolitą całość, rozłożył je według potrzeb liturgii na rozmaite dni roku, uzupełnił

[1] Ambros, Gesch. der Musik. Tom. I. str. 196.
[2] Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg, Coppenrath, 1871. str. 9 i 10.
[3] *Choralschule.* Fryburg, Herder, 1884. str. 120.

braki, układając nowe śpiewy i spisał to wszystko w sławnem swem *Antiphonarium cento*[1]. Dla ugruntowania swéj reformy założył w Rzymie szkołę śpiewu, w któréj osobiście chłopców nauczał. Ze szkoły téj wyszli sławni nauczyciele rzymskiego śpiewu liturgicznego; już w roku 596 opat św. Augustyn zabrał kilku z nich ze sobą do Anglii.

Także i papież Hadryan (657—672) śpiewaków rzymskich do Anglii posłał; w kronikach ówczesnych czytamy, że roku 679 jeden z tych śpiewaków, imieniem Jan uczył mnichów i kleryków angielskich śpiewu. W Niemczech śpiew i liturgia rzymska razem z wiarą rozpowszechnione zostały staraniem św. Bonifacego i uczniów jego około r. 716.

Karól Wielki gorliwie rozpowszechniał w swem państwie śpiew gregoryański i sprawił, iż te święte pienia zabrzmiały na całym Zachodzie. W Niemczech i we Francyi powstały słynne szkoły, zwłaszcza przy klasztorach i katedrach, tak iż dnia każdego, o każdéj godzinie, w tysiącach kościołów w jeden i ten sam sposób święte rozbrzmiewały melodye.

Nieokreślony jednakże sposób pisania nót, jakiego używał Grzegorz św., i powstająca ztąd konieczność ustnego objaśniania sprawiły z upływem kilku wieków zamięszania w jedności[2] śpiewu gregoryańskiego.

Gwidon z Arezzo, Benedyktyn z Pompozy pod Rawenną, zaczął w pierwszéj połowie XI wieku używać wynalezionych przez flamandczyka Hucbalda od św. Amanda († 930) linii, i wywołał przez to ogromny przewrot w śpiewie kościelnym. Po upływie wieku XII przepisano już stare rękopisy i udoskonalono neumy, nadając im jaśniejszą i bardziéj określoną

[1] Centonem vocant carminis genus ex diversis carminum fragmentis hinc atque illinc accersitis, contextum, quasique consutum. Martini, *Storia della Musica.* Vol. II. p. 18 N. 33.
[2] Cantum per haec signa *(neumata)* nemo per se addiscere potest, sed oportet, ut aliunde audiatur, et longo usu discatur, et propter hoc huiusmodi cantus nomen *usus* accepit“. (Nikt tego śpiewu bez obcéj pomocy nauczyć się nie może, lecz musi się go uczyć ze słuchu przez długie ćwiczenie; dla tego śpiew ten otrzymał nazwę „*ćwiczenie*“). Gerbert, Scriptores. t. III .p. 202.

formę. Skutek tych zmian był jednak, stósownie do miejsca, w którem się one dokonywały, rozmaity; albowiem już w XI wieku jedne i te same melodye w rozmaitych rękopisach się różniły, gdyż śpiewacy klasztorni i katedralni trzymali się swych odrębnych tradycyi i w rozmaity sposób tłomaczyli neumy, uważając swoję melodyę za prawdziwą gregoryańską.

Powstawały wskutek tego wątpliwości, którą z pozostałych w podaniu melodyi uznać za melodyą św. Grzegorza. Główne jednakże zasady śpiewu gregoryańskiego, t. j. jego dyatoniczny charakter i deklamacya melodyjna pozostały te same, nawet w wieku XIII, w którym zaczęto obcinać i skracać melodye, przedłużone zbytecznie, już to niestósownemi ozdobami artystycznemi, już téż osobistemi dodatkami śpiewaków. Skrócenia te weszły powoli do ksiąg liturgicznych [1].

Kościół rzymski uważał zawsze chorał za własny swój śpiew. To téż ostrzegał i prawem nakazywał, aby wszelkie zmiany w mszale i brewiarzu rozciągano także i na śpiew gregoryański; — nie wydawał téż nigdy ksiąg liturgicznych bez śpiewu. Zwłaszcza przy końcu XVI wieku, wkrótce po koncylium Trydenckiem wziął się tenże Kościół energicznie do przywrócenia jedności w liturgii i w śpiewie.

W roku 1582 wydano staraniem Guidettiego a pod okiem Grzegorza XIII i Sykstusa V *Directorium Chori;*

[1]) Podczas Graduale i Traktusu poczęto używać mniéj nót od czasu, kiedy ceremonie pomiędzy epistołą i ewangelią skrócone zostały. Podobnie i śpiew responsoriów na jutrznią został nieco skrócony, gdy jutrznią nie w nocy, ale rano śpiewać zaczęto. Grzegorz XIII potwierdził słuszne uwagi Palestryny w téj sprawie i upoważnił go do poprawienia, zreformowania itd". Baini, *Memorie storico critiche.* Tom II. str. 79.

Koncylium w Reims w roku 1564 orzekło: „zalecamy, aby zaniechano zbytecznego przedłużania śpiewu, zwłaszcza na końcowych sylabach antyfon, co się „*pneuma*" nazywa; napróżno się bowiem przez to wiele czasu traci. Również, aby tam skracano, gdzie nad sylabą lub słowem więcéj jest nót, niż potrzeba". Podobnie wyraziło się inne w temże mieście odbyte Koncylium w 1583 r.

w r. 1587 *Cantus ecclesiasticus officii maj. hebd.;* w r. 1588 *Praefationes in cantu firmo.* Czcionkami drukarni medycejskiéj wyszło w Rzymie, na rozkaz Pawła V w latach 1614 i 1615 *Graduale Romanum,* a r. 1614 *Rituale Romanum; Antiphonarium Romanum* wydane zostało w dwóch tomach in folio przez Joachima Trognesio w Antwerpii. Także i Hymny wydane przez Palestrynę już w r. 1589 zostały na rozkaz Urbana VIII na nowo przejrzane i r. 1644 opatrzone poprawnym tekstem.

Nareszcie papież Pius IX postanowił, aby księgi liturgiczne zostały na nowo przejrzane i opracowane, i rozkazał ułożyć śpiewy na uroczystości, któremi liturgia po wieku XVII wzbogaconą została. Pracę tę powierzył Kongregacyi św. obrządków, która ze swéj strony wyznaczyła za zgodą papieża osobną komisyą, złożoną z pięciu biegłych mistrzów. Obowiązkiem téj ostatniéj było zbadać nowe utwory i poprawić używane dotąd księgi choralne według zasad przyjętych po koncylium Trydenckiem. Od roku 1884 poczęły tedy wychodzić nowe wydania tych ksiąg liturgicznych, które zawierają w sobie rzymski śpiew gregoryański. Téj olbrzymiéj i kosztownéj pracy podjął się drukarz papieski Fryderyk Pustet z Regensburga, który otrzymał za to przywiléj druku na trzydzieści lat, prawo zaś własności zatrzymała Kongregacya św. obrządków [1].

Mechlińskie wydania Voghta i Duvala; paryzkie Lecoffra, wydanie Reims-Cambrai, Pothiera *Liber Gradualis* i inne, zostały przedłożone Stolicy świętéj. Ojciec święty raczył

[1] Uczeni archeolodzy chcieli w ostatnich czasach poprawić liturgią i śpiew liturgiczny. Podobnym zachciankom energicznie oprzeć się trzeba; liturgia bowiem z wewnętrznego i mistycznego życia kościoła nie zaś z wiedzy ludzkiéj prawa swe wywodzi. Wiele bowiem rzeczy w liturgii zmieniać by trzeba, gdyby do niéj dzisiejsze prawa krytyki, wiedzy, archeologii i estetyki zastósować chciano. — Melodye liturgiczne są owocem wieków całych; wszystkie wieki jakiemś dodatkiem melodye te wyposażyły. Zresztą w żadnéj rzeczy powaga Kościoła tak niezależną od obcych wpływów się nie okazała, jak w liturgii, i dla tego cała archeologia jedynie tylko pomagać, a nie zaś sąd swój wydawać tutaj może.

wprawdzie pochwalić gorliwość autorów i wydawców w podnoszeniu i pielęgnowaniu chorału gregoryańskiego. Pomimo to różnica między powyższemi pracami prywatnemi a wydaniem urzędowem Kongregacyi św. obrządków jest bardzo wielka. Każdy bowiem arkusz chorału autentycznego posyłano wpierw do wyznaczonéj przez Stolicę św. komisyi, która zbadawszy wszystko i zrobiwszy potrzebne poprawki, oddawała go Kongregacyi, by ta ostatnia odznaczyła ją swą pieczęcią i zezwoliła ostatecznie na oddanie go do druku. To też Brewe Ojca św. z d. 30 Maja 1873 r. mówi: „Polecamy usilnie to wydanie najczcigodniejszym biskupom dyecezyalnym, aby stósownie do gorącego życzenia naszego, jak w innych częściach liturgii katolickiéj, tak i w śpiewie wszędzie i we wszystkich dyecezyach jedność z Kościołem Rzymskim zachowaną była“[1].

Ponieważ jednak późniéj powstały jeszcze spory o prawności wydań urzędowych, dla tego Rzym widział się zmuszonym potwierdzić dnia 14 kwietnia 1877 r. wolę Piusa IX[2].

Następca Piusa IX, chwalebnie nam dziś panujący Leon XIII, potwierdził rozkazy i życzenia swojego poprzednika, a Kongregacya św. obrządków udzielała zawsze stanowczych odpowiedzi wszystkim tym, którzy z wątpliwościami co do prawdziwości tychże ksiąg do niéj się zgłaszali; śpiew zaś w nich zawarty nazwała *„cantus legitimus“*. A gdy, pomimo tak wyraźnych postanowień, zgromadzony w sierpniu 1883 r. w Arezzo t. zw. *„Zjazd europejski dla zbadania liturgicznego śpiewu“*[3] powstał, chociaż pośrednio tylko, przeciw

[1] „Hanc ipsam . . . editionem Reverendissimis locorum Ordinariis, iisque omnibus, quibus Musicae sacrae cura est magno opere commendamus; eo vel magis, quod sit Nobis maxime in votis, ut cum in ceteris quae ad sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una, cunctis in locis ac Dioecesibus eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia“.

[2] Patrz przedmowę..

[3] Historyą jego obacz w książce: *„offene Briefe über den Congress v. Arrezo“* von Professor J. M. Lans, übersetzt von Edm. Luypen 1883. Regensburg, Pustet.

wydaniom urzędowym i nowem, postępy archeologii nowoczesnéj uwzględniającem wydaniem, tamte chciał zastąpić, wtedy św. Kongregacya wydała dekret z dnia 26 kwiet. 1883 r. i od razu wszelkie dalsze rozprawy przerwała[1]. Nakoniec wydane zostało rozporządzenie, iżby wydania *Antiphonarium* i *Graduale* były oznaczane dodatkiem: *„cura et auctoritate S. R. C. digestum Romae“*, jako też, aby śpiewy znajdujące się w *mszale*, *rytuale* i *pontyfikale rzymskim*, jako cały Kościół obowiązujące, bez aprobaty Kongregacyi św. obrządków ani nawet w osobnych odbitkach odtąd nie wychodziły.

Wskutek tych publicznych dekretów — większa część dyecezyi Niemiec[2], Ameryki i Holandyi przyjęła nowe wydania jeszcze przed 26 kwiet. 1883 r.; a synody w Westminsterze w r. 1873 i w Maynooth w r. 1875 przyjęły je uroczyście dla Anglii i Irlandyi. Obecnie księgi urzędowe rozpowszechniają się także i w tych krajach, które miały dotąd odrębne i różniące się jedne od drugich księgi liturgiczne. Prócz tego wszyscy wydawcy nowych mszałów, rytuałów i pontyfikałów muszą odtąd trzymać się ściśle tak pod względem melodyi jako i notacyi stereotypowych wydań ratyzbońskich.

§. 3. *Zalety śpiewu choralnego.*

Śpiew choralny złączony ściśle z ceremoniami Kościoła katolickiego i rozciągający się, że tak powiem, na całe jego życie liturgiczne, daje najlepsze świadectwo o jedności Kościoła. Język, którego on używa jest piękny i poważny; miejsce, w którem rozbrzmiewa jest święte; melodye jego

[1] O ważności tego dekretu obacz J. Bogaerts *Le Congrès d'Arezzo* i *Cäcilien-Kalender* z r. 1884.

[2] Jakkolwiek smutne zaburzenia nowszych czasów, wywołane zwłaszcza zniesieniem licznych klasztorów i kolegiat, zapał do nauki chorału gregoryańskiego ogólnie ostudziły, to krzewiąca się dzisiaj wszędzie reforma muzyki kościelnéj, dozwala spodziewać się, że chorał nietylko w większych, ale także i w uboższych kościołach na nowo zakwitnie, zwłaszcza, że mniejsze wydanie stereotypowe śpiewu liturgicznego nie wiele kosztuje.

są proste, jasne, a mimo to, wzniosłe! Wszystko czyni go godnym przeznaczenia swego, by był istotną częścią służby Bożéj i był zarazem zewnętrznym objawem nadprzyrodzonego ducha, który jak we wszystkich rzeczach, tak i w téj Kościołem kieruje. „Każdy katolik wie dobrze, jak miło mu jest, gdy wstępując do świątyni, chociażby w najbardziéj odległym kraju, ujrzy nabożeństwo, tak samo w najmniejszych szczegółach się odprawiające, jak w ojczyznie“ [1]. To samo powiedzieć można o śpiewie liturgicznym. „Trudno téż wyobrazić sobie, mówi tenże Ambros, inny rodzaj śpiewu, któryby lepiéj odpowiadał wszystkim wymaganiom katolickiego nabożeństwa, tudzież jego przeznaczeniu i naturze jego. Historya sztuki winna uznać wysoką godność, niezmierną prostotę i przejmującą na wskroś siłę melodyi gregoryańskich, których Kościół katolicki używa“ [2]... Genialny Thibaut, protestant, tak o śpiewie choralnym się wyraża: [3] „Pierwotne śpiewy ambrozyańskie i gregoryańskie składają się z melodyi i intonacyi prawdziwie niebiańskich. Stworzone przez geniuszów w najświetniejszych czasach Kościoła i pielęgnowane przez sztukę, głębiéj one przenikają duszę, aniżeli wiele naszych nowszych kompozycyi, które zostały ułożone jedynie dla wywołania wrażenia“.

„Chorał gregoryański, mówi ks. Witt, jest najwspanialszą kreacyą owéj epoki sztuki, w któréj tworzono melodye, nie myśląc wcale o dodaniu im towarzyszenia harmonicznego. Śpiew ten jest arcydziełem deklamacyi muzycznéj; nigdy on nie zaginie i jest w swoim rodzaju niedościgłym“ [4]. Koncylium Trydenckie wlało weń nowe życie, nakazując, by we wszystkich seminaryach duchownych klerycy go się uczyli [5].

[1] Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart.* Leipzig, H. Matthes.
[2] Ambros, *Geschichte der Musik.* II. 67.
[3] *Ueber die Reinheit der Tonkunst.* Heidelberg 1874.
[4] Dr. Witt, *Musica sacra.* 1868, p. 90.
[5] *Conc. Tr. Ses. XXIII c. 18 de ref.* „Grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent“.

Podobne postanowienia były wydawane przez Rzym i przez różne koncylia prowincyonalne [1].

Inne sztuki piękne, będące w służbie Kościoła, powracają obecnie do swéj pierwotnéj świetności, dla czegożby i śpiew gregoryański nie miał być napowrót przywrócony? Przecież ścisły między nim a temtemi sztukami zachodzi związek.... Doprawdy, czas już wydobyć go z dotychczasowego poniżenia i zaprowadzić go wszędzie! Do chorału gregoryańskiego można zastósować słowa Goethego: „Dobra muzyka nie potrzebuje nowości; owszem im ona jest starszą im bardziéj używaną, tem większe sprawia wrażenie“. Śpiew gregoryański wymaga wprawdzie pilnéj i szczeréj pracy, atoli praca ta sowicie się nagrodzi, — rozpali ona bowiem w sercu śpiewaka gorącą miłość do tego niebiańskiego śpiewu, a nawet gotowa jest podnieść miłość tę do entuzyazmu. „Chorał nie jest śpiewem jednostek, lecz śpiewem całego Kościoła.... Kapłan, zastępujący oblubieńca, zaczyna pieśń weselną, a przyjaciele oblubieńca raczą się jego głosem i rozpływają się w nim“ [2].

Pamiętać przecież trzeba, że chorał gregoryański różni się pod względem formy od muzyki nowoczesnéj; oryginalne melodye jego odrębnéj wymagają interpretacyi. To téż uprzedzenia do chorału z dwóch głównie przyczyn powstają, albo ztąd, że się go należycie nie zna — albo, że się go źle wykonuje. Ostatnia zwłaszcza przyczyna spowodowała wielkie poniżenie jego obecne. Chcąc złe naprawić, trzeba się tedy głównie starać o dobre wykonanie tego świętego śpiewu.

Pięknie w końcu mówi o śpiewie choralnym Cysters Maurycy Vogt: [3]) „Te treściwe, wyraziste, wzniosłe, prawdziwe, czyste, tchnące pokojem, miłe i prawdziwie święte

[1] Koncylium rzymskie z r. 1725, w Baltimorze z r. 1866, w Kolonii 1860 r.; ob. także w dodatkach *Okólnik ks. biskupa Walentego Riedla.*
[2] Amberger, *Pastoraltheologie.* Regensburg, Pustet. II. 228.
[3] Spiess, *Tractatus musicus.* Cap. 15 pag. 70.

melodye zostały ułożone przez mężów świętych. Śpiew ten unika dworów książęcych, nie wstępuje do gospód ani do karczem; on tylko sam waży się przestąpić progi świętego Świętych.... Jest on najmilszą zabawą śpiewaków pobożnych wśród ciszy nocnéj; a święte zastępy chórów niebiańskich, aniołowie, a nawet sam Bóg mu się przysłuchuje. Szatani śpiew ten przeklinają, — pogardza nim świat oddany zmysłowym uciechom. Rzym wyniósł go do wysokiéj godności; on sam tylko wychodzi z ust papieży i kardynałów, patryarchów, biskupów, prałatów i całego kleru.... Potwierdzały go koncylia.... Nikt nigdy się nie odważył wyrugować go z Kościoła Bożego, chyba ci co do Kościoła nie należeli. Melodya gregoryańska była zawsze we czci i w poważaniu i jakoby królowa w świątyni Najwyższego zbudowała sobie osobny tron, by wzniosłym zabrzmieć głosem, gdy głos kaznodzieji zamilknie na ambonie. Ilekroć zaś muzyka figuralna, jéj siostra przyrodnia, chce ją zastąpić, tylekroć winna ona pamiętać o dwóch ważnych przykazaniach: 1) by była przyzwoitą, *Musica debet esse honesta*;[1] tudzież, 2) by nie oszpecała chorału: *Non debet deformare cantum planum*[2].

Ryszard Wagner[3], żądający od muzyki kościelnéj, aby się znowu w zupełności stała tylko muzyką wokalną, wyświadcza przez to samo znakomite przysługi śpiewowi choralnemu i pozostawia teatrowi co jest w muzyce teatralnego, a Kościołowi co w niéj jest kościelnego.

---

[1] Conc. Trid. Sess. XXII. Decret. *De observandis et evitandis in celebrat. Miss.*

[2] Extravag. *De vita et hon. Cleric.* Cap. Docta.

[3] *Gesamm. Schriften.* II. p. 337. „Głos ludzki, oddający bezpośrednio tekst święty, nie zaś instrumentalna ozdoba, a tem mniéj owe trywialne figury skrzypcowe, jakie teraz słyszymy w muzyce kościelnéj, powinien mieć w Kościele bezpośrednie pierwszeństwo, a jeżeli muzyka kościelna chce dojść do pierwotnéj swéj czystości, powinna ograniczać się jedynie tylko na muzyce wokalnéj".

§. 4. *Podział książki.*

Cała nasza rozprawa składać się będzie z trzech części.

W pierwszéj części wyłożymy teoryą śpiewu choralnego. Nie myślimy podawać szkoły śpiewu; ponieważ jednak chorał wymaga wiele wiadomości, w śpiewie zwyczajnym nie zachodzących, przeto konieczną jest rzeczą podać w pierwszym rozdziale téj części kilka wskazówek o tonach, o interwałach, o nótach, o liniach, o kluczach, o rytmie, o głosie, o wymawianiu i. t. p. Drugi rozdział będzie obejmował teoryą tonacyi gregoryańskich.

W drugiéj części mówić będziemy o używaniu chorału w czasie nabożeństwa. Pierwszy rozdział téj części zapozna nas z księgami choralnemi; w trzech następnych rozdziałach mówić będziemy o używaniu chorału podczas mszy św., przy śpiewaniu brewiarza i przy innych uroczystościach roku kościelnego; na końcu części téj podamy w dodatku treściwą naukę o wtórowaniu na organach chorałowi. Na odpowiednich miejscach umieścimy najogólniejsze przepisy kościelne, tyczące się śpiewu gregoryańskiego, zawarte w dekretach Kongregacyi św. obrządków i w *Ceremoniale Episcoporum.*

Z góry zaraz zauważamy, że według zasad teoretyków wieku IX i następnych wszystkie melodye gregoryańskie dzielą na t. zw *accentus* i *concentus.* Przez *accentus* rozumiemy melodye śpiewane przez kapłana, dyakona, subdyakona lub przez odpowiadającego ministranta; a *concentus* nazywano śpiewy wykonywane przez cały chór, czyli przez kilku jednocześnie śpiewaków. Cały *accentus* podany jest w księgach choralnych, głównie we mszale i w *Directorium chori.* Inaczéj się rzecz ma z *concentus;* trzeba szukać go w Graduałach i w Antyfonarzach, lub téż w ich wyjątkach t. j. w *Ordinarium Missae,* w *Vesperale Romanum,* w *Processionale Romanum* i w innych.

Do gruntownego poznania śpiewu choralnego same reguły teoretyczne i praktyczne nie wystarczają. Trzeba prócz

tego poznać go nietylko ze strony jego estetycznéj, t. j. wtajemniczyć się w sztukę wykonywania go, — lecz także ze strony jego nadprzyrodzonéj, jako sztuki świętéj, mającéj upiększyć ceremonie kościoła. W tym więc celu trzecią część książki poświęcimy nauce o wykonywaniu chorału. W pierwszym rozdziale téj ostatniéj części zbierzemy prawidła, jakiemi klerycy, dyrygenci chórów, organiści i śpiewacy przy wykonywaniu śpiewu gregoryańskiego kierować się mają; a w drugim rozdziale mówić będziemy o artystycznem wykonaniu różnych form śpiewu choralnego, t. j. o recytatywie, o śpiewie przechodnim i o śpiewie neumatycznym.

CZĘŚĆ PIERWSZA.
TEORYA.

ROZDZIAŁ I.

WIADOMOŚCI WSTĘPNE.

§. 5. *Nazwy tonów i tworzenie gam.*

I. Podobnie jak mowa poprzedziła pismo, tak i śpiew choralny dawniejszym jest od swéj notacyi; i wiele czasu upłynąć miało, zanim poczęto oznaczać graficznie i dokładnie wysokość, wartość i siłę tonów.

UWAGA.

Seweryn Boecyusz († 524) zastąpił w swéj notacyi muzycznéj greckie litery łacińskiemi, zachowując jednak greckie nazwy tonów. System jego przyjęli teoretycy średniowieczni.

Nie wiemy dotychczas dokładnie, czy Grzegórz Wielki oznaczał tony literami; jednakże bardzo wcześnie obrano piętnaście pierwszych liter alfabetu łacińskiego, od A aż do P, do oznaczania tonów; z tych zatrzymano ostatecznie tylko pierwsze siedm, lecz pisano je rozmaicie, jako to: A B C D E F G a b c d e f g aa[1].

Teoretycy muzyczni dodali już na sto lat przed Gwidonem z Arezzo[2] (ur. około 1002) grecką literę *Γ* (Gamma) na dole i rozszerzyli liczbę tonów u góry. Gwidon wylicza dwadzieścia tonów w następny rozłożonych sposób:

Γ A B C | D E F G | a b c d | e f g aa | bb cc dd ee.
graves | finales | acutae | superacutae | excellentes

Pojedyńcze grupy czterech nót, wykazujące rozmaite pozycye

[1] W nowożytnéj pisowni nót: 

[2] Zob. Angeloni, Kiesewetter, Ambros. II t. str. 144—216; P. Utto Kornmüller w „*Cäc. Kal.*“ 1876 i 1887.

półtonów nazywano *tetrachordem;* połączenie zaś wszystkich pięciu tetrachordów w jednę skalę nazywało się „*Systema maximum*“.

Ton b i bb (lecz nie pierwsze B) oznaczał już to dzisiejsze h ♮ *(b durum* lub *quadratum)* już téż właściwe b *(b molle rotundum)*.

Nóty *graves* dla tego tak się nazywają, iż brzmią nizko; *finales* dla tego, iż na jednę z nich kończy się zawsze śpiew; *acutae*, ponieważ brzmią wyżéj i ostrzéj; *superacutae*, gdyż przewyższają wysokością *acutae* i nareszcie *excellentes* dla tego, iż przewyższają wszystkie tak co do wysokości, jako i co do delikatności dźwięku. Tony te z początku nie miały oznaczonéj stale wysokości, jaką mają dzisiaj; *a* np. mogło brzmieć jak nasze *c*; chodziło głównie o to, by właściwy każdemu tetrachordowi półton zachowany został.

W szkole Gwidona, zamiast liter C D E F G a, używano początkowych sylab hymnu na dzień świętego Jana Chrzciciela [1].

Ut queant laxis — *Fa*muli tuorum,
*Re*sonare fibris — *Sol*ve polluti
*Mi*ra gestorum — *La*bii reatum,
Sancte Joannes.

W powyższéj skali sześciotonowéj *(hexachordum)* półton leży między trzecim a czwartym stopniem, taki sam półton powtarza się w hexachordach *Γ*—E, G—e, g—ee, tudzież F—d i f—dd, w których to ostatnich, celem uniknięcia nadmiarowéj kwarty, zamiast *h* należy śpiewać *b*. Wypływa ztąd, że do nazwania tonów w tych różnych hexachordach używano bez różnicy sylab *ut re mi fa sol la;* a że *mi* pada na *e*, *fa* zaś na *f* nazwano tedy półtony *mi, fa* (nazwa ta odnosi się nietylko do e-f, lecz także do a-b i h-c).

[1] Paweł dyakon († 672) ułożył hymn ten, a Gwidon z Arezzo używał znanéj wówczas powszechnie melodyi jego, aby uczniom swoim ułatwić odróżnianie i trafianie tonów; każdy bowiem wiersz rozpoczynał się od jednego z siedmiu tonów w kolejnem następstwie. Tylko zamiast sylaby *sa* powtarzano *G (sol)*. Św. Jan Chrzciciel aż do XVII wieku był czczony jako patron śpiewaków według słów hymnu: *Qui reformasti genitus peremptae organa vocis, „który narodzeniem swojem utracony głos* (Zacharyasza) *da dawnego stanu przywróciłeś“.*

UWAGA.

Łatwo już teraz zrozumiemy dla czego w hexachordach gwidońskich jeden i ten sam ton oznacza się dwoma, a czasami nawet trzema sylabami, co na załączonem tutaj zestawieniu gwidońskich tonów jest widocznem.

superacutae
ee — la
dd — la sol
cc — sol fa
bb — fa ♮mi
aa — la mi re *Nete hyperbolæon*

acutae.
g — sol re ut *Paranete hyperbolæon*
f — fa ut *Trite hyperbolæon*
e — la mi *Nete diezeugmenon*
d — la sol re *Paranete diezeugmenon*
c — sol fa ut *Trite diezeugmenon*
b — fa ♮mi *Paramese*
a — la mi re *Meson*

graves
G — sol re ut *Lichanos meson*
F — fa ut *Parhypate meson*
E — la mi *Hypate meson*
D — sol re *Lichanos hypaton*
C — fa ut *Parhypate hypaton*
B — mi *Hypate hypaton*
A — re *Proslambanomenos.*
Γ — ut

T. hyperbolæon. aa—e
T. synemenon. d—a.
T. diezeugmenon. e—h.
Diazeuxis
Tetr. meson. a—E
Tetr. hypaton. E—H.

Trzy hexachordy rozpoczynające się od tonów *Γ*, *G* i *g* nazywano *hexachorda dura* (twarde), dla zachodzącego w nich kwadratu ♮; dwa hexachordy rozpoczynające się od *C* i *c* nazywano *hexachorda naturalia,* gdyż nie było w nich ani *b*, ani ♮; pozostałe dwa hexachordy, zaczynające się od *F* i *f* nazywano *hexachorda mollia* (miękkie) gdyż wchodziło do nich *b* zamiast ♮.

Ponieważ zaś *G* w hexachordzie naturalnym zwało się *sol*, a w hexachordzie miękkim *re*, nareszcie w hexachordzie twardym *ut;* dla tego i *c* nazywano *sol fa ut* i t. p. Nóta *h* zaś mogła się tylko nazywać *mi*, nóta *b* tylko *fa.*

Trzy te hexachordy wchodziły tedy jeden w drugi w następujący sposób:

ut, re, mi, fa, sol, la.
Γ, A, H, C, D, E.
ut, re, mi, fa, sol, la.
C, D, E, F, G, a.
ut, re, mi, fa, sol, la.
F, G, a, b, c, d i t. d.

Jeżeli tedy w śpiewie wypadło przestąpić granicę jednego hexachordu i wnijść w drugi, wtenczas trzeba było koniecznie tony w nowym hexachordzie tak oznaczyć, aby sylaby *mi, fa* padły na półton. Jeżeli np. chciano oznaczyć dzisiejszą skalę na *C* lub na *a*, wypadło mówić:

C D E F G a ♮ c; albo a ♮ c d e f g aa.
ut, re, mi, fa, (sol) *re, mi, fa, (sol)*
ut, re, mi, fa *re, mi, fa, sol, la.*

i tak daléj.

Na tych zmianach polegała istota tak zwanéj gwidońskiéj ręki. Jan z Vaerwere (1446—1511) znany ogólnie pod nazwiskiem Tinctoris, dał téj ostatniéj miano *solfisatio guidoniana* czyli *aretina*, inni zwali ją po prostu *solmisatio*. System ten jest bardzo trudny i zawikłany; mimo to używano go bardzo długo, t. j. tak długo, aż nie powiększono liczby tonów pod *Γ* i nad *ee* i aż harmonia się nie rozwinęła; wtedy tony *b* i *h* zaczęto osobnemi oznaczać sylabami, zowiąc pierwszy z nich *sa*, drugi *si*. Odtąd można było tworzyć całe oktawy, bez przemieniania sylab [1].

II. Z postępem sztuki muzycznéj dawała się uczuć coraz większa potrzeba dokładnego i stałego oznaczenia tonów. W tym celu ograniczono nazwy tonów na siedm tonów zasadniczych t. j. na t. zw. skalę dyatoniczną [2], powtarzając ją z temi samemi nazwami w innych oktawach:

A H C D E F G a h c d e f g aa itd.
la si ut re mi fa sol la si ut re mi fa sol la itd.
I. II. III. IV. V. VI. VII. I. II. III. IV. V. VI. VII. I. itd.

[1] Sylaby solmizacyjne są jeszcze do dziś dnia w używaniu do oznaczania tonów we Włoszech, we Francyi i t. d.

[2] *τόνος* (od *τείνειν* rozciągać); *διάτονος* nazywała się u Greków skala, która od rozpoczynającego tonu aż do oktawy zawierała dwa wielkie półtony i pięć całych tonów.

Pomiędzy *h* i *c*, pomiędzy *e* i *f* leży półton, reszta tonów tworzy całe tony.

UWAGA.

Każdy cały ton można podzielić na dwa półtony w dwojaki sposób: albo podwyższając za pomocą krzyżyka (♯) pierwszą z nót cały ton tworzących o pół tonu n. p. *c, cis, d;* albo zniżając za pomocą bemołu (♭) drugą nótę o pół tonu n. p. *c, des, d.* Utworzone tym sposobem nowe półtony nazywają się *chromatycznemi;*[1] krzyżyk (♯) stojący przed nótą podwyższa ją o mały półton; ta ostatnia zaś przybiera do nazwy głównéj sylabę *is*, np. (♯ *c* = *cis*). Bemoł (♭) przed nótą stojący zniża ją o małe półtonu, a nóta przybiera do nazwy głównéj sylabę *es*, np. (♭ *d* = *des);* tylko *h* nazywa się *b*. Przedział między tonem chromatycznym a między następującym po nim bezpośrednio tonem głównym zowie się *półtonem diatonicznym* albo *większym* np. *cis-de, des-c, a-h*. Półtony chromatyczne czyli mniejsze, n. p. *f-fis, g-ges* i t. d. są $^4/_9$ częścią całego tonu, natomiast półtony diatoniczne czyli większe t. j. *e-f, h-c, a-h, d-es*, zawierają $^5/_9$ części tegoż całego tonu; różnią się one tedy o $^1/_9$. Chociaż różnicę tę wprawne ucho łatwo rozpoznać może, to jednak przy instrumentach klawiszowych i przy śpiewie z towarzyszeniem organów lub fortepianu na nią się nie zważa, czyli innemi słowy, interwale *cis-des, e-fes, eis-fa, b-ais* i t. d. uchodzą za tony *enharmoniczne*, t. j. jak gdyby w rzeczywistości były jednym i tym samym tonem i tylko nazwiskiem się różniły. Na powyższem zlaniu się półtonów polega t. zw. *zrównana temperatura*, z któréj wywodzi się dzisiejsza skala *chromatyczno-enharmoniczna*, t. j.

c { cis / des } d { dis / es } e f { fis / ges } g { gis / as } a { ais / b } h c

Znak ✕ (krzyżyk dubeltowy) podnosi nótę o dwa półtony, n. p. (✕ *f, fisis*); podobnie dubeltowy bemoł (♭♭) zniża nótę o dwa półtony n. p. (♭♭ *d, deses).* — Znak ♮ (kwadrat) znosi znaczenie ♯ i ♭; ztąd też nazywa się kasownikiem.

[1] *Semitonium a Platone Limma vocatum est eo quod sit non plenus tonus sed imperfectus.* Cottonius *apud* Gerbert, II. 238.

[2] Przed połową XVII wieku używano jeszcze osobnych piszczałek i klawiszy na większe i mniejsze półtony (n. p. dis-es), dopiero z biegiem czasu razem z półtonami zrównano piszczałki i klawisze, lecz ze szkodą czystości tonów. Obszerniejszych wiadomości o tym przedmiocie poszukaj w dziele Helmholza *„Die Lehre von den Tonempfindungen“*. Brunświk 1870 w rozprawie Engla: *„Das mathematische Harmonium“*. Berlin 1881.

§. 6. *Łączenie tonów i o interwalach.*

Dwa dźwięki mogą stać w sześciorakim stósunku jeden do drugiego, t. j. w stósunku: całego tonu, półtonu, wielkiéj tercyi, małéj tercyi, kwarty i kwinty. W chorale gregoryańskim dzisiejsze interwale wielkiéj i małéj seksty, septymy i oktawy nigdy w bezpośredniem połączeniu nie zachodzą [1].

Interwalem nazywamy wzajemny stósunek dwóch tonów pod względem ich wysokości lub niskości. *Unison* (t. j. jeden i ten sam ton dwa razy powtórzony) nie jest więc interwalem [2].

Prymą nazywa się ton, będący pierwszym między siedmiu diatonicznemi i pięciu chromatycznemi tonami.

Stósunek zaś pierwszego tonu do drugiego, graniczącego z nim bezpośrednio, nazywa się *sekundą*. Ponieważ zaś rozróżniamy całe tony i półtony [3], mamy przeto także *wielkie* i *małe sekundy;* n. p. *e-f* jest małą sekundą, *g-a* wielką sekundą, *h-c* małą, *f-g* wielką i t. d.

Tercyą nazywa się stósunek pierwszego tonu do trzeciego, tak w górę jak i na dół. Jest ona *wielką (ditonus)* jeżeli obejmuje dwa całe tony; *małą* zaś *(semiditonus)* jeżeli tylko półtora tonu obejmuje; n. p. *a-c* (ku górze) mała tercya, *a-f* (na dół) wielka tercya.

Kwartą (diatessaron) nazywa się przedział między pierwszym tonem a czwartym, licząc tak w górę jak i na dół; obejmuje ona dwa całe tony i jeden wielki półton, i nazywa

[1] *Oktawa (diapason)* składa się z pięciu całych tonów i dwóch półtonów. *„Hic canendi modus rarissime in cantu usitatus reperitur“*, pisze Engelbert w XIII wieku. Interwal oktawy dwa razy tylko w naszych księgach choralnych zachodzi, t. j. w uroczystem *Ite missa est* i w *Amen* jednéj z melodyi na *Credo;* a i tutaj oktawa od prymy oddechem jest rozłączona. Także i interwale *sexty* i *septymy* czasami się natrafiają — lecz mają one w środku nótę łączącą najniższy z najwyższym tonem. N. p. re—la—si *(tonus cum diapente)*, re—la—sa *(semitonium cum diapente)*, re—la—do *(semitonus cum diapente)*.

[2] Unisonus quasi unus sonus; ... non est modus neque cantus, quia cantus est inflexio vocis, i. e. omnis cantus qui inflectit vocem variat sonum. Kornmueller, op. cit. p. 63.

[3] Półton nazywa się *semitonium*, cały ton *tonus*.

się w takim razie *czystą kwartą* n. p. *d-g*. Téj tylko kwarty w chorale się używa.

Nadmiarowa kwarta składa się z trzech po sobie następujących całych tonów; np. *f-h;* ztąd téż nazwa jéj *Tritonus* [1]. Przez zamianę *h* na *b* staje się ona czystą kwartą.

Kwintą (diapente) nazywamy stósunek piątego tonu do pierwszego. Składa się ona z trzech całych i jednego wielkiego półtonu, np. *c-g*. Ta kwinta nazywa się *czystą* w przeciwieństwie do *zmniejszonéj kwinty*, która składa się z dwóch całych i dwóch wielkich półtonów, np. *h-f*. Powstaje ona po prostu z przewrócenia trytonu i łatwo za pomocą bemołu w czystą kwintę zamienić się może.

§. 7. *System nótowy i klucze.*

I. Używane obecnie nóty choralne są znakami, które za pomocą kształtu swego oznaczają długość i wartość dźwięku, a za pomocą położenia swego pozwalają poznać nazwę i wysokość tychże dźwięków.

1 *Kształt nót.* W księgach choralnych trzy są rodzaje nót: *longa* ▪|, *brevis* ▪ i *semibrevis* ♦. Długość lub krótkość sylaby rozstrzyga jak długo ma trwać położona nad nią nóta *brevis*; zbliża się ona czasami do długiéj, czasami do półkrótkiéj. Ta ostatnia jest mniéj więcéj połową krótkiéj [2].

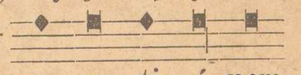
[1] *„Tritonus, constans tribus continuis tonis, diatessaron non reputatur“*. „Tritonus, który składa się z trzech po sobie następujących tonów nie może być nazwany kwartą“. Gwidon z Arezzo.

[2] W wydaniu medycejskiem Graduału *brevis* znajduje się także nad sylabami krótkiemi lub bez akcentu, które mają jednę tylko nótę n. p.
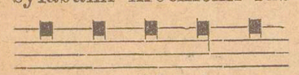


o - ra - ti - ó - nem

W innych natomiast księgach zachodzi notacya:



o - ra - ti - ó - nem

W temże samem wydaniu *semibrevis* nigdy nie zachodzi ani sama, ani téż nad któtką sylabą, lecz tylko w połączeniu z nótami idącemi na dół, np.

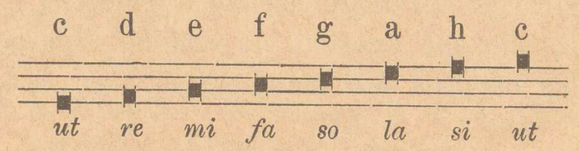


Istnieją jeszcze księgi z XVI i późniejszych wieków, w których sylaby opatrzone jedną nótą zawsze znak długiéj nóty mają. Wyraźne odznaczanie w notacyi długich i krótkich sylab wiele

UWAGA.

Aż do wieku XI śpiew choralny krzewił się za pomocą tradycyi. Znaki ówczesne znane pod nazwiskiem *neumów* (z greckiego *νεῦμα znak,* albo *πνεῦμα oddech*) miały tylko przypomnieć śpiewakowi znaną mu już melodyą i ułatwić dobre jéj wykonanie. Przy teoretycznem nauczaniu śpiewu posługiwano się przeto tylko samemi literami, a *neumy* pozostawiano biegłym w sztuce śpiewakom. Te ostatnie zwano także *notae usuales*; gdyż formą swą wskazywały one, jak pochwycić melodye stósownie do zachowanéj tradycyi i zwyczaju śpiewania. W nowszéj notacyi choralnéj zachowano ze starego pisma neumatycznego jedynie tylko t. zw. *punctum* ■ i *virga* ■. Stało się to z powodu zaprowadzenia i rozszerzania się, od XII wieku począwszy, t. zw. *muzyki menzuralnéj,* w któréj każda nóta, już to sama w sobie, już to w stósunku z drugiemi, miała swą osobną wartość.

2. *Położenie nót.* Aby śpiewak mógł łatwiéj rozróżnić nazwy i wysokość dźwięków rozłożono nóty na t. zw. system liniowy, składający się w śpiewie choralnym z czterech linii. Nóty mogą tedy leżeć albo na liniach, albo pomiędzy liniami, albo nad, albo wreszcie pod liniami. Jeżeli więc nóta leżąca na pierwszéj linii nazywa się *C (ut)*, to inne oznaczają się następującym sposobem:



Do rozszerzenia tego szeregu nót w *górę* lub na *dół*, używamy t. zw. *linii pomocniczych*, np.
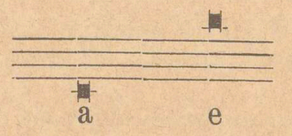
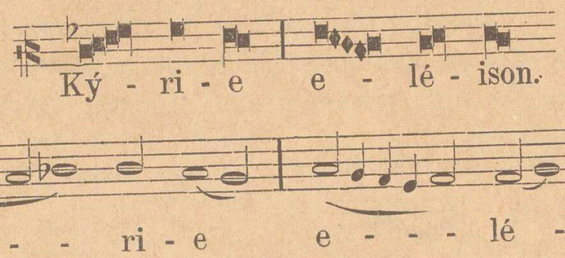


ma za sobą. Komisya rzymska, wysadzona przez Ojca św. celem rewizyi ksiąg liturgicznych, nakazała jednak, by przy jednéj sylabie używano tylko nóty długiéj lub krótkiéj; by zaś sama *semibrevis* zachodziła tylko w grupach idących na dół.

UWAGA 1.

Stara pisownia nót jest tak dobrą i przez wiekowe używanie w księgach liturgicznych tak utrwaloną, iż nie ma potrzeby zmieniać jéj na nową. Cztery bowiem linie i trzy gatunki nót aż nadto dla śpiewu gregoryańskiego wystarczają. Niektórzy dowodzą, że notacya nowożytna ułatwiłaby czytanie chorału. Doświadczenie jednak uczy, iż śpiewacy po krótkiem ćwiczeniu łatwiéj czytają interwale na czterech niż na pięciu liniach; tudzież iż grupy nót są wyraźniejsze i płynniéj się śpiewają gdy z czarnych, aniżeli gdy z białych nót się składają. Zresztą następne trzy nóty nowożytne 𝅝, 𝅗𝅥, ♩, któremiby stare nóty zastąpić trzeba, oznaczają swą formą pewną miarę czasu, co bardzoby śpiewakowi w dobréj deklamacyi choralnéj przeszkadzało.

Nie chcemy przez to zupełnie potępiać systemu przeciwnego. Lepiéj bowiem jest używać notacyi nowożytnéj, jak zaniedbać dla nieznajomości starego pisma śpiew gregoryański zupełnie. Przyjęte przez komisyą papiezką trzy formy nót gregoryańskich: ■, ■ i ♦ można w takim razie zastąpić nowożytnemi: 𝅝, 𝅗𝅥 i ♩; byleby tylko w takim razie śpiewacy starali się o doskonałe wykonanie choralnego rytmu. Ażeby zaś oko mogło łatwo rozróżnić grupy nót na pojedyńczych sylabach, można każdą grupę oznaczyć łukiem, n. p.:



UWAGA 2.

Zanim zaprowadzono dzisiejsze nóty choralne, używano *neumów*[1], znaków spiralnych, chaczykowatych, prostych i krzywych, któremi oznaczano trwanie i wysokość dźwięków. Grupy nót wyobrażone przez neumy, dadzą się sprowadzić do kilku *głównych*

[1] Wszystkie badania pisowni „neumów“ mają raczéj historyczną, nie zaś praktyczną wartość, i nauka archeologii będzie miała jeszcze wiele pracy, zanim zupełnie jasno znaki te odczytać zdoła. Najlepiéj rzecz tę opracował Benedyktyn O. Pothier w dziele: *Les mélodies grégoriennes,* z którego wyjęliśmy podane na końcu książki tablice z neumami i próby starożytnéj notacyi.

formuł, które obecnie jeszcze są w użyciu i służą raczéj do oznaczenia t. zw. „*portamento*“ melodyi, niż do należytego czytania nót. Neumy powstały z trojakiego akcentu, z t. zw. „*accentus acutus*, *gravis* i *circumflexus*“. Nazwy najważniejszych neumów są następujące: *punctum*[1], *virga*, *podatus*, *porrectus*, *scandicus* i *climacus*.

Jeżeli nad sylabą znajduje się znak *(virga)* to sylaba ta ma akcent podobny do akcentu łacińskiéj sylaby *te* i dłużéj trwa aniżeli sylaba oznaczona nótą *(punctum)* n. p. sylaba *in*; w znaku *(clivis)* pierwsza nóta śpiewa się z przyciskiem (n. p. páter), a w znaku *(podatus)* na drugiéj nócie leży przycisk [2].

Reszty znaków, jak *strophicus*, *epiphonus*, *cephalicus*, *ancus*, *quilisma*, *pressus* itd. używali tylko śpiewacy wyćwiczeni w swéj sztuce. Nie przyczyniają się one jednak do upiększenia chorału, który i bez tych ozdób wzniosłe wrażenie swe osięgnie.

UWAGA 3.

W dzisiejszym śpiewie gregoryańskim wyraz *neuma* oznacza grupę kilku i kilkunastu nót nad jedną sylabą lub samogłoską. „*Neuma* mówi J. Tinctoris, *jest to śpiew bez wyrazów, przyczepiony do końca słowa*“.

Takie neumy zachodzą najczęściéj w *Alleluja* przed Ewangelią [3] dla wyrażenia bardzo wielkiéj radości.

II. Ponieważ pięć linii (a tem bardziéj cztery) nie wystarczają do oznaczenia wszystkich tonów, jakie głos ludzki objąć zdoła, dla tego trzeba szukać środka, któryby niedostakowi temu zaradził i prócz tego wyznaczyć nótom stałe miejsce na liniach i opatrzyć je określonemi ściśle nazwiskami.

Z początku pisano nóty na dwóch liniach, które zastępowały zarazem klucze; na linii czerwonéj leżała nóta *fa*, na żółtéj lub zielonéj nóta *ut*. Później pisano na początku tych linii litery *F C* i dodawano do nich inne linie, znacząc je po prostu igłą na pergaminie. W końcu zarzucono linie różnokolorowe, a zatrzymano tylko linie czerwone. Z postępem zaś czasu z gotyckiego *F* utworzył się znak a z *C* znak podobnie jak dzisiejszy klucz skrzypcowy powstał z gotyckiego *G* [1].

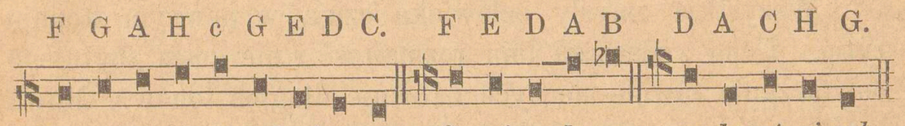
Chorał gregoryański używa tylko dwóch kluczy t. j. klucza *C* czyli *Ut* i klucza *F* czyli *Fa*. W wydaniach rzymskiego chorału klucz *C* zachodzi tylko na drugiéj i trzeciéj, klucz *F* na drugiéj, trzeciéj i czwartéj linii.

Klucze C. Klucze F.



Nóty leżące na linii z kluczem C nazywają się *ut* (c); znajdujące się zaś na linii z kluczem *F* nazywają się *fa* (F); od tych więc nót zasadniczych *C* lub *F* liczymy inne.
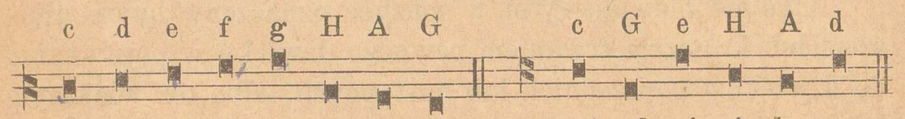




Jeżeli melodya w systemie czteroliniowym pomieścić się nie może, wtedy przenoszą się klucze na inną wyższą lub

---

[1] Nóty ściśle ze sobą połączone, będące jakby tylko falowaniem jednego głosu, np. , nazywają się „*notae ligatae*“ wiązane. W pisaniu takich nót używa się często skróceń, tak iż zamiast dwóch zwyczajnych pisze się jedna nóta, tak zwana „*nota obliqua*“ albo *plica* np. zamiast lub . Edycya in folio Graduału z r. 1614 używa „plica“ tylko na dół i nigdy poza interwal tercyi.

[2] Komisya rzymska poleciła dnia 1 Grudnia 1883, aby w nowych wydaniach ksiąg liturgicznych stale pisać takie podatusy przez .

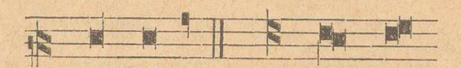
[3] Mistyczne znaczenie powyższych neumów opisane jest w sławnem dziele Duranda: *Rationale Divinor. Officiorum.* (Lib V, Cap. XX). *Canimus igitur* Alleluia . . . *summopere nitentes exprimere magnitudinem consolationis, quae reposita est lugentibus, . . . iubilantes potius quam canentes, unamque brevem digni sermonis sillabam in plures pneumas protrahimus, ut in iucundo auditu mens attonita repleatur et rapiatur illuc ubi semper erit vita sine morte et dies sine nocte.*

[1] Ob. tablice na końcu książki.

niższą linią, lub też klucz *F* zamienia się na *C* albo odwrotnie.



albo



Przy przestawianiu klucza używa się małéj nóty ꟾ, zwanéj *custos*, oznaczającéj, że pierwsza nóta w nowym kluczu leżałaby w dotychczasowym kluczu na linii, na któréj ona leży. Tegoż znaku używa się na końcu systemu liniowego, aby zaznaczyć nim pierwszą nótę następnego systemu.

§. 8. *Rytm i pauzy.*

Ruch odmieniający się regularnie według pewnego porządku nazywamy rytmem [1]. Rozróżniamy 1. *rytm jednostajny* czyli *sztuczny*, n. p. w wierszach, składających się z pewnéj liczby stóp lub spółgłosek; 2. *rytm urozmaicony* czyli *naturalny*, zachodzący w zwykłéj mowie.

Ogólnie mówiąc rytm w muzyce oznaczony bywa dłuższem lub krótszem trwaniem pewnego dźwięku w porównaniu do dźwięków poprzednich lub następnych, albo też większym lub mniejszym przyciskiem, z jakim dźwięk ten się wykonuje.

Wszystkie zmysły człowieka czują w pewnym stopniu rytm. Ucho zwłaszcza lubi rozmaitość i nie znosi zbytniego powtarzania równie mocnych i równie długich tonów. Mowa ludzka odznacza się wielką rozmaitością rytmu; to też ucho nasze zachwyca się dobrze wygłoszonem kazaniem, w którem

[1] Z greckiego *ῥύειν*, płynąć, unosić się jakby na falach. Dla lepszego zrozumienia tego paragrafu może posłużyć książeczka Köhlera p. t. „Ueber die Melodie der Sprache“, 1853, a szczególniéj dzieła Pothiera i Kienla.

słowa z rozmaitym rytmem i sylaby z różnym akcentem w rozkoszną wiążą się całość [1].

Takim właściwie jest rytm śpiewu choralnego. Ponieważ bowiem chorał oddaje w tonach naturalną melodyą mowy, dla tago też i rytm téj ostatniéj zarazem rytmem chorału być musi.

Wypływa ztąd: 1. że główną regułą dobrego wykonywania śpiewu gregoryańskiego jest: *by śpiewano słowa z nótami zupełnie tak samo,* jak *deklamuje się je bez nót*; 2. że *gruntowna znajomość prozodyi, wymowy i deklamacyi łacińskiéj* jest niezbędnym warunkiem do zachowania powyższéj reguły.

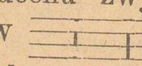
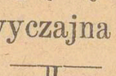
Ważną rolę w śpiewie gregoryańskim odgrywa *akcent,* który sprawia, że jedna sylaba w wyrazie z przyciskiem się wymawia i od reszty sylab wyrazu przez to się odróżnia. Akcent odznacza także ważniejsze ustępy w mowie i wynosi je ponad ustępy mniéj ważne. To też chcąc śpiewać z należytym przyciskiem i chcąc wiedzieć, która sylaba w śpiewie ma być krótszą lub dłuższą, nie zważa się czy jedna lub kilka nót nad sylabą stoi — lecz jedynie tylko *czy sylaba ta ma akcent.* I tak n. p. w słowie *Dóminus* może nad sylabą *mi,* jakkolwiek ona jest krótką, stać więcéj nót, aniżeli nad długą *do;* w takim jednak razie tę ostatnią z przyciskiem się śpiewa, a grupę nót nad *mi* słabszym głosem i płynniéj się wykonuje.

UWAGA.

Rytm odmierzający tony na równe części staje się taktem *(musica mensurata* lub *cantus mensurabilis).* Nótę n. p. 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = ♩ ♩ ♩ ♩ albo 𝅜 = 𝅝 𝅝 = 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 i t. d. bierze się jako jedność taktu, która w pewnych równych odstępach czasu powracać musi. Takt oznacza się kreskami pionowemi.

[1] *„Dobrze śpiewać znaczy dobrze akcentować“,* mówi Adam z Fuldy. Gerbert Script. III pag. 133: „Musica est ars docens voces formare, formatas per sonum recta proportione accentuare“.

II. Ruch rytmiczny wymaga koniecznie spoczynku. Wymaga go także ciało i duch śpiewaka, aby módz odetchnąć i nabrać nowych sił do dalszego śpiewania. W rytmie jednostajnym spoczynki czyli pauzy są poczęści pozostawione uczuciu śpiewaka; nie można ich jednak używać dobrowolnie lub wtenczas dopiero, gdy tchu zabraknie, przez co nieraz rozrywa się słowa i zrozumienie ich się utrudnia.

W śpiewie gregoryańskim znak oddechu zwykle jest podany[1] za pomocą następujących znaków  , które wykazują zarazem podział pojedyńczych ustępów. To ostatnie zadanie ma także zwyczajna linijka pionowa  podczas gdy podwójna linijka  jest znakiem kończącym całe zdania i ustępy. Dłuższe figury neumatyczne dzielą się często na dwie a czasem nawet na trzy części. W takim razie zostawia się między pojedyńczemi częściami figury téj małe ustępy próżne. Trzeba wtedy zrobić w śpiewie króciuchną pauzę, aby tem łatwiéj objąć ustęp melodyi i uwydatnić podział jego rytmiczny.

Co się tyczy pauz gregoryańskich w ogólności trzeba zachować następną regułę: „Pauzy są rozmaitéj długości, stósownie do treści słów lub zdań, do uroczystości, do liczby śpiewaków, lub miejsca w którem się śpiewa; pauzy powinny być zawsze naturalne; nie mogą one być oznaczone *z ścisłością matematyczną*. Pauza jest dla śpiewaka tem, czem w deklamacyi przecinek, średnik, dwukropek. W nowych wydaniach ksiąg choralnych pauzy i podziały figur melodyjnych tak dokładnie oznaczone zostały, że wprawni śpiewacy bez dalszych pauz łatwo obyć się mogą. Wolno jest jednak dyrygentowi oznaczyć w dłuższych grupach nót pauzę np. w neumach po *Alleluja*, lub w innych podobnie zawiłych melodyach.

[1] W wydaniach in 8⁰ autentycznych ksiąg choralnych pauzy jak najdokładniéj są oznaczone. *Grad. Rom. in magno folio* używa jako znaku odetchnienia tylko zwyczajnéj linii pionowéj, lecz wymaga, aby zaczerpnięto wystarczającego tchu przy każdéj interpunktacyi tekstu. W introitach, offertoryach, antyfonach i t. d. słowa przeznaczone do zaintonowania są oddzielone od następnych podwójną pionową linią.

§. 9. *Głos i wymawianie.*

I. Kto chce wykształcić głos[1], powinien koniecznie poddać się pod kierownictwo dobrego nauczyciela i ćwiczyć się jak najdłużéj; aby jednakże ułatwić pracę, podajemy tu w tym celu niektóre teoretyczne wskazówki:

1. Chcąc dowolnie władać głosem i raz wzmocnić go, raz zciszyć, trzeba mieć w pogotowiu jak największą ilość tchu. Ćwiczenia w dobrem i łatwem oddychaniu winny przeto wyprzedzić ćwiczenia śpiewu. Muszkuły piersiowe i lędźwiowe niższéj części ciała powinny być wolne od wszelkiéj przeszkody. Zbyt ścisłe obwiązywanie gardła, podnoszenie głowy do góry, lub spuszczanie jéj na dół bardzo niekorzystnie na głos oddziaływa. Także siedzenie w czasie śpiewu osłabia głos i szkodzi w ogólności zdrowiu.

Pełen, czysty, dźwięczny głos zależy od silnéj budowy ciała, jednakże i cienki głos da się przekształcić na jędrniejszy przez roztropne używanie zaczerpniętego w znacznéj ilości tchu i unikanie wszelkiego wyciągania krtani w górę.

3. Tak zwany głos gardłowy (który śpiewak może rozpoznać po złem ściśnięciu gardła, a słuchacz po przytłumionym dźwięku), najczęściéj pochodzi ztąd, iż śpiewak zbyt gwałtownie i prędko podnosi głos ku wysokim tonom, przez co powietrze, wyrywające się raptownie z gardła, nie wychodzi naturalnym trybem z ust, lecz uderza o tylną część podniebienia.

4. Niektórzy, śpiewając nizkie tony, spuszczają gwałtem krtań ku dołowi, przez co wprawiają w drganie kanał oddechowy i wydają głos podobny do burczenia w brzuchu. Niech śpiewacy nigdy gwałtem tonów tych wydobywać nie usiłują, ani téż niech nie wzmacniają zbytnie tonów, które bez trudności śpiewać mogą; inaczéj bowiem głos ich stanie się

[1] Obacz na końcu książki tablicę z wyobrażeniem i objaśnieniem organów głosowych.

szorstkim i straci dźwięczne, metaliczne brzmienie, tudzież siłę i trwałość. Błędem również szkodliwym jest podnoszenie szyji i krtani w chwili, gdy się chce śpiewać tony bardzo wysokie.

5. Często się słyszy ludzi śpiewających tak zwanym głosem nosowym. Jestto brzydka wada, która jednakże nie ztąd powstaje, że się przez nos śpiewa, bo tak właśnie śpiewać trzeba, lecz dla tego, że nie przepuszczamy powietrza przez nozdrza, wskutek czego powietrze zatrzymane w nosie, musi się wracać do jamy ustnéj i uderza o ścianki nosowe.

6. Zbyteczne otwieranie ust osłabia siłę dźwięku. Należy więc o tyle tylko otwierać usta, aby mały palec wygodnie mógł się zmieścić między zębami.

7. Używanie t. zw. fistuły *(falsetto)* jest nader szkodliwe; wpływa ono niekorzystnie na struny głosowe i na muszkuły krtani i z czasem narzędzia głosowe zupełnie rujnuje. Zwyczajnie używać trzeba głosu piersiowego, którym przy dobrem ćwiczeniu wszelkie najdelikatniejsze odcienia oddać można. Zauważyć trzeba, że głos chłopięcy nie jest falsetem, lecz głosem naturalnym; sopran chłopca odpowiada dokładnie tenorowi, mezzosopran barytonowi, a alt basowi. Nauczyciel śpiewu winien kształcić i doskonalić głos chłopięcy, bacząc pilnie by chłopiec nie silił się i nie krzyczał; wskutek dobrego ćwiczenia głos ten staje się w wysokich tonach równie miłym i słodkim jak w tonach środkowych. Powoli skala głosu się podnosi i bez trudności o dwa i trzy tony w górę się powiększa.

8. Dwa tony połączone być powinny w ten sposób, iżby można dokładnie obydwa odróżnić, nie dzieląc ich jednak pauzą. Przy połączeniu większéj ilości tonów trzeba przedewszystkiem dobrze rozdzielać oddech. Do wzmocnienia narzędzi głosowych, tudzież do wprawienia się w dobréj intonacyi i w utrzymaniu tonu na jednéj i téj saméj wysokości,

czy to przy mocnym czy przy słabym śpiewie, pomaga dziwnie skutecznie ćwiczene t. zw. *messa di voce*, które polega na tem, iż uchwyciwszy ton jakikolwiek po cichuteńku, wzmacnia go się powoli i doszedłszy do największéj siły naturalnéj, zniża go się stopniowo aż zniknie zupełnie.

9. Przy łączeniu dwóch większych interwali tak zwanem *portamento* trzeba unikać nieznośnéj wady zlewania pośrednich tonów w jeden przeciągły jęk. Piękny śpiew wymaga wprawdzie pewnéj giętkości i elastyczności głosu, ale niema nic szkaradniejszego nad przesadę a nieumiejętność w tym względzie.

10. Przy zmianie głosu (t. zw. *mutacyi*) trzeba powstrzymać się na kilka miesięcy od śpiewu, a późniéj nie od razu, lecz powoli ćwiczyć się w nowym głosie, dopóki organ nie nabierze należytéj siły i pewnéj stałości. Grubo by się mylił, ktoby z sopranu chciał koniecznie wyrobić bas, a z altu tenor. Czasami uda się to — lecz nigdy gwałtu używać nie trzeba, lecz pozostawić mutacyą naturze[1].

Jak w każdéj rzeczy ćwiczenie doprowadza do doskonałości, tak i w śpiewie ważną ono odgrywa rolę. Ono nadaje słabemu głosowi siłę, rozszerza skalę jego i udziela mu pewności. Umiarkowane a roztropne ćwiczenia, a zwłaszcza codzienne, kształcą organa głosowe, nadają im giętkość, wytrwałości i siłę. „Krtanie ludzkie są podobne do strzelb; tak jedne jak drugie trzeba wciąż czyścić, by nie zardzewiały“[2].

II. Każdy śpiewak powinien wiedzieć, na czem polega czystość, harmonia i charakter mowy. Kto źle mówi ten źle słyszy; kto nieczysto i szorstko mówi ten ma także

---

[1] Anglik Morell Mackenzie, sławny lekarz cesarza niemieckiego Fryderyka III, każe w dziele swem *„Ueber das Singen und Sprechen“* śpiewać nawet w peryodzie mutacyi. Chłopiec bowiem zyskuje zwykle jeden ton dolny w chwili gdy traci jeden ton górny. Dla czegożby tedy miał przestać śpiewać i wychodzić przez to z wprawy? Dla ochrony głosu wystarczy, gdy górnych tonów, których dostać nie może, unika. *(P. tt.*

[2] Mattheson, Patriot (Hamburg, 1728) str. 84.

nieczysty i niewykształcony słuch. Język łaciński z powodu bogactwa swych samogłosek i z powodu słodkiego dźwięku swego lepiéj niż inne nadaje się do śpiewu i upiększa go bardzo. Nie mówmy, że lud prosty nie rozumie języka i nie umie rozróżnić, czy dobrze lub źle go się wymawia. Pominąwszy, że podobny sposób wyrażania się nie świadczy o szacunku językowi liturgicznemu się należącym — to jednak zaprzeczyć nie można, że prosty nawet człowiek czuje bardzo dobrze i wyraźnie różnicę pomiędzy piękną a złą wymową i wyżéj ceni chór śpiewaków dobrze słowa wymawiających, aniżeli chór zacierający i zmieniający wyrazy.

„Dobre wykonanie chorału, pisze Dom Pothier[1], wymaga przedewszystkiem, aby melodyą uważano za podporę mowy. Prawa kościoła, jednozgodny sąd autorów, a nawet zdrowy rozsądek obowiązują śpiewaka, aby brał wzgląd na tekst, by wyraźnie wymawiał słowa, by używał ich jedynie na zbudowanie słuchaczów, by łączył głos z uczuciami, jakiemi go treść tekstu napełniać winna. *Na regule powyższéj jakby na fundamencie budować się powinna każda praktyczna metoda śpiewu kościelnego. . . . Curandum est,* mówi Benedykt XIV, *ut verba, quae cantantur plane perfecteque intelligantur*“.

UWAGA.

Ćwiczenia śpiewu zaczynać się powinny od ćwiczeń mowy, t. j. od dokładnego wymawiania samogłosek, spółgłosek, zgłosek, wyrazów, zdań i całych peryodów.

Samogłoski zwłaszcza powinny być jasne i wyraźne. Przy samogłosce *A* tak trzeba otworzyć usta by wielki palec wygodnie mógł przejść między zębami. Przy wymawianiu *E* koniec języka opiera się o dolne zęby, przez co próżnia w ustach się zmniejsza. Gdy się wymawia *I* należy dotknąć końcem języka ostrza dolnych zębów. W tonach wyższych samogłoska ta może łatwo stać się zbyt ostrą i piskliwą. W wymawianiu *O* otwór ust winien być taki sam jak przy *A*, tylko wargi zaokrąglają się w kształcie zera. Przy wymawianiu *U* wargi prawie zupełnie zbliżają się ku

[1] Op. cit. Cap. VIII. p. 105.

sobie, występując cokolwiek naprzód. Samogłoski wypływają jedna z drugiéj według następnego porządku: *I, E, A, O, U.*—Również i w wymawianiu dwugłosek (dyftongów) pilnie ćwiczyć się wypada, zwłaszcza tych, w których obydwie samogłoski podczas śpiewu uwydatnić trzeba n. p. *au (a-u-tem) ei (e-le-i-son) eu (e-u-ge)* i t. d. W takich razach śpiewać trzeba na pierwszéj samogłosce, a drugą lekko do niéj przyłączyć na końcu neumy.

Bardzo brzydką wadą jest dodawanie bez najmniejszego powodu na początku niektórych wyrazów spółgłosek *m* lub *n*, co szczególniéj w słowach, zaczynających się od samogłoski się przydarza, n. p. *nave* zamiast *ave*, *namavit* zamiast *amavit*, albo też *mmater* zamiast *mater*, *nregi* zamiast *regi*.

Pojedyńcze wyrazy trzeba dobrze oddzielać. To też, jak z jednéj strony połykanie sylab jest wielkim błędem, tak i z drugiéj strony złe rozdzielanie wyrazów jest zwyczajem nagany godnym, n. p. *e tin saecula* zamiast *et in saecula*; *kyrielejson* zamiast *kyrie elejson*. Gdy jeden lub kilka tonów przypada na jednę sylabę zakończoną spółgłoską, nie trzeba w takim razie zatrzymywać tonu na spółgłosce, lecz na głównéj samogłosce n. p. *Sa-nctus* a nie *San-ctus*, przeciwnie bowiem samogłoska *a* zamienia się w dźwięk nosowy i brzmi nieczysto.

Trzeba sobie jednem słowem przyswoić należytą i zupełnie wyraźną artykulacyą t. j. silnie i ostro wymawiać sylaby, zwłaszcza w obszernych kościołach, których dobra akustyka łagodzi sama przez się ostre dźwięki.

Ten tylko za dobrego deklamatora uważany być może, co poprawnie, wyraźnie i czysto mówi, zdania główne od pobocznych dobrze oddziela i umie podnieść i zniżyć głos, o ile tego myśl, budowa słów i zdań wymaga. Te same zalety winien posiadać śpiewak choralny.

§. 10. *O czytaniu i o akcencie.*

Język polski zgadza się najzupełniéj z łacińskim w wymawianiu samogłosek a, e, i, o, u (y). Samogłoska *y* jest zapożyczona z greckiego i zachodzi w słowach tegoż języka, np. *kyrie, hyssópo, Babylon, butyrum, coenomyia*. Dwugłoska *eu* znajduje się w greckich wyrazach: *euge, Euphrates* i w następnych łacińskich: *heu, eheu, ceu, seu, neu,* jako też w *neuter* i *neutiquam*. W innych wyrazach obydwie samogłoski osobno wy-

mawiać trzeba n. p.: *De-us, me-us, re-us, olĕ-um, fer-reŭs; ei* zachodzi jako dyftong tylko w *hei,* zwykle zaś obydwie samogłoski oddzielnie się wymawiają: *ele-íson, de-índe, de-ĭtas, di-e-i; ui* tylko w *huic* i *cui* się łączy, w innych zaś słowach oddziela się, jak w *Spiri-tŭ-i, ge-nŭ-i, vó-lŭ-i.* Celem lepszego odróżnienia dyftongu od samogłosek, które mają być oddzielnie wymówione, kładzie się czasami nad drugą z nich dwa punkta (dieresis) n. p. *aër, aëris.* W wyrazach obcego pochodzenia n. p. *Israel, Misael, Gelboe, Ephraim* i t. d. nigdy punktów tych się nie używa. *V, v* pisano dawniéj jak *U u;* należy je wymawiać jak *W.* Spółgłoski wymawiają się tak, jak są napisane. Wyjątki są: 1) jeżeli *c* stoi przed *e, y, ae, oe* i *eu* wymawia się jak *c* np. *cedrus, cibavit, Cyrene, caesus, coelum, ceu;* przed innemi zaś samogłoskami jak *k;* np. *caput, color, custos, causa, huic, crastina* i t. d. 2) jeżeli po sylabie *ti* następuje samogłoska, wtenczas wymawia się ona, jak *cy* np. *o-ti-um, gra-tias, ju-sti-tia.* Wyjmują się obce wyrazy, jak *Aegyptii* i jeżeli przed *t* stoi *s* lub *x* np. *ostium, mixtio.* A więc *justitia* czyta się jak „justicya“ i t. d. *Qu, gu* i *su* wymawia się jak *kw, gw* i *sw,* jeżeli z następującą samogłoską tworzą sylabę np. *quanto, sanguis, suavis;* natomiast *su-um. Sequutus* i *loquutus* należy czytać: *secutus* i *locutus.*

Jeżeli sylaba kończy się samogłoską, a następna również od samogłoski się zaczyna, wtedy powstaje tak zwany *hiatus* (po polsku zziew), który w czytaniu rymowanem uwydatnia się przez wyrzucenie pierwszéj samogłoski. W śpiewie należy obie samogłoski wymawiać wyraźnie. Nie trzeba więc n. p. w hymnie *„Jesu, Redemptor“* śpiewać *antoriginem* lecz *ante originem.* W takim jednak razie sylaby lekko i prędko łączyć trzeba, aby nie przerywać budowy wiersza.

Chociaż dzielenie słów na sylaby najczęściéj podawane jest w nowszych księgach choralnych, jednakże nie zaszkodzi podać i w niniejszem dziełku kilka w tym względzie uwag: 1) Spółgłoska, stojąca pomiędzy dwiema samogłoskami, należy do następnéj sylaby np. *pa-ter, lau-do.* 2) dwie lub trzy spółgłoski, któreby w połączeniu z sobą mogły zaczynać słowo łacińskie lub greckie, należą do siebie, jak np. *pa-tris, e-sca, i-gnis, o-mnis, scri-ptus, ho-spes,* natomiast *man-datum, re-dem-ptio.* 3) Słowa złożone rozkładają się na swoje części, jak np. *sus-cepit, tam-quam, quae-cum-que, ad-o-ra-mus* i t. d.

II. Akcenta łacińskich słów w nowych wydaniach ksiąg liturgicznych dokładnie są oznaczone. Jednozgłoskowe wyrazy nie potrzebują w téj mierze żadnego prawidła. W dwuzgłoskowych zaś akcent pada na pierwszą zgłoskę (chyba gdyby inaczéj był oznaczony), np. *má-ter, hó-mo.* W trzech lub kilkozgłoskowych wyrazach akcent może być na trzeciéj lub na przedostatniéj zgłosce.

§. 11. *Ćwiczenia w intonacyi i w trafianiu interwałów.*

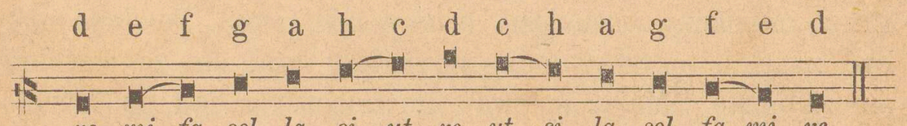
Intonatio est debita cantus inchoatio, mówi Tinctoris[1]. Przez intonacyą rozumiemy uchwycenie tonu. Powinna ona być zupełnie czystą; tonu nie należy brać ani za wysoko, ani za nizko. Mając śpiewać dłuższy utwór, jak np. Ewangelią, lekcyą i t. p. nie trzeba brać tonu zbliżającego się do ostatniéj granicy organu głosowego, inaczéj bowiem, głos w nizkich tonach będzie niepewny i niejasny, w wysokich tonach będzie on bezustannie spadał. — Żaden człowiek normalnie na duszy i ciele rozwinięty słuchu muzykalnego zupełnie pozbawiony nie jest. Nie wszystkim wprawdzie porówno natura dary swe rozdziela. Często przecież sztuka usunąć może upośledzenie naturalne, tak iż nawet zły słuch przez ciągłe ćwiczenie naprawić i wykształcić się może. Piękny głos jest darem Boga, lecz wykształcić go może jedynie pilne ćwiczenie! Przedewszystkiem starać się trzeba o dobrego nauczyciela śpiewu, któryby pięknie mówił, dobrze intonował, miał głos zdrowy i posiadał przytem wyrobioną

[1] W swym *Terminorum musicae diffinitorium,* najstarszym ze znanych dykcyonarzy muzycznych. Neapol ok. 1475 r.

metodę śpiewu. Nie wystarczy powoływać do ważnego urzędu tego pierwszego lepszego muzyka; nawet nie każdy nauczyciel muzyki jest do tego zdolny; lecz jak do nauki na flecie nie bierze się skrzypka, lub fortepianisty do nauki na skrzypcach, tak do nauki śpiewu trzeba się starać o *właściwego nauczyciela śpiewu,* inaczéj szkoda trudu, czasu i pieniędzy.

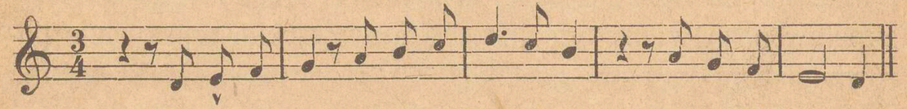
Następujące ćwiczenia mogą być śpiewane najpierw za pomocą samogłosek, potem ze sylabami aretyńskiemi, wreszcie z tekstem, przez co uczeń zarazem w akcencie się ćwiczy. Niech on tak długo ćwiczenia te powtarza, aż zupełnéj pewności w trafianiu interwałów nie nabędzie, gdyż według Kwintiliana: *Phonascis et oratoribus necessaria est exercitatio, qua omnia convalescunt.*

I.



Be - á - tus vir, qui ti - met Dó-minum, be - ne - di - cé - tur.

Dla przykładu podajemy przybliżone wykonanie tego ćwiczenia w nowożytnych nótach:



Be-á-tus vir, qui timet Dóminum, be-ne-di - cé-tur.

II. ĆWICZENIA SEKUND.
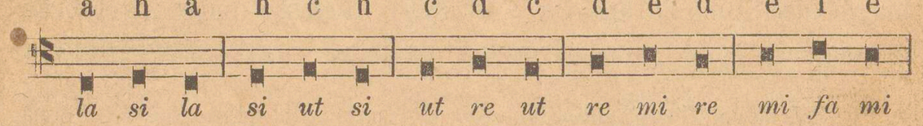


Gló - ri - a, Ký - ri - e, ím - pi - us, vo-lún-tas, Dó-mi-nus,
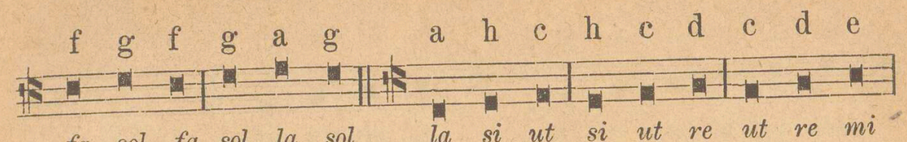


vín - cu - la, be - á - tus, sáe - cu-lum, fér-re - us, Dó-mi-nus,
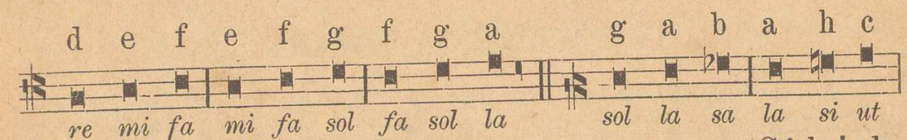
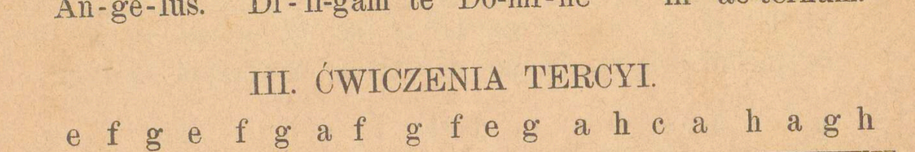


ha - bémus, sí - de - ra, lau-dá - te, ló - que-re, Gá-bri-el,
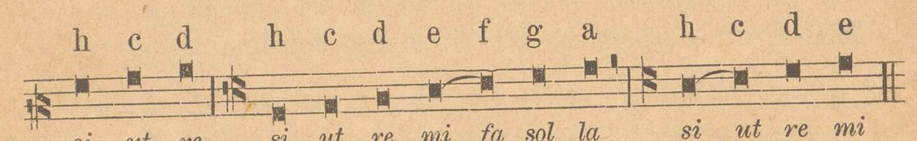
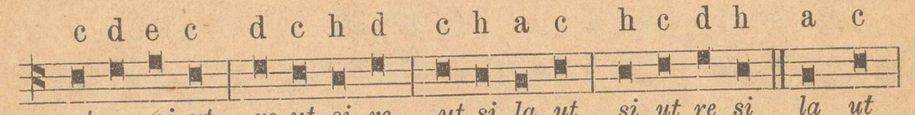


An - ge - lus. Dí - li-gam te Dó-mi-ne in ae-térnum.

III. ĆWICZENIA TERCYI.



Mi-sé-ricors, mi-se-rátor, multi-túdo, i - ní-quitas, of-ferámus,



sempi-térna, po-ténti-a, il-lú-mi-na, mortá-li-a. Sal-ve
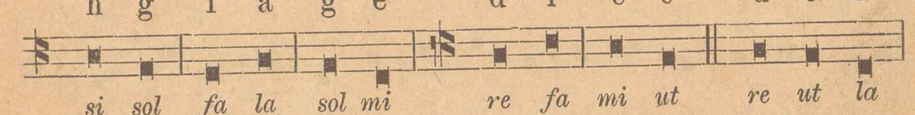


sancta, pa-rens, De - us, po - tens, clemens. Sal-vá - tor,
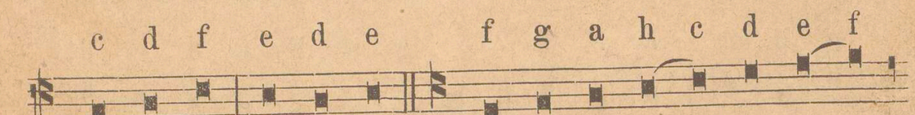


fúl-gu-ris, ó-mni-a. Ex-aú - di De-us o - ra - ti-

e d c h a g f e d c.

mi re ut si la sol fa mi re ut.

ó-nem me-am, in-tén - de Dó-mi-ne.

IV. ĆWICZENIA KWART.

c d e f c d e f g d e f g a e

ut re mi fa ut re mi fa sol re mi fa sol la mi

Mul-ti-tú - dinem, sa-cri-fí-ci-um, con-templá-ti-o,

g a h c g f g a b f a h c d a

sol la si ut sol. fa sol la sa fa la si ut re la

re-mi-ní-sce-re, be-ne-dí-cti-o, be-ne-plá-ci-tum,

h c d e h c d e f c c f e

si ut re mi si ut re mi fa ut ut fa mi

so-le-mni-tá-te vir-tú-te magna. In-tén-de,

d g f e a g f b a g c b

re sol fa mi la sol fa sa la sol ut sa

ló-qui-tur, vo-lá-vit, a-scéndit, con-spéctus,

a d c h e d c f e d a c b f a

la re ut si mi re ut fa mi re la ut sa fa la

o-dé-runt, a-mí-cus, grá-ti-as, dé-bi-tum, ín-no-cens,

g d f e c f g a h c d e f

sol re fa mi ut fa sol la si do re mi fa

té-nebrae, Cre-á-tor. O-mni-a quaecúmque vó-

g f e d c h a g f e d

sol fa mi re do si la sol fa mi re.

lu-it fe-cit in coe-lo et in ter-ra.

V. ĆWICZENIA KWINT I MIĘSZANYCH INTERWALÓW.

d e f g a d c d e f g c e f g a h e

re mi fa sol la re ut re mi fa sol ut mi fa sol la si mi

Mi-se-ri-cór-di-am, in-si-pi-én-ti-am, adver-si-tá-ti-bus,

f g a h c f g a h c d g a h c d e a

fa sol la si ut fa sol la si ut re sol la si ut re mi la

co-gi-ta-ti-ónes, be-nedic-ti-ónem, suppli-ca-ti-ó-nes.

d ah dab a aga d da a c a gf

re la si re la sa la. la sol la re re la la ut la sol fa

A-ve. Sal-ve. I-te. Tu-ba ín-so-nent.

g g gd e f fa a g g cd dab a

sol sol sol re mi fa fa la la sol sol ut re re la sa la.

A-li-as o-ves há-be-o. Ut au-dí-vit.

g g h c dced d ef e g ac a a ag f acd c

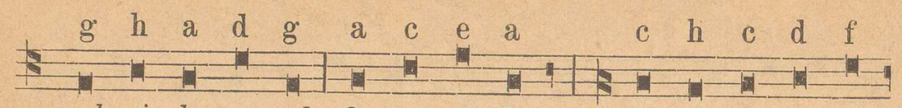
sol sol si ut re ut mi re re mi fa mi sol la ut la la la sol fa la ut re ut.

Vi-ri Ga-li-láe - i. Potens in ó-pe-re. Quasi stel-la.

d f g a d e f g a e f c c f

re fa sol la re mi fa sol la mi fa ut ut fa

Redem-pti-ó-nem. Glo-ri-fi-cá-mus. Transi-é-runt,

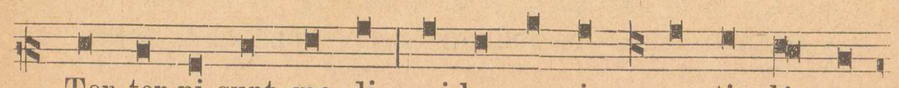


for-ti-tú-di-nem, o-cu-ló-rum. Do-nec ponam i-
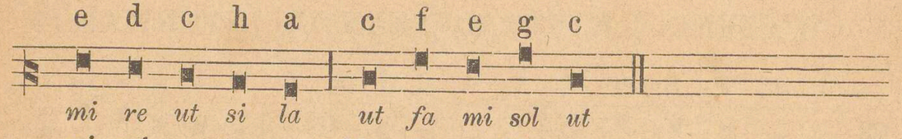


ni-mí-cos tu-os. Non de-re-línquas.

Następne ćwiczenie, używane w średnich wiekach[1], łączy w sobie wszystkie interwale, nawet sekstę i septymę, które to ostatnie nie zachodzą w śpiewie gregoryańskim.



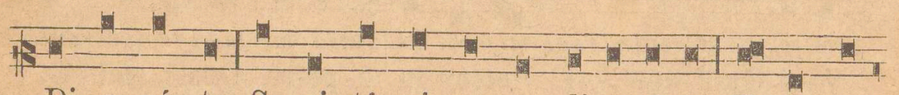
Ter ter-ni sunt mo-di, qui-bus omnis can-ti-lé-na
Z dziewięciu interwałów każdy śpiew się składa.



con-té-xi-tur, scí-li-cet: U-ni-so-nus, Se-mi-tó-ni-um,
są niemi: Unison, pół ton,
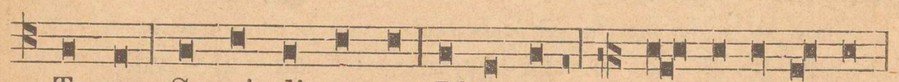


To-nus, Se-mi-dí-to-nus, Dí-to-nus, Di-a-tés-sa-ron,
cały ton, mała tercya, wielka tercya, kwarta,

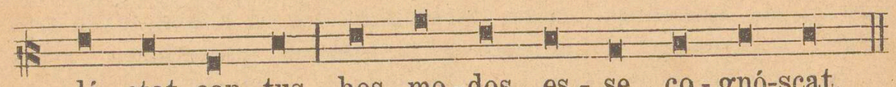


Di-a-pén-te, Se-mi-tó-ni-um cum di-a-pénte, Tonus cum
kwinta, mała sexta, wielka

[1] Coussemacker, *Scriptores*, t. III. str. 425; podobne kombinacye znajdują się także w I i II tomie tegoż dzieła. Powyższy przykład podany jest także przez Glareana i Gerberta.
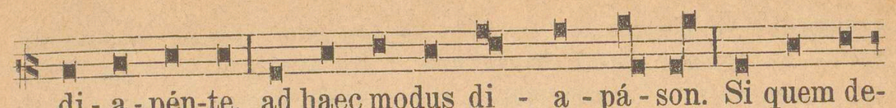


di-a-pén-te, ad haec modus di-a-pá-son. Si quem de-
sexta, do tego oktawa. Lubiący



lé-ctat can-tus hos mo-dos es-se co-gnó-scat.
śpiew niech dobrze trafiania powyższych interwałów się wyuczą.

ROZDZIAŁ II.

TEORYA SZCZEGÓŁOWA.

§. 12. *Tworzenie trybów (tonów kościelnych).*

Dzieląc tony któréjkolwiek z siedmiu gam dyatonicznych, na kwinty i kwarty, i tworząc na mocy tego podziału melodyą, tak iżby tony jéj były w pewnym oznaczonym stósunku do jednego głównego i zasadniczego tonu, ułożymy śpiew w *trybie kościelnym* czyli w t. zw. *modus* albo *tonus*[1].

UWAGA.

Stare tryby kościelne różnią się znacznie od tonacyi nowożytnych. W każdéj z podanych na str. 18 gam dyatonicznych zmienia się następstwo całych i półtonów, stósownie do tego, jaki ton za podstawę skali się bierze. Te to szeregi dźwięków, różniące się wewnętrznie jeden od drugiego nazywają się *trybami (modi) oktawowemi*. Nazwa zaś *tonacya* oznacza transpozycyą trybu oktawowego na inny ton dyatoniczny lub chromatyczny. Pierwszy ton n. p. nie tylko od *d* ale i od *A*, od *gis* od *es* i od każdéj innéj nóty, obranéj za podstawę gamy, zaczynać się może. W takim jednak razie zachować trzeba położenie półtonów, właściwe pierwszemu tonowi, używając w odpowiednich miejscach krzyżyków lub bemołów. Innemi słowy — tonacya

[1] *Tropus, tonus sive modus est quamplurium vocum ex diapente ac diatessaron ordinatis speciebus debite coniunctarum in acumine et gravitate distantium per arsin et thesin congrua neumarum forma constitutarum conveniens dispositio.* Ugolinus z Orwieto, pisarz 15 wieku.

przenosi tryb na dół lub do góry w ten sam sposób, w jaki np. *C-dur* za pomocą dwóch krzyżyków o ton wyżéj w tonacyą *D-dur* się transponuje. Tonami *(toni)* więc, ściśle biorąc, nazywają się tylko formuły psalmowe, a trybami *(modi)* skale naturalne, służące do tworzenia melodyi choralnych. Tryby gregoryańskie nazywają się *kościelnemi*, celem odróżnienia ich od nowożytnych trybów: majorowego i minorowego, których początkowo tylko w świeckiéj muzyce używano. Te ostatnie powstały jak wiadomo w wieku XVII, gdy do skali naturalnéj wprowadzono półton chromatyczny (*gis*, *ais*, *es*, *as* i t. p.) i gdy w kompozycyach muzycznych zaczęto używać interwałów ostro dawniéj zakazanych.

Stósownie do położenia półtonu rozróżniamy cztery rodzaje kwint i trzy rodzaje kwart.

I. Kwinty.		II. Kwarty.	
E⌒f g a h	1.Rodzaj.	H⌒C D E E⌒F g a h⌒c d e e⌒f g ā	1. Rodzaj.
D e⌒f g a a h⌒c d e	2.Rodzaj.		
Γ A H⌒C D G a h⌒c d C D E⌒F G c d e⌒f g F G a⌒b c	3.Rodzaj.	D E⌒F G A H⌒C D d e⌒f g a h⌒c d	2. Rodzaj.
F g a h⌒c	4.Rodzaj.	Γ A H⌒C C D E⌒P F G a⌒b g a h c c d e⌒f	3. Rodzaj.

Najstarsi teoretycy mówią tylko o ośmiu trybach zbudowanych na tonach D, E, F, G. Tryby zaczynające się od jednego z powyższych tonów nazywają się *autentycznemi* [1]. Dzielą się one na kwinty i kwarty. Kładąc kwartę trybu

[1] *αὐθέντης*, prawdziwy, pierwotny.

autentycznego pod jego kwintę utworzymy cztery tony *plagalne* [1]

I. Modus authenticus.
D E F G a a h c d
re mi fa sol la kwinta. *la si ut re* kwarta.

II. Modus plagalis.
A H C D D E F G a
la si ut re kwarta. *re mi fa sol la* kwinta.

III. Modus authenticus.
E F G a h h c d e
mi fa sol la si kwinta. *si ut re mi* kwarta.

IV. Modus plagalis.
H C D E E F G a h
si ut re mi kwarta. *mi fa sol la si* kwinta.

V. Modus authenticus.
F G a h c c d e f
fa sol la si ut kwinta. *ut re mi fa* kwarta.

VI. Modus plagalis.
C D E F F G a h c
ut re mi fa kwarta. *fa sol la si ut* kwinta.

VII. Modus authenticus.
G a h c d d e f g
sol la si ut re kwinta. *re mi fa sol* kwarta.

VIII. Modus plagalis.
D E F G G a h c d
re mi fa sol kwarta. *sol la si ut re* kwinta.

Z upływem XII wieku rozwinięto jeszcze bardziéj system gregoryański i zbudowano nowe tryby na tonach *a*, *h* i *c*, dzieląc je również na kwinty i kwarty.

IX. Modus authenticus.
a h c d e e f g ā
la si ut re mi kwinta. *mi fa sol la* kwarta.

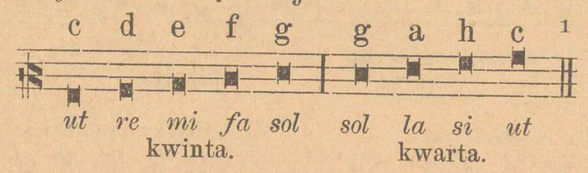
X. Modus plagalis.
E F G a a h c d e
mi fa sol la kwarta. *la si ut re mi* kwinta.

[1] *πλάγιος*, wyprowadzony, wzięty t. j. z autentycznego.

XI. Modus authenticus. *XII. Modus plagalis.*
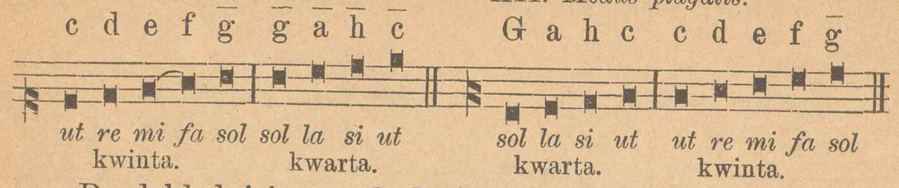


Po dokładniejszem zbadaniu tych ostatnich tonów widzimy, że nowo utworzony tryb dziewiąty idzie do *a*, że przeto przekroczył już zwykłą granicę chorału gregoryańskiego; ztąd też bardzo rzadko go używano. Tem częściéj natomiast były w użyciu tryb dziesiąty i tryb jedenasty, transponowany o oktawę niżéj:



§. 13. *Nazwy i różnice trybów.*

I. Dwanaście trybów śpiewu choralnego dzielą się jak widzieliśmy na autentyczne i plagalne. Do wyliczania ich używa się liczb porządkowych: *pierwszy, drugi, trzeci* tryb itd. Nazwy greckie pierwszych ośmiu trybów do dziś się zachowały; cztery ostatnie tryby mają nazwy, wprowadzone przez Glareana:

MODI AUTHENTICI.			MODI PLAGALES.		
I	*Dorius*	*re-la-re*	II	*Hypodorius* [2]	*la-re-la*
III	*Phrygius*	*mi-si-mi*	IV	*Hypophrygius*	*si-mi-si*
V	*Lydius*	*fa-ut-fa*	VI	*Hypolydius*	*ut-fa-ut*
VII	*Mixolydius*	*sol-re-sol*	VIII	*Hypomixolydius*	*re-sol-re*
IX	*Aeolius*	*la-mi-la*	X	*Hypaeolius*	*mi-la-mi*
XI	*Ionicus*	*ut-sol-ut*	XII	*Hypoionicus* [3]	*sol-ut-sol*

[1] Glarean (1488—1563) mówi np. w swojem *Dodecachordon* o 12 trybach. Nie używano zwykle skali zbudowanéj na *h* z powodu zmniejszonéj kwinty i trytonu *h-f, f-h* i ztąd właśnie pochodzi oznaczenie trybów 11 i 12, które właściwie są trybami 13 i 14.

[2] *ὑπό* oznacza transpozycyą w trybach plagalnych kwarty pod kwintę.

[3] Nóta początkowa w melodyach gregoryańskich jest najczęściéj różną od nóty końcowéj; tu jest mowa o nócie początkowéj w skali.

II. Z porównania autentycznych trybów z plagalnemi wypływają następujące różnice:

1. Autentyczne złożone są z niższéj kwinty i wyższéj kwarty; w plagalnych zaś przeciwnie kwinta leży u góry, a kwarta na dole. Kwarty więc i kwinty w dwóch trybach pokrewnych są równe, lecz inaczéj są rozłożone.

2. Tryb autentyczny ze swym plagalnym mają objętość *(ambitus)* jedenastu nót. Pięć tonów są obydwom wspólne; trzy górne należą tylko do autentycznego, trzy dolne tylko do plagalnego trybu. N. p.

I. *Modus authenticus: — — — re, mi, fa, sol, la, si, ut, re,*
II. *Modus plagalis: la, si, ut, re, mi, fa, sol, la. — — —*

3. Nóta rozpoczynająca ową seryą dźwięków czyli skalę, z któréj utworzyliśmy tryb autentyczny i plagalny, nazywa się *tonem podstawnym (tonus fundamentalis)* albo *toniką*. Leży ona tedy w trybach autentycznych na pierwszym, w tonach plagalnych na czwartym stopniu skali. Nazywa ona się także *końcową (finalis)*, gdyż na nią kończy się regularnie każdy tryb autentyczny i plagalny.

Następują toniki końcowe, czyli finales:
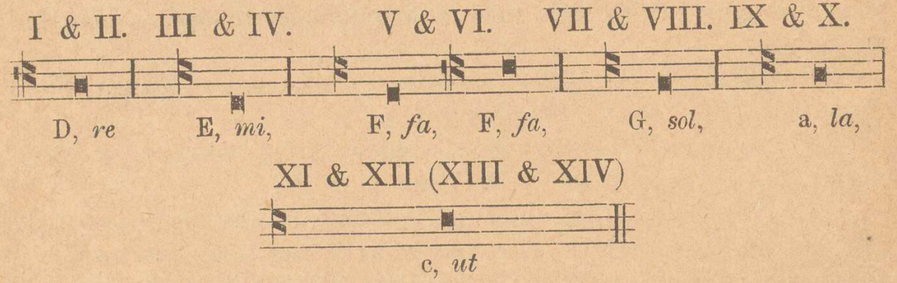


4. *Regularnym (regularis)* zowiemy ton czyli tryb, gdy śpiew kończy się na zwykłéj końcowéj nócie, jeżeli zaś na innéj, wtenczas ton będzie *irregularis, nieregularnym*.

Tony końcowe nieregularne nazywają się także *tonami współkońcowemi (confinales)* i zachodzą głównie w zakończeniach tonów psalmowych i w środkowych kadencyach graduałów, responsoriów i traktusów.

5. Z objętości (ambitus) trybów autentycznych i plagalnych i z różnych ich właściwości wypływają dalsze różnice trybów kościelnych:

a) Tryb zowie się doskonałym *(tonus perfectus)*, gdy śpiew dochodzi do oktawy nad nótę końcową w trybie autentycznym, a w plagalnym do kwinty nad lub do kwarty pod nótę końcową. Starzy teoretycy podawali tu następną regułę: „*Omnis cantatio legalis ascensus et descensus per diapason construitur*“[1].

Przykłady[2]: Communio *Ecce Virgo;* Introit *Miserebitur;* Offertorium *Benedictus es*; antyfona *Vadam ad montes;* hymn *Saepe dum Christi* i t. p.

b) Niedoskonałym *(tonus imperfectus)* nazywamy tryb, gdy śpiew w autentycznéj tonacyi nie dochodzi do oktawy nad nótę końcową lub w plagalnéj nie spuszcza się do kwarty pod nótę końcową. Tu należą antyfony w godzinach kanonicznych, lamentacye Wielkiego tygodnia (VI toni) i wiele innych śpiewów, n. p. intonacye psalmów, które zresztą najczęściéj otrzymują swoje pełne zakończenie przez antyfony po psalmach następujące.

c) Więcéj niż doskonałym *(tonus plusquamperfectus* lub *superabundans)* jest tryb, gdy śpiew w autentycznéj tonacyi przekracza o ton jeden oktawę nóty końcowéj, albo zniża się w plagalnéj pod kwartę poniżéj nóty końcowéj.

d) Mięszanym *(tonus mixtus)*, jest tryb, gdy śpiew przestępuje naturalną swoją objętość (ambitus) więcéj aniżeli o ton jeden w górę lub na dół, tak, iż autentyczna tonacya z plagalną się mięsza.

Przykłady: *Te Deum laudamus,* Sekwencye, *Lauda Sion, Dies irae, Veni sancte Spiritus* i t. p.

Tonus commixtus nazywa się śpiew, który wkracza w obręb innych tonacyi np. V ton w VII lub I w IV.

e) Wspólnie doskonałym *(communis perfectus)* jest tryb gdy autentyczna tonacya sięga do kwarty pod nótę końcową t. j. do granic tonacyi plagalnéj, a plagalna do oktawy nad nótę końcową (t. j. do granic autentycznéj). Melodya wtedy obejmuje wszystkie jedenaście tonów autentycznéj i plagalnéj tonacyi.

Przykład: sekwencya wielkanocna: *Victimae paschali;* antyfona: *Cum appropinquaret* i t. d.

[1] Gerbert, Script. t. II. p. 58. „Każdy legalny śpiew obejmuje w górę lub na dół oktawę.

[2] Przykłady są wzięte z edycyi autentycznych *Grad. Rom., Vesp. Rom.* i *Directorium Chori.*

§. 14. *Cechy trybów kościelnych.*

Chcąc wiedzieć, do jakiego trybu melodya choralna należy, trzeba znać właściwe cechy każdego trybu. Kilka z nich podamy. Nie należy jednak sądzić, iżby wyszczególnione poniżéj cechy w każdéj melodyi się znalazły; czasami służą one tylko do usunięcia większych wątpliwości.

1. Nóta końcowa *(finalis)* jest zazwyczaj najlepszą i najpewniejszą cechą, odróżniającą tryb melodyi choralnéj.

2. Objętość *(ambitus)* śpiewu wskazuje do jakiego trybu dana melodya należy, czy do autentycznego, czy do plagalnego, do doskonałego, czy do niedoskonałego i t. p.

3. Każdy tryb ma nótę właściwą, która częściéj zachodzi i w pewnym stopniu nad innemi panuje. Dla tego też zowie się ona nótą panującą *(dominans)*. W następującéj tablicy są zestawione 12 trybów oktawalnych, nóty końcowe i panujące.

Tryby.	Final.	Domin.	Tryby.	Final.	Domin.
I	D	a	VII	G	d
II	D	F	VIII	G	c
III	E	c	IX	a	e
IV	E	a	X	a	c
V	F	c	XI	c	g
VI	F	a	XII	c	e

Aby odróżnić tryby plagalne od autentycznych, które to ostatnie mają wspólne z tamtemi końcówki, trzeba po największéj części szukać nóty dominansowéj, która zawsze jest różna. Nóta końcowa łączy się chętnie z nótą dominansową w jeden interwal, tworząc w ten sposób t. zw. *repercussio* t. j. interwal najczęściéj w pojedyńczych trybach zachodzący. Według powyższéj tablicy reperkusyami są następujące interwale:

Tryb	Repercuss.	Tryb	Repercuss.	Tryb	Repercuss.
I	D—A[1]	V	F—c	IX	A—e
II	D—F	VI	F—A	X	A—c
III	E—c	VII	G—d	XI	c—g
IV	E—A	VIII	G—c	XII	c—e

4. W autentycznych tonacyach melodya stopniowo, w plagalnych zaś najczęściéj skacząc zmierza ku końcowi. Ilekroć kwinta wybitnie ponad końcową występuje, tylekroć tonacya jest autentyczna.

5. Każdy tryb ma tony, któremi chętnie rozpoczyna melodyą. Zwykle ton autentyczny nigdy nie zaczyna się interwalem oddalonym o kwintę od końcowéj, ani téż plagalny interwalem od téj ostatniéj o kwartę oddalonym. Przy tworzeniu środkowych kadencyi (zachodzących w środku peryodów, które odznaczone są zwykle w tekscie dwoma punktami, średnikiem lub przecinkiem) uważać trzeba, by w autentycznych tonacyach kadencye kończyły się na końcową, na kwintę lub na interwal między niemi leżący. W plagalnych zaś tonacyach niższéj kwarty przekraczać nie wolno.

Podajemy poniżéj nóty rozpoczynające zwykle śpiew choralny w pojedyńczych ósmiu trybach:

Tryb I: *C, D, F, G, (E, a)* Tryb V: *F, G, a, c.*
Tryb II: *A, C, D, F.* Tryb VI: *C, (D, E), F, (a).*
Tryb III: *E, F, G, a (c).* Tryb VII: *G, h, c, d.*
Tryb IV: *C, D, E, F, G, a.* Tryb VIII: *C, D, F, G, a, c.*

§. 15. *Istota i własności pierwszych czterech trybów.*

Jeżeli śpiew zaczyna się od *F* i dochodzi do *h*, lub od *h* powraca do *F*, wtedy chcąc uniknąć t. zw. trytonu *(tri-*

[1] Starzy teoretycy ułatwiali spamiętanie reperkusyi następnemi hexametrami: *Re, La* vult primus, *Re, Fa* retinetque secundus, Vult *Mi, Do* ternus, *Mi, La* gaudere quaternus, *Fa Do* quintus amat *Fa, La*, sextus sibi adoptat, Septimus esto *Sol, Re; Sol, Do* octavus habebit.

tonus) trzeba *h* zamienić na *b*. Chorał bowiem nie cierpi zwiększonéj kwarty i zmniejszonéj kwinty, ilekroć tony tych interwalów bezpośrednio po sobie następują.

1. Pierwszy tryb *(dorycki)* może wznieść się od swéj końcowéj *(D)* do oktawy i spuścić się do *C* t. j. do sekundy pod końcową; rzadko dochodzi on do *e* tj. o jeden ton nad oktawę, natomiast spuszcza się chętnie do *C*.

Bemoł w tym trybie wtenczas kłaść należy, gdy wypada uniknąć trytonu lub jeżeli melodya nie wychodzi po za *h*.

Przykłady: *Ite missa est* semidupliczne; komunia *Ecce Virgo;* Intr. *Gaudeamus;* hymn *Pange lingua;* antyfony pierwszego trybu w *Commune unius Martyris* i inne.

W śpiewach pierwszego trybu zachodzi bardzo często figura *D-a-b-a* [1]. Jednakże w hymnie: *Ave Maris stella h* pozostaje, gdyż melodya podnosi się zaraz do oktawy.
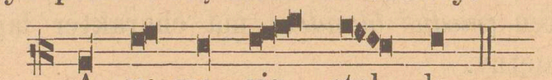


Melodye pierwszego trybu *(modus hilaris)* tchną majestatyczną powagą i służą do wyrażenia uroczystéj i poważnéj radości [2].

2. Drugi tryb *(hypodorycki)* spuszcza się do *g* pod końcową (ob. Offert. *Dextera Domini*), a podnosi się do *b*. Przeto *h* ponad końcową zamienia się na *b*.

Przykłady: siedm antyfon przed Bożem Narodzeniem, zaczynające się literą *O (antiphonae majores);* prefacye,

[1] W starych polskich księgach choralnych figura ta brzmi: *D, A, c, A*. W ogóle często w nich ostre brzmienie tonu *h* przez zamianę jego na ton *c* usunięte zostało. N. p. w IV tonie psalmowym. (Przypisek tłomacza.)

[2] Te i następujące charakterystyki pojedyńczych trybów wyjęte są ze starożytnych pisarzów, jako to z Gwidona, Adama z Fuldy i innych, a podane są u Gerberta, a zwłaszcza u kardynała Bony. Nie wszystko, co oni pisali o wrażeniu pojedyńczych trybów jest fantazyą lub przesądem. Rozmaite pozycye półtonów i rozmaite zestawienia interwalów odrębny bez wątpienia każdemu trybowi nadają charakter.

Zapatrywania starych teoretyków o mistycznéj symbolice tonacyi kościelnych opisał Ambros, Musikgesch. II tom str. 214 i następ.

Offert. *Domine Jesu Christe;* resp. *Libera me Domine* i t. p. Cicha żałoba, tęsknota, boleść, połączone z ufnością w Bogu są charakterystycznem odcieniem tego tonu *(modus moestus).*

3. Trzeci tryb *(frygijski)* może zejść do *D*, niekiedy i do *C* np. w ofert. *Lauda.* Bardzo często zachodzi w nim *h* jako kwinta końcowéj. Tryb ten *(modus austerus)* wyraża silne poruszenie ducha.

Przykłady: Introity *In nomine Jesu, Sacerdotes tui Domine;* hymny *Deus tuorum, A solis ortus, Te Joseph celebrent* i t. d.

4. Śpiewy czwartego trybu *(hypofrygijskiego)* rzadko się rozciągają do dolnéj kwarty t. j. do *h*, natomiast brak półtonu tego bywa po części wynagrodzony dodaniem u góry tonu *c*, tak iż chorały hypofrygijskie pozostają przeważnie w obrębie skali *(C—c).* *H* nad końcową zamienia się często w *b* — np. w hymnie *Virginis Proles, Exsultet orbis,* Invit: *Venite* i t. d.

Tryb ten *(modus blandus)* ma charakter łagodny, błagający, namiętny.

§. 16. *Istota i własności ostatnich czterech trybów.*

1. Charakterystyczną nótą piątego *(lidyjskiego)* trybu jest ton *h*, który tylko w stopniowem połączeniu z *F* zamienia się na *b.* Ton *h* nadaje czwartemu trybowi pewną siłę, z którą majestat i wesołość się łączą; to też nazywano go nietylko *tonus asper*, ale także *tonus delectabilis, laetus, jubilans*[1].

Przykłady: Introit *Loquebar;* grad. *Speciosus forma;* ofert. *Mirabilis Deus;* komun. *Lætabitur justus;* intr. *Venite adoremus* V tonu; antyf. *Qui pacem ponit.*

2. Szósty tryb (*hypolidyjski)* dochodzi w górę do *d* i po części stopniowo schodzi od *F* do *C.*

[1] Nie trzeba mięszać tego trybu z trybem jedenastym *(jonicus)*, transponowanym o kwartę wyżéj *(f-c-f)* za pomocą bemołu przy *h.*

Nizka pozycya trybu tego i zachodzące w nim często *b* udzielają mu miłéj miękkości *(modus lenis);* służy on przeto do wyrażenia uczuć nabożnych i cichéj boleści.

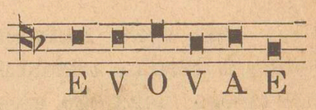
Przykłady: Lamentacye; ant. *O quam metuendus;* ofert. *Domine Deus;* introity *Salus autem* i *In medio Ecclesiæ.*

UWAGA.

Gdy po wieku XIII polifonia rozwijać się poczęła, wprowadzono do śpiewu świętego melodye napisane w trybach XI i XII. Ponieważ zaś tryby te, zwłaszcza gdy za pomocą bemołu transponuje się je o kwartę wyżéj, podobne są w części piątemu i szóstemu trybowi, dla tego sprawiają one przy badaniu trybów kościelnych wiele trudności. Melodye w trybach tych napisane zachowano głównie z uszanowania dla ich starożytności. Są niemi: antyfony Matki Boskiéj *(Alma Redemptoris, Ave Regina* i *Regina coeli)*; antyfony: *O quam suavis* i *O sacrum convivium,* wreszcie *Ite missa est* in festis solemnibus, które z nowszych pochodzi czasów. Konsekwentnie trzeba było zaprowadzić także nowe tony psalmowe: lub też śpiewać z zatrzymaniem notacyi piątego trybu XI i XII jak następuje:
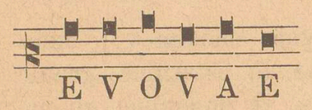


albo w tonie transponowanym



Wielkie ztąd powstaje zamięszanie w dziełach kontrapunktyczny starych mistrzów. Jedni uważają formuły *c, d, b, c, a,* za piąty tryb, gdy tymczasem inni (zwłaszcza szkoła rzymska) zatrzymali formułę *c, d, h, c, a.* W czystym piątym trybie trzeba jednak śpiewać *c, d, h, c, a,* a melodyą *c, d, b, c, a* uważać za transponowany tryb joński.

Wspomniane wyżéj śpiewy, należące do XI trybu, jako też oficya: *In Festo SS. Trinitatis* i *In Solemnitate Corporis Christi,* w których w sposób zupełnie mechaniczny dano pierwszéj antyfonie nazwę trybu pierwszego, drugiéj trybu drugiego, piątéj piątego i t d. dowodzą ponownie, iż nawyknienia i okoliczności są częstokroć silniejszemi od teoryi.

3. W siódmym trybie *(mixolidyjskim) h* gra główną rolę, zwłaszcza w układzie tonów *g a h* i *g h d.* Jeżeli tryb ten nie dochodzi do oktawy, to przyjmuje on chętnie cały ton *(f)* pod końcową.

Wyraża on majestat, szlachetność ducha i radość.

Przykłady: Introit *Puer natus;* antyfony z *Commune Conf. Pont* i inne. Jednakże i inne wzruszenia ducha tryb ten wyrażać może n. p. w antyfonie *Exaudi nos.*

4. Ósmy tryb *(hypomixolidyjski)* wznosi się do *e* a spuszcza się do *C.*

Skala VIII trybu jest równa skali I trybu, lecz melodyjny układ, jako też i końcowa są w obydwóch różne. Bemoł przy *h* używa się tylko dla uniknienia trytonu i to rzadziéj daleko aniżeli w trybie pierwszym[1]. Jeżeliby utwór jaki zawierał wiele bemołów i pomimo tego kończył się na *G*, wtedy nie jest to tryb ósmy lecz transponowany tryb drugi z bemołem przy kluczu[2].

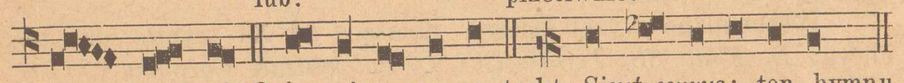
Największa część śpiewów choralnych jest napisana w ósmym trybie[3]; starzy nazywali go tonem silnym, męzkim, także opowiadającym *(tonus narrativus).* W dłuższych śpiewach, np. w sekwencyi *Lauda Sion,* ton ósmy często z siódmym się łączy.

UWAGA.

Jak wyżéj nadmieniliśmy śpiewy w trybie eolskim t. j. dziewiątym rzadko zachodzą, gdyż dochodzą one do ostatnich granic zwykłego ludzkiego głosu t. j. do *g*; zdaje się, iż zmieniono go pozornie na ton pierwszy z nótą podstawną *d* i z bemołem przy

[1] Bemoł w trybie ósmym używa się ilekroć melodya oparta na tonie *f* wymaga t. zw. *hexachordum molle.* Po *hexachordum durum*, zaczynającym się od *G* może następować *F* — lecz wtedy *F* leży nad nową sylabą i używa się w kadencyi końcowéj n. p.:

lub: przeciwnie:



Porów. antyf. *Qui sunt sermones;* trakt. *Sicut cervus;* ton hymnu z czasu wielkanocnego, ant. *Desponsatio gloriosæ;* intr. *Ad te levavi;* ofert. *Deus firmavit* i inne.

[2] Na rozkaz komisyi rzymskiéj śpiewy te zostały zamienione w nowszych wydaniach ksiąg choralnych na pierwotną pozycyą z finalną *D;* więc i hymn: „*Jesu Redemptor omnium*“, w którym *es* zamieniono na pierwotne *h.*

[3] Przyczyna tak częstego używania I i VIII trybu polega zdaje się na wygodnéj pozycyi tonów *D-d.* W tych skalach (podobnie jak w IV i VI trybie) rzadko zachodzi konieczność przełożenia melodyi w wyższą lub niższą pozycyą.

kluczu. Tem częściéj zachodzi w graduałach tryb X hypoeolski. N. p. Grad. *Hodie scietis, Tecum principium, Requiem aeternam* itd.

Tryb XI czyli joński odpowiada wskutek kwinty swéj *g* daleko lepiéj naszéj dzisiejszéj skali *C-dur*, aniżeli tryb szósty. *Salve Regina* żałobne należy do XI tonu. Natomiast *Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* ze Mszy *de Beata,* jako też kilka innych melodyi w Graduale, zwłaszcza w *Ordinarium Missae* są napisane w XI trybie transponowanym o oktawę niżéj.

§. 17. *O transpozycyi.*

Każdy ton tak zwanego *Systema regulare* albo *durum,* może być przeniesiony i pisany o kwartę wyżéj lub o kwintę niżéj, z bemołem przy kluczu. Przeniesienie takie nazywa się *systema transpositum* czyli *molle.* Skala pierwszego tonu w transpozycyi téj brzmieć będzie *G, A, B, c, d, e, f, g;* położenie całych tonów i półtonów pozostaje niezmienionem.

Mod. I. Syst. reg. Mod. I. Syst. transp.
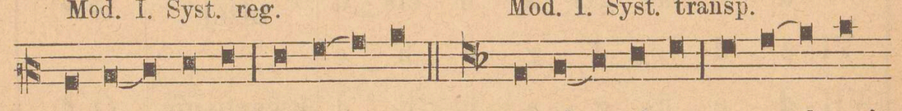


Tony przeniesionego w ten sposób trybu, nazywały się *toni ficti* albo *transpositi,* a śpiew wykonany w takiéj transpozycyi *musica ficta*[1].

W śpiewach choralnych transpozycya tego rodzaju była rzadką; jednak natrafia się ona, zwłaszcza w I i II, XI i XII trybie.

Ponieważ melodye choralne poruszają się w obrębie dwóch oktaw, przeto nie każdy głos wygodnie wykonać je może. Wolno tedy intonować wyżéj lub niżéj wedle potrzeby, podobnie jak kapłan przy ołtarzu zaczyna prefacyą nie nótą podstawną trybu drugiego, w którym prefacya jest napisana — lecz nótą, która mu leży wygodniéj i która lepiéj odpowiada skali jego głosu. Chór odpowiada w téj saméj wysokości, nie zmieniając melodyi. Podobnie ze wszystkiemi melodyami cho-

[1] Nie jest to wprawdzie jedyne znaczenie wyrażenia „*Musica ficta,* ale inne nas nie obchodzą, gdyż mają tylko zastósowanie w kontrapunktycznych śpiewach“.

ralnemi postąpić sobie można. Za pomocą podanego w następnéj tabeli systemu transpozycyi głosy wysokie lub nizkie z łatwością wykonać będą mogły każdy śpiew choralny do jakiegokolwiek by on trybu należał[1].

Tryb	Nóty skali transponowanéj.								Stopień transpozycyi.	Znaki przy kluczach.
	1	2	3	4	5	6	7	8		
I	**d**	e	f	g	**a**	h	c	d	—	—
II	d	e	f	**g**	a	**b**	c	d	kwartę wyżéj.	(1 ♭)
III	**d**	es	f	g	a	**b**	c	d	cały ton niż.	(2 ♭)
IV	h	c	d	**e**	f	g	**a**	h	—	—
V	**d**	e	fis	gis	**a**	h	cis	d	małą tercyą niżéj.	(3 ♯)
VI	c	d	e	**f**	g	**a**	h	c	—	—
VII	**d**	e	fis	g	**a**	h	c	d	kwartę niż.	(1 ♯)
VIII	c	d	es	**f**	g	a	**b**	c	cały ton niżéj.	(2 ♭)

Tonów pierwszego, czwartego i szóstego transponować, jak widzimy, nie potrzeba; można je wykonać w naturalnéj ich wysokości.

Zdarza się często, że podane powyżéj transpozycye nie wystarczają. Następny przykład pokazuje, jak postąpić należy przy innych rodzajach transpozycyi.

1. Położenie naturalne:
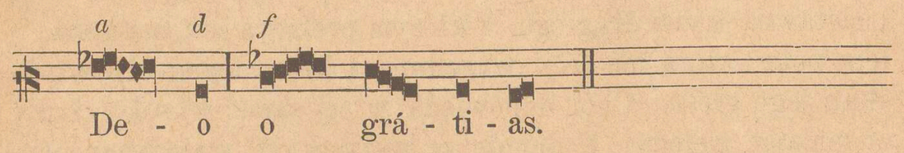


[1] Możnaby nótę dominansową *(A)* pierwszego trybu przyjąć za dominansową reszty trybów, zwłaszcza w śpiewie psalmów i ich antyfon. Czasami jednak dla uniknięcia zbyt wielkiéj liczby krzyżyków, od téj zasady odstąpić trzeba.

2. Ton niżéj:
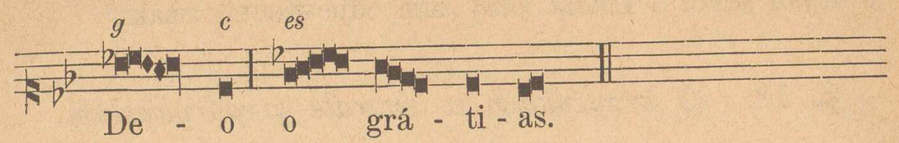


3. Małą tercyą niżéj:[1]
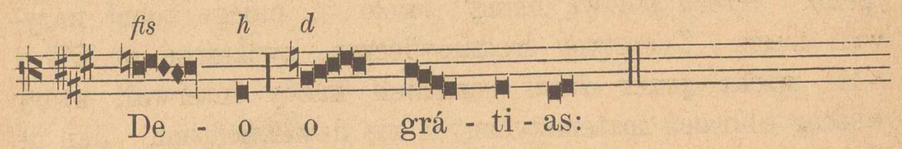


4. Ton niżéj:
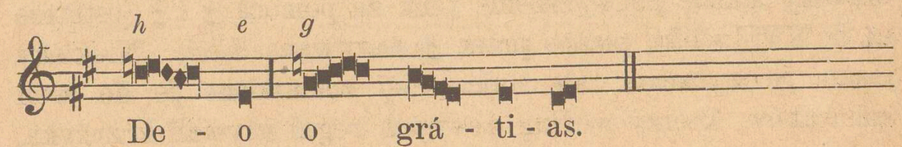


5. Małą tercyą wyżéj:[2]
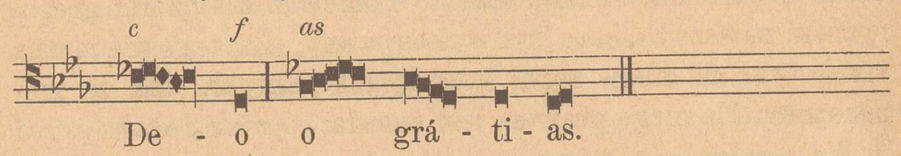


6. Kwartę lub duodecymę wyżéj:
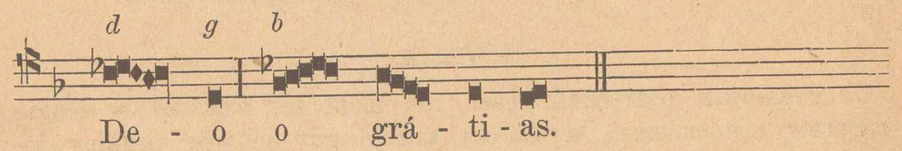


7. Kwintę wyżéj:
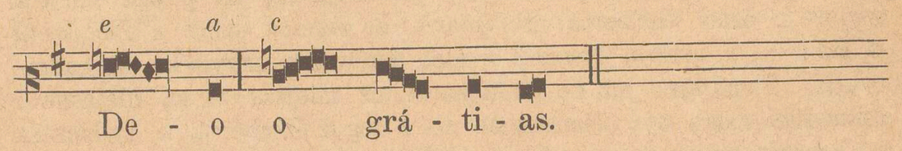


Śpiewak biegły w czytaniu nót w kluczach: skrzypcowym, sopranowym i basowym, łatwo będzie transponował

[1] W transp. o wielką tercyą niżéj 3♯ zamienia się na 4♭.
[2] W transp. o wielką tercyą wyżéj 3♭ zamienia się na 4♯.

melodye, zachowując te same nóty a zamieniając tylko w myśli klucz i kładąc przy nim odpowiednie znaki.[1]

§. 18. *O krzyżykach w chorale gregoryańskim.*

Słowo *diesis* z biegiem czasu przybierało rozmaite znaczenia. Grecy połowę limmy (około $^4/_9$ całego tonu) nazywali diesis. Teoretycy średniowieczni, zwłaszcza w XII i XIII wieku przez *diesis* rozumieli każdy interwal, który według obliczeń matematycznych nie dawał półtonu. Jan de Muris nazwę tę daje małemu półtonowi, a od wieku XVI począwszy każde podwyższenie tonu za pomocą ♯ i ♮ (ostatnie aż do XVII wieku pisano przez ♯) nazywano *diesis*. Niekiedy pisano je wyraźnie, ale najczęściéj zostawiono je do woli śpiewaków, którzy według pewnych reguł używali krzyżyka, zwłaszcza w kadencyach i w zakończeniach dwugłosowych, celem utworzenia wielkiéj seksty. Ponieważ zaś chorał gregoryański zawsze *unisono* był wykonywany, dla tego nie można zastósować do niego reguł kontrapunktycznych, tak iż niezmiennem dla niego prawem jest zasada: *Oprócz bemołu przed h dla uniknienia trytonu śpiew choralny nie przypuszcza żadnego znaku zniżającego lub podwyższającego tony.*

UWAGA.

Ponieważ podręcznik nasz nie może się wdawać w długie rozprawy polemiczne, wystarczy przeto gdy główne podamy dowody, na jakich zasada powyższa się opiera:

1. Niektórzy jéj przeciwnicy powołują się na pewne miejsca wyjęte z dzieł Gerberta: *Scriptores de musica sacra* i *De cantu et mus. s.*, i usiłują dowieść z nich używanie krzyżyka w kadencyach. Pomijając już tę okoliczność, iż miejsca te są niejasne i rozmaicie mogą być tłomaczone, to z tegoż Gerberta, a zwłaszcza z Cousemackera, n. p. t. II p. 293 wręcz przeciwne przytoczyć

[1] Śpiewacy mogą opuścić ćwiczenie w transpozycyi, wystarczy, gdy są oni wyćwiczeni w trafianiu interwalów. Natomiast dyrygent i organista w ćwiczeniu tem niech się nie zaniedbują, gdyż w razie złego śpiewania, powinni oni umieć na właściwy ton melodyą sprowadzić.

można świadectwa. Eliasz Salomonis (1274) pisze: *In G non dicitur fa sed recompensatur re:*[1] t. j., że nie można na *D* utworzyć hexachordu (patrz §. 5), gdyż trzebaby pisać *D, E, Fis, G*, ażeby hexachord ten odpowiadał hexachordowi: *ut, re, mi, fa.*

2. Baini, biograf Palestryny, gruntowny znawca staréj muzyki i jéj tonacyi, uskarza się iż: „Tak daleko przyszło, że już i przy *e* bemoł się kładzie, a konsekwentnie także i przy *a* używa go się, wskutek czego istota śpiewu choralnego zmienioną zupełnie została“[2].

3. Starzy mistrze, używający w polifonicznem opracowaniu melodyi choralnych krzyżyków i bemołów, nie podawali prawie nigdy całych melodyi gregoryańskich, jako takich, lecz wybierali z nich krótkie, najodpowiedniejsze motywa, które zresztą czasami już w trzeciéj a nawet drugiéj imitacyi przybrany półton tracą i w pierwotnéj okazują się czystości. Ilekroć zaś oni całą melodyą gregoryańską za *cantus firmus* do swych kompozycyi obrali, wtedy ścisłą zachowali w niéj diatonikę, i cały układ harmonijny do niéj zastósowali. N. p. w hymnach Palestryny, w Introitach i Sekwencyach Sebastyana z Fulsztynu, w utworach Konstantego Porty, Mateusza Azoli i innych.

4. „Wszyscy nowsi przeciwnicy diatoniki[3] zapatrują się na powyższą kwestyą jedynie ze stanowiska czysto muzycznego.... Wszystkie jednakże ich zarzuty przeciw twardéj diatonice upadną,

[1] Ambros. „*Geschichte der Musik*“, tom II strona 185. Ambros twierdzi, że nieco późniéj, gdy śpiew choralny począł mięszać się z muzyką figuralną i gdy ta ostatnia się rozwinęła, używano krzyżyka także przy *C* (w I i II trybie), przy *F* (w VII i VIII trybie), a nawet jeszcze częściéj. Że tak rzeczywiście było, to każdy znający historyą chorału przyzna. W tomie II, str. 153 tenże autor pisze: „dopóki używano czystego śpiewu gregoryańskiego unisonowego, obeszło się bez zmian, gdyż wystarczały tony właściwe pojedyńczym tonom, które podlegają, jak wiemy, ścisłym prawom stylu diatonicznego. Skoro zaś zaczęto śpiewać na kilka głosów, czysta diatonika nie wystarczała i trzeba było szukać środków zadawalniających ucho“. A na str. 51: „Relacye harmoniczne tonacyi nowożytnych owładnęły zupełnie inwencyą naszych melodyi; śpiew gregoryański był od nich niezależny. Nowsza melodya wypływa z pomyślanych razem z nią i z towarzyszących jéj harmonii, z nich tedy prawa swe czerpie; podczas gdy melodya gregoryańska nigdy od harmonii zależną nie była, i dla tego téż nie ma po za sobą prawideł, któreby jéj budowę i tonacyą wyjaśniały“.

[2] *Memorie storico-critiche della vita e della opere di Giov. Pierluigi da Palestrina.* Roma 1828. Tom II, str. 122.

[3] Lecz ci (mówiąc niewiasowo) nie zgadzają się w swoich usiłowaniach, zmierzających do ułożenia pewnych reguł dla diësis.

skoro usłyszą oni dobre i na zasadach gregoryańskiego rytmu oparte wykonanie chorału.“[1]

5. W końcu posłuchajmy pięknych słów Ludwika Schneidera († 1864):[2] „Jedno usilnie zalecam, by raz na zawsze bez litości wyrugowano krzyżyk ze śpiewu gregoryańskiego. Uciekajmy tu przed nim, jak szatan przed nim ucieka. Wszystko co na jego obronę przytaczają jest złudzeniem i sofizmatem.... Między muzyką po za kościołem a śpiewem liturgicznym jest i musi istnieć nieprzebyta przegroda, taka sama jaka istnieje między niebem a ziemią, między świętą komunią a światową, chociażby bardzo skromną, ucztą.

Nie gorszmy się ubogą szatą Chrystusową, wyobrażoną w prostym, poważnym, ściśle diatonicznym chorale.“

[1] Choral und Liturgie. Schaffhausen. Hurter 1865.

[2] W liście do H. Oberhoffera w Luxemburgu, ogłoszonym w 3 roczniku czasopisma „Caecilia“ 1864. N. 3.

CZĘŚĆ DRUGA
PRAKTYCZNA.

ROZDZIAŁ I.

O KSIĘGACH LITURGICZNYCH I ICH UŻYWANIU.

§. 19. *Wyliczenie liturgicznych ksiąg choralnych.*

Liturgiczne księgi choralne zawierają śpiew na wszystkie nabożeństwa, jakie w liturgii katolickiéj zachodzić mogą. Od wieków nie było jednostajnego i zupełnego wydania tychże ksiąg; w ostatnich dopiero czasach Kongregacya św. Obrządków brak ten usunęła, wydając t. zw. *editio typica* (wydanie wzorowe, obejmujące wszystkie autentyczne i urzędowe księgi chorału rzymskiego). Są zaś niemi:

1. Mszał rzymski *(Missale Romanum)* zawiera wszystko co kapłan śpiewa lub odmawia w czasie Najśw. Ofiary mszy t. j. oracye, lekcye, ewangelie, prefacye i t. p. Stósownie do dekretu z d. 26 kwietnia 1883 r. sposób śpiewania wskazany w mszale przepisany jest dla całego Kościoła.

Papież Pius V wydał z polecenia soboru trydenckiego w roku 1570 poprawiony mszał. Tytuł jego brzmi: Missale Romanum | ex decreto Sacrosancti Concilii | Tridentini restitutum | Pii V. Pont. Max. | jussu editum | Romae. Apud Haeredes Bartholomaei | Faletti, Joannem Variscum, et Socios. | Na ostatniéj karcie są powtórzone nazwiska drukarzy i wypisana cyfra roku MDLXX. Za Klemensa VIII 1604 r. wyszło nowe przejrzane wydanie; trzecie za Urbana VIII 1634 r. Powyższe wydania były podstawą nowego wydania, uskutecznionego z polecenia Leona XIII w r. 1884. Rubryki zastósowano w niem do najnowszych dekretów, a śpiew

z największą dokładnością poprawiony został. To też słusznie Kongregacya św. Obrządków przyznała mu nazwę wydania wzorowego, mającego być normą dla wszystkich wydań następnych.

2. *Graduale Romanum* zawiera śpiewy, jakie chór podczas mszy św. wykonywa *(concentus chori)*: Introity, graduały, alleluja, trakty, sekwencye, ofertorya i komunie całego roku kościelnego. Na końcu umieszczone jest całe *Ordinarium Missae* t. j. różne msze choralne, zastósowane do przypadających uroczystości.

Księga ta z rozkazu papieża Pawła V została wydana w Rzymie w drukarni medycejskiéj w r. 1614 i 1615. W Rzymie używają tego wydania jako obowiązującego. Pius IX rozkazał pomnożyć graduał dodaniem nowych świąt. Wyraz „graduale“ oznacza śpiew między lekcyą a ewangelią. Według zdania liturgistów pochodzi on od słowa „gradus“ t. j. stopień ołtarza, na którym śpiewak stał podczas wykonywania śpiewu tego. Nazwę tę z czasem rozciągnięto na całą księgę, która oprócz graduałów i inne śpiewy zawiera.

3. *Pontificale Romanum*, która zawiera obrzędy w czasie służby Bożéj, odprawianéj przez biskupów. W r. 1888 wyszło wzorowe wydanie pontyfikału.

Wskutek dekretu z dnia 26 kwietnia 1883 r. poprawiono dokładnie śpiewy zawarte w pontyfikale rzymskim według wzorowych wydań Graduału i Antyfonarza.

4. *Rituale Romanum* zawiera modlitwy i melodye używane przez kapłana przy sprawowaniu Sakramentów św., przy pogrzebach, procesyach i t. p.

Papież Paweł V wydał rytuał w roku 1654, a Benedykt XIV w r. 1752 go powiększył. W r. 1884 wyszło wydanie wzorowe rytuału potwierdzone przez Kongregacyą św. Obrządków. Melodye w wydaniu tem podane obowiązują cały kościół katolicki [1].

Processionale Romanum zawiera wyjątki z rytuału rzymskiego t. j. śpiewy podczas procesyi, potwierdzone litanie, Ordo ad recipiendum Episcopum i t. p.

[1] W polskich dyecezyach używa się rytuału przez Synod piotrkowski w r. 1577 przepisanego, a w r. 1884 przedrukowanego na nowo w Krakowie. (Bez nót, które z rzymskiego rytuału brać należy.) Przyp. tłom.

Exsequiale Romanum zwane także *Ordo exsequiarum* jest także wyciągiem z rytuału i zawiera śpiewy i modlitwy przy pogrzebach dorosłych i dzieci.

5. *Caeremoniale Episcoporum* wydane zostało z rozkazu papieży Klemensa VIII, Innocentego X i Benedykta XIII. Benedykt XIV kazał je na nowo przejrzeć, a Leon XIII rozporządził wydanie t. zw. *editio typica*. Ceremoniał biskupów jest jedną z najważniejszych ksiąg liturgicznych, gdyż jest uzupełnieniem tych części mszału, pontyfikału i brewiarza, które zawierają rubryki; to też przepisy jego tak samo obowiązują, jak rubryki wymienionych powyżéj ksiąg. Chociaż księga ta zdaje się regulować tylko ceremonie przy funkcyach biskupich, mimo to przepisy w niéj zawarte tyczą się zarówno katedralnych, jak kolegialnych, zakonnych i parafialnych kościołów. Dla muzyków kościelnych ma ona szczególnie ważne znaczenie, gdyż na wielu miejscach zawiera przepisy tyczące się śpiewu liturgicznego; a nawet całe rozdziały XXVII i XXVIII wyłącznie śpiewowi kościelnemu, muzyce i grze organowéj są poświęcone [1].

6. *Antiphonarium Romanum* zawiera antyfony na jutrznie, laudesy i nieszpory, inwitatoria i responsoria na jutrznie, tony psalmowe i t. d.

Przedewszystkiem wydano tom drugi urzędowego antyfonarza *in folio*, gdyż w oficyum codziennem najczęściéj go się używa. Zawiera on antyfony, psalmy, hymny i wersety tak zwanych „*Horae diurnae*“. Pierwsza część pierwszego tomu zawiera inwitatoria, hymny, antyfony, psalmy, wersety i responsoria jutrzni z *Proprium de Tempore;* druga zaś część tomu pierwszego zawiera *Proprium* i *Commune Sanctorum* [2]. Wyciągami z antyfonarza rzymskiego są książki wydane w praktycznym formacie in 8°: a) *Vesperale Romanum;* b) *Officium Nativitatis;* c) *Officium*

[1] Wyciągiem z rytuału jest także używany w prowincyi polskiéj *Kancyonał*. Dzieli on się zwykle na 2 części: I-a. zawiera aspersye, procesye, hymny i pieśni polskie najużywańsze; II-a. zaś oficyum za zmarłych i procesyą na dzień zaduszny. Nadto w dodatku mieszczą się różne śpiewy na pewne uroczystości roku kościelnego.

[2] Urzędowy antyfonarz wydany został według antyfonarza rzymskiego, Lichtensteina, drukowanego w Wenecyi r. 1585.

Hebdomadae Sanctae; d) *Officium Defunctorum.* Z przedostatniego wyjęto 4 pasye wraz z dziewięcioma lamentacyami tudzież *Exsultet* i wydano w małem *folio* według wydania Guidettiego, drukowanego r. 1586 w Rzymie p. t. *Cantus ecclesiasticus Passionis D. N. I. Chr. secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Ioannem* w trzech tomikach świetnie ozdobionych.

Wyciągiem także bardzo pożytecznym jest *Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani*, zawierające laudesy, nieszpory, godziny mniejsze, wersety i oracye wszystkich uroczystości i wszystkich świąt, które mogą w ciągu roku przypaść na niedzielę; dodane są tam prócz tego ciemne jutrznie, tudzież jutrznie na Wielkanoc, Zielone Świątki i na Boże Ciało.

7. *Directorium chori* jest podręcznikiem intonacyi, śpiewanych przez celebransa, hebdomadaryusza i kantora.

Jan Guidetti ułożył je i wydał po raz pierwszy r. 1582. W podręczniku tym są podane tony psalmów na cały rok kościelny, melodye na *Venite exsultemus*, tudzież melodye wersetów, lekcyi, *Te Deum*, oracyi, litanii, *Gloria* i t. d. Nowe urzędowe wydanie „*Directorium chori*“ zawiera prócz tego teksty wszystkich psalmów, pierwsze wiersze hymnów i święta nowo zaprowadzone.

§. 20. *Rok kościelny i Rubrycela.*

I. Rok kościelny dzieli się na trzy części, w ten sposób, że wszystkie jego okresy, święta i dnie są jakby przygotowaniem albo następstwem trzech głównych uroczystości, Bożego Narodzenia, Wielkanocy i Zielonych Świątek.

Przygotowaniem bezpośredniem do uroczystości jest *wigilia*, która przypada tylko przed świętami dawniéj ustanowionemi, a nie przed nowszemi, jako to przed Bożem Ciałem, św. Józefem i przed innemi, z wyjątkiem uroczystości Niepokalanego Poczęcia, która ma swą własną wigilią. Po uroczystości następuje bezpośrednio *oktawa*, która się kończy w ośm dni po święcie.

Dalsze przygotowanie do trzech głównych świąt obejmuje niektóre niedziele z ich dniami feryalnemi. Czem dni oktawalne są dla święta, tem są dni feryalne dla niedzieli, to też podobnie jak niedziele, tak i dni feryalne dzielą się

na *feriae majores* (większe) i *minores* (mniejsze). Do pierwszych należą wszystkie dni adwentu i postu, środy, piątki i soboty suchych dni i wtorek dni krzyżowych. Reszta mniéj uroczystych świąt Pana Jezusa, Matki Boskiéj Świętych Pańskich i Aniołów umieszczona jest w odpowiednich dniach między jednem świętem uroczystem a drugiem.

Rok kościelny zaczyna się od pierwszéj niedzieli adwentu; po trzeciéj niedzieli adwentu przypadają pierwsze suche dni, a po czwartéj niedzieli uroczysta wigilia *(vigilia)* Bożego Narodzenia z szeregiem świąt, do których dołączone są oktawy. Oktawą Bożego Narodzenia jest pierwszy styczeń, w którym to dniu obchodzimy zarazem święto Obrzezania Pańskiego. Na szóstego stycznia przypada święto Trzech Króli *(Epiphania Domini)*, po którem następują niedziele *(Dominicae post Epiphaniam)*, zamykające pierwszy uroczysty okres roku. Ilość ich jest raz większa raz mniejsza, stósownie do tego, czy Wielkanoc późniéj lub rychléj przypada. Nigdy jednak nie przypada więcéj jak sześć niedziel po Trzech Królach.

Dalsze przygotowanie do Wielkanocy rozpoczyna się siedmdziesiąt dni przed Wielkanocą t. j. od niedzieli zwanéj siedmdziesiątnicą *(Septuagesima)*, po któréj następują sześćdziesiątnica *(Sexagesima)* i pięćdziesiątnica *(Quinquagesima)*, sięgająca aż do środy popielcowéj *(feria IV. Cinerum)*, od któréj czterdziestodniowy post *(Quadragesima)* się zaczyna. Pierwsze cztery niedziele postu zowią się: *Dominicae Quadragesimae.* Po pierwszéj niedzieli przypadają suche dni. Piąta niedziela postu nazywa się niedzielą męki pańskiéj *(Dominica Passionis)*, a szósta niedzielą palmową *(Dominica in Palmis)*. Od téj ostatniéj rozpoczyna się wielki tydzień *(hebdomas maior)*, w którym najuroczystszemi są trzy dni ostatnie t. j. wielki czwartek *(feria V. in Coena Dni)*, wielki piątek *(feria VI. in Parasceve)* i wielka sobota *(Sabbatum Sanctum)*. Po Wielkanocy następuje bezpośrednio oktawa, kończąca się niedzielą przewodnią *Dom. in Albis.* Cztery niedziele po Wielkanocy za-

mykają okres tego święta, chociaż t. zw. czas wielkanocny i rubryki jego rozciągają się aż do niedzieli św. Trójcy.

Na pierwsze trzy dni po czwartéj niedzieli po Wielkanocy przypadają krzyżowe dni *(Dies Rogationum)*, po których bezwłocznie uroczystość Wniebowstąpienia następuje; jest ona razem z następnemi dniami feryalnemi aż do wigilii i z niedzielą *infra octavam* dalszem przygotowaniem do uroczystości Zielonych Świątek. Oktawa Zielonych Świątek obejmuje suche dni i kończy się noną soboty poprzedzającéj niedzielę Trójcy Przenajświętszéj *(festum SS. Trinitatis)*. Z niedzielą tą rozpoczyna się długi szereg dwudziestuczterech niedziel po Zielonych Świątkach, zamykających trzeci uroczysty okres świąt kościelnych. Dwudziesta czwarta niedziela *(Dom. XXIV. et ultima post Pentec.)* musi zawsze przypaść na ostatnią niedzielę przed Adwentem; gdyby zaś ilość pozostających dwudziestu trzech niedziel nie wystarczyła do wypełnienia całego tego przeciągu czasu, wtenczas bierze się z niedziel po Trzech Królach tyle ile potrzeba i wsuwa się je pomiędzy niedzielą XXIII i XXIV po Zielonych Świątkach. N. p. jeżeli rok kościelny ma trzydzieści ośm niedziel po Zielonych Świątkach, wtedy w dwudziestą czwartą niedzielę bierze się trzecią niedzielę po Trzech Królach; jeżeli rok ma tylko dwadzieścia siedm niedziel bierze się czwartą niedzielę i t. d. aż do ostatniéj niedzieli, która, jak wyżéj powiedzieliśmy, nigdy się nie zmienia.

W czwartek po Trójcy Przenajświętszéj przypada uroczystość Bożego Ciała z oktawą.

W środę, piątek i sobotę po Podniesieniu św. Krzyża przypadają suche dni.

Nie wszystkie święta mają równą godność i nie z równą obchodzą się uroczystością. Dzielą się one na trzy główne klasy t. j. na święta proste *(festa simplicia)*; na święta mniéj uroczyste *(festo semiduplicia)* i na święta uroczyste *(festa duplicia)*. Święto uroczyste *(Festum duplex)* może być albo *duplex I. classis*, albo *duplex II. classis*, albo *duplex majus*, albo wreszcie *duplex minus (per annum)* czyli po prostu *duplex*. Ponieważ liczba świąt tak się powiększyła, iż lud nie może obchodzić wszystkich wstrzymaniem się od ręcznych robót i uczęszczaniem do kościoła, dla tego świętami publicznemi *(festa fori)* nazwano święta wszystkich obowiązujące, a świętami kościelnemi (czyli liturgicznemi, *festa chori*) nazwano święta, które obchodzą się tylko w kościele. Rzymskie księgi liturgiczne nie obejmują wszystkich świąt jakie w pojedyńczych dyecezyach się obchodzą. Świąt tych szukać trzeba w t. zw. rubryceli, czyli w kalendarzu dyecezyalnym.

II. Każda dyecezya ma osobną rubrycelę czyli t. zw. *Directorium* lub *Ordo recitandi Officium divinum Missamque celebrandi*, która podaje dokładnie, w jakim porządku ma się w ciągu roku odmawiać brewiarz i odprawiać mszą św. Każdy organista powinien nie tylko posiadać rubrycelę, ale i znać się na niéj dokładnie i stósować się ściśle do zawartych w niéj przepisów.

Rubrycela nie od ruchoméj pierwszéj niedzieli adwentu (chociaż jest ona początkiem roku kościelnego), lecz od pierwszego stycznia się rozpoczyna. Porządek zaś świąt ruchomych *(festa mobilia)* i niedziel zależy od dnia, w którym przypada Wielkanoc. Gdy ta przypada wcześniéj cały szereg świąt, jako to siedmdziesiątnica z następującemi niedzielami, środa popielcowa, Wniebowstąpienie Pańskie, Zielone Świątki, Boże Ciało i niedziele po Zielonych Świątkach, także wcześniéj się obchodzi. Ostatnia niedziela po Zielonych Świątkach stósuje się do pierwszéj niedzieli adwentu, która zmienia miejsce według dnia, w którym przypada uroczystość Bożego Narodzenia.

Mensis oznacza Miesiąc; *dies* dzień; *feria 2* poniedziałek; *feria 3* wtorek i t. d. *Sabbatum* sobotę. Codzień oznaczony jest kolor szat świętych, których kapłan w dniu tym ma używać. CA. oznacza kolor biały (*albus*), CR. (*ruber* czerwony), CV. (*viridis*

zielony, CVl. (*violaceus* fioletowy) CN. (*niger* czarny) Na nieszporach używa się często innego koloru, który także powinien być oznaczony.

Po dniu tygodnia wyrażone jest święto, które na ten dzień przypada i stopień jego liturgiczny, (*duplex* albo *semiduplex* i t. d.). Wyrazy „*officium proprium*“ oznaczają, że święto to ma swe osobne modlitwy, gdy zaś święto to z polskiego *Proprium* wyjąć trzeba, czytamy: „*Inter Patr. R. Pol.*“ Skrócenie: al.=*alias* (inaczéj) odnosi się do kalendarza rzymskiego i oznacza, że święto to nie obchodzi się w tym tygodniu, jak je podaje kalendarz rzymski, lecz przeniesionem zostaje na inny dzień. Prócz powyższych zachodzą często następne skrócenia: *Gl. (Gloria), Cr. (Credo), sine Gl., sine Cr.;* pierwsze dwa oznaczają, że Gloria lub Credo we mszy zachodzi; drugie dwa, że się je opuszcza.

Nakoniec zauważyć należy, iż każdy kościół parafialny powinien uczynić małe zmiany w „directorium dyecezyalnem“, spowodowane przez święta: „poświęcenia kościoła“ *(dedicatio Ecclesiae)*, tytułu kościoła *(tituli Ecclesiae)* i „patrona miejscowości“ *(patroni loci)*.

§. 21. *Mszał i Brewiarz.*

I. Mszał rzymski (to samo odnosi się do Graduału) składa się z sześciu większych części:

1. *Proprium de Tempore* zawiera msze na wszystkie niedziele, dni feryalne i uroczystości czasu kościelnego *(tempus)* od pierwszéj niedzieli Adwentu do ostatniéj niedzieli po Świątkach.

2. *Ordo Missae*[1] i *Kanon* umieszczone pomiędzy Wielką sobotą i uroczystością Wielkanocy.

[1] *Ordo Missae* zawiera niezmieniające się części mszy św. Nie trzeba go przeto mięszać z *Ordinarium Missae* w Graduale rzymskim, w którym zebrane są melodye na *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* i *Credo*.

3. *Proprium Missarum de Sanctis* zawiera msze św. na uroczystości Matki Boskiéj, Świętych Pańskich, Aniołów i t. d., począwszy od 29 listopada (t. j. wigilii św. Andrzeja apostoła) aż do 26 listopada (t. j. do święta św. Piotra Aleksandryjskiego).

4. *Commune Sanctorum* zawiera msze wspólne uroczyczystościom świętych Pańskich. Msze te dzielą się na następujące oddziały:

1) *In Vigilia unius Apostoli* (wigilia jednego apostoła); 2) *Commune unius Martyris Pontificis* (Komunał męczennika biskupa) z dwiema mszami; 3) *Commune unius Martyris non Pont.* (męczennika ale nie biskupa) również z dwiema mszami; 4) *Comm. Mart. tempore Paschali. De uno Martyre* (Święto jednego tylko męczennika w czasie wielkanocnym); 5) *De pluribus Martyribus temp. Pasch.* (kilku męczenników podczas okresu wielkanocnego); 6) *Comm. plurimorum Martyrum extra temp. Pasch.* (kilku męczenników poza okresem wielkanocnym) z trzema mszami; 7) *Commune Confessoris Pontificis* (wyznawcy i biskupa) z dwiema mszami; 8) *Commune Doctorum* (doktorów kościoła); 9) *Comm. Confess. non Pont.* (wyznawcy nie biskupa) dwie msze; 10) *Missa pro Abbatibus* (Św. Opatów); 11) *Comm. Virginum. Pro Virgine et Martyre* (Dziewicy i Męczenniczki) ma trzy msze; 12) *Pro Virgine tantum* (o świętéj, która była tylko dziewicą) dwie msze; 13) *Comm. non Virginum. Pro una Martyre non Virgine* (o świętéj, która była tylko męczenniczką nie dziewicą); 14) *Pro nec. Virg. nec Mart.* (o świętéj, która nie była ani męczenniczką ani dziewicą n. p. o św. wdowie); 15) *In anniversario Dedicat. Ecclesiae* (poświęcenie kościoła).

5. *Missae votivae.* Najpierw są tu stare wotywy na każdy dzień tygodnia, a mianowicie: na poniedziałek o Trójcy Przenajśw. (jeżeli nie odprawia się za umarłych); na wtorek o św. aniołach; na środę o św. Piotrze i Pawle apostołach; na czwartek o Przenajśw. Sakramencie; na piątek o Męce Pańskiéj, na sobotę o Matce Bożéj; ostatnie oficyum ma pięć formularzy, stósownie do okresu roku kościelnego. Następują potem trzynaście mszy wotywnych na rozmaite potrzeby n. p. przy wyborze papieża, na intencyą chorych, o pokój, na intencyą oblubieńców i t. p. Na końcu umieszczone są różne modlitwy,

msze za umarłych, *Ordo ad faciendam aquam benedictam* i *Benedictiones diversae*. Obszerniejsze wyjaśnienie kiedy i które wotywy mogą być odprawiane nie jest zadaniem tego podręcznika; organista w wątpliwych przypadkach winien zapytać się celebransa, jaką mszą tenże odprawiać będzie.

W nowszych wydaniach mszału następują tu dziewięć nowych wotyw, dozwolonych całemu Kościołowi przez papieża Leona XIII dekretem dnia 5 czerwca 1883. Rozłożone są one na każdy dzień tygodnia, a mianowicie: na poniedziałek o św. Aniołach, na wtorek o św. Apostołach, na środę o św. Józefie, na czwartek o Najśw. Sakramencie, na piątek o męce Pana Jezusa, na sobotę o Niepokalanem Poczęciu Najśw. Panny Maryi. Msze te wotywne mają obrządek świąt semidupplicznych, nie należy tedy śpiewać ich melodyi w tonie feryalnym; melodyą *Gloria* zaś i *Ite Missa est* na czwartek i sobotę bierze się ze mszy „*de Beata*“.

6. *Festa pro aliquibus locis*, zawiera święta, które się obchodzą nie w całym Kościele, ale tylko w niektórych miejscach. Na końcu mszału dodane są „*Festa propria Patronorum Regni Poloniae et Sueciae*“.

II. *Brewiarz, Directorium Chori* i *Vesperale Romanum* tak samo są rozdzielone jak mszał. Przed *Proprium de Tempore* znajduje się *Psalterium Romanum dispositum per hebdomadam* (psalmy Dawida podzielone na dni tygodnia), a zamiast piątego oddziału mszału są umieszczone oficya o Matce Boskiéj i o umarłych, litania do wszystkich Świętych i t. d. Każdy dzień tygodnia ma jutrznię, laudesy, godziny mniejsze, prymę, tercyą, sekstę, nonę, nieszpory i kompletę. Lecz o tem obszerniéj pomówimy w następnych paragrafach. Przy końcu „*Directorium Chori*“, „*Vesperale* i *Antiphonarium Romanum*“ umieszczone są t. zw. *Communia*, t. j. używane codziennie melodye, intonacye psalmów, wersety i t. p.

ROZDZIAŁ II.

OFIARA MSZY ŚWIĘTÉJ.

§. 22. *Introit, Kyrie i Gloria.*

I. *Introit* zmienia się stósownie do mszy i składa się z antyfony, z wiersza psalmu i z *Gloria Patri*, po którem antyfona aż do psalmu się powtarza.

Chór zaczyna śpiewać Introit, gdy celebrans stanie już przed stopniami ołtarza. Dawniéj bowiem chór śpiewał już Introit gdy kapłan szedł do ołtarza. „*Cum vero Episcopus pervenerit ad infimum gradum altaris ... cessat sonitus organorum et chorus incipit Introitum.* (*Caeremon.* Episc. II. Cap. VIII. §. 30). Kongregacya św. Obrządków dnia 11 września 1874 oświadczyła, że opuszczenie Introitu we mszy jest nadużyciem: *Abusus quod in Missis cum cantu praetermittatur cantus Introitus etc.*[1] ... *tollatur.*

W tygodniu pasyjnym i w Wielkim tygodniu opuszcza się Gloria Patri, a powtarza się tylko Introit. W czasie wielkanocnym dodaje się do antyfony Introitu podwójne Alleluja w tym samym tonie. W dniach feryalnych i świętach prostych (simpl.) jeden tylko śpiewak oż do  Introit zaczyna. W święta semidupliczne i niedziele (jeżeli msza jest *de Dominica*) dwóch rozpoczyna, w święta dupliczne trzech, w inne zaś święta wyższego obrządku czterech, jeżeli liczba śpiewaków jest dostateczną. Chór śpiewa daléj aż do Psalmu. Pierwszą połowę Psalmu i Gloria Patri jako i powtórzenie Antyfony intonuje stósownie do podanego wyżéj obrządku świąt jeden, dwóch, trzech lub czterech śpiewaków[2].

II. Po Introicie następują inwokacye: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*, z których każda trzy razy się powtarza. Organy mogą tu grać na przemian z chórem — w takim jednak razie opuszczone inwokacye jednym tonem *tono recto* recytować trzeba[3].

---

[1] Cenne zestawienie przepisów kościelnych, tyczących się muzyki kościelnéj wydał ks. Mitterer z Brixen w Tyrolu r. 1885 u Coppenratha w Regensburgu.

[2] „Integre repetitur Introitus cum cantu, vel clara voce si organum locum obtineat. Mox Kyrie eleison alternatim concinuntur, ducto initio a parte Hebdomadarii, si nimirum organum sileat; sin autem pulsetur, ea, quae organi modulatione supplentur, duo clerici *intelligibili pronuntiabunt voce.* Caerem. Bartoli de Carpo“.

[3] Si partes divini officii, vel Missae omittantur in Choro ob sonitum

UWAGA.

Ordinarium Missae Graduału rzymskiego zawiera melodye na Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus Dei, które stósownie do stopnia różnych uroczystości w ciągu roku zachodzą i które rozłożone są w takim samym porządku, w jakim następują po sobie *Ite Missa est* i *Benedicamus Domino*.

Pierwszą jest msza, która codziennie przypada, począwszy od Wielkiéj soboty aż do soboty przed niedzielą przewodnią.

Po niéj następuje msza choralna na święta uroczyste *(festa solemnia). Trzecia i czwarta* msza śpiewa się w święta zdwojone *(festa duplicia).*

Piątéj i szóstéj mszy używa się wyłącznie tylko w uroczystości Matki Boskiéj, bez względu na stopień ich uroczystości (solemnia, duplicia, semiduplicia).

Jeżeli w niedzielę per annum (t. j. we wszystkie niedziele roku prócz adwentu i postu) odprawia się msza o niedzieli (de ea) wtedy śpiewa się *siódmą* mszą. Jeżeli zaś przypada na niedzielę uroczystość o świętym lub święto większéj godności, niż semiduplex, natenczas śpiewa się mszą odpowiednią stopniowi liturgicznemu święta.

W uroczystości semidupliczne świętych Pańskich używa się *ósméj* mszy. Ilekroć zaś dzień semidupliczny przypada w oktawę jakiego święta n. p. w oktawę Trzech Króli *(Epiphania)*, Zielonych Świątek *(Pentecostes)*, i inne z wyjątkiem oktaw świąt Matki Boskiéj, wtedy śpiewa się msza *dziewiąta*, jeśli msza odprawia się o dniu oktawalnym *(de die infra Octavam).*

Dziesiąta msza jest przepisana na święta zwyczajne (obrząd. simpl.).

W dni powszednie roku kościelnego *(in feriis per annum)* z wyjątkiem adwentu i wielkiego postu używa się *jedenastéj* mszy.

Na niedziele adwentu i wielkiego postu (niedziele: Siedmdziesiątnica do Pięćdziesiątnicy nie są tu włączone) przypada *dwunasta* msza.

W dni powszednie w czasie adwentowym i wielkiego postu *(in feriis adventus et quadrag.)*, zacząwszy od środy popielcowéj należy śpiewać *trzynastą* mszą.

Na końcu umieszczona jest msza za umarłych *(Missa pro Defunctis)* razem *z responsorium Libera me Domine.*

---

organi tum submissa voce dicenda, quae omittuntur; quando vero non pulsatur, integre sunt cantanda. S. R. C. 22 Jul. 1848.

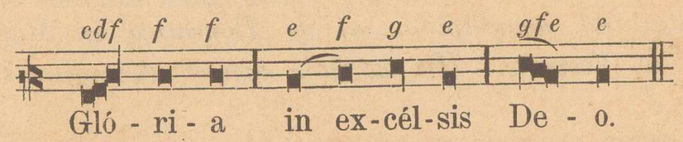
Melodya pierwszego *Kyrie* odpowiada często melodyi na *„Ite Missa est“* lub *„Benedicamus Domino“* jak n. p. *in festis dupl. de B. M. V.* i t. d.

Podczas gdy chór śpiewa ostatnie *Kyrie elejson*[1] celebrans idzie do środka ołtarza, i po skończonym Kyrie intonuje *Gloria.*

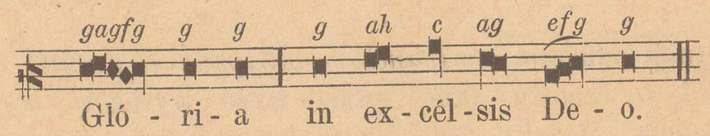
Chór śpiewa daléj od słów *Et in terra...* aż do końca[2]. I tutaj chór naprzemian z organami śpiewać może, byle by opuszczone części przez kantorów recytowane były.

Intonacye Gloria:

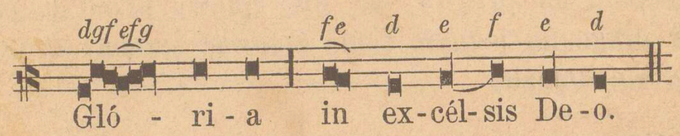
1. W święta uroczyste i dupliczne:



2. We mszach o Matce Boskiéj (także we mszach wotywnych o Matce Boskiéj, na Boże Narodzenie i Boże Ciało, jako i podczas oktaw i w ogóle wtedy, kiedy się śpiewa prefacyą o Matce Boskiéj lub de Nativitate):



3. W niedziele, święta semidupliczne i oktawalne, z wyjątkiem oktaw o Matce Boskiéj.

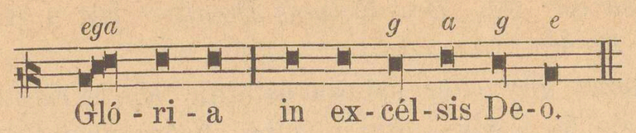


---

[1] *Cum cantantur a Choro ultimum* Kyrie eleison, *surgunt omnes ministri circumstantes Episcopum (Caerem. Epp.* Lib. II. cap. VIII §. 37). — *Finito a Choro cantu* Kyrie eleison, *surgit Episcopus... cantat alta voce* Gloria in excelsis Deo (Ib. §. 38). — *Prosequitur illum submissa voce . . . et sedent omnes, usquequo absolvatur cantus Hymni: quo finito surgit Episcopus* (Ib. §. 39).

[2] S. R. C. 11 września 1847. Caerem. Rom. Liber II. Cap. VIII.

4. W święta obrządku prostego (simpl.):



§. 23. *Oracye.*

Oracye (modlitwy) można śpiewać trojakim sposobem: *in tono festivo, simplici feriali* i *feriali.*

1. Tonus festivus (ton uroczysty).

Modlitwy śpiewa się tonem uroczystym: *„quando officium est duplex vel semiduplex, vel de Dominica in Matutinis, Missis*[1] et *Vesperis. His exceptis semper dicuntur in tono feriali“.*

W tonie uroczystym dwie zachodzą odmiany. Pierwszą jest F, E, D, F czyli t. zw. *punctum principale,* drugą F, E czyli *semipunctum. Punctum principale* śpiewa się w pierszéj części modlitwy t. j. w miejscu, w którem treść słów wymaga zakończenia[2], przyczem śpiew cokolwiek zwolnić trzeba.

Druga odmiana *semipunctum* przypada w drugiéj części oracyi i to znowu tam, gdzie treść wyrazów wymaga zakończenia. Jeżeli oracya jest dosyć krótką śpiewa się tylko punct. princip. n. p. w oracyi św. Kaliksta z 14 października na wyrazie *Deficere.*

Semipunctum nigdy się nie śpiewa przed p. princip., lecz tak długo na jednym tonie śpiewać trzeba, aż do semipunctum się dojdzie.

Intonato Celebrante „Gloria in Excelsis Deo“ cantores subdunt „et in terra pax“. Choro alternatim prosequente, nisi sonantibus organis, alterna tantum pars cantentur. Zob. także uwagę na str. 70.

[1] Etiam in Laudibus et Messis votivis *solemnibus* (ob causam gravem et publicam et frequentiam populi).

[2] Zwykle miejsce to oznaczone jest dwukropkiem, częściéj średnikiem, niekiedy zaś tylko przecinkiem, zwłaszcza w nowszych wydaniach ksiąg liturgicznych.

Punct. i semipunct. nigdy w jednéj i téj saméj oracyi się nie powtarzają, chociażby więcéj aniżeli dwa z opisanych powyżéj zakończeń w niéj zachodziło n. p. w rozwlekłych bardzo modlitwach nowszych świąt.

W tym jednak przypadku, tudzież przy każdym przecinku przeciąga się cokolwiek nótę *F* na przedostatniéj sylabie, lub na trzeciéj od końca gdyby tamta była krótką.

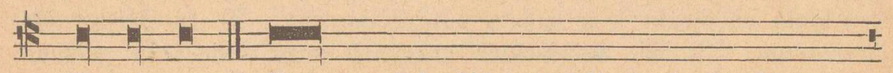
Zakończenie *Per Dominum* lub *Per eundem Dominum* wymaga przedewszystkiem *semipunctum* na wyrazie *tuum*, a *punctum princip.* na *sancti Deus.* Zakończenie *Qui tecum vivit* lub *Qui vivis* nie ma *semipunctum* lecz tylko *punctum principale* na wyrazach *sancti Deus.*

Jeżeli wypadnie śpiewać kilka oracyi z jednem zakończeniem, to każda ma odrębne *punctum principale* i *semipunctum.*

Amen przy końcu każdéj oracyi śpiewa się tylko jednym tonem.

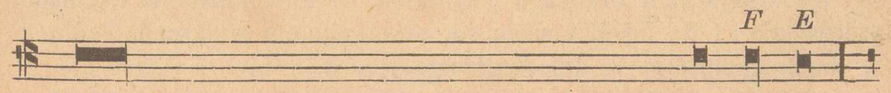
Następuje przykład uroczystego tonu oracyi, poprzedzony niezmieniającym się nigdy śpiewem *Dominus vobiscum:*


℣. Dó - mi - nus vo - bís - cum. ℟. Et cum spí - ri - tu tu - o.


O - ré - mus. Deus, qui hodiérnam diem Apostolórum
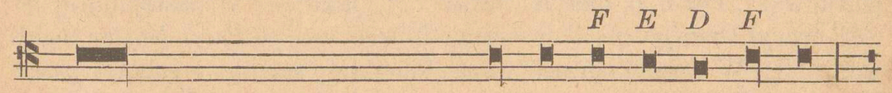


tuórum Petri et Pauli mar - tý - ri - o con - se - crá - sti:



da Ecclésiae tuae eórum in ómnibus sequi praecéptum;
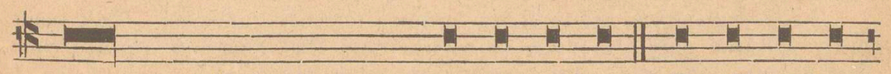

per quos religiónis sumpsit ex - ór - di - um. Per Dó - mi - num
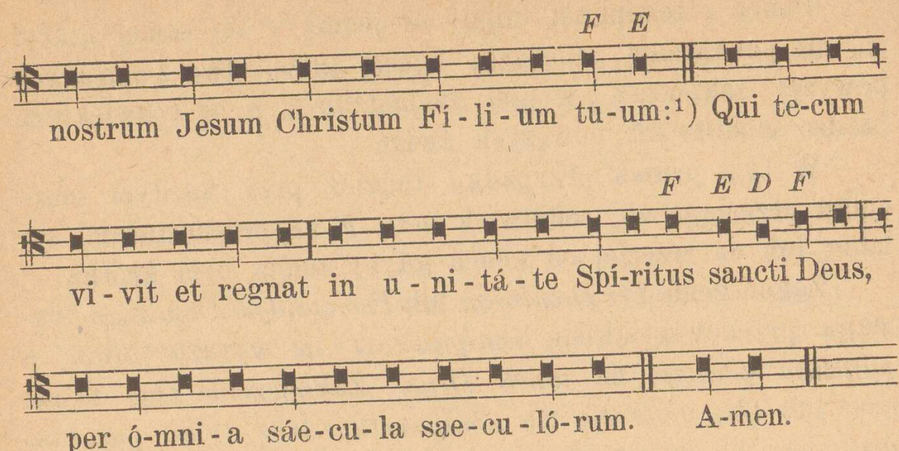


2. Tonus simplex ferialis.

Ton prosty oracyi w dniach feryalnych, zwany także *„tonus ferialis Missae“* śpiewa się bez żadnéj zmiany jednym tonem. Gdzie w tonie uroczystym należałoby śpiewać *punctum princip.* lub *semipunctum* tam w tonie tym trzeba cokolwiek przestać i zrobić małą pauzę.

Zbyteczną byłoby rzeczą podawać przykład modlitwy w tym tonie.

Tonem prostym feryalnym śpiewa się 1) *in festis simplicibus* i *diebus ferialibus* (także w śpiewanych prywatnych mszach wotywnych, chociażby i z asystą odprawianych). 2) *In Missis Defunctorum.* 3) We wszystkich oracyach przy święceniu gromnic i palm, jeżeli mają zakończenie większe. 4) W oracyi wielkopiątkowéj *„Deus, a quo et Judas ...“*, jako téż w następującéj po niéj oracyi *Omnipotens* i w oracyi *Libera nos* po *Pater Noster* tegoż dnia. 5) W oracyi przed mszą Wielkiéj soboty i soboty przed Zielonemi Świątkami t. j. w proroctwach i przy święceniu wody[2]. 6) We wszystkich oracyach *„Officium Defunctorum“* w litaniach, procesyach i t. d., jeżeli kończą się zakończeniem większem, jak n. p. w dzień zaduszny, w dni krzyżowe i t. d.

---

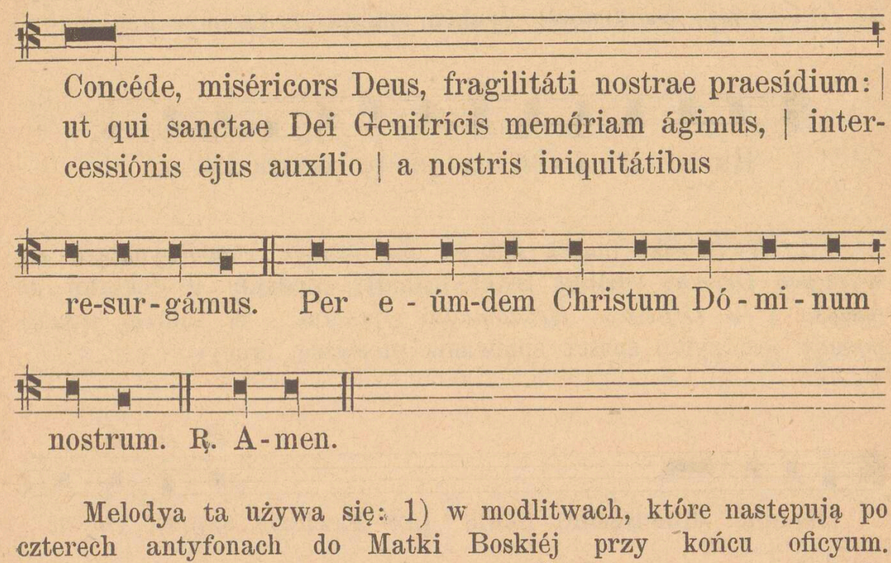
[1] Tu rozpoczyna się melodya krótszéj formuły końcowéj. Tak samo należy śpiewać przy Qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus Sancti Deus, per omnia saecula saeculorum.

[2]) Oracye przy święceniu ognia czytają się bez śpiewu.

3. Tonus ferialis.

Ton feryalny podobny jest do poprzedniego, z wyjątkiem przejścia z *F* do *D* w przedostatniéj sylabie wyrazu *oremus* i w ostatniéj sylabie oracyi.

Przykład tonu feryalnego.

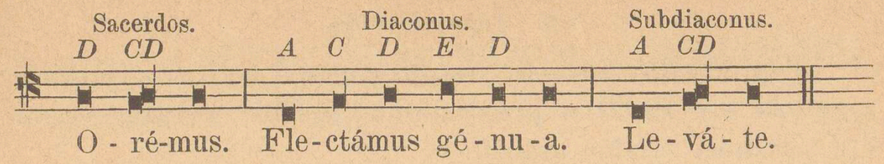


Melodya ta używa się: 1) w modlitwach, które następują po czterech antyfonach do Matki Boskiéj przy końcu oficyum. 2) W modlitwie *Dirigere* na prymę. 3) W oficyum za umarłych, po *Libera,* jeżeli jest przepisana *clausula minor.* 4) W modlitwie po *Asperges* lub *Vidi aquam* w niedzielę. 5) W modlitwach przy umywaniu nóg, przed i po święceniu gromnic, popiołu i palm, w ogóle przy wszystkich benedykcyach po za mszą św.

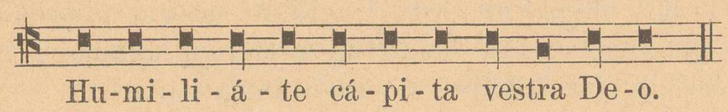
Ceremoniał Biskupów robi śpiewającym oracye następną złotą uwagę: *Regulare autem est, ut in voce gravi et competenti, interposita aliqua mora in fine cuiuslibet clausulæ, et præsertim in clausula finali, cum decore et gravitate recitentur Orationes.*

UWAGI.

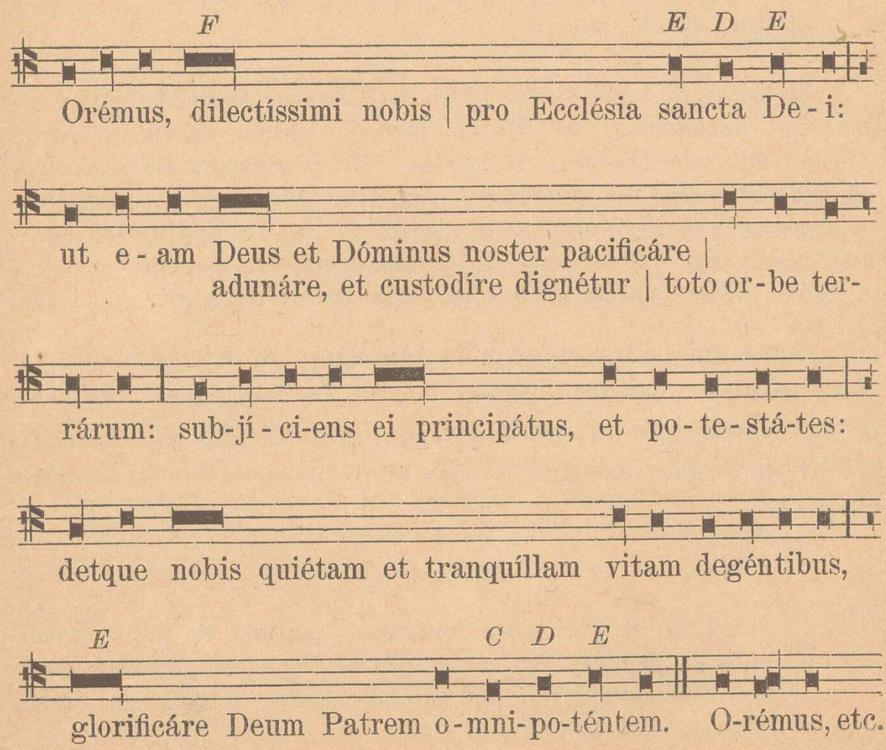
1. Przed 6 i 7 oracyą wielkiego piątku, w proroctwach wielkiéj soboty, podczas święcenia gromnic (po siedmdziesiątnicy) i we mszach suchodniowych extra temp. pasch. śpiewa się przed oracyą feryalną:



2. W oracyi *super populum (cantata Postcommunione in missa de feria temp. Quadrages)*. dyakon śpiewa po Oremus kapłana:

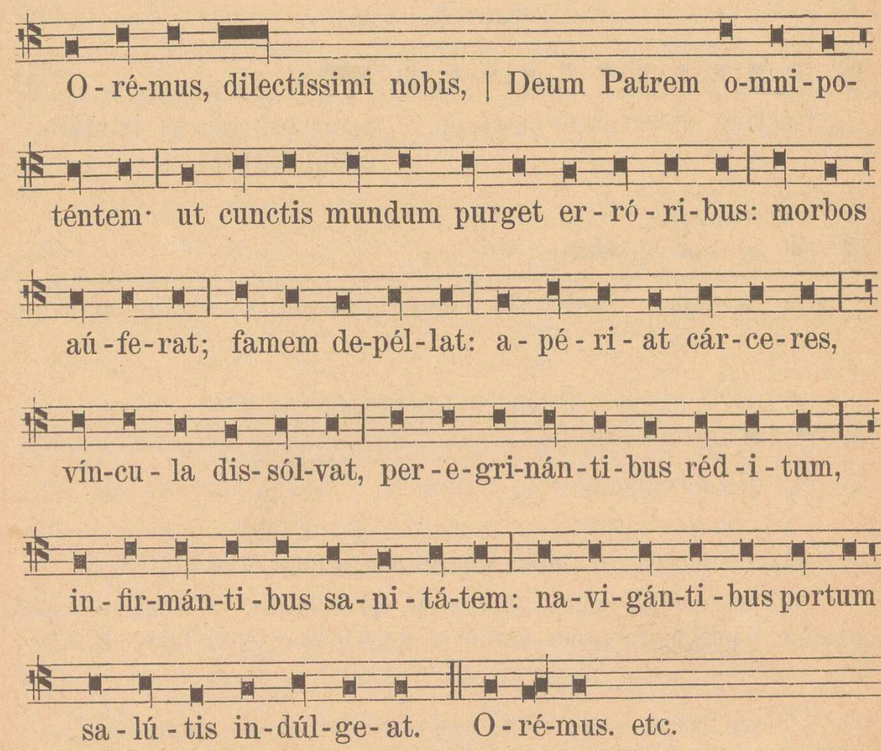


3. We wielki piątek śpiewa się oracye rozpoczynające się wyrazem *Oremus* według innéj melodyi, podanéj w dodatku do mszału i w *Officium Hebdomadae Sanctae.* W samym mszale podany jest tylko sposób śpiewania pierwszéj oracyi:



Oracyą, która po niéj następuje należy śpiewać na nócie *D* prostym tonem feryalnym [1].

Szósta oracya, w któréj kilka zachodzi kadencyi, tak się śpiewa:



§. 24. *Od Epistoły aż do Prefacyi.*

I. Epistoła śpiewa się jednym tonem bez zmiany głosu, jeżeli zaś zdanie kończy się znakiem zapytania, wtenczas na akcentowanéj sylabie ostatniego wyrazu głos spuszcza się

[1] Do czwartéj oracyi odnoszą się następujące postanowienia *IV Oratio pro Romano Imperatore ob sublatum Romanum imperium non amplius recitetur;* S. R. C. 3. Aug. 1839, 14. Jun. 1845, 25. Sept. 1860, 14. Mart. 1861. — *Inter ceteras orationes in Missa Praesanctificatorum minime decantari potest particularis oratio pro Episcopo: alia vero particularis pro suo Rege substituens illi pro Romanorum Imperatore appositae sine approbatione ac Apostolica venia dici non licet.* S. R. C. 11. Sept. 1874.

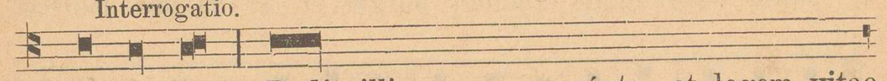
o pół tonu i powraca się niezwłocznie na pozostałéj sylabie (lub na dwóch pozostałych, jeżeli pierwsza z nich jest krótką) do głównego tonu [1].

Tonus Epistolæ.



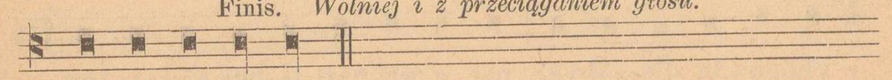
Lécti-o li-bri sa-pi-én-ti-ae. Quis est hic et laudábi-
Quid ígitur

Interrogatio.



mus e-um? Dedit illi coram praecépta, et legem vitae
lex?

Finis. *Wolniéj i z przeciąganiem głosu.*



et di-sci-plí-nae.

II. Po Epistole czyli lekcyi następuje graduał [2].

Ma on zwykle melodyą bardzo przeciągłą, złożoną z wielu neumów i przybiera prócz autentycznego odpowiedni tryb plagalny.

---

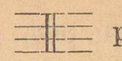
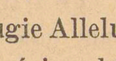
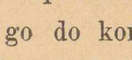
[1] Jeżeli kapłan sam tylko bez asysty mszą św. odprawia, niech wtenczas lekcyą niższym tonem śpiewa aniżeli poprzedzające modlitwy.

[2] *Caerem. Rom.* (Lib. I. cap. XXVIII, §. 9) mówi: „Personat organum expleta epistola; est graduale aut aliquis saltem ex eo versiculus canendus est". Po epistole grają zwykle organy; graduał jednakże, lub przynajmniéj część jego powinna być odśpiewaną. Postanowienia św. Kongregacyi Obrządków w téj mierze są:

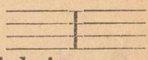
1) Turrit. *An in celebratione solemni Missae Defunctorum possit aliquid brevitatis causa omitti de eo, quod notatur in Graduali? Et S. R. C. resp. nihil omittendum, sed Missam esse cantandam prout jacet in Missali.* Die 5. Julii 1631 ad 5.

2) Conimbricen. Dub. *An in Missa Conventuali cani semper debeant Gloria, Credo, totum Graduale, Offertorium, Praefatio et Pater noster? Affirmative juxta praescriptum Caeremonialis Episcoporum et amplius.* Die 14. Aprilis 1753 ad 2.

3) S. Marci. *Tractum integre canendum, quum Organum non pulsatur.* Die 7. Sept. 1861 ad 15.

Dwóch śpiewaków intonuje go aż do znaku  poczem cały chór śpiewa aż do wersetu ℣. I znowu dwóch śpiewaków intonuje ten ostatni. Jeżeli po wierszu następują dwa Alleluja wtedy pierwsze Alleluja śpiewa dwóch śpiewaków aż do neumy czyli znaku  chór powtarza to samo (jako drugie Alleluja) i kończy neumą na samogłosce *a*. Następnie dwóch śpiewaków intonuje drugi wiersz aż do  a chór śpiewa go do końca, poczem ciż dwaj śpiewacy powtarzają *Alleluja*, chór zaś śpiewa tylko neumę na samogłosce *a*.

Od Siedmdziesiątnicy aż do Wielkanocy zamiast Alleluja śpiewa się *Tractus*, w którym każdy wiersz przez dwóch śpiewaków intonowany być winien.

W czasie wielkanocnym zamiast graduału śpiewa się opisanym wyżéj sposobem podwójne Alleluja z wierszem. Po wierszu następuje jednorazowe Alleluja, intonowane przez dwóch śpiewaków aż do neumy albo aż do  chór zaś dodaje neumę. Wiersz i jednorazowe Alleluja przy końcu należy śpiewać sposobem wyżéj wskazanym.

Alleluja z wierszem różnią się najczęściéj także trybem swoim od właściwego graduału.

III. W niektórych mszach w ciągu roku przepisany tu jest śpiew t. zw. *sekwencyi*, zwanéj dawniéj *prosa* [1].

Najwięcéj sekwencyi ułożył Notker Balbulus (912). Mszały używane przed koncylium trydenckiem, zawierały około stu sekwencyi; reforma mszału za Papieża Piusa V zredukowała takowe do pięciu.

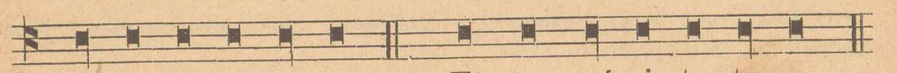
IV. Ewangelia także na jednym tonie się śpiewa. Przy znaku zapytania spuszcza się głos o pół tonu, jak wyżéj

---

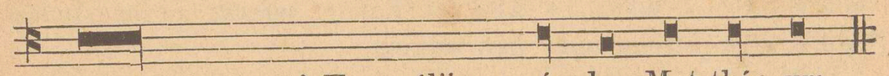
[1] *Victimae Paschali Laudes* na Wielkanoc przez Wipona (w 11 wieku); *Veni S. Spiritus, Lauda Sion Salvatorem* przez św. Tomasza († 1274); *Stabat mater dolorosa* przez Jacopona da Todi († 1306). Sekwencya *Dies irae* jest dalszym ciągiem traktusu. Można w niéj opuścić kilka zwrotek, stósownie do odpowiedzi św. Kongregacyi Obrządków: *Sequentiam Dies irae semper dicendam in Missis de Requie, quae cum unica tantum Oratione decantantur, verum aliquas strophas illius Cantores praetermittere posse.* (12. Aug. 1854 ad 12). Ostatnie wiersze sekwencyi Dies irae, począwszy od *Oro supplex* albo *Lacrymosa* koniecznie śpiewać trzeba.

przy lekcyi; przy kropce lub wykrzykniku o małą tercyą. Główny akcent spoczywa zawsze na *tonus currens;* a małéj tercyi przy kropkach nigdy się nie używa[1] przed szóstą ani téż po czwartéj sylabie od końca. Przy końcu ewangelii przedłuża się cokolwiek rytm i uwydatnia lepiéj sylaby.

Tonus Evangelii.

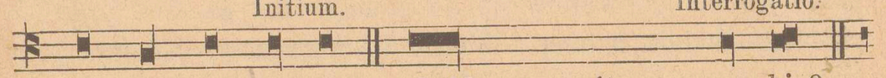


℣. Dó-mi-nus vo-bís-cum. ℟. Et cum spí-ri-tu tu-o.



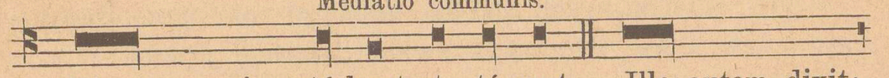
Sequéntia sancti Evangélii se-cún-dum Mat-tháe-um,
℟. Glória „ „ „ ti-bi, Jo-án-nem, Dómi-ne.

Initium. Interrogatio.



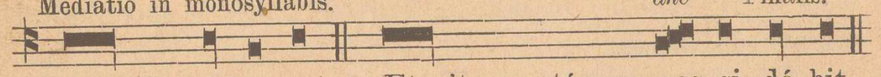
se-cún-dum Marcum. Quid ergo erit no-bis?
„ Lu-cam. None decem mundáti sunt?

Mediatio communis.



Hi autem qui portá-bant ste-té-runt. Ille autem dixit:

Mediatio in monosyllabis. *ahc* Finalis.



Quia Prophé-ta est. Et vitam aetérnam pos-si-dé-bit.
Fílii A-hraham[2]. Et qui se humíliat ex-al-tábitur.
Non potest meus esse discípulus.

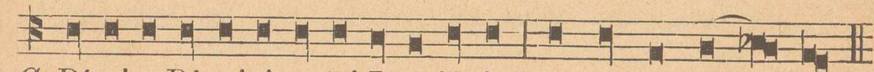
[1] Directorium chori mówi: *Notandum est quoad vocis depressionem in faciendis punctis principalibus pro regula generali quod non fit depressio vocis a* fa *ad* re *ante sextam syllabam... nec post quartam.*

[2] Nowsze wydania mszału rzymskiego kładą w ewangelii *Liber generationis Jesu Christi* po każdem cudzem imieniu kropkę.. Ponieważ jednak w tym razie kadencye zbyt często by zachodziły, dla tego używa ich się tylko przy słowach: *Abraham; fratres eius; David regem; fuit Uriae; Babylonis; vocatur Christus.*

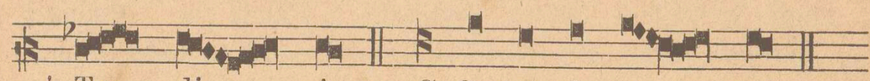
UWAGA.

W Wielkim tygodniu Mękę Chrystusa Pana według czterech ewangelistów bardzo uroczyście śpiewać trzeba. Trzech kapłanów lub dyakonów[1] rozdzielają tekst między siebie w ten sposób, że pierwszy śpiewa słowa Zbawiciela, drugi słowa ewangelisty, trzeci słowa pojedyńczych osób, ludu, nieprzyjaciół i t. d. Osobne znaki w tekscie wyszczególniają podział powyższy. ✠ oznacza Chrystusa, *C* kronikarza *(Chronista), S* synagogę. Inne oznaczenia: X (Christus), E (Evangelista), T (Turba). Te części, w których kilka osób jednocześnie występuje, mogą być wykonane na kilka głosów przez chór śpiewaków. Najlepsze chóry pasyjne na cztery głosy mięszane ułożył Franciszek Soriano, Rzymianin († 1620) wydane w czwartym tomie ks. dr. Proskego *Musica divina.*

Tonus Passionis:



C. Pássi-o Dó-mini nostri Jesu Christi se-cúndum Mattháeum.



† Tu di-cis. *S.* Cru-ci-fi-gá-tur.

V. Po ewangelii kapłan intonuje *Credo in unum Deum*

G E F E D Ga a
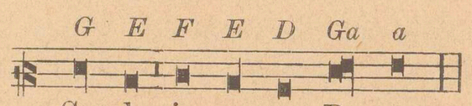


Cre-do in u-num De-um.

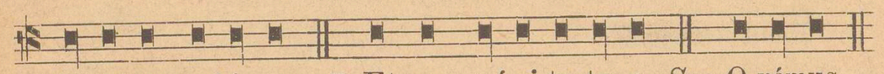
jeżeli kalendarz kościelny opuścić go nie nakazuje, chór zaś śpiewa daléj od słów *Patrem omnipotentem* aż do końca, przyczem ani jednego wyrazu opuścić, ani téż organami zastąpić go nie wolno, gdyż wyraźnie jest to zakazane licznemi dekretami[2], a zwłaszcza w *Caeremoniale Episcoporum,* które

[1] Jeżeliby zaś brakło dyakonów do śpiewania pasyi, to subdyakon żadną miarą nie może przyjmować na siebie roli turby a tem mniéj ewangelisty, gdyż nie nosi on jeszcze stuły. — Dub. *In cantu Passionis textus Evangelicus potestne cantari ab Organista maxime qui sit Clericus minorista, vel saltem subdiaconus?* Resp. S. R. C. 22. Mart. 1862: *Negative.* A więc żaden świecki muzyk pasyi śpiewać nie powinien.

[2] Pominąwszy liczne w tym względzie dekreta Soborów podajemy tutaj kilka odpowiedzi Kongregacyi św. Obrządków: — *An sit toleranda*

pisze: *Cum dicitur Symbolum non est alternandum cum organo, sed illud integrum per chorum cantu intelligibili proferatur.* Przyczyna powyższego zakazu jest jasna: symbol nie jest bowiem prostym tylko hymnem pochwalnym, lecz uroczystem wyznaniem wiary, złożonem w obec całego kościoła, a nawet całego świata; bez żadnéj tedy zmiany wszystko w nim głośno wypowiedzieć trzeba.

VI. Po skończonem Credo kapłan śpiewa *Dominus vobiscum*, chór odpowiada *Et cum spiritu tuo*, następnie celebrans zachęca lud do modlitwy śpiewając *Oremus:*



℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spí-ri-tu tu-o. *Sac.* O-rémus.

Offertorium składa się albo z wiersza psalmowego lub z innego krótkiego tekstu, wyjętego z Pisma św. Melodyą jego intonuje jeden lub więcéj śpiewaków, jak to wskazaliśmy wyżéj przy Introicie, chór zaś śpiewa resztę. W czasie wielkanocnym dodaje się Alleluja, stósownie do tonu *Offertorii.* Gdyby po odśpiewaniu ofertorium zostało jeszcze trochę czasu można śpiewać stósowny Motet, którego tekst wyjęty być winien z brewiarza lub z Pisma św.[1] W przeciwnym razie mogą grać organy aż do prefacyi[2].

---

consuetudo ut Symbolum sub organo moduletur? Resp. *Abusum huiusmodi minime tolerandum, sed omnino per Episcopum provideri, ut integre intelligibili voce symbolum decantetur, ita ut a populo distincte audiri valeat.* Die 10. Mart. 1657. — *An cum dicitur Symbolum in Missa sit intermiscendum Organum?* Resp. *Symbolum integre canendum etiamsi pulsetur Organum.* — Die 7. Sept. 1861. — *An sonus Organi toto rigore possit intermisceri cum cantu, quando in Missa solemni seu Pontificali integrum Symbolum in notis seu in cantu gregoriano et firmo cantatur in choro?* Resp. *Affirmative.* Die 22. Mart. 1862.

[1] Dub. *Potestne tolerari praxis, quod in Missa solemni, praeter cantum ipsius Missae, cantetur in Choro a musicis aliqua laus vulgo dicta aria, sermone vernaculo?* S. R. C. respondit 22. Mart. 1862: *„Negative, et abusum eliminandum“.* Ob. III art. Regulaminu tejże Kongreg.

[2] *Interim, dum haec omnia fiunt* (t. j. podczas ceremonii przy ołtarzu) *post cantum Offertorii pulsatur organum.* Ob. Caerem. Epp. Lib. II. cap. VIII. §. 58.

§. 25. *Uroczysty śpiew prefacyi.*

Kapłan śpiewa najpierw na przemian z ludem lub ze śpiewakami kilka krótkich wierszy, mających podobnie jak prefacye same podwójną melodyą: uroczystą *(cantus solemnis* lub *festivus)* i zwyczajną *(cantus ferialis).*

Dla wygody kleryków podajemy w niniejszym i w następnym paragrafie prefacye, używane dzisiaj w kościele rzymskim[1]. Uważać głównie trzeba, by nie zmieniać małéj tercyi (A—c), a zwłaszcza by chromatycznemi półtonami nie usuwać uroczystego interwalu całego tonu (d—c), który tu często zachodzi. Mylnie wielu sądzi, że ozdobami tego rodzaju nadaje się pewien urok melodyi, — tymczasem przeciwnie się dzieje — melodya kościelna traci wtenczas urok prawdziwéj świętości i majestatycznéj powagi.

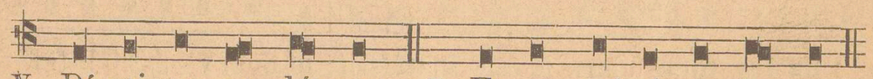
Przy rozpoczynaniu *„Per omnia“* należy bacznie zwrócić uwagę na pierwszy ton, aby go nie wziąć za wysoko, gdyż melodya *(II. toni)* stopniowo się podwyższa i dochodzi od *A* aż do małéj seksty; za wysoko więc zaczęta może sprowadzić spuszczanie tonu, drzenie głosu i pospiech. Należy także zwracać uwagę na sylaby akcentowane!

1. De Nativitate.

Prefacya de Nativitate śpiewa się od Bożego Narodzenia aż do Trzech Króli (z wyjątkiem oktawy świętego Jana Ewangelisty), w święto Oczyszczenia Matki Boskiéj, w Boże Ciało i w jego oktawie (jeżeli nie przypada natenczas święto mające własną prefacyą) w święto Przemienienia Pańskiego i w święto Najsłodszego Imienia Jezus.



Per ó-mni-a sáe-cu-la sae-cu-ló-rum. ℟. A-men.

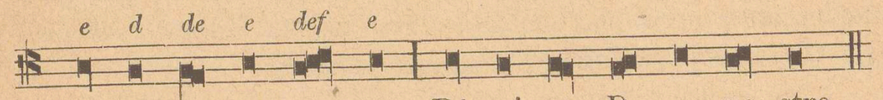


℣. Dó-mi-nus vo-bís-cum. ℟. Et cum spí-ri-tu tu-o.

[1] Opuszczamy prefacye śpiewane przy święceniu palm, przy święceniu wody, tudzież przy innych obrządkach kościelnych, gdyż łatwo w odpowiednich księgach liturgicznych odnaleść je można. Zresztą zachodzą one raz w rok tylko.
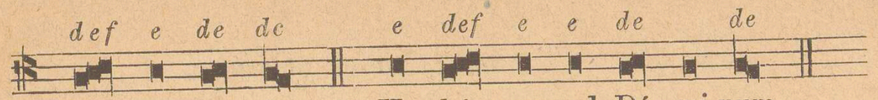


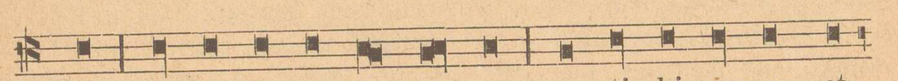
℣. Sur-sum cor-da. ℟. Ha-bé-mus ad Dó-mi-num.



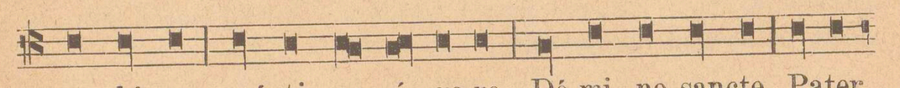
℣. Grá-ti-as a-gá-mus Dó-mi-no De-o no-stro.



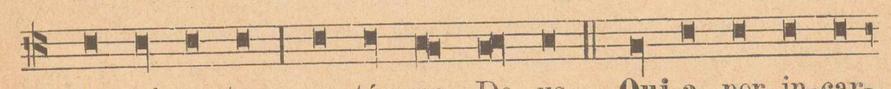
℟. Di-gnum, et ju-stum est. **Ve-re dignum** et ju-stum



est, aequum et sa-lu-tá-re, nos ti-bi sémper, et



u-bí-que grá-ti-as á-ge-re, Dó-mi-ne sancte, Pater



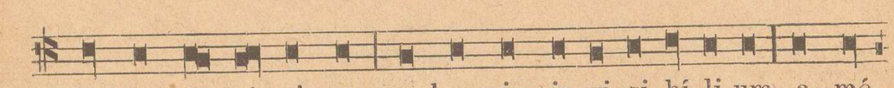
o-mní-po-tens, ae-tér-ne De-us. **Qui-a** per in-car-
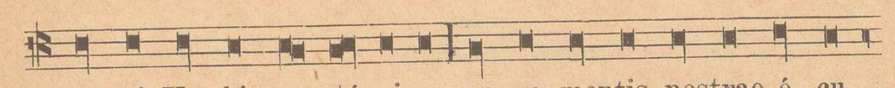


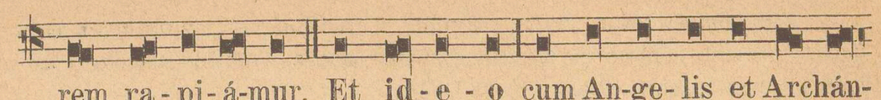
ná-ti Ver-bi my-sté-ri-um, no-va mentis nostrae ó-cu-



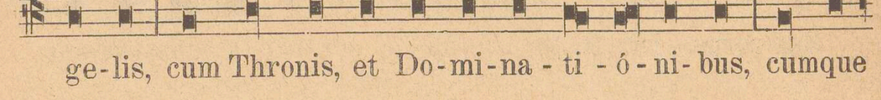
lis lux tu-ae clari-tá-tis in-fúl-sit: ut dum vi-si-bí-li-ter



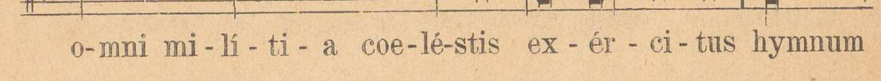
De-um cognó-sci-mus, per hunc in in-vi-si-bí-li-um a-mó-



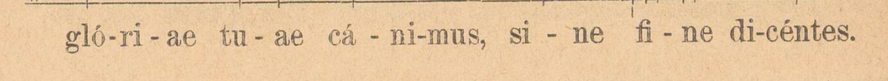
rem ra-pi-á-mur. Et **id-e-o** cum An-ge-lis et Archán-



ge-lis, cum Thronis, et Do-mi-na-ti-ó-ni-bus, cumque



o-mni mi-lí-ti-a coe-lé-stis ex-ér-ci-tus hymnum

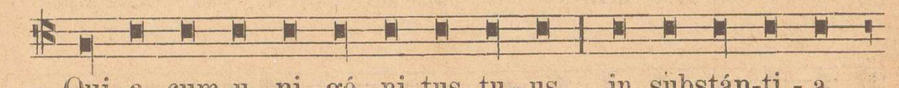


gló-ri-ae tu-ae cá-ni-mus, si-ne fi-ne di-céntes.

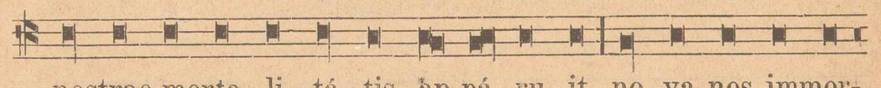
2. De Epiphania.

Śpiewa się w święto Trzech Króli i podczas jego oktawy.

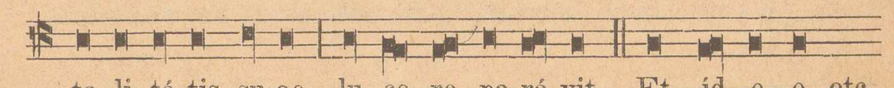
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens æterne Deus. (jak na str. 84).



Qui-a, cum u-ni-gé-ni-tus tu-us in substán-ti-a



nostrae morta-li-tá-tis ap-pá-ru-it, no-va nos immor-



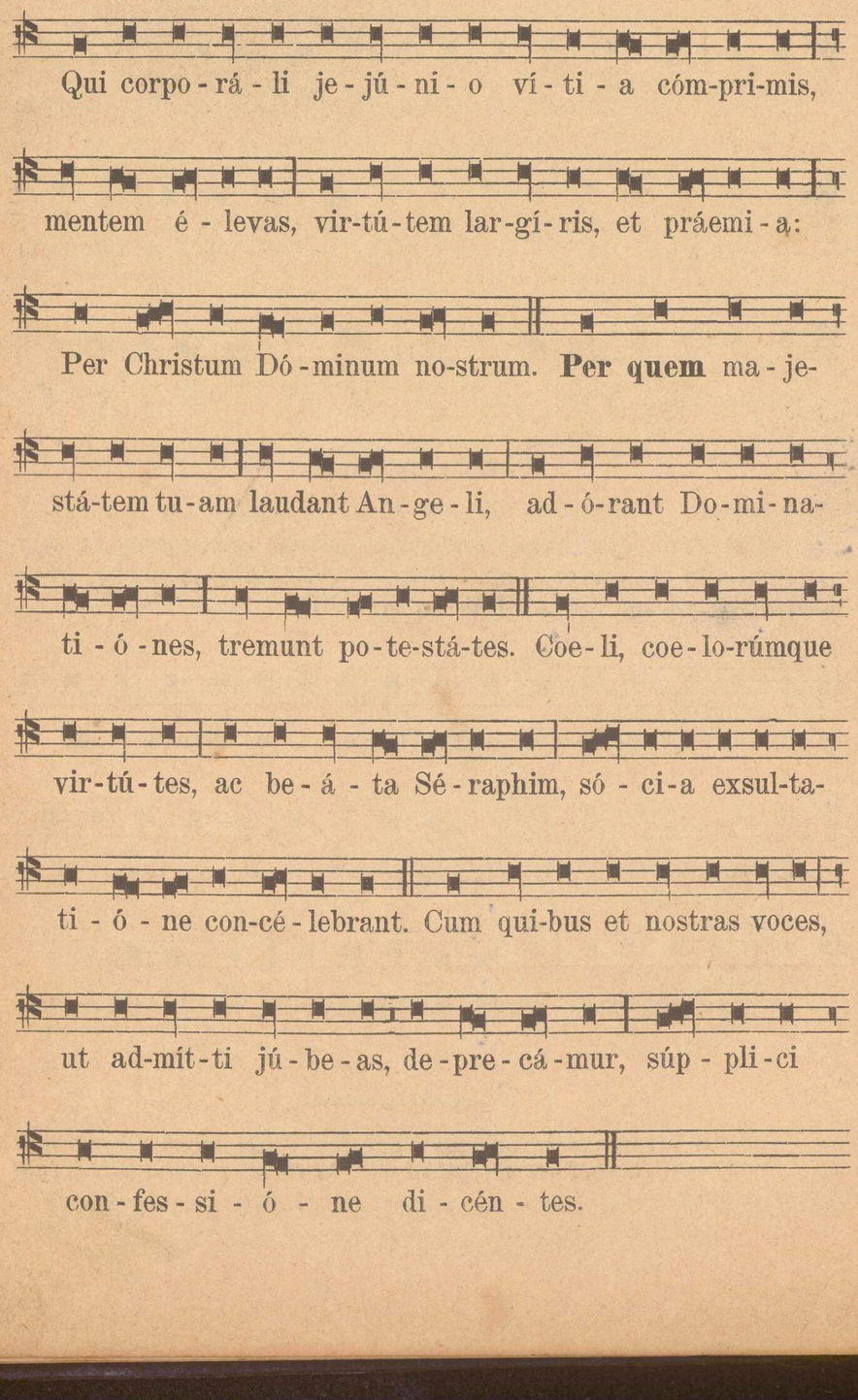
ta-li-tá-tis su-ae lu-ce re-pa-rá-vit. Et íd-e-o. etc.

(Ob. u góry).

3. In Quadragesima.

Śpiewa się od pierwszéj niedzieli Wielkiego postu aż do niedzieli pasyjnéj, tudzież we wszystkie święta dupl. i semidupl. w tym czasie przypadające, jeżeli nie mają one własnéj prefacyi.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens æterne Deus. (str. 84).



4. De Cruce.

Śpiewa się w niedzielę pasyjną i w niedzielę palmową, w Wielki czwartek i we wszystkie święta dupl. i semidupl., które w tym czasie przypadają (jeżeli wyraźnie inna prefacya nie jest przepisana), daléj w święta: św. Krzyża, Najśw. Serca Jezusowego i Przenajdroższéj Krwi P. N. J. Chr.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens, æterne Deus (str. 84).
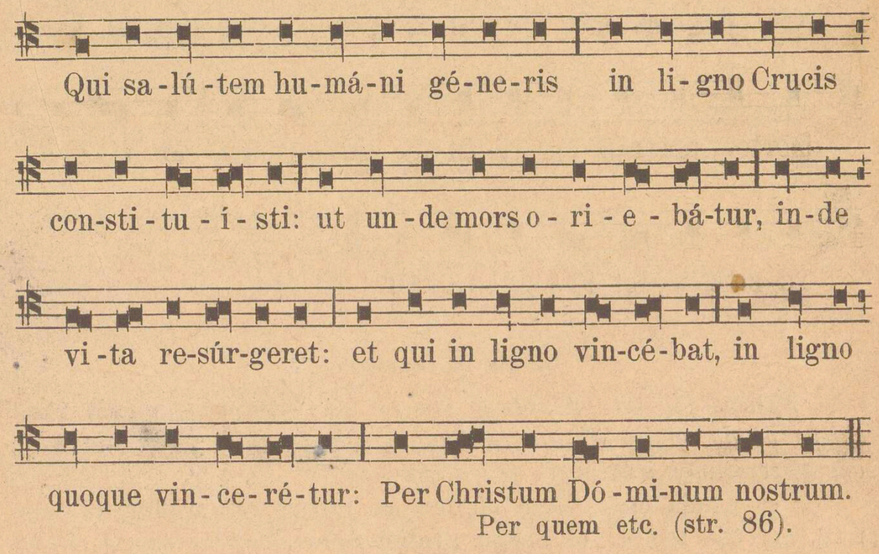
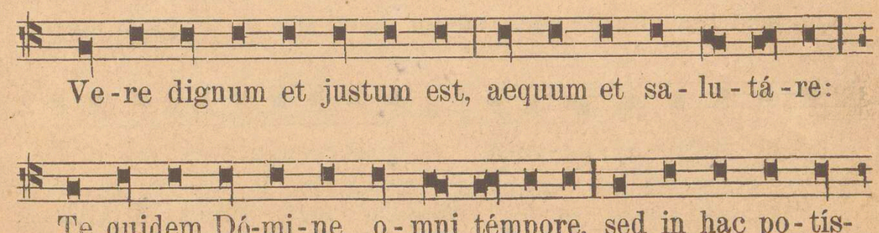


Per quem etc. (str. 86).

5. In die Paschæ.

Śpiewa się codziennie od wielkiéj soboty do niedzieli przewodniéj, w niedziele i święta (dupl. i semidupl., nie mające osobnéj prefacyi) aż do Wniebowstąpienia Pańskiego.

Per omnia sæcula etc. (str. 84).
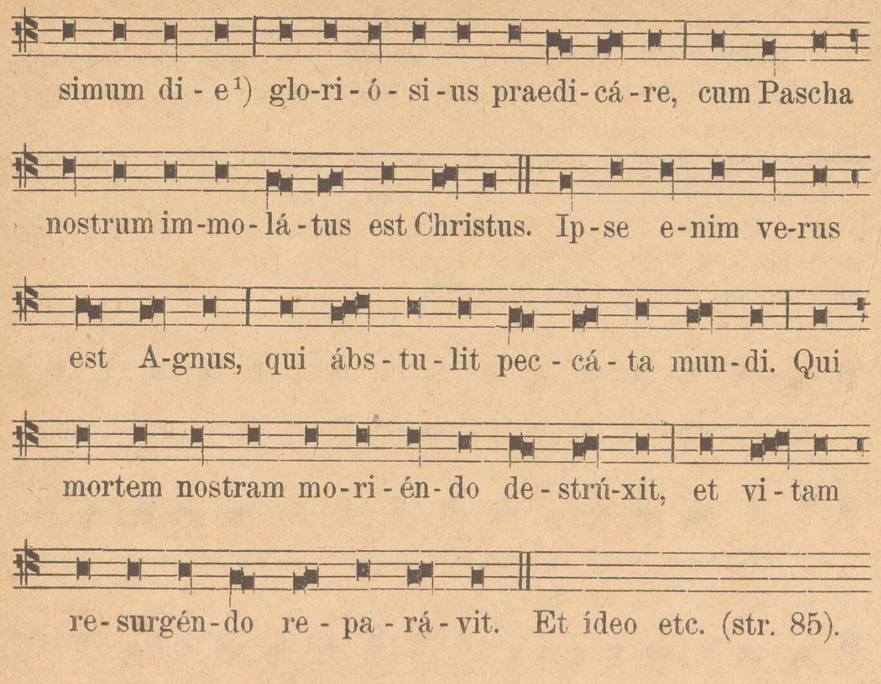




6. De Ascensione.

Śpiewa się we wszystkie święta od Wniebowstąpienia Pańskiego aż do wigilii Zielonych Świątek (wyłącznie) jeżeli nie mają one przepisanéj właściwéj prefacyi).

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper ut ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens, (str. 84).
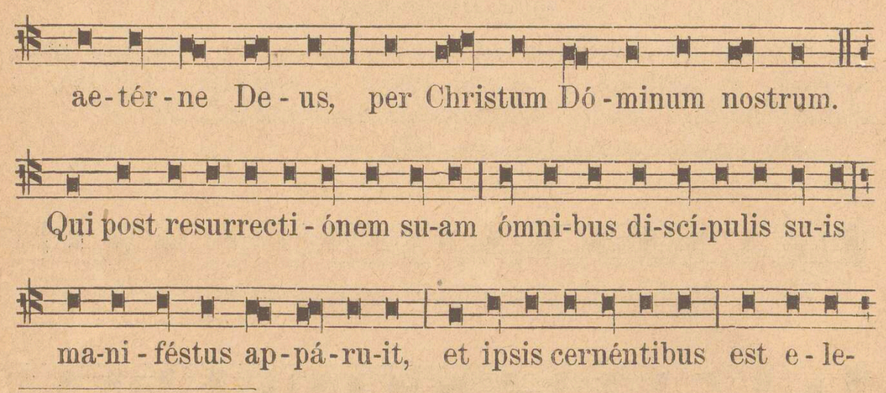


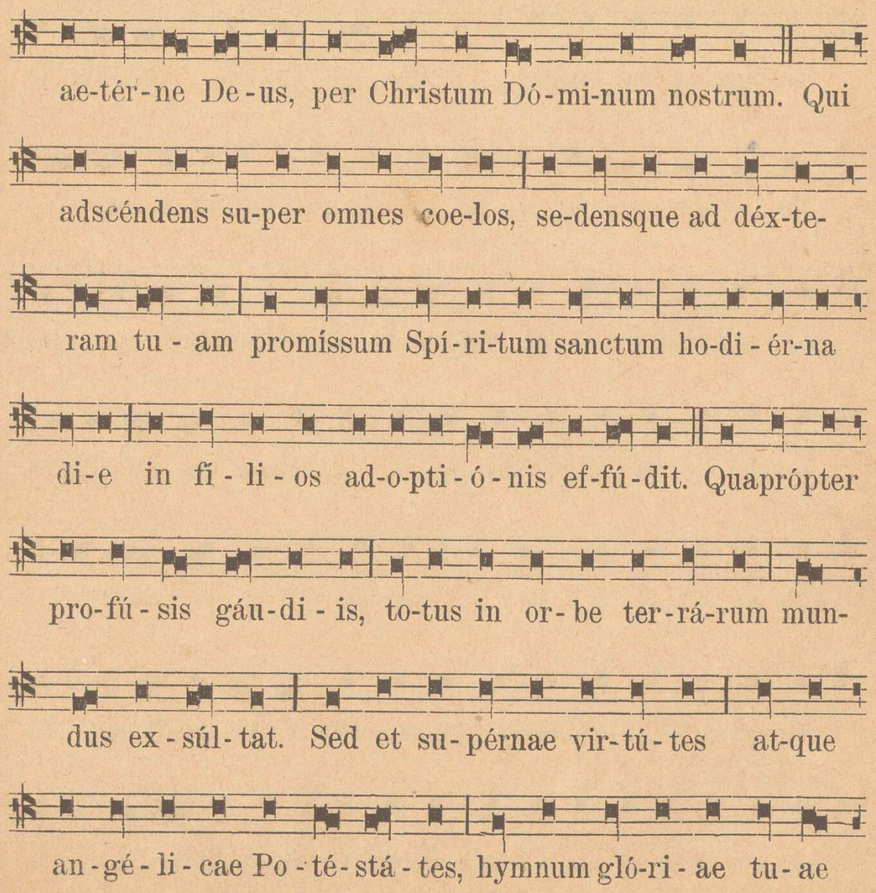
[1] Sabbato sancto: *in hac potissimum nocte;* Domin. in Albis ac deinceps: *in hoc potissimum gloriosius . .*
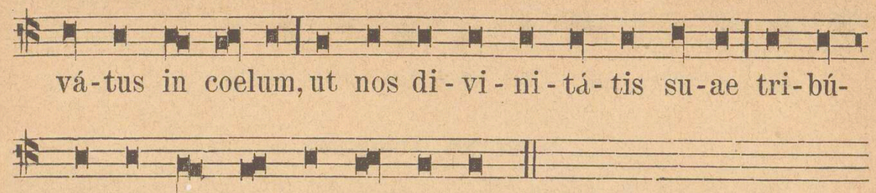
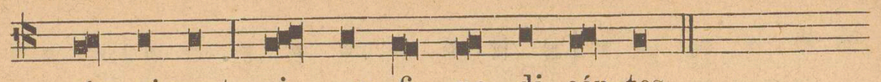


7. De Pentecoste.

Śpiewa się od soboty przed Zielonemi Świątkami aż do następującéj soboty (włącznie).

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens, (str. 84).



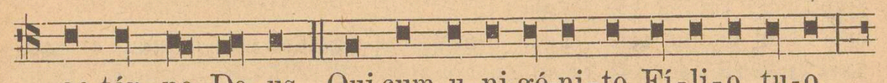


cón - ci-nunt, si - ne fi - ne di-cén-tes.

8. De SS. Trinitate.

Śpiewa się w święto Przenajświętszéj Trójcy i we wszystkie niedziele roku kościelnego, nie mające osobnéj prefacyi.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens, (str. 84).



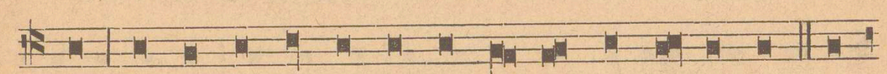
ae-tér - ne De-us. Qui cum u-ni-gé-ni-to Fí-li-o tu-o,



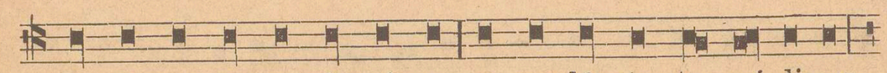
et Spí - ri - tu sancto, u - nus es De - us, u - nus es



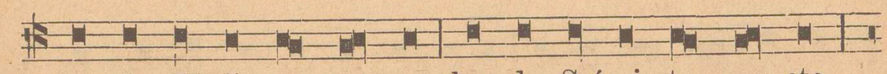
Dó - mi-nus; non in u - ní - us sin-gu-la-ri-tá-te per-só-



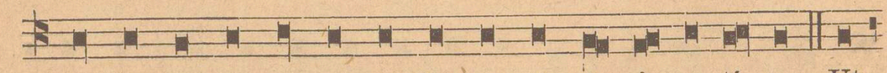
nae, sed in u - ní - us Tri-ni - tá - te sub-stánti - ae. Quod



e - nim de tu - a gló - ri - a, re - ve-lán-te te cré-dimus,



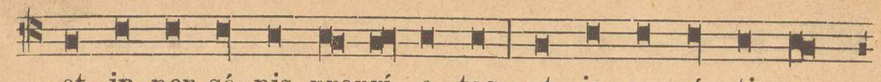
hoc de Fí - li - o tu - o, hoc de Spí-ri - tu san-cto,



si - ne dif - fe - rén-ti - a dis-cre-ti - ó - nis sen-tí-mus. Ut
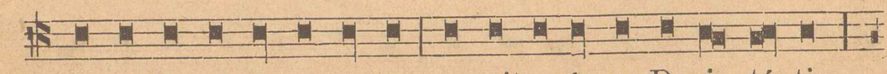


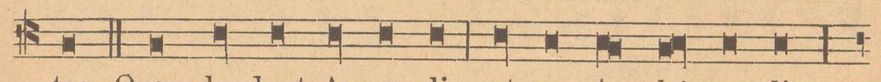
in confes-si - ó - ne ve-rae, sempiternáeque De-i - tá-tis,



et in per-só-nis proprí - e - tas, et in es - sén-ti - a



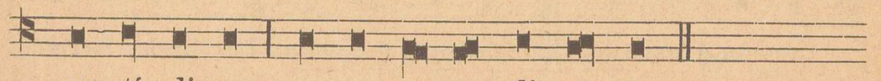
ú - ni-tas, et in ma - je - stá-te ad - o - ré-tur ae-quá-li-



tas. Quam laudant An-ge - li, at-que Ar - chán-ge - li,



Chéru-bim quoque ac Sé - raphim: qui non cessant clamá - re



quo-tí - di - e, u - na vo - ce di - cén-tes.

9. In Festis B. Mariæ Virg.

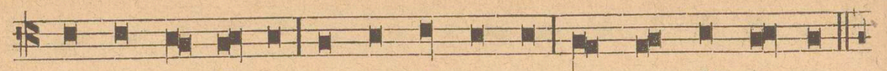
We wszystkie święta Matki Boskiéj (z wyjątkiem święta Oczyszczenia, w którem się śpiewa de Nativitate) i w czasie ich oktaw, jako téż w święta w tych oktawach przypadające (jeżeli osobnéj nie mają prefacyi).

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens æterne Deus. (str. 84).
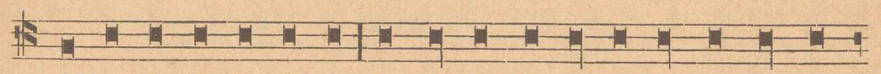


Et te in[1]) * * * be - á - tae Ma-rí - ae semper Vír-gi-

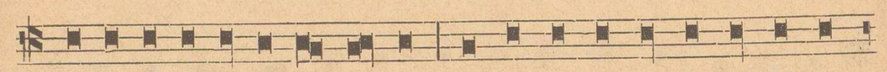
[1] W święto Zwiastowania Matki Bożéj dodaje się: *Annuntiatione,* w święto Nawiedzenia *in Visitatione,* Wniebowzięcia *in Assumptione,* Narodzenia *in Nativitate,* Ofiarowania *in Praesentatione,* Niepokalanego Poczęcia *in Conceptione immaculata,* w święto Matki Boskiéj Śnieżnéj, Imienia i de Mercede *in Festivitate,* w święto M. B. Bolesnéj *in Transfixione,* w święto Matki Boskiéj z góry Karmelu *in Commemoratione,* w święto Matki B. Różańcowéj *in Solemnitate.*



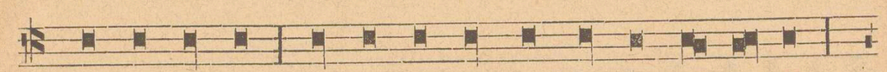
nis col-lau-dá-re, be-ne-dí-ce-re et prae-di-cá-re.



Quae et U-ni-gé-ni-tum tu-um san-cti Spí-ri-tus



obumbrati-ó-ne con-cé-pit et vir-gi-ni-tá-tis gló-ri-a



per-ma-nén-te, lu-men ae-térnum mundo ef-fú-dit

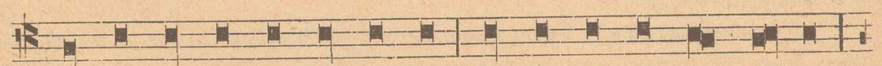


Jesum Christum Dó-mi-num nostrum. Per quem. (str. 86).

10. De Apostolis.

Śpiewa się w święta apostołów i ewangelistów (z wyjątkiem święta św. Jana Apostoła), podczas ich oktaw i w święta w tych ostatnich przypadające, a nie mające własnéj prefacyi.

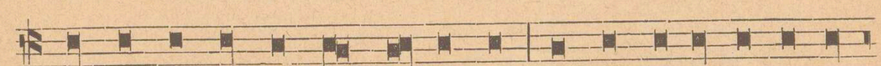
Per omnia sæcula etc. (str. 84).



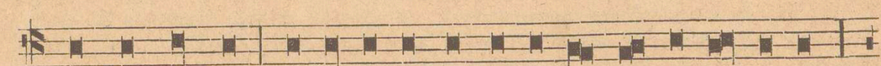
Ve-re dignum et justum est, aequum et sa-lu-tá-re:



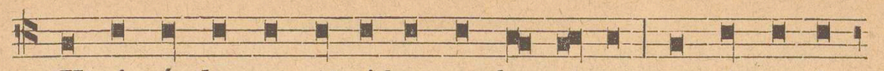
Te Dómi-ne supplíci-ter ex-o-rá-re, ut gregem tu-um



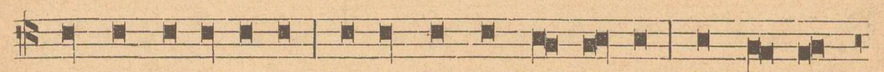
pastor ae-tér-ne non dé-se-ras: sed per be-á-tos A-pó-



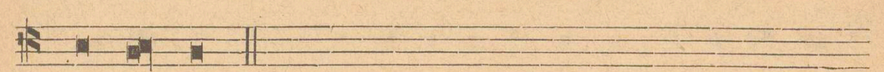
sto-los tu-os, contí-nu-a prote-cti-ó-ne cu-stó-di-as.



Ut i-ís-dem re-ctó-ri-bus gu-ber-né-tur, quos ó-pe-ris



tu-i vi-cá-ri-os e-í-dem con-tu-lí-sti prae-és-se



pa-stó-res. Et ídeo etc. (str. 85).

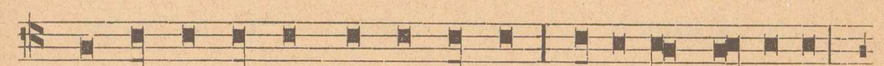
11. Præfatio communis.

Śpiewa się we wszystkie święta dupliczne i podczas ich oktaw, oraz w święta semidupliczne, jeżeli innéj prefacyi mszał nie podaje.

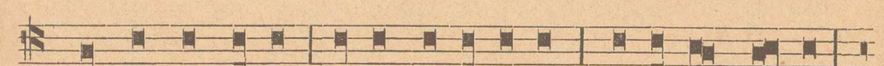
Per omnia sæcula etc. (str. 84).



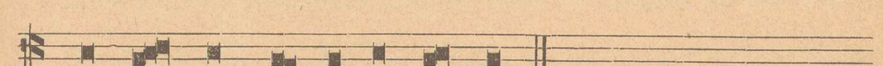
Ve-re dignum et justum est, aequum et sa-lu-tá-re:



nos ti-bi semper, et u-bí-que grá-ti-as á-ge-re,



Dó-mi-ne sancte, Pa-ter omnípo-tens, ae-térne De-us:



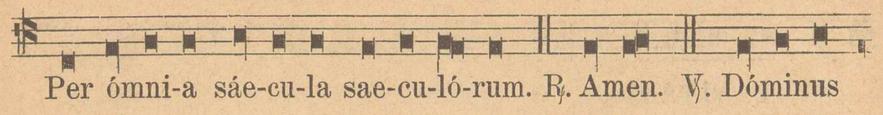
Per Chri-stum Dó-mi-num nostrum. Per quem. (str. 86).

§. 26. *Feryalny śpiew prefacyi.*

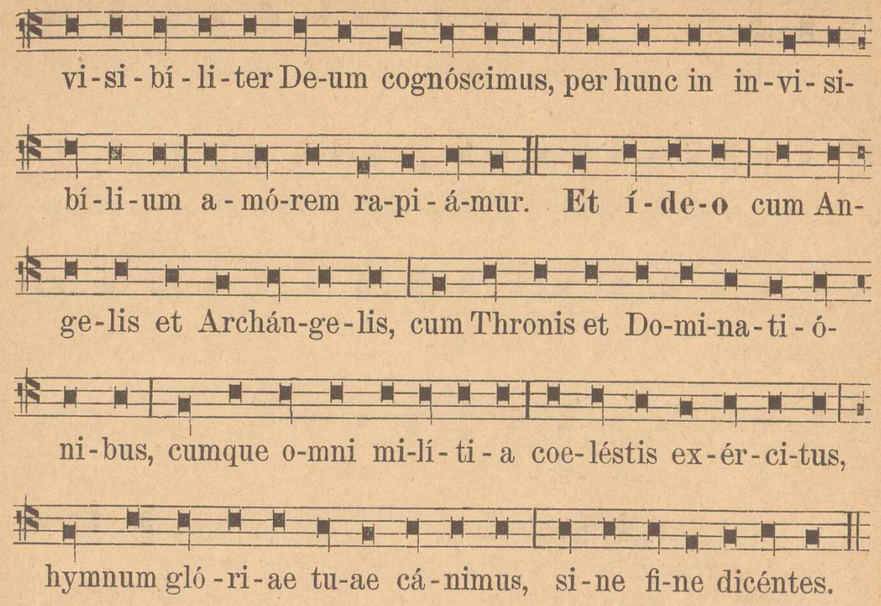
Śpiew feryalny prefacyi różni się od uroczystego większą prostotą, tudzież tem, że zdaje się zbliżać do recytacyi tekstu na jednym tonie.

1. De Nativitate Domini.

Śpiewa się podczas wotyw o Przenajśw. Sakramencie i o Najsłodszem Imieniu Jezus[1].



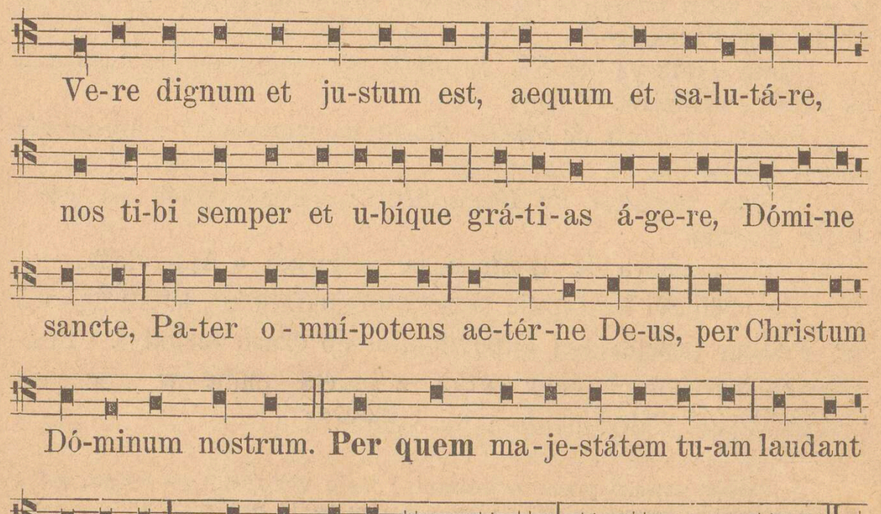
[1] Prefacyę tę św. Kongregacya Obrzęd. od r. 1868 dozwoliła śpiewać na wotywach czwartkowych i t. p.

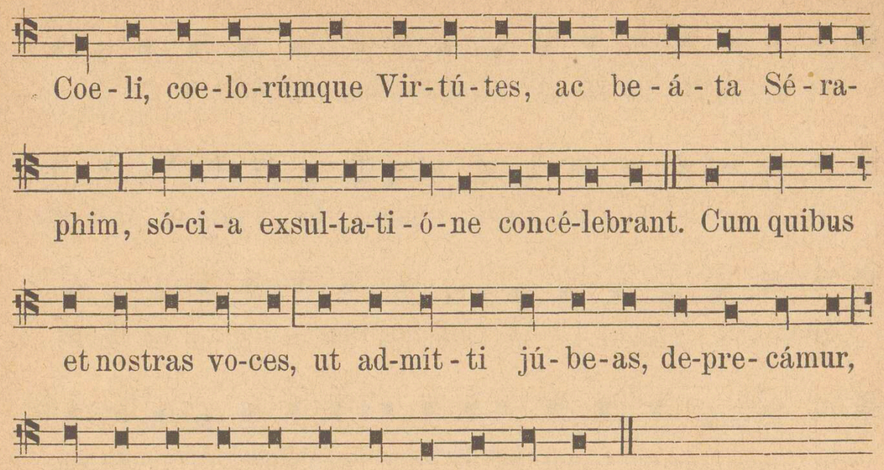


2. Præfatio communis.

Śpiewa się w święta proste i w dni feryalne, nie mające własnéj prefacyi, tudzież w mszach żałobnych.

Per omnia sæcula etc. (str. 84).





Podaliśmy tu tylko pierwszą i ostatnią prefacyą *in tono feriali*. Dla reszty niech wystarczą następujące uwagi:

Druga prefacya *in Quadragesima* śpiewa się we wszystkie dni feryalne od środy popielcowéj aż do soboty przed niedzielą pasyjną (włącznie).

Trzecia prefacya *de Cruce* od niedzieli pasyjnéj aż do Wielkiego czwartku (włącznie), tudzież na wotywach[1] o św. krzyżu.

Czwarta prefacya *tempore paschali* w dni feryalne jako też w święta *ritus simplicis* od niedzieli przewodniéj aż do Wniebowstąpienia Pańskiego.

Piąta prefacya *de SS. Trinitate* na wotywach prywatnych na cześć Przenajśw. Trójcy.

Szósta prefacya *de Spiritu Sancto* na wotywach[1] o uproszenie darów Ducha św.

Siódma prefacya *de Beata Maria* na wotywach na cześć Matki Boskiéj.

Ósma prefacya *de Apostolis* na wotywach o Apostołach.

Po prefacyi następuje bezpośrednio *Sanctus*, które śpiewa się według przepisanéj odpowiednio do czasu melodyi. Podczas podniesienia[2] chór wraz z ludem pada w milczeniu przed Najśw. Sakramentem na kolana.

[1] Należy zawsze przez to rozumieć msze wotywne prywatne; gdyż uroczyste mają oracye, a więc i prefacyą w tonie uroczystym.

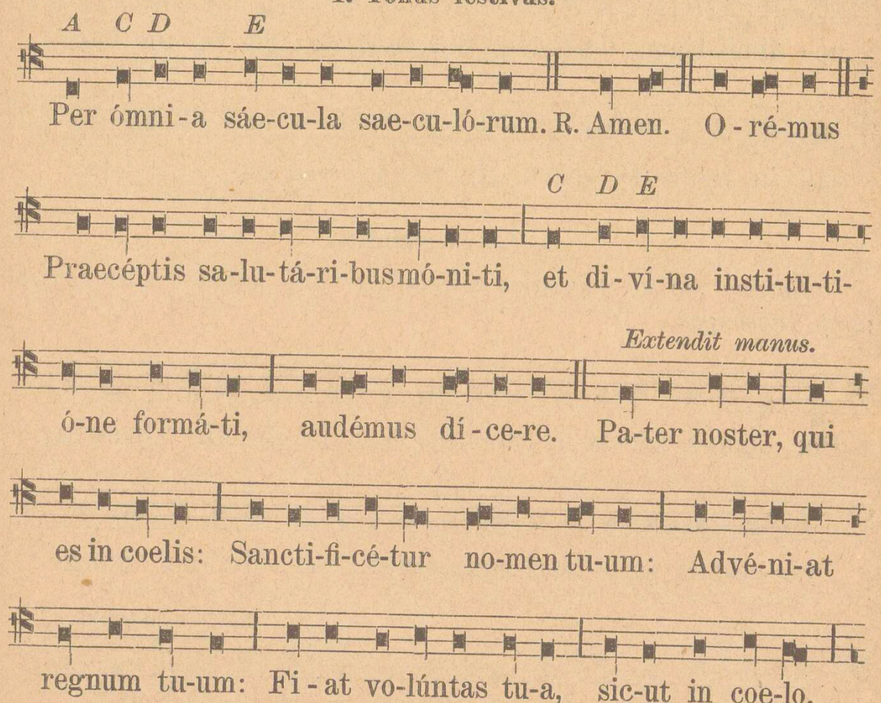
[2] *Caeremoniale Episcoporum* (Ed. typ. Lib. I, C. 28, §. 9) przepisuje co następuje: *In missa solemni pulsatur* (organum) . . . *ad Sanctus* etc. *alternatim, ac deinceps usque ad Pater noster; sed ad elevationem Sanctissimi Sacramenti pulsatur organum graviori et dulciori modo: et post elevationem poterit immediate motettum aliquod opportunum cantari.* Na innem miejscu (Lib. II, Cap. 8, §. 70 e 71): *Chorus prosequitur cantum usque ad* Benedictus qui venit etc. *exclusive; quo finito et non prius elevatur Sacramentum. Tum silet Chorus, et cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est. Elevato Sacramento, chorus prosequitur cantum* Benedictus qui venit etc.

Po podniesieniu następuje *Benedictus*[1]. I tutaj można dodać krótki motet, byleby on kapłana przy ołtarzu nie powstrzymywał.

§. 27. *Pater noster i Communio.*

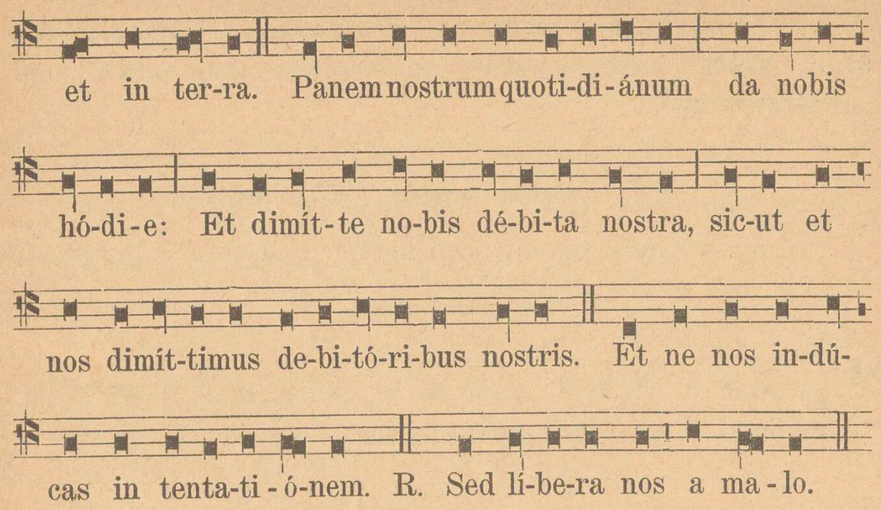
I. *Pater noster* ma dwie melodye: uroczystą i feryalną[2].

1. Tonus festivus.



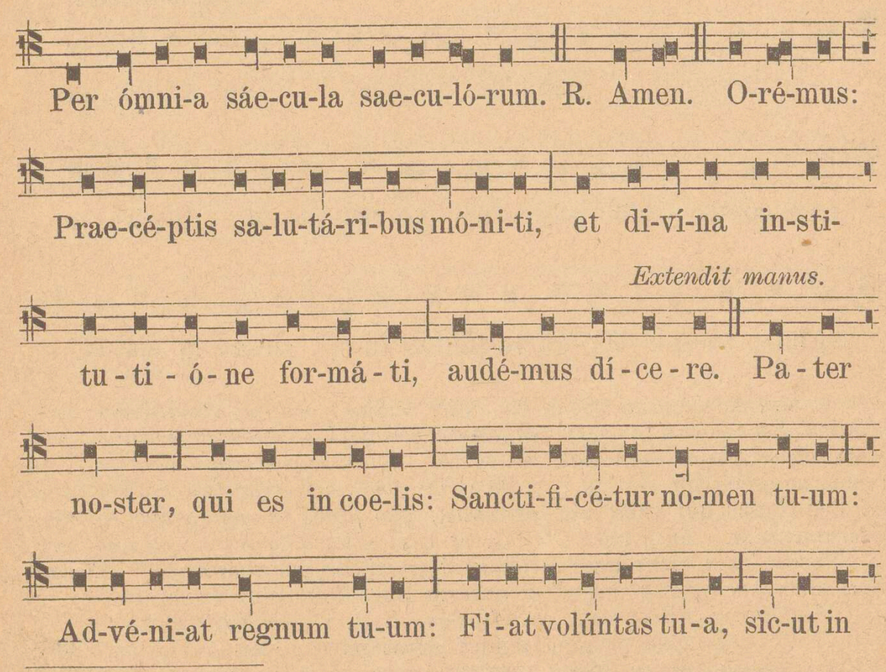
[1] *Cantari debet post elevationem.* S. R. C. 12 Nov. 1831.

[2] W bulli „Quo primum temp.“ mówi papież Pius V (14 lipca 1570): „*Quare abusus est, in Missa cantata legere tantum, quae juxta ritum, modum et normam Missalis cantari debent, uti fit, quando Epistola vel Praefatio abrumpitur, cantus Pater noster omittitur vel truncatur etc.*“



2. Tonus ferialis.

Śpiewa się w zwyczajne święta[1], *w dni feryalne i w czasie mszy żałobnych.*

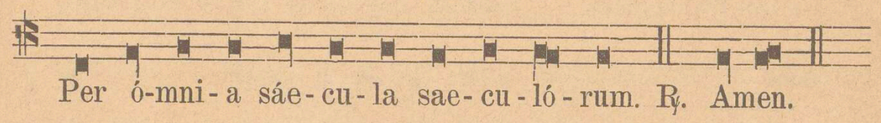


[1] Także we mszach wotywnych, które nie mają charakteru uroczystego.
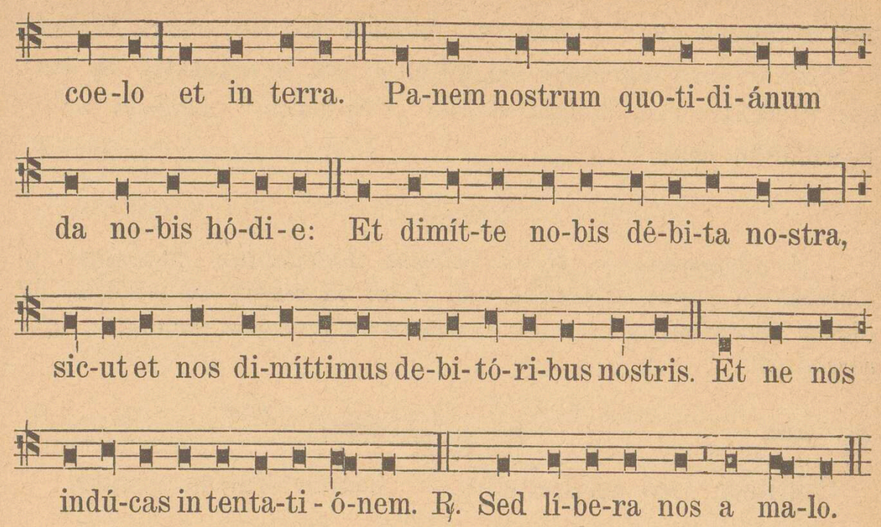


W każdéj mszy (in tono festivo et feriali) następuje po *Pater noster* i po cichéj modlitwie kapłana:

Dextera tenens particulam super Calice, sinistra Calicem, dicit:



Cum ipsa particula signat ter super Calicem dicens:
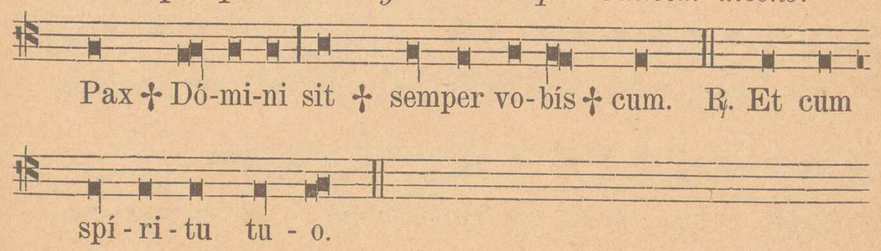


II. Po *Pax Domini* następuje *Agnus Dei*, którego każde powtórzenie ma w chorale gregoryańskim stósownie do święta oddzielną melodyą (ob. uwagę 3 na str. 69). Dopiero po spożyciu Przenajśw. Krwi przez kapłana można rozpoczynać śpiew Komunii. *Communio* składa się z wiersza psalmowego

lub z innych słów Pisma św., stósuje się do treści *Introitu* i *Offertorium* i tak samo się intonuje jak te ostatnie. W czasie wielkanocnym dodaje się do „Communio“ *Allelúja* w odpowiednim tonie[1].

UWAGA.

Si Communio in Missa solemni distribuitur, Diaconus[2] *se consistit in Cornu Epistolae vel etiam descendit in planum ad Cornu Epistolae, ubi, versus Celebrantem profunde inclinatus, alta voce dicit:*

[1] *Quum pulsatur Organum in Missa cantata, Offertorium et Postcommunio submissa voce ab uno recitatur in Choro, vel nihil dicitur diebus praesertim ferialibus? S. R. C. resp. 10. Jan. 1852. Dici posse submissa voce, sed non omitti.*

[2] *Convenientius est, ut confessio cantetur memoriter a Diacono. Si tamen aliquis ex Diaconis non poterit sine libro confessionem memoritur cantare, poterit ei concedi aliquis minister ex inferioribus, qui librum sustineat, donec cantet. S. R. C. Mart. 1608.*
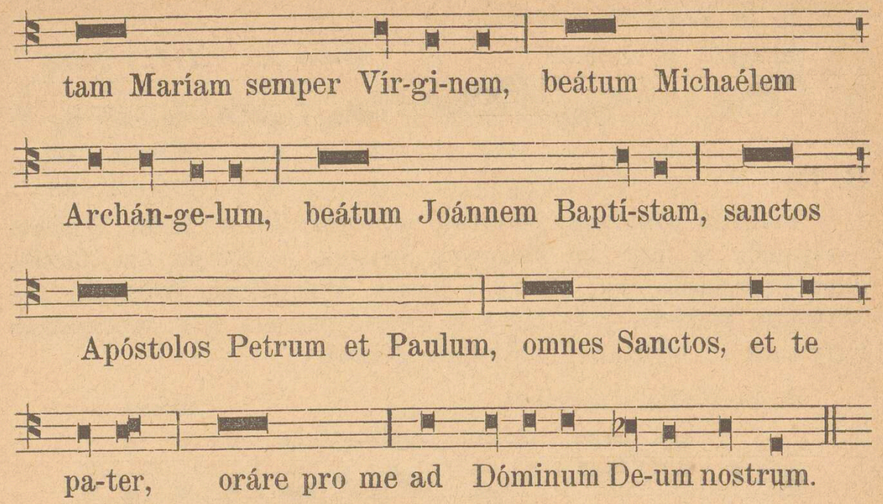


. . . Diaconus respondet „Amen“. Non impedit, quominus in numerosa Communionis distributione cantetur Ps. aut hymnus de SS. Sacramento ad populum excitandum, movendum et laetificandum.

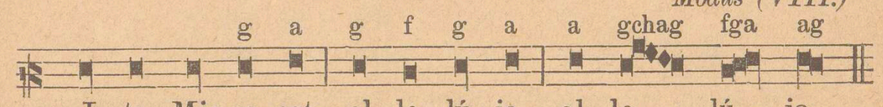
Confiteor śpiewa się także przy końcu mszy pontyfikalnéj, jeżeli się udziela papieskie błogosławieństwo.

§. 28. *Ite Missa est i Benedicamus Domino.*

Po modlitwach zwanych *„Post communio“* i po *Dominus vobiscum* kapłan śpiewa jednę z następnych formuł, kończących nabożeństwo. Chór zaś odpowiada tymże sposobem:[1] *Deo gratias.*

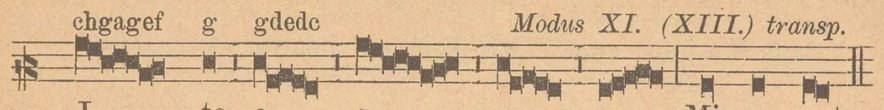
1. Od wielkiéj soboty do niedzieli przewodniéj (włącznie).

Modus (VIII.)



[1] Urzędowy graduał rzymski nazywa zwyczaj ten, według którego chór odpowiada dyakonowi Deo gratias, „chwalebnym“. *Laudandus est mos quo chorus eodem tono respondet Deo gratias.* Postanowienie św. Kongr. Obrząd. z d. 11 wrześ. 1847 r. orzeka: *Servari potest consuetudo pulsandi tantum organum ad respondendum, dum in Missa cantatur „Ite Missa est“.*

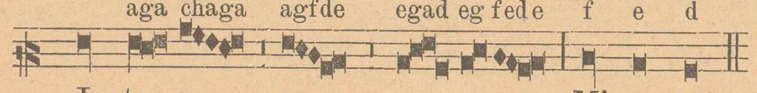
2. In Festis Solemnibus.



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

Formuła powyższa śpiewa się w święta: Trzech Króli, Wniebowstąpienia, w trzy dni Zielonych Świątek, w święta św. Józefa, Jana Chrzciciela, św. Piotra i Pawła, Wszystkich Świętych, Poświęcenia kościoła, jako też i w święto patrona i w uroczystych wotywach (z wyjątkiem wotyw *de Beata*).

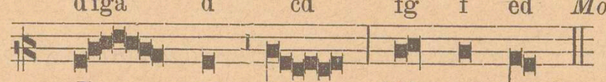
3. In Festis Duplicibus. *Modus I.*



I - te e e Mis-sa est.
℟. De - o o o grá - ti - as,

Téj formuły używa się w święta apostołów[1]) i w święta dupl. II classis, duplicia majora et minora.[2]

4. In Missis Beatæ Mariæ, in Oct. Corp. Chr. et Nativ. Dni.[3]



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

5. In Dominicis infra annum, in festis semiduplicibus, et infra Octavas, quæ non sunt B. Mariæ[4].
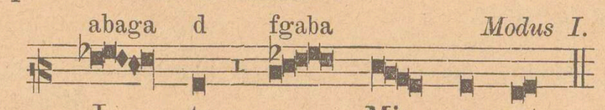


I - te e Mis - sa est.
℟. De - o o grá - ti-as.

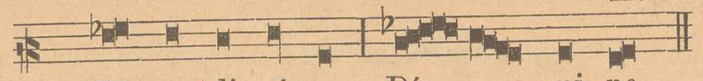
[1] W święto św. apostołów Piotra i Pawła należy śpiewać uroczyste Ite Missa est, w święto św. Jana ewangelisty (27 grudnia) *de Beata*.

[2] Święta Matki Boskiéj i w ogóle wszystkie święta zdwojone II klasy, większe, mniejsze lub półzdwojone mają Ite Missa est de Beata, ilekroć przypada prefacya de Nativ. lub de Beata.

[3] Także na wotywach M. B., w których się śpiewa *Gloria*. W niedzielę adwentową, przypadającą w oktawie Niepok. Poczęcia N. M. P. śpiewa się melodyą umieszczoną pod nr. 8; — gdyż mszał nie podaje osobnego *Benedicamus Domino de Beata*.

[4] Do oktaw tych należą tylko oktawy, mające obrządek semidupliczny

6. W niedzielę Septuagesima, Sexagesima i Quinquagesima zamiast *Ite Missa est* śpiewa się: *Mod. I.*



Be - ne - di - cá-mus Dó - mi - no.
℟. Deo grátias (jak wyżej No. 5).

7. In Festis Simplicibus, et Feriis temp. Pasch.[1]
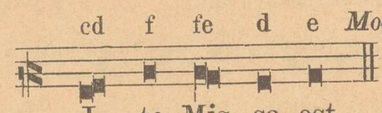


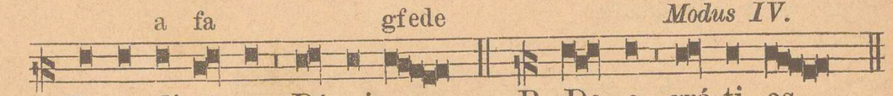
I - te Mis - sa est.
℟. De - o grá - ti - as.

8. In Dominicis Adv. et Quadrag. (niedziele adwentu i postu).



Be - ne - di - cá-mus Dó - o - mi - no.
℟. De - - o grá - a - ti - as.

9. In Feriis per annum.[2]



Be-ne-di-cá-mus Dó-mi-no. ℟. De - o grá-ti - as.

10. In Feriis Adventus et Quadragesimæ.[3]
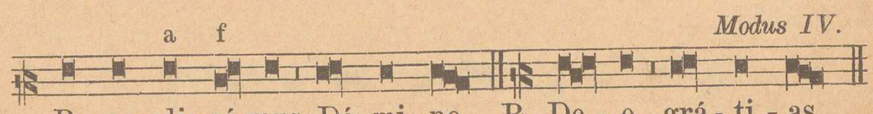


Be-ne - di - cá-mus Dó-mi - no. ℟. De - o grá - ti - as.

n. p. sześć dni w oktawie Trzech Króli, cztery dni w oktawie Zielonych Świątek, tudzież dni w oktawach św. Jana Chrzciciela, św. Piotra i Pawła, św. Wawrzyńca i t. p.

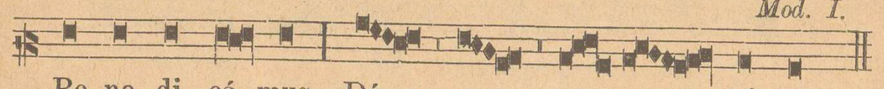
[1] Także na wotywie *de Angelis* rit. simpl.

[2] N. p. w krzyżowe dni, na wotywach prywatnych nie przypadających w adwencie i w wielkim poście.

[3] Melodya ta śpiewa się także na Roratach w Adwencie.

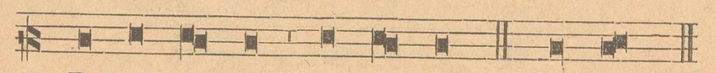
11. In Missa Vigiliæ Nativ. Dni, in Festo SS. Innocentium, et in Missis Votivis pro re gravi, quando non dicitur *Gloria in excelsis.*[1]

Mod. I.



Be-ne-di-cá-mus Dó - o - o - mi-no.
℟. Deo grátias (jak wyżej No. 3).

12. In Missis Defunctorum.[2]



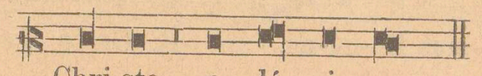
Re-qui-é-scant in pa-ce. ℟. A-men.

Jeżeli po uroczystéj mszy żałobnéj odbywa się *absolutio* przy katafalku (ad tumulum) to według rubryk nie wolno rozpoczynać śpiewu *Libera,* aż subdyakon nie dojdzie z krzyżem do katafalku, a kapłan nie przywdzieje kapy (S. R. C. 7 wrześ. 1861). Całe responsorium bez skrócenia ma być prześpiewanem. Po powtórzeniu *Libera* aż do ℣ *Tremens* chór pierwszy rozpoczyna:



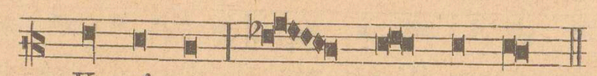
Ky-ri-e e-lé-i-son.

Drugi chór odpowiada:



Chri-ste e-lé-i-son.

Oba chóry:



Ky-ri-e e - lé-i-son.

[1] We mszach wotywnych mających *Gloria,* a więc i we wotywach dozwolonych nie dawno temu *per annum ritu semidupl.,* ton *Ite Missa est* odpowiadać winien tonowi *Gloria* i prefacyi. Wskutek tego formuły pod nr. 11 używa się tylko wuroczystych wotywach, odprawianych w kolorze fioletowym np. pro quacumque necessitate, ad tollendum schisma itd.

[2] Etiamsi tantum pro uno celebratum fuisset, dicitur in Plurali: Requiescant. (S. R. C. 22. Jan. 1678).

Celebrans intonuje:  a reszta po cichu się odmawia aż do ℣. *Et ne nos.* Później następują wersety i odpowiedzi
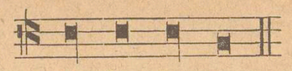
Pa-ter no-ster,

℣. Et ne nos inducas in tentati-o-nem.
℟. Sed libera nos a ma-lo.
℣. A porta in-feri.
℟. Erue, Domine, animam e-jus (lub animas eo-rum, gdy za kilku).
℣. Requiescat lub Requiescant in pa-ce. ℟. A-men.
℣. Domine exaudi etc.

Po modlitwie celebrans śpiewa:

℟. Requiem æternam dona ei (lub eis) Do-mine.
℣. Et lux perpetua luceat e-i (lub eis).

Następnie dwóch śpiewaków śpiewa ℣. Requiescant albo pro uno defuncto: ℣. Requiescat etc. podług melodyi No. 12.

ROZDZIAŁ III.

GODZINY KANONICZNE.

§. 29. *Psalmodya kościelna.*

Sposób śpiewania psalmów według pewnych formuł i melodyi nazywa się *psalmodyą.* Stósownie do ośmiu trybów kościelnych mamy ośm tonów psalmowych *(toni psalmorum).* Psalm 113 *In exitu* ma osobną melodyą.

Antyfony poprzedzające psalmy i po nich następujące ściśle z niemi są związane i zgadzają się z niemi w trybie kościelnym.

Przez praktyczne ćwiczenia uczeń daleko prędzéj znajomość tonów psalmowych sobie przyswoi aniżeli przez teoretyczne wskazówki. Do ułatwienia uczniowi tych ćwiczeń niech posłużą następne uwagi:

1. Przed każdym psalmem śpiewa się odpowiednią antyfonę, która w święta dupliczne przed i po[1] psalmie śpiewa się cała. W święta niższéj godności, począwszy od semiduplex, przed psalmem tylko kilka słów z antyfony, a dopiero po psalmie cała antyfona się śpiewa.

2. Pierwsza część każdego tonu psalmowego aż do gwiazdki * nie zmienia się, druga zaś po gwiazdce[2] ma w tonie I, III, IV, VII i VIII kilka zmian, które nazywają się *finalis, differentia, terminatio* i t. d.

3. Intonacya pierwszego wiersza każdego psalmu może być stósownie do rodzaju święta albo *uroczystą* albo *feryalną*.

4. Intonacya uroczysta polega na wykonaniu na początku pierwszego wiersza krótkiéj melodyi zwanéj *initium* lub *inchoatio*. Opuszcza się ona w wierszach następnych.

5. Mała kadencya w środku wiersza, poprzedzająca bezpośrednio gwiazdkę, nazywa się kadencyą środkową *medium* lub *mediatio*.

6. Tuż po antyfonie podana jest w księgach choralnych jedna z końcówek tonu psalmowego. Pod nótami końcówki czytamy często litery E V O V A E, tj. samogłoski ostatnich dwóch wyrazów *Gloria Patri*, któremi każdy Psalm zwykle się kończy, pisanych ortografią średniowieczną: **secvlorvm amen.** W rytuale rzymskim i w *Officium Defunctorum* czytamy U E A E I, są to samogłoski wyrazów **luceat eis**, któremi psalmy w oficyum żałobnem się kończą.

7. Ażeby dobrze zaintonować i wyśpiewać psalm po antyfonie następujący, należy zwrócić uwagę na końcówkę antyfony i na nótę początkową psalmu, które są zestawione w następującéj tabeli:
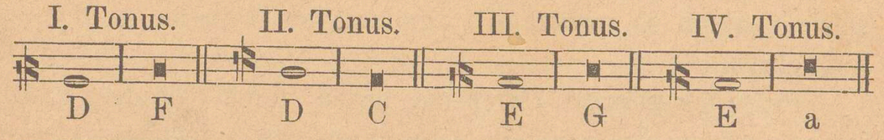


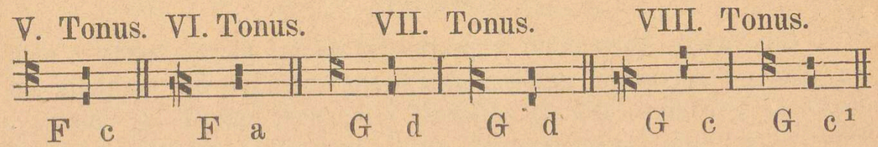
[1] Jeżeli antyfonę po psalmie odgrywają organy, to przynajmniéj należy w chórze chociażby tylko półgłosem odczytać tekst.

[2] *Asteriscus* * oznacza pauzę. Św. Kongr. Obrząd. 9 Lipca 1864 r.
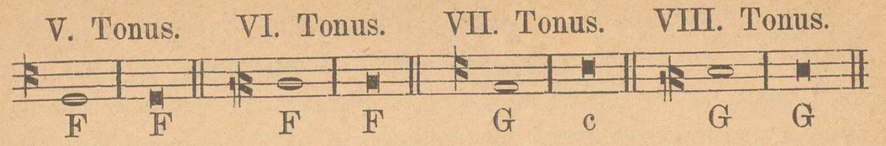
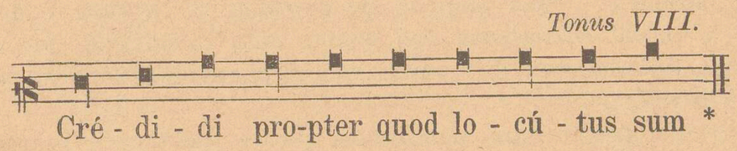


Powyższe zestawienie odnosi się do uroczystych intonacyi psalmów i kantyków. Do intonacyi feryalnych posłużyć może tabela następująca:
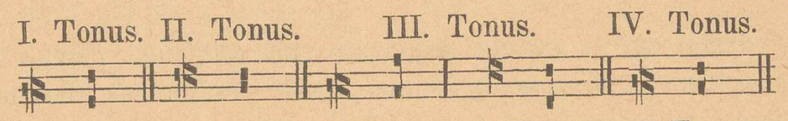




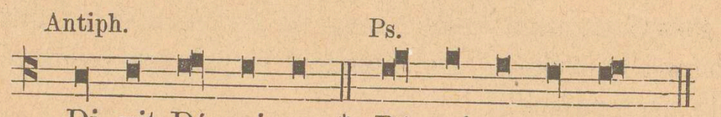
8. Ilekroć w środku wiersza przed gwiazdką jest jednozgłoskowy wyraz, lub też nieodmienne nazwisko hebrajskie, wtedy opuszcza się ostatnią nótę medyacyi w tonach II, IV, V i VIII. Takiemi wyrazami są: *tu, sum, Israel, usquequo, David, Iacob, Ierusalem, Sion* etc., nie zaś *Iuda, Iudæ*. Powyższy sposób śpiewania nazywa się *intonatio in pausa correpta* n. p.



9. Jeżeli pierwsze wyrazy antyfony równają się pierwszym wyrazom psalmu, to w święta semidupliczne i w święta

[1] Podział taki kluczy został ustanowiony w nowszych wydaniach ksiąg choralnych dla wszystkich melodyi, tak iż klucz *F* na drugiéj linii dla I, III, IV, VI i VIII trybu obrany został, na 3 linii dla II trybu; klucz *C* na 3 linii dla V i VII trybu, jeżeli objętość melodyi nie wymaga przeniesienia klucza dla uniknięcia linii pomocniczych.

proste opuszczają się słowa psalmu wygłoszone już w antyfonie. N. p. w *Officium de Dominica* antyfona do psalmu 119 zaczyna się od słów *Dixit Dominus etc.* pierwszy więc wiersz psalmu zaczynać się będzie od słów *Domino meo.*



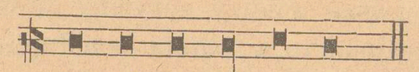
Jeżeli zaś w święta dupliczne cała antyfona równa się pierwszemu wierszowi psalmu, wtedy psalm od drugiego wiersza się zaczyna.

UWAGA.

Gdy wielu śpiewaków w psalmodyi udział bierze każdy z nich na jednéj i téj saméj zgłosce przepisaną melodyą bez wahania się wykonać powinien; inaczéj zgodność i piękność śpiewu się zniszczy. Celem usunięcia napotykanych tutaj trudności, uciekano się do różnych środków ułatwiających rozpoznanie sylab, przy których melodya się podnosi lub spuszcza. Oznaczano je tłustym drukiem, umieszczano nad niemi cyfry i t. p. Kongregacya św. Obrządków zakazała w r. 1879 używania znaków powyższych.

Trzeba przedewszystkiem pamiętać, że piewszym warunkiem do pięknego oddania melodyi jest dobre wymawianie tekstu. Stósownie do staréj zasady, głoszącéj, że *dobrze śpiewa ten co dobrze mówi,* ćwiczenia w deklamacyi tekstu poprzedzić winny ćwiczenia w śpiewaniu psalmów. Nóta naginać się powinna do wyrazu i do sylaby, a akcent odznaczony być winien nótą mocniejszą, nie nótą wyższą. Jednem słowem wyraz i sylaba panować a nóta po prostu służyć powinna.

Sylaba akcentowana odznaczona jest w niektórych podręcznikach choralnych tłustym drukiem, n. p.



Sylaba *tus* ma wyższą nótę aniżeli samogłoska *á,* ponieważ zaś ta ostatnia ma akcent dla tego mocniéj aniżeli tamta się śpiewa. Podobne przypadki zachodzą w tonach V i VII.

Do rozdzielania sylab w medyacyi i we finalis niech posłuży następna reguła: *ilość sylab używanych do śpiewania medyacyi i finalis odpowiadać winna ilości nót, z których te dwie melodye się składają.*

Sylaby liczą się od końca. Ilość ich jest stósownie do tonów raz większa drugi raz mniejsza. Następna tabela odliczenie sylab w zwykłych przypadkach ułatwi.

Ton psalmu	Ilość sylab	
	Med.	Fin.
I	5	4
II	2	3
III	4	3[1]
IV	4	5[2]

Ton Psalmu	Ilość sylab	
	Med.	Fin.
V	2	4
VI.	3	4
VII	4	4
VIII	2	4
Ton. per.	5	3

Jeżeli zaś w kadencyi środkowéj i końcowéj zachodzą jeden lub dwa wyrazy o trzech lub więcéj sylabach, z których przedostatnia jest krótka, trzeba w podkładaniu tekstu pod melodyą zaniedbać tę sylabę t. j. nie zaliczać jéj do reszty sylab. W śpiewie trzeba tedy albo dać jéj nótę sylaby poprzedzającéj, jeżeli bieg melodyi nie przekracza interwalu sekundy, albo téż jeżeli po niéj następuje interwal tercyi lub kwarty, śpiewać ją na nócie sylaby końcowéj.[3]

Wyjątek ten z powyższéj reguły zachodzić tylko może w trzech przypadkach:

---

[1] W trzeciéj i czwartéj końcówce tego tonu trzeba odliczyć cztery sylaby.

[2] Czwarta końcówka czwartego tonu śpiewa się na ostatniéj sylabie.

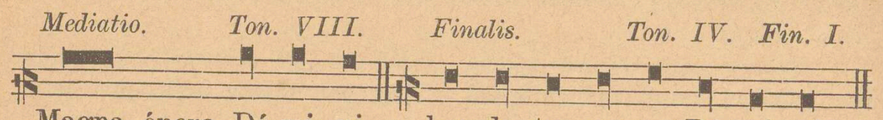
[3] Do wyjaśnienia powyższéj reguły posłużą następne przykłady:
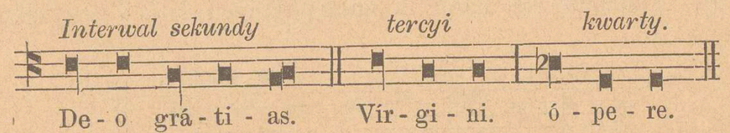


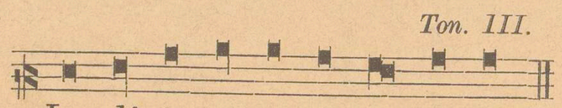
Neumy na kilka sylab rozdzielać nie wolno; sylabie krótkiéj daje się ostatnia nóta neumy, n. p.
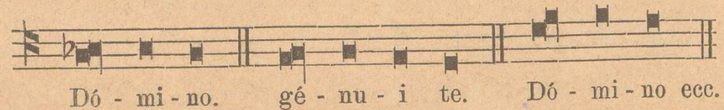


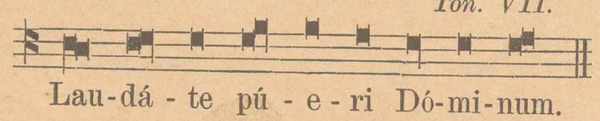
1. Gdy wyraz trzy lub czterozgłoskowy bezpośrednio przed gwiazdką i na końcu wiersza ma krótką zgłoskę przedostatnią n. p.



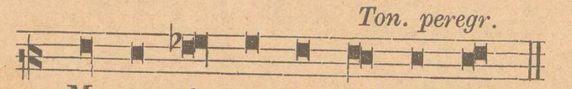
2. Gdyby przedostatnia krótka zgłoska padała na pierwszą nótę medyacyi w III i VII tonie, albo na drugą nótę medyacyi w I tonie i w tonie nieregularnym. N. p.

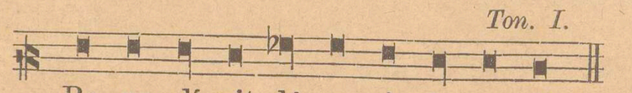


Według reguły przedostatnia zgłoska wyrazu *púeri* powinna przypaść na pierwszą nótę medyacyi; dla tego zaniedbuje się ona i ze względu na interwal sekundy śpiewa się nótą zgłoski poprzedzającéj. Podobnie zaniedbuje się przedostatnią w *Dominum*, gdyż wyraz ten stoi bezpośrednio przed gwiazdką; lecz nótę bierze się z następnéj sylaby, gdyż melodya postępuje w interwalu tercyi.

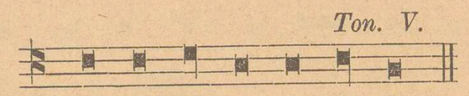


W przykładzie powyższym zgłoski przedostatnie we wyrazach *pueri* i *Dominum* także się, z powodów przytoczonych, nie liczą — śpiewają się jednak dla interwalu sekundy według nóty poprzedzającéj. Podobnie się dzieje w następujących dwóch przykładach:





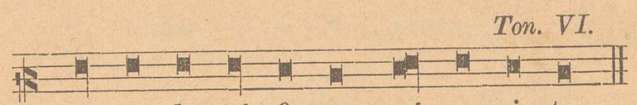
3. Przedostatnia krótka sylaba wyrazów kilkozgłoskowych zaniedbuje się, ilekroć ona przypada na pierwszą nótę końcową V i VII tonu, albo na grupę nót *G—A* w końcówce tonu VI. N. p.



Przedostatnia zgłoska wyrazu *Spiritui* nie liczy się, lecz śpiewa się dla interwalu tercyi z nótą następnéj sylaby.
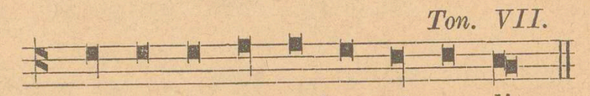


W powyższym przykładzie opuszcza się krótką sylabę w wyrazie *saeculi*, gdyż padałaby ona na pierwszą nótę końcówki.



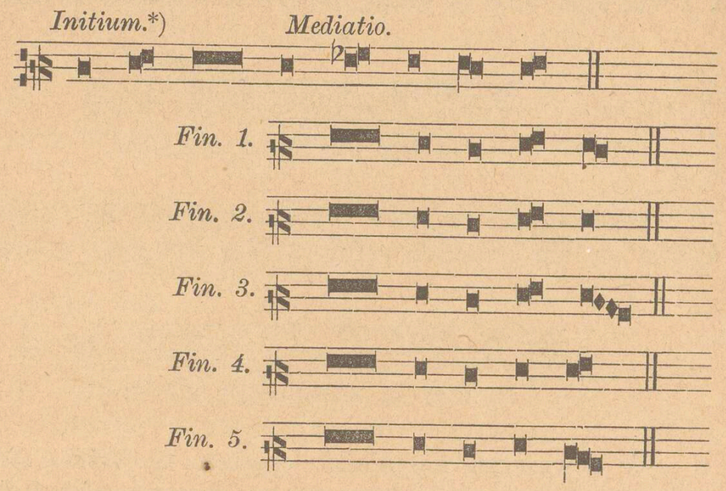
Na grupę nót *G—A* przypada pierwsza sylaba długa w wyrazie *genui*; krótkiéj sylaby nie liczy się lecz śpiewa się ją ze względu na interwal sekundy z ostatnią nótą sylaby poprzedzającéj. W ogólności zważać głównie trzeba na sylaby i na akcent potem dopiero na nóty. W pewnéj staréj książce choralnéj czytamy: *Dominam i. e. litteram ancillari, ancillam i. e. notam dominari tam a jure quam a ratione est penitus alienum.* (Sprzeciwia się zarówno przepisom jak rozumowi, aby litera służyła a nóta panowała).

§. 30. *Śpiew psalmów — in tono duplici et semiduplici.*

Ton uroczysty *(tonus solemnis* lub *festivus)* psalmów używa się 1) we wszystkie święta obrządku dupl. I i II kl. i dupl. majus, i to w całem oficyum, a więc także na prymę i na kompletę; 2) in festis dupl., Dominicis et festis semidupl. lecz tylko w jutrzni, laudesach i nieszporach.

Ażeby ułatwić śpiewakom nauczenie się i trafianie tonów psalmowych, zestawiamy je w następnéj tabeli:[1]

I. Tonus.



II. Tonus.
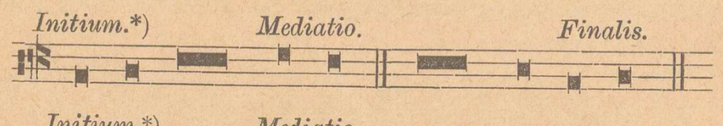


III. Tonus.
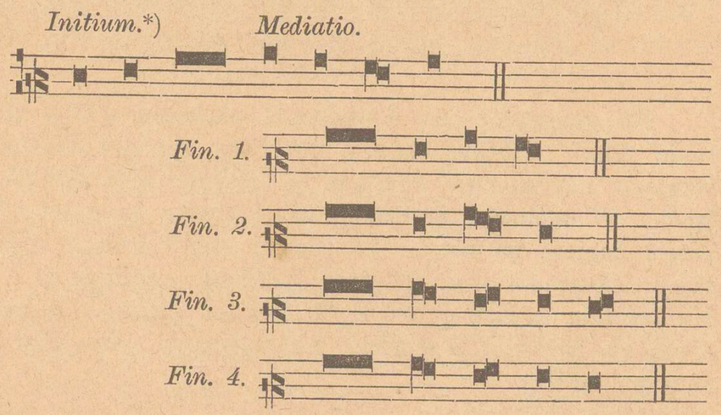
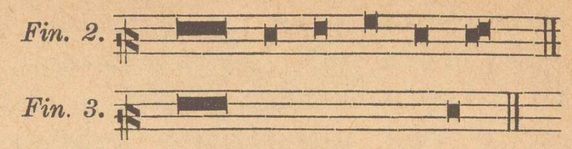


IV. Tonus.
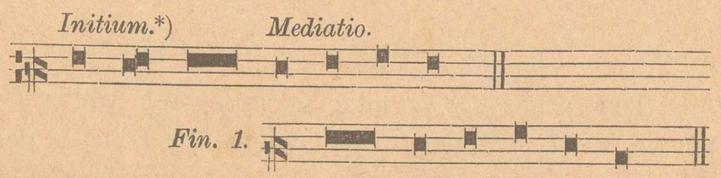


[1] Łatwo w niéj rozpoznać długie nóty dominansowe, na które najwięcéj sylab przypada.

*) Od gwiazdki * zaczynają się drugi i następne wiersze psalmu.



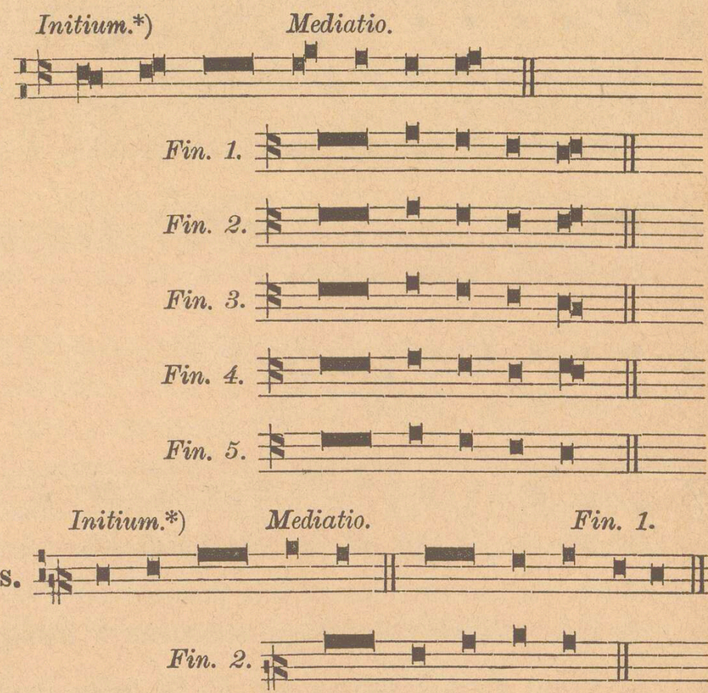
V. Tonus.
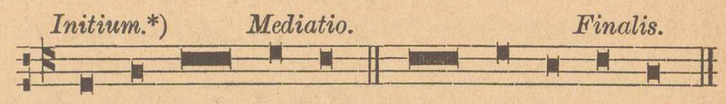


VI. Tonus.
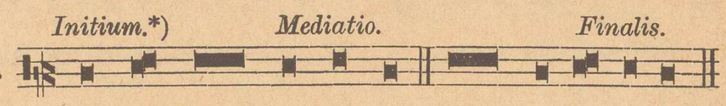


VII. Tonus.



VIII. Tonus.

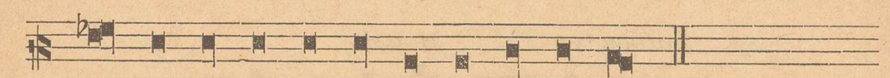
II. Psalm 113 *In exitu Israel* ma odrębną melodyą, złożoną z trybu I i VIII. Nazywa się ona *tonus mixtus;* także *peregrinus*[1] i *irregularis.* Ton ten używa się w psalmie 113 tylko wtedy, gdy poprzedza antyfona *Nos qui vivimus;*

*) Od gwiazdki * zaczynają się drugi i następne wiersze psalmu.

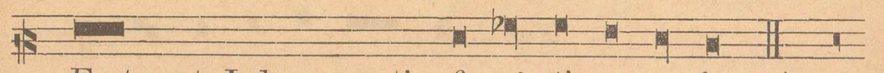
[1]) Według Gerberta *tonus peregrinus* pochodzi z Francyi, zkąd go śpiewacy rzymscy, wysłani tamże w IX i X wieku się nauczyli i do Rzymu przynieśli.

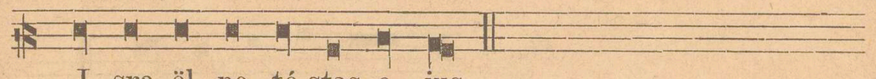
w innych zaś razach t. j. w niedziele adwentu, w uroczystości Trzech króli, Zmartwychwstania, Zielonych Świątek i św. Trójcy, w niedziele tempore paschali, psalm ten śpiewa się w tonie poprzedzającéj antyfony. Pierwszy wiersz 113 psalmu w tonie peregrinus i antyfona tak się śpiewają:
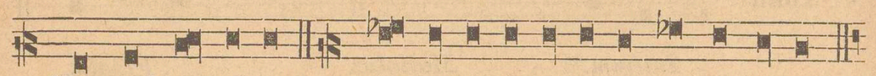
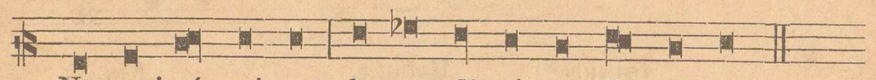




Następne 28 wierszy śpiewa się prościéj, w ten sposób:







§. 31. *Śpiew feryalny psalmów i kantyków.*

I. *Tonus ferialis* używa się: 1) In festis *duplicibus minoribus, in dominicis et festis semidupl.* i to w prymie, tercyi, sekscie, nonie i komplecie; 2) in *festis simplicibus et in feriis* w całem oficyum, jako też w oficyum Defunctorum, chociażby wszystkia trzy nokturna śpiewane były.

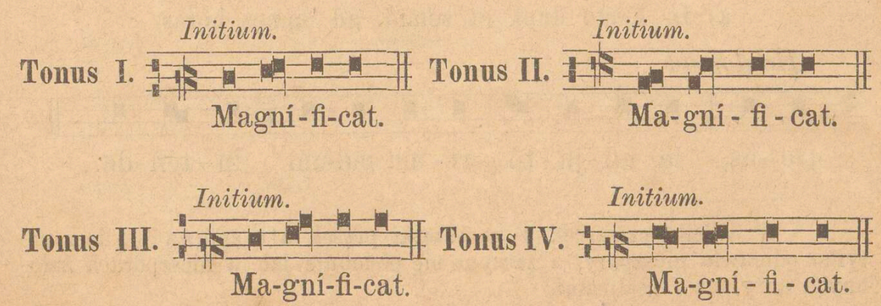
UWAGA.

Ponieważ intonacye uroczyste różnią się od feryalnych tylko w *initium* i w *mediacyi,* wystarczy przeto podać w następnéj tabeli tylko pierwszą połowę wiersza; wszystkie wiersze psalmowe należy tak śpiewać jak się śpiewa wiersz pierwszy. Intonatio in pausa correpta wykonuje się podług §. 30.
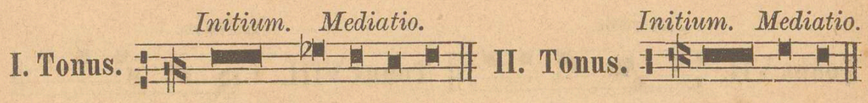


II. W wydaniu urzędowem *Directorium chori* czytamy następną rubrykę: *Cantica* Benedictus *ad Laudes et* Magnificat *ad Vesperas inchoantur et decantantur usque ad ultimum versum solemniter etiam in Officio feriali vel Defunctorum.*

Ponieważ pierwszy wiersz kantyku *Magnificat* ma zamało sylab do zwykłéj melodyi, dla tego śpiewać go trzeba według następnéj tabeli, w któréj podana jest tylko pierwsza połowa wiersza, gdyż druga śpiewa się według reguł podanych w §. 30.



Tonus V. *Initium.*
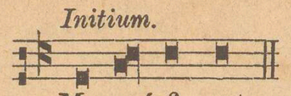


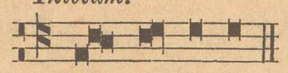
Ma-gní-fi-cat.

Tonus VI. *Initium.*
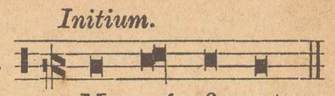


Ma-gní-fi-cat.

Tonus VII. *Initium.*



Ma-gní-fi-cat.

Tonus VIII. *Initium.*



Ma-gní-fi-cat.

§. 32. *Nieszpory i Kompleta.*

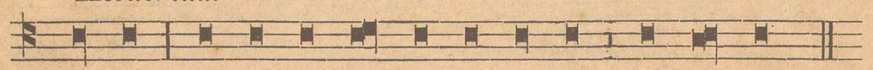
I. Każde oficyum składa się z siedmiu części, czyli *horae,* które objaśnimy po kolei w następnych paragrafach.

Większa część świąt ma podwójne nieszpory; pierwsze odprawiają się w wigilią święta, drugie w samo święto. W rubryceli dyecezyalnéj podany jest porządek, w jakim nieszpory po sobie następują. Wyrazy *Vesperae de sequenti* nakazują brać nieszpory z dnia następnego; gdy rubrycela mówi: *in ~~secundis~~ vesperis com. seq.,* bierze się nieszpory z dnia bieżącego; wyrazy *vesperae a capitulo de sequenti* oznaczają podzielenie nieszporów: t. j. pierwsza część aż do Capitulum śpiewa się o święcie bieżącem, druga o święcie dnia następnego.

Nieszpory rozpoczyna celebrans albo hebdomadaryusz po odmówieniu po cichu „Pater noster“ i „Ave Maria“, wezwaniem „Deus in adjutorium meum intende“, które także ma albo ton uroczysty albo feryalny.[1]

a) In Festo dupl. et semid. ad omnes horas.

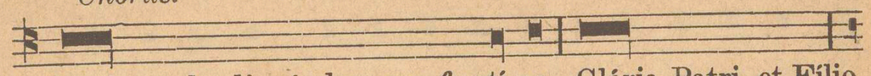
Hebdomad.



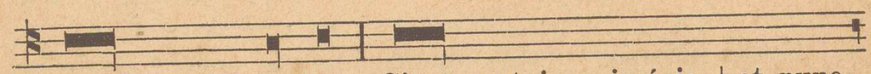
De-us, in ad-ju-tó-ri-um me-um in-tén-de.

[1] W Wielki czwartek i w Wielki piątek nie śpiewa się lecz się tylko odmawia nieszpory, a zaczyna się podobnie jak w nieszporach żałobnych antyfoną i psalmami.

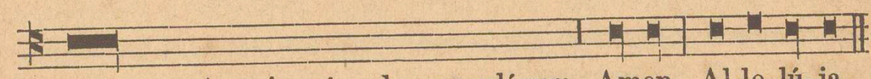
Chorus.



Dómine, ad adjuvándum me fe-stí-na. Glória Patri, et Fílio,

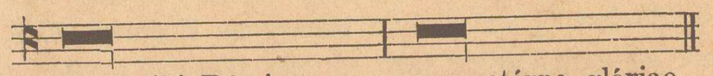


et Spi-rí-tu-i sancto: Sicut erat in princípio, | et nunc,



et semper, | et in sáecula saeculórum. Amen. Al-le-lú-ja.

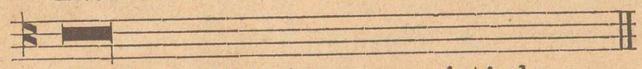
Od Siedmdziesiątnicy aż do Wielkiego Czwartku zamiast Alleluja śpiewa się:



Laus tibi Dómine, rex aetérne glóriae.

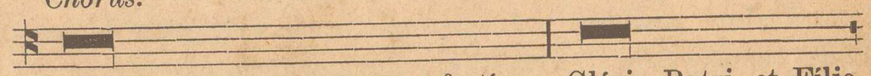
b) In Festo simplici et Feriis ad Matutinum.

Hebdomad.



Deus in adjutórium meum inténde.

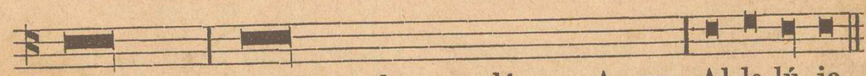
Chorus.



Dómine, ad adjuvándum me festína. Glória Patri, et Filio,



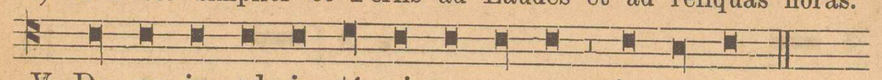
et Spirítui sancto: Sicut erat in princípio, et nunc,



et semper, et in sáecula saeculórum. Amen. Al-le-lú-ja.

Vel *Laus tibi.* ut supra.

c) In Festo simplici et Feriis ad Laudes et ad reliquas horas.



℣. De-us in ad-ju-tó-ri-um me-um in-tén-de.
Chorus ob. wyżéj przy *b*.

Każde nieszpory mają odpowiednio do pięciu psalmów pięć antyfon, które biorą się albo z psałterza, albo z *Proprium de tempore* lub *de Sanctis* albo wreszcie z *Commune Sanctorum* według tego jak je rubrycela lub rubryki brewiarza podają. Od Siedmdziesiątnicy aż do Wielkanocy opuszcza się *Alleluja* umieszczone czasem na końcu antyfony; a przeciwnie w czasie wielkanocnym dodaje się *Alleluja* do każdéj antyfony, która go nie ma. W urzędowem *Vesperale* i *Compendium Antiphonarii* Alleluja czasu wielkanocnego dodane są do każdéj antyfony i oznaczone literami *T. p.* t. j. *Tempore paschali;* prócz tego są one zebrane według ósmiu trybów w *Commune Vesperarum* i w *Commune Antiphonarii.*

W każde święto aż do semidupl. (włącznie) śpiewak intonujący podaje celebransowi pierwsze nóty antyfony; w nieszporach feryalnych zaś i w *festa simpl.* celebrans bez téj praeintonacyi sam intonuje[1].

Po zaintonowaniu antyfony dwoje lub stósownie do święta, więcéj śpiewaków intonują psalm według jednego z tonów podanych na str. 112 i następnych.

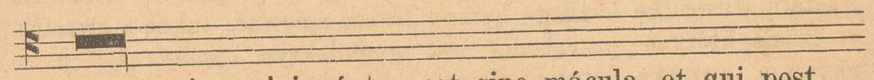
Psalmy powinny być śpiewane przez cały chór kanoników, beneficyatów i wszystkich duchownych należących do kapituły. Niech wszyscy śpiewają razem, jednym głosem, z powagą i godnością, a przedewszystkiem niech wyraźnie tekst wymawiają. *Gloria Patri* aż do *Sicut erat* należy śpiewać rytmem uroczystym i wszyscy duchowni winni uczynić ukłon odkrywając głowy.

[1] Reguły te i przepisy są wyjęte z Direct. chori i powinny być zachowane tam, gdzie jest odpowiednia ilość duchownych, kleryków i sług ołtarza i śpiewaków. W mniejszych kościołach celebrans intonuje pierwszą antyfonę, hymn i antyfonę do „Magnificat“, resztę śpiewa chór.

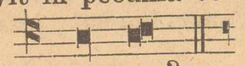
Po psalmie można grać na organach, lecz powtórzenie antyfony w chórze recytować trzeba.

Następne cztery antyfony należy w kościołach kolegiackich i katedralnych[1] intonować według porządku wskazanego w Directorium chori, w kościołach zaś mniejszych śpiewają je kantor i reszta śpiewaków. Po powtórzeniu piątéj antyfony celebrans śpiewa kapitulum.[2]

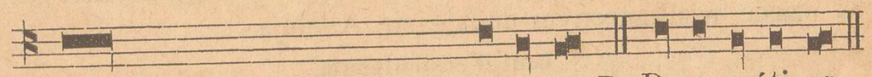
Tonus Capituli.



Beátus vir, qui invéntus est sine mácula, et qui post aurum non ábiit, nec sperávit in pecúnia et thesáuris. Quis est hic, et laudábimus



e-um?



Fecit enim mirabília in vi-ta su-a. ℟. De-o gráti-as.

Jeżeli ostatnie słowo Capituli jest jednozgłoskowem, n. p. w kapitulum Trzech Króli: *„Surge illuminare“*, trzeciéj Niedzieli adwentu, Wniebowstąpienia Pańskiego i t. d. albo téż jeżeli ostatni wyraz ma *accentus acutus* n. p. w kapitulum w prymie: *„Regi saeculorum“* wtedy kapitulum kończy się w następujący sposób:



Su-per te or-ta est. In sáe-cu-la sae-cu-ló-rum. A-men.
℟. *Deo gratias* jak wyżéj.

[1] W nieszporach pontyfikalnych drugą antyfonę intonuje dyakon, trzecią asystujący *presbyter,* czwartą pierwszy kanonik w chórze, piątą subdyakon. *„In distributione antiphonarum et reliquorum omnium, quae cantari debent a Canonicis, semper servandus est ordo antianitatis, non attenta majori habilitate et experientia modulandi“* (S. R. C. 17 Sept. 1658).

[2] W tygodniu wielkanocnym i w offic. Defunct. kapitulum się nie śpiewa. W tychże samych razach hymnu także się nie śpiewa.

Następnie celebrans intonuje hymn, a chór śpiewa daléj całą pierwszą zwrotkę[1].

Ostatnia zwrotka hymnu często się zmienia odpowiednio do święta. Zmiany te są zwykle podane w rubryceli, *w Direct. chori* i w brewiarzu. Odnoszą się one do wszystkich godzin kanonicznych. W hymnie *„Iste Confessor“* śpiewa się często *meruit supremos laudis honores* zamiast *meruit beatas scandere sedes,* co Direct. oznacza literami *M. S.* lub *mut. 3 vers.* (m. t. v.)

Zwrotki hymnów można śpiewać na przemian z organami, byleby tylko opuszczone zwrotki recytowano w chórze. Pierwszą i ostatnią zwrotkę każdego hymnu trzeba śpiewać; także i zwrotki, w czasie których przepisana jest genufleksya *(genuflexio)*[2] n. p. pierwszą zwrotkę hymnu „Veni Creator“ i „Ave maris stella“, zwrotki: „o Crux ave“ w hymnie „Vexilla regis“, „Tantum ergo“, w hymnie „Pange lingua“, jeżeli Przenajśw. Sakrament jest wystawiony.[3]

Po hymnie następuje wiersz z odpowiedzią, do których w czasie wielkanocnym dodaje się Alleluja.

Toni Versiculorum.

1. In Festo Duplici.



℣. Constítues, eos, príncipes | super omnem terram, a - a - m.[4]
℟. Mémores erunt | nóminis tui Dómine, e - e.

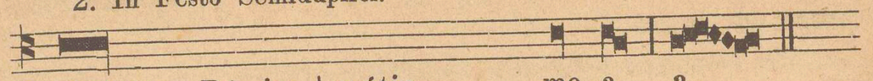
[1] *„Chorus prosequitur in cantu plano vel musicali prout magis placuerit; dummodo verba distincte intelligantur. Cui etiam intermisceri organum poterit, dum tamen verba ipsa Hymni clara voce per aliquos ad id deputatos repetantur, vel cum organo cantentur“.* Vesp. Rom. p. VI.

[2] *Genuflexio intelligenda est non usque ad finem prædicti versus, sed de integra stropha.* S. R. C. 14. Nov. 1676.

[3] *Regulare est, sive in Vesperis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est Versiculus* Te ergo quæsumus *etc. et Versiculus* Tantum ergo Sacramentum *etc. quando ipsum Sacramentum est super altari, et similes, cantentur a choro in tono intelligibili, non autem suppleantur ab organo: sic etiam Versiculus* Gloria Patri *etc., etiamsi Versiculus immediate praecedens fuerit a choro pariter decantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum. Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id, quod ob sonitum organi non cantatur. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret.* (*Caerem. Epp.* Lib. I. Cap. 28, §. 6).

[4] Jeżeli wyraz kończy się spółgłoską, neumę wykonać należy na samogłosce, a spółgłoskę wymówić dopiero na samym końcu.

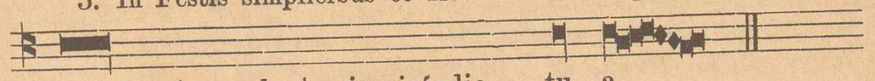
2. In Festo Semiduplici.



℣. Dirigátur Dómine | orátio me - a a.
℟. Sicut incénsum | in conspéctu tu - o o.
℣. Angelis suis Deus mandávit de te e.
℟. Ut custódiant te in ómnibus viis tu - is is.

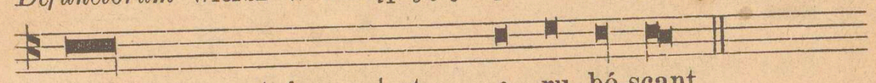
Tonu tego używa się także w wierszach i odpowiedziach *Responsorium breve* w mniejszych godzinach kanonicznych we wszystkie święta (*ritu solemni* aż do *semidupl.* włącznie).

3. In Festis simplicibus et diebus ferialibus per totum officium.



℣. Dómine in coelo | misericórdia tu - a.
℟. Et véritas tua | usque ad nu - be - s.

4. W jutrzni i laudesach trzech ostatnich dni wielkiego tygodnia tudzież w nieszporach, w jutrzni i w laudesach *Officii Defunctorum* wiersz w następujący sposób się śpiewa.



℣. Avertántur retrórsum | et e - ru - bé - scant.
℟. Qui cógitant mi - hi ma - la.
℣. A por - ta ínfe - ri.
℟. Erue, Dómine, áni - mas e - ó - rum.[1]

Antyfonę do „Magnificat“ intonuje celebrans, chór zaś śpiewa ją do końca; następnie intonuje się pierwszy wiersz psalmu *„Magnificat“* jak na str. 115. Śpiew psalmu „Magnificat“ w razie konieczności należy tak długo przeciągać[2] aż się nie skończy kadzenie; dopiero po skończeniu téj czynności

[1] W pierwszym nokturnie *Offic. Defunctorum* śpiewa się *animae eorum* chociażby nabożeństwo za duszę jednego tylko umarłego się odprawiało.

[2] *Advertant cantores et organista, ut cantum et sonum invicem alternatim ita dimetiantur, ut ante repetitionem antiph. incensatio sit expleta.* (Caerem. Epp. L. II. c. 3 §. 13).

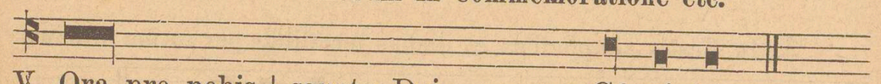
chór ma powtórzyć antyfonę, któréj w tym przypadku recytować nie wolno.

Po Dominus vobiscum następuje oracya.

Preces w oficyum feryalnem nie śpiewają się, lecz odmawiają się jednym tonem[1].

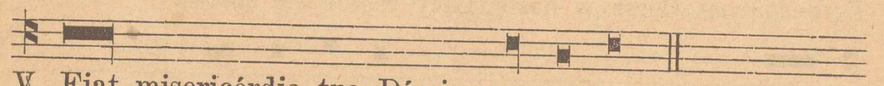
Wersety przy kommemoracyach[2], po antyfonach Matki Bożéj, przed wystawionym Przenajśw. Sakramentem, w procesyach i w podobnych okolicznościach mają następującą melodyą:

Toni Versiculorum in Commemoratione etc.

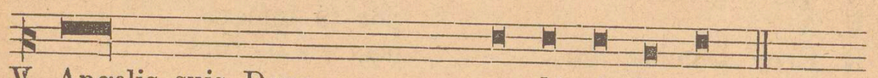


℣. Ora pro nobis | sancta Dei Gé-ni-trix.
℟. Ut digni efficiámur | promissiónibus Chri - sti.

W słowach jednozgłoskowych lub mających przy końcu *accentum acutum* n. p. *Amen, David,* śpiew kończy się jak następuje:



℣. Fiat misericórdia tua Dómine, su-per nos.
℟. Quemádmodum sperávimus in te.



℣. Angelis suis Deus man-dá-vit de te.
℟. Ut custódiant te in ómnibus vi - is tu - is.

Ton modlitwy w kommemoracyi jest tenże sam, co w głównéj modlitwie.

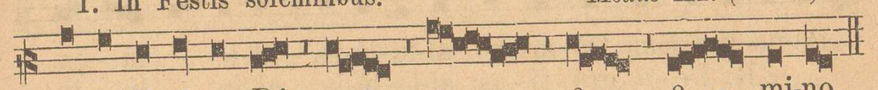
Po modlitwie i po kommemoracyach hebdomadaryusz

[1] S. R. C. 9. Maj. 1739. vide praenotenda ad Vesp. Rom. p. XIII.
[2] Jeżeli dwa lub kilka świąt przypadnie w jednym dniu, wtedy odprawia się nabożeństwo o jednem tylko święcie, a o innych czyni się *commemoratio* (wspomnienie) w laudesach i nieszporach. Po kommemoracyach następują niekiedy *Suffragia Sanctorum,* które się znajdują w Direct. i brewiarzu przed *Kompletą* i śpiewają się zawsze w *laudesach* i *nieszporach*, z wyjątkiem tylko świąt zdwojonych i dni w *czasie oktawy*.

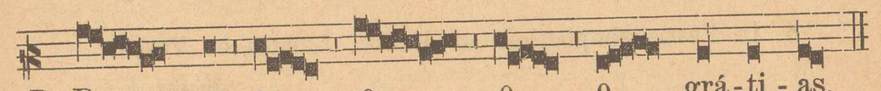
śpiewa: *Dominus vobiscum,* poczem w niedzielę lub święta uroczyste dwoje lub kilku, a w święta mniéj uroczyste jeden lub dwóch śpiewaków intonuje *Benedicamus Domino,* podług jednéj z następujących melodyi:

Toni Benedicamus pro Officio.

1. In Festis solemnibus. *Modus XI. (XIII.)*



Bene-di-cámus Dó - o - o - o - o - mi-no.

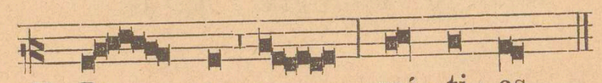


℟. De - o o o o o grá-ti - as.

2. De beata Virgine.[1] *Modus I.*

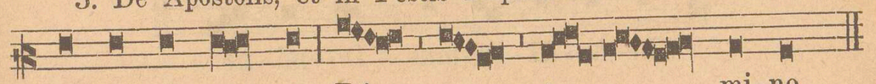


Be - ne-di-cá-mus Dó - mi-no.

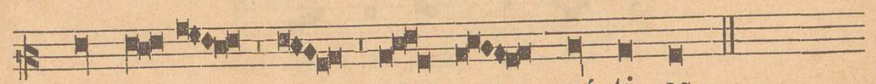


℟. De - o o grá-ti-as.

3. De Apostolis, et in Festis Duplicibus. *Modus I.*

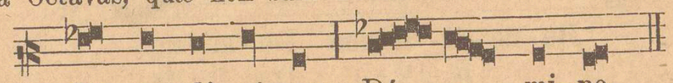


Be-ne-di-cá-mus Dó - o - o - mi-no.



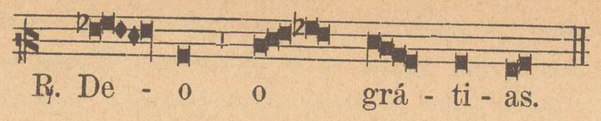
℟. De-o o o grá-ti-as.

4. In Dominicis, (etiam Adventus et Quadragesimæ) Semidupl. et infra Octavas, quæ non sunt B. M. V. *Modus I.*



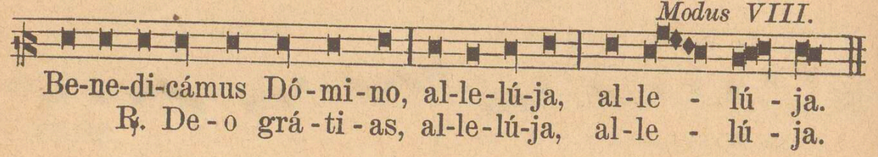
Be-ne-di-cá-mus Dó - mi-no.

[1] *Et in Vesp. Feriae VI., quando fit seq. Sabbato Offic. de B. M. V.* Także w oktawie *Nativitatis* i *Corporis Dni.*, jako też w wszystkie



5. A Vesp. Sabbati sancti usque ad Vesp. sequ. Sabb. excl.

Modus VIII.



6. In Festis simplicibus ad Matut., Laudes et Vesper.

Modus I.
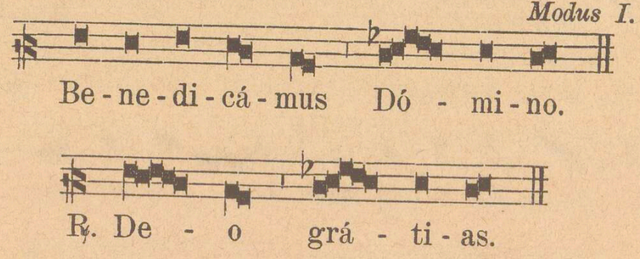
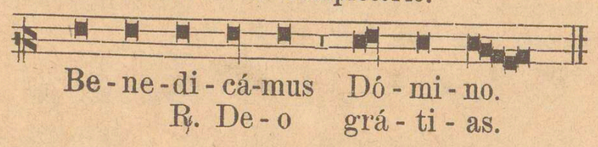


7. In Feriali Officio per totum annum ad Vesp., Matut. et Laud.

Modus IV.
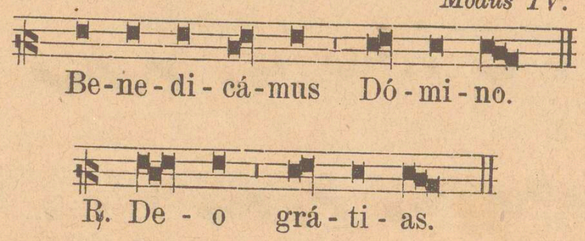
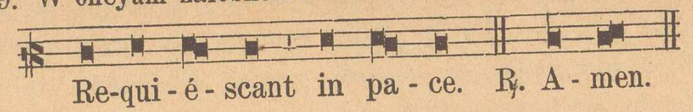


8. In Horis minoribus ac Completorio.



święta, których hymny kończą się zwrotką: *Iesu tibi sit gloria, qui natus es de Virgine.*

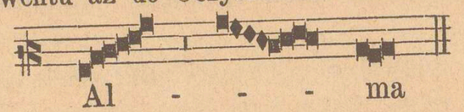
9. W oficyum żałobnem zamiast *Benedicamus Dom.* śpiewa się:



Pierwszych siedmiu melodyi używa się tylko przy końcu jutrzni, laudesów i nieszporów. Ósméj we wszystkich godzinach mniejszych przy każdem oficyum.

Po *Benedicamus* następuje zawsze w tonie niższym lecz bez zmiany głosu *Fidelium animae per misericordiam Dei requiescant in pace. Amen.*[1] Jeżeli po nieszporach nie następuje kompleta, celebrans odmawia po cichu Pater noster, poczem średnim głosem *(mediocri voce)* śpiewa *Dominus det nobis suam pacem,* a chór odpowiada w tenże sposób *Et vitam æternam. Amen.* Nareszcie celebrans intonuje jednę z czterech antyfon[2] do Matki Bożéj:

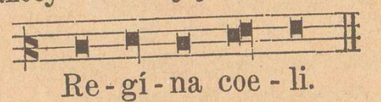
1. Od Adwentu aż do Oczyszczenia Matki Boskiéj.



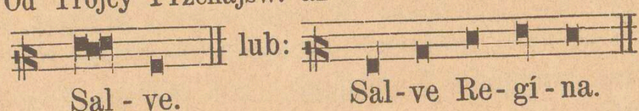
2. Od Oczyszczenia do Wielkiego czwartku.



3. Od Wielkanocy do Trójcy Przenajświętszéj (wyłącznie).



4. Od Trójcy Przenajśw. aż do Adwentu.

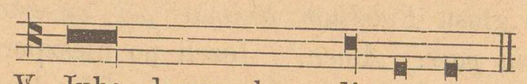


[1] *Fidelium animae, Dominus det nobis, Divinum auxilium, submissa voce sine vocis variatione canuntur.* Vesp. Rom. p. XIII.

[2] W *Vesp. Rom.* podana jest uroczysta i zwyczajna melodya antyfon do Matki Boskiéj.

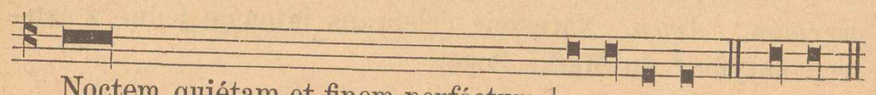
Modlitwy po antyfonach Matki Bożéj śpiewają się tonem feryalnym str. 75. Po ℟. *Amen* śpiewa się ciszéj *(submissa voce) Divinum auxilium maneat semper nobiscum;* chór odpowiada w ten sam sposób *Amen.*

II. Jeżeli zaś kompleta[1] bezpośrednio łączy się z nieszporami, wtedy opuszcza się antyfona do Matki Boskiéj, a lektor natychmiast po odśpiewaniu wersetu *Fidelium animae* intonuje:



℣. Jube, domne, bene-dí-ce-re.

Hebdomadaryusz albo celebrans odpowiada:



Noctem quiétam et finem perféctum | concédat nobis Dóminus omnípotens. ℟. Amen.

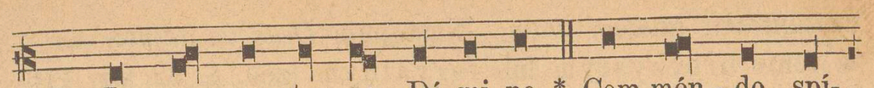
Następnie śpiewa się *tono lectionis* (zob. § 33 str. 132) *Fratres, sobrii estote* wraz z ℟. *Deo gratias* i ℣. *Adjutorium* wraz z ℟. *Qui fecit coelum et terram. Pater noster* mówi się po cichu. *Confiteor* wraz z *Misereatur* i *Indulgentiam* odmawia się bez śpiewu.

Z wyjątkiem nieznacznych różnic w Wielkim tygodniu i w czasie Wielkanocnym kompleta w całym roku jest ta sama. Po antyfonie *Miserere* (lub Alleluja) następują zawsze te same cztery psalmy, które *in festis I i II cl.* lub w *dupl. majus* w tonie uroczystym, a w święta semidupl. lub simpl. jako téż w oficyum feryalnem w tonie feryalnym się śpiewają.

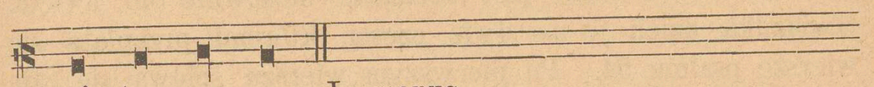
Po psalmach, które się nigdy nie zmieniają, śpiewa się antyfonę poczem następuje hymn *Te lucis,* według melodyi, jaką czas kościelny i obrządek dnia tego przepisują (ob. uwagę na str. 134).

Potem następuje Kapitulum i tak zwane *Responsorium breve,* które w ciągu roku tak się śpiewa:

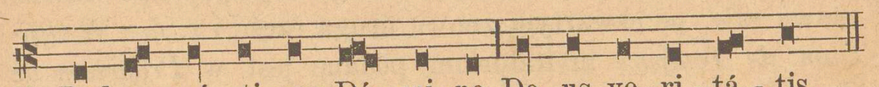
[1] Kompletę na wszystkie święta roku kościelnego z dokładnem podaniem zmieniających się melodyi hymnów wydał księgarz Fr. Pustet w Regensburgu.



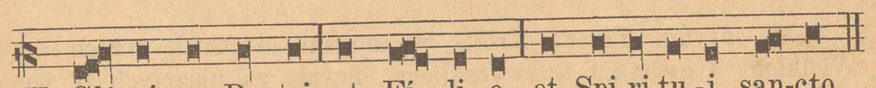
℟. *br.* In ma-nus tu-as Dó-mi-ne * Com-mén-do spí-



ri-tum me-um. In manus.



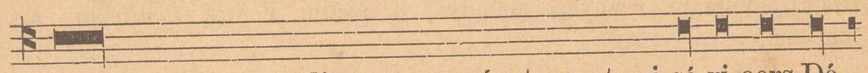
℣. Red-e-mí-sti nos Dó-mi-ne De-us ve-ri-tá-tis. Comméndo.



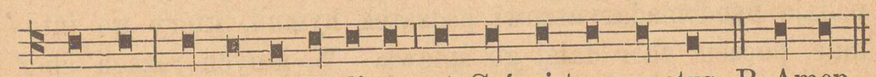
℣. Gló-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i san-cto. In manus.

Kantyk *Nunc dimittis* śpiewa się podobnie jak psalmy (nie zaś jak kantyk Magnificat).

Preces (jeżeli przypadają) recytują się bez śpiewu. Po oracyi i po *Benedicamus* celebrans śpiewa:



Benedícat et custódiat nos omnípotens et mi-sé-ri-cors Dó-



mi-nus Pater, et Fí-li-us, et Spí-ri-tus sanctus. ℟. Amen.

Tutaj dopiero śpiewa się jednę z antyfon Matki Boskiéj.

Oficyum dzienne kończy się słowami *Divinum auxilium* etc. i cichem *Pater, Ave* i *Credo.*

§. 33. *Jutrznia i Laudesy.*

I. Po cichem odmówieniu *Pater noster, Ave Maria* i *Credo* celebrans śpiewa na jednéj nócie: *Domine labia mea, aperies,* a chór odpowiada w ten sam sposób *Et os meum*

annuntiabit laudem tuam. Następuje *Deus in adjutorium* — w tonie uroczystym lub feryalnym (zob. §. 32 str. 116).

II. *Invitatorium* jest rozmaite stósownie do święta. Gwiazdka dzieli je na dwie części, któremi przeplata się wiersze psalmu 94. Po pierwszym wierszu śpiewa się całe Invitatorium, po drugim zaś tylko druga część jego, po trzecim znowu całe, po czwartym znowu druga część i t. d. W *Officium de Tempore* invitatorium podane jest w *Proprium de Tempore*, w oficyach o Świętych Pańskich należy je brać z *Proprium Sanctorum* albo z *Commune Sanctorum.*

W oficyum Trzech Króli, w oficyum ostatnich trzech dni Wielkiego tygodnia i w zwyczajnem oficyum za umarłych (z wyjątkiem dnia zadusznego i ilekroć się śpiewa trzy nokturny) opuszcza się invitatorium i psalm. W czasie Wielkanocnym dodaje się do Invitatorium *Alleluia,* które zwykle w antyfonarzu jest podane. *Gloria Patri* opuszcza się w *officium de Tempore* od niedzieli pasyjnéj aż do Wielkanocy; w *officium Defunctorum* miasto *Gloria Patri* śpiewa się *Requiem æternam.* Jeżeli tekst Invitatorium wyjęty jest z Psalmu 94 (np. w feriach) opuszczają się też same słowa w psalmie. Invitatorium śpiewać można według jedenastu różnych melodyi, a psalm *Venite exultemus* ma ich ośm.

III. W oficyum niedzieli i w święta uroczyste śpiewacy podają hebdomadaryuszowi początek hymnu, który go intonuje, poczem chór daléj go śpiewa. W innych razach chór sam rozpoczyna hymn.

Począwszy od Wielkiego czwartku, aż do niedzieli przewodniéj włącznie, tudzież w uroczystość Trzech Króli (ale

[1] Ósmy ton nie znajduje się w Commune Directorii lub Antiphonarii, gdyż tylko raz do roku przypada, mianowicie w trzecim nokturnie in festo Epiphaniae.

[2] Obszerniejsze wskazówki, jak mają w chórze śpiewać intonacyą w oznaczonym porządku i następstwie Kaparz, cantores, officiator w osobie Vicarii, Canonici, vel Episcopi są podane w dziełach liturgicznych, także krótko i zręcznie w Schneidera „Manuale Clericorum“ Ratisbonae Pustet, 1888 r., a zwłaszcza w *Caeremoniale Episcoporum.*

tylko na jutrzni) i w oficyum Defunctorum hymn opuszcza się (obacz także str. 120).

IV. Po hymnie następują tak zwane nokturna *(horæ nocturnæ).* Wszystkie święta zdwojone, półzdwojone, tudzież niedziele mają trzy nokturna. Jeden nokturn mają tylko święta Wielkanocy i Zielonych Świątek z oktawami, tudzież święta proste, ferye i wigilie.

Nokturna składają się z antyfon,[1] psalmów,[2] wierszy, absolucyi i benedykcyi, nakoniec z lekcyi wraz z responsoriami.

W niedziele lub w święta uroczyste jeden ze śpiewaków intonuje pierwsze słowa pierwszéj antyfony do jutrzni, a hebdamadaryusz powtarza tę intonacyą. Jeżeli zaś oficyum nie jest uroczyste celebrans i śpiewacy sami intonują przypadające na nich antyfony. W święta zdwojone chór śpiewa antyfonę do końca.

Następnie śpiewacy rozpoczynają pierwszy wiersz psalmu; w wigilie zaś, suche dni i ferye adwentowe i wielkopostne jeden tylko śpiewak go rozpoczyna.

Po skończeniu pierwszego psalmu i odpowiedniéj antyfony prześpiewa kantor kanonikom stósownie do ich godności resztę antyfon. Każdy kanonik powtarza tę intonacyą. Resztę psalmów intonują kantorzy według porządku podanego w pierwszym psalmie.

Jeżeli kilka psalmów się śpiewa o jednéj antyfonie, wtedy tylko pierwszy psalm w wyżéj opisany sposób się intonuje.

UWAGA.

W ostatnich trzech dniach Wielkiego tygodnia *Gloria Patri* na końcu psalmów się opuszcza, a psalm bez względu na tonacyą kończy się:  n. p. w ps. 23, V ton, 10 wiersz.
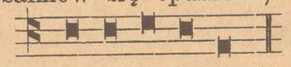
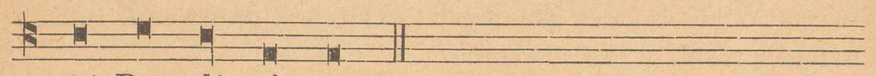
[1] Stósownie do czasu i święta śpiewa się je w obrządku zdwojonym, przed i po psalmie całe antyfony (zob. §. 29) w niższym zaś obrządku tylko do asteriscus (*). W czasie Wielkanocnym każdy nokturn ma tylko pierwszą antyfonę na wszystkie psalmy, z wyjątkiem Wniebowstąpienia Pańskiego i Zielonych Świątek.

[2] Pierwszy nokturn o niedzieli ma 12 psalmów (po 4 na antyfonę); drugi i trzeci nokturn mają po trzy psalmy i antyfony. Ferye mają

Wszyscy uroczyście i wolno śpiewają:



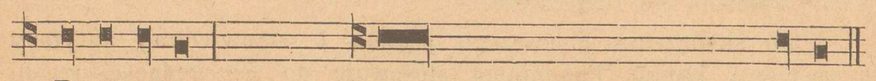
Quis est iste Rex gló-ri-ae? * Dóminus virtútum | ipse



est Rex gló - ri - ae.

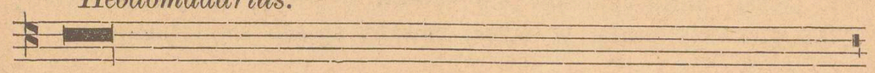
V. W niedziele i święta uroczyste dwoje lub kilku śpiewaków śpiewają werset, w dni zaś powszednie i święta uroczyste dwoje z chóru muzycznego;[1] w wigilie zaś i w ferye adwentu i postu jeden tylko z chóru muzycznego werset śpiewa. Tony wersetów zob. §. 32 str. 120.

Po wersecie hebdamadaryusz śpiewa:

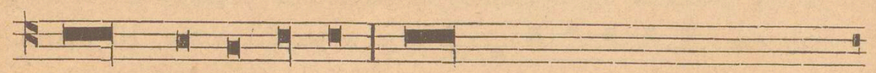


Pater noster. *secreto.* ℣. Et ne nos indúcas in tentati-ónem.
Chorus. ℟. Sed líbera nos a ma-lo.

Hebdomadarius.



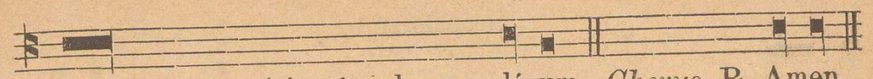
Exáudi Dómine Jesu Christe | preces servórem tuórum, |
Ipsíus piétas et miseri - - - - - - - -
A vínculis pecca - - - - - - - - -



et miseré - re no-bis, qui cum Patre et Spíritu sancto |
córdi - a nos ádjuvet, qui cum Patre et Spíritu sancto |
tó - rum no-strórum absólvat nos omnípotens

jeden nokturn z 12 psalmami i 6 antyfonami, święta zdwojone i półzdwojone mają w trzech nokturnach po 3 antyfony i psalmy.

[1] A w braku chóru muzycznego organista. Przyp. tłom.



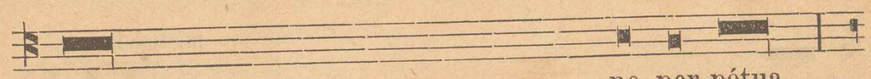
vivis et regnas | in sáecula saeculórum. *Chorus.* ℟. Amen.
vivit et regnat | in sáecula saeculórum.
et miséricors Dó-minus.

Jeden z ministrów obecnych w chórze staje na miejscu przeznaczonem do czytania lekcyi i śpiewa:



Ju-be domne be-ne-dí-ce-re.

Hebdomadaryusz śpiewa benedykcyą. Z dwunastu benedykcyi są tu padane niektóre tylko, albowiem wszystkie mają takie same melodye:



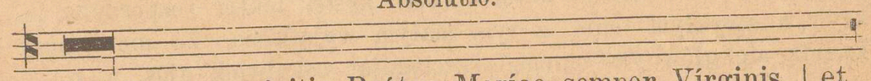
Benedictió - - - - - ne per-pétua,
Deus Pa - - - - - ter o-mnípotens,
Evangé - - - - - li-ca léctio
Per evangé - - - - - li-ca dicta
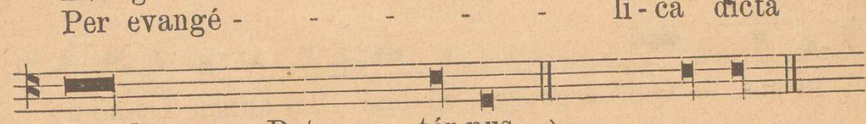


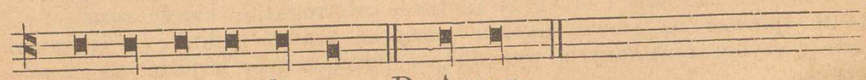
benedícat nos Pater ae - tér-nus.
sit nobis propítius et clemens.
sit nobis salus et pro - té-ctio.
deleántur nostra de - li-cta.
℟. A-men.

W święta proste, w ferye i w oficyum sobotniem Matki Boskiéj absolucye i benedykcye śpiewają się według następującego wzoru:

Absolutio.

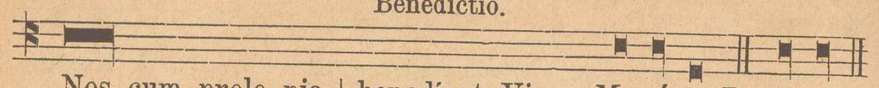


Précibus et méritis Beátae Maríae semper Vírginis, | et
ómnium Sanctórum | perdúcat nos Dóminus |



ad regna coe-ló-rum. ℟. A-men.

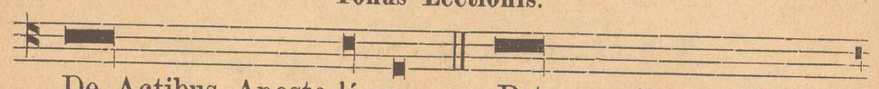
Benedictio.



Nos cum prole pia | benedícat Virgo Ma-rí-a. ℟. Amen.

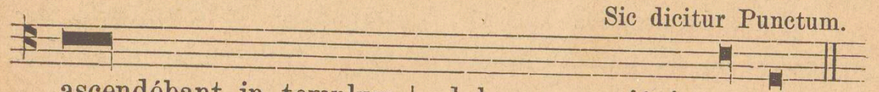
Lektor *(minister choro assistens)* śpiewa lekcye tonem następującym:[1]

Tonus Lectionis.



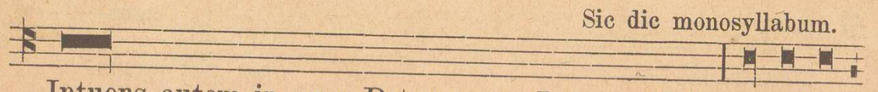
De Actibus Aposto-ló-rum. Petrus autem et Joánnes

Sic dicitur Punctum.



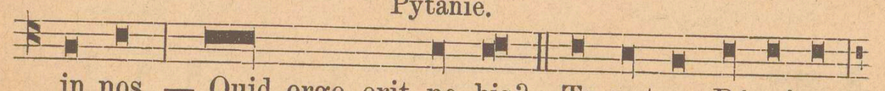
ascendébant in templum | ad horam oratiónis no-nam . . .

Sic dic monosyllabum.



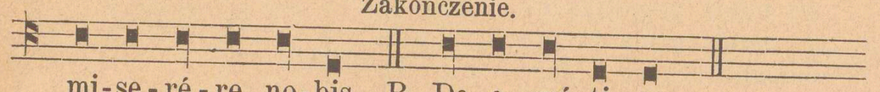
Intuens autem in eum Petrus cum Joánne dixit: ré-spice

Pytanie.



in nos. — Quid ergo erit no-bis? Tu autem Dó-mi-ne

Zakończenie.

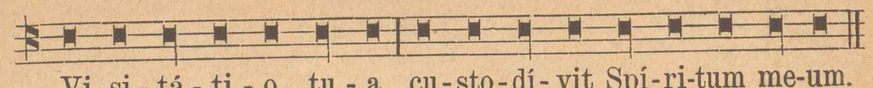


mi-se-ré-re no-bis. ℟. De-o grá-ti-as.

UWAGA.

Absolutio, Benedictio i *Tu autem Domine* opuszczają się w oficyum za umarłych i w oficyum ostatnich trzech dni Wielkiego tygodnia. Po odmówieniu wersetu *Pater noster* lektor rozpoczyna lekcyą w zwykłym tonie, z tym małym wyjątkiem, że nie kończy kwintą ale głównym tonem, przeciągając cokolwiek głos, n. p.

[1] W dziewiątéj lekcyi w oficyum na Boże Narodzenie w słowach *factum est?* zachodzi i accentus acutus i interrogatio; należy zatem pytanie śpiewać na słowie est, a accentus acutus zniknie. Toż samo należy czynić i w innych wypadkach, jeżeli acutus zejdzie się z pytaniem.



Vi-si-tá-ti-o tu-a cu-sto-dí-vit Spí-ri-tum me-um.

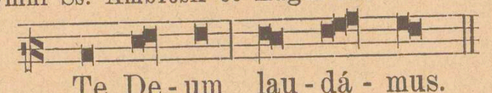
Pierwszy nokturn w oficyum trzech ostatnich dni Wielkiego tygodnia ma lekcye wyjęte z proroctw czyli lamentacyi Jeremiasza proroka, które mają swe odrębne poważne i smętne melodye podane w *Directorium chori* i w oficyum Wielkiego tygodnia.

VI. Po każdéj lekcyi następuje responsorium, które składa się z trzech części. Pierwszą częścią jest właściwe responsorium; druga część rozpoczyna się od wersetu ℣; w trzeciéj części powtarza się druga część responsorium od gwiazdki aż do końca.

Jeżeli jutrznia ma trzy nokturny dodaje się do trzeciego, szóstego i ósmego responsorium *Gloria Patri* i t. d. i dopiero potem powtarza się drugą połowę responsorii. Jeżeli jutrznia składa się z jednego nokturnu wtenczas Gloria Patri dodaje się do drugiego responsorium. Jeżeli w jutrzni nie śpiewa się *Te Deum Laudamus* to *Gloria Patri* dołącza się do trzeciego responsorium trzeciego nokturnu (lub pierwszego, jeżeli jutrznia jeden tylko ma nokturn). W święta uroczyste i niedziele uprzywilejowane dziewiątą lekcyą sam celebrans śpiewa.

W święta uroczyste lub niedziele jeden z kantorów podaje intonacyą hymnu *Te Deum laudamus,* którą hebdomadaryusz powtarza. W święta zaś zwyczajne i w dnie powszednie dwoje śpiewaków w środku chóru hymn ten rozpoczynają.

Intonatio Hymni Ss. Ambrosii et Augustini. *Ton. III. et IV.*



Te De-um lau-dá-mus.

Kongregacya św. Obrządków w r. 1877 zatwierdziła prostszą melodyą tego hymnu — głównie dla tego, aby i lud łatwiéj mógł jéj się nauczyć.

VII. Laudesy rozpoczynają się od *Deus in adiutorium,* intonowanego zawsze przez celebransa.

W oficyum niedzielnem i feryalnem antyfony biorą się z Psałterza;[1] w oficyum o Świętych Pańskich z *Proprium* lub *Commune Sanctorum*, a w święta Pańskie z *Proprium de Tempore*[2]. We wszystkie święta i ferye, z wyjątkiem Niedziel od Siedmdziesiątnicy do Niedzieli Palmowéj tudzież feryi i wigilii — (oprócz tygodnia Wielkanocnego) mają laudesy następujące pięć psalmów: a) Ps. 92 „Dominus regnavit“, b) Ps. 99 „Jubilate“, c) Ps. 62 i 66 „Deus Deus meus“, d) Canticum trium puerorum „Benedicite“, e) Ps. 148, 149 i 150 „Laudate Dominum“.

Zresztą laudesy tak samo się odprawiają jak nieszpory.

§. 34. *Pryma, Tercya, Seksta i Nona.*

I. Prymę rozpoczyna hebdomadaryusz śpiewem *Deus in adiutorium meum intende* (zob. str. 116). Hymny w Prymie, Tercyi, Sekscie i Nonie (stósownie do święta) różne mają melodye, najczęściéj melodye hymnu Jutrzni lub Laudesów, jeżeli mają równą miarę wiersza.

UWAGA.

Niniejsza tabela ułożona według reguł podanych w *Directorium Chori* ułatwi odnalezienie odpowiedniéj melodyi do hymnów w horach mniejszych i w komplecie.

Melodya pierwotna.	Czasy i oficya, w których się ona używa.
En clara vox.	W oficyum *de Tempore* podczas adwentu.
O sol salutis.	W oficyum *de Tempore* podczas wielk. postu.
Vexilla Regis.	W tygodniu po niedzieli pasyjnéj.
Jesu Redemptor.	Od Bożego Narodzenia do Trzech Króli.

[1] Pierwsze trzy psalmy mają tylko jednę antyfonę. Niedziele adwentu i Wielkiego postu (włącznie od Siedmdziesiątnicy do Pięćdziesiątnicy) mają własne antyfony i psalmy.

[2] Sześć feryi przed Bożem Narodzeniem i ferye w tygodniu Wielkim, wielkanocnym i Zielonych Świątek mają w Proprium de Tempore naznaczone osobne oficyum.

Melodya pierwotna.	Czasy i oficya, w których się ona używa.
Crudelis Herodes. *Ad regias agni dapes.*	W uroczystość Trzech Króli z oktawą. W wszystkie dni czasu wielkanocnego, a więc i wtenczas gdy nie przypada *Offic. de Tempore* np. w uroczystości Świętych Pańskich.
Salutis humanæ Sator. *Beata nobis gaudia.* *Iam sol recedit.* *Quem terra pontus.*	W uroczystość Wniebowstąpienia z oktawą. W uroczystość Zesłania Ducha św. z oktawą[1]. W uroczystość św. Trójcy. W uroczystość Bożego Ciała, we wszystkie święta Matki Boskiéj z oktawami, tudzież ilekroć ostatnia zwrotka hymnów brzmi: *Jesu tibi sit gloria.*
Własna melodya.	W niedziele po Trzech Królach, w niedziele siedmdziesiątnicy, sześćdziesiąt. pięćdziesiątnicy i w niedziele po Ziel. Świątkach.
Salutis humanæ Sator. *Placare Christe.* *Æterna Christi munera.*	W uroczystość Przemienienia Pańskiego. W uroczystość Wszystkich Świętych z oktawą. W święta Apostołów i Ewangelistów; prócz tego we wszystkie święta *dupliczne*, w których hymn laudesów nie odpowiada w mierze wiersza hymnom godzin mniejszych, np. w święta św. Jana Chrzciciela, św. Michała, Anioła Stróża, Poświęcenia Kościoła i w *Commune plurim. Martyrum ritu duplici*, etc.
Rex gloriose Martyrum.	W czasie oktawy święta z *Comm. plur. Mart.*, a także i w samo święto, ilekroć ono ma obrządek półzdwojony *(Semiduplex)*. Prócz tego we wszystkie święta *ritu duplici* i *semiduplici* z *Commune Confessorum Pontificum et non Pontificum, Virginum et non Virginum.*

Od Wielkiego czwartku aż do nieszporów soboty przed niedzielą przewodnią hymny w żadnéj godzinie kanonicznéj się nie śpiewają. Każda godzina kanoniczna ma osobną

[1] W czasie tym śpiewa się hymn *Veni Creatur Spiritus*, zamiast zwykłego hymnu tercyi.

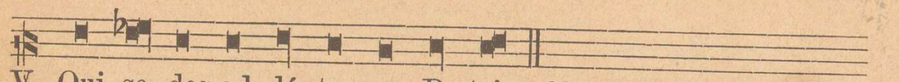
antyfonę, wyjętą zwykle z antyfon Laudesów. Na prymę bierze się pierwszą antyfonę Laudesów, na tercyą drugą, na sekstę trzecią, a na nonę piątą antyfonę. Oficya niedzielne i feryalne etc. mają osobne antyfony umieszczone w Psałterzu. Przed psalmami śpiewa się tylko pierwszą część antyfony aż do gwiazdki, a po psalmach dopiero całą antyfonę. Antyfonę przed psalmami winien intonować hebdomadaryusz, a następnie chór śpiewa psalmy.

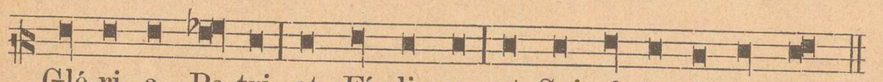
Psalmy w prymie zmieniają się stósownie do święta. Zwykle ma ona trzy psalmy, t. j. psalm 52 i dwa działy psalmu 118; w oficyum zaś niedzielnem dodaje się do nich Psalm 92 lub 117 wraz z symbolem św. Atanazego; w oficyum zaś feryalnem dodaje się Psalm 23 w poniedziałek, 24 we wtorek, 25 w środę, 22 w czwartek, 21 w piątek.

Hebdomadaryusz śpiewa kapitulum, str. 119. Melodya responsorii jest we wszystkich godzinach roku kościelnego równą, a jeżeli zachodzą w niéj zmiany, to tylko wskutek rozmaitości tekstu.

Toni „Responsorii brevis".





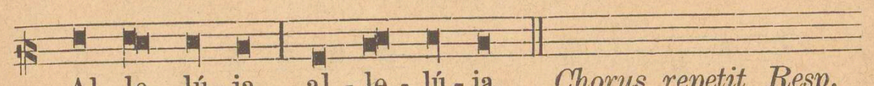


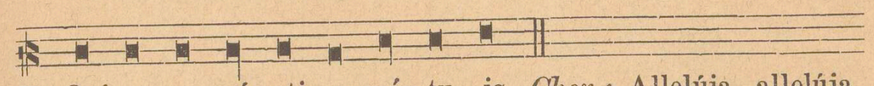
Chór: Christe Fili Dei vivi, miserere nobis.

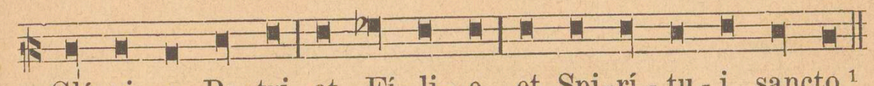
℟. *Exsúrge Christe ádiuva nos,* ℣. *Et líbera nos propter nomen tuum.* (Zob. str. 121)

W czasie Wielkanocnym i w niektóre święta roku kościelnego dodaje się do niego podwójne *Alleluja*, a melodya jego tak brzmi:



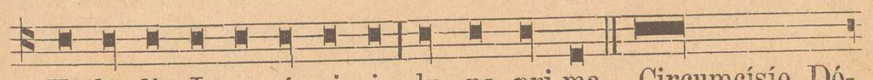


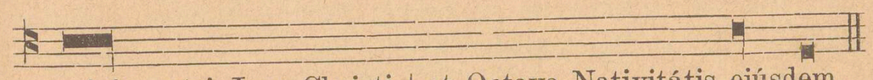


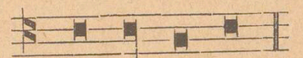


Chór: Christe Fili Dei vivi miserere nobis. * Alleluja, alleluja. ℟. *Exsurge Christe adiuva nos, alleluja.* ℣. *Et libera nos propter nomen tuum, alleluja.* Następnie hebdomadaryusz recytuje *Preces,* (jeżeli przypadają) śpiewa potem modlitwę *Domine Deus* w tonie simpl. ferial. i *Benedicamus Domino* (w tonie na str. 124 nr. 8).

Po *Benedicamus Dno* czyta się *Martyrologium*[2]. Lektor zaczyna wprost bez benedykcyi ustęp przypadający na dzień następny.



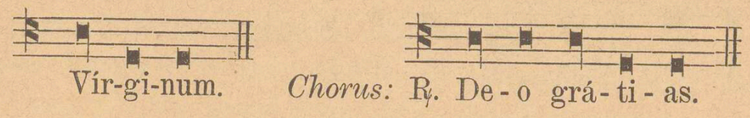


W słowach jednozgłoskowych 

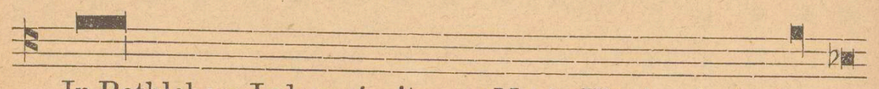
[1] W urzędowym antyfonarzu rzymskim (tom II) ta melodya przyjęta tylko w Comm. Antiph.

[2] Z wyjątkiem trzech ostatnich dni Wielkiego tygodnia.

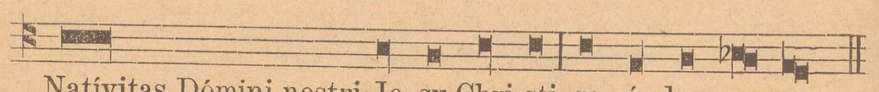
Przy końcu dodaje się codziennie: *Et alibi aliorum plurimorum SS. Martyrum, et Confessorum atque sanctarum virginum.*



W wigilią Bożego Narodzenia na słowa: *In Bethlehem Judae nascitur ex Maria Virgine factus homo,* podnosi się głos do kwarty wyższéj:



Potem *altius et in tono Passionis:*



Resztę śpiewa się w tonie zwyczajnéj lekcyi.

Po Martyrologium hebdomadaryusz śpiewa na przemian z chórem w tonie wersetu przy kommemoracyach wiersz: *Pretiosa,* podobnie śpiewa wiersze pomiędzy dwiema oracyami *Sancta Maria* i *Dirigere,* mającemi zawsze ton feryalny. *Lectio brevis* śpiewa się w zwykłym tonie lekcyi.

II. Tercya, Seksta i Nona są krótsze i mniéj zmienne. Po *Deus in adiutorium* następuje hymn, którego melodya zmienia się według tabeli podanéj na str. 134. Następnie śpiewa się antyfonę i trzy psalmy (dalsze działy psalmu 118), po powtórzeniu całéj antyfony śpiewa się kapitulum i responsorium, wreszcie oracyą *in tono simplici feriali. Dominus vobiscum, Benedicamus Domino* i *Fidelium animae* kończą mniejsze godziny kanoniczne.

ROZDZIAŁ IV.

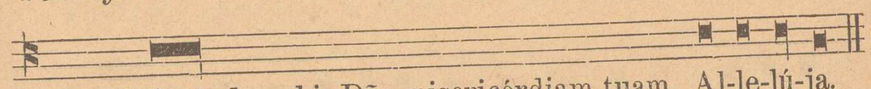
OBRZĄDKI NADZWYCZAJNE ROKU KOŚCIELNEGO.

§. 35. *Aspersya i litanie.*

I. Aspersya czyli pokropienie święconą wodą odbywa się we wszystkie niedziele roku przed sumą. Celebrans intonuje[1] w czasie Wielkanocnym tj. od Wielkiéjnocy aż do Trójcy Świętéj wyłącznie:
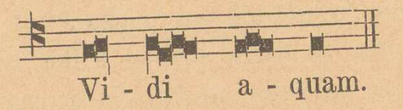


Chór śpiewa daléj: *Egredientem* aż do psalmu, którego pierwszą część jako też i Gloria Patri śpiewają kantorzy, drugą zaś połowę chór. Po powtórzeniu antyfony następują wersety:



Sac. ℣. Osténde nobis Dñe misericórdiam tuam, Al-le-lú-ja.
Chor. ℟. Et salutáre tuum da nobis, Al-le-lú-ja.
Sac. ℣. Dómine exáudi oratiónem me-am.
Chor. ℟. Et clamor meus ad te vé-niat.
Sac. ℣. Dóminus vobíscum.
Chor. ℟. Et cum spíritu tuo. *Oratio in tono fer.*

Po za czasem Wielkanocnym zaś:
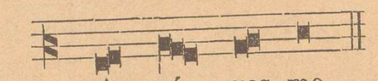


Chór śpiewa daléj: *Domine hyssopo.* Po psalmie i po *Gloria Patri* powtarza się antyfona, poczem następują wer-

[1] „Sacerdos, inclinatione aut genuflexione facta, flectit utroque genu super infimum gradum altaris, accipit aspersorium, et incipiens cantare antiphonam *Asperges* vel *Vidi aquam,* cantando ter aspergit altare etc.

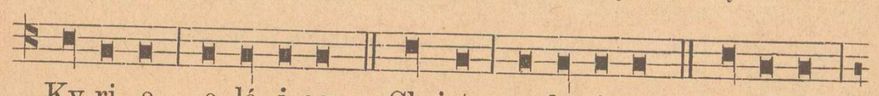
sety jak wyżéj bez alleluja. W niedzielę pasyjną i palmową *Gloria Patri* się opuszcza, a powtarza się antyfona po psalmie *Miserere.*

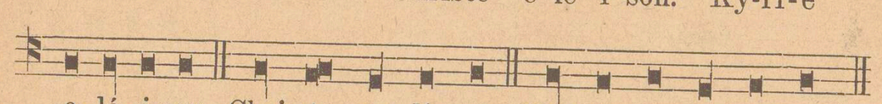
II. W księgach liturgicznych zachodzą tylko trzy rodzaje litanii: litania o Wszystkich świętych, o Matce Boskiéj, zwana litanią loretańską, i litania o Najsłodszem Imieniu Jezus.

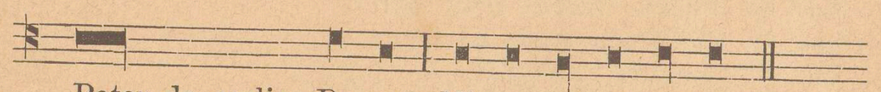
1. W uroczystość św. Marka i dni Krzyżowe śpiewa się Litania o Wszystkich Świętych podług Director. lub Rituale i Processionale Roman.[1] W wielką sobotę i w sobotę przed Zielonemi Świątkami też samą litanią się śpiewa z małą zmianą w niektórych nótach na początku i na końcu; prócz tego opuszcza się w te dwie soboty kilka wierszy, a Święte Dziewice w innym po sobie następują porządku.

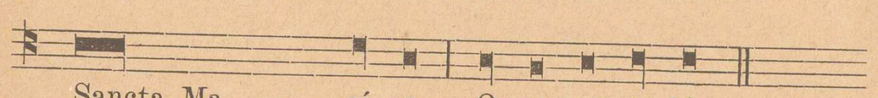
Dla ćwiczenia przytaczamy niektóre części z litanii

a) w Wielką sobotę i w wigilią Zielonych Świątek:

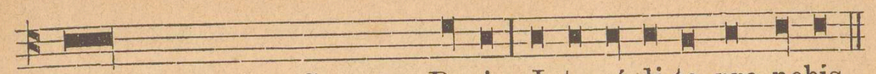






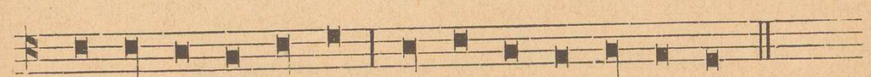


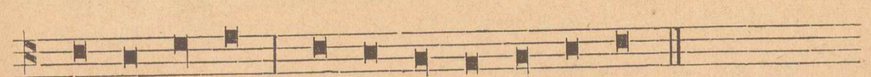
[1] *Duo cantores litanias cantare incipiunt ceteri singulos versus eadem voce respondent.* Jeżeli litania śpiewa się po za liturgicznemi czynnościami np. w nabożeństwach po południowych, to można w następny sposób śpiewać: *a*) Śpiewacy — Sancta Maria; — Chór — Ora pro nobis; lub *b*) Śpiewacy wiersz z odpowiedzią, chór zaś następujący. Chór powtarza cały wiersz w trzy dni Krzyżowe, w święto św. Marka, jako téż w Wielką sobotę i sobotę przed Zielonemi Świątkami. S. R. C. 16. Sept. 1865.
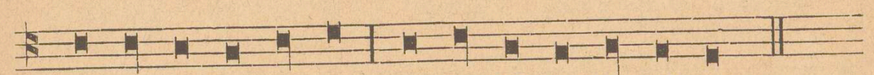
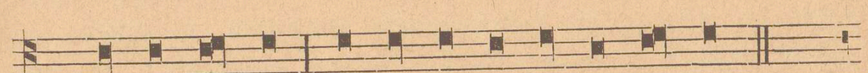


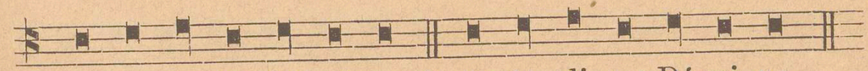


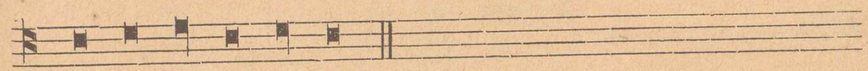










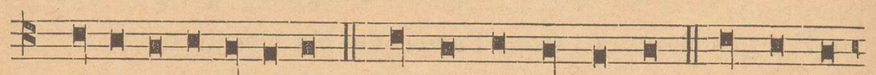


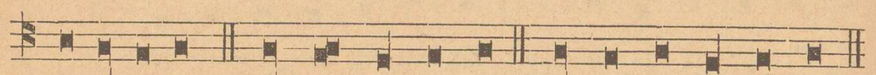


Następnie chór zaczyna w Wielką Sobotę bezpośrednio *Kyrie* ze mszy Wielkanocnéj, w sobotę zaś przed Zielonemi Świątkami *Kyrie* ze mszy uroczystéj.

b) W procesyach św. Marka, w dni Krzyżowe i w nabożeństwach popołudniowych.

Przed rozpoczęciem procesyi rytuał przepisuje antyfonę *Exsurge Domine.*

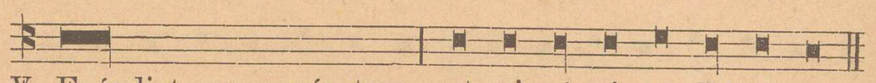




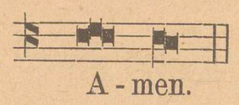
Po ostatniem *Christe exaudi nos* dodaje się:



Psalm *Deus in adiutorium* śpiewa się w tonie feryalnym (ton VI); wersety i respons. w tonie zwykłym. Jeżeli Modlitwa kończy się zakończeniem dłuższem, to śpiewa się ona w prostym tonie feryalnym, gdy zaś krótszem to w tonie feryalnym. Po *Dominus vobiscum* dwóch kantorów śpiewa:



a Chór odpowiada:



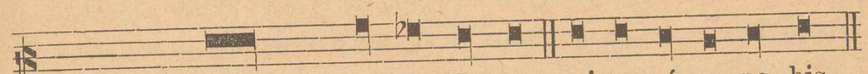
℣. *Et fidelium animæ* recytuje się tonem niższym.

Procesye św. Marka razem z litanią Wszystkich Świętych nazywają się *Litaniæ maiores,*[1] w trzy zaś dni Krzyżowe: *Litaniæ minores.*

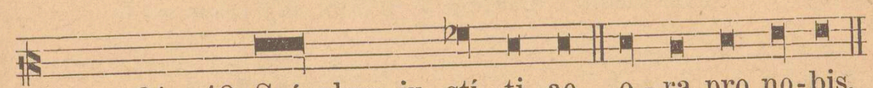
[1] Większemi nazywają się dla tego, że od dawnych czasów były uroczyściéj obchodzone i jeszcze je tak obchodzić należy. Caerem. Ep-Lib. II. Cap. 32 mówi, aby trzy litanie w dni krzyżowe śpiewać „aliquanto remissius“, gdy tymczasem dla pierwszych przeznacza błogosławieństwo i odpusty. *In processione in festo S. Marci et in triduo Rogationum singuli Litan. versus integre a Cantoribus dici, et a Clero repeti debent, et non sufficit, ut ab illis inchoatis ab hoc terminentur.* 15. Sept. 1865. *In Processionibus, quae obtinent in festo S. Marci et Rogationibus tolerari potest, ut Antiphonae cantentur in Ecclesiis, quas Processio ingreditur, ritu Paschali. Non licet vero introgressa Processione in Ecclesiis interruptis Litaniis Sanctorum, invocare nomina Titularium, licet in iisdem non adsint Litaniis.* S. R. C. 9. Mart. 1857.

2. *Litania Loretańska* śpiewa się według następnéj melodyi, umieszczonéj w Rytuale rzymskim i w *Directorium chori.*
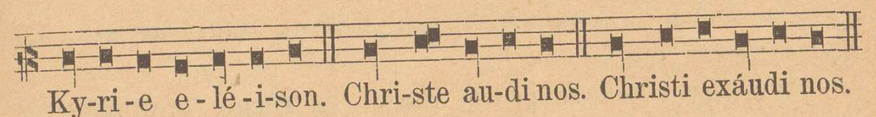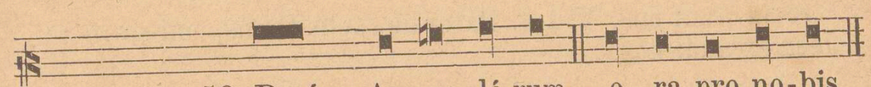
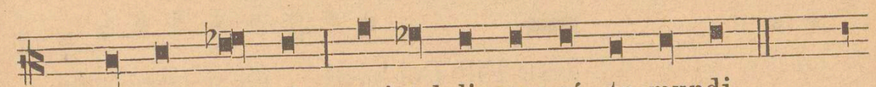


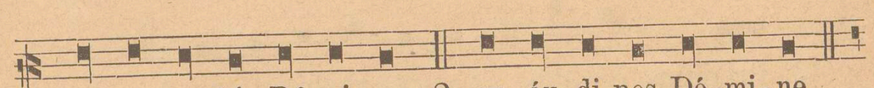


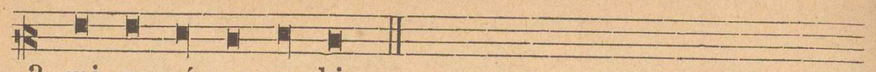










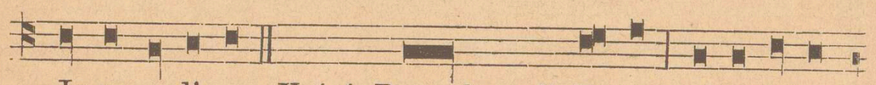


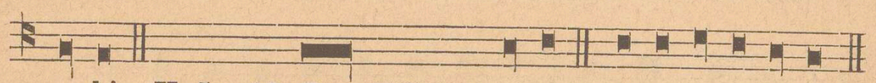
Na końcu nie śpiewa się ani *Christe audi nos* etc. ani *Kyrie eleison* etc.

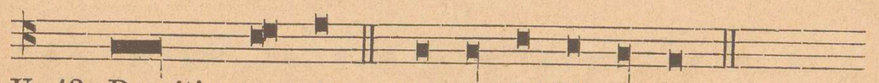
Wersety i oracye po téj litanii są różne, stósownie do pory roku kościelnego i do świąt Matki Boskiéj.

3. Prócz powyższych dwóch jedynie tylko *Litania o Najsłodszem Imieniu Jezus* jest potwierdzona przez Kościół św.; można ją tedy śpiewać w czasie nabożeństw publicznych według następującéj melodyi:
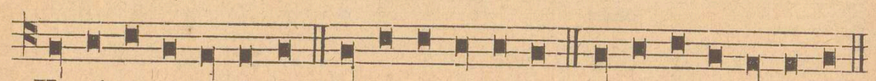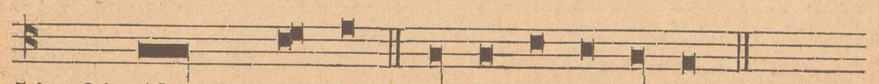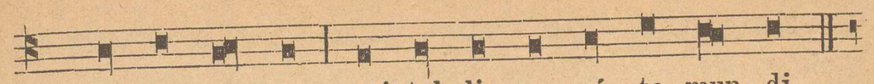




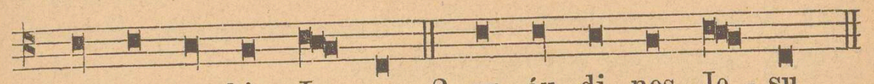


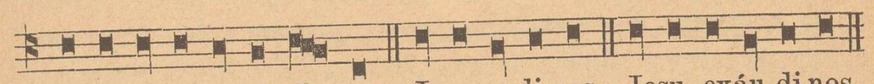








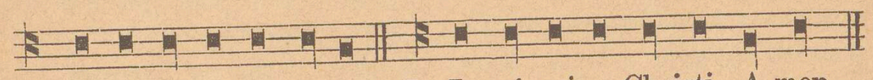




Dwie ostatnie inwokacye zastępują opuszczające się tutaj wiersze. Oracye *Domine Jesu Christe* i *Sancti nominis tui* śpiewają się *in tono feriali.*

§. 36. *Benedictio candelarum, cinerum, palmarum, cerei Paschalis, fontis Baptismalis.*

I. Pięć oracyi przy święceniu gromnic w uroczystość Matki Boskiéj Gromnicznéj należy śpiewać *in tono simpl. feriali.* Podczas rozdawania gromnic chór śpiewa antyfonę *Lumen ad revelationem,* przeplatając nią pojedyńcze wiersze kantyku *Nunc dimittis.* Po oracyi *Exaudi nos* w tonie feryalnym[1], dyakon zwrócony ku ludowi śpiewa:



W czasie procesyi chór śpiewa antyfonę: *Adorna thalamum,* lub *Responsum accepit,* przy wejściu do kościoła responsorium *Obtulerunt pro eo;* (ob. *Graduale* lub *Processionale Romanum*).

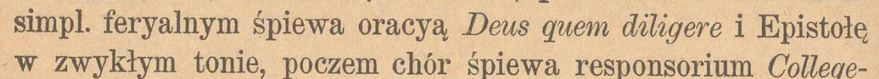
II. W środę Popielcową przed święceniem popiołu chór śpiewa antyfonę: *Exaudi nos* wraz z Psalmem: *Salvum me fac* i *Gloria Patri,* następnie powtarza się antyfonę.

[1] Po Siedmdziesiątnicy śpiewa się przed tą oracyą *Flectamus genua* (strona 76).

Następujące cztery oracye należy śpiewać w tonie feryalnym str. 75. Podczas posypywania głów popiołem chór śpiewa antyfonę *Immutemur habitu* lub *Inter vestibulum*, a przy komm. responsorium *Emendemus in melius.* Ostatnią Oracyą śpiewa się tonem feryalnym.

III. W niedzielę Palmową rozpoczyna się święcenie palm antyfoną *Hosanna filio David*, poczem celebrans tonem simpl. feryalnym śpiewa oracyą *Deus quem diligere* i Epistołę w zwykłym tonie, poczem chór śpiewa responsorium *Collegerunt pontifices* lub *In monte oliveti.* Następuje ewangelia, modlitwa: *Auge fidem* i prefacya *in tono feriali.* Chór śpiewa Sanctus i Benedictus podług melodyi używanéj *in Missa pro defunctis.* Pierwsza z następujących sześciu oracyi śpiewa się *in tono feriali*, reszta *in tono simplici feriali.* Podczas rozdawania palm chór śpiewa antyfonę: *Pueri Hebræorum.* Oracyą *Omnipotens* śpiewa celebrans *in tono feriali.*

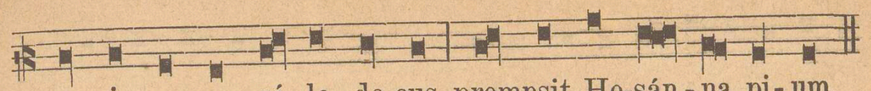
Przy rozpoczęciu procesyi dyakon śpiewa *Procedamus in pace* str. 145. Podczas procesyi śpiewa się antyfony: *Cum appropinquaret, Cum audisset populus, Ante sex dies, Occurrunt turbæ, Cum Angelis, Turba multa.*[1] Chłopcy na przemian z chórem śpiewają antyfonę: *Alii expandebant.* Przy powrocie procesyi dwóch lub czterech śpiewaków wchodzi do kościoła i zamknąwszy za sobą drzwi, śpiewają dwa pierwsze wiersze hymnu *Gloria laus.* Kapłan wraz z pozostałymi powtarza je. Śpiewacy śpiewają następujące pięć zwrotek,[2] a chór odpowiada za każdym razem powyższemi wierszami: *Gloria laus* w następujący sposób:



Gló-ri-a, laus, et honor, ti-bi sit, Rex Christe, Redémptor:

[1] Omnes vel partim prout videbitur.

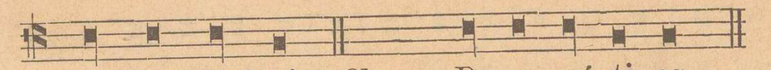
[2] Według rytuału krakowskiego z r. 1634 str. 70 chłopcy przeplatają antyfony powyższe śpiewem kilku wersetów i antyfon. *Alii expandebant, Pueri Hebraeorum, Fulgentibus palmis.*



cu-i pu-e-rí-le de-cus prompsit Ho-sán-na pi-um.

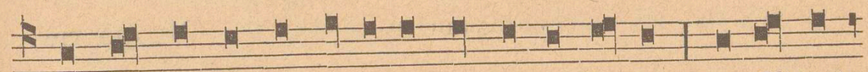
Subdyakon uderza końcem krzyża we drzwi, które się otwierają i procesya wchodzi do kościoła przy śpiewie *Pueri Hebræorum,* poczem celebrans klęcząc palmą trzykrotnie dotyka się ukrzyżowanego, śpiewając trzy razy antyfonę *Scriptum est enim;* podnosi następnie krzyż w górę śpiewając dwa razy *O crux ave spes unica,* a trzeci raz *Te fons salutis.* Po adoracyi krzyża powracają wszyscy do kościoła śpiewając responsorium *Ingrediente Domino* z wierszem *Erue* i oracyą *Deus qui nos regendo.*

IV. Przy poświęceniu ognia[1] w Wielką Sobotę święci się „grana“ do Paschału. Dyakon śpiewa przy wejściu do kościoła z zachowaniem przepisanych ceremonii, podnosząc trzykrotnie głos:

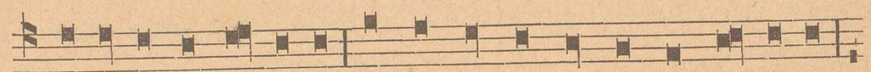


Lu-men Chri-sti. *Chorus.* De-o grá-ti-as.

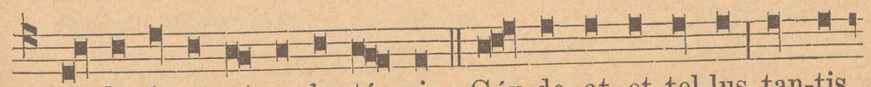
Poświęcenie paschału jest przeplatane wspaniałym śpiewem, zwanym *Præconium paschale,* który jest podobny do śpiewu prefacyi, lecz daleko więcéj urozmaicony i uroczystszy. Początek jego i zakończenie brzmi:



Ex-súl-tet jam An-gé-li-ca tur-ba coe-ló-rum: ex-súl-tent

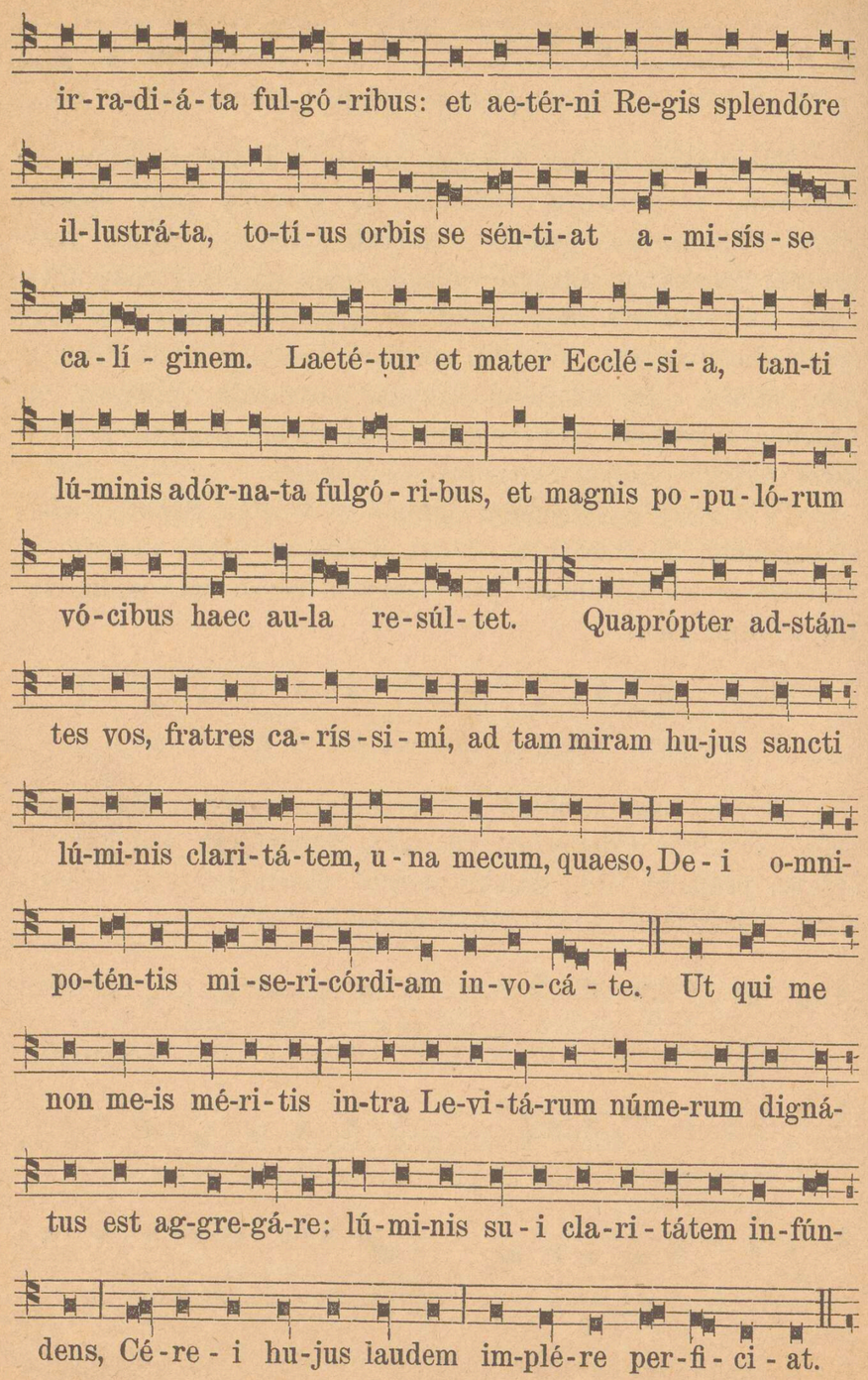


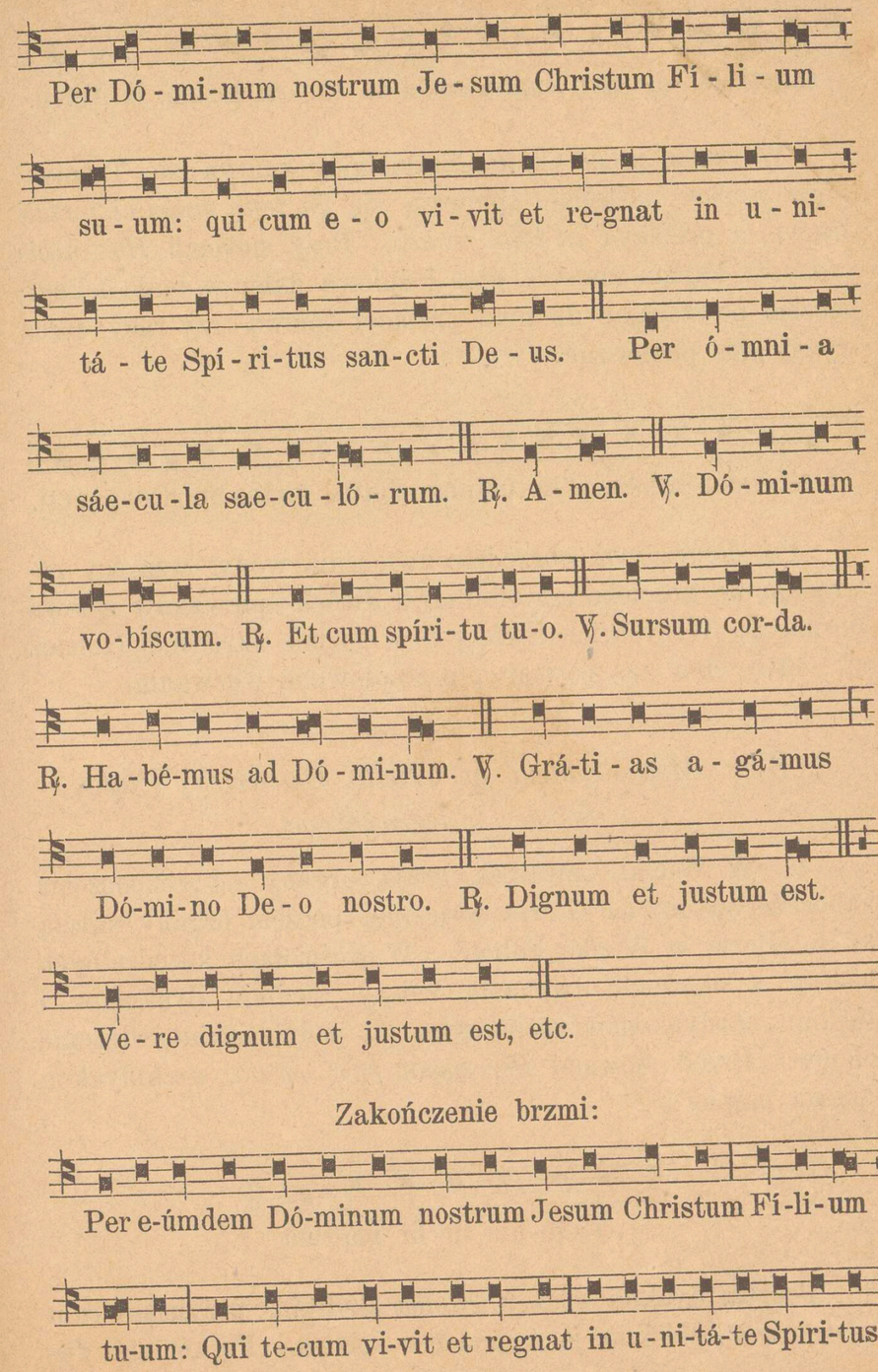
di-ví-na mysté-ri-a: et pro tan-ti Re-gis vi-ctó-ri-a



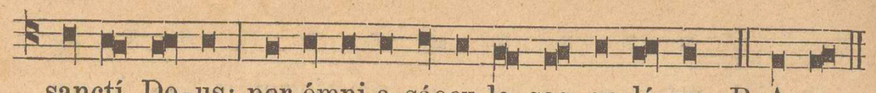
tu-ba ín-sonet sa-lu-tá-ris. Gáu-de-at et tel-lus tan-tis

[1] Oracyą przy święceniu ognia odmawia się; ob. str. 74 uwaga 2.



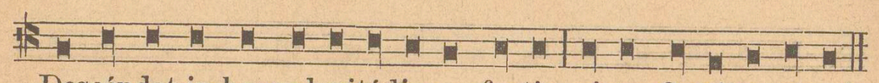


Zakończenie brzmi:



sanctí De-us: per ómni-a sáecu-la sae-cu-lórum. ℟. Amen.

W czasie procesyi do Chrzcielnicy śpiewa się Tractus: *Sicut cervus;* następnie śpiewają się *in tono simplici feriali* oracye, a prefacya *in tono feriali.* Przy słowach *Hœc nobis præcepta* kapłan zmienia głos i śpiewa daléj w tonie lekcyi; poczem powracając do tonu prefacyi śpiewa trzy razy, coraz wyżéj głos podnosząc:

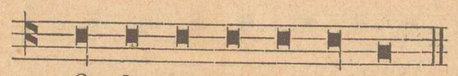


Descéndat in hanc plenitúdinem fontis, virtus Spíritus sancti.

Po skończonym obrzędzie święcenia wody, wszyscy powracają do kościoła lub ołtarza, a dwóch śpiewaków śpiewa litanią do Wszystkich Świętych w formie skróconéj (zobacz str. 140), chór zaś powtarza prześpiewane wezwania.

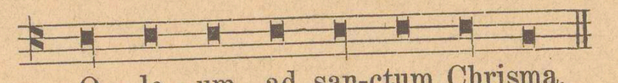
§. 37. *Msza Święta w Wielki Czwartek, Piątek i Sobotę, i Rezurekcya.*

I. W Wielki Czwartek grają organy od rozpoczęcia nabożeństwa aż do *Gloria* włącznie, poczem organy milczą aż do Gloria w Wielką Sobotę. W Kościołach katedralnych biskup w otoczeniu dwunastu księży, siedmiu dyakonów i siedmiu subdyakonów rozpoczyna po podniesieniu święcenie olejów. Przed słowami *Per quem hæc omnia,* archidyakon śpiewa najpierw:



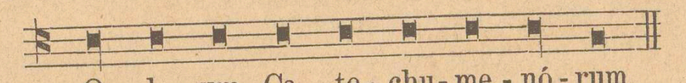
O - le-um in-fir-mó-rum.

Poczem dyakon wraz z dwoma akolitami przynosi *oleum infirmorum* a biskup je święci bez śpiewu. Po komunii duchowieństwa i po pierwszéj ablucyi biskup udaje się po raz drugi na miejsce przygotowane w presbyterium i archidyakon śpiewa:



O - le - um ad san-ctum Chrisma.

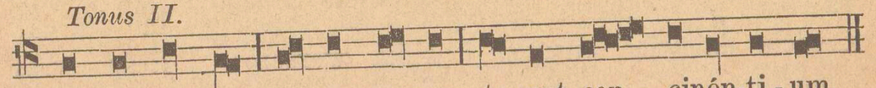
i w tymże tonie:



O - le - um Ca - te - chu - me - nó - rum.

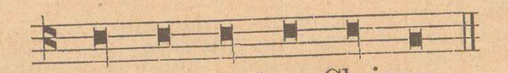
W czasie uroczystszéj procesyi z olejami dwóch śpiewaków intonuje następny wiersz:

Tonus II.



O Redémptor, su-me carmen te-met con - cinén-ti-um.

Chór powtarza tenże sam wiersz, a dwóch śpiewaków przeplata go wierszami *Audi Iudex, Arbor foeta,* i t. d. dopóki procesya nie zbliży się do presbyterium. Przed Prefacyą in tono feriali są jeszcze trzy oracye z odpowiedzią *Amen.* Po prefacyi wstaje biskup i dwunastu kapłanów, klękają po dwóch przed poświęconem krzyżmem i śpiewają trzy razy tonem coraz wyższym:



A - ve sanctum Chrisma.

Benedykcya oleju Katechumenów składa się z dwóch oracyi, poczem zaraz następuje trzykrotne pozdrowienie św. Oleju w wyżéj opisany sposób:
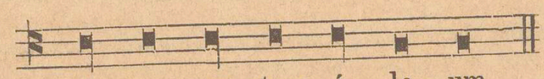


A - ve san-ctum ó - le - um.

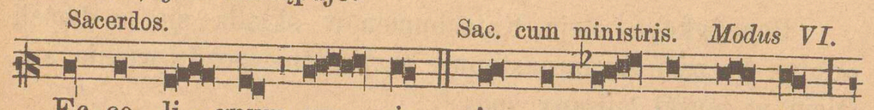
Po skończonym obrzędzie poświęcone oleje odnoszą się w procesyi do miejsca, w którem mają być przechowane, a dwóch śpiewaków śpiewa inne cztery wiersze, na które chór odpowiada słowy: *O Redemptor.* Dopiero po poświęceniu olejów chór śpiewa komunią i Msza św. kończy się jak zwykle (Ite Missa est in tono solemni).

Po Mszy św. w uroczystéj procesyi odnosi się Najświętszy Sakrament do przygotowanego na to miejsca. Podczas téj procesyi śpiewa się hymn *Pange lingua*[1].

W końcu odmawia się (a nie śpiewa) w chórze nieszpory, poczem następuje obnażanie ołtarzy, w czasie którego odmawia się psalm 24. *Deus, Deus meus respice in me.* W kościołach katedralnych zaś odbywa się prócz tego uroczysty obrząd umywania nóg. Rozpoczyna się on Ewangelią *Ante diem festum Paschae;* po ewangelii zaś śpiewa się częściowo lub też całkowicie dziewięć antyfon i kilka wersetów i Resp. wraz z modlitwami; szczegółowe rubryki i śpiewy do tego obrzędu znajdują się w *Officium Hebdomadae Sanctae.*

II. W Wielki piątek lektor śpiewa w zwykłym tonie proroctwo: *Hæc dicit Dominus,* chór śpiewa trakt *Domine audivi,* kapłan Oremus, Flectamus genua etc., oracyą *Deus a quo,* subdyakon w tonie Epistoły lekcyą *In diebus illis,* a chór wreszcie Trakt *Eripe me,* poczem następuje pasya według św. Jana, od słów „Post hæc autem“ w tonie Ewangelii (str. 80). Melodya następnych dziewięciu oracyi jest podana na str. 76.

Następnie kapłan intonuje antyfonę *Ecce lignum,* od słów „in quo“ śpiewają ją i ministrzy, chór zaś odpowiada: *Venite adoremus,* jak następuje:



[1] *In ostiolo, ubi Feria V. in Coena Domini reconditur Ss. Euchar. Sacramentum, non licet apponi sigillum: et eo recondito non potest cantari: Sepulto Domino.* S. R. C. 7. Dec. 1844.
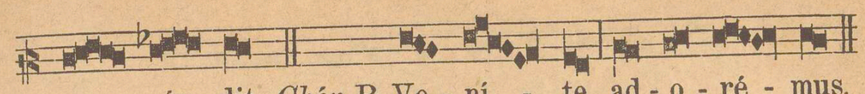
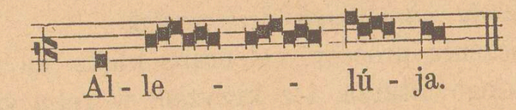


Antyfonę tę należy jeszcze dwa razy powtórzyć, podwyższając za każdym razem głos. Podczas adoracyi krzyża chór śpiewa improperia *Popule meus* i hymn *Crux fidelis.*

W czasie procesyi z konsekrowanemi w Wielki Czwartek i przechowanemi w t. z. ciemnicy dwiema hostyami do ołtarza wielkiego śpiewa się hymn *Vexilla regis,* który można śpiewać aż do *Pater noster.*

Po „Orate fratres“ celebrans śpiewa zaraz „Oremus Præceptis salutaribus“ (in tono feriali), „Amen“ wymawia po cichu, następnie śpiewa bez Oremus w tonie feryalnym *Libera nos,* a chór odpowiada *Amen.* Po mszy świętéj odprawiają się po cichu nieszpory. W czasie procesyi z Najświętszym Sakramentem do grobu śpiewa chór Responsoria: *Recessit Pastor noster, Ecce quomodo moritur* i *Sepulto Domino.*[1]

III. W Wielką sobotę rozpoczynają śpiewacy po litanii uroczyście *Kyrie eleison.* Gloria i oracye należy śpiewać w tonie uroczystym. Po skończeniu Epistoły celebrans intonuje:



i powtarza jeszcze dwa razy to samo tonem coraz wyższym. Chór odpowiada w podobny sposób, a za trzecim razem dodaje ℣. *Confitemini* i Trakt *Laudate Dominum.* Po Ewangelii począwszy od „Dominus vobiscum“ można grać na organach, Offertorium zaś, Agnus Dei i Communio opuszczają się w tym dniu. Zaraz po spożyciu Przenajświętszéj Krwi rozpoczynają się nieszpory, antyfoną „Alleluja“, psalmem *Laudate Dominum.* Kapitulum, hymn i werset opuszczają się, a celebrans intonuje zaraz antyfonę do Magnificat jak następuje:

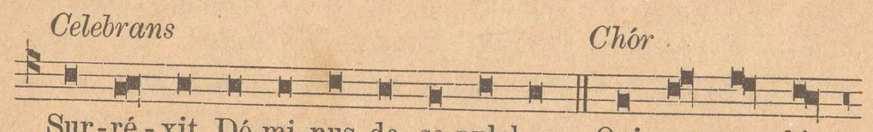
[1] Zob. Rituale Cracoviense a. 1634 pag. 120 et. seq.

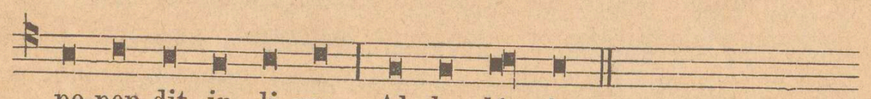


Chór śpiewa daléj *quæ lucescit* etc. i zaraz potem rozpoczyna Magnificat podług VIII tonu fin. 1. Po powtórzeniu antyfony w chórze śpiewa celebrans oracyą, a na końcu wielkanocne *Ite Missa est, alleluia, alleluia.*

IV. Rezurekcya rozpoczyna się śpiewem Antyfony *Gloria tibi Trinitas* z psalmami: 116 *Laudate Dominum* i 3 *Domine quid multiplicati sunt.* Po powtórzeniu Antyfony celebrans śpiewa Kyrie eleison i oracyą, poczem kadzi i kropi grób, podaje krzyż i figurę Zmartwychwstałego Zbawiciela ministrom i intonuje w końcu responsorium *Cum Rex gloriae,* które chór śpiewa stojąc aż do słów *Advenisti desiderabilis.* Potem rozpoczyna się procesya, w czasie któréj chór kończy najpierw powyższe responsorium, a potem śpiewa hymn *Salve festa dies,* którego pojedyńcze zwrotki przeplatają się starą pieśnią wielkanocną *Przez twe święte zmartwychwstanie.* Przy końcu procesyi, która trzy razy obchodzi na około kościoła, intonuje się pieśń *Chrystus zmartwychwstał jest,* albo *Wesoły nam dzień dziś nastał.*

Po skończeniu procesyi celebrans klęka na najwyższym stopniu wielkiego ołtarza, i z krzyżem w ręku śpiewa trzykrotnie podnosząc głos:





Następuje wiersz i oracya w tonie uroczystym.

Jutrznią wielkanocną śpiewa się jak najuroczyściéj. Po *Salvum fac* daje się błogosławieństwo Najśw. Sakramentem i reponuje się Sanctissimum. Na zakończenie Jutrzni śpiewa się Antyfona *Regina coeli* z wierszem i oracyą.

§. 38. *Inne ceremonie w ciągu roku.*

I. Obrzędy podczas procesyi Bożego Ciała, podczas wystawienia Najświętszego Sakramentu i w czasie błogosławieństwa tymże Najśw. Sakramentem tak się różnią w pojedyńczych dyecezyach, iż musimy poprzestać na podaniu ważniejszych w tym względzie postanowień Świętéj Kongregacyi Obrządków[1].

Rytuał rzymski i krakowski przepisują na procesyą Bożego Ciała następujące hymny, które kapłan intonować może, klęcząc przy stopniach ołtarza: *Pange lingua, Sacris solemniis, Verbum supernum, Salutis humanæ sator, Æterne Rex altisime*[2].

Rytuał krakowski z r. 1634. podaje następne śpiewy podczas procesyi Bożego Ciała: Przy wyjściu z kościoła intonuje celebrans responsorium *Homo quidam fecit,* poczem

---

[1] *1. Concentui musico (vulgo la Banda) dum sacris Processionibus intervenit, assignetur locus ab Episcopo, verum ante utrumque Clerum.* S. R. C. 23. Sept. 1837, 7. Dec. 1844.

2. Cantores in Processionibus Ss. Corporis Christi, aliisque solemnibus, cotta induti incedere debent, et servandum Caerem. Ep. in Cap. II. libri. 1. S. R. C. 8. Oct. *1650.*

3 In actu expositionis Ss. Sacramenti debetne cani aliquid a Choro, seu Celebrante? Resp. Cantus in actu expositionis permitti tantum potest judicio Episcopi. Decr. cit. ad 14.

4. In benedicendo populum cum Ss. Sacramento Celebrans nihil dicere, Cantores et Musici nihil quoque canere interim debent ad praescriptum Rit. Rom. et Caerem. Ep., non obstante quacumque contraria consuetudine. Die 12. Jun. 1627, 9. Dec. 1634, 11. Maji 1641, 3. Aug. 1839. *Et idem aliis Decretis declaratur.*

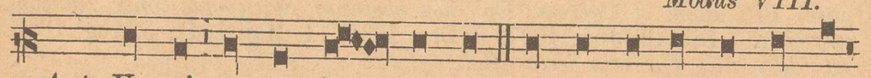
5. An in benedictione populo impertienda cum Ss. Sacramento permitti possit cantus alicujus Versiculi vernacula lingua concepti, vel ante, vel post ipsam benedictionem? Resp. „Permitti posse post benedictionem". S. R. C. die 3. Aug. 1839 ad 2.

[2] Według Cerem. biskupiego śpiewacy powinni miejsce zająć za duchowieństwem bezpośrednio przed kapitułą. (Jeżeli ubrani są w rewerendy. P. tł.)

chór śpiewa je w czasie procesyi do pierwszego ołtarza aż do końca. Po ukończeniu powyższego responsorium trzeba, jeżeli czasu jeszcze pozostaje, śpiewać jeden z przepisanych rytuałem rzymskim hymnów. Podobnie w dalszym ciągu procesyi hymny powyższe się dodaje. Po złożeniu na ołtarzu, adoracyi i okadzeniu Najśw. Sakramentu, dyakon lub celebrans śpiewa przy pierwszym ołtarzu początek Ewangelii św. Mateusza, przy drugim ołtarzu początek Ewangelii św. Marka, przy trzecim początek Ewangelii św. Łukasza, przy czwartym początek Ewangelii św. Jana. Po udzieleniu ludowi przy każdym ołtarzu błogosławieństwa Najśw. Sakramentem intonuje tenże celebrans po kolei responsoria *Immolabit hoedum*, *Respexit Elias* i *Misit me.* Po czwartéj Ewangelii śpiewa chór antyfonę *O sacrum convivium* z wersetem i oracyą *Deus qui per praesentiam.* Po zaintonowaniu przez celebransa ostatniego responsorium *Melchisedech* procesya wraca do kościoła. Tuż przy bramie kościoła rozpoczyna się hymn *Te Deum laudamus,* który się śpiewa aż do słów *in gloria numerari.* Celebrans intonuje następnie trzykrotnie, podnosząc za każdym razem głos, *Salvum fac populum tuum Domine,* a chór pierwsze dwa razy to samo i w tym samym tonie odpowiada; za trzecim razem dodaje celebrans: *Et benedic haereditati tuae,* błogosławi potem lud Najśw. Sakramentem, a chór śpiewa daléj *Et rege eos*, aż do końca hymnu.

II. Invocatio Sancti Spiritus.

Modus VIII.



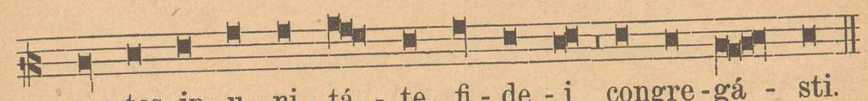
Ant. Ve-ni sancte Spí - ri-tus: re-ple tu-ó-rum cor-da



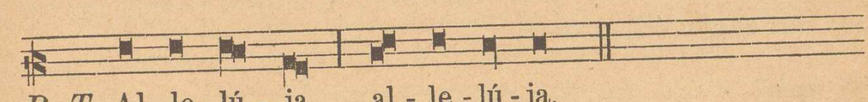
fi-dé-li-um, et tu - i a-mó-ris in e - is i-gnem ac-
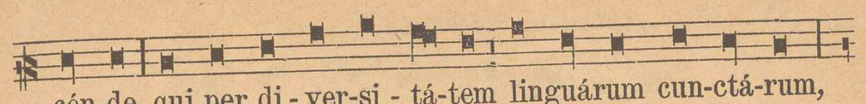


cén-de, qui per di - ver-si - tá-tem linguárum cun-ctá-rum,



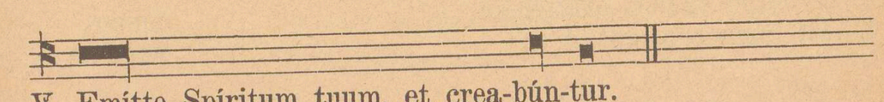
gen-tes in u - ni - tá - te fi - de - i congre-gá - sti.



P. T. Al - le - lú - ja, al - le - lú - ja.
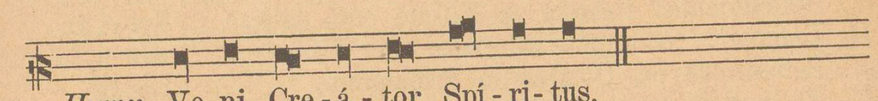


Hymn. Ve-ni, Cre-á - tor Spí - ri - tus.

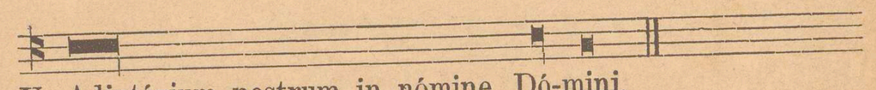


℣. Emítte Spíritum tuum, et crea-bún-tur.
℟. Et renovábis fáciem ter-rae.
Oratio: *Deus, qui corda.*

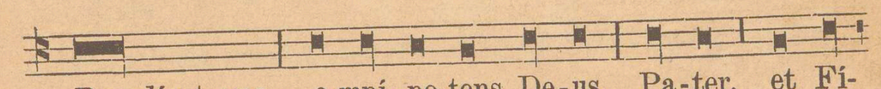
III. Benedictio Pontificalis.
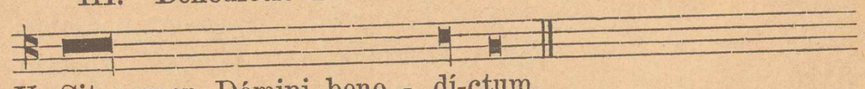


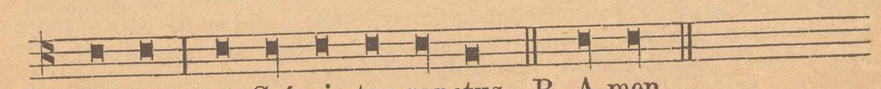
℣. Sit nomen Dómini bene - dí-ctum.
℟. Ex hoc nunc et usque in sáeculum.



℣. Adjutórium nostrum in nómine Dó-mini.
℟. Qui fecit coelum et ter-ram.

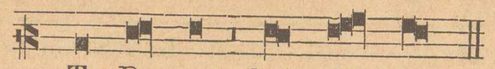


Benedícat vos o-mní-po-tens De-us, Pa-ter, et Fí-



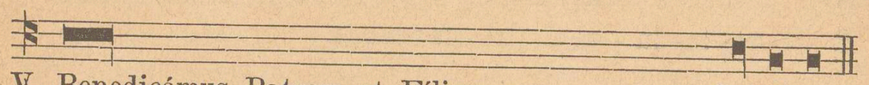
li-us, et Spí-ri-tus sanctus. ℟. A-men.

IV. Pro gratiarum actione.



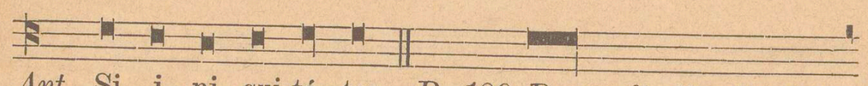
Te De - um lau - dá - mus.

Jeżeli się śpiewa „Te Deum laudamus“ przy końcu uroczystéj procesyi, to (Processionale) dodaje się na końcu prócz „Dominus Vobiscum“ pięć wersetów; w innych razach używa się następujących dwóch:

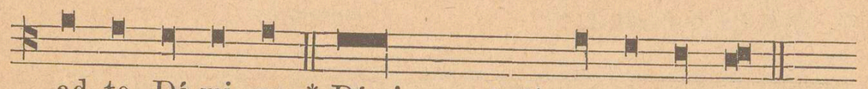


℣. Benedicámus Patrem et Fílium cum sancto Spí-ri-tu.
℟. Laudémus et superexaltémus eum in sáecu-la.
℣. Benedíctus es, Dómine in firmaménto coe-li.
℟. Et laudábilis, et gloriósus, et superexaltátus in sáecu-la.
℣. Dómine exaudi oratiónem me-am.
℟. Et clamor meus ad te vé-ni-at.

V. Rytuał Rzymski podaje pod rubryką: *Exsequiarum Ordo* wszystkie melodye używane przy pogrzebach dorosłych i dzieci. Rzymski obrządek jest w niektórych dyecezyach zniesiony, główne jednak części obrządku tego wszędzie zachować należy. Ponieważ *Exsequiale Romanum*[1] osobno przez Świętą Kongregacyą Obrządków wydanem zostało, wystarczy, jeżeli tu tylko te podamy intonacye, które podług rubryk obowiązują kapłana.

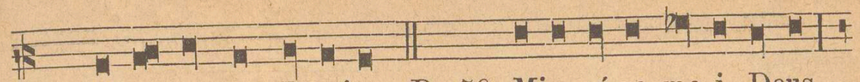


Ant. Si i - ni - qui-tá - tes. *Ps. 129.* De profúndis clamávi



ad te Dó-mi - ne, * Dómine, exáudi vo-cem me-am. VII/$_1$.

[1] W „Exequiale Romanum“ podany jest także sposób odprawiania t. zw. *castrum doloris* z następnemi responsoriami: *Subvenite sancti Dei, Qui Lazarum, Domine quando veneris, Ne recorderis* i *Libera,* które należy śpiewać w kościołach katedralnych w przypadku śmierci papieża, biskupa i t. d.



Ant. Ex-sul-tábunt Dómino. *Ps. 50.* Mise-ré-re me-i, Deus,
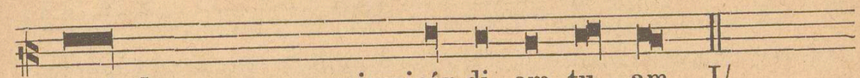


secúndum magnam misericór-di - am tu - am. I/$_1$.

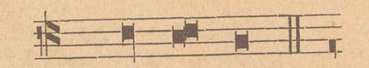
Kantor intonuje Resp. *Subveníte,* kler (chór) odpowiada. Oracye, kończące się słowy *Per Christum Dominum nostrum* lub *Qui vivis et regnas in saecula saeculorum,* należy śpiewać w tonie feryalnym, inne oracye *in tono simplici feriali.* Po *Libera me Domine* następuje:
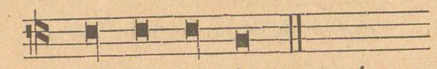


Pa-ter no-ster, *secreto.*

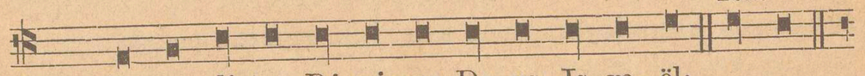
Po pokropieniu i okadzeniu katafalka śpiewa się tonem zwykłym, podanym w kancyonale wersety i oracyą.

Melodya antyfony *In Paradisum,* którą się śpiewa przy rozpoczęciu pogrzebu, jest wspaniała i przypomina antyfonę o zmartwychwstaniu Pańskiem *Vespere autem Sabbati;* jak gdyby Kościół chciał wskazać wiernym nadzieję przyszłego zmartwychwstania w chwili, gdy oddaje ziemi zwłoki wiernego syna swego. Po Benedykcyi grobu kapłan intonuje:

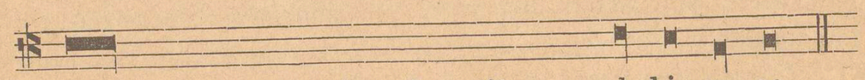


Ant. E - go sum.

Ton. II.

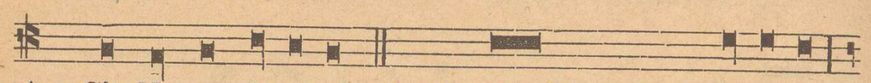


Cant. Be-ne - díctus Dó-mi-nus De-us Is-ra - ël;
2. Et e - ré-xit cor-nu sa - lú - tis no-bis *

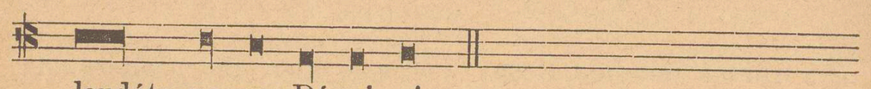


1. quia visitávit, et fecit redemptiónem ple-bis su - ae.
2. in domo David púe-ri su - i.

Przy pogrzebach dzieci *(in exsequiis Parvulorum)* kapłan intonuje:



Ant. Sit Nomen Dómi-ni. *Ps. 112.* Laudáte, púeri, Dóminum:



laudáte no-men Dó-mi - ni.

VI. Pozostawałoby do powiedzenia kilka słów o ceremoniach rzadziéj zachodzących, n. p. o uroczystem przyjęciu biskupa, o wizytach parafialnych, o bierzmowaniu, o święceniach kapłanów, o konsekracyi kościołów i t. p. Nie chcąc jednak przekroczyć zakreślonych niniejszemu podręcznikowi granic odsyłamy czytelnika do ksiąg liturgicznych, a zwłaszcza do Pontyfikału i do Rytuału rzymskiego, zawierających in extenso opisy wspomnianych wyżéj ceremonii.

DODATEK.

§. 39. *Organy towarzyszące chorałowi gregoryańskiemu.*

Organy, używane w kościele od wieków, są instrumentem ściśle kościelnym; same księgi liturgiczne podają reguły, według których używać się ich ma w czasie nabożeństwa, chociaż z drugiéj strony nie uważają ich one za niezbędnie potrzebne, jak gdyby bez nich nabożeństwo odprawiać się nie mogło.

Późniéj podamy wskazówki do grania na organach w kościele; tutaj pomówimy tylko o towarzyszeniu na organach chorałowi gregoryańskiemu, które niedoświadczonym nie małe sprawia trudności.

Melodye gregoryańskie powstały zanim wynaleziono i rozwinięto harmonią. Są one przeto w początku i w pierwotnem pojęciu swem niezależne od wszelkiéj harmonii; tak iż tę ostatnią uważać należy jako zewnętrzny dodatek, nie podnoszący wzniosłego wrażenia śpiewu choralnego, lecz często nawet ujmę mu przynoszący. Chociażby towarzyszenie chorałowi było mistrzowskie i na dobrym wykonane instrumencie, nigdy przecież na organach nie osiągnie się owego delikatnego cieniowania głosu, owéj swobody w wykonaniu melodyi, owéj pięknéj i jasnéj wymowy łacińskiego tekstu, które są najprzedniejszemi zaletami śpiewu choralnego wykonanego tylko głosem ludzkim bez towarzyszenia. Z tych to powodów wielu znawców chorału towarzyszenie na organach zupełnie odrzuca.

Nie można jednak zaprzeczyć, że towarzyszenie organowe stało się z różnych przyczyn w wielu miejscach jakby *malum necessarium;* trzeba tedy poddać mu się i wybadać zarazem środki, któreby o ile się da złe wrażenie towarzyszenia tego usunęły.

Ponieważ tedy najpierw diatoniczny skład melodyi gregoryańskich różni się istotnie od nowożytnego systemu muzycznego, dla tego jedynie tylko w akordach diatonicznych i konsonujących towarzyszyć im można. Do tego zaś niezbędną jest znajomość systemu diatonicznego; na błędnéj przeto są drodze wszyscy ci, którzy do towarzyszenia używają akordów majorowych i minorowych, ściśle ich nie łączą, rzucają niemi według upodobania i nie wiedzą nawet, do jakiéj tonacyi one należą. Powtóre melodyi gregoryańskich pod żadnym pozorem zmieniać nie wolno. Towarzyszenie powinno tedy zupełnie zastósować się do melodyi i zachować charakter ściśle diatoniczny, o ile na to pozwalają harmoniczne i kontrapunktyczne prawa kadencyi.

Przytoczone niżéj reguły oparte są na zasadach czerpanych z dzieł włoskich i polskich mistrzów muzycznych z XVI wieku.

I. Reguły ogólne.

1. Im bogatsza jest melodya gregoryańska, tem prostszem powinno być towarzyszenie. Obrać przeto trzeba akord, na któryby najmniéj dwie lub trzy nóty z neumy przypaść mogły.

2. Na nótę końcową melodyi gregoryańskiéj bierze się akord mający tę samą nótę w basie i składający się z tercyi i kwinty (tę ostatnią można opuścić).

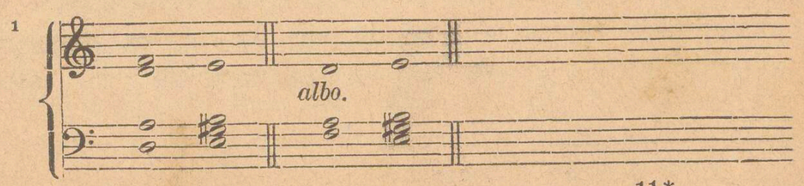
3. Każda nóta melodyi gregoryańskiéj może być albo prymą, albo tercyą, albo kwintą akordu jéj towarzyszącego. Wystarczają przeto do towarzyszenia następne trójdźwięki i ich pierwsze przewrócenia: *a*) trójdźwięki utworzone na nótach końcowéj i dominansowéj t. j. na nótach tworzących t. zw. reperkusyą;[1] *b*) trójdźwięki utworzone na stopniach skali diatonicznéj, do któréj melodya należy, z wyjątkiem akordu zmniejszonego na nócie *h*.

4. Prócz prostego trójdźwięku i jego pierwszego przewrócenia[2] można także używać akordów septymowych, utworzonych na tonach odpowiedniego trybu kościelnego. Nie wolno jednak używać akordu septymowego na nowożytnéj nócie dominansowéj t. j. na kwincie od podstawy, ani téż jego przewrotów; chyba tylko w kadencyach, gdy septyma po trójdźwięku następuje i gdy tony melodyi stopniowo na dół schodzą n. p.
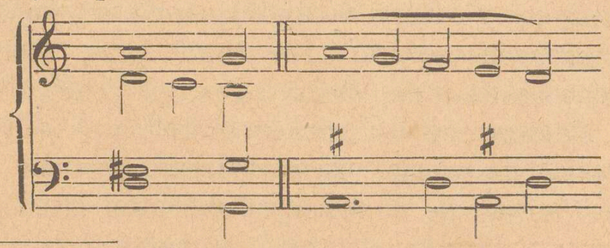


[1] Ob. §. 14 str. 47.

[2] Drugiego przewrócenia (akordu kwartsekstowego) Palestryna wtenczas tylko używa, gdy kwarta i oktawa wypływają z poprzedniego akordu przez opóźnienie.



5. Trójdźwięku dominansowego (na piątym stopniu) używa się w kadencyach końcowych przed ostatnim akordem. Wyjmują się jednak tryby III i IV, w których używa się kadencyi frygijskiéj;[1] i w części tryby I i II, jeżeli przedostatnia nóta jest *c*.

6. Pierwszeństwo zwykle dawać trzeba harmonii rozległéj przed skupioną. Cztery jéj głosy tak powinny być prowadzone, by w razie potrzeby mogły być wykonane przez sopran, alt, tenor i bas.

7. Przy przekładaniu nót gregoryańskich na nóty nowożytne używa się całéj nóty 𝅝 do wyrażenia długiéj 𝅗𝅥𝅗𝅥, półnóty 𝅗𝅥 do wyrażenia krótkiéj ♩ i ćwiartki ♪ do wyrażenia półkrótkiéj 𝅘𝅥𝅯.

8. W ogóle organy powinny się zastósować do śpiewu, jakby jednę z nim tworzyły całość; organista przeto pilnie uważać winien na tekst i śledzić bacznie najdelikatniejsze odcienia deklamacyi.

9. W głosach średnich i w basie wolno używać *cis, fis* i *gis* ilekroć melodya gregoryańska kończy się na *e-d, a-g* lub *h-a*. Ponieważ w melodyach gregoryańskich *fis* nigdy nie zachodzi, dla tego wykluczony jest z towarzyszenia majorowy i minorowy trójdźwięk na tonie *h*. Mówiąc tedy językiem nowożytnym dozwolone są majorowe i minorowe akorda na *a, d, e* i *g;* akorda majorowe na *b, c, f* i wreszcie akorda zmniejszone na *h* i *e* pod warunkami w nr. 4 przytoczonemi. Ostatnie te trójdźwięki dobre sprawiają wrażenia w pierwszym przewrocie z podwojoną tercyą. Przy transpozycyach nie wolno zmieniać charakteru trybu gregoryańskiego i jego akordów.

10. Bas zwykł postępować w ruchu przeciwnym, a przy idącéj w górę melodyi może iść z nią równolegle w tercyach lub decymach; jeżeli melodya pozostaje na jednym tonie n. p. na dominansie w psalmach, wtenczas bas może mieć ruch ukośny[1].

11. Gdy chór śpiewa na przemian *solo* i *tutti*, albo gdy chłopcy śpiewają na przemian z mężczyznami, trzeba organy do zmian tych zastósować i raz użyć tylko harmonii trzygłosowéj, raz harmonii czterogłosowéj bez pedału i znowu téj ostatniéj harmonii z pedałem i t. p.

12. Rejestrowanie organów odpowiadać winno sile chóru, tak iżby głosy nigdy niemi zakryte nie były.

13. Przegrywki składać się powinny z motywów wyjętych z melodyi, która ma być śpiewaną i powinny mieć o ile możności charakter polifoniczny. Prócz tego powinien w nich przebijać rytm swobodny, bez ścisłego taktu, odpowiednio do rytmu melodyi, któréj organy mają towarzyszyć.

II. Reguły szczegółowe.

1. Tryb pierwszy i drugi.

Przy następstwie tonów *c-d* używa się następujących akordów:
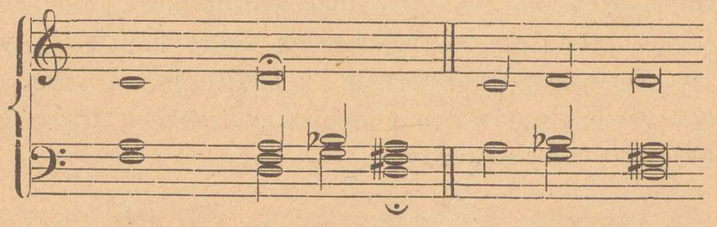


Przy *h-a* przechodzi się majorowym akordem na *e*. Przy następstwie tonów *a-g* nigdy się nie używa majorowych akordów na *d* i *g* lecz takichże akordów na *f* i *c*, albo na *f* i *g* n. p.

[1] Zob. §. 1. str. 2 uwaga 2.
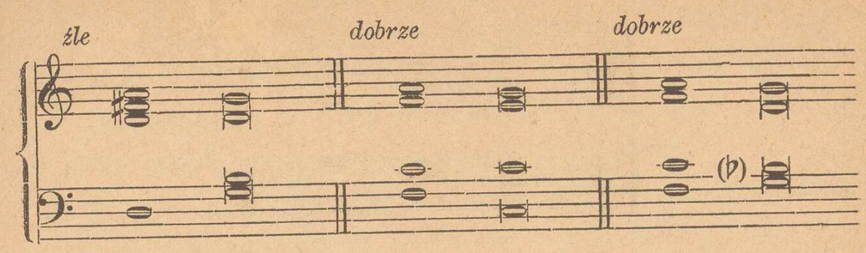
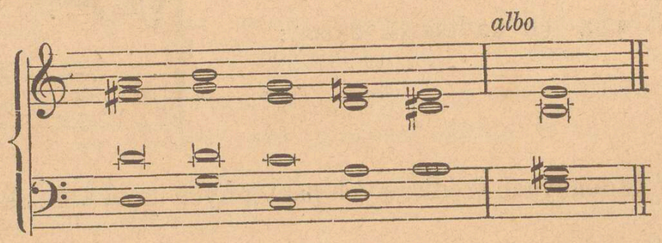


2. Tryb trzeci i czwarty.

Bas w trybach tych ma często kadencyą *a-d*. W akordach końcowych używa się trójdźwięków: minorowego na *d* i majorowego na *e*, albo minorowych na *d*, *a* i *e*. n. p.
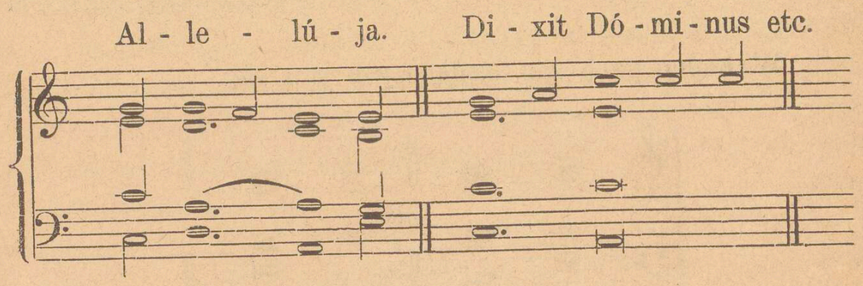


Przy zakończeniu czwartego trybu *a*, *h*, *g*, *f*, *e*, używa się akordów następnych:



3. Tryb piąty i szósty.

Z trybami temi można się obchodzić tak samo, jak z nowożytnemi tonacyami majorowemi z *cif*. Następna kadencya często w nich zachodzi:
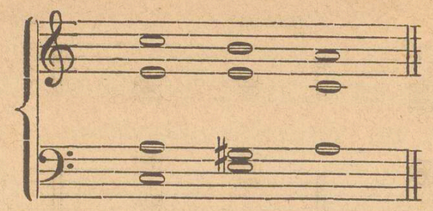


4. Tryb siódmy i ósmy.

Tryby te tak zwykle się kończą:
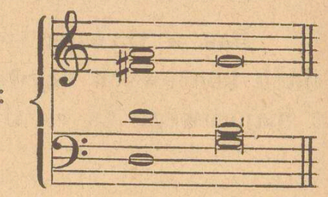


W kadencyach zaś środkowych gra się:
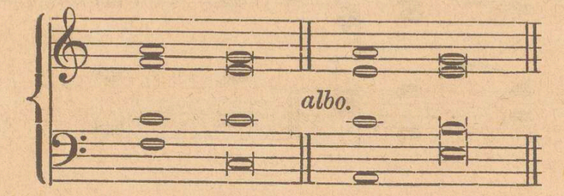


5. Tryb dziewiąty i dziesiąty.

Główna ich kadencya brzmi:
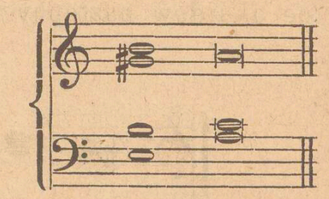


W kadencyach środkowych następnych używa się akordów:
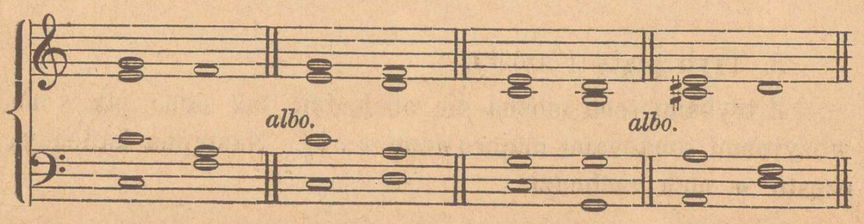


Zalety uwydatniające się w powyższym systemie towarzyszenia można streścić w następnych kilku zdaniach:

1° Trudności w towarzyszeniu zmniejszają się przez to, że kilka tonów porusza się na jednym akordzie.

2° Nie wszystkie nóty mają w melodyi ten sam akcent muzyczny; można przeto niektóre z nich uważać za nóty przejściowe, zwłaszcza gdy leżą na téj saméj sylabie.

3° Zbyt wielka ilość akordów w towarzyszeniu zagłusza melodyą; w naszym zaś systemie melodya panuje i pozostaje jasną i wyraźną.

4° Powyższy sposób odpowiada lepiéj prostocie chorału i nudną jednostajność usuwa.

Ilekroć kilka melodyi o różnych trybach bezpośrednio po sobie następuje n. p. w *Graduale* lub w Antyfonach i psalmach godzin kanonicznych, trzeba o ile możności pozostać przy téj saméj wysokości tonu, ażeby wszystkie melodye ten sam miały koloryt głosu. Organista powinien tedy znać sztukę transpozycyi jednéj i téj saméj melodyi do każdéj wysokości. Winien on w tym celu ćwiczyć się pilnie na partycyach starych mistrzów muzycznych w czytaniu nót we wszystkich siedmiu kluczach.

Cóż powiedzieć o owym opłakania godnym a niestety prawie ogólnym zwyczaju bezmyślnego improwizowania na organach? Większa część organistów sądzi, że wszystko im grać wolno, co im tylko pod palce wnijdzie; obraziłbyś ich, gdybyś im o nótach wspomniał. A przecież kaznodzieja nie idzie na ambonę bez przygotowania; w salonie rzadko kto na improwizowanie się odważy, — a dom Boży miałby być miejscem nierozumnego popisywania się nędzną bieganiną po klawiszach? Regulamin Św. Kongregacyi Obrządków[1] ostro zakazuje wszelkich w tym względzie nadużyć; a zresztą już sam szacunek dla zebranych w kościele wiernych, między

[1] Art. XV. Ob. także art. III i XI, szczegółowo grę organową uwzględniające.

któremi i wykształcone w muzyce osoby znajdować się mogą, organistę od tego rodzaju wybryków fantazyi wstrzymywać winien. Gdyby improwizatorzy ci ujrzeli przegrywki swe na piśmie, wtedy ze wstydem by się ich wyparli.

Zakończmy ten mały dodatek pięknemi słowy Ambrosa:[1] „Melodye choralne tak wielką mają siłę żywotną, że nawet bez towarzyszenia harmonicznego pełne wrażenie na słuchaczach wywierają . . . W obec najwyższych rezultatów, osiągniętych na polu polifonii kościelnéj przez największych geniuszów mozolną, kilkowiekową pracą, śpiew gregoryański w pierwotnym swym kształcie nie stoi na nanijższym stopniu doskonałości artystycznéj, lecz porówno z niemi (t. j. dziełami klasycznych mistrzów) jest w kościele uprawniony. Po seraficznem, plecionką głosów porywającem *Kyrie* Palestryny niemniéj wzniośle i przenikająco brzmi proste *Gloria in excelsis Deo* wygłoszone przez celebrującego kapłana. Jakiż z tonów tych bije majestat! Jak radosne w nich podniesienie ducha! Doprawdy godnie one głoszą chwałę Najwyższego“.

[1] Geschichte der Musik. II. 67.

CZĘŚĆ TRZECIA

WYKONANIE ŚPIEWU W KOŚCIELE.

ROZDZIAŁ I.

WSKAZÓWKI OGÓLNE.

§. 40. *Wskazówki dla duchownych.*

Kościół z podziwienia godną troskliwością uprawiał w wiekach ubiegłych śpiew choralny. *Laudemus viros gloriosos et parentes nostros in generatione sua . . . in peritia sua requirentes modos musicos et narrantes carmina scripturarum.* Słowa powyższe Ekkleziastyku[1] o świętych starego zakonu zastósował Kościół do świętych zakonu nowego w oficyum o biskupach. Melodye ułożone przez świętych i natchnionych mężów przeplatają całą liturgią katolicką; biskupi i kapłani, klerycy i zakonnicy ubiegali się o pierwszeństwo w dobrem ich wykonywaniu; a sobory nakazują sługom ołtarza pilne ćwiczenie się w świętym śpiewie choralnym.[2]

[1] XLIV. 5.

[2] *Laicus in ecclesiis non debet recitare, nec Allcluia dicere, sed psalmos tantum sine Alleluia.* Theod. de Canterbury u Gerberta. *De Cantu*, T. I., pag. 243. *In grammatica et superioribus scientiis instruantur (clerici), non autem in cantu figurato, sed gregoriano* (Conc. Neap. 1699). — *Invigilent (Episcopi) diligenter ne cantus exponatur contemptui; modo quo executioni mandatur; . . . chorusque a peritis in cantu gregoriano regatur; quod vix obtinendum est, nisi studiosa iuventus, prae mundana Ecclesiae musicam addiscat. Dent igitur operam rectores collegiorum seminariorumque, qui tam admirabili zelo iuventuti instituendae se devovent, ut cantum gregorianum alumni apprime doceantur* (Conc. Quebec. 1851). — *Doctorum hominum investigationibus aucti excitatique Clerici omnes cantum firmum seu planum . . . summo studio excolant, ac canora suavique voce promere sciant. Huius cantus frequentes lectiones in maioribus et in minoribus nostris seminariis haberi, ac de eo bis in*

Do duchownych przeto głównie odzywamy się w mocnem przekonaniu, że nauka śpiewu choralnego i jego dobre wykonanie najwięcéj od nich zależy. Niestety, nie wszyscy kapłani z równą pilnością śpiewowi temu się oddają; przez co śpiew kościelny upada coraz bardziéj. Możnaby zawołać z kardynałem Bona: *Ut fatear quod res est, pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitae cursu in cantu versari, ipsum vero cantum quod turpe est ignorare*[1]. Stein[2] powiada, iż w dawnych czasach znajomość sztuki muzycznéj była przedewszystkiem prerogatywą duchownych i że właśnie wtenczas duchowieństwo się od niéj odwróciło, gdy nadużycia do niéj wkradać się poczęły. „Gdyby kler pozostał tak czynnym, jak dawniéj, mówi wspomniany autor, nieznajomość śpiewu nie byłaby tak wielka i tak ogólna[3]“. Dla podźwignienia się z téj opieszałości i rozbudzenia na nowo miłości do muzyki kościelnéj, radzi on, aby młodzi ludzie, gotujący się do stanu duchownego, wcześnie i gruntownie kształcili się w grze na organach i na fortepianie.

---

anno examen fieri volumus et mandamus (Conc. Burdigal. 1859). — *In Seminariis lectionem cantus omnes frequenter adeant, ut clerici, cum ad sacerdotium fuerint evecti et ad regimen alicuius ecclesiae vocati, scholas cantorum instituere valeant, eisque praesse exemplo sancti Gregorii Magni non dedignentur; et ita, vel per se, vel per scholares, publicum officium faciant expleri* (Conc. Tolos. 1850). — *Cantus gregoriani schola in omnibus seminariis esse debet. Hanc Episcopi publicis experimentis, praemiis propositis et praesentia ipsa sua, Gregorii Magni exemplum imitantes, excitare ac decorare curent. Clerici omnes cantus eiusmodi scholam frequentent. Mansionarii, magistri chori et praecentores hanc cantus ecclesiastici peritiam legitimo comprobent experimento* (Conc. Urbinat. 1859). *Curent Episcopi, ut in seminariis scholam cantus (gregor.) . . . omnes clerici tempestive frequentent, nec ex facili ad sacros ordines admittant, quos, nulla excusante legitima causa, eam neglexisse vel non satis profecisse compererit* (Conc. Ravenn. 1855). Ob. także *Collectio Conc. Lacencis*, i dekreta Soborów polskich na końcu książki.

[1] *De cant. eccles.* §. III, 1.

[2] *Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit.* Köln, Bachem 1864.

[3] Miejmy nadzieję, iż wskutek większego udziału duchowieństwa w śpiewie kościelnym słowa Fr. Bollensa w dziełku „*der deutsche Choralgesang in der kath. Kirche etc.*“ 180, staną się nieprawdziwemi: „Wykład śpiewu gregoryańskiego powierza się najczęściéj osobom, które o nim najmniejszego nie mają wyobrażenia; to téż nauczyciele tacy żadnéj nie

Jakkolwiek możnaby niektórych wytłómaczyć, że dla braku zdolności muzycznych, nie mogą poznać błędów w śpiewie, ani przedsięwziąć środków do ich naprawy, to jednakże nie mogą się oni wymawiać od obowiązku dopełnienia, chociażby z obcą pomocą, tego, czemu sami podołać nie są w stanie. Do wszystkich bowiem powiedziano: *Sciendi igitur bonum facere, et non facienti peccatum est illi.* (Jak. IV. 17). Amberger[1] pisze: „Każdy wstępujący w dziedzinę liturgii ma obowiązek wyuczyć się o ile może śpiewu choralnego dokładnie, aby mógł śpiewać w myśl Kościoła. Jest on do tego obowiązany tak samo, jak do sumiennego zachowania rubryk. Jakkolwiek nie wszyscy zdolni są zgłębić melodyi pod względem wzniosłych myśli, jakie Kościół z niemi łączy, to jednakże wszyscy obowiązani są poważać i uprawiać, o ile tylko mogą, śpiew kościelny. Nie mówmy, iż lud śpiewu tego nie rozumie. Śpiewamy w imię Kościoła, celem uwielbienia jego niebieskiego Oblubieńca; a zresztą bądźmy pewni, że poważny ten śpiew dziwną siłą pochwyci umysły wiernych i ku niebu je wzniesie.“

Podajemy w końcu kilka ustępów z dzieła kardynała Bony *De Div. Psalmodia* C. XVII §. 25, zawierających przepisy do dobrego wykonania śpiewu choralnego. Można je

---

mają powagi, przez co lekcya śpiewu staje się wkrótce lekcyą rozrywki i wypoczynku. Zdaje im się, że spełnili swój obowiązek, jeżeli z biedą przyswoili klerykom śpiewy *Gloria, Ite Missa est*, intonacye oracyi i prefacyi i t. p. Lecz często i tego nawet nie nauczą“. *Sunt etiam plerique Clerici vel monachi, qui artem Musicae jucundissimae neque sciunt, neque scire volunt, et, quod gravius est, scientes refutant et abhorrent, et quod si aliquis musicus eos de cantu, quem vel non rite vel incomposite proferunt, compellat, impudenter irati obstrepunt, nec veritati adquiescere volunt, suumque errorem suo conamine defendunt.* Guido Arretin. ap. Gerbert. *Scriptores* T. II. p. 51.

[1] *Pastoraltheologie*, II tom od str. 216—234. Autor zachęca tu kapłanów natchnionemi istnie słowy do nauki śpiewu choralnego. Meister pisze w dziele *das katholische deutsche Kirchenlied*: „Śpiew kościelny stanowi istotną część kultu; historya jego obejmuje część historyi kościelnéj; znajomość jego w znaczeniu kościelno-historycznem i liturgicznem stanowi część wiedzy teologicznéj“. Zobacz także Durandus, *Rationale divinorum officiorum* Lib. II *De cantore et psalmista* etc.

streścić w tych kilku słowach: „Śpiewak kościelny winien być człowiekiem pobożnym, gdyż śpiew kościelny jest modlitwą.“[1]

Św. Bernard: *Sunt quidam voce dissoluti, qui vocis suae modulatione gloriantur, nec tantum gaudent de dono gratiae, sed etiam alios spernunt. Tumentes elatione aliud cantant, quam libri habeant; tanta est levitas vocis, forsitan et mentis. Cantant, ut placeant populo magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quaeras, vocem tuam vendis, et facis eam non tuam, sed suam. Viros decet virili voce cantare, et non more fœmineo tinnulis vel falsis vocibus velut histrionicam imitari lasciviam.* — Instit. Patr.: *Nec volubilitate nimia confundenda quae dicimus, qua et distinctio perit et affectus... cui contrarium est vitium nimiae tarditatis.* — Hieronim z Morawii pisze:[2] *Nunquam cantus nimis basse incipiatur, quod est ululare; nec nimis alte, quod est clamare; sed mediocriter, quod est cantare.* — Bona: *Receptum a majoribus cantum integrum oportet, et illibatum custodire; ne si semel aberrare coeperimus a semitis antiquis, quas posuerunt Patres nostri, paulatim inconsultis cantationibus religionis integritas destruatur.*

Denique damnandi sunt illi, qui parcentes vocibus suis rapinam faciunt in holocaustis, qui vitulos scilicet labiorum suorum Domino reddere negligentes vel dolorem capitis vel stomachi debilitatem, vel exilitatem vocis praetendunt ad excusandas excusationes in peccatis: cum revera totum in eis sibi vendicent mentis evagatio, distractio cordis, carnis inertia et propriae salutis incuria. Non enim considerant, quod qui a communi labore se subtrahunt communi etiam retributione carebunt, et qui Ecclesiam servitute, proximum aedificatione, Angelos laetitia, sanctos gloria, Deum cultu defraudant, ipsi quoque Dei gratia, sanctorum suffragiis, Angelorum custodia,

[1] Bona, *Div. Psalmod.* cap. XVII, *de cantu eccl.* §. 25.
[2] Coussemacker, *Script.* Tom I. p. 94.

proximi adiutorio, Ecclesiae beneficiis se reddunt indignos.... Eis enim, qui legitime canunt, et sapienter psallunt (inquit Rupertus Abbas) remuneratio vel praemium erit carmen aeternum.

§. 41. *Wskazówki dla dyrygentów.*

Dyrygent chóru ma ścisły obowiązek pouczać śpiewaków słowem i przykładem w wykonywaniu śpiewu choralnego. Powinien on być duszą swego chóru i posiadać w tym celu wyczerpującą teoretyczną i praktyczną znajomość starych tonacyi kościelnych.

Wielu dyrygentów jest wprawdzie dostatecznie wykształconych w muzyce nowożytnéj, lecz o chorale gregoryańskim najmniejszego nie mają wyobrażenia, albo téż oceniają go i obchodzą się z nim tak samo, jak ze systemami nowożytnemi, a często nawet z pogardą o nim mówią. Do przymiotów i obowiązków dyrygentów należy tedy:

1. Znajomość języka łacińskiego, w którym wszystkie teksty liturgiczne są ułożone. W braku téj znajomości powinien postarać się o tłomaczenie tekstu lub przynajmniéj o poznanie głównéj jego treści i podać ją śpiewakom, którzy w ten tylko sposób duchem kompozycyi się przejmą i odpowiedni wyraz śpiewanéj melodyi nadadzą. Konieczną także rzeczą, aby dyrygent umiał czytać i rozumiał kalendarz kościelny i *Directorium chori*, inaczéj nie znajdzie przepisanych śpiewów choralnych, a tem mniéj będzie umiał wykonać ich według przepisów.

2. Katolik biorący żywy udział w liturgii roku kościelnego przejmuje się nieznacznie duchem kościelnym, który w różnych uroczystościach się objawia. Tego to ducha dyrygent przedewszystkiem posiadać powinien t. j. powinien on żyć liturgicznem życiem kościoła i w śpiew je przelać.

3. Różne uroczystości[1] powinny wpływać na wykonanie

[1] *Instit. Patr.* rozróżniają trojakie uroczystości. W wielkie święta należy śpiewać z całego serca, wyraźnym głosem i z wielkiem życiem;

śpiewu choralnego, i to pod względem intonacyi, expressyi, godności i powagi śpiewu. W święta nawet wyższe śpiew psalmów zbliża się do śpiewu melodyjnego, gdy tymczasem w święta niższe psalmy recytują się prędzéj i niższym głosem. Nawet i śpiew melodyjny może wtedy prędzéj być wykonany. W nabożeństwach zaś żałobnych śpiewa się tonem niższym i głosem słabszym, unikać jednakże trzeba przesady i nienaturalności.

4. W porozumieniu się z organistą dyrygent winien się starać o stósowną pozycyą tonu, zwłaszcza w chórze mięszanym, tak iżby wszyscy bez zbytniego natężenia wygodnie śpiew wykonać mogli. Podział chóru na kilka grup śpiewaków, na chór chłopców i chór mężczyzn jest bardzo praktyczny. Gdyż najpierw chór się tak nie męczy, gdyż raz po raz jedna z jego części pauzuje; a potem wykonanie śpiewu nabywa przez to życia i rozmaitości.

5. Dyrygent winien znać siłę i biegłość swych śpiewaków. Do chóru przypuszczać tylko może muzyków, znających dostatecznie zasady śpiewu choralnego, mających głos zdrowy i wyćwiczony, a zwłaszcza dobrą i wyraźną wymowę. Kto śpiewać nie umie, niech wcale nie śpiewa.

Młodzi śpiewacy mają z natury skłonność do podnoszenia głosu, zwłaszcza gdy śpiewają z życiem i z zapałem. Podnoszenie takie nie razi, gdy jest nieznaczne, owszem zapobiega się nim spuszczaniu głosu. Ilekroć chór spuszcza, może dyrygent przy nowym ustępie podać nieznacznie wyższy ton. Unikać jednak winien w takich razach zamięszania, które gorszem by jeszcze było aniżeli samo spuszczenie głosu.

6. Należy pilnie zwracać uwagę na długie i krótkie sylaby, gdyż zmienny rytm mowy, niehamowana oznaczonym ściśle taktem swoboda w wykonaniu jest główną ozdobą śpiewu gregoryańskiego.

Nigdy téż długości i krótkości sylab według pewnych praw np. metronomem mierzyć nie trzeba. Można jednak poruszeniem ręki naznaczyć śpiewakom większy przycisk, prędsze poruszenie i t. p.

7. Od dyrygenta zależy téż często podział śpiewu na części, zdania i peryody. Oddychanie powinno się stósować do słów. Do odróżnienia pauz najlepszą wskazówką są znaki różnicznikowe. Sylaby każdego słowa zawsze powinny być złączone. Lecz jeżeli zdarzy się, iż do jednéj sylaby należy wiele nót, tak iż nie można wszystkich bez przerwy dobrze wyśpiewać, obowiązkiem jest dyrygenta wskazać chórowi odpowiednie miejsca do odetchnienia. Chór ani zbyt spieszyć się ani przewłóczyć nie powinien. Trzeba w śpiewie zachować *auream mediocritatem*. Mniéj liczny chór przyspiesza zwykle, a wielki chór ma skłonność do zwalniania. Zadaniem jest dyrygenta zapobiedz jednéj i drugiéj wadzie. Wykonanie powinno być żywe, lekkie, świeże, pełne zapału i uniesienia.

8. Dyrygent powinien także oznaczyć stopień siły każdego tonu, tudzież wzmacnianie i zciszanie głosu w pojedyńczych zdaniach i peryodach muzycznych. Krótkie na dół spadające nóty należy łagodniéj śpiewać, aniżeli inne; przy nótach w górę idących także i siła głosu wznieść się powinna; w większych interwalach należy zwracać uwagę na dobrą intonacyą; unison, wielkie tercye i kwinty wymagają większéj siły i przycisku, aniżeli półton, małe tercye, kwarty; *Adoramus te, Et incarnatus* śpiewają się wolniéj i ciszéj aniżeli inne części mszy i t. d.

9. Z tego cośmy dotąd powiedzieli wypływa widocznie, iż dyrygent ma święty obowiązek ćwiczyć poprzednio pilnie swych śpiewaków. Próby zachowują uwagę w ciągłem naprężeniu, przeciwnie nie ściąga na siebie błogosławieństwa Bożego i nie może liczyć na dobre wykonanie dyrygent,

---

w niedziele i święta śś. Pańskich cokolwiek spokojniéj; w zwyczajne zaś dni wystarczy śpiewać pobożnie i wyraźnie bez natężenia głosu *cum affectu sine defectu*.

który zbytnie ufa wyrobionéj długiem śpiewaniem praktyce i spuszcza się na kaprysy losu. Tymczasem chorał większego wymaga przygotowania, aniżeli śpiew świecki, gdyż, jak świadczą szkoły wieków ubiegłych i przykłady sławnych mężów, zwykłą zręcznością on się nie zadawalnia — lecz żąda poważnych i głębokich studyów[1].

Próby często powtarzać się powinny i to nie tylko z częścią śpiewaków, lecz z całym chórem, zwłaszcza gdy chodzi o chór liczny, a tem bardziéj o chór mięszany.

§. 42. *Wskazówki dla organistów.*

Wskazówki, które podaliśmy w poprzednim paragrafie dla dyrygentów, odnoszą się także do organistów, zwłaszcza, jeżeli oba te obowiązki, co się często zdarza, złączone są w jednéj osobie. Zwracamy tu przedewszystkiem uwagę na wielką różnicę, jaka zachodzi *a*) między fortepianistą a organistą; *b*) między wprawnym, zręcznym wykonawcą muzyki organowéj, a tym, który towarzyszyć ma chorałowi gregoryańskiemu.

Organy są instrumentem ściśle kościelnym.[2] Kościół osobnemi przepisami określił w jaki sposób mamy go używać w czasie nabożeństwa[3].

---

[1] Amberger, Op. cit. str. 232.

[2] Bened. XIV. Bullar mag.; Conc. Mediol. I.: *Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiae, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur;* patrz §. 39 str. 160.

[3] Podajemy tutaj kilka odpowiedzi św. Kongregacyi Obrządków. *Quoad Organi sonitum strictim servanda est Cœremonialis dispositio non pulsandi Organa in Dominicis sacri Adventus, et Quadragesimae ad Missas solemnes, et Vesperas, non obstante consuetudine, et abusus est eliminandus.* Die 11. Sept. 1847. *Taurinen. Gardellini* n. 5117 ad 1. Et die 22. Julii 1848. *Florentina seu Ordinis Minorum de Observentia.* n. 5126 ad 2.

Organa in Dominicis III. Adventus, et IV. Quadrages. pulsari debent in Missa, et in Vesperis tantum, non vero in aliis horis Canonicis. Die 2. Aprilis 1718. *Beneventana.* n. 3905 ad. 3.

Organa non silent, quando Ministri Altaris, Diaconus scilicet et Subdiaconus utuntur in Missa Dalmatica, et Tunicella, licet color sit violaceus. Die 2. Sept. 1741. *Aquen.* n. 4119 ad 9. *Et potest servari consuetudo pulsandi Organa in Missa Rogationum et tempore Quadragesimæ, Adventus, et Vigiliarum, in Missis votivis B. M. V., quæ in singulis Sabbatis solemniter celebrantur, et in ejusdem Litaniis, quæ post Vesperas decantantur.* Die 14. April 1753. *Coimbricen. Dubiorum.* n. 4233 ad 4. Et die 3. Aug. 1839. *Piscien.* n. 4858 ad 9.

Si partes divini Officii, vel Missæ omittantur in Choro ob sonitum Organi, tum submissa voce dicenda, quæ omittuntur: quando vero non pulsatur, integre sunt cantanda. Die 22. Julii 1848. *Senen.* n. 5134 ad 4.

Servari potest consuetudo pulsandi tantum Organum ad respondendum, dum in Missa cantatur Ite Missa est. Die 11. Sept. 1847. n. 5102 ad 6.

Sonus Organi toto rigore potest intermisceri cum cantu, quando in Missa solemni seu Pontificali integer Symbolus in notis, seu in cantu Gregoriano et firmo cantatur in Choro. Die 22. Mart. 1862. *Sancti Marci.* n. 5318 ad 7.

Ważnym bardzo dla organistów jest następny rozdział XXVIII księgi pierwszéj Ceremoniału Biskupów.

1. W niedziele i święta, w których lud od ciężkich robót wstrzymywać się zwykł, można używać w kościele organów i muzyki.

2. Nie wolno grać na organach i wykonywać muzyki figuralnéj w niedziele adwentowe i w niedziele wielkiego postu, wyjąwszy w trzecią niedzielę adwentu (niedz. *Gaudéte*) i w czwartą niedzielę postu (niedz. *Laetare*), w które to dwie niedziele gra organowa jest dozwolona, lecz tylko na mszy i na nieszporach; prócz tego można grać na organach w te święta i dni feryalne adwentu i postu, które Kościół obchodzi uroczyście, np. w dzień św. Macieja, św. Tomasza z Akwinu, św. Grzegorza Wielkiego, św. Józefa, Zwiastowania itp. Można grać na organach w wielki czwartek aż do końca Gloria i w wielką sobotę od Gloria począwszy i w ogólności wtenczas, gdy z ważnéj jakiéj przyczyny uroczyste i radosne nabożeństwo się odprawia.

3. Należy grać na organach ilekroć biskup wchodzi do kościoła, ażeby odprawić uroczyste nabożeństwo, albo ażeby być obecnym na mszy uroczystéj w większe święta przez innego kapłana odprawianéj; grać tudzież trzeba, gdy biskup po nabożeństwie kościół opuszcza.

4. To samo uczynić wypada przy wchodzeniu lub wy-

chodzeniu legata apostolskiego, kardynała, arcybiskupa lub biskupa, którego biskup dyecezyalny pragnie uczcić, i to tak długo, aż się nie pomodlą i nabożeństwa nie rozpoczną.

5. Na uroczystéj jutrzni w większe święta także grać na organach można, również i na nieszporach, i to zaraz przy ich rozpoczęciu.

6. Za regułę uważać trzeba, by już to w nieszporach, już na jutrzni, już téż podczas mszy św. pierwszy wiersz kantyków i hymnów, tudzież wiersze hymnów, przy których się klęczy, np. przy wierszu *Te ergo quaésumus* i *Tantum ergo Sacramentum* (jeżeli wystawiony jest Najśw. Sakrament) itp. głośno w chórze śpiewane, nie zaś grą organową zastąpione były: to samo tyczy się wiersza *Gloria Patri etc.* choćby i wiersz bezpośrednio poprzedzający był głośno śpiewany; podobnie i z ostatniemi wierszami hymnów obchodzić się trzeba. Ilekroć organy śpiew zastępują (np. przy powtórzeniu antyfony na końcu psalmu), lub na przemian z chórem przy hymnach i kantykach się odzywają, uważać pilnie trzeba, by słowa, których się wtedy nie śpiewa, przez jednego z chóru wyraźnie wygłoszone były; dobrze by nawet było, gdyby śpiewak to samo z organami donośnym głosem śpiewał.

7. Przy innych godzinach kanonicznych zwyczajnie na organach się nie gra. Można chyba tylko grać podczas tercyi, mianowicie gdy biskup w tym czasie ubiera się do mszy św.

8. Podczas uroczystych nieszporów gra się na organach po psalmach i na przemian przy wierszach hymnu i kantyku Magnificat etc., zachowując przytem wyżéj wypowiedziane reguły.

9. Podczas uroczystéj mszy św. gra się na organach: na początku mszy, przy Kyrie eleison, podczas Gloria, po Epistole, na Offertorium, na Sanctus, podczas podniesienia Najśw. Sakramentu (poważniejszym i słodszym głosem), również na Agnus Dei etc., przed ostatniemi oracyami i na końcu mszy św. Nigdy zaś kapłanowi śpiewającemu w czasie mszy św. na organach towarzyszyć nie wolno (więc ani podczas prefacyi. P. Tł.).

10. Chór śpiewa całe *Credo* głosem zrozumiałym, nie wolno tedy w czasie Credo grać na organach na przemian z chórem.

11. Pilnie starać się trzeba, by gra organowa nie miała charakteru lubieżnego i nieczystego, i by nie wykonywano z towarzyszeniem organów śpiewów w żadnem z odprawiającem się officyum nie stojących związku — tem mniéj śpiewów świeckich i lekkich; nie wolno prócz organów używać innych instrumentów, chyba, że biskup, który ma pieczę nad powagą nabożeństwa, osobnego pozwolenia na to udzieli.

12. Również i śpiewacy i muzycy strzedz się będą, by muzyka ich, przeznaczona do podniesienia nabożeństwa, nie tchnęła lekkością i lubieżnością, które odrywają umysły słuchających od rozważania świętych obrządków, natomiast starać się usilnie mają, by śpiew ich był pobożny, godny i pod względem tekstu zrozumiały.

13. Podczas żałobnych mszy i wigilii nie używamy ani organów ani muzyki figuralnéj, lecz jedynie tylko śpiewu gregoryańskiego lub polifonowego, który to śpiew jest także dniom feryalnym w adwencie i wielkim poście bardzo odpowiedni.

Tyle z Ceremoniału Biskupów. Celem uzupełnienia powyższych przepisów liturgicznych podajemy jeszcze kilka uwag o grze organowéj pod względem estetycznym i technicznym:

1. Organista winien regestrować według potrzeby organy i uważać pilnie by rozmaitością głosów podnosił wdzięk i urok chorału. Organy mają być sługą śpiewu i nim kierować; — im prostszych akordów organista używa tem prędzéj cel ten osięgnie; pomięszane melodye i napuszone harmonie zagłuszają śpiew i zrozumienie tekstu utrudniają.

Nie można dokładnie oznaczyć, czy w towarzyszeniu używać się ma harmonii trzy lub czterogłosowéj, skupionéj

lub rozległéj. Zależy to od ilości śpiewaków, od charakteru melodyi lub uroczystości, od słów tekstu, od wysokości pozycyi i t. p.

2. Dobra intonacya zależy głównie od organisty. Pożądaną jest rzeczą, by śpiew kapłana przy ołtarzu zgadzał się co do wysokości tonu ze śpiewem chóru; aby w ten sposób kapłan i wierni, pasterz i owieczki jednozgodnie głosili chwałę Najwyższego. Organista powinien tedy zakończyć przegrywkę w tonie, w którym kapłan zwykł śpiew swój zaczynać.

3. Ceremoniał Biskupów[1] pozwala wprawdzie grać podczas podniesienia na organach poważniejszym i słodszym głosem; mimo to za chwalebny uważać trzeba zwyczaj naszych kościołów, gdzie w chwilach tych uroczyste panuje milczenie.

4. Wspaniałe wrażenie i wpływ gry organowéj na umysły wiernych opisuje kardynał Bona:[2] *Lætificat organorum concentus tristes hominum mentes et supernæ civitatis insinuat iucunditatem; sollicitat pigros, recreat diligentes; provocat justos ad amorem, peccatores ad compunctionem.* Organistów zaś napomina tenże kardynał następnemi słowy: *Talis enim debet esse sonus (organi), tam gravis, tam moderatus, ut non totum animum ad sui rapiat oblectationem; sed eorum quæ cantantur sensui et pietatis affectui maiorem relinquat portionem.*

UWAGA.

Nie brak dobrych preludyów i podręczników na organy. Dla wygody organistów wyliczamy poniżéj najlepsze w tym względzie wydawnictwa: Kewitsch, *Vade mecum,* Oberglogau, Handl; — Żeleński, *25 Preludyi na organy,* op. 38, Warszawa, Kruziński & Lewi; — ks. Surzyński, *Preludya na organy,* Poznań, Leitgeber; — Hanisch, *81 kadencyi,* Einsiedeln, Benziger; — Commer, *Zbiór starych arcydzieł org.* Berlin, Trautwein; — Riegel, *Praxis organoedi,* Brixen, Weger; — Kothe, *Handbuch des Organisten; Memorirstoff für angehende Orgelspieler; Orgelstücke in den alten Kirchentonarten;* Rembt, *50 Orgelfugetten,* Leipzig, Breitkopf & Härtel; Haller, *Die harmonische Modulation der Kirchentonarten,* Regensburg, Pawelek; Brosig, *Ausgewählte Orgelcompositionen,* Leipzig, Leuckart; Singenberger, *Szkoła na harmonium i organy,* Regensburg, Pustet; — Moniuszko, *Pieśni naszego kościoła z harmonią na organy,* Warszawa. Polecamy w końcu preludya Rinka (z wyjątkiem preludyów ułożonych na temat protestanckich chorałów), a zwłaszcza jego wyborną *Orgelschule,* która wyszła u Petersa w Lipsku i *Preludya* Hessego.

[1] Lib. I. Cap. 28. §. 9. — W księdze II rodz. 8. §. 70 czytamy tamże: *Tunc silet chorus et cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est.*

[2] *De div. psalmodia.* C. 17. §. 2.

§. 43. *Wskazówki dla śpiewaków.*

Nauka śpiewu gregoryańskiego różni się od nauki śpiewu figuralnego. Śpiewający melodye choralne winien nietylko wymawiać dobrze tekst łaciński i znać wolny rytm chorału, lecz posiadać prócz tego bardzo delikatne poczucie estetyczne jeżeli chce zrozumieć i oddać w właściwy sposób wszystkie piękności choralnych melodyi. Znajomość śpiewu świeckiego na nic się tu nie przyda i choćby śpiewak nie wiem jak w sztuce swéj był wydoskonalony, nie umiałby on bez poprzedniego ćwiczenia wykonać dobrze melodyi gregoryańskiéj.

Dobre szkoły choralne i dzisiaj jeszcze zakładać można; i nie byłyby one tak rzadkie, gdyby seminarya duchowne i szkoły katedralne wypełniały pod tym względem swe obowiązki i wykonywały ściśle przepisy Soboru trydenckiego i tylu innych synodów prowincyonalnych. Wprawa w śpiewie choralnym ułatwia znacznie wykonanie klasycznych utworów polifonowych i wszelkich innych kompozycyi kościelnych; a po krótkiem ćwiczeniu dobry śpiewak choralny z łatwością wykona każdy, choćby i najtrudniejszy śpiew świecki. Zresztą obowiązki choralisty można streścić w tych kilku słowach: „niech słucha najstaranniéj i najdokładniéj rozkazów, wskazówek i skinień dyrygenta, nawet wtenczas, gdy są one przeciwne jego przekonaniu. Takie ślepe posłuszeństwo

żadnych prawdziwemu muzykowi nie sprawia trudności; powinno ono wypływać przedewszystkiem z pokornego umysłu, a nie jedynie z miłości porządku. *In ipso canendi genere,* woła św. Ambroży[1], *prima disciplina verecundia est, ut sensim quis aut psallere, aut canere incipiat, ut verecunda principia commendent processum.*

Prawdziwa gorliwość o chwałę Bożą sprawia, że śpiewak nie ogranicza się na dokładnem wykonaniu przedłożonych melodyi, lecz starać się wniknąć w ich ducha i zrozumieć łączność ich z akcyą liturgiczną. „Czyż może dobrze wykonać pieśń kościoła, pyta się Amberger[2], kto duchem kościoła przejęty nie jest? Konieczną tedy rzeczą jest, by śpiewak wiedział dobrze, jakiemi uczuciami kościół w dniu tym pragnie przejąć serca wiernych; w ten tylko sposób odda on wiernie ducha gregoryańskiéj pieśni.“

Serce przepełnione wiarą, — duch weselący się w Panu[3], a zarazem skupiony, pobożny i oddany modlitwie[4], — szczera wola czynienia wszystkiego na większą chwałę Boga; otóż najlepsze środki do osiągnięcia opisanych powyżéj celów.

Kościół wymaga, aby kapłan odmawiał brewiarz, *digne, attente ac devote,* chociażby nawet prywatnie to czynił. Te trzy

[1] De Offic. ministr. Lib. I. Cap. 18.
[2] Op. cit. p. 231.
[3] *Praecipuum impedimentum faciendi pulchras notas est cordis tristitia; eo quod nulla nota valet nec valere potest, quae nan procedit ex cordis hilaritate. Propter quod melancolici pulchras quidem voces habere possunt, pulchre vero cantare non possunt.* Hieronim z Morawii. (Coussemacker, *Scriptores,* Tom. I. p. 94.)
[4] W psałterzu z roku 1434, w bibliotece Passawskiéj znajduje się pod tytułem Oratio super psalterium in die Parasceves następująca modlitwa: *Deus omnipotens, redemptor mundi, qui pro salute humani generis in hunc mundum venisti peccatores redimere pretioso sanguine tuo; exaudi orationem meam, per quam ego indignus peccator te depreor, ut psalmi, quos cantabo, digne intercedant apud te pro peccatis meis. Creator mundi cunctipotens Deus, spes ardentibus, gloria resurgentibus, suppliciter per hos psalmos clementiam tuam imploro, quos pro salute vivorum sive defunctorum decantabo, ut per eos a perpetuis eripias tormentis et præmium æternæ beatitudinis concedas. Per Christum Dominum nostrum. Amen“.*

przymioty winna mieć każda modlitwa, jaką na chwałę Bożą i ku zbudowaniu parafian w kościele się śpiewa.[1]

„Kościół skarzy się słusznie na tych, którzy zaniedbując lekkomyślnie reguły śpiewu, zmieniają dowolnie, lub ułatwiając sobie tony; którzy niszczą powagę i siłę całego tonu, miękkim półtonem go zastępując; którzy nie zważają na ruch dłuższych lub krótszych nót i nie starają się wewnętrznem nabożeństwem uszlachetnić głosu.“[2]

„Mowy żałobne Bossueta, wygłoszone ustami dzielnego mówcy poruszają w wysokim stopniu słuchaczy; a przeciwnie, czytane przez nieudolnego deklamatora, żadnego wrażenia one nie sprawią. Podobnie dzieje się z melodyami liturgicznemi.“[3]

Bądźcie napełnieni Duchem świętym, rozmawiając sobie w psalmach i w pieśniach i w śpiewaniach duchownych, śpiewając i grając w sercach waszych Panu. Efez. V, 18, 19.

[1] „Pragniesz śpiewem twym zbudować wiernych? Otóż pamiętaj, że tem bardziéj ich zbudujesz, im więcéj unikać będziesz próżności“ *Św. Bonawentura.*
[2] Amberger. Op. cit. p. 243.
[3] Cloet, *Recueil de mélodies liturgiques;* Paris. Lecoffre, 1864 II. 38*.

ROZDZIAŁ II.

WSKAZÓWKI SZCZEGÓŁOWE.

ARTYKUŁ I.

CHORAŁ RECYTUJĄCY.

§. 44. *Śpiew psalmów i lekcyi.*

Wypada przedewszystkiem przypomnieć to, czegośmy na początku[1] dowiedli, że ten co dobrze mówi, stara się nietylko wymawiać jak najdokładniéj słowa, lecz także łączyć je tak, by oddawały wiernie związek myśli i by wyraźnie jedne peryody od drugich odłączone były.

I. Wzniosła poezya psalmów ukrywa w sobie wielkie bogactwo najwznioślejszych myśli, krótko lecz wzniośle wyrażonych. Trudno wynaleść inny rodzaj śpiewu, któryby piękniéj i prościéj wyrażał te boskie myśli, jak ośm tonów psalmowych z ich końcówkami. Wprawdzie śpiew psalmowy, jak mówi Mendelssohn, może być nudnym i monotonnym, gdy śpiewacy wykonują go rubasznie i machinalnie, albo gdy tak śpiewają, jak gdyby kilka osób na prawdę się kłóciło i jednemi i temi samemi słowy wymówki złośliwe sobie robili. Ależ taki śpiew nie odpowiada duchowi i życzeniom Kościoła. Nadużycia wypływają jedynie z rażącéj w domu Bożym nieuwagi, z nieznajomości języka kościelnego, ze zaniedbywania dobréj wymowy, z lekkości umysłu, z pożałowania godnéj obojętności i, co najsmutniejsza, z braku pobożności. „Głos psalmisty nie powinien brzmieć szorstko i fałszywie, ale czysto, przyjemnie i słodko; ton i melodya powinny w zupełności odpowiadać służbie Bożéj, a w modulacyi powinna przebijać prostota chrześciańska, nie zaś sztuka teatralna…“[2] Gdyby

[1] Ob. §§. 8, 9 i 10.
[2] Isidor de Sevilla, de eccl. off.

zaś każdy śpiewak pamiętał o tem, co niegdyś król Dawid powiedział: *In conspectu Angelorum psallam tibi*[1] i gdyby uważał na słowa: *Psallite sapienter*[2] i wziął je do serca,[3] szedłby niechybnie za radą Apostoła św. Jakóba: *Tristatur aliquis vestrum? oret: Aequo animo est? psallat.*[4]

Baini w przedmowie do swego *Tentamen* podaje doskonałe wskazówki do pobożnego i budującego wykonania psalmów: „piękność tego śpiewu, mówi on, zależy od wszystkich śpiewaków, zwłaszcza zaś od basów, którzy lekko wprawdzie wyrazy wymawiać mają, lecz uważać także winni na akcenta, na długość sylab i na treść pojedyńczych ustępów. Wszyscy powinni się najzupełniéj stósować do hebdomadaryusza i do dyrygujących śpiewem; wtedy to śpiew ten stósownie do natury swojéj zbuduje słuchaczy i pociągnie ich do pobożności.“

Zaczęcie *(Initium)* powinno być za każdym razem uroczyste i powolne, kadencyą środkową *(mediatio)* należy śpiewać wyraźnie, oddzielając dokładnie sylaby tekstu na odpowiednie im tony w melodyi; końcówka *(finalis)* powinna mieć akcent silniejszy, lecz nie należy nad potrzebę przedłużać słów tekstu. Dobre, przyzwoite, pewne i donośne śpiewanie psalmów jest sztuką, wymagającą pilności i ćwiczenia.[5]

W święta uroczyste i zdwojone dwaj śpiewacy intonują cały pierwszy wiersz, w święta zaś półzdwojone i wszystkie niższe święta jeden tylko intonuje. Resztę wierszy obydwa

[1] „Przed obliczności ą aniołów będę śpiewał“ ps. 137, 1.
[2] „Śpiewajcie mądrze“ ps. 46, 8.
[3] W pontyfikale rzymskim znajduje się dla urzędu psalmisty t. j. śpiewaka, osobna benedykcya: „Psalmista, id est Cantor, potest sola jussione Presbyteri officium suscipere cantandi dicente sibi Presbytero: „Vide, ut, quod ore cantas, corde credas; et quod corde credis, operibus comprobes.“ „Staraj się abyś wierzył sercem to co ustami śpiewasz i czynem dowiódł tego, co sercem wierzysz.“ Także formuła degradacyjna się tam znajduje.
[4] „Smuci się kto z was? niech się modli. Wesołego serca jest? niechajże śpiewa.“ Jak. V. 13.
[5] Adam z Fuldy.

chóry na przemian śpiewają, nawzajem sobie bez zwłoki od powiadając, nie prędzéj jednak, aż jeden chór wiersz swój zupełnie ukończy. Wiersze te bez *initium* się śpiewają. Unikać trzeba z jednéj strony pospiechu, a z drugiéj strony przeciągania; jeżeli zaś czasami wiersz jest zbyt długi, niech dyrygent naznaczy w środku wiersza przestanek, do którego wszyscy zastósować się powinni.

Co drugi wiersz można zastąpić grą organową; pierwszy jednak wiersz i *Gloria Patri* zawsze śpiewać trzeba.

Uwagi powyższe dotyczą się także kantyków Benedictus i Magnificat z tym chyba dodatkiem, że każdy ich wiersz uroczyściéj i wolniéj się śpiewa.

II. Przepisane rytuałem rzymskim sposoby śpiewania oracyi, lekcyi i ewangelii i t. p., zaliczyć trzeba do najprostszych a zarazem do najgenialniejszych i najwięcéj urozmaicić się dających melodyi w śpiewie gregoryańskim. Dawni teoretycy nazywali melodye te czytaniem choralnem *(choraliter legere)* i podawali w swych podręcznikach wskazówki do dobrego i stósownego ich wykonania. Nie trudno ich się nauczyć, gdyż składają się one zaledwie z kilku łatwych nót; tem większą za to uwagę zwrócić trzeba na dobrą wymowę, na stósowną akcentuacyą i na odpowiednie wyrażenie zawartych myśli w tekscie. Prócz tego głos śpiewającego powinien zmieniać się stósownie do święta, t. j. brzmieć uroczyście i majestatycznie w większe uroczystości, być poważnym i smętnym w nabożeństwach za zmarłych, słabszym w dnie zwyczajne. „Recytatyw jest kamieniem probierczym zdatności każdego śpiewaka“ nie tylko w śpiewie świeckim ale i w chorale; trudniejszym jest on nawet w tym ostatnim, gdy zważymy świętość miejsca, w którem chorał się wykonuje, tudzież inne warunki, jakie do dobrego wykonania jego są niezbędne.

Wleczenie tonów lub oszpecanie ich bezmyślnemi trelami i ozdóbkami, gwałtowne i nierówne wymawianie wyrazów, mięszanie tonu mowy z wyższem od niego tonem śpiewu, płaczliwy i efektowny wyraz głosu, zbytnie uwydatnianie lub połykanie ostatnich sylab i t. p. — otóż błędy, jakie śpiewacy popełniać mogą przy recytującym śpiewie i czytaniu choralnem. Zgorszenia zaś i profanacyi dopuszcza się śpiewak, który nie starając się zrozumieć tekstu, źle i niewyraźnie go wymawia, który spieszy się, by jaknajprędzéj skończył i przemienia przez to piękny i dźwięczny język łaciński w niezrozumiałe mruczenie.

ARTYKUŁ II.

CHORAŁ PRZECHODNI.

Mianem tem oznaczamy śpiew urozmaicony zmianą nót nie tylko nad kilku sylabami tekstu ale nad całym tekstem. Na każdą sylabę przypada zwykle jedna tylko nóta; — rzadko kiedy sylaba ma więcéj aniżeli trzy nóty. To téż chorał przechodni, z wyjątkiem melodyi śpiewanych przez kapłana, dyakona i subdyakona (t. zw. *accentus*), słusznie popularnym śpiewem kościoła nazywać się może; i tam, gdzie język łaciński, dla wielkiego podobieństwa swego z językiem krajowym, łatwo zrozumianym być może, n. p. we Włoszech, we Francyi i w Hiszpanii, lud chętnie łączy się z chórem w śpiewaniu hymnów, litanii, sekwencyi, psalmów i t. p.

Hymny pisane są częścią prozą, częścią wierszem. Melodya tych ostatnich i jéj wykonanie stósują się do natury poetycznego wiersza; reguły dobréj wymowy i odpowiedniéj akcentuacyi i tutaj zachować trzeba. W tamtych melodya stósuje się do pojedyńczych części peryodu i wykonywanie jéj jest daleko łatwiejsze. O jednych i drugich pomówimy w następnych paragrafach.

§. 45. *Hymny metryczne i sekwencye.*

Skoro modlący się słyszy głos Boga, przemawiającego doń przez usta Kościoła, wtedy czuje on budzącego się w jego sercu ducha ofiary; wyrażeniem tego uczucia jest hymn.

Wtedy to duch chrześcianina przepełniony świętem weselem i nadziemską siłą, dostatecznie przygotowany jest do objawienia Bogu swéj miłości t. j. do złożenia mu ofiary pochwalnéj *(sacrificium laudis)* i do ścisłego połączenia się z liturgicznem życiem kościoła.[1]

Za pomocą poezyi uczucia silniéj wnikają w ducha chrześcianina i trwałe piętno na nim wyciskają; a chrześcianin cieszy się zarazem w duszy i rozkszuje rozmaitością rytmów i bogactwem melodyi, wtórujących w coraz nowszych formach mierze wiersza.

2. Wielka zachodzi różnica między rytmem a miarą wiersza. Nawet w potocznéj rozmowie zwykliśmy podnosić i spuszczać głos, zachowując przytem pewien rodzaj rytmu; lecz nie zważamy przytem na istotę rytmu, t. j. nie używamy pewnych odmierzonych interwalów i nie powtarzamy ich w pewnych oznaczonych ściśle odstępach. Zauważyć prócz tego trzeba, że akcent metryczny *(ictus)* jest zupełnie niezależnym od akcentu mowy; w deklamacyi jednak, a więc i w śpiewie koniecznie jeden z drugim połączyć trzeba i to w ten sposób, by akcent metryczny akcentu mowy nie przytłumiał.

3. Słowa w języku łacińskim składają się z krótkich i długich sylab; czas, który jest potrzebny do wymówienia krótkiéj sylaby zowie się *mora;* krótka więc sylaba ma jednę *morę*, a długa mniéj więcéj dwie *morae.* Z zestawienia sylab długich i krótkich powstają stopy wierszowe *(pedes).* Mamy cztery stopy dwuzgłoskowe, ośm trzyzgłoskowych, szesnaście czterozgłoskowych, trzydzieści dwa pięciozgłoskowych i t. d.[2]

[1] Amberger, *Pastoraltheol.* II. t. 440.

[2] Najważniejsze stopnie wierszowe:
⏑ ⏑ *pyrrhichius,* – – *spondeus,* ⏑ – *jambus,* – ⏑ *trochaeus* czyli *choreus.* ⏑ ⏑ ⏑ *tribrachis,* – – – *molossus,* – ⏑ ⏑ *dactylus,* ⏑ – ⏑ *amphibrachis,* ⏑ ⏑ – *anapaestus,* ⏑ – – *bacchius,* – ⏑ – *amphimaker* czyli *creticus,* – – ⏑ *palimbachius* czyli *antibachius.*

Jedna stopa wiersza nie może mieć mniéj aniżeli cztery *morae (metrum),* przynajmniéj ośm *morae* (albo dwa metra) składają jeden wiersz, przynajmniéj dwa wiersze jednę zwrotkę.

Metryczne hymny brewiarza są ułożone głównie w następujących czterech miarach:

a) *Miary jambiczne* po 4 stopy wierszowe[1] (jambiczny dimeter), lub po 6 stóp wierszowych[2] (jambiczny trimeter); każda zwrotka ma cztery lub pięć takich wierszy.

b) *Miary trocheiczne,* w których każda zwrotka składa się z sześciu wierszy. Pierwszy, trzeci i piąty wiersz ma cztery stopy, a drugi, czwarty i szósty tylko trzy i pół stopy.[3] Sekwencya *Stabat Mater* ma dwa wiersze czterostopowe, jeden wiersz trzy i pół stopowy; oprócz tego pierwsze dwa wiersze każdéj zwrotki mają rym wzajemny. Hymn *Ave Maris stella* złożony jest ze zwrotek czterowierszowych, a każdy wiersz z trzech trocheow.

c) *Miary saficzne* z trzema wierszami po jedenaście sylab[4] i z czwartym tak zwanym *adonicznym* z pięcioma sylabami.

d) *Miary asklepiadyczne* z trzema wierszami po dwanaście sylab z czwartym, wierszem *glykonicznym,* mającym ośm sylab.[5]

W liturgicznych tekstach graduału i antyfonarza zachodzą także jeszcze dystycha n. p. Ant. *Hic vir despiciens mundum* i *O magnum pietatis opus.* Wiersz *Virgo Dei Genitrix* wraz z resp. *In tua se clausit, Gloria laus* śpiewane w palmową nie-

[1] N. p. *„Jam lucis orto sídere“, „Nunc sancte nobis Spíritus“, „Rector potens, verax Deus“, „Rerum Deus tenax vigor“, Te lucis ante términum“, „Jam sol recédit ígneus“, „Jesu coróna Virginum“, „Aeterna Christi múnera“ etc.*

[2] N. p. *Beáte Pastor Petre, clemens áccipe.* lub *Egrégie Doctor Paule, mores ínstrue.* lub *Decóra lux aeternitátis aúream.*

[3] N. p. *Lustra | sex qui | jam per- | égit | Tempus | implens córporis etc., Pange lingua gloriósi,* lub *Ira justi Conditóris* i t. d.

[4] N. p. *Iste Confessor, — Ut queant laxis, — Sœpe dum Christe populus, Iam faces lictor ferat,* i t. d.

[5] N. p. *Te Joseph celebrent, Custodes hominum, Sanctorum meritis.*

dzielę i t. p. Są tam prócz tego teksty, składające się z samych hexametrów n. p. antyfona o Matce Boskiéj *Alma Redemptoris mater,* Introit *Salve sancte parens,* antyfona *Solve iubente Deo,* których melodye jednak śladu nawet wiersza nie zachowały.

4. Każda sylaba w hymnach ma, jak wyżéj powiedzieliśmy, jednę zwykle nótę, rzadko kiedy sylaba ma neumy o dwóch lub trzech nótach. Melodya przeto odpowiada miarze wiersza; wykonanie jéj stósować się tedy powinno jedynie do akcentu mowy. Często zdarza się, że akcent melodyi podanéj w pierwszym wierszu, zmienia się w wierszach następnych, gdyż zmienił się w nich akcent mowy. W pierwszych wydaniach ksiąg choralnych uwzględniano tylko tekst pierwszéj zwrotki i według niego rozkładano, stósownie do długości głosek, nóty choralne (▪ ♦ ▪); w wydaniach późniéjszych zaś zastósowano półkrótką nótę ▪ do zgłosek raz mających, a drugi raz nie mających akcentu, a długą ▪ położono nad sylabami mającemi akcenta we wszystkich wierszach, co z następnych początków hymnu *Deus tuorum militum* jest widocznem:
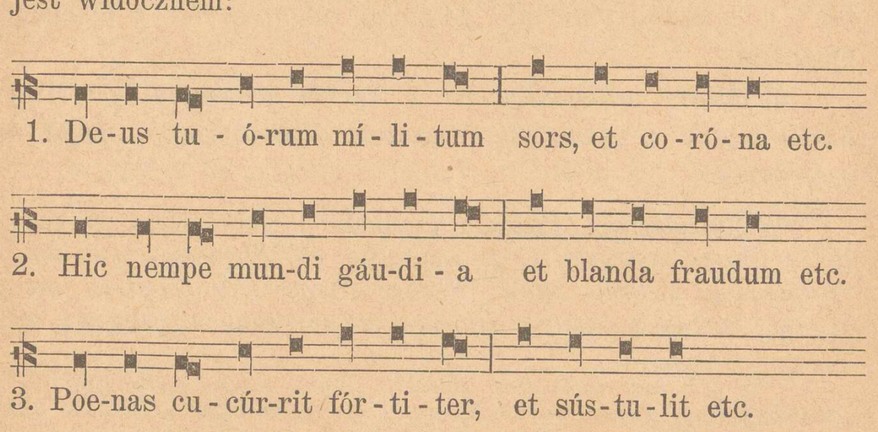


Celem usunięcia hiatu[1] między ostatnią zgłoską wyrazu i pierwszą wyrazu następnego używa się w poezyi t. zw. elizyi. W śpiewie jednak sylabę tę śpiewać trzeba na nótę sylaby poprzedzającéj. N. p.

[1] Ob. §. 10 str. 34.
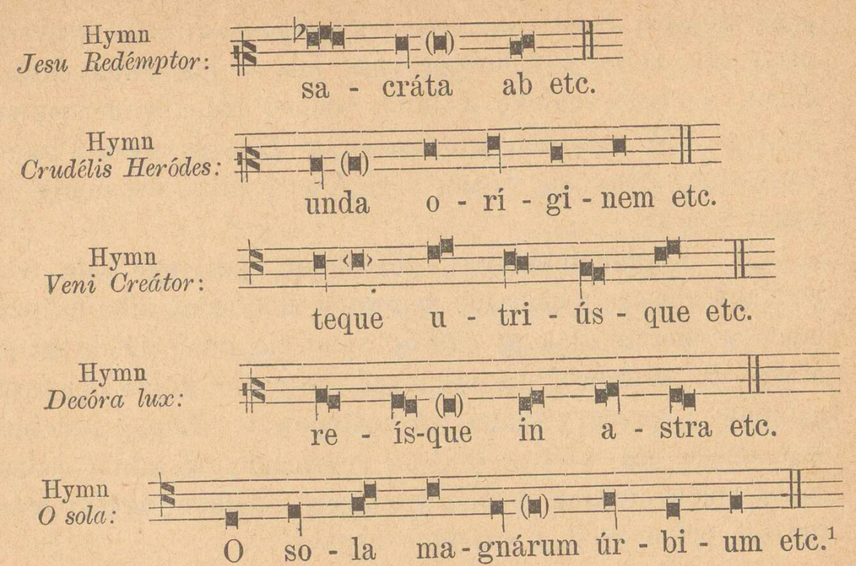


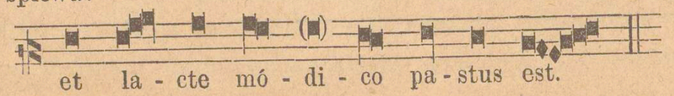
§. 46. *Hymny niemetryczne, prefacye, litanie i t. d.*

I. Do niemetrycznych hymnów należą przedewszystkiem *Gloria in excelsis* i *Te Deum.*

Hymn *Gloria,* który się śpiewa według melodyi odpowiadającéj intonacyi kapłana, może być wykonany: *a*) Naprzemian przez dwa chóry; *b*) naprzemian przez śpiewaków i chór; albo *c*) naprzemian przez złączone chóry (jako *Tutti*) i śpiewaków podzielonych na *sola* i na różne grupy n. p. na tenory i basy, soprany i alty, tenory i alty, basy i soprany i t. d.

Hymn *Te Deum laudamus,* mówi Baini, można śpiewać w dwojaki sposób: pojedyńcze wiersze mogą być odśpiewywane na przemian przez cały chór i kilku śpiewaków, lub przez śpiewaków i lud. Może on także być wykonany naprzemian przez dwa chóry lub na przemian z organami, byleby tylko tekst był zrozumiale odczytywany. Jednakże

[1] W hymnie *A solis ortus cardine* trzeci wiersz szóstéj zwrotki tak się śpiewa:



przy słowach *Pleni sunt coeli* i *Te ergo quæsumus* wszystkie głosy się łączą i śpiewają całą siłą i jak najuroczyściéj *Pleni,* a ciszéj, daleko wolniéj, tonem błagalnym śpiewają *Te ergo.* W ostatnim wierszu *In te Domine speravi* znowu wszystkie głosy się łączą i stósowną siłą wspaniały ten hymn kończą.

II. Kapłan intonuje *Credo* silnym, jak tego sam tekst wymaga głosem, a chór lub śpiewacy albo sami, albo na przemian z chórem, jak w *Gloria,* śpiewają daléj aż do końca. Można tu wtórować na organach, lecz nie wolno opuszczać ustępów i przegrywkami ich zastępować. Lepiéj jest śpiewać Credo bez wtórowania na organach; w takim jednak razie śpiew winien być płynniejszy, dobrze akcentowany tudzież pełen życia i świętego zapału.

III. Prefacya należy do najpiękniejszych śpiewów w księgach choralnych. *Oddałbym całą sławę swoję, gdybym mógł poszczycić się ułożeniem prefacyi,* mawiał nieśmiertelny Mozart. A Mettenleiter pisze o prefacyi i o *Pater noster:* „Nie masz w muzyce i nie może być nic wznioślejszego nad melodye prefacyi i Pater noster. Tysiąckroć śpiewaliśmy lub słyszeliśmy je, mimo to nie czujemy znużenia, słysząc je codziennie i śpiewając drugie razy tysiąc; owszem codzień bardziéj one nas poruszają, objawiają nam za każdym razem jakąś rzecz przed tem niesłyszaną i czegoś nowego nas nauczają; słysząc te niebiańskie tony czujemy głębiéj obecność Boga i zdaje nam się jakoby tchnienie Ducha św. coraz wyraźniéj do nas dochodziło... A tymczasem do osiągnienia tego wszystkiego używa się zaledwie czterech prostych interwalów.“

Starać się tedy usilnie trzeba, by wykonanie tych melodyi od początku do końca było ze wszech miar doskonałe. Chór śpiewa pierwsze cztery responsoria pewnym i rosnącym stopniowo głosem. Organy wtórują responsoriom — nigdy zaś prefacyi, którą sam kapłan śpiewa.

Podobne do opisanych co dopiero, a nawet piękniejsze i bogatsze są melodye wielkosobotniego *Exultet,* nadające

hymnowi temu charakter tryumfu i radości, jakiego chyba żadna inna kompozycya muzyczna tak doskonale oddać by nie mogła.[1]

IV. Nie chcąc powtarzać, cośmy wyżéj o innych niemetrycznych częściach liturgii n. p. o litaniach, o antyfonach itp. powiedzieli, przytoczymy tylko kilka uwag o tym przedmiocie z cennego dziełka *„Choral und Liturgie“:*[2] „Wrażenie sylaby przedłużonéj jest istotnie różne od wrażenia sylaby akcentowanéj; ostatnia rozwija swoję siłę bardziéj w uchu słuchającego, aniżeli w ustach śpiewającego, przedłużona zaś przeciwnie; akcentowana chce więcéj być zrozumianą, niż słyszaną, przedłużona więcéj słyszaną, niż zrozumianą. Nóta choralna nie ma najmniejszego wpływu na długość lub krótkość, siłę lub słabość stojącéj pod nią sylaby; przeciwnie tam ta w długości swego trwania do téj ostatniéj się stósuje. Tekst tu jest panem; on rządzi, a nóta winna mu być posłuszną.“

Pauzy[3] nie powinny nigdy zmieniać myśli tekstu, ani téż nie przerywać lub dzielić w nienaturalny sposób całych peryodów lub słów pojedyńczych. Pauzę przygotować trzeba przedłużeniem poprzedzającéj nóty, które to przedłużenie będzie większe lub mniejsze, stósownie do trwania pauzy; tak iż czasami żadnéj w śpiewie nie będzie przerwy, lecz tylko lekkie zniżenie tonu przy przejściu do następnéj nóty; czasami znowu śpiew na chwilę przerwie się zupełnie. Chcąc przygotować ucho do zbliżającéj się pauzy (ilekroć myśl muzyczna się kończy) trzeba śpiewać mocniéj ostatnią sylabę z akcentem[4] n. p. *Dominus vobiscu---m;* nie zaś *Dominus vobiscu---m.*

[1] Kardynał Wiseman „*Vorträge über die Liturgie der stillen Woche*“.

[2] L. c. str. 102 sequ.

[3] Moderatores chori qui chorodidascali vocari solent constituant pausatores, qui signo aliquo pausas faciant, vel indicent, versusque præcipitantes (szczególnie w śpiewie psalmów) cohibeant. Bonartius *de horis canonic.* L. III. c. XX.

[4] *Penultima acuitur, ultima protenditur.*

Reguły powyższe, wypływające z natury tekstu i śpiewu nie wystarczają. Trzeba koniecznie posiadać w duszy pierwiastek nadprzyrodzony, który wielki i ważny wpływ na dobre wykonanie śpiewu choralnego wywiera. On to jest jakby akcentem Ducha świętego, który „prosi za nami wzdychaniem niewymownym;“[1] — jest akcentem wiary, która udziela językowi naszemu siły nieprzezwyciężonéj do wlewania w serca ludzkie, za pomocą słuchu, prawd religijnych; — jest akcentem naszego sumienia, które winnem się czuje w oczach Boga, ufa w nieprzebrane miłosierdzie Jego; jest wreszcie akcentem zupełnego oddania się Bogu i nieograniczonéj wdzięczności, który udziela świętym melodyom tajemniczego i niebiańskiego namaszczenia, oczyszczającego je z żywiołów ziemskich i zupełnie je przemieniającego. Człowiek zmysłowy przeobraża się w ten sposób w człowieka nadprzyrodzonego i przygotowuje się powoli do śpiewania kiedyś w chórze Aniołów i błogosławionych, który

. . . . . w téj wiekuistéj wiośnie, co jéj nigdy
Chłody nocnego nie niszczą Barana
Hozannę śpiewa wciąż troistym głosem.[2]

ARTYKUŁ III.

CHORAŁ NEUMATYCZNY.

§. 47. *Zmienne części mszy, antyfony, responsoria itd.*

Wyłuszczoną w poprzednim paragrafie zasadę: *Potius considerandus est sensus quam modulatio* (t. j. zważać trzeba bardziéj na treść wyrazów aniżeli na melodyą) zastósować także trzeba do tych śpiewów choralnych, które bogatsze są w nóty i w neumy, i które wskutek tego nazywają się śpiewami neumatycznemi. Powstają tu ważne kwestye, jak wykonywać grupy nót i przedłużone formy muzyczne, jak je łączyć i zastósować do wyrazów, aby i charakter recytującego śpiewu

[1] List do Rzymian VIII. 26.

[2] Dante; *Boska Komedya;* Roż. XXVIII, 39, 40. Przekład Stanisławskiego.

pozostał nietknięty i aby nie ucierpiała treść i jasność świętego tekstu? Na wszystkie te kwestye odpowiemy według wskazówek podanych w wymienionem kilkakrotnie dziełku:[1]

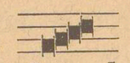
I. Tak zwanych *jubilacyi (jubilationes)* i w ogóle wszelkich grup nót bez osobnego tekstu, nie można uważać za ozdoby muzyczne oderwane od reszty części melodyi tekst mających; są one natomiast ściśle z temi ostatniemi związane, wypływają z nich i powinny przeto pod każdym względem im być poddane. To też jubilacye nigdy bez powodu się nie używają; zachodzą one przy błagalnych melodyach na *Kyrie,* w melodyach na *Sanctus,* a zwłaszcza na sylabach radosnego i tryumfującego *alleluja.*

II. W wykonaniu jubilacyi śpiewak powinien zawsze kierować się tekstem i o nim ciągle pamiętać, chociażby formuła przeciągała się jak najdłużéj i rozmaite przybierała formy. Dla tego też słowa tekstu, do których są dołączone dłuższe lub krótsze figury nót, powinny mieć tak zaostrzony akcent i tak wybitny wyraz powagi, iżby wszystkie następujące nóty zdawały się z tekstu wypływać i nad nim się rozszerzać.

III. Części składowe neumatycznego peryodu t. j. pojedyńcze jego formuły powinny być w wykonaniu stósownie do ich charakteru oddzielone jedna od drugiéj; a jednak tworzyć one powinny, podobnie jak sylaby, słowa i zdania w mowie, jednę nierozerwalną całość melodyjną.

IV. Długość nót, które służą tu tylko do kierowania modulacyą głosu, nie jest ściśle oznaczona. Zwyczajna nóta ▪ odpowiada zupełnie samogłosce w mowie, i stosuje się ściśle, ze względu na przeciąg czasu, do trwania samogłoski w podłożonéj sylabie. Długa ▬ wyraża akcent samogłoski i rośnie w siłę lub zmniéjsza się w niéj stósownie do poło-

[1] *Choral und Liturgie* str. 121 i następne. Ob. także Pothiera: *Les mélodies grégoriennes,* a zwłaszcza Kienla: *Choralschule,* przetłomaczoną na francuzkie przez Jansensa p. t. *Théorie et Pratique du Chant grégorien,* Tournai, Desclée, 1888.

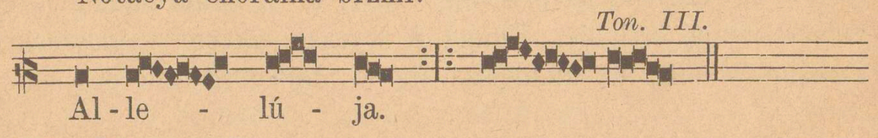
żenia i do znaczenia, jakie słowo ma w zdaniu lub w peryodzie.[1] Wszystkie w górę idące formy nót n. p.  *Podatus,*  *Scandicus* i. t. d. wymagają wzrostu głosu *(crescendo)*, dopóty się nie dojdzie do najwyższéj nóty. Wszystkie zstępujące połączenia nót  *Clivis* i  *Climacus,* wymagają zniżenia głosu *(decrescendo)*. Grupy pozostałe z połączenia formuł idących w górę z formułami zstępującemi n. p.  winny być wykonane częścią jako *podatus*, częścią jako *clivis*.
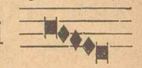
Na zakończenie podajemy tu *Alleluja* z notacyą nowożytną i z używanemi dzisiaj znakami ekspresyi muzycznéj; nie dla tego, abyśmy popierali ten sposób pisania, lecz dla tego, aby uczeń łatwiéj pojął, jak w praktyce zastósować ma wyłuszczone powyżéj teorye.

Wybieramy *Alleluja* z wierszem, przypadającem na niedzielę XII po Zielonych Świątkach. Przewodnią myślą téj mszy jest modlitwa uciśnionéj duszy, która błaga Boga o pomoc przeciw nieprzyjaciołom swoim. Introit rozpoczyna się od słów *Deus in adiutorium meum intende.* Graduał wyraża pociechę, jaką czuje dusza z ufności w pomoc Bożą: *Benedicam Dominum in omni tempore: semper laus ejus in ore meo. In Domino laudabitur anima mea: audiant mansueti et laetentur.* — Potem następuje podwójne Alleluja z wierszem: *Domine Deus salutis meae, in die clamavi et nocte coram te.*

Dla wyrażenia téj ufności wybrany został trzeci tryb (zob. str. 56).

Notacya choralna brzmi:



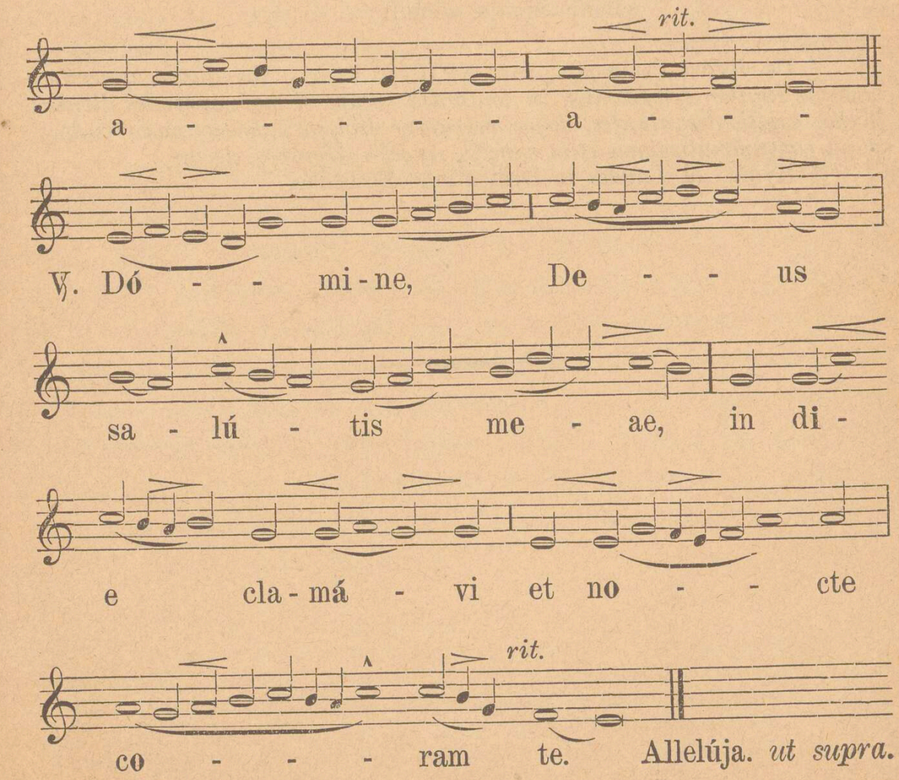
[1] I tak n. p. wyraz *Dóminus* ma w zdaniach następnych, stósownie do miejsca jakie zajmuje, różny akcent: *Dixit Dominus Domino meo — vocavit me Dominus nomine meo — quoniam tu Domine* i t. d.
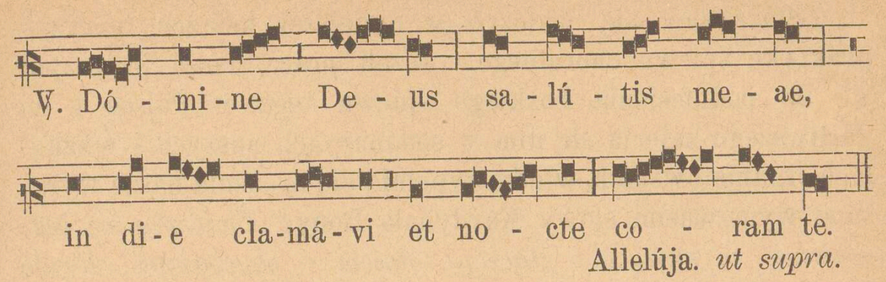


Notacya nowożytna:
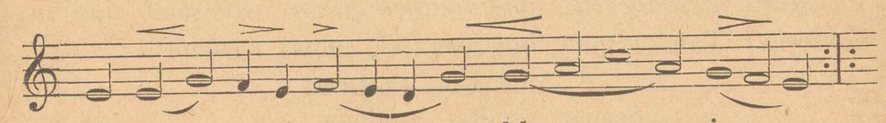


Chór powtarza i dodaje następującą neumę:



Staraliśmy się wyłożyć w niniejszéj książce teoryą i praktykę śpiewu choralnego. Jeżeli praca nasza przyczyni się do podniesienia boskiego śpiewu tego w Polsce i do gorliwszego zajęcia się nim w seminaryach naszych i w szkołach organistowskich, wtedy wypełnią się życzenia nasze wyrażone wymownemi słowy Kardynała Bony:[1] *Ćwiczmy się bezustannie w muzyce i złączeni głosem i obyczajami chwałę Bożą w tem wygnaniu naszem wyśpiewujmy, — dopóki nas Bóg nie uczyni uczestnikami muzyki boskiéj i do godności śpiewania nieskończenie doskonałych pieśni anielskich nas nie wyniesie.* Tam u góry bowiem, jak mówi Kościół[2]

. . . . illa sedes Coelitum
Semper resultat laudibus,
Deumque Trinum et Unicum
Iugi canore praedicat;
Illi canentes iungimur
Almae Sionis aemuli.

[1] De divina Psalmodia, cap. XVII. §. V, 5. *Nos autem generibus musicae iugiter exerceamus, in concordia vocum et morum laudes divinas in hoc exsilio decantantes, donec mereamur divinae musicae consortes fieri, et ad consummatissimos cum sanctis Angelis Hymnos elevari.*

[2] Hymn. ad *Laudes* in Dedicatione Ecclesiae.

DODATEK I.

TABELE NEUMÓW.

Czterdzieści lat upływa, jak uczeni zaczęli z zapałem badać prawdziwe znaczenie pisma neumatycznego, podobnego do dzisiejszéj pisowni stenograficznéj. Odznaczyli się w tym względzie O. Ludwik Lambillote T. J., Benedyktyn O. Anzelm Schubiger, pisarze francuzcy: E. Coussemaker, F. Danjou, F. J. Fétis, T. Nisard (Normand) i F. Raillard. W nowszych czasach odznaczali się w powyższych badaniach Hermesdorff, O. Kornmüller, Schlecht, O. Pothier, O. Kienle, ks. Chaminade, Dr. Riemann i inni.[1]

Autor niniejszéj książki po gruntownem przejrzeniu wielkich skarbów, jakie pod tym względem posiadają biblioteki rzymskie, przekonał się, że uczeni usiłujący porównać rękopisy z jedenastego i następnych wieków z rękopisami wieków dawniéjszych, do rezultatów, któreby miały wartość historyczną dopóty nie dojdą, dopóki z wielkim nakładem czasu i pieniędzy licznych prób fotograficznych, zdjętych z kodeksów różnych krajów i należących do różnych epok, przed oczyma mieć nie będą.[2]

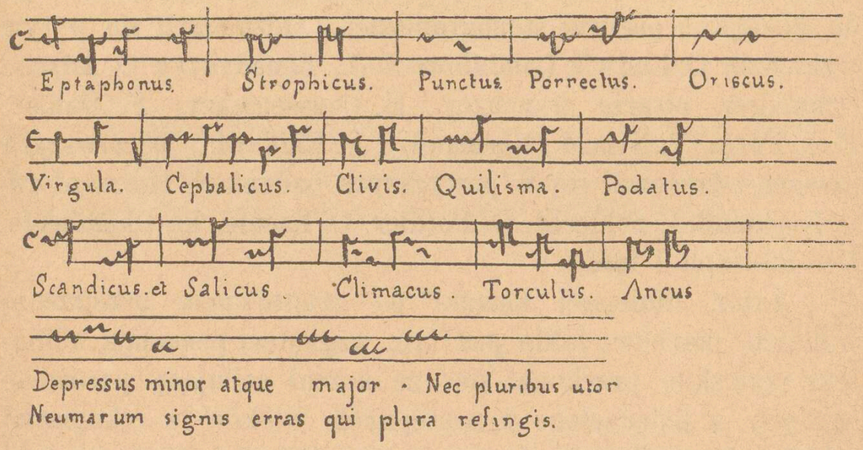
[1] Ob. Ambrosa Musikgeschichte II. 72 etc.

[2] Rzucona przez autora myśl poczyna się urzeczywistniać, gdyż uczeni OO. Benedyktyni w Solesmes (Sarthe France) wydają od roku dzieło pod tyt.: *Recueil de Paléographie Musicale,* wychodzące poszytami kwartalnemi i podające fotograficzne odbitki (t. zw. heliograwurą) najcenniejszych rękopisów neumatycznych od VII do XV wieku.

W niniejszym dodatku podajemy miłośnikom archeologii wykaz odmian, przez jakie przechodziła notacya śpiewu choralnego od najdawniejszych do najnowszych czasów.[1]

Znaki pisma neumatycznego nie były początkowo bliżéj określone; uczono ich się tylko z tradycyi i służyły one do przypomnienia śpiewakowi znanych mu melodyi; dopiero w wieku XI, w którym zaczęto pisać neumy na liniach, każdy interwal i każda neuma wyraźnie oznaczone zostały. Pismo neumatyczne dzieli się na pismo łacińskie i gotyckie; neumy mogą być albo pojedyńcze albo złożone; zachodzą przy nich znaki, jedynie tylko do ozdoby służące.

Tabela I.[2]



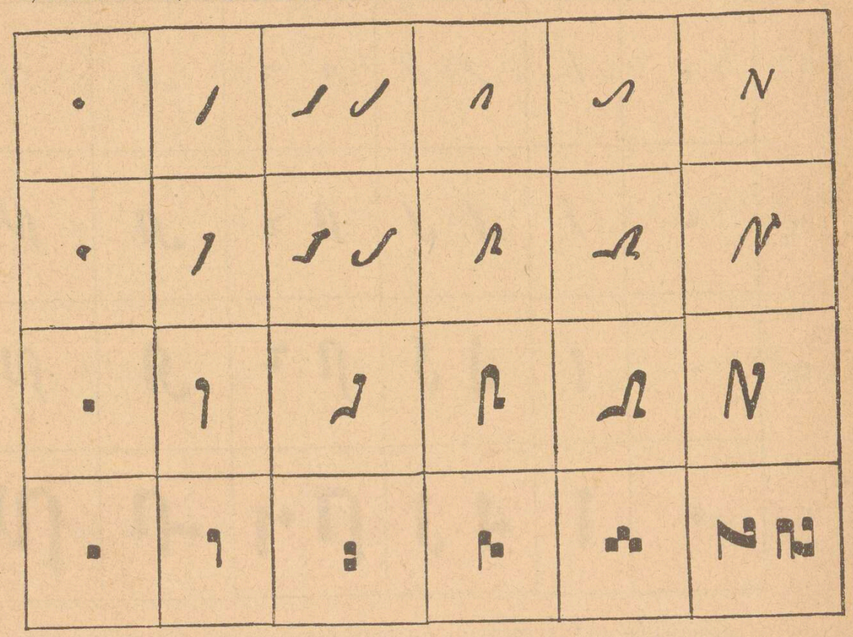
[1] Nie zapominajmy przecież o następnym pięknym ustępie z dekretu wydanego dnia 26 kwietnia 1883 przez św. Kongregacyą Obrządków: *Quamvis ecclesiastici cantus cultoribus integrum liberumque semper fuerit, ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, disquirere quaenam vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variaeque eiusdem phases, quemadmodum de antiquis Ecclesiae ritibus ac reliquis Sacrae Liturgiae partibus erudissimi viri cum plurima commendatione disputare et inquirere consueverunt; nihilominus etc.*

[2] Coussemacker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge;* Tab. 38, Nr. 5. Tabela powyższa wzięta jest z kodeksu z wieku XV, przechowującego się w bibliotece św. Marka we Wenecyi. Następne tabele wyjęliśmy z dzieła O. Pothier, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition;* str. 54 etc.

Tabela II.

Pisownia łacińska neum pospolitych.

a) *Punctum.* b) *Virga.* c) *Podatus.* d) *Clivis.* e) *Torculus.* f) *Porrectus.*



g) *Scandicus.* h) *Salicus.* i) *Climacus.* k) *Pes subpunctis.* l) *Climacus resupinus.*

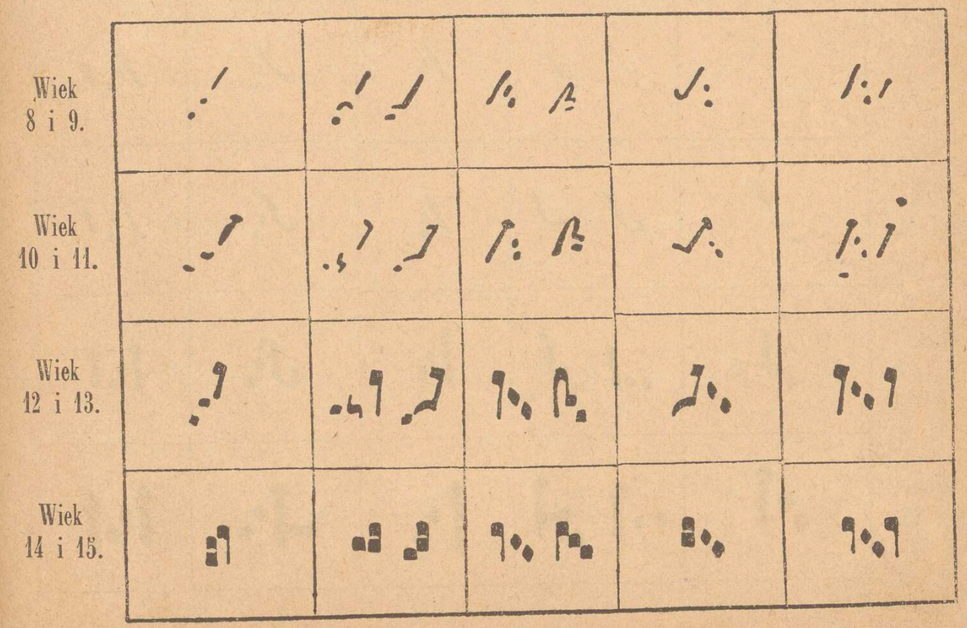
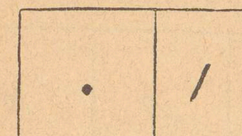
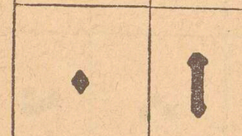


Tabela III. Pisownia gotycka neum pospolitych.

a) *Punctum.* b) *Virga.* c) *Podatus.* d) *Clivis.* e) *Torculus.* f) *Porrectus.*

Wiek 8 i 9.						
Wiek 10 i 11.						
Wiek 12 i 13.						
Wiek 14 i 15.						

g) *Scandicus.* h) *Salicus.* i) *Climacus.* k) *Pes subpunctis.* l) *Climacus resupinus.*

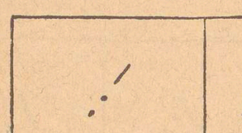
Wiek 8 i 9.					
Wiek 10 i 11.					
Wiek 12 i 13.					
Wiek 14 i 15.					

Tabela IV. Pisownia łacińska ozdób neumatycznych.

a) *Strophicus.* b) *Epiphonus.* c) *Cephalicus.* d) *Ancus.* e) *Quilisma.* f) *Pressus.*

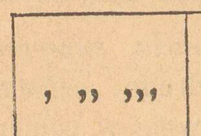
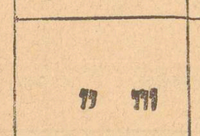
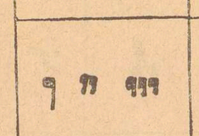
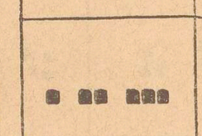
Wiek 8 i 9.						
Wiek 10 i 11.						
Wiek 12 i 13.						
Wiek 14 i 15.						

Tabela V. Pisownia gotycka ozdób neumatycznych.

a) *Strophicus.* b) *Epiphonus.* c) *Cephalicus.* d) *Ancus.* e) *Quilisma* f) *Pressus.*

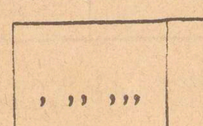
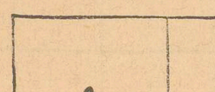
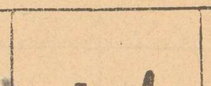
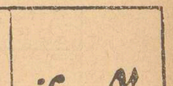
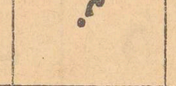
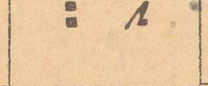
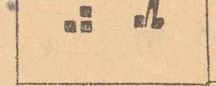
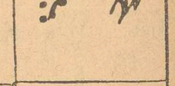
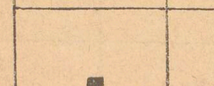
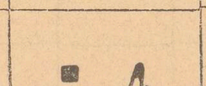
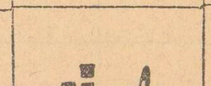
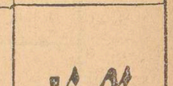
Wiek 8 i 9.						
Wiek 10 i 11.						
Wiek 12 i 13.						
Wiek 14 i 15.						

Tabela VI.

Pisownia neum pospolitych po wynalezieniu linii muzycznych.

Coussemaker nazywa te neumy *puncta superposita (points superposés)*, gdyż leżąc jedna nad drugą, oznaczają zarazem interwal melodyi; używano ich głównie w południowéj Francyi.

a) *Punctum.* b) *Podatus.* c) *Clivis.* d) *Torculus.* e) *Porrectus.*

Wiek 11 i 12.					
Wiek 13.					
Wiek 14.					

f) *Scandicus.* g) *Salicus.* h) *Climacus.* i) *Climacus praepunctis.* k) *Climacus resupinus.* l) *Porrectus praepunctis.*

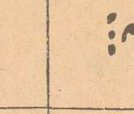
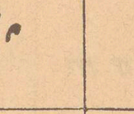
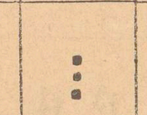
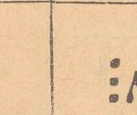
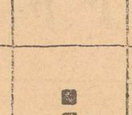
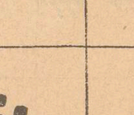
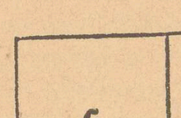
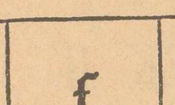
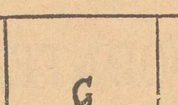
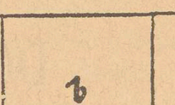
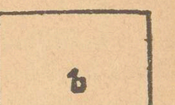
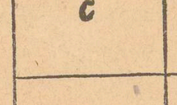
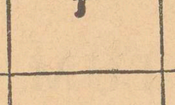
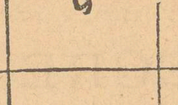
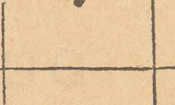
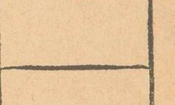
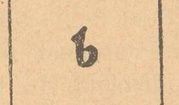
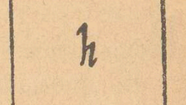
Wiek 11 i 12.						
Wiek 13.						
Wiek 14.						

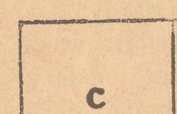
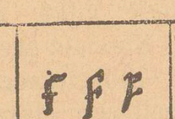
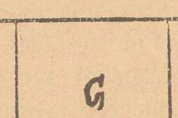
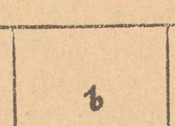
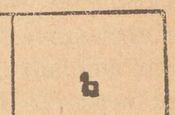
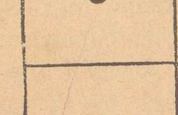
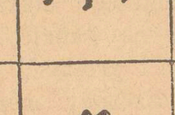
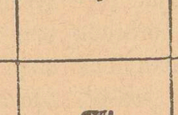
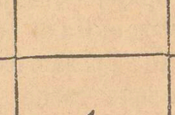
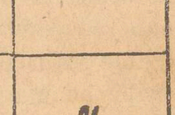
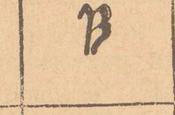
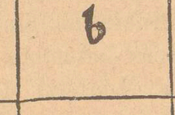
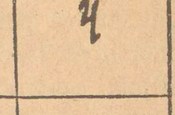
Tabela VII.

Postacie kluczy i znaków ♭ i ♮ w porządku chronologicznym.

a) Pisownia łacińska.

Wiek 11.					
Wiek 12 i 13.					
Wiek 14. i 15.					

b) Pisownia gotycka.

Wiek 11.					
Wiek 12 i 13.					
Wiek 14. i 15.					

DODATEK II.

DECRETUM.

Romanorum Pontificum sollicitudo, quemadmodum in reliquis quæ ad Sacram Liturgiam pertinent, in eo etiam excelluit, quod ecclesiasticorum concentuum, maxime vero Gregoriani cantus, decori atque uniformitati semper consuluerit. Quocirca, cum iuxta vota Sanctæ Tridentinæ Synodi, Pius IV Pontifex Maximus aliquot S. R. E. Cardinales reformationi liturgici cantus præfecisset, omnem hi curam adhibuere, ut cantus eiusmodi ad aptiorem simplicioremque formam reduceretur, et ita ab omnibus divinæ psalmodiæ operam dantibus recipi adoptarique facile posset. Qua in re perficienda plurimum illos iuvit solers industria atque eximia peritia Magistri Ioannis Petri-Aloysii Prænestini, qui, iuxta recensitas prudentissimas normas, ita Romani Gradualis emendationem perfecit, ut simul proprios, ac genuinos Gregoriani cantus characteres in eo conservaret. Graduale Romanum ita emendatum atque reductum deinceps Paulus V Pontifex Maximus typis Mediceis Romæ imprimi iussit, et Apostolicis Litteris in forma Brevis approbavit. Quo ex tempore in Pontificia Capella, atque in Patriarchalibus aliisque insignioribus Urbis Ecclesiis adhiberi illud cœpit. Petri-Aloysii Prænestini aliquot discipuli cœptum ab eo opus, jubentibus Romanis Pontificibus, prosecuti erant. Aetate vero nostra, cum sa. me. Pius IX Pontifex Maximus Romanam liturgiam in omnibus fere Ecclesiis feliciter adoptatam cerneret, etiam in votis habuit quoad cantum liturgicum uniformitatem inducere. Idcirco per Sacram Rituum Congregationem peculiarem instituit Commissionem virorum ecclesiastici cantus apprime peritorum, qui sub ejusdem ductu, auspiciis et auctoritate Graduale Editionis Mediceæ Pauli V iterum evulgarent, ceterasque partes, quæ deerant ejusdem cantus, ad normam Gradualis perficerent. Huic voluntati obsecuta Sacra Rituum Congregatio, editis per præfatam Commissionem circularibus litteris die 2 Januarii anni 1868, nomine Summi Pontificis invitavit typographos librorum liturgicorum editores tam nostrates, quam exteros, qui vellent perhonorifico atque saluberrimo huic operi, sub directione Commissionis et auspiciis Sacræ Congregationis, manus admovere. At cum illud gravissimum esse omnes agnoscerent, magnasque expensas, diligentiamque plurimam requirere, unus Eques Fridericus Pustet Ratisbonensis, Summi Pon-

Pieczołowitość[1] Rzymskich Papieży podobniejak w innych względach, tyczących się św. liturgii, tak téż i w tym się okazała, że przyczyniła się do czystości i jednolitości śpiewu kościelnego, szczególniéj zaś Gregoryańskiego. W tym celu, kiedy według życzeń św. Soboru Trydenckiego, Papież Pius IV. polecił kilku Kardynałom Św. Rz. Kościoła zreformowanie śpiewu liturgicznego, dołożyli oni wszelkiego starania, aby śpiew ten sprowadzić do odpowiedniejszéj i prostszéj formy i aby tak uproszczony mógł być z łatwością przyjętym i zastósowanym przez wszystkich oddających się świętéj psalmodyi. W dokonaniu téj sprawy wielce im był pomocny gorliwy współudział i znakomita biegłość mistrza J. P. Alojzego Palestryny, który według wskazanych mu najmędrszych prawideł Rzymski Graduał w ten sposób poprawił, iż zachował w nim właściwe i prawdziwe cechy gregoryańskiego śpiewu. Paweł V. Papież polecił następnie wydrukować w drukarni Medycejskiéj i listem Apostolskim w formie Breve zatwierdził Graduał Rzymski w ten sposób oczyszczony i uproszczony. Od tego czasu poczęto używać tego ostatniego w kaplicy Papieskiéj, w kościołach Patryarchalnych i innych znakomitszych kościołach Rzymu. Niektórzy uczniowie P. A. Palestryny pracowali na rozkaz Papieży Rzymskich nad dalszym ciągiem rozpoczętego przez mistrza dzieła. Za naszych zaś czasów Papież Pius IX widząc Liturgią Rzymską przyjętą we wszystkich prawie kościołach, pragnął zaprowadzić także jednolitość w śpiewie liturgicznym. W tym celu za pomocą św. Kongregacyi Obrządków, ustanowił on osobną komisyą, złożoną z mężów najbieglejszych w śpiewie kościelnym, którzyby pod tejże Kongregacyi kierownictwem, przewodnictwem i opieką Graduał wydania Medycejskiego Pawła V. na nowo drukiem ogłosili i niektóre brakujące części śpiewu na wzór Graduału uzupełnili. Idąc za tem życzeniem św. Kongregacya Obrządków wydała dnia 2 stycznia r. 1868 przez powyższą komisyą okólnik, mocą którego wezwała w imieniu Ojca świętego wydawców ksiąg liturgicznych, tak włoskich jak i zagranicznych, aby ci tak zaszczytnego i zbawiennego dzieła pod kierownictwem komisyi, a pod

[1] Przedrukowano z małemi poprawkami z przekładu lwowskiego wydanego r. 1887.

tificis atque Sacrorum Rituum Congregationis Typographus arduo se huic operi accinxit, ac feliciter, Graduale quod attinet, illud absolvit. Perfecta itaque fuit Romani Gradualis Pauli V Editio maturo studio et cura prædictæ Commissionis, ab eaque diligenter revisa, et tamquam authentica declarata, adeo ut merito Romana, et a Sacra Congregatione concinnata dici valeat. Eam Summus Pontifex Pius IX suis Brevibus litteris datis die 3 Maii anni 1873, plurimum laudavit, atque ad unitatem cantus ecclesiastici inducendam Reverendissimis locorum Ordinariis, iisque omnibus, quibus Musices Sacræ cura est, magnopere commendavit: addita hortatione ipsi Editori, ut quæ adhuc edenda supererant de Gregoriano cantu volumina, quibus inchoata olim a Paulo V perficitur editio, tandem in lucem proferret. Cum itaque deinceps idem Typographus, pari studio ac diligentia, et juxta prædictas normas, eam partem edidisset Antiphonarii atque Psalterii quæ Horas diurnas complectitur, Sanctissimus Dominus Noster Leo XIII alias edidit Apostolicas Litteras in forma Brevis die 15 Novembris anni 1878, quibus Prædecessoris sui decreta confirmans, eam Editionem a Viris ecclesiastici cantus apprime peritis, ad id a Sacra Rituum Congregatione deputatis, revisam approbavit atque authenticam declaravit; adiecta, iisdem verbis, quibus sa. me. Pius IX usus fuerat pro edito

opieką świętéj Kongregacyi Obrządków podjąć się chcieli. Gdy wszyscy uznali, że zadanie to jest nader trudném, wielkich nakładów i nadzwyczajnéj pilności wymagające, jeden tylko Fryderyk Pustet z Ratyzbony, drukarz Ojca świętego i św. Kongregacyi Obrządków, podjął się téj ciężkiéj pracy i wydał wszystko to, co się odnosi do Graduału. Tym sposobem zmudną pracą i staraniem wspomnianéj komisyi zostało uskutecznionem wydanie Rzymskiego Graduału Pawła V. pilnie przez nią przejrzane i jako autentyczne uznane, tak że słusznie ono wydaniem Rzymskiem, przygotowanem przez św. Kongregacyą nazwane być może. Ojciec św. Pius IX. osobnem Breve z dnia 3 Maja 1873 pochwalił wielce to wydanie, a celem wprowadzenia jednolitości śpiewu kościelnego Najprzewielebniejszym Rządcom dyecezyi i tym, którzy się zajmują muzyką kościelną, jak najmocniéj je polecił; wydawcę zaś zachęcił, ażeby także wydał brakujące jeszcze tomy śpiewu Gregoryańskiego, iżby tym sposobem zaczęte niegdyś przez Pawła V. dzieło dokończonem zostało. Gdy następnie tenże drukarz z równą pilnością i starannością wedle rzeczonych prawideł wydał część Antyfonarza i Psałterza, zawierającą Godzinki, Ojciec św. Leon XIII. wydał nowy list apostolski w formie Breve dnia 15 listopada r. 1878, w którym zatwierdzając uchwały poprze-

Graduali, vehementi Editionis eiusdem commendatione ad Reverendissimos Ordinarios omnesque Musices sacræ cultores, *ut sic cunctis in locis ac diœcesibus, cum in ceteris quæ ad Sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.*

Interea temporis plures ecclesiasticæ Musices cultores subtilius inquirere cœperunt, quænam esset primigenia Gregoriani cantus ratio, quæque fuerint per subsequentes ætates variæ eiusdem phases. Verumtamen plus æquo huius investigationis limites prætergressi, ac nimio antiquitatis amore fortasse abrepti, negligere visi sunt recentes Sedis Apostolicæ ordinationes, eiusque desideria pluries manifestata pro introducenda uniformitate Gregioriani cantus, juxta modum prudentissimo Romanæ Ecclesiæ usu comprobatum. Scilicet, posthabito hoc jam sapienter constituto tramite, adhuc sibi integrum esse putarunt contendere, ut ad eam, quam ipsi putant, primævam concentuum formam Gregorianus cantus reducatur, eo etiam sub obtentu, quod Apostolica Sedes cantum Editionis ab se nuper ap-

dnika swojego, wydanie to przejrzane przez mężów w śpiewie kościelnym najbieglejszych, a przez św. Kongregacyą Obrz. wyznaczonych, zatwierdza i za autentyczne uznaje; używając tych samych słów, których Pius IX przy wydaniu Graduału użył; dołączył oraz bardzo gorące polecenie tego wydania Biskupom i lubownikom muzyki świętéj, ażeby tym sposobem we wszystkich miejscach i dyecezyach, jak w innych rzeczach, które do Liturgii świętéj należą, tak i w śpiewie jednego i tegoż samego sposobu się trzymano, jakiego używa Kościół Rzymski.

Tymczasem wielu miłośników muzyki kościelnéj zaczęło gruntowniéj badać, jaki był pierwotny duch Gregoryańskiego śpiewu i jakie były w następnych wiekach jego koleje. Lecz przekraczając granice tego badania i unosząc się zbyt wielką miłością starożytności, zdawali się zaniedbywać świeże rozporządzenia Stolicy Apostolskiéj i życzenia jéj kilkakrotnie objawiane względem zaprowadzenia jednolitości Gregoryańskiego śpiewu, na sposób Rzymski. W rzeczy saméj nie zważając na mądrze wskazaną sobie drogę, sądzili, że mogą jeszcze starać się aby śpiewowi Gregoryańskiemu przywrócić pierwotną według ich mniemania formę, a to pod pozorem, że chociaż Stolica Apostolska śpiew w wydaniu przez siebie zatwierdzonem za autentyczny ogłosiła i gorąco za-

probatæ authenticum quidem declaraverit, et magnopere commendaverit, at minime singulis Ecclesiis imposuerit; quin adverterent, uti oportebat, constantem esse Summorum Pontificum praxim ad nonnullos abusus tollendos persuasione magis quam imperatis uti voluisse; eo vel maxime scientes quod Rm̃i locorum Ordinarii, eorumque Cleri verba exhortationis Summi Pontificis loco mandati pie et religiose interpretari solent. Quæ quidem arbitrandi rationes cum per ephemerides, ac varia edita opuscula vulgarentur, ipsaque Editionis præfata approbatio in dubium vocaretur, Sacra Congregatio sui officii esse duxerat Apostolicas Litteras sa. me. Pii IX jam editas, authenticas declarare, et ejusdem editionis approbationem iterum confirmare, decreto edito die 14 Aprilis anni 1877.

Nihilominus neque eo decreto, neque subsequentibus Apostolicis litteris Sanctissimi Domini Nostri superius memoratis, illi acquiescere visi sunt: quin imo suas opinationes adhuc validius inculcare perrexere in eo conventu cultorum ecclesiastici cantus, qui, ut Guidoni Monacho solemnes deferrentur honores, superiore anno Aretii habitus est; non sine illorum offensione, qui Apostolicæ Sedis auctoritatem, non minus quam in reliquis ad Sacram Liturgiam pertinentibus, in cantus etiam ratione et uniformitate, unice sequendam esse jure merito existimant. Sed, quidquid hac in re improbandum irrepserit,

leciła, bynajmniéj go jednak pojedyńczym kościołom nie nakazała; nie zważając na to, że zwyczajem jest Rzymskich Papieży używać w celu usuwania niektórych nadużyć raczéj dowodów przekonywających, niż rozkazów; wiedzieć jednak powinni, że najprzewielebniejsi rządzcy dyecezyi i ich duchowieństwo napomnienia Papieskie ze czcią i uszanowaniem, tak, jakby to były rozkazy tłumaczyć zwykli. Gdy swoje zapatrywania za pomocą dzienników i rozmaitych pisemek rozpowszechniali, i gdy przez to samo potwierdzenie wzmiankowanego wydania wątpliwem się stało, uważała św. Kongregacya za obowiązek, list apostolski ś. p. Piusa IX już wydany ogłosić jako autentyczny i uchwałą z dnia 14 kwietnia 1877 powtórnie potwierdzić aprobatę tegoż wydania.

Mimo to nie uspokoiła ich ani ta uchwała, ani następny wyż wzmiankowany list apostolski Jego Świątobliwości; co więcéj opinie swoje silniéj jeszcze rozszerzali na zgromadzeniu lubowników śpiewu kościelnego, które roku zeszłego odbyło się w Arezzo w celu uroczystego uczczenia mnicha Guidona; nie obeszło się bez zgorszenia tych, którzy słusznie sądzą, że za powagą Stolicy Apostolskiéj należy postępować nie tylko w innych kwestyach odnoszących się do świętéj Liturgii, lecz także i w kwestyi formy i jednolitości śpiewu. Ponieważ jednak zebrani w Arezzo

quoniam ii, qui Aretii hac de causa convenerant, nonnulla eadem de re vota, seu postulata Sanctissimo Domino Nostro Leoni XIII humiliter porrexerunt, ejusdem oraculum exquirentes; idem Sanctissimus Dominus Noster, attenta negotii gravitate, peculiari Sacræ Rituum Congregationis Cœtui ab se delecto quorumdam S. R. E. Cardinalium Sacris tuendis Ritibus præpositorum, atque aliquot Præsulum Officialium eiusdem Sacræ Congregationis illud expendendum commisit. Quæ peculiaris Congregatio ad Vaticanum infrascripta die adunata, re mature accurateque perpensa, ac resumptis omnibus ad rem pertinentibus, exquisitisque etiam peritissimorum virorum sententiis, ita, si Sanctissimo placuerit, decernendum censuit:

Vota seu Postulata ab Aretino Conventu superiore anno emissa, ac Sedi Apostolicæ ab eodem oblata pro liturgico cantu Gregoriano ad vetustam traditionem redigendo, accepta uti sonant, recipi probarique non posse. Quamvis enim ecclesiastici cantus cultoribus integrum liberumque semper fuerit, ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, disquirere quænam vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variæque eiusdem phases, quemadmodum de antiquis Ecclesiæ ritibus, ac reliquis Sacræ Liturgiæ partibus eruditissimi viri cum plurima commendatione disputare et inquirere consueverunt; nihilominus eam tantum uti authen-

uczeni mężowie niektóre w téj sprawie życzenia czyli prośby Ojcu świętemu Leonowi XIII pokornie przedstawili; dla tego tenże Ojciec święty zważywszy doniosłość sprawy, polecił ją zbadać wybranéj przez siebie komisyi, złożonéj z Kardynałów, przełożonych Kongregacyi św. Obrządków i niektórych prałatów należących do tejże świętéj Kongregacyi. Ta specyalna komisya, zebrana w Watykanie, dnia niżéj podanego, po dokładném i dojrzałém rzeczy rozstrząśnieniu, zgłębiwszy wszystko, co do sprawy téj się odnosiło, wysłuchawszy także zdania najbieglejszych mężów, uważała za stósowne, uchwalić co następuje, jeżeli Najświętszemu Ojcu podobać się będzie.

Życzenia czyli prośby w roku zeszłym na zgromadzeniu Aretyńskiem ułożone i Stolicy Apostolskiéj w celu powrócenia do dawnych tradycyi śpiewu Gregoryańskiego przedłożone, nie mogą być przyjęte, ani zatwierdzone w formie w jakiéj są podane. Chociaż bowiem tym, którzy się zajmują śpiewem kościelnym, było i będzie zawsze wolno badać naukowo starożytną formę tegoż śpiewu i jego koleje, podobnie jak najświatlejsi mężowie z pochwały godną starannością zwykli badać i rozprawiać o starożytnych ceremoniach Kościoła i o innych częściach św. Liturgii; mimo to dzisiaj ten tylko rodzaj śpiewu Gregoryańskiego za autentyczny

ticam Gregoriani cantus formam atque legitimam hodie habendam esse, quæ juxta Tridentinas sanctiones a Paulo V, Pio IX sa. me. et Sanctissimo Domino Nostro Leone XIII, atque a Sacra Rituum Congregatione juxta editionem Ratisbonæ adornatam, rata habita est et confirmata, utpote quæ unice eam cantus rationem contineat, qua Romana utitur Ecclesia. Quocirca de hac authenticitate et legitimitate inter eos, qui Sedis Apostolicæ auctoritati sincere obsequuntur, nec dubitandum, neque amplius disquirendum esse. Ut vero cantus, qui in Sacra Liturgia, stricto sensu accepta, adhibetur, uniformis ubique existat, in novis editionibus Missalium, Ritualium ac Pontificalium, eæ partes, quæ musicis notis designantur, ad normam Editioni prædictæ a. S. Sede approbatæ, utpote continentis cantum liturgicum proprium Ecclesiæ Romanæ (ut præfert ipse titulus in fronte cujusque libri appositus), exigantur, ita ut illius textui sint omnino conformes. De cetero quamvis, juxta prudentissimam Sedis Apostolicæ agendi rationem cum de uniformitate in ecclesiastica liturgia inducenda actum est, præfatam editionem singulis Ecclesiis non imponat, nihilominus iterum plurimum hortatur omnes Reverendissimos locorum Ordinarios aliosque ecclesiastici cantus cultores, ut illam in Sacra Liturgia, ad cantus uniformitatem servandam, adoptare curent, quemadmodum plures jam Ecclesiæ laudabiliter amplexæ sunt. — Et ita decrevit die 10 Aprilis 1883.

i właściwy uważać należy, który był potwierdzony przez Pawła V według uchwał Soboru Trydenckiego, przez śp. Piusa IX, Ojca świętego Leona XIII i przez św. Kongregacyą Obrządków w wydaniu Ratyzbońskiem, albowiem ten tylko rodzaj zawiera sposób śpiewania używany przez Kościół Rzymski. Dlatego to o powyższéj autentyczności i zgodności z przepisami nie godzi się nadal powątpiewać, lub daléj rozprawiać tym, którzy szczerze powadze Stolicy Apostolskiéj są posłuszni. Ażeby zaś śpiew używany w świętéj Liturgii w ścisłem znaczeniu wziętéj, wszędzie był jednolity, w nowych wydaniach Mszałów, Rytuałów, Pontyfikałów te części, którym wtórują nóty muzyczne, mają się stósować do powyższego wydania, przez św. Stolicę Apostolską zaleconego, jako wydania zawierającego śpiew liturgiczny Rzymskiego Kościoła, (o czem świadczy sam tytuł na czele każdéj książki umieszczony.) Na koniec, chociaż, stósownie do nader mądrego sposobu postępowania Stolicy Apostolskiéj, gdy chodzi o zaprowadzenie jednolitości w liturgii kościelnéj, powyższe wydanie nie narzuca się pojedyńczym kościołom, jednakże ponownie jak najusilniéj zaleca się wszystkim Najprzewielebniejszym Rządzcom dyecezyi i innym miłośnikom śpiewu kościelnego, ażeby, idąc za chwalebnym przykładem wielu innych kościołów, wydanie to przy sprawowaniu św. Liturgii

Facta autem de his omnibus per infrascriptum Secretarium Sanctissimo Domino nostro Leoni Papæ XIII fideli relatione, Sanctitas Sua Decretum Sacræ Congregationis ratum habuit, confirmavit, et publici juris fieri mandavit die 26 eiusdem mensis et anni.

celem zachowania jednolitości śpiewu zaprowadzili.

I tak postanowiono dnia 10 kwietnia 1883 r. Gdy o tém wszystkiem przez niżéj podpisanego Sekretarza wierne sprawozdanie Ojcu św. Leonowi XIII uczynionem zostało, Jego Świętobliwość dekret św. Kongregacyi uznał, potwierdził i jako prawomocny ogłosić polecił, dnia 26 tegoż miesiąca i roku.

D. Cardinalis Bartolinius S. R. C. Praefectus.

L. † S.

Laurentius Salvati S. R. C. Secretarius.

DODATEK III.

Regulamin dla muzyki kościelnéj

zatwierdzony przez Ojca św. Leona XIII, a wydany przez św. Kongregacyą Obrządków cyrkularzem z dnia 24 września 1884 r. do Biskupów wszystkich dyecezyi włoskich.

§. 1. *Ogólne reguły dla kościelnéj muzyki figuralnéj na głosy i na instrumenta, dozwolonéj lub zakazanéj w kościele.*

Art. 1. W kościele taka tylko muzyka wokalno-figuralna jest dozwolona, któréj poważne i pobożne melodye zgadzają się z świętością Domu Pańskiego i podnoszą chwałę Bożą, i które, stósując się do treści świętego tekstu, pobudzają wiernych do nabożeństwa. W takim tylko duchu winna być wykonywana muzyka wokalno-figuralna, nawet wtenczas, gdy używa się do niéj organów lub innych instrumentów.

Art. 2. Gra na organach powinna się stósować do charakteru wiązanego, harmonijnego i do powagi tego instrumentu. Muzyka zaś instrumentalna w ogólności niech przyzwoicie śpiew podtrzymuje i niech go zbytnim łoskotem nie przytłumia; przegrywki organowe lub instrumentalne niech się zastósują do powagi świętéj liturgii.

Art. 3. Ponieważ język łaciński jest językiem naszego kościoła, dla tego jego tylko do kompozycyi kościelno-figuralnych używać wolno. Nawet do kompozycyi tak zw. Motetów brane będą tylko słowa wyjęte z Pisma św., z brewiarza, z mszału rzymskiego, z hymnów św. Tomasza z Akwinu, lub innego świętego doktora, tudzież z innych hymnów i modlitw używanych i potwierdzonych przez Kościół św.

Art. 4. Zakazaną jest wszelka muzyka wokalna lub instrumentalna, która rozprasza uwagę znajdujących się w domu modlitwy słuchaczów.

§. 2. *Zakazy szczegółowe, tyczące się muzyki wokalnéj w kościele.*

Art. 5. Ostro w kościele zakazana jest wszelka muzyka wokalna, ułożona na temat lub reminiscencye teatralne i świeckie, lub téż mająca formy zbyt lekkie i ckliwe, np. aryjki teatralne, przesadzone recytatywa itp.; sola, duety, i tercety wtenczas tylko są dozwolone, jeźli się odznaczają świętością melodyi i jeżeli są w ścisłym związku z całością kompozycyi.

Art. 6. Zakazaną jest wszelka muzyka, w któréj słowa świętego tekstu, choćby w małéj tylko cząsteczce, są poopuszczane, poprzestawiane, porozrywane, zbytnie powtarzane i zbyt mało zrozumiałe.

Art. 7. Ustępów świętego tekstu w Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus itd., nie wolno z ujmą jedności całego tekstu dzielić na oderwane od siebie części, ani téż nie wolno opuszczać lub zbytecznie przyspieszać śpiewu niektórych części nabożeństwa, jakiemi są: responsorya, Introity, Sekwencye, Sanctus, Benedictus, Agnus we mszy św., tudzież Psalmy, Antyfony, Hymny, kant. Magnificat w nieszporach. Wolno z pewnych szczególnych przyczyn jak np. dla braku śpiewaków, opuścić i wypełnić grą na organach śpiew na Graduale, Traktus, Offertorium i Komunią.

Art. 8. Nie wolno mięszać zbytecznie śpiewu figuralnego ze śpiewem gregoryańskim, — zakazane są przeto tak zw, wkładki muzyczne w pasyach, lecz ściśle według Dyrektorium śpiewać trzeba. Wolno tylko śpiewać na kilka głosów odpowiedzi turby, według wzorów szkoły rzymskiéj, zwłaszcza Palestryny.

Art. 9. Zakazany jest wszelki śpiew, który zbytnią rozwlekłością przedłuża nabożeństwo po za czas przepisany, tj. po za godzinę południową we mszy św. i po za dzwonienie na Anioł Pański w nieszporach i w błogosławieństwie; z pod tego zakazu wyjęte są kościoły posiadające osobne przywileje, lub kościoły, w których według dawnych zwyczajów nabożeństwo po za wyszczególnione wyżéj godziny się przeciąga, co pozostawiamy rozsądzeniu Najczcigodniejszych Biskupów.

Art. 10. Zakazanem jest zbyt wymuszone przechodzenie w śpiewie z jednego tonu w drugi, zbyt hałaśliwe uderzanie taktu, lub zbyt głośne dawanie wskazówek śpiewającym, tudzież obracanie się plecami do ołtarza, gawędzenie i wogóle wszystko co nie zgadza się z świętością Domu Bożego. Byłoby przeto rzeczą bardzo upragnioną, iżby chórów nie budowano po nad wielką bramą kościoła, tudzież by śpiewacy byli o ile możności niewidzialni, w czém stósować się trzeba do roztropnych rozporządzeń miejscowego Biskupa.

§. 3. *Zakazy szczegółowe tyczące się muzyki organowéj i instrumentalnéj w kościele.*

Art. 11. Ostro zakazanem jest grywać w kościele choćby bardzo

małe tylko części lub reminiscencye z oper teatralnych, z wszelkiego rodzaju tańców. jak np. Polek, Walców, Mazurków, Menuetów, Rondów, Szkockich, Warszawianek, Kadrylów, Galopów, Kontredansów, Litwinek itd., tudzież z utworów świeckich, np. z hymnów narodowych, ze śpiewek ludowych, miłosnych lub komicznych, z aryi itd.

Art. 12. Nie wolno używać w kościele instrumentów zbyt hałaśliwych, jako to: małego i wielkiego bębna z talerzami itp. ani instrumentów używanych przez komedyantów (giullari), ani też fortepianu. Dozwolone zaś są trąby, flety i kotły, tudzież inne tego rodzaju instrumenta, które już dawniéj były w używaniu u ludu izraelskiego przy śpiewach świętych, przy pieśniach i psalmach Dawidowych, byle by tylko używano ich, mianowicie przy Tantum ergo podczas błogosławieństwa Najśw. Sakramentem, z roztropnością i z umiarkowaniem.

Art. 13. Nie wolno improwizować z fantazyi na organach wszystkim tym, co się na téj sztuce dostatecznie nie znają, to jest nie umieją zachować reguł sztuki muzycznéj, a zwłaszcza reguł zabezpieczających pobożność i skupienie wiernych.

§. 4. *Ustawy usuwające nadużycia w muzyce kościelnéj.*

Art. 14. W kompozycyach trzymać się trzeba następnych reguł: Gloria nie powinno być podzielonem na wiele części odrębnych ze solami w rodzaju dramatycznym. Również i części w Credo powinny następować jedna po drugiéj, i układ kilkugłosowy tych części tak powinien być urządzony, iżby wszystkie razem tworzyły ściśle złączoną całość. Unikać o ile możności trzeba używania solów, duetów ułożonych na sposób teatralny, ze zbyt wysokiem podnoszeniem głosu (co właściwie krzykiem nazwać by trzeba), gdyż odrywają one uwagę wiernych od nabożeństwa. Przedewszystkiem zaś uważać trzeba, iżby zostawiano słowa na miejcu, jakie w tekscie św. zajmują, tj. by ich nie przestawiano.

Art. 15. Każdy kościół powinien o ile możności posiadać swój własny zbiór muzykaliów kościelnych do śpiewu i na organy, zastósowany do wymagań parafialnego nabożeństwa i do biegłości kościelnego chóru, a zwłaszcza wydane przez Towarzystwo św. Cecylii podręczniki muzyki kościelnéj. Rozumie się, że polecamy tylko, a nie nakazujemy nabywanie powyższych wydawnictw, i nie wyłączamy innych wydawnictw ogłoszonych pod nadzorem miejscowych Biskupów i zastósowanych do reguł niniejszego regulaminu.

Art. 16. Każdy kościół chcący uczynić stósowny wybór między dobremi i złemi wydawnictwami, ogłaszanemi bezustannie przez

różnych wydawców, powinien zaopatrzyć się w katalog muzyki kościelnéj, wydany staraniem wspomnianego wyżéj towarzystwa, a oparty na statucie potwierdzonym przez Stolicę św., lub téż w katalog innéj firmy nakładowéj, posłusznéj danym powyżéj przepisom. Również i powyższy katalog jest tylko poleconym nie nakazanym (ad exclusionem), jak w artykule poprzedzającym.

Art. 17. Prócz drukowanych muzykaliów wolno także posiadać zbiór nót pisanych, jakie przy różnych kościołach, kaplicach i innych zakładach kościelnych się przechowują, byle by one były przejrzane i przebrane przez osobną komisyą św. Cecylii, która ma być wyznaczoną w każdéj dyecezyi z dyecezyalnym dozórcą muzyki kościelnéj, jako prezesem na czele, w bezpośredniéj zależności od miejscowego Biskupa.

Art. 18. Odtąd takie tylko drukowane lub pisane kompozycye w kościołach wykonywać można, które zostały umieszczone w dyecezyalnym wykazie dozwolonych muzykaliów, i które oznaczone są *pieczęcią* i *podpisem* komisyi św. Cecylii i prezesa dyecezyalnego. Tenże prezes ma wspólnie z powyższą komisyą, zależnie od biskupa i bez obrazy miejscowego proboszcza, prawo nadzoru nad sposobem wykonywania kompozycyi, może przejrzeć w zakrystyi wykonane lub mające być wykonane utwory i sprawdzić, czy odpowiadają powyższym regułom i czy zaopatrzone są w pieczęć i podpis komisyi — może potem zawiadomić o tem Biskupa i zażądać zastósowania ostrych rozporządzeń na przestępców.

Art. 19. Organiści i dyrygenci chórów kościelnych mają się odtąd usilnie starać, by jak najlepiéj wykonywali zakupione i znajdujące się w zbiorze kościelnym kompozycye. Mogą oni powiększyć ten zbiór swemi kompozycyami, byle by się w tem stósowali do powyższych reguł, od których nikt zwolnionym być nie może. Członkowie komisyi kompozycye swe nawzajem oceniać będą.

Art. 20. Rozporządzamy, aby proboszczowie i rządzcy kościołów takie tylko kompozycye wykonywać pozwalali, które wyszczególnione są w dyecezyalnym wykazie dozwolonych muzykaliów kościelnych, sporządzonych przez komisyą św. Cecylii i potwierdzonych przez Biskupa dyecezyalnego, nawet pod karą, jaką Biskup na nich w razie przestąpienia powyższego rozporządzenia, nałoży. Wykaz ten może z czasem być zwiększony spisem nowych kompozycyi muzycznych.

Art. 21. Powyższe komisye składać się będą z księży i z osób świeckich, doświadczonych w muzyce i ożywionych duchem pradziwie katolickim. Prezesem dyecezyalnym winien zawsze być kapłan. Prawo nominacyi człon-

ków i prezesa przysługuje z natury rzeczy biskupom dyecezyalnym.

§. 5. *Rozporządzenia tyczące się przyszłéj naprawy muzyki kościelnéj i jéj szkół.*

Art. 22. Celem przygotowania lepszéj przyszłości dla muzyki kościelnéj we Włoszech, byłoby rzeczą upragnioną, iżby Najczcigodniejsi księża Biskupi starali się o zakładanie lub udoskonalanie istniejącéj już po różnych zakładach, zwłaszcza seminaryach, szkół muzyki figuralnéj według najdoskonalszéj i najpewniejszéj metody. Byłoby przeto rzeczą bardzo pożądaną, ażeby w głównych ogniskach półwyspu otworzono specyalne szkoły muzyki kościelnéj, któreby wychowywały dobrych kantorów, organistów i dyrygentów chóru, jak to już chwalebnie praktykuje się w Medyolanie.

Art. 23. Niniejszy regulamin będzie przesłany wszystkim Biskupom, którzy go podadzą do wiadomości duchownym, organistom, dyrygentom chóru w odpowiednich dyecezyach, i nabierze mocy obowięzującéj w miesiąc po ogłoszeniu go przez Biskupa. Prócz tego ma regulamin ten być przybitym w kościele na osobnéj tablicy tuż przy pulpicie organisty, ażeby nigdy, z żadnéj przyczyny nie był przestąpionym.

DODATEK IV.

Okólnik
ś. p. ks. **Walentego Riedl,** Biskupa ratyzbońskiego
o muzyce kościelnéj.

Kilka słów wstępnych od tłumacza.

Reforma muzyki kościelnéj rozpoczęła się w Ratyzbonie, gdzie uczeni i w staréj muzyce biegli mężowie, jako to ks. dr. Proske, Mettenleiter i ks. Schrems, widząc upadek tejże muzyki w całym prawie kościele katolickim, poczęli w pierwszéj połowie bieżącego wieku rozkrzewiać śpiew gregoryański i wykonywać po kościołach Ratyzbony klasyczne kompozycye polifonowe w duchu Palestryny. Starania i prace tych niezmiernie w muzyce kościelnéj zasłużonych mężów nie byłyby przyniosły tak świetnych owoców, gdyby nie znalazły silnego poparcia u ówczesnego Biskupa ratyzbońskiego ś. p. ks. Walentego Riedla, który poznawszy bliżéj ducha czystéj muzyki kościelnéj i przekonawszy się, że dotychczasowa muzyka instrumentalna nie odpowiadała przepisom Kościoła św., zniósł ją w swojéj katedrze, chociaż bardzo się do niéj był przywiązał, i zaprowadził śpiew gregoryański i polifonowy. Kiedy kanonicy o to się skarżyli, zapewniając, że dawniejsza muzyka była piękniejsza i bardziéj wpadała w ucho, odpowiedział im: „i mnie dawniejsza muzyka więcéj się podobała, ponieważ atoli obecna muzyka bardziéj odpowiada przepisom katolickiego kościoła, i więcéj podnosi ducha do nabożeństwa niż tamta, dla tego przy niéj zostanę i póki żyć będę, innéj nie zaprowadzę“. Ks. Biskup Riedl, chcąc reformę muzyki kościelnéj rozszerzyć na całą swoję dyecezyą, wydał niniejszy okólnik, przedstawiający jasno i wyczerpująco zasady czystéj muzyki kościelnéj; okólnik ten można śmiało nazwać katechizmem muzyki kościelnéj, gdyż zawiera on najważniejsze dekreta papieży i synodów i podaje najlepsze środki do naprawy tejże muzyki w kościele katolickim.

Najważniejszą częścią okólnika są rozdziały czwarty i piąty, w których ks. Biskup podaje praktyczne wskazówki do naprawienia muzyki kościelnéj w swéj dyecezyi, a które mutatis mutandis i dla naszych dyecezyi posłużyć mogą.

Daj Boże, aby święte słowa katolickiego pasterza i u nas odgłos znalazły, byśmy idąc na wskazanéj nam przez nie drodze, doczekali się wkrótce lepszych dla naszéj muzyki kościelnéj czasów.

Ks. Surzyński.

Walenty

ze zmiłowania Boskiego i z św. Stolicy Apostolkiéj łaski Biskup Ratyzboński

całemu duchowieństwu mojéj dyecezyi pozdrowienie i błogosławieństwo w Panu.

Już w r. 1851, dekretem z dnia 15 grudnia, zwróciłem uwagę dyecezyalnego duchowieństwa na dwa dzieła,[1] które w wysokim stopniu przyczynić się mogą do rozwoju i do podniesienia muzyki kościelnéj. Ponieważ dzieła te tak daleko już postąpiły, iż mogą wszędzie być zaprowadzone, dla tego jesteśmy obecnie w stanie wskazać duchowieństwu naszemu drogę, na któréj podupadła ogólnie muzyka kościelna może i powinna być, stósownie do jéj istoty i przeznaczenia, naprawioną. Ponieważ atoli bardzo wiele osób fałszywie jeszcze na muzykę kościelną się zapatruje, ztąd uważamy za rzecz konieczną wyrazić obszerniéj swe zdanie o znaczeniu i własnościach prawdziwéj muzyki kościelnéj.

I.

Jak w sztuce kościelnéj w ogólności, tak i w muzyce kościelnéj zapatrywania nasze nie powinny się powodować osobistemi wrażeniami, lub niepewnem jakiemś chwilowem uczuciem, lecz jedynie stałemi, z istoty rzeczy wypływającemi zasadami. Przedewszystkiem trzeba jasno poznać, jakie są od wieków zapatrywania kościoła na istotę i zadanie muzyki kościelnéj i na nich powinien się oprzeć sąd nasz w téj sprawie, choćby on nawet sprzeciwiał się zepsutemu smakowi i niedobrze wyrobionemu uczuciu naszemu.

[1] Ks. Biskup mówi tu 1) o *Enchiridion chorale* Mettenleitera, zawierającem śpiewy gregoryańskie na cały rok kościelny i 2) o *Musica divina* ks. dra Proske, który zebrał i wydał w kilku tomach klasyczne utwory katolickich kompozytorów z 16 i 17 wieku. Na miejsce Enchir. chor. przyjęto już dzisiaj w całych Niemczech, w Irlandyi, Holandyi i Ameryce urzędowe rzymskie wydanie dzieł choralnych, oparte na tak zw. Editio Medicaea. (Ob. str. 9 i 207.)

Każdą muzykę, używaną przy nabożeństwach tj. każdą muzykę liturgiczną nazywamy muzyką kościelną. W istocie liturgii podwójny rozróżnić trzeba charakter: jest ona nabożeństwem kościoła, jako takiego, i jest nabożeństwem biorącéj w niéj udział parafii. Ten podwójny stosunek przyznać winniśmy i muzyce kościelnéj.

Podobnie jak liturgia bierze swój początek z wewnętrznéj istoty kościoła, tak i muzyka liturgiczna wypływa ze serca kościoła. Kościół posiada muzykę, bo posiada ofiarę, bo chodzi mu o jak najuroczystsze oddanie chwały Bogu. Ofiara i modlitwa łączą człowieka z Bogiem, i dla tego wznoszą go po nad poziom codziennego życia; najdoskonalszym zewnętrznym objawem tego stósunku jest muzyka, będąca najczulszą i najwznioślejszą, jakoby do wieczności zbliżoną rozmową duszy z Bogiem. Same słowa nie wystarczają na wyrażenie wszystkich uczuć i miłosnych poruszeń, jakiemi kościół przy sprawowanin swoich obrządków jest przejęty; słowa tedy zamieniają się w święty śpiew, w którym najskrytsze i najgłębsze uczucia wyraz znajdują i do nieba się unoszą.

Przy mszy świętéj i przy oddawaniu czci Bogu nawet wtenczas kościół by zaśpiewał, gdyby parafia żadnego w nabożeństwie udziału nie brała; muzyka kościelna bowiem ściśle i nierozerwalnie złączona jest z kościelnem nabożeństwem; przez nią zbliża się nabożeństwo kościoła wojującego do czci i chwały, jaką Bogu bezustannie oddaje kościół tryumfujący.

Parafianie mają jednak brać czynny udział w ofierze świętéj i w modlitwie kościoła; — tego udziału nic tak nie ułatwia, jak muzyka kościelna. Będąc wyrazem wewnętrznego usposobienia i wyrazem uczuć, jakiemi Kościół św. podczas sprawowania obrządków św. jest przepełniony, ma ona takie samo usposobienie, takie same uczucia wywoływać w sercach wiernych. Poruszenia miłosne, jakie w śpiewie wypływają ze serca Kościoła, mają się rozkrzewiać, i jakby na nowo odbrzmiewać w duszach parafian.

Wyjaśniwszy stanowisko, jakie muzyka kościelna w nabożeństwie naszem zajmuje, nie trudno nam wywnioskować z niego własności, jakie każda muzyka kościelna posiadać powinna. Przedewszystkiem wiedzieć nam trzeba, że muzyka liturgiczna ściśle związana jest z liturgicznym tekstem; muzyki liturgicznéj bez tekstu, lub z dobranym dowolnie tekstem kościół nie zna. Kościół podaje nam swój tekst niezmienny i uczy nas zarazem, jak go pojmować, jak wymawiać mamy; — wskutek tego muzyczne oddanie tekstu nigdy pozostawionem być nie może subjektywnemu i zmiennemu pojmowaniu jednostek, lecz jest ono ustalone i wyrażone przez mężów, w których żył i działał duch kościoła, zwłaszcza przez św. Grzegorza, i jest zatwierdzone przez kościół choćby tem samem, że kościół jako własność swoję je przyjął i od wieków ma w używaniu. Mówię tu o śpiewie gregoryańskim (nazwanym także cantus planus, albo c. firmus), który przez wszystkie wieki, począwszy od Grzegorza W., uznawany był przez kościół za najwłaściwszą liturgiczną muzykę, i jako taki troskliwie zawsze przezeń był pielęgnowany. „Śpiew ten, mówi Benedykt XIV, pobudza umysły wiernych do nabożeństwa i do pobożności; śpiewu tego, jeżeli dobrze i godnie go się wykonywa, chętnie słuchają pobożni ludzie, i przenoszą go nad tak zwany śpiew harmoniczny.“

Chociaż śpiew gregoryański jest najprostszem, jest ścisłem i istotnem, a przez to niezmiennem oddaniem muzycznem niezmiennego tekstu liturgicznego, — to jednak nie wyklucza on bogatszego rozwoju w muzyce kościelnéj, nie odrzuca od siebie piękniejszéj, że tak powiem, chociaż zawsze do jego prostoty zastósowanéj szaty. Kościół dozwolił na taki rozwój, ubrał śpiew gregoryański w taką szatę, przyjmując śpiew polifonowy, czyli harmoniczny, lecz tylko o ile ten ostatni nie usuwa danéj w śpiewie gregoryańskim podstawy.

Dobra muzyka kościelna ma prócz tego i tę własność, że nietylko dobrze pojmuje tekst liturgiczny, lecz także zrozumiale go oddaje. W muzyce téj nie powinno się używać środków i melodyi, któreby utrudniały jasne i dokładne zrozumienie tekstu. Nawet czysto polifonowe opracowanie liturgicznego tekstu zadania czystéj muzyki kościelnéj nie wypełnia, jeżeli ono wskutek mięszania i powtarzania słów liturgicznych zmienia dane w śpiewie gregoryańskim pojęcie tekstu i utrudnia przez to jego zrozumienie. „Przy śpiewie kościelnym głównie uważać trzeba, pisze tenże Benedykt XIV, by słowa dokładnie i wyraźnie zrozumiane były; śpiew bowiem, jak naucza św. Izydor, dla tego tylko w kościele jest przyjęty, by podnosił ducha do Boga — bardzo zaś trudno cel ten osięgnąć, jeżeli się wyrazów nie słyszy.“ „Niechaj śpiewy i tony będą poważne, pobożne, wyraźne i zastósowane do domu Bożego i do chwały Bożéj, iżby i słowa zrozumiane były i słuchacze pobudzeni do pobożności.“ (Konc. Medyol. z r. 1565).

Dla tego też właściwie śpiew tylko jest liturgiczną muzyką w ścisłem znaczeniu tego wyrazu, i to śpiew gregoryański lub polifonowe jego opracowanie, o ile ono istoty jego nie zmienia. Żadna muzyka instrumentalna, ani żadna inna nowsza muzyka charakteru czystéj muzyki liturgicznéj przypi-

sywać sobie nie może, choćby nawet w wysokim stopniu posiadała znamiona prawdziwéj sztuki. Tylko godne używanie organów przy nabożeństwie było zawsze przez kościół dozwalane, jak to Benedykt XIV słowami Kardynała Bony zapewnia: „Nigdy stósowne używanie organów po kościołach nie powinno wyjść ze zwyczaju, gdyż harmonijne tony organów rozweselają smutne usposobienie człowieka, przypominają nam radości miasta niebieskiego, budzą gnuśnych, orzeźwiają gorliwych, powołują sprawiedliwych do miłości, grzeszników do skruchy.“

II.

Ponieważ tedy muzyka kościelna tak ściśle związana jest z liturgią katolicką, i ponieważ od wieków była ona i jest nietykalną własnością naszego kościoła, dla tego mają biskupi święty obowiązek czuwać, by się ona nie wyrodziła w muzykę obcą duchowi tegoż Kościoła. Wyraźnie tego od biskupów wymaga papież Benedykt XIV, gdy mówi: „Nie ma wątpliwości, iż do obowiązków biskupa należy, by muzyką kościelną w swojéj dyecezyi tak pokierował, iżby ona pobudzała serca wiernych do pobożności, nie zaś łechtała tylko ucho słuchacza, podobnie, jak to po teatrach się dzieje.“ (De synodo dioec., l. XI, c. 7. nr. 1). Zresztą i historya najlepiéj świadczy, jak troskliwych biskupi po wszystkie czasy i we wszystkich krajach dokładali starań, by odnawiać z jednéj strony podstawę wszelkiéj kościelnéj muzyki, tj. śpiew gregoryański, a zachować z drugiéj strony na téj podstawie ogólną jedność, i wykluczać stanowczo wszelką wkradającą się do niéj światowość i swywolę. A chociaż nie zawsze zdołali oni zapobiedz łączącemu się z upadkiem ducha katolickiego w narodach chrześciańskich upadkowi sztuki kościelnéj, a zwłaszcza muzyki kościelnéj, to jednak po wszystkie czasy podnosili w téj ważnéj sprawie swe głosy, jak o tem świadczą niezliczone synody dyecezyalne, mianowicie po soborze trydenckim, przez co uratowali oni przynajmniéj pomimo rozlicznych burz, skarby muzyki kościelnéj dla lepszych czasów, zachowali w wykonywanym w kaplicy sykstyńskiéj i na innych miejscach śpiewie gregoryańskim wzór czystéj muzyki kościelnéj i pobudzali bezustannie uczonych mężów, by, wzgardziwszy światowemi i podobnie jak moda co chwila się zmieniającemi melodyami, czerpali ze źródła czystéj muzyki kościelnéj i trzymali się ściśle przepisów Kościoła; wskutek tego powstawały w ciągu wieków dzieła, noszące na sobie cechę trwałéj i przez Kościół uznanéj wartości. Muzyka duchowi kościoła przeciwna i liturgii katolickiéj nieodpowiednia wtenczas głównie do kościołów

wkradać się poczęła, kiedy posunięta do wysokiego stopnia biegłość w sztuce muzycznéj świat sobie zjednała, i usposobieni światowo wierni, takąż samą muzykę w kościołach mieć chcieli, wtenczas, kiedy miary do osądzenia muzyki kościelnéj nie szukano w duchu kościelnego nabożeństwa, lecz w geniuszu i sławie kompozytorów, tudzież w zepsutym muzyką światową smaku jednostek. Kardynał Bona (De div. psalm. c. 17) pisze: *Już w starożytnych czasach zauważono, że muzyka bezustannie upada, a z muzyką obyczaje. Dla tego wszyscy piszący o muzyce, polecają tylko muzykę starą. Jakżesz nędznym jest stan teraźniejszéj naszéj muzyki kościelnéj! Czasy nasze pogardzają poważnym śpiewem, a bawią się skocznemi melodyami. Jak mało nasz śpiew kościelny podobnym jest do śpiewu gregoryańskiego!* A Benedykt XIV w cytowanem powyżéj dziele powiada: *św. Augustyn płakał z rozczulenia, gdy słyszał w kościele święte śpiewy, i gdy rozumiał słowa, które śpiewano. Możeby on i teraz zapłakał — lecz nie z pobożnego uczucia, lecz z boleści, iż wprawdzie śpiew jakiś słyszy, lecz nie rozumie co śpiewają.*

Skoro tedy od pewnego czasu we wszystkich gałęziach życia katolickiego nowy ruch się objawia trzeba koniecznie, aby i muzyką kościelną zajmować się zaczęto. Nie będziemy tutaj wymieniać wszystkich biskupów, którzy dotąd w swoich dyecezyach do naprawy muzyki kościelnéj odpowiednie już przedsięwzięli kroki, lecz zwracamy tylko uwagę na rozporządzenie papiezkiego wikaryatu generalnego z dnia 16 września 1842 roku i z 18 listopada 1856 roku, jako téż na zachęcające pismo Ojca św. Piusa IX do biskupa z Arras z dnia 24 listopada 1856 roku. A jeżeli obecnie i my głos nasz w téj ważnéj sprawie ku chwale Bożéj podnosimy, i jeżeli popieranie prawdziwéj muzyki kościelnéj, jako gałęzi sztuki kościelnéj i jako części składowéj liturgii naszemu ukochanemu duchowieństwu dyecezyalnemu polecamy, to nie wątpimy, że słowa nasze z taką samą gotowością przyjęte będą, z jaką przyjęto nasze przemowy o sztuce kościelnéj i o kościelnych rubrykach.

III.

Z wypowiedzianych powyżéj zasad wypływa, że prawdziwa naprawa muzyki kościelnéj wtenczas tylko jest możliwą, gdy powrócimy do śpiewu gregoryańskiego, czy to w jego prostéj formie, czy w uznanem przez kościół opracowaniu jego harmonicznem.

Przedewszystkiem zaś konieczną jest, by znowu zrozumiano, by pokochano i pielęgnowano muzykę ściśle liturgiczną.

Zdaje nam się, iż podaliśmy wyżéj klucz do zrozumienia śpiewu gregoryańskiego. Trzeba najpierw zrozumieć liturgią. Śpiew gregoryański jest ciągłym towarzyszem liturgicznego życia w Kościele. Towarzyszy on Kościołowi przy mszy św., towarzyszy mu przy nabożeństwach dnia całego, towarzyszy mu przez wszystkie czasy, święta i przy wszystkich czynnościach liturgicznych roku kościelnego i wszędzie myśli i uczucia Kościół przepełniające wyraża. Sam tylko śpiew choralny całkowicie obejmuje objawiające się w nabożeństwach życie Kościoła. Gdybyśmy zebrali wszystkie w nowszym stylu pisane kompozycye kościelne wszystkich mistrzów wszystkich krajów i czasów i chcieli niemi wypełnić, stósownie do wymagań każdego dnia, cały rok kościelny, to napróżno byśmy się o to kusili. Przeciwnie muzyka czysto kościelna, czy to śpiew gregoryański, czy muzyka polifonowa na nim oparta, tak jest urozmaicona, że zastósować się może do każdéj, nawet najmniejszéj części mszy i nieszporów całego roku kościelnego, tudzież do wszystkich innych części dnia liturgicznego.

Dla tego też nie można twierdzić, że śpiew kościelny jest jednostajnym. Główny jego charakter, t. j. jego święta powaga i umiarkowana godność pozostają wprawdzie zawsze te same; podobnie jak na ołtarzu ofiaruje się codziennie ta sama msza św., na którą nawet Aniołowie z drzeniem spoglądają, chociaż właściwie cieszyć i radować się powinni, iż Bóg w niezgłębionych tajemnicach z nieba na ziemię zstępuje. Lecz i ta msza św. ma dla chrześcianina, który z dnia na dzień, ze święta na święto śledzi treść, ducha i znaczenie liturgii, coś zmiennego. Kościół nosi przy św. ofierze zawsze takie same szaty ofiarne, lecz większa lub mniejsza świetność, tudzież rodzaj koloru dostatecznie wykazują różnicę przy składaniu ofiary. Podobnie i śpiew kościelny codziennie inny ma charakter. Już przez to samo jest on urozmaicony, że posługuje się codziennie innym tekstem liturgicznym. Urozmaicenie śpiewu kościelnego wypływa także z różnego opracowania tego tekstu. Kościół czytając tekst, codziennie innemi uczuciami, stósownie do chwili bieżącéj się przejmuje; uczucia te tłumaczy śpiew gregoryański już to charakterem melodyi, już téż stósownym wyborem kościelnych tonów; tłumaczy je prócz tego śpiew polifonowy, czy to bogatszem opracowaniem melodyi choralnéj, czy to świetniejszym rozwojem wspaniałéj harmonii. I dla tego to nie można twierdzić, że śpiew choralny jest zanadto poważnym; wyraża on bowiem uczucie, jakiem właśnie w dniu tym Kościół jest przepełniony, i jakie Kościół w serca wiernych przelać pragnie.

Kto w powyższy sposób poznał i zrozumiał liturgiczny śpiew Kościoła, ten go także pokocha,— podobnie jak liturgia sama każdego, co wniknął w jéj znaczenie, świętem napełnia uniesieniem. Któżby bowiem nie kochał tego, co wypływa ze serca Kościoła, co przez największych papieży i świętych było pielęgnowanem, co przez tyle wieków ściśle z liturgią było złączonem, co na tylu soborach bywało polecanem i czego wreszcie Kościół jeszcze po tysiącu przeszło latach mocno się trzyma? Wszyscy tedy, którzy śpiewowi choralnemu zarzucają, że się nie podoba, są w sprzeczności z zapatrywaniami Kościoła, trzymającego się go przez wszystkie wieki, jako muzyki liturgicznéj jedynie prawdziwéj. A gdyby w istocie się nie podobał, w takim razie wystarczy wskazać na wiek, na katolicyzm, na znaczenie i na stósowność takiéj muzyki, by ją uczynić przedmiotem kochania; wtenczas bowiem sąd o niéj będzie prawdziwym; powolne wnikanie w życie Kościoła, w znaczenie jego liturgii, koniecznie wywołać musi lepsze zrozumienie téj muzyki, a z niem gorętsze jéj pokochanie. Naturalnie trzeba śpiew gregoryański, jeżeli się ma podobać, z właściwych czerpać źródeł i dobrze go wykonywać.

Dla tego konieczną jest, by znowu gorliwie i z wytrwałym zapałem pielęgnowano śpiew choralny. Tylko w ten sposób będzie można wykonywać śpiew kościelny, stósownie do jego ducha i znaczenia. Nie możemy tutaj pominąć zarzutów, powstających przeciw ogólnemu zaprowadzeniu śpiewu choralnego w kościele. Wielu sądzi, że nie można téj muzyki wykonywać, gdyż jest ona zbyt trudną, zbyt męczącą, a przy tem zbyt mało skuteczną. Doświadczenie uczy, że każdy początek jest trudny; gdyby jednak téj św. muzyce tyle trudu i mozołu poświęcono, ile muzyce dotychczasowéj, w takim razie trudność znacznie by się zmniejszyła. I czyż doprawdy trudniéj by miało być wykształcić chór śpiewaków, aniżeli całą choćby najmniejszą orkiestrę, w któréj skład przecież prócz muzyków, także jeszcze i śpiewacy wchodzić muszą? Także innego rodzaju trudności usunie powoli skromna, nie zbyt burzliwa energia. — Że śpiew choralny połączony jest z pewnem umęczeniem, tego zaprzeczyć nie można, lecz czyż i przy teraźniejszéj muzyce na utrudzenie wielu się nie skarzy? Śpiewu choralnego nie wspierają wprawdzie instrumenta, lecz za to go téż nie przegłuszają, — wskutek czego nie wymaga on zbyt wielkiego umęczenia, by mógł być słyszanym; głos w śpiewie tym nie porusza się w trudzących figurach, ani w gwałtownych interwalach, ani w tak obszernéj skali, jak w nowszéj muzyce. — Co się zaś tyczy skuteczności śpiewu choralnego,

to chętnie przyznajemy, że nie sprawia on wprawdzie gwałtownego hałasu, który zresztą w Domu Bożym jest niestósowny; lecz za to ośm czystych i silnych głosów, a nawet połowa, daleko godniéj i lepiéj tonami swemi wypełnią świątynię, aniżeli zwyczajne instrumenta.

Wypada nam jeszcze nadmienić, że pielęgnowanie śpiewu choralnego, nie wyklucza prawdziwego postępu w kościelnéj muzyce. Kościół od wieku do wieku powiększał bogactwo swéj muzyki, tak iż na każdy dzień kościelny posiada muzykę, którą łączyć się może z nieprzerwanym śpiewem niebios; Kościół ma swój śpiew polifonowy, również bogaty jak śpiew choralny, a przy tem pod względem sztuki tak wydoskonalony, że nawet jego najwięksi nieprzyjaciele odmówić mu téj doskonałości nie mogą. Jak w umiejętnościach i sztukach pięknych, tak i w muzyce swéj, postępu Kościół nie potępia, lecz pragnie prawdziwego postępu, a nie chce iść drogą wskazaną przez pierwszego lepszego nowatora lub nawet niedowiarka. Niech uczeni i duchem Kościoła przejęci mężowie tam zaczną, gdzie wskutek lekceważenia Kościoła nić dobrych tradycyi przerwaną została, niech na danym przez Kościół gruncie tam daléj postępują, gdzie wyrodna córa matkę swą opuściła,— wtenczas dopiero, jak w każdéj gałęzi sztuki, tak i tutaj się pokaże, że jedyny Kościół prawdziwie popiera postęp, a tylko przeciw pozornemu i zwodniczemu postępowi walczy.

IV.

Ażeby muzyka kościelna powróciła w naszéj dyecezyi do swego wysokiego przeznaczenia, rozporządzamy:

1, przedewszystkiem, iżby wszystkie dozory kościelne czuwały nad tem, ażeby odtąd nic niestósownego i nabożeństwo profanującego, wogóle nic takiego na chóry ich się nie wkradło, coby „niezdolnem było skłaniać serca wiernych do prawdziwéj czci i gorącéj miłości Boga.“

2, dla każdego kościoła, w którym odprawia się regularne nabożeństwo parafialne, ma być zakupiony z kasy kościelnéj przynajmniéj jeden egzemplarz Enchiridion chorale i egzemplarz organowy; księgi te mają być wciągnięte do inwentarza kościelnego, i nie wolno przy nabożeństwach używać nadal innego podręcznika choralnego, jak potwierdzonego przez nas powyższego Enchiridiona. Ponieważ w miastach i w większych wsiach, gdzie się znajdują, lub łatwo wykształcić się mogą liczniejsi śpiewacy, śpiew polifonowy nie wielkie sprawia trudności, dla tego pozwalamy, aby sprowadzono dla takich kościołów także na koszt kasy kościelnéj dzieło, pod tyt. „Musica divina“ ks. Proske.

3, niech dozory kościelne częściéj zachęcają dyrygentów chóru, nauczycieli i organistów, iżby oni pilnie się ćwiczyli w śpiewie gregoryańskim i w towarzyszeniu do niego, ażeby się wreszcie nauczyli wykonywać śpiew choralny w duchu, jaki zeń wieje tj. z pobożnością i godnością, by go zaś z drugiéj strony zbytnie nie przeciągali.

4, ponieważ zaś niepodobną jest dojść do wysokiéj doskonałości w śpiewie kościelnym, jeżeli się bezustannie nowych chórów nie kształci, dla tego niech dozory kościelne usilnie się starają, iżby głównie chłopców wcześnie i dokładnie w wykonywaniu śpiewu gregoryańskiego ćwiczono. Doświadczenie nas nauczyło, że przy małéj nawet pracy we wielu bardzo miejscach łatwo pocieszające osiągnąć można w tym względzie rezultaty. Jeżeli przytem sam ksiądz proboszcz tę sprawę weźmie w rękę i częściéj na ćwiczeniach się zjawi, zachęcając i wynagradzając pilnych uczniów, w takim razie pocieszający skutek pracy jest niechybnym.

5, dobrą okazyą do rozkrzewiania znajomości i biegłości w śpiewie kościelnym i w grze na organach są konferencye nauczycielskie. Pragniemy, iżby na nich pilnie w tych przedmiotach pod kierownictwem zdatnego muzyka, lub nawet jednego z nauczycieli się ćwiczono.

6, przedewszystkiem powinni członkowie towarzystwa sztuk pięknych usilnie się starać o ożywienie i rozszerzenie prawdziwie kościelnéj muzyki — należy to bowiem do zadań tegoż towarzystwa.

7, w pewnych czasach i kościelnych uroczystościach, jako to: w adwencie, w poście i w oficyum wielkiego tygodnia jedynie tylko śpiew choralny o ile możności wykonywać trzeba. (*Caerem. Episc.* l. I, c. 28, n. 13).

8, w końcu wyrażamy najgorętsze życzenie, iżby kapłani i dozory kościelne także przy innych okolicznościach i w innych czasach roku kościelnego śpiew ściśle liturgiczny popierali i w ten sposób przyczyniali się do powiększenia chwały Bożéj, do uświetnienia Domu Pańskiego i do podniesienia kościelnego nabożeństwa. Prócz tego powinni oni starać się, iżby w miejscowościach, posiadających znaczniejsze siły muzyczne, ćwiczono pilnie i dobrze wykonywano dzieła klasyczne polifonowe.

V.

Chociaż zaprowadzenie ogólne śpiewu liturgicznego jest głównym celem naprawy muzyki kościelnéj, to jednak nie chcemy przez to ze wszystkich kościołów wykluczyć muzykę nowszą, a zwłaszcza muzykę instrumentalną. Najpewniejszą w téj ważnéj, a przytém zawiłéj kwe-

styi jest droga, jaką nam sam Rzym wskazał. Biorąc wzgląd na wielkie trudności, jakie sprawia usuwanie instrumentów z kościoła, zwłaszcza tam, gdzie przez dłuższy czas były zaprowadzone, uważa Benedykt XIV za rzecz najstósowniejszą średnią obrać drogę, i ani na wszystkie instrumenta nie pozwalać, ani téż wszystkich nie wyrzucać. (*De synod. dioeces.* l. XI. c. 7. n. 6). Stósownie do rozporządzeń tego wielkiego papieża takich tylko instrumentów w kościołach używać można, „które służą do wzmacniania i podtrzymywania głosów ludzkich.“ Prócz tego tenże sam papież nakazuje, „iżby instrumenta te używano jedynie tylko do nadania głosom jakby innéj siły, by przez to treść śpiewanych wyrazów coraz więcéj w umysły słuchaczów się wpajała i pobudzała zarazem serca wiernych do rozważania rzeczy niebieskich, tudzież do gorętszego w Bogu i w przymiotach Jego się rozmiłowania. Jeżeli zaś instrumenta bezustannie rozbrzmiewają i czasem tylko pauzują, ażeby uwydatnić modulacye i trele solistów, a w ogólności przygłuszają głosy śpiewających i wymawiane przez nich wyrazy, w takim razie używanie instrumentów ostro jest zakazane i zabronione. W takim samym duchu wyraża się wydany z rozkazu Jego Świątobliwości papieża Piusa IX okólnik kardynała-wikarego księdza Patrizzi w Rzymie d. 20 listop. 1856 r.: „Niech dyrygenci muzyki nie zapominają, że muzyka instrumentalna jest właściwie tylko cierpianą w kościołach i służyć tylko ma do wzmocnienia i ożywienia śpiewu, nie powinna zaś śpiewu opanować, tem mniéj go przygłuszać, poddać go sobie, lub obchodzić się z nim, jako z rzeczą poboczną.“ Ażeby raz na zawsze usunąć wzrastające w téj mierze nadużycia, rozporządza okólnik, „aby żaden dyrygent nie poważył się wykonywać w kościele muzyki instrumentalnéj bez wyraźnego każdorazowego pozwolenia ordynariatu.“

Śpiew gregoryański powinien po wszystkie czasy być źródłem i podstawą muzyki kościelnéj, tudzież miarą jedyną do trafnego jéj ocenienia. Im bardziéj muzyka od jego ducha, jego charakteru się oddala, a zbliża się do melodyi używanych przy obchodach i zabawach światowych — tem mniéj można jéj używać w kościele. Wskutek tego postanawiamy w dalszym ciągu:

1, aby tylko taką muzykę do kościołów dopuszczano, która przynajmniéj poważniejszą jest, niż muzyka światowa, i przy któréj instrumenta służą tylko do wzmocnienia śpiewu.

2, ani śpiew, ani towarzysząca mu muzyka nie powinny w sobie mieć nic teatralnego, tudzież niczem nie przypominać piosneczek światowych.

3, sama muzyka instrumentalna bez śpiewu nie powinna nigdy przy nabożeństwach być wykonywaną; tak zw. symfonie instrumentalne można chyba tylko po za nabożeństwem odegrać i to jeżeli są poważne i pobudzające lud do pobożności.

Zakazujemy organistom używać przegrywek zbyt światowych, sztucznych, które zamiast przygotować wiernych na mający się rozpocząć śpiew święty, lub utwierdzać ich w odebranych z usłyszanego śpiewu wrażeniach, rozpraszają ducha i raczéj do tańca pobudzają, aniżeli do nabożeństwa.

Wojskowe intrady z kotłami i trąbami są w domu Bożym niestósowne; także przy procesyach po za kościołem usunąć je trzeba, a zaprowadzić natomiast głośne modlitwy i pobożne śpiewy, zwłaszcza hymny i litanie. Jedynie tylko pobożność i skupienie modlących się, nie zaś wrzask instrumentów przyczyniają się do podniesienia uroczystości.

4. Przy ofierze mszy św., tudzież przy każdem innem nabożeństwie wolno używać tylko tekstu liturgicznego w dniu tym przypadającego, lub przynajmniéj tekstów, zgadzających się z liturgią i wyjętych już to z Pisma św., już z ksiąg liturgicznych, lub z pism Ojców kościoła, prócz tego tekstów potwierdzonych przez kościół.

Śpiewy kościelne w języku krajowym mogą być wykonywane tylko przy mniejszych uroczystościach, przy nabożeństwach ludowych, przy procesyach, przy nabożeństwach wieczornych, podczas mszy św. (nie zaś podczas sumy, ani przy uroczystych nieszporach.) I to tylko takie pieśni w kościele śpiewać wolno, które pod względem tekstu i melodyi odpowiadają duchowi katolickiemu, które pociągają umysły do pobożności i są przez kościół potwierdzone. W ten sposób pojmowany ludowy śpiew kościelny zasługuje na jak największe pielęgnowanie i rozszerzanie.

5. Ilekroć w kościołach, w których zaprowadzona jest muzyka instrumentalna, zabraknie utworów muzycznych, któreby pod względem tekstu i charakteru stósowały się do uroczystości kościelnéj, niech w takim razie chóry zadowolnią się prostym, do wszystkich świąt i dni roku kościelnego zastósowanym śpiewem gregoryańskim. W kościołach zaś, w których dla braku dobrych muzyków nabożeństwo awanturniczemi nieraz orkiestrami profanowanem bywa, lub w których sam organista chór zastępować musi, ma śpiew gregoryański stale być zaprowadzonym.

VI.

W końcu czujemy w sobie gorącą żądzę wypowiedzenia następnych uwag:

1. Powtarzamy tutaj wyraźnie, cośmy już wyżéj napomkęli, „że

przy śpiewie choralnym wszystko zależy na tem, by go dobrze, godnie i odpowiednio wykonywano.

Przez złe wykonywanie odbiera mu się właściwą piękność jego i nigdy nie więdnącą świeżość i doprowadza go do tego, że zamiast się podobać i budować, razi on i gorszy uszy słuchaczów.

2. Szczególnie kapłani powinni się pod każdym względem starać o to, by przypadające na nich części liturgicznego śpiewu wykonywali ściśle według przepisów kościoła, pobożnie, by się przejęli duchem boskiego śpiewu tego i wiernych nim budować się starali.

3. Nigdy tekst liturgiczny nie powinien być zmienianym lub kaleczonym, a skracania go o ile możności wystrzegać się trzeba.

4. Wszyscy pasterze parafii powinni pilnie uważać na branie się muzyków na chórze podczas nabożeństwa i natychmiast zganić ich, jeżeli zauważą coś takiego, co nie zgadza się z świętością domu Bożego i ze wzniosłością świętych obrządków.

5. W rocznych sprawozdaniach parafialnych ma odtąd także być wyszczególnianem, w jakim stanie muzyka kościelna w kościele parafialnym się znajduje i jakie kroki w ciągu roku przedsięwzięto, by wskrzesić dobrą kościelną muzykę, a szczególnie, by zaprowadzić znowu śpiew liturgiczny.

Otóż co chcieliśmy naszym współpracownikom przedłożyć w sprawie dotyczącéj tak blizko chwały Boga, chwały Domu Jego i chwały Niepokalanéj Oblubienicy Jego Syna. Oby słowa nasze znalazły wszędzie chętne serca: oby wszędzie na prawdę zaczęto z Domów Bożych usuwać niegodne nadużycia, a zaszczepiano w nich to, co Kościół za zgodne ze służbą Najwyższego uznaje! Dom Boży ma być i pozostać domem modlitwy!

Ratyzbona, 16 kwietnia 1857.

† **Walenty**, biskup.

DODATEK V.

Dekreta polskich synodów prowincyonalnych,

tyczące się śpiewu kościelnego.[1]

1. Provincialis an. 1643. Cum ob imperitiam cantus magna sit tam in cathedralibus et collegiatis ecclesiis vicariorum, quam in parochialibus cantorum penuria, intermissum musicae studium omnino revocandum censuit Synodus, atque ut in omnibus civitatibus, oppidis et pagis, ubi major est scholarum frequentia, parochi et ii, ad quos scholarum gubernatio, et admittendorum et dimittendorum cantorum cura spectat, cantores habeant artis canendi peritos, qui singulis diebus horam integram continuam vel interpolatam, prout illis commodius videbitur, impendant imbuendae musicae praeceptis juventuti. Quod etiam in Seminariis, quae reguntur a PP. Societatis Jesu observandum erit, in quibus poterunt erudiri etiam ii, qui in illis non aluntur, pro arbitrio tamen rectorum eorundem Seminariorum.

2. Vilnensis an. 1717. Conducantur peritae cantus et commoda voce praeditae personae quae, non modo officiis Divinis inserviant, sed etiam scholam cantus ecclesiastici ubique collapsi restituere possint.

3. Vilnensis an. 1685. Statuendum esse duximus, ut quilibet Ordinatorum ad Subdiaconatum per tres menses continuos tam ad officia divina ad altare majus in missis solemnibus, quam in choro, dum decantantur horae canonicae, semper quolibet die assistat et cantet; . . . . et nisi tempore examinis ad altiores gradus sacerdotii promovendus *necessarium cantum ad Missam bene noverit, se sciat non promoveri altius,* donec addidicerit cantum necessarium.

4. Cracoviensis an. 1711 *habet sic:* Cantum Gregorianum et Lectionem cum observatione quantitatis SS. Patres et Canones

---

[1] Wyjęte z dzieła: *Decretales Summorum Pontificum pro Regno Poloniae et Constitutiones Synodorum Provincialium et dioecesanarum Regni ejusdem ad summam collectae.* etc. cura et studio Z. Chodyński canonici et E. Likowski prael. dom. S.S. Posnaniae. Jar. Leitgeber 1882.

summopere commendant. Qua propter ordinandi serio de his *examinabuntur,* in quibus deficientes sciant se rejiciendos esse praesertim ad Sacros Majores Ordines.

5. Kijoviensis an. 1762. Praeterea cum Archidiacono, *ait,* et aliis examinatoribus eidem adjunctis adsit unus, si possibile est, ex Vicariis Cathedralibus ab Archidiacono eligendus, qui in cantu ad Parochiales, Vicariatus, Mansionariatus, aliosque Titulos, quibus imponitur canendi necessitas, ordinandos *examinare* possint.

6. Reformationes Generales *ordinabant,* ut promovendi starent per annum in Cathedrali vel Collegiatis, seque in cantu exercerent; et ea de re testimonium Vice-Decani, seu Vicarii Senioris exhiberent, per patentes litteras; nisi Episcopus in scriptis dispensaverit.

7. Kijoviensis an. 1762. Inter omnes pene Canonistas convenit Primicerium de quo est titulus Decretalium, esse eundem, quem hodie in plerisque Ecclesiis Canonicorum dicimus *Cantorem,* ac Choralis Cleri Praefectum. Quare et Nostrae Cathedralis Ecclesiae primicerii volumus ac statuimus non dissimile esse officium et fore pro semper, ut divinum officium in choro per singulas horas non cursim ac festinanter, sed sensim ac pedentim, non truncate, sed integre, distincte et cum interspiratione decenti, praesertim in medio cujuslibet versiculi Psalmorum, debitam faciendo inter solemne ac feriale officium differentiam, devote reverenterque ab omnibus persolvatur, praesertim a Vicariis, aliisque sacerdotibus de numero Cleri choralis, qui saepe voci feratoribus magis quam concinentibus similes incomposite clamitant. Si qui ergo in choro vel dissonantium vocum confuso strepitu verba discerpere, lacerare et obruere; vel clamoris strepitu incusso quodam horrore audientium aures et animos percellere fuerint deprehensi, eos Cleri choralis praefectus, alio nomine Cantor Noster Cathedralis *corrigere,* atque *asperiores voces mediocritate quadam leniri, quantum fieri potest, curet:* quod si essent, qui emendationem vel temeritate, vel naturae vitio respuerent, ii *exauthorentur, eorumque in locum aptiores assumantur.*

8. Provincialis an. 1589. Quibus chori gubernandi partes mandatae sunt, vel qui psallendi munus obtinent, aut aliis officiis in Ecclesia funguntur, sedulo provideant, ut suis, temporibus dentur divinis officiis initia. Inter canendum vero et psallendum caveant ne verba praecipitent, ne supprimant, ne quid pro quo substituant, sed quod vult Apostolus, psallant spiritu, psallant et mente.

9. Samogitiae an. 1752. Divinum, *inquit,* Officium concinant non cursim ac festinanter, sed tractim, sed integre, distincte, devote, reverenterque. Fiat in medio versiculi cujuscunque psalmi suspensio conveniens; nec una pars Chori suum praecipitet versiculum, antequam altera suum rite compleverit.

10. Kijoviensis an. 1762. Cantus in cathedrali dioecesis istius atque parochialibus neque clamorosus sit, neque depressus nimis, sed congruat rei, tempori atque festis. Caveatur *dictionum repetitio* et notarum choralium in figuratas resolutio (ut quidem in *Salve Regina,* aliisque id genus similibus fit) et voce diversa cantilatio, sed ita canatur, et non aliter, ut textus subscriptus est.

11. Gnesnensis an. 1720. Praecipit Synodus omnibus parochis ac aliis beneficiatis, ut rite, ordinate ac devote divina officia peragant, videlicet: *matutinum* tempestive de mane decantent... Post prandium etiam vesperae hora secunda vel tertia decantentur . . . .

12. Posnaniensis an. 1720. . . . *matutinum* nunquam omittatur. Post matutinum cantentur Rosarium vel Officium Immacul. Concep. aut Corona B. V., prout fundatio aut consuetudo aut devotio suaserit . . . . Post meridiem diebus festivis hora secunda nunquam intermittantur vesperae, quodsi ecclesia pauper fuerit et cantorem vel organarium aut alios homines habere non potuerit, cum quibus vesperae cantari possint, cantetur cum populo *Rosarium* vel aliae devotae cantilenae, litaniae etc. *Id etiam in primis vesperis festivis observetur.* Opportunum etiam erit, ut omnes RR. parochi in villis devotionem vesperarum quam zelosissime commendent . . . .

13. Pastoralis Brzostowsciana. *Matutinum* in omnibus ecclesiis parochialibus cantetur singulis festis diebus unius nocturni de festo. Quod idem servandum in Dominicis, in quae festum duplex incidit. Sin occurrat de ea, cantetur nocturnus de B. V. Maria ex officio parvo cum Te Deum laudamus . . . .

14. Varmiensis an. 1610. Integrum *matutinum* in iis praesertim parochialibus ecclesiis, ubi id decenter praestari posse censuerimus, solemni ritu canatur, videlicet die Natalis Dni, festo item Circumcisionis, Epiphaniarum, Paschatis, Pentecostes, Ascensionis, Corporis Christi, Annunciationis et Assumptionis B. M. V. dieque Natali S. Joannis Baptistae, BB. Apost. Petri et Pauli, et in solemnitate OO. SS. ac festo die Sancti vel Sanctae, cujus nomine Ecclesia nuncupatur, sub poena Synodali, hac Nostra constitutione distincte mandamus.

15. Varniensis an. 1610. Lectiones, quae in matutinali officio pro ratione temporum ac festorum legi consueverunt, non a cantoribus vel ludi magistris in choro, neque ab iisdem in sedibus templi communibus, sed a sacerdotibus solis ante summum altare

stando, ea qua par est devotione, clara, intelligibilique voce in posterum cantari debebunt.

16. Varmiensis Hosiana. Nullas cantilenas *vulgares* in ecclesiis a populo decantari volumus, nisi quae sint catholicae et antiquae.

17. Chełmensis an. 1604. *Cantiones vulgari sermone* praeter provinciae Nostrae antiquitus usitatas pro festo Paschae et Natalis Dñi Sacrificio Missae ne intermisceantur, sed omnia ad praescriptum Missalis Romani recogniti decantentur. Textus, qui vulgo inter *Kyrie, Gloria in excelsis, Sanctus, Benedicamus Domino,* inseri consueverunt, nulli prorsus a choro interponantur, sed absolute *omnia, ut in Missali descripta sunt, ita canantur.* Symbolum item in Missis post Evangelium sola instrumentali musica vel totum vel in parte, ne unquam in ecclesiis Nostrae dioecesis canatur, sub poenis arbitrariis decernimus, cum per cantionem Apostolicam corde credatur ad justitiam et ore confesionem fieri ad salutem oporteat.

18. Reformationes Generales a. 1621. Advertant locorum Curati, ne *cantilenae Polonicae,* tempore Paschatis et Pentecostes, a populo cantari solitae, aliquid erroneum, vel indecens, contineant. Quorum quidem cantilenarum formas, ad verbum, prout canuntur, expressae, Parochi describant, et Synodo Decanali exhibeant; ut collationibus factis, instruantur a Decanis quid approbandum, quid corrigendum sit. Idipsum judicamus de cantilenis Quadragesimalibus Polonicis, de Passione D. N. J. Chr., et Compassione B. V. Mariae.

19. Gnesnensis an. 1602. Cantiones infra Missarum solemnia, praesertim in solemnitate Natalis Domini *vulgari* sermone inconcinnas et minus devotas probibeant (*scilicet* Parochi).

20. Reformationes Generales a. 1621. *Credo* canatur sicut in Missali. . . . . Nam Symbolo fidei nil adjiciendum. Praeterea, hoc ipsum Symbolum totum, ejusve pars, non canatur organis, sed *totum cantu chorali,* vel *figurali,* distincto autem, quia est professio Fidei Catholicae voce, non organis exprimenda.

21. *Ibidem* . . . . Sacerdos non debet dicere (ut passim fit) *Benedicat vos omnipotens Deus etc.* nisi postquam chorus finiverit *Deo gratias.*

22. Vilnensis an. 1717. Non omittatur, ubi est in usu, reducatur ubi omissa, inducatur, ubi nondum usitata fuit, devota consuetudo canendi *Rosarium* Marianum, officium Immaculatae Conceptionis B. V. M. litanias Lauretanas, Omniumque Sanctorum cum aliis piis cantiunculis sive rotulis tempori servientibus, ad quem cantum suaviter ipsa nobilitas, sexusque devotior cum teneriore aetate non difficile induci potest, ut tempore Sacri

matutini in laudes divinas resonet, tempusque illud totum, quod ante Sacrum Summum compotationibus, vanis, malis colloquiis, traduci solet, pio cantu in gloriam Dei insumatur. Restituant et organa, ubi fuerunt, curentur, ubi esse possent.

23. Vladislaviensis an 1568. Ubi sunt *organa,* provideant parochi, ne quid sonent eorum praefecti vel profanum vel lascivum, vel eo loco indignum, sed ita cantum attemperent, ut magis devotioni, quam aurium voluptati serviat.

24. Varmiensis Hosiana. Organa, *ait,* nullum alium sonum, aut numerum ad aures populi deferant, quam qui religiosus et pius ab omnibus habeatur.

25. Varmiensis Rudniciana. Quotiescunque aliquis organistarum in officiis, quibus interesse tenetur, se presentem non exhibuerit vel alium idoneum non substituerit, et officio suo non satisfecerit, toties quoties ei detrahatur tantum, et in usus ecclesiae necessarios convertatur, quantum ipsi die ista pro rata obvenire debuisset.

26. Reformationes Generales. Ordinamus, ut singuli in parochiis Curati locorum inducant consuetudinem (quatenus non reperitur), ut pauperes ante Summum Sacrum unius horae vel brevioris temporis spatio concinne canant, quantum possunt, veterem S. Adalberti Patroni et Regni istius Primi Apostoli cantilenam: *Bogarodzica* nuncupatam. Nam ista et christianae Catholicae doctrinae compendium continet, quae suavius a simplicibus et rudioribus personis discitur, et in ipsis excitat devotionem. Provideant tamen, ut haec cantilena sit bene reformata. Hoc idem facere possunt post Summum Sacrum, si ita Porocho videbitur.

Spis alfabetyczny

skróceń i wyrażeń kalendarza dyecezyalnego czyli rubryceli

z ich tłumaczeniem i objaśnieniem.

A., jeżeli się znajduje przed oznaczeniem dnia tygodniowego, n. p. A. Dom. 18 post Pent., jest literą niedzielną i zmienia się corocznie razem z literami B aż do G. Jeżeli n. p. G jest literą niedzielną, wtedy na poniedziałek (Fer. 2) przypada a, na wtorek (Fer. 3) b i t. d. W roku przestępnym (*annus bissextilis*) schodzą się dwie litery niedzielne n. p. G, F.

A., *álbus,* biały, wskazuje kolor szat kapłańskich (*color paramentorum*).

a. (ab przed spółgłoskami), od, np. *Vesp. a cap.*, ob. str. 116.

Abb., *Abbas,* opat (str. 67).

ábsque, bez.

ac, i.

ad, do, przy, u.

add., *ádditur* lub *adduntur,* (n. p. *2 Alleluja*) oznacza „dodanie“ Alleluja w czasie wielkanocnym str. 69, 117 i t. d.

adúltus, dorosły.

Adv., *Adventus,* str. 63.

aestiva pars, część latowa, 3. tom czterotomowego brewiarza.

al., *alias,* gdzieindziéj; ob. str. 66.

a. l., *aliquibus locis,* w niektórych miejscach.

álius, *alii* i t. d., inny.

alternátim, odmiennie, kolejno.

Ang., *Angelus,* aniół n. p. *Angeli custodes,* aniołowie stróżowie.

Anniversarius, dzień roczny, roczne wspomnienie.

Annuntiatio B. M. V., Zwiastowanie Najśw. Maryi Panny.

ánnus, rok.

ante, *ántea,* przedtem.

ántequam, zanim, niż.

Ant., *Antiphona.*

Ap. lub **App.**, *Apóstolus* lub *Apostoli.*

appáret, wynika.

appósitus, dodany, przyłączony.

ápud, przy, u.

Arch., *Archángelus,* archaniół.

Ascénsio, Wniebowstąpienie.

Assúmptio B. M. V., Wniebowzięcie Najśw. Maryi Panny.

at, lecz.

átque, i.

Aug., *Augustus,* miesiąc sierpień.

aut, lub.

autumnális pars, część jesienna czterotomowego brewiarza.

B., litera niedzielna; zob. *A.*

B., przed imionami *beatus,* błogosławiony; n. p. B. M. V., *Beatae Mariae Virginis.*

Bno lub **Benedo** *Benedictio,* błogosławieństwo.

Benedic., *Benedictus,* kantyk pochwalny Zacharyasza.

bis, dwa razy.

bissextilis, *annus,* rok przestępny.

Brev., *Breviárium,* brewiarz.

Br. lub **Br. rec.**, *Breviárium recens,* nowszy brewiarz.

br., *brévis,* krótki; *brevior,* krócéj; *brevissimus,* najkrótszy.

C., jako niedzielna litera; zob. *A.*

calce, n. p. *in cálce,* przy końcu.

Campána, dzwon.

candéla, świeca.

Cant., *Cánticum,* śpiew pochwalny (kantyk).

Cant., *cantátur,* śpiewa się; *Missa cantáta,* śpiewana msza, nabożeństwo; *cantores,* śpiewacy.

cap., *capitulum,* krótkie czytanie z brewiarza, które we wszystkich godzinach od Laudesów do nieszporów po psalmach następuje, w komplecie zaś po hymnie.

caput, głowa, oddział, początek.

Cáthedra, krzesło, *cathedralis eccléSia,* kościół katedralny.

cessat, przestaje.

Chr., Chrystus.

Cin., n. p. *Cinerum dies,* środa popielcowa.

circa, około, na, względem.

Circumcisio, obrzezanie.

cl., *classis,* godność.

Collegiáta ecclésia, kościół kolegiacki z kanonikami.

com., *commemorátio.*

comm., *Commúne.*

compl., *Completorium.*

Cóncio, kazanie.

Concéptio B. V. M., Poczęcie Najśw. Maryi Panny.

cf., *confer,* porównaj.

concórdat, zgadza się.

C. lub **Conféssor,** wyznawca.

C. P., *Conféssor Pontifex; C. non P.*

conj., *conjungitur,* łączy się.

consuetúdo, zwyczaj.

C. M., *conventuális Missa,* msza konwentualna, która tylko w kościołach katedralnych i kolegiackich się odprawia.

coram, przed n. p. *expósito Sanctissimo Sacramento* przed wystawionym Najśw. Sakramentem.

Córdis Jésu, Serca Jezusowego.

Corpus, ciało n. p. *Corpus Christi,* Boże Ciało.

cras, jutro, *crástinus,* jutrzejszy.

Cr., *Credo.*

Crux, krzyż.

cujus, którego; *cui,* któremu.

cum, z; n. p. *cum octáva,* z oktawą.

curr., bieżący; n. p. *cúrrens officium,* na ten dzień przypadające.

D., litera niedzielna; ob. *A.*

de, o, od; n. p. *Vesp. de sequ.*

Dedic., *Dedicatio,* poświęcenie.

deest lub **désunt,** brakuje, brakują.

Def., *Defúnctus,* zmarły.

déin lub **deinde,** następnie, potem.

déinceps, ztamtąd.

dic., *dicitur* lub *dicuntur,* mówi się, lub mówią.

dies, dzień; n. p. *de 4. die infra Oct.*, o czwartym dniu podczas oktawy.

d. f., *dies fixus.*

distributio, wydzielenie.

D., *Dóctor Ecclésiae,* doktór kościoła.

Dom., *Dominica,* niedziela.

Dnus lub **Dni,** *Dominus, Domini,* Pan; n. p. *D. N. J. Chr. Domini nostri Jesu Christi.*

dum, podczas.

duo, dwa; *duodecim,* dwanaście.

dupl., *duplex.*

E., litera niedzielna ob. *A.*

ea., *de ea* znaczy, że nie obchodzi się uroczystości Świętego lub innéj, ale oficium należy wziąć z dnia (*z Proprium de tempore,* resp. *Psalterium*) n. p. *Feria 4 de ea,* z środy.

Eccl., *ecclesia,* kościół.

ed., *editio,* wydanie.

ei, mu, temu.

ejus, tego; n. p. *ejus loco,* w miejsce tego.

ejúsdem, zobacz *idem.*

elev., *elevatio Ss. Sacram,* podniesienie świętych postaci, podniesienie.

eo, *de eo (Sabbato),* z soboty; ob. wyżéj *ea.*

Epiph., *Epiphania Domini,* Święto Trzech Królów.

E. lub **Ep.**, *Episcopus,* biskup; zwłaszcza w połączeniu z *E. C.* = *Ep. Confessor, Ep. M.* = *Ep. Martyr.*

Epistol., *Epistola.*

érat, był; *esset,* byłby.

est, jest.

et, i; *et-et,* tak-jak.

étiam, także; *etiámsi*, chociaż.
Ev., *Evangelium*; także *Evangelista*, ewangelista.
ex, z, od.
excépto, wyjąwszy.
excl., *exclúsive*, wyłącznie.
exínde, z tamtąd.
éxtra, zewnątrz.

F., litera niedzielna ob. *A.*
facit, czyni; *facto*, po spełnieniu.
Fer., *Féria.*
Fest., *festum*, święto.
fin., *finis*, koniec; *finito*, po skończeniu.
fit, staje się; *fíeri pótest*, może się zdarzyć.
fíxus, stały.
f., *fuit.*

G., litera niedzielna ob. *A.*
generále, powszechnie; n. p. *mandátum generále*, powszechny nakaz.
genufléxio, przyklęknięcie.
Gl., *Gloria.*
Grad., *Graduále*, albo książka, która wszystkie śpiewy mszalne zawiera; albo śpiew chóru po epistole; *psálmi Graduáles*, nazywają się psalmy: 119. do 133.
grávis, ważny; n. p. *pro re gravi*, dla ważnéj sprawy.

hac, haec, hanc, has, hárum itd., różne końcówki od *hic.*
hebd., *hebdomas*, tydzień; *major heb.*, wielki tydzień.
heri, wczoraj.
hic, ten (zaimek).
hiemális pars, część zimowa, pierwsza część brewiarza.
hódie, dziś; *hodiernus*, dzisiejszy.
hon., *honor;* n. p. *in honorem*, na cześć.
hora, godzina.
hújus, húic, húnc, ten, temu, tego; ob. *hic.*
Hymn., *Hymnus.*

Ibi, ibidem, tamże, na temże miejscu.
Id, to.
idem, tenże z końcówkami *ejusdem, eidem, eundem, eodem, iidem, iisdem* i t. d.
ígitur, dla tego, więc.
ii, ci (od *is*); *iidem*, ciż sami.
ílle, ów z końcówkami *illius, illi, illi, illum, illorum, illis* i t. d.
Immacul., *immaculata*, niepokalana.
immediáte, bezpośrednio.
in, w, przy.
íncipit lub **incipiunt**, zaczyna się lub zaczynają się.
inclinat, skłania; *inclinatio*, skłonienie.
incl., *inclusive*, włącznie.
indútus, ubrany.
indulgéntia, odpust, pozwolenie, względność.
infírmus, chory.
ínfra, podczas; *ut infra*, jak niżéj.
inítium, początek, rozpoczęcie.
Innoc., *Innocéntes*, Młodzianki.
ínteger, cały, doskonały.
ínter, pomiędzy, pośród.
intra, pomiędzy, podczas.
Intr., *Introitus.*
Inventio, odnalezienie.
Invit., *Invitatorium.*
ípse, sam, tenże z końcówkami *ipsíus, ípsi, ipsum, ipso, ipsórum, ípsis* itd.
ítaque, ztąd, dla tego.
ítem, tak samo, również.

jácet, znajduje się.
jam, już.
Jan., *Januárius*, styczeń.
J. T., *Jesu Tíbi* znaczy, iż zamiast ostatniéj zwrotki w hymnie śpiewać należy: *Jésu tibi sit gloria, Qui nátus es de Vírgine* etc.; podczas oktawy Wniebowstąpienia Pańskiego: *Qui victor in coelum redis, Cum Patre et álmo Spíritu, In sempitérna sáecula.*
júbet, nakazuje.
Jul., *Július*, czerwiec.
jun., *júnior*, młodszy.
júngitur, łączy się; *júncto* po połączeniu się.
júre, prawnie.
jússu, na rozkaz.
júvat, jest pożyteczną.
júxta, przy, blisko, podle.

Kalendárium, kalendarz.
kal., *Kaléndae*, pierwszy dzień miesiąca.

Lamentátio, str. 133.

Laud., *Laúdes.*
laudábilis, godny pochwały.
L. lub **Ll.**, *Lectio, lectiones*, czytanie
légitur, czyta się.
lib., *ad líbitum*, według upodobania.
Lib., *Líber*, książka.
líber, wolny.
Lit., *Litánia*, litania.
lócus, miejsce.
lux, światło.

Mágis, więcéj.
Magn., *Magnificat.*
mágnus, wielki.
májor, większy; n. p. *dupl. május.*
máne, rano.
mánus, ręka.
M. lub **Mm.**, *Mártyr, Mártyres.*
Martyrológium, str. 137.
Mat., *Matutinum.*
máximus, największy.
M. S. lub *mut. 3 Vers.* ob. str. 120.
Missa, msza; *Missále*, mszał.
M. C., ob. *C. M.*
minor, mniejszy; *minus*, n. p. *dupl. minus.*
mob., *mobília fésta*, święta ruchome.
módus, sposób.
móre, n. p. *móre sólito*, w zwykły sposób.
mors, śmierć; *mórtuus*, zmarły, umarły.
mutátur, zmienia się.

Nam, bowiem, gdyż.
Nat., *Natívitas*, narodzenie.
ne, aby nie.
nec, néque i **néve**, jeszcze, i nie, lub nie, *nec-nec*, ani-ani.
némo, nikt, żaden.
n., *niger*, czarny.
níhil, nic.
nísi, jeżeli nie, oprócz.
Noct., *Noctúrnae.*
nócte, w nocy.
nómen, imię; *nóminis*, imienia.
non, nie; n. p. *C. n. P. Conféssor non Póntifex*, wyznawca nie biskup.
Non., *Nóna (hora).*
nóndum, jeszcze nie.
nonnúlli, kilku.
nonnúnquam, niekiedy.
not., *notátur*, jest podanem.
nóvus, nowy.
núllus, żaden.
num, czy.
número, liczba.
núnquam, nigdy.
nupt., *núptiae*, wesele.

ob, z powodu.
obítus dies, dzień zejścia.
observatur, przestrzega się; *observándum est*, należy przestrzegać.
oct., *octáva.*
off., *offícium*, oznacza wszystkie przepisane śpiewy i modlitwy podczas Mszy św. i w odmawianiu brewiarza; *officium divinum*, odnosi się zwykle do odmawiania brewiarza.
ommíttitur, opuszcza się; *omísso*, z opuszczeniem albo po opuszczeniu.
omn., *omnis*, każdy; *omnes, omnia*, wszyscy, wszystko.
or., *orátio*, modlitwa.
org., *órganum*, organy.

Pag., *Página*, stronnica.
Palm., *Pálmae;* n. p. *Dom. Palmárum*, niedziela palmowa.
Pp., *Pápa*, papież.
párochus, proboszcz; *parochialis*, parafialny.
pars, część; *pártim*, częścią.
párvulus, dziecko.
Pass., *Pássio*, męka; n. p. *Dom. Pássionis*, niedziela druga przed Wielkanocą, str. 63.
Pasch., *Páscha*, Wielkanoc; *paschalis*, wielkanocny.
patrónus, patron; n. p. *patrónus eccl.*, patron kościoła.
Patr., *Patrocínium*, str. 66.
Pentec., *Pentecóstes*, Zielone Świątki str. 63.
per, przez, podczas.
permíssu, z pozwoleniem; *permittitur*, pozwala się.
Plag., n. p. *Fest. 5 Plag.*, święto 5 ran P. Jezusa.
Plan. plic., *Planétae plicatae*, ubranie lewitów na adwent i post.
plúres, kilku; *plúrium*, kilku; *pluribus*, kilku.
plúrimi, wielka liczba.
plus-quam, więcéj niż.

pomeridianus, popołudniowy.
pónitor, kładzie się; *positus,* położony.
Pont. lub **P.,** *Pontifex,* n. p. *C. P.* lub *C. n. P.* lub *E. C.,* wyznawca biskup lub wyznawca nie biskup.
post, po; *postea,* potem.
póstquam, kiedy.
Postcommúnio, nazywają się modlitwy kapłana przed *Ite Missa est.*
prae, przed.
praecédens, poprzedzający.
praecéptum, przepis; *praecipit, praecipitur,* przepisuje się.
praeparátio, przygotowanie.
Praefátio, prefacya str. 83.
Praepósitus, proboszcz; *praepónitur,* przełożony, przeniesiony nad czem.
praescríptum, przepis.
praes., *praesens,* obecnie.
praetéritus, przeszły, upłyniony.
Príma, pryma.
prímus, pierwszy; *primum,* najpierw.
prior, pierwéj.
priv., *priváta;* n. p. *Missa priváta,* msza czytana dla odróżnienia od śpiewanéj mszy uroczystéj.
príus, pierwéj, naprzód; *priúsquam,* przedtem.
pro, dla.
prócul, z daleka.
prohibétur, jest zakazanem.
própe, blisko, przy; *proprior,* bliżéj; *protinus,* najbliższy.
Proph., *Prophéta* lub *Prophetía,* proroctwo.
propr., *próprius,* właściwy; *Proprium Dioeceseos.*
próut., jak, jakotéż.
Ps., psalmy; *Psalt. Psalterium,* nazywa się początek brewiarza aż do komplety.
publ., *públicus,* publiczny.
publicátio, ogłoszenie.
pulsátur, gra się; *organum,* lub *Campana,* dzwoni się.
Purif., *Purificatio B. M. V.,* Oczyszczenie Najśw. Maryi Panny.
Quadrg., *Quadragesima, Quadraginta,* czterdzieści.
quaéritur, zachodzi pytanie, *quaestio,* pytanie.
quam, niż, jak; zob. *qui.*
quándo, gdy, jeżeli.
quáre, dla tego, dla czego.
quátuor, cztery.
que, przyłączone, i.
qui, który; *quae,* która; *quod,* które z końcówkami *cujus,* którego; *cui,* któremu; *quem, quam,* którego, którą; *quo,* przez którego; *quorum, quarum,* których; *quibus,* którym; *quos, quas,* które (plur.) etc.
quía, ponieważ.
quicúmque, kto tylko.
quídam, ktoś; z końcówkami od *qui,* n. p. *quibusdam,* niektórym.
quílibet, każdy.
quínque, pięć; *quinquies,* pięć razy.
Quinqug. *Quinquagésima,* Pięćdziesiątnica.
quod, gdyż; zob. także *qui.*
quóque, także.
quóniam, ponieważ.
quotánnis, corocznie.
quotídie, codziennie.
quóties, quotiescúmque, ile razy.
quum, gdy, ponieważ.
Rec., *récens,* nowy; *recentior,* nowszy.
Reg., *Régum;* n. p. *Lib. I. Reg. I.,* księga królewska.
rel., *réliqua,* etc., reszta.
repéritur, znajduje się.
rep., *répetitur,* powtarza się; *répetit,* powtarza; *repetitio,* powtórzenie.
Requ., *Réquiem,* msza żałobna.
R. lub **Resp.,** *Responsórium,* odpowiedź, zwykle druga część *wersetu* lub czytania. *R. br.* str. 163.
Res., *resurrectio,* zmartwychwstanie.
rítus, obrządek, rodzaj nabożeństwa; n. p. *ritu duplc.*
Rog., *rogatio,* prożba; n. p. *Fer. II. Rogationum,* poniedziałek dni krzyżowych.
r., *ruber,* czerwony.
Sabb., *Sábbatum,* sobota.
sácer, święty.
Sac., *sacérdos,* kapłan.
saépe, często.

S., *sánctus,* święty; *Sc., sáncti,* święci; *Sanctissimum,* Najśw. Sakrament.
sc., *scilicet,* mianowicie, to jest.
scíre, wiedzieć.
Scr., *Scriptúra,* pismo; *scriptus,* pisany.
S. O., *scriptúra occurrens,* lekcye I nokturnu z officyum przypadającego na pewien dzień tygodnia.
se, się.
secr., *secréta,* zowią się modlitwy kapłana przed prefacyą.
secréto, cicho, po cichu.
secúndum, według.
secúndus, drugi.
sed, ale, lecz.
sem., *semidúplex.*
sémper, zawsze.
séptem, siedm; *séptimus,* siódmy.
sepultúra, pogrzeb.
sequ., *sequens,* następny; *séquitur,* następuje.
Sequ., *Sequentia,* str. 79.
sero, późno, w wieczór.
servátur, przestrzega się.
seu lub **síve,** lub.
sex, sześć; *sextus,* szósty; *sexta,* str. 134.
si, jeżeli, czy.
síbi, sobie.
sic, tak, w taki sposób.
sícut, jako też.
sílent, milczą.
similis, podobny.
simpl., *simplex,* prosty.
sive, bez.
síngulis, pojedyńczy.
síve, ob. *seu.*
Soc., *sócius,* towarzysz.
sol, słońce.
sol., *solémnis,* uroczysty.
sólet, zwykło.
stat, znajduje się.
sub, pod.
súbito, nagle, natychmiast.
suffr., *suffrágia,*
sum, jestem (słowo pomocnicze) z odmianami *est,* jest; *sunt,* są; *erat,* był; *erant,* byli; *sit,* niech jest; *sint,* niech będą i t. d.
súmitur, bierze się.
súper, nad.
supérfuit, pozostał się.
suppl., *suppleméntum,* dodatek.
supra, ponad, wyżéj.
súus, swój z końcówkami *sua, suum, suam, sui, suo, suorum, suarum, suis* etc.
Tácet, milczy.
tális, taki; *taliter,* w taki sposób.
tam, iak; *tam-tam,* tak-jak.
támquam, jakkolwiek, jakoby; *tam-quam,* tak-jak.
tántus, tak wielki, tyle.
ténet, przestrzega, trzyma.
ter., trzy razy.
term., *terminátur,* kończy się.
tértius, trzeci.
Tert., *Tertia* str. 134.
thuriferárius, turyferarz.
tm., *tantum,* tylko.
tóllitur, znosi się, opuszcza się.
tot, tylu; *tóties,* tak często.
tot., *tótius, totus, totum etc.,* zupełny, cały.
Tr., *Tractus,* str. 79.
Transfig., *Transfigurátio,* Przemienienie.
Transl., *translátio,* przeniesienie.
tres, tria, trium etc., trzy.
Tríduum, trzydniowa uroczystość lub nabożeństwo; *tríduum sacrum,* ostatnie 3 dni Wielkiego tygodnia.
Trin., *Trinitas,* Trójca Przenajświętsza.
tum, wtedy, potem; *tum-quum,* tak-jak.
tunc, wtedy, tedy.
ubi, gdzie, dokąd.
ubicúnque, dokąd tylko, gdzie tylko.
ubíque, wszędzie.
ult., *últimus,* ostatni.
últra, ponad, daléj.
unacum, razem z.
unítus, jedyny.
únus, jeden.
usque (ad), aż do.
úsus, zwyczaj.
utérque, każdy z obydwóch, oba; n. p. *in utrisque Vesperis,* w I i II nieszporach.
utrum, czy (w pyt.).
Vácat, wypada, brak.

vádit, idzie.
valde, bardzo.
valet, uchodzi.
variátur, zmienia się.
varius, rozmaity.
vel lub **velut**, jakoby.
Ven., *Venerábilis*, czcigodny.
vérbum, słowo.
Vérna pars, część wiosenna czterotomowego brewiarza.
vero, lecz, jednak.
V., *Vérsus* lub *Versículum*, *Vv. Versículi*; ob. resp.
verus, prawdziwy.
Vesp., *Vésperae*, nieszpory str. 116.
véspere, w wieczór.
véstis, ubranie.
Vid., *Vídua*, wdowa.
víde, zobacz.
vidétur, zdaje się.
Vig., *Vigília*, wigilia.
vigínti, dwadzieścia.
vl., *violaceus*, fioletowy.
V., *Virgo*, dziewica.
v., *viridis*, zielony.
Visitatio, nawiedzenie.
vitandus, należy unikać.
vívus, żywy.
vix, zaledwie.
vótum, ślub.
votíva, ob. str. 67.
vuln., *vúlnera*, rany.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W GDAŃSKU

SPIS ALFABETYCZNY
WAŻNIEJSZYCH MELODYI GREGORYAŃSKICH
PODANYCH W NINIEJSZÉJ KSIĄŻCE.

Absolutio in officio Matut. *str.* 131
Alleluja in Missa Sabbati sancti 153
Alma Redemptoris Mater (Antiphona) 125
Asperges me 139
Ave Regina (Antiphona) 125
Ave sanctum Chrisma 151
Ave sanctum Oleum 151
Benedicamus in Missa 103
Benedicamus in officio divino 123
Benedictio candelarum, cinerum, Palmarum, cerei Paschalis, fontis Baptismalis 145
Benedictio Hebdomadarii in Matutino 130
Benedictio Pontificalis 157
Canticorum toni 115
Capitulum in Officio 119
Confiteor 100
Credo in unum Deum 81
Deus in adjutorium 116
Domine labia mea 127
Dominus vobiscum 73
Ecce lignum crucis 152
Ego sum (Antiph. ad Bened.) 159
Epistola 78
Evangelium 80
Exsultabunt (Ant. in exsequiis) 159
Exsultet jam Angelica turba 147
Flectamus genua 76
Gloria, Intonationes 71
Gloria, laus et honor 146
Humiliate capita vestra 76
Ite Missa est, Toni 101
Jube domne benedicere 126
Lectionis Tonus 132
Libri liturgici 59
Litaniae de B. M. V. 143
Litaniae de omnibus Sanctis 140 i 142
Litaniae de Ss. Nomine Jesu 144
Lumen Christi 147
Martyrologium 137
Orationum Tonus ferialis 75
„ „ festivus 72
„ „ simplex ferialis 74
„ „ in Parasceve 76
O Redemptor 151
Pater noster, Tonus ferialis 98
Pater noster, Tonus festivus 97
Pax Domini 99
Praefationum Cantus Ferialis 93
Praefatio ferialis communis 95
Praefatio ferialis de Nativ. Dni 94
Praefationum Cantus Festivus 83
Praef. Ton. solemn. de Apostolis 92
„ „ „ de Ascensione 88
„ „ „ communis 93
„ „ „ de Cruce 87
„ „ „ Epiphania 85
„ „ „ de B. Maria V. 91
„ „ „ de Nativitate 83
„ „ „ in die Paschae 87
„ „ „ in die Pentec. 89
„ „ „ in Quadrages. 85
„ „ „ de Ss. Trinit. 90
Procedamus in pace 145
Psalmorum Toni feriales 115
Psalmorum toni festivi 112
Regina coeli (Antiphona) 125
Requiescant in pace 104
Respons. br. (in horis canonicis) 136
Salve Regina (Antiphona) 125
Si inquitates (Ant. in exsequiis) 158
Sit nomen Dni (Ant. in exsequ.) 160
Surrexit Dominus 154
Te Deum laudamus 133 i 158
Tonus peregrinus 114
Veni sancte Spiritus (Antiph.) 156
Vers. Toni in Officio divino 120
„ „ in Commemoratione 122
„ „ in hebdomada sancta 121
„ „ in Officio Defunct. 121
Vespere autem Sabbati 154
Vidi aquam 139

SPIS RZECZY.

Str.

Przedmowa autora III
Kilka słów od tłumacza IX

WSTĘP.

§§.
1. Definicya śpiewu choralnego 1
2. Rys historyczny śpiewu choralnego 3
3. Zalety śpiewu choralnego 9
4. Podział książki 13

CZĘŚĆ PIERWSZA
TEORYA.

ROZDZIAŁ I. WIADOMOŚCI WSTĘPNE.

5. Nazwy tonów i tworzenie gam 15
6. Łączenie tonów i o interwalach 20
7. System nótowy i klucze 21
8. Rytm i pauzy 26
9. Głos i wymawianie 29
10. O czytaniu i o akcencie 33
11. Ćwiczenia w intonacyi i w trafianiu interwalów . . . 35

ROZDZIAŁ II. TEORYA SZCZEGÓŁOWA.

12. Tworzenie trybów (tonów kościelnych) 41
13. Nazwy i różnice trybów 44
14. Cechy trybów kościelnych 47
15. Istota i własności pierwszych czterech trybów . . . 48
16. Istota i własności ostatnich czterech trybów 50
17. O transpozycyi 53
18. O krzyżykach w chorale gregoryańskim 56

CZĘŚĆ DRUGA
PRAKTYCZNA.

ROZDZ. I. O KSIĘGACH LITURGICZNYCH I ICH UŻYWANIU.

19. Wyliczenie ksiąg choralnych 59
20. Rok kościelny i Rubrycela 62
21. Mszał i Brewiarz 66

§§. Str.

ROZDZ. II. OFIARA MSZY ŚWIĘTÉJ.

22. Introit, Kyrie i Gloria 69
23. Oracye 72
24. Od Epistoły aż do Prefacyi 77
25. Uroczysty śpiew Prefacyi 83
26. Feryalny śpiew Prefacyi 93
27. Pater noster i Communio 97
28. Ite Missa est i Benedicamus Domino 101

ROZDZIAŁ III. GODZINY KANONICZNE.

29. Psalmodya kościelna 105
30. Śpiew psalmów — in tono duplici et semiduplici . . . 111
31. Śpiew feryalny psalmów i kantyków 114
32. Nieszpory i Kompleta 116
33. Jutrznia i Laudesy 127
34. Pryma, Tercya, Seksta i Nona 134

ROZDZ. IV. OBRZĄDKI NADZWYCZAJNE ROKU KOŚCIELNEGO.

35. Aspersya i litanie 139
36. Benedictio candelarum, cinerum, palmarnm, cerei Paschalis, fontis Baptismalis 145
37. Msza Święta w Wielki Czwartek, Piątek i Sobotę, i Rezurekcya 150
38. Inne ceremonie w ciągu roku 155
39. Organy towarzyszące chorałowi gregoryańskiemu 160

CZĘŚĆ TRZECIA
WYKONANIE ŚPIEWU W KOŚCIELE.

ROZDZ. I. WSKAZÓWKI OGÓLNE.

40. Wskazówki dla duchownych 169
41. Wskazówki dla dyrygentów 173
42. Wskazówki dla organistów 176
43. Wskazówki dla śpiewaków 181

ROZDZ. II. WSKAZÓWKI SZCZEGÓŁOWE.

Artykuł I. *Chorał recytujący.*

44. Śpiew psalmów i lekcyi 184

Artykuł II. *Chorał przechodni.*

45. Hymny metryczne i sekwencye 187
46. Hymny niemetryczne, prefacye, litanie i t. d. 191

Artykuł III. *Chorał neumatyczny.*

47. Zmienne części mszy, antyfony, responsoria i t. d. . . 194

Str.

DODATKI.

I. Tabele neumów 199
II. Decretum 206
III. Regulamin dla muzyki kościelnéj 214
IV. Okólnik ks. Biskupa Walentego Riedl 219
V. Dekreta polskich soborów prowincyonalnych 233
Spis alfabetyczny skróceń i wyrazów rubryceli 238
Spis alfabetyczny ważniejszych melodyi gregoryańskich podanych w niniejszéj książce 245

160. 1089/II/3.

Niedziela — Dominica
Poniedziałek — Feria II
Ftorek — Feria III
Środa — Feria IV
Czwartek — Feria V.
Piątek — Feria VI
Sobota — Sabbatum

Officja wskazane są w Brewiarzu wyznaczone na wszystkie dni całego roku, według porządku tygodni

Drukarnia Juliusza Klinkhardta w Lipsku.

od Dnia 10 Kwietnia bieżącego Rs. 10

BUŁ
2000001245643

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
W ŁODZI

M 20038

22200391277

MAGISTER CHORALIS.

PODRĘCZNIK

DO NAUKI

ŚPIEKIEGO

ZATWIE[illegible]OBRZĄDKÓW.

NA[illegible]ACZYŁ

OPISEM W[illegible]POLSKIEGO

NAKŁADEM FRYDERYKA PUSTETA.
1890.