

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'C-dur.' and the bottom staff is labeled 'C-mol.'. Each staff contains seven triads, numbered 1 through 7. The 7th triad in the C-dur. staff is marked with an asterisk (*). The triads are: 1) C major (C-E-G), 2) D minor (D-F-A), 3) E minor (E-G-B), 4) F major (F-A-C), 5) G major (G-B-D), 6) A minor (A-C-E), and 7) B minor (B-D-F).

a) Trójdźwięk na pierwszym stopniu gamy *majorowej* ma jedną *wielką* tercję zasadniczą i jedną *małą* tercję uboczną, nadto jedną czystą kwintę; wszystkie podobne do niego trójdźwięki nazywają się *twardymi* (*dur*) czyli *wielkimi*. Takie trójdźwięki znajdują się na 4 i 5 stopniu gamy *majorowej* i 5 oraz 6 gamy *minorowej*.

b) Na drugim stopniu gamy *majorowej* znajdują się trójdźwięk z *małą* tercją zasadniczą i *wielką* tercją uboczną; takie trójdźwięki nazywają się *miękkimi* (*mol*)—czyli *małymi*. Małe trójdźwięki znajdują się na 2, 3 i 6 stopniu gamy *majorowej*, również na 1 i 4 gamy *minorowej*.

Trójdźwięki *majorowe* i *minorowe*, ze względu na czystą kwintę, którą posiadają, mogą być nazwane *czystymi*.

c) Trójdźwięk na 7 stopniu gamy *majorowej* posiada jedną *małą* tercję zasadniczą i podobną tercję uboczną; ponieważ te dwie tercje tworzą wspólnie kwintę zmniejszoną, dlatego taki trójdźwięk nazywa się *zmniejszonym*. Tego rodzaju trójdźwięk jest tylko jeden w gamie *majorowej*—na 7 stopniu; w gamie zaś *minorowej*—dwa: na 2 i 7 stopniu.

d) Na trzecim stopniu gamy *minorowej* znajduje się trójdźwięk z *wielką* tercją uboczną; dwie takie tercje tworzą wspólnie *kwintę zwiększoną*, skutkiem czego i ten trójdźwięk nazywa się *zwiększonym*.

W każdej gamie *majorowej* mieszczą się 3 trójdźwięki *wielkie* czyli *twarde*, 3 *małe* czyli *miękkie* i 1 *zmniejszony*; w gamie *minorowej* znajdujemy znowu 2 *wielkie*, 2 *małe*, 2 *zmniejszone* i 1 *zwiększony* trójdźwięk. Trójdźwięk *wielki* może być rozważany jako akord 1, 4 i 5 stopnia gamy *majorowej* lub jako akord 5 i 6 stopnia gamy *minorowej*; trójdźwięk *mały* zaś—jako akord 2, 3 i 6 stopnia gamy *majorowej* lub—1 i 4 gamy *minorowej*. Obadwa rodzaje trójdźwięków mogą należeć do 5 tonacyi, mianowicie: do 3 *majorowych* i 2 *minorowych*; trójdźwięk *zmniejszony* może należeć do 3 tonacyi: 1 *majorowej* i 2 *minorowych*; trójdźwięk *zwiększony* może należeć tylko do jednej tonacyi *minorowej*.

Zadanie 1. Do których tonacyi należą trójdźwięki *wielkie* na *c, f, as, des, fis, cis* i gdzie będą znajdowały się te trójdźwięki w powyższych tonacyach? Odpowiedz na powyższe pytania, rozpatrując trójdźwięki *małe* na *c, g, dis, gis, es, as*, podobnie trójdźwięki *zmniejszone* na *c, h, cis, dis, f, g*, jak również trójdźwięk *zwiększony* na *c, e, g, h, des, es, ges, bl*

Zadanie 2. Następujących trójdźwięków wskazać: 1) rodzaj, 2) pozycję, 3) zdwojoną część składową, 4) brak części składowej, 5) ścisłość lub rozległość harmonii!

The image shows two staves of musical notation, numbered 1 through 12. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The triads are: 1) C major, 2) D minor, 3) E minor, 4) F major, 5) G major, 6) A minor, 7) B minor, 8) C major, 9) D minor, 10) E minor, 11) F major, 12) G major.

*) Akordy w tonacyach *minorowych* tworzą się z tonów gamy *harmonijnej*. Porówn. str. 277 (Rok 1904).

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

Zadanie 3. Rozpatrując akordy w przykładzie poniższym, odpowiedz na też same pytania i zarazem wskaż, które tu akordy są zasadnicze, a które w przewrotach!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Zadanie 4. Określ następujące akordy!

Palestrina.

Sopran

Sub tu - um prae - si - di - um con - fu - gi - mus

Alt.

Tenor.

Bas.

Akordy zasadnicze i poboczne.

Z pośród trójdźwięków każdej tonacji najczęściej używają się trójdźwięki stopnia 1, 4 i 5; stąd nazwa: *trójdźwięki główne*; inne, na pozostałych stopniach zbudowane, zowią się *pobocznymi*.

Trójdźwięk stopnia 1 nazywa się *tonicznym*, na stopniu 5—*dominantowym*, na 4—*subdominantowym*.

W gamach majorowych wszystkie 3 trójdźwięki są wielkie, w gamach minorowych tylko trójdźwięk dominantowy jest wielki, podczas gdy 2 pozostałe są małe.

Zadanie 5. Napisz trzy główne trójdźwięki we wszystkich gamach majorowych i minorowych, które posiadają 2, 3, 4, 5 znaków przykluczowych w rozmaitych pozycjach! Jak nazywają się trójdźwięki poboczne w tonacji *As—*, *H—* major, również *C—*, *E—*, *Fis—* minor.

Kilka słów z powodu recenzji Pana Gralona o koncercie religijnym w Warszawie.

Czytując recenzje pism warszawskich z dziedziny muzycznej, przeciętny a wytrwały czytelnik, po kilku takich sprawozdaniach, zostaje w końcu tak oszołomiony, że ostatecznie nie wie, jakiego się ma trzymać zdania, jaki sąd wygłosić o jednej i tej samej rzeczy. W większym jeszcze kłopotcie znajduje się wówczas, jeśli miał szczęście być na koncercie i wyrobić sobie odpowiednie zdanie o wysłuchanych utworach. Słuchacz, więcej muzykalnie wykształcony, uśmiechnie się złośliwie i z politowaniem odczyta sarkastyczne poglądy jednego pisma, a ze zdziwieniem pochwały i zachwyty drugiego. Rzecz ta łatwo da się wytłomaczyć, skoro zważymy, że jesteśmy ludźmi, nie jednakową obdarzonymi inteligencją, że sposób zapatrywania się na daną kwestyę powstaje często skutkiem uprzedzeń, czy to do osoby wykonawcy, czy też skutkiem nieznamomości stylu i charakteru danych utworów. Na ten ostatni punkt kładę główniejszy nacisk, gdyż na niego zwróć, cokolwiek dalej, baczącniejszą uwagę.

Gdy więc p. Poliński w „Kuryerze Warszawskim,” gani kompletnie chóry, z wyjątkiem wykonania Litanii Ostrobramskiej (w tym razie zarzut zupełnie słuszny do chórów męskich, chóry jednak żeńskie doskonale wykonały swoje partye), to p. Gralon zachwyca się zespolonemi siłami śpiewaczemi, a całą swą apatyę zwraca do mojej osoby i moich kompozycji. Gdyby p. Gralon na tem poprzestał, nie uważałbym za właściwe występować w swojej obronie, ile, że wychodziłoby to na pisanie pro domo sua. Zresztą obrona własna nie podniosłaby wartości moich kompozycji, gdyby nie przewyższały one wartości zwykłej tandetnej lichoty; lecz p. Gralon poruszył rzecz nieco drażliwszą: upatrył on w mojej kantacie dwa style, jeden, o charakterze Mascagni'owskim i te ustępy mu się podobały (ciekawa rzecz, które?) drugi, w charakterze Hallerowskim i ten mu się niepodobał, gdyż posiada zwroty *nudnawe*. Nowe te utyskiwanie na styl Hallerowski i szkołę ratyzbońską, co już w roku zeszłym wyszło z pod pióra innych recenzentów, zakrawa chyba na bajeczkę o żelaznym wilku. Tu p. Gralon wystawił sobie nieco słabe świadectwo ze znajomości muzyki kościelnej. Ks. kan. Haller, prawdziwa ozdoba szkoły ratyzbońskiej, jako jej zasłużony profesor, uważany jest przez wszystkich dzisiejszych poważnych muzyków za najznakomitszego znawcę stylu Palestriny. Przy wydaniach dzieł Palestriny brał on czynny udział, w uszkodzonych wydaniach dorabiał brakujące głosy. Wielki jego talent i wiedzę muzyczną, oceniają konserwatorya monachijskie i lipskie. Nietylko w Niemczech, ale i we Włoszech, Francji i Ameryce kompozycje jego cieszą się ogromną popularnością. Utwory jego odznaczają się nadzwyczajną inwencją muzyczną; możnaby go słusznie nazwać symfonistą wokalnym, umie bowiem, nietylko misternie przeprowadzać tematy, wyzyskując zręcznie wszelkie formy kontrapunkcyjne, ale nadto ubiera je w szatę prawdziwie melodyjną, tchnącą świeżością i energią. Nie jest on suchym kontrapunkcistą, ale kompozytorem pełnym natchnienia i polotu i to chyba jest najgłówniejszym dowodem *a posteriori*, dlaczego jego kompozycje zyskały taką popularność, dlaczego są lubiane nawet we Włoszech, gdzie przecież tak zwana *musica tedesca* bardzo niechętnie bywa słuchana i wykonywana. Obok Singerbergera, Ebnera i Mitterera, Haller naczelnie zajmuje miejsce. Temu suchymi i nudnymi wydają się utwory Hallera, kto nie zna muzyki kościelnej klasycznej, zwłaszcza z XVI i XVII w, Słusznie wielcy znawcy muzyki klasycznej nazywają Hallera nowym Palestriną. Kto

ziewać będzie przy utworach Palestriny, tego bezwątpienia znudzą utwory Hallera; w tem samym usposobieniu będzie też słuchał wszelkich utworów symfonicznych.

Chcąc takich rzeczy słuchać trzeba chwycić tematy, trzeba śledzić i badać zręczne ich przeprowadzenie w całej tkance kontrapunktycznej. Haller, jak większość jego uczni, wzorujących się na Palestrinie, spożytkowyywa w swych utworach przepiękne tematy kościelnych chorałów. Tak robił Palestrina, tak inni współcześni i późniejsi mistrze, dlatego też utwory ich mają niedoścignioną odrębność, ten poważny, twardy, nie szablonowy charakter, którego niejeden wykształcony nawet muzyk świecki zrozumieć nie może. Nie rozumie go jednak dlatego, że nie zna chorału i jego natchnionej i tajemniczej piękności. Prawdziwie jednak wielu muzycy odczuwali piękności chorału Ks. dyr. Haberl wyraźnie dopatruje się motywów choralnych w wielkich dziełach Wagnera, jak n. p. w scenie dzwonów z *Parsivalu*, gdzie wyraźny jest motyw choralny. Mendelsohn w swoim *Dies Irae* zamieścił całe ustępy z chorału gregoryańskiego. Tak robi ks. Perosi w swoich oratoryach, A jednak na krytykach warszawskich większe wrażenie zrobiły dzieła jego o nastroju świeckim, jak: *Mojżesz* i *Sąd ostateczny*, niż przepiękne oratoria: *Zmartwychwstanie* i *Boże Narodzenie*, które właśnie więcej posiadają tego nastroju religijnego, z powodu wyzyskania tematów choralnych, niż poprzednie. Wprawdzie na njemne wrażenie wpłynęło, zapewne, nędzne wykonanie chórowe, co jednak nie powinno przeszkadzać do wyrobienia istotnego krytycznego poglądu.

Słuchając wykonania mojej mszy paschalnej, opartej na temacie znanej naszej pieśni: „*Wesoły nam dzień dziś nastał*“, jeden ze znawców muzyki poważniejszej odezwał się w ten sposób: „U nas więcej takich rzeczy powinno być wykonywanych na estradzie, bo nasza publiczność takiej muzyki nie zna, gdyż jej nigdy nie słyszy“. Przypomniały mi się na razie koncerty historyczne, gdzie przecież, choć w małej dozie, bywają jednak umieszczone utwory kościelne; widocznie uchodzą one baczności niektórych panów recenzentów, skoro nigdy nie mogłem się dopatrzeć szczegółowego o nich sprawozdania.

Dalej zarzuca mi pan Gralon et consortes brak jednolitości w kantacie. Chciałbym wiedzieć co przez ową jednolitość należy rozumieć? Jeżeli chodzi o utrzymanie jednego stylu w całym dosyć długim utworze, to przedewszystkiem na swoją obronę muszę się powołać na tekst. Jest to poemat, który posiada zwroty opisowe, liryczne i dramatyczne. Na końcu poematu w 4-ch zwrotkach jest umieszczona modlitwa. Kto więc rozumie tekst, łatwo się domyśli, że i muzyka nie może mieć jednostajnego charakteru, jak nie posiada go żadna opera, a tembardziej, oratorium. Dosyć przejrzyć np. oratoria Bacha, Mendelsohna i Haydna, ażeby się o tem naocznie przekonać. Spotkamy tam rozmaite rodzaju stylów. Inny w recytatiwach, inny w aryach, inny znown w partyach chórowych o charakterze kontrapunktycznym, inny wreszcie w często używanych symetrycznych chorałach. Niewdzięcznym i trudnym wydał się p. Gralonowi akompaniament fortepianowy. Dlaczego niewdzięcznym nie wiem, w każdym razie, jeśli p. Gralon jest muzykiem, to łatwo chyba zrozumieć powinien, że każda kompozycja, obmyślana orkiestrowo, traci swój właściwy koloryt w bezbarwnym akompaniamencie fortepianowym, zwłaszcza, gdyżle chodzi o wydobycie efektów instrumentalnych, tego ani sam fortepian, ani w połączeniu z fisharmonią nie zastąpi.

Jeszcze jeden zarzut, przed którym obronić się trzeba, tembardziej, że słuszność jego, jako wychodząca widocznie z pod pióra nie specjalistów, nie wytrzymuje najmniejszej krytyki. W kilku recenzjach, nie pomijając recenzji p. Gralona, zarzucano mi nieznamomość skali głosowej, przez zbyt częste utrzymywanie głosów w skali wysokiej. Ciekawa rzecz czy panowie ci prowadzili kiedy w swoim życiu chóry, lub czy je teraz prowadzą. Jeśli prowadzili, lub prowadzą, to chyba śpiewali kwartety z wydań Lutni. Otóż mogę ich stanowczo upewnić, że żadeu z moich utworów, wykonanych na kon-

cercie nie przewyższał wymagań, jakich od chórów amatorskich domaga się zbiór kwartetów Lutni. Od lat 19 prowadzę chóry rozmaite, miałem więc chyba dosyć czasu do przekonania się, czego można wymagać od głosów ludzkich. Przedewszystkiem trzeba też i o tem pamiętać, że inne powinniśmy mieć wymagania od chórów kościelnych, a inne od chórów koncertowych, choćby nawet amatorskich. Kompozytor, piszący dla chórów kościelnych, musi mieć na uwadze głosy słabsze o skali mniej rozległej, podczas gdy w utworach, przeznaczonych na estradę, może wymagania stawiać śmielsze, gdyż liczy na tenory i soprały rzeczywiste nie wysztukowane, jakie bywają nieraz w chórach kościelnych. Co w takim razie p. Gralon et consortes powiedzą o oratoryach Bacha, Mendelsobna lub Haendla? Bach n. p. w „Męce Pańskiej według ś. Mateusza“ w partii tenorowej stawia wymagania olbrzymie; ciągle *a*, to znów *b* spotykamy co parę taktów, często każe soliście zaczynać po pauzie od *a* wysokiego; a ile takich forsownych miejsc spotykamy w partjach sopranowych, zwłaszcza w fugach? To samo mamy w „Pawle i Eliaszu“ Mendelsobna, to samo w Haendlu i Haydnie. W porównaniu do dawniejszych kompozytorów świeckich, wymagania dzisiejszych są mniejsze. Jeden zarzut, jaki można by postawić dzisiejszym, zwłaszcza, świeckim kompozytorom, to ten, że, pisząc na głosy, myślą o instrumentach, stąd wychodzą często rzeczy niemożliwe. Idealna czystość, jaką można osiągnąć na instrumentach smyczkowych nawet przy najgwałtowniejszych modulacyach, jest niedościgniona w zbiorowej, często nawet artystycznej masie chórowej. Jeśli od kogo możnaby się uczyć pisać na głosy, to, właśnie, od mistrzów klasycznych kościelnych, którzy nprawiali tylko muzykę kościelną bez domieszki i pomocy instrumentów. Tam zamiast gwałtownych modulacji, któremi niejednen z dzisiejszych kompozytorów chce pokryć ubóstwo swej inwencji, a właściwie natchnienia, spotykamy zręcznie wyzyskane formy kontrapunktyczne—przy nadzwyczajnie misternej melodyjności pojedynczych głosów. Tam śpiewak czuje, że ma samodzielną melodyę, która składa się na bogatą i efektowną harmonijną całość. Mistrzem takiego kierunku jest Haller, większość dzisiejszych kompozytorów kościelnych jest jego uczniami. Jeśli ci uczniowie, obok muzyki kościelnej, uprawiają pokrewną jej muzykę religijną w obszerniejszym zakresie i wprowadzają do niej ów pierwiastek Hallerowski, a właściwie Palestriniński, to nie należy nimi gardzić i lekceważyć ich prace, gdyż wprowadzają oni do muzyki religijnej pierwiastek, utrzymujący ją w bliższej łączności z muzyką kościelną.

Lekceważące zaś odzywianie się o stylu Hallerowskim i szkole ratyżbońskiej dowodzi nieznajomości właściwego stylu Hallerowskiego, a raczej Palestrinińskiego i samego kierunku szkoły. Kto nie zna stylu Palestriny, ten sam sobie wypisuje testimonium paupertatis, jak ów zwolennik walców i polek, ziewający na najwspanialszym koncercie symfonicznym.

Ks. E. Gruberski.

ROK TEMU...

Luźne notatki z pielgrzymki jubileuszowej do Rzymu

skreślone przez *X. F. B.*

(Dokończenie).

Do najmiłszych chwil pobytu naszego w Rzymie zaliczyć należy nabożeństwo w *katakumbach świętej Pryscylly*. Znajdują się one dosyć daleko za miastem, przy drodze *Salaria nuova*. Dojechaliśmy do nich wśród deszczu.

Na wstępie przewodnik objaśnił nas, że są to katakumby, w których Piotr św. odprawiał Najświętszą Ofiarę, głosił słowo Boże i chrzczył nawracających się. Katakumby te opisane są w „Quo vadis“ Sienkiewicza; tu przychodziła Lygia i tu jej szukał Winicyusz. By sobie lepiej one czasy uprzytomnić, przeczytano nam cały ustęp z powieści Sienkiewicza.

Niedaleko od wejścia jest kilka obszerniejszych cel; w jednej z nich znajduje się ołtarz, przy którym święty Piotr odprawiał msze święte. Tu i przewodnik nasz, po krótkim przemówieniu, odprawia Najświętszą Ofiarę. Kolejno rozlegają się pieśni: *Kiedy ranne wstają zorze, Serdeczna Matko, Niechaj będzie pochwalony*. Nastroj był uroczysty. Widok skupionych twarzy, z serca płynący ton pieśni i rozrzewnienie patników, przypominało one minione wieki, kiedy to chrześcijanie zbierali się w podziemiach, aby tam krzepić i uzbrajać ducha przeciwko srożej się tyranii cesarów. Na świecie szalały wichry i burze, a tu było cicho i spokojnie; o jakież to był kontrast dwóch ścieraających się z sobą obozów! I zdaje się, jakby przed oczyma naszymi przesuwwały się postacie pierwszych chrześcijan, zgromadzających się w tem samym podziemiu, aby wspólnie się pomodlić i wysłuchać mszy świętej...

Po nabożeństwie, zaopatrzeni w stoczki woskowe, zagłębiany się w podziemia. Postępujemy wązkimi korytarzami, pojedynczo, jeden za drugim... Po obydwóch stronach korytarzy widzimy nisze, w których chowano zmarłych. Nisze czyli otwory te zasuwano kamiennymi płytami, na których były wryte odpowiednie napisy. Jeżeli przy zwłokach umieszczone było naczynie z krwią (ślady tych naczyń widać i dziś), lub narysowana była palma, był to dowód, że spoczywa tu męczennik. W rozmaitych miejscach spotyka się rozmaite malowidła symboliczne, przedstawiające Chrystusa. W jednej z kapliczek znajduje się i obraz Najśw. Panny z Dzieciątkiem na ręku. Obraz ten pochodzi z drugiego wieku.

Po długim chodzeniu i zagłębianiu się doszliśmy ku dość obszernej cysternie z wodą. To *Baptisterium*, gdzie Piotr św. chrzczył; cysterna ta zbudowana jest w kształcie czworoboku; woda w niej czysta. Czasami stoczki gasły. Wtedy strach opanowywał patników, i słychać było okrzyki trwogi, które cichły, gdy światła znów się ukazały. Zapuszczać się w podziemia bez przewodnika — jest rzeczą niebezpieczną; w labiryncie korytarzy, rozciągniętych na ogromnej przestrzeni, jaką zajmują katakumby, bardzo łatwo jest zabłądzić i w ten sposób przed niedawnymi czasy zginęło bez wieści kilkudziesięciu alumnów z rzymskich seminarjów. Dlatego też zabroniono pojedynczym osobom zwiedzać katakumby bez przewodnika.

Po godzinie pobytu naszego w podziemiu, czuliśmy, że coraz trudniej jest oddychać; krople potu występowały nam na czoła... wkrótce przeto wydostaliśmy się z katakumb i znaleźliśmy się u ich wyjścia. Pełni świeżych wrażeń, wracaliśmy do swych mieszkań...

Pobyt nasz w Rzymie miał się ku końcowi. Z tego powodu na dzień 3 maja naznaczone zostało nabożeństwo dziękczynne u OO. Zmartwychwstańców (San Sebastianello). Na celebransę zaproszony został ks. arcybiskup Symon.

Już niewielki kościółek OO. Zmartwychwstańców napełniony jest po brzegi patnikami. Rozpoczyna się nabożeństwo wystawieniem Najświętszego Sakramentu. Podczas mszy św. niewielki chór amatorów (złożony z kleryków, przeważnie ze studentów Kolegium Polskiego) wykonywał kompozycje religijne, wprawdzie łacińskie, lecz nie liturgiczne; były to motety kompozytorów dawniejszych, niebardzo stosujących się do wymagań muzyki kościelnej.

Po nabożeństwie ks. Arcybiskup przemówił do zebranych, kładąc nacisk na znaczenie papieżstwa. „Jak niegdyś św. Paweł odbywał podróż do Jerozolimy — prawil ten Dostojnik Kościoła — aby zobaczyć św. Piotra, tak i wy odbywaliscie w tymże samym celu podróż do Rzymu. I przyszliscie, i zobaczyliscie Piotra w osobie Jego następcy — Leona XIII. Podziwiajcie moc Bożą

i dobroć Jego, patrząc na tego zgarbionego starca, który jednakże krzepką dłonią trzyma ster łódki Piotrowej. Przy tym Następcy Chrystusowym stójcie wiernie, jako nieodrodni potomkowie ojców waszych; od niego czerpajcie swą siłę i moc do walki z przeciwnościami. Gdy będziecie złączeni z głową Kościoła—i Pan Bóg będzie z wami i doda wam siłę przeciwko złemn“.

Po nabożeństwie wybrałem się do bazyliki św. Piotra, aby ją jeszcze raz szczegółowo obejrzeć; po południu zaś tego samego dnia odwiedziłem O. Serafina Majchera, penitenciarza Apostolskiego dla Polaków (*Piazza Scossa cavalli № 145*), zakład sióstr Nazaretanek (*via Machiavelli*) oraz kościół św. Alfonsa, gdzie się znajduje obraz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy.

Dzień 4 maja był dniem naszego wyjazdu z Rzymu. Mszę św. odprawiam w kościele świętego Joachima, wzniesionym na pamiątkę 50-cioletniego jubileuszu kapłaństwa Leona XIII. Są tu kaplice rozmaitych narodowości, a pomiędzy niemi i kaplica polska. W ołtarzu umieszczony jest obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, otoczony Patronami Polskimi. Na lewej ścianie kaplicy widzimy bitwę pod Chocimem, a nad wojskiem unoszącego się świętego Stanisława Kostkę, na prawej zaś stronie—wskrzeszenie Piotrowiny przez św. Stanisława Biskupa. Po obu stronach ołtarza widnieją orły białe w polu czerwonym.

O godz. 8 rano pątnicy gromadzą się znów na stacyi kolejowej. Wielu z nich jedzie na południe do Neapolu, ja zaś z innymi wracam do Wiednia. Po drodze w kilkoro zatrzymujemy się we Florencyi. Stajemy w hotelu „*Stella d' Italia e S. Marco*“. Przedstawia się on elegancko, jednakże podróżni nie mogą ustrzedz się od wyzysku gospodarza i kelnerów.

We Florencyi zatrzymuje się poraz wtóry. Zwiedzam i tym razem *Galerję Ufizej, Palazzo Vecchio, Kościół Santa Maria Maggiore*, gdzie znajduje się obraz Zwiastowania *al fresco*; przed nim św. Alojzy składał, jako pachotę, ślub czystości.

Godny widzenia jest olbrzymich rozmiarów kościół *Santa Croce* (Świętego Krzyża). Wewnątrz znajduje się mnóstwo pomników ludzi sławnych, jak: Dantego, Michała Anioła, Galileusza i innych. Jest tu także pomnik księcia Michała Ogińskiego i Zofii z Czartoryskich Zamojskiej. Kościół ten był niegdyś ozdobiony freskami Giotti'ego, jak to widać ze zdjętego w niektórych miejscach tynku.

Olbrzymich też rozmiarów jest kościół katedralny *S. Maria del Fiore*. Zwiedzamy też kościółek *Świętej Maryi Magdaleny de Pazzis*. W nim pod menzą wielkiego ołtarza spoczywa ciało tej Świętej, aczkolwiek nieco zczerniałe, jednakże niezepsute.

Miła też była dla nas wycieczka do *Campo Santo* (cmentarz), położonego na górze. Stąd widok przedstawia się na Florencyę i nadaleką okolicę.

W dalszej podróży powrotnej zatrzymałem się w Padwie, o czem czyniłem już wzmiankę wyżej.

Ostatnim moim przystankiem na ziemi włoskiej była *Wenecya*. Stałem tu w pensjonacie „Panada“—blisko placu św. Marka. Trafiłem na śliczną pogodę. Wieczorem przy blasku księżyca zachwyciłem się całą duszą widokiem Królowej Adryatyku... Na placu św. Marka życie wre i kipi... Księżyc wzbija się coraz wyżej, ponad starą bazylikę św. Marka, ponad pałac dożów i świątłem swem oświetlił *Grande Canale* i zatokę morską. Gondole w rozmaitych kierunkach wiozą pasażerów, lubujących się wieczorem weneckim. Zdała od strony Kanału, dolatują pieśni to solowe, to chórowe, to z akompaniamentem, to znów bez niego. Tworzą się kółka i drużyny śpiewacze i na gondolach udekorowanych przepędzają kilka godzin wieczornych. Na wszystkie strony rozlegają się pieśni i muzyka... Wszędzie wesoło i przyjemnie.

Pozostając tym razem w Wenecyi trzy dni, zwiedziłem bazylikę świętego Marka, pałac dożów, galerję obrazów, fabrykę szkła, oraz odbyłem wycieczkę parowcem na wyspę Lido, gdzie bardzo miłego doznałem wrażenia.

14 Maja o godzinie wpół do pierwszej po południu opuściłem Wenecję, a na drugi dzień o godz. 11 przed południem znalazłem się znów u gościnnych OO. Zmartwychwstańców w Wiedniu.

Tu przenocowawszy, dnia następnego wracam pociągiem pospiesznym do Ratyzbony. Na stacyi czekają na mnie ci sami koledzy Polacy i Kroaci, którzy mnie przed miesiącem wyprawiali w drogę do Rzymu. Następuje serdeczne powitanie... krótkie i dorywcze komunikowanie sobie najświeższych wiadomości. Dowiaduję się, że od kilku dni czeka na mnie telegram z wiadomością o zgonie jednej z blizkich mi osób...

I wesoły nastrój duszy mej został zakłócony smutną nowiną. Do harmonijnego akordu, złożonego z miłych uczuć i wrażeń, wyniesionych z pielgrzymki do Grodu Wiecznego, wcisnął się ton dysonansowy, dając przykrem swem brzmieniem sygnał ostrzegawczy o zmienności i marności wszystkiego, co ziemskie i doczesne!



ROZMAITOŚCI.

Na horyzoncie muzycznym zapowiadają nam prospekty zjawienie się dwóch nowych pism poświęconych sprawom tej sztuki. Pismo pierwsze o którym chcemy pisać jest *Lutnista*, mające wychodzić w Warszawie, jako dwutygodnik, poświęcony sprawom muzyki świeckiej, pod kierunkiem Bolesława Domaniewskiego. Koło współpracowników zapowiedziane jest dość wielkie. W ostatniej chwili dowiadujemy się o innym organie muzycznym, któremu p. Józef Piliczekiewicz, nauczyciel szkoły gminnej, jako wydawca, nadaje tytuł „*Chóry ludowe*“.

Wydania Palestriny. Ks. Herman Bauerle, prof. szkoły ratyżbońskiej i jednocześnie kapelan nadworny księcia Thurn Taxis zapoczątkował niezmiernie interesujące wydania dzieł Palestriny. Forma wydania zwykłej książkowej ósemki. Partytury pisane są na sposób fortepianowy na dwóch pięcioliniach, forma nut, choć mała, ale bardzo wyraźna. Podręczne to i niezmiernie wygodne wydania ułatwi wielu muzykom obznajmienie się ze stylem Palestriny. Wielu dotąd przerażały dawne partycye w kluczach starych na 4-ch pięcioliniach, obecnie trudności usunięte: każdy fortepianista może śmiało grać najtrudniejszą mszę Palestriny. A warto, by nasz ogół muzyczny zainteresował się nieco muzyką palestriną, wówczas inaczej byśmy zapatrywali się na muzykę kościelną i nie wygłaszali dzikich poglądów á la p. Gralon w „Gońcu“ et consortes.—Dwie serye już wyszły, teraz ma nastąpić serya trzecia, która będzie stanowiła dalszy ciąg dwóch tomów i obejmuje następujące msze: De feria, Missa Secunda, Dum esset Summus pontifex, Missa quarta, Jam Christus astra ascenderit, Pater noster, Regina coeli, De Beata Virgine, Sanctorum meritis, Ave, Regina caelorum. Zamówienia na prenumeratę przyjmuje ks. Herman Bauerle w Ratyżbonie, serya kosztuje 10 marek, wyjdzie wtedy, kiedy liczba nabywców dojdzie do 300.

Ojciec Marabini, franciszkanin, napisał mszę na cześć ś. Jana Chrzciciela na 4 głosy mieszane. Kompozycja osnuta została na motywie introitu z uroczystości ś. Jana Chrzciciela. Po raz pierwszy msza powyższa wykonana została w kościele ś. Antoniego w Bolonii, wywierając na słuchaczach potężne wrażenie.

Dziewięcioletnia artystka. Do liczby cudownych dzieci przybywa jeszcze, mała dziewięcioletnia skrzypaczka węgierska, Amelia Heller. Mała artystka popisywała się przed królem Edwardem w Maryenbadzie. Podobno znalazł się już jakiś berliński impresario, który proponuje małej artystce doskonałe warunki za objazdy koncertowe po Europie.

Co piszą?

Musica sacra (№ 8—12).

Praca i nowe zabiegi w szkole ratyżbońskiej.—Czy melodykon osiągnie przewagę nad fortepianem?—Uwagi krytyka o chorale i grze organowej w klasztorze Emaus. — Gazeta francuska o śpiewach ratyżbońskich. — Jubileusz Towarzystwa śpiewu kośc. we Frankfurcie nad Menem.

Zarząd instytutu muzyczno-kościelnego w Ratyżbonie podaje do wiadomości, że następane półrocze rozpocznie się w dniu 15 stycznia 1905 r. Papież Pius X zaleca wyraźnie: Trzeba starać się podtrzymywać i na wszelki sposób popierać wyższe szkoły muzyczne tam, gdzie już istnieją, i starać się zakładać nowe tam, gdzie ich jeszcze niema. Ważna bowiem jest rzecz, aby sam Kościół starał się o wykształcenie swych nauczycieli, organistów i śpiewaków w duchu prawdziwych zasad muzyki kościelnej. (*Motu pr.* VIII, 28.) Szkoła ratyżbońska od 30 lat wszelkimi dokładała starań, aby zadaniu swemu zadość uczynić. Stosując się zawsze do przepisów Władzy Kościelnej, postanowiła i teraz, po wydaniu papieskiego *Motu proprio*, okazywać bezwarunkowe posłuszeństwo. Na dowód tego wprowadzono już w ostatnim półroczu wykład chorału tradycyjnego, a, na wyraźne życzenie rady pedagogicznej, kilku wychowañców z 1904 r., po uzyskaniu świadectwa dojrzałości w Instytucie, udało się do klasztoru benedyktyńskiego w Beuronie, aby czas jakiś poświęcić się jeszcze studjom nad chorałem starożytnym i doskonalić się w metodzie właściwego jego wykonywania. Ratyżboński instytut muzyki kościelnej był dotąd szkołą prywatną. Ponieważ Ojciec św. uważa za rzecz bardzo ważną, aby każda diecezja posiadała swoją własną szkołę muzyczno-kościelną, przeto idea zarządu, aby tę szkołę prywatną przekształcić na instytucję kościelną, zyskała tem samem ogromne poparcie. Osiągnięcie tego celu nie jest łatwe, ale nie jest niewykonalne, potrzeba tylko gruntownego zastanawiania się nad projektem, poważnych narad i ofiar, a tymczasem jeszcze milezienia.

Czasopismo muzyczne *Harmonium*, ogłaszając ankietę w sprawie muzyki do-

mowej, pisze, co następuje: Coraz częściej odzywają się głosy, że dzisiejsza muzyka domowa domaga się gruntownej naprawy. Należy się szczerze tem zająć, aby w społeczeństwie popierać zrozumienie muzyki zdrowotnej i dobrej. Wykonywanie dzieł poprawnie napisanych podczas koncertów ludowych, tworzenie nowych pieśni ludowych, popularyzowanie śpiewów na męskie głosy, wydobywanie utworów muzycznych dawniejszej daty, wszystko to ma niezaprzeczenie swoje dobre strony, ale, obliczając rzecz na dalszą metę, przedsięwzięcia podobne nie wydają pożądaných skutków. Wobec wzrastającej ustawicznie uwagi, jaką w sferach muzycznych zjednywa sobie melodykon, nasuwa się problemat, czyby nie można udoskonalić muzycznego wykształcenia ludu przy pomocy melodykonu. Pragnąc bliższego oświetlenia tego projektu, redakcya wspomnianego czasopisma prosi kompetentnych na polu wychowania publicznego o zakomunikowanie jej odpowiedzi na następujące pytania: „1. Czy Pan jest zdania, że reforma wykształcenia ludu pod względem muzycznym powinna przede wszystkim dążyć do tego, aby umożliwić ludowi wykonywanie dobrej muzyki przy domowym ognisku? 2. Czy można to uskutecznić przy pomocy fortepianu? Albo 3, czy celem ożywienia muzyki domowej nie potrzeba raczej czynnika t. j. instrumentu, któryby wyrażał w przybliżeniu dosadność i bogactwo głosów tegoczesnej orkiestry? 4. Czy sądzisz Pan, że przy należytem zużytkowaniu melodykonu, który jako rejestrowy instrument, subtelny w odmianach, zbliża nas do sfery instrumentalnej, da się przeprowadzić gruntowna naprawa muzyki domowej? 5. Co sądzić o urządzaniu publicznych wieczorów muzyki domowej, podczas których, z pominięciem sztywnej rutyny koncertowej, oddawanoby się swobodnie wspólnej grze na instrumentach w tym celu, aby zachęcać do podobnych zajęć prywatnie w obranych na to domach?” Tak przedstawia się kwestyonaryusz. Można być pewnym tego, że redakcya otrzyma dużo odpowiedzi na powyższe pytania, gdyż

temat podany zajmuje oddawna umysły ludofilów, którzy już rozmaitych używali sposobów, aby szerokie warstwy pociągnąć do udziału w muzyce zbiorowej i dostarczać im pożądaney i pożytecznej, bo kształcącey rozrywki.

„Moja podróż do Ratyzbony.“ Jest to szkic z podróży, który podał ksiądz Paweł Krutschek z okazji wycieczki swojej do Ratyzbony na 17 walny zjazd towarzystw cecylińskich. Autor nie ma bynajmniej zamiaru przedstawić wyczerpujący obraz działalności zjazdu, nie dąży też do tego, aby poddać analitycznej krytyce pojedyncze kompozycje i sposób ich wykonania, ale pragnie opisać ogólne wrażenia, jakich doznał podczas podróży, oraz nawiązać pogadankę o żywotnych kwestjach, dotyczących muzyki kościelnej. Wstąpiwszy po całodziennej podróży do gościnnego klasztoru benedyktyńskiego w Emaus (w Pradze czeskiej), podróżny miał sposobność przekonać się, jak pilnie pracują benedyktyni w teorii i w praktyce nad doskonaleniem śpiewu i muzyki kośc. Słuchając wykonania ich chóralu (starożytnego), wykonania pięknego, płynnego, nawet w najdrobniejszych szczegółach opracowanego, każdy odda mu zasłużoną pochwałę. Ksiądz Kr. korzysta z tej sposobności, aby poddać krytyce porównawczej rozmaite, używane dzisiaj, metody wykonywania chóralu (chóral równomierny szkoły Solesmes, Krabbel, Molitor, chóral mensuralny podług metody O. Dechevrens i t. p.) i oświadcza się stanowczo za metodą swobodnego, deklamacyjnego rytmu podług zasad szkoły ratyzbońskiej. Przechodząc następnie do gry organowej w tymże klasztornym kościele, autor jest zachwycony mistrzowskim towarzyszeniem organowem do chóralu, natomiast preludya i interludya, wykonywane przez nowicyusza, prawdziwego mistrza na wspaniałym organie, z uwzględnieniem wszystkich nowoczesnych zdobyczy technicznych, mniej przypadły mu do smaku, gdyż chromatyczne załamy formy tworzyły rażący kontrast z poprzednią dyatoniką przy chorale i zdawały się nie zważać na żadne reguły i zasady teo-

retyczne. Podczas wsłuchiwania się w takie granie, słuchacza - krytyka opanowała myśl: jeżeli to ma być organowa muzyka przyszłości, to na 100 organistów 90 stanowczo nie dadzą sobie rady, a z dziesięciu pozostałych dziesięciu grać będą jeszcze źle. — Cziasopisma, oddane sprawom muzycznym, nie szczędzą uznania i pochwał chórom ratyzbońskim, które podczas ostatniego zjazdu towarzystw cecylińskich udowodniły ponownie, jak zasłużona jest ustalona ich sława w świecie muzycznym. Pomiędzy innymi pisze „La Vérité Française“ (z 28 lipca r. b.): „Partye sopranowe i altowe w 5, 6 i 8 głosowych kompozycjach polifonicznych były powierzone chłopcom, których piękne, jasne i cudne głosy świadczą najlepiej o znaczeniu i wartości szkoły, którą przechodzą. Harmoniczny zespół głosów o wytwornem, metalicznem brzmieniu był poprostu cudowny; znać też było w nich niezwykłą w podobnych razach pewność. Dodać można śmiało, że byłoby rzeczą trudną, a może całkiem niemożliwą, zaśpiewać lepiej od nich.“ Jeżeli się weźmie na uwagę zakorzenione antagonizmy narodowe, trzeba podziwiać bezstronność gazety francuskiej w wystawieniu tak chlubnego świadectwa bawarskiej szkole muzycznej. — Stowarzyszenie katol. śpiewu kościelnego we Frankfurcie nad Menem, założone w roku 1854, obchodziło uroczystość 50-tą rocznicę swojego istnienia. Podczas sumy we wspaniałym tłumie śpiewacy wykonali mszę Palestriny i kompozycje pracowitego dyrygenta Kruga, który przewodniczy chórowi już lat 20. Po południu odbyła się uroczystość o charakterze świeckim przy licznym udziale gości, przyjaciół i członków. Podczas toastów odczytano pismo biskupa limburskiego, w którego dycezyi Frankfurt się znajduje. Pasterz dycezyalny, dziękując stowarzyszeniu za tyloletnie poświęcenie się, za wierną i skuteczną działalność na żywej niwie sztuki kościelnej, życzy mu coraz większego rozkwitu i obfitego plonu ze zbawiennego posiewu.

X. L. M.



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

Obodówka, podolskiej gub.

(Wrażenia odwiedzin Obodówki. Nieco o kościele miejscowym. Organista p. Dąbrowski i repertuar chóru. Cmentarz katolicki i pomniki na nim.)

W roku bieżącym udało mi się odwiedzić strony rodzinne, dawne odświeżyć wspomnienia. Po drodze zawadziłem o Obodówkę (na Podolu), majątek hr. Sobańskich.—Samo miasteczko nieby nie przedstawiało osobliwego, gdyby nie piękny pałac i cudowny park stuletni, a w jego obrębie kościoł. Świątynia to niewielka, bez wieży i upiększeń zewnętrznych, lecz utrzymana w porządku wzorowym (zbudowana w roku 1822, konsekrowana w roku 1850). Wewnątrz prześliczny wielki ołtarz marmurowy (wzniesiony w roku 1881 przez hr. Sobańskich) i takież boczne ołtarze (fundacya hr. Brzozowskich z Sokołówki). W kościele piękne obrazy pędzla hrabiny Sobańskiej: Najświętsza Rodzina i św. Teresa. Szkoda tylko, iż ten ostatni wisi w złem miejscu: widać go tylko wtedy, gdy się stanie twarzą do chóru. Wogóle w świątyni Obodowieckiej wiele marmuru, wiele zabytków sztuki, w zakrystyi szaty wspaniałe dawnego kroju, nie spazzone przeróbkami i skróceniami późniejszemi; niektóre z kłaśdu ks. prałata Żarnowieckiego w Żytomierzu; wokół kościoła topole niebotyczne i roślinność południowa, dalej pagórki, doliny i wąwozy... Wszystko to przenosi myśl i serce do innego kraju, do tego Słońca, do którego tęskni dusza katolika, a które jest w Rzymie.

Proboszczem w Obodówce jest ksiądz Antoni Servignat, były filolog Uniwersytetu kijowskiego; jakkolwiek francuz z nazwiska i pochodzenia, włada jednak prześlicznie językiem polskim, jego kazania są hardzo wzniosłe i przekonujące.

Byłem w kościele miejscowym 27, 28 i 29 czerwca, na sumie i niesporach. Zachwycałem się nabożeństwem praw-

dziwie rzymskiem, prawdziwie katolickiem. Nastrój religijny podnosi niemało śpiew prawidłowy: przy ołtarzu i na chórze.

Organistą jest p. Piotr Dąbrowski, jeszcze młody chłopiec, dobrze jednak posiadający muzykę kościelną: p. Dąbrowski wykonywa wszystko według rytmu i zupełnie prawidłowo.

Na chórze spory zasób nut: ks. Witta—Missa pro defunctis, tegoż — Missa in hon. S. Andreae Avellini, Groissa—Missa in hon. B. M. V., tegoż Requiem, Singerbergera — Missa in hon. S. Joannis Bapt., Edenhofera—Dritte Messe, Molitor — M. in hon. S. Josephi, tegoż—O crux, Msze—ks. Grubeńskiego, ks. kan. Moczyńskiego, Mohra—Cantiones Sacrae, śpiewniki ks. Surzyńskiego i ks. Czyżewskiego, kancynał ks. Surzyńskiego, jegoż Directorium Chori i Organum Comitans, Graduale Romanum, Antifonarium, Psalterium Vespertinum, wiele preludyi na organy: Bernarda, Rincha, ks. Surzyńskiego, i inne kompozycje kościelne.

Byłem także obecny na eksportacyi zwłok, i tam również słyszałem śpiew prawidłowy.

Zasluguje jeszcze na uwagę i cmentarz katolicki w Obodówce. Wiele tam zabytków sztuki: piękne pomniki, kaplice, katakumby... Wśród nadgrobków zasługuje na uwagę krzyż grecki z napisem: Sepulchrum Eustachii Papczenko, curati in Obodówka † 1831. Moim przewodnikiem po Obodówce był p. Kajetan Orłowski, zakrystyan przy kościele miejscowym, pod którego kierunkiem przed laty 30-tu z górą ćwiczyłem się w posługach przy ołtarzu w kościele Niemirowskim. Niech czytelnik raczy łaskawie wybaczyc ten szczegół, mający może znaczenie dla mnie tylko osobiście.

Kilkodniowy pohyt w Obodówce pozostawił nadzwyczaj miłe wspomnienie i przygotował mię do dalszej podróży—do Włoch.

St. C.