

ŚPIEW KOŚCIELNY

CZASOPISMO POŚWIĘCONE MUZYCE KOŚCIELNEJ.

HISTORIA MUZYKI KOŚCIELNEJ.

OKRES III.

Upadek Muzyki Kościelnej.

(od 1600 do 1830 roku).



Jesteśmy w okresie największego rozwoju muzyki kościelnej. Dotąd pomieszczyliśmy rzeczy, które zmierzały do okazania najpiękniejszego kwiatu muzyki kościelnej, polifonii, tej artystycznej ozdoby chorału św. Grzegorza. Za Palestryny szkoła św. Grzegorza doczekała się największej sławy. Dzieła jego, to perły jaśniejące wpośród powodzi kompozycji muzyki kościelnej. U Palestryny wszystko śpiewa: głos każdy jest samodzielnym obrazem najpiękniejszych melodyj, które dźwięczą, zlewając się w harmonijnej jedności. Palestryna nie był wrogiem chorału, lecz jego zwolennikiem *). Oprócz Palestryny istniało wiele innych zdolnych mistrzów polifonii, mniej szczęśliwych może od niego w użyciu do kompozycji melodyj chorału, którzy dzieło rozwoju muzyki kościelnej doprowadzili do szczytu wielkości. Gdy ich zabrakło, nastąpił upadek stopniowy muzyki kościelnej. Zjawiali się od czasu do czasu ludzie dobrej woli, którzy pragnęli wytrwać w tradycji, lecz prace ich są zapisane w dziejach jako usiłowania dobrej woli. I jak Włochy (Rzym) doprowadziły muzykę kościelną do jej rozkwitu, tak też te same Włochy (Florenca i Wenecja) stały się kolebką jej ześwieczenia i upadku.

*) Dla czego dzieła klasyków nie podobają się dzisiejszemu pokoleniu to łatwo zrozumiemy, gdy zwrócimy uwagę na tę okoliczność, że dzisiejszej melodyi formą jest *arya*, dawniej zaś do melodyi używano form pobożnego chorału.

Powody upadku muzyki kościelnej. Sztuka każda jeżeli przestanie podlegać pewnym stałym przepisom, ulega zepsuciu: Wrogiem jest wtedy *przesada* i *nieuszanowanie sztuki*. Technika, jaką włada artysta, pobudza go do igrania z trudnościami wszelkimi, do okazania swojej indywidualności, do przesady, a nieraz i do nieuszanowania sztuki — do profanacji. Bogactwo harmonii, jakim władała muzyka kościelna, łatwo sprowadzić mogło nadużycie.

Skoro tylko zapomniono o tem, że tekst liturgiczny jest panem, któremu melodia i harmonia dźwięków służyć powinny, upadek muzyki kościelnej był przygotowany.

Powodem wszakże najważniejszym był *prąd czasu*. Rozwój ducha nowoczesnego domagał się odłączenia od Boga i Kościoła. „Starano się, jak mówi Jansen *), o to, by po rozpoczęciu dzieła pseudoreformacji Lutra, zniszczyć wszystko, co przypominało wieki średnie; coby podtrzymywało system religijny, przeciwko któremu rozpoczęto walkę na śmierć i życie“.

Wiek XV i XVI to czas wydarzeń wielkiej doniosłości. Bizancjum upada (r. 1453), na miejscu krzyża zatknięto półksiężyc; odkryto świat nowy i przez oceany rzucono pomost łączący świat nowy ze starym (r. 1492); wynaleziono druk (r. 1440), co dało możność prędkiej wymianie myśli i rozpowszechnieniu wszystkich zdobyczy umysłu ludzkiego terażniejszości i przeszłości. Przedtem przepisywano z klasyków greckich i rzymskich to tylko, co było potrzebne, konieczne i pożyteczne, gdy tymczasem, po wynalezieniu druku, wszystko staje otworem przed oczyma każdego żądnego wiedzy. Stary klasycyzm ze swą plastyką w sztuce, okazuje się w całej nagości. Brak teologów takich jak: Albertus Magnus, św. Tomasz, św. Bonawentura daje się odczuwać wobec rozsiewanych błędów Wikleffa, Hussa, Hieronima z Pragi i innych. Wprawdzie byli święci **), klasztory, w których wiedza i świętość nie wygasły, życie religijne jednakże nie rozwijało się już tak jak dawniej.

Jeżelić wszystko napotykało tyle przeciwności, jakżeż muzyka kościelna, ta najdelikatniejsza roślina między sztukami pięknymi, mogła się ostać i być nietkniętą?

Lecz jeszcze jeden powód, a upadek muzyki kościelnej i każdej sztuki, będzie zrozumiałym. Jest nim *humanizm* i powstałe z niego *odrodzenie*.

Humanizmem nazywają dążnością do wiedzy środkami, opartymi na źródłach klasyków starożytności. Wyraźniej powiemy, gdy

*) *Geschichte* t. VI. pag. 15 sg.

***) *Gerson* († 1429); *Mikołaj Cusanus* († 1464); *św. Katarzyna z Genui* († 1474); *św. Franciszka Romana* († 1440); *św. Bernard z Sienny* († 1444) i wielu innych.

dodamy, że humanizm w. XV i XVI jest dążeniem do wystąpienia przeciwko scholastyce przedstawieniem wiedzy, czerpanej z pism starożytnych Greków i Rzymian. Humanizm więc miał za cel wyrugować scholastykę i mistykę wieków średnich. Czas, który jest wyrazem tych działań, nazywamy odrodzeniem, *renaissance*, wskrzeszeniem, jak mówiono, nauki i sztuki. Wszakże to odrodzenie było raczej zwyrodnieniem, pogaństwem w oczach wiary Chrystusowej.

Po zdobyciu Konstantynopola, wielu greków przenosi się na zachód. Przyjęci gościnnie, zaczynają rozsiewać idee łączności nauki w starożytności. Zwłaszcza Florencyja, dwór Medyceuszów otwiera chętnie podwoje tym nowym przybyszom wiedzy, z kąd ona później rozechodzi się na cały świat uczony. Chociaż zamilowanie to do starożytności piękne wydało owoce w zakresie łaciny klasycznej i historii, po większej jednak części ujemne spostrzegać się dają skutki. Następstwem pierwszym humanizmu, było przecenianie filozofów pogańskich: Platona i Arystotelesa, nad których pismami do tego stopnia się unoszono, że ceniono je więcej niż Pismo św. i żądano odczytywania ich w kościele; scholastyką pomiatano, jako nauką barbarzyńską.

Dążenia te nie małe poczyniły szkody w dziedzinie życia religijnego i sztuki kościelnej, że ludzie rzadkiej pobożności jak: *Ghiberti, Michał Aniol, Rafael, Tyccjan* i inni, już stali na gruncie odrodzenia, hołdując „kultowi nagości“. Z tego się wywiązał subiektywizm w sztuce z różnami jej zacheiankami.

Dla całości przedstawienia historii humanizmu zaznaczyć trzeba, że studyowanie klasyków było i przedtem znane. Dostyć wyliczyć nazwiska takie, jak: *Alkuin, Jan Scotus Erigena, Gerbert, Abelard, Jan v. Salisbury, Rajmund Lulus, Roger Bakon*, tłumaczenie hymnów klasyków i Arystotelesa przez *Jana z Damaszku*, by wykazać, że w czasach największej pobożności nie zaniedbywano nauki i sztuki, z tą różnicą, że scholastyka dbała więcej o ścisłość wyrażen i treść rzeczy niż o piękność form. Gdy raz obmyślany był system naukowy, łatwiej już później można było zaokrąglić obraz, co w nauce nigdy pierwsze lecz dopiero drugie zajmować mogło miejsce. Wieki średnie ze swoim życiem dziarskim i krzepkim, nie potrzebowały hołdować zbytnio scholastyce. Miały one swoją własną poezję ludową, swoje urzędy, zastosowane do ducha czasu. Dopiero, gdy spostrzeżono braki w oziębłym duchu chrześcijaństwa, zwrócono się do dzieł starego Rzymu i Aten.

Uczyniwszy to krótkie omówienie przejdźmy do kwestyi naszej i zobaczymy jakie humanizm poczynił spustoszenia w dziedzinie muzyki kościelnej. Odrodzenie, — *renaissance* — to przemiana muzyki kościelnej, świętej na muzykę modną, świecką, ułożoną na sposób opery (śpiew solowy i arye), z nowemi tonacyami *dur* i *mol*, pełną,

podniecającą zmysły, chromatyką. Odrodzenie więc w muzyce jest oderwaniem muzyki kościelnej od jej podstawy, od śpiewu gregoriańskiego, od sposobu budowy jego melodyi i wprowadzenie dowolnego śpiewu i melodyi.

Wszakże przewrót w muzyce kościelnej nie był tak nagły jak w innych sztukach pięknych. Powodem tego była ścisła łączność muzyki kościelnej z Liturgią, co spowodowało Kościół do większej baczności na odradzanie się muzyki.

Chorał przez tysiącletnie istnienie swoje za bardzo był uświęcony, by go tak łatwo było wydać na pastwę dzieła odrodzenia. Ztąd też zjawisko między sztukami pięknymi niebywałe, że w muzyce kościelnej, pomimo przewrotu ogólnego, ukazywali się mistrze, którzy albo się trzymali z daleka od nowego kierunku, albo też w tonacyi i melodyi postępowali utartym śladem tradycyi, tak, że im i ich dziełom, bardziej przysługuje wyraz: kościelny, niż sztukom: budownictwu, rzeźbie i malarstwu.

(C. d. n.).



NAUKA ŚPIEWU.

ŚPIEW WIELOGŁOSOWY *).

Jeżeli jednocześnie dwa, trzy lub więcej śpiewa głosów, śpiew taki nazywa się *wielogłosowym*.

Podając ćwiczenia na interwał *tercyi* umieściliśmy ćwiczenie, w formie kanonu, które jednocześnie śpiewane być może na dwa głosy. Są to początki śpiewu wielogłosowego. Uczeń, śpiewak, ćwicząc się w interwałach, przyswaja sobie pewną samodzielność, potrzebną w śpiewie wielogłosowym. Trudność dla śpiewaków, że nie mogą rządzić się słuchem lecz rozdzieleni na dwie części zmuszeni są każdy swoją melodyę śpiewać, wyrabia zdolność, zaraz na początku, na dobrego chorowego śpiewaka.

Głos, który pierwszy skończy ćwiczenie kanonu ze znakiem ♩ , może rozpocząć od początku i tym sposobem można śpiewać tyle razy bez przerwanki, ile nauczyciel za stosowne uważać będzie.

Tu na tym miejscu kilka podamy praktycznych wskazówek: Naprzód trzeba się wprawić w dokładnem i prawidłowem wymawianiu wszystkich samogłosek i spółgłosek. Wypiewać można tylko same samogłoski, ponieważ one dźwięczą; spółgłoski mogą być tylko wymówione. Samogłos-

*) Po ukończeniu ćwiczeń interwałów można rozpocząć naukę na głosy mszy: na dwa, na tri v. na cztery i na więcej głosów.

ki i spółgłoski mogą być wymawiane bez dźwięku, (ztaąd powstaje szmer) z tego zaś można wyprowadzić wniosek, że one powstają nie w krtani lecz w jamie ustnej. Dźwięk bierze początek w krtani, łączy się ze słowem, powstaje w ustach.

Pięć istniejących samogłosek wytwarzają się przez pięciorakie kształty, które przybiera falujące powietrze. Jama ustna i przelyk w odwrotnym stoją do siebie stosunku. Podczas wymawiania samogłoski **a**, usta otwieramy najszerzej, krtani zaś zwężamy; wydając z siebie **e**, otwór ust zmniejszamy, za to przelyk nieco się zwiększa; tylko przy **i** otwory ust i krtani są jednakowych rozmiarów; samogłoska **o** usta przymyka, gardło zaś rozszerza; wreszcie wymawiając **u** usta mamy zupełnie ściągnięte podczas gdy przelyk jest najszerszym.

W wypadku, gdy dwie samogłoski znajdują się jedna obok drugiej, pierwszą nieco się przedłuża drugą zaś wymawia się prędko. Poprawna wymowa samogłosek jest głównym warunkiem pięknego śpiewu.

Spółgłoski tworzą się przez zatrzymanie powietrza, wychodzącego z krtani i ust. Wstrzymanie to odbywa się wargami lub językiem i dla tego spółgłosek śpiewać nie można. Spółgłoska powinna być oddaną prędko, szczególnie: **m, n, ng**, bo jeżeli wypływ powietrza nie będzie prędko przeciętym, słychać wtedy wstrętne geganie lub beczenie: np. *dominus vobiscummmmm....*, dźwięk nosowy, który pozbawia samogłoski **u** czystego dźwięku.

Jeżeli w mowie rzeczą jest bardzo dobrą otwierać szeroko usta podczas wymawiania samogłosek, zamykać zaś je przy spółgłoskach, to daleko więcej koniecznym się to staje podczas śpiewu.

Szczególniejszą należy zwrócić uwagę na spółgłoskę **l**, bo przy jej wymawianiu język mocno przystaje do podniebienia i jeżeli nie ściągniemy go co prędzej, doznamy w uszach przykrego dźwięku. Z tego powodu bardzo jest rzeczą wadliwą w początkach ćwiczeń kazać uczniom śpiewać **la** zamiast **a**. Spółgłoski **b, p, d, g, k**, należy wymawiać prędko, bo przez to można je łatwo na końcu wyrazu usłyszeć i odróżnić.

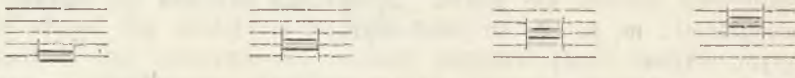
Pamiętać należy, że spółgłoski są tłumaczami myśli człowieka, samogłoski okazują uczucie. Kto chce przeto myśli swe wyraźnie wypowiedzieć wielki powinien czynić nacisk na spółgłoski.

Wyrazistość bowiem mowy i śpiewu zależy od szybkiego powstania i znikania spółgłosek.

Do uwag powyższych należą w śpiewie wskazówki, dotyczące zasad prawidłowego oddychania. Rzeczą jest najważniejszą pamiętać, że oddychanie w śpiewie odbywa się wtedy kiedy tekst tego wymaga. A więc: można powietrza świeżego zaczerpnąć, przy każdym przecinku, średniku, kropce, słowem tam, gdzie przy czytaniu dobrem odetchnąć wypada, choćby nawet płuca wszystkiego powietrza jeszcze z siebie nie wydały; w przeciwnym bowiem razie będzie potrzeba oddychać w niewłaściwym dla tekstu i melodyi miejscu. Nigdy się nie oddycha w środku wyrazu; przecinek, przymiotnik, zaimek lub przyimek nie powinny być przez oddychanie odłączane od rzeczownika, do którego należą. Oddychać należy w czasie każdej pauzy, choćby najkrótszej. Jeżeli zaś dłuższa figura melodyi nie pozwala na oddech, w takim razie trzeba oddychać zawsze na słabej części taktu: w takcie $\frac{3}{4}$ i $\frac{4}{4}$ przed ostatnią ćwiercią nuty taktu, w takcie $\frac{6}{8}$ przed ostatnią ósemką. Baczyć należy jeszcze, że przed każdą dłuższą nutą powietrze powinno być zaczerpnięte; w każdym jednak wypadku oddychać należy pociechu i prędko. Powietrze z płuc należy wydychać po mału i równomiernie.

Śpiewak wdychanem powietrzem do tego stopnia powinien zawładnąć, aby nadanie melodyi *crescendo* i *decrescendo*, *forte* i *piano* żadnej przeszkody nie napotkało. Dla tego też łatwo odróżnić można śpiewaka od krzykacza. Kto głośno śpiewa nie koniecznie dobrze śpiewa: inną bowiem jest rzeczą krzyk, inną zaś śpiew. Naturalnie, zawsze i wszędzie najlepszą szkołą jest sam nauczyciel śpiewu. Nauczyciel śpiewu powinien być śpiewakiem, we właściwym słowa tego znaczeniu. Głos powinien mieć piękny, dźwięczny. Nie każdy dobry nawet skrzypek, flecista lub pianista może z pożytkiem uczyć śpiewu. Nauczyciel śpiewak wykaże nie tylko zasady śpiewu lecz je zastosuje w dźwięku na swoich strunach głosowych i podniebieniu.

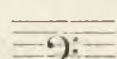
O KLUCZACH *)

Śpiewak, który, w przyszłości ma należeć do chóru, powinien się koniecznie ćwiczyć w czytaniu nut głosem podług starych kluczy: sopranowego, mezosopranowego, altowego i tenorowego (3) 

klucz sopranowy; klucz mezosopranowy; klucz altowy; klucz tenorowy.



Na której linii leży klucz, na tej też linii znajduje się nuta **c**, i podług tego zmieniają nazwę i inne nuty. Stosownie do wysokości dźwięku, jaki śpiewak wydobyć z siebie może powstają *głosy sopranowe*, które w zwyczajnych warunkach dochodzą do **g**; *altowy* sięga **c**; *tenor* dochodzi do **a**.

Mamy jeszcze głos *basowy* z kluczem **f** , który wyśpiewa **c**. Jeżeli

między sopranem i altem wstawimy głos pośredni, *mezosopran* to jego skala dochodzi wyżej o tercję od altu, niżej zaś o tercję od sopranu, a więc do **e**. Taką samą zmianą zachodzi w głosie między tenorem i basem, w *barytonie* , którego klucz **f**, leży na trzeciej linii.

Te rozmaite odcienia głosu powstają z naturalnej budowy krtani. Głosnie u kobiet i dzieci są krótsze niż u mężczyzn. Nadto różnica polega jeszcze i na dźwięku (*timbre*) głosu. Chociaż sopran i alt jedne i te same, co do wysokości śpiewają nuty, inny wszakże będzie posiadał dźwięk głosu; toż samo można powiedzieć o tenorze, barytonie i basie. Gdy chłopiec dochodzi do lat czternastu, piętnastu, doznaje zmiany głosu na tenorowy lub barytonowy. Doświadczenie nakazuje zaprzestać takiemu chłopcu śpiewać, w przyszłości bowiem żadnego może nie mieć głosu.

W jaki zaś sposób rozpoznać rodzaj głosu, możemy tu podać kilka uwag. Głos niećwiczony rzadko kiedy osiąga wysokości stosownej do swej skali i dla tego przy próbach należy pamiętać o tem, że każdy człowiek

*) Dzisiaj w powszechnym użyciu są dwa tylko klucze, wiolinowy  **g**, i basowy  **f**.

ma dwa rejestry głosu: *piersiowy* i *falsetowy*. Rejestr dźwięków piersiowych całe głośnie porusza, rejestr zaś falsetowy atakuje koniec krtani. Jeżeli naprzykład śpiewak głosem piersiowym śpiewa c przez użycie falsetu może

do skali swego głosu dodać tercję lub kwartę wyżej. Wyrównanie dźwięków w sile i kolorycie jest rzeczą szkoły. Każdy śpiewak posiada te dwa rejestry; umiejętne ich zastosowanie, wygiadzenie, wielką oddaje przysługę w śpiewie. Dźwięk różniący się jeden od drugiego pod sposobność nauczycielowi do odnalezienia przyczyny złego. Przyczyną nierówności w głosie jest niejednakowa działalność mięśni, niedobre otwieranie ust, nieprawidłowy sposób oddychania. Śpiewanie skali: *piano*, jednym tchem, jednej i tej samej samogłoski usunie wszelkie braki, tyczące nierówności głosu.

Ć W I C Z E N I A.

45.

a h c h a d

d e f e d

e cis d

46.

h c d e

e f g a

e

e

47.

c c

g a h c

e

e

PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

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

421. Stehle, J. E. op. 42 *Missa iubilaei Solemnis a capella*.
Msza ta należy do najlepszych prac tego autora. Wiele miejsc robi złudzenie, że się słyzy jednego z klasyków. Cena part. i gł. 3 m. 60 fen.; Wyd. Benziger. Einsiedeln.
422. Stehle, J. E. op. 56. *Missa „Regina caeli“*.
Kompozycja ta jest jakby rozszerzeniem mszy, „Salve Regina“ jest dwugłosową; Bas i Tenor *ad libitum*. Choć zawsze przyjemniej, gdy się jej słucha w układzie czterogłosowym. Cena part. 1 m. 30 fen., Regensburg. **Organ.**
423. Stehle, J. E. op. 57.
Missa brevissima „Ave Regina“. Credo tej mszy jest choralne. Do wykonania jej potrzeba dobrze grającego organisty. Tenor i Bas *ad libitum*. Cena part. 2 m.; gł. 20 fen. Wyd. Böhm. Augsburg. **Organ.**
424. Stein, Jos. op. 12.
Missa in hon. S. Annae. Msza nieprzedstawia żadnych trudności;—zwłaszcza, dla tych chórów, które nie mogą się pochwalić wysokimi tenorami. Melodya dochodzi najczęściej do e, rzadko do f i raz tylko w Gloria tenory sięgają do g. Cena part. 1 m. 50 fen.; 4 gł. 20 fen. Wyd. Schwann. Dusseldorf.
425. Stein, Jos. op. 15.
Missa in hon. S. Valentini. Kompozycja czysto kościelna, me-

- lodyjna i dobrze opracowana. Cena part. 1 m. 20 fen.; 4 głosy 20 fen. Wyd. Pawelek. Regensburg.
426. Stein, Jos. op. 16.
Missa in hon. S. Caroli Borromaei. Kompozycya dobra. Melodya prosta i przyjemna. Cena part. 1 m. 60 fen.; gł. à 20 fen. Wyd. Schwann Düsseldorf.
427. Stein, Jos. op. 35.
Missa in hon. S. Francisci Xaverii. Msza, pomimo prostoty melodyi, pełna życia i pobożności. Cena part. 1 m. 60 fen.; gł. po 20 fen. Wyd. Schwann. Düsseldorf.
428. Stein, Jos. op. 42.
Missa in hon. S. Caeciliae. W *Gloria, Credo* i *Agnus Dei* są pomieszczone sola. Cała msza dobre robi wrażenie. Cena part. 1 m. 80 gł. po 20 fen. Wyd. Schwann. Düsseldorf. **Organ.**
429. Stein, Jos. op. 43.
Missa in hon. SS. Apostolorum Petri et Pauli. Msza napisana w duchu nowoczesnej muzyki. Wielu zjednała sobie przyjaciół przez miłą melodyę. Cena part. 1 m. 80 fen.; gł. à 20 fen. Wyd. Schwann. Düsseldorf. **Organ.**
430. Troppmann, J. A.
Missa in hon. B. Mariae V. Kompozycya ta dźwięczy przyjemnie. Cena part., 1 m. 20 fen.; 4 gł. po 20 fen. Wyd. Pawelek. Regensburg.

ROZMAITOŚCI.

ZATARG O ORKIESTRĘ.

(Kilka słów wyjaśnienia w sprawie muzyki katedralnej z powodu korespondencji „Kurjera Warszawskiego“.)

Nie chciałbym zajmować szan. czytelników sprawą, która, prawdę mówiąc, wstyd nam przynosi. Sądziłem, że niewiele kogo po za Płockiem interesuje reorganizacya naszego chóru katedralnego; niedługo się skończy, nie będziemy potrzebowali wstydzic się przed obcymi, że dotąd od wielu lat nie mogliśmy się zdobyć na godne sprawowanie chwały Bożej w prastarej katedrze naszej.

Tak sądziłem, tymczasem w № 226 „Kurjera Warszawskiego“ czytamy, co następuje: „Echa Płockie“. Od d. 1 września istniejąca przy kościele katedralnym orkiestra będzie skasowana, a zaprowadzone będą śpiewy choralne gregoryańskie. Ponieważ część utrzymania kapeli pokrywał znaczny legat, z powodu więc skasowania jej, jak słyszeliśmy, jeden z sukcesorów zapisodawcy występuje na drogę sądową o wypłatę legatu“.

Wobec tego darują szan. Płoczczenie, że odkryję przed szerszym światem nasze ubóstwo pod względem pomocniczych środków kultu Bożego, a łaskawi czytelnicy pozwolą, że im powiem, jaką jest ta orkiestra, która

„od d. 1 września będzie skasowana“ i jakie są śpiewy w prastarej katedrze książąt mazowieckich.

Orkiestra, która od bardzo wielu lat przygrywa Płoczanom na nroczytych nabożeństwach, składa się z dwojga skrzypiec, kontrabasu i trąbki, a przytem śpiewa sopranem pięćdziesięcioletnia z górą śpiewaczka i do całości harmonii dodany jeden baryton. Oto cały skład naszego chóru katedralnego. Że całość takiego kompletu wychodzi pysznie, o tem nie wiem czy może wątpić kto ma jakie takie pojęcie o muzyce, ale zdumiałby się, gdyby na miejscu w samej katedrze, usłyszał wykonanie utworów tej wspaniałej orkiestry.

Byłem raz świadkiem bardzo surowej krytyki naszego nabożeństwa przez obcego przybysza.

Nas przestała razić kapela katedralna—odpowiedziałem mu—przyzwyczajaliśmy się do niej. Nasza śpiewaczka już 36 lat sopranem śpiewa w katedrze, członkowie naszej orkiestry, niektórzy przynajmniej, już do emerytury mieliby prawo, gdyby ich posady były etatowe, a zawsze grając te same „Gloria“ i „Credo“ lub niebardzo odmienne, oswoili nas ze swoją muzyką. Zresztą nic dziwnego, dobrej orkiestry katedra nie jest w stanie utrzymać, a obecna, pomimo własnych dobrych chęci i starań dyrygenta, a zarazem pierwszego, mówiąc nawiasem, doskonałego skrzypka, przy lichem wynagrodzeniu nie ma czasu ćwiczyć się w dobrej, a przynajmniej możliwej kościelnej muzyce, bo czem innym musi zarabiać na utrzymanie siebie i swych rodzin. Nakoniec nadmienilem, że tak było i jest oddawna, że orkiestra nasza, a przeważnie śpiewaczka katedralna, już w przysłowie u nas weszła, widocznie więc tak być powinno.

Inaczej jednak tę rzecz osądziła obecnie szanowna kapituła płocka i, zdobywszy się na nowe organy, mając zamiar z gruntu odrastaować całą katedrę, postanowiła również zaprowadzić możliwie znośny chór śpiewaków, któryby nie raził uszu pobożnych, ale przyczyniał się do podniesienia ducha bogomodłców katedralnych. Poruczono tedy znanemu już szerszemu ogółowi, znakomitemu muzykowi-kompozytorowi, ks. Gruberskiemu, utworzyć męski chór śpiewaków, któryby pod jego batutą wykonywał Msze św. kilkogłosowe i inne części nabożeństwa, według ducha i wymagań Kościoła.

Tym z obecnego składu (5 osób) chóru katedralnego, których głos i zdolności kwalifikują się do śpiewu, zaproponowano pozostać w chórze za zmniejszoną pensyą, resztę zaś uwolniono od obowiązków od 1 września.

Taki jest istotny stan sprawy, poruszonej obecnie przez korespondenta „Kuryera“, a która już od 3 miesięcy nie daje spać spokojnie niektórym osobom naszego miasta.

Przedewszystkim ci którzy tracą posadę, bądź co bądź niezłą, bo płatną, a niewymagającą żadnej z ich strony pracy i kłopotu, ci zaczęli trąbić na alarm, że z katedry płockiej rugują starą od wieków istniejącą (gdzie na to dowody?) orkiestrę. Znaleźli się tacy, którzy, nie bywając w katedrze na sumach, nie słysząc owej sławnej orkiestry, a czując w sobie powołanie do nadzoru nad sprawami, któremi, prawdę mówiąc, nie powinni się interesować, i które w rzeczy samej nic ich nie obchodzą, a przynajmniej na których oni zupełnie się nie znają i ci wzięli w opiekę sprawę orkiestry, przyświadczać lamentującym muzykom.

Czyż ci krytycy nie słyszeli nigdy żartów i kpín z muzyki katedralnej płockiej? Czy nie żartowali z niej sami?

Ale mówią: „obrzydliva jest nasza muzyka katedralna; nic nie mamy przeciwko temu, aby ją usunięto, lecz trzeba ją zastąpić inną orkiestrą!“

Na to jest jedna odpowiedź, bardzo krótka, jasna i zrozumiała: „dajcie pieniędzy na utrzymanie porządnej orkiestry, bo za paręset rubli rocznie nie podobna mieć choćby tylko znośnej muzyki“. „To prawda, oponują drudzy, ale... orkiestra w katedrze to rzecz taka stara, jakos̄ dziwnie będzie bez niej“.

Istnieją katedry bez orkiestry, może i nasza się nie zawali, a jeżeli wielość lat istnienia marnej orkiestry ma być racyą dalszego jej utrzymania, to w takim razie nie mniejsze chyba prawo obywatelstwa mają brudy, ubóstwo i mieszanina stylów w budowie katedry. Nie mniej może lat istnienia liczą sobie wspomniane tu niedostatki murów i wnętrza katedralnego, a przynajmniej już bardzo są stare—niechże więc i one zostaną dlatego tylko, że stare... Czy tak? Niech każdy sam odpowie na takie rozumowania.

„Dobrze!—biadają inne, bardzo litościwe osoby,—prawda, że rozpacz ogarnia człowieka, kiedy wypadnie wysłuchać muzyki i śpiewów katedralnych przez całe nabożeństwo, ale gdzież ci biedacy się podzieją?“

„Dajcie pieniądze, a z pewnością kapituła da im emeryturę“ chociaż do tego bynajmniej nie jest obowiązana, bo nikt z członków naszej orkiestry nie może powiedzieć, że sterał swoje zdrowie i siły wyłącznie na służbie przy katedrze. Że przez kilkanaście, albo i kilka dziesiątków lat dostawał mieszkanie i brał pensję za ładajaki śpiew i muzykę—to przecież nie stanowi chyba tytułu do emerytury, ale raczej do wdzięczności względem tych, którzy, mówiąc między nami, marnowali pieniądze, płacąc im pensję.

„Legat jest zapisany na muzykę katedralną—mówią wreszcie inni—to rzecz święta, zmieniać woli zapisodawcy nie można“. Ach ten nieszczęśliwy legat, jak jaki ćwiek utkwil w głowie pewnego pana, bardzo w tej sprawie zainteresowanego, który znowu potrafił wmówić w łatwowierne osoby, że istotnie legat na muzykę katedralną istnieje. Że znaleźli się tacy, co w to uwierzyli, można się temu niedziwić, ale że korespondent „Kuryera“ w to uwierzył i ogłasza światu, jako pewnik, że „jeden z sukcesorów zapisodawcy występuje na drogę sądową o wypłatę legatu“—to rzecz bardzo dziwna. Kiedy ten zapis uczyniono? Kto jest owym szczęśliwym sukcesorem, który go będzie odbierał? i od kogo? Ciekawi jesteśmy dowiedzieć się od szanownego korespondenta. Przypuśćmy, że istotnie kapela katedralna zawdzięcza swoje istnienie legatowi jakiegoś, nikomu wprawdzie nieznanego, zapisodawcy, czemu z zupełną pewnością i świadomością rzeczy mogą zaprzeczyć, to i w takim razie, jeżeli orkiestra istnieje w katedrze płockiej już od wieków, jak niektórzy niepowołani, a bardzo gorliwi jej obrońcy twierdzą, zdaje się zbyt trudno byłoby owemu „jednemu z sukcesorów“ wylegitymować swoje prawa do odbioru. Tymczasem już się znalazł i już „występuje na drogę sądową“, szkoda tylko, że szanowny korespondent „Kuryera“ nie dodał, przeciwko komu występuje i kto.

Z naszej strony możemy upewnić szanownych czytelników, że jeszcze skarga do sądu niewniesiona, ale że pewien poważny i bardzo w Płocku szanowany człowiek, słysząc o owym legacie, powiedział, może trochę złośliwie, ale dowcipnie, że ów zapisodawca z księżycą, gdyby usłyszał kapelę z jego łaski męczącą... t. j. do skupienia ducha pobudzającą pobożnych w katedrze, z pewnością dałby dwa razy tyle, aby swego dzieła zaprzestał. „Se non è vero — è ben trovato“.

(Słowo № 195.)

Lady.

W sprawie orkiestry katedralnej Echa Płockie i Łomżyńskie w № 67 pomieszczają następujące wyjaśnienie:

„Wobec błędnie podawanych wiadomości przez pisma warszawskie (np. „Kurjer Warszawski“) o usunięciu orkiestry w kościele katedralnym naszego miasta, niniejszem je tu prostujemy, zaznaczając, że nie istnieje żaden zapis ani żaden legat, z którego procenty mogłyby iść na utrzymanie muzyki katedralnej, a zatem, że i wystąpienie z procesem sukcesorów zapisodawcy tylko w głowie korespondenta mogło mieć miejsce. Kapituła kościoła katedralnego corocznie występuje do Rządu z prośbą o uzyskanie pomocy materialnej dla utrzymania muzyki i otrzymanym funduszem tak obraca, jak to uważa za najlepsze. Do tego czasu muzyka instrumentalna na chórze trzymała naczelne miejsce; że zaś obecnie, dla wielu ważnych przyczyn, muzyce wokalne oddaje się pierwszeństwo, to nie znaczy, aby się muzykę instrumentalną zupełnie wykluczało; owszem, gdy z czasem środki materialne i techniczne na to pozwolą, może ona znowu być przywróconą.—O chórach gregoryańskich nikt tu nie myślał, bo nas nie stać na nie; muzyka wokalna nietylko sam śpiew gregoryański obejmuje. — Co innego rozumieć należy o składzie osobistym muzyki katedralnej — ten zostanie w istocie zmieniony, jak tego wymagają poważne względy. W szczególności się tu nie wdajemy, bo te z natury swej nie nadają się na temat do dyskusji publicznej“.

Jeszcze w sprawie orkiestry Płockiej.

Szanowny Redaktorze!

Niedawno „Kurjer Warszawski“ pomieścił korespondencyę z Płocka, której autor, najwidoczniej w błąd wprowadzony, zaatakował zamierzoną przez władzę kościelną reformę orkiestry katedralnej. Jako dokładnie poinformowany o całym położeniu rzeczy, sprawy tej dotyczących, oraz jako stojący względem niej całkiem na uboczu, upraszam Szan. Redakcyę o pomieszczenie, w imię zasady bezstronności, następującego sprostowania:

Niema zapewne ani jednego choć trochę inteligentniejszego płoczanina, któregooby nie raziła a nawet nie gorszyła dotychczasowa orkiestra, złożona w pewnej części z sił wokalnych, kwalifikujących się już oddawna do wyranżerowania, a w całości swej czyniąca raczej wrażenie opery w trzeciorzędnym teatryku nie zaś orkiestry, godnej kościoła i to kościoła katedralnego.

Gdy wraz ze śmiercią zdolnego organisty miejscowego (ś. p. W. Gruberskiego) dłuższe istnienie orkiestry stało się wręcz niemożliwe, wówczas kapituła na zebraniu ogólnem w dniu św. Zygmunta, patrona katedry, jednomyślnie postanowiła orkiestrę tę skasować, a na jej miejsce, w myśl życzeń Kościoła, ustanowić chór śpiewaków. Uchwalono przytem powierzyć dyrekeyę chóru znanemu kompozytorowi, ks. Eug. Gruberskiemu.

Reforma taka nie mogła podobać się osobom, padającym jej ofiarą, a ztąd ataki, usiłujące tendeneyjnem przedstawieniem rzeczy wprowadzić w błąd opinję publiczną.

Więc, wyzyskując niechęć naszego ogółu ku śpiewowi gregoryańskiemu, głoszą, że właśnie taki ma być śpiew przyszłego chóru; więc straszą niewiadomo kogo, że w razie wejścia w wykonanie reformy, będą „podobno“ cofnięte jakieś legaty, uczynione rzekomo swego czasu na korzyść orkiestry; więc przedstawiają nawet pokatnie całą sprawę jako rezultat intryg zakulisowych.

Otóż wszystko to i temu podobne jest tylko fosforycznym strachem, namalowanym na ścianie opinii publicznej, w ciemnicy pomieszanych i poprzekręcanych pojęć i faktów. Naprzód bowiem śpiew katedralny będzie polifoniczny; następnie legaty na rzecz orkiestry mogły powstać tylko w wyobraźni ko-

respondenta... Skoro ich nie było i niema, to zbyteczną jest również obawa o ich cofnięcie.

Kończąc, nadmieniam, że sprawa omówionej reformy pozostaje w pewnych rękach, bo ks. kanonika Nowowiejskiego, świeżo wybranego na urząd prokuratora katedry.

(*Kur. Warsz.*)

Z poważaniem

Ks. Ch.

Istota utworów Chopina. (*Ciąg dalszy*).

Większość koncertów z owej epoki smutnem jest świadectwem upodobań publiczności. Wirtuozi z pierwszej połowy kończącego się stulecia umieszczali w swych programach rzeczy bezwartościowe i banalne, zarówno jałowe treścią, jak obrobieniem. Gdyby w dzisiejszych czasach ośmielił się jaki artysta zagrać publicznie coś podobnego, naraziłby się na sztycherstwa nie tylko krytyki lecz nawet i najcierpliwszych słuchaczy.

Widocznem więc jest z tego, że wbrew pozytywnej zasadzie znakomitego Taine'a, Chopin nie tworzył dla współczesnych, lecz wyprzedził swój czas i dopiero potomność miała go należycie ocenić i uwielbieniem otoczyć, a powodem tego opóźnienia w hołdzie był ówczesny kierunek, który musiał się przeżyć i upaść, aby zrobić miejsce dla prądów nowszych i głębszych.

Dziś już nikt prawie nie zaprzecza istnieniu odrębności narodowej w sztuce muzycznej, na co przedtem nawet wielcy muzycy zgodzić się nie chcieli. Nikt także już nie objawia zdziwienia, gdy się wypowie zdanie, iż nie tylko rytmny taneczny nadają piętno narodowe muzyce, lecz i ogólny nastrój, odzwierciedlający właściwości duchowe danego ludu. Że tak jest, zawdzięczamy to geniuszowi Chopina, który zbierał swe myśli i melodeje z naszych łąków, łąk, pól i lasów. One mu śpiewały hymny, one połyły tę duszę poetyczną piosenkami pełnymi prostoty i niewymuszonego wdzięku. Dla tego też istota dzieł naszego mistrza tkwi w szeregu wrażeń, w dzieciństwie i wczesnej młodości zaczerpniętych. Pierwszą mistrzynią jego była przyroda nasza; jej blaski i piękność olśniły go i niezatarte nawet tak długiemi oddaleniem ślady w głębi ducha wielkiego artysty pozostawiły.

Melodeje Chopina są upoetyzowaniem tych widoków, na które mistrz w latach młodości spoglądał, są ich odbiciem niezmiernie wyraźnem. Z niejednego mazurka odgadnąć możemy koloryt i oświetlenie krajobrazu, który mistrz widział oczyma duszy, pisząc swój cudny poemacik. Sam wybór tonacji jest już nam w stanie dać przybliżone pojęcie nastroju duszy, naszego twórcy, lecz pozwala nam odczuwać barwę ogólną, powiem nawet — porę roku, w której się rozwija idealny obrazek przez Chopina wymarzony.

Czyż słynny Mazurek B-moll (Dzieło 24 Nr. 4) nie nasuwa nam przed oczy początku jesieni, owego smętnego nastroju, rozlanego naokoło skutkiem bledszych promieni słońca wrześnieowego?... Liść na drzewach czerwienieć poczyna, niwa szarzeje, pola pustoszeją, wszystko zapowiada rychłe obumarcie przyrody. A gdy w końcu mazurka odzywa się melodeja w B-dur, wśród której zabłąkało się jedno Ges z minoru, czyż nie przychodzi mimowoli na myśl pastuszek, wygrywający na fujarece pożegnania lata?

Jakże różnym jest smutek, rozlany w Mazurku Cis-moll (Dzieło 41 Nr. 1). Tonacja już sama znicwiała nas do marzenia o zimie, a początek melodeji, w której uporezywie odzywa się obniżony stopień drugi (z Dis na D) malować się zdaje nie tylko ponury widok przykrytej śniegiem ziemi i szare nał nią chmury, lecz wyraża jednocześnie tęsknotę za wiosną i zielonemi łąkami; nagle zaś zmieniający się tryb minorowy na majorowy, wlewa na chwilę otuchę i nadzieję, iż powróci słońeczko boże i ożywi na nowo skrzepłą przyrodę. Zanim to jednak

nastąpi, zakończenie mazurka przypomina znowu chwilę obecną. smutek powraca i dusza tonie w ponurych dumaniach... o śniegach i lodzie.

Mówiąc wyżej nieco o odczuciu pewnej barwy przez jakąś tonację, bynajmniej nie wypowiedziałem żadnego paradoksu, gdyż oddawna już muzycy zgadzają się na to, iż każda tonacja posiada barwę odpowiednią w malarstwie, a twórca muzyczny umiejętnie kombinujący tonacjami, czyni to samo, co znakomity kolorysta. A jak malarz przez nadanie odpowiedniego kolorytu obrazowi, dostraja go do przedmiotu, który przedstawić zamierza i wtedy dopiero wywołuje wrażenie, gdy ów koloryt jest w zupełnej z treścią obrazu zgodzie, tak samo i muzyk wtedy dopiero osiąga cel zamierzony, gdy obrana tonacja odpowiednią jest pomysłowi, treści i nastrojowi utworu.

Z tego to powodu twórcy muzyczni dla wyrażenia tryumfu, lub bohaterstwa posługują się najczęściej krzepkimi tonacjami: Es-dur i B-dur, a pełne miękkości As, Des, lub Ges-dur pojawia się u nich w chwilach rozmarzenia, lub zachwytu miłosnego. Sielankowość najlepiej oddają tonację F i G dur, tak jak rzewność i tęsknotę G moll i Fis moll, skargę zaś A moll.

Uwagi te jednak rzucam tutaj bardzo ogólnie i pobieżnie, przedmiot sam bowiem wymaga osobnego opracowania; umieściłem je zaś jedynie dla tego, aby udowodnić niezmierną czułość Chopina w użyciu właściwej tonacji przy swych cudnych pomysłach. Pod tym względem jako kolorysta stoi Chopin na równi z Mickiewiczem, który w opisanu drobnych nawet scen, tak wyraziście je przedstawiał, iż widzi się tam wszystko, jak by w rzeczywistości.

Z tem utrafieniem barwności tonacyjnej w najściślejszym związku stoi u Chopina rytmika melodyi, pełna odrębności i urozmaicenia, a zawsze doskonale do utworu zastosowana.

Chopin intuicyjnie pochwycił i odróżnił rytmy mazura, kujawiaka i oberka, mając sposobność słyszeć je w różnych okolicach kraju. Trzy owe tańce są wprawdzie sobie pokrewne rodzajem taktu i posiadają dużo pozorowego podobieństwa, jednakowoż przy bliższem rozpatrzeniu dostrzega się różnice zasadnicze. Zastanawiałem się już nad tem przed laty w pewnej rozprawce, ponieważ jednak nie zwrócono wówczas na nią uwagi, przeto w ogólnych chociaż zarysach muszę obecnie rzecz przedstawić, gdyż tym wyraziściej wystąpi znaczenie Chopina, skoro się pozna właściwości rytmiczne naszych tańców, o których nie jeden kompozytor opacznie ma pojęcie i pewien jest, że wystarczy napisać jakąś zwawą melodyę w takecie trójkowym i ochrześcić ją nazwą Oberka lub Mazura, a otrzyma się tytuł „swojskiego“ twórcy. A jakże często dosłuchać się można w owych niby Mazurach, rytmów Schubertowskiego Ländlera!...

Różnica zasadnicza trzech naszych tańców o takecie trójkowym spoczywa nietylko w szybkości tempa, lecz także, a może i głównie w ustosunkowaniu akcentów czyli nacisków.

Na równinach mazowieckich urodził się pełen dziarskości i zamaszystości Mazur, w którym jakby na przekór jednostajności krajobrazu naciski występują dowolnie i kapryśnie. Raz jest mocniejsza część pierwsza, potem niespodzianie nacisk silny na drugiej, lub trzeciej, innym znów razem spotykamy dwa naciski w jednym takecie i to zawsze dowolnie, bo na pierwszej i trzeciej, pierwszej i drugiej, albo na drugiej i trzeciej, a czasem na wszystkich trzech częściach. W tym ostatnim wypadku zdaje się nam, iż słyszymy trzy silne tupnięcia nogami, co nader często można widzieć w chwili wysokiego rozochocenia w tańcu.

W Mazurze tempo winno być umiarkowanie szybkie, tańce ten bowiem obok dziarskości ma pewną powagę, a niepodobna jest wybijać hołubce z pośpiechem, gdyż wypada się wtedy z taktu. W ostatnich jednak czasach tak prędko

zaczęto tańczyć Mazura, że zginęła bezpowrotnie zamaszystość, a pozostało jakieś skakanie i dreptanie, wzbudzające tylko uśmiech politowania.

Innemi zupełnie właściwościami odznacza się kujawiak, powolniejszy w tempie, a bardziej równomierny w naciskach. Występuje w nim nader wyraźnie podział na zdania czterotaktowe, a najsilniejszy nacisk spotyka się w każdym takcie czwartym na części pierwszej, drugiej lub trzeciej, w miarę rozwijania się melodyi.

Jakby w przeciwieństwie do ohoczego Mazura, nastrój w kujawiaku jest liryczny, często nawet smutny i żalony. Na czułą i wrażliwą duszę Chopina rzewność rozlana w melodyach kujawskich niezatarte wywrzeć musiała wrażenie, a niezmiernie ich bogactwo; co do ilości olśniło go bezwątpienia.

Kujawiaków liczy się na tysiące, a wszystkie są pełne wdzięku, wszystkie nader urozmaicone pod względem stosunku interwałów, jako też rytmiki. One to największy wywarły wpływ na twórczość Chopina, a chociaż cudowne poematy mistrza otrzymały od niego samego nazwę mazurków, wszelako wyznać trzeba, iż trzy czwarte z nich są prawdziwemi kujawiakami, co łatwo się daje widzieć z nastroju rytmiki i nacisków.

Najłatwiejszym do odróżnienia jest oberek, niezmiernie szybki w tempie, a najzupełniej prawidłowy w naciskach, które występują na ostatniej części każdego drugiego taktu. Składa się więc ten taniec z szeregu odcinków dwutaktowych, za wyłączeniem jednego tylko powszechnie znanego oberka, który zaczyna się czterema odcinkami trzytaktowymi i potem dopiero zmienia się na zwykły podział.



Odpowiedzi Redakcyi.

Sz. ks. *St. Skalski w Koźminiek*. Nie robimy tego umyślnie. „Boga Rodzica“ i „Preces“ wysłane.

Sz. ks. *Józef Kaveler w Porozowie*. Za pamięć dziękujemy.

Sz. ks. *A. Golaszewski w Jabłoni*. Różaniec wysłany.

Sz. ks. *Szenbek w Saratowie*. List z odpowiedzią przesłaliśmy.

Sz. ks. *Izidor Słyżko w Krynkach*. Akty uwielbienia przesłaliśmy.

Sz. ks. *K. Chaszczyski w Kodni*. Właśnie dla tego ludzie dobrej woli nie powinni opuszczać rąk, lecz działać co można. Wydawnictwo popierane, choćby dla idei, wiele korzyści społeczeństwu przysporzyć może.

Sz. ks. *Sidorowicz w Liszkowie*. № № 9 i 12 wysłaliśmy.

Sz. ks. *Jachowski w Baranowie*. List z objaśnieniem przesłaliśmy.

P. *Jan Cichocki w Makarowie*. Wszystko w swoim czasie było przesłane.

P. *G. Karliński w Jampolu*. Dobrze, życzenie spełnimy.

P. *Starzewski w Warszawie*. Współczujemy. Prosimy przyjąć zapewnienia życzliwości.

P. *K. Deretta we W.* Pieniądzy nie wystarczyło. Poleciliśmy wysłać Administracyi w Warszawie.

P. *A. Kalowski w Chocz*. List z odpowiedzią przesłaliśmy. Czekać będziemy wiadomości listownej,

P. *W. Warchalski w Kielcach*. Wszystko zostało uskutecznione.

P. *K. Kruk w Repli*. Wysłaliśmy.

P. *Kaz. Strassenburg w Mikoł. g. Chers.* Dziękujemy za życzenia. Wysłany.

P. J. Tyłcan w Zakrzewie. List z odpowiedzią wysłaliśmy. Życzymy wytrwałości; chętnie później służyć będziemy objaśnieniami.

P. J. Ptuśński w Seroczynie. Głosów oddzielnych nie posiadamy. Możemy tylko służyć całemi partycyjami.

P. Ign. Baron w Ostrówku. List objaśni.

P. W. Blum w Ostrowiu. List z odpowiedzią przesłaliśmy.

P. F. Wojtkiewicz w Pokost. „Sp. K.“ rocznie wynosi rubli 4.

P. Matulewicz w Wołkowysku. „Sp. K.“ wysłany za zaliczeniem poczt.

P. Dom. Rutkowski w Teofilpolu. PP. Rakowski, Korzeniowski jeszcze nie wnieśli przedpłaty.

P. S. Sobolewski w Dowgieliszkach. Studya podobne najlepiej odbywać prywatnie, lecz za to dłużej.



WYDANE ZOSTAŁY I SĄ DO NABYCIA
w Redakcyi naszej i we wszystkich księgarniach:

PRECES JUSSU PAPAE LEONIS XIII

In Omnibus Orbis Ecclesiis

POST PRIVATE MISSÆ CELEBRATIONEM FLEXIS GENIBUS RECITANDÆ,

z dodaniem Aktów Uwielbienia

„BOŻE BĄDŹ BŁOGOSŁAWIONY!”

z nutami do śpiewu i grania na organach.

Cena tablicy oprawionej na tekturę i polakierowanej kop. 15 netto.

MELODYKON

amerykański mało używany fabryki „UNIVERSAL” 2
gry, 5 oktaw, 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. — Odpowiedzi Redakcyi. — Ogłoszenia.

Redaktor i Wydawca ks. dr. Teofil Kowalski.

Дозв. Цензурою. Варшава 4 Сентября 1900 г.

Druk K. Miecznikowskiego w Płocku.