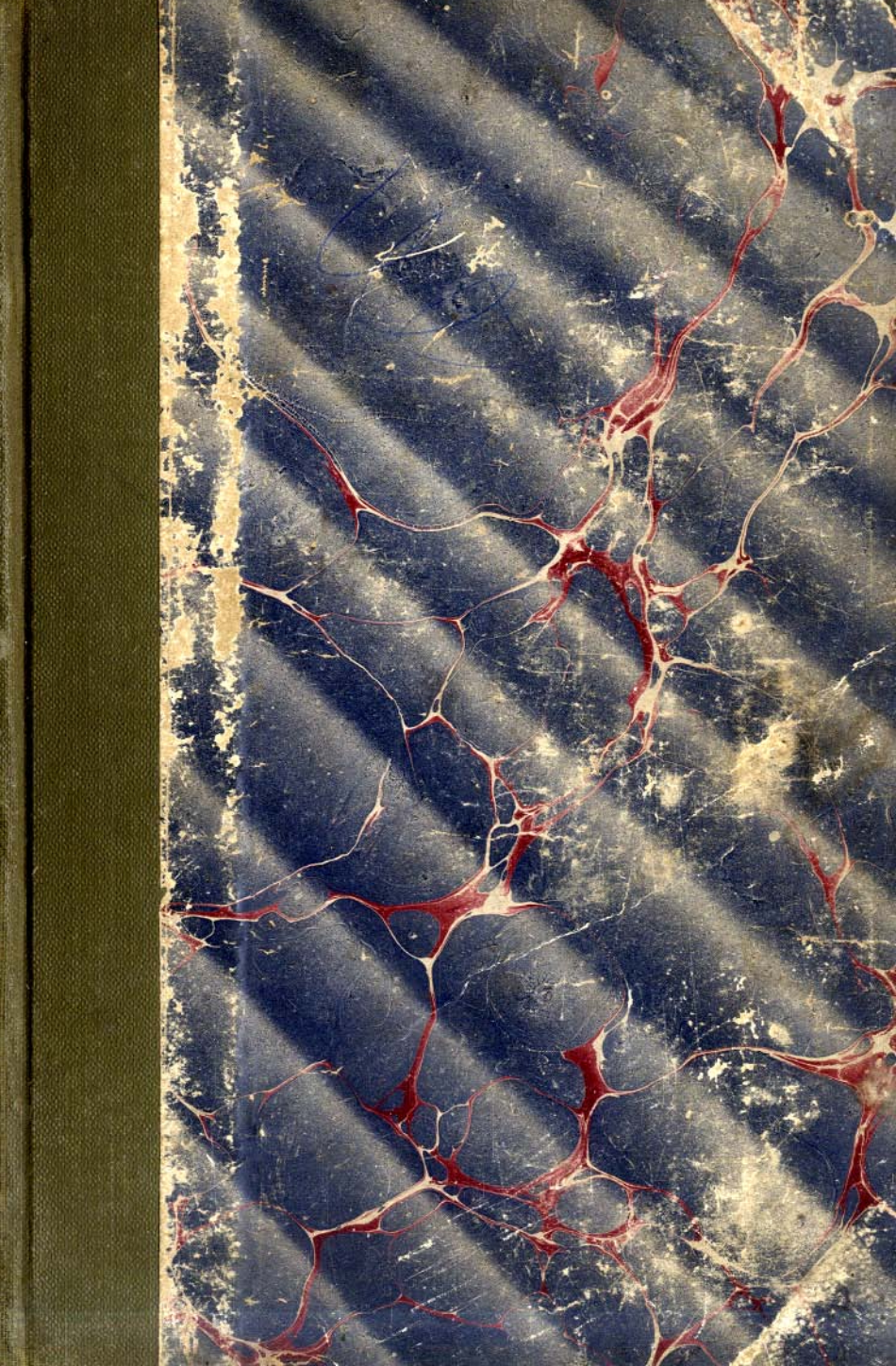




MAGISTER CHORALIS.

PODRĘCZNIK

do

teoretycznego i praktycznego
nauczania

autentycznego śpiewu choralnego

przyjętego

przez kościół rzymski

ułożył

X. Fr. Xaw. Haberl.

Z dwunastego wydania niemieckiego przełożył

i uzupełnił

X. Józef Surzyński,

Proboszcz w Kościanie.

Drugie wydanie polskie.

Ratyźbona, Rzym i Nowy-York

Nakładem Fryderyka Pusteta

1900.



63202

K-140/46/69553

Słowo wstępne.

Papież rzymscy przed i po Grzegorzem Wielkim starali się zawsze o to, by jedność we wierze objawiała się¹ także przez jedność w obrządkach liturgicznych.

Jeżeli zaś w ciągu wieków już to wskutek braku troskliwości i uwagi, już wskutek nadużycia i samowolnego postępowania niektórych osób, czasami jedność w śpiewie liturgicznym się psuła i różnice do niego się wkładały, to powaga stolicy św. umiała zawsze znaleźć drogi i środki jedność tę przywracające.

Przed czterdziestu laty śpiewak kościelny wybierał z licznych odmiennych wydań Antyfanarza, Graduału, Rytuału i. t. d. te wydania, które mu się najbardziej podobały. Skoro tylko jednak poszedł on na nabożeństwo do innego kościoła lub pojechał do innej diecezji albo, przy ułatwionej dzisiaj niesłuchanie komunikacyi, do innego kraju i usłyszał tamtejszy śpiew choralny, spostrzegł wnet, że ten ostatni różni się od śpiewu, używanego w jego kościele. Katolik mógł wtenczas zauważyć, że modlitwy liturgiczne

¹ Jan Cottonius z XI. w. pisze (Gerbert, Scriptorum etc. Tom II. str. 258): Cum enim constet quod unus Dominus una fide, uno baptismo, et omnino morum unitate oblectetur, quis non credat, quod idem ex multiplici cantorum discordia, quia non inviti, neque ignorantes, sed voluntarie constrepunt, offendatur? „Podoba się Panu jednemu jedna wiara, jeden chrzest, i jedna nauka obyczajów. Któżby nie uwierzył że Bóg obrażonym się czuje częstym brakiem zgody między śpiewakami, — zwłaszcza, gdy ci ostatni nie bez złego zamiaru i nie wskutek nieznamości rzeczy, lecz umyślnie jeden od drugiego się różnią.

i ceremonie w każdym kościele były równe, że zaś śpiewy liturgiczne bardzo jedne od drugich się różniły. Skutkiem czego zaniedbywano śpiew liturgiczny, albo też uważano, iż podlega on zmianom, jak moda, że przeto można wierzyć pierwszemu lepszemu uczonemu badaczowi, można wybrać jeden z wyników najnowszych badań archeologicznych, można wreszcie dać się złudzić zachwalającej nowe wydania choralne reklamie.

Od ukończenia soboru trydenckiego pracowano aż do ostatnich czasów nad zaprowadzeniem jedności w modłach i ceremoniach katolickiego kościoła; i wiele trzeba było zwyciężyć trudności, wiele walk stoczyć ze starymi nawykami i zwyczajami, zanim wreszcie jedność tę zaprowadzono. Także i śpiew choralny może stać się jednolitym, skoro wszystkie kościoły przyjmą śpiew podany w ukończonych przed kilku laty wydaniach autentycznych ksiąg choralnych¹, a zawierający przyjęte przez Rzym melodye gregoriańskie.

W §. 2. niniejszego podręcznika, tudzież w dekretach kongregacji św. obrządków, wydanych z rozporządzenia papieża Piusa IX. i Leona XIII. — znajdzie czytelnik historię rozlicznych prac i niezmordowanych usiłowań do przywrócenia jedności w śpiewie choralnym zmierzających; ostatni dekret kongregacji św. obrządków w tej sprawie z d. 7. lipca 1894. podany jest w polskim przekładzie na str. 232.

Niniejszy podręcznik, opierający się na historii i tradycji ma posłużyć do wyuczenia się dobrego i właściwego wykonania autentycznych śpiewów choralnych.

Także i autor niniejszego podręcznika, którego pierwsze wy-

¹ Wykonywanie przepisanych przez kompetentną władzę melodyj liturgicznych jest obowiązkiem śpiewaka kościelnego. Podobnie jak od tekstu antyfon i hymnów, tak i od melodyj kościelnych nie można wymagać najwyższej doskonałości estetycznej; tę bowiem w niebie dopiero osiągniemy. Czyż śpiewy z wieków X. i XI. dla tego samego tylko, że są stare na nowo zabrzmić mają w kościołach naszych? Bynajmniej. Powadze Stolicy św., jak w rzeczach wiary i obyczajów, tak i w śpiewie liturgicznym zawsze słowo rozstrzygające przysługiwać będzie. Le Canoniste contemporain; czerwiec 1880.

danie w r. 1864 opuściło prasę, był aż do czwartego wydania. (1873) w niepewności, czy droga przezeń obrana była dobrą, i uważał za rzecz stosowną uwzględnić zdania prywatne tudzież rozmaite wydania ksiąg choralnych, naówczas używane. Wnet atoli przekonał się on, że: „niczembyśmy byli, gdybyśmy takimi być chcieli, jakimiby nas każdy mieć chciał.“¹

Z chwilą, gdy prawdziwość melodyj rzymskich zatwierdzona została, nie można było wątpić, że jedynie tylko najwyższa powaga w kościele może zaprowadzić jedność w śpiewie i że szkoły śpiewu bardziej niż dawniej, o najlepsze melodye i o sposób dobrego ich wykonania się kłócące, pogodzą się i że długoletnie walki w tym względzie ustaną.²

Melodye niniejszego podręcznika wyjęte są wyłącznie z wzorowych wydań autentycznych rzymskich ksiąg choralnych. Mają one teoretyczny wykład śpiewu praktycznie objaśniać i służyć zarazem do ćwiczenia się kapłanom i klerykom.

Także i w tem dwunastem wydaniu znajdzie czytelnik liczne poprawki, pożyteczne dodatki i nowe uwagi, odnoszące się do historii, archeologii i liturgii³; każdy podręcznik bowiem ciągle udoskonalać się może.⁴

Umyślnie wskazywano w podręczniku liczne źródła literackie,

¹ Deutinger w przedmowie do dzieła: „Princip der neuen Philosophie.“

² Gwidon z Arezzo pisze (Gerbert I. c. II. 20): Illud praeterea scire te volo, quod in morem puri argenti omnis cantus quo magis usitatur eo magis coloratur, et quod modo displicet, per usum, quasi lima politum, postea collaudatur. „Chciałbym, abyś wiedział, że śpiew podobnym jest do srebra; im więcej go się używa tym bardziej błyszczy. Długie ćwiczenie sprawia, że śpiew, który dawniej się nie podobał, następnie, jakby pilnikiem wypolerawany, wychwalany bywa.“

³ Rozporządzenia kongreg. św. obrządków podane są według najnowszej Collectio authentica S. R. C.

Tabele neum na str. 225. wedle dzieła X. Pothiera „les mélodies grégoriennes“.

⁴ Magister choralis X. Haberla przetłomaczony jest na następne języki: angielski, francuzki, włoski, węgierski, polski, hiszpański, czeski i portugalski.

aby dojrzały czytelnik miał podaną zręczność poinformowania się dokładniejszego o odnośnych przedmiotach.

Oby kapłani i klerycy ze źródeł tych obficie czerpali, — przyjdą oni wtedy do przekonania, że, wobec bezustannych kłótni i walk, jedynie powaga kościoła św. może wyrobić w nas stały i dobry sąd o prawdziwym śpiewie liturgicznym. Kościół zaś rozstrzygnął już, który śpiew uważać trzeba za śpiew prawdziwy; przyjął bowiem wydanie melodyj gregoriańskich, które już to zrozumienie tekstu św. łatwiejszem czynią, niż rozmaite „archeologiczne warjanty“, już też prostotą swoją sprawiają, że śpiew liturgiczny nie jest wyłącznie przywilejem akademicznie wykształconych śpiewaków, lecz że każdy śpiewać umiejący może głosić chwałę Bożą wedle życzenia i woli kościoła św.

Celem rozróżnienia w niniejszym podręczniku rzeczy koniecznych od rzeczy pożytecznych, i ażeby ułatwić naukę w seminariach pauczycielskich, tudzież uczniom bez wykształcenia gimnazjalnego, użyto rozmaite charaktery czcionków drukarskich.

Regensburg, 15. sierpnia, 1899.

X. Dr. Fr. Xaw. Haberl,

Dyrygent kościelnej szkoły muzycznej.

Magister choralis.

§. 1. Co rozumiemy przez śpiew choralny?

Właściwą muzyką kościoła rzymsko-katolickiego, używaną podczas jego nabożeństwa jest chorał rzymski, czyli śpiew gregoriański. Melodye śpiewu tego składają się z naturalnych tonów skali (ob. §. 5); wykonywują się na jeden głos (*unisono*) w rytmie mowy, bez odmierzonej ściśle miary czasu (bez taktu). Wynika ztąd, że, podobnie jak mowa, tak i melodye te mogą być albo wysokie albo niskie, długie albo krótkie, mogą prócz tego być słabiej lub silniej śpiewane.

Nazwa „*cantus gregorianus*“ ztąd pochodzi, że św. Grzegorz I. Wielki, Ojciec kościoła (papież od 590 r. do 604 r.) poprawił i pomnożył używane za jego czasów śpiewy kościelne (*monumenta patrum renovavit et auxit*).

Nazywamy go śpiewem „rzymskim“, gdyż kolebką jego jest Rzym, stolica katolickiego kościoła. Także i dzisiaj nakazuje Rzym, by śpiewem rzymskim nazywano śpiew gregoriański, zatwierdzony przez Kongregację św. Obrządków, celem odróżnienia go od używanych w rozmaitych innych krajach, diecezyach lub zakonach, a przez nią tolerowanych tylko, melodyj choralnych. Sam tylko papież może liturgię, a przez to samo i istotne jej części, np. chorał, zmieniać wedle potrzeby, może nową liturgię tworzyć lub reformę jej zatwierdzać.

Nazwa „śpiew choralny“ pochodzi z czasów, w których duchowieństwo — t. j. kler wyższy i niższy z chłopcami chórowymi — zgromadzone w chórze (*presbyterium*), śpiewało razem lub na przemian oficyum kościelne. Chorał protestanckiego koś-

ciola różni się istotnie od „chorału rzymskiego.“ Sama, wyżej podana, definicya tego ostatniego, różnicę tę wskazuje.

Również i zdanie rozpowszechnione u nas, jakoby każdy śpiew kościelny, któremu nie towarzyszą organy lub inne instrumenta, a więc i kompozycye w stylu Palestyny, był choralnym czyli gregoriańskim, zdradza brak dostatecznego zrozumienia rzeczy; ob. §. 2. str. 9.

§. 2. Rys historyczny śpiewu choralnego.

Śpiew podczas nabożeństwa w pierwszych wiekach chrześcijaństwa powoli się rozwijał. Brano melodye hebrajskie, które pod wpływem greckiej teorii muzycznej i sztuki greckiej z czasem wyraźniejszego nabrały kształtu. Do używanych w bóżnicach żydowskich psalmów, responsoryów, śpiewów, modlitw starozakonných, dodano wyjątki z pism nowego testamentu.

W pierwszych trzech wiekach prześladowań stopniowy rozwój liturgii tudzież jedności w śpiewie bardzo był utrudniony.¹ W czwartym wieku rozróżnić wypada cztery główne liturgie: syryjską, aleksandryjską, rzymską i galikańską.² Kościół zachodni używał liturgii galikańskiej i rzymskiej; (ta ostatnią w podręczniku niniejszym tylko zajmować się będziemy, zwłaszcza, iż już w 5. wieku także w tych krajach ją zaprowadzono, w których przedtem używano liturgii galikańskiej).³

Uwaga. „Już w początkach chrześcijaństwa widzimy, jak pierwiastki śpiewu z Palestyny i Grecyi, jakby dwa potoki zlewają

¹ „Facies non omnibus una, nec diversa tamen“; (obrazki) nie były wszędzie równe, ale też nie było między nimi różnicy.

² Ob. Dr. Ferd. Probst, Liturgie des 4. Jahrh. und deren Reform; Duchesne, Origine du culte chrétien; Dr. Thalhofer, Handbuch der kathol. Liturgik.

³ Tak zw. „Sacramentarium Leonianum“ zawiera najstarszą rzymską liturgię aż do Leona I. († 461); zaraz po niej następuje Sacramentarium Gelasianum, biorące nazwę swą od papieża Gelazyusza I. († 496).

się i łączą jeden z drugim. Z kościelnej muzyki żydowskiej wzięła muzyka chrześcijańska świętość, a z sztuki greckiej kształt, postać i piękność.“¹

Kościół zachował melodye świątyni jerozolimskiej. Nie mógł on ich zapomnieć, gdyż przypominały mu Pana Jezusa i Apostołów; hebrajska melodia psalmowa musiała stać się podstawą śpiewu chrześcijańskiego. Nadała ona temu ostatniemu odrębny charakter, który po wszystkie czasy od innych śpiewów odróżniać go będzie. Lecz i muzyka grecka, podobnie jak język i sztuka grecka, stała się sługą kościoła, a zwłaszcza teoria jej tonacyi, jej diatoniczny² rodzaj dźwięków z wykluczeniem innych rodzajów, tudzież bogatsza budowa jej melodyi. Z żydowskiej i z greckiej muzyki utworzył kościół swą muzykę chrześcijańską. Z jednej strony nie zerwała ona przez to ze sw. tradycją, lecz udoskonała ją nawet swą wyższą treścią, — z drugiej zaś strony upowszechniła tę ostatnią i uczyniła ją nowym chrześcianom przystępniejszą. Najstarsi i najwięksi Ojcowie kościoła wschodniego i zachodniego pielęgowali i popierali muzykę kościelną, bogactwo jej melodyj razem z rozwijającą się liturgią powiększali, osobnych śpiewaków kształcili, by gruntownie jej się uczono, dobrze ją wykonywano i w tym celu w wielu miejscach już bardzo rychło osobne szkoły śpiewu kościelnego zakładali.

Na wschodzie odznaczyli się szczególną troską o śpiew kościelny święci Ignacy z Antyochii, Atanazy, Efreń Syryjczyk i Bazyli W.; na zachodzie zaś głównie św. Ambroży z Mediolanu (374—397). O melodyach ambrozyjskich tyle wiemy, że wiele z nich także i przez lud mogły być śpiewane. Dzieliły się one na śpiewy na przemian wykonywane, składające się z krótkich ustępów (n. p. *Te Deum*), na hymny z prostemi, lecz metrycznie ożywionemi melodyami (n. p. *Aeterne rerum Conditor*, *Creator alme siderum* i t. p.), na rozponsorya z przyspieszonymi i kilkakrotnie się powtarzającymi aklamacjami i wreszcie na antyfony używane przy śpiewaniu psalmów przez chór podwójny. Pielęgnowanie śpiewu ludowego nie wykluczało zresztą śpiewu artystycznego, wykonywanego jedynie tylko przez kantorów, który obok tamtego pilnie uprawiano. Między

¹ Ambros, Hist. muzyki. I. tom. 1 wyd. str. 196; 2. wyd. str. 407.

² „Diatonicznym“ nazywa się rodzaj dźwięków, w którym pięć całych tonów i dwa półtony tak są rozdzielone, że przy czterech po sobie następujących tonach (tetrachord) półton zajmuje albo pierwsze, albo drugie, albo trzecie miejsce. Rodzaju dźwięków chromatycznego (w którym dwa półtony po sobie następują) i enharmonicznego (w którym ćwierćtony, podobnie jak w dzisiejszej indyjskiej muzyce, zachodzą) nie uwzględniono.

śpiewem artystycznym a ludowym istotnej różnicy nie było¹. Śpiewy medyolańskiego kościoła rozkrzewiły się razem z jego liturgią w Galii, Hiszpanii i w innych krajach.²

Papież Celestyn św. (422—432) rozporządził, by przed ofiarą mszy św. chór podwójny na przemian śpiewał 150 psalmów dawidowych, rozdzielając je na siedm części, stósownie do siedmiu dni tygodnia;³ w rozporządzeniu tem szukać należy początków brewiarza.⁴ Benedykt św. († 543) osobne w swej regule umieścił przepisy śpiewu brewiarzowego dotyczące. (Reg. S. Benedicti, cap. IX.)

Papież Grzegorz św. (590—604), którego *Sacramentarium Gregorianum* dzisiejszy mszał rzymski w zarysie zawiera, złączył w jedną całość rozproszone dotąd śpiewy chrześcijańskie. W swym *liber Antiphonarius*⁵ (ksiega antyfon czyli śpiewów na przemian) zestawiał on liturgię, używaną podczas nabożeństw, jakie w kościołach stacyjnych razem z duchowieństwem rzymskiem odprawiał; zakonnicy reguły św. Benedykta, przy kościołach tych ustanowieni, pielegnowali głównie śpiew psalmów. Celem przeprowadzenia swęj reformy założył, wedle opowiadania Jana dyakona⁶ († ok. 882), w Rzymie szkołę śpiewu, w który osobiście nauczał. Ze szkoły

¹ Najnowsze studia w tym względzie opisane są w 5. tomie wydawnictwa: *Paléogr. musicale* z okazji odkrycia rękopisu z melodiami ambrozjańskimi w muzeum brytyjskiem w Londynie.

² Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche*. Str. 414.

³ Ob. *Liber pontificalis*, wyd. Duchesne, 1. tom, str. 231.

⁴ Ob. tamże. I. 89 i 230. Prócz tego: Gevaert, „*La mélodie antique*“ i O. U. Kornmüller w *Kirchenmusik*. Jahrbuch 1897, str. 96.

⁵ Pisarze średniowieczni używają wyrazu *Antiphonarius cento*. Pisarz francuzki Du Cange (*Glossarium*) podaje, według Ruperta z Deutz, t. zw. *Reichenspergerchronik* r. 591 i Radulfa z Diceto († 1210) wyraz *centonizavit*, („Gregorius . . . *Antiphonarium regulariter centonizavit*“) oznaczający tyle co: *ex variis libris describere, excerpere*, „z rozmaitych książek zestawiać, wyciągi robić“.

⁶ Miał on przydomek „*Hymonides*“, był zakonnikiem w klasztorze na górze Monte Cassino i z polecenia papieża Jana VIII. (872) napisał żywot św. Grzegorza W. z czterech ksiąg złożony, posługując się dokumentami z archiwów rzymskich. W księdze II. rozdz. 6, pisze o działalności muzycznej Grzegorza W.: „wiele usunął, mało co zmienił, nie jedno dodał“ (*multa subtrahens, pauca convertens, nonnulla adjiciens*).

tęj wyszli za pośrednictwem klasztorów benedyktyńskich nauczyciele liturgicznego śpiewu rzymskiego na zachodzie, a zwłaszcza w Anglii (r. 596. przez opata św. Augustyna).

Uwaga. W pierwszym *Ordo Romanus*, w zarysach swych od Grzegorza I. pochodzącym, i na końcu 8. wieku przerobionym, jest mowa o dwóch śpiewnikach, o t. zw. *Cantatorium*, którym w latach przed Grzegorzem W. posługiwał się dyakon przy śpiewaniu gradułu i podobnych śpiewów solowych, i o t. zw. *Antiphonarium*, używanym przez chór śpiewaków (*schola cantorum*), a zawierającym introity, ofertoria, komunie i antyfony.¹

W szkole śpiewaków uczono chłopców przeznaczonych do stanu duchownego. Przed Grzegorzem W. zwała się ona szkołą lektorów (*schola lectorum*). Kształcili się w niej klerycy, mający otrzymać święcenia na dyakonów. Od tych ostatnich wymagano pięknego głosu i wprawy w wykonywaniu solowych śpiewów na gradułu. Wskutek zaszłych nadużyć Grzegorz W. na synodzie rzymskim r. 595. odebrał² dyakonom funkcję śpiewania gradułu; od 7. wieku poczywszy chłopcy i młodzieńcy przed święceniem na akolitów szkołę kantorów opuszczali.³

Nie wiadomo, czy Grzegorz W. posługiwał się do oznaczenia tonów literami lub neumami (punktami, akcentami i t. p.) pewną jest rzeczą, że używane przed rokiem tysiącnym znaki muzyczne do stałego oznaczenia interwałów nie wystarczały. W skutek tego główną rolę w nauczaniu śpiewu grało ustne podanie,⁴ które spowodowało po kilku wiekach poprawki, dodatki i zmiany w śpiewie kościelnym.

¹ Papież Honoriusz I. (625—640) do stacyj św. Grzegorza dodał stacye sobotnie.

² Duchesne, *Origine*, str. 162.

³ Tenże, *Lib. Pontifical*. Tom I. str. 322, 377; tom II, str. 86.

⁴ *Sed cantus adhuc per hæc signa (neumata) minus perfecta, nec per se quisquam cum potest addiscere, sed oportet, ut aliunde audiat, et longo usu discatur; et propter hoc hujus cantus nomen usus accepit: „nikt za pomocą samych tylko niedoskonałych znaków (neumów) śpiewu nauczyć się nie może, lecz trzeba wsłuchiwać się, jak inni śpiewają, i długo w śpiewie się ćwiczyć; ztąd nazwa śpiewu tego usus (śpiew nabyty długiem ćwiczeniem)“.* Jan de Muris u Gerberta, *Scriptores*. tom III. str. 202.

W 7. wieku papież Witalian¹ (657—672) posadził na stolicy arcybiskupiej w Canterbury znajdującego śpiew kościelny Teodora; w r. 679. śpiewak rzymski imieniem Jan uczył śpiewu angielskich kleryków i zakonników.

O papieżu Leonie II. (692—683), którego wiadomości muzyczne *Liber pontificalis* podnosi: „Cantilena ac psalmodia praecipuus et in eorum sensibus subtilissima exercitatione limatus“ (w śpiewie melodyj i psalmów był doskonały i przez jaknajdokładniejsze ćwiczenie nabył wielkiej w ich wykonaniu wprawy), czytamy w brewiarzu pod d. 28. czerwca „że poprawił hymny i psalmy kościelne (ad concentum meliorem reduxit)“.

W Niemczech św. Bonifacy r. 716. razem z liturgią rozpowszechnił i śpiew rzymski. Papież Zacharyasz (741—752) zachęcał apostoła Niemiec, by zerwał z liturgią galikańską, rozpowszechnioną w państwie Franków.²

Od papieża Pawła otrzymał król Pepin ok. r. 760. Antyfonarz i *Responsoriale*; lecz dopiero wskutek energicznych starań Karola Wielkiego, który udał się w tej sprawie do papieża Hadryana, zaprowadzono na zachodzie melodye rzymskie.³

Piotr i Roman, śpiewacy rzymscy, przybyli r. 790. z autentycznymi odpisami antyfonarza gregoryańskiego do państwa Franków. Piotr założył szkołę w Mecu, a Roman zachorował i pozostał w klasztorze St. Gallen w Szwajcarii.⁴ W tymże czasie powstały w Niemczech i we Frankonii,

¹ Thimus przypuszcza (w dziele *Harmonikale Symbolik* I. 262), że papież Witalian poprawił melodye liturgiczne i artystyczne ich wykonanie udoskonalił.

² Duchesne, *Origine*, str. 96.

³ Ani Antyfonarz Grzegorza W., ani jego autentyczne, za Pepina i Karola W. do frankońskich krajów posłane „odpisy, nie przechowały się do naszych czasów.“ Thalhofer-Ebner, *Liturgik*, I t., str. 44.

⁴ Ob. O. Anzelma Schubigera *Sängerschule von St. Gallen*. Ob. także artykuł w 4. tomie *Paléogr. musicale* o t. zw. „literach Romana“ od a do t.

zwłaszcza przez klasztorach i katedrach, sławne szkoły, które codziennie, co godzinę, w setkach kościołów chwałę bożą podczas mszy św. i podczas godzin kanonicznych głosiły.¹ Szczególną pieczę otoczono w nich śpiew psalmów. Codziennie objaśniano wpieryw część psalterza; a potem dopiero ćwiczenia śpiewu chórowego i solowego z uczniami rozpoczynano.²

Uwaga. „Sławny najstarszy Antyfonarz, przechowany w bibliotece kolegiaty w St. Gallen szwajcarskiem, który uchodził często za oryginalny antyfonarz rzymskiego śpiewaka Romana z r. 790., pochodzi zaledwie z 10. wieku. Wspomniana biblioteka posiada jeszcze inne rękopisy antyfonarza z tego samego i z 11. wieku. Nie brak w ogólności i w innych bibliotekach antyfonarzy ze starą notacją (z neumami). Można przypuścić, że te ostatnie, jedne mniej dokładnie, drugie bardziej z odpisami antyfonarza w końcu 8. wieku do państwa frankońskiego przyniesionymi się zgadzają.“³

Długoletnie badania nad muzyką starogrecką i nad łacińskim śpiewem kościelnym⁴ wyrobiły w uczonym dyrektorze konserwatorium brukselskiego Fr. Aug. Gevaercie zdanie, że zachowane dotąd rękopisy z neumami są odpisami śpiewów, którym panujący na końcu 7. i na początku 8. wieku (między 680 i 750 r.) papież greckiego pochodzenia stały kształt nadali. Jezuita A. Dechevrens i badacz muzyczny G. G. Houdard starają się od r. 1897. dowieść, że przechowane w rękopisach 9. i 10. wieku śpiewy wykonywać trzeba w takcie, i że kształt znaków neumatycznych miarę czasu (takt) określa.

Dopóki przedsięwzięte w najnowszym czasie z szczególną gorliwością badania nad historią liturgii przed r. 1000. pewniejszych nie osiągną rezultatów, dopóty nie można twierdzić, jakoby rękopisy neumatyczne z 9. wieku były

¹ Ob. Dr. Ant. Walter w *Kirchenmusik. Jahrbuch* 1887, str. 41, i O. U. Kornmüller, „Geschichte der Kirchenmusik in Deutschland um 1000“. Tamże 1894, str. 5—22.

² O. Walafried Strabo († 849). — *Patrol. lat.* t. 9.

³ Thalhofer-Ebner, *Liturgik*. I t. str. 44.

⁴ Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, tudzież La mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine.

wierną i niezmienną kopią śpiewów św. Grzegorza Tyle jest pewną, że ówczesni papieże rzymscy w każdym wieku śpiewem liturgicznym się zajmowali, tenże powiększali, poprawiali i zmieniali, że szli oni za przykładem św. Grzegorza W., że przeto liturgia rzymska postępowała z duchem czasu, podczas gdy inne liturgie jakby zdrętwiały i organicznie rozwijać się przestały.

Gwidon z Arezzo¹ systematycznie przeprowadził w pierwszej połowie 11. wieku używanie linii, służących do nadania stałego miejsca i nazwy tonom. Już flamandczyk Hukbald († 930), o potrzebie linii wspomina. Wynalazek Gwidona wywołał ogromny przewrót w wykonywaniu śpiewu kościelnego. Papież Jan XIX. († 1033) wyraził wynalazcy wysokie uznanie swoje.²

Liczni teoretycy od 9. do 15. wieku zajmowali się wyjaśnieniem systemu muzycznego, tudzież reguł, według których ma postępować nauka śpiewu, reguł tonacyi, rytmu i. t. d.³ Muzyka stała się umiejętnością; wskutek rozwijającego się śpiewu kilkugłosowego także i wykonanie śpiewu choralnego znacznym uległo zmianom.

Uwaga. Już w wieku 9. i 10. poczęto wtórować melodyom choralnym. Głos wtórujący śpiewał w interwałach kwarty, kwinty i oktawy (*motus rectus*). We wieku 11. rozszerzano towarzyszenie nie tylko o interwał tercji, ale i o t. zw. *organum* t. j. śpiew, w którym jeden głos wytrzymywał jeden i ten sam ton, podczas gdy drugi głos śpiewał melodię (*motus obliquus*), albo w którym

¹ Urodził się r. 990. w Arezzo; był najpierw benedyktynem w Pompozie, następnie kamedulą w Awelano. Umarł 17. maja 1050 r.

² Ob. dzieła Gwidona w Gerberta Script. Tom II. str. 1—60.

³ Spis wszystkich teoretyków średniowiecznych podał O. Kornmüller w Kirchenmus. Jahrbuch 1886—1889. Najgłówniejszymi z nich są: Remigiusz z Auxerre, Notker, Hukbald, Regino z Prüm, Oddon, Gwidon, Bernon, Wilhelm z Hirschau, Jan Cottonius, św. Bernard i jego szkoła, Jan de Garlandia i t. d. (Z polskich teoretyków ówczesnych wymieniamy Gregorza z Sanoka, areyb. lwowskiego; X. Szydłowieckiego, Mikołaja z Radomia, X. Sebastiana z Fulsztynu, Marcina Kromera i X. Jęzgo Libana z Lignicy. P. tł.)

obydwa głosy śpiewały odrębne, w przeciwnym względem siebie kierunku poruszające się melodye (*motus contrarius*). We wieku 12. wykształcono t. zw. diafonią (*discantus*), zwłaszcza w kadenecjach końcowych, w których używano kwinty i tercji, a kwartę wykluczano.¹ We wszystkich powyżej opisanych towarzyszeniach nazwano melodię gregoryańską, celem odróżnienia jej od reszty głosów kontrapunktujących² śpiewem stałym (*cantus firmus*). Łatwo zrozumieć, że przy takim towarzyszeniu rytmiczny bieg melodyi choralnej wstrzymany, a nawet zniszczony został. Przyzwyczajono się wnet tak bardzo do śpiewu „kilkugłosowego“, że chorał gregoryański nazwano *cantus planus* (śpiew równy, *plain chant* po francuzku).

W czasach od 13. do 15. wieku powstała polifonia³, która w wieku 15. udoskonalona została przez Wilhelma du Fay († 1474 w Cambrai) i jego następców, a w wieku 16. do najwyższej doprowadzona doskonałości przez Jana Piotra Ałojzego z Palestryny (*Joannes Petraloysius Praenestinus*, ur. 1526 w Palestrynie, † w Rzymie 2. lutego 1594). Kompozytorzy brali tematy do mszy i motetów przeważnie z chorału gregoryańskiego i powierzali je jednemu z głosów, dzieląc melodię choralną (t. zw. *cantus firmus*) na nóty równé, albo też różné długości. W. 16. wieku tematy, z liturgicznego śpiewu wyjęte, były krótsze, a w 17. wieku używanie ich ustaje. Kompozytore kilkugłosowe opuszczają podstawę, jaką dotąd miały w śpiewie gregoryańskim, stają się wyrazem

¹ Ob. Dr. Riemann, „Geschichte der Musiktheorie“ o t. zw. *Faux-bourdon* ach str. 141; także Mus. sacra r. 1890. Str. 20.

² Wyraz „Kontrapunkt“ także z owych czasów pochodzi. Nota melodyi gregoryańskiej zwała się *punctus* albo *punctum*, melodyi zaś przez śpiewaka lub kompozytora ułożonej, tamtéj jakby przeciwnéj, a jednak harmonicznie się z nią zgadzającéj nadano nazwę *contrapunctus*.

³ Kilkugłosowe utwory muzyczne dzielą się na utwory homofoniczne i polifoniczne. Homofonia powstaje, gdy pojedyncze głosy towarzyszą melodyi w ten sposób, że razem wymawiają słowa tekstu i równie długie, choć nie równie wysokie tony śpiewają. Polifonia zaś powstaje, gdy pojedyncze głosy odrębnie są prowadzone, a tworzą mimo to harmoniczną całość. Pięknie włoski poeta Dante († 1321) w swéj, boskiej komedji istotę polifonii określa, gdy śpiewa (*Paradiso*, Canto VIII. wiersz 16—20).

„I jako iskry tryskają z płomienia
I jako w głosie głos rozróżniasz inny,
Gdy jeden leży, drugi się porusza;
Tak w téj światłości inne światła płyną
Wolniejszym jedne przedszem kołem drugie.“

osobistego smaku i nabierają charakter świecki. Chcącym dobrze utwory polifoniczne z 16. wieku wykonać poleca się znajomość wolnej rytmiki gregoryańskiego chorału. X. dr. Karól Proske († 20. grudnia 1861) pisze w przedmowie do I. tomu swój *Musica Divina*: „główną podstawą i jakby mostem do zrozumienia i wykonania dzieł kontrapunktycznych, ułożonych przez starych kompozytorów kościelnych, jest śpiew gregoryański. Ktoby do nich chciał zastosować zasady i prawa muzyki nowoczesnej, według tych zasad je przerabiać i w ten sposób przystęp na chóry dzisiejsze im ułatwiać, ten nie tylko celu by chybił, ale za każdym krokiem naprzód uczynionym o dwa kroki wstecz by się cofał.

Po upływie wieku XII. przełożono rozmaite rękopisy z neumami na rozwijającą się coraz bardziej notację choralną z liniami. Wynik tych przekładów był rozmaity. Wiemy bowiem, że już w XI. wieku jeden i ten sam tekst różnie śpiewano, stósownie do odrębnych tradycji i nauki, jakie śpiewacy w szkołach klasztornych i katedralnych odbierali.¹

Kościół rzymski uznawał śpiew grégoriański, mimo przemian, jakim ten ostatni w ciągu wieków podlegał, zawsze za właściwą swą muzykę liturgiczną; skrócenia i zmiany szły ręką w rękę ze zmianami w księgach liturgicznych i z wymaganiami czasów, które na przedłużanie nabożeństwa śpiewami zbyt rozwlekłymi nie pozwalały.

Uwaga. Wskutek rozwijającej się coraz bardziej muzyki polifonicznej w 15. i 16. wieku, wskutek powstających coraz liczniejszych chórów śpiewackich, wykonywujących przeważnie kilkunastogłosowe utwory, a zostawiających śpiewanie chorału w czasie mszy konwentualnych i podczas godzin kanonicznych mało wyćwiczonym choralistom, prawdziwy śpiew kościelny upadać zaczął. Niektórzy

¹ Przeciw zachciankom niektórych autorów, chcących z rękopisów wskrzesić pierwotne melodie św.-Grzegorza występuje O. U. Kornmüller w *Kirchenmus. Jahrbuch* 1890, str. 93: „Brak logiki chcącym z okoliczności, iż rękopisy z notami choralnymi między sobą się zgadzają i podobne są do rękopisów z neumami, wysnuć wniosek, że wszystkie te rękopisy z jednego źródła pochodzą. . . . Nie zgadzam się na zdanie tych, którzy twierdzą, że melodie pisane na liniach wiernym są przekładem śpiewów neumami naznaczonych i są przeto melodyami prawdziwie gregoryańskimi.

mistrze, n. p. Henryk Isaac, Mateusz Asola, Błażej Ammon, Konstantyn Porta i t. d. opracowali także i Introity, Graduały i Komunie głównych uroczystości roku kościelnego na kilka głosów, przyczem jeden głos śpiewał zwykle melodię choralną jako *cantus firmus*. Ostatecznie używano chorału tylko przy śpiewaniu psalmów, antyfon i hymnów, tudzież podczas mszy konwentualnych w klasztorach i kolegiatach. Wskutek lichego i niedostatecznego wykonania śpiew gregoryański poszedł w poniewierkę i wiele wskutek lekceważenia go ucierpiał. Dopiero w końcu 16. wieku, gdy nowe życie w członkach kościoła wskutek reform trydenckiego synodu pulsować zaczęło, podniósł się także i śpiew choralny.

Kościół rzymski, uznający chorał za śpiew swój własny, zastrzegał sobie zawsze prawo rozciągania zmian w mszale i brewiarzu także na śpiew gregoryański, i nigdy liturgicznych ksiąg bez śpiewu nie wydawał. Wskutek uchwał soboru trydenckiego, zatwierdzonych r. 1564. przez Piusa IV., osobne komisje zajęły się wydaniem brewiarza i mszału, tych dwóch najgłośniejszych dzieł liturgicznych, co niezmiernie do rozwoju liturgii i śpiewu podczas obrządków kościelnych się przyczyniło.

Staraniem Guidetti'ego pod nadzorem Palestryny i pod opieką Grzegorza XIII. Sykstusa V. wyszły r. 1582. *Directorium chori*, r. 1587. *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae*, r. 1588. *Praefationes in cantu firmo*. Czcionkami drukarni medycejskiej wydano w latach 1614. i 1615. *Graduale Romanum*, którego pierwszy tom opracowany został jeszcze przez Palestrynę i już r. 1594. zatwierdzony przez Kongregację św. Obrządków¹, reszta zaś tomów przygotowana do druku przez Felixa Aneria i Franciszka Suriana, uczniów Palestryny. R. 1614. wyszło nowe wydanie rytuału rzymskiego, sporządzane na rozkaz Pawła V. — a. r. 1611. Joachim Trognezyusz wydał w Antwerpii Antyfonarz rzymski w dwóch tomach *in folio*. Hymnów kilkunastogłosowych ułożonych r. 1589. przez Palestrynę, wyszło r. 1644. na rozkaz Urbana VIII. nowe wydanie, w którym i gregoryańskie melodie hymnów umieszczono.

¹ Ob.: *Musica sacra*, Regensburg 1894 nr. 2; broszurę X. Habera: „Giovanni Pierluigi da Palestrina e il Graduale Romano ufficiale dell'editio Medicea, tudzież dodatek na końcu niniejszego podręcznika.

Nareszcie Pius IX. rozporządził r. 1868, ażeby opracowano ponownie wszystkie księgi choralne i ażeby ułożono śpiewy na uroczystości, któremi liturgia od wieku 17. poczynawszy wzbogaconą została.¹ Pracę tę powierzył Kongregacyi św. Obrządków¹, która z przyzwoleniem Ojca św. wyznaczyła komisję z pięciu znawców chorału złożoną. Ci ostatni określili utorowane przez sobór trydencki, lecz jednolicie i konsekwentnie dotąd nie przeprowadzone zasady i reguły śpiewu rzymskiego tudzież badali przedłożone im arkusze nowego wydania ksiąg choralnych.²

W r. 1884. ukończono druk wszystkich ksiąg liturgicznych, śpiewy choralne według autentycznych, gregoryańsko-rzymskich melodyj, zawierających. Tę olbrzymią i kosztowną pracę podjął się drukarz papieski Fryderyk Pustet w Regensburgu, który otrzymał przywilej drukowania tychże ksiąg na przeciąg lat trzydziestu, prawo zaś własności zostrzegła sobie kongregacya św. Obrządków.

Wydanie mechlinskie de Voghta i E. Duvala, wydania paryskie Jak. Lecoffre' a i Sp., wydania z Rheims-Cambrai, Liber Gradualis O. Pothiera i t. p. przedłożone zostały Stolicy św. Ojciec św. przyznał autorom i wydawcom odnośnych ksiąg gorliwość i zasługi w podniesieniu i pielęgnowaniu śpiewu gregoryańskiego. Różnica między temi pracami i wydaniem prywatnem a wydaniem urzędowem kongregacyi św. Obrządków w tem leży, że każdy arkusz rękopisu autentycznych ksiąg chorału komisji, przez tę kongregacyę ustanowionej, a przez Ojca św. zatwierdzonej, przedłożony, przez tę komisję zbadany, poprawiony i potwierdzony, w pieczęć i aprobatę kongregacyi zaopatrzone i następnie dopiero do druku oddany został. To też brewe Ojca św.

¹ Kongregacyę św. Obrządków (Sacrorum Rituum Congregatio, albo w skróceniu: S. R. C.) założył Sykstus V. r. 1588. Rozstrzyga ona wątpliwości liturgiczne. „Przez Kongregacyę, mówi Benedykt XIV. ogłasza Stolica św. swe wyroki.“

² Thalhofer-Ebner w swem Handbuch, I. str. 63, pisze: „Stare, bogatsze melodie choralne mogą mieć, gdy się je ocenia ze stanowiska archeologicznego, pewne zalety, wywyższające je ponad melodie wydania medycejskiego i wydań najnowszych. Ze względów praktycznych jednak (ostatnie melodie są łatwiejsze i krótsze) a zwłaszcza w interesie jednoci liturgicznej pożądaną jest rzeczą, by melodie przez Stolicę św. za autentyczne uznane i gorąco polecane także i przez kościoły (zwłaszcza w Francji). nieprzychylnie dotąd wobec nich zajmujące stanowisko, przyjęte zostały.“

z d. 30. maja 1873. r. mówi: „polecamy usilnie to wydanie najprzewielebniejszym księżom biskupom, tudzież mężom, zajmującym się z powołania swego muzyką kościelną: gorącym bowiem naszym życzeniem jest, by nie tylko w innych przepisach liturgicznych ale i w śpiewie wszędzie i we wszystkich dyecezyach jedność z kościołem rzymskim zachowana została.“

Wobec rozmaitych napaści, podejrzowań i wątpliwości, jakimi zaczepiano wydanie urzędowe, widział się Rzym zmuszony ogłosić ponownie d. 14. kwietnia 1877 r. wolę w tym względzie Ojca św. Piusa IX.

Papież Leon XIII. potwierdził rozporządzenia swego poprzednika.

Kongregacya św. Obrządków udzielała zawsze stanowczych odpowiedzi wszystkim tym, którzy z zapytaniami, wątpliwościami i zarzutami, autentyczności jej ksiąg choralnych dotyczącymi, do niej się zgłaszali; śpiew zaś w księgach tych zawarty otrzymał nazwę: „cantus legitimus.“ Gdy mimo tych wyraźnych dekrétów obradujący we wrześniu r. 1882. w Arezzo¹ t. zw. „Kongres europejski dla zbadania liturgicznego śpiewu“ wydania urzędowe zaczęli i rzucił myśl postarania się o inne, na podstawie archeologicznej i naukowej oparte wydania, wtedy też Kongregacya nowym dekretem swym z d. 26. kwietnia 1883 r. ostatecznie kwestyom spornym koniec położyła, a na tytule Antyfonarza i Graduału kazała dopisać: „Cura et auctoritate S. R. C. digestum Romae.“

Wskutek powyższych rozporządzeń Stolicy św. w wielu dyecezyach niemieckich, amerykańskich i holenderskich zaprowadzono wydania urzędowe, a i synody Westminsterki r. 1873. i Maynooth'ski r. 1875. przyjęły je i zaprowadziły w Anglii i w Irlandii. Dzisiaj w całych już prawie Niemczech urzędowe księgi liturgiczne są zaprowadzone. Rozpowszechniają się one także i w tych krajach, które miały dotąd odrębne księgi choralne. Wydawcy nowych mszałów, rytuałów i pontyfikałów muszą odtąd trzymać się ściśle, tak pod względem melodyj jako i notacyi, wzorowych wydań (*editiones typicae*) rzymskich.

Ostatnim dokumentem Kongregacyi św. Obrządków w tej sprawie jest dekret *Quod S. Augustinus*, wydany 7. lipca 1894 r. a umieszczony w dodatku, razem z dekretem z d. 26. kwiet.

¹ X. J. M. Lans, holenderczyk, członek Kongresu, opisał w „otwartych listach“, przetłumaczonych na niemieckie przez X. E. Luypena, historję i przebieg jego.

1883 r.¹ Dekret powyższy ponownie zakazuje poprawiania śpiewu choralnego na mocy badań² archeologicznych, potwierdza wyroki papieskie z 30. maja 1873, 15. listop. 1878 i 26. kwietnia 1883.³ i przyznaje wydaniom rzymskim charakter ksiąg chórowych Kościoła (*libri chorici Ecclesiae*).

*) JE. Ks. Kardynał Mieczysław Ledóchowski, obecnie prefekt propagandy, przedtem arcybiskup gnieźnieński i poznański, pragnął gorąco zaprowadzić w swych dyecezyach śpiew rzymski — i r. 1884. ofiarował się z zakupieniem dla obydwóch swych kościołów katedralnych nowych ksiąg chórowych.

Treść listu Jego Eminencji do tłumacza niniejszego podręcznika, jako ówczesnego dyrygenta chóru archikatedralnego poznańskiego, z okazji téj łaskawie przesłanego brzmi: „widzę, pisze ks. kardynał, że dziś wypada reformę naszych śpiewów przeprowadzić powoli i stopniowo, jak to już od paru lat czynicie, i że do radykalniejszych postanowień trzeba odczekać, aż Ordynariusz zasiądzie na swój stolicy i z wami osobiście będzie obcować. Wezwanie Stolicy św., aby wszystkie chóry trzymały się kancyonatów przez nią przejranych i potwierdzonych, nie jest absolutnym rozkazem, ale oświadczeniem stanowczego życzenia, do którego każdy biskup zastosuje się naturalnie wedle możliwości, bo tego wymaga miłość i uległość dla katedry św. Piotra, ale zastósuje

¹ Doniosłość i ważność powyższego dekretu wykazał J. Bogaerts w broszurze pod tyt. - „Le Congrès d'Arezzo“. Ob. także „Cäcilien-Kalender r. 1884.“

² Choćby zresztą niestrudżonym badaniom archeologicznym, w których odznaczają się przedewszystkiem OO. Benedyktyni w Solesmes, udało się odkryć w rękopisach melodye z dziewiątego wieku, to pozostaje jeszcze do zbadania przedział czasu od Grzegorza W. do Karolingów, który jest zbyt wielki, by odkrytym dotąd melodyom, dziewiąty wiek nie przekraczającym, można przyznać charakter melodyj prawdziwie gregoryańskich i te ostatnie wyżej stawiać od dzisiejszych melodyj autentycznych. Ob. Thalhofera Liturgikę I. str. 62.

³ Podobnie i w r. 1594. taż Kongregacya św. Obrządków o przygotowanej przez Palestrinę edycyi Graduału powiedziała: „Ojciec św. napomni niebawem kościoły, by chorał tamże zawarty u siebie zaprowadziły, gdyż pragnąć trzeba, by wszelkie różnice przy sprawowaniu św.-obrzędów w kościele Bożym raz na zawsze usunięte zostały.“ *) Dopisek tłumacza.

się z roztropnem uwzględnieniem różnych okoliczności, które w pojedynczych dyecezyach przedstawić się mogą. Jedną z nich jest ogólny brak po dyecezyach ksiąg choralnych. By tę przeszkodę usunąć ofiarowałem się moim kosztem dostarczyć takowych obu moim katedrom . . . Dalej, wezwanie Stolicy św. do przyjęcia śpiewu przez nią zatwierdzonego nie wyklucza bynajmniej zatrzymania tych części kancyonatów, które są osobną właściwością każdego kraju i mają prawowite zatwierdzenie władz kościelnych. Te bowiem śpiewy, jako to u nas rezurekcyja, procesya na Boże Ciało i t. p. nie są *contra*, lecz *praeter rubricas* ksiąg liturgicznych chórowych.“

§. 3. Zalety śpiewu choralnego.

Chorał gregoryański, związany od dawna z liturgią kościoła katolickiego i całą liturgię obejmujący, jest składową częścią tejże liturgii. Język, w którym się on wykonywa, jest dźwięczny i poważny, miejsce, w którym rozbrzmiewa, jest święte; melodye jego są proste, jasne, a mimo to, wzniosłe! Wszystkie te zalety wykazują, że godnie spełnia on wysokie zadanie swoje i świadczą, że duch Boży nawet i w tym względzie kieruje kościołem katolickim. „Wiadomo katolikowi każdemu, jak wielką jest radość jego, gdy wszedłszy do kościoła, choćby w najodleglejszym i zupełnie obcym kraju, ujrzy nabożeństwo, tak samo jak u niego w domu się odprawiające.“¹ „Trudno także wyobrazić sobie, mówi Ambros, inny rodzaj śpiewu, któryby lepiej odpowiadał wszystkim wymaganiom, przeznaczeniu i naturze katolickiego nabożeństwa. Podnieść przedewszystkiem w śpiewie tym wypada wspaniałą prostotę, idącą w parze z przenikającą duszę do głębi siłą.“² Według Thibauta³ są śpiewy ambrozyańskie i gregoryańskie melodyami wzniosłymi, i istnie niebiańskimi. Są one

¹ Ambros, Kulturgeschichtliche Bilder etc.

² Tenże, Musikgeschichte II. str. 67.

³ „Ueber die Reinheit der Tonkunst.“ Heidelberg 1874.

zarazem genialnemi dziełami, powstałemi w dobrych czasach kościoła. Przenikają one duszę głębiej, aniżeli wiele nowych kompozycji muzycznych, dla wywołania wrażenia tylko ułożonych". Otton Kade pisze w przedmowie do wydanego w r. 1871. t. zw. „Lutherkodexu": „Śpiew gregoriański, czyli chorał w dalszem znaczeniu — *vox verbi divini* — jest z pomiędzy wszystkich przez kościół stworzonych dzieł dziełem najsamodzielniejszem, najosobliwszem, najgłębszem i najwspanialszem. Nic w świecie głębokiej wartości chorału, nad którym kościół przez lat z górą tysiąc pracował, nie zastąpi. Żadna muzyka tak na wskroś przejmującemi motywami poszczycić się nie może; żaden śpiew tak tajemniczymi tonami do duszy nie przemawia. Sztuka muzyczna dała kościołowi bogaty wybór melodyj do wszystkich tekstów liturgicznych. Ztąd chorał wyśpiewaną biblią nazwać można".

„Chorał (*cantus gregorianus*) jest najdoskonalszem i najwspanialszem dziełem z czasów, w których tworzone melodye, nie myśląc wcale o ich harmonizacji za pomocą akordów; jest on niespożytem i niedościgłym arcydziełem, zwłaszcza pod względem t. zw. deklamacji muzycznej, którą doskonale uwydatnia.¹

Sobór trydencki krótkimi, lecz stanowczemi słowy nakazuje, „by uczono i pielegnowano śpiew choralny w seminariach duchownych.“² Podobne rozporządzenia wydawał Rzym i rozmaite synody prowincjonalne.”

¹ X. Dr. Witt, *Musica sacra*, 1868, str. 90.

² Sobór trydencki sess. XXIII., roz. 18. de reform. „Grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent.“

³ Synod rzymski z r. 1725, synod baltimorski 1837, powszechny synod baltimorski z r. 1866, synod koloński 1860, synody piotrkowskie (ob. na końcu podręcznika w dodatkach), rozmaite listy pasterskie XX Biskupów n. p. Engelberta z Mecheln, X. Walentego Riedl, biskupa ratybońskiego, i t. p. zajmują się z zapałem śpiewem gregoriańskim. W t. zw. „*Collectio Lacensis*“ zawierającej akta i dekreta nowszych synodów, tom 1—6 znaleźć można wszystkie rozporządzenia synodów prowincjonalnych od r. 1687—1869, śpiewu choralnego dotyczące. Ob. *Kirchenmus. Jahrbuch* 1898, str. 45—62.

We wszystkich gałęziach katolickich sztuk pięknych (w architekturze, w rzeźbiarstwie i w malarstwie) nowe budzi się życie. Także i muzyka kościelna, a z nią śpiew gregoriański podnosić się zaczyna, zwłaszcza od chwili, w której się przekonano, że wszystkie sztuki piękne razem z kościołem kwitnęły, — że upadały one, gdy życie w kościele słabnąć zaczęło. Sprawiedliwość wymaga, byśmy ten poważny, a tak długo zaniedbywany śpiew wydobyli z dotychczasowego poniżenia, przywrócili mu dawniejsze znaczenie i we wszystkich świątyniach go zaprowadzili.

„Chorał gregoriański różni się pod względem formy swój od muzyki nowoczesnej; oryginalne melodye jego odrębną wymagają interpretacji.“¹

Uprzedzenia przeciw chorałowi z dwóch wypływają przyczyn, albo ztąd, że go się należycie nie zna — albo, że go się źle wykonywa. Ostatnia zwłaszcza przyczyna spowodowała wielkie jego poniżenie obecne. Starajmy się dobrze go wykonywać, a wnet on do dawniejszego znaczenia powróci.²

Cysters O. Maurycy Vogt³ pisze o śpiewie choralnym następujące natchnione słowa: „Te potężne, umiarkowane, dobitne, wzniosłe, pełne prawdy, czyste, pokojem tchnące, miłe i prawdziwie święte melodye przez świętych ułożone zostały mężów. Śpiew ten unika dworów książęcych, nie wchodzi ani do gospody, ani do karczmy, odważa się przekroczyć progi Świętego Świętych... Uświęca on nabożeństwa nocne; — chóry anielskie, a nawet sam Bóg mu się przysлуchuja. Przeklinają go szatani, — świat zabawom oddany

¹ M. l'abbé Cloet, *recueil de mélodies liturgiques*. Tom II.

² Z powyższych słów wynika, jak niedorzeczniemi są wyrażenia: „przestarzały, nudny, zlodowaciały chorał“ i t. p. Temu, że chorał czasami się nie podoba, winni śpiewacy, nie melodye chorału. Nawet Luter mówi: „Wzięliśmy do śpiewników naszych wiele pięknych melodyj, używanych w papieństwie (t. j. w kościele katolickim) podczas jutrzni, pogrzebów i mszy żałobnych, i z czasem więcej ich jeszcze weźmiemy. Tekst tylko inny pod melodye podłożyliśmy... Śpiew i nóty (?) są przesłane. Szkoda było, gdyby zaginać one miały.“

³ Ob. O. Meinrad Spiess, „*Tractatus musicus*“; Rozdz. 15, str. 70.

nim gardzi. Rzym wyniósł go do wysokiej godności. Brzmi on na ustach papieży, kardynałów, patryarchów, biskupów, prałatów i wszystkich kapłanów; . . . synody go zatwierdziły. Na wyrzucenie go z Kościoła nikt się nie odważył, chyba tylko ci, co do Kościoła nie należeli. Melodya gregoryańska była zawsze czczona i poważana, i jakoby królowa tron osobny w świątyni Najwyższego sobie zbudowała, by wznosił się zabrzmieć głosem, gdy głos kaznodziei zamilknie na ambonie. Muzyka figuralna zaś, jej siostrzyca, chcąc ją zastąpić, niech pamięta o dwóch przykazaniach: „*Musica debet esse honesta*” — „muzyka winna być przyzwoita”; i „*Non debet deformare cantum planum*” — „nie śmie oszpecać chorału.”¹

Ryszard Wagner², żądający od muzyki kościelnej, by stała się znowu tylko muzyką wokalną, podnosi wysoko śpiew choralny i bardzo energicznie oddaje teatrowi, co w muzyce jest teatralnego, a Kościołowi, co w niej jest kościelnego.

§. 4. Podział książki.

Chcąc jaśniejszy dać pogląd na bogatą treść książki i ułatwić wszechstronne zrozumienie śpiewu choralnego dzielimy materiał teoretyczny i praktyczny na trzy części t. j. na a) wiadomości wstępne, na b) poznanie i na c) zgłębienie śpiewu choralnego.

A. Wiadomości wstępne.

Magister choralis nie chce udzielać lekcji śpiewu, gdyż nie jest to jego zadaniem. Ponieważ jednak chorał innych czasami i obszerniejszych niż zwykłe śpiewy wymaga wiadomości wstępnych,

¹ Extravagantes. De vita et honestate Clericorum. Cap. docta.

² Gesammelte Schriften. Tom II. str. 337: „Głosowi ludzkiemu, za pomocą którego śpiewa się tekst święty, nie zaś instrumentom, a zwłaszcza owym trywialnym figurom skrzypcowym, jakie teraz w muzyce kościelnej słyszymy, przysługuje pierwszeństwo w kościele; — i jeżeli muzyka kościelna ma powrócić do dawniej swiej czystości, powinna ona ograniczyć się na muzyce wokalnej.”

przeto winniśmy podać najpierw przydatne nauce chorału, choć zwięźle, wskazówki o tonach, interwałach, nótach, liniach, kluczach, o rytmie, głosie, wymawianiu i. t. d.

B. Poznanie śpiewu choralnego.

W drugiej części wyłożymy: a) teoretycznie istotę starych tonacji i sposób ich używania w rzymskim śpiewie choralnym, b) praktycznie naukę o rubryce i o używaniu rozmaitych ksiąg liturgicznych. W ten sposób obszerne pole katolickiej muzyki choralnej w przejrzystym leżeć przed nami będzie planie.

Idąc za teoretykami X. stulecia, dzielimy śpiewy choralne na śpiewy chórowe „*concentus*” i śpiewy solowe: „*accentus*.”¹

Ze względu na charakter nabożeństwa i na rozkład śpiewów podczas niego mówić będziemy najpierw: 1) o mszy św., następnie 2) o godzinach kanonicznych, wreszcie 3) o nadzwyczajnych nabożeństwach roku kościelnego.

Pojedyncze rozdziały przeplatane będą rozporządzeniami Kongreg. św. Obrządków i ceremoniału biskupów, dotyczącemi śpiewu liturgicznego.

Do tej liturgiczno-muzycznej części dodany będzie paragraf o towarzyszeniu organowym do chorału gregoryańskiego, z uwzględnieniem reguł dla harmonizacji tonów kościelnych.

Podany będzie cały *accentus*, t. j. wszystkie solowe śpiewy gregoryańskie, zwłaszcza śpiewy z mszału i z *Directorium chori*; śpiewów chórowych zaś — *concentus* — poszukać trzeba w *Graduale*, *Antyfonarzu* lub w wyjętych z nich *Ordinarium Missae*, *Vesperale Romanum*, *Cantionale* etc.

C. Zgłębienie śpiewu choralnego.

Same teoretyczne i praktyczne poznanie śpiewu choralnego nie doprowadzi tego ostatniego do bujniejszego rozkwitu; trzeba prócz tego starać się o zgłębienie najskrytszych jego tajemnic.

¹ Nazwę: *Concentus* dawano śpiewom wykonywanym równocześnie przez cały chór, albo przynajmniej przez kilku śpiewaków; nazwę *accentus* zaś śpiewowi wykonywanemu przez jednego śpiewaka, a mianowicie przez kapłana, dyakona, subdyakona i kantora.

W tym celu I. podamy, w ogólności prawidła i zasady śpiewu dla kleryków, dyrygentów, organistów i śpiewaków: II. w szczególności zaś objaśnimy na przykładach wpływ tekstu i wymawiania na nóty i tony — tudzież znaczenie i ważność interpunkcji. Opierając się na tych prawidłach, mówić będziemy o wykonaniu różnych form śpiewu choralnego, t. j. śpiewu recytującego, przechodniego i neumatycznego (bogatszego).

W dodatkach na końcu książki umieścimy: 1) spis alfabetyczny, tłumaczenie i wyjaśnienie używanych w rubryceli skrótów i wyrażen; 2) notatki o postępie badań archeologicznych i o muzycznej paleografii, które objaśniane będą tabelami, rozwój notacji uwidoczniającymi; 3) dekrety papieżkie z r. 1883. i 1894. dotyczące urzędowych ksiąg choralnych; 4) dekrety synodalne prowincyi gnieźnieńskiej, śpiewu choralnego dotyczące.

A. WIADOMOŚCI WSTĘPNE.

§. 5. Nazwy tonów i tworzenie gam.

1. Podobnie jak mowa poprzedziła pismo, tak i śpiew choralny dawniejszy jest od nót. Wiele czasu upłynęło zanim nauczono się piśmiennie oznaczać tony pod względem ich wysokości, długości i siły (dynamiki).

Teoretycy średniowieczni¹ przyjęli w swych pismach system Boecyusza († 524), który swą łacinską (diatoniczną) notacją za pomocą liter grecką (enharmoniczną chromatyczną) notację usunął. Gama (skala) Greków obejmowała dwie oktawy i zaczynała się z góry od aa, a kończyła się na A; najniższym tonem było A, leżące oktawę pod tonem zwanym Mese (μέση) t. j. tonem w środku skali, jaką głosem

¹ Ob. w Kirchenmus. Jahrbuch 1886 i 1887 art. O. U. Kornmüllera „die Musiktheoretiker“. Obszernie o historii notacji pisali: Gevaert w podanych na str. 4. dziełach, — Dr. Hugon Riemann w „Studien zur Geschichte der Notenschrift“, — Ambros w swój: „Geschichte der Musik“ t. II. — i O. Anzelm Schubiger w dziele: „Die Sängerschule von St. Gallen.“

męzkim wyspiewać można, leżącym. Grecka teoria i notacja muzyczna rozpowszechniona była w państwie rzymskim. Boecyusz zaczął pisać skalę od dołu i użył pierwszych piętnastu liter alfabetu łacińskiego od A do P. na oznaczenia tonów A—aa. W późniejszych czasach używano na oznaczenie piętnastu tonów tylko pierwszych siedmiu liter alfabetu, zmieniając sposób ich pisania, a mianowicie:

A B C D E F G a b c d e f g aa.

Po siedmiu pierwszych literach całe i półtony w tym samym porządku¹.

Teoretycy muzyczni dodali jeszcze przed Gwidonem z Arezzo (ur. ok. r. 1000) grecką literę Γ (gamma)² i rozszerzyli podaną powyżej skalę o kilka tonów w górę. Gwidon wylicza następujące 20 tonów:

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

Cztery tony przy sobie leżące tworzyły t. zw. *tetrachord*. W każdym tetrachordzie półtony na innem zachodziły miejscu. Połączenie wszystkich pięciu tetrachordów w jedną skalę nazwano *Systema maximum*.

Tony b i bb (nie zaś pierwsze B) oznaczały już to dzisiejsze h ♯ (b durum czyli *quadratum*) już też właściwe b (b molle czyli *rotundum*).

Nóty nisko brzmiące nazwano *graves*; *finales* nazwano nóty śpiew kończące; *acutae* nóty wyżej od tamtych leżące i ostrzej brzmiące; — *superacutae*, jeszcze ostrzejsze od tych ostatnich i wreszcie *excellentes* nóty przywyższające wszystkie inne, tak co do wysokości jak i co do delikatności dźwięku. Nadmienić wypada że wówczas za pomocą notacji wysokość tonów tych ściśle oznaczona nie była: n. p. a mogło brzmieć jak dzisiejsze c; chodziło głównie o to, by wiadano, gdzie śpiewać w tetrachordzie półtonu, a gdzie cały ton.

¹ W nowszej notacji:



² Użycie tego Γ próbowano wyjaśnić w czasopiśmie regensburskim *Musica sacra* r. 1889. str. 27.

W szkole Gwidona używano zamiast tonów C D E F G a, początkowych zgłoszek hymnu do św. Jana Chrzciciela.¹

<i>Ut queant laxis</i>	<i>Famuli tuorum,</i>
<i>Resonare fibris</i>	<i>Solve polluti</i>
<i>Mira gestorum</i>	<i>Labii reatum,</i>
<i>Sancte Iohannes.</i>	

W powyższej skali z sześciu tonów się składającej (*hexachordum*) półton leży między trzecim a czwartym stopniem. Między temi samemi stopniami leży półton w hexachordach F—E, G—e i g—ee, tudzież F—d i f—dd. W tym ostatnim zamiast *h* śpiewać trzeba *b* ażeby uniknąć kwarty (*tritonus*) f—h. Wypływa ztąd, że do nazwania tonów w wszystkich tych hexachordach używano zgłoszek *ut, re, mi, fa, sol, la*; a *e* zwano *mi*, a *f* zwano *fa*, dla tego każdy półton (a więc nie tylko półton *e-f*, ale i półtony *a-b* i *a-c*) nazywano półtonem *mi-fa*.

Uwaga. Trzy hexachordy zaczynające się od tonów F, G, g nazywano: ze względu na ♮ *Hexachorda dura* (twarde), dwa hexachordy od C i c się zaczynające, nazywano *Hexachorda naturalia* (naturalne) gdyż nie zachodzi w nich ani ♯ ani ♭, wreszcie obydwa hexachordy od F i f się zaczynające ze względu na bemol (♭) w nich zachodzący: *Hexachorda mollia* (miękkie).

G miało n. p. zgłoskę *sol* w *hex. naturale*, zgłoskę *re* w *hex. molle*, zgłoskę *ut* w *hex. durum*, c zwało się *sol*, *fa*, *ut* i t. d., h mogło tylko mieć nazwę *mi*, b tylko *fa*.

¹ Znaną wówczas melodię hymnu tego, ułożonego przez Pawła Warnefrieda zw. Paulus Diaconus, ok. r. 796., użył Gwidon z Arezzo, by uczniom swoim ułatwić odróżnianie i trafianie tonów: wiersze jej bowiem rozpoczynały się po kolei od tonów *c* do *a*. Jedynie tylko na zgłoskę *sa* przypadało *g*. Tę samą melodię użyto do ody Horacego „*Est mihi nonus*“ w rękopisie biblioteki w Montpellier. Trudno rozstrzygnąć, czy ona ułożona została do hymnu *Ut queant* czy też do ody (ob. S. Coussemacker, *histoire*, str. 103 i tab. X.) Na rozkaz Kongr. św. Obrządków umieszczono melodię tę w Antyfonarzu rzymskim. Słowa hymnu: „*Qui reformasti genitus peremptae organa vocis*“, „który narodzeniem swoim utracił głos (Zacharyasza) do dawnego stanu przywrócił“, były powodem, że św. Jana Chrzciciela czczono aż do XVII. w. jako patrona śpiewaków.

Trzy te hexachordy chwytaly jeden w drugi w następny sposób:

ut, re, mi, fa, sol, la.

F. 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 etc.

Skoro śpiewający przekroczył jeden hexachord i wszedł w drugi, wtedy tony do nowego hexachordu należące tak nazwać musiał, by na zachodzący w tym ostatnim półton zgłoski *mi fa* przypadły.

Solmizacya dzisiejszej skali F lub G-dur brzmiała wedle średniowiecznego sposobu wyrażania się:

f, g, a b c d e f g a h c d e f(♯) g.

ut, re, mi, fa (sol) *ut, re, mi, fa (sol)*

ut, re, mi, fa,

ut, re, mi, fa.

Na tej mutacyi (t. j. zamianie zgłoszek ze względu na oznaczenie półtonu) polegała istota t. zw. ręki gwidońskiej.

Długo używano tej trudnej i zawikłanej solmizacyi gwidońskiej czyli aretyńskiej. Dopiero rozszerzenie systemu muzycznego poniżej F i ponad *ee*, tudzież przybranie osobnego nazwiska na siódmy ton (*sa* na *b*, *si* na *h*), spowodowane rozwojem harmonii, umożliwiło tworzenie oktaw bez zmieniania zgłoszek.¹

II. Z postępem teoryi muzycznej dawała się uczuć potrzeba dokładnego i stałego oznaczania tonów. Siedmiu tonom jednej oktawy dano siedm osobnych nazwisk, powtarzając te same nazwiska w wyższych i niższych 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.

Powyższe zestawienie tonów unaocznia różnicę między siedmiu skalami diatonicznymi.²

¹ Po dziś dzień używają w romańskich krajach t. zw. zgłoszek solmizacyjnych na oznaczenie tonów; w Włoszech n. p. zamiast *c* mówią *do*, zamiast *d* *re*, zamiast *h* *si*, zamiast *b* zwykle *si* — rzadko kiedy *sa*. Także i u nas znaczne ułatwienie w nauce śpiewu byśmy osiągnęli, gdybyśmy (podobnie jak to Holendrzy czynią) zamiast *h* mówili *b*, a zamiast dzisiejszego *b* mówili *bes* — zamiast *his* (♯ *h*) mówili *bis*.

² *τῶνος* (od *τείνειν* napinać); *διὰ τῶνος* nazywano u Greków skalę,

Mi-fa tudzież *si-ut* są naturalnemi półtonami *ut-re*, *re-mi*, *fa-sol*, *sol-la*, *la-si* są całemi tonami.

Uwaga. Powyższe pięć całych tonów dzielimy dzisiaj za pomocą krzyżyków i bemołów na dziesięć chromatycznych półtonów n. p. *c*—*cis*—*d* albo *d*—*des*—*c*. Krzyżyk (#) przed nutą stojący podwyższa ją o pół tonu, a nazwie jej dodaje się zgłoska *is* n. p. # *c*=*cis*. Bemol (b) zaś zniża ją o półtonu i nazwie jej dodaje się zgłoska *es*, n. p. b *d*=*des*; tylko na *e* mówi się *es*, na *a*=*as*, na *b*=*h*. Każdy cały ton może się składać z półtonu wielkiego i małego, albo z półtonu małego i wielkiego: n. p. *c*—*d*=*c*—*des* ($\frac{1}{9}$, mały), *c*—*cis* ($\frac{2}{9}$, wielki), *cis*—*d* ($\frac{4}{9}$, mały), *des*—*d* ($\frac{5}{9}$, wielki). Diatoniczne i małe półtony (*e*—*f*, *c*—*des*, *cis*—*d* itd.) są tedy $\frac{1}{9}$ częścią całego tonu, $\frac{2}{9}$ częścią zaś wielkie półtony. Różnicę $\frac{1}{9}$ tonu ucho nasze ledwie rozpoznać może; w skali chromatycznej z 12 całych i półtonów się składającej brzmi przeto ton *cis* jak *des*, *fes* jak *e*, *eis* jak *f*, *b* jak *ais* itd. (t. j. tony te są tonami enharmonicznymi).

Na powyższem zlanu się tonów enharmonicznych, t. j. na przypuszczeniu, że n. p. *ais* brzmi jak *b*, *fis* jak *ges*, polega t. zw. zrównana temperatura¹, na mocy której z dziesięciu tonów chromatycznych i ze siedmiu tonów diatonicznych dwanaście tylko tonów pozostało.

Dzisiejsza chromatyczno-enharmoniczna skala brzmi:²

c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c
c	des	d	es	e	f	ges	g	as	a	b	h	c
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	

zawierającą między pierwszym tonem a jego oktawą dwa pół i pięć całych tonów t. j. składającą się z naturalnych czyli głównych tonów.

¹ Obszerniej o temperaturze pisali: Helmholtz „die Lehre von den Tonempfindungen“; Dr. Sohè Tanaka (Japończyk) „Studien im Gebiete der reinen Stimmung“ (ob. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1890); Dr. Riemann, Musikal. Lexicon, ant. Tonbestimmung. — System z 53 stopni tonów się składający najlepiej by oddawał akustyczną czystość interwałów. Dzisiejszej temperatury zaczęto używać przy instrumentach klawiszowych na końcu XVII. w. Pierwszym, który o niej r. 1691 pisał, był Werkmeister; Bacha „Wohltemperirtes Klavier“ wyszło w roku 1722. Ob. także biografię Bacha przez Dra. Spitte.

² Za pomocą solmizacyi *ut, re, mi, fa* i t. d. można wyrazić tylko diatoniczne stósunki tonów. Utrudnia się przeto naukę śpiewu, gdy uczeń tak przy *f* — jak przy *fis* śpiewa *fa*. Ob. przedmowę X. Haberla do: „Solfeggien v. Bertalotti.“

Znak $\times$ (krzyżyk dubeltowy) podwyższa nutę o dwa półtony t. j. o $1\frac{1}{9}$ tonu, mimo nadwyżki $\frac{1}{9}$ tonu uważa się $\times f$ (fisis) jak równobrzmiące z tonem *g*. Podobnie dubeltowy bemol (b) zniża nutę o dwa półtony t. j. o $1\frac{1}{9}$ tonu, n. p. b *e*=*es* *es* zrównane z tonem *d*. — Znak $\boxplus$ (kwadrat znośi krzyżyk lub bemol i nazywa się z tego powodu kasownikiem).

§. 6. Łączenie tonów, interwale.

Tony łączą się w sześcioraki sposób t. j. tworzą albo cały ton, albo półtonu, wielką albo małą tercję, kwartę i kwintę. Inne połączenia dobrego następstwa tonów nie dają. W chorale gregoryańskim dzisiejsze połączenia tonów w małą lub wielką sekstę, w septymę i w oktawę nie zachodzą. Co najwięcej zdarza się połączenie pośrednie n. p. zamiast septymy *d*—*c* kwinta i tercja (*d*—*a*—*c*).

Stósunek dwóch tonów (dźwięków) pod względem ich wzajemnej wysokości lub niskości nazywamy interwalem (przedziałem). *Unizon*. (t. j. jeden i ten sam ton powtórzony) nie jest więc interwalem.¹

Ton, uznany jako pierwszy, nazywa się pryma

Stósunek pierwszego tonu do drugiego nazywamy sekundą. Ponieważ zaś rozróżniamy całe i półtony², dla tego i sekundy dzielą się na wielkie i małe; n. p. *e*—*f*, *c*—*h* małe sekundy, *g*—*a*, *g*—*f* wielkie sekundy itd.

Tercję nazywamy trzeci stopień nad lub pod pryma. Jest ona wielką (*ditonus*) jeżeli składa się z dwóch całych tonów; małą (*semiditonus*) jeżeli z półtora tonu się składa. Od *a*—*c* (w górę) mała tercja; od *a*—*f* (na dół) wielka tercja.

¹ „Unisonus quasi unus sonus; ... non est modus neque cantus, quia cantus est inflexio vocis i. e. omnis cantus qui inflectit vocem variat sonum.“ *Unizon* nie jest śpiewem; gdyż przez śpiew rozumiem zmianę dźwięku t. j. przy każdym śpiewie wtenczas tylko zmiana dźwięku zachodzi, jeżeli głos się zmienia. Zasada to bardzo ważna, której przy tworzeniu melodii ściśle trzymać się trzeba.

² Półton nazywa się *semitonus*, cały ton *tonus*.

Kwartą (*diatessaron*) nazywamy czwarty stopień nad którymkolwiek tonem. Składa się ona z dwóch całych i jednego półtonu — i nazywa się wtedy czystą kwartą, n. p. g—c; tylko tej kwarty w chorale się używa. *Nadmiarowa kwarta* składa się z trzech następujących po sobie całych tonów, n. p. f—h; ztąd nazwa jej: *Tritonus*¹

Kwinta (*diapente*), ton piąty, składa się z trzech całych i jednego półtonu, n. p. c—g. Nazywa się ona czystą kwintą w przeciwieństwie do kwinty fałszywej, zmniejszonej, która składa się z dwóch całych i z dwóch półtonów, n. p. h—f (na dół).

Uwaga. Oktawa (*diapason*) składa się z pięciu całych i dwóch półtonów, t. j. obejmuje całą skalę, „*Hic canendi modus rarissime in cantu usitatus reperitur.*“ „Interwał ten, pisze Engelbert w XIII w. rzadko w melodych chorału zachodzi.“ W urzędowych księgach choralnych napotykamy n. p. na oktawę w uroczystem *Ite Missa est* i w *Amen* jednej z melodyj na *Credo*; ale i w tych razach jest ona od prymy pauzą oddechową rozdzieloną.

Już wyżej zauważyliśmy, że interwał seksty i septymy w bezpośrednim następstwie n. p. d—h, d—c nigdy nie zachodzi, chyba iżbyśmy feryalną intonację psalmu po antyfonie trzeciego tonu uznali za małą sekstę. Połączenie kwinty i całego tonu n. p. d a h nazywa się *tonus cum diapente*, kwinty i półtonu *semitonium cum diapente*, kwinty i małej tercji *semiditonus cum diapente*.

§. 7. System nótowy, klucze.

I. Używane w autentycznych, rzymskich księgach choralnych nóty muzyczne są znakami, które kształtem swoim oznaczają, w jakim stosunku stoją nóty między sobą pod względem długości, a położeniem swoim pozwalają poznać nazwę i wysokość tonów.

¹ „*Tritonus, constans tribus continuis tonis, diatessaron non reputatur*“, trytonu, z trzech po sobie następujących całych tonów się składającego, za kwartę uznać nie można. Gwidon z Arezzo.

1. Kształt nót. Pisownia łacińska nót choralnych miała już w księgach chórowych kapeli papieskiej taki sam kształt, jaki widzimy w urzędowych wydaniach chorału i w t. zw. *editio medicaea* (1614) t. j. kształt kwadratu (*nota quadrata*). Następujące znaki podają główne formy łacińskiej pisowni neum: *Virga* = █, *Punctum* = █, *Clivis* = █, *Podatus* █, *Torculus* █, *Porrectus*, █, *Scandicus* █, *Climacus* █,

Zdaje się, że *punctum* i *virga* nigdy rozmaitej długości tonów nie oznaczały; z czasem wyrobił się pod wpływem teorii menzuracji, która początkowo tylko █ (*longa*), █ (*brevis*) i ♦ (*semibrevis*) używała, zwyczaj śpiewania i znaku: *Virga* █ i znaku *Punctum* █ w melodych sylabicznych równie długo i z równym przyciskiem, z kąd powstał t. zw. „śpiew kuty“ (*canto martellato*).

Lecz już w XV. w. podniosły się przeciw śpiewowi temu głosy poważne, które rozróżniać nakazywały pomiędzy absolutną wartością nót w śpiewie mensuralnym, a względną (*relatywną*) ich wartością w chorale.¹

Jan Guidetti², chcąc za pomocą nowego środka wydatnić rozmaitą długość zgłoszek, zaprowadził t. zw. *semibrevis* (♦), której używał przy krótkich zgłoskach. Wielu

¹ W rękopisie bibl. watykańskiej (Nr. 5129, fol. 169) z XIV. w. o pisanych wprawdzie pięknie ale niepoprawnie księgach choralnych mówi niejaki Piotr Talhandierus: a) nóty z ogonkiem █ (*caudata*) używać można albo osobno albo w połączeniu z inną nutą jedynie tylko przy zgłoskach akcent mających, nigdy zaś przy innych zgłoskach, chyba tylko w kształcie: █ (*clivis*). b) Nóty ♦ (*semibrevis*) nigdy samej się nie używa, lecz tylko w figurze spadającej w połączeniu z █ lub █ n. p. █; więcej niż cztery semibreves następować po sobie nie mogą.

Reguły w rękopisie powyżej wspomnianym podane były widocznie znane redaktorowi wydania medycejskiego i przyjęte zostały celem osiągnięcia jednolitej pisowni w urzędowym wydaniu przez komisję papieską.

² Pisze on w przypiskach do swego, *Cantus Passionis. Romae, apud Alex. Gardanum 1586*: „*Quoniam nonnullis quantum ad notas attinet, hic canendi modus fortasse novus videbitur, sciendum, quod haec nota ♦ hanc vim habet, ut syllabam brevem esse indicet, ac in pronuntiatione celerius excurrendam.*“ Ci, którym ten sposób śpiewania ze względu na nóty nowym by się wydawał, niechaj wiedzą, że nota ♦, nazywająca krótką zgłoskę, prędzej ma być wyśpiewana niż inne nóty.

wydawców aż do najnowszych czasów poszło za jego przykładem, chociaż zawsze groziło wskutek używania półkrótkiej (■) nóty niebezpieczeństwo, iżby poprzedzającej długiej ze zbyt wielkim nie śpiewano przyciskiem, a nóty półkrótkiej zbyt lekko nie przeskakiwano; lecz już t. zw. *editio medicaea* z r. 1614. usunęła taki sposób pisania.

Rzymska komisya zajmująca się wydaniem ksiąg choralnych Kościoła katolickiego przyjęła w grudniu 1883. r. następujące reguły dla pisowni nót: 1) Ilekoć zgłoska ma tylko jedną nótę, wtedy ta nóta jest albo ■ (*longa*) przy zgłosce mającej akcent, albo ■ (*brevis*) przy zgłoskach bez akcentu.¹ Ważność rytmiczna nóty ■ (tudzież ■) stósuje się do dłuższego lub krótszego trwania sylaby, nad którą ona leży; nóta jest, stósownie do zgłosek wyrazu lub zdania, dłuższa lub krótsza, silniejsza lub słabsza; ob. bliższe objaśnienie w §. 43. 2) ■ (*clivis*) zaczyna się zawsze od długiej (*Longa*) czy zgłoska jest krótka, czy długa; nie wynika ztąd, by ta *longa* miała być śpiewana z przyciskiem, lecz obydwie nóty tak tylko długo trwać i z takim przyciskiem śpiewane być mają, jak tego wymaga zgłoska pod *clivis* podłożona.² 3) Przy ■ (*podatus*) i przy ■ (*scandicus*) zamienia się druga, względnie trzecia nóta *brevis* na długą (*longa*), jeżeli *podatus* leży nad zgłoską z akcentem i jeżeli zarazem następna nóta

¹ n. p. ■ ■ ■ ■ ■ podczas gdy w innych ■ ■ ■ ■ ■
o-ra-ti ó-nem księgach choralnych, ■ ■ ■ ■ ■
zwłaszcza w księgach ■ ■ ■ ■ ■
Guidettego pisano: o-ra-ti ó-nem.

Nóty *semibrevis* (♦) nigdy nie pisze się samęj, ani też nad krótką zgłoską lecz tylko w ugrupowaniu nót na dół się spuszcających:

n. p. ■ ■ ■ ■ ■

W niektórych drukach XV. i XVI. w. nóta nad zgłoskami jedną tylko nótę mającemi jest zawsze *longa* (■).

² Znaki ■ ■ ■ ■ ■ we wydaniu medycejskim z r. 1614. są skróconą pisownią zamiast ■ ■ ■ ■ ■ itd.

nad nową zgłoską położona na tej samej linii lub niżżej leży, niż ostatnia nóta grup nótowych (*podatus* lub *scandicus*);

n. p. ■ ■ ■ ■ ■ albo: ■ ■ ■ ■ ■
gé-nu-i te. e-lé-i-son.

Trwanie tych grup nótowych i przycisk takim samym podlegają regułom jak przy *clivis*. Jeżeli zaś następna nóta nad nową zgłoską wyżej leży, wtedy pisownia ■ ■ ■ się nie zmienia; — tak samo nie zmienia się ona nad zgłoskami bez akcentu. 4) *Torculus* (■ ■ ■) nigdy formy swęj nie zmienia. 5) *Porrectus* (■ ■ ■) ma nad wszystkimi zgłoskami z akcentem kształt: ■ ■ ■. 6) *Climacus* (■ ■ ■) tym samym co *clivis* podlega regułom.

Jak mowa z wyrazów, tak chorał gregoryański z powyższych grup nótowych się składa; od urozmaiconego rozkładu tych ostatnich zależy głównie muzyczna piękność melodyi. Tak samo i pięknie brzmiąca mowa polega na proporcjonalnem rozłożeniu krótszych i dłuższych wyrazów. — Wszystkie dłuższe znaki neumatyczne na grupy te rozłożyć się dadzą. (Ob. na końcu podręcznika tab. III. i IV.)

1. Uwaga. Rękopisy choralne poprzedzające wynalezienie sztuki drukarskiej mają albo pisownię rzymską, łacińską (*nota quadrata*), albo pisownię gotycką (*frakturę*) o kształcie gwoździa do podkowy. Po wynalezieniu druku zostawiano początkowo w książkach rytualnych wolne miejsce dla linii i nót, które ręką wpisywano. Następnie drukowano czerwone linie, a nóty tylko wpisywano. Wreszcie Oktawian Petrucci we Wenecyi wynalazł na początku XVI. wieku druk czcionkami nótowemi.

2. Uwaga. Aż do w. XI. śpiew choralny krzewił się za pomocą tradycyi. Znaki ówczesne, znane pod nazwiskiem neumów (z greckiego *νεῦμα* = skinienie) miały tylko przypomnieć śpiewakowi znaną mu już melodyę i ułatwić dobre jęj wykonanie. Przy teoretycznej nauce śpiewu posługiwano się samemi literami, a neumy służyły tylko praktycznie wykształconym śpiewakom i zwały się ztąd *notae usuales*, t. j. nóty, których znaczenie wiedzano tylko z dłuższej praktyki i z tradycyi. Wyraz *neuma* oznacza także od XII. w. począwszy melodyę z kilkunastu lub kilkudziesięciu nót się składającą, nie mającą tekstu, lecz śpiewaną nad jedną zgłoską lub

samogłoską. W tym znaczeniu pojmuje neumę Jan Tinctoris: „neuma jest śpiewem do końca wyrazu bez wyrazów przywieszony.“ Neumy tego rodzaju zachodzą w Graduałach i w Allelujach po nich postępujących, w traktusach i wersykułach po hymnach it. p.

II. Położenie nót. Ażeby oko śpiewaka mogło za pomocą znaków nótowych rozróżnić nazwy tonów, piszemy nótę na liniach. W chorale używany jest system czteroliniowy, rzadko kiedy używano dawniej systemu pięcioliniowego. Nótę leżącą pod liniami, na liniach, między i nad czterema liniami. Najniższa z czterech linii jest linią pierwszą. Jeżeli nótę na pierwszej linii leżącą c się nazywa,¹ to reszta nót ma następujące nazwiska:



Za pomocą tak zwanych linijek pomocniczych można powiększyć liczbę nót na dole i u góry systemu liniowego



Uwaga. Uświęcony tradycją charakter starej notacji jest tak poważny i używanie jej w księgach choralnych jest od wieków tak utrwalone, że zmienianie jej na nową notację nie jest ani potrzebne, ani pożyteczne, ani polecenia godne. Cztery linie i trojaki kształt nót wystarcza zupełnie. Niektórzy wydawcy choralnych ksiąg dowodzą, że notacja nowożytna ułatwia naukę śpiewu choralnego; tymczasem, pomijając tę okoliczność, że nótom: c , d

¹ Niech uczeń ćwiczy się najpierw w czytaniu nót a b c d e f g, stopniowo jedną po drugiej, lub przeskakując z 3. linii na 1 — z 2 na 4 i t. p. wnet w ten sposób pozna nótę, t. j. odgadnie nazwę nót, tak na liniach, jak i między liniami leżących. Polecenia godnym jest sposób uczenia się nót najpierw za pomocą jednej linii: a b c skoro uczeń

pojmie znajomość trzech nót tych, niech pociągnie drugą linię i douczy się dwóch dalszych nót i t. p. (Ob. §. 11.)

i śpiewacy przypisują z przyzwyczajenia określoną ściśle miarę czasu, doświadczenie uczy, że po krótkim ćwiczeniu śpiewacy prędzej za pomocą czterech linii interwale poznają, niż przy pięciu liniach, tudzież, że przy połączeniu kilku lub kilkunastu nót, w górę lub na dół idących, przynależność jednych do drugich łatwiej okiem pochwycić, tudzież płynne ich wykonanie łatwiej uskutecznić się da za pomocą choralnych „czarnych“, niż za pomocą nowszych nót „białych.“

Dopóki jednak wszyscy na to, cośmy co dopiero powiedzieli, się nie zgodzą i dopóki niektóre chóry wolą raczej zaniedbać wykonywanie śpiewu choralnego, niż podjąć się niezbyt wielkiego trudu nauczania się nót gregoriańskich, nie można potępiać postępowania tych wydawców, którzy za pomocą nowożytnych nót i za pomocą łuków, pojedyncze grupy nót łączących, chcą wykonywanie tegoż śpiewu ułatwić i rozpowszechnić.

Postępowanie to da się zresztą i tem usprawiedliwić, 1) że wszyscy ci, którzy od młodości w kluczu skrzypcowym śpiewali, także i w śpiewie gregoriańskim takiego samego klucza szukają i żądają; 2) że i w towarzystwie organowem do śpiewu gregoriańskiego nowożytnych kluczy się używa; 3) że i przy nowożytniej notacji t. zw. wolny rytm melodii gregoriańskich łatwo przy-swoić sobie można, zwłaszcza gdy r. 1883. komisja papieżka unormowała pisownię śpiewów choralnych, — wystarczy zamienić ■ ■ i ◆ na = = i ♪ . Wspomniane wyżej łuki nad grupami nót, oznaczają, że nótę tę śpiewa się *legato* i że nótę niemi złączone do jednej grupy (neumy) należą; n. p.:



II. Do oznaczenia wszystkich tonów, któremi głos ludzki rozporządza, cztery, względnie pięć linii nie wystarcza; prócz tego nie wyznaczaliśmy dotąd żadnemu ze siedmiu tonów stałego miejsca na liniach, od którego wyższe lub niższe tony liczyć by można.

W XI. wieku dwie linie, zastępowały klucze. Na linii czerwonej leżała nóta F, na żółtej lub zielonej nóta C. Później pisano na początku kolorowych linii litery F i C. Niezadługo zamiechano linii różnokolorowych i ciągniono linie tylko czerwoną farbą. Z gotyckiej litery F wytworzył się znak , z gotyckiego C znak ; — Podobnie później z gotyckiego G powstał nasz klucz skrzypcowy () (Ob. tabele nr. 5 na końcu.)

Chorał gregoriański dwóch tylko kluczy używa t.j. klucza C- czyli Ut i klucza F- czyli Fa; w choralnych księgach urzędowych klucz C zachodzi tylko na drugiej i trzeciej, klucz F na drugiej, trzeciej i czwartej linii:

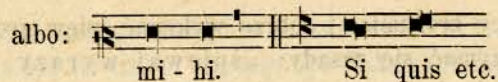
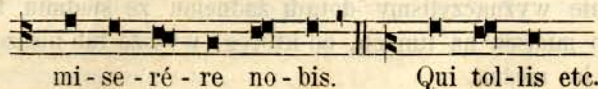
Dwa klucze C, i trzy klucze F.



Nóta na linii, na której leży klucz C, nazywa się C (*ut*); nóta na linii, na której leży klucz F, nazywa się F (*fa*); nazwy reszty nót łatwo za pomocą linii i przedziałów między liniami się odgadnie:



Jeżeli nóty melodyi choralnej mają tak wielką objętość (*ambitus*), że jeden klucz w systemie czteroliniowym nie wystarczy, wtedy albo ten sam klucz się przekłada (transponuje) o jedną lub kilka linii niżej albo wyżej, albo też klucz F- zamienia się na klucz C- i odwrotnie. n. p.:



Mała nóta, w powyższych przykładach dwa razy zachodząca, zowie się *custos* (strażnik, wskazówka nótowa). Leży ona albo na końcu rzędka, i wskazuje wtenczas miejsce, na którym pierwsza nóta w następującym rzędku leży; albo też przy zmianie i przeniesieniu klucza (jak wyżej), ażeby wskazać miejsce, na którymby pierwsza nóta zmienionego lub przeniesionego klucza w dotychczasowym kluczu leżała.

§. 8. Rytm, pauzy.

I. Uregulowany według pewnego porządku ruch i odmiana zowie się rytmem.¹ Rytm muzyczny powstaje, gdy jeden dźwięk dłużej lub krócej trwa, niż dźwięk inny, tudzież gdy jeden z większym lub mniejszym niż inny przyciskiem wykonywany bywa. Mówi się o rytmie sztucznym, zachodzącym n. p. we wierszach o pewnej ilości stóp czyli zgłosek, tudzież o naturalnym rytmie mowy czyli prozy.

Wszystkie zmysły człowieka mają w pewnym stopniu uczucie rytmu. Ucho zwłaszcza nie znosi dłuższego rzędu tonów równie długich i równie silnych. Mowa odznacza się wielkiem bogactwem rytmu; zachwycamy się kazaniem, w którym słabsze i mocniejsze zgłoski łączą się za pomocą akcentu w rozkoszną całość.²

W śpiewie choralnym jest rytm ściśle połączony z mową, tak iż miły dźwięk tej ostatniej melodyi gregoriańskim udzielać się musi.

¹ *gêner*, płynąć, unosić się na falach.

² „Dobrze śpiewać znaczy tyle, co dobrze akcentować i odznaczać akuratanie wyrazy wedle treści zdania.“ Słowa te powtarza za św. Augustynem (*de Musica*) Adam z Fuldy w dziele Gerberta; Script. etc. t. III. str. 333.: „*Musica est ars docens voces formare, formatas per sonum recta proportionem accentuare*“.

Chcący zrozumieć i dobrze wykonać śpiew gregoryański winien trzymać się zasady: „śpiewaj wyrazy z notami tak, jak je bez nót mówisz”.¹ Jednym z głównych warunków dobrego wykonania śpiewu choralnego jest przeto znajomość języka łacińskiego, albo przynajmniej bezbłędne, wyraźne, doskonałe wymawianie i deklamacja łacińskiego tekstu.

O zgłosce wygłoszonej z przyciskiem, silniejszym śpiewanej głosem, mówi się, że ma akcent. Ten ostatni wielką w śpiewie gregoryańskim odgrywa rolę. Rozróżniają się za pomocą niego rzeczy główne od pobocznych, i to co w śpiewie jest ważnego naprzód się wysuwa.

Z tego cośmy wyżej powiedzieli wynika, że złem jest wykonanie śpiewu, w którym każda nota, każda zgłoska w równej mierze czasu wykonywana bywa (*Izotonia, aequalitas cantilenae*). Nikomu bowiem nie podoba się mówca, który pojedyncze zgłoski i wyrazy swęj mowy równie wolno lub równie prędko wygłasza.

Uwaga. Rytm odmierzający tony na równe części nazywa się taktem. (*Musica mensurata* albo *cantus mensuralis*.) Pewną notę (n. p. $\circ = \circ \circ = \bullet \bullet \bullet \bullet$ albo $\text{||} = \circ \circ = \circ \circ \circ \circ$ itd.) bierze się jako jedność w takcie i mniejsze jej części w równych okresach powracać muszą. Każdy taki okres (takt) oznaczony jest na początku melodii po kluczu leżącym znakiem (C albo C itd. = || albo $\circ$ itd.). Wartość czasowa wszystkich nót w jednym takcie zesumowanych równa jest wartości czasowej tej jednéj, jako jedność czasowa taktu przyjętej nót. Podział melodii na takty oznacza się w systemie notowym pionowymi kreskami. Kompozytorowie średniowieczni nie używali kreszek taktowych, wskutek czego uwaga śpiewaka bardziej skierowana była na związek i ułatwiała wykonanie melodii w wolnym rytmie. Sposób przepisywania starych partycyj bez kreszek taktowych podał X. Haberl w *Kirchenmus. Jahrbuch* r. 1898, str. 18—38.

II. Ruch rytmiczny wymaga koniecznie pauz (odpoczynków). Ciało i duch śpiewaka wymagają, celem zebrania

¹ Uczniowie śpiewu, znający język łaciński, mogą już tutaj przejść §§. 43. i 44.

nowych sił, choćby krótkiego tylko czasu. Odpoczynki te pozostawia się po części uczuciu śpiewaka; nie może on ich jednak używać dowolnie lub wtenczas dopiero, gdy mu tchu zabraknie. Odpoczynek (oddech) ten nie powinien nigdy zmieniać znaczenia wyrazu ani też rozrywać pojedynczych jego zgłosek, tak iż słuchacz w jedną całość złożyć ich by nie mógł; nie można także nigdy oddychać w środku wyrazu.

Znak odetchnięcia jest w śpiewie gregoryańskim zwykle podany za pomocą kresek pionowych między notami: 1) znak || jest znakiem oddechowym- lub porządkowym, zwłaszcza dla większych chórów.¹ 2) To ostatnie zadanie ma pianowa linijka ||| ; podczas gdy 3) podwójna linijka ||| jest znakiem kończącym całe zdania lub ustępy.² Zdarza się czasem, że i obszerne grupy neumatyczne na dwie lub trzy części rozdzielone być muszą; w takich razach nie używa się linijek || i ||| lecz rozłącza się tylko nóty. Powstaje wtedy najkrótsza pauza, służąca głównie wielkim chórom do odpowiedniego dzielenia członków melodii i rytmicznych ustępów. W tych przypadkach rzadko kiedy się oddycha, lecz samogłoskę lekko i nieznacznie — zwłaszcza przy zgłoskach akcentowanych — się odnawia, a oddech cokolwiek tylko się wstrzymuje.³

Co się zaś tyczy pauz, to pamiętać trzeba na regułę „pauzy trwają krócej lub dłużej stosownie do treści wyrazów i zdań, do uroczystości, do liczby śpiewaków, wreszcie do miejsca, w którym się śpiewa; pauzy winny być zawsze naturalne, nie mogą one być oznaczone ze ścisłością mate-

¹ W starych księgach choralnych po każdym wyrazie położony jest znak ||| t. zw. *semisusprium*, — służył on do rozróżniania pojedynczych wyrazów tym, którzy języka łacińskiego nie znali.

² W introitach (ofertoryach, antyfonach itd., ustęp początkowy melodii śpiewany przez precentora oddzielony jest także podwójną pionową linijką.

³ Ob. §. 9. str. 40 przykład *Haec dies*.

matyczną.⁴ Pauza jest dla śpiewu tem, czem w deklamacyi przecinek, średnik i dwukropek.

W najnowszych wydaniach rzymskich ksiąg choralnych są wszystkie pauzy tak dokładnie podane, że wykształceni śpiewacy bez nowych pauz obyć się mogą. Dyrygent śpiewakom może jednak oznaczyć w dłuższych grupach neumatycznych osobne jeszcze pauzy n. p. w neumach po alleluja i t. p.

§. 9. Głos, wymawianie.

I. Głos ludzki powstaje w krtani przez rozmaite naprężenia strun głosowych, które za pomocą wychodzącego z płuc powietrza wprawiane bywają w regularne drgania. Wysokość głosu zależna jest od długości strun głosowych, dla tego mężczyźni niższy głos mają niż kobiety i dzieci. Wyższe tony powstają, gdy za pomocą małych mięśni krtaniowych struny głosowe się skracają i mocniej naprężają; także i przez silniejsze wypuszczanie tchu struny głosowe bardziej nadać można, przez co również ton wyższy powstaje. Podczas gdy przy zwykłym (piersiowym) głosie tylko powietrze w oskrzelach i w płucach się znajdujące udział w drganiach bierze, to przy wydobywaniu najwyższych tonów t. zw. fistułą, drga powietrze głównie w jamie ustnej i nosowej się znajdujące.

Celem ułatwienia ćwiczeń w kształceniu głosu¹ podajemy następujące wskazówki:

1. Chcąc dowolnie włączyć głosem i raz wzmocnić go, raz zciszyć, trzeba mieć w pogotowiu jak największą ilość tchu. Ćwiczenia w dobrem i łatwym oddychaniu winny przeto wyprzedzić ćwiczenia śpiewu. Mięśnie piersiowe i łydźwiowe powinny być wolne od wszelkiej przeszkody. Zbyt ściśle obwiązywanie gardła, podnoszenie głowy do

¹ Obszerniejsze w tym względzie wskazówki podane są w dziele X. P. K. Handmanna. T. J. pod tyt.: „die menschliche Stimme“ O deklamacji pisał K. Seraup.

góry, lub spuszczenie jej na dół, bardzo niekorzystnie na głos oddziaływa. Także siedzenie w czasie śpiewu osłabia głos, szkodzi zdrowiu i odrywa uwagę.

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

3. Tak zwany głos gardłowy (który śpiewak poznaje po krztuszeniu się krtani, a słuchacz po przytłumionym dźwięku), najczęściej pochodzi ztąd, iż śpiewak zbyt gwałtownie i prędko podnosi głos ku wysokim tonom, przez co powietrze, wyrывая się raptownie z gardła, nie wychodzi naturalnym trybem z jamy ust, lecz łamie się o tylną część podniebienia.

4. Niektórzy, śpiewając niskie tony, spuszcza gwałtem krtani 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 też niech nie wzmacniają zbyt tonów, które bez trudności śpiewać mogą; inaczej bowiem głos ich stanie się szorstkim i straci dźwięczne, metaliczne brzmienie, tudzież siłę i trwałość.

5. Często słyszy się u śpiewaków tak zwany głos nosowy. Jestto brzydka wada, która ztąd powstaje, że zasłona podniebienna nie zamyka jamy nosowej, wskutek czego powietrze w téjże jamie się znajdujące udział w drganiach bierze.

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 (*false*) jest nader szkodliwe; wpływa ono niekorzystnie na struny głosowe i na muskuly krtani i z czasem narzędzia głosowe zupełnie rujnuje. Zwyczajnie używać trzeba głosu piersiowego, którym

przy dobrem ćwiczeniu wszelkie najdelikatniejsze odcienia oddać można.

8. Dwa tony połączone być powinny w ten sposób, iżby dokładnie obydwa odróżnić można, pauzą ich jednak nie dzieląc. Przy połączeniu większej ilości tonów trzeba przedewszystkiem dobrze rozdzielać oddech. Do wzmocnienia narzędzi głosowych, tudzież do wprawienia się w dobrą intonacyi i w utrzymaniu tonu na jednej i tej samej wysokości, czy to przy mocnym czy przy słabym śpiewie, pomaga dziwnie skutecznie ćwiczenie t. zw. *messa di voce*, które polega na tém, iż uchwyciwszy ton jakikolwiek po cichuteńku, wzmacnia go się powoli i doszedłszy do największej siły naturalnej, zniża go się stopniowo aż zniknie zupełnie.

9. Przy łączeniu dwóch większych interwałów tak zwanem *portamento* trzeba unikać nieznosnej wady zlewania pośrednich tonów w jeden przeciągły jęk. Piękny śpiew wymaga wprawdzie pewnej 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 później nie od razu, lecz powoli ćwiczyć się w nowym głosie, dopóki organ nie nabierze należytej siły i pewnej stałości. Gruboby się mylił, ktoby z sopranu chciał koniecznie wyrobić bas, a z altu tenor.¹

11. Jak w każdej rzeczy ćwiczenie doprowadza do doskonałości, tak i w śpiewie ważną ono odgrywa rolę. Nadaje ono słabemu głosowi siłę, rozszerza skalę jego i udziela mu pewności. Umiarkowane a roztropne ćwiczenia, a zwłaszcza codzienne, kształcą organa głosowe, nadają im giętkość,

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.)

wytrwałość i siłę. „Krtanie ludzkie są podobne do strzelb; tak jedne jak drugie trzeba wciąż czyścić, by nie zardzewiały“.¹

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 nieczysty i niewykształcony słuch. Język łaciński z powodu licznych swych samogłosek bardzo nadaje się do śpiewu i do upiększenia tonu bardzo się przyczynia. Nie mówimy, że lud prosty nie rozumie języka i nie umie rozróżnić, czy dobrze lub źle go się wymawia. Pominawszy, że podobny sposób wyrażania się nie świadczy o szacunku językowi liturgicznemu się należącym — to zaprzeczyć nie można, że prosty nawet człowiek czuje bardzo dobrze i wyraźnie różnicę pomiędzy piękną a złą wymową i wyżej ceni chór śpiewaków dobrze słowa wymawiających, aniżeli chór zacierający i zmieniający wyrazy. „Curandum est, mowi Benedykt XIV, ut verba, quae cantantur plane perfecteque intelligentur. — Starać się trzeba o to, by słowa śpiewanego tekstu zupełnie i doskonale rozumiano.“

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 wymawiane jasno i wyraźnie. 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 *a* może łatwo stać się zbyt ostrą i piskliwą. W wymawianiu *O* otwór ust winien być taki sam jak przy *U*, tylko wargi bardziej otworzyć trzeba. Przy wymawianiu *U* wargi prawie zupełnie zbliżają się do siebie, występując cokolwiek naprzód. Przechożenie jednej samogłoski w drugą można wyobrazić w następujący sposób: *I, E, A, O, U*.

¹ Mattheson, Patriot (Hamburg, 1728) str. 84.

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

Pojedyncze wyrazy trzeba dobrze oddzielać. To też, jak z jednej strony polykanie sylab jest wielkim błędem, tak i z drugiej strony złe rozdzielanie wyrazów jest zwyczajem nagany godnym, n. p. *e tin saecula* zamiast *et in saecula*; *Kyrielejson* zamiast *Kyrie eleison*. Gdy jeden lub kilka tonów przypada na jedną sylabę zakończoną spółgłoską, nie trzeba zatrzymywać tonu na spółgłosce, lecz na głównej samogłosce n. p. *Sa-ctus* a nie *San-ctus* inaczej bowiem samogłoska *a* zamienia się w dźwięk nosowy i brzmi nieczysto.

Spółgłoski na końcu wyrazów n. p.: *s*, *m*, *b*, *ch*, *i*, *t*, *d*. wyraźnie wymawiać trzeba, gdyż powodują one naturalne cieniowanie dźwięku i jeden wyraz od drugiego lepiej oddzielają. Jeżeli przy dłuższych grupach nótowych trzeba odetchnąć lub zatrzymać się trochę, wtedy dalszy ciąg melodyi po oddechu lub przestanku śpiewa się na samogłosce — a spółgłoskę dopiero na końcu zgłoski się dodaje n. p.



Podwójna samogłoska *ae* powtarza się po pierwszych pięciu nótach z tą samą siłą tonu, *c* zaś po całej neumie dopiero się wymawia i dzieli przez to wyraz *haec* od wyrazu *dies*.

Trzeba sobie przyswoić należytą i zupełnie wyraźną artykulację 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, ile razy tego myśl, budowa słów i zdań wymaga. Te same zalety winien posiadać śpiewak choralny.

¹ Wyjątek stanowią melodye na wersykule in fest. dupl. i semi-dupl. ob. §. 31.

§. 10. O czytaniu i o akcencie.

Język polski zgadza się najzupełniej 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*, *hyssopo*, *Babylon*, *coenomyia*, *butyrum*. Dwugłoska *eu* znajduje się w greckich wyrazach: *euge*, *Euphrates* i w następnych łacińskich: *heu*, *cheu*, *ceu*, *seu*, *neu*, jako też w *neuter* i *neutiquam*. W innych wyrazach obydwie samogłoski osobno wymawiać trzeba n. p.: *De-us*, *me-us*, *re-us*, *olē-um*, *fer-reūs*.

Ei zachodzi jako dyftong tylko w *hei*, zwykle zaś obydwie samogłoski oddzielnie się wymawiają: *ele-ison*¹, *de-inde*, *de-itas*, *di-e-i*.

Ui tylko w *huic* i *cui* się łączy, w innych zaś słowach oddziela się, jak w *Spiri-tū-i*, *ge-nū-i*, *vō-lū-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*.² (dla odróżnienia od *aeris*.)

V, *v* pisano dawniej jak *U*, *u*; należy je wymawiać jak *W*. Spółgłoski wymawiają się tak, jak są napisane, zachodzą jednak wyjątki: 1) *c* stojące 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) sylaba *ti* przed następującą po niej samogłoską wymawia się 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 „justycya“ i. t. d. *Qu*, *gu* i *su* wymawia się jak *kw*, *gw* i *sw*, jeżeli z następującą samogłoską

¹ Ob. *Musica sacra* 1891. str. 100.

² W wyjątkach obcego pochodzenia np. *Israel*, *Misael*, *Gelboe*, *Ephraim* i t. d. nigdy punktów tych się nie używa.

tworzą jedną sylabę np. *quando*, *quot*, *sanguis*; natomiast mówi się *su-avis*, *su-um*.

Jeżeli sylaba kończy się samogłoską, a następna również od samogłoski się zaczyna, wtedy powstaje tak zwany *hiatus* (po polsku zziw), który w czytaniu rymowanym uwydatnia się przez wyrzucenie pierwszej samogłoski. W śpiewie należy obie samogłoski wymawiać wyraźnie, choć trochę prędko jedną po drugiej. Nie trzeba więc n. p. w hymnie „*Jesu, Redemptor*“ śpiewać *antoriginem* lecz *ante originem*. W takim jednak razie sylaby lekko łączyć trzeba, aby nie przerywać budowy wiersza. Te same samogłoski w jednym i tym samym wyrazie trzeba akuracie rozdzielić n. p. *de-esse*, *e-le-e-mó-syna*; *áu-di-it*, *A-a-ron*.

Chociaż dzielenie słów na sylaby podane 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 następnej 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, n. p. *pa-tris*, *e-sca*, *i-gnis*, *o-mnis*, *scri-ptus*, *ho-spes*, natomiast *man-datum*, *re-dem-ptio*. 3) Podwójne spółgłoski rozdzielają się np. *pos-ses-sionem*. Słowa złożone rozkładają się na swoje części, n. p. *sus-cep-it*, *tam-quam*, *quae-cum-que*, *ad-o-ra-mus* i t. d.

II. Akcenty łacińskich wyrazów w nowych wydaniach ksiąg liturgicznych dokładnie są oznaczone. Jednogłoskowe wyrazy nie potrzebują w tej mierze żadnego prawidła. W dwugłoskowych zaś akcent pada na pierwszą zgłoskę (chyba gdyby inaczej był oznaczony), np. *má-ter*, *hó-mo*. W trzech lub kilkuzgłoskowych wyrazach akcent może być na trzeciej lub na przedostatniej zgłosce.

Kto nauczył się dobrze czytać i akcentować, ten przyswoił sobie główną tajemnicę śpiewnego wykonania melodyi.

§. 11. Ćwiczenia w intonacyi czyli w trafianiu interwałów.

Przez intonację rozumiemy pochwycenie i wyśpiewanie tonu.¹ Powinna ona być zupełnie czystą; tonu nie należy brać ani za wysoko, ani za nisko. Ilekroć mamy śpiewać dłuższy utwór np. Ewangelię, lekcję i t. p. nie trzeba brać tonu zbliżonego do ostatniej granicy naszego głosu, inaczej bowiem, głos w niskich tonach będzie niepewny i niejasny, w wysokich tonach będzie on bezustannie spadał. — Żaden człowiek normalnie na duszy i ciele rozwinięty słuchu muzycznego zupełnie pozbawiony nie jest. Nie wszystkim wprawdzie porówna natura dary swe rozdziela. Często przecież sztuka usunąć może upośledzenie przyrodzone tak, iż nawet zły słuch przez ciągłe ćwiczenie, zwłaszcza za pomocą grania tonów na skrzypcach, naprawić i wykształcić się może. Piękny głos jest darem Boga, lecz wykształcić go może jedynie pilne ćwiczenie.² Przedewszystkiem starać się trzeba o dobrego nauczyciela śpiewu, któryby pięknie mówił, dobrze intonował, miał głos zdrowy i posiadał przytem wyrobioną metodę śpiewu. Nie wystarczy powoływać do ważnego tego urzędu pierwszego lepszego muzyka; nawet nie każdy nauczyciel muzyki jest do tego zdolny; lecz, jak do nauki na flecie nie bierze się skrzypka, lub do nauki na skrzypcach, fortepianisty tak do nauki śpiewu trzeba się starać o właściwego nauczyciela śpiewu, inaczej szkoda trudu, czasu i pieniędzy.

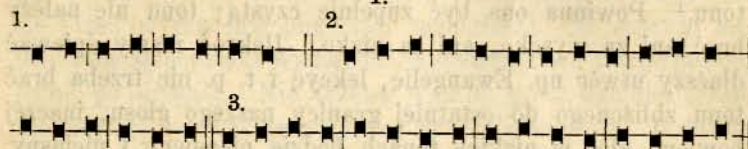
Następujące ćwiczenia mogą być śpiewane najpierw za pomocą samogłosek, potem ze zgłoskami aretyńskimi, wreszcie

¹ „*Intonatio est debita cantus inchoatio*“, mówi Tinctoris w swém *Terminorum musicae diffinitorium*, najstarszym ze znanych dykcyonarzy muzycznych. Neapol około 1475. r.

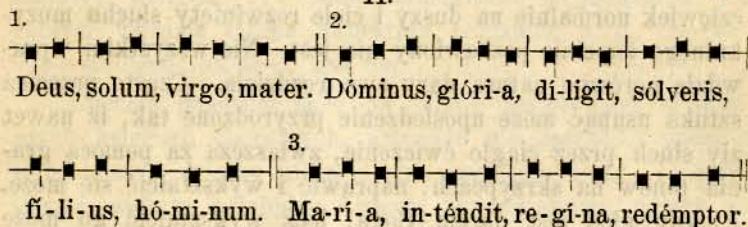
² Kwintylian mówi: „*Phonassis et oratoribus necessaria est exercitatio, qua omnia convalescunt*. — Śpiewakom i mówcom potrzebne jest ćwiczenie, które wszystkie (błędy) naprawia.“

z tekstem, przez co uczeń zarazem w akcencie się ćwiczy. Niech on tak długo ćwiczenia te powtarza, aż zupełnej pewności w trafianiu interwałów nie nabędzie.

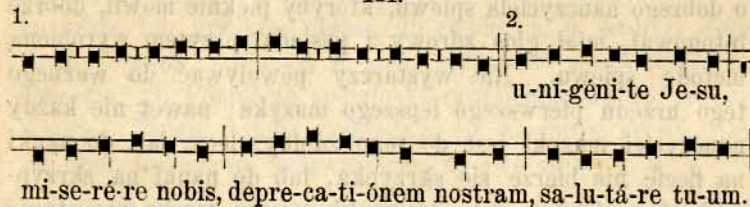
I.



II.



III.



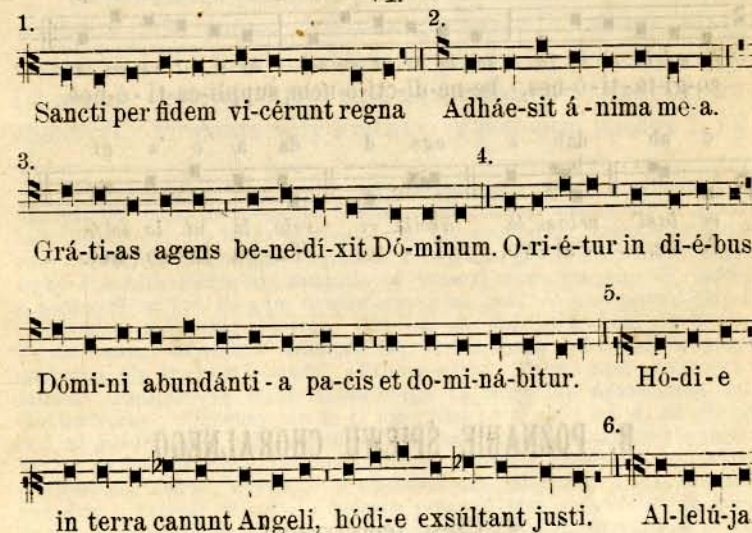
IV.



V.



VI.



VII.



Dla przykładu podajemy, jak mniej więcej powyższe ćwiczenie w nowożytnych nótach ma być wykonane:



VIII. ROZMAITE INTERWALE.



B. POZNANIE ŚPIEWU CHORALNEGO.

a) Część teoretyczna.

§. 12. Tworzenie trybów (tonów kościelnych).

Dzieląc tony którejkolwiek z siedmiu gam dyatonicznych na kwinty i kwarty, i tworząc na mocy tego podziału melodye, tak iżby tony jej stósowały się w pewnym względzie

do jednego głównego i zasadniczego tonu, ułożymy śpiew w trybie kościelnym czyli w. t. zw. *modus* albo *tonus*.¹

Uwaga. O teorii greckiej muzyki u Arystoxenesa (ok. 300 przed Chrystusem) i o stanie grecko-rzymskiej muzyki po Chrystusie aż do Kasyodora († 575) pisali Gevaert, Dr. Ambros w I. tomie swjej historyi muzyki, przerobionej przez Dr^a Sokołowskiego według zapatrywań Westfala, tudzież artykuł Dr. Riemana w jego słowniku muzycznym. Gevaert usiłuje w swjej *Mélopée antique* dowieść, że melodye gregoryańskie oparte są na starym greckim systemie muzycznym, który miał 14 trybów, podczas gdy Boecyusz na ośm je zredukował.

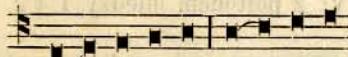
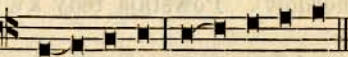
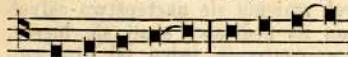
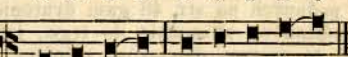
Teoretycy średniowieczni, idąc za Boecyuszem, nową utworzyli teorię, która jest podstawą rozwiniętej poniżej teorii trybów kościelnych.

Stósownie do położenia półtonu rozróżniamy w obrębie 16, względnie 17 tonów od *I*—*aa* (ob str. 21) cztery rodzaje czystych (z $3\frac{1}{2}$ tonu się składających) kwint (Pentachordów) i 3 rodzaje czystych (z $2\frac{1}{2}$ tonu się składających) kwart (tetra-chordów). Powstają tedy kwinty: z półtonem między 1. i 2.

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 neumatum forma constitutarum conveniens dispositio. Ugolinus z Orwieto, pisarz 15 wieku. Stare tryby kościelne różnią się znacznie od tonacyi nowożytnych. W każdej z podanych na str. 48 gam dyatonicznych zmienia się następstwo całych i półtonów, stósownie do tego, jaki ton za podstawę skali się bierze. Te to szeregi dźwięków różniące się wewnątrznie jeden od drugiego nazywają się trybami (*modi*) oktawowemi. Nazwa zaś: „tonacya” oznacza transpozycję 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 każdej inniej nót, obranej 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 przenosi tryb na dół lub do góry w ten sam sposób, w jaki np. *C-dur* za pomocą dwóch krzyżyków o ton wyżej w tonację *D-dur* się transponuje. Tonami (*toni*) więc, ściśle biorąc, nazywają się tylko formuły psalmowe, a trybami (*modi*) skale naturalne, służące do tworzenia melodyj choralnych. Tryby gregoryańskie nazywają się kościelnymi, celem odróżnienia ich od nowożytnych trybów: majorowego i minorowego, których początkowo tylko w świeckiej muzyce używano. Te ostatnie powstały jak wiadomo w wieku XVII, gdy do skali naturalnej wprowadzono półton chromatyczny (*gis*, *ais*, *es*, *as* i t. p.).

stopniem¹ z półtonem między 2. i 3.², z półtonem między 3. i 4.³, z półtonem między 4. i 5.⁴ stopniem, — kwarty: z półtonem między 1. i 2.⁵, z półtonem między 2. i 3.⁶, z półtonem między 3. i 4. stopniem⁷.

Najstarsi teoretycy mówią tylko o ośmiu trybach zbudowanych na tonach D, E, F, G. Tryby zaczynające się od jednego z powyższych tonów nazywają się *autentycznymi*⁸. Dzielią się one na kwinty i kwarty. Kładąc kwartę trybu autentycznego pod jego kwintę utworzymy cztery tony *plagalne*.⁹

I. <i>Modus authenticus.</i> D E F G a a h c d	II. <i>Modus plagalis.</i> A H C D D E F G a
	
kwinta. kwarta.	kwinta. kwarta.
III. <i>Modus authenticus.</i> E F G a h h c d e	IV. <i>Modus plagalis.</i> H C D E E F G a h
	
kwinta. kwarta.	kwinta. kwarta.
V. <i>Modus authenticus.</i> F G a h c c d e f	VI. <i>Modus plagalis.</i> C D E F F G a h c
	
kwinta. kwarta.	kwinta. kwarta.

¹ Licząc od dołu do góry: E f g a z.

² D e f g a, także a c d e.

³ F A B C D, także G a c d; C D E F G także c d e f g i F G a b c; wielkie B równa się dzisiajszemu.

⁴ F g a c.

⁵ B C D E, także c d e i E F g a także e f g a.

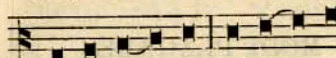
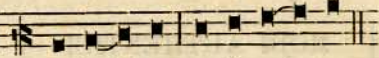
⁶ D E F G, także d e f g i A B C D, także a c d.

⁷ F A B C, także G a c, C D E F, także c d e f i F G a b.

⁸ *αὐθεντικός* prawdziwy, pierwotny (*authenticus* v. *authenticus*) zapewne i dla tego, że z nich reszta trybów się wywodzi.

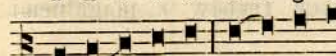
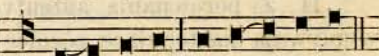
⁹ *πλάγιος*, wprowadzony, wzięty t. j. z autentycznego.

VII. *Modus authenticus.*VIII. *Modus plagalis.*

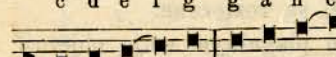
G a h c d d e f g	D E F G G a h c d
	
kwinta. kwarta.	kwinta. kwarta.

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

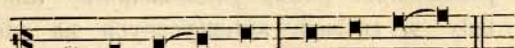
IX. *Modus authenticus.*X. *Modus plagalis.*

a h c d e e f g a	E F G a a h c d e
	
kwinta. kwarta.	kwinta. kwarta.

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

c d e f g g a h c	G a h c c d e f g
	
kwinta. kwarta.	kwinta. kwarta.

Po dokładniejszym 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 częściej natomiast były w użyciu tryb dziesiąty i tryb jedenasty, transponowany o oktawę niżej:


kwinta. kwarta.

§. 13. Nazwy i różnice trybów.

I. Dwanaście trybów śpiewu choralnego dzielono, 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 Glareana¹:

MODI AUTHENTICI			MODI PLAGALES		
I	<i>Dorius</i>	<i>D-a-d</i>	II	<i>Hypodorius</i> ²	<i>A-D-a</i>
III	<i>Phrygius</i>	<i>E-h-e</i>	IV	<i>Hypophrygius</i>	<i>H-E-h</i>
V	<i>Lydius</i>	<i>F-c-f</i>	VI	<i>Hypolydius</i>	<i>C-F-c</i>
VII	<i>Mixolydius</i>	<i>G-d-g</i>	VIII	<i>Hypomixolydius</i>	<i>D-g-d</i>
IX	<i>Aeolius</i>	<i>A-e-a</i>	X	<i>Hypoaeolius</i>	<i>E-a-e</i>
XI	<i>Jonicus</i>	<i>c-g c</i>	XII	<i>Hypoionicus</i> ³	<i>G-c-g</i>

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

1. Autentyczne złożone są z niższej kwinty i wyższej kwarty; w plagalnych zaś przeciwnie kwinta leży u góry, a kwarta na dole. Kwarty więc i kwinty w dwóch trybach pokrewnych są równe, lecz inaczej 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. Tryb autentyczny: — — — D, E, F, G, a, h, c, d,

II. Tryb plagalny: A, H, C, D, E, F, G, a. — — —

3. Nóta rozpoczynająca seryę dźwięków czyli skalę, z której 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 nią kończy się regularnie każdy tryb autentyczny i plagalny.

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

² *épó* oznacza transpozycję w trybach plagalnych kwarty pod kwintę.

³ Nóta początkowa w melodych gregoriańskich jest najczęściej różną od nót końcowej; tu jest mowa o nótce początkowej w skali.

Tonikami końcowemi czyli finales są tedy następujące tony:



4. Każdy tryb ma nótę panującą, która częściej niż inne zachodzi i zowie się nótą *dominansową*. W następującej tablicy są ustawione 12 trybów oktawalnych, nóty końcowe i dominansowe.

Modus	Final.	Domin.	Modus	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, mających wspólne z tamtymi końcówki, trzeba uważać, czy więcej tonów niż jeden pod toniką zachodzi i trzeba poszukać nótę dominansowej. Nóta końcowa łączy się chętnie z nótą dominansową w jeden interwał, tworząc w ten sposób t. zw. *repercussio* t. j. interwał, najczęściej w pojedynczych trybach zachodzący. Reperkusyami dwónastu trybów są następujące interwale:



5. W autentycznych tonacjach melodya stopniowo, w plagalnych zaś najczęściej skacząc zmierza ku końcowej nótce.

Ileokroć kwinta wybitnie ponad końcową występuje, tylekroć tonacja jest autentyczna. Każdy tryb ma tony, którymi chętnie rozpoczyna melodyę. Zwykle ton autentyczny nigdy nie zaczyna się interwalem oddalonym o kwintę od końcowej, ani też plagalny interwalem od ostatniej o kwartę oddalonym. Przy tworzeniu środkowych kadencji (zachodzących w środku peryodów, które odznaczone są zwykle w tekście dwoma punktami, średnikiem lub przecinkiem) uważać trzeba, by w autentycznych tonacjach kadencye kończyły się na końcową, na kwintę lub na interwał między niemi leżący. W plagalnych zaś tonacjach niższej kwarty przekraczać nie wolno.

6. Regularnym (*regularis*) zowiemy ton czyli tryb, gdy śpiew kończy się na zwykłej końcowej tonice, jeżeli zaś na innej, wtenczas ton będzie *irregularis*, *nieregularnym*.

Tony końcowe nieregularne nazywają się także *tonami współkończowymi* (*confinales*) i zachodzą głównie w zakończeniach tonów psalmowych i w środkowych kadencjach graduatów, responsoriów i traktusów.

7. 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 nutę końcową w trybie autentycznym, a w plagalnym do kwinty lub do kwarty pod nutę końcową. Starzy teoretycy podawali tu następną, regułę: „*Omnis cantatio legalis ascensus et descensus per diapason construitur*”¹.

Przykłady²: *Communio Ecce Virgo*; *Introit Miserebitur*; *Offertorium Benedictus es*; antyfona *Vadam ad montes*; hymn *Saepe dum Christi* i. t. p.

b) Niedoświadczonym (*Tonus imperfectus*) nazywamy tryb, gdy śpiew w autentycznej tonacji nie dochodzi do oktawy nad nutę

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

² Przykłady są wzięte z edycji autentycznych *Grad. Rom.*, *Vesp. Rom.* i *Directorium Chori*.

kończową lub w plagalnej nie spuszcza się do kwarty pod nutę końcową. Tu należą antyfony w godzinach kanonicznych, lamentacye Wielkiego tygodnia (VI toni) i wiele innych śpiewów, n. p. intonacye psalmów, które zresztą najczęściej otrzymują swoje pełne zakończenie przez antyfony po psalmach następujące.

c) Więcej niż doskonałym (*Tonus plusquamperfectus* lub *superabundans*) jest tryb, gdy śpiew w autentycznej tonacji przekracza o ton jeden oktawę nuty końcowej, albo zniża się w plagalnej pod kwartę poniżej nuty końcowej.

d) Mieszanym (*Tonus mixtus*), jest tryb, gdy śpiew przebiega naturalną swoją objętością (*ambitus*) więcej aniżeli o ton jeden w górę lub na dół, tak iż autentyczna tonacja z plagalną się miesza.

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 tonacji np. V. ton w VII. lub I. w IV.

e) Wspólnie doskonałym (*communis perfectus*) jest tryb, gdy autentyczna tonacja sięga do kwarty pod nutę końcową (t. j. do granic autentycznej). Melodya wtedy obejmuje wszystkie jedenaście tonów autentycznej i plagalnej tonacji.

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

§. 14. 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 (*tritonus*), trzeba *h* zamienić na *b*. Chorał bowiem nie cierpi zwiększonej kwarty i zmniejszonej kwinty, ilekroć tony tych interwałów bezpośrednio po sobie następują.

1. Pierwszy tryb (*dorycki*) może wznieść się od swjej końcowej (*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*.

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 wyżej, 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 Boskiej (*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 tony XI i XII jak następuje:



Wielkie ztąd powstaje zamieszanie w dziełach kontrapunktystycznych 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 melodyę *c, d, b, c, a* uważać za transponowany tryb joński.

Wspomniane wyżej śpiewy, należące do XI. trybu, jako też oficya: *In Festo SS. Trinitatis* i *In Solemnitate Corporis Christi*, w których w sposób zupełnie mechaniczny dano pierwszej antyfonie nazwę trybu pierwszego, drugiej trybu drugiego, piątej piątego i t. d. dowodzą ponownie, iż nawyknieta i okoliczności są częstokroć silniejszymi od teorii.

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 (*modus indignans*).

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 nota końcowa są w obydwóch różne. Bemoł przy *h* używa się tylko dla uniknięcia trytonu i to rzadziej daleko aniżeli w trybie pierwszym¹. 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 n. p. hymnu *Quem terra pontus*.²

Największa część śpiewów choralnych jest napisana w ósmym trybie³; starzy nazywali go tonem silnym, męzkim, także opowiadającym (*tonus narrativus*) i łagodzącym (*modus placabilis*). W dłuższych śpiewach, np. w sekwencji *Lauda Sion*, ton ósmy często z siódmym się łączy.

Uwaga. Jak wyżej 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 notą podstawną *d* i z bemołem przy kluczu. Tem częściej zachodzi w graduach tryb X. hypoeolski. N. p. Grad. *Hodie scietis*, *Tecum principium*, *Requiem aeternam* itd.

Tryb XI. czyli joński odpowiada wskutek kwinty swęj *g* daleko lepiej naszej dzisiejszej skali *C-dur*, aniżeli tryb szósty.

¹ Bemoł w trybie ósmym używa się ilekroć melodia 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 kadencji końcowej n. p.:



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

² Na rozkaz komisji rzymskiej śpiewy te zostały zamienione w nowszych wydaniach ksiąg choralnych na pierwotną pozycję 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 wygodnej pozycji tonów *D-d*. W tych skalach (podobnie jak w IV i VI trybie) rzadko zachodzi konieczność przełożenia melodii w wyższą lub niższą pozycję.

Salve Regina żałobne należy do XI. tonu. Natomiast *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* ze Mszy *de Beata*, jako też kilka innych melodyj w Graduale, zwłaszcza w *Ordinarium Missae* są napisane w XI. trybie transponowanym o oktawę niżej.

§. 16. O transpozycyi.

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



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

W śpiewach choralnych transpozycja 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 wtedy intonować wyżej lub niżej, wedle potrzeby, podobnie jak kapłan przy ołtarzu zaczyna prefacyę nie nutą podstawną trybu drugiego, w którym prefacya jest napisana — lecz nutą, która mu leży wygodniej i która lepiej odpowiada skali jego głosu. Chór odpowiada w tej

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

samą wysokość, nie zmieniając melodyi. Podobnie ze wszystkimi melodyami choralnymi postąpić można.

Za pomocą podanego w następnej tabeli systemu transpozycyi głosy wysokie lub niskie z łatwością wykonać będą mogły każdy śpiew choralny do jakiegokolwiek by on trybu należał¹.

Tryb	Nóty skali transponowanej.	Stopień transpozycyi.	Znaki przy kluczach.
	1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.		
I. T.	d e f g a h c d	—	—
II. T.	d e f g a b c d	kwartę wyżej.	(1 ♯)
III. T.	d es f g a b c d	cały ton niżej.	—
IV. T.	h c d e f g a h	—	—
V. T.	d e fis gis a h cis d	małą tercyę niżej.	(3 ♯)
VI. T.	c d e f g a h c	—	—
VII. T.	d e fis g a h c d	kwartę niżej.	(1 ♯)
VIII. T.	c d es f g a b c	cały ton niżej.	(2 ♯)

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

Zdarza się często, że podane powyżej transpozycje nie wystarczają. Dla ułatwienia transpozycyi podajemy w następnej tabeli nowożytnie tonacje majorowe i minorowe z ich znakami:

¹ Można by nutę dominansową (A) pierwszego trybu przyjąć za dominansową reszty trybów, zwłaszcza w śpiewie psalmów i ich antyfon. Czasami jednak dla uniknięcia zbyt wielkiej liczby krzyżyków, od tej zasady odstąpić można.

	Tonacya		Znaki		Tonacya		Znaki
	majorowa	minorowa			majorowa	minorowa	
1	g	c	1 #	7	des	b	5 ♭
2	d	h	2 #	8	as	f	4 ♭
3	a	fis	3 #	9	es	c	3 ♭
4	e	cis	4 #	10	b	g	2 ♭
5	h	gis	5 #	11	f	d	1 ♭
6	fis	dis	6 #				
	<i>lub ges</i>	<i>lub es</i>	6 ♭				

Następny przykład pokazuje, jak można transponować melodye, nie zmieniając położenia nót.

1. Położenie naturalne:

abaga d fgaba gfed d cd

De - o o grá - ti - as.

2. Ton niżej:

gasgfg c esfgasg fesdc c bc

De - o o grá - ti - as.

3. Małą tercyę niżej:¹

fisgfishfis h defisgfish edcish h ah

De - o o grá - ti - as.

4. Ton wyżej:

hchah c gahch agfise e de

De - o o grá - ti - as.

¹ W transp. o wielką tercyę niżej 3# zamienia się na 4♭.

5. Małą tercyę wyżej:¹

cdescbc f ascdesc basgf f esf

De - o o grá - ti - as.

6. Kwartę lub duodecymę wyżej:

desdcd g bcdesd cbag g fg

De - o o grá - ti - as.

7. Kwintę wyżej:

efede a cdefe dcha a ga

De - o o grá - ti - as.

Śpiewak biegły w czytaniu nót w kluczach: skrzypcowym, sopranowym i basowym, łatwo będzie transponował melodye, zachowując te same nóty, a zmieniając tylko w myśli klucz i kładąc przy nim odpowiednie znaki.²

§. 17. O krzyżyku (diësis) w chorale gregor.

Wyraz *Diësis* miał w rozmaitych czasach rozmaite znaczenie.³

Pisarze greccy dawali małemu naturalnemu półtonowi nazwę: *Limma*, wielkiemu chromatycznemu nazwę: *apotome*; nazwy te przywłaszczyli sobie teoretycy średniowieczni (jeden z ostatnich Jan Tinctoris między r. 1464 i 1511). Resztę między *apotome* i *limma* nazywano: *comma* albo *diësis*. Od XVI. w. począwszy

¹ W transp. o wielką tercyę wyżej 3♭ zamienia się na 4#.

² Śpiewakom można oszczędzić ćwiczenie w transpozycji, jeżeli podczas elementarnej nauki wćwiczili się w trafianiu interwałów i jeżeli wprawili się w odróżnianiu półtonu od całego tonu, tercyi od kwarty itd., bez względu na wyższe lub niższe położenie tych ostatnich. Dyrygentom zaś i organistom ćwiczenia w transpozycji podarować nie można, zwłaszcza, jeżeli ci ostatni chcą biegle i gładko towarzyszyć do śpiewu gregoryańskiego wprost z ksiąg choralnych.

każde podwyższenie, czy za pomocą krzyżyka (#) czy kasownika (♯) (ten ostatni oznaczano krzyżykiem aż do XVII. w.) uchodziło za diësis. Czasem umieszczano ją przy nócie, mającej być podwyższoną; zwykle jednak wcale jej nie pisano, gdyż śpiewacy na mocy pewnych reguł wiedzieli doskonale, przy których kaden-cyach i przy jakich zakończeniach dwugłosowych używać jej mieli, zwłaszcza by utworzyć wielką sekstę i małą tercję, wiedzieli, kiedy mieli, według sposobu mówienia XV. i XVI. w., „głos za-ostrzyć“ (*vocem acuere*).

Ponieważ zaś chorał gregoryański zawsze *unisono* był wykonywany, dla tego reguły, dotyczące tworzenia kadencji w dwugłosowym kontrapunkcie odnosić do niego się nie mogły. Trzymał on się ściśle głównej swjej reguły: oprócz bemołu przed h, dla uniknięcia trytonu, śpiew choralny nie przyjmuje żadnego znaku znizającego lub podwyższającego tony.

Do uzasadnienia reguły tej niech posłużą następujące uwagi:

1) obrońcy krzyżyka w śpiewie gregor. powoływali się na kilka ustępów z dzieła Gerberta: *Scriptores de musica* etc. Pomijając jednak tę okoliczność, że ustępy te są niejasne i że rozmaicie one mogą być wykładane, to w tymże dziele Gerberta, a zwłaszcza w zbiorze średniowiecznych dzieł teoretycznych Tom II. str. 293. Coussemakera, wiele znajduje się miejsc, świadczących o prawdziwości powyższej reguły. Bronią tej ostatniej Regino z Prüm († 910), u Gerberta I. 232, Oddon z Kluny († 943), Hukbald († 930) i inni. Elias Salomon pisze nawet jeszcze r. 1274: „*In G non dicitur fa, sed recompensatur re*“¹ t. j. „nie

¹ Także i Ambros (*Geschichte der Musik*, t. II. str. 185.) twierdzi, że później, gdy śpiew choralny z muzyką figuralną się zmieszał i ta ostatnia górę nad tamtą wzięła, używano krzyżyka także przy C (I. i II. ton) i przy F (VII. i VIII. ton), a nawet przy innych tonach; na które to twierdzenie każdy się zgodzi, kto tylko z historją chorału jest obeznany. Na str. 155. tenże autor pisze: dopóki używano czystego unisonowego śpiewu gregoryańskiego wystarczały tony pojedynczym trybom właściwe, a podlegające, jak wiemy, ścisłym prawom diatoniki; skoro zaś zaczęto śpiewać na kilku głosów ścisła diatonika brzmiała za twardo, dla tego tony podwyższać i zniżać zaczęto. A na str. 51. „Relacje harmoniczne tonacji nowożytniej oświadczyły zupełnie inwencyę dzisiejszych melodyi; melodye gregoryańskie zaś nie były od nich zależne. Nowsza melodia wskazuje na pomyślane razem z nią harmonie zasadnicze; podczas gdy twórca melodyi gregoryańskiej żadną harmonią skrzepowany nie był, lecz jedynie, opierając się na zasadach tonacji choralnych, melodye swe układał“.

można utworzyć hexachordu na D, gdyż powstałyby tony D E Fis G, ^{ut re mi fa} lecz ilekroć pod G jeszcze ton jeden zachodzi, trzeba mówić F G a b. ^{ut re mi fa} Najważniejszy i najsilniejszy dowód na absolutną diatonikę w śpiewie gregor. podaje ręka Gwidona, tudzież teoria solmizacji, wyłożona w §. 5 a znająca mi—fa tylko przy półtonach a—b, h—c i e—f.

2) Ci, którzy w obronie tonów *fis* i *cis* w śpiewie gregoryańskim, powołują się na starych kompozytorów, używających czasem krzyżyka przy opracowaniu polifonicznem melodyi choralnych, zapominają, że tym ostatnim nie chodziło o całą melodyę (t. j. o wierne oddanie t. zw. *cantus firmus*), lecz że używali oni tylko motywów z tejże melodyi wziętych. Zdarzało się nawet nie raz, że ten sam motyw, który w jednym głosie zmieniono użyciem krzyżyka, już zaraz w drugim głosie ukazywał się bez krzyżyka w pierwotnej swjej czystości diatonicznej¹. Właśnie, kompozycje starych mistrzów dowodzą niezbicie, że za ich czasów uprawiano chorał ściśle diatoniczny. Ilekroć bowiem całą melodyę choralną jako *cantus firmus* powierzali tenorowi lub innemu głosowi, wtedy cały układ harmoniczny i kontrapunktyczny kompozycy do chorału zastosować się musiał².

Wszyscy nowsi obrońcy krzyżyka³ zapatrują się na kwestyę tę jedynie ze stanowiska muzycznego.... Wszystkie przeciw diatonice podniesione zarzuty ich upadną, skoro usłyszą oni dobre i na zasadzie właściwego rytmu oparte wykonanie chorału. Jedynie tylko złe wykonanie, błędny rytm, a zwłaszcza złe towarzyszenie organowe sprawiają, że niektóre ustępy melodyj choralnych brzmią twardo i rażąco.

Posłuchajmy w końcu, co mówi Ludwik Schneider († 1864): Polecam usilnie, by raz na zawsze wyrugowano krzyżyk ze śpiewu gregoryańskiego i by tak jak djabeł przed nim uciekano. Wszystko co na obronę jego zwolennicy przytaczają jest złudzeniem i zwo-dniczym sofizmatem... Muzyka świecka winna być konieczne oddzie-lona od śpiewu liturgicznego nieprzebytą ścianą, różnić się ona od

¹ Wystarczy spojrzeć na kompozycje organowe Hieronima Fresko-baldi'ego (1644), ułożone na tematy wzięte z melodyi gregoryańskich (nr. 2, 6, 9, 11, itd., w dziele *Collectio musicus organica*).

² Ob. hymny Palestryny, Henryka Izaaka *Choralis Constantinus*, Introito itd. Konst. Porty. Mateusza Azoli itd. Ob. także Witta *Mus. sacra*, 1868 str. 33 i nast.

³ Nie zgadzają się oni ze sobą, zwłaszcza gdy chodzi o ułożenie stałych reguł na używanie krzyżyka.

tęgo ostatniego musi, jak niebo od ziemi, jak uczta zwykła od komunii św. się różni . . . Nie gorszymy się ubogą szatą Chrystusową, wyobrażoną w prostym, poważnym, ściśle diatonicznym śpiewie liturgicznym.

b. Część praktyczna.

§. 18. Księgi liturgiczne.

Liturgiczne księgi choralne¹ zawierają śpiew na wszystkie w liturgii katolickiej zachodzące czynności. Od wieków nie było jednolitego i zupełnego wydania tychże ksiąg, dopiero w ostatnich dwudziestupięciu latach Kongregacja św. Obrządków spowodowała nowe ich wydanie, zawierające pod tytułem *editio typica*² śpiewy choralne w brzmieniu autentycznym dla całej rzymskiej i katolickiej liturgii. Do tychże urzędowych ksiąg choralnych należą:

1. **Missale Romanum**, Mszał rzymski. Zawiera przepisane przy mszy św. czytania i modlitwy wraz z potrzebnymi intonacyami kapłana i ze śpiewem prefacyj. Melodye podane w mszale i sposób ich pisania stały się obowiązującymi w całym Kościele na mocy dekretów z d. 26. Kwietnia 1883, względnie 7. lipca, 1894.

Pius V. wydał r. 1570. mszał poprawiony z rozkazu soboru trydenckiego. Tytuł jego brzmi: *Missale Romanum | ex Decreto Sacrosancti Concilii | Tridentini restitutum, | Pii V. Pont. Max. | jussu editum. | Romæ. Apud hæredes Bartholomæi | Faletti, Joannem Variscum, et Socios. | R. P. MDLXX.*

Za panowania Klemensa VIII. r. 1604. wyszło nowe poprawione wydanie *Romæ ex typographia Vaticana*, trzecie i ostatnie wydanie za Urbana VIII. *Romæ ex typographia Camere Apostolicæ 1634.* Odnośne reformy Piusa V., Klemensa VIII. i Urbana VIII.

¹ Najdokładniejszą i najlepszą bibliografię ksiąg liturgicznych od najdawniejszego aż do najnowszego czasu wydali Thalhoffer i Ebner w I. tomie swego podręcznika.

² Kongr. św. Obrządków przez to wyrażenie oznacza wydania z jej rozkazu i pod jej nadzorem sporządzone, a mające służyć za „wzór” dla wszystkich innych wydań i za pierwowpisy (oryginały) w wątpliwych przypadkach.

służyły za podstawę do dzisiejszych wydań mszału rzymskiego. Najnowsze wydanie z roku 1898.¹, które przyszło do skutku za Leona XIII., zawiera zmiany dotyczące rubryk, zmiany w t. zw. *missae votivae per annum* i we *festis pro aliquibus locis*, tudzież starannie poprawione melodye choralne. Już wspomniane powyżej dekryty z 1883 i 1894 r. położyły raz na zawsze tamę osobistym zapatrywaniom i dowolnemu widzimisię wydawców i drukarzy.

2. **Graduale Romanum** zawiera przedewszystkiem t. zw. *concentus* chóru, t. j. introity, gradualia, Alleluja, traktusy, sekwencye, Ofertorya i Komunie całego roku kościelnego. Na końcu gradualu umieszczone są pod tyt.: *Ordinarium Missæ* stałe śpiewy choralne na mszę św.

Wielkie wydanie w dwóch tomach (*Imperialfolio*) obejmowało pierwotnie tylko *Proprium de Tempore*, tudzież *Proprium* i *Commune Sanctorum*, obecnie jest ono już uzupełnione przez dodanie wotywu, oficyów *pro aliquibus locis*, i najnowszych świąt.

Istnieje także jednotomowe wydanie *in folio* czarnym drukiem, które zawiera wszystkie przez mszał przepisane śpiewy. Te same śpiewy znajdują się w podręcznych wydaniach (czarnym i czerwonym, lub tylko czarnym drukiem in 8°).

Nazwa *Graduale* oznacza śpiew między epistolą a ewangelią, i wywodzi się z miejsca, na którym stał śpiewający precentor: miejsce to było wywyższone (*gradus*) znajdowało się przed ołtarzem na t. zw. *ambo*. Ponieważ śpiew ten aż do 6. wieku przez jednego solistę, który był dyakonem, bywał wykonywany, a podczas niego celebrans i asysta żadnej czynności liturgicznej nie wykonywali, lecz tylko przysłuchiwali mu się, dla tego śpiew ten *ad gradus* za najwybitniejszy uznać wypada. Wszystkie inne śpiewy wykonywał chór *in plano*. Ztąd to niechybnie pochodzi, że nazwę najwybitniejszych śpiewów na całą księgę przeniesiono, która później nie tylko gradualy zawierała, ale i resztę śpiewów mszalnych.

Osobne wydanie stałych śpiewów mszalnych t. zw. *Ordinarium missae* nazywa się także *Kyriale*.

¹ *Additiones et variationes in rubricis generalibus et specialibus Breviarii et Missalis Romani inducendae ex decreto diei 11. Dec. 1897. Regensburg. Pustet.*

Dla kościołów parafialnych wydano podręcznik p. tyt. *Epitome ex Grad. Rom.* in 8^o, zawierający tylko śpiewy na niedziele i święta, tudzież na święta, które w niedzielę przypaść mogą.

Te same śpiewy zawiera także *Compendium Gradualis et Missalis Romani*, tylko że umieszczono w niem jeszcze wszystkie oracye, epistoty i Ewangelie i dodano niektóre śpiewy z Rytuału rzymskiego i rzymskie *Proprium*.

Enchiridion Gradualis Romanis zawiera te same śpiewy co *Epitome ex Grad. Rom.*; tylko że notacya melodyi ma skrzypcowy klucz i system pięcioliniowy i zarazem w takiej wysokości jest napisana, w jakiej najwygodniej (z towarzyszeniem lub bez towarzyszenia organowego) śpiewy wykonywane być mogą.

3. *Pontificale Romanum* zawiera obrządki, które biskupom tylko wykonywać wolno; wzorowe wydanie (*editio typica*) wyszło r. 1888.

Śpiewy pontyfikału poprawiono na mocy dekretu z dnia 26. kwietnia 1883 r. i porównano je z antyfonami, responsoriami itd. znajdującymi się także w *Graduale* i *Antyfonarzu*.

Dla wygody śpiewaków wydano odbitki z pontyfikału ze śpiewami na bierzmowanie, święcenie kapłanów, ołtarzy i kościołów.

4. *Rituale Romanum* (przed w. XVII. zwane *Sacerdotale Romanum*) obejmuje wszystkie modlitwy i śpiewy używane przez kapłanów podczas sprawowania sakramentów św., przy pogrzebach, procesjach itd.

Paweł V. wydał rytuał r. 1614, a Benedykt XIV. powiększył go r. 1752. Nasz rytuał wydany r. 1631. z polecenia synodu piotrkowskiego przez biskupa Wężyka opiera się na rytuale rzymskim. Dodano w nim niektóre odrębne i zwyczajem starodawnym uświęcone obrządki n. p. rezurekcyę itd. Najnowsze wzorowe wydanie rytuału rzymskiego wyszło r. 1884.

Wyciągiem z rytuału rzymskiego jest *Processionale Romanum*, zawierające śpiewy podczas procesyi kościelnych, litanie przez Kościół zatwierdzone, modlitwy i śpiewy podczas uroczystego przyjęcia Biskupa itd.¹

¹ Wyciągiem z rytuału jest także używany w prowincyi Gnieźnieńskiej *Cantionale ecclesiasticum*. Ostatnie jego wydanie z r. 1897 — wyszło staraniem tłumacza w drukarni Pustetowskiej w Regensburgu, nakładem księgarni Jarosława Leitgeb'a w Poznaniu, czerwonym i czarnym drukiem.

Dalszym wyciągiem z tegoż rytuału jest *Officium Defunctorum* albo *Exsequiale Romanum* (także *Ordo exsequiarum* zwane), zawierające śpiewy przy pogrzebach osób dorosłych i dzieci¹

5. *Caeremoniale Episcoporum*, ułożone z rozkazu papieży Klemensa VIII., Inocentego X. i Benedykta XIII., za Benedykta XIV. i Leona XIII. (1886 r.) na nowo przejrane i jako *editio typica* wydane, — jest jedną z najważniejszych ksiąg liturgicznego prawa, a zarazem jakby uzupełnieniem rubrycystycznych części rzymskiego mszału, pontyfikału i brewiarza. Podobnie jak rubryki tych ostatnich ksiąg, mają przepisy ceremoniału biskupów moc w całym kościele obowiązującą.

Chociaż księga ta zajmuje się właściwie tylko porządkiem ceremonii przy obrządkach biskupich, to do przepisów jego stosować się winny nie tylko katedralne i kolegiackie, ale wszystkie katolickie kościoły, wszystkie klasztory i zgromadzenia zakonne.

Dla naszych celów księga ta o tyle jest ważniejszą, że daje na wielu miejscach przepisy śpiewu liturgicznego dotyczące i że w rozdziałach 27. i 28. pierwszej części wyłącznie śpiewem, muzyką i grą organową się zajmuje².

Pod tyt. *Cantorinus Romanus* wydano książkę, w której zestawiono wszystkie ogólnie używane intonacje i melodye gregoriańskie ze mszału, pontyfikału, rytuału i ceremoniału biskupów. Jest ona przeto jakby kanonem liturgicznego śpiewu i do wewiecznienia, tudzież rozkrzewienia śpiewu tego w myśl Stolicy św. bardzo przysłużyć się może.

6. *Antiphonarium Romanum* obejmuje antyfony na jutrznię, laudesy i nieszpory, inwitatoria i responsoria na jutrznię, tony psalmowe itd.³

¹ Najnowszy dekret Kongregacyi św. Obrządków, dotyczący rytuału rzymskiego brzmi: „*Dub. X. Rituale Romanum licetne ubique adhibere et in quibuscumque functionibus, etiamsi proprium Rituale dioecesanum in nonnullis tantum a Romano discrepans, habeatur? Et S. R. C. rescribendum censuit: „ad. X. Affirmative.“ Die 30. Augusti 1892 in Strygonien ad 13.*

² Ob. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1887, str. 88 i nast.; tudzież Joachima Solans *de vi obligandi libri Caeremoniale Episcoporum*.

³ Na mocy uchwały komisji papieskiej urzędowemu wydaniu antyfonarza posłużył za wzór i podstawę antyfonarz wydany u Piotra Lichtensteina we Wenecyi 1585 r. — responsorium zaś po lekcyach jutrzni — antyfonarz antwerpski wyd. u Joachima Trognezyusza r. 1611 — tudzież *Directorium chori* i *Officium hebdom. sanctae Guidetti*ego.

Tom II. antyfonarza in folio, jako najczęściej używany, najpierw (1879) wydany został. Zawiera on antyfony, psalmy, hymny i wersety t. zw. *Horae diurnae* i łączy w sobie wszystko to, co dawniej nader niewygodnie w dwóch osobnych księgach t. j. w psalterzu¹ i antyfonarzu wydawano. W dodatku z r. 1893. umieszczono *festi nova i novissima*, tudzież liczne *festi pro aliquo loco*.

Tom I, zawiera w pierwszej części inwitoria, hymny, antyfony, psalmy, wersety i responsoria wszystkich jutrzní z *Proprium de tempore*; w drugiej części z *Proprium i Commune Sanctorum*.

Wyciągiem z Antyfonarza są następujące podręczniki: a) *Vesperale Romanum*, b) *Epitome ex Vespertali Romano*, podobne do *Epitome ex Graduali Romano*, c) *Officium Nativitatis*, d) *Officium hebdom. sanctae*, e) *Officium Defunctorum* (ob. wyżej pod nr. 4.) Prócz tego wydano osobno w małym folio cztery pasy z dziewięciu lamentacyami i z *Exsultet* wielkiej soboty wedle wzoru wydanego r. 1586. przez Guidetti'ego w Rzymie: „*Cantus Ecclesiasticus Passionis D. N. J. C. secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem*“ w trzech osobnych poszytach.

Wydanie skróconego antyfonarza czarnym drukiem, pod tytułem *Antiphonarium Rom. compendiose redactum*, zawiera prócz jutrzní Bożego Narodzenia, trzech ostatnich dni wielkiego tygodnia, uroczystości Wielkanocy, Zielonych Świątek i Bożego Ciała tudzież *Offic. Def.*; wszystkie nieszpory całego roku kościelnego, laudesy i godziny wszystkich świąt duplicia majora, i II. i I. class. wreszcie *Officia votiva i festi pro aliquibus locis*.

Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani, zawiera najgłówniejsze modlitwy i śpiewy brewiarza i antyfonarza, a mianowicie nieszpory i tony całego roku, mogące przypaść na niedzielę, jutrzníe *tridui sacri*, tudzież Wielkanocy, Ziel. Świątek i Bożego Ciała.²

¹ W t. zw. *Psalterium Romanum* umieszczone były psalmy z *Officium de tempore* podczas tygodnia zachodzącego, tudzież hymny całego roku kościelnego wraz z *Officium Defunctorum*. Czasami wydawano osobno t. zw. *Responsoriale*.

² Do powyższego Compendium wydał Pustet w Regensburgu moim staraniem dodatek, zawierający Oficya prowincyi gnieźnieńskiej (Przyp. tłóm.).

7. *Directorium chori* jest podręcznikiem dla intonacyi, śpiewanych przez kapłana, hebdomadaryusza i kantora; znajdziesz w nim plan całego Antyfonarza, gdyż wszystkie śpiewy tego ostatniego, przynajmniej początkowe ich ustępy, z wyjątkiem responsoryów po lekcyach, zostały w nim umieszczone.

Prócz intonacyi antyfon z podaniem tonu psalmowego znajdują się tamże melodye ps. *Venite exsultemus*, psalmów, wersetów, lekcyi, resp. brevia, Te Deum, oracyi, litanii, Gloria, Ite missa est itd. W najnowszym wydaniu z r. 1888. wydrukowano nawet i teksty psalmowe, całe melodye hymnów i śpiewy wszystkich nowszych świąt.

§. 19. Rok kościelny i Rubryceli.

I. Rok kościelny dzieli się na trzy wielkie części, a wszystkie jego okresy, święta i dni są tylko bliższem lub dalszem przygotowaniem i zakończeniem trzech głównych uroczystości, Bożego Narodzenia, Wielkanocy i Zielonych Świątek.

Przygotowaniem bliższem do uroczystości są wigilie, które zachodzą tylko przed starymi świętami, nie zaś przed nowszymi, jako to przed Bożem Ciałem, św. Józefem i przed innymi, z wyjątkiem uroczystości Niepokalanego Poczęcia, która ma swą własną wigilię. Po uroczystości następuje bezpośrednio oktawa, która się kończy w ósm dni po święcie.

Dalsze przygotowanie do trzech głównych świąt tworzą niedziele z leżącymi między niemi dniami feryalnymi. Czem dni oktawalne 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 uroczystych świąt Pana Jezusa, Matki Boskiej, Świętych Pańskich i Aniołów umieszczona jest w odpowiednich dniach, między jednym świętem uroczystym a drugim.

Rok kościelny zaczyna się od pierwszej niedzieli adwentu; po trzeciej niedzieli adwentu przypadają pierwsze suche dni, a po czwartej 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 którym następują niedziele (*Dominicae post Epiphaniam*), zamykające pierwszy uroczysty okres roku. Ilość ich jest raz większa raz mniejsza, stosownie do tego, czy Wielkanoc później lub rychlej przypada. Nigdy jednak nie przypada więcej jak sześć niedziel po Trzech Królach.

Dalsze przygotowanie do Wielkanocy rozpoczyna się siedmdziesiąt dni przed Wielkanocą t. j. od niedzieli zwanej siedmdziesiątnicą (*Septuagesima*), po której następują sześćdziesiątnica (*Sexagesima*) i pięćdziesiątnica (*Quinquagesima*), sięgająca aż do środy popielcowej (*feria IV Cinerum*), od której czterdziestodniowy post (*Quadragesima*) się zaczyna. Pierwsze cztery niedziele postu zowią się: *Dominicae Quadragesimae*. Po pierwszej niedzieli przypadają suche dni. Piąta niedziela postu nazywa się niedzielą męki pańskiej (*Dominica Passionis*), a szósta niedziela palmową (*Dominica in Palmis*). Od tej ostatniej rozpoczyna się wielki tydzień (*hebdomas maior*), w którym najuroczystszymi są trzy dni ostatnie t. j. wielki czwartek (*feria V. in Coena Domini*), wielki piątek (*feria VI. in Parasceve*) i wielka sobota (*Sabbatum Sanctum*). Po Wielkanocy (*Pascha*) następuje bezpośrednio oktawa, kończąca się niedzielą przewodnią (*Dom. in Albis*). Cztery niedziele po Wielkanocy zamykają okres tego święta, chociaż t. zw. czas wielkanocny (*Tempus paschale*) i rubryki jego aż do niedzieli św. Trójcy się rozciągają.

Na pierwsze trzy dni po czwartej niedzieli po Wielkanocy przypadają krzyżowe dni (*Feriae Rogationum*), po których bezwzględnie uroczystość Wniebowstąpienia (*Ascensio*)

następuje; jest ona razem z następnymi dniami feryalnymi aż do wigilii i z niedzielą infra octavam dalszem przygotowaniem do uroczystości Zielonych Świątek (*Dom. Pentecostes*). W oktawie Zielonych Świątek przypadają suche dni. Nona soboty poprzedzającej niedzielę Trójcy Przenajświętszej (*festum SS. Trinitatis*) kończy się czas wielkanocny. 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 przypadać na ostatnią niedzielę przed Adwentem; gdyby zaś ilość pozostających dwudziestu trzech niedziel nie wystarczyła do wypełnienia całego tego przeciągu czasu, wtenczas bierze się 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 dwadzieścia 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 ostatniej niedzieli, która, jak wyżej powiedzieliśmy, nigdy się nie zmienia.

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

Nie wszystkie święta mają równą godność i nie z równą obchodzą się uroczystością. Dzieli się one na trzy główne klasy t. j. na święta proste (*festi simplicitate*); na święta mniej uroczyste (*festi semiduplicitate*) i na święta uroczyste (*festi duplicitate*). Święto uroczyste (*Festum duplex*) może być albo duplex I. classis¹, albo duplex II. classis, albo duplex majus,

¹ Według najnowszych rubryk należą do tej klasy świąt: Boże Narodzenie, święto Trzech Króli, Wielkanoc z trzema swymi poprzedzającymi i dwoma następnymi dniami, Wniebowstąpienie, trzy dni Zielonych Świątek, Boże Ciało, urocz. Serca Jezusa, Zwiastowanie, Wniebowzięcie i Niepok Pojęcie N. Maryi Panny, Narodzenie Św. Jana, św. Józefa, św. Apost. Piotra i Pawła, Wszystkich Świętych, Poświęcenie kościoła, święto Patrona kościoła parafialnego.

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 służebnych robót i uczęszczaniem do kościoła, dla tego świętami publicznymi (*festi fori*) nazwano święta wszystkich obowiązujące, a świętami kościelnymi (czyli liturgicznymi, *festi chori*) nazwano święta, które obchodzą się tylko w kościele. Rzymskie księgi liturgiczne nie obejmują wszystkich świąt, jakie w pojedynczych dyecezyach się obchodzą. Świąt tych szukać trzeba w osobnym dodatku dla dyecezyi (t. zw. Proprium Dioecesis).

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 mszę św. Każdy organista powinien nie tylko posiadać rubrycelę, ale i znać się na niej dokładnie i stosować się ściśle do zawartych w niej przepisów.¹

Rubryceli nie od ruchomej pierwszej niedzieli adwentu (choć jest ona początkiem roku kościelnego), lecz od pierwszego stycznia się rozpoczyna. Porządek zaś świąt ruchomych (*festi mobilia*) i niedziel zależy od dnia, w którym przypada Wielkanoc. Gdy ta przypada wcześniej cały szereg świąt, jako to siedmiesiątnica z następującymi niedzielami, środa popielcowa, Wniebowstąpienie Pańskie, Zielone Świątki, Boże Ciało i niedziele po Zielonych Świątkach, także wcześniej się obchodzą.

Mensis oznacza miesiąc; *dies* dzień; *feria* 2. poniedziałek;

¹ Tutaj podajemy tylko ogólne reguły do poznania rubryceli służące. Jak wszędzie tak i w niniejszym przypadku praktyczne ćwiczenie się jest pomostem między teoretyczną znajomością rubryceli, a gruntowną wprawą w jej używaniu. Na końcu książki podany jest alfabetyczny skorowidz skrótów w rubryceli używanych z polskiem ich przekładem. Chcący z tego ostatniego korzystać, winien wprawdzie przyswoić sobie następujące paragrafy.

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, CVI. (violaceus fioletowy), CN. (niger czarny). Na niesporach używa się często innego koloru, który także powinien być w rubryceli oznaczony.

Na każdy dzień roku podana jest uroczystość na dzień ten przypadająca i stopień jej liturgiczny (duplex albo semi-duplex i t. d.). Wyrazy „*officium proprium*“ oznaczają, że święto to ma swe osobne modlitwy, gdy zaś święto to z polskiego Proprium wyjąć trzeba: „*Inter Patr. R. Pol.*“

Skrócenie: al=alias (gdzieindziej) oznacza, że święto to nie obchodzi się w tym dniu, w którym je podaje kalendarz rzymski, lecz przeniesionem zostało na inny dzień. Gl. (Gloria), Cr. (Credo), sine Gl., sine Cr.; pierwsze dwa skrócenia oznaczają, że Gloria, lub Credo we mszy śpiewać trzeba; drugie dwa, że się je opuszcza.

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

§. 20. Rozkład mszału rzymskiego (Graduału) i Brewiarza.

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

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

2. *Ordo Missae*¹ i Kanon umieszczone pomiędzy Wielką sobotą i Wielkanocą.

¹ Ordo Missae zawiera niezmienną część mszy św. Nie

3. *Proprium Missarum de Sanctis* zawiera msze św. na uroczystości Matki Boskiej, Świętych Pańskich, Aniołów i t. d., poczynając od 29. listopada (wigilii św. Andrzeja Apostoła) do 26. listopada (t. j. do uroczystości św. Sylwestra, opata).

4. *Commune Sanctorum* zawiera msze wspólne uroczystościom Świętych Pańskich i ma 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 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 świętej, która była tylko dziewczą) dwie msze; 13) *Comm. non Virginum. Pro una Martyre non Virgine* (o świętej, która była tylko męczenniczką nie dziewczą); 14) *Pro nec Virg. nec Mart.* (o świętej, która nie była ani męczenniczką, ani dziewczą n. p. o św. wdowie); 15) *In anniversario. Dedicat. Ecclesiae* (poświęcenie kościoła).

5. *Missae votivae*.¹ Najpierw są tu stare wotywy na każdy dzień tygodnia, a mianowicie: na poniedziałek o Trójcy Przenajśw. (jeżeli nie odprawia się za umarłych)², na wtorek o św. Aniołach; na środę o św. Piotrze i Pawle apostołach; na czwartek o Przenajśw. Sakramencie; na piątek o Męce

trzeba go przeto mścić z *Ordinarium Missae* w *Graduale* rzymskim, w którym zebrane są melodie na Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei i Credo.

¹ „Wotywy nazywa się msza, odprawiana się w pewnej osobnej intencji, jako prośba, dziękczynienie, lub uwielbienie.“ Amberger, Pastoralna, 2. t. str. 241.

² Formularz dla mszy rekwiальной znajduje się w mszale na końcu starych wotyw — w *Graduale* na końcu *ordinarium missae*.

Pańskiej, na sobotę o Matce Bożej; ostatnia wotywa ma pięć formularzy, stosownie do okresu roku kościelnego.¹ Następuje potem trzynaście wotyw na rozmaite potrzeby n. p. przy wyborze papieża, na intencją chorych, o pokój, na intencją oblubieńców i t. p. *Orationes diversae, Missae pro defunctis. Ordo ad faciendam aquam benedictam i Benedictiones diversae.* Na końcu podane są nowe wotywy, które na mocy dekretu z dnia 5. lipca 1883. w całym kościele odprawiane być mogą. 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. Wotywy te mają obrządek świąt semiduplicznych, nie należy tedy śpiewać ich melodi w tonie feryalnym, melodię do Gloria zaś i do *Ite Missa est* na czwartek i sobotę bierze się ze mszy de Beata. Obszerniejsze wyjaśnienie, kiedy i które wotywy mogą być odprawiane, nie jest zadaniem tego podręcznika; organista w wątpliwych przypadkach winien zapytać się celebransa, jaką tenże mszę odprawiać będzie.

6. *Festa pro aliquibus locis* zawiera święta, które nie obchodzą się w całym kościele, ale w niektórych tylko miejscowościach. Zaczynają się one dn. 4 grudnia, ciągną się do 29. listopada.

II. Breviarz, *Directorium Chori i Vesperale Romanum* tak samo są rozdzielone jak mszał, tylko przed *Proprium de Tempore* znajduje się *Psalterium Romanum dispositum per hebdomadam* (psalmy Dawida podzielone na dni tygodnia), a w miejscu piątego oddziału mszalnego znajdują się oficja o Matce Boskiej i o umarłych, litania do wszystkich Świętych i t. d. Każdy dzień tygodnia ma jutrznie, laudesy, godziny

¹ 1) Od adwentu do Bożego Narodzenia; 2) od Bożego Narodzenia do Matki Boskiej Gromnicznej; 3) od Matki Boskiej Grom. do Wielkanocy; 4) od Wielkanocy do Zielonych Świątek; 5) od Zielonych Świątek do Adwentu.

mniejsze, prymę, tercję, sekstę, none, nieszpory i kompletę. Lecz o tem obszerniej pomówimy w paragrafach 28—33. Przy koncu „*Directorium Chori*“, „*Vesperale* i „*Antiphonarium Romanum*“ umieszczone są t. zw. Communia t. j. używane codziennie melodye, intonacje psalmów, wersety i t. p.

OFIARA MSZY ŚW.

§. 21. Introit. Kyrie. Gloria.

I. Introit¹ śpiewa się na przemian. Składa się on z antyfony, z wiersza psalmowego i z *Gloria Patri*,² po którym antyfonę aż do tegoż wiersza psalmowego się powtarza.³

W czasie wielkanocnym do antyfony introitowej dodaje się dwa „Alleluja“, jeżeli one przy antyfonie nie są umieszczone. Ton tychże *alleluja* stosuje się do tonu introitu, to znaczy, do introitu w I. tonie (doryckim) dodaje się *alleluja* I. tonu itd. Od Siedmiedziesiąticy począwszy aż do Wielkanocy (wyłącznie) *alleluja* się opuszcza.

W dniach feryalnych i w świętach prostych (simplex) jeden tylko śpiewak aż do , Introit zaczyna. W święta semi-

¹ W najdawniejszych czasach (ob. Duchesne, l. c. str. 155) zaczynało się śpiewać antyfonę introitową przy wychodzeniu celebransa ze zakrystyi i przepiewano cały psalm podczas procesyjnego pochodu jego do ołtarza. Obecnie pozostał tylko jeden wiersz psalmu i *Gloria Patri*.

Caeremoniale Episcoporum (Lib. II. Cap. VIII. §. 30) zauważa: „Skoro biskup (wzgl. kapłan) zeszedł ze stopni ołtarza, by mówić ministranturę, organy grać przestają, a chór zaczyna śpiewać introit.

² Podczas ostatnich dwóch tygodni przed Wielkanocą opuszcza się *Gloria Patri*; Introit wtedy zaraz po wierszu psalmowym się powtarza.

Melodye do introitowych *Gloria Patri* umieszczone są w dodatku do *Graduale Romanum*.

³ Spamiętajmy następną regułę liturgiczną: „Ilekoć wskutek przegrywek organowych pewnych części liturgicznego oficyum albo mszy św. się nie śpiewa, wtedy trzeba te ostatnie recytować; jeżeli zaś organy wcale nie grają, wtenczas wszystko śpiewać (śpiewając recytować) trzeba.“

dupliczne i niedziele (jeżeli msza jest *de Dominica*) dwóch rozpoczynają, w święta dupliczne trzech, w inne zaś święta wyższego obrządku czterech, jeżeli liczba śpiewaków jest dostateczną. Chór śpiewa dalej aż do Psalmu. Pierwszą połowę Psalmu i *Gloria Patri* jako i powtórzenie Antyfony intonuje, stósownie do podanego wyżej obrządku świąt jeden, dwóch, trzech lub czterech śpiewaków.

II. Po Introicie następują inwokacje: *Kyrie eleison* (ter lub III = trzy razy) *Christe eleison*, *Kyrie eleison*, z których każda trzy razy się powtarza. Organy mogą tu grać na przemian z chórem, w takim razie opuszczone inwokacje jednym tonem *tono recto* recytować trzeba.¹

Uwaga. *Ordinarium Missae* Gradału 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 codzień przypada, począwszy od Wielkiej soboty, aż do soboty przed niedzielą przewodnią.

Po niej następuje msza choralna na święta uroczyste (*festae solennia*). Trzecia i czwarta msza śpiewa się w święta zdwojone (*festae duplicia*).

Piątej i szóstej mszy używa się wyłącznie tylko w uroczystości Matki Boskiej, bez względu na stopień ich uroczystości (*solennia, duplicia, semiduplicia*).

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

W uroczystości semidupliczne świętych Pańskich używa się ósmej mszy. Ilekoć zaś dzień semidupliczny przypada w oktawę jakiego święta n. p. w oktawę Trzech Króli (*Epiphania*), Zielonych Świątek (*Pentecostes*), i inne, z wyjątkiem oktav świąt Matki

¹ Ta dziewięć razy się powtarzająca inwokacja *Kyrie* i *Christe* pozostała z litanii, którą wedle dawnego zwyczaju przed mszą św. śpiewano (na pamiątkę tego zwyczaju śpiewamy litanie w Wielką sobotę i we wigilię Ziel. Świątek. (Ob. Duchesne, c. str. 157.)

Boskiej, wtedy śpiewa się msza *dziewiąta*, jeżeli msza odprawia się o dniu oktawałym (de die infra Octavam).

Dziesiąta msza jest przepisana na zwyczajne uroczystości Świętych Pańskich (*ritu simplici*); używa się na wotywie *de Angelis* (*ritu fer.*) tudzież w dniach feryalnych czasu wielkanocnego od Przewodnicy począwszy.

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

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

W dni powszednie w czasie adwentowym i wielkiego postu (*in Feriis Adventus et Quadrag.*), zaczawszy od środy popielcowej należy śpiewać *trzynastą* mszą.

Na końcu umieszczona jest msza za umarłych (*Missa pro Defunctis*)¹ aż do Responsorium *Libera me Domine*.

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 eleison*² celebrans idzie do środka ołtarza i po skończonym *Kyrie* intonuje *Gloria*³ wedle przepisanej rubrykami melodyi⁴.

¹ Caereconiale Episc. pozwala (I. r. 28, §. 13) grać na organach w czasie mszy żałobnej z ograniczeniem następującem: „Silent organa, cum silet cantus — organista grać przestaje, gdy przestaje śpiewać.”

² 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).

³ Tekst do *Gloria* pochodzi podobnie jak *Kyrie* z kościoła greckiego. Śpiewano je najpierw tylko na pierwszej mszy Bożego Narodzenia z rozporządzenia papieża Telesfora (ok. r. 180.) Za papieża Symacha (498 do 514) rozciągnięto śpiew *Gloria* także na msze o Panu Jezusie i o męczennikach, ale tylko na msze przez samego Ojca św. odprawiane. Jeszcze w 9. wieku dozwolone było kapłanowi śpiewać *Gloria* tylko w niedziele wielkanocną (Ob. Duchesne, Liber Pontif. I. str. 268 nr. 41 i str. 130 nr. 5.).

⁴ Tablice kanonu (*Tabella Secretarum*) podają zwykle tylko uroczystą intonację na *Gloria*; nie wynika ztąd, by inna melodya przepisana nie była. By pomódz pamięci celebransa wydrukował Pustet osobną tabelę z wszystkimi (czterema) intonacjami na *Gloria* z intonacją na *Credo*, tudzież melodye na *Ite missa est* i na *Benedicamus Domino*. Tabelę tę

Chór śpiewa dalej od słów *Et in terra* . . . aż do końca.¹ I tutaj chór naprzemian z organami śpiewać może, byleby opuszczone części przez kantorów recytowane były.

Intonacje Gloria:

1. W święta uroczyste i dupliczne:



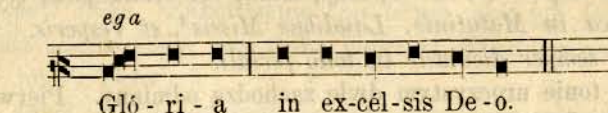
2. We mszach o Matce Boskiej (także na wotywach o Matce Boskiej, na Boże Narodzenie i Boże Ciało, jako i podczas oktav i w ogóle wtenczas, gdy się śpiewa prefacyę o Matce Boskiej lub de Nativitate)²:



3. W niedziele, święta semidupliczne i oktawa, z wyjątkiem oktav świąt Matki Boskiej:



4. W święta obrządku prostego (simpl.)³:



można podczas sumy umieścić przed środkową tablicą kanonu. Tytuł jej brzmi: *Intonationes in Missa solemnī, ex editione typica Missalis Romani exceptae*.

¹ S. R. C. 11. września 1847. Caerem. Rom. Liber II. Cap. VIII. Intonato Celebrante „Gloria in Excelsis Deo” cantores subdunt „et in terra pax”. Choro alternatim prosequente, nisi sonantibus organis, alterna tantum pars cantentur. Zobacz także uwagę na str. 70.

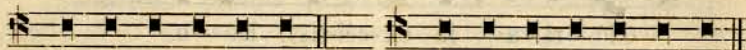
² Wedle rozporz. Kongr. św. Obrządków z d. 25. maja 1877.

³ Także na wotywach *de Angelis* przy pogrzebach dzieci, tudzież w dni feryalne czasu wielkanocnego (*de ea*).

§. 22. Śpiew Oracyi.

Po skończoném *Gloria* (względnie po dziewiątém *Kyrie* śpiewa kapłan *Dominus vobiscum*, Biskup *Pax vobis*¹, poczem chór odpowiada *Et cum spiritu tuo*.

Dominus vobiscum lub *Pax vobis* zawsze jednym tonem się śpiewa:



V. Dó-mi-nus vo-bis-cum. R. Et cum spí-ri - tu tu - o.

V. Pax vo-bis.

Następnie śpiewa kapłan główną modlitwę dnia, t. j. pierwszą oracyę z trzech kolekt², na którą odpowiada się Amen. Po niej następuje często jeszcze jedna lub też więcej oracyj.

Przepisy następne dotyczące t. zw. *Toni Orationum* wyjęte są z urzędowego Directorium chori i z Ceremoniału Biskupów I. rozdz. 27.

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

1. Tonus festivus (ton uroczysty).

Modlitwy śpiewają się tonem uroczystym: *quando officium est duplex* (I, II. cl., maj., min.), *vel semiduplex, vel de Dominica in Matutinis, Laudibus Missis*³, *et Vesperis. His exceptis semper dicuntur in tono feriali*.

W tonie uroczystym dwie zachodzą odmiany. Pierwsza brzmi F, E, D, F i nazywa się *punctum principale*, druga

¹ Św. Jan Chryzostom († 407) pisze w 33. homilii na 9. rozdział ewangelii św. Mateusza: Cum „Pax vobis“ dico: „Et cum spiritu tuo“ non voce solum, sed animo quoque respondete, — gdy śpiewam „Pax vobis“, odpowiedź „Et cum Spiritu tuo“, nie tylko słowem ale i duchem; to znaczy, że śpiewem łączyć się winna pobożność i skupienie ducha.

² *Colligere plebem*, mówiono zwykle, gdy chciało oznaczyć akeyę liturgiczną w obecności ludu się odbywającą.

³ *Etiam in Missis votivis solemnibus* (ob causam gravem et publicam et frequentiam populi).

F, E nazywa się *semipunctum*. *Punctum principale* śpiewa się w pierwszej części modlitwy t. j. w miejscu, w którem treść słów wymaga zakończenia¹, przyczem śpiew cokolwiek zwolnić trzeba.

Druga odmiana *semipunctum* przypada w drugiej części oracyi, oznaczonej zwykle średnikiem lub przecinkiem. Jeżeli oracya jest dość krótką śpiewa się tylko punct. princip. n. p. w oracyi na dzień św. Kaliksta dn. 14. października na wyrazie *deficere*.

Semipunctum nigdy się nie śpiewa przed p. princip., lecz tak długo jednym tonem śpiewać trzeba, aż do punctum pr. się nie dojdzie.

Punct. i *semipunctum* nigdy w jednej i téj samej oracyi się nie powtarzają, chociażby więcej aniżeli dwa z opisanych powyżej zakończeń w niej zachodziło n. p. w rozwlekłych bardzo modlitwach nowszych świat.

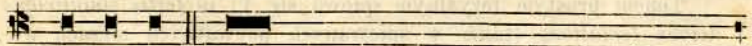
W tym jednak przypadku, tudzież przy każdym przecinku przeciąga się cokolwiek nótę F na przedostatniej sylabie, lub na trzeciej od końca, gdyby tamta była krótka.

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

Zakończenie *Per Dominum* lub *Per eundem Dominum* wymaga *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*.

Amen przy końcu każdej oracyi śpiewa się tylko jednym tonem.

Przykład uroczystego tonu oracyi:



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

¹ Zwykle miejsce to oznaczone jest dwukropkiem, częściej średnikiem niekiedy zaś tylko przecinkiem, zwłaszcza w nowszych wydaniach ksiąg liturgicznych.

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

da Ecclesiæ tuæ eórum in ómnibus sequi præ-cé-ptum

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

nostrum Je-sum Christum Fí-li-um tu-um:¹⁾ Qui te-cum

vi-vit et regnat in u-ni-tá-te Spí-ri-tussancti De-us,

per ó-mni-a sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum. R. A-men.

2. Tonus simplex ferialis.

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

¹ Tu rozpoczyna się melodia krótszej formuły końcowej. Tak samo należy śpiewać przy Qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus Sancti Deus, per omnia saecula saeculorum.

functorum. 3) We wszystkich oracyach przy święceniu gromnic i palm, jeżeli mają zakończenie większe. 4) W oracyi wielkopiątkowej „Deus, a quo et Judas . . .”, jako też w następującej po niej oracyi *Omnipotens* i w oracyi *Libera nos* po *Pater Noster* tegoż dnia. 5) W oracyi przed mszą Wielkiej soboty i soboty przed Zielonemi Świątkami t. j. w prorocत्वach i przy święceniu wody.¹ 6) We wszystkich oracyach „*Officium Defunctorum*” w litaniach, procesjach i t. d., jeżeli kończą się zakończeniem większym, jak n. p. w dzień zaduszny, w dni krzyżowe i t. d.

3. Tonus ferialis.

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

Przykład tonu feryalnego.

Concéde, miséricors Deus, fragilitáti nostræ præsidium: |
ut qui sanctæ Dei Genitricis memóriam ágimus, | inter-
cessiόνis ejus auxilio | a nostris iniquitátibus.

re-sur-gá-mus. Per e-úm-dem Christum Dó-mi-num

no-strum. R. A-men.

Melodya ta używa się: 1) w modlitwach, które następują po czterech antyfonach do Matki Boskiej przy końcu oficjum. 2) W modlitwie *Dirigere* na prymę. 3) W oficjum za umarłych, po *Libera*, jeżeli jest przepisana *clausula minor*. 4) W oracyach, w litaniach mających t. zw. *clausula minor*. 5) W modlitwie po *Asperges* lub *Vidi aquam* w niedzielę. 6) W modlitwach przy umywaniu nóg, przed i po święceniu gromnic, popiołu i palm, w ogóle przy wszystkich benedykcyach po za mszą św.

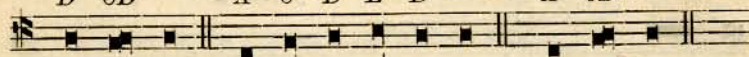
¹ Oracye przy święceniu ognia czytają się bez śpiewu.

Jeżeli więc oracyj w tonie feryalnym śpiewanych po sobie następuje, wtedy tercję śpiewa się tylko przy ostatniej oracyi, t. j. bezpośrednio przed formułą końcową.

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

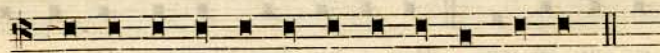
Uwagi. 1. Przed 6 i 7 oracyą Wielkiego piątku, w prorocztwach Wielkiej soboty, podczas święcenia gromnic (po siedmdziesiąticy) i we mszach suchodniowych extra temp. pasch. śpiewa się przed oracyą feryalną:

Sacerdos.	Diaconus.	Subdiaconus.
D CD	A C D E D	A CD



O - ré-mus. Fle-ctá-mus gé-nu - a. Le - vá - te.

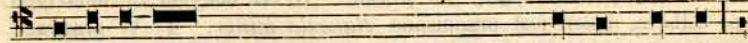
2. W oracyi *super populum* (cantata *Postcommunione in missa de feria temp. Quadrages.*) dyakon śpiewa po Oremus kapłana:



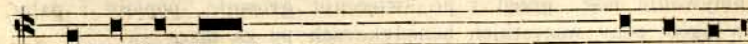
Hu-mi-li-á - te cá-pi-ta vestra De-o.

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

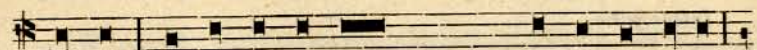
1. Oratio. F



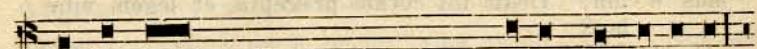
O-rémus, dilectissimi nobis | pro Ecclésia sancta De-i:



ut e-am Deus et Dñs noster pacificáre, |
adunáre, et custodire dignétur toto or-be ter-



rá-rum: sub-ji-ci-ens ei principátus, et po-te-stá-tes:



detque nobis quiétam et tranquillam vi-tam de-génti-bus,



glorificáre Deum Patrem omni-po-téntem. O-ré-mus, etc.

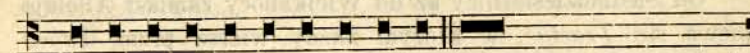
Następną oracyę, drugą i t. d. należy śpiewać na nócie D prostym tonem feryalnym.

Dn. 11. września r. 1874 rozstrzygnęła Kongreg. św. Obrządków: „Inter ceteras orationes in Missa Praesantificationum minime decantari potest particularis oratio pro Episcopo; alia vero particularis pro suo Rege substituens illi pro Romanorum Imperatore in Missali appositae, sine approbatione ac Apostolica venia dici non licet.“

§. 23. Od Epistoły aż do Prefacyi.

I. Po oracyach następuje lekcyja, która śpiewa się na jednym tonie bez zmiany głosu¹, jeżeli zaś zdanie kończy się znakiem zapytania, wtenczas na akcentowanej sylabie ostatniego wyrazu głos spuszcza się o pół tonu, na pozostałej sylabie dodaje się *podatus* h c.

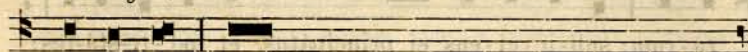
Tonus Epistolae.



Lé-cti-o li-bri sa-pi-én-ti-æ. Quis est hic et laudábi-
Quid igitur
Mulierem fortem quis

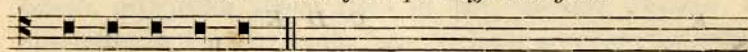
¹ Przy mszy śpiewanej bez asysty kapłan sam śpiewa lekcyę i ewangeliję; zaleca się, by lekcyę intonowano niższym tonem niż poprzedzające oracye.

Interrogatio.



mus e - um? Dedit illi coram præcepta, et legem vitæ
lex?
in - vèni-et?

Finis. Wolnię i z przeciąganiem głosu.



et di - sci - pli - nae.

R. *Deo gratias* chór nie śpiewa, lecz ministranci odpowiadają tylko.

II. Po Epistole czyli lekcyi następuje *Graduale*, które dawniej śpiewał dyakon, a po Gregorzu Wielkim jeden śpiewak solista¹.

Wedle, dzisiejszych przepisów liturgicznych dwóch śpiewaków intonuje *graduale* aż do znaku  poczem cały chór śpiewa aż do wersetu V. 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 neumą na samogłosce *a*.

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

¹ Caerem. Episc. pozwala grać *alternatim* po lekcyi na organach byleby opuszczone teksty recytowano. (Ob. §. 41, Nr. 9 I księgi, 28 Kap.).

Na zapytanie: An tolerandus sit usus quod in Missis cum cantu praetermittatur cantus Introitus, Offertorii, Communionis, et quando post Epistolam occurrat etiam Sequentiae? Kongr. św. Obrząd. odpowiedziała Negative.

W czasie wielkanocnym zamiast *graduálu* śpiewa się opisany wyżej 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 wyżej wskazanym.

Alleluja z wierszem różni się najczęściej trybem swoim od właściwego *graduálu*.

III. W niektórych mszach w ciągu roku przepisany jest śpiew t. zw. *sekwencyi*, zwanej dawniej *prosa*.

Najwięcej sekwencyj ułożył benedyktyn Notker Balbulus (912). Mszały używane przed Soborem trydenckim, zawierały około stu sekwencyi; reforma mszału za Papieża Piusa V zredukowała takowe do pięciu:¹ *Victimae paschali* na Wielkanoc z oktawą. *Veni, sancte Spiritus* na Zielone Świątki z oktawą. *Lauda Sion* na Boże Ciało z oktawą. *Stabat mater* na święto Siedmiu boleści Matki Boskiej i *Dies irae* we mszy żałobnej.²

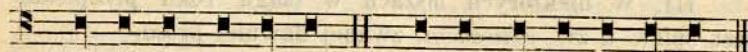
¹ *Victimae Paschali Laudes* na Wielkanoc przez Wipona (w 11 wieku); *Veni S. Spiritus, Lauda Sion Salvatore* przez św. Tomasza († 1274); *Stabat mater dolorosa* przez Jacopona da Todi († 1306).

² Sekwencyę *Dies irae* ułożył, zdaje się, franciszkanin Tomasz z Celano († ok. r. 1250); ob. *Musica sacra* 1892. str. 117 i podobiznę starego rękopisu na końcu niniejszego podręcznika; w mszałach niektórych dyccezyj umieszczono ją w XV. w., do mszału rzymskiego dopiero w XVI. wieku (pierwszy raz 1520 r.) się dostała.

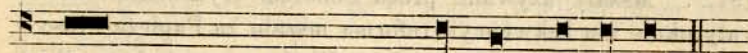
Dekret Kongr. św. Obrządków z dn. 30. czerwca 1896 r. nakazuje śpiewać sekwencyę *Dies irae* na wszystkich śpiewanych mszach żałobnych (czy jednę czy kilka oracyi mających). Dekret ten nie zmienia jednak dekretu dawniejszego w Taurinen z dn. 11. września 1847. r. nr. 2959 (5118). Na zapytanie: „An tolerandus sit usus . . . quod in Missis Defunctorum praetermittatur cantus saltem integrae Sequentiae *Dies irae* et Offertorii? et an post eadem Missas Defunctorum, quae tamen ex nulla obligatione decantantur, praetermitti possit cantus saltem aliquis partis absolutionis?” odpowiedziano: *Vel non celebrandas Missas Defunctorum vel canenda esse omnia quae preceationem suffragii respiciant*. — Na trudne pytanie, które wiersze ze sekwencyi *Dies irae* nie mają charakteru błagalnej modlitwy (suffragii) autor niniejszego podręcznika odpowiedzieć się nie odważy, zdaje mu się jednak, że od *Oro supplex* albo od *Lacrimosa* poczynawszy, żadnej zwrotki opuścić nie można, inaczey bowiem niszczy się sens i związek tekstu. Śpiewać tedy albo

IV. Ewangelia także na jednym tonie się śpiewa. Przy znaku zapytania spuszcza się głos o pół tonu, jak wyżej przy lekcji; przy kropce lub wykrzykniku o małą tercję. Główny akcent spoczywa zawsze na *tonus currens*, a małej tercji przy kropkach nigdy się nie używa¹ przed szóstą ani też po czwartej sylabie od końca. Przy końcu ewangelii przedłuża się cokolwiek rytm i uwydatnia lepiej sylaby.

Tonus Evangelii.



V. Dó-mi-nus vo-bis-cum. R. Et cum spi-ri-tu tu-o.

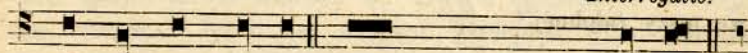


V. Sequéntia sancti Evangélíi se-cún-dum Mattháe-um.

R. Glória " " " Jo-án-nem.
ti-bi, Dó-mi-ne.

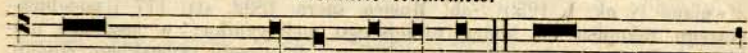
Initium.

Interrogatio.



se-cún-dum Marcum. Quid ergo erit no-bis?
se-cún-dum Lu-cam. Nonne decem mundáti sunt?

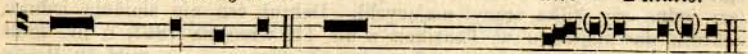
Mediatio communis.



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

Mediatio in monosyllabis.

ahc Finalis.



Quia Prophé-ta est. Et vitam ætérnam pos-si-dé-bit.
Fílii A-bra-ham. Et qui se humiliat ex-al-tá-bi-tur.
Non potest meus es-se di-sci-pulus.

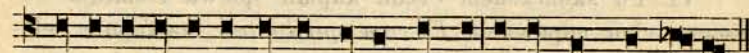
recytować radzi wszystkie 19 zwrotek téj wspaniałej sekwencyi albo przynajmniej zwrotek 1, 9, 10, 12, 14 do końca.

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

R. Laus tibi Christe chór nie śpiewa, lecz ministranci odpowiadają tylko.

Uwaga. W Wielkim tygodniu Mękę Chrystusa Pana według czterech ewangelistów bardzo uroczysto śpiewać trzeba. Trzech kapłanów lub dyakonów¹ rozdziela tekst między siebie w ten sposób, że pierwszy śpiewa słowa Zbawiciela, drugi słowa ewangelisty, trzeci słowa pojedynczych osób, ludu, nieprzyjaciół i t. d. Osobne znaki w tekście wyszczególniają podział powyższy. † oznacza Chrystusa, C kronikarza (*Chronista*), S synagogę. Inne oznaczenia: X (Christus), E (Ewangelista), 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 Suriano, Rzymianin († 1620) wydane w czwartym tomie ks. dr. Proskego *Musica divina*.

Tonus Passionis:



C Pássi-o Dómi-ni nostri Je-su 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.²

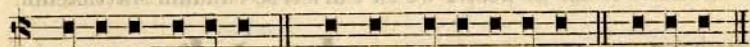
jeżeli kalendarz kościelny opuścić go nie nakazuje, chór zaś śpiewa dalej od słów *Patrem omnipotentem* aż do końca,

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

² *Credo* dostało się do liturgii rzymskiej w pierwszej połowie XI. wieku. Cesarz Henryk II. spowodował r. 1014. ojca św. Benedykta VIII. do zaprowadzenia w całym kościele zwyczaju śpiewania *Credo* (ob. Patrol. Migne tom 142. str. 1060).

przyczem ani jednego wyrazu opuścić, ani też organami zastąpić go nie wolno, gdyż wyraźnie jest to zakazane licznymi dekretami¹, a zwłaszcza w *Caeremoniale Episcoporum*, które pisze: *Cum dicitur Symbolum non est alternandum cum organo, sed illud integrum per chorum cantu intelligibili profertur*. Przyczyna powyższego zakazu jest jasna: symbol nie jest bowiem prostym tylko hymnem pochwalnym, lecz uroczystym wyznaniem wiary, złożonem w obec całego kościoła, a nawet całego świata; bez żadnej tedy zmiany wszystko w nim głośno wypowiedzieć trzeba. Wzajemny stosunek liturgii do śpiewu chórowego pięknie i znacząco się uwydatnia w przepisach mszału rzymskiego (tyt. XVII. nr. 3 rubryk generalnych) dotyczących klękania kapłańskiego.²

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



V. Dóminus vo-biscum. R. Et cum spi-ri-tu tu-o. O-rémus.

¹ Pominiawszy liczne w tym względzie dekrety Soborów, podajemy tutaj kilka odpowiedzi Kongregacyi św. Obrządków: *An sit toleranda consuetudo ut Symbolum sub organo moduletur?* Resp. *Abusum huiusmodi minime tolerandum, sed omnino per Episcopum provideri, ut integrum 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 integrum canendum etiamsi pulsatur 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 gregorianum et firmo cantatur in choro?* Resp. *Affirmative*. Die 22. Mart. 1862. Wreszcie na pytanie: *Num in Missa solemni, vi assertae consuetudinis, possit Canonici celebrans . . . Missam prosequi statim ac a Choro cantatus sit Versiculus Symboli: Et incarnatus est? Itemque omittere cantum Praefationis et Orationis Dominicalis, iis saltem diebus, quibus habetur Concio?* odpowiedziała *Negative, in omnibus*, 14. marca 1861. Św. Jakób de Chile, nr. 3104 (5310).

² Podczas gdy chór śpiewa *Et incarnatus* ma celebrans klękać na najwyższym stopniu ołtarza aż do słów *factus est*. Gdy zaś kapłan albo sam albo z dyakonem i subdyakonem poszedł siedzieć ad *sedilia* wtedy nie klęka lecz zdjawszy biret skłania głowę, z wyjątkiem święta M. B. Zwiastowania i trzech mszy Bożego Narodzenia, podczas których wstaje z krzesła i uklęknąć winien.

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

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*.

Ze św. Kongregacyi Obrządków.

Dyceczya Płocka.

W sprawie śpiewu ludowego podczas mszy śpiewanej.

Doniesiono do św. Kongr. Obrz., że w dycezyi Płockiej i w innych dycezyach istnieje zwyczaj śpiewania przez organistów, zastępujących chór śpiewaków podczas mszy śpiewanych bez ministrów dyakona i subdyakona, odpowiedzi mszy św., jako to *Amen, et cum spiritu tuo* po łacinie, reszty zaś jako to: *Introitus, Kyrie* . . . opuszczania i zapelniania czasu mszy św. różnemi pieśniami polskimi z towarzyszeniem organów, pobożnemi wprawdzie, lecz nie zawsze zgodnemi ze mszą św. — Dla tego zapytano św. Kongr. Obrządków.

I. Czy zwyczaj powyższy śpiewania pieśni można zachować, a przynajmniej tolerować?

II. Czy organisci i chór w czasie mszy śpiewanych bez ministrów (dyakona i subdyakona) powinni zawsze śpiewać lub recytować przy odgłosie organów wszystkie części z Graduału Rzymskiego?

Św. Kongr. Obrz. na uczynione podanie przez Sekretarza, wszystko dobrze zbadawszy, po uprzednim porzuceniu się z Komisją liturgiczną, postanowiła odpowiedzieć:

Co do I. Sprzeciwiają się dekrety, szczególnie wydane dla dycezyi Bisarchien. 31. stycznia 1896 r. (To jest że nie można po polsku śpiewać podczas mszy śpiewanych bez dyakona i subdyakona).

Co do II. Twierdząco (To jest, że wszystko, co na ten dzień, w którym się msza św. odprawia, przypada, trzeba śpiewać z Graduału Rzymskiego lub recytować z organami).

Rzym, dnia 25. czerwca 1898 r.

C. Karol. Mazzella, pref. D. Panici, sekretarz.

L. S.

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

§. 24. Uroczysty śpiew prefacyi.

Kapłan śpiewa najpierw na przemian z ludem lub z chórem śpiewaków kilka krótkich wierszy, mających, podobnie jak prefacye same, podwójną melodyę: uroczystą (*cantus sollemnis* lub *festivus*) i zwyczajną (*cantus ferialis*).

Dla wygody kleryków podajemy w niniejszym i w następnym paragrafie prefacye, używane dziś w kościele rzymskim.¹ Uważać gorliwie trzeba, by chromatycznymi półtonami nie zmieniać małej tercyi (A—c), a zwłaszcza powtarzającego się często całego tonu (d—c).

Przy rozpoczynaniu „*Per omnia*” należy uważać na pierwszy ton, aby go nie wziąć za wysoko, gdyż melodia (II. Modi) od A do małej seksty dochodzi; za wysoko więc zaczęta może spowodować spuszczenie tonu, drzenie głosu i pospiech.

Powyższy dekret rzymskiej Kongregacyi św. Obrządków usuwa raz na zawsze wątpliwości w sprawie języka, używanego do śpiewu na chórze podczas mszy św. śpiewanej i kładzie koniec walce kilkunastoletniej między zwolennikami mszalnego śpiewu ludowego, a obrońcami liturgicznego śpiewu łacińskiego. *Roma locuta, causa finita!* Nie można już teraz nawet rozróżniać w tej sprawie uroczystej mszy, z asystą (*missa sollemnis*) od zwykłej mszy śpiewanej (*missa cantata*).

Wspomniany powyżej dekret téż Kongregacyi *in una Bisarch.* z dn. 31. stycznia 1896 r. spowodowany był następnem zapytaniem biskupa dycezyi bizarcheńskiej w Sardynii: „czy można podczas mszy św. śpiewać hymny na cześć świętego lub tajemnicy, o której nabożeństwo się odprawia, w języku ludowym.” Kongregacya odpowiedziała wtenczas:

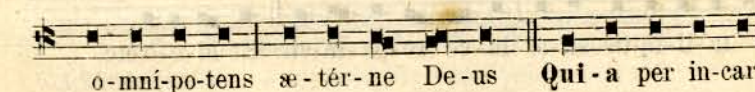
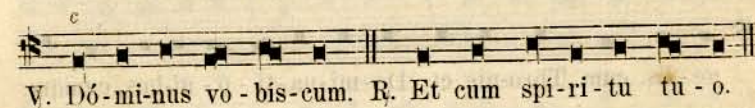
Affirmative de consensu Ordinarii quoad missam privatam: Negative, quoad missam solemnem seu cantatam . . . („Wolno śpiewać w języku ludowym za pozwoleniem X. biskupa w czasie mszy cichej, nie wolno tego czynić podczas mszy uroczystej lub śpiewanej.”)

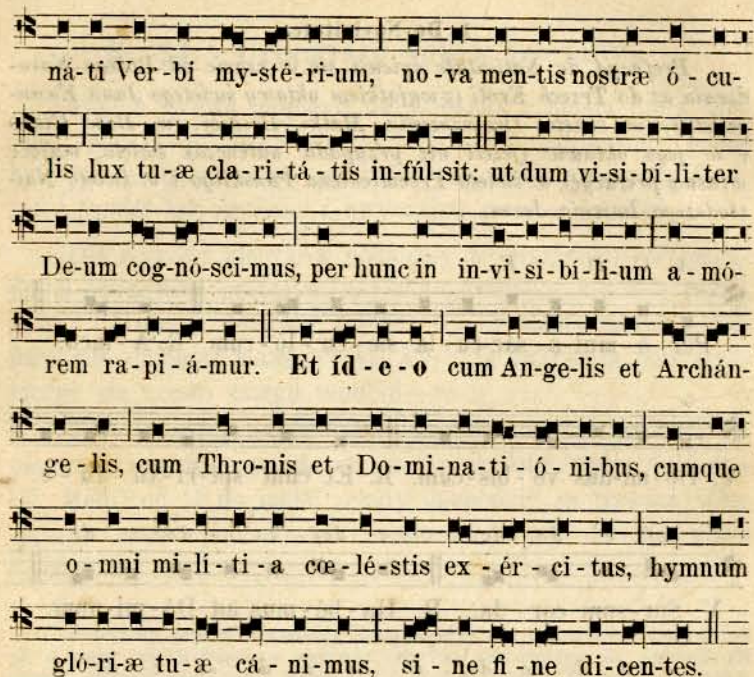
Najnowsze rozporządzenie św. Kongregacyi idzie dalej niż dekret powyższy — gdyż w drugim punkcie wyraża się jasno i dobitnie, że nie, tylko podczas mszy z asystą, ale podczas każdej mszy śpiewanej, choćby tylko kapłanowi jeden chłopiec do mszy św. służył, chór, albo też tylko sam organista lub kantor po łacinie śpiewać ma to, co Graduał rymski przepisuje (Przyp. tłom.)

¹ Opuszczamy prefacye śpiewane przy święceniu palm, przy święceniu wody, tudzież przy innych obrządkach kościelnych, gdyż łatwo w odpowiednich księgach liturgicznych odnaleźć je można.

1. De Navitate.

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





ná-ti Ver-bi my-sté-ri-um, no-va men-tis nostræ ó - cu-
 lis lux tu-æ cla-ri-tá - tis in-fúl-sit: ut dum vi-si-bí-li-ter
 De-um cog-nó-sci-mus, per hunc in in-vi-si-bí-li-um a - mó-
 rem ra-pi-á-mur. Et íd-e-o cum An-ge-lis et Archán-
 ge-lis, cum Thro-nis et Do-mi-na-ti - ó - ni-bus, cumque
 o-mni mi-li-ti-a cœ-lé-stis ex - ér - ci-tus, hymnum
 gló-ri-æ tu-æ cá - ni-mus, si - ne fi - ne di-cen-tes.

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 (Ob. nr. 1.)



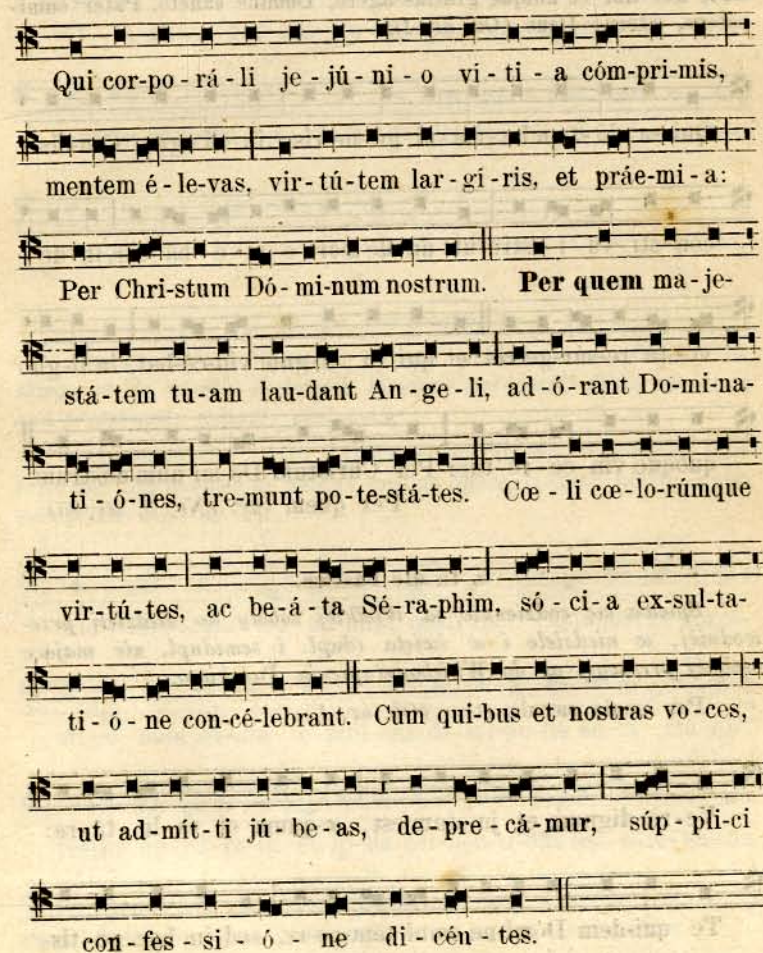
Qui-a, cum u - ni - gé - ni - tus tu - us in sub-stán - ti - a
 nostræ mor-ta - li - tá - tis ap-pá - ru - it, no-va nos immor-
 ta-li-tá-tis su-æ lu-ce re-pa-rá-vit. Et íd-e-o etc.

Ob. N. 1.

3. In Quadragesima.

Śpiewa się od pierwszej niedzieli Wielkiego Postu aż do niedzieli pasyjnej, we wszystkich święta dupl. i semidupl. w tym czasie przypadające, jeżeli nie mają one własnej 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 (Ob. nr. 1.)



Qui cor-po - rá - li je - jú - ni - o vi - ti - a cóm-pri-mis,
 mentem é - le - vas, vir - tú - tem lar - gi - ris, et práe-mi - a:
 Per Chri-stum Dó - mi-num nostrum. Per quem ma - je-
 stá - tem tu-am lau-dant An - ge - li, ad - ó - rant Do-mi-na-
 ti - ó - nes, tre-munt po-te-stá-tes. Cœ - li cœ-lo-rúmque
 vir-tú-tes, ac be-á - ta Sé-ra-phem, só - ci - a ex-sul-ta-
 ti - ó - ne con-cé-lebrant. Cum qui-bus et nostras vo-ces,
 ut ad-mít-ti jú-be-as, de-pre - cá-mur, súp - pli-ci
 con-fes - si - ó - ne di - cén - tes.

4. De Cruce.

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

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi et ubique gratias agere, Domine sancto, Pater omnipotens, æterne Deus (Ob. nr. 1).

Qui sa-lú-tem hu-mā-ni gé-ne-ris in li-gno Cru-cis

con-sti-tu-i-sti: ut un-de mors o-ri-e-bá-tur, in-de

vi-ta re-súr-ge-ret: et qui in li-gno vin-cé-bat, in li-gno

quoque vin-ce-ré-tur: Per Christum Dó-mi-num nostrum.

Per quem etc. (Nr. 3, str. 95)

5. In die Paschæ.

Śpiewa się codziennie od Wielkiej soboty do niedzieli przewodniej, w niedzielę i w święta (dupl. i semidupl. nie mające osobnej prefacyi) aż do Wniebowstąpienia Pańskiego.

Per omnia sæcula etc. (Ob. nr. 1.)

Ve-re dignum et ju-stum est, æ-quum et sa-lu-tá-re:

Te qui-dem Dó-mi-ne omni tém-po-re, sed in hac po-tis-

si-mum di-e¹) glo-ri-ó-si-us præ-di-cá-re, cum Pascha

nostrum im-mo-lá-tus est Chri-stus. Ipse e-nim ve-rus

est A-gnus, qui ábs-tu-lit pec-cá-ta mun-di. Qui

mortem nostram mo-ri-én-do de-strú-xit, et vi-tam re-

sur-gén-do re-pa-rá-vit. Et ideo etc. (Ob. Nr. 1, str. 94.)

6. De Ascensione.

Śpiewa się we wszystkie święta od Wniebowstąpienia Pańskiego aż do wigilii Zielonych Świątek (włącznie) jeżeli nie mają one przepisanej własnej prefacyi.

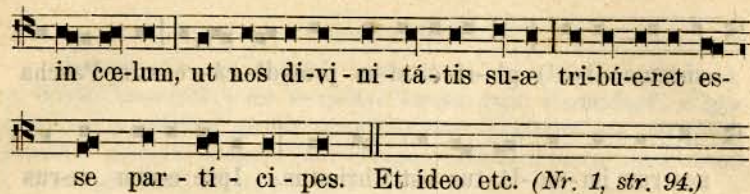
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper ut ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (Ob. nr. 1).

Per Chri-stum Dó-mi-num nostrum. Qui post re-surre-

cti-ó-nem su-am ó-mni-bus di-sci-pu-lis su-is ma-ni-

féstus ap-pá-ru-it, et ip-sis cer-nén-ti-bus est e-le-vá-tus

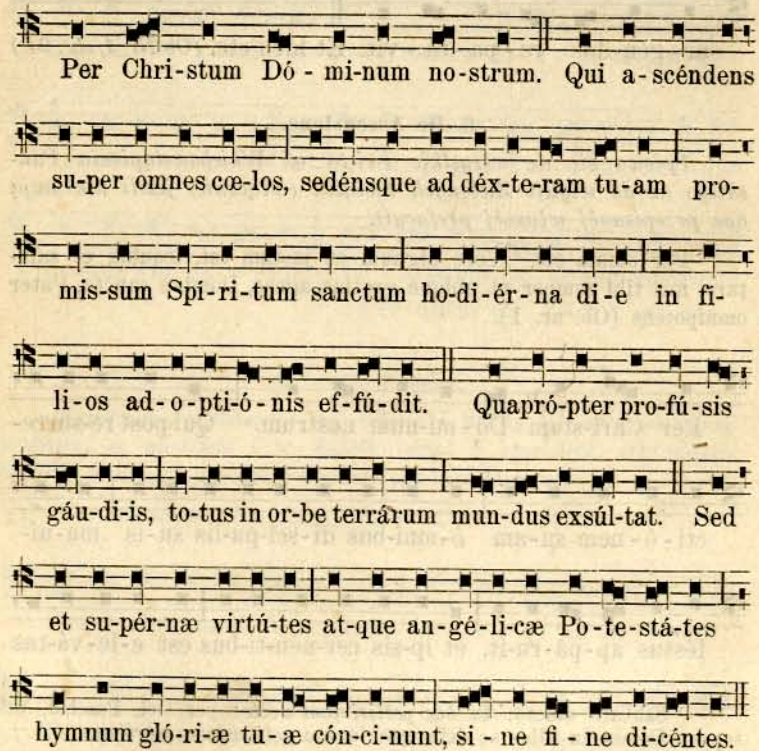
¹ Sabbato sancto: in hac potissimum nocte; per Oct. Paschæ, ut supra; Domin. in Albis ac deinceps: in hoc potissimum gloriósius . . .



7. De Pentecoste.

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

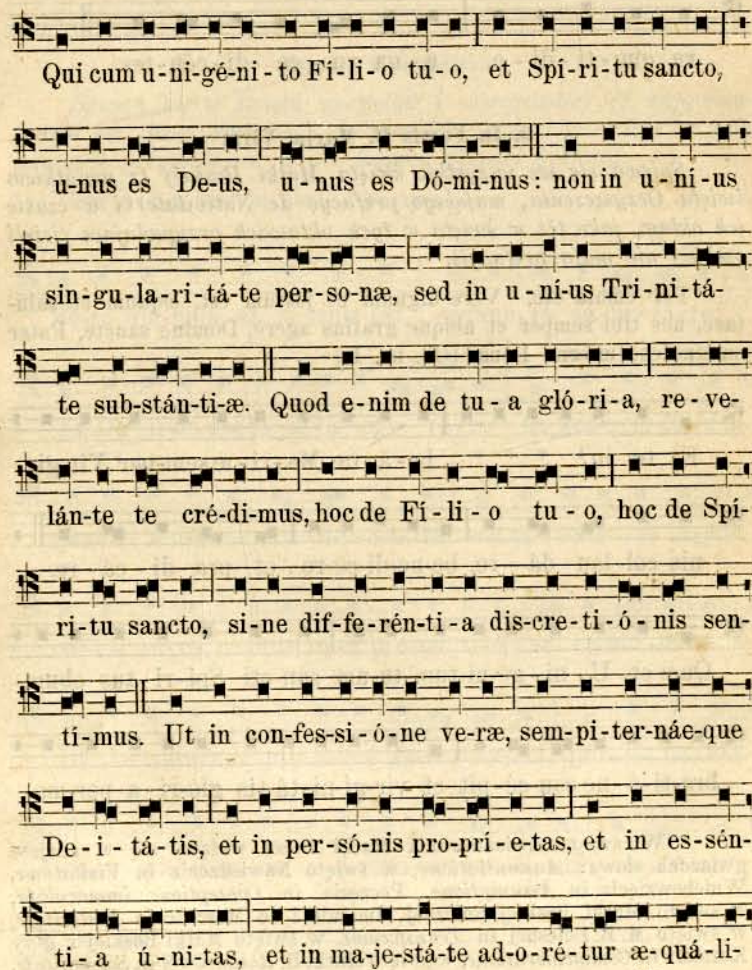
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (nr. 1).



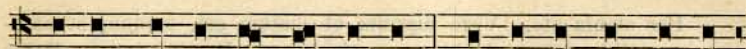
8. De SS. Trinitate.

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

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (Ob. nr. 1.)





tas. Quam lau-dant An-ge-li at-que Ar-chán-ge-li, Ché-

 ru-bim quoque ac Sé - ra-phim: qui non ces-sant cla-má-

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

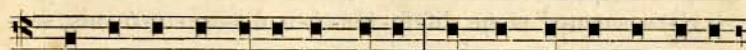
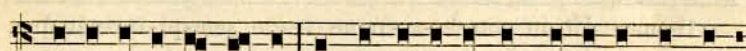
9. In Festis B. Mariæ Virg.

Śpiewa się we wszystkie święta Matki Boskiej (z wyjątkiem święta Oczyszczenia, mającego prefację de Nativitate) i w czasie ich oktaw, jako też w święta w tych oktavach przypadające (jeżeli osobnej nie mają prefacyi).

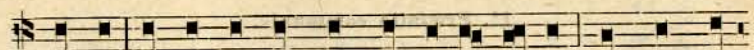
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens æterne Deus. (Ob. nr. 1.)

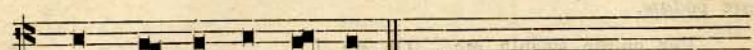


Et te in¹ * * * be-á-tæ Ma-ri-æ sem-per Vir-gi-

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

 Quæ et U-ni-gé-ni-tum tu-um san-cti Spi-ri-tus obum-

 bra-ti-ó-ne con-cé-pit et vir-gi-ni-tá-tis gló-ri-a per-ma-

¹ W święto Zwiastowania Matki Bożej wkłada się w miejsce gwiazdek słowa: *Annuntiatione*, w święto Nawiedzenia *in Visitatione*, Wniebowzięcia *in Assumptione*, Poczęcia *in Conceptione immaculata*, w święto Matki Boskiej Snieżnej, Imienia i de Mercede *in Festivitate*, w święto M. B. Bolesnej *in Transfixione*, w święto Matki Boskiej z góry Karmelu *in Commemoratione*, w święto Matki B. Różańcowej *in Solemnitate*.

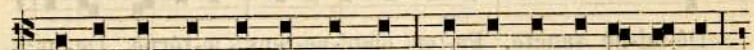


nén-te, lu-men æ-tér-num mundo ef-fü-dit, Je-sum Chri-

 stum Dó-mi-num nostrum. Per quem etc. (Nr. 3, str. 95.)

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 własnej prefacyi.

Per omnia sæcula etc. (Ob. nr. 1.)



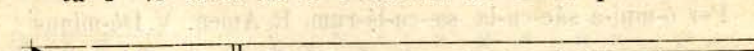
Ve-re dig-num et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re:

 Te Dó-mi-ne suppli-ci-ter ex-o-rá-re, ut gre-gem tu-um

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

 sto-los tu-os, conti-nu-a pro-te-cti-ó-ne cu-stó-di-as.

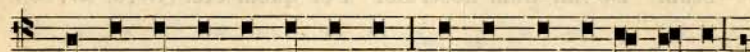
 Ut i-is-dem re-ctó-ri-bus gu-ber-né-tur, quos o-pe-ris

 tu-i vi-cá-ri-os e-í-dem con-tu-li-sti præ-és-se

 pa-stó-res. Et ideo etc. (Nr. 1, str. 94.)

11. Præfatio communis.

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

Per omnia sæcula etc. (Ob. nr. 1.)



Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re,



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



Dó-mi-ne sancte, Pa-ter omni-po-tens, æ-térne De-us:



Per Chri-stum Dó-mi-num nostrum.

Per quem etc. (Nr. 3 str. 95.)

§. 25. Feryalny śpiew prefacyi.

Śpiew feryalny prefacyi różni się od uroczystego większą prostotą, a zwłaszcza tem, że, z wyjątkiem wstępu, na jedną zgłoskę tekstu jeden tylko ton przypada.

1. De Nativitate Domini.

Śpiewa się podczas wotyw o Przenajśw. Sakramencie i o Najśłodszym Imieniu Jezus.¹



Per ó-mni-a sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum. R. Amen. V. Dó-minus

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



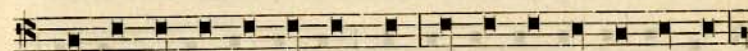
vo-bis-cum. R. Et cum spí-ri-tu tu-o. V. Sursum cor-da.



R. Ha-bé-mus ad Dó-mi-num. V. Grá-ti-as a-gá-mus



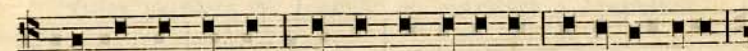
Dó-mi-no De-o nostro. R. Dignum et ju-stum est.



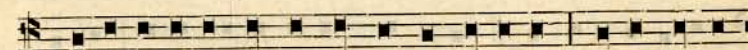
Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re.



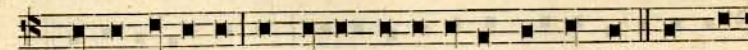
nos ti-bi semper, et u-bi-que grá-ti-as á-ge-re



Dó-mi-ne sancte, Pa-ter omni-po-tens, æ-térne De-us.



Qui-a per incar-ná-ti Ver-bi my-sté-ri-um, no-va mentis



nostræ ó-cu-lis lux tu-æ cla-ri-tá-tis in-fúl-sit: ut dum



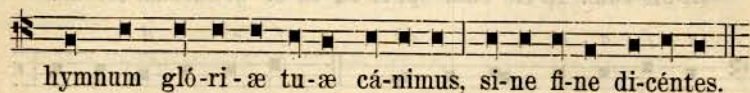
vi-si-bí-li-ter De-um cog-nóscimus, per hunc in in-vi-si-



bí-li-um a-mó-rem ra-pi-á-mur. Et íd-e-o cum An-



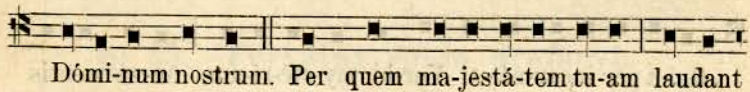
ge-lis et Archán-ge-lis, cum Thro-nis et Do-mi-na-ti-ó-



2. Præfatio communis.

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

Per omnia sæcula etc. (Ob. nr. 1 str. 102).



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

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

Trzecia prefacya *de Cruce* od niedzieli pasyjnej aż do Wielkiego czwartku (włącznie), tudzież na wotywach¹ o św. Krzyżu.

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

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

Szósta prefacya *de Spiritu Sancto* na wotywach² o uproszenie darów Ducha św.

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

Ósma prefacya *de Apostolis* na wotywach o Apostołach.

Po prefacyi śpiewa się *Sanctus*, które przed podniesieniem skończyć trzeba.

Po podniesieniu następuje *Benedictus*³ po którym można dodać stósowny motet, zwłaszcza gdy *Benedictus* choralnie było śpiewane. Zbytnie jednak śpiewu przedłużać i kapłana w czynności św. wstrzymywać nie trzeba.

¹ Należy zawsze przez to rozumieć msze wotywnie prywatne; gdyż uroczyste mają oracye, a więc i prefacyę w tonie uroczystym.

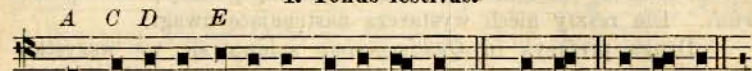
² *Cæremoniale Episcoporum* (Ed. typ. Lib. I; C. 28, §. 9) przepisuje co następuje: *In missa solemni pulsatur (organum) . . . ad Sanctus etc. alternatim, ac deinceps usque ad Pater noster; sed ad elevationem Sanctissimi Sacramenti pulsatur organum graviore et dulciori modo: et post elevationem poterit 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 adorant. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est. Elevato Sacramento, chorus prosequitur cantum Benedictus qui venit etc.*

³ *Cantari debet post Calicis elevationem.* S. R. C. 12. Nov. 1831.

§. 26. Pater noster i Communio.

I. *Pater noster* ma dwie melodye: uroczystą i feryalną.¹

1. Tonus festivus.



Per ómni-a sáecu-la sæ-cu-ló-rum. R. Amen. O-rémus.



Præcéptis sa-lu-tá-ri-bus mó-ni-ti, et di-vi-na insti-tu-ti-

Extendit manus.



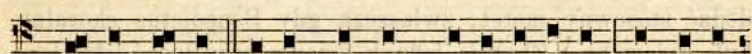
ó-ne formá-ti, au-dé-mus dí-ce-re. Pa-ter noster, qui



es in cœ-lis: Sancti-fi-cétur nomen tu-um: Ad-vé-ni-at



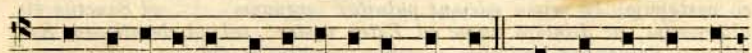
regnum tu-um: Fi-at vo-lúntas tu-a, sic-ut in cœ-lo,



et in ter-ra. Panem nostrum quo-ti-di-á-num da no-bis

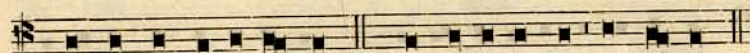


hó-di-e: Et dimitte no-bis dé-bi-ta nostra, sic-ut et



nos dimit-timus de-bi-tó-ri-bus nostris. Et ne nos in-dú-

¹ W buli „Quo primum temp.“ mówi papież Pius V. (14. lipca 1570): „Quare abusus est, in Missa cantata legere tantum, quæ juxta ritum, modum et normam Missalis cantari debent, uti fit, quando Epistola vel Praefatio abrumpitur, cantus Pater noster omittitur vel truncatur etc.“



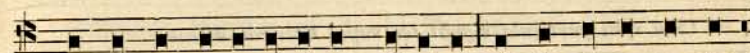
cas in ten-ta-ti-ó-nem. R. Sed lí-be-ra nos a ma-lo.

2. Tonus ferialis.

Śpiewa się w zwyczajne święta¹, w dni feryalne i w czasie mszy żałobnych.

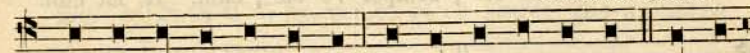


Per ómni-a sáecu-la sæ-cu-ló-rum. R. Amen. O-rémus.



Præ-cé-ptis sa-lu-tá-ri-bus mó-ni-ti, et di-vi-na in-sti-

Extendit manus.



tu-ti-ó-ne for-má-ti, au-dé-mus dí-ce-re. Pa-ter



no-ster, qui es in cœ-lis: Sancti-fi-cétur nomen tuum:



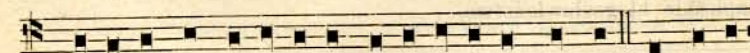
Advé-ni-at regnum tuum: Fi-at volúntas tu-a, sic-ut in



cœ-lo, et in ter-ra. Pa-nem nostrum quo-ti-di-á-num

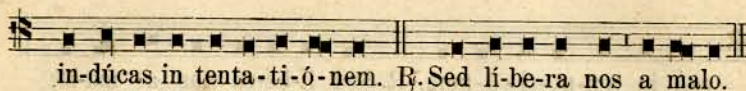


da no-bis hó-di-e: Et di-mitte no-bis dé-bi-ta nostra,



sic-ut et nos dimit-timus de-bi-tó-ri-bus nostris. Et ne nos

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



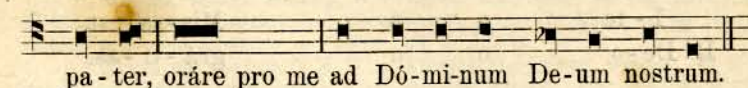
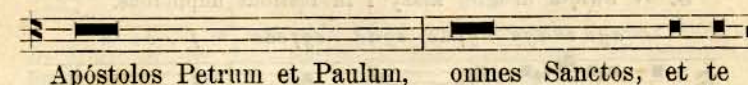
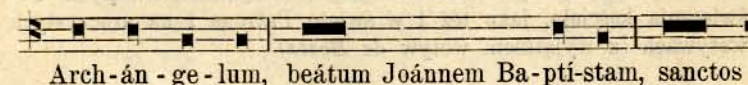
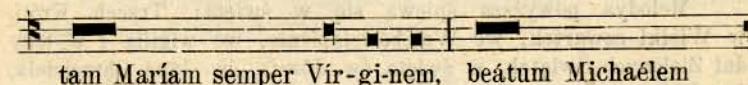
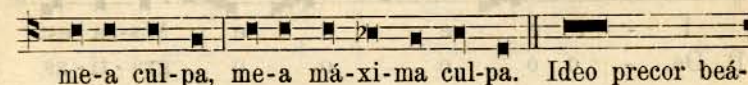
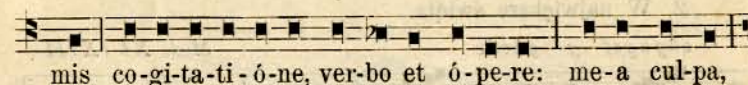
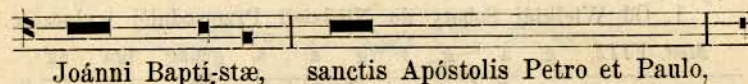
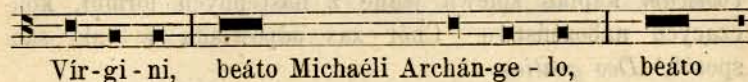
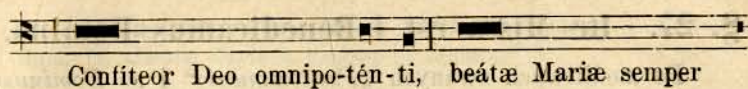
W każdej mszy (in tono festivo et feriali) następuje po *Pater noster* i po cichłej modlitwie kapłana:



II. Po *Pax Domini* następuje *Agnus Dei*, którego każde powtórzenie ma w chorale gregoryańskim stósownie do święta oddzielną melodyę (ob. uwagę 3. na str. 76). Dopiero po spożyciu Przenajśw. Krwi przez kapłana można rozpocząć 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*“ *Alleluja* w odpowiednim tonie.¹

Uwaga. Dyakon śpiewa następujące *Confiteor* z pochyloną głową i ze złożonemi rękoma ilekroć podczas mszy z asystą roz-daje się Komunia lub podczas mszy pontyfikalnej udziela się papieskie błogosławieństwo.

¹ *Quum pulsatur Organum in Missa cantata, Offertorium et Post-communio submissa voce ab uno recitatur in Choro, vel nihil dicitur die-bus praesertim ferialibus? S. R. C. resp. 10. Jan. 1852. Dicit posse submissa voce, sed non omitti.*



Mszal rzymski przepisuje w rubrykach generalnych (tyt. 10 nr. 9): *Interim*. . (podczas rozdawania komunii) *cantatur a choro antiphona quæ dicitur Communio*, przez co nie zakazuje śpiewu psalmów hymnów i pieśni o Najśw. Sakramencie. Na ostatku trzeba jednak zawsze śpiewać komunię. Ob. Mus. s. 1892 str. 39 i 54.

§. 27. Ite Missa est i Benedicamus Domino.

Po modlitwach zwanych „*Postcommunio*“ i po *Dominus vobiscum* kapłan śpiewa jedną z następnych formuł, kończących nabożeństwo. Chór zaś odpowiada w taki sam sposób¹ *Deo gratias*.

1. Od Wielkiej Soboty do Niedzieli Przewodniój wyłącznie.

Mod. VIII. g a g f g a a gchag fga ag

I - te Mis-sa est, al-le-lú-ja, al-le-lú-ja.
R. De-o grá-ti-as, „ „ „ „

2. W największe święta.

chgagef g gdede Mod. XI (XIII).

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

Melodya powyższa śpiewa się w święta: Trzech Króli, w Wielki czwartek, we Wniebowstąpienie, we wigilię i w trzy dni Zielonych Świątek, w święta św. Józefa, św. Jana Chrzciciela, św. Piotra i Pawła, Serca Jezusowego, Wszystkich Świętych, Poświęcenia kościoła, jako też i w święto Patrona i na uroczystych wotywach (z wyjątkiem wotywu *de Beata*).

3. W święta drugiej klasy i in festibus duplicibus.

agachaga agfde egad egfede f e d

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

¹ Urzędowy graduł rzymski nazywa zwyczaj, 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. września 1847 r. in Angelopolitana Nr. 2951 (5102) orzeka: *Servari potest consuetudo pulsandi tantum organum ad respondendum, dum in Missa cantatur „Ite Missa est“*. Zamiast odpowiedzi „*Deo gratias*“ można przegrać tylko na organach.

Tę melody używa się w święta apostołów¹ i w święta dupl. II. classis, duplicia majora et minora.²

4. W uroczystości Matki Boskiej, podczas oktawy Bożego Ciała i Bożego Narodzenia.³

dfga d fdcdcd fg f ed Mod. I.

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

5. W niedziele podczas roku, w święta półuroczyste i podczas oktaw nie będących oktawami święta Matki Boskiej.⁴

abaga d fgaba Mod. I.

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

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

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

¹ W święto św. apostołów Piotra i Pawła trzeba śpiewać uroczyste *Ite Missa est*, Nr. 9, w święto św. Jana ewangelisty (27. grudnia) *de Beata* (nr. 4).

² Święta Matki Boskiej 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 niedziele adwentową, przypadającą w oktawie Niepok. Poczęcia N. M. P. śpiewa się melodyę, umieszczoną pod nr. 8; — gdyż mszał nie podaje osobnego *Benedicamus Domino de Beata*.

⁴ Do oktaw tych należą tylko oktawy, mające obrządek semi-dupliczny 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. ilekroć używa się oficjum *de die infra Oct.*

7. W święta proste i w dniach tygodnia w czasie wielkanocnym¹.

cd f fe d e. Mod. IV.



I - te Mis-sa est.

R. De - o grá-ti - as.

8. W niedziele Adwentu i Wielkiego postu.



Be-ne-di-cá-mus Dó - o - mi - no.

R. De - - - o grá - a - ti - as.

9. W dni feryalne podczas roku.²

Mod. IV.



Be-ne-di-cá-mus Dó-mi-no.

R. De - o grá-ti-as.

10. W dni feryalne Adwentu i Wielkiego postu.

a f

Mod. IV.



Be-ne-di-cá-mus Dó-mi-no.

R. De - o grá-ti-as.

11. We wigilią Bożego Narodz., w święto Młodzianków, na wotywach nie mających *Gloria*, a odprawiających się w jakiej ważnej intencji.³

Mod. I.



Be - ne - di - cá - mus Dó - o - o - - mi - no.

R. Deo grátias (jak wyżej).

¹ Także na wotywie *de Angelis* rit. simpl. (przy pogrzebach dzieci).

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

³ We mszach wotywnych mających *Gloria*, a więc we wotywach dozwolonych nie dawno temu *per annum ritu semidupl.*, ton *Ite Missa est* odpowiadać winien tonowi *Gloria* i prefacy. Melody pod nr. 11 używa się tylko w uroczystych wotywach, odprawianych w kolorze fioletowym n. p. *pro quacunque necessitate, ad tollendum schisma* i t. d.

12. In Missis Defunctorum.¹



Re - qui - é - scant in pa - ce. R. A - men.

Jeżeli po uroczystej mszy żałobnej 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). Powtórzywszy *Libera* aż do V. *Tremens* śpiewa się *Kyrie eleison* i t. d. z wierszami i odpowiedziami (VV i RR) wedle kancjonału.

Przy pogrzebach papieży, biskupów, królów i książąt panujących i t. d. odprawia się t. zw. *castrum doloris*, w czasie którego śpiewa się podane w kancjonałe pięć responsoryów.

GODZINY KANONICZNE.

§. 28. Psalmodya kościelna.

Sposób śpiewania psalmów według pewnych melodyj nazywa się *psalmodyą*. Odpowiednio do ośmiu trybów kościelnych mamy ośm rozmaitych melodyj psalmowych (Toni Psalmorum). Psalm 113. *In exitu* ma osobną melodyę.

Antyfony poprzedzające psalmy i po psalmach się powtarzające ściśle z temi ostatnimi są związane i mają ten sam tryb (*modus*) co psalmy.

Przez praktyczne ćwiczenia uczeń daleko prędzej znajomość tonów psalmowych sobie przyswoi, aniżeli przez teoretyczne wskazówki. Do ułatwienia uczniowi tych ćwiczeń niech posłużą następujące uwagi.

1. Przed każdym psalmem śpiewa się przypadającą anty-

¹ Etiamsi tantum pro uno celebratum fuisset, dicitur in Plurali: *Requiescant.* (S. R. C. Jan. 1678.)

fone, która w święta dupliczne przed i po¹ psalmie śpiewa się cała. W święta niższej 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 gwiazdce² ma w tonie I, III, IV, VII i VIII kilka zmian, które nazywają się *finalis*, *differentia*, *terminatio* i t. d.

3. Intonacja pierwszego wiersza psalmów może być albo *uroczystą* albo *feryalną*.

4. Intonacja uroczysta polega na tem, że na początku pierwszego psalmowego wiersza śpiewa się krótka melodyja zwana *initium* lub *inchoatio*. Opuszcza się ona w wierszach następnych.

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

6. Tuż po antyfonie podana jest w księgach choralnych jedna z końcówek (*Finalis*) tonu psalmowego. Pod notami końcówki czytamy często litery E V O V A E t. j. samogłoski ostatnich dwóch wyrazów *Gloria Patri seculorum Amen*, którymi każdy Psalm zwykle się kończy. W rytuale rzymskim i w *Officium defunctorum* czytamy U E A E I, są to samogłoski wyrazów *luceat eis*, którymi psalmy w oficyum żałobnem się kończą.

7. Ażeby dobrze zaintonować i wyśpiewać psalm po antyfonie, należy uważać na końcówkę antyfony i na notę początkową psalmu, które są zestawione w następującej tabeli:

I. Tonus.	II. Tonus.	III. Tonus.	IV. Tonus.
D F D C E G E a	D C E G E a	E G E a	E a

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

² Asteriscus * oznacza pauzę nawet wtenczas gdy psalmy w chórze się tylko odmawiają. Św. Kongr. Obrząd. 9. lipca 1864. r.

V. Tonus.	VI. Tonus.	VII. Tonus.	VIII. Tonus.
F F F F	F F G c	G c G G	G G

Powyższe zestawienie odnosi się do uroczystych intonacji psalmów i kantyków. Do intonacji *feryalnych* posłużyć może tabela z reperkusjami, podana na str. 51.

8. Ilekroć w środku wiersza przed gwiazdką jest jednozgłoskowy wyraz, lub też nieodmienne nazwisko hebrajskie, wtedy opuszcza się ostatnią notę medyacji w tonach II, IV, V i VIII. Takimi wyrazami są: *tu*, *sum*, *Israel*, *usquequo*, *David*, *Jacob*, *Jerusalem*, *Sion* etc., nie zaś *Juda*, *Judæ*. Powyższy sposób śpiewania nazywa się *intonatio in pausa correpta* n. p.

Tonus VIII.

Cré-di-di propter quod lo-cú-tus sum. *

9. Jeżeli pierwsze wyrazy antyfony tak samo brzmią jak pierwsze wyrazy psalmu, wtedy w święta semidupliczne i w święta 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*.

Antiph.	Ps.
Di-xit Dó-mi-nus	* Dó-mi-no me-o.

Jeżeli zaś w święta dupliczne cała antyfona równa się pierwszemu wierszowi psalmu, wtedy psalm od drugiego wiersza się zaczyna, który w takim razie z uroczystem incyrum się śpiewa.

Uwaga. Gdy wielu śpiewaków w psalmodyi udział bierze, każdy z nich na jednej i téj saméj zgłosce przepisana melodyę bez wahanía się wykonać powinien; inaczej zgodność i piękność śpiewu się zniszczy. Celem usunięcia napotykaných 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.

Autor niniejszego podręcznika spróbował ominąć wspomniane powyżej trudności, wydając swe *Psalterium vespertinum*, tudzież psalmy na jutrznią, laudesy i nieszpór Bożego Narodzenia, W. Tygodnia, Wielkanocy i ofieyum żałobnego. Pamięci dopomógł on przez podanie tonów psalmowych, w trudniejszych razach przycisk, jakiego akcentowana zgłoska wymaga, tłustszym drukiem oznaczył, rozdzielił pojedyncze nóty melodyi psalmowej na zachodzące w tekście poboczne zgłoski.¹ Pamiętać przedewszystkiem trzeba o regule: „*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, by litera służyła a nótą panowała“.

¹ Przez „zgłoskę poboczną“ rozumiemy tutaj zgłoskę, która we wyrazach trzy lub więcej zgłosek mających następuje po trzeciej od końca akcentowanej zgłosce, n. p. *mi, li, pu, di* we wyrazach *Dóminus, fili, póculo, miseri-córdia*. Skoro jako jedyną regułę, według której tekst psalmowy pod melodyę ma się podkładać, przyjmijmy zasadę następującą: „tyle zgłosek z połówek wiersza dla formuły śpiewu psalmowego się odlicza i używa, z ilu nót lub grup nótowych *medyacya* składa się lub *finalis*, z jednym wyjątkiem powyższych „zgłosek pobocznych“, wtedy w najprostszym sposobie trudność podkładania pod melodyę wszystkich psalmów rozwiążemy. N. p. w medyacyi I. tonu:



Dixit Dó-	nus	Dó-mi-	no	me-	o.
emittet	Dó-mi-	nus	ex	Si	on.
in splen-	dó-ri-	bus	san-	ctó-	rum.
Glória	Pa-	tri	et	Fí-li-	o.
					etc.

w tonu VII. przy 1. finale:



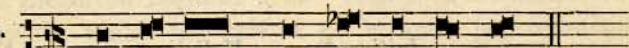
et us-	que	in	sáe-cu-	lum.
cœ-los	gló-ri-	a	e-	jus.
stércore	é-ri-	gens	páu-pe-	rem.
et Spi-	ri-tu-	i	san-	cto.

§. 29. Śpiew psalmów in tono dupliet et semidupliet.

I. Następnych tonów psalmowych używa się 1) we wszystkie święta obrządku *dupl. I i II cl. i dupl. majus*, i to w całym oficyum, a więc także na prymę i na kompletę; 2) *in festis dupl., Dominicis et festis semiduplicibus* tylko w jutrzni, laudesach i nieszporze.

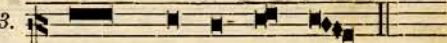
Ażeby ułatwić śpiewakom nauczanie się na pamięć tychże tonów podajemy w następnej tabeli tylko melodyę, a końcowy ton antyfony tudzież dominansowa nótą (nótą po *asteriscus* lub po *initium*) podane są przed znakiem kluczowym.

Initium.*) Mediatio.

I. Tonus. 

Fin. 1. 

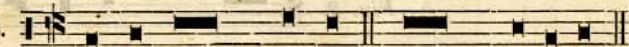
Fin. 2. 

Fin. 3. 

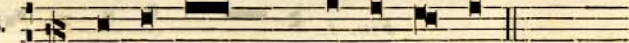
Fin. 4. 

Fin. 5. 

Initium.*) Mediatio. Finalis.

II. Tonus. 

Initium.*) Mediatio.

III. Tonus. 

Fin. 1. 

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

Fin. 2.

Fin. 3.

Fin. 4.

Initium.*) Mediatio.

IV. Tonus.

Fin. 1.

Fin. 2.

Fin. 3.

Initium.*) Mediatio. Finalis.

V. Tonus.

Initium.*) Mediatio. Finalis.

VI. Tonus.

Initium.*) Mediatio.

VII. Tonus.

Fin. 1.

Fin. 2.

Fin. 3.

Fin. 4.

Fin. 5.

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

Initium.*) Mediatio. Fin. 1.

VIII. Tonus.

Fin. 2.

II. Psalm 113. *In exitu Israel* ma odrębną melodyę, złożoną z trybu I i VIII. Nazywa się ona *tonus mixtus*; także *peregrinus*¹ i *irregularis*, gdyż ma dwie nóty dominansowe t. j. *a* w pierwszej, *g* w drugiej połowie. Ton ten używa się w psalmie 113. tylko wtedy, gdy go poprzedza antyfona *Nos qui vivimus*; w innych zaś razach t. j. w niedziele Adwentu, w uroczystość Trzech Króli, Zmartwychwstania, Zielonych Świątek i św. Trojcy, w niedziele *tempore paschali*, psalm ten śpiewa się w tonie poprzedzającej antyfony.

Pierwszy wiersz 113. psalmu *in tono peregrino* i antyfona tak się śpiewają:

Nos qui vi-vimus. In éx-i-tu Is-ra-él de Æ-gý-pto.*

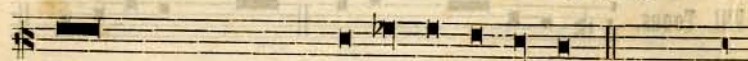
do-mus Ja-cob de pó-pu-lo bár-ba-ro.

Nos qui vi-vimus be-ne-dí-cimus Dó-mi-no.

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

¹ Według Gerberta *tonus peregrinus* pochodzi z Francji, z kąd go śpiewacy rzymscy, wysłani tamże w IX i X wieku, się nauczyli i do Rzymu przynieśli.

Następne 28 wierszy śpiewa się w następujący sposób:



Facta est Judaea sancti-fi - cá - ti - o e - jus, *



Is - ra - el po - té - stas e - jus.

§. 30. Śpiew feryalny psalmów i kantyków.

I. *Tonus ferialis* używa się: 1) *In festis duplicibus minoribus, in Dominicis et Festis semidupl.* i to na pryme, tercye, sekste, none i komplecie; 2) *in Festis simplicibus et in Feriis* w całym oficyum, jako też w *Oficyum Defunctorum* chociażby wszystkie trzy nokturny śpiewane były; także i w dzień Zaduszny, tudzież ilekroć antyfony się powtarza (zdwaja).

Uwaga. Ponieważ intonacje uroczyste różnią się od feryalnych tylko w *initium* i w *medyacyi*, wystarczy przeto, podać w następnej tabeli tylko pierwszą połowę wiersza; wszystkie wiersze psalmowe należy tak śpiewać, jak się śpiewa wiersz pierwszy. *Intonatio in pausa correpta* wykonywuje się podług §. 28, nr. 8 — *initium* zaś jest feryalne.

<i>Initium. Mediatio.</i>	<i>Initium. Mediatio.</i>
I. Tonus.	II. Tonus.
5 Finales ob. §. 29.	

<i>Initium. Mediatio.</i>	<i>Initium. Mediatio.</i>
III. Tonus.	IV. Tonus.
4 Finales ob. §. 29.	
3 Finales ob. §. 29.	

<i>Initium. Mediatio.</i>	<i>Initium. Mediatio.</i>
V. Tonus.	VI. Tonus.

<i>Initium. Mediatio.</i>	<i>Initium. Mediatio.</i>
VII. Tonus.	VIII. Tonus.

II. W wydaniu urzędowym *Directorium chori* czytamy następną rubrykę: Kantyka *Benedictus* i *Magnificat* mają nawet w obrzędzie feryalnym i żałobnym przez wszystkie wiersze intonację uroczystą.

Ponieważ pierwszy wiersz kantyku *Magnificat* w pierwszej swjej połowie przed *asteriscus* ma zamało zgłosek, dla tego wypada medyacya, a *initium* uroczystości się śpiewa, według następnej tabeli, reszta wierszy zaś, jako też pierwszy i wszystkie wiersze kantyku *Benedictus* śpiewa się według reguł podanych w §. 29.

<i>Initium.</i>	<i>Initium.</i>
I. Tonus.	II. Tonus.
Ma-gni-fi-cat.	Ma-gni-fi-cat.
5 Finales ob. §. 29.	

<i>Initium.</i>	<i>Initium.</i>
III. Tonus.	IV. Tonus.
Ma-gni-fi-cat.	Ma-gni-fi-cat.
4 Finales ob. §. 29.	
3 Finales ob. §. 29.	

<i>Initium.</i>	<i>Initium.</i>
V. Tonus.	VI. Tonus.
Ma-gni-fi-cat.	Ma-gni-fi-cat.

<i>Initium.</i>	<i>Initium.</i>
VII. Tonus.	VIII. Tonus.
Ma - gni - fi - cat.	Ma-gni-fi-cat.
5 Finales ob. §. 29.	
2 Finales ob. §. 29.	

§. 31. Nieszpory i Kompleta.

I. Każde oficyum składa się z siedmiu części zwanych „horae“, które objaśnimy po kolei w następnych paragrafach.

Większa część świąt ma dwoje nieszporów; pierwsze odprawiają się w wigilię święta, drugie w samo święto. W rubryceli dycieczalnej podany jest porządek, w jakim nieszpory po sobie następują. Wyrazy: *Vesperae de sequenti* nakazują brać nieszpory z dnia następnego; gdy w rubryceli mówi: *In II. vesperis com. sequ.* bierze się nieszpory z dnia bieżącego; wyrazy: *Vesperae a Capitulo de sequenti* oznaczają podzielenie nieszporów: t. j. pierwsza część aż do Capitulum śpiewa się z II. nieszporów święta bieżącego, druga od Capitulum z I. nieszporów dnia następnego.

Celebrans albo hebdomadaryusz, odmówiwszy po cichu „Pater noster“ i „Ave Maria“, rozpoczyna nieszpory od „*Deus in adiutorium meum intende*“, które także ma albo ton uroczysty, albo feryalny.¹

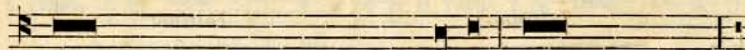
a) In Festo dupl. et semidupl. ad omnes horas.

Hebdomad.

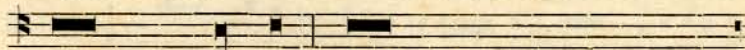


De-us, in ad-ju-tó-ri-um me-um in-tén-de.

Chorus.

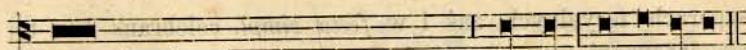


Dómine, ad adjuvándum me fe-stí-na. Glória Patri, et Filio,



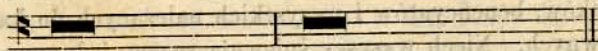
et Spiritui san-cto: Sicut erat in princípío, | et nunc,

¹ W Wielki Czwartek i w Wielki Piątek nie śpiewa się, lecz się tylko odmawia nieszpory, a zaczyna się je podobnie jak w nieszporach żałobnych od antyfony i psalmów.



et sémper, | et in saecula saeculórum. A-men. Al-le-lú-ja.

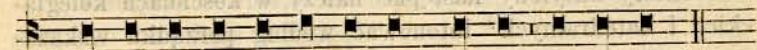
Od Siedmdziesiątnicy aż do Wielkiego Czwartku zamiast Alleluja śpiewa się:



Laus tibi Dómine, rex aetérnae glóriæ.

b) In Festo simplici et Feriis ad Matutinum śpiewa się *Deus in adiutorium* i *Domine* na jednym tonie; Alleluja zaś śpiewa się jak wyżej.

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



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

Chorus ob. wyżej przy b.

Każde nieszpory mają odpowiednio do pięciu psalmów pięć antyfon, które biorą się albo z psalterza, albo z *Proprium de tempore* lub *de Sanctis* albo wreszcie z *Commune Sanctorum*, według tego jak je rubryceli lub rubryki brewiarza podają. Od Siedmdziesiątnicy aż do Wielkanocy opuszcza się Alleluja umieszczone czasem na końcu antyfony; przeciwnie zaś w czasie wielkanocnym dodaje się Alleluja do każdej antyfony, Alleluja nie mając.

W urzędowym *Vesperale* i *Compendium Antiphonarii* Alleluja czasu wielkanocnego dodane są do każdej antyfony i oznaczone literami *T. p. t. j. Tempore paschali*; prócz tego są one zebrane według ośmiu trybów w *Commune Vesperarum* t w *Commune Antiphonarii*.

W każde święto aż do semidupl. (włącznie) śpiewak inionujący podaje celebransowi pierwsze noty antyfony; w nie-

szporach feryalnych zaś i w *feſta ſimpl.* celebrans bez tej praeintonacyi ſam intonuje.¹

Po zaintonowaniu antyfony dwóch lub, ſtósownie do ſwięta, więcéj ſpiewaków intonują psalm według jednego z tonów podanych na ſtr. 117 i naſtępnych.

Psalmu powinny być ſpiewane przez cały chór, przez kanoników, beneficjatorów i wſzyſtkich należących do kapituły duchownych. Niech wſzyſcy ſpiewają razem, jednym głosem, z powagą i godnoſcią (*cum gravitate et decore*) przedewszystkiem niech wyraźnie tekst wymawiają. *Gloria Patri* aż do *Sicut erat* należy ſpiewać rytmem uroczystym i wſzyſcy duchowni winni uczynić ukłon, odkrywając głowy.

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

Cztery antyfony naſtępne należy w kościołach kolegiackich i katedralnych² intonować według porządku wskazanego w Directorium chori, w kościołach zaś mniejszych ſpiewają je kantor i reſzta ſpiewaków. Po powtórzeniu piątej antyfony celebrans ſpiewa kapitułum.³

Tonus Capituli.

Beatus vir, qui inventus est sine macula, et qui post aurum non abiit, nec speravit in pecunia et thesauris.

Quis est hic, et laudabimus



e - um?

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 ſpiewaków. W mniejszych kościołach celebrans intonuje pierwszą antyfonę, hymn i antyfonę do „Magnificat“ reſztę ſpiewa chór.

² W nieszporach pontyfikalnych drugą antyfonę intonuje dyakon, trzecią aſyſtujący *presbyter*, czwartą pierwszy kanonik w chorze, piątą ſubdykon. „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).

³ W tygodniu wielkanocnym i w Offic. Defunct. kapitułum ſię nie ſpiewa. Także i hymnu wtenczas ſię nie ſpiewa.



Fecit enim mirabilia in vi-ta su-a. R. De-o gra-ti-as.

Jeżeli ostatni wyraz jest jednozgłoskowym, n. p. w kapitułum Trzech Króli: „*Surge illuminare*“, w kapitułum trzeciej niedzieli Adwentu, Wniebowstąpienia Pańskiego i t. d. albo też jeżeli ma *accentus acutus* n. p. w kapitułum na prymę: „*Regi saeculorum*“, wtedy kapitułum kończy się w naſtępujący ſposób:



Su-per te or-ta est. In sae-cu-la sae-cu-ló-rum. Amen.

R. Deo gratias jak wyżej.

Naſtępnie celebrans intonuje hymn, a chór ſpiewa dalej całą pierwszą jego zwrotkę.¹

Ostatnia zwrotka hymnu często ſię zmienia, zależnie od ſwięta. Zmiany te są zwykle podane w rubryceli, w *Direct. chori* i w brewiarzu. Odnoszą ſię one do wſzyſtkich godzin kanonicznych. W hymnie „*Iste Confessor*“ ſpiewa 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 ſpiewać na przemian z organami, byleby tylko opuszczone zwrotki recytowano w chorze z towarzyszeniem organów. Pierwszą i ostatnią zwrotkę każdego hymnu trzeba ſpiewać; także i wrotki, w czasie których przepisane jest klęczenie (*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

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. Caerem. Episc. Lib. II. Cap. I. §. 11.*“

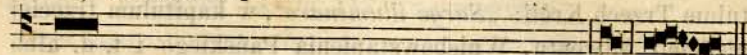
² *Genuflexio intelligenda est non usque ad finem praedicti versus, sed de integra strophâ. S. R. C. 14. Nov. 1676.*

³ *Regulare est, sive in Vesperis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genu-*

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

Toni Versiculorum.

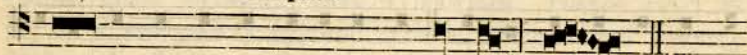
1) In Festi Duplici.



V. Constitues eos principes | super omnem terram, a - a - m¹⁾

R. Mémores erunt | nóminis tui Dómine, e e.

2) In Festo Semiduplici.



V. Dirigátur Dómine | órátio me - a a.

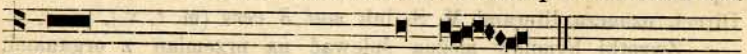
R. Sicut incénsum | in conspéctu tu - o o.

V. Angelis suis Deus mandávit de te e.

R. Ut custódiant te in ómnibus viis tu - is i - s.

Tonu tego używa się także w wierszach i odpowiedziach po *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.



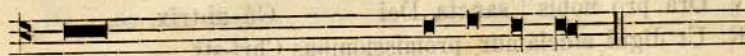
V. Dómine in cœlo | misericórdia tu - a.

R. Et véritas tua | usque ad nu - be - s.

flectendum est, qualis est Versiculus Te ergo quaesumus 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, quodcumque 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).

¹ Jeżeli wyraz kończy się spółgłoską, neume wykonać należy na samogłosce, a spółgłoskę wymówić dopiero na samym końcu. Unikać trzeba zbytniego przeciągania i wzmacniania téż neumy: śpiewać ją *legato*, delikatnym, zciszanym się głosem.

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.



V. Avertántur retrórsum | et e - ru - bé - scant.

R. Qui cógitant mi - hi ma - la.

V. A por - ta infe - ri.

R. 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. 121. Śpiew kantyku „Magnificat“ w razie konieczności należy tak długo przeciągnąć², aż się nie skończy kadzenie; dopiero po skończeniu téj czynności chór powtarza antyfonę, której w tym razie recytować nie wolno. Wszystkie wiersze kantyku *Magnificat* uroczyscie (poważnie) śpiewać trzeba.

Po *Dominus vobiscum* następuje oracya.

Preces w oficyum feryalnem nie śpiewają się, lecz od-mawiają się jednym tonem.³

Wiersze przy kommemoracyach⁴, po antyfonach Matki Beżej, przed wystawionym Przenajsw. Sakramentem, na procesjach i przy tym podobnych okolicznościach mają następującą melodyę:

¹ W pierwszym nokturnie *Officii 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.)

³ S. R. C. 9. Maj. 1739. Montis Palit. 2343 (4084).

⁴ Jeżeli dwa lub kilka świąt przypadnie w jednym dniu, wtedy odprawia się nabożeństwo o jednym 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*.⁴

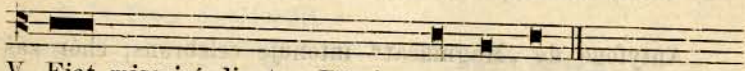
Toni Versiculorum in Commemoratione etc.



V. Ora pro nobis | sancta Dei Gé-ni-trix.

R. Ut digni efficiámur | promissionibus Chri-sti.

Przy słowach jednozgłoskowych lub mających na końcu *accentum acutum* n. p. Amen, David, śpiew kończy się w następny sposób:



V. Fiat misericórdia tua Dómine su-per nos.

R. Quemádmódum sperávimus in te.



V. Angelis suis Deus man-dá-vit de te.

R. Ut custódiant te in ómnibus vi-is tu-is.

Ton modlitwy w kómmemoracyi jest tenże sam, co w głównej modlitwie.

Po modlitwie i po kómmemoracyach hebdomadaryusz śpiewa: *Dominus vobiscum*, poczem w niedzielę lub święta uroczyste dwóch lub więcej, a w święta mniej uroczyste jeden lub dwóch śpiewaków intonuje *Benedicamus Domino*, podług jednej z następujących melodyi:

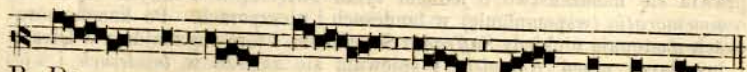
Toni Benedicamus pro Officio.

1) W największe uroczystości:

Modus XI. (XIII).



Be-ne-di-cámus Dó - o - o - o - o - mi-no.



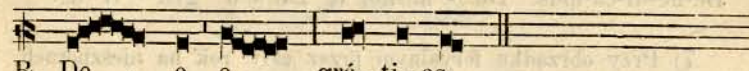
R. De - o o o o o o grá - ti - as.

2) W święta Matki Boskiej:¹

Modus I.



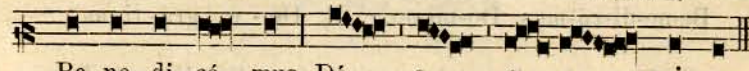
Be - ne - di - cá - mus Dó - mi - no.



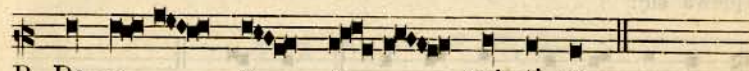
R. De - o o o o grá - ti - as.

3) W święta Apostołów i przy obrządku *duplex majus*, minus lub II. classis:

Modus I.



Be - ne - di - cá - mus Dó - o - o - o - mi - no.



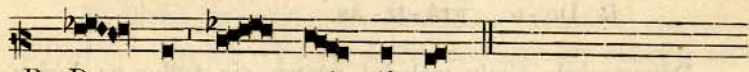
R. De - o o o o grá - ti - as.

4) In Dominicis, (etiam Adventus et Quadragesimae) Semidupl. et infra Octavas, quae non sunt B. M. V.:

Modus I.



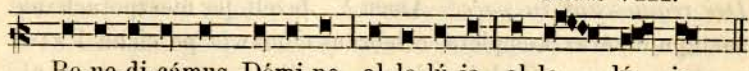
Be - ne - di - cá - mus Dó - mi - no.



R. De - o o o o grá - ti - as.

5) Od Wielkiej soboty, aż do piątku tygodnia wielkanocnego włącznie tudzież na nieszporze soboty Siedmdziesiątnicy:

Modus VIII.



Be-ne-di-cámus Dómi-no, al-le-lú-ja, al-le - lú - ja.

R. De-o grá-ti-as, al-le-lú-ja, al-le - lú - ja.

¹ Et in Vesp. Feria VI., quando fit seq. Sabbato Offic. de B. M. V. Także w oktawie Nativitatis i Corporis Dni., jako też w wszystkich święta, których hymny kończą się zwrotką: *Jesu tibi sit gloria, qui natus es de Virgine.*

6) Przy obrządku *simplex* na jutrznią, laudesy i nieszpor:

Modus I.



7) Przy obrządku feryalnym przez cały rok na nieszporach, jutrzni i laudesach:

Modus IV.



8) Przy obrządku żałobnym zamiast *Benedicamus Domino* śpiewa się:



9) Następnego *Benedicamus* używa się na horach i komplecie przez cały rok, bez względu na obrządek i na czas.



Powyższych ósmiu melodyi używa się tylko na końcu jutrzni, laudesów i nieszporów.

Po *Benedicamus* następuje zawsze mówione tonem niższym bez zmiany głosu *Fidelium animae per misericordiam Dei requiescant in pace. Amen.*¹ Jeżeli po nieszporach nie następuje zaraz kompleta, celebrans odmawia po cichu *Pater noster*, poczem średnim głosem (*mediocri voce*) recytuje, nie spuszczać o tercję tonu, *Dominus det nobis suam pacem*, a chór odpowiada w tenże sposób *Et vitam aeternam. Amen.*

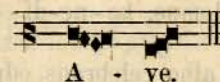
¹ *Fidelium animae, Dominus det nobis, Divinum auxilium, submissa voce sine vocis variatione canuntur. Praenotanda ad Vesp. Rom.*

Nareszcie celebrans intonuje jedną z czterech antyfon¹ do Matki Boskiej:

1) Od Adwentu do Oczyszczenia Matki Boskiej włącznie:



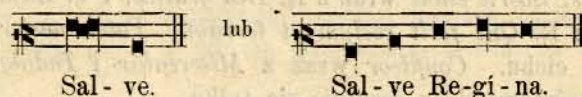
2) Od Oczyszczenia do Wielkiego czwartku.



3) Od Wielkanocy do Niedzieli Trójcy Świętej (włącznie).



4) Od Trójcy św. do Adwentu.



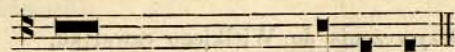
Modlitwy po antyfonach Matki Bożej śpiewają się tonem feryalnym str. 83. Po R. Amen recytuje się ciszej i niżej (*submissa voce*) *Divinum auxilium maneat semper nobiscum*; chór odpowiada w ten sam sposób *Amen.*

Tylko kościoły katedralne i kolegiackie mają obowiązek śpiewania nieszporów wedle przepisu rubryceli; w kościołach parafialnych i filialnych, w których Kościół śpiewu chórowego nie przepisuje, można śpiewać nieszpory wzięte z innego oficjum, w takim jednak razie trzeba ściśle trzymać się tekstu we wybranem oficjum podanego (n. p. *de Ss. Eucharistiae Sacramento, de B. Mariae Virg., de S. Joseph* i t. d. nic

¹ W *Vesp. Rom.* podana jest uroczysta i zwyczajna melodia antyfon do Matki Boskiej.

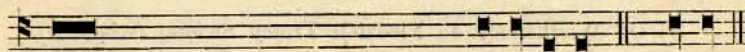
w nim nie zmieniając, w niczem go nieskracając. Nie można także takich nieszporów odprawiać po południu w W. Poście (n. p. 19. i 25. marca).

II. Jeżeli zaś kompletę¹ bezpośrednio po nieszporze się śpiewa, wtedy kantor lub lektor natychmiast po odśpiewaniu *Fidelium animae* intonuje:



V. Jube, domne, be-ne-dí-ce-re.

Hebdomadaryusz albo celebrans odpowiada:



Noctem quiétam, et finem perféctum
concédat nobis Dóminus omni-po-tens. R. Amen.

Następnie śpiewa się tono lectionis (ob. §. 32 str. 137) *Fratres: Sobrii estote* wraz z R. *Deo grátias*, i V. *Adjutorium* wraz z R. *Qui fecit coelum et terram*. *Pater noster* mówi się po cichu. *Confíteor* wraz z *Misereatur* i *Indulgentiam* się nie śpiewa, lecz recytuje się tylko.

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.*, tudzież w oficyum feryalnym 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 przepisują. Ob. uwagę §. 33, str. 140.

Potem następuje Kapitulum z R. *Deo gratias* i t. zw. *Responsorium breve*, które w ciągu roku tak się śpiewa:

¹ Kompleta na wszystkie święta roku kościelnego z dokładnem podaniem zmieniających się melodyi hymnów wydał księgarz Fr. Pustet w Regensburgu.



R. br. In ma-nus tu-as Dó-mi-ne*Comméndo spi-ri-tum meum.
In manus.



V. Red-e-mi-sti nos Dó-mi-ne De-us ve-ri-tá-tis.
Comméndo.



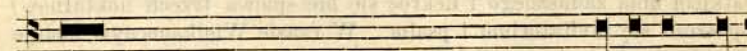
V. Gló-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i san-cto.
In manus.

Ton R. br. na komplecie w czasie Wielkanocnym ob. niżej str. 143.

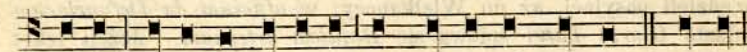
Kantyk *Nunc dimittis* śpiewa się podobnie jak psalmy, a więc nie jak kantyk *Magnificat*.

■ *Preces* (jeżeli przypadają) recytują się bez śpiewu. Ton oracyi *Visita* ob. w §. 22, ton *Benedicamus Domino* ob. str. 130. Nr. 9.

Przed antyfoną Matki Boskiej celebrans śpiewa benedykcyę:



Benedicat et custódiat nos omnipotens et mi-sé-ri-cors Dó-



mi-nus Pater, et Fi-li-us, et Spi-ri-tus sanctus. R. Amen.

■ Oficyum dzienne kończy się słowami *Divinum auxilium etc.* i cichem *Pater noster*, *Ave Maria* i *Credo*.

§. 32. Jutrznia i Laudesy.

I. Po cichem odmówieniu *Pater noster*, *Ave Maria* i *Credo* celebrans recytuje:



V. Dómine | lábia mea apéries.

R. Et os meum | annuntiábit laudem tuam.

Następuje *Deus in adjutorium* w tonie uroczystym lub feryalnym (zob. §. 31 str. 122).

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 oficjach o Świętych Pańskich należy je brać z *Proprium Sanctorum* albo z *Commune Sanctorum*, jeżeli święto nie ma własnego *invitatorium*.

W oficjum Trzech Króli, w oficjum ostatnich trzech dni Wielkiego tygodnia i w zwyczajnem oficjum za umarłych (z wyjątkiem dnia zadusznego i ilekroć się nie śpiewa trzech nokturnów) opuszcza się *invitatorium* i psalm. W czasie Wielkanocnym dodaje się do *Invitatorium Alleluja*, które zwykle w antyfonarzu jest podane. *Gloria Patri* opuszcza się w *officium de Tempore* od niedzieli pasyjnej, aż do Wielkanocy; w *officium de Defunctorum* miasto *Gloria Patri* śpiewa się *Requiem aeternam*. Jeżeli tekst *Invitatorium* wyjęty jest z Psalmu 94 (n. p. in feria II) i w niedzielę pasyjną wtedy opuszczają się też same słowa w psalmie. *Invitatorium* śpiewać można według jedenastu różnych melodyi, a psalm *Venite exultemus* ma ich ośm.

Po *invitatorium* następuje zwykle hymn. Trzy ostatnie dni Wielkiego tygodnia, cały tydzień wielkanocny, oficjum Trzech Króli (jutrznia) i oficjum defunctorum hymnu nie mają.

W oficjum niedzieli i w święta uroczyste śpiewacy podają hebdomadaryuszowi początek hymnu, który intonację powtarza, poczem chór dalej śpiewa. W innych razach chór hymn rozpoczyna.

II. Po hymnie następują tak zwane nokturny (*horae nocturnae*). Wszystkie święta zdwojone, półzdwojone, tudzież niedziele mają trzy nokturny. Jeden nokturn mają tylko święta Wielkanocy i Zielonych Świątek z oktavami, tudzież święta proste, ferye i wigilie.

Nokturny składają się z antyfon,¹ psalmów,² wierszy, absolucyi i benedykcji, nakoniec z lekcyi wraz z responsoriami.

Jeżeli kilka psalmów się śpiewa o jednej antyfonie, wtedy tylko pierwszy psalm się intonuje.

Uwaga. W ostatnich trzech dniach Wielkiego tygodnia *Gloria Patri* na końcu psalmów się opuszcza, a psalm bez względu na tonację kończy się:

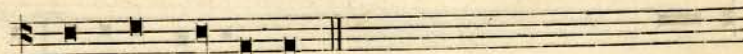


N. p. w ps. 23, V. ton, 10. wiersz.

Mediatio. Wszyscy uroczyscie i wolno śpiewają:



Quis est iste Rex gló-ri-æ? * Dóminus virtútum | ipse

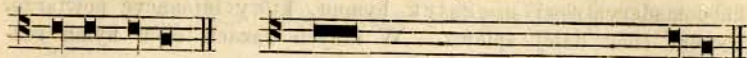


est Rex gló-ri-æ.

¹ Stósownie do czasu i święta śpiewa się 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 niedzielę ma 12 psalmów (po 4 na antyfonę); drugi i trzeci nokturn mają po trzy psalmy i antyfony. Ferye mają jeden nokturn z 12 psalmami i 6 antyfonami, święta zdwojone i półzdwojone mają w trzech nokturnach po 3 antyfony i psalmy.

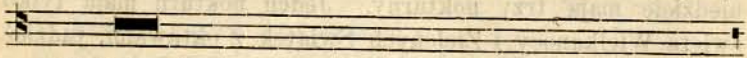
Po wersecie¹ hebdomadaryusz śpiewa:



Pa-ter noster. *secreto*. V. Et ne nos inducas in tentati-ō-nem.

R. Sed libera nos a ma-lo.

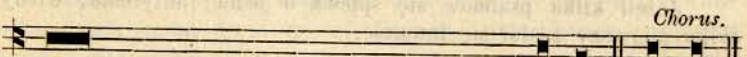
it. zw. absolucye, z których jedne jako przykład podajemy:



Exáudi Dómine Jesu Christe | preces servórum tuó-



rum, et mise-ré - re no - bis, qui cum Patre et Spíritu



Chorus.

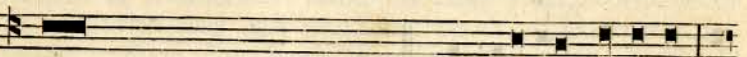
sancto | vivis et regnas | in sácula sáculó-rum. A-men.

Lektor (*minister choro assistens*) stawia na miejscu przeznaczonem do czytania lekeyi i śpiewa:



Ju-be, domne, be-ne-dí-ce-re.

Hebdomadaryusz śpiewa benedykcję. Z dwunastu benedykcyi jednę tylko jako przykład podajemy:



Benedictiō- - - - - ne per-pé-tu-a,

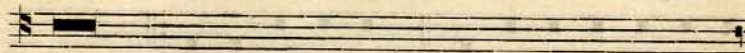


benedicat nos Pater æ - tér-nus. R, A-men.

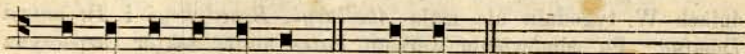
¹ W niedziele i święta uroczyste dwóch lub więcej kantorów śpiewa werset, w dni zaś powszednie i święta mniej uroczyste śpiewa dwóch z chóru muzycznego; w wigilie zaś i w ferye adwentu i postu jeden tylko z chóru muzycznego werset śpiewa. Tony wersetów zob. §. 31 str. 127.

Przy obrządku simplex, ferialis i w oficyum sobotniem Matki Boskiej absolucye i benedykcye śpiewają się według następującego wzoru:

Absolutio.

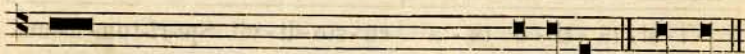


Précibus et méritis Beátæ Mariæ semper Virginis, | et
ómnium Sanctórum | perdúcat nos Dóminus |



ad re-gna cœ-ló-rum. R. A-men.

Benedictio.



Nos cum prole pia | benedicat Virgo Ma-ri-a. R. A-men.

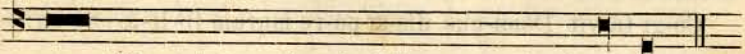
Lektor (*minister choro assistens*) śpiewa lekeye tonem następującym:¹

Tonus lectionis.



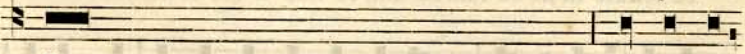
De Actibus Aposto-ló-rum. Petrus autem et Joánnēs

Sic dicitur Punctum.



ascendébant in templum | ad horam oratiónis no-nam . . .

Sic dic. monosyllabum.



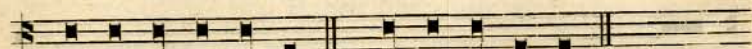
Intuens autem in eum Petrus cum Joánnē dixit: ré-spi-ce

¹ W dziewiątej lekeyi Bożego Narodzenia i w podobnych przypadkach w słowach *factum est?* zachodzi accentus i acutus i interrogatio; należy zatem pytanie śpiewać na słowie est, a na accentus acutus się nie zważa.

aut accentus acutus. Sic can. Interrogatio, Sic regulariter finitur Lect.



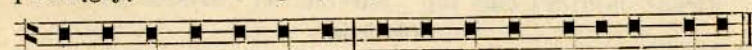
in nos. — Quid ergo erit no-bis? Tu au-tem Dómi-ne



mi-se-re-ré no-bis R. De-o grá-ti-as.

Uwaga. Lekcyje w oficyach za zmarłych i w ostatnich trzech dniach W. tygodnia nie mają *Absolucyi*, *Benedykcyi* i *Tu autem Domine*. Po odmówieniu wersetu *Pater noster* lektor rozpoczyna lekcyję w zwykłym tonie i nie kończy ją kwintą ale głównym tonem, przeciągając cokolwiek głos, n. p.

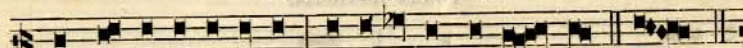
Finis.



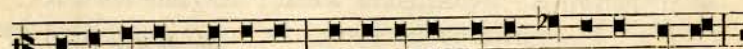
Vi-si-tá-ti-o tu-a cu-sto-dí-vit Spí-ri-tum meum.

Lekcyje pierwszego nokturnu w trzech ostatnich dniach Wielkiego tygodnia wyjęte są z lamentacyi Jeremiasza proroka, mają swe odrębne poważne i smętne melodye, podane w *Directorium chori* i w oficyum Wielkiego tygodnia.

Tonus Lamentationis.



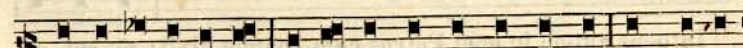
De Lamenta-ti-ó-ne Je-re-mi-æ Prophé-tæ. Heth.



Co-gi-tá-vit Dómi-nus dis-si-pá-re murum fi-li-æ Si-on:



te-téndit fu-ni-cu-lum su-um, et non a-vértit manum su-am



a per-di-ti-ó-ne: lu-xitque an-te-mu-rá-le, et mu-rus



pá-ri-ter dis-si-pá-tus est. Etc.

Każda Lamentacya kończy się w następny sposób:



Je-rú-sa-lem, Je-rú-sa-lem, con-vér-te-re ad Dó-



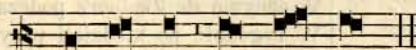
mi-num De-um tu-um.

III. Po każdej lekcyi następuje responsorium, które składa się z trzech części. Pierwszą częścią jest właściwe responsorium; druga część rozpoczyna się od wersetu V; w trzeciej części powtarza się druga część responsorium od gwiazdki aż do końca.

Jeżeli jutrznia ma trzy nokturny dodaje się do trzeciego 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 dzielą lekcya sam celebrans śpiewa.

W święta uroczyste lub w niedziele kantor podaje intonacyę hymnu *Te Deum laudamus*, którą hebdomadaryusz powtarza. W święta zaś zwyczajne i w dniu powszednie dwóch śpiewaków w środku chóru hymn ten rozpoczyna.

Intonatio Hymni Ss. Ambrosii et Augustini. Mod. III et IV.



Te De-um lau-dá-mus.

Kongregacya św. Obrządków w r. 1877. zatwierdziła prostszą melodyę tego hymnu — głównie dla tego, aby i lud łatwiej mógł jej się nauczyć.

IV. Laudesy rozpoczynają się od *Deus in adjutorium*. intonowanego zawsze przez celebransa.

W oficyum niedzielne i feryalne antyfony biorą się z Psalterza;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 Niedzieli od Siedmdziesiątnicy do Niedzieli Palmowej 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.

§. 33. Pryma, Tercya, Seksta i Nona.

I. Prymę rozpoczyna hebdomadaryusz śpiewem *Deus in adiutorium meum intende* (zob. str. 122). Hymny na Prymę, Tercję, Sekstę i Nonę mają (wedle święta) różne melodye, najczęściej melodye hymnu Jutrznii lub Laudesów, jeżeli mają równą z hymnami tych ostatnich miarę wiersza.

Uwaga. Następną tabelą, ułożoną według reguł podanych w *Directorium Chori*, ułatwi odnalezienie odpowiedniej melodyi do hymnów w godzinach mniejszych i w komplecie.

Melodya pierwotna.	Czasy i oficya, w których się ona używa:
<i>Et clara vox.</i>	W oficyum <i>de Tempore</i> podczas adwentu.
<i>O sol salutis.</i>	W oficyum <i>de Tempore</i> podczas wielk. postu.
<i>Vexilla regis.</i>	W tygodniu po niedzieli pasyjnej.
<i>Jesu redemptor.</i>	Od Bożego Narodzenia do Trzech Króli.
<i>Crudelis Herodes.</i>	W uroczystość Trzech Króli z oktawą.

¹ Pierwsze trzy psalmy mają tylko jedną antyfonę. Niedziele adwentu i Wielkiego postu (włącznie od Siedmdziesiątnicy do Pięćdziesiątnicy) mają własne antyfony i psalmy.

² Sześć feryi przed Bożym 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:
<i>Ad regias Agni dapes.</i>	W wszystkie dni czasu wielkanocnego także i wtenczas gdy nie przypada <i>Offic. de Tempore</i> np. w oficyum o Świętych Pańskich.
<i>Salutis humanae Sator.</i>	W uroczystość Wniebowstąpienia z oktawą i w Przemienienie Pańskie.
<i>{ Beata nobis gaudia.</i> <i>{ Veni creator.</i>	W uroczystość Zesłania Ducha św. z oktawą. ¹
<i>Jam sol recedit.</i>	W uroczystość św. Trójcy.
<i>Quem terra pontus.</i>	W uroczystość Bożego Ciała z oktawą, we wszystkie święta Matki Boskiej z oktawami, tudzież ilekroć ostatnia zwrotka brzmi: <i>Jesu tibi sit gloria, Qui natus es de Virgine.</i>
Własna melodya. ²	W niedziele po Trzech Królach, w niedziele siedmdziesiątnicy, sześćdziesiąt, pięćdziesiątnicy, i w niedziele po Ziel. Świątkach od trzeciej począwszy.
<i>Placare Christe.</i>	W uroczystość Wszystkich Świętych z oktawą.
<i>Aeterna Christi munera.</i>	W święta Apostołów i Ewangelistów; prócz tego we wszystkie święta <i>dupliczne</i> , których hymny nie mają równej miary wiersza hymnami godzin mniejszych, np. w święta św. Jana Chrzciciela, św. Michała, Anioła Stróża, Poświęcenia Kościoła i w <i>Commune plurim. Martyrum ritu duplici, extra tempus pasch.</i>
<i>Rex gloriose Martyrum.</i>	W czasie oktawy święta z <i>Comm. plur. Mart.</i> , a także i w samo święto, ilekroć ono ma obrządek półdwojony (<i>Semiduplex</i>). Prócz tego we wszystkie święta <i>ritu duplici</i> i <i>semiduplici</i> z <i>Commune Confessorum Pontificum et non Pontificum, Virginum et non Virginum.</i>

¹ W czasie tym śpiewa się hymn *Veni Creator Spiritus*, zamiast zwykłego hymnu tercyi.

² W niedziele *per annum* melodya prymy inaczej brzmi niż melodye reszty godzin i komplety.

Od Wielkiego czwartku aż do niesporów soboty przed niedzielą przewodnią, hymnów w godzinach kanonicznych się nie śpiewa.

II. Każda hora ma osobną antyfonę, wyjętą zwykle z antyfon Laudesów. Na prymę bierze się pierwszą antyfonę Laudesów, na tercyę drugą, na sekstę trzecią, a na nonę piątą antyfonę. Oficyna niedzielne i feryalne etc. mają osobne antyfony, umieszczone w Psalterzu. Przed psalmami śpiewa się tylko pierwsza 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 oficjum zaś niedzielnym dodaje się do nich Psalm 92. lub 117. wraz z symbolem św. Atanazego; w oficjum zaś feryalnym dodaje się Psalm 23. w poniedziałek, 24. we wtorek, 25. w środę, 22. w czwartek, 21. w piątek.

Hebdomadaryusz śpiewa kapitulum, str. 124. Melodya responsorii jest we wszystkich godzinach roku kościelnego równą, a jeżeli zachodzą w niej zmiany, to tylko wskutek różności tekstu.

Toni „Responsorii brevis“.



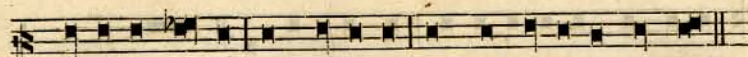
R. Chri-ste Fi-li De-i vi-vi, * Mi-se - ré-re no-bis.

Chór powtarza całe responsorium.



V. Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris.¹) Chór Miserére nobis.

¹ Wiersz ten zmienia się często; w święta Matki Boskiej n. p. brzmi on: *Qui natus es de Maria Virgine*; zmiany odnośne podane są w antyfonarzu.



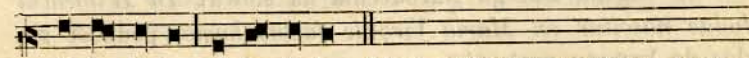
Gló-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i san-cto.

Chór: Christi Fili Dei vivi, miserere nobis. V. *Exsúrge Christe ádjuva nos.* R. *Et libera nos propter nomen tuum.*

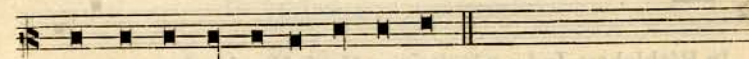
W czasie Wielkanocnym i w niektóre święta roku kościelnego dodaje się do niego podwójne Alleluja, a melodya jego tak brzmi:



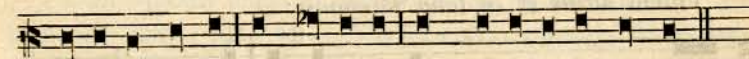
R. Chri-ste Fi-li De-i vi-vi, mi-se-ré-re no-bis.*



Al-le-lú-ja, al-le-lú-ja. Chór powtarza responsoryum.



Qui sur-re-xi-sti a mór-tu-is. Chorus: Alleluja, alleluja.



Gló-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i sancto.¹

Chór: Christe Filii Dei vivi miserere nobis. * Alleluja, alleluja. R. *Exsúrge Christe ádjuva nos, alleluja.* V. *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. 130 nr. 9).

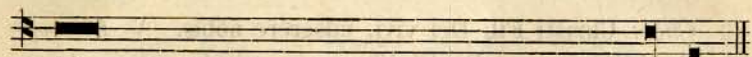
Po *Benedicamus Dno* czyta się *Martyrologium*.² Lektor zaczyna wprost bez benedykcji ustęp przypadający na dzień następny.

¹ W urzędowym antyfonarzu rzymskim (tom II) ta melodya przyjęta tylko w Comm. Antiph.

² Z wyjątkiem trzech ostatnich dni Wielkiego tygodnia.



Ka-léndis Ja-nu-á-ri-i, lu-na pri-ma, Circumcisio Dó-



mini nostri Jesu Christi | et Octáva Nativitátis e-jús-dem.

Przy końcu dodaje się codziennie: *Et álibi álíorúm pluri-mórum sanctórum Mártyrum, et Confessórum atque sanctórum*

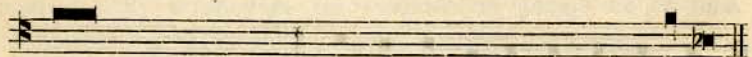


Vir-gi-num.



Chorus: R. De - o grá-ti-as.

W wigilią Bożego Narodzenia na słowa: *In Bethlehem Judæ nascitur ex Maria Virgine factus homo*, podnosi się głos do kwarty wyższej:



In Béthlehem Judæ nascitur ex María Virgine factus ho-mo.

Potem *altius et in tono Passionis*:



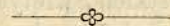
Nativitas Dómini nostri Je-su Chri-sti se-cúndum carnem.

Resztę śpiewa się w tonie zwyczajnej 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 mniej zmienne. Po *Deus in adiutorium* następuje hymn, którego melodya zmienia się, według tabeli podanej na str. 140. Następnie śpiewa się antyfonę i trzy psalmy (dalsze działy psalmu 118), po powtórzeniu całej antyfony śpiewa się kapitulum i re-

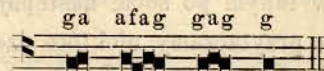
sponsorium, wreszcie oracyę *in tono simplici feriali*. *Domini vobiscum, Benedicamus Domino* i *Fidelium animae* kończą mniejsze godziny kanoniczne.



OBRZĄDKI NADZWYCZAJNE ROKU KOŚCIELNEGO.

§. 34. Aspersya i litanie.

I. Aspersya czyli pokropienie święconą wodą odbywa się we wszystkie niedziele roku przed sumą. Celebrans intonuje¹ w czasie Wielkanocnym t. j. od Wielkanocy aż do Trójcy Świętej wyłącznie:

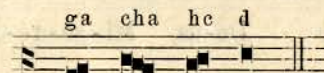


Vi-di a-quam.

Chór śpiewa dalej: *Egredientem* aż do psalmu, którego pierwszą część, jako też i *Gloria Patri* śpiewają kantorzy, drugą zaś połowę chór. Po powtórzeniu antyfony następują werset: *Ostende* etc., które na jednym tonie się śpiewają, na końcu tylko spuszcza się ton o małą tercye.

Oracya w tonie feryalnym.

Po za czasem Wielkanocnym zaś kapłan intonuje:



A-spér-ges me.

Chór śpiewa dalej: *Domine hysopo*. 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 elevat aspersorium, et incipiens cantare antiphonam *Asperges* vel *Vidi aquam*, cantando ter aspergit altare etc.

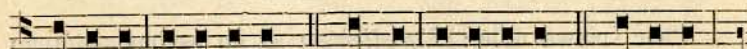
sety. W niedzielę pasyjną i palmową *Gloria Patri* się opuszcza, a powtarza się antyfona po psalmie *Miserere*.

II. W księgach liturgicznych zachodzą tylko trzy litanie: Litania do Wszystkich Świętych, Litania o Matce Boskiej, zwana Loretąską, i Litania o Najśłodszym Imieniu Jezus.¹ Tylko te trzy litanie można śpiewać na publicznym nabożeństwie.

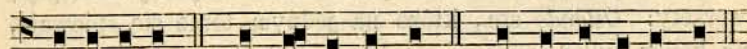
1. W uroczystość św. Marka i dni Krzyżowe śpiewa się Litania o Wszystkich Świętych podług Director. lub Rituałe i Processionale Romanum. W Wielką Sobotę i w sobotę przed Zielonemi Świątkami też samą litanią się śpiewa z małą zmianą w niektórych nótach na początku i na końcu; prócz tego opuszcza się w te dwie soboty kilka wierszy, a Święte Panny w innym po sobie następują porządku.

Dla ćwiczenia przytaczamy niektóre części z litanii.

a) w Wielką Sobotę i w Wigilię Zielonych Świątek:



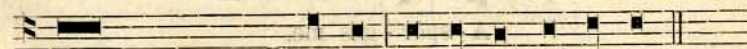
Ký-ri-e e-lé-i-son. Chri-ste e-lé-i-son. Ký-ri-e



e-lé-i-son. Chri-ste au-di nos. Chri-ste ex-áu-di nos.



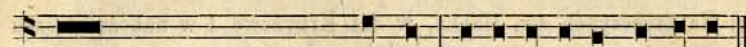
Pater de cœlis De-us, Mi-se-ré-re no-bis.



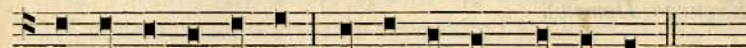
Sancta Ma - - ri - a, O - ra pro no-bis.

Omnes sancti Do - ctó-res, O - rá-te pro no-bis.

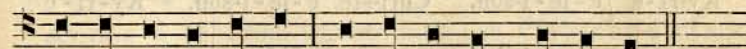
¹ D. 27. czerwca 1898 r. zatwierdziła Kongr. św. Obrządków Litanię do Serca Jezusowego, a Ojciec św. Leon XIII. dekretem d. 28. maja 1897. polecił śpiewać ją we wszystkich kościołach katolickich.



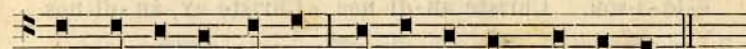
Omnes Sancti et Sanctæ De - i, Inter-cé-di-te pro no-bis.



Pro-pí-ti-us e-sto, Par-ce no-bis Dó-mi-ne.

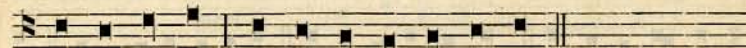


Pro-pí-ti-us e-sto, Ex-áu-di nos Dó-mi-ne.



Ab o-mni ma-lo, Li-be-ra nos Dó-mi-ne.

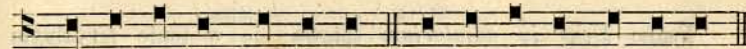
In di - e ju - dí-cii, Li-be-ra nos Dó-mi-ne.



Pec-ca-tó-res, Te ro-gá-mus au-di nos.



1—3. Agnus De - i, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di,



1. par-ce no-bis Dó-mi-ne. 2. ex-áu-di nos Dó-mi-ne.



3. mi-se-ré-re no-bis.



Chri-ste au-di nos. Chri-ste ex-áu-di nos.

Następnie chór zaczyna w Wielką Sobotę bezpośrednio *Kyrie* ze mszy wielkanocnej, w sobotę zaś przed Zielonemi Świątkami *Kyrie* ze mszy uroczystej (*in festis solemmnibus*).

b) Na procesjach św. Marka, w dni Krzyżowe i w nabożeństwach popołudniowych.

Przed rozpoczęciem procesji rytuał przepisuje antyfonę *Exsurge Domine*.



Melodye do *Pater de coelis, Sancta Maria, Propitius esto, Peccatores, Agnus Dei* ob. wyżej pod lit. a.

Następnie śpiewa się:



Psalm *Deus in adiutorium* śpiewa się w tonie feryalnym (ton VI); wersety i respons. w tonie zwykłym z małą tercją na końcu. Jeżeli oracya kończy się zakończeniem dłuższem, to śpiewa się ona w prostym tonie feryalnym, gdy zaś ma zakończenie krótsze, wtedy śpiewa się ona w tonie feryalnym. Po *Dominus vobiscum* dwóch kantorów śpiewa:



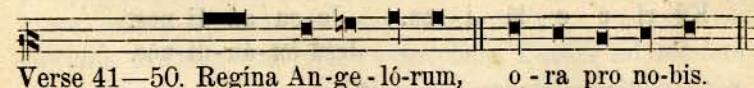
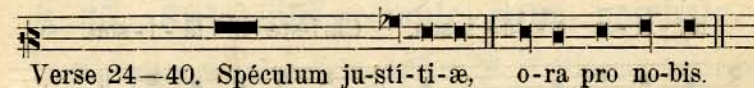
a chór odpowiada:



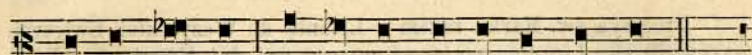
V. *Et fidelium animae* recytuje się tonem niższym.

Procesya św. Marka razem z Litanią do Wszystkich Świętych nazywają się *Litaniae majores*¹ w trzy zaś dni Krzyżowe: *Litaniae minores*.

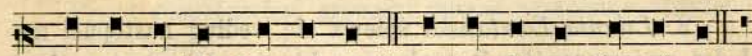
2. *Litania Loretńska* śpiewa się według następnej melodyi, umieszczonej w Rytuale rzymskim i w *Directorium chori*.



¹ Większymi nazywają się dla tego, że od dawnych czasów były uroczystej 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 naznacza błogosławieństwo biskupie i ogłoszenie odpustów. *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 Litanis Sanctorum, invocare nomina Titularium, licet in iisdem non adsint Litanis.* S. R. C. 9. Mart. 1857.



Agnus De - i, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di,



1. par-ce no-bis Dó-mi-ne. 2. ex-áu-di nos Dó-mi-ne.

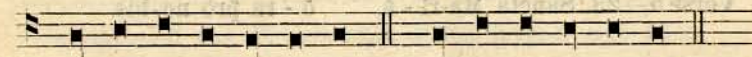


3. mi-se-ré-re no-bis.

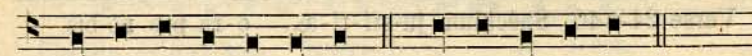
Na końcu nie śpiewa się ani *Christe audi nos* etc. ani *Kyrie eleison* etc.

Wersety i oracye po téj litanii są różne, stósownie do pory roku kościelnego i do świąt Matki Boskiej.

3. Prócz powyższych dwóch jedynie tylko *Litania o Najświętszem Imieniu Jezus* jest potwierdzona przez Kościół św.;¹ można ją tedy śpiewać w czasie nabożeństw publicznych według następującej melodyi:

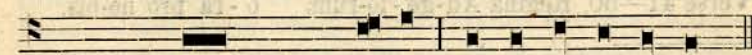


Ký-ri-e e-lé-i-son. Chri-ste e-lé-i-son.



Ký-ri-e e-lé-i-son. Je-su au-di nos.

Jesu ex-áu-di nós.



Verse 1—4. Pater de cœlis De-us, mi-se-ré-re no-bis.

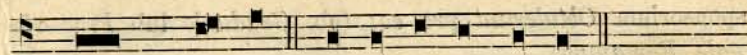


Verse 5—42. Jesu, Fili Dei vi-vi, mi-se-ré-re no-bis.



43. Propitius e - sto: par-ce no-bis Je-su.

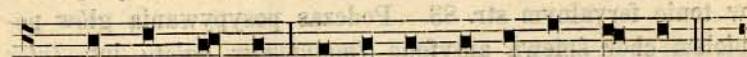
¹ Ob. wyżej uwagę na str. 146.



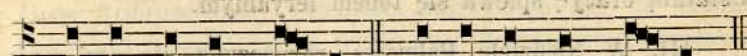
44. Propitius e - sto: ex-áu-di nos Je-su.



Verse 45—64. Ab omni ma-lo, lí-be-ra nos Je-su.



1—3. A-gnus De - i, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di,



1. par-ce no-bis, Je - su. 2. ex-áu-di nos, Je - su.

Dwie ostatnie inwokacye zastępują opuszczające się tutaj wiersze. Oracye *Domine Jesu Christe* i *Sancti nominis tui* śpiewają się *in tono feriali*.

§. 35. Świecenie gromnic, palm, paschału.

I. Świecenie gromnic w święto M. B. Gromnicznę rozpoczyna się od *Dominus vobiscum*. Następuje pięć oracyj, które należy śpiewać *in tono simpl. feriali*. Podczas rozdawania gromnic chór śpiewa antyfonę *Lumen ad revelationem*, przeplatając nią pojedyncze wiersze kantyku *Nunc dimittis*. Po oracyi *Exaudi nos* w tonie feryalnym¹, dyakon zwrócony ku ludowi śpiewa:



V. Pro-ce-damus in pa-ce. Chór. R. In nó-mi-ne Christi. Amen.

W czasie procesyi chór śpiewa antyfonę: *Adorna thalamum*, lub *Responsum accepit*, przy wejściu do kościoła re-

¹ Po Siedmdziesiątnicy śpiewa się przed tą oracyą *Flectamus genua*.

sponsorium *Obtulerunt pro eo*; (ob. *Graduale* lub *Processionale Romanum*).

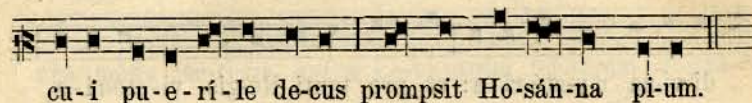
II. W środę Popielcową przed święceniem popiołu chór śpiewa antyfonę: *Exaudi nos* wraz z Psalmem: *Salvum me fac* i *Gloria Patri*, następnie powtarza się antyfonę.

Cztery oracye po antyfonie następujące należy śpiewać w tonie feryalnym str. 83. Podczas posypywania głów popiołem chór śpiewa antyfonę *Immutemur habitu* lub *Inter vestibulum*, wreszcie responsorium *Emendemus in melius* i t. d. Ostatnią oracyę śpiewa się tonem feryalnym.

III. W Niedzielę Palmową rozpoczyna się święcenie palm antyfoną *Hosanna filio David*, poczem celebrans tonem simpl. feryalnym śpiewa oracyę *Deus quem diligere* i Epi-stołę 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 *Santus* i *Benedictus* podług melodyi używanej *in Missa pro defunctis*. Pierwsza z następnych sześciu oracyj śpiewa się *in tono feriali*, reszta *in tono simpliciter feriali*. Podczas rozdawania palm chór śpiewa antyfonę: *Pueri Hebraeorum*. Oracyę *Omnipotens* śpiewa celebrans *in tono feriali*.

Przy rozpoczęciu procesyi dyakon śpiewa *Procedamus in pace* str. 151. Podczas procesyi śpiewa się jedna lub kilka z antyfon: *Cum appropinquaret*, *Cum audisset populus*, *Ante sex dies*, *Occurrunt turbae*, *Cum Angelis*, *Turba multa*.¹ Przy powrocie procesyi dwóch lub czterech śpiewaków wchodzi do kościoła i zamknawszy za sobą drzwi, śpiewają dwa pierwsze wiersze hymnu *Gloria laus*. Kapłan wraz z pozostałymi powtarza je. Śpiewacy śpiewają wszystkie lub kilka z następujących pięciu zwrotek, a chór odpowiada za każdym razem: *Gloria laus* w następujący sposób:

¹ Omnes vel partim prout videbitur.



Subdyakon uderza końcem krzyża we drzwi, które się otwierają i procesya wchodzi do kościoła przy śpiewie *Pueri Hebraeorum*. Celebrans zatrzymuje się na środku kościoła i 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 prezbiterium śpiewając responsorium *Ingrediente Domino* z wierszem *Erue* i oracyę *Deus qui nos regendo*.

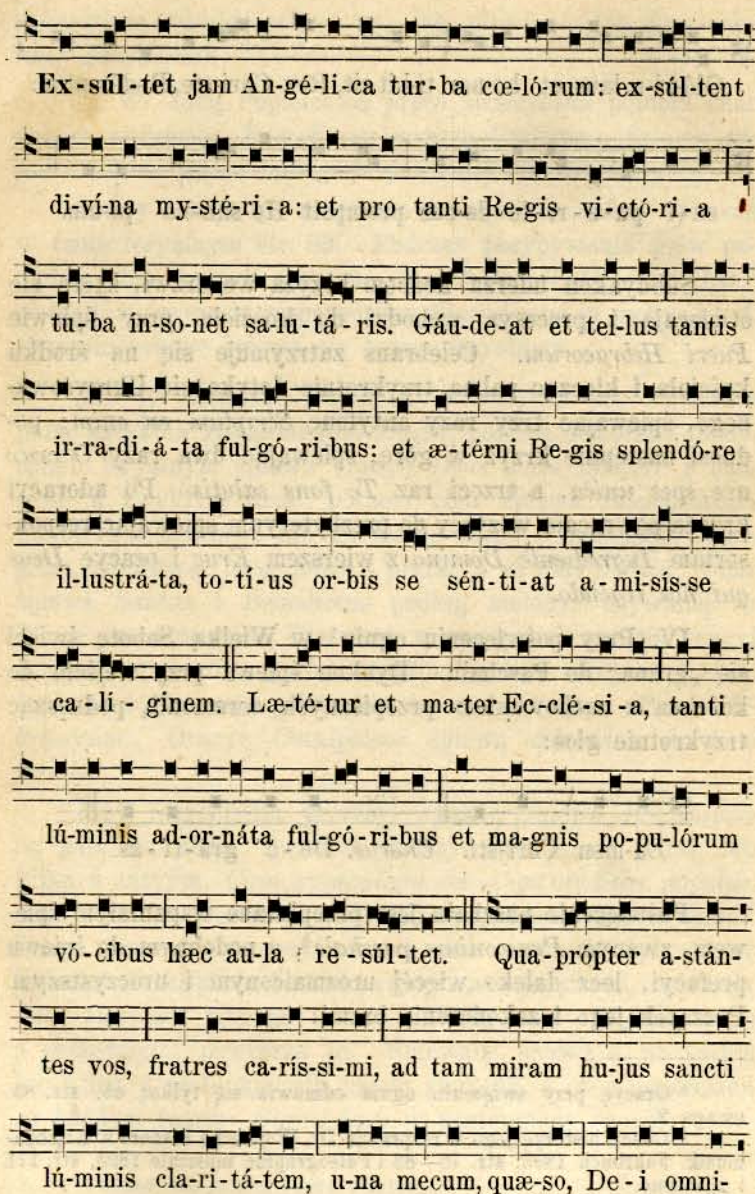
IV. Przy poświęceniu ognia¹ w Wielką Sobotę święci się „grana“ do Paschału. Dyakon śpiewa przy wejściu do kościoła z zachowaniem przepisanych ceremonii, podnosząc trzykrotnie głos:



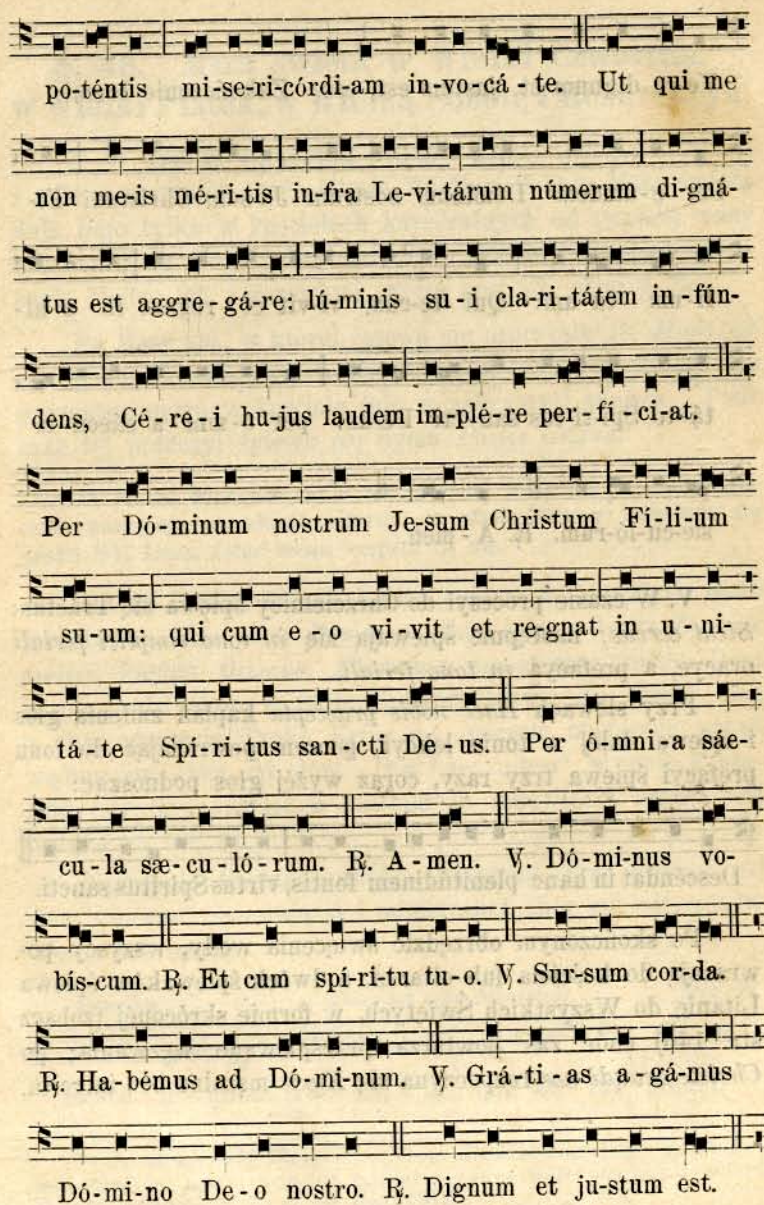
Poświęcenie paschału jest przeplatane wspaniałym śpiewem, zwanym *Praeconium paschale*², a podobnym do śpiewu prefacyi, lecz daleko więcej urozmaiconym i uroczystszy. Początek jego i zakończenie brzmi:

¹ Oracyę przy święceniu ognia odmawia się tylko; ob. str. 83. uwaga 2.

² Obacz historję jego w rozprawie Dr. Wojciecha Elsnera w *Kirchenmusik. Jahrbuch* 1893, str. 73—83 i *Paléographie musicale* 1895, str. 171 i następn.



Ex-súl-tet jam An-gé-li-ca tur-ba coe-ló-rum: ex-súl-tent
 di-vi-na my-sté-ri-a: et pro tanti Re-gis vi-ctó-ri-a
 tu-ba in-so-net sa-lu-tá-ris. Gáu-de-at et tel-lus tantis
 ir-ra-di-á-ta ful-gó-ri-bus: et æ-térni Re-gis splendó-re
 il-lustrá-ta, to-tí-us or-bis se sén-ti-at a-mi-sís-se
 ca-li-ginem. Læ-té-tur et ma-ter Ec-clé-si-a, tanti
 lú-minis ad-or-ná-ta ful-gó-ri-bus et ma-gnis po-pu-ló-rum
 vó-cibus hæc au-la: re-súl-tet. Qua-própter a-stán-
 tes vos, fratres ca-rís-si-mi, ad tam miram hu-jus sancti
 lú-minis cla-ri-tá-tem, u-na mecum, quæ-so, De-i omni-



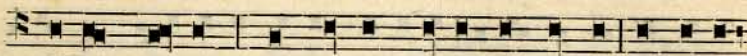
po-téntis mi-se-ri-córdi-am in-vo-cá-te. Ut qui me
 non me-is mé-ri-tis in-fra Le-vi-tá-rum nú-merum di-gná-
 tus est aggre-gá-re: lú-minis su-i cla-ri-tá-tem in-fún-
 dens, Cé-re-i hu-jus laudem im-plé-re per-fi-ci-at.
 Per Dó-minum nostrum Je-sum Christum Fi-li-um
 su-um: qui cum e-o vi-vit et re-gnat in u-ni-
 tá-te Spí-ri-tus san-cti De-us. Per ó-mni-a sæ-
 cu-la sæ-cu-ló-rum. R. A-men. V. Dó-mi-nus vo-
 bis-cum. R. Et cum spí-ri-tu tu-o. V. Sur-sum cor-da.
 R. Ha-bémus ad Dó-mi-num. V. Grá-ti-as a-gá-mus
 Dó-mi-no De-o nostro. R. Dignum et ju-stum est.



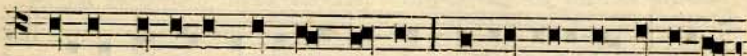
Ve-re dignum et justum est, etc. Zakończenie brzmi:



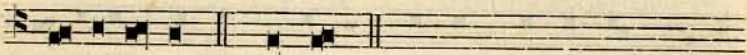
Per e-úndem Dóminum nostrum Je-sum Christum Fí-



li-um tu-um: Qui te-cum vi-vit et regnat in u-ni-



tá-te Spi-ri-tus san-cti De-us: per ó-mni-a sáecu-la



sæ-cu-ló-rum. R. A - men.

V. 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 *Haec nobis praecepta* kapłan zmienia głos i śpiewa dalej w tonie lekcyi, poczem powracając do tonu prefacyi śpiewa trzy razy, coraz wyżej 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 Litanię do Wszystkich Świętych, w formie skróconej (zobacz str. 146) chór zaś powtarza prześpiewane wezwania; po *Christe exaudi nos* rozpoczyna się *Kyrie* mszalne bez introitu.

§. 36. Msza święta w Wielki Czwartek, w Wielki Piątek, w Wielką Sobotę i Rezurekcyą.

I. W Wielki Czwartek organy grają tylko na *Gloria* i milczą następnie aż do *Gloria* Wielkiej Soboty Msza święta dnia tego tylko w kościołach katedralnych od zwykłej mszy śpiewanej się różni przez dodanie w tychże kościołach święcenia olejów św. i ceremonii mycia nóg, ob. niżej §. 37.

Po Mszy św., w której śpiewa się uroczyste *Ite Missa est* odnosi się Najświętszy Sakrament w uroczystej procesyi do przygotowanego w kościele (nie w zakrystyi) miejsca. Podczas tej 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*.

II. W Wielki Piątek lektor śpiewa w zwykłym tonie prorocstwo: *Haec dicit Dominus*, chór śpiewa trakt *Domine audi vi*, kapłan *Oremus*, *Flectamus genua* etc. oracyę *Deus a quo*, subdyakon w tonie Epistoły lekcyę *In diebus illis*, a chór wreszcie Trakt *Eripe me*, poczem następuje pasya według św. Jana, od słów „*Post haec autem*“ w tonie Ewangelii (str. 88). Melodya następnych dziewięciu oracyi jest podana na str. 84.

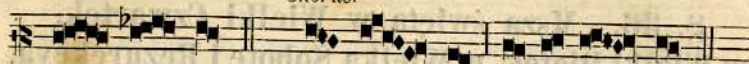
Następnie kapłan intonuje antyfonę *Ecce lignum*, od słów „*in quo*“ śpiewają ją i ministranci, chór zaś odpowiada: *Venite adoremus*:



Ec-ce li - gnum cru - cis, in quo sa - lus mun-di

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. 17. Dec. 1844.*

Chorus.



pe - pén - dit. R. Ve - ni - te ad-o-ré - mus.

Antyfonę tę dwa razy się jeszcze powtarza za każdym razem głos podwyższając. Podczas adoracyi krzyża chór śpiewa impropéria *Popule meus* i hymn *Cruz fidelis*.

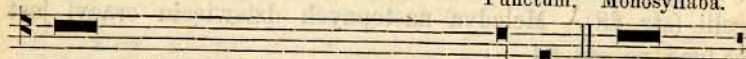
W czasie procesyi z konsekrowanemi w Wielki Czwartek i przechowanemi w t. zw. ciemnicy dwiema hostyami do ołtarza wielkiego śpiewa się hymn *Vexilla regis*, który można śpiewać do *Pater noster*.

Po „Orate fratres“ celebrans śpiewa zaraz „Oremus Praeceptis salutaribus“ (in tono feriali), „Amen“ wymawia po cichu, następnie śpiewa bez *Oremus* w tonie feryalnym *Libera nos*, a chór odpowiada *Amen*. Po mszy świętej odprawiają się po cichu nieszpory. W czasie procesyi z Najświętszym Sakramentem do grobu śpiewa chór responsorium *Recessit Pastor noster*.

III. W Wielką Sobotę po poświęceniu paschału śpiewają się proroctwa wedle następującego tonu:

Tonus Prophetiae.

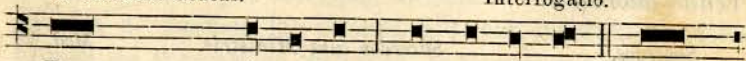
Punctum. Monosyllaba.



In principio creávit Deus cœlum et ter-ram. Dixitque
Dixit ad

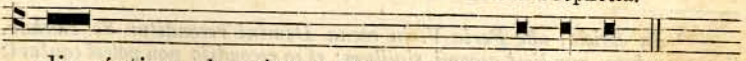
et accentus acutus.

Interrogatio.



Deus: fi - at lux. Quid vis, fi - li? Requiévit
eum: Abraham, A-braham.

Sic finitur Prophetia.



die séptimo ab univérso ópere, quod pa-trá-rat.

Po każdym proroctwie¹ śpiewa się *Oremus, Flectamus* i t. d. i oracyę w ton *simpl. fer.*

Po 4, 8 i 11. proroctwie śpiewa chór *Tractus*.

Po poświęceniu wody i po odśpiewaniu Litani do Wszystkich Świętych (ob. str. 146) rozpoczyna się msza od *Kyrieieleison* według pierwszego formularza z *Ordinarium Missae*; w sobotę przed Zielonemi Świątkami wybrać trzeba *Missa solemnis*.

Gloria, podczas którego organy grają i oracyę należy śpiewać w tonie uroczystym. Po skończeniu Epistoły celebrans intonuje:



Al-le - - - lú - ja.

i powtarza jeszcze dwa razy to samo tonem coraz wyższym. Chór odpowiada w podobny sposób, a za trzecim razem dodaje V. *Confitemini* i Trakt *Laudate Dominum*. Po Ewangelii poczynawszy od „Dominus vobiscum“ można grać na organach, albo śpiewać motet odpowiedni, gdyż *Offertorium, Agnus Dei* i *Communio* opuszczają się w tym dniu. Zaraz po spożyciu Przenajświętszej Krwi rozpoczynają się nieszpory antyfoną „Alleluja“ psalmem 116. *Laudate Dominum* w tonie VI. Kapitulum, hymnu i wersetu nie śpiewa się, lecz celebrans intonuje zaraz antyfonę do *Magnificat*:



Vé-spe-re au-tem Sá-b - ba-ti.

Chór śpiewa dalej *quae lucescit* etc. i zaraz potem rozpoczyna *Magnificat* podług VIII. tonu fin. 1. Po powtórzeniu antyfony w chórze śpiewa celebrans oracyę, a na końcu wielkanocne *Ite Missa est, alleluja, alleluja* str. 110.

IV. Rezurekcyja rozpoczyna się śpiewem Antyfony *Gloria tibi Trinitas* z psalmami: 116 *Laudate Dominum* i 3.

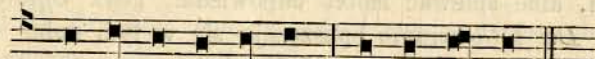
¹ Po dwunastem proroctwie nie śpiewa się *Flectamus genua* i *Levate*.

Domine quid multiplicati sunt. Po powtórzeniu Antyfony celebrans śpiewa *Kyrie eleison* i oracyę, poczem kadzi i kropi grób, podaje krzyż i figurę Zmartwychwstałego Zbawiciela ministrom i intonuje *Cum Rex gloriae*. Rozpoczyna się procesya, w czasie której chór śpiewa dalej powyższe responsorium, tudzież hymn *Salve festa dies*, którego pojedyncze zwrotki przeplatają się starą pieśnią wielkanocną *Przez twoje święte zmartwychwstanie*. Przy końcu procesyi, która trzy razy obchodzi na około kościoła, intonuje się pieśń *Chrystus zmartwychwstał jest*, albo *Wesoły nam dzień dziś nastal*.

Po skończeniu procesyi celebrans klęka na najwyższym stopniu wielkiego ołtarza i z Krzyżem w ręku śpiewa, trzykrotnie podnosząc głos:



Sur-ré - xit Dó-mi-nus de se-púlchro. Qui pro no - bis



pe-pén-dit in li-gno. Al-le - lú - ja.

Następuje wiersz i oracya w tonie uroczystym.

Jutrznię wielkanocną śpiewa się jak najuroczyściej. Po *Salvum fac* kapłan daje błogosławieństwo Najśw. Sakramentem i chowa Sanctissimum. Na zakończenie Jutrzni śpiewa się Antyfonę *Regina coeli* z wierszem i oracyą.

§. 37. Rozmaite obrzędy liturgiczne z pontyfikału i rytuału rzymskiego.

I. W pontyfikale rzymskim (ob. §. 18. str. 66), zawierającym liturgiczne czynności i modlitwy dla biskupów, znajduje się wiele śpiewów, które albo sam chór śpiewaków

tylko wykonywa, albo biskup intonuje¹, a chór śpiewa dalej. W książeczce *Cantorinus Romanus* zestawiano wszystkie śpiewy choralne pontyfikału dla użytku chóru; są tam także liczne prefacye z notami.

Wspomniemy tu tylko o najważniejszych, często zachodzących śpiewach w takim następstwie, w jakim je podaje pontyfikał, względnie *Cantorinus*.

1. Po udzieleniu Sakramentu Bierzmowania może² chór śpiewać antyfonę *Confirma* z wierszem *Gloria. Sicut erat*. Antyfonę się powtarza, poczem następują wiersze i oracya.³

2. Podczas uroczystych święceń kapłańskich⁴ śpiewa chór: Litanię do Wszystkich Świętych (str. 148, b), responsoria na prefacyę, hymn *Veni creator Spiritus*, intonowany przez biskupa, i resp. *Jam non dicam vos servos*.

3. Przy położeniu kamienia węgielnego pod budujący się nowy kościół chór śpiewa antyfonę *Signum Salutis* z ps. 83, z wierszami i Litanią do Wszystkich Świętych. Biskup intonuje antyfony, chór śpiewa je dalej, dołącza do nich odnośne psalmy, tudzież hymn *Veni creator Spiritus*.

¹ Wydanie wzorowe (*Editio typica*) całego pontyfikału w jednym tomie odróżnia dwoma pionowymi linijkami śpiewy te od śpiewów, które chór sam ma intonować. W wydaniu *in folio* na części podzielonem, z których każda zawiera odrębną funkcję biskupią (bierzmowanie, poświęcenie kościoła, święcenia kapłańskie itd.) podane są nóty tylko do słów śpiewanych przez biskupa.

² Głośno czytać trzeba to wszystko, czego się nie śpiewa. Regułę tę zastosować można do wszystkich obrządków biskupich, stosownie do przepisu pontyfikału: „*Cantatur . . . vel legitur a ministris, quod etiam in similibus servari debet*“.

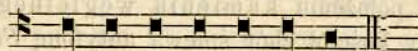
³ Sposób śpiewania przy błogosławieństwie biskupim, ob. niżej str. 169.

⁴ Podczas udzielania tonzury może t. zw. *schola* śpiewać antyfonę: *Tu es, Domine* z ps. 15. i *Hi accipient* z ps. 23. Przy święceniu na subdyakonów i dyakonów *schola* intonuje, a chór odpowiada na wiersze Litanii do Wszystkich Świętych aż do ostatniego *Kyrie eleison* włącznie; przy wszystkich prefacyach pontyfikału chór śpiewa responsoria *in tono feriali*. Po święceniach kapłańskich następuje w pontyfikale konsekracya biskupów, *benedictio Abbati vel Abbatissae, benedictio et consecratio Virginum, benedictio et coronatio Regis vel Reginae*.

4. Pomijamy tu liczne antyfony, psalmy, responsoria itd. przy konsekracji kościoła i ołtarza, tudzież rozmaite intonacje biskupa i chóru przy niej zachodzące, nadmienając tylko, że jedynie sumienne próby, wytrwali śpiewacy i dokładne zastosowanie się do licznych przepisów w pontyfikalie podanych — może dać odpowiedni wyraz tym wspaniałym, pięknym i godności pełnym obrządkom.¹

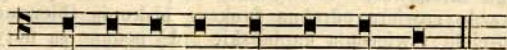
5. Po obrządkach *expulsio publice poenitentium* w Środe Popielową i *reconciliatio poenitentium* w Wielki Czwartek, dzisiaj już nie używanych, następuje święcenie olejów św.

W kościołach katedralnych rozpoczyna biskup, któremu asystuje dwunastu kapłanów, siedmiu dyakonów i siedmiu subdyakonów, święcenie olejów św. w sposób następujący: pierwszy raz udaje się biskup po podniesieniu, przed słowami kanonu: *Per quem haec omnia* do ustawionego w prezbiterium stołu; archidyakon śpiewa:



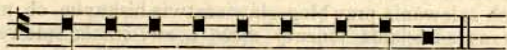
O - le - um in - fir - mó - rum.

Jeden ze subdyakonów w towarzystwie dwóch akolitów przynosi olej, który biskup święci, nie śpiewając, poczem odprawia dalej mszę św. od słów *Per quem*. Po Komunii duchowieństwa i po pierwszej ablucyi udaje się biskup drugi raz do stołu: archidyakon śpiewa:



O - le - um ad san - ctum Chrisma.

i zaraz potem w tym samym tonie:



O - le - um Ca - te - chu - me - nó - rum.

¹ Po konsekracji kościoła następuje w pontyfikalie poświęcenie cmentarza, *reconciliatio ecclesiae et caemeterii*, *benedictio novae crucis*, *imaginis B. M. V.* Tudzież święcenie dzwonów. Podczas tego ostatniego recytuje się psalmy; do dwóch antyfon podana jest melodia.

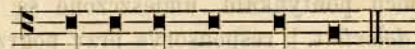
Podczas uroczystej procesyi z olejami dwóch kantorów śpiewa:

Modus II.



O Redemptor, su - me carmen te - met con - ci - né - nti - um.

Chór zawsze ten sam wiersz powtarza, podczas gdy dwaj kantorzy podane w pontyfikalie wiersze: *Audi Judex*, *Arbor foeta* itd. tak długo śpiewają, aż procesya, która wyszła z miejsca, gdzie naczynia z olejami przygotowane były, nie stanie w prezbiterium. Po poświęceniu krzyżma następują trzy oracye i prefacya w tonie ferialnym; biskup i kapłani (po dwóch) witają poświęcone krzyżmo, klękając i śpiewając coraz wyższym tonem trzy razy:



A - ve san - ctum Chrisma.

Przy święceniu oleju katachumenów dwie zachodzą oracye; biskup i kapłani witają znowu tenże olej w podany powyżej sposób, śpiewając:



A - ve san - ctum ó - le - um.

Po skonczeniu tej ceremonii odnoszą się poświęcone oleje przy śpiewie czterech zwrotek, na które chór znowu powyższem *O Redemptor* odpowiada.

Dopiero po święceniu olejów śpiewa chór komunie, a msza św. kończy się uroczystem *Ite Missa est*.

Ceremonie uroczystego umywania nóg opisane są w mszale, gdyż kapłani odprawiać je mogą. Zaczynają się one od Ewangelii *Ante diem festum Paschae*. Podczas ceremonii śpiewa się dziewięć Antyfon (całe albo częściowo) i kilka wierszy z odpowiedziami i oracyą (ob. Graduał lub *Offic. hebdom. sanctae*).

6. Przy otwarciu synodu dyecezyalnego biskup intonuje ant. *Exaudi nos, Domine* którą chór śpiewa dalej wraz z ps. 18, z Litanią do Wszystkich Świętych i hymnem *Veni Creator*; na 2. i 3. dzień śpiewa antyfonę *Propitius esto* z ps. 78.

7. Przy uroczystem wprowadzeniu biskupa lub legata śpiewa się antyf. *Sacerdos et Pontifex* albo resp. *Ecce Sacerdos magnus*.¹ Pontyfikał rzymski wspomina o śpiewach tych przy procesjonalnem przyjęciu biskupa po za kościołem; ceremoniał biskupów (ks. I. rozdz. 28, nr. 3) mówi o grze na organach tylko, gdy biskup wchodzi do katedry, celem sprawowania funkcij pontyfikalnych.

8. Na przyjęcie biskupa odwiedzającego parafie swę dyccezyi śpiewa się przy procesyi *Sacerdos* albo *Ecce sacerdos*.² Także i na przyjęcie katolickiego cesarza, króla, księcia (cesarzowej i królowej) ma pontyfikał osobne śpiewy.

9. Na końcu pontyfikału umieszczone są śpiewy przy t. zw. *castrum doloris* t. j. responsoria przy pogrzebie papieża, kardynała, metropolity, biskupa dyccezyalnego albo katol. cesarza, króla lub panującego księcia. Najpierw śpiewa się resp. *Subvenite* z *Kyrie* i zwykłemi wierszami i odpowiedziami, następują cztery responsoria: *Qui Lazarum, Domine, quando veneris, Ne recorderis i Libera me Domine*. (Ob. Canticum ecclesiasticum).

II Rytuał rzymski podaje następujące śpiewy.

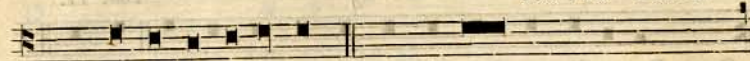
1. Pod tyt. VI. rozdz. 3. umieszczone są śpiewy przy pogrzebie osób dorosłych, a w rozdz. 4.; nieszpory, jutrznie i laudesy żałobnego oficyum.

Rzymski obrządek egzekwii został w niektórych dyccezyach nieznacznie zmieniony, czem główne części rytuału rzymskiego dotknięte nie zostały. Ponieważ zaś t. zw. *Exsequiale Romanum* w osobnej odbitce za pozwoleniem i po przejrzeniu przez Kongr. św. Obrządków wydane zostało, dla tego tutaj tylko śpiewy kapłańskie podajemy.

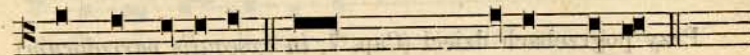
¹ Jeżeli legat nie jest biskupem, lecz kardynałem dyakonem, wtedy śpiewa się resp. *Fidelis*; jeżeli zaś naraz dwóch lub więcej legatów się przyjmuje, wtedy śpiewa się antyfonę *Vos estis cives Sanctorum*.

² Na końcu wizytacyi śpiewa się podczas pochodu na cmentarz resp. *Qui Lazarum i Libera me Domine* z przepisaniem w dodatku do Compendium Gradualis Romani wierszami.

Ton VII. Fin. 1.



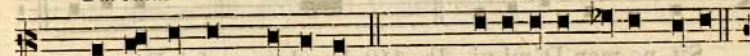
Ant. Si i - ni-quitá-tes. Ps. 129. De profundis clamávi



ad te Dómi-ne, * Dómine exáudi vocem me-am.

Parochus.

Cantores.



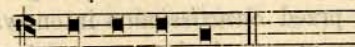
Ant. Ex-sul-tábunt Dó-mino. Ps. 50. Mise-rére me-i, De-us,

Ton. I. Fin. 1.



secúndum magnam miseri-cór-di-am tu-am.

Kantor intonuje resp. *Subvenite*, kler (chór) odpowiada.¹ Oracye, kończące się słowami *Per Christum Dñm nostrum* lub *Qui vivis et regnas in saecula saeculorum*, śpiewa się tonem feryalnym. Po respons. *Libera me, Domine* śpiewa się *Kyrie eleison* i



Pa-ter no-ster. secreto.

Po skończeniu konduktu z wierszami i oracyą intonuje kapłan:



E - go sum.

¹ Szczególnie pięknym jest śpiew *In Paradisum*; wskazuje on bardzo znacząco na wigilię uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego (*Vespere autem Sabbati*).

Cantores. Ton. II.

Cant. Be-ne-dí-ctus Do-mi-nus De-us Is-ra-ël,*
2. Et e-ré-xit cor-nu sa-lu-tis no-bis:*

Przy pogrzebach dzieci (Cap. 7, in exsequiis parvulorum) intonuje kapłan:

Cantores. Ton. II.

Sit no-men Dó-mi-ni. Ps. 112. Laudate, puéri, Dó-minum:*

laudate nomen Dó-mi-ni.

Wszystkie antyfony i psalmy śpiewają się tonem feryalnym.

2. Pod tyt. IX. rozdz. 1. zaczynają się rubryki i śpiewy na procesye: M. B. Gromnicznój (ob. § 35. str. 151), na niedzielę Palmową (str. 152) i (rozdz. 5.) na Boże Ciało.

Na procesyą Bożego Ciała¹ przepisuje rytuał rzymski śpiew następujących hymnów, które i kapłan, klęcząc na stopniach ołtarza przed *Sanctissimum* intonować może. Całe melodie podane są w rytuale i procesyonalne rzymskim:

¹ Przeciwno rozmaitym nadużyciom niech służą następujące rozporządzenia Kongregacyi św. Obrządków:

1) *Ab Episcopo assignetur locus in processionibus concentui musico (vulgo la Banda): verum ante utrumque Clerum. S. R. C. 7. Dec. 1844 in Albanen. Nr. 2869 (4981).*

2) *Cantores in Processionibus Ss. Corporis Christi, aliisque solemnibus cotta induti incedere debent et servandum Cærm. Episc. in Cap. II. libri I. (gdzie śpiewakom wskazano miejsce za duchowieństwem przed Kapitułą). S. R. C. S. Oct. 1650 in Veglen. 931 (1620).*

3) *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. die 3. Aug. 1839 in Bobien. Ar. 2791 (4857) ad 2.*

1) Pange lingua glo-ri-ó-si.

2) Sa-cris so-lé-mni-is jun-cta sint gáu-di-a.

3) Ver-bum su-pér-num pród-i-ens.

4) Sa-lú-tis hu-má-næ sa-tor.

5) Æ-tér-ne Rex al-tis-si-me.

Wedle rytuału piotrkowskiego na początku procesyi Bożego Ciała intonuje celebrans respons. *Homo quidam fecit*; które chór śpiewa podczas procesyi dalej, a jeżeli czasu starczy dodaje jeden z powyższych hymnów z ryt. rzymskiego. Przybywszy do ołtarza pierwszego stawia na nim Najśw. Sakrament, incenzuje i po odebraniu benedykcji śpiewa początek Ewangelii według św. Jana, następnie trzymając Najśw. Sakrament intonuje respons. *Immolabit hoedum* i idzie do drugiego ołtarza. Tutaj i przy następnych ołtarzach te same ceremonie odprawia, zmieniając tylko śpiew Ewangelii i responsoriów: *Respexit Elias*; *Misit me vivens Pater*. Po prześpiewaniu Ewangelii przy czwartym ołtarzu śpiewa chór, podczas gdy wszyscy klęczą, resp. *O sacrum convivium*. Celebrans śpiewa następnie, klęcząc przed ołtarzem, wiersz: *Posuit fines* i oracyę: *Deus, qui per praesentiam etc.*, poczem trzymając Najświętszy Sakrament intonuje resp. *Melchisedech* i procesyą idzie ku kościołowi, podczas gdy chór śpiewa dalej respon-

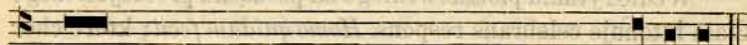
sorium. Na słowa *O Jesu pie* błogosławi Najśw. Sakramentem duchowieństwo i tych, którzy przed baldachinem idą; na słowa *O Jesu, Pater*, błogosławi lud, postępujący za baldachinem. Przed wejściem do Kościoła rozpoczyna się śpiew hymnu:



Te De-um lau-dá-mus.

Kapłan stawia na W. Oltarzu Najśw. Sakrament, klęczy aż do słów: *Salvum fac populum tuum Domine*, bierze znowu Najśw. Sakrament, obraca się do ludu i intonuje wiersz powyższy trzy razy, a chór śpiewa do końca; za trzecim razem dodaje kapłan słowa *Et benedic haereditati tuae*, poczem błogosławi Najśw. Sakramentem, a chór kończy hymn.

Po hymnie *Te Deum* na uroczystej procesyi przepisuje rytuał rzymski odśpiewanie pięciu wersykułów z *Domine exaudi* i *Dominus vobiscum*; w innych razach śpiewa się:



V. Benedicámus Patrem, et Filium, cum sancto Spi-ri-tu.

R. Laudémus, et superexaltémus eum in saé-cu-la

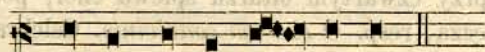
V. Benedictus es Dómine in firmaménto coe-li.

R. Et laudábilis, et gloriósus, et superexaltátus in saé-cu-la

V. Dómine exáudi oratiónem me-am

R. Et clamor meus ad te vé-ni-at.

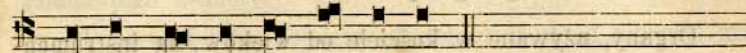
3. Często, n. p. przy prymicyach, używa się uroczystej inwokacyi do Ducha św. Można w takich razach śpiewać:



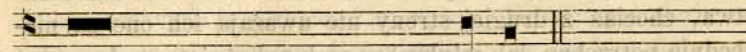
Ve-ni san-cte Spi-ri-tus etc.¹

¹ Dalszy ciąg inwokacyi ob. w *Compendium Antiph.* lub w *Laudes Vespertinae*.

Zawsze śpiewa się przy uroczystem wezwaniu Ducha św. następny hymn¹ z wierszem i oracyą *Deus, qui corda fidelium*:



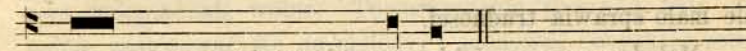
Ve-ni Cre-á-tor Spi-ri-tus.



V. Emitte Spiritum tuum et crea-bún-tur.

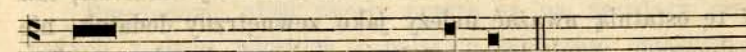
R. Et renovábis fáciem ter-ræ.

4. Biskup dając błogosławieństwo śpiewa:



V. Sit nomen Dómini bene-di-etum.

R. Ex hoc nunc, et usque in saeculum.

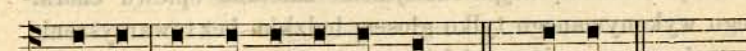


V. Adjutórium nostrum in nómine Dó-mini.

R. Qui fecit cœlum et ter-ram.



Benedicat vos o-mni-po-tens De-us, Pa-ter, et Fi-



li-us, et Spi-ri-tus san-ctus. R. A-men.

¹ Po za czasem Wielkanocnym ostatnia zwrotka hymnu brzmi:

*Deo Patri sit glória, | Ejúsque soli Filio,
Cum Spiritu Paráclito | Nunc et per omne saeculum.*

§. 38. Organy towarzyszące chorałowi gregoryańskiemu.

Organy, używane w kościele od wieków, są instrumentem ściśle kościelnym¹; same księgi liturgiczne podają reguły, według których używać się ich ma w czasie nabożeństwa, chociaż z drugiej strony nie uważają ich one za niezbędnie potrzebne, jak gdyby bez nich nabożeństwo odprawiać się nie mogło.

Później podamy wskazówki do grania na organach w kościele; tutaj pomówimy tylko o towarzyszeniu na organach chorałowi gregoryańskiemu, które niedoświadczonym nie mało sprawia trudności.

Melodye gregoryańskie powstały zanim wynaleziono i rozwinęto harmonię. Są one przeto w początku i w pierwotnem pojęciu swem niezależne od wszelkiej 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, owę swobody w wykonaniu melodyi, owę pięknej i jasnej wymowy łacińskiego tekstu, które są najprzedniejszymi zaletami śpiewu choralnego wykonywanego tylko głosem ludzkim bez towarzyszenia. Z tych to powodów wiele znawców chorału towarzyszenie na organach zupełnie odrzuca.

Nie można jednak zaprzeczyć, że towarzyszenie organowe stało się z różnych przyczyn w wielu miejscach jakby

¹ „Hoc solo instrumento utitur Ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis propter abusum histrionum ejectis aliis communiter instrumentis“ pisze *Aegidius Zamorensis* u *Gerberta Scriptores*, Tom. II., str. 388. *Cærem. Episc.* zauważa: *potest in ecclesia organum . . . adhiberi, nec alia instrumenta musicalia addentur, nisi de consensu Episcopi*; ob. *Lib. I., Cap. 28, Nr. 1 i 11, tudzież* niżej §. 41.

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 niezbędna jest znajomość systemu diatonicznego; na błędnej 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 jakiej tonacyi one należą. Powtórę 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 kontrapunkcyjne prawa kadencyi.

Przytoczone niżej reguły oparte są na zasadach czerpanych z dzieł włoskich i polskich mistrzów muzycznych z XVI wieku.

I. Reguły ogólne.

1. Im bogatsza jest melodia gregoryańska, im więcej nót na jedną zgłoskę wyrazu przypada, tem prostszemu powinno być towarzyszenie. Obracć przeto trzeba akord, na któryby najmniej trzy nóty z neumy przypaść mogły.

2. Do nóty końcową (*finalis*) melodyi gregoryańskiej bierze się akord mający tę samą nótę w basie i składający się z tercyi i kwinty (tę ostatnią można opuścić).

3. Każda nóta melodyi gregoryańskiej może być albo prymą, albo tercją, albo kwintą majorowego lub minorowego trójdźwięku jej towarzyszącego. Wystarczają przeto do towarzyszenia następne trójdźwięki i ich pierwsze przewrócenia: a) trójdźwięki utworzone na nótach końcowej i dominansowej t. j. na nótach tworzących t. zw. reperkusye; b) trójdźwięki

utworzone na stopniach skali diatonicznej, do której melodya należy, z wyjątkiem akordu zmniejszonego na nócie *h*.¹

4. Prócz prostego trójdźwięku i jego pierwszego przewrócenia można także używać pobocznych akordów septymowych, utworzonych na tonach odpowiedniego trybu kościelnego. Nie wolno jednak używać akordu septymowego na nowożytniej nócie dominansowej t. j. na kwincie od podstawy, ani też jego przewróceń; chyba tylko w kadencyach, gdy septyma po trójdźwięku następuje i gdy tony melodyi stopniowo na dół schodzą,



5. Trójdźwięku dominansowego (na piątym stopniu) używa się w kadencyach końcowych przed ostatnim akordem², wyjątkowo jednak tryby III i IV, w których używa się t. zw. kadencji frygijskiej.³

6. Pierwszeństwo zwykle dawać trzeba harmonii rozległej przed skupioną. Cztery jej głosy tak powinny być

¹ Natomiast pierwszego przewrócenia akordu tego t. j. akordu sekstowego *d, f, h*, bardzo często użyć można.

² A mianowicie trójdźwięku na nócie *c* w trybach V. i VI. trójdźwięku na *d* w trybach VII i VIII. trójdźwięku na *a* w trybach I. i II. jeżeli *c* nie jest przedostatnią nutą melodyi.

W kadencyach środkowych także:



prowadzone, by w razie potrzeby mogły być wykonane przez sopran, alt, tenor i bas. Uważać bardzo należy, by akordy po sobie następujące miały o ile możności jeden ton wspólny.

7. Przy przekładaniu nót gregoryjańskich na nóty nowożytnie używa się całej nóty = do wyrażenia długiej ■ , półnóty = do wyrażenia krótkiej ■ i ćwiartki ■ do wyrażenia półkrótkiej ■ .

8. W ogóle organy powinny się zastósować do śpiewu, jakby jedną 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 gregoryjańska kończy się na *e-d, a-g* lub *h-a*. Ponieważ w melodyach gregoryjańskich *fis* nigdy nie zachodzi, dla tego wykluczony jest z towarzyszenia majorowy i minorowy trójdźwięk na tonie *h*. Mówiąc językiem nowożytnym, dozwolone są tedy majorowe i minorowe akordy zmniejszone na *h* i *e* pod warunkami w nr. 4 przytoczonymi. Ostatnie te trójdźwięki dobre sprawiają wrażenie w pierwszym przewrocie z podwojoną tercją. Przy transpozycjach nie wolno zmieniać charakteru trybu gregoryjańskiego i jego akordów.

10. Bas zwykł postępować w ruchu przeciwnym, a przy idącej w górę melodyi może iść z nią równolegle w tercjach lub decymach; jeżeli melodya pozostaje na jednym tonie n. p. na dominansie w psalmach, wtenczas bas może mieć ruch ukośny.

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 trygłosowej, raz harmonii czterogłosowej bez pedału i znowu tej ostatniej harmonii z pedałem i t. p. Rejestrowanie organów odpowiadać winno sile chóru, tak iżby głosy nigdy nie były przytłumione.

12. Przegrywki składać się powinny z motywów, wyjętych z mającej być śpiewanej melodii, i powinny mieć o ile możności charakter polifoniczny. To samo tyczy się postludyj.

II. Reguły szczegółowe.

1. Tryb pierwszy i drugi.

Przy następstwie tonów *c-d* używa się następujących akordów:



Przy *h-a* w melodii używa się do tonu *h* majorowego akordu na *E*. Przy następstwie tonów *a-g* nigdy nie używa się akordów na *D* i *G*, lecz akordów na *F* i *C* albo na *F* i *G* np.



2. Tryby trzeci i czwarty wymagają przy kadencji środkowej *e-d* akordów na *A* i *D*, przy melodii *f-e* obiera się akordy na *D* i *E* albo na *D A* i *E*, zwłaszcza przy Antyfonach, po których intonacja, *g, a, c* następuje.

Al - le - lú - ja. Di - xit Dó - mi - nus etc.



Przy zakończeniu czwartego trybu *a, h, g, f, e* używa się akordów na *D, G, C, D, A* (albo *E*); n. p.



3. Tryb piąty i szósty.

Z trybami temi można się obchodzić tak samo, jak z nożnymi tonacjami majorowymi *C* i *F*. Następna kadencya często w nich zachodzi:



4. Tryb siódmy i ósmy tak zwykle się kończą:



Melodyę *a, f, g, a, g* lub *f, a, g, f, g* można harmonizować w następujący sposób



W kadencyach zaś środkowych gra się:



5. W trybach dziewiątym i dziesiątym główna kadencja brzmi:



W kadencyach środkowych jako to *g*, *f*, lub *e*, *d* następnych używa się akordów:



6. Tryby jedenasty i dwunasty tak samo jak dzisiejsze *C* majorowe harmonizować można.

Niekroć kilka melodyj o różnych trybach bezpośrednio po sobie następuje n. p. w antyfonach i psalmach godzin kanonicznych, trzeba o ile możności pozostać przy tej samej wysokości tonu, ażeby wszystkie melodye ten sam miały koloryt brzmienia. Organista powinien tedy znać sztukę transpozycji jednej i tej samej melodyi i odegrania jej w każdej wymaganej 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 oplakania godnym, niestety prawie ogólnym zwyczaju bezmyślnego improwizowania na organach? Większa część organistów sądzi, że wszystko im grać wolno, co im tylko pod palce się nasunie; obraziłbyś ich, gdybyś im o nótach wspomniał. Toć i śpiewak z nót zwykle śpiewa, a i kaznodzieja nie idzie na ambonę bez przygotowania. Gdyby improwizatorzy ci ujrzeli przegrywki swe na piśmie, wtedy ze wstydem by się ich wyparli i niechybnie zabraliby się do nauki i tak długo by się ćwiczyli, ażby do zupełnej nie doprowadzili doskonałości w grze organowej.

Zakończmy pięknymi 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 kościelnej przez największych geniuszów mozolną, kilkowiekową pracą, śpiew gregoryański w pierwotnym swym kształcie nie stoi na najniższym stopniu doskonałości artystycznej, lecz porównano z niemi (t. j. dziełami klasycznych mistrzów) jest w kościele uprawniony. Po seraficznem, plecionką głosów porywającym *Kyrie Palestriny*, niemniej wzniosłe 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. Muzyka czerpała siłę swą z żywotności gregoryańskiego chorału; na melodyach tego ostatniego wykształciła się ona, poczynawszy od pierwszych prób w t. zw. *Organum*, *Diafonii* i w falso-bordonach, a skończywszy na arcydziełach w stylu Palestriny.

¹ Geschichte der Musik. II. 67; w 3 wyd. (1891.) str. 78.

C. ZGŁĘBIENIE ŚPIEWU CHORALNEGO.

1. Wskazówki ogólne.

§. 39. 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 44, 5, o świętych starego zakonu zastosował Kościół do świętych zakonu nowego w oficyum o biskupach. Melodye ułożone przez świętych i natchnionych mężów przeplatają całą liturgię 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.¹

¹ *Laicus in ecclesiis non debet recitare, nec Alleluja dicere, sed psalmos tantum sine Alleluja* (Theod. de Canterbury u Gerberta De Cantu. Tom. I., str. 243). W uzupełnieniu §. 3. str. 16. uwaga 2 i 3 podajemy tutaj niektóre rozporządzenia synodów prowincjonalnych: *Invigilent (Episcopi) diligenter ne cantus exponatur contemptui; modo quo executioni mandatur; . . . chorusque a peritis in cantu gregoriano regatur; quod vix obtinendum est, nisi studiosa juvenus, prae mundana Ecclesiae musicam addiscat. Dent igitur operam rectores collegiorum seminariorumque, qui tam admirabili zelo juventuti instituendae se deponent, ut cantum gregorianum alumni apprime doceantur* (Conc. Quebec 1851). — *Doctorum hominum investigationibus aucti excitatiq[ue] Clerici omnes cantum firmum seu planum . . . summo studio excolant, ac canora suavique voce promere sciant. Huius cantus frequentes lectiones in majoribus et in minoribus nostris seminariis haberi, ac de eo bis in 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 alicujus 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 ejusmodi scholam frequentent.* Mansionarii,

Do duchownych przeto głównie odzywamy się w mocnem przekonaniu, że nauka śpiewu choralnego i jego dobre wykonanie od nich najwięcej zależy. Niestety, nie wszyscy kapłani z równą pilnością śpiewowi temu się oddają, przez co śpiew kościelny upada coraz bardziej. Można by zawołać z kardynałem Bona: *Ut fatear quod res est, pudet me plebsque ecclesiasticos viros totius vitae cursu in cantu versari, ipsum vero cantum quod turpe est ignorare*¹. Stein² powiada, iż w dawnych czasach znajomość sztuki muzycznej była przede wszystkim prerogatywą duchownych, i że właśnie wtenczas duchowieństwo się od niej odwróciło, gdy nadużycia do niej wkraść się poczęły. „Gdyby kler pozostał tak czynnym, jak dawniej, mówi wspomniany autor, nieznanie śpiewu nie byłoby tak wielka i tak ogólna.“³ Dla podźwignienia się z tej opieszałości i rozbudzenia na nowo miłości do muzyki kościelnej, radzi on, aby młodzieńcy, gotując się do stanu duchownego, wcześniej i gruntownie kształcili się

Magistri chori et praecentores hanc cantus ecclesiastici peritiam legitimo comprobent experimento (Conc. Urbinat. 1859). — *Curent Episcopi, ut in seminariis scholam cantus (gregoriani) . . . omnes clerici tempestive frequentent, nec ex facili ad sacros ordines admittant, quos, nulla excusante legitima causa, eam neglexisse vel non satis profecisse comperit* (Conc. Ravenn. 1855). Ob. także Collectio Conc. Lacensis 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 Miejszy nadzieję, iż wskutek większego udziału duchowieństwa w śpiewie kościelnym słowa Fr. Bollensa w dziełku: „*der deutsche Choralgesang in der kath. Kirche*“ str. 180, staną się nieprawdziwymi: Wykład śpiewu gregoriańskiego powierza się najczęściej osobom, które o nim najmniej nie mają wyobrażenia; to też nauczyciele tacy żadnej nie mają powagi, przez co lekcyja śpiewu staje się wkrótce lekcyja rozrywki i wypoczynku. Zdaje im się, że spełnili swój obowiązek, jeżeli z biedą przyswoili klerykom śpiewy *Gloria, Ite Missa est*, intonacje 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 adquietare volunt, suumque errorem suo conamine defendunt.*“ Guido Aretin. ap. Gerbert, *Scriptores*, T. II., pag. 51.

w grze na organach i na fortepianie. — Jeżeli w czasach gimnazjalnych przyszły kapłan nie starał się o poznanie gry na wspomnianych instrumentach, to w seminarium duchowném liche bardzo w śpiewie robi postępy. Tutaj wykształcenie muzyczne młodzieńca zapóźno by się zaczynało, nawet prostych melodyj mszalnych niemuzyczny kleryk ucziwie się nie nauczy.

Jakkolwiek możnaby niektórych usprawiedliwić, że dla braku zdolności muzycznych nie mogą poznać błędów w śpiewie, ani przedsięwziąć środków do ich naprawy, to jednakże nie mogą się oni wywawiać od obowiązku dopełnienia, chociażby z obcą pomocą, tego, czemu sami podolać nie są w stanie. Do wszystkich bowiem powiedziano: „*Scienti igitur bonum facere, et non facienti peccatum est illi.*“ (Jak. IV. 17).¹ Amberger² 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 melodyę 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 pochwyty umysły wiernych i ku niebu je wzniesie.

Podajemy w końcu kilka ustępów z dzieła kardynała Bony de Div. Psalmodia C. XVII §. 25, zawierających prze-

¹ Antony: Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges.

² 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; historia jego obejmuje część historii kościelnej; znajomość jego w znaczeniu kościelno historycznem i liturgicznem stanowi część wiedzy teologicznej.“ Zobacz także Durandus, *Rationale divinorum officiorum* Lib. II. *De cantore et psalmista* etc.

pisy do dobrego wykonania śpiewu choralnego. Można je streścić w tych kilku słowach: „Śpiewak kościelny winien być człowiekiem pobożnym, gdyż śpiew kościelny jest modlitwą.“

Św. Bernard: ¹ *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 femineo tinnulis vel falsis vocibus velut histrionicam imitari lasciviam.*“²

Instituta Patrum: *Nec volubilitate nimia confundenda quae dicimus, qua et distinctio perit et affectus . . . cui contrarium est vitium nimiae tarditatis.*

Hieron. z Morawii pisze: ³ *Numquam cantus nimis basse incipitur, quod est ululare; nec nimis alte quod est clamare; sed mediocriter, quod est cantare.*

Bona kończy loc. cit.: *Denique damnandi sunt illi, qui parentes vocibus suis rapinam faciunt in holocaustis, qui vitulos scilicet laborum 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 vindicent 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 letitia, sanctos gloria, Deum cultu defraudant, ipsi quoque Dei gratia, sanctorum suffragiis, Angelorum custodia, proximi adiutorio, Ecclesiae beneficiis se reddunt indignos . . . Eis enim, qui legitime canunt, et sapienter psallunt (inquit Rupertus Abbas) remuneratio vel premium erit carmen aeternum.*

¹ Bona Div. Psalm. cap. XVIII. de cantu, eccl. §. 25.

² Także i wyrażenie *castigatio vocis* przy święceniu na subdyakona (humerał) w sensie św. Bernarda rozumieć można.

³ Coussemacker, *Script.* Tom I. p. 94.

§. 40. 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 tonacji kościelnych.

Wielu dyrygentów jest wprawdzie dostatecznie wykształconych w muzyce nowożytniej, lecz o chorał gregoriański najmniejszego nie mają wyobrażenia, albo też oceniają go i obchodzą się z nim tak samo, jak ze systemami nowożytnymi, a często nawet z pogardą o nim mówią. Do przymiotów i obowiązków dyrygenta należy tedy:

1. Znajomość języka łacińskiego, w którym teksty liturgiczne są ułożone. W braku tej znajomości powinien on postarać się o tłumaczenie tekstu lub przynajmniej o poznanie głównej jego treści i podać ją śpiewakom, którzy w ten tylko sposób duchem kompozycji się przejmą i odpowiedni wyraz śpiewanej melodyi nadadzą. Konieczną także rzeczą, aby dyrygent umiał czytać i rozumiał kalendarz kościelny i *Directorium chori*, inaczej nie znajdzie przepisanych śpiewów choralnych, a tem mniej będzie umiał wykonać ich według przepisów.

2. Katolik biorący żywy udział w liturgii roku kościelnego przejmując się nieznacznie duchem kościelnym, który w różnych uroczystościach się objawia. Ten to duch dyrygent przede wszystkim posiadać powinien t. j. powinien on żyć liturgicznym życiem kościoła i w śpiew je przelać.

3. Różne uroczystości¹ powinny wpływać na wykonanie śpiewu choralnego, i to pod względem intonacji, ekspresji,

¹ Instit. Patr. rozróżniają trojaki uroczystości. W wielkie święta należy śpiewać z całego serca, wyraźnym głosem i z wielkim życiem; w niedziele i święta śś. Pańskich cokolwiek spokojniej; w zwyczajne zaś dni wystarczy zaś śpiewać pobożnie i wyraźnie bez nateżenia głosu *cum affectu sine defectu*.

godności i powagi śpiewu. W święta nawet wyższe śpiew psalmów zbliża się do śpiewu melodycznego, gdy tymczasem w święta niższe psalmy recytują się prędzej i niższym głosem. Nawet i śpiew melodyczny może wtedy prędzej być wykonany. W nabożeństwach zaś żałobnych śpiewa się tonem niższym i głosem słabszym, unikać jednak trzeba przesady i nienaturalności.

4. Objętość (ambitus) i właściwości tonacji powinien on objaśnić śpiewakom na przykładzie, ażeby poznali charakter pojedynczych trybów, by umieli, stosownie do właściwości trybu, melodyę wykonać, by niezwykle interwale śmiało trafiali i umieli przewycięzać rytmiczne i melodyczne trudności.

5. W porozumieniu z organistą dyrygent winien się starać o stosowną pozycję tonu, zwłaszcza w chórze mieszanym, tak iżby wszyscy bez zbytecznego nateżenia wygodnie śpiew wykonać mogli. Podział chóru na kilka grup śpiewaków, na chór chłopców i chór mężczyzn jest bardzo praktyczny. Gdyż najpierw chór się nie męczy, gdyż raz po raz jedna z jego części pauzuje; a potem wykonanie śpiewu nabywa przez to życia i różnorodności.

6. 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 zapalem. Podnoszenie takie nie razi, gdy jest nieznaczne, owszem zapobiega się nim spuszczeniu 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.

7. Należy pilnie zwracać uwagę na długie i krótkie sylaby, gdyż zmienny rytm mowy, niehamowana oznaczonym ściśle taktem swoboda w wykonaniu, jest główną ozdobną śpiewu gregoryańskiego.

Nigdy też długości i krótkości sylab według pewnych praw np. metronomem mierzyć nie trzeba. Można jednak poruszeniem ręki naznaczyć śpiewakom większy przycisk, pedsze poruszenie i t. p.

8. Od dyrygenta zależy też często podział śpiewu na części, zdania i peryody. Oddychanie powinno się stosować do słów. Do odróżnienia pauz najlepszą wskazówką są znaki różniczkowe. (Ob. §. 43 i 44). Sylaby każdego słowa zawsze powinny być złączone. Lecz jeżeli zdarzy się, iż do jednej 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 przewrócić nie powinien. Trzeba w śpiewie zachować *auream mediocritatem*. Mniej liczny chór przyspiesza zwykle, a wielki chór ma skłonność do zwalniania. Zadaniem jest dyrygenta zapobiedz jednej i drugiej wadzie. Wykonanie powinno być żywe, lekkie, świeże, pełne zapału i uniesienia.

9. Dyrygent powinien także oznaczyć stopień siły każdego tonu, tudzież wzmocnianie i zeiszanie głosu w pojedynczych zdaniach i peryodach muzycznych. Krótkie na dół spadające nóty należy łagodniej śpiewać, aniżeli inne; przy nótach w górę idących także i siła głosu wznieść się powinna; w większych interwałach należy zwracać uwagę na dobrą intonację; unison, wielkie tercye i kwinty wymagają większej siły i przycisku, aniżeli półton, małe tercye, kwarty; *Adoramus te, Et incarnatus* śpiewają się wolniej i ciszej aniżeli inne części mszy i t. d.

10. Z tego cośmy dotąd powiedzieli, wypływa widocznie, iż dyrygent ma święty obowiązek ćwiczyć poprzednio pilnie swych śpiewaków. Próby zachowują uwagę w ciąglem na-

prężeniu, przeciwnie nie ściąga na siebie błogosławieństwa Bożego i nie może liczyć na dobre wykonanie dyrygent, który zbyt ufa wyrobionej 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 témbardziej o chór mieszany.

§. 41. Wskazówki dla organistów.

I. 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 jednej osobie. Zwracamy tu przedewszystkiem uwagę na wielką różnicę, jaka zachodzi a) między fortepianistą a organistą; b) między wprawnym, zręcznym wykonawcą muzyki organowej, a tym, który towarzyszyć ma chorałowi gregoryańskiemu.

Przegrywki (preludyjki) przed melodyami w środku melody i po melodyach powinny wiązać się stylowo z ustępem melody gregoryańskiej, bezpośrednio następującej. Organista przygotowuje, rozwija, przeprowadza, przechodzi (moduluje) i nie śmie obcemi kadencyami tudzież dowolnemi przegrywkami w stylu nowożytnym psuć jedność między chorałem i organami; ma on pomagać śpiewakom i starać się przejąć ich duchem chorału, tworząc melodye i harmonie diatoniczne n. p. przed *Introitem, ofertoryum, komunią*, podczas *Kyrie Gloria, Sanctus* i *Agnus* przy modulacjach między antyfo-

¹ Amberger, Op. cit. str. 232.

nami nieszpornymi, biorąc do tego motywu i imitacje z tychże śpiewów choralnych.

II. Organy są instrumentem ściśle kościelnym¹. Kościół osobnemi przepisami określił w jaki sposób mamy go używać w czasie nabożeństwa.²

Ważnym bardzo dla organistów jest następny rozdział XXVIII. księgi pierwszej Ceremoniału Biskupów.

1. W niedziele i święta w których lud od ciężkich robót wstrzymywać się zwykł, można śpiewać w kościele i grać na organach.

2. Nie wolno grać na organach i wykonywać muzyki figuralnej w niedziele adwentowe i w niedziele wielkiego postu, wyjąwszy trzecią niedzielę adwentu (niedz. *Gaudete*) i czwartą niedzielę postu (niedz. *Laetare*), w które to dwie niedziele gra organowa jest dozwolona, lecz tylko na mszy i na nieszpórach; prócz tego można grać na organach w te święta i dni feryalne adwentu i postu, które Kościół obchodzi uroczystością n. p. w dzień świętego Macieja, św. Tomasza z Akwinu, św. Grzegorza Wielkiego, św. Józefa, Zwiastowania itp. Można grać na organach w Wielki Czwartek i w Wielką Sobotę na Gloria, i w ogólności wtenczas gdy z ważnej jakiej przyczyny uroczyste i radosne nabożeństwo się odprawia.

3. Należy grać na organach ilekroć biskup wchodzi do kościoła, ażeby odprawić uroczyste nabożeństwo, albo ażeby być

¹ Bened. XIV. *Bullar. magn.*; Conc. Mediol. I.: *Organo tantum in ecclesia locus sit; tibia, cornua, et reliqua musica instrumenta excludantur.*

² Podajemy tutaj kilka odpowiedzi Kongregacji św. Obrządków:

1) Na pytanie: *An liceat in Dominicis Sacri Adventus, et Quadragesimae pulsare organa in Missis solemnibus, praeter Dominicas a Rubrica exceptas? et an, quatenus hic usus in aliqua Ecclesia vigeat, sit eliminandus?* odpowiedziała Kongregacja z dnia 22. lipca 1848 in Florentina seu Ordinis Minorum de Observantia. Nr. 2965 (5126): *Abusum esse eliminandum.*

2) *Organa in Dominicis III. Adventus, et IV. Quadrages. pulsari debent in Missa, et in Vesperis tantum, non vero in aliis horis Canonis. Die 2. Aprilis 1718. Beneventana. Nr. 2245. (3905).*

3) Na pytanie: *An servari possit asserta consuetudo pulsandi Organum tempore Quadragesimae, Adventus, et Vigiliarum, in Missis votivis B. M. V., quae singulis Sabbatis solemniter celebrantur et in ejusdem Litaniis, quae post Vesperas cantantur?* odpowiedziała Kong. d. 14. kwiet. 1753 w Conimbricen. Nr. 2424 (4233): *Affirmative: et amplius.*

obecnym na mszy uroczystej w większe święta przez innego kapłana odprawianej; grać tudzież trzeba, gdy biskup po nabożeństwie kościół opuszcza.

4. To samo uczynić wypada przy wchodzeniu lub wychodzeniu legata apostolskiego, kardynała, arcybiskupa lub biskupa, którego biskup dycezalny pragnie uczcić, i to tak długo, aż się nie pomodlą i nabożeństwa nie rozpoczną.

5. Na uroczystej jutrzni w większe święta także grać na organach można, również i na nieszpórach, i to zaraz przy ich rozpoczęciu.

6. Zważać trzeba, by już to w nieszpórach, już na jutrzni, już też podczas mszy św. pierwszy wiersz kantykwów i hymnów, tudzież wiersze hymnów, przy których się kłęczy, np. przy wierszu *Te ergo quæsumus* i *Tantum ergo Sacramentum* (jeżeli wystawiony jest Najśw. Sakrament) i t. p. 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 ostatnimi 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 nieszpórów gra się na organach po psalmach i na przemian przy wierszach hymnu i kantyku *Magnificat* etc. zachowując przytem wyżej wypowiedziane reguły.

9. Podczas uroczystej mszy św. gra się na organach: na początku mszy, przy *Kyrie eleison*, podczas *Gloria*, po *Epistole*, na *Offertorium*, na *Sanctus*,¹ podczas podniesienia Najśw. Sakramentu

¹ Na pytanie: *„an in cantu Praefationis et orationis Dominicalis quoties Missae decantantur organa pulsari queant? (Czy można grać na organach na mszy śpiewanej podczas prefacyi i modlitwy Pańskiej?)* odpowiedziała K. św. Obrz. na mojej oświadczenia komisji liturgicznej z d. 27. stycznia 1899 r. *Obstat Cereemoniale Episcoporum* I. cap. 28. num. 9, *quod servandum est.* (Nie można, gdyż zwyczajowi grania podczas prefacyi i t. d. na organach sprzeciwia się wspomniane wyżej rozporządzenie umieszczone w r. 28. nr. 9 księgi I. ceremoniału Biskupów, do którego ściśle zastosować się wypada.)

(poważniejszym i słodszy głosem), również na Agnus Dei etc. przed ostatnimi oracyami i na końcu mszy św. Nigdy zaś kapłanowi śpiewającemu w czasie mszy św. na organach towarzyszyć nie wolno.

10. Chór śpiewa całe *Credo* głosem zrozumiałym, nie wolno tedy w czasie *Credo* grać na organach na przemian z chórem.

Pilnie starać się trzeba, by gra organowa nie miała charakteru lubieżnego i nieczystego, i by nie wykonywano z towarzyszeniem organów śpiewów, w żadnym z odprawiającem się oficyum nie stojących związku — tém mniej śpiewów świeckich i bawiających; nie wolno prócz organów używać innych instrumentów, chyba, że biskup, który ma pieczę nad powagą nabożeństwa, osobnego pozwolenia na to udzieli.

12. Śpiewacy i muzycy strzedz się będą, by muzyka ich, przeznaczona do podniesienia nabożeństwa, nie tchnęła lekkością i lubieżnością, odrywającą umysły słuchających od rozważania świętych obrządków, natomiast starać się usilnie mają, by śpiew ich był pobożny, jasny i zrozumiały.

13. Podczas żałobnych wigilii nie gra się na organach, a podczas mszy żałobnej można grać na organach, lecz w takim razie organy towarzyszą tylko śpiewowi i milczą, gdy śpiew ustaje. Ten sam przepis dotyczy dni feryalnych w adwencie i wielkim poście.

Celem uzupełnienia powyższych przepisów liturgicznych z ceremoniału biskupów podajemy jeszcze kilka uwag o grze organowej pod względem estetycznym i technicznym:

1. Organista winien rejestrować według potrzeby i uważać pilnie by rozmaitością głosów podnosił wdziek i urok chorału. Organy mają być sługą śpiewu i nim kierować; — im prostszych akordów organista używa, tem prędzej cel ten osiągnie; hałaśliwe melodye i napuszyste harmonie zagłuszają śpiew i zrozumienie tekstu utrudniają.

Nie można dokładnie oznaczyć, czy w towarzyszeniu używać się ma harmonii trzy lub czterogłosowej, skupionej lub rozległej. Zależy to od ilości śpiewaków, od charakteru melodyi lub uroczystości, od słów tekstu, od pozycji i t. d.

2. Dobra intonacja 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 jednoznacznie głosili chwałę Najwyższego. Organista powinien tedy zakończyć przegrywkę w tonie, w którym kapłan zwykł śpiew swój zaczynać.

3. Ceremoniał Biskupów pozwala wprowadzić grać podczas podniesienia na organach poważniejszym i słodszy głosem; mimo to za chwalebny uważać trzeba zwyczaj naszych kościołów, gdzie w chwilach tych uroczyste panuje milczenie.

Wspaniałe wrażenie i wpływ gry organowej na umysły wiernych opisuje kardynał Bona: *Laetificat organorum concentus tristes hominum mentes et supernae civitatis insinuat iucunditatem; sollicitat pigros, recreat diligentes; provocat justos ad amorem, peccatores ad compunctionem*. Organistów zaś napomina tenże kardynał następnymi słowy: *Talis enim debet esse sonus (organi), tam gravis, tam moderatus, ut non totum animum ad sui rapiat oblectationem; sed eorum quae cantantur sensui et pietatis affectui maiorem relinquat portionem*.

§. 42. Wskazówki dla śpiewaków kościelnych.

Nauka śpiewu gregoryańskiego różni się od nauki śpiewu figuralnego. Śpiewający melodye choralne winien nie tylko dobrze wymawiać 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; śpiewak choćby nie wiem jak w sztuce swój był wydoskonalony, nie umiałby bez poprzedniego ćwiczenia wykonać dobrze melodyi gregoryańskiej.

Obowiązki choralisty można streścić w tych kilku słowach, „niech słucha najstaranniej i najdokładniej rozkazów, wskazówek i skinień dyrygenta,“ nawet wtenczas, gdy się one sprzeciwiają jego przekonaniu.

Prawdziwemu muzykowi i śpiewakowi posłuszeństwo takie, powiedzmy ślepe, żadnej nie sprawia trudności; powinno ono jednak płynąć z pokornego umysłu, nie zaś jedynie z umiłowania porządku: „W śpiewie, mówi św. Ambroży, pierwszą regułą jest skromność, gdyż tylko przez nią uczeń w śpiewaniu psalmów i innych melodyj się ćwiczący powoli do wielkiej doprowadzi doskonałości.“¹

Kto z prawdziwym zapalem zabiera się do podniesienia chwały Bożej, ten nie zadowolni się pilnem śpiewaniem, lecz starać się będzie, by w domu lub na próbie zrozumiał wpierw² treść, znaczenie i łączność śpiewu choralnego z akcją liturgiczną, by poznał w jakim duchu Kościół św. nabożeństwo odnośnie odprawia, „Czyż może dobrze wykonać dziwnie piękną pieśń Kościoła, kto duchem Kościoła nie jest przejęty? Śpiewak kościelny winien coraz więcej doświadczyć w sobie i poznawać, jakie to uczucia jakby ze serca Kościoła przez jego serce i usta do serc wszystkich przelać się mają, by w nich jedną zapalić miłość; wtenczas tylko bowiem będzie on dopiero umiał wykonać chorał ze zrozumieniem.“³ Ten tylko idealnie i doskonale śpiew choralny pojmuje, kto ma serce wierzące, umysł swobodny,⁴ ducha skupionego,⁵ duszę

¹ Ambrosius de offic. minist. Lib. I. cap. 18: „In ipso canendi genere prima disciplina verecundia est, ut sensim quis aut psallere, aut canere incipiat, ut verecunda principia commendat processum.“

² Pierwszym warunkiem dobrego śpiewu jest, by wszyscy śpiewacy gruntownie śpiew na próbie przejrżeli (wyćwiczyli) (Henryk z Morawii u Coussemackera). Inny teoretyk mówi, (Gerbert. tom. I. str. 213). „Osoby zajmujące się świecką muzyką instrumentalną i wokalną, wiele czasu trawia na ćwiczeniu, by biegłością w swęj sztuce zachwycić słuchaczy. My zaś, którzy z łaski Boga święte słowa ustami wymawiamy, czybyśmy bez ćwiczenia, a nawet z niedbałością do świętego śpiewu zabierać się mieli? Czyżmy nie powinni więcej pracy poświęcić śpiewowi kościelnemu, aniżeli ci, którzy świeckimi tekstami się zajmują?“

³ Ob. Amberger, l. c. str. 231.

⁴ *Præcipuum impedimentum faciendi pulchras notas est cordis tristitia; eo quod nulla nota valet nec valere potest, quæ non procedit ex cordis hilaritate. Propter quod melancholici pulchras quidem voces habere possunt, pulchre vero cantare non possunt.* Hieron. z Morawii, u Coussemackera, Script., Tom. I. p. 94.

⁵ „Podczas gdy śpiewacie, o niczem więcej, jak tylko o tem co śpiewacie myślcie.“ Św. Bernard.

pobożną i wolę czynienia wszystkiego na większą chwałę Pana Boga.¹

Kościół wymaga, aby kapłan, czy wspólnie z drugimi, czy sam, odmawiał brewiarz *digne, attente ac devote* (poważnie, uważnie i pobożnie); te same zalety winny posiadać śpiewy wykonywane w czasie nabożeństwa przez choralistę na chwałę Bożą i ku zbudowaniu wiernych.²

„Kościół skarży się słusznie na tych, którzy nie zważają na reguły śpiewu którzy zmieniają i ułatwiają sobie tony, którzy niszczą powagę i siłę całego tonu, miękkim półtonem go zastępując; którzy nie zważają na ruch dłuższych lub krótszych nut, którzy wreszcie nie starają się uszlachetnić głosu przez ćwiczenie się w prawdziwej pobożności.“³

Mowy żałobne Bossuet'a, wygłoszone przez dzielnego mówcę, poruszają do głębi słuchaczy, niech zaś tylko je przeczyta nieudolny prelegent, a żadnego one wrażenia nie robią. To samo powiedzieć można o wykonaniu śpiewu choralnego.“⁴

¹ „Śpiewak, pragnący śpiewem swym zbudować słuchaczy, tym więcej ich zbuduje, im bardziej próżności unikać będzie.“ Św. Bonawentura.

² Non vox, sed votum, non tinnula cordula, sed cor;
Non clamor, sed amor psallit in aure Dei.
Dirige cor sursum, bene profer, respice sensum;
Inque choro ne sis corpore mente foro.*

Przy śpiewie nie na głos, lecz na pobożność, nie na piękne wykonanie lecz na intencję.

Nie na siłę głosu lecz na miłość, z jaką się śpiewa Bóg zważa.
Skieruj w górę serce, dobrze wymawiaj, na sens uważaj;
Gdy jesteś w chórze, niech myśli twe po za chór nie wylatują!

* Reguły powyższe wypisane są na stalach dawniejszego klasztoru kartuzyńskiego w Prüll pod Regensburgiem.

³ Amberger l. c. str. 233.

⁴ Cloet, Recueil de mélodies liturgiques. Paris. Lecoffre 1864. II. 38.

II. Wskazówki dotyczące wykonania.

§. 43. Wpływ tekstu i wymawiania na nóty i ton.

Nowożytna pisownia nót posiada rozliczne znaki na oznaczenie wysokich i niskich, długich i krótkich, mocnych i słabych tonów, tudzież na wyrażenie prędszego lub wolniejszego ruchu w całym utworze muzycznym lub w pojedynczych jego częściach.¹ W śpiewie gregoryańskim zaś od czasu wynalezienia przez Gwidona linii, interwale i sylaby akcentem oznaczone zdają się być jedynymi przewodnikami przy wykonaniu śpiewu. Tymczasem rzecz się ma inaczej, skoro się pamięta na zasadę: „*Potius considerandus est sensus quam modulatio* — bardziej na sens wyrazu niż na ton zważać trzeba.”² Jak niepodobną jest rzeczą oznaczyć dokładnie znakami podniesienie iniżenie mowy lub wiersza, tak na próżno trudzić się będziemy, gdy szukać będziemy chcieli znaków piśmiennych na stałe i niezmiennie oznaczenie akcentów i ligatur w melodiach gregoryańskich.

Uwaga. Litera *Romanusa*, który nauczał w St.-Gallen w sto lat po Grzegorzu I., miały służyć do lepszego przypomnienia wszystkich właściwości tonów, tudzież ozdób w nauczaniu ustnie

¹ Znaki te są nowszej daty. Stały się one potrzebnymi, gdy w wieku XVII. ukazała się na scenie historyi muzyki muzyka instrumentalna bez słów. Ani Palestryna tudzież twórcy dzieł wokalnych przed i po nim, ani Händel i Bach — w każdym razie nie w późniejszych rozmiarach — nie posługiwali się tego rodzaju znakami ekspresji. Żywe słowo nawet i przy najskrupulatniejszym uważaniu na znaki rozmaite na słuchaczach wywiera wrażenie. To ostatnie zależy bowiem głównie od talentu i zdolności śpiewaka. Najczęściej zaś śpiewacy z talentem, a posiadający delikatne poczucie muzycznego piękna, czują się podaną ekspresją skrepowanymi, natomiast silniejsze daleko i lepsze osiągną wrażenie, gdy w śpiewie połączą doskonale i ściśle, naturalnie i dobrze słowa tekstu z tonami melodyi.

² *La letra es la regna y su esclava la musica* — litera, to królowa — a muzyka jej niewolnica — mówi pewien hiszpański pisarz.

śpiewie.¹ Metoda *Romanusa* miała charakter prywatny, i szerszego rozgłosu nie znalazła. Wnet też wynalazkiem Gwidona zaćmiona została. O wykonywaniu neumów dawniej mało i niejasno pisano, posługiwano się bowiem głównie ustnem nauczaniem. Wszyscy pisarze starzy jednogłownie jednak głoszą następującą prawdę: „Znaki pisarskie nie prowadzą do zupełnego zrozumienia melodyi, lecz ułatwiają je tylko. Duch ludzki, w chwili gdy użył słów na wyrażenie myśli, nadał tymże słowom pod tchnieniem tejże myśli odpowiednią akcentuację. . . . Nierozumiejącemu języka, a chcącemu wymawiać pojedyncze jego wyrazy mogą znaki akcentowe być pomocne, nie są jednak do osiągnięcia dobrej wymowy wystarczające. Czasami mogą one nawet w wymawianiu przeszkadzać, zwłaszcza gdy śpiewak, w błędnem przekonaniu, że dobre wymawianie od nich tylko zależy, całą uwagę na nie skieruje. Dopuszcza on się wtedy przesady i wprost przeciwny rezultat osiągnie.”²

Druk urzędowych ksiąg choralnych, których pisownię niniejszy podręcznik przyjmuje, został ukończony. Słuszną tedy zdaje się nam być rzeczą podać następujące reguły³, oparte na tradycji, na zasadach muzycznych, estetycznych i daklamatorskich i objaśnić je przykładami. Uniknie się przez to nieporozumień w sprawie notacji (ob. § 7), a doprowadzi się do uporządkowanego i jednolitego wykonania.

Wszystkie reguły, nie tylko dla sylabicznego, ale i dla bogatszego (neumatycznego) śpiewu, opierać się winny na zasadzie: „Śpiewaj tak, jak deklamujesz”.

¹ Ob. O. Anz. Schubigera: *Sängerschule von St. Gallen* str. 10. W sto lat po *Romanusie* odcyfrował powyższe litery: Notker Balbulus († 912), zwane przez niego *litterae significativae*.

² Ob. *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition* par le Rev. Père Don. Joseph Pothier etc. Tournay, imprimerie liturgique de s. Jean l'Ev. Desclée, Lefebure et Cie. 1881 pag. 87 et 88.

³ Wykonywanie choralnego śpiewu sylabicznego i śpiewu prostszego wedle tych reguł nie sprawia trudności (ob. §. 45—47); ze względu zaś na śpiew bogatszy, neumatyczny są one nader ważne, gdyż dopiero przez dobre członkowanie grup neumatycznych osiąga się rytmiczne, melodyczne i naturze mowy odpowiadające wykonanie. Reguły te posłużą zarazem do osłabienia zarzutów, czynionych z niektórych stron melodyjom autentycznym tudzież wykażą praktycznie, że przy dobrem wykonaniu także i w tych melodiach zachowaną została istota gregoryańskiego chorału.

1) Jeżeli jednozgłoskowy wyraz jednym tylko tonem się śpiewa, wtedy nota ton ten oznaczająca pisze się: ■. Pod względem trwania swego stósuje się ona ściśle do samogłoski wyrazu. Stósownie do reguł iloczasu wszystkie jednozgłoskowe wyrazy samogłoską się kończące, tudzież rzeczowniki (*nomina substantiva*), spółgłoskę na końcu mające, są długie (z wyjątkiem wyrazów *cōr, fēl, mēl, vīriōs*); krótkie są wszystkie wyrazy, które spółgłoską się kończą, a nie są rzeczownikami n. p. *ūt, ēt, nēc, ān, sēd, quōt, īn, ād* i t. d. (z wyjątkiem wyrazów *nōn, sīn, crās, cūr, pār* i przysłówków na *ic* i *uc*: n. p. *sīc, hīc, hūc*, tudzież wyrazów *hīs, quōs, quās, hōc, hāc*).

Ponieważ zaś nie metryczny iloczas, lecz t. zw. przycisk wyrazu (*Wortton*), w którym akcent z iloczasem się łączy, o wykonaniu śpiewu stanowi, a tenże na przycisk szeroki (*circumflexus*) i ostry (*acutus*) się dzieli, dla tego reguła powyższa¹ o tyle się zmienia, że a) jednozgłoskowe wyrazy, mające z natury długą samogłoskę (n. p. *mōs, flōs, jūs, lūx, spēs*), śpiewają się z przyciskiem szerokim; b) jednozgłoskowe wyrazy z krótką samogłoską lub ze samogłoską, która tylko przez pozycję² swą jest długa, śpiewać trzeba z przyciskiem ostrym (*acutus*). c) Przyimki nie mają przycisku, jeżeli stoją przed rządzonemi przez nie wyrazami n. p. *post tē, in mē* i t. d. Z przywiedzionych co dopiero reguł, dotyczących jednozgłoskowych wyrazów, wynika, że ten sam znak ■, stojący w urzędowych księgach choralnych nad

¹ Naturalna długość samogłosek oznaczona jest w następnych przykładach znakiem —, ton ostry znakiem ^, ton szeroki znakiem ^, ton krótki znakiem v; wyrazy i sylaby bez akcentu żadnego znaku nie mają.

² Pozycja powstaje: 1) jeżeli zgłoska kończy się na dwie lub trzy spółgłoski (n. p. *ēst, mēns*); 2) jeżeli pierwsza zgłoska na spółgłoskę się kończy a następna od spółgłoski się zaczyna, n. p. *ū-le/ār-ma, pār-tus*; 3) jeżeli pierwsza zgłoska na samogłoskę się kończy, a druga od dwóch spółgłosek się zaczyna, n. p. *fā-ctus ā-ptus* itd. Jeżeli spółgłoska *liquida* (*l, m, n, r*) następuje po niemiej (*muta*), t. j. po reszcie spółgłosek (prócz *s, x, z*), wtedy sylaba staje się *anceps* (wahająca się). W prozie zaś przy wyrazach z trzech i więcej sylab się składających wymawia się ona krótko n. p. *in-tē-grum*.

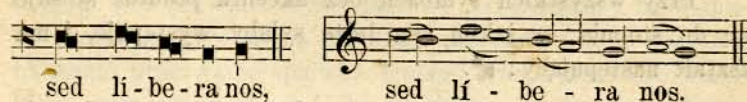
jednozgłoskowemi wyrazami *de, te, sed, pax, spes* i t. d., rozmaicie akcentowany być może.

2. Przy wyrazach dwu- i więcej zgłoskowych, w których pojedyncze zgłoski mają nad sobą jedną notę *brevem* ■, albo dla uwydatnienia przycisku we wyrazie, jedną notę *longam* ■ w ten sam sposób stopień siły¹ się zmienia, t. j. ton stósownie do położenia i znaczenia wyrazu w zdaniu lub w całym ustępie wzmacnia się, jest ostry, nie ma przycisku, albo się zcisza; źle tedy czynią ci, którzy n. p. wyrazy *Dōminus* lub *meo* zawsze z tym samym śpiewają przyciskiem dla tego, że akcent wyrazu stoi na *o* lub *e*. Również nie chwali się śpiewania: *ēt īn tērrā pāx hōmīnībūs bōnā vōlūntātīs* i t. d.; lepiej jest: *et in terrā pax hōmīnībūs bōnā voluntātīs*.²

3) Dwie nóty nad jedną sylabą stojące mogą się łączyć w *clivis* ■ albo w *podatus* (■ i ■).

a) *Clivis* (zwana także *flexa*) jest połączeniem akcentu *acutus* z akcentem *gravis*; obydwie nóty, też *clivis* tworzące, otrzymują, stósownie do sylaby, z którą ona jest złączona, mocniejszy lub słabszy przycisk. Silniejsze pierwszej z nót tych wskutek odsadzenia się (*Ansatz*) głosu brzmienie, polega na zjawisku fizykalnem; nigdy jednak osobnego przycisku otrzymywać ona nie powinna. Melodyę n. p.:

wykonywa się tak:



b) Neuma *podatus* jest przewróceniem flexy (*clivis*). W urzędowych księgach choralnych górna nota tejże neumy ma nad akcentowanemi zgłoskami kształt *longae*: ■.

¹ Przez kombinację akcentu z iloczasem mogą i w kilkuzgłoskowych wyrazach krótkie sylaby otrzymać główny akcent, a długie sylaby przycisk poboczny.

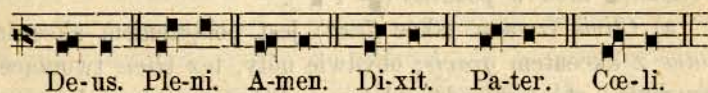
² Sylaby oznaczone poziomą linią — winny być przeciągłe trochę i *decresc.* śpiewane.

Nie można jej stereotypowo śpiewać z przyciskiem, lecz służy ona z powodów akustycznych, zwłaszcza przy większych interwałach, jako to przy tercjach, kwartach i kwintach za punkt oparcia. Melodya. n. p.

tak się wykonywa:



Jeżeli nota po akcentowanym podatusie następująca na tej samej linii, albo o pół tonu lub o cały ton niżej leży, wtedy akcent wyrazu jeszcze równie na obydwie nóty tegoż podatusu się rozdziela; w następujących tedy przypadkach:



i t. p. druga nota płynnie z resztą nót się łączy. Wogóle pamiętać trzeba, by śpiewając taką neumę nigdy nie powtarzano samogłoski n. p. *De-e-us, A-amen* i t. p. — lecz wykonano ją *legato*.

Przy wszystkich sylabach bez akcentu *podatus* stósuje się do stopnia, w jakim siła tejsze sylaby występuje, i ma kształt następujący: ■.

Jeżeli nota nowej sylaby, po akcentowanym podatusie następująca, wyżej leży niż ostatnia nota tego ostatniego, wtedy *podatus* ma taki sam kształt ■, t. j. druga nota jest *brevis* nie *longa*. Początek pierwszego tonu brzmi cokolwiek silniej, n. p. w następującej melodii:



4. Połączenie trzech nót nad jedną sylabą zowie się:
a) *torculus* (■ ■ ■), jeżeli druga nota wyżej leży niż pierwsza i ostatnia. Siła przycisku rozkłada się równo na wszystkie trzy nóty — nie wolno uwydatniać nóty najwyższej, n. p.



lecz śpiewać trzeba równym tonem *legato*.

b) *scandicus* ■ ■ ■, (nad akcentowanymi sylabami: ■ ■ ■), jeżeli trzecia nota jest najwyższą; śpiewa on się tak samo, jak *podatus*.

c) *porrectus* ■ ■ ■ (nad akcentowanymi sylabami: ■ ■ ■), jeżeli druga nota niżej leży niż pierwsza i trzecia; jest on połączeniem *podatusa* z *clivis*, i tak jak te ostatnie wykonywany być winien.

d) *climacus* ■ ■ ■, (nad lekkimi sylabami środkowymi i końcowymi: ■ ■ ■) śpiewa się jak *clivis* t. j. nad sylabami akcentowanymi z delikatnym przyciskiem na początku pierwszej nóty, nad sylabami bez przycisku i nad sylabami końcowymi *decrecendo* z lekkim spuszczeniem dwóch nót ostatnich.

5. Śpiew wszystkich większych grup nótowych da się podciągnąć pod prawidła wyżej podane. Trzeba grupy te w śpiewie ściśle łączyć; chyba, że znak oddechowy, albo przedział nakazuje przerwanie śpiewu. Unikać trzeba starannie wszelkiego szturchania i wrzasku.¹ Śpiew, w którym główne nóty zbyt silnie są akcentowane, wydaje się naciągany, wstrętny; śpiew zaś, w którym za mało jest przycisku, pozbawiony jest siły tudzież rytmu deklamatorskiego i sprawia

¹ Papiież Jan XXII. uskarża się w swjej bulli *Docta sanctorum* na zacieranie się powolne spokojnego podnoszenia i umiarkowanego spuszczenia się głosu w śpiewie choralnym i „*currunt enim* mówi on, *et non quiescunt, aures inebriant et non medentur*“ (spieszają się śpiewacy a nie dążą do spokoju, ogłuszają słuchacza a nie uspokajają go).

znużenie, gdyż tak przewlekane, jako i monotonne wygłaszaniu tekstu sprzeciwia się naturze mowy.

Zresztą i charakter melodyi, tudzież rodzaj głosu nie są bez wpływu na miarę przycisku, z jakim najwyższa nота ma być śpiewana. Dobra akcentuacja i pewien stopień namaszczenia podczas wykonania¹ zastąpią nie raz brak silnego głosu i niesłuchanie do uwydatnienia tekstu się przyczynia. Przedewszystkiem trzeba śpiewać naturalnie. Wykonanie liturgicznych słów i melodyi winno być odznaczane piętnem pobożnej skromności, przez co tekst z melodyą w piękną i dobitną złącza się całość.

6. Jeżeli tekst ma być zrozumiały, wtedy słuchacz powinien być w możności rozróżniania słowa po słowie, zdania po zdaniu. Sylaba po akcencie następująca nie śmie być zbyt słabo śpiewana, a tem mniej polykana; sylabę końcową wyrazu trzeba dostrzegalnie odróżnić od sylaby następnej, wyraz rozpoczynając, przyczem zachować jednak trzeba związek myśli w zdaniu i wyrazów jeden od drugiego zbyt nie rozrywać.

§. 44. Ważność i znaczenie interpunkcji.

I. Sumienne uważanie na interpunkcję podnosi znacznie i uwydatnia deklamację, tudzież dobre wymawianie liturgicznego tekstu. Ob. §. 8. Długość i krótkość sylab, uwydatnianie i stopniowanie wyrazów wedle treści zdań i peryodów wpływa na koloryt śpiewu, — interpunkcje zaś działają na bieg (*tempo*), na prędze lub wolniejsze porusza-

¹ Dodać tu trzeba wrodzony człowiekowi zmysł muzyczny, o którym Cicero mówi: „*aurium quoddam admirabile iudicium, quo indicantur in vocis cantibus varietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera multa*“ (ów podziwiania godny słuch, który rozróżnia w śpiewie tony, interwale, różnorodność i charakter głosów) Brzydkim tedy nazwać trzeba zwyczaj gwałtownego wzmacniania nót w górę idących i stłumienia nót idących na dół, przez co wznieca się w słuchaczu wrażenie jakby zawrotu głowy.

nie się melodyi (*ritard.*, *accelerando*) i pomagają znacznie do zrozumienia tekstu, podnoszą piękność tonu, zwiększają wrażenie śpiewu i wyraźniejszą czynią deklamację.

Cyceron w dziele *de oratore* pisze: „choćby kto i nieskończony miał oddech, to jednak nie pozwolilibyśmy mu mówić bezustannie“. Ze stósunku między prawem fizycznym, nakazującym odetchnięcie i odpoczynek, a wymaganiem rozumu, żądającego, by za pomocą dobrego oddzielania wyrazów myśli nie przerywano, wypływają następujące reguły: a) trzeba mieć zawsze w płucach dostateczny zapas powietrza; b) nie trzeba odetchnięcia zwiłczyć tak długo, aż wszystek oddech wyczerpany zostanie i aż się będzie zmuszonym odetchnąć w miejscu, w którym się zmienia znaczenie wyrazu; c) trzeba oddychać wtenczas, gdy interpunkcje odetchnięcie nakazują, albo przynajmniej ustać na chwilę, chociaż nie zachodzi jeszcze potrzeba odetchnięcia.

W zwykłej rozmowie bezwiednie trzy reguły powyższe zachowujemy; błędy przeciwko nim zaczynamy popełniać już przy czytaniu, bardziej błądzimy w mowie, w deklamacji, a zwłaszcza w śpiewie.¹ Ważną tedy jest rzeczą, by już podczas nauki śpiewu na błędy te uważano, zwłaszcza, jeżeli uczący się nie zna łacińskiego języka, słyszy przeto tylko brzmienie wyrazu, a treści jego nie rozumie. Naucz się wpiérw dobrze czytać, a nauczysz się dobrze oddychać i dobrze śpiewać.

W starych rękopisach i w drukowanych księgach choralnych z dawniejszych stuleci rzadko kiedy interpunkcje są podane, często nawet opuszczane, najczęściej zaś tylko jako znaki dla krótkich formułek śpiewu (n. p. przy oracyach mszału i brewiarza) używane.²

¹ Jakżeż można n. p. śpiewać: *Deus in adiutorium | meum intende*, zamiast podług interpunkcji: *Deus, | in adiutorium meum intende?* Ob. *Musica sacra* 1889. str. 26, 41, 73 i 113.

² Komisya papieżka, zajmująca się rewizją autentycznych ksiąg choralnych rzymskiego kościoła, zwróciła baczną uwagę na ten stary zwyczaj

II. Pojęcie wyrazu „interpunkcja“ rozciąga się także na rozdzielanie wyrazów jednego od drugiego t. j. na przestrzeń dzielącą w piśmie i w druku poprzedzający, choćby i jednozłotkowy wyraz, od wyrazu następnego. Kwintilian nazywa to rozdzielenie: *tempus latens* (czas ukryty) i twierdzi, że przez nie sylaba końcowa się przeciąga; na innem miejscu mówi: „głos tworzy przedział, chociaż przytem nie milknie, lecz ton tylko unosi.“¹

Reszta znaków interpunkcji wpływa na rytm stopniowo jeden po drugim, :: i .; Punkt na końcu tekstu bardziej niż punkta wśród tekstu zachodzące wpływa na zwalnianie w śpiewie. Także i reguły retoryki tudzież deklamacji wy-

oglednego używania interpunkcji. Ponieważ bowiem dzisiejsza interpunkcja tekstów w prefacy, w pasy, w lamentacjach i podobnych śpiewach recytujących nie zawsze z pojedynczymi ustępami melodyi się zgadzała, a jednak na życzenie Kongregacji zmieniona we wydaniach wzorowych (editiones typicae) być nie miała, dla tego postanowiła komisja przyjąć i przeprowadzić we wszystkich urzędowych księgach choralnych następujące pięć znaków, chwilę oddechu i przestanku podających, a mianowicie:

1) pierwszy znak: , który albo stoi pośród melodyi i oddziela intonację od reszty melodyi, zwłaszcza w antyfonach, albo stoi na końcu ustępu i oddziela jeden ustęp muzyczny od drugiego. I tak w tekście prefacy zachodzi często średnik (;) albo dwukropek (:), w melodyi zaś użyto przy tych znakach interpunkcji formuły śpiewanej przy punktach t. j.  albo  i po niej umieszczono znak ; 2) drugi znak: , używamy przy zakończeniu pewnej myśli, zachodzi najczęściej wtedy, gdy w tekście znajduje się punkt (.), dwukropek (:), średnik (;) lub przecinek (,); w dłuższych zdaniach, żadnej interpunkcji nie mających, zachęca on do oddechnięcia; 3) trzeci znak: , stojący w zdaniach wsuniętych przy przecinkach, podobnie jak i 4) czwarty znak  nakazuje krótki przestanek. 5) W najnowszych wydaniach rozdzielono dłuższe grupy neum, nie dla tego, by śpiewak częściej oddychał, lecz głównie dla tego, by zbyt szybko i pobieżnie ich nie prześpiewał, co zwłaszcza przy jubilacjach na *Alleluja* łatwo by się zdarzyć mogło.

¹ „*Vox faciens quoddam intervallum non taciturnitatis, sed suspensae cantilenae*“; czyli innemi słowy i ostatnia zgłoska oddziela się w sposób zaledwie uczuć się dający od pierwszej zgłoski wyrazu następnego, przez co zyskuje się niesłychanie na jasności i wyrazistości. Ztąd zakaz, we wszystkich językach znany, używania zbyt licznych tuż po sobie następujących jednozłotkowych wyrazów.

magają pewnego zwolnienia rytmicznego we wymawianiu przy ostatnich wyrazach zdania głównego, bynajmniej zaś nie żądają w tych razach nacisku, ani wzmocnienia.¹ Gdy znaki następują po sobie w takim porządku ::, wtedy, tak przy recytacji,² jako i w śpiewie użyć trzeba z miarą zwolnienia i zciszenia *ritardando* i *decrecendo*.

Skoro już początkującym śpiewakom choralnym zwrócimy uwagę na znaczenie i ważność interpunkcji, tudzież na skutki złego i nieprawidłowego rozdzielania wyrazów i części zdania, skoro im to wszystko na przykładach wyjaśnimy, skoro ich wreszcie przyzwyczajmy do zrozumiałego wymawiania zdań, tak iżby te ostatnie podobnie przenikały umysł nasz, jak słońce przenika oko³, wtedy nauka sylabicznego jak i bogatszego śpiewu przechodniego niesłychanie się ułatwi.

III. Zacząć trzeba od psalmodyi, by ćwiczyć i poznać praktycznie wpływ interpunkcji na wymowę, stopień chyżości i koloryt tonu. „Dyrygenci uważać winni na pauzy, jeżeli chcą uniknąć w śpiewie wierszy psalmowych zbytniego pośpiechu.“⁴ Równą uwagę zwracać trzeba na pauzy w prefacych, w antyfonach, w Gloria, w Credo itd.

Także i wtenczas chór bez wahania się winien zacząć śpiewać, gdy przedtem jeden albo kilku śpiewaków intonowało po-

¹ Św. Augustyn († 430) w dziele swem niedokończonem „*de musica*“ mówi: „*Hæc enim (syllaba) productionem habet a natura, quia finis est.*“

² Wiele chórów nie śpiewa wszystkich liturgicznych melodyi, lecz z rozmaitych przyczyn takowe tylko recytuje. Lecz jakże to czasami ta recytacja! Żal się Boże! Spieszą się, wyrzucają wyrazy i całe zdania jednym tchem, poczem nagle się zatrzymują. Ani oni sami, ani słuchacze z takiej recytacji zadowoleni być nie mogą. A jednak recytacja ma swoje odrębną piękność — lecz tylko wtedy, jeżeli recytujący uważa na wypytujące z interpunkcji reguły rytmiki i pilnie tych ostatnich się trzyma.

³ Quintilian pisze: „*Oratio debet negligenter quoque audientibus esse aperta, ut in animum audientium, sicut sol in oculos, etiamsi in eum non intendatur occurrat. Quare non solum ut intelligere possit, sed ne omnino possit non intelligere curandum.*“

⁴ Bonartius de horis canonic. T. III. cap. XX.: „*Moderatores chori qui chorodidascali vocari solent constituent pausatores, qui signo aliquo pausas faciant vel indicent, versusque præcipientes cohibeant.*“

czątek melodyi. N. p. skoro kapłan albo precentor zaintonował *Domine quinque tolenta*, chór bez namysłu śpiewa *tradidisti mihi*, — podobnie po *Factus est repente* śpiewa *de coelo sonus*. Tylko w ten sposób wykorzeni się stare nawyki i nadużycia, bezmyślne akcentuacje i rozdzielanie ustępów sens zmieniające.¹

IV. Przy dłuższych melodyach n. p. na Graduale, Tractus, przy responsoryach i t. p. przez samo uważanie na znaki interpunkcji swobodnego i zrozumiałego wykonania melodyi się nie osiągnie. Dla tego też zdarza się często, że w urzędowych księgach choralnych dłuższe grupy nót mają drobne znaczki (linijki prostopadłe), rozdzielające je na mniejsze części i pozwalające przestać cokolwieczek, a w razie potrzeby nawet odetchnąć. Nawet i tego rodzaju pauzy uzupełniają i udoskonalają rytm (*est autem tempus vacuum ad complementum rhythmum*), byle by tylko przytem uważano na złotą regułę następującą: „nigdy bezpośrednio przed sylabą w środku wyrazu ani przestawać ani oddychać nie wolno.“²

Trwanie tego przestanku zależy naturalnie od stopnia prędkości lub zwolnienia, z jakim się grupę wykonywa; jeden śpiewak jest w tym względzie mniej krepowany, strzedz się jednak winien pospiechu, — chór zaś z większą porusza się trudnością, strzedz się przeto winien zbytniego przewlekania śpiewu.

¹ Niech dyrygent uważa, czy wszyscy śpiewacy choralni baczą na interpunkcję następujących tekstów liturgicznych: 1) *Domine, ad adiuvandum me festina*. 2) *Ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet; et omnis qui vivit et credit in me, non morietur in aeternum*. 3) *Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est*. 4) *Et in Spiritum sanctum, Dominum, et vivificantem* itd.

² Elias Salomon pisze: „Lichte potest pausari dummodo non debeat exprimi syllaba dictionis inchoatæ. Regula aurea: quod non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatæ dictionis.“ Wyraźniej jeszcze uczy Jan de Muris (Gerb. Tom. III. p. 216): „Cantor clausulam sive congeriem notularum per se canat distincte et anhelitum recipiendo pausans nequaquam syllabam incipiat post pausam, nisi forte prima syllaba fuerit dictionis: talis enim scissio in cantando faceret barbarismum, etiam incongruam offensionem.“ Na innem miejscu pisze: „Non tamen incipiatur syllaba, post pausam, nova dictio ni comitetur.“

Skoro przyjmujemy zasadę: „śpiewaj tekst liturgiczny, podłożony pod nóty tak, jak go bez nót wymawiasz“ — wtedy unikniemy nieznosnego sylabizowania każdego wyrazu; unikniemy „drepcącej“, równomiarowej, naturze mowy i śpiewu się sprzeciwiającej rytmiki. Przy wspomnianem co dopiero dzieleniu grup nótowych uważać trzeba, by śpiew ich nie wydawał się pokrajanym na sztuki, lecz by je delikatnie znowu łączono i stosownie do przypadającego na sylabę akcentu męźnie (*viriliter*) wykonywano.

§. 45. Psalmy. Czytania do śpiewu podobne.

I. Wzniosła poezja psalmów ukrywa w sobie wielkie bogactwo myśli, krótko lecz szlachetnie wyrażonych. Trudno wynaleźć inny rodzaj śpiewu, któryby piękniej i stosowniej wyrażał myśli, w psalmach dawidowych zawarte, jak ośm tonów psalmowych z ich końcówkami. Śpiew psalmowy, mówi Mendelssohn¹, może być nudnym i monotonnym, jeżeli śpiewacy wykonywują go rubasznie i machinalnie, albo gdy śpiewają tak, 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 rażącej w domu Bożym nieuwagi, z nieznamości języka kościelnego, ze zaniedbania dobrej wymowy, bezmyślnej powierzchowności, z pożałowania godnej obojętności i, co najsmutniejsza, z braku pobożności. „Głos psalmisty niech nie brzmi szorstko i fałszywie, ale czysto, przyjemnie i delikatnie; ton i melodia powinny w zupełności odpowiadać służbie Bożej, a w modulacji powinna przebiegać prostota chrześcijańska, nie zaś sztuka teatralna...“² Gdyby każdy śpiewak pamiętał o tem, co niegdyś król Dawid powiedział: *In conspectu Angelorum*

¹ Reisebriefe, I. tom. str. 181.

² Isidor de Sevilla, de eccl. off.

*psallam tibi*¹ i gdyby uważał na słowa: *Psalite sapienter*² i wziął je do serca³, szedłby niechybnie za radą Apostoła św. Jakóba: *Tristatur aliquis vestrum? oret: Equo animo est? psallat.*⁴

Zacęcie (*Initium*) powinno być za każdym razem śpiewane uroczysto i wolno, kadencję środkową (*mediatio*) należy śpiewać wyraźnie, oddzielając dokładnie sylaby tekstu na odpowiednie tony w melodii; końcówka (*finalis*) powinna mieć akcent silniejszy, lecz nie należy nad potrzebę przedłużać słów tekstu. Dobrze przyzwoite, pewne i donośne śpiewanie psalmów jest sztuką, wymagającą pilności, ćwiczenia i zgodnego wykonania⁵.

W święta uroczyste i zdwojone dwóch śpiewaków intonuje cały pierwszy wiersz, w święta zaś półzdwojone i wszystkie niższe święta jeden tylko intonuje. Resztę wierszy obydwaj chóry na przemian śpiewają, nawzajem sobie bez zwłoki odpowiadając, nie przedź jednak, aż jeden chór wiersz swój zupełnie ukończy. Wiersze te bez *initium* się śpiewają. Unikać trzeba z jednej strony pośpiechu, a z drugiej strony przeciągania; jeżeli zaś połowa wiersza przed lub po * jest zbyt długa, wtedy niech dyrygent naznaczy przestanek, do którego wszyscy zastósować się powinni.

Uwagi powyższe dotyczą się także Kantyków Benedictus i Magnificat z tym chyba dodatkiem, że każdy ich wiersz uroczystej i wolniej się śpiewa.

¹ „Przed oblicznością aniołów będę śpiewał“ ps. 137. I.

² „Śpiewajcie mądrze“ ps. 46, 8.

³ W pontyfikale rzymskim znajduje się dla urzędu psalmisty t. j. śpiewaka, osobna benedykcyja. *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 comprobas.“* „Staraj się abyś wierzył sercem to co ustami śpiewasz i czynem dowódź tego, co sercem wierzysz.“ Także i formuła degradacyjna tamże się znajduje.

⁴ „Smuci się kto z was? niech się modli. Wesołego sera jest? niechże śpiewa.“ Jak. V. 13.

⁵ Adam z Fuldy.

II. Przepisane rytuałem rzymskim sposoby śpiewania oracyi, lekcyi i ewangelii i t. p.; zaliczyć trzeba do najprostszych) a zarazem do najgenialniejszych i najwięcej urozmaicić się dających formuł śpiewu w chorale gregoryańskim. Dawni teoretycy nazywali ten sposób śpiewania 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 taktowych nót; tem większą zaś uwagę zwrócić trzeba na dobrą wymowę, na stósowną akcentuację¹ i na odpowiednie wyrażenie zawartych myśli w tekście. Prócz tego głos śpiewającego powinien zmieniać się stósownie do święta t. j. brzmieć uroczysto i majestatycznie w większe uroczystości, być poważnym i smętnym w nabożeństwach za zmarłych, słabszym w dniu zwyczajne. „Recytatyw jest kamieniem probierczym zdatości każdego śpiewaka“ nie tylko w śpiewie świeckim, ale i w chorale; trudniejszym jest on nawet w tym ostatnim, gdy zważymy świętość miejsca, w którym chorał się wykonywał, tudzież inne warunki, jakie do dobrego wykonania jego są niezbędne.

Wleczenie tonów lub oszpecanie ich bezmyślnymi trelami i ozdóbkami, gwałtowne i nierówne wymawianie wyrazów, mieszanie tonu mowy z wyższem od niego tonem śpiewu, płaczliwy i efektowny wyraz głosu, zbytne uwydatnienie lub polykanie ostatnich sylab i t. p. — otóż błędy, jakie śpiewacy popełnić mogą przy recytującym śpiewie i czytaniu choralnem. Zgorszenia zaś i profanacyi dopuszcza się śpiewak, który nie stara się o zrozumienie tekstu, przez co źle i niewyraźnie go wymawia, który spieszy się, by jaknajprędzej skończył i zmienia przez to piękny i dźwięczny język

¹ „De æqualibus quidem vocibus nihil aliud dicendum, nisi quod communis vocis impetu proferantur, in modum soluta oratione legentis.“ Script. T. I, p. 104. Accentu regulantur quæcumque simplici littera hoc est sine nota describuntur, ut sunt Lectiones etc. Martyrolog. Usardi, ed 1490 ad calcem).

łaciński w niezrozumiałe mruczenie. W prostych śpiewach psalmowych, w śpiewach z *Ordinarium Missae* i t. p. każda sylaba jedną tylko, rzadko kiedy więcej niż trzy ma nóty. To też ten rodzaj chorału, o ile nie śpiewa go kapłan, słusznie popularnym śpiewem kościoła nazywać się może. W krajach, w których język łaciński, dla wielkiego podobieństwa swego z językiem krajowym, łatwo zrozumianym bywa (n. p. we Włoszech, we Francji i w Hiszpanii) lud chętnie łączy się z chórem śpiewaków w śpiewaniu hymnów, litanii, sekwencyi, psalmów i t. p.¹

§. 46. Hymny metryczne i sekwencye.

1) „Skoro modlący się usłyszy głos Boga, przemawiającego doń przez usta Kościoła, wtedy czuje on, iż budzi się w jego sercu duch ofiary; wyrażeniem tego uczucia jest hymn. Dusza nastrojona uroczyście z prawdziwą radością i z świętą miłością garnie się do modlitwy.“²

Za pomocą poezji uczucia silniej wnikają w ducha chrześcianina i trwalsze piętno w nim wyciskają; a chrześcianin cieszy się zarazem w duszy i rozkoszuje różnaitością rytmów i bogactwem melodyi, wtorujących w coraz nowszych i coraz powabniejszych formach mierze wiersza.

Hilary z Poitiers († 367) uchodzi za najstarszego autora hymnów w kościele łacińskim. Hymny zaś św. Ambrożego, z któ-

¹ Św. Augustyn w wyznaniach swych (księga X. 33) pisze o śpiewie psalmów pod kierownictwem św. Atanazego († 373): „Śpiewający psalmy bardzo mało zmieniał ton, tak iż śpiew jego podobniejszy był do deklamacyi.“ O śpiewie medyolańskim za czasów św. Ambrożego pisze (ob. tamże księgę IX. 6. 14): „Ilećroć wspomnę na łzy, które wylewałem po odzyskaniu mej wiary podczas śpiewów Twego kościoła, czuję się jeszcze teraz wzruszonym, nie śpiewem samym, lecz śpiewanemi wyrazami. Melodye stósowały się do wyrazów i płynnie były wykonywane. Uznaje wielki pożytek ze śpiewu tego.

² Amberger Pastoraltheologie. 3. wyd. II. 508.

rych 14, według najnowszych poszukiwań¹, z zupełną pewnością jemu przypisać należy, zostały wzięte do liturgii i z biegiem wieków nowemi utworami pomnażane. Stare hymny z czasów przed Urbanem VIII. zostały r. 1632 przez trzech OO. Tow. Jezusowego² przejrane; niektóre ich początki zmieniono, n. p. *Salutis humanae sator* — brzmiało dawniej: *Jesu nostra redemptio*, *Caelestis urbs Jerusalem* — dawniej *Urbs beata Jerusalem* i t. d. O wariantach starych hymnów obacz książeczkę Ul. Chevaliera: „Poésie liturgique traditionnelle de l'Eglise catholique.“

2) Przypominamy tutaj, stósownie do tego cośmy w §. 8. powiedzieli, że wielka zachodzi różnica między rytmem a miarą wiersza. Nawet w potocznej mowie zwykliśmy podnosić i spuszczać głos, bezwiednie mówimy rytmicznie; gdybyśmy w pewnych regularnie się powtarzających ustępach czasu głos podnosili i spuszczaali mówilibyśmy wtedy metrycznie.

Akcent metryczny (*ictus*) jest od akcentu mowy zupełnie niezależny; w deklamacyi jednak (a więc i w śpiewie) starać się trzeba o to, by akcent mowy zgadzał się z przyciskiem rytmicznym, t. j. by słyhać było akcent metryczny, by jednak akcent mowy nie był przytłumiony.

3) Wyrazy języka łacińskiego składają się z długich i krótkich zgłosek. Czas do wymówienia tych ostatnich potrzebny zowiemy: *mora*; długa zgłoska potrzebuje mniej więcej dwóch *morae*. Ze zestawienia dwu- trzy- cztero- i pięciozgłoskowych wyrazów według określonej długości i krótkości zgłosek (*quantitas*) powstają stopy wierszowe (*pedes*).³

¹ Ob. P. Guido Maria Dreyes: *Aurelius Ambrosius „der Vater des Kirchengesanges“ eine hymnologische Studie*. Freiburg, Herder, 1893.

² Ob. P. Georg. Schober, *Explanatio critica editionis Breviarii Romani*. Ratisbonae, Fr. Pustet 1891. str. 59—63 i str. 355.

³ Otóż nazwiska najgłówniejszych dwu- i trzyzgłoskowych stóp wierszowych:

~ ~ ~ *pyrrhichius*, — — *spondeus*, ~ ~ *jambus*, — ~ *trochaeus* czyli *cho-reus*, ~ ~ ~ *tribrachis*, — — — *molossus*, — ~ ~ *dactylus*, ~ ~ ~ *amphi-brachis*, ~ ~ — *anapaestus*, ~ — — *bacchius*, — ~ — *amphimaker* czyli *creticus*, — — ~ *palimbacchius*, czyli *antibacchius*.

Stopa wierszowa nie może mieć mniej niż cztery *morae* (*metrum* — miara); najmniej ośm *morae* (dwóch miar) potrzeba do utworzenia jednego wiersza, a najmniej dwóch wierszy do utworzenia jednej zwrotki.

Hymny metryczne brewiarza ułożone są głównie w następnych czterech miarach:

a) *miara jambiczna* po cztery stopy wierszowe¹, albo po sześć stóp wierszowych², każda zwrotka ma cztery lub pięć wierszy.

b) *miara trocheiczna*. Każda zwrotka składa się z sześciu wierszy; 1., 3. i 5 wiersz mają cztery stopy, 2., 4. i 6 tylko 3½ stopy³. Hymn *Stabat mater* ma dwa wiersze czterostopowe, jeden wiersz 3½ stopowy; oprócz tego wiersz 1. i 2. rymują się. W hymnie *Ave maris stella* składa się zwrotka z czterech stóp po trzy stopy trocheiczne.

c) Miary *saficzne* i *adoniczne* z trzema wierszami po jedenaście zgłosek⁴, do których dodany jest czwarty wiersz t. zw. *Adonius* z pięciu zgłoskami.

d) Miary *asklepiadyczne* i *glikoniczne* po dwanaście zgłosek w trzech wierszach; ostatni czwarty wiersz (*glyconius*) ma ośm zgłosek.⁵

Uwaga. W liturgicznych tekstach graduału i antyfonarza zachodzą także jeszcze dystycha np. Ant. *Hic vir despicens* i *O magnum*

¹ N. p. sześć ambrozyjskich hymnów. *Aeternae rerum Conditor, Nunc sancte nobis Spiritus, Rector potens verax Deus, Rerum Deus tenax vigor, Jesu corona Virginum* i *Aeterna Christi munera*, hymnus *Veni Creator Spiritus*, który się śpiewa według ambrozyjskiego hymnu wielkanocnego: *Hic est dies verus Dei* i wiele innych.

² N. p. *Beate Pastor Petre, clemens accipe* albo *Egregie Doctor Paule, mores instrue* albo *Decora tu aeternitatis auream*.

³ N. p. *Lustra sex qui jam peregit, Pange lingua gloriosi*, także *Ira justae Conditoris etc.*

⁴ N. p. *Iste confessor, Ut queant laxis, Saepe dum Christi populus, Jam faces lictor ferat etc.*

⁵ N. p. *Martinae celebri* (przez Urbana VIII), *Te Joseph celebrent, Custodes hominum, Sanctorum meritis*. Jeżeli ostatni wiersz ma tylko siedm zgłosek wtedy miara nazywa się ferekratejską. W hymnach *Regali solio* i *Nullis te genitor* trzy miary są połączone (asklepiadyczna, ferekratejska i glikoniczna).

pietatis opus. Wiersz *Virgo Dei Genitrix* wraz z resp. *In tua se clausit, Gloria laus* śpiewane w Palmową niedzielę i. t. p. Są tam prócz tego teksty, składające się z samych hexametrow n. p. antyfony o Matce Boskiej *Alma Redemptoris mater*, *Introit Salve sancte parens*, antyfony *Solve jubente Deo*, których melodye jednak śladu nawet wiersza nie zachowały.

4) Każda zgłoska w hymnach ma, jak wyżej powiedzieliśmy, jedną zwykle nótę, rzadko kiedy sylaba ma neumy o dwóch lub trzech nótach. Melodye hymnów powinno się śpiewać płynnie, z uwzględnieniem akcentu metrycznego i akcentu mowy. Często zdarzy się, że akcent melodyi podanej w pierwszym wierszu zmienia się w wierszach następnych, gdyż zmienił się w nich akcent mowy.

W pierwszych wydaniach ksiąg choralnych uwzględniano tylko tekst pierwszej zwrotki i według niego rozkładano, stosownie do długości głosek, noty choralne (■ ■ ◆), w wydaniach późniejszych zaś zastosowano półkrótką nótę ■ do zgłosek raz mających, a drugi raz nie mających akcentu, a długą ■ położono nad sylabami mającymi akcenta we wszystkich wierszach, co z następnych początków hymnu *Deus tuorum militum* jest widocznem.

1. De - us tu - ó - rum mi - li - tum sors, et co - ró - na, etc.,

2. Hic nempe mun - di gáu - di - a, et blanda fraudum etc.,

3. Poe - nas cu - cúr - rit fór - ti - ter, et sú - tu - lit etc.

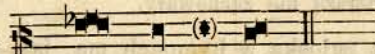
W najnowszych wydaniach ksiąg choralnych każda zwrotka hymnu podłożona jest pod melodyę, tak iż każda nota téj ostatniej do charakteru odnoszącej zgłoski została zastosowana.

Celem usunięcia zziw¹, między ostatnią zgłoską wyrazu i pierwszą wyrazu następnego używa się w poezyi

¹ Ob. §. 10.

t. zw. elizyi. W śpiewie jednak zgłoskę tę poleca się śpiewać na nótę zgłoski poprzedzającej, jeżeli zachodzi interwał sekundy, przy większych interwałach zaś na nótę zgłoski następującej; n. p.:

W hymnie
Jesu Redemptor:



sa - crá - ta ab etc.

W hymnie
Crudélis Heródes:



un - da o - ri - gi - nem etc.

W hymnie
Veni Créátor:



te - que u - tri - ús - que etc.

W hymnie
Decóra lux:



re - ís - que¹ in a - stra etc.

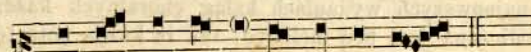
W hymnie
O sola:



O so - la ma - gná - rum úr - bi - um etc.

Dyrygent chóru winien celem uniknięcia przeszkód w śpiewie zawczasu na próbie wćwiczyć elizye, w nowszych zwłaszcza hymnach często zachodzące.

¹ W hymnie *A solis ortus cardine* trzeci wiersz szóstej zwrotki tak się śpiewa:



et la - cte mó - di - eo pa - stus est.

§. 47. 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 odpowiadającej intonacji 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 np. na tenory i basy, sopran i alty, tenory i alty, basy i sopran itd. Na końcu łączą się wszystkie głosy i śpiewają uroczystie i wesoło *cum sancto Spiritu* etc.

Hymn *Te Deum laudamus*, można śpiewać w dwojaki sposób: pojedyncze wiersze mogą być śpiewane na przemian przez cały chór i kilku śpiewaków, lub przez śpiewaków i lud. Może on także być wykonany naprzemian przez dwa chóry lub naprzemian z organami, byleby tylko tekst był zrozumiałe odczytywany. Przy słowach: *Pleni sunt coeli* i *Te ergo quæsumus* wszystkie głosy się łączą i pierwszy z powyższych ustępów śpiewają całą siłą i jak najuroczystiej, a drugi z nich ciszej, daleko wolniej, tonem błagalnym wykonywują. W ostatnim wierszu *In te Domine speravi* znowu wszystkie głosy się łączą i jak jeden mąż wspaniały ten hymn kończą. Wplatanie w śpiew hymnu *Te Deum* czterogłosowych chórów opiera się na starodawniej praktyce kościoła.

II. Kapłan intonuje *Credo* silnym głosem, a chór lub śpiewacy albo sami, albo na przemian z chórem, jak wyżej w *Gloria*, śpiewają dalej aż do końca. Można wtórować na organach, lecz nie wolno opuszczać ustępów i przegrywkami ich zastępować. Pięknie się słyszy, gdy wierni na przemian z chórem *Credo* śpiewają. Zdaje się, jakoby śpiewanie melodyi choralnych w *Credo* naprzemian z kilkugłosowymi ustępami nie odpowiadało jednolitości śpiewu mszalnego, gdyż

sposób śpiewania niesporów wkradłby się wtedy do obrzędów mszalnych.

III. Prefacya należy do najpiękniejszych śpiewów w księgach choralnych.

„Oddałbym całą sławę swoją, 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 codzien bardziej one nas poruszają, objawiają nam za każdym razem jakąś rzecz przed tem niesłyszana i czegoś nowego nas nauczają; słysząc te niebiańskie tony czujemy głębiej obecność Boga. Zdaje nam się jakoby technienie Ducha św. coraz wyraźniej nas dotykało A tymczasem do osiągnięcia tego wszystkiego używa się zaledwie czterech prostych interwałów“.

Starać się tedy usilnie trzeba, by wykonanie tych melodyj 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 jam Angelica*, nadające hymnowi temu charakter tryumfu i radości, jakiego chyba żadna inna kompozycja muzyczna nie posiada.

IV. Przy śpiewie litanii wykonywa jeden lub więcej śpiewaków inwokacye, poczem chór odpowiada. — Te same prawidła czystej intonacji, wyraźnej wymowy, dobrego wykonania zastosować trzeba do śpiewu odpowiedzi mszalnych i brewiarzowych.

Na próżno o dobre wykonanie bogatszych śpiewów starać się będziemy, jeżeli wpierw nie przyswoimy sobie doskonale prostszego śpiewu sylabicznego.

§. 48. Zmienne śpiewy mszalne, antyfony, responsorya po lekcjach.

I. „Introit zawiera za każdym razem myśl, którą podczas ofiary mszy św. przejąć się mamy, — wskazuje on, w jakim nastroju święto obchodzić, albo podaje naukę, jaką ze święta odnieść mamy.... Zkąd to pochodzi, że w dawniejszych czasach tak dobrze rozumiano łaciński śpiew Introitu, że nawet w kalendarzach nazywano niedziele podług słów początkowych tegoż introitu: n. p. niedziele *Invocabit, Oculi, Laetare* i t. d.? Wówczas więcej zajmowano się modłami liturgicznymi kościoła i częściej, niż dzisiaj, razem z kościołem się modlono.“¹

Melodye Introitu są proste, do melodyi antyfon podobne. Dawniej śpiewano po introicie cały psalm z *Gloria Patri*, poczem powtarzano antyfonę (ob. §. 21). Kościół przepisuje, by antyfonę introitu dwa razy śpiewano (jak przy aspersyi); można jednak za drugim razem antyfonę recytować jednym tonem.

Bogatszymi są zwykle śpiewy chorału na *Kyrie*. Dobrze czynią i wiele dobrego smaku zdradzają dyrygenci, którzy już to melodyę na *Kyrie*, już też melodyę Introitu tak transponują, że bez długiej modulacji na organach obydwie te, w odrębnych zwykle tonacjach ułożone melodye ściśle ze sobą łączą.²

II. Przy śpiewie Graduału z *Alleluja* i traktem, posiadającym najdłuższe neumy, trzeba dardziej niż przy innych śpiewach zwłaszcza gdy msza bez dyakona i subdyakona się odprawia, korzystać z pozwolenia na recyto-

¹ X. Dr. J. Selbst, der lat. Kirchengesang beim hl. Messopfer. 2. wyd. str. 245 i 247.

² Z doświadczenia wykazuje się, że śpiewanie Introitu i *Kyrie* wedle przepisu kościoła nie trwa dłużej jak trzy do czterech minut; przy częściowej recytacji nawet w dwóch do trzech minutach woli kościoła zadość uczynić można.

wanie tekstu. Jeżeli n. p. pierwszy wiersz gradułu się recytuje, a drugi wiersz z Alleluja tylko się śpiewa, wtedy nikt chyba na zbytne przedłużanie nabożeństwa spowodowane ścisłym przestrzeganiem przepisów Kościoła skarżyć się nie będzie. Ku uspokojeniu niecierpliwych niech posłużą słowa św. Bonawentury:¹ „Niech wierni trwają w wykonywaniu przykazań, które im wykładane bywają, i niech stopniowo postępują drogą doskonałości.“

Tenże doktor kościoła pisze tamże: „przedłużamy zwykle śpiew w Alleluja przez t. zw. jubilację na ostatniej głosce a wykonaną, by przez to pokazać, że radość świętych w niebie nie ma końca i wysłowioną być nie może.“

To samo cośmy wyżej o jedności tonacji przy śpiewie Introitu i Kyrie powiedzieli, także i tutaj o śpiewie Gradułu, Alleluja i Traktu powtórzyć wypada.

III. Nazwa *Offertorium* (Ofiarowanie) ztąd pochodzi, że śpiewano je podczas gdy biskup lub kapłan odbierał dary ofiarowane od duchowieństwa i ludu.... Śpiew trwał tak długo, aż składanie darów się nie skończyło; dla tego kilka razy ofertoryum powtarzano. My zaś śpiewamy dzisiaj ofertoryum, by złożyć Bogu ofiarę chwały i uwielbienia.“² Dawniej były melodye na ofertoryum bardzo bogate i rozwlekłe (*pneumis distentum*). W autentycznych księgach choralnych są one krótsze i prostsze, do melodyi antyfon podobne. Nie można usprawiedliwiać opuszczania śpiewu na ofertorium przepisanego i zastępowania go śpiewem innego, w żadnym albo w bardzo luźnym związku z duchem uroczystości stojącego tekstu. Nawet gdy stósowny motet kilkugłosowy po prześpiewaniu mszalnego tekstu ma być śpiewany, lepiej jest śpiewać wpraw choralnie tenże tekst, niż go tylko recytować.

IV. Komunia (*Communio*) dzisiejsza po *Agnus Dei* jest dawniejszą antyfoną, którą w połączeniu z psalmem śpie-

¹ *Expositio Missae*, cap. II., opp. tom. VII., str. 74.

² Amberger, *Pastoraltheologie* 2. tom. str. 113.

wano. „Śpiew Komunii nie zawsze jest dziękczynieniem za Komunię św., stoi on raczej w ścisłym związku z Introitem i ofertoryum, wyrażając powtórnie myśl odpowiadającą każdorazowej uroczystości. Zawiera on naukę, którą jako owoc z nabożnego słuchania mszy św. do domu zabrać ze sobą mamy.¹

Także i melodia na *Agnus Dei* powinna mieć, o ile możliwości równą wysokość intonacji co melodia na *Komunię*. Krótką przegrywką na organach można intonację te zrównać i chór na śpiew Komunii naprowadzić. Przegrywki te winny jednak być jak najkrótsze, by nie wstrzymywały kapłana i nie przedłużały mszy św. Gdy organy milczą, n. p. w Adwencie i w Poście, wtedy między śpiewem na *Agnus Dei*, a Komunią zrobić trzeba pauzę, podczas której dyrygent chóru podać winien intonację tej ostatniej.

V. Ćwiczenie się w śpiewaniu Antyfon², które, już to bez następującego po nich psalmu, już też przed i po psalmach w brewiarzu, jako najważniejsza jego część (*Antiphonarium*) tudzież w graduale, w rytuale i w pontyfikale zachodzą, — jest najlepszym przygotowaniem się do trudniejszego śpiewu choralnego; melodye ich pośredniczą między sylabicznymi śpiewami psalmów, prefacyi, lekcyi, hymnów, melodyi na Gloria i Credo, a bogatszymi śpiewami zmienionych części mszy św. i t. d. Antyfona o tyle jest ważna, że podaje ona myśl, jaką umysł przy śpiewaniu psalmów ma być głównie zajęty. Przez powtarzające się co chwile antyfony nabiera śpiew psalmów urozmaicenia, staje się jakby dramatycznym.

¹ X. Dr. Selbst; tamże str. 255.

² Jeszcze w 4. wieku istniała t. zw. antifonia t. j. śpiewanie na przemian psalmów przez lud na dwa chóry podzielony. Jako zabytek tego rodzaju śpiewania pozostała antyfona *Lumen ad revelationem* z ps. *Nunc dimittis* w uroczystości Matki Boskiej Gromnicznej i w kilku obrzędach w pontyfikale rzymskim podanych. Dobry w nich mamy obraz łączności t. zw. *schola cantorum* (antyfona) z śpiewającym psalmy ludem (antyfonia).

Dyrygent, chcący zachować jedność, albo przynajmniej podobieństwo w intonacji antyfon napisanych w rozmaitych tonach, winien dobrze wpierw wysokość intonacji obmyśleć.

W żadnych śpiewach rękopisy i wydania choralnych melodyj takiej nie okazują zgodności, jak w antyfonach. Pochodzi to stąd, że melodye do antyfon dziwnie pięknie stósuja się do t. zw. melodyi mowy, to jest do akcentów i do rytmiki podanej przez wyrazy pojedyncze i przez całe zdania. Śpiewaj często antyfony, a wnet w śpiewie choralnym się wyćwiczysz.

VI. Przez *responsorium* rozumiemy teraz głównie śpiewy po lekcjach w jutrzni. Dawniej zwały się tak samo śpiewy po lekcji mszalnój.

W urzędowym wydaniu antyfonarza wydrukowano wszystkie w brewiarzu zachodzące responsoria na jutrznię. Posługiwano się przy wydaniu tem antyfonarzem antwepskim (Trognezyusza) z r. 1611. Responsoria tego ostatniego zostały jednak przez komisję papieżką znacznie skrócone i zrewidowane.

Także i w intonacji responsoriów można się zastósować do wysokości tonu, w jakim poprzedzająca je lekcja była śpiewana. (ob. §. 43 i 44.) W braku śpiewaków lub czasu można wiersz (V) tudzież repetycję (R) w *responsorium* recytować na dominancie.

Domówienie.

Kapłani, klerycy i śpiewacy świeccy, wykonywujący śpiew choralny podczas obrządków liturgicznych według podanych wyżej przepisów, t. j. starający się o zrozumienie tekstu, o odpowiednią modulację głosu¹, o dobre akcentowa-

¹ Św. Augustyn opisał kilku słowami i dobitnymi słowy (Wyznania X. 25) dobre połączenie melodyi z tekstem, na mocy którego

nie wyrazów i zdań, — śpiewają wedle przepisów kościoła i spełniają życzenia i napomnienia kardynała Bony¹: „Ćwiczmy się bezustannie w muzyce, chwałę Bożą w tem wygnaniu naszym, złączeni głosem i sercem wyspiewując — dopóki nas Bóg nie uczyni uczestnikami muzyki boskiej i do godności śpiewania nieskończenie doskonałych pieśni anielskich nas nie wyniesie:“

„Chwałą swą i czią niech słynie
Bóg w niebieskiej krainie,
I wespół z nim niepojęty
Syn Boży i Duch święty.
Jego rząd i panowanie,
Na wieki nie ustanie.“²

melodya nie przytłumiała tego ostatniego i nie odrywała słuchających od zrozumienia treści: „*Quum mihi accidit, ut me amplius cantus, quam res quae canitur moneat, poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem.*“ Ileż mi się wydarzy, że więcej śpiewem niż treścią śpiewanego tekstu wzruszony się czuję, wtedy przyznaje się do winy karygodnej; wolałbym w takim razie nie słyszeć śpiewającego.

¹ Bona. *De divina Psalmodia*; Cap. XVII. §. V, 5.

² Druga zwrotka hymnu z Laudesów na Poświęcanie kościoła, wedle tłumaczenia X. Stanisława Grochowskiego, wyjętego z wydania krakowskiego z 1599. roku. (Przyp. tł.)

Spis alfabetyczny

skrócen i wyrażen kalendarza dycezyjalnego 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., *albus*, biały, wskazuje kolor szat kapłańskich (*color paramentorum*).

a. (ab przed spółgłoskami), od, np. *Vesp. a cap.*, ob. str. 122.

Abb., *Abbas*, opat (str. 74).

absque, bez.

ac, i.

ad, do, przy, u.

add., *additur* lub *adduntur*, (n. p. 2 *Alleluja*) oznacza „dodanie” *Alleluja* w czasie wielkanocnym str. 70, 123. i t. d.

addit Brev. *additamentum Breviarii*. Dodatek do brewiarza.

adultus, dorosły.

Adv., *Adventus*, str. 70.

aestiva pars, część latowa (3. tom) czterotomowego brewiarza.

al., *alias*, gdzieindziej;

a. l., *aliquibus locis*, w niektórych miejscach.

alius, *alii* i t. d., inny.

alternatim, odmiennie, kolejno.

Ang., *Angelus*, anioł n. p. *Angeli custodes*, aniołowie stróżowie.

Anniversarius, dzień roczny, roczne wspomnienie.

Annuntiatio B. M. V., Zwiastowanie Najśw. Maryi Panny.

annus, rok.

ante, *antea*, przedtem.

antequam, zanim, niż.

Ant., *Antiphona*.

Ap. lub **App.**, *Apóstolus* lub *Apostoli*.

apparet, wynika.

appositus, dodany, przyłączony.

apud, przy, u.

Arch., *Archángelus*, archanioł.

Ascensio, Wniebowstąpienie.

Assumptio 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 niedzielną; 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; *brévior*, krócej; *brevissimus*, najkrótszy.

C., *Color*. CA. biały, CR. czerwony. CV. fiołtowy, CVir. zielony, Cnig. czarny.

calce, n. p. *in calce*, przy końcu.

Campána, dzwon.

candéla, świeca.

Cant., *Cánticum*, śpiew pochwalny (kantyk).

Cant., *cantátur*, śpiewa się *Missa cantáta*, śpiewana msza, *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 ecclesiá*, kościół katedralny.

cessat, przestaje.

Ch., *Christus*.

Cin., n. p. *Cinerum dies*, środa popielcowa.

circa, około, na, względem.

Circumcisio, obrzezanie.

cl., *classis*, godność.

Collegiáta ecclesiá, kościół kolegiacki z kanonikami.

com., *commemoratio*.

comm., *Commune*.

compl., *Completorium*.

Cóncio, kazanie.

Concéptio, B. V. M., Poczęcie Najśw. Maryi Panny.

cf., *confer*, porównaj.

concordat, zgadza się.

C. lub **Confessor**, wyznawca.

C. P., *Confessor Pontifex*; C. non P. *conj.*, *conjugitur*, 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 Jesu, Serca Jezusowego.

Corpus, ciało n. p. *Corpus Christi*, Boże Ciało.

cras, jutro, *crástinus*, jutrzejszy.

Cr., *Credo*, ob. także *curr.*

Crux., krzyż.

cujus, którego; *cui*, któremu.

cum, z; n. p. *cum octáva*, z oktawą.

curr., bieżący; n. p. *currens officium*, na ten dzień przypadające.

D., ob. *dic.*

de, o, od; n. p. *Vesp. de sequ.*

Dedic., *Dedicatio*, poświęcenie.

deest lub **désunt**, brakuje, brakuja.

Def., *Defunctus*, 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*, dzień stały.

distributio, rozdzielenie.

D., *Doctor Ecclesiæ* doktor kościoła.

Dom., *Dominica*, niedziela.

Dnus lub **Dni**, *Dominus*, *Domini*, Pan; n. p. *D. N. J. Chr. Domini nostri Jesu Christi*. Pana naszego Jezusa Chrystusa.

dum, podczas.

duo, dwa; *duodecim*, dwanaście.

dx., *duplex*.

ea., *de ea* znaczy, że nie obchodzi się uroczystości Świętego lub innej, ale oficyum należy wziąć z dnia (z *Proprium de tempore*, resp. *Psalterium*) np. *Feria 4 de ea*, z środy.

Eccel., *Ecclesia*, kościół.

ECED. *Episcopi Confessoris Ecclesiæ Doctoris*.

ei, mu, temu.

ejus, tego; n. p. *ejus loco*, w miejsce tego.

ejusdem, zobacz *idem*.

elev., *elevatio Ss. Sacram*, podniesienie świętych postaci, podniesienie.

eo, *de eo (Sabbato)*, z soboty; ob. wyżej *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*.
erat, był; **esset**, byłby.
est, jest.
et, i; **et-et**, tak-jak.
etiam, także; **etiāmsi**, chociaż.
Ev., *Evangelium*; także; *Evangelista*, ewangelista.
ex, z, od.
excepto, wyjąwszy.
excl., *exclusiue*, wyłącznie.
exinde, z tamtąd.
extra, zewnątrz, po za (n. p. *extra temp. pasch.* po za czasem wielkanocnym).
facit, czyni; **facto**, po spełnieniu.
Fer., *Feria*.
Fest., *festum*, święto.
fin., *finis*, koniec; **finito**, po skończeniu.
fit, staje się; **fieri potest**, może się zdarzyć.
fixus, stały.
flexis genibus, klęcząco.
f., *fuit*.
G., litera niedzielnia ob. *A*.
generale, powszechne; n. p. *mandatum generale*, powszechny nakaz.
genuflexio, przyklęknięcie.
Gl., *Gloria*, s. *Gloria*, bez *Gloria*.
Grad., *Graduale*. albo książka, która wszystkie śpiewy mszalne zawiera; albo śpiew chóru po epistole; *psalmi Graduales*, nazywają się psalmy 119. do 133.
gravis, ważny; n. p. *pro re gravi*; dla ważnej sprawy.
hac, *haec*, *hanc*, *has*, *harum* itd., różne końcówki od *hic*.
hebd., *hebdomas*, tydzień; *major heb.*, wielki tydzień.
heri, wczoraj.
hic, ten (zaimek).
hiemalis pars, część zimowa, pierwsza część brewiarza.
hodie, dziś, *hodiernus*, dzisiejszy.
hon., *honor*; n. p. *in honorem*, na cześć.
hora, godzina.
hujus, *huic*, *hunc*, ten, temu, tego; ob. *hic*.
Hymn., *Hymnus*.

Ibi, *ibidem*, tamże, na temże miejscu.
Id, to.
idem, tenże z końcówkami *eiusdem*, *eidem*, *eundem*, *eodem*, *iidem*, *iisdem* i t. d.
igitur, dla tego, więc.
ii, ci (od *is*); *iidem*, ciż sami.
ille, ów, z końcówkami *illius*, *illi*, *illum*, *illorum*, *illis* i t. d.
Immacul., *immaculata*, niepokalana.
immediate, bezpośrednio.
in, w, przy.
incipit lub **incipiunt**, zaczyna się lub zaczynają się.
inclinat, skłania; *inclinatio*, skłanianie.
incl., *inclusiue*, włącznie.
indutus, ubrany.
indulgentia, odpust, pozwolenie.
infirmus, chory.
infra, podczas; *ut infra*, jak niżej.
initium, początek, rozpoczęcie.
Innoc., *Innocentes*, Młodzianki.
integer, cały, doskonały.
inter, pomiędzy, pośród.
intra, pomiędzy, podczas.
Intr., *Introitus*.
Inventio, odnalezienie.
Invit., *Invitatorium*.
ipse, sam, tenże z końcówkami *ipsius*, *ipsi*, *ipsum*, *ipso*, *ipsorum*, *ipsis* itd.
itaque, ztąd, dla tego.
item, tak samo, również.
iacet, znajduje się.
jam, już.
Jan., *Januarius*, styczeń.
J. T., *Jesu Tibi* znaczy, iż zamiast ostatniej zwrotki w hymnie śpiewać należy: *Jesu tibi sit gloria, Qui natus es de Virgine etc.*; podczas oktawy Wniebowstąpienia Pańskiego: *Qui victor in coelum, redis, Cum Patre et almo Spiritu In sempiterna saecula*.
jubet, nakazuje.
Jul., *Julius*, czerwiec.
jun., *junior*, młodszy.
jungitur, łączy się; *juncto* po połączeniu się.
jure, prawnie.

jussu, na rozkaz.
juvat, jest pożyteczną.
juxta, przy, blisko, podle.
Kalendarium, kalendarz.
kal., *Kalendae*, pierwszy dzień miesiąca.
Lamentatio, str. 138.
Laud., *Laudes*.
laudabilis, godny pochwały.
L. lub **Ll.**, *Lectio*, *lectiones*, czytanie.
legitur, czyta się.
lib., *ad libitum*, według upodobania.
Lib., *Liber*, książka.
liber, wolny.
lit., *Litania*, litania.
locus, miejsce.
Lux, światło.
Magis, więcej.
Magn., *Magnificat*.
magnus, wielki.
major, większy; n. p. *dupl. majus*.
mane, rano.
manus, ręka.
M. lub **Mm.**, *Martyr*, *Martyres*.
Martyrologium, str. 143.
Mat., *Matutinum*.
maximus, największy.
M. S. lub **mut. 3. Vers.** ob. str. 125.
Missa, msza; *Missale*, mszał.
M. C., ob. *C. M.*
minor, mniejszy; **minus**, n. p. *dupl. minus*.
mob., *mobilia festa*, święta ruchome.
modus, sposób.
more, n. p. *more solito*, w zwykły sposób.
mors, śmierć; *mortuus*, zmarły, umarły.
mutatur, zmienia się.
Nam, bowiem, gdyż.
Nat., *Nativitas*, narodzenie.
ne, aby nie.
nec neque i neve, jeszcze, i nie, lub nie, *nec-nec*, ani-ani.
nemo, nikt, żaden.
n., *niger*, czarny.
nihil, nie.
nisi, jeżeli nie, oprócz.
Noct., *Nocturnae*.
nocte, w nocy.
nomen, imię; *nominis*, imienia.

non, nie; n. p. *C. n. P. Confessor non Pontifex*, wyznawca nie biskup.
Non., *Nona (hora)*.
nondum, jeszcze nie.
nonnulli, kilku.
nonnunquam, niekiedy.
not., *notatur*, jest podanem,
nullus, żaden.
num, czy.
numerus, liczba.
nunquam, nigdy.
nupt., *nuptiae*, wesele.
ob, z powodu.
obitus dies, dzień zejścia.
observatur, przestrzega się; *observandum est*, należy przestrzegać.
oct., *octava*.
off., *officium*, oznacza wszystkie przepisane śpiewy i modlitwy podczas Mszy św. i w odmawianiu brewiarza; *officium divinum*, odnosi się zwykle do odmawiania brewiarza.
ommittitur, opuszcza się; *omisso*, z opuszczeniem albo po opuszczeniu.
omn., *omnis* każdy; *omnes*, *omnia*, wszyscy, wszystko.
or., *oratio*, modlitwa.
org., *organum*, organy.
Pag., *Pagina*, stronnica.
Palm., *Palmae*; n. p. *Dom. Palmorum*, niedziela palmowa.
Pp., *Papa*, papież.
parochus, proboszcz; *parochialis*, parafialny.
pars, część; *partim*, częścią.
pavulus, dziecko.
Pass., *Passio*, męka; n. p. *Dom. Passionis*, niedziela druga przed Wielkanocą, str. 70.
Pasch., *Pascha*, Wielkanoc; *paschalis*, wielkanocny.
patronus, patron; n. p. *patronus eccl.*, patron kościoła.
Patr., *Patrocinium*, Opieki.
Pentec., *Pentecostes*, Złotone Świątki str. 71.
per, przez, podczas.
permissu, z pozwoleniem; *permitted*, pozwala się.

Plag., n. p. *Fest. 5 Plag.* święto 5 ran P. Jezusa.
Plan. plic., *Planétæ plicatae*, ubranie lewitów na adwent i post.
plúres, kilku; *plúrium*, kilku; *pluribus*, kilku.
plúrimi, wielka liczba.
plus-quam, więcej niż.
pomeridianus, popołudniowy.
ponitur, kładzie się; *positus*, położony.
Pont. iub **P.**, *Pontifex*, n. p. *C. P.* lub *C. n. P.* lub *E. C.* wyznawca biskup lub wyznawca nie biskup.
Post. po; *postea*, potem.
postquam, kiedy.
Postcommúnio, nazywają się modlitwy kapłana przed *Ite Missa est*.
prae, przed.
praecedens, poprzedzający.
praecéptum, przepis; *praecipit*, *praecipitur*, przepisuje się.
praeparátio, przygotowanie.
Praefátio, prefacya str. 92.
Praepositus, proboszcz; *praepónitur*, przełożony, przeniesiony nad czym.
praescriptum, przepis.
praes., *praesens*, obecnie.
praeteritus, przeszły, upłyniony.
Prima, pryma.
primus pierwszy; *primum*, najpierw.
prior, pierwój.
priv., *privata*; n. p. *Missa privata*, msza czytana dla odróżnienia od śpiewanej mszy uroczystej.
prius, pierwój, naprzód; *priusquam*, przedtem.
pro, dla.
procul, z daleka.
prohibetur, jest zakazaniem.
prope, blisko, przy; *proprior*, bliżej; *proximus*, najbliższy.
Proph., *Propheta*, prorok lub *Prophetia*, proroctwo.
propr., *proprius*, właściwy; *Proprium* *Diocesano*.
prout, jak, jakoteż.
Ps., psalmy; *Psalt. Psalterium*, nazywa się początek brewiarza aż do komplety.
publ., *publicus*, publiczny.

publicatio, ogłoszenie.
pulsatur, gra się; *organum*, lub *Campana*, dzwoni się.
Purif., *Purificatio*, *B. M. V.*, Oczyszczenie Najśw. Maryi Panny.
Quadrg., *Quadragesima*, *Quadragesima*, czterdzieści.
quaeritur, zachodzi pytanie, *quaestio*, pytanie.
quam, niż, jak; zob. *qui*.
quando, gdy, jeżeli.
quare, dla tego, dla czego.
quatuor, 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.
quia, ponieważ.
quicumque, kto tylko.
quidam, ktoś; z końcówkami od *qui*, n. p. *quibusdam*, niektórym.
quilibet, każdy.
quinque, pięć; *quingies*, pięć razy.
Quinquag., *Quinquagesima*, Pięćdziesiątnica.
quod, gdyż; zob. także *qui*.
quoque, także.
quoniam, ponieważ.
quotannis, corocznie.
quotidie, codziennie.
quoties, *quotiescúmque*, ile razy.
quum, gdy, ponieważ.
Rec., *recens*, nowy; *recentior*, nowszy.
Reg., *Regum*; n. p. *Lib. I. Reg. I.*, księga królewska.
rel., *reliqua*, ect. reszta.
reperitur, znajduje się.
rep., *repetitur*, powtarza się; *repetit*, powtarza; *repetitio*, powtórzenie.
Requ., *Requiem*, msza żałobna.
R. lub **Resp.**, *Responsorium*, odpowiedź, zwykle druga część *versetu* lub czytania. *R. br.* str. 142.
Res., *resurrectio*, zmartwychwstanie, *ritus*, obrządek, rodzaj nabożeństwa.
n. p. ritu duplex.
R. M., *Rex Martyr*, król i męczennik.

Rog., *rogatio*, prośba; n. p. *Fer. II.* *Rogationum*, poniedziałek dni krzyżowych.
r., *ruber*, czerwony.
Sabb., *Sabbatum*, sobota.
sacer, święty.
Sac., *sacerdos*, kapłan.
saepe, często.
S., *sánctus*, święty; *Sc.*, *sáncti*, święci; *Sanctissimum*, Najśw. Sakrament.
sc., *scilicet*, mianowicie, to jest.
scire, wiedzieć.
Scr., *Scriptura*, pismo; *scriptus*, pisany.
S. O., *scriptura occurrens*, lekcye i nokturnu z officjum przypadającego na pewien dzień tygodnia.
se, się.
secre., *secreta*, zowią się modlitwy kapłana przed prefacyą.
secreto, cicho, po cichu.
secundum, według.
secundus, drugi.
sed, ale, lecz.
sem., *semidplex*.
semper, zawsze.
septem., siedm; *septimus*, siódmy.
sepultura, pogrzeb.
sequ., *sequens*, następny; *sequitur*, następuje.
Sequ., *Sequentia*, str. 87.
sero, późno, w wieczór.
servatur, przestrzega się.
seu lub **sive** lub.
sex, sześć; *sextus*, szósty; *sexta*, str. 144.
si, jeżeli, czy.
sibi, sobie.
sic, tak, w taki sposób.
sicut, jako też.
silent, milczą.
similis, podobny.
simpl., *simplex*, prosty.
sive, bez.
singulis, pojedynczy.
sive, ob. *seu*.
Soc., *socius*, towarzysz.
sol, słońce.
sol., *sollemnis*, uroczysty.
solet, zwykło.
stat, znajduje się.
sub, pod.

súbito, nagle, natychmiast.
suffr., *suffragia*.
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.
superfuit, pozostał się.
suppl., *supplementum*, dodatek.
supra, ponad, wyżej.
súus, swój z końcówkami *sua*, *suum*, *suam*, *sui*, *suo*, *suorum*, *suarum*, *suis*, etc.
Tacet, milczy.
talis, taki; *taliter*, w taki sposób.
tam, jak; *tam-tam*, tak-jak.
tamquam, jakkolwiek, jakoby; *tamquam*, tak-jak.
tantus, tak wielki, tyle.
tenet, przestrzega, trzyma.
ter., trzy razy.
term., *terminatur*, kończy się.
tertius, trzeci.
Tert., *Tertia*, str. 144.
thuriferarius, turyferarz.
tm., *tantum*, tylko.
tollitur, znosi się, opuszcza się.
tot, tylu; *tóties*, tak często.
tot., *tóties*, *totus*, *totum* etc., zupełny, cały.
Tr., *Tractus*, str. 86.
Transfig., *Transfiguratio*, Przemienienie.
Transl., *translatio*, przeniesienie.
tres, *tria*, *trium*, etc., trzy.
Triduum, trzydniowa uroczystość lub nabożeństwo; *triduum sacrum*, ostatnie 3 dni Wielkiego tygodnia.
Trin., *Trinitas*, Trójca Przenajświętsza.
tum, wtedy, potem; *tum-quum*, tak-jak.
tunc, wtedy, tedy.
ubi, gdzie, dokąd.
ubicúmque, dokąd tylko, gdzie tylko.
ubique, wszędzie.
u. E. D., *ultimum Evangelium Dominicæ*, ostatnia Ewangelia z niedzieli.
ult., *ultimus*, ostatni.

ũltra, ponad, dalej.
 unacum, razem z.
 unitus, jedyny.
 ũnus, jeden.
 usque (ad), aż do.
 ũsus, zwyczaj.
 uterque, każdy z obydwóch, oba;
 n. p. in utrisque Vesperis, w I i II.
 nieszpiorach.
 utrum, czy (w pyt.).
 V., *Vesperae*, nieszpór.
 Vacat, wypada, brak.
 vadit, idzie.
 valde, bardzo.
 valet, zmienia się.
 variatur, uchodzi.
 varius, rozmaity.
 vel lub velut, jakoby.
 Ven., *Venerabilis*, czcigodny.
 verbum, słowo.
 Verna pars, część wiosenna cztero-
 tomowego brewiarza.
 vero, lecz, jednak.

V., *Versus* lub *Versiculum*, W.W.
Versiculi; ob. Respons.
 verus, prawdziwy.
 Vesp., *Vesperae*, nieszpory str. 122.
 vespere, w wieczór.
 vestis, ubranie.
 Vid., *Vidua*, wdowa.
 vide, zobacz.
 Videtur, zdaje się.
 Vig., *Vigilia*, wigilia.
 viginti, dwadzieścia.
 vl., *violaceus*, fioletowy.
 V., *Virgo*, dziewica.
 VM., *Virgo Martyr*. Dziewica i mę-
 czeniczka.
 v., *viridis*, zielony.
 Visitatio, nawiedzenie.
 vitandus, należy unikać.
 vivus, żywy.
 vix, zaledwie.
 votum, ślub.
 votiva, ob. str. 74.
 vuln., *vulnera*, rany.

Tabela I. Pisownia łacińska neum pospolitych.

a) *Punctum*. b) *Virga*. c) *Podatus*. d) *Clivis*. e) *Torculus*. f) *Porrectus*.

Wiek 8. i 9.	•	/	/ /	^	~	N
Wiek 10. i 11.	•	/	/ /	^	~	N
Wiek 12. i 13.	•	/	/	^	~	N
Wiek 14. i 15.	•	/	:	^	~	N

g) *Scandicus*. h) *Salicus*. i) *Climacus*. k) *Pes subpunctis*. l) *Climacus resupinus*.

Wiek 8. i 9.	•	/	/	^	~	N
Wiek 10. i 11.	•	/	/	^	~	N
Wiek 12. i 13.	•	/	/	^	~	N
Wiek 14. i 15.	•	/	/	^	~	N

Tabela II. Pisownia gotycka neum pospolitych.

a) *Punctum*. b) *Virga*. c) *Podatus*. d) *Clivis*. e) *Torculus*. f) *Porrectus*.

Wiek 8. i 9.	.	/	↗ ↘	↗ ↘	↗ ↘	N
Wiek 10. i 11.	.	/	↗ ↘	↗ ↘	↗ ↘	N
Wiek 12. i 13.	.	/	↗ ↘	↗ ↘	↗ ↘	N
Wiek 14. i 15.	.	/	↗ ↘	↗ ↘	↗ ↘	N

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 III. Pisownia łacińska ozdób neumatycznych.

a) *Strophicus*. b) *Epi-
phonus*. c) *Cepha-
licus*. d) *Ancus*. e) *Quilisma*. f) *Pressus*.

Wiek 8. i 9.	, , ,	υ	ρ	β ρ	ω	μ μ
Wiek 10. i 11.	η η	υ	ρ	β ρ	ω	μ μ
Wiek 12. i 13.	η η	υ	ρ	β ρ	ω	μ μ
Wiek 14. i 15.	η η	υ	ρ	β ρ	ω	μ μ

Tabela IV. Pisownia gotycka ozdób neumatycznych.

a) *Strophicus*. b) *Epi-
phonus*. c) *Cepha-
licus*. d) *Ancus*. e) *Quilisma*. f) *Pressus*.

Wiek 8. i 9.	, , ,	υ	ρ	β ρ	ω	μ μ
Wiek 10. i 11.	η η	υ	ρ	β ρ	ω	μ μ
Wiek 12. i 13.	η η	υ	ρ	β ρ	ω	μ μ
Wiek 14. i 15.	η η	υ	ρ	β ρ	ω	μ μ

Tabela V.

Postacie kluczy i znaków $\flat$ i $\sharp$ w porządku chronologicznym.

a) Pisownia łacińska.

Wiek 11.	c	f	G	b	b
Wiek 12. i 13.	C	f f	G	b	h
Wiek 14. i 15.	C	f f	G	b	h

b) Pisownia gotycka.

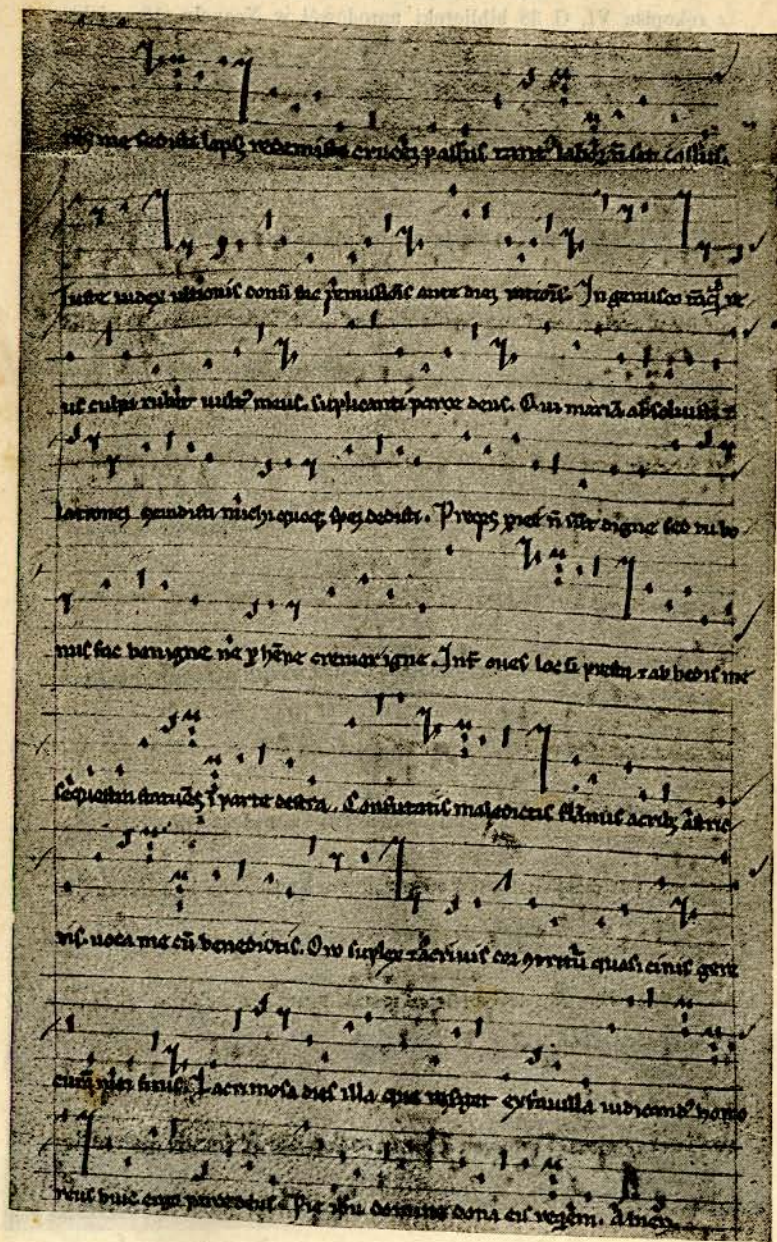
Wiek 11.	c	f f f	G	b	b
Wiek 12. i 13.	C	B	G	b	h
Wiek 14. i 15.	C	3	G	b	h

Melodya podanego niżej hymnu *Dies irae* zgadza się prawie zupełnie z naszą po dziś dzień wedle wydań piotrkowskiego chorału śpiewaną melodyą tegoż hymnu:

Sekwencya „Dies irae“

z rękopisu VI, G 38 biblioteki narodowej w Neapolu (13. wiek).

Dies ire dies illa soluet seculum in cinilla. treme datus est cybilla. Quam
tremor est fractus quando iuxta est uermus. tuncra tuncra dicitur o seculum. Tunc
muru quinger conit p sepulchri regionu coget omnes ante thronu.
non stupet natura cli moget creaturi iudicando respondet. Le
barteritui pteat inquo totu quatuor unda mundo uideret. Indoxer
go ai cunctis qd pteat lacerat pteat nil iulit remanet in olo
cu muler tuc dicitur que paritui ingatur. Inquit me ut facit
Rex nemende manebant qd solut soluat gnat solut me tuz pira
Pacare ihu pie qd lil canla tue me na me pda illa die. O ne



I. Dekret kongregacji św. Obrządków o śpiewie liturgicznym „Quod S. Augustinus“ z d. 7. lipca 1894.

Papież rzymscy starali się zawsze, mocą powagi swój o zupełne i doskonałe zastosowanie w praktyce tego, czego św. Augustyn i inni Ojcowie kościoła często o piękności i pożyteczności śpiewu kościelnego nauczali. Śpiew ten, bawiąc uszy, duszę uczuciami prawdziwej pobożności napełniać winien.¹

Dla tego to papież Grzegorz, nazwany Wielkim, tak troskliwie tą częścią katolickiej liturgii się zajmował, że śpiewy święte nawet nazwę swą od niego wzięły.

Z biegiem czasów inni papieże, wiedząc dobrze, jak bardzo śpiew kościelny do podniesienia katolickiego nabożeństwa się przyczynia, szli śladami swych poprzedników i czuwaliby bezustannie nad tem, by nietylko wzorowe wykonanie śpiewu gregoryjańskiego nie ustało, ale by i wydawnictwa ksiąg liturgicznych odpowiadającą ważności przedmiotu dokładnością się odznaczały.

Troskliwość ta papieży względem śpiewu gregoryjańskiego podniosła się po ogłoszeniu życzeń i dekretów soboru trydenckiego i po rewizji mszału, podjętej z wielką dokładnością na rozkaz papieża Piusa V. Papieże Grzegorz XIII. i Paweł V. i inni usilnie starali się, by jednoci w obrządkach św. odpowiadała wszędzie jedność w śpiewie kościelnym.

Wielką w tym względzie wyświadczył przysługę Stolicy św. Jan Piotr Alojzy z Palestriny, który poprawił, skrócił, uprościł i uzupełnił melodye gradułu. Mistrz ten działał przytem ogólnie; obcych żywiołów do śpiewu gregoryjańskiego nie wprowadzał, lecz charakterystyczne cechy jego wiernie zachował, ztąd słusznie reformatorem śpiewu liturgicznego nazwać go można. Znakomici uczniowie Palestriny, idąc za wskazówkami mistrza, wydali poprawiony w ten sposób graduł na rozkaz papieży w drukarni medycejskiej w Rzymie.

¹ Sw. Augustyna Wyznania, ks. X., rozdz. 33, n. 3.

Lecz rozpoczęta przez Palestrinę reforma śpiewu gregoriańskiego dopiero w naszym stuleciu szczęśliwie spełniona została. Ś. p. Pius IX, pragnąc gorąco zaprowadzić jedność w śpiewie liturgicznym, ustanowił specjalną komisję w Rzymie, której członkowie mianowani są przez Kongregację św. Obrządków i pod szczególnem tej ostatniej pracują kierownictwem, a przytem odznaczają się gruntowną znajomością śpiewu gregoriańskiego. Tej to komisji polecił Ojciec św. przejrzeć dokładnie nowego wydania gradułu rzymskiego, opartego na wspomnianem powyżej wydaniu medycejskiem, zatwierdzonem ongi przez Pawła V. Kilkakrotnie wyraził on swe uznanie wydawcom tegoż nowego gradułu, starannie przejrzanego i poprawionego według reguł przez komisję przepisanych i nie wahał się uznać go za autentyczny listem swym, we formie brewe papieskiego, d. 30. maja 1873 ogłoszonym, w którym między innemi czytamy: „Polecamy gorąco to wydanie gradułu rzymskiego Najprzewielebniejszym XX. Biskupom i tym wszystkim, którzy czy toż urzędu swego, czy z zamiłowania muzyką kościelną się zajmują; tem bardziej, że pragniemy usilnie, by, podobnie jak w innych częściach liturgii świętej, tak i w śpiewie kościoła katolickiego świata trzymały się zwyczajów i praktyk kościoła rzymskiego.

Panujący nam szczęśliwie papież Leon XIII. zatwierdził i rozszerzył dekret aprobujący swego poprzednika. Listem swym apostolskim z dnia 15. listopada 1878 r. polecił szczególnie nowe wydanie pierwszej części antyfonarza, obejmującej godziny kanoniczne, wydanie umiejętnie i starannie przejrzane przez biegłych muzyków, pod nadzorem Kongregacji św. Obrządków. Ojciec św. w wspomnianym liście swym tak do Biskupów i miłośników muzyki kościelnej się odzywa: „Zatwierdzamy i za autentyczny ogłaszamy wspomniany antyfonarz, przejrzany przez mężów w śpiewie kościelnym biegłych i przez Kongregację św. Obrządków ad hoc wybranych. Polecamy go gorąco XX. Biskupom i wszystkim lubownikom muzyki świętej, ażeby tym sposobem we wszystkich miejscach i dycezyach, jak w innych rzeczach, liturgii św. dotyczących, tak i w śpiewie kościelnym trzymano się praktyki i zwyczajów kościoła rzymskiego.“

Tymczasem, jak dawniej po ogłoszeniu brewe Piusa IX. zaczęto sprzeczać się i powątpiewać o prawdziwości aprobaty — wskutek czego Kongregacja św. Obrządków dekretem z dnia 14. kwietnia 1877 r. uważała za rzecz konieczną zatwierdzić ponownie edycję medycejską gradułu — tak i teraz po ogłoszeniu listu apostolskiego Leona XIII. wiele znalazło się osób, które za-

miast zakończyć sprzeczki, przywłaszczyły sobie prawo lekceważenia radami i dekretami dotyczącymi śpiewu kościelnego, zatwierdzonego przepisami i odwiecznymi zwyczajami liturgii rzymskiej.

Co gorzej, nawet gdy wydawnictwo kościelnych ksiąg chorowych zostało ukończone, i gdy cała sprawa załatwioną być się zdawała, sprzeczki i kłótnie wzrosły. Na kongresie w Arezzo, który sprawą śpiewu liturgicznego w roku 1882. się zajmował, dopuszczono się nawet gwałtownych wycieczek przeciw edycji medycejskiej, poddano ją ostrój krytyce, ku zasmuceniu tych wszystkich, którzy słusznie sądzą, że w sprawie jedności śpiewu kościelnego wyłącznie za głosem Stolicy św. pójść trzeba.

Ciż sami muzycy, którzy w Arezzo edycję powyżej wspomnianą zaczęli, rozszerzali publicznie swe wątpliwości w tym względzie, prócz tego przedłożyli Ojcu św. Leonowi XIII. życzenia swe, dotyczące śpiewu gregoriańskiego. Ojciec św., rozumiejąc ważność sprawy i pragnąc wzmocnić jedność i podnieść powagę śpiewu świętego, czyli gregoriańskiego, poddał życzenia te pod rozwagę osobnego komitetu, do którego wybrał kilku kardynałów, członków Kongregacji św. Obrządków.

Ci zaś, wszystko gruntownie rozważywszy i zasiągnąwszy rady wybitnych mężów, następujący w tej sprawie wydali sąd d. 10. kwietnia 1883.

Życzenia czyli prośby w roku zeszłym na zgromadzeniu aretyńskiem ułożone i Stolicy Apostolskiej w celu powrócenia do dawnych tradycji śpiewu gregoriańskiego przedłożone, nie mogą być przyjęte, ani zatwierdzone w formie w jakiej 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 obrzędach kościoła i o innych częściach św. liturgii; mimo to dzisiaj ten tylko rodzaj śpiewu gregoriańskiego za autentyczny i właściwy uważać należy, który był potwierdzony przez Pawła V., według uchwał soboru trydenckiego, tudzież przez śp. Piusa IX., przez Ojca św. Leona XIII. i przez Kongregację św. Obrządków, a który znajduje się w ogłoszonym świeżo wydaniu, albowiem ten tylko rodzaj zawiera sposób śpiewania, używany przez kościół rzymski; dlatego to o powyższej autentyczności i zgodności jego z przepisami nie godzi się nadal powątpiewać, lub dalej rozprawiać tym, którzy szczerze powadze Stolicy Apostolskiej są posłuszni.“

Mimo to dawniejsze trudności w ostatnim czasie z rozmaitych odnawiano przyczyn, powstały nawet nowe kontrowersye, któremi

starano się osłabić, a nawet obalić autentyczność tak wydania samego, jak i śpiewu w niem zawartego.

Z drugiej strony znalazło się wiele osób, które z faktu za twierdzenia przez papieża Piusa IX. i Leona XIII., celem zaprow adzenia jedności w śpiewie kościelnym, powyższej edycji, wnio skowały, że przez to samo wszelkie inne dotąd po rozmaitych kościołach używane śpiewy choralne stanowczo zakazane zostały. Ażeby wyjaśnić te wątpliwości i usunąć raz na zawsze dwuznaczne pojmowanie tej sprawy, Ojciec św. oddał ją pod rozagę wszystkim kardynałom w skład Kongregacji św. Obrządków wchodzącym, którzy na posiedzeniach dnia 7. i 12. czerwca rb. rozstrząsali na nowo wszystko co się sprawy tej dotyczy, rozważyli powstałe świeżo wątpliwości i ogłosili następujące zdanie:

„Rozporządzenia zawarte w brewe śp. Piusa IX., *Qui choricis* z dnia 30. maja 1873 r., w brewe J. Św. Ojca św. Leona XIII. *Sacrorum concentuum*, z dnia 15. listo pada 1878 r. i w dekrete Kongregacji św. Obrządków z dnia 26. kwietnia 1883. r. winny być wykonywane.“

Co się zaś tyczy wolności, na mocy której poszczególne kościoły mogą zachować śpiew prawnie w nich zaprowadzony i dotąd uży wany, też Kongregacja postanowiła odnowić i przypomnieć dekret swój, wydany na posiedzeniu dnia 10. kwietnia 1883, w którym usilnie napominała wszystkich biskupów i wszystkich tych, którzy śpiewem kościelnym się zajmują, by przyjęli przy sprawowaniu św. Obrządków wspomniane wyżej wydanie, by przez to przyspie szyli jedność w tymże śpiewie, — chociaż z drugiej strony, opie rając się na roztroprnym sposobie działania Stolicy św., wydania tego żadnemu kościołowi nie narzuca.

Gdy o tem wszystkiem niżej podpisany prefekt Kongregacji św. Obrządków Ojcu św. Leonowi XIII. wierne sprawozdanie złożył, Jego Świątobliwość dekret Kongregacji potwierdził, uznał i jako prawomocny ogłosił polecił dnia 7. lipca 1894.

Kajetan, kard. Alojzy-Masella.

(L. S.)

Prefekt Kongr. św. Obrz.

Ludwik Tripepi,

Sekretarz Kongr. św. Obrz.

II. Dekrety polskich synodów prowincjonalnych,

tyczące się śpiewu kościelnego.¹

1. Provincialis an. 1643.

Cum ob imperitiam cantus magna sit tam in cathedralibus et colle giatis ecclesiis vicariorum, quam in parochialibus cantorum penuria, intermissum musicae studium omnino revocandum censuit Synodus, atque ut in omnibus civi tatibus, 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 die bus horam integram continuam vel interpolatam, prout illis com modius videbitur, impendant im buendae musicae praeceptis ju ventuti. Quod etiam in Semina riis, quae reguntur a PP. Socie tatis Jesu observandum erit, in quibus poterunt erudiri etiam ii, qui in illis non aluntur, pro ar bitrio tamen rectorum eorundem Seminariorum.

2. Vilnensis an. 1717. Condu cantur peritae cantus et commoda voce praeditae personae quae, non modo officiis Divinis inserviant, sed etiam scholam cantus eccle siastici ubique collapsi restituere possint.

3. Vilnensis an. 1685. Sta tuendum 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 pro moveri 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 examinadoribus 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 vociferatoribus 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 *asperiore voces mediocritate quadam leniri, quantum fieri potest, curet*: quod si essent, qui emendationem vel temeritate, vel naturae vitio respuerent, ii *exanthorentur, 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 omitatur. Post matutinum cantentur Rosarium vel Officium Immacul. Concep. aut Corona B. V., prout fundatio aut consuetudo aut devotio suaserit... Post meridiem diebus festis 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 vespis festis observetur*. Opportunum etiam erit, ut omnes RR. parochi in villis devotionem vesperrarum 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, solemniter 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. Varmiensis 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. Chelmensis 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 confessionem fieri ad salutem oporteat.

18. Reformationes Generales a. 1621. Advertant locorum Curati, ne *cantilena Polonicae*, tempore Paschatis et Pentecostes, a populo cantari solitae, aliquid erroneum, vel indecens, contineant. Quorum quidem cantilenarum formas, ad verbum, prout canuntur, expressas, Parochi describant, et Synodo Decanali exhibeant; ut collatio-

nibus 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 sollemnia, praesertim in solemnitate Natalis Domini *vulgari sermone* inconcinnas et minus devotas probeant (*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 choralis*, vel *figuralis*, 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 temporis 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 Rudniana. Quotiescunque aliquis organistarum in officiis, quibus interesse tenetur, se presentem non exhibuerit vel alium idoneum non substi-

tuerit, 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 Parocho videbitur.

Index alphabeticus

cantionum et rerum liturgicarum Sacerdotibus et Clericis convenientium.

Absolutio in officio Matut. p.	137	Orationum Tonus ferialis p.	83
Æterne Rex altissime (Hymnus)	167	" " festivus	80
Alleluja in Missa Sabbati sancti	159	" " simplex ferialis	82
Alma Redemptoris Mater (Antiphona)	131	" " in Parasceve	84
Asperges me	145	O Redemptor	163
Ave Regina (Antiphona)	131	Oremus przed Offertorium	90
Ave sanctum Chrisma	163	Pange lingua (Hymnus)	167
Ave sanctum Oleum	163	Pater noster, Tonus ferialis	107
Benedicamus in Missa	111	Pater noster, Tonus festivus	106
Benedicamus in officio divino 128 seq.		Pax Domini	108
Benedykcie przy poświęceniu		PRÆFATIONUM CANTUS FERIALIS	102
świec, popiołu, palm i wody		PRÆFATIONUM CANTUS FESTIVUS	93
151 sequ.		Procedamus in pace	151
Benedictio Hebdomadarii in Matutino	136	Prophetiæ Tonus	158
Benedictio Pontificalis	169	Psalmorum Toni ferialis	120
Canticorum toni	121	Psalmorum Toni festivi	117
Capitulum in Officio	124	Regina cœli (Antiphona)	131
Confiteor	109	Requiescant in pace	113
Credo in unum Deum	89	Responsorium breve (in horis canonicis)	142
Deus in adjutorium	122	Sacris solemniis (Hymnus)	167
Domine labia mea	134	Salutis humanæ Sator (Hymnus)	167
Dominus vobiscum	80	Salve Regina (Antiphona)	131
Ecce lignum crucis	157	Si iniquitates (Ant. in exsequiis)	165
Ego sum (Antiph. ad Bened.)	165	Sit nomen Dni (Ant. in exs. parv.)	166
Epistola	85	Śpiew przy ołtarzu	178
Evangelium	88	" recytowany	203
Exultabunt (Ant. in exsequiis)	165	" hymnów metrycznych	206
Exultet jam Angelica turba	154	" hymnów niemetrycznych	211
Flectamus genua	84	Te Deum laudamus	139, 168
Gloria, Intonationes	79	Tonus peregrinus	119
Gloria, laus et honor	153	Uwagi dla kleryków	178
Humiliate capita vestra	84	Veni Creator Spiritus (Hymnus)	169
Interwałów ćwiczenia	43 seq.	Veni sancte Spiritus (Antiph.)	168
Ite missa est, Toni	110 seq.	Verbum supernum (Hymnus)	167
Jube domne benedicere	132	Vers. Toni in Officio divino	126
Książki liturgiczne	64	" " in Commemoratione	128
Lamentationis Tonus	138	" " in hebdomadas sancta	127
Lectionis Tonus	137	" " in Officio Defunct.	127
Litanie de B. M. V.	149	Vespere autem Sabbati	159
" de omnibus Sanctis	146 sequ.	Vidi aquam	145
" de Ss. Nomine Jesu	150	Ważności znaczenie interpunkcji	198
Lumen Christi	153	Wpływ tekstu i wymawiania na	
Martyrologium	143	nóty i ton	192
		Zalety śpiewu choralnego	15

Spis rzeczy.

§§.	Str.	§§.	Str.
1. Co rozumiemy przez śpiew choralny?	1	Ofiara mszy św.	
2. Rys historyczny śpiewu choralnego	2	21. Introit, Kyrie, Gloria . .	76
3. Zalety śpiewu choralnego.	15	22. Śpiew Oracyi	80
4. Podział książki	18	23. Od Epistoły aż do Prefacyi	85
		24. Uroczysty śpiew prefacyi	92
A. Wiadomości Wstępne.		25. Feryalny śpiew prefacyi	102
5. Nazwy tonów i tworzenie gam	20	26. Pater noster i Communio	106
6. Łączenie tonów, interwale	25	27. Ite Missa est i Benedicamus Domino	110
7. System nótowy, klucze . .	26		
8. Rytm, pauzy	33	Godziny Kanoniczne.	
9. Głos, wymawianie	36	28. Psalmodya kościelna . .	113
10. O czytaniu i akcencie . .	41	29. Śpiew psalmów in tono duplici et semiduplici . .	117
11. Ćwiczenia w intonacji czyli w traflanii interwałów . .	43	30. Śpiew feryalny psalmów i kantyków	120
B. Poznanie śpiewu choralnego.		31. Nieszpory i Kompletu . .	122
a) Część teoretyczna.		32. Jutrznia i Laudesy . .	134
12. Tworzenie trybów	46	33. Pryma, Tercya, Seksta i Nona	140
13. Nazwy i różnice trybów .	49		
14. Istota i własności pierwszych czterech trybów . .	53	Obrządki Nadzwyczajne Roku Kościelnego.	
15. Istota i własności ostatnich czterech trybów	55	34. Aspersya i litanie . . .	145
16. O transpozycji	58	35. Świecenie gromnic, palm, paschału	151
17. O krzyżyku (diësis) w chorale gregoryańskim	61	36. Msza święta w Wielki Czwartek, w Wielki Piątek, w Wielką Sobotę i Rezurekcya	157
b) Część praktyczna.		37. Różne obrzędy liturgiczne z pontyfikatu i rytuału rzymskiego . . .	160
18. Księgi liturgiczne	64	38. Organy towarzyszące chórowi gregoryańskiemu .	170
19. Rok kościelny i Rubryca	69		
20. Rozkład mszału rzymskiego (Graduału) i Brewiarza .	73		

C. Zgłębienie śpiewu choralnego.		ss.	Str.
I. Wskazówki ogólne.			
39.	Wskazówki dla duchow- nych	178	
40.	Wskazówki dla dyry- gentów	182	
41.	Wskazówki dla organistów	185	
42.	Wskazówki dla śpiewaków kościelnych	189	
II. Wskazówki dotyczące wykonania.			
43.	Wpływ tekstu i wyma- niania na nóty i ton	192	
44.	Ważność i znaczenie inter- punkcyi	198	
45.	Psalmy. Czytania do śpie- wu podobne	203	
46.	Hymny metryczne i sek- wencye	206	
47.	Hymny niemetryczne, pre- facye, litanie i t. d.	211	
48.	Zmienne śpiewy mszalne, antyfony, responsorya po lekcyach	213	
	Domówienie	216	
	Spis alfabetyczny skrótów i wyrażen rubryceli	218	
	Tabele neum	225	
	Sekwencya „Dies irae“	229	
	Dekret „Quod S. Augus- tinus“	231	
	Dekrety polskich synodów prowincjonalnych	235	
	Index alphabeticus canti- onum et rerum liturgi- carum	240	



63202