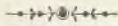


# ŚPIEW KOŚCIELNY

CZASOPISMO POŚWIĘCONE MUZYCE KOŚCIELNEJ.

## HISTORIA MUZYKI KOŚCIELNEJ.

*Znaczniejsi kompozytorowie epoki klasycznej.*



Teraz przechodzimy do największego geniusza muzyki, **Palestryny.**

**Palestryna** ur. się w r. 1526 w miasteczku *Palestryna*, zwanem także *Praeneste*, z kąd pochodzi jego nazwisko: **Giovanni Pierluigi da Palestrina** lub **il Praenestino**. Kształcił się w szkole mistrzów niderlandzkich, którzy podówczas w Rzymie w wielkiej znajdowali się liczbie. W 1544 został organistą w rodzinnem swym miasteczku *Palestrina*; 1551 r. piastował po kolei łaskę kapelmistrzowską w kilku kościołach rzymskich i umarł jako mistrz kapeli papieskiej u św. Piotra, na ręku swego przyjaciela św. Filipa Neryusza, \*) w r. 1594. Na nagrobku, wzniesionym mu przez współczesnych, położono napis: **Joannes Petrus Aloisius Praenestinus, musicae princeps.** (*Jan Piotr Alojzy Praenestinus (Palestrina), książę muzyki*). Jeżeli Rafaela przewzano księżciem malarzy tym bardziej tytuł ten przysługuje Palestrynie, on bowiem do końca życia pracował na chwałę Bożą, i tyle ułożył kompozycyj, że zaden zapewne dyrygent nie zdąży ich wszystkich wykonać podczas swego życia. Całe ich wydanie obejmuje 32 tomy in folio.

\*) Palestryna 26 Stycznia 1594 roku zapadł na zapalenie płuc; choroba przybrała groźne rozmiary. Św. Filip Neryusz, przyjaciel jego i doradca, codziennie go odwiedzał i niósł pociechę religijną; i gdy dnia 2 Lutego zauważył, że stan chorego znacznie się pogorszył, zapytał *Palestrinę* ze zwykłą sobie słodyczą: „Czy chciałbyś dziś z Maryją być w niebie?” „O tak“ odrzekł „oby tylko Maryja uprosiła mi tę łaskę u Syna swego“. Za ledwie wymówił te słowa, skonał spokojnie w Panu, by chwalić Maryję i Jej Syna na wieki. *Ambros, Gesch. d. M.*, t. IV, str. 53.

W kompozycjach swoich Palestryna był zwolennikiem tradycyi, nadając chorałowi formę szlachetniejszą. Nazwano go z tego powodu reformatorem muzyki kościelnej. Melodyę chorału zachował, którą pomiędzy rozmaite podzielił głosy. Układ melodyi głosów i jednocześnie ich brzmienie—to cały świat idealnych postaci, który przy uważnem śledzeniu, otwiera się przed słuchaczem.

Omawiać po szczególe dzieło każde mistrza muzyki jest niepodobieństwem. O mszy *Assumpta est Maria* pisze Prosko \*\*) „*geniusz niedoścignionego mistrza buja tak wysoko, taki widać w niej wdzięk, taką powagę, że mimowolnie czyni się porównanie z Rafaela Madonną Sykstyńską.*” We mszy *Papae Marcelli* rozwiązał jaknajświetniej trudne zadanie każdego kompozytora, pogodzenia dwóch rzeczy: wyraźnej deklamacyi tekstu z bogactwem harmonii i kontrapunktu. Jego motety zaliczają muzycy do najpiękniejszych rzeczy, jakie sztuka muzyczna dotąd wydała.

Jego „*Stabat Mater*“ \*\*) na dwa chóry podziwia do dziś pobożny słuchacz w Rzymie, w Wielkim Tygodniu. *Lamentacje* a przede wszystkim *improperia* są niedoścignione. Wykonano je po raz pierwszy w Wielki Piątek r. 1560 \*\*\*). Pius IV, papież, tak był niemi wzruszony, że zaraz je kazał wykonywać w bazylice Watykańskiej.

Wspomnieć także wypada o przyjacielu Palestryny **Giovanni Maria Nanini** (ur. 1540 r., † 1607 r.), kapelmistrzu w *Santa Maria Maggiore*, członka kolegium spiewaków papieskich. Pominąć nie można takich kompozytorów jak: **Bernardino Nanini Giovanelli**, następcy Palestryny u św. Piotra, **Petro Paolo Paciotti**, kapelmistrza *Seminarium Romanum*, braci **Felice** i **Francesco Anerio**, **Paolo Agostino** i **Allegri Gregorio**.

Ten ostatni zasłynął swoim cudnem „*Miserere*”. Zostawił on nie tylko piękne kompozycje po sobie, lecz zasłynął cnotą. Pochodził on z bogatej rodziny Corregio; był kapłanem i od r. 1629

\*) *Selectus novus Missarum*. Na ezwartem miejscu. W wydaniu zbiorowem dzieł wszystkich Palestryny podana jest w tomie 23, na piątym miejscu.

\*\*) *Schlecht. Geschichte der Kirchen-Musik. Wagner*, jeden z większych muzyków nowoczesnych zachwycał się często muzyką kościelną, a szczególnie jej mistrzem Palestryną. Gdy ks. Proske wydawać począł „*Musica Divina*”, Wagner był jednym z jej abonentów. Często wykazywał, że muzyka instrumentalna dała powód do upadku prawdziwej muzyki kościelnej. Palestrynę i jego szkołę wskazywał jako sam kwiat śpiewu kościelnego. Było to w czasie (1848 r.), kiedy Towarzystwo św. Cecylii nie wypowiedziało jeszcze wojny muzyce instrumentalnej w kościołach.

\*\*\*) Palestryna wówczas był kapelmistrzem chóru laterańskiego.

śpiewakiem kapeli papieskiej; umarł 1652 r. Sławne jego „Miserere”, \*) wykonywane w Rzymie do dziś w W. Tygodniu, budzi ogólny zachwyt. Po pierwszym wykonaniu, władza kościelna w Rzymie, przejęta czarem i pięknnością tej kompozycyi, pod groźbą klątwy zakazała jej kopiowania. Zakaz ten później cofnięto.

(C. d. n.).



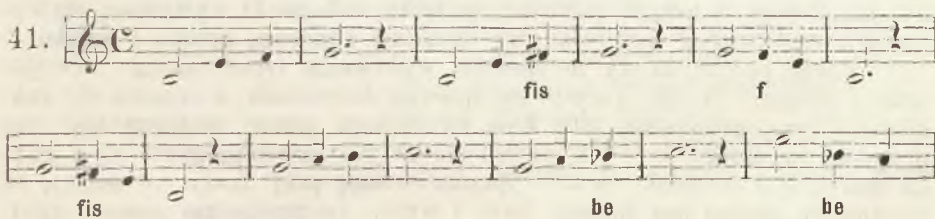
# NAUKA ŚPIEWU.

## O ZNAKU ZMIANY TONU.

Niezawsze melodia jest tak ułożoną, by wszystkie jej dźwięki wzięte były jedynie z odległości i skali. Bardzo często wypada melodyę o półtonu podnieść do góry i wtedy do tego używamy znaku  $\sharp$ , zwanego *krzyżem*; jeżeli zaś melodyę należy obniżyć, wtedy przed nutą stawiamy  $\flat$ , zwany *be*. Wszakże melodia danej kompozycyi wymaga nieraz aby dźwięk, o półtonu podwyższony lub znizony, powrócił do dawnej wartości, wtedy używa się do tego znaku  $\natural$ , zwanego *kasownikiem*. Wszystkie znaki:  $\sharp$   $\flat$   $\natural$  mają własność, że działają tylko w granicach *taktu* jednego, w którym się znajdują. Jeżeli zaś znak  $\sharp$  lub  $\flat$  ma wpływać na nutę podczas całej melodyi, wtedy stawia je się zaraz na początku wiersza nutowego.

Przytem gdy  $\sharp$  lub  $\flat$  stoi przy nucie przez to samo nadaje jej inne nazwisko. Do nuty z  $\sharp$  dodaje się *is*, do nazwy nuty z  $\flat$  dołącza się *es*. Np. nuta *g* z  $\sharp$  nazywać się będzie *gis*, *f* — *fis* i t. d. nuta też sama *g* z  $\flat$  nosić będzie miano *ges*, *f* — *fes* i t. d. Wyjątek stanowią: *h* z  $\flat$ , że się nazywa *be*, i *a* z  $\flat$  nie *aes* lecz *as*.

## Ć W I C Z E N I A.

41. 

\*) *Mozart*, jak wiadomo, własnoręcznie je odpisał. Pierwszy raz drukowano je w Londynie 1771 r., następnie w Paryżu, później w Lipsku.

42. *h*  
*fis gis cis c*  
*gis g fis fis*

43. *a a a*  
*fis fis gis*  
*gis fis g fis g f*

44. *a a a i l. p.*

*Uwaga.* Po tylu ćwiczeniach nauczyciel zna już dobrze każdego śpiewaka i może dostatecznie rozróżnić głos altowy od sopranowego. Toż samo ćwiczenie należy dla altów intonować niżej, dla sopranów wyżej. Następnie położyć sylaby. Dla większej wprawy można wszystkie spółgłoski ze samogłoskami możliwymi zmieniać i śpiewać, np. *la, al, lal; re, er, rer;* i t. p. Zawsze o jednym pamiętać, że tylko samogłoski wymawiają się wyraźnie i wytrzymują, spółgłoski zaś, szczególnie końcowe, prędko i krótko.

Potem przejść należy do sposobu wydawania tegoż samego dźwięku cicho i głośno. Zciszać nazywa się śpiewać *decrescendo* i oznacza się znakiem:  $\rightrightarrows$ ; przeciwnie gdy ktoś od cichego *piano*, rozpoczynając ton przejdzie do silnego *forte* lub bardzo silnego *ff. fortissime*, zowie się w języku muzycznym *crescendo*  $\leftarrow$ . Zwrócić uwagę przy okazji tej można, że zupełnie co innego jest śpiewać *forte*, i wyżej, co innego zaś *piano* i niżej. Gdy śpiewak zastosuje się do tych wskazówek, można o nim powiedzieć z pochwałą, iż prawidłową posiada deklamację tekstu.



## PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

### Msze na cztery głosy mieszane: Sopran, Alt, Tenor i Bas, średniej trudności.

411. Schmidt Fr. *Missa de Nativitate Domini*.  
Msza utrzymana w stylu pośrednim między klasycyzmem i modernizmem. Niektóre części tej mszy były wykonywane na ogólnem Towarzystwa św. Cecylii zebraniu w r. 1880 w Augsburgu, i jako piękne ocenione. Cena part. 2 m. 50 fen., głos 25 fen. Wyd. Schwann. Düsseldorf.
412. Seymour Jos. *Missa „Adeste fideles”*.  
Msza pełna oryginalnych pomysłów. Świeżość, jaka płynie z jej układu melodyjnego i harmonijnego. Cena part. 1 m. 20 fen.; głos 60 fen. Wyd. Fr. Pustet. Regensburg.
413. Singenberger J. *Missa in hon. S. Caeciliae*.  
Msza zaleca się łatwym, pięknym i niewysokim układem głosów. Cena part. 1 m. 20 fen.; gł. 40 fen. Wyd. Fr. Pustet. Regensburg. **Organ**.
414. Skuhersky F. Z. op. 22 *Missa „Quarta”*.  
Kompozytorka oceniona dosyć pochlebnie przez krytyków. Nieco w niektórych miejscach brak jej właściwej deklamacji, lecz umiejętny dyrygent z łatwością te braki zdoła pokonać. Cena part. 2 m. 40 fen.; głos 80 fen. Wyd. Mikulàs et Knapp. Praga. **Organ** ad libitum.
415. Skuhersky, F. B. op. 24. *Missa in hon. B. Agnetis*.  
Msza ta jest najlepszą ze wszystkich prac tego autora. Lepiej się nadaje na głosy kobiece w sopranie i alcie niż na chłopięce. Cena part. i 4 gł. 3 m. 20 fen. Wyd. Mikulàs et Knapp. Praga.
416. Stattler P. op. 8. *Messe für 4 stimmigen gemischten chor*.  
Msza bardzo dobra. Autor pokazał oprócz talentu znajomość wielką polifonii. Cena part 1 m.; gł. 25 fen. Wyd. Seiling. Regensburg.
417. Stattler P. op. 12. *Missa in hon. B. Mariae Virg.*  
Msza w większej części miejsc utrzymana w tonacji frygijskiej i jest bardzo dźwięczna. Cena part. i gł. 2 m.; 4 gł. 80 fen. Wyd. Böhm. Augsburg.
418. Stehle G. E. op. 37. *Missa „laetentur caeli”*.  
Samo nazwisko kompozytora wystarczy za pochwałę jego dzieła. Można by ją zaliczyć do kompozycji dawniejszych. Cena part. 1 m. 40 fen.; 4 gł. 50 fen. Wyd. Pustet. Regensburg.
419. Stehle G. E. op. 38. *Missa „Exultate Deo”*.  
Msza bardzo dobra. Polifonia w całej okazałości w niej występuje. Cena part. 2 m. 40 fen.; głos 80 fen. Pustet. Regensburg. **Organ**.
420. Stehle G. E. op. 41. *Missa „ad dulcissimum Cor Jesu”*.  
W tej mszy *Tenor* jest *ad libitum*. Cena part. i gł. 3 m. Wyd. Dorn. Ravensburg. **Organ** ad libitum.

## ROZMAITOŚCI.

**Sekcyja Moniuszki.** Prace wydawnicze sekcyi bez względu na porę wakacyjną, postępują.

Obecnie oddano do handlu księgarskiego dwa Motetty na solo baryton i chór mieszany: „Chór sprawiedliwych“ i „*Ecce lignum crucis*“. Obie te wspaniałe kompozycye Moniuszki, w literaturze polskiej muzyki kościelnej, wykonane w ubiegłym sezonie koncertowym w Towarzystwie muzycznym, doznały ogromnego powodzenia. „Chór sprawiedliwych“ wydano ze słowami polskimi, włoskimi i francuskimi, „*Ecce lignum crucis*“ ze słowami łacińskimi i polskimi, a to dla łatwiejszego rozpowszechnienia obu utworów i poza granicami kraju. W tych dniach oddana została do druku przejrzana i sprawdzona przez prof. G. Roguskiego partytura orkiestrowa „Widm“ (sceny liryczne z „Dziadów“ Mickiewicza) obok słów polskich z wybornym tekstem niemieckim, podłożonym przez dr. Al. Winklewskiego z Kowanówka. Dzięki staraniom sekcyi „Widman, jedna z najcenniejszych natchnień Moniuszki, doczekała się nareszcie wydania w całkowitej partyturze obok już wydanego przez sekcyę wyciągu fortepianowego do śpiewania wraz z głoskami wykonalnymi, deklamacyjnymi i orkiestrowymi. Wkrótce sekcyja oddała do druku takąż samą partyturę „Sonetów krymskich“ po ostatecznem przejrzeniu i sprawdzeniu również przez prof. Roguskiego. Z utworów Moniuszki, wyłącznie orkiestrowych świeżo wydane zostały: Mazur z op. „Jawnuta“, uwertura i tańce góralskie z „Halki“, uwertura z op. „Hrabina“ i mazur ze „Strasznego Dworu“. Łada dzień spodziewany odbiór z druku partytury i głosów orkiestrowych muzyki baletowej z op. „Hrabina“ (Zefir goniący Florę, Neptun na Wiśle, Taniec Satyrów, Kotyłjon), oraz wyciągu fortepianowego do śpiewu całej opery „*Verbum nobile*“ (specyalnie z funduszu ofiarowanego przez Maurycego hr. ordynata Zamoyckiego). Zarząd sekcyi żywi nadzieję, iż dzięki poparciu członków, ofiarności wielbicieli muzyki Moniuszki, zdola jeszcze w r. b. powiększyć liczbę wydawnictw swoich przygotowanemi do druku: Litanią Ostrobramską 3-ią (po przejrzeniu i sprawdzeniu przez dyr. Z. Noskowskiego), wyciągiem fortepianowym do śpiewu całej opery „Flis“ przygotowanym przez dyr. A. Mitechheimera. Wyciąg fortepianowy do śpiewu całej opery „Hrabina“ z funduszu ofiarowanego przez dyr. Emila Młynarskiego, ułoży i przygotowuje do druku prof. Roguski, gruntownie wykształcony muzyk i gorący wielbiciel Moniuszki, co daje gwarancję, że praca jego będzie wzorowa.

Poważną pracę około wydania (z funduszu ofiarowanego przez Leopolda barona Kronnenberga) partytury orkiestrowej „Halki“ na pamiątkę 500 przedstawienia tej opery na scenie warszawskiej podjął p. Emil Młynarski. Do słów polskich Włodz. Wolskiego dodany będzie dawniejszy przekład włoski Bonnidiego, obecnie przejrzany i poprawiony przez prof. Wł. Millera. Wydanie partytury „Halki“ przedstawia niemałe trudności z powodu mnóstwa poprawek, zmian i adnotacyi, poczynionych w dotychczasowej partyturze w ciągu ubiegłych lat 40, tem więcej, że jako wydawnictwo pamiątkowe musi zalecać się drobiazgową ścisłością i zgodnością z intencjami samego autora.

Z innych czynności, dotyczących sekcyi, notujemy, iż praca około pomnika Moniuszki z marmuru, mającego stanąć w *four* teatru Wielkiego,

o tyle postąpiła, iż autor projektu i wykonawca, artysta rzeźbiarz p. Hipolit Marczewski, prawdopodobnie wykończy go ostatecznie i ustawi na wskazanym miejscu najpóźniej z początkiem Listopada r. b.

Przeszło 400 członków sekcji wniosło opłatę za r. b, zapisali się nowi członkowie, panie—Janina Helbikowa, Marya Kruszevska (Kleczyńska), Anastazyja Szczepkowska, Kamilla Zylińska; pp., Aleksander Arkuszewski, Henryk Derkur, Jan Fiszer, Benedykt Filipowicz, Ludwik Golmer, Kazimierz Jasiński, dr. Emil Janiszewski, Kazimierz Kieszkowski, Fryderyk Koepke, Lucyan Kreczmer, Stanisław Lilpop, Witold Lipski, Leopold Meyer, Hipolit Marczewski, Jan Meller, Szymon Neuman, ks. kanonik Stanisław Niewiarowski, Stanisław Okoń, Antoni Pech, Wacław Paszkowski, Władysław Rupniewski, Leonard Rohn, Stefan Szule, ks. Leonard Spadowski, Ryszard Semadeni, Anastazy Siemiński, Walery Swirtuń, ks. kanonik Władysław Seroczyński, Towarzystwo „Lutnia“ w Łodzi, Towarzystwo śpiewacze w Radomiu, Ludwik Urstein, Jan Woydyga, Ryszard Wildt, Konstanty Wasilewski, Aleksander Wetzlich, Maurycy hr. ordynat Zamoyski. M.

**Wieczór kompozytorów polskich.** Zestawienie w programie koncertowym plodów twórczości wszechświatowej na polu kompozycyi muzycznej zawsze wzbudzać zwykło wielkie zaciekawienie, zwłaszcza, gdy nie jest dowolne, lecz systematyczne, utrzymane w porządku chronologicznym.

O ileż większe taki koncert wzbudza w nas zainteresowanie, gdy program jego wypełniają wyłącznie plody twórczości swojskiej, gdy więc daje niejako obraz mniej lub więcej dokładny działalności muzyków naszych!

A takim właśnie „wieczorem” uraczył nas wczoraj p. Winderstein, który zresztą dość często zwykł urozmaicać swe koncerty utworami muzyków polskich, dawniejszych i dzisiejszych.

Program wieczoru ułożony był w porządku dowolnym i obejmował jedynie kompozycje z paru ostatnich dziesiątków lat; nie miał więc piętna historycznego i nie obejmował całego dorobku naszej literatury muzycznej.

Z tego wszakże powodu żadnych zarzutów stawiać p. Windersteinowi nie możemy, układ bowiem programu w porządku ściśle historycznym jest rzeczą wogóle bardzo trudną, a, jak dla niego, prawie niepodobną do przeprowadzenia.

Lwia część utworów muzyków naszych, zwłaszcza dawniejszych, dotąd jeszcze spoczywa w rękopisach, a te w bibliotece teatralnej i zbiorach prywatnych, do których dostęp jest trudny, albo też zupełnie niemożliwy. Zresztą p. Winderstein i tak już dokazał wiele, że zdołał wydostać parę utworów Kurpińskiego, Dobrzyńskiego — tak niesłusznie przez naszych kapelmistrzów lekceważonego — oraz kilka Moniuszki. Szkoda tylko, że zapomniał o Żeleńskim, którego kompozycje posiada w swej tece dyrektorskiej. Mimo jednak braku nazwisk Żeleńskiego i Zarzyckiego na programie wczorajszym, oraz kilku tak wybitnych kompozytorów młodszych, jak Stojowski, Paderewski i Melcer, wieczór był ponczający i zajmujący.

Rozpoczął go siarczasty polonez Kurpińskiego.

„Z wieku i urzędu ten zaszczyt należał się” autorowi „Zanku na Czorsztynie”. Toć to ostatni pono z kompozytorów naszych, który rytmu poloneza odczuwał, melodje tego króla tańców w duchu staropolskiej muzyki utrzymać i cechę tańca rycerskiego nadać im potrafił!

Słuchając poloneza Kurpińskiego, zda się, że widzisz dawnych tancerzów, z głowami podgolonemi wysoko, często pokiereszowanemi w przeróżne zygzaki, jak kroczą posuwisto, jak się wiją pary:

Jak wąż olbrzymi, w tysiąc łamiący się zwojów;  
 Mieni się centkowata, różna barwa strojów  
 Damskich, pańskich, żołnierskich, jak łuska błyszcząca,  
 Wyzłoconą promieńmi zachodniego słońca,  
 I obita o ciemne murawy węzłowania.  
 Wre taniec, brzmi muzyka, oklaski i zdrowia.

„Dziś prawdziwego poloneza już niema — mówi Czerniawski w swych „Tańcach narodowych” — zwietrzył, skosmopolityzował się. W polonezach dzisiejszych jest sztuka, ale niema ducha. „Proch wrócił do tej ziemi, z której ciało powstało”

Po ślicznym polonezie Kurpińskiego rozległy się dźwięki „Uwertury koncertowej” C-mol Münchheimera..

Epitet „koncertowej“ niezupełnie właściwie został tu przystosowany. Służy on niemal wyłącznie uwerturom, odtwarzającym: albo jakiś poemat dramatyczny, w którym słowo i czyn zastąpione zostały przez dźwięki muzyczne; albo jakiś obraz wzięty z natury, w którym dźwięki muzyczne spełniają rolę palety i pędzla malarskiego; albo też uzewnętrzniającym jakieś uczucia, czy wrażenia osobiste kompozytora; w każdym razie uwerturom w formie znacznie rozszerzonej, najczęściej z konieczności, jako zależnym niewolniczo od treści dramatu, obrazu czy uczuć.

Tymczasem w uwerturze Münchheimera, mimo pozorną dramatyczność jej tematów, przeważa nastrój liryczny, niezbyt głęboki, a sama treść jest ujęta w formę prymitywną, opracowana nader prosto, bez żadnych prawie kombinacyj polifonicznych. Główną jej zaletą: wielka melodyjność tematów, przejrzystość formy, prostota pomysłów harmonicznyc i doskonała instrumentacja. Są to zalety wcale cenne, dzięki którym uwertura zawsze mile wzbudza wrażenie w słuchaczach.

Co innego taka uwertura „Morskie Oko” Noskowskiego, w której autor ilustruje wielkość wrażeń na widok tej cudnej „perły gór tatrzańskich”, wielkość przyrody, gładkość zwierciadła wód, to znów wycie wichru na podhalach, ryk fal spienionych jeziora, huk gromów i ryk burzy rozszalałej, a po jej uciszeniu się łagodny dźwięk sopilki pastuszej, intonującej rzewną pieśń dziękczynną. Treść obszerna ma tu rany formy obszernej, różnaitości uczuć i obrazów, znajduje równoważnik w różnaitości kombinacyj kontrapunktycznych, a barwność fragmentów obrazu w barwności instrumentacyjnej i harmonicznyc.

To jest rzetelna uwertura „koncertowa”.

Albo taka uwertura Dobrzyńskiego do „Burgrafów” Wiktora Hugo, w której autor starał się odtworzyć tonami charakter wrogów rycerskiego Barbarosa, uczucia bohaterów dramatu, ich czyny, namiętności, zarazem tło żelaznego stulecia XII, „gdy siła oręża i zuchwalstwo baronów stanowiły o losie społeczeństwa; gdy przemoc, nienawiść, zbrodnia, dziś złagodzone cywilizacją i powszechniejszem uznaniem praw ludzkości, nie znały hamulca tylko w przemocy, nienawiści, zbrodni”.

Nie ulega wątpliwości, że Dobrzyński podjął tu zadanie ponad siły i środki, jakimi rozporządzał, w każdym jednak razie stworzył rzecz zajmującą i uwydatnił w swej uwerturze przynajmniej „ważniejsze momenty ducha dramatu, stanowiące krótkie fanfary radosne, jęk boleści, czarny koloryt nienawiści i spragnionej zemsty, miłość słodką i smętną, podniosłość bohaterską, tumult, rycerską twardość i zgrozę przerażającą” — jak się niedyś wyraził p. Sikorski w krytyce „Burgrafów” Dobrzyńskiego.

Resztę programu wypełniły utwory mniejszych rozmiarów i więcej już znane, jak np. piękny walczyk Kronenberga „Wolne chwile“, mazur ze „Strasznego dworu“ Moniuszki, siarczysty, w całym świecie grywany czardasz Grosmana z op. „Duch wojewody“, lub mazur Lewandowskiego.

Chopina słyszeliśmy, rzecz prosta, w przekładach na orkiestrę lub instrumenty solowe.

Jak wiadomo, nieśmiertelny nasz „Arjel fortepianu“, jako muzyk, czuł i myślał po fortepianowemu, że się tak wyraził; ztąd też wszystkie prawie te uczucia i myśli dadzą się wyrazić jedynie tylko w języku dźwięków fortepianu. Ale są pod tym względem wyjątki, aczkolwiek nieliczne; są nawet i takie jego utwory, którym w szacie instrumentacyjnej lepiej może do twarzy, aniżeli w fortepianowej. Naprzykład nokturnowi F-dur, a zwłaszcza tarantelli, które wyszły w skład suity „Chopina“, ułożonej przez Glazunowa. Ani jedna myśl naszego mistrza nie przepadła w instrumentacji Glazunowa, ani jeden szczegół nie zatracił swych cech znamiennych, ani jeden dowcip muzyczny nie utonął w spiętrzonych falach instrumentacji bogatej i niezwykle barwnej.

Zgola inne losy spotkały „Romans“ na skrzypce (w układzie Wilhelmiego), który okazał się przeróbką idyotyczną słynnego „Larghetto“ z pierwszego koncertu, E-minor.

Nazywamy ją idyotyczną nietyle z powodu przetransponowania romanisu z E-dur do D-dur, choć już to samo odjęło mu świetność tonacyjną, ile z powodu bezceremonjalnego powyrzucania wszystkich pasażów, biegników i ozdób melizmatycznych, dla fortepianisty wcale nietrudnych, dla skrzypka jednak wprost niemożliwych do wykonania.

Oczywiście Wilhelmowi wszystko to, co wyrzucić musiał, zastąpił czem innym, a to co innego jest tak naiwne, że aż śmiech budzi.

Swoją drogą wykonanie romanisu przez p. Dietricha, utalentowanego solisty naszej opery, było tak dobre, że w znacznej części złagodzić zdołało przykre uczucia wielbicieli geniuszu wielkiego poety tonów, z powodu pastwienia się Wilhelmiego nad tem wzniosłem arcydziełem.

Prócz romanisu, p. Dietrich wybornie pod względem technicznym odegrał mazurka Wieniawskiego, oddawszy mazurowi, co jest w nim mazurowego, a muzyce, co jest muzycznego.

Z utworów mistrza Moniuszki słyszeliśmy, prócz wyżej wspomnianego mazura ze „Strasznego dworu“, dwie pieśni: „Morel“ i „Dary“, obie w układzie na kornet z towarzyszeniem orkiestry. Układ tych pieśni był bardzo dobry, równie jak i samo wykonanie przez p. Trognée, korneistę z tonem miękkim, zarazem silnym i czystym, artystę widocznie niepospolitego, umiającego zażywać kornetu po koncertowemu, bo posiadającego technikę wybornie wyrobioną, a przytem wspartą uczuciem i smakiem artystycznym. W podziękę za hojne oklaski, jakimi go odznaczono, p. Trognée dodał do programu sliczną „Piosnkę żołnierza“ Moniuszki.

Wykonanie utworów muzyków polskich przedstawia wogóle trudności niemałe dla każdej orkiestry cudzoziemskiej i jej kapelmistrzów, prócz pierwszorzędnych. Ci bowiem, jako dyrektorowie orkiestry, trzymają się prawie zawsze zasad kosmopolitycznych, a jako muzycy, wykształceni gruntownie w swej sztuce, znają, a przynajmniej łatwiej od innych odczuwając właściwości plemienne muzyki danej narodowości, znamienne cechy jej charakteru rodzimego uwydatnić w wykonaniu potrafią.

Takim kapelmistrzem jest p. Winderstein, który nadto w tem szczególniejszym od innych znajduje się położeniu, że, bawiąc drugi już sezon w War-

szawie, umiał skorzystać ze wskazówek udzielonych mu przez muzyków nasyżych, i z duchem muzyki polskiej obeznać się dokładnie.

Oto cały sekret, dlaczego polonezy Kurpińskiego i Noskowskiego („elegijny” i z tematów ludowych uwity), pod dyrekcją p. Windersteina nie tracą swej charakterystyki, dlaczego z rytmów mazurów Moniuszki, Lewandowskiego lub Wieniawskiego sypią się skry, rozplamieniając serca słuchaczy uczuciem podniosłym, lub przynajmniej rozżarzające myśli rozkoszne.

Poza plastyką oddania charakteru narodowego w dziełach muzyków, naszych, orkiestra p. Windersteina, będąc złożona z artystów pierwszorzędnych, wzbudza nadzwyczajne zainteresowanie wzorową dokładnością wykonania każdego szczegółu instrumentacyjnego, artyzmem frazowania, zgodnością wszystkich instrumentów w dynamice orkiestrowej, i umiejętnością zachowania miary w stosunkowaniu siły instrumentów poszczególnych względem tych, które w danym momencie mają coś mniej ciekawego do powiedzenia od innych.

Publiczność nasza, przyznać jej to trzeba, umiała ocenić jak należy przymioty orkiestry p. Windersteina, czego daje powody, uczęszczając pilnie i tłumnie na jej popisy, oraz oklaskując ją z zapalem.

Jak serdecznie dotychczas oklaskiwano dzielną drużynę p. Windersteina, tak również gorąco przyjmowano ją wczoraj, za co wywdzięczyła się kilkoma dodatkami nadprogramowymi, wśród których znalazła się i przepiękna „Pieśń litewska” Chopina, w układzie efektownym na orkiestrę.

A. Loliński. (Kur. Warsz.)

**Suum cuique.** Reforma „Śpiewu Kościelnego” ma za zadanie, między innymi podniesienie wykształcenia organistów i dla tego, wszystko, co zmierza ku temu, powinno znaleźć poparcie u tych którzy dzieło reformy prowadzą.

Nie od dziś „Śpiew Kościelny” organistów uważa jako ludzi, oddanych mu pod opiekę szczególną i gdy dotychczas nie zawsze mógł zadaniu swemu zadosyćczynić, gotów jest jednak w przyszłości, brakowi temu zaradzić. Pomieszczając wiersz p. J. Podobińskiego, organisty, chcemy osmiesić p.p. organistów do pisywania częstego. W wierszu tym nie formę lecz serce niech każdy oceni.

## OPIS WIELĄCZY.

Wielęcza wieś duża,  
Rzędem chaty stoją.  
Ludzie tam pobożni,  
I Boga się boją.  
Wielęczanin każdy  
Jakoby spowity.  
Gdyż się ubierają,  
W czarne, białe świty.  
Kobiety dziewczęta,  
Także jak ulane  
W spódnice, kaftany,  
Są skromnie ubrane.  
Trzymają się tego,  
Co chłopskie, co swoje  
Tak samo mężczyźni,  
Jako i dziewoje.

Nie żadne kabaty,  
Lecz strój narodowy;  
Zdobi ich na codzien  
I na dzień godowy.  
Nad szosą kościołek,  
Murowany stoi.  
Wprost idzie się bramą,  
Do samych podwoi.  
W Niedziele i święta,  
Gdy zagrzmia organy,  
I chór gdy zaśpiewa,  
Do Pana nad Pany:  
To aż duszę całą,  
Do Boga człek wznosił  
O wszystko co dobre,  
Najwyższego prosi.

Na kościele również  
 Którzy nie śpiewają.  
 Na książkach pobożnie,  
 Modlitwy czytają,  
 Bo prawie że wszyscy  
 Tu parafianie,  
 Troszczą się i dbają,  
 Bardzo o czytanie.  
 I księdza proboszcza  
 Mają też zacnego.  
 O dobro kościoła,  
 Bardzo dbającego.  
 Jest dla parafian  
 Przystępny i szczerzy.  
 Przykładny w nabożeństwie,  
 I w pożyciu miły.  
 Oni też go wszyscy,  
 Bardzo oceniają;  
 Słuchając kazań, spowiedzi.  
 Życie poprawiają.  
 Bóg też takim będzie  
 Dalej błogosławił.  
 A każdy co pozna  
 Pod niebiosa chwalił!  
 Obok przy kościele,  
 Dom organistego,  
 I w nim pomieszkanie  
 Jest dla kościelnego.  
 Ksiądz proboszcz Ziembicki,  
 Naucza i radzi  
 I ma organistę.  
 Co śpiewy prowadzi.  
 Kilka dni w tygodniu,  
 Już samym wieczorem  
 Poświęcają, by się,  
 Uczyć śpiewu chórem.  
 I schodzą się ludzie  
 Do organistego,  
 Gdzie pod kierownictwem,  
 Proboszcza swojego,  
 Wziąwszy w ręce nuty,  
 Dziewczęta i chłopey,

I starsi gospodarze,  
 Dorośli parobey.  
 Zaczynają śpiewy.  
 Przy melodykonie.  
 Miło patrzeć, gdy proboszcz,  
 Między nimi stanie.  
 I słuchać, gdy się rozchodzi  
 Śpiew na cztery głosy.  
 A tak głośno i dźwięcznie  
 Że pewnie w niebiosy!  
 Uleci i stanie,  
 Aż przed tronem Boga!  
 Z prośbą za przyjaciół,  
 O zagładę wroga!  
 Po śpiewach pobożnych,  
 Skoecznie zaśpiewają.  
 Trochę się rozwesela,  
 Żywiej rozruszają.  
 A wszystko to wygląda.  
 Roztropnie i ładnie,  
 Aż miło posłuchać,  
 Tak wszystko przykładowie.  
 Oby wszędzie również  
 W święta i niedziele,  
 Boga chwając z duszy,  
 Śpiewano w kościele.  
 Chociem zdala od was  
 Mili Wielęzanie  
 Myśl się moja z wami,  
 Nigdy nie rozstanie.  
 I cześć dla proboszcza,  
 Co wam dały nieba,  
 Nie rozstańcie się z nim,  
 Szanować go trzeba.  
 Żyćcie się więc razem  
 A dobrze wam będzie,  
 Za przykład was postawią,  
 Chwalić będą wszędzie!  
 Przyjmiecie te wyrazy  
 Dla was życzliwego!  
 Z serdecznym pozdrowieniem  
 Od Podobińskiego!

**Popis wychowañców Instytutu muzycznego.** Wobec przepelnionej sali ratuszowej odbył się 29 Czerwca doroczny popis wychowañców i wychowanie warszawskiego Instytutu muzycznego. Program długi, składający się z piętnastu numerów (szesnasty nie dopisał), w wykonaniu trwał cztery godziny; trzeba przyznać, iż był zajmujący i wykazał ustawiczną a stateczną czynność Instytutu w kierunku pedagogicznym i artystycznym.

Popis rozpoczęły chóry Instytutu (klasa prof. Stattlera) poważnem i pięknem wykonaniem „Psalmu“ Mendelsohna; wspaniałe to dzieło brzmiało szlachetnie, wykazując nietylko dobre przygotowanie, ale znaczne rozwinięcie artystyczne. Fuga traktowaną była z dużą siłą. Solo wykonała bardzo ładnie p. Pietraszewska,

o której też na tem miejscu słów kilka zaraz nadmienię, z powodu jej solowego numeru z klasy śpiewu prof. Nouvellego.

P. Pietraszewska posiada dźwięczny sopran. w opracowaniu technicznym pounięty znacznie. Może zbyt trudne zadanie miała p. P. z arją z „Normy“ (*Casta diva*), ale całość była otworzona sumienie i z powodzeniem. Jestto bądź co bądź materyał wokalny weale pokazny.

Prof. Nouvelli zaprezentował wczoraj również ucznia swego, p. p. Z. Zawrockiego, który wykonał arję z „Balu Maskowego“ ładnym w brzmieniu barytonem. Jest w metodzie prof. Nouvellego pewna skłonność do forsowania głósów, co daje się odczuwać w śpiewie uczniów. Po za tem, znać dobry smak w traktowaniu utworu i dążność do wywołania artystycznego wrażenia. P. Zawrocki korzystnie się też przedstawił i zyskał przychylny oklask zebranych słuchaczy.

Najwięcej materyału pedagogicznego przedstawił profesorowie Barcewicz i Michałowski.

Klasa skrzycowa prof. Barcewicza miała najpierw przedstawiciela w osobie młodziutkiego ale dzielnego ucznia. Jestto ezternastoletni p. E. Namysłowski (syn rozgłośnego dyrektora orkiestry włościańskiej). Młody skrzypek wykazał wyjątkowy talent i doskonałą szkołę swego mistrza. Grał koncert na skrzypce (*Concert Militaire*) Lipińskiego z towarzyszeniem orkiestry. P. Namysłowski gra nadzwyczaj muzykalnie, posiada ton ładny, ogromne poczucie rytmiki i artystyczny wdzięk w traktowaniu partyi. W doskonałej kształcony szkole rozwija się nader pomyślnie. Wrażenie gry było bardzo silne: młody uczeń-wirtuoz doznał jak najgoretszego przyjęcia.

Oprócz tego panna Mundlak i p. Poltawski, także z klasy prof. Barcewicza, odegrali zgodnie i porządnie dwie części koncertu na dwoje skrzypiec Bacha.

Prof. Michałowski wystąpił z dorobkiem pedagogicznym bardzo wybitnym. Na pierwszym miejscu należy postawić pannę Loevenhoff, która odegrała świetnie koncert fortepianowy Saint-Saëns'a.

Było to wykonanie prawdziwie wirtuozowskie. Sliczne uderzenie, wielkie wyrobienie techniczne, muzykalność i artyzm znamienny — wszystkie przymioty gry najpiękniejsze.

Koncert Saint-Saëns'a nosił w tem wykonaniu na sobie całe swoje poetyczne piętno i porywał czarem.

Zamiast orkiestry, towarzyszył pannie Loevenhoff na drugim fortepianie prof. Urstein.

Bardzo korzystnie przedstawiła się również druga uczenica prof. Michałowskiego panna Westing, która wykonała bardzo ładnie „Concertstück Webera.

Nadto, panny Peel i Rohn świetnie wykonały na dwa fortepiany waryacje Rudorffa, oraz panna Orda z wielką brawurą i siłą odegrała Etudę Des-dur Liszta i Godarda.

Wynik tedy pracy prof. Michałowskiego jest obfity i wysoce artystyczny.

Z klasy kompozycei prof. Noskowskiego wystąpił p. Wertheim, który odegrał własne „Warayeye“ w sposób zupełnie zadawalający.

P. Adamaus (z klasy prof. Cinka) wykonał na wilonczeli koncert Saint-Saënsa. Piękny ton, ładne opracowanie i duża technika korzystnie wyróżniły grę młodego wirtuozu, zostającego pod poważnym kierunkiem swego profesora.

Po raz pierwszy wystąpił ze swą klasą prof. Kamaszewski, którego uczeń, p. I. Kamiński, wykonał solo na fagot, wykazując doskonałą szkołę. Szczegóły wykonania były subtelne i świadczyły o dobrych studyach.

Solo na trąbce wykonał z powodzeniem (klasa prof. Zieglera) p. Sielski, solo na flecie grał muzykalnie p. Dubiński (z klasy prof. Hrbeka) wreszcie solo na organach wykonał bardzo starannie p. Jakubowicz, uczeń prof. Kałużyńskiego.

**Śpiew rzymsko-katolickiego kościoła** od początku ery chrześcijańskiej aż po nasze czasy, uważany a) jako śpiew liturgiczny czyli gregoryański, b) jako śpiew polifonowy — mensuralny czyli figuralny, c) jako śpiew ludowy. Opracował Józef Sierosławski, nauczyciel muzyki i śpiewu. Kraków nakładem autora. Drukarnia C. K. Uniewersytetu Jagiellońskiego pod zarządkiem Józefa Filipowskiego. 1900.

Trudnego zadania podjął się p. Sierosławski, chcąc na 136 stronicach dać choćby pobieżny pogląd na historię śpiewu rzymsko-katolickiego. Dobrej woli jego, słusznie na pochwałę zasługującej, nie zawsze siły dopisały. Brak wielki w naszej literaturze dzieł, śpiewem kościelnem się zajmujących, sprawia, że z radością witamy każdą, choćby najskromniejszą na tem polu pracę. Dziełko pana Sierosławskiego zdradza gruntowną znajomość literatury i wielkie rozmówienie się w czystym śpiewie liturgicznym. Dla większej części organistów będzie ono istną kopalnią mało dotąd znanych, a nader praktycznych wiadomości z dziedziny śpiewu i muzyki kościelnej. Szkoda tylko że brak dziełku temu jasnego rozkładu i więźności zwłaszcza w rozdziale o muzyce kościelnej w Polsce. Na str. 128. prawie same cyfry widzimy. Można to wszystko było skrócić, o innych ważniejszych wydawnictwach obszerniej pomówić.

Na str. 40. śpiew recytujący nie jest rozróżniony od śpiewu sylabiznego. Do śpiewu recytującego zaliczamy: oracye, lekcye, ewangelie, wersykuly, psalmy i t. p. jest to jakby choralne czytanie — *chóraliter legere*: — do śpiewu sylabiznego zaś: t. zw. hymn anielski Gloria, Credo, Prefacye, Pater noster, Te deum laudamus i Litanie. Na str. 42. autor twierdzi, że melodi do „Święty Boże“ nie da się pod żaden tryb kościelny podeiągnąć. „Nie łatwiejszego! Jest ona widocznie napisana w trybie hypoeolskim — gdyż ma finalis *a*. reperkusyę *a—c*. i zostaje w obrębie tonów *e* do *e*. Naturalnie, usunąć trzeba krzyżyk przy *g*, jako późniejszy dodatek, do trybu eolskiego nie należący.

Na odznaczenie melodi psalmowych używamy wyrazu „ton“, n. p. ten 1, 2 i t. d. — a wyraz „tryb“ pozostawiamy tonacjom czyli skalom kościelnym. Dziewiąty dyrygent kolegium rorantystów na Wawelu zwał się Jan Krenner, nie „Kromer“. Do rzędu dyrygentów tegoż Kolegium nie należą Maxylewicz i Ks. Gorezycki.

Szkoda, że autor nie wspomniał nie o zasługach Wincentego Pola, który u nas był jednym z pierwszych pisarzów do naprawy kościelnej pieśni naród nawołujących.

Trzecia część dziełka od str. 137. do 208. zajmuje siedm rozmaitych dodatków, 1) o śpiewie liturgicznym, 2) spis hymnów według Ks. Hołowińskiego z r. 1856., 3) sekwencye, 4) o liturgii, 5) o litaniach, 6) mszały wydawane w decezjach polskich i 7) o brewiarzach.

Wyrażając ponownie radość swą z okazania się tego rodzaju pracy w naszej literaturze, polecamy książkę powyższą pp. organistom jaknajusilniej.

M. K. r. 1899.

**Organista starego autoramentu.** (anegdota). W zeszłym roku na półkach księgarskich w Warszawie zjawiło się dwutomowe dzieło p. t. „ze starego autoramentu“, napisane przez Józefa Dunina Karwickiego. Autor jasnym i barwnym stylem opisuje różne obrazki i typy gub. Wołyńskiej z zeszłego i pierwszej połowy kończącego się stulecia. Nie pominął też organisty. Na 20 stronicach maluje sympatyczne postacie przeważnie wiejskich organistów, przedstawiających ich dodatnie i ujemne strony a niekiedy dosyć komiczne. Artykuł ten kończy następującą anegdotą, opowiedzianą mu przed laty przez stuletniego stareca, oznaczającego się nadzwyczajną pamięcią.

„W drugiej połowie XVIII. wieku jeden ze Szembeków zasiadł na biskupiej stolicy płockiej. Wiadomo zaś, że ta stara rodzina polska, pierwotnego pochodzenia niemieckiego, pieczętuje się herbem własnym, wyobrażającym trzy róże czerwone w polu białym pomiędzy dwoma kozłami, na poprzecznych opaskach. Wypadło kiedyś księdzu biskupowi Szembekowi wizytować jeden z wiejskich kościołów swej diecezji. Proboszcz miejscowy spotkał go uroczyście u drzwi kościelnych rytualnym hymnem „Eccc Sacerdos magnus“, i po odbyciu całego solennego nabożeństwa odprowadzał go z uszanowaniem do karety, gdyż ksiądz biskup miał natychmiast jechać dalej na wizytację innych kościołów. Naturalnie stare organy pod palcami miejscowego dławidudy grzmiąły jakimś solennym marszem tryumfalnym, z akompaniamentem śpiewu, w którym przestraszony proboszcz przy brzmieniu głośniego pedału, dosłyszał często powtarzaną zwrotkę: „Hek, bek, Szembek!“ Potniał ze strachu starowina pleban, aby ksiądz pasterz nie zauważył przypadkiem tej niefortunnej zwrotki i nie zapytał się go o jej znaczenie.

Wszystko jednak szło szczęśliwie. Biskup wszedł do karety i zadowolony odjechał. Mimo to proboszcz po odprawieniu asysty sąsiedniego duchowieństwa, wziął swego organistę na konferencję, zapytując go obcesowo:

— Co też to aspan wyśpiewywał dziś na chórze? Aż ciarki po mnie przechodziły, bo nie umiałbym się z tego wytłomaczyć przed księdzem biskupem.

— Cóż, proszę księdza proboszcza — odrzekł organista, — to kantata mego układu, napisana na powitanie dostojnego naszego pasterza, a oparta na mojej głębokiej znajomości heraldyki polskiej. Nie było czego się lękać bo z pewnością zasłużyłbym tylko na pochwałę księdza biskupa.

— Ale powtórz aspan tę sławną kantatę, bo nieustannie wrzeszczałeś, naciskając pedał, jakieś hek, bek, coś niby z tatarska.

— Bynajmniej nie z tatarska, księżo proboszczu, ale czysto po polsku. Oto są słowa mej kantaty:

Tres Rosae	Vivat Biskup
Duae Kosae	Generose!
Hec bec	
Szembek! *)	

co właściwie dodałem już tylko dla gładkości rymu!

Zdarzali się więc nieraz pomiędzy naszymi prowincjonalnymi organistami i domorośli poeci.“

### Istota utworów Chopina.

Dzieła geniuszu posiadają jedną, wielce znamiennej właściwość, iż znaczenie ich i wartość oceniają dopiero późniejsze pokolenia, a wielkość tak samo dzieł tych, jako też ich twórcy wzrasta w miarę oddalania się epoki, w której żył dany mistrz i działał.

Dziewięćdziesiąt lat minęło w roku bieżącym od urodzenia, pięćdziesiąt zaś w ubiegłym od przedwczesnego zgonu Fryderyka Chopina; pół wieku tedy

\*) Po polsku takby brzmiał ów utwór poetycki:

Trzy róże
Dwa kozły
Niech żyje biskup
Wielmożny
Hek, bek
Szembek.

upłynęło od chwili, gdy zamilkła lutnia tego niezrównanego piewcy naszych pól i łąk, a do tej pory mimo uwielbienia, wzrastającego dlań z każdym rokiem, mimo kilku wybornych jego życiorysów, z których jeden, wyszły w Anglii z pod pióra Niecks'a, wzorowym się nazwać godzi, mimo wreszcie współczesnej, a wiele sympatycznej oceny Schumana, oraz pięknej pracy Franciszka Liszta, sama istota w dziełach Chopina tkwiąca, nie została jeszcze zbadaną i na światło dzienne, dla pożytku szerokich kół wielbicieli mistrza wyprawiona.

Sądzę tedy, iż nie można godniej uczcić półwiekowej rocznicy zgonu Fryderyka, jak rozpamiętywaniem tworów jego ducha, doszukiwaniem tej istoty jego natchnień, tak różnej od tego, co u innych twórców napotykamy. Nie łudzę się bynajmniej, abym w tej krótkiej pracy zdołał wyczerpać przedmiot i mógł wypowiedzieć wszystko. Idzie mi tylko o zrobienie początku; jeżeli więc choć w małej części podolałam zadaniu, to już będę dostatecznie za me usiłowania wynagrodzonym.

Cheąc wszakże zbadać istotę dzieł naszego mistrza, należy przypomnieć sobie, jak muzyka się rozwijała i jakimi kroczyła drogami, zanim doszła do wydoskonalenia dzisiejszego. Dzieje muzyki uczą nas, że sztuka muzyczna jest wytworem czasów nowszych i słusznie nazywa się ona najmłodszą ze sztuk pięknych. Przyczyna tak późnego rozwoju leży w muzyce samej, w jej przyrodzonej właściwości, w tem mianowicie, że jest bezpośrednio odbiciem rozmaitych stanów duszy ludzkiej, posługując się do wyrażenia tych stanów materją nie materialną prawie, bo dźwiękiem. Gdy słuchamy śpiewu, zupełnie nas nie zajmuje budowa krtani, ani też fizjologia strun głosowych. Kształty zewnętrzne narzędzi muzycznych również mało nas obchodzą, kiedy gra pojedynczy artysta, czy też cała orkiestra; albowiem ucho nasze napawa się wyłącznie tem, co z tych narzędzi wydobyć jest w stanie artyzm wykonawców, a im bardziej dźwięk wydobyty z instrumentu, czy też z drgania strun głosowych płynie z duszy, im więcej posiada szczeroci i ognia wewnętrznego, tem silniej do nas przemawia i potęguje wzruszenie.

Do pewnego tedy stopnia można nazwać muzykę sztuką abstrakcyjną, skoro materia gra w niej tak podrzędną rolę, lecz abstrakcyjność ta inne ma znaczenie, niż w filozofii, myśl bowiem muzyczna przestaje być czemś oderwanem, skoro jej damy właściwą formę, a w tej formie pamiętać będziemy o wątku głównym, to jest o uzewnętrznieniu ducha, o zrozumiałe wyrażenie pewnej idei przewodniej.

Lecz ten ostatni wynik jest zdobyczą czasów późniejszych, w początkach bowiem powstania i rozwijania się muzyki zwracano głównie uwagę na jej zewnętrzną, czyli na kombinację dźwięków i akordów, na dobre ich brzmienie, bez względu na to, co te dźwięki i akordy wyrazić mogą. Były to czasy formalizmu, bardzo pożyteczne wprawdzie dla rozwoju sztuki, ale też bardzo ubogie pod względem wyrazistości uczuć i charakterystyki.

Dla tego to może w początkowaniu owem tak mało zajmowano się muzyką instrumentalną, czystą, czyli oswobodzoną od łączenia się ze słowem, które służyło jako tło do wyrażania myśli muzycznej. Bez tego słowa obejść się nie mogli muzycy ówczesni, nie posiadali bowiem samoistności, nie przypuszczali nawet, iż może ona istnieć i wyodrębnić artystę pośród rzeszy formalistów. Nie rozumiano jeszcze wtedy, że muzyka jest czemś więcej, niż ilustrowaniem tekstu religijnego lub świeckiego, ilustrowaniem często bezbarwnem, podkładem suchym i pozbawionym najpiękniejszego przymiotu w dziełach sztuki, to jest: natchnienia. To też utwory z owych czasów mają tak jednakowy sposób pisania, że trudno je odróżnić od siebie i często bardzo znawcy owej epoki mając sobie przedstawione dzieło nieznanne, myślą się w odgadnięciu jego twórcy.

Zaledwie po paru wiekach tego suchego scholastycyzmu, tego lubowania się w kombinacjach bezbarwnych, tego obracania się w nader szczupłym kole harmonii konsouansowych zaczęto wyzwać muzykę z ciasnych pęt i uwzględnić budzenie się indywidualizmu. Lecz dopiero wiek ósmnasty, w którym działali wielcy mistrzowie, przyczynił się do ostatecznego rozwoju i stał się podwaliną tego, co wzrosło i spoteźniało w bieżącym stuleciu.

Indywidualność tworców muzycznych wzrastała w miarę dojrzewania ludzkości. Jednocześnie ze wschodzącą jutrznią idei nowych na polu życia społecznego, wzbogacała się i sztuka muzyczna w coraz nowsze środki wyrażania uczuć. Haydn, pełen jowialnego humoru i naiwności, ustępuje miejsca Mozartowi, umiejącemu już wylewać szczerą łzy żalu, gdyż cierpiąc sam, potrafił to cierpienie odczuwać i w dźwiękach wyrazić. Lecz dopiero z chwilą, gdy całą ludzkosć poruszyły nowe prądy, gdy nastąpiła walka starych zasad z postępem, zjawił się wielki Beethoven, który te szamotania i zapasy olbrzymie w wielkich swych dziełach opiewać począł i pchnąwszy muzykę na nowe tory, kierunek jej na długie zakreslił lata. Wielki Symfoniista i zarazem myśliciel głęboki był bezwątpienia jednym z pierwszych przeciwników zimnej, estetycznej zasady: sztuka dla sztuki. Ruchliwemu jego umysłowi i temperamentowi wręczemu nie mogła wystarczyć chłodna przedmiotowość, przyjął tedy zasadę: sztuka dla ludzkości i dla tego właśnie cała ludzkość czy nad jego wylewała grobem.

W owym to czasie, w okresie najbujniejszej działalności, Beethovena urodził się Chopin i od samego początku artyzmu jego, mimo wyjątkową jego indywidualność, wszedł na tę samą drogą i kroczył szlakami mistrza niemieckiego: gdyż muzyk nasz stał się tłumaczem uczuć i tajników duszy ludzkiej, a ból swój własny w bólu ogólnym utopił i dla tego z biegiem czasu dzieła jego stały się własnością świata całego. Chopin, obdarzony niezmierną wrażliwością, przy swym subtelnym organizmie unosił się swobodnie w sfery idealne, nadziemskie, obcować się zdawał z duchami i w ich krainie czerpał niezrównane myśli i natchnienia. Lecz nie zapomniał przytem, iż był dziecią ziemi, pamiętał, że wyszedł ze społeczeństwa, którego uczucia opiewać mógł z łatwością, leżało to bowiem i w jego wrodzonym usposobieniu i było w płycie tego wszystkiego, co w dzieciństwie przeżył, na co patrzył okiem prawdziwego poety.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości iż wrażenia w dzieciństwie i latach chłopięcych otrzymane, pozostawiają niezatarte niezem piętno na duszy artysty, w którego dziełach późniejszych musi się konieczne odzwierciedlić to wszystko, co w zaraniu życia do duszy wpadło i na dnie jej swój kącik przytulny znalazło. Muzyka, jako sztuka czysta i samoistna, idealniejszą jest od swych siostrzy, posługuje się bowiem do wyrażenia uczuć i myśli czemś nieokreślonym i niekonkretnym, a przeznaczoną jest przedewszystkiem do wywołania wrażeń przez zmysł najmniej, że się tak osmielę wyrazić — zmysłowy. Za pomocą słuchu wrażenie wpada wprost do duszy, bez uciekania się o pomoc do wyobraźni lub rozumu. Żadnej drogi pośredniej tu niepotrzeba, ale za to żadna ze sztuk pięknych nie wymaga tak wielkiego zasobu szczerości, jak muzyka.

Szyller powiedział, „Życiem techną sztuki plastyczne, myślmi żądam od poety, ale duszę wypowiada tylko Polyhymnia“. O ile tedy twórca muzyczny z głębi duszy wydobywa natchnienie, o tyle zdoła przejąć słuchacza temiż samymi uczuciami i duszę jego poruszyć jest mocen.

Zdarza się jednakże — i to dość często — że sztukmistrz podaje w muzyce szych za złoto, olśni fałszywym blaskiem tłumy i dzieła jego przez czas pewien więcej znajdują uznania i wziętości, niż natchnione utwory prawdziwego geniuszu. Dzieje muzyki liczne w tym względzie przytaczają wypadki. Wszakże w swoim czasie Salieri zaćmiewał Mozarta; miano w prawdzie pełne szacunku

uznanie dla Beethovena, ale go nie rozumiano, gdyż przystępniejszym dla ówczesnego, a także bezpośrednio potem następującego pokolenia, był zapomniany dziś prawie Onslé.

Niewielkie kółko prawdziwych wielbicieli otaczało Chopina, ogół jednak nie umiał go ocenić. wirtuozi zaś woleli popisywać się na koncertach utworami Thalberga lub Henryka Hertzka. Nikt się nie odważył za życia Moniuszki nazwać go publicznie wielkim kompozytorem, a jednak zaszczytny ten przydomek dostaje się czasem w udziale niżej stojącemu, lecz w danej chwili w modzie będącemu artyście.

Jeżeli tedy muzyk genialny w twórcach swoich odzwierciadla duszę własną, jeżeli w tej duszy nagromadzone są skarby, które olśniewają po wydobyciu ich na światło, jeżeli w tych skarbach duchowych zjawiają się nowe myśli, nowe prądy i szeroko zakreślone kierunki, to dziwić się nie można, że ocena sprawiedliwa następuje nieodrazu, lecz w miarę wnikania twórców geniuszu w dusze ludzkie. Czuł to dobrze Franciszek Liszt, pisząc na początku swej książki o Chopinie, że: „mistrz ten nie zajął jeszcze stanowiska, jakie zapewne przyszłość dla niego w dziejach sztuki chowa.“

„Jeżeli nieraz dowiedziono, że nie koniecznie się bywa prorokiem pomiędzy swoimi, — czyż się nie zdarza także: że ci, którzy z wieszczego przeoczucia dziełami swemi własne w pochodzie wyprzedzają czasy, nie zawsze przez współżyjących za kapłanów prawdy uznani bywają?“

Słowa te wypowiedziane przez kilku dziesiątkami lat, śmiało mogę nazwać proroczymi, sprawdziły się bowiem najzupełniej w zastosowaniu do Chopina, którego znaczenie w świątyni sztuki teraz dopiero wzrastać zaczyna, gdy przed laty ciasne mu zakreślono szranki zaliczając go do twórców fortepianowo-rodzajowych, a uczucie rozlane w jego melodyach: sentymentalnością, wykwintną formę salonowością nazywając, mazurkom zaś charakteru narodowego odmawiając.

Posługiwanie się jednym tylko narzędziem muzycznym dla wyrażenia swych natchnień, w żaden sposób na wartość i ogólne znaczenie dzieła sztuki ujemnie wpływać nie może. Dla tego więc niema potrzeby zajmować się tą podrzędną rzeczą. Chopin ukochał fortepian, zrobił go tłomaczem swych myśli i obecnie żaden koncert fortepianowy bez Chopina obejść się nie może, a wirtuoz, nie grający dzieł tego mistrza, naraziłby się na szyderstwo. Teraz, gdy gra na fortepianie tak się rozpowszechniła i rozwieliżniła, przestano już się dziwić tej wyłączności Chopina, a nas przejmuje uczucie dumy na myśl, że w tym olbrzymim rozwoju popisów fortepianowych nazwisko mistrza, urodzonego nad falami Utraty, niezbędnem się stało i widnieje wszędzie na chwałę naszą.

Inne są zapatrywania eo do głównego uczucia, którem przesiąknięte są dzieła mistrza. Pod tym względem spotkać się można z poglądami sprzecznymi i eo gorsza, opaczniemi. Jedni nazywają to uczucie sentymentalnością, jeszcze inni elegijnością. A jednak wiadomo jest powszechnie, że Chopin sam najtrafniej określił nastrój główny swych natchnień wyrazem: *żałość* i lubił go przy każdej sposobności powtarzać, jakby pragnąc w duszę swoją wrazić to uczucie, nieznanne obcym narodom, tam jak sam wyraz trudny, a nawet niemożliwy jest do przełożenia na inne języki.

Żałość to nie tęsknota, ani boleść, ani też zaduma, ni skarga. To coś innego niż melancholia i coś zupełnie różnego od elegijności. Przebija się to uczucie żałości we wszystkich niemal melodyach Chopina, zarówno minorowych, jak majorowych, stanowi główny wątek jego myśli i tak odrębnym w pomysłach go czyni.

Żałość rozlana w dziełach Chopina daleką jest od ponurości i pesymizmu. Mistrz tęskni, łzy roni i skarży się, w chwilach bólu poddaje się rozpacz, zgrzyt jej w pochodzie niezwykłych, czasem ostrobrzmiałych akordów malu-

jąc, lecz nawet w chwili największego zwątpienia nie sarka i nie bluźni, dzięki czemu i w drogich nie wzbudza uczuć, które rodzajowi ludzkiemu ani pożytku, ani też zaszczytu nie przynoszą.

Wprawdzie w tym wylewie uczuć żalosnych można zauważyć czasami zbytnią miękkość, lub dosłuchać zamiast skargi inęskiej raczej kwilenia pachołowego. Lecz takie to już było usposobienie Chopina, taka przyrodzona właściwość, której ani usunąć, ani zmienić nie podobna.

Niezmierna wrażliwość i subtelność uczuć była cechą naszego mistrza, a koleje życia jego, cierpienia fizyczne i moralne potęgowały jeszczej bardziej tę czułość, która według koniecznego porządku w utworach jego odbić się musiała.

Jakkolwiekbyż wszakże nazwiemy nastroj w dziełach Chopina, czy elegijnością, czy też tęsknotą lub żalnością, należy przedewszystkiem uznać, że po nad wszystkim góruje w nich poezya najczystsza, a technienie jej przejmuje serca w sposób opisać się niedający.

Jeśli zaś użyłem wyrażenia: poezya najczystsza, uczyniłem to nie z przypadku, lecz z umysłu i na tę czystość poezyi szczególny nacisk kładę.

Czystość poezyi spoczywa w przyrodzie, jest jej odbiciem, jest krynią, posiadającą swe źródło przeczyste w łonie tej mistrzyni wszystkich sztuk i artystów. Im wrażliwszy jest sztukmistrz na cuda otaczające go w około, im chętniej wchłania je w duszę i serce, wzbogacając skarbnicę swej wyobraźni wrażeniami z tych cudów ezerpanemi, tem silniej uzewnętrznia się to obeowanie z przyrodą w tworach jego ducha, tem bardziej uwydatni on zdoła świeżość swych natchnień.

A ta owa czystość i świeżość tak silnie występują w dziełach sztuki, że nawet mało wprawni z łatwością je odczują i bez trudu odróżnią od tego, co w nowszych zwłaszcza czasach tak się w muzyce rozwiemożniło, a co samą sztukę zamieniać usiłuje na sztuczność.

Aby objaśnić i zrozumiałszem uczynić zdanie powyższe, pozwolę sobie na wzięcie przykładu ze świata roślin.

Znamy kwiaty, rosące dziko, których kształt zewnętrzny, zarówno jak zapach zachwycają wszystkich.

Weźmy fioletek lub konwalię — ileż te drobne, o skromnym wyglądzie kwiateczki sprawiają rozkoszy w porze wiosennej, ileż nasuwają marzeń o łąkach na których wzrosły.

Sztuka ogrodnicza przeniosła te drobne istotki do cieplarni i dzięki umiejętnej hodowli, zarówno fioletek, jak i konwalię wzbogaciły szatą zewnętrzną, wyglądającą świetniej i zapach ich również nabral więcej mocy, a przecież, gdy w zimowej porze zobaczymy te kwiaty, wzrastające pod szkłem cieplarni, jakże zachwyt nasz różnym jest od tego, co odczuwały serca nasze na widok łąki, osypanej kwieciem, wzrastającym na łonie przyrody, pod ożywczym wpływem promieni słońca!

Wszakże jest to dopiero tak zwane poprawianie przyrody, czy jej udoskonalenie, a już odczuwamy pewną sztuczność, coż więc dopiero dzieje się, gdy ręka ludzka naśladuje kwiaty, usiłując za pomocą kawałeczków różnobarwnych nadać swym wyrobom wszystkie cechy rzeczywistości.

To już sztuczność stara się zastąpić przyrodę, złudzi na chwilę oko, ale nie jest w stanie obudzić w nas nawet w przybliżeniu tych uczuć, jakie doznajemy na widok kwiatu żywego.

Z muzyką od czasu dość już dawnego dzieje się coś podobnego, mianowicie od chwili gdy się pojawiła tak zwana muzyka solowa.

Kiedy się ona urodziła i kto był jej ojcem?...

Na te pytania odpowiedzi zadawalniającej otrzymać niepodobna, jak również nikt nie jest w stanie orzec, kiedy i w jaki sposób powstało życie salonowe, pełne przesady i banalności, życie będące wykoszlawieniem tego, co dawały słynne niegdyś salony, w których zgromadzali się najwybitniejsi przedstawiciele nauki i sztuki.

Tam, gdzie w miejsce rozmowy o rzeczach ważnych i poważnych, wymieniano zdania płytkie, gdzie przedmiotem zajęcia stała się powszedniość, gdzie zamiast zachwytu nad objawem wielkiej twórczości, załatwiano wszystko ezezym komplementem, tam nie było miejsca dla muzyki dobrej. Sonata, kwartet, lub arya klasyczna, wreszcie utwory luźne, lecz pełne treści nie mogły uzyskać należytej oceny w tem otoczeniu jałowem, musiały więc ustąpić miejsca różnym wyrobom galanteryi muzycznej, noszącym pretensjonalne tytuły i ozdobne okładki.

Zaroiły się tedy salony różnemi Serenadami, Nokturnami, Melancholiami, Deszczami pereł, Bukietami melodyi, wreszcie Walcami i Mazurkami, te ostatnie z dodatkiem „de Salon“. Pisali je różnej miary muzycy, czasem nawet zdolni, lecz wychowani na bruku miejskim, a więc pozbawieni tych wrażeń, które się otrzymuje tylko na łonie przyrody.

Gdzież bowiem szukać poezyi wśród gwaru ulicznego, pośród tego życia zamkniętego w ciasnych ramach pracy na chleb powszedni, pośród ubiegających się o chwilowe najeźsiej powodzenie, o rozgłos lub krótko trwające wywyższenie?

Życie miejskie, zwykle filisterskie, zabija sztukę, a wytwarza sztuczność, o której wyżej napomknąłem. Utwory salonowe zaś, jako wynik takiego życia, porównać się dadzą z owemi kwiatami z cieplarni, albo co gorsza — z wyrobami modniarek, to jest, ze sztucznymi różami, fiołkami i konwalia.

Pojawienie się Chopina w takim świecie musiało wywołać zdania sprzeczne i zdziwienie bardzo różnorodne, gdy ujrzało artystę, występującego na arenę także z Nokturnami, Walcami i Mazurkami, a więc z utworami, które zaliczano do salonowych.

Stało się więc to, co zwykle się zdarza w podobnych wypadkach: muzycy, uważający się za powagi, bez wglębenia się w pomysły naszego mistrza, osadzili go wedle tytułów dzieł jego. Dla nich Chopin był tylko twórcą salonowym i nie więcej. Surowi zaś nazywali go nawet dyletantem, modulującym po amatorsku bez znajomości harmonii.

A cóż powiedziano o nim w salonach?... Tam go dopiero zrozumiano! Artysta zrobił salonowcem zawód, przy jego bowiem Nokturnach, Mazurkach niepodobna było pozostać bezmyślnym i obojętnym, lub trawić spokojnie smaczny obiad, jak to mogło mieć miejsce przy dźwiękach jakiegoś „Rêverie“ lub przy „Modlitwie dziewicy“.

Chopin wszedł do salonów trzymając w rękę wiązanke kwiecia polnego, wniósł z sobą technienie świeże i nieznanne w tej atmosferze, pełnej woni egzotycznych. Już sama nowość pomysłów i kierunku, samo wzniesienie się po nad przemijającą codzienność, zatem dwa najmniej popłatne przymioty w tym świecie pozorów i powszedniości, mniej korzystnie go tam przedstawiły i poleciły. W tem też leży i przyczyna, dla której tak niewiele utworów Chopina pojawiło się na popisach współczesnych mu fortepianistów.

(C. d. n.).

Zygmunt Noskowski.



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

## Z Przasnysza dyec. Płockiej.

Chór przy kościele pobernardyńskim w Przasnyszu, składający się z dziewcząt miejskich (chóru mieszanego nie można urządzić, dla braku zupełnego głosów męskich), chociaż już od lat kilku istnieje, liczba jednak członków jego stopniowo się zmniejszała tak, że w końcu zeszłego roku pozostały zaledwie 2 śpiewaczki. W skutek tego w końcu Listopada r. z. dokompletowano na nowo chóręk choć nieliczny składający się z 5 sopranów i 4 altów i rozpoczęliśmy znowu ćwiczenia śpiewu i zarazem uczyliśmy się ze słuchu mszy jednogłosowej ks. Witta „in honorem S. Ambrosii“, oraz 2 głosowych falsibordonów Nieszpornych na uroczystość Niepokalanego Poczęcia N. M. P. Potem nauczyliśmy się choralnych rzeczy: Introit „Gaudens gaudebo“ i Communion „Gloriosa“. Offertorium „Ave Maria“ było 2 głosowe Fr. Koenena Graduale zaś „Benedicta es tu“ recytowano. Antyfona ponieszporna „Alma Redemptoris Mater“. B. Mettenleitiera. Śpiewy te wykonywaliśmy w uroczystość odpustową Niepokalanego Poczęcia N. M. P., trwającą przez całą oktawę. Później wyćwiczyliśmy mszę Fr. Nekesa op. 21 „in hon. S. Aloysii Gonzagae. na 2 głosy z org. Credo, zaś ze mszy 2 głosowej ks. Surzyńskiego „in hon. S. Teresiae“, którą wykonaliśmy na Boże Narodzenie, oraz kilka kołęd na 2 gł. ze śpiewniczka ks. Siedleckiego. Nieszpory na Boże Narodzenie unisono, choralne. Od Nowego roku do Wielkiejnocy wykonane były następujące kompozycje: 1) J. Peregrinus. „Missa in hon. S. Nothburgae“ na 2 gł. 2) Stehle. Missa „Salve Regina“ 2 gł. z org. 3) Dwa choralne Credo Mod. I i III 4) „Pange lingua“ 3 gł. Hallera. 5) „Regina coeli“ 2 gł. z tegoż.

*Wielki Czwartek.* Introit „Nos autem“ chorał. Graduale „Christus factus est“ Offertorium „Dextera Domini“ i Communion „Dominus Jesus“ 3 gł. K. P. „Pange lingua“ choralne.

*Wielki Piątek.* Improperia 4 gł. Palestryny, wieczorem zaś przy grobie kilka pieśni 3 głosowych oraz „Tantum ergo“.

*Intruznia Wielkanocna.* Invitatorium chorał 3 psalmy falsibordoni 2 gł. Singenbergera „Te deum“ choralnie „Regina coeli“ 2 gł. z org. M. Hallera.

*Wielkanoc.* „Vidi aquam“ chorał. Msza „Salve Regina“ Stehlego. „Alleluia, Jezus żyje“ 3 gł. z org. Nieszpory 2 głosowe falsibordoni K. P. „Magnificat“ 3 gł. J. Auera. „Regina coeli“ jak wyżej. Zmienne części mszy św. ilekroć jest msza śpiewana, śpiewam sam z organem, prócz Graduału, który recytuję tylko. (bardzo dobrze! Przyp. red.). Antyfony przed psalmami na Nieszporach podług chorału rzymskiego z akompaniamentem organu. Do tego służą księgi sprawione staraniem ks. W. Bugajczyka, a zapisane na własność kościoła, mianowicie:

- 1) „Organum comitans ad Graduale Romanum“ wyd. ostatnie.
- 2) „Organum comitans ad Ordinarium Missae“ przez ks. Witta.
- 3) „Organum ad Cantuale“ C. Cohen. (Jest to podręcznik harmonizowany, zawierający Nieszpory wotywne w całości z antyfonami, psalmami, hymnami etc. i kompletę).

4) „Organum comitans ad Vesperale Romanum.

5) „Psalterium Vespertinum“ ks. Haberla.

Zbiór muzykaliów, stanowiących moją własność tak się przedstawia:

## M S Z E.

1. Molitor „in hon. S. Josephi“.
2. Molitor „in hon. O. Crux“.
3. Miller H. F. „in hon. S. Elisabethae“.
4. Miller H. F. „in hon. S. Bonifacii“.
5. Ks. Kowalski „in hon. S. Familiae“.
6. Ks. Fr. Witt. „Octavi toni“.
7. Ks. Fr. Witt. „Tertii toni“.
8. Ks. Fr. Witt. „Secundi toni“.
9. Ks. J. Surzyński „in hon. B. M. V. 1 gł. z org.
10. Ks. J. Surzyński „in hon. S. Teresiae“ 2 gł. z org.
11. Ks. J. Surzyński „in hon. Immac. Concept“ 5 gł.
12. Ks. J. Surzyński op. 22 „pro defunctis“ 1 gł. z org.
13. Ks. Surzyński M. Missa „Ecce sacerdos“ 4 gł. męskie.
14. Ks. Moczyński „in hon. Immac. Concept. 2 gł.
15. Ks. Walczyński „in hon. S. Joannis“ 3 gł. równe.
16. Ks. Diebold „O sacram convivium“.
17. Ks. Gruberski „in hon. S. Nominis“ B. M. V. 2 lub 4 gł.
18. Ks. Gruberski „in hon. SS. Angelorum Cust.“)
19. Arnfelser „Missa Quinta“ 3 gł. mieszane z org.
20. Zangl. „Msza C-dur 4 gł. m. z org.
21. Stehle „Salve Regina“ 2 lub 4 gł.
22. Peregrinus J. „in hon. S. Nothburga 2 gł. z org.
23. Peregrinus „in hon S. Sophiae 2 gł. z org.
24. Singenberger J. Missa „Adoro Te“.
25. Singenberger J. „in hon. S. Galli“.
26. Singenberger J. „in hon. S. Joannis“ Bapt. 2 lub 3 gł.
27. Singenberger J. „Requiem 1, 2 albo 3 gł.
28. Renner J. op. 4 „Missa pro defunctis“ 1 gł.
29. Witt Fr. op. 42 „Missa pro defunctis“ 1 gł.
30. Surzyński Miecz. „Missa pro defunctis“ 4 głosy mieszane.
31. Ks. Gruberski Eug. msza „Strasliwego Majestatu Papie“ na 1 gł. z organem.

## RÓŻNE ŚPIEWY.

- Gruberski J. op. 82 Asperges me i Vidi aquam na 4 gł. mieszane.
- Haller M. op. 45b Śpiewy na procesję na M. B. Gromniczną i Niedzielę Palmową. na 4 gł. mieszane.
- Haller M. Cantiones variae de SS. Sacramento 2 gł. z org.
- Dodatki do „Muzyki Kościelnej“ z ostatnich 13 lat i do „Śpiewu Kościelnego“ od r. 1896.
- Ks. Moczyński. Śpiewnik parafialny i ks. Surzyński „Cantionale“ wyd. 2.

## PRELUDYA.

- Surzyński Stefan 3 serye.
- Surzyński ks. J. op. 19.
- Surzyński M. Quinque preludya organi.
- Walczyński Fr. ks. 1) op. 5. Preludya.
- Walczyński Fr. ks. 2) op. 6. Postludya.
- Walczyński Fr. ks. 3) op. 7. Preludya organowe.
- Walczyński Fr. ks. 4) op. 10 „Cantantibus organis“.
- Walczyński Fr. ks. 5) op. 17. „Laudate Dominum in Organo“.
- Rzepko „Muzyka Organowa“. Zbiór preludyj ks. Soleckiego.

Rzepko 12 nowych melodyi kołędowych.

Freyer Aug. op. 4, 5, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 17 i 18.

K. Polomski.

## Odpowiedzi Redakcyi.

Sz. ks. J. Nienartowicz w Kożu. „Śpiew K.” będziemy regularnie wysyłać. Adres redakcyi „Muzyki Kościelnej” zmieniliśmy.

Sz. ks. Jan Krysztofik w Lulzie. Nr. 1 powtórnie wysłany.

Sz. ks. S. Skulski w Koźminku. „Śpiew K.” wysłany.

Sz. ks. Jokinias w Komoju. №№ 6 i 7 wysłano.

Sz. ks. J. Kazanowski w Minnie. Do końca tego roku za „Śpiew Kość.” przypada dla nas 1 rubel. Rocznik wysłany.

Sz. ks. P. Janukowicz w Kamieniu. „Preces” i Rocznik wysłaliśmy.

Bezstronny w Warcie. O korespondencyę prosimy. Pomieszczamy.

Sz. ks. Jasiński w Kaliszu. Numery, których Sz. Ksiądz Dobrodziej nie otrzymał, wysyłamy. Nie się nie należy.

Sz. ks. Czerwiński w Maliech. Za wyrazy życzliwe *Bóg zapłać*.

Sz. ks. Apol. Lutoborski w Lasz. Zastosujemy się do życzenia. Tablice z modlitwami po Mszy św. wysłać.

Sz. ks. K. Teżyk w Krz. Wszystko wysłaliśmy.

Sz. ks. kan. W Frąckiewicz w Wilnie. Za wyświadczoną grzeczność uprzejmie dziękujemy.

Sz. ks. Łaniewski w Warcie. List z objaśnieniem wysłaliśmy.

Wiel. Ojciec Pius Bażan, Domin. w Lwowie. Wszystko, podług życzenia, spełniliśmy.

Sz. ks. Józef Sbińskis w Synt. Z przeszłego roku przypada dla nas dwa ruble.

Sz. ks. Świątkowski w Szydłowcu. №№ 9 i 10 wysyłamy.

Sz. ks. A. Masilionis w Dźwińsku. Owszem, otrzymaliśmy. Za słowa uprzejme dziękujemy.

Sz. ks. Bieńkowski w Żelechowie. „Śpiew Kość.” w porządku należywym wysyłamy.

Sz. ks. Winc. Dragoniewicz w Krzemieńcu. Prenumerata nie opłacona za cały rok 1900. Za wyrazy uprzejme dziękujemy.

Sz. ks. Filipowicz w Wiatce. № 12 wysłany.

Sz. ks. Piotr Janukowicz w Kamieniu. Życzymy postępów chórowi kamieńskiemu. Repertuar i tak, jak na wieś, jest bogaty. Organista po przeczytaniu korespondencyi ośmieli się zapewne prosić o pieniądze na nuty. Żeby takich proboszczów więcej było! Śpiewać po polsku podczas procesyi cum SS-mo, podług przepisów, nie wolno, lecz, z uwagi na to, że zwyczaj ogólny u nas to uprawnia i, że procesya w ścisłem znaczeniu nie jest *Liturgią*, jesteśmy za śpiewaniem po polsku. Zresztą, obnosząc uroczyscie Pana Jezusa, czynimy to w celu uczczenia Go, co się najokazalej uskutecznia przez śpiew ogólny.

Sz. ks. Sbińskis w Godlewie. 10 rb. na rzecz Sekcyi Muzyki wręczyliśmy. Kwit posiadamy. Za słowa zachęty do pracy i wytrwania „*Bóg zapłać*”.

P. A. Podlecki w Ostrowitem, Człowiekiem rekomendowanym nie możemy się zająć. Przedstawiliśmy na posadę.

P. J. Fedorowicz w Bereźnie. „Sp. K.” regularnie wysyłamy.

P. Kl. Tokarski w Slesinie. Wybacz Pan, ale responsoryów na Boże

Ciało tych, które zaleca śpiewać Rytuał Piotrkowski w prowincyi naszej, nie ma ułożonych na głosy i dla tego nie przesłaliśmy. Rytuał rzymski każe śpiewać hymny o Najświętszym Sakramencie z Breviarza Rzymskiego. Resztę chętnie prześle każda księgarnia. Za życzenia uprzejmie dziękujemy.

P. *Lewiński w Brzesciu Lit.* „Sp. K.“ wysłaliśmy. Prosimy o korespondencję.

P. *Józef Marcinkiewicz we Woronczy.* Dziękujemy za miły list. Daj Boże, żeby się życzenia Pańskie spełniły.

P. *J. Łowczyko w Nowoaleks.* Numery „Sp. K.“ będą dochodziły pod wskazanym adresem.

P. *Ignacy Sabbat w Chobzanach.* „Preces“ wynoszą 15 kop. bez kosztów przesyłki.

P. *Kaz. Strassenburg w Mikol.* „Rocznik“ wysłany. Prosimy o zakomunikowanie których numerów Pan nie otrzymał.

P. *Mikucki w Dawydz.* Preludya wskazane w liście można wykonywać na organach. Rzeczy, o które pan prosił, wysłaliśmy. Mszę bez organu zalecamy: *Missu in hon. S. Fidelis a Sigmaringa*, Molitora. Za życzenia i modlitwę dziękujemy.

P. *J. Derebło we Wisz.* „Magister Choralis“, wyjdzie w nowem wydaniu. Najlepiej udać się o pośrednictwo do księgarni.

P. *Ludwik Jankowski w Koluszkach.* Dobra szkoła na organ jest *Schildknechta*. W Warszawie ukazała się szkoła na melodykon Rzepki. Uwzględnia kombinacye melodykonów francuskich. Do niesporów radzimy nabyć „*Psalterium Vespertinum*“. Responsoria do Mszy św. wyszły nakładem redakcyi „Sp. Kość.“ Cena kop. 30.

P. *K. Polomski w Przasnyszu.* „Śpiew K.“ regularnie wysłaliśmy. List z wyjaśnieniem rzeczy przesłaliśmy. № 13 był ostatnim.

P. *A. Kulowski w Chodczu.* Wysłany „Sp. K.“. Jakich nut Pan żąda? czy preludy czy kompozycyę do śpiewu?

P. *K. Karliński w Jump.* Regularnie wysłaliśmy.

P. *M. Grzebyk w Ostrowcu, w Galicyi.* „Sp. K.“ w roku zeszłym wysłaliśmy. Za pośrednictwem księgarni przesyłanie pisma jest utrudnieniem.

P. *A. Kozłowski w Gatozynie.* Nuty wszystkie wysłane.

P. *A. Kobołdzieczyk w Żółkiewce.* Zamiar swój może pan skutecznieć od 1-go Lipca. Nie przeciwko temu nie mamy.

P. *M. Paczos w Dzierzkowicach.* List z wyjaśnieniem przesłaliśmy.

P. *Wł. Kopciński w Zgierzu.* Odpowiedź w liście. Msza Schöpta jest do zwrócenia. W roku zeszłym „Sp. K.“ było numerów 13.

P. *Kaz. Szymański w Kopijówce.* Czy to nie wszystko jedno? Najlepiej napisać list do ks. Maryańskiego.

P. *Aleks. Grzeszowski w Balcie.* Rożaniec kosztuje 1 rb. 50 kop. netto, oprócz wydatków przesyłania. Kancyonau z tłumaczeniem polskiem nie ma.

P. *F. Lewandowski w Russ.* „Śpiew K.“ wysłany. List z objaśnieniem przesyłamy.

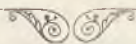
P. *St. Jasulajtis w Leplu.* Nuty najlepiej sprowadzić przez księgarnię. Adres zmieniony.

P. *J. Kosmala we Wołoch.* Nuty zostaną przesłane. Do zmiennych części Mszy św. najlepiej używać „*Compendium Gradualis*“.

P. *St. Żarski w Barze.* Za słowa życzliwe i za poparcie serdecznie dziękujemy. Hymny na głosy mieszane można będzie znaleźć w zbiorze *Stehlejo, Singerbergera* i in. № 21 z r. 1898 wysłany.

P. *J. Federowicz w Bereznie.* „Sp. K.“ był wysłany. Nuty najwygodniej sprowadzać z księgarni.

- P. *Fr. Kajarski w Krynkach*. We właściwym czasie wszystko przesłaliśmy.
- P. *Bron. Brendorajtis w Hryn*. Wysłano.
- P. *Godlewski w Raciążku*. „Sp. K.“ jest wysyłany na imię ks. Proboszcza. Jeżeli ma zajść jaka zmiana, prosimy o zawiadomienie. Zastosujemy się wówczas do życzenia. Życzymy powodzenia.
- P. *A. Parclak w Lutocinie*. „Rocznik“ domieścimy
- P. *A. Wenckiewicz w Broklinie, w Ameryce Półn.* „Sp. K.“ opłacony jest do 1 Lipca bieżącego roku.
- P. *J. Ptasieński w Seroczynie*. „Śpiew K.“ podług życzenia wysłany. Prosimy dopełnić przyrzeczenia.
- P. *Tylzan w Holeu*. Numery wyszczególnione w liście naruszyłyby całość roczników. Możemy służyć całym rocznikiem po niższej cenie.
- P. *J. Podobiński w Host*. Dziękujemy, pomieszczamy.
- P. *Fr. Mielech w Samarze*. Dodatek nutowy przesyłamy po raz drugi.
- P. *A. Stąporek w Krynkach*. „Sp. K.“ do Kunowa wysyłaliśmy. Prosimy wszakże wiadomości.
- P. *Józ. Jaras w Szkudach*. Preludya zalecamy: braci Surzyńskich, ks. Walezyńskiego, Makowskiego i Rzepki.
- P. *W. Chrzanowski w Mohilowie*. „Sp. K.“ wysyłamy. Sądzymy, że nie będzie potrzeby korzystać ze świadectwa ks. Proboszcza Maryampolskiego.
- P. *St. Stando w Skrzyńsku*. Za wyrazy życzliwe „Bóg zapłać“.
- P. *K. Kurlński w Jamp*. Początek Rożańca wysłany
- P. *F. Ociepko w Szczerc*. № 1 wysłany.
- P. *Józef Krypka w Różanie*. № 12 wysłany na imię ks. Proboszcza.
- P. *K. Gądzik w Jędrzejowie*. Niech Pan Bóg dopomaga w pracy nad śpiewem. Zdrowe są poglądy pana na sprawę reformy,
- P. *A. Mieszczuk w Olессie*. „Sp. K.“ wysyłamy. № 13 był ostatni.
- P. *J. Kaszczuk w Deraż*. Życzenie spełnione. Rachunek wyrównany.
- P. *Fr. Żórawski w Nowym M.* Mszę ezterogłosową, na chór mieszany zalecamy Molitora S. Fidelis a Sigmaringa. Wszysej tak utrzymują.
- P. *Korzeniewski w Odessie*. List wyjaśni.
- P. *Jul. Surwillo w Wilkom*. „Śpiew K.“ był wysłany.
- P. *J. Indelak w Lubosz*. Rocznik wysłany. Rubel, który pozostał w redakcyi naszej zapisaliśmy na kwartał 3-ci.



## MELODYKON

amerykański mało używany fabryki „UNIVERSAL” 2  
gry, 5 oktav, 8 rejestrów ręcznych i 2 nożne  
**sprzedam za 150 rubli.**

**Aleksander Mazur w Sobleniach-Jeziorach**, pow. Garwoliński, gub.  
Siedlecka — koleją Nadwiślańską do stacyi **Pilawa**.

**Treść.** Historia muzyki kościelnej. — Nauka śpiewu. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Rozmaitości. — Korespondencye. — Odpowiedzi Redakcyi. — Ogłoszenia.

**Redaktor i Wydawca ks. dr. Teofil Kowalski.**

Дозв. Цензурою. Варшава 8 Августа 1900 г.

Друк К. Мiecznikowskiego w Płocku.