

ŚPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Nieco z historyi muzyki w Polsce.

(Dokończenie).

Rząd austriacki, urządzając w Galicyi i Krakowie wszystkie władze, instytucye i szkoły, urządził także ową bursę muzyczną w ten sposób, że wcielił ją do założonej przez siebie *szkoły muzycznej*, i połączył jej fundusze z funduszami tej ostatniej, które znowu przeważnie składały się z zapisów porobionych dawniejszemi czasy na rzecz Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego, a na realnościach w Krakowie hipotekowanych. Tak założoną szkołę i bursę muzyczną przyłączono do Instytutu technicznego; profesorowie jej należeli do grona profesorów tego Instytutu, a naczelnikiem jej był każdorazowy Dyrektor techniki. Łączność zaś między dawną bursą a nową szkołą zachowano przez to, iż prefektem był zawsze pierwszy z penitencyarzy kościoła św. Anny, od nazwiska fundatora zwany kanonikiem artwińskim, który z dochodów składał rachunki senatowi akademickiemu i opłacał kosztą muzyki u św. Anny podczas świąt kościelnych lub uroczystości akademickich. Organizacya ta nastąpiła w r. 1841. Uwzględniając zaś starania Hilarego Meciszewskiego w interesie opery krakowskiej, podzielono tę szkołę na dwa oddziały, to jest śpiewu z muzyką kościelną, oraz śpiewu dramatycznego. Nauczyciel pierwszego oddziału był zawsze seniorem bursy i *mistrzem kapeli* u św. Anny. Uczniów stale w bursie mieszkających miało być czterech; funduszowych zaś, ale przychodnich, dwudziestu. Rozszerzenie bursy na szkołę spowodowało potrzebę rozszerzenia lokalu. Senat akademicki, mając sobie pismem ks. Artwińskiego z d. 23 lip. 1764 r. zastrzeżoną co do domu swobodę zrobienia co mu się podobać będzie, byle tylko z dobrem instytucyi, korzystał z tej wolności i sprzedał go r. 1845 właścicielowi prywatnemu za 10,000 zł. pol., a następnie tę sumę, w porozumieniu z rządem, włożono w odbudowę Collegium

minus, dodawszy jeszcze zł. p. 24,000 z funduszu ks. Boguskiego, zapisanego na cele dobroczynne. Przez kilkanaście lat pomieszczoną była w tym gmachu szkoła muzyczna wraz ze szkołą malarstwa, a kiedy później senat akademicki potrzebował sal dla wydziałów teologicznego i filozoficznego, przeniesiono szkołę muzyczną r. 1868 czy 1869 do wynajętego na przedmieściu Piasek lokalu. W tymże czasie fundusze hipotekowane na dobrach w królestwie Polskiem zostały zasekwestrowane, a rząd widział się zmuszonym z tego powodu udzielać szkole muzycznej, jak wielu instytucjom w Krakowie, zasiłek, który dla szkoły tej wyznaczono na 2352 zł. reń. Wreszcie, jak powiada wspomniane czasopismo, reskryptem ministerstwa wyznań i oświecenia w Austrii, d. 16 lip. 1873 r. (n. 19,136) szkoła muzyczna w Krakowie zniesioną została. Pod koniec zaś przeszłego wieku, prymas Michał Poniatowski, kosztem własnym założył w Łowiczu *szkołę organistów*, powodując się w tem konieczną potrzebą, gdyż jak mówi ks. Kitowicz, rzadko dobrego w graniu i śpiewie znaleźć można organistę, a najwięcej takich co i łaciny nie znając, futrują takową w sposób śmieszny i ubliżający świątyni. W XVI w. z pewnością inaczej bywało: organistów wtedy do tonsury nawet i używania sutanny kleryckiej nierzadko przypuszczano, jak wnioskować można z listu podkanclerzego bisk. Piotra Tomickiego, pisanego z Piotrkowa 30 paźd. 1523 r. do Jana Konarskiego bisk. krakow. (*Acta Tomiciana*, t. VI, 339).

Pochwały śpiewu i muzyki kościelnej, ze świadectw mężów św. zebrane, przywodzi ks. Gaspar Cichocki w dziele *Alloquiorum Osiecensium libri V* (Crac. 1615, str. 28), gorąco powstając na wielu prałatów i kanoników katedr i kolegiat naszych, że zostawiwszy śpiewanie godzin kanonicznych wikaryuszom, sami studia muzyki zarzucili i pobrali kanonikaty, niewiedząc nawet, co są sekundy lub kwarty; o tonach ani ich pytają, a tem mniej o różnicę między diapente i diatesseron; gdy zaś zaintonują lub usta otworzą, psują harmonią chóru i wikaryuszom przeszkadzają, obudzając śmiech w miejsce pobożności. Zastrzega się wprawdzie, że mówi to tylko o ówczesnych kanonikach sandomierskich, których i ks. Grochowski w kazaniu tamże publicznie o to strofował; lecz sądzić można ze słów jego gorących, że ta przymówka i dalej sięgać miała. Chwali też organ, jaki sprawił do swego kościoła, oraz wynosi śpiew i poważną grę swego organisty Adama Mosiążkowskiego (Mosiążek). Liczne są zresztą dzieła, zalecające muzykę pod wielu względami. O muzyce religijnej powiada W. Pol, że „jest jakoby niepełnem westchnieniem tej ziemi, dopełnionem dopiero w wieczności, ona to jest językiem, który całą ziemię obiega i który wszystkie narody rozumieją, chociaż żaden nim nie mówi“ (*Dzwonk*, Lwów 1850, t. III, 90). O historyi śpiewu i muzyki kościelnej w ogóle pisał biskup

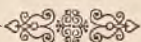
Łętowski we wstępie do dzieła Winc. Gorączkiewicza: *Cantica choralia ecclesiae romano-cath. in basilica cathedrali cracoviensi usitata*, i w *Katalogu biskupów, prałatów i kanon. krak.* (t. I, wstęp str. 91). Jeden jest tylko Bartochowicz, który w Wilnie 1619 r. wydał dziełko *O biesiadzie karczemnej i skrzypkach*, gdzie ganiąc tańce i zabawy, do rozpusty wiodące, poszedł w swym zapale zbyt daleko i okazał się nieprzyjacielem muzyki, dlaczego nie przepuścił nawet pamięci sławnych naszych muzyków Sebastjana z Fulsztynu i Mikołaja Gomółki. Złorzeczy też pieśniom, przez lud śpiewanym, których znaczną część przyznaje czasom pogańskim i z poeciechą własną dodaje: „Bogu należy podziękować, że o tych dyabelskich konterfektach zaczynają zapominać“. Radzi nawet spać pismo jedno o pochwalę muzyki, które przeczytał i stara się okazać, że muzyka pomaga do win, a pożytku nie czyni. Tadeusz Czacki mówiąc o tej książce, od siebie dodaje, że rzuca wzgardę na Bartochowicza dzieło (*Dzieła*, wyd. pozn. II, 122).

Niektóre ustawy synodów naszych, tyczące się muzyki kościelnej i nauki śpiewu, podał niespracowany na tem polu ks. Surzyński w dziele *Magister choralis, podręcznik do nauki śpiewu gregor.* (Ratysbona 1890, str. 233) i w czasop. *Muzyka kościelna* r. 1890 n. 2, zebrane z *Decretales pro Regno Polon.* (t. I, 86, 100; II, 419; III, 71, 80). Fałszywą opinią, że nauka śpiewu tylko organiście potrzebna, a kapłan bez niej obyć się może, zbija książka *Clericus iuxta praescriptum Decreti S. Conc. Trid. sufficienter in Seminario instructus* (Vilnae 1760, str. 271).

Muzyka instrumentalna od r. 1290 do kościołów wejść miała. Po katedrach i klasztorach większych najbardziej ją uprawiano, celem oświecenia nabożeństwa kościelnego. U Cystersów w Oliwie utrzymywano kapelę klasztorną, dlatego od nowicjuszków wymagano dobrego głosu do śpiewu, lub biegłości w graniu na jakim instrumencie; bracia laicy musieli być wszyscy muzykalni; na doskonałe instrumenta wydatków nie szczędzono (*Pielgrzym*, r. 1872, str. 12). Podobnie Cystersi w Pelplinie mieli kapelę kościelną, z własnych zakonników złożoną. Ks. Kujot (*Opactwo Pelplińskie*, str. 184) pisze, że kapela ta składała się z samych zakonników, grających na instrumentach dętych. Następnie tenże autor dodaje: „W ogóle, panował tu w Pelplinie smak w muzyce. Raz umarł ojciec Hildebrand, śpiewak osobiwszy, którego żałuje kronikarz, bo miał głos silny jak trąba. Prócz tej notatki, znaleźliśmy w bibliotece seminaryum (pelplińskiego) spory tom, zapisany partyturami z najsławniejszych kompozytorów religijnych XVI-go wieku. Partytury często są rozpisane na siedm głosów literami, bez zwyczajnych linii. W XVII wieku zaprowadzono trochę hałaśliwą muzykę, przypominającą nieraz dźwięki obozowe, ale zawsze ćwiczano się pilnie w muzyce. Najstarszy obywatel powiatu starogrodzkiego, p. Jackowski z Jabłowa, prócz

innych przedmiotów, pobierał naukę muzyki w tutejszym klasztorze i grywał na solennych nabożeństwach z zakonnikami“. Norbertanie w Strzelnie mieli muzykę kościelną z osób świeckich złożoną: albowiem na prośbę prepozyta, szlachta kujawska, zebrana na sejmik w Radziejowie 1691 r., muzykantów tego kościoła uwalnia od podatku pogłównego i od innych (*Pawłowski*, Dzieje ziemi Kujaw. III, 16). O muzyce w katedrze w Łodzi w skiej obszerniejszą wiadomość nieco później podamy.

Ks. S. Ch.



O KONTRAPUNKCIE.

przez

Ks. Leona Moczyńskiego.

Gama. Tryby choralne.

Z przytoczonych, prostych interwałów składa się gama diatoniczna czyli naturalna, mieszcząc w sobie sześć całych tonów i dwa półtony. W gamie diatonicznej każdy szereg czterech po sobie następujących dźwięków (*tetrakord*) ma dwa całe tony i jeden półton; półton przypada zawsze na *c—f* albo *h—c*, chyba że $\sharp$ lub $\flat$ powodują transpozycję czyli chwilowe przeniesienie półtonu na inny stopień gamy:

$c\ d\ e\ \frac{1}{2}\ f\ | \ g\ a\ h\ \frac{1}{2}\ c\ | \ d\ e\ \frac{1}{2}\ f\ g\ | \ a\ h\ \frac{1}{2}\ c\ d\ | \ e\ \frac{1}{2}\ f\ g\ a\ | \ i\ t.\ d.$

Zamiast powyższych oznaczeń tonów za pomocą liter alfabetu używa się często sylab solmizacyjnych *ut, re, mi, fa, sol, la*. Te sylaby przedstawiają szereg sześciu tonów czyli *heksakord*, w którym półton oznacza zawsze przejście z 3 na 4 stopień. To ma miejsce w heksakordzie *c d e f g a*, potem w heksakordzie, położonym o kwartę niżej albo o kwintę wyżej *g a h c d e*, wreszcie w heksakordzie, zbudowanym na dolnej kwincie lub górnej kwarcie *f g a b c d*. W ostatnim heksakordzie powinno być właściwie *b* zamiast *c*; ponieważ jednak stosunek *f* do *h* (w górę), stanowiący kwartę nadmiarową, jest dla ucha zbyt twardy i nieznośny, przeto obniżono górną kwartę do tonu *f* (*chorda mobilis*) z *h* na *b*. Te trzy heksakordy łączyły się z sobą w ten sposób:

$g\ a\ h\ c\ d\ e$ (Heksakord twardy).

$c\ d\ e\ f\ g\ a$ (Heksakord naturalny).

$f\ g\ a\ b\ c\ d$ (Heksakord miękki).

Heksakord pierwszy rozpoczynający się od *g*, nazywamy heksakordem twardym (*durum*) dla znajdującego się w nim *b* kwadratum ($\sharp$) czyli *h*; heksakord drugi, rozpoczynający się od *c*, nazywano heksakordem naturalnym, gdyż nie ma w nim ani $\sharp$ ani $\flat$; heksakord trzeci nazywano heksakordem miękkim (*molle*), gdyż wchodziło do niego *b*.

Należałoby teraz obszerniej pomówić o nutach, kluczach, pasażach i o takcie. Pomijam to jednak, gdyż objaśnień gruntownych o tych rzeczach dostarczą czytelnikom „Zasadnicze podstawy muzyki.“¹⁾ Przecho-

¹⁾ „Zasadnicze podstawy muzyki“ p. J. Glińskiego i teoria „Harmonii“ p. H. Makowskiego, ukaza się niedawno na pulkach księgarskich. Dzieła te są konieczne, dlatego też zamierzaliśmy druk ich przyspieszyć. p. R.

dzę przeto odrazu do trybów choralnych, których znajomość jest nam potrzebną ze względu na to, że starzy mistrze polifonii używali wyłącznie tychże trybów do swych kompozycji. Ciasne ramy pisma naszego każą ograniczyć się do rzeczy najpotrzebniejszych w tej mierze.

Charakterystyczną cechą gamy diatonicznej jest następstwo całych tonów i półtonów w stosunku do pewnego, obranego tonu, który nazywamy tonem podstawowym, zasadniczym czyli toniką; na tym tonie tj. na tonice opiera się cała gama.

Osobliwą własnością np. nowożytniej gamy majorowej (dur) jest to, że półtony leżą zawsze między 3 i 4 oraz 7 i 8 stopniem, podczas gdy w gamie minorowej (moll) znajduje się pierwszy półton zawsze z drugiego na trzeci stopień.

Inaczej przedstawia się rzecz w trybach choralnych czyli kościelnych (gdyż *chorał* jest właściwym śpiewem Kościoła naszego). Biorąc ze skali diatonicznej *c d e f g a h c* jeden ton po drugim i tworząc na każdym z nich nową gamę (*bez krzyżyków i bemolów*), zauważymy, że półtony dostają się za każdym razem na inny stopień gamy; czyli że stosunek ich do tonu zasadniczego tj. toniki ulega coraz to nowym zmianom. Z tego najrozmaitszego następstwa tonów i półtonów i stosunku ich do toniki powstają tryby oktawowo, choralne czyli kościelne. Weźmy np. tonikę *d* i ułóżmy na tym tonie podstawowym gamę (*d e f g a h c d*), to zauważymy, że półtony znajdują się między 2 i 3, potem między 6 i 7 stopniem gammy. Weźmy teraz jako ton zasadniczy *e* i ułóżmy na (*e f g a h c d e*), to zauważymy, że półtony na innych znajdują się stopniach, bo pierwszy półton napotykamy między 1 i 2, a drugi między 5 i 6 stopniem gamy, i t. d.

Melodye trybów kościelnych sięgają zwykle od toniki do jej oktawy, i wtenczas tryb nazywa się autentycznym tj. prawdziwym, pierwotnym; albo okrążają tonikę aż do kwarty na dół i do kwinty w górę, i wtenczas tryb nazywa się plagalnym tj. wyprowadzonym, wziętym z autentycznego. Trybów autentycznych jest sześć: dorycki, frygijski, lidyjski, miksolidyjski, eolski, joński; tyleż jest trybów plagalnych: hypodorycki, hypofrygijski, hypolidyjski, hypomiksolidyjski, hypoeolski, hypojoński. Jak widzimy, jest przy plagalnych trybach wszędzie dorzuczone do nazwy trybu autentycznego *hypo*, co znaczy z greckiego *pod*. To wyjaśnia nam uwagi następujące.

Każda gama autentyczna składa się z kwinty i kwarty; np. w gamie doryckiej *D E F G a h c d* jest *D E F G a* kwinta, zaś *a h c d* kwarta. Pokrewna jej gama *A H C D E F G a* ma tę samą kwintę tj. *D E F G a*, kwarta zaś *a h c d* jest wzięta z góry i podłożona *pod* kwintę, skutkiem czego nazywa się ta nowa gama *poddorycką* czyli technicznie *hypodorycką*. Tonika pozostaje tak w trybie autentycznym jak i w należącym do niego trybie plagalnym zawsze ta sama. Takie pokrewieństwo na podstawie wspólnej kwinty i każdorazowej toniki zachodzi między każdym tonem autentycznym i jego plagalnym.

Na tonice *h* nie układano trybu autentycznego, a przynajmniej używano go bardzo rzadko dla braku czystej kwinty i przykrego stosunku *f* do *h* (w górę) jako trytonu. Nazywano go trybem *hypereolskim*.

Po tonice ma w melodii największe znaczenie *dominanta* tj. ten ton, który napotykamy częściej, około którego krąży melodia, i który w pewnym stopniu panuje nad innymi tonami. W trybach autentycznych jest dominantą kwinta danej gamy; w trybach plagalnych zaś tercya, licząc od toniki, nie od początkowego tonu trybu plagalnego. Jeżeli zaś

powyższa kwinta lub tercya (jako dominanty) przypadają na ton $\hat{b}$, wten-
czas nie $\hat{b}$, ale o pół tonu wyżej położone $\hat{c}$ jest dominantą¹⁾. Na tonie
 $\hat{b}$ bowiem nie można dla braku czystej kwinty harmonii utworzyć; zre-
szta podlega $\hat{b}$, jako kwarta nadmiarowa do niżej leżącego $\hat{f}$, częstokroć
zmianie na $\hat{b}$, skutkiem czego dominantą być nie może.

Trybom oktawowym nadali Greecy, od których one pochodzą, nazwy
szczępów greckich, a chrześcijanie przejęli razem ze sztuką grecką i na-
zwę. Od XVI w. ustaliły się na rozmaite szeregi tonów nazwy nastę-
pujące:

Tryb:		Tonika	Domin.
I Dorycki	D E F G a h e d	D	a
II Hypodorycki	A H C D E F G a	D	F
III Frygijski	E F G a h e d e	E	c
IV Hypofrygijski	H C D E F G a h	E	a
V Lidyjski	F G a h e d e f	F	c
VI Hypolidyjski	C D E F G a h e	F	a
VII Miksolidyjski	G a h e d e f g	G	d
VIII Hypomiksolidyjski	D E F G a h e d	G	c
IX Eolski	a h e d e f g a	a	e
X Hypoeolski	E F G a h e d e	a	c
XI Joński	c d e f g a h e	c	g
XII Hypojoński	G a h e d e f g	c	e

Łuki oznaczają tu półtony. Czytelnikowi zwracamy uwagę, by po-
zorną równością niektórych gamm nie dał się w błąd wprowadzić. Dla
oka przedstawiają się prawie jednakowo gama I i VIII; VI i XI; VII
i XII; różnią się jednak między sobą toniką i dominantą, które w każdej
z nich są inne; a tonika i dominantą decydują — jak wiemy o melo-
dyi i wskazują tryb choralny, w którym melodia jest ułożona.



Kilka uwag praktycznych o organistowstwie

Przyczyny poniżenia stanowiska organistów. (c. d.)

II. Ze strony samych organistów:

a) *Nieznajomość swej sztuki.* Wielu z organistów nie dlatego bywa niedo-
statecznie uzdolnionych w swoim fachu, iżby nie chcieli dokładniej umieć, ale
głównie dlatego, iż nie było komu ich zasadnie nauczyć. Więc tylko tak
grają, śpiewają i obowiązki swe spełniają, jak u drugich widzieli, jak sami
instynktownie doszli; ale co główniejsza, że nawet o swej niewiedomości ro-
zumnie wątpić nie potrafią. A przecież wiadomo, że nigdy ten doskonałym
nie zostaje, kto myśli, że już nim został. Dla widluda go uczył, więc i on

¹⁾ Wyjątek stanowi tryb hypofrygijski, którego dominantą jest wyjątkowym
sposobem kwarta ($\hat{a}$ czyli $\hat{la}$).

dławidudą zostanie. Bo po objęciu posady ani sposobu, ani chęci, ani środków, ani znikąd pomocy i zachęty nie miał, aby postęp w sztuce swojej czynił. Jeżeli w początkach chęć popisu i wyróżnienia się zachęcały go do próbowania czegoś wyższego, to w końcu zniechęcony porzucał swe zamiary bez skutku, a tylko partaczem wygodnie pozostał. Więc ani pożytku swego, ani chwaly bożej nie przysporzył, to rzecz pewna. Na usprawiedliwienie swoje mógł tylko przytoczyć setki przykładów, że jemu podobni, przez długie lata, korzystne posady mieli i z zadowoleniem swych chlebobawców; a jemu o głodzie i chłodzie, przy akompaniamencie przynajmniej pół tuzina dzieci niepodobna głowę zawracać jakimś zachęceniami księży. Przecież on przez długie lata takiej już nabral wprawę, że i na rozstrojonym organie potrafi grać A i przez chusteczkę na klawiszach jednym palcem polkę wybierze. Nadto, żyjąc z dziadowskiej jałmużny, niepodobna artystycznie, tylko po dziadowsku śpiewać.

b) *Zaniechanie się moralne.* Ogół organistów, zważywszy sposób ich nauki i utrzymania, niema nawet elementarnego wykształcenia, ani fachowego uzdolnienia, a tylko machylnie spełnia przyjęte obowiązki, przez co słusznie i niesłusznie naraża się na krzywdzącą o sobie opinię, a wreszcie sam sobie obrzydza swoje zajęcie, a na pociechę swoją szuka nieraz takich rozrywek i takich kompanijek, które ich nisko postawia i coraz głębiej w złe zepelną. Trudno już im wówczas o tem myśleć, że każdy jest kowalem swego losu, a ucziwość i praca rychłej lub później sowiec się opłaca. Ta właśnie bezmyślność o sobie i jutrze wystudza resztę w sercu jego zapalu, zacierając poczucie honoru i prowadzi tam, zkąd już niełatwo wrócić. Takie zniechęcenie a przytem niedostatek zwykle są złymi doradcami, a tymbardziej, gdy znikąd niema środków do wydobycia się z onych, więc zostaje w duszy gorzkość, a w życiu moralnie zaniechanie. Nadto, ustawiczne, obojętne, nałogowe stykanie się ze świętościami, głodzi w duszy uczucia wiary i gorliwości, a zasiewa zwątpienie i oziębłość, a co gorsza, przewrotność; a reszta już idzie jak po maśle z góry na dół.

c) *Zniechęcenie.* Choćby niektóry organista i jaknajgorliwiej zaczął nad sobą pracować i jaknajlepsze miał chęci, jeśli na dalszej drodze swego życia ma same przeszkody, a znikąd pomocy i zachęty, to wkońcu na duchu upada i marnieje. Cóż bowiem z tego, że zaopatrzył się w nuty i kupił odpowiednie dziełka, kiedy nie znając gruntownych zasad, sam sobie w wątpliwościach nie poradzi, a znów niudolne jego próby będą szyderczo skrytykowane? Inny na swoje ryzyko kompletuje chóry i ich uczy, ale zamiast zachęty, spotka go tylko gorzka nagana. Tem łatwiejsze zniechęcenie temu, komu brak sprytu, zdolności i wytrwałości. Dogodniej mu robić tandetę i zadowolnić wielu, niż za szczerą chęcią gorzkie pigułki połykać. Przecież główniejszem jego zadaniem wyżywić swą liczną rodzinę i nie postradać miejsca. Przecież wiedzieli i wiedzą wszyscy o tem, czego się od podobnego organisty spodziewać można; niechże mu łatwo braki przebaczą, a szczególnie ci, którzy w tej sprawie nie są bez winy.

III. Ze strony duchowieństwa:

a) *Małe zainteresowanie się organistami.* Zwyczajnie to najmniejszy kłopot bywa z obsadzeniem posady organisty przy kościele; bo na miejsce jednego już jest gotowych kopa. A i wybór też nietrudny, bo o ile który pokorniej poprosi lub więcej ma dzieci do żywienia, to ten bardziej potrzebujący jest chleba, a więc odpowiedniejszy na posadę. Prawda, że zaena jest cnota pokory i niegorsze od niej miłosierdzie, ale w danym razie najmniej wygodne; trudno bowiem wtedy oczekiwać od kandydata wielkich zalet ducha i uzdolnienia w sztuce. A zastrzeżenie, że jeśli będzie wygodny, to dłużej zostanie; a gdy się nie podobą, to tak pójdzie, jak przyszedł, bo z nim ślubu nikt nie brał, — weale sprawy nie polepsza. Trudniej bowiem zlego odprawić,

niż go dostać; ztąd więc fabrykowane świadectwa o dobroci artysty, którego się chciało pozbyć. Jeśli w powyższych warunkach przyjęty zechce dłużej pozostać, to jedynem zadaniem jego odgadywać myśl i dogadzać upodobaniom swego chlebodawcy; a na końcu myśleć coś o sobie. Bytność jego, na włosku wisząca, weale nie ośmiela go do rozpoczęcia pracy nad sobą, choćby po temu miał chęć i siły.

b) *Poniżenie*. Nie dlatego organista doznaje chłodnego stosunku ze swym przełożonym, że zajmuje pokorne stanowisko; ale najczęściej dlatego, że przez swoje zachowanie się nie zawsze zasługuje na wyróżnienie i zaufanie. Kiedy się starał o posadę, to okazywał się służalczo-posłusznym i do wszelkiej usługi ochotnym; ale kiedy już napewno się osiedlił, wtedy znajdzie się i hardość i knaźbrność, co przełożonego odsuwa, zraża i zniechęca.

c) *Nieufność*. Na podstawie doświadczenia, każdy to przyzna, że lekko-myślnie nikomu nie należy ufać i na nieczyją dyskrecję całkowicie się nie zdawać, a szczególnie w sprawach ważnych,—przeto i organistom, bo inaczej mogą być skutki pożałowania godne. Więc Proboszcz, jako urzędnik stanu cywilnego i gospodarz parafii i kościoła, musi być nader oględnym w wyręczaniu się tym, o którym moralnie nie jest pewny, że godzien jego zaufania. Nadto organista nie może być zaufanym doradcą księdza w interesach jego osobistych; bo ani jego głowa, ani serec, ani nawet uczciwość nie dają pewnej ręką do tego.

Choć napewno są i dobrzy, jako ludzie, między organistami, przeto Proboszcz darząc zaufaniem i życzliwością swego sługę, wyrabia mu należny szacunek innych, skutecznie go chroni od złego, a temsamem zachęca do usilniejszej pracy nad sobą.

d) *Małe zainteresowanie się dola moralną i materyalną organistów*. Nie podziwu ale litości godna dola organistów ze względu na ich lichę uposażenie i poniżające traktowanie. Jeżeli w tem niema całej winy rządów parafii, to jednak jej nie brakuje. Z pobudek moralnych zazwyczaj zaleca się organistom, aby jaknajrychlej zakładali rodzinę przez ożenienie się; to zdaje się, że z takich że pobudek należałoby pomyśleć o środkach do opędzania potrzeb ich materyalnych. Nadto wiadomo, że jaka praca, taka płaca i odwrotnie. A po części w ręku duchowieństwa była niegdyś i jest jeszcze dotąd możność zaradzenia tej złej doli. Główną pobudką do tego nie było litość, ile raczej sprawiedliwość i łączność interesu, aby wspólnie gorliwiej pracować na większą chwałę bożą. A w jaki sposób da się to podług mnie najskuteczniej przeprowadzić, podaję niżej.

d. c. n.

Ks. J. Mioduszeński.



LITERATURA I KRYTYKA.

Hanslik „O pięknie w muzyce.“ Tłom. na jęz. ros. Larosza. 1895 r. —

Ambros. „Granice muzyki i poezyi“. Przekład na jęz. ros. p. I. T. (c. d)

Myśl Hanslika rozwinął przeciwnik jego, znakomity historyk i estetyk *Ambros* w swem dziele: „Die Grenzen der Musik und Poesie“. Ustala w niem autor zasady, wskazujące, gdzie się te dwie dziedziny *stykają*, gdzie się zlewają jedna z drugą i gdzie weale nie mają *punktu zetknięcia*.

„Punkt zetknięcia“ muzyki z poezią zawiera się we wzbudzeniu nastroju. Działa tu nie tylko nerwowe podniecenie, ale i psychologiczna wrażliwość, odezuwająca moc naprężenia siły indywidualnej kompozytora. *Nastrój* wywołany w słuchaczku przez muzykę przechodzi znów na nią, i wtenczas mówimy, że „muzyka wyraża ten lub ów nastrój“. Zdolność wzbudzenia nastroju zbliża muzykę do poezyi lirycznej, która na pierwszą wywiera niewątpliwy wpływ, mogąc albo zlać się z nią w organiczną całość, albo spotęgować swą

się i tem wznieść się wyżej ponad muzykę, lub wreszcie, oddać berło swej rodzonej siostrze. Jednolitość muzyki z tekstem najwyraźniej widzimy w muz. kościelnej. Pierwszeństwo oddajemy muzyce, jeżeli ona mocą swego symbolizmu wyraża uczucie, myśl, nie dające się wyrazić słowem. Jeżeli zaś trzeba wyrazić pewien zewnętrzny fakt, muzyka staje się bezsilną i nie może się obejść bez udziału słowa. Poezya, wkraczająca w dziedzinę niewyrażalnego w muzyce, przekracza swe granice, również jak muzyka, która się porywa wyrazić poetyczną myśl kompozytora, nie mającą z formą organicznej łączności. Taka muzyka mało jest dostępną i wymaga wyjaśnienia; tem się tłumaczy powstanie „programowej muzyki“ (str. 33, 40, 54, 57, 140).

Wszystkie wnioski swe popiera Ambros silną argumentacją, umiejętnym doбором przykładów, świadczących o głębokiej wszechstronnej erudycji autora. Jako znawca muzyki kość. ze szczególnem zamilowaniem rozprawia dużo, gdziekolwiek mu trzeba było uczynić o niej wzmiankę. Polemizując z Hauslikiem, któremu zarzuca materyalistyczny pogląd w dziedzinie filozofii sztuki, dowodzi, że duch, żyjący w ruchomych dźwiękowych formach, najwyraźniej się objawia w muzyce kościelnej, która dla tego promienieje niespożytym pięknem mistycznego nastroju treści słów liturgicznych. Przytoczę tu kilka zdań jego o muz. kość., zawartych w przytoczonym dziele. „Kościelna muzyka figuralna epoki Mozarta odznacza się młodością, anemią, czuć w niej słabość i płytkość, tak iż stare „Pange lingua“ powstaje przed nami jako olbrzym. Orkiestra na chórze, wykonywująca msze, skomponowane w takim kierunku—oto smutne *pendant*, parodia, oto spadek, który zostawił dla kościoła duch 17 i 18 stulecia“... (Str. 91).

„Nad utworami Palestryny, Allegri i t. d.—unoszą się równe, jasne, niebiańskie światło. Niema tu pstrej różnorodności zmysłowych efektów, bo w tych potężnych trójdźwiękach zamieszkuje wzniosły spokój, cichy majestat: to muzyka duchów, nie znających „ani smutku, ani boleści“. Tu się nam staje pojętnem znaczenie słów: „Requiem aeternam dona eis D.“, któremi kościół rzymski modli się za umarłych i błaga dla nich nie o ponury, bierny spokój rozkładającej się w mogile materji, ale właśnie o tę wzniosłość istnienia, wyższego od walk i namiętności“... (str. 47).

„Godzien uwagi stosunek między tekstem i muzyką katolickiej liturgii. *Credo in unum Deum... Sanctus Dominus Deus Sabaoth... Agnus Dei qui tollis peccata mundi*. Są to rozumowe formuły, a jednak na ten tekst Palestryna pisał msze, wysokie jak niebo, szerokie jak morze, w których horyzont i powierzchnia wody nie zostały zamącone w swym świętym spokoju żadną chmurką, żadną falą namiętności“... (Str. 61).

Popularny wykład, sumienne tłumaczenie dzieła pozwala nam zalecić je miłośnikom muzyki zarówno kościelnej, jak świeckiej.

Szkółka na Melodykon lub Fisharmonię, przez Władysława Rzepko. Nakładem Gebethnera i Wolffa. Warszawa. Cena rs. 2.

Brakowi szkół na harmonię w polskim języku zaradzić pragnie p. Władysław Rzepko. Objętość szkoły stanowi 50 str. in folio. Objasnienia konieczne zajmują str. 30, pozostałych zaś dwadzieścia poświęcono ćwiczeniom dwu, trzy, cztero głosowym na fisharmonię. Uwzględniono rozkład rejestrów harmonium francuskiego i amerykańskiego. Dla chcących zaznajomić się z grą na melodykonie szkoła ta jest bardzo przydatną i jako taką wszystkim zalecamy. Zdaje się, że zgłaszającym się organistom pp. Wydawcy opuszczają cenę tak na szkole jak i na preludyach, bo cokolwiek za wysoka.

Zbiór Preludyj ze zbioru ks. Soleckiego przejrzał i poprawił Wł. Rzepko. Nakład Gebethnera i Wolffa. Warszawa. Cena rs. 2.

Obok preludyj rozmaitych autorów, starannie opalcowanych w całości, na końcu podaje wyjątki z autorów celniejszych, naszych kompozytorów.

Ponieważ są to pieśni religijne, powinny więc posiadać aprobatę Władzy duchownej. Niektóre bowiem są wyjęte z kanonów protestanckich. Opaleowanie stanowi zaletę tego wydawnictwa.

Opuściła prasę książka bardzo interesująca, zawierająca **sprawozdanie dwudziesto-pięcio-letniej działalności** Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Skreślił ją p. Aleksander Poliški, uczony badacz starożytności, dotyczących muzyki.



PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze żałobne na jeden głos, łatwe.

23. Beltjens Jos. op. 128. *Missa tertia pro Defunctis*. Msza napisana dla głosów męskich: Tenoru i Basu, bez sekwencyi. Podzielona jest na części, które na zmianę przez te dwa głosy wykonane być mogą. Z powodu nieco większego ruchu w akompaniamencie organu jest przystępną dla biegle grających. Cena part 1 m. 25 fen., gł. 50 fen. Wydawca Pustet.
24. Edenhofer Alois. Regnem. Piękna i przydatna dla organisty, co śpiewać i grać zarazem musi. Najwyższy ton, rzadko bardzo przypadający jest es². Cena p. 1 m., gł. 20 fen. Wydawca Pawelek.
25. Förster A. op. 20. *Missa pro defunctis*. Msza ta wykonaną być może i na cztery głosy mieszane. Cena part. i gł. 1 zlr. Wydawca Laibach bei Kleinmayr und Bamberg.

ESTETYKA

przez

Antoniego Milleza.

Wstęp. — (Ciąg dalszy)

Gdy nastąpiła epoka Reformacyi, upadły niemal powszechnie sztuki piękne, bo gdzie jest krytycyzm sekciarski, rozdwojenie w sobie, gdzie się leje krew, gdzie się rozpanoszy brutalstwo, tam się kopie grób sztuce. Prawdę wielką powiedział nasz Libelt, że protestantyzm nie mógł sprzyjać sztukom. „Pierwotnym reformatorom, powiada, chodziło głównie o dogmata wiary i dobra moralne. Sztuka trąciła im zniewieściałością i zbytkiem, nie mogącym się podobać Bogu. Prócz śpiewu chóralnego, lichych pieśni kościelnych, oraz szorstkiej wymowy kaznodziejskiej nie znali innego piękna. Późna izba z ławkami, bez ozdób malarskich i snycerskich, załedwie krzyż złoty na ołtarzu, to cały sprzęt kościelny... Sztuki p. dopiero zaczęły się w protestantyzmie pokazywać, gdy wiara dysydencka *osłabła*, a *sztukiniście znów rozkwitwali się w starożytnem pięknie.*¹⁾

Zwrót do platońskiej filozofii wywołał nowe rozprawy o pięknie. Nie tylko filozofowie, ale już i artyści zabrali głos. Niemieccy estetycy wiele się przyczynili do rozszerzania widnokręgu estetycznych pojęć. Jednak do Baumgartena i po nim, aż do Winkelmana badano pojedyncze pytania dość jednostronnie. Dopiero Winkelman rozszerzył granice estetyki, odkrywając estetykom tajemnicze piękno świata klasycznego. Lessing i Herder dalej rozwijają jego teorię i obalają styl *barocco*. Schiller i Goethe, jak u nas Kre-

¹⁾ Lib. T. IV. Wst.

mer, swemi rozprawami spotęgowali zamiłowanie ogółu do zaznajamiania się z estetyką.

Wszelako, gdyby niemieccy filozofowie i estetycy uwzględniali umiarkowany realizm Leibnitsa, nie doszliby tak rychło do skrajnego idealizmu. Seeptycyzm Dekarta i Berkeley'a, oddawna nurtujący w niemieckiej filozofii, doprowadził do iluzjonizmu, do odrzucenia przedmiotowości świata. Wobec takiego podmiotowego idealizmu, pojęcia o pięknie musiały się zmienić, a Estetyka, jako umiejętność, traciła główne podstawy racji bytu. I rzeczywiście: poco rozprawiać o pięknie, analizować estetyczne pojęcia, jeżeli ich istnienie podano w wątpliwość razem z całym światem zjawisk? Poco rozprawiać o tem, co jest czysto „podmiotowem pojęciem“, wytworem naszego „ja“, tak zmiennego w swych gustach i zapatrywaniach? Halucynacyonizm podmiotowy, nihilistyczne podstawy teoryj, dyalektyzm sofistyczny, nie mogą wyswiełcić dokładnie żadnego zagadnienia estetycznego. Tu wszystko się rozбивa o nieubłagany solipsyzm. Pojęcia o pięknie przybierają charakter czystego subiektywizmu. — I tak: Kant uważa za piękne to, co się podoba *naszej* wewnętrznej harmonii, co się podoba, jako *wrażenie bez pojęcia*; na formę w pojęciu piękna mało zwraca uwagi.

Fichte ze swym podmiotowym idealizmem, uznającym za tożsamość „byt i myśl“, tembardziej nie mógł wznieść się do uznania form piękna. Schelling znosi idealizm Fichtego, utożsamiając ducha i naturę.

Hegel, pomimo swego potężnego umysłu, wpadł w czysty panteizm. Według niego wszystko jest pięknem, co zawiera w sobie *ideę*. Idea tkwi tylko w nas *samowiednie*, w naturze zaś *bezpośrednie*. Najniższą formę piękna widzi Hegel w naturze, najwyższą — w *absolucie*, któremu nie było już miejsca w kształcie foremnym zjawiska. Z takiego poglądu wypłynęło rozdzielenie formy i treści, treść rozniżała formę; wpadnięto w krańcowość.

Przeciwko temu upośledzeniu natury powstał Vischer, przeciwko zaś upośledzeniu formy — Herbart. Nadzwyczajny rozwój umiejętności przyrodniczych skłonił estetyków do rozpatrzenia *formy* jako *istoty* piękna; ztąd znowu wypadnięto w ostateczną krańcowość, zwłaszcza gdy *pozytywizm* francuski zyskał uznanie u niemieckich estetyków. Zaczęto upatrywać piękno w *zjawisku*, zaprzeczać rzeczywistości duchowego życia; powstała nowa gmatwanina w określeniu pojęcia piękna.

Potrzeba było pogodzić te sprzeczności, z czego się świetnie wywiązał Lemeke, który w swej Estetyce dał zdrowy pogląd na piękno, na sztuki, na naturę... Wpływ jego Estetyki w swoim czasie był olbrzymi.

Logicznie i z niewzruszoną obiektywnością podaje Lemeke zasady estetyki; zasady te są w ścisłej łączności z określeniem piękna, które on nazywa *ideą w zjawisku*. Aby pojąć, powiada, to piękno, — potrzebną jest znajomość tkwiących w nas *praw* estetycznych i odkrycie *zasad*, według których zjawiska występują, słowem, należy zbadać *sposoby* naszego *zmysłowego spostrzegania i duchowego pojmowania* ¹⁾.

Jednak *pozytywizm* francuski nie troszczył się o „duchowe pojmowanie“ i poszedł wyłącznie drogą obserwacji zmysłowych objawów. „Poza warunkami materyalnemi górującą stroną w dziele sztuki jest *osobowość* artysty; cała wartość dzieła sztuki leży w stopniu energii, z jaką się objawia *intelektualny* charakter i *wrażenie* autora ²⁾).

Zasady tego kierunku wypowiedział E. Veron w swej „Estetyce“. Powstaje w niej autor na konwencyonalizm akademicki, na idealizm, na przedmiotowość sztuki; pojęcia czysto-metafizyczne nie rozpatruje wcale, bo, co nosi barwę metafizyki, wywołuje w nim brak zaufania.

¹⁾ Lmk. 41 str.

²⁾ Veron. Est. Str. 2. Tłóm. Lange.

Zatrzymamy się nieco nad „Estetyką“ p. Verona na zakończenie niniejszego wstępu. Czynimy to dla tego, że Veron odzwierciedla w sobie błędny społeczny pozytywistyczny kierunek estetyki zarówno na Zachodzie, jak i u nas. Streszczenie głównych wywodów tego autora wykaże bezpodstawność jego dziwacznych hipotez, chociaż niewiem zaco p. Jellenta nazywa go w swej „Estetyce mądrym“. Lemkiego zaś potępia bez żadnych dowodów, bo, powiada, jego estetyka oglupia czytelnika *na długo*, albo nawet *na zawsze!*¹⁾.

We wstępie utyskuje p. Veron, że „ze sztuki zrobiono mieszaninę transcendentalnych tajemnic, które znajdują wyraz najwyższy w absolutnem pojęciu „Piękna idealnego“. (Str. 1).

d. c. n.



ROZMAITOŚCI.

Podajemy wiadomości z różnych stron o postępie śpiewu liturgicznego, nie wszakże, albo mimochodem tylko potrącamy o samo ognisko, gdzie dzięki okolicznościom sprzyjającym śpiew kościelny stanął na torach właściwych.—Sz. ks. prof. Leon Moczyński, kapelmistrz Katedry Włocławskiej, a nasz współpracownik, po ukończeniu kursu szkoły ratybońskiej, pracuje wytrwale nad wskrzeszeniem muzyki liturgicznej z epoki klasycznej. Wobec pomyślnych warunków miejscowych, z polecenia Pasterza swego i Kapituły rozwinął działalność swoją na tym polu do podziwu, tak, że dziś kto chce usłyszeć prawdziwe i sumienne wykonanie utworów polifonii, w Katedrze Włocławskiej pragnienie swoje zaspokoić zdoła.

Dnia 19 Marca dycecezya Kujawska obchodzi uroczystość św. Józefa. Spodzielając się pięknych śpiewów, podażyło do Włocławka na tę uroczystość spore grono miłośników muzyki liturgicznej z rozmaitych stron. Oczekiwania ich nie były zawiedzione. O g. 9 z rana odprawiono „Cibavit“ (był to bowiem Czwartek), podczas którego wykonano mszę Witta in hon. S. Franciscei na chór męzki. O g. 10-ej rozpoczyna się suma, w czasie której wykonywano następujące utwory: Części zmienne uszy św. były odśpiewane choralnie, stałe zaś: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus były kompozycei Thielena na sześć głosów; po choralnem ofertoryum wykonano „*Laudate Dominum*“ Schmidta, kompozyceę ośmiogłosową; nieszpory były wykonane falso bordone z autorów klasycznych.—Dyrygował ks. Moczyński z całą świadomością swego stanowiska. Nie było to li tylko ruszanie batutą. Dyrygent dobry to skarb. Szkoła go ćwiczy, ale natura wyjada.

Ktoby chciał posłuchać arcydzieł, jakie wykonywane będą w Wielkim Tygodniu w Katedrze Włocławskiej, podajemy tu je w następującym porządku:

Śpiewy kościelne w Katedrze Włocławskiej od d. 29 Marca do 6 Kwietnia 1896 r.: Niedziela Palmowa. *Przy poświęceniu palm:* „*Hosanna filio David*,“—„*In monte Oliveti*,“—„*Sanctus*,“—„*Benedictus*,“—„*Pueri Hebraeorum*,“—4 głos. kompoz. Ks. M. Hallera. *Na zakończenie procesyi:* „*Ingrediente Domino*“—tegoż. *Podczas sumy:* „*Introit i Komunia*“—chorał gregoriański. Msza: „*Aeterna Christi munera*“ 4 głos. Palestryny. Graduale: „*Tennisti*“—ks. Dr. Witta. „*Tractus*“—Chorał rzymski i Recytaeya tono recto. „*Pasya według św. Mateusza*“—4 głos. komp. Fr. Soriano. Offertorium: „*Improperium*“ przez ks. Dr. Witta. *Ciemne Jutrzenie:* „*Respons*,“—3 głos. komp. Kl. Cascioliniego. „*Cantic. Benedictus*“—p. ks. Dr. Surzyńskiego.

¹⁾ Est. Jel. § 20. Prz. ped. Nie wymieniamy w naszym wstępie Guiyot'a, Tain'a, Rieda i inn... Nieraz się z nimi jeszcze spotkamy w przyszłości, traktując o pięknie, o sztuce, i t. p. Dla tychże powodów nie wspominamy o naszych estetykach.

„Christus factus est“ komp. ks. L. Moczyńskiego. Wielki Czwartek: „Ecce Sacerdos magnus,“ p. ks. Dr. Surzyńskiego. „Introit, Graduale, Offertor., Komunia“ — chorał gregoriański. Msza: „L'hora passa“ — komp. Ludw. Viadany. *Po choralnem Ofertoryum:* „Anima Christi“ — p. ks. Dr. Surzyńskiego. *Podczas Komunii:* „Adoramus Te Christe“ p. A. Kothego. — „Adoro te“ — p. ks. Dr. Surzyńskiego. *Przy unyćmiu nóg:* „Mandatum novum“ — chorał rzymski. Wielki Piątek: „Pasya według św. Jana“ — 4 głos, komp. Franc. Soriano „Improperia“ — 2 chórowe Palestriny. „Vexilla regis“ i „Recessit pastor“ ks. Dr. Surzyńskiego. Wielki Piątek (wieczor. godz. 7): Część I-sza. — Chór męzki: 1 „O salutaris hostia“ — p. A. Lipa. 2. „Domine convertere“ — p. G. Etta. 3. „Ave verum corpus“ — p. ks. M. Hallera. 4. „Adoramus Te Christe“ (na 3 tenory) — p. Orl. di Lasso. 5. „Panis angelicus“ — p. ks. M. Hallera. Część II-ga — Chór mieszany: 6. „Lament przed grobem Zbawiciela“ — według manuskryptu gnieźn. z r. 1600. 7. „Adoramus Te Christe“ — p. Mik. Zieleńskiego. 8. „Sepulto Doimno“ — p. ks. G. Gorczyckiego. 9. „O admirabile commercium“ — 5 głos, komp. Palestriny. 10. „In monte Oliveti“ — 5 głos, komp. Mik. Zieleńskiego. *Na zakończenie:* „Nie opuszczaj nas“ — p. ks. Walczyńskiego. *Rezurekcyja:* Jutrznia: „Trzy psalmy“ (falsibordony) Cez. de Zachariis i Viadany. „Dwa Responsoria“ — p. ks. Mitterera „Te Deum laudamus“ — p. W. Engela. Wielkanoc: „Ecce Sacerdos magnus“ — p. ks. L. Moczyńskiego. „Introit i Komunia“ — chorał rzymski Msza 6 głos „In hon. SS. Trinitatis“ — p. P. H. Thielena. Graduale „Haec dies“ 5 głos, komp. O. Magn. Ortweina. Sekwencya „Victimae paschali“ — chorał gregoriański. Offertorium: „Tera tremut“ — p. A. Wiltbergerk. Drugie święto: Msza „A dur“ na 2 pojedyńcze chóry — p. ks. Fr. Kocnena. *Nieszpory:* W I i II święto (falsibordony) aut Cima, Molitor, Viadana, Vitt.

Uchwały Kongresu w Bordeaux, tyjące się śpiewu gregoriańskiego i muzyki religijnej.

1) „Przedewszystkiem muzyka religijna, rozporządzająca tak bogatym materyałem, powinna zajmować w kościele takie samo stanowisko, jak malarstwo, rzeźba i snyderstwo.

2) Z zakresu jej trzeba wybierać to tylko, co odpowiada najlepiej celowi, a celem tym jest modlitwa i usposabianie do modlitwy, — odrzucać zaś wszelkie utwory banalne i nie w duchu czysto religijnym napisane.

3) Wybór odpowiednich utworów należeć powinien do osób kompetentnych i stosować się do środków, jakimi dany kościół rozporządza, aby ani przepisom nie uchybić, ani chcieć więcej zrobić, niż można.

4) Duchowieństwo powinno zgodnie z wyraźnem życzeniem Ojca św. czuwać pilnie nad tem, ażeby w kościołach w czasie nabożeństw czy to zwycajnych, czy też uroczystych, nie zakradła się najmniejsza niewłaściwość lub nadużycie uwłaczające miejscu świętemu. Istoty nie należy poświęcać dla dodatków, a względy religijne mieć na oku przed świeckimi. Pierwiastki świeckie mogą się zawierać w muzyce kościelnej, ale w bardzo małej ilości i w zakresie ściśle oznaczonym bez wszelkiej wystawności i reklamy.

5) Program większych utworów muzycznych powinien być w szczególności przedstawiany wyższej władzy duchownej i to przed rozpoczęciem prób, a zwłaszcza co się tyczy wyboru utworów, oznaczenia czasu koniecznego na ich wykonanie, jako też rękojmi porządku.

6) Przy wykonywaniu w kościele wielkich arcydzieł muzycznych (co się rzadko zdarza) trzeba najściślejszą roztoczyć czujność i nadzór, ażeby najmniejszy rozdźwięk nie raził uszu słuchacza i nie sprawiał roztargnienia. Śpiewacy i dyrygent powinni tak się ustawić, aby nie było z ich strony nawet materyalnego nieuszanowania.

7) Ogłoszenia powinny się odbywać w formie, nie przypominającej nie teatralnego, podobnież i sprawozdania, pomieszczone w pismach publicznych.

8) P.P. organiści winni stosować się do przepisów liturgicznych i wykluczać ze swych programów muzykę świecką.

Przed zamknięciem posiedzenia prosił ks. Conil o zamieszczenie w protokole sesyi następującego wniosku:

„Kongres w Bordeaux, wyrażając wdzięczność swoją J. E. Kard. Arcybiskupowi, składa mu gorące podziękowania za udział w obradach, którym przewodniczył z głęboką znajomością rzeczy, oraz za iście ojcowską dobroć, jaką okazać raczył każdemu z mówców“.

Wniosek ten przyjęło oklaskami całe zgromadzenie.



Korespondencye:

Z Radomskiego.

Każdemu człowiekowi dał Pan Bóg miłość piękna. Ludzie tylko zepsuci moralnie, zdzieczali duchowo, pozbawieni wiary—nie mają w sercu zamiłowania do rzeczy dobrych, pięknych, wzniosłych.

Jedną z najpiękniejszych rzeczy na świecie, jest bezwarunkowo śpiew i muzyka. Im też który naród wyżej stoi pod względem oświaty, tem więcej ma zamiłowania w śpiewie i muzyce. Żywimy sympatyę dla narodu czeskiego z powodu jego śpiewności i muzykalności; musimy wszakże przyznać, że i oświata kwitnie w ich kraju. Ze śpiewu też w pierwszym lepszym kościółku wiejskim bierzemy wyobrażenie o parafianach, boć chyba każdemu wiadomo, że gdzie jest lud uczciwy, pobożny, tam, oprócz dbałości o porządek w swojej świątyni, zgromadza się on licznie i na śpiew; a gdzie lud zepsuty, rozpity, niepobożny, tam i w kościele cicho i głucho; zaintonowanej przez kapłana pierwszej lepszej prostej, zwyczajnej pieśni, niema komu poprowadzić; a jeżeli nawet ktoś i zaśpiewa, to tak, jak kot na strychu, że lepiejby zrobił, gdyby się wcale nie odzywał. Niebrak miejscowości, gdzie za pogrzebem lud z jednej wioski piękniej śpiewa, niż gdzieindziej cała parafia podczas procesyi w święto uroczyste.

Jednakże nikt się nie rodzi na świat z jakąś nauką, lecz każdy dopiero z biegiem czasu musi uczyć się wszystkiego. Niejeden obdarzony jest i zdrową piersią, pięknym głosem, i chęci dobrej nie brakłoby mu, ale ponieważ nie było komu nauczyć go nawet jakotako czytać, więc najlepsze nawet chęci jego o mur się rozbijają. Wprowadzie taki człowiek nauczy się czasem z pamięci paru pieśni, ale dalej — ani rusz!

Otóż, chcąc śpiewać, musimy się uczyć. Ale w tem sęk—kto nas będzie uczył? O samopomocy w uczeniu się dobrego śpiewu nie może być mowy. Kapłan nie każdy może się temu oddać należycie, bo jedni z nich są obciążeni obowiązkami, innym brak zdrowia i sił stoi na przeszkodzie, a tymczasem, prawdziwie dobre wyuczenie drużyny śpiewaczej wcale łatwym nie jest.

Mamy wszakże w społeczeństwie ludzi, którzy już ze swego położenia, z obowiązku powinni gorliwie zajmować się przygotowywaniem śpiewaków. Kto to jest? Ano — nasi organiści w parafiach. Organista obowiązany szczególnież myśleć o organie i śpiewie. Nawet dla prostego interesu organista powinien dbać o śpiew dobry, bo ta rzecz przyczyni mu dobrej opinii, a co zatem idzie — i chleba, gdyż partacz, niedołęga, pijak i próżniak nigdy nie dostanie dobrej posady, a jeżeli uda mu się wkręcić do takiej, z pewnością długo tam nie zagrzeje; musi więc ślepczyć tam, gdzie lepszy pójść nie chce, albo też wziąć torbę na plecy, a kij w rękę i prosić o jałmużnę... Ale —, „nie samym jeno chlebem człowiek żyje“; nie tylko interes, nietylko korzyść materialna powinna tu być na myśli. Dobrze

paamiętać o ciele, lecz przede wszystkim powinien nam leżeć na sercu pożytek duszy i chwała Boża. A kto śpiewa — dwa razy się modli, kto zaś uczy do-
brej rzeczy — stokrotną nagrodę odbiera.

Przypatrzmy się jednak, jakich to mamy organistów w kraju. Są wpraw-
dzie wykształceni, umiejący godnie spełniać swoje zadanie: większa ich część
wszakże, zwłaszcza po parafiach wiejskich — to żal się Boże!... Za młodu po-
czuł organista żylkę do muzyki, albo też rodzicom taki zawód przypadł do
smaku dla syna, więc dostał się na naukę do organisty nieuka. Tu nauczył
się tłuc klawisze, grać godzinki, trochę pieśni i śpiewać, nie rzadko fałszywie.
Jego nauczyciel napisał mu trochę nut i podarował stary, podarty i połatany
brewiarz, oraz kaneyonał; i oto — został organistą. Dobrze nawet i to: niechby
mu się tylko chciało pracować nad sobą, niechby nie żałował grosza na coraz
nowe rzeczy, ułożone i wydane przez ludzi uczonych, a chcących dopomódz
samouczkom, a napewno wykształciłby się należycie, bo nie trudnego dla
chcącego. Znam przecie ludzi, którzy, będąc nawet w nędzy, do wielkich
postępów doszli w swoim zawodzie, jedynie przez usilną pracę nad sobą.

d. c. n.

Radomczyk.

Od organisty z Podońskiej guberni.

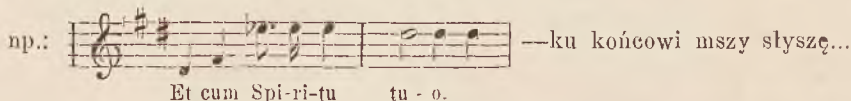
14 września z. r. byłem na odpuscie w *Skazińcach*. Wszedłszy na chór
zastąpiłem tam p. W. i p. B. Widzę żywą jakąś dysputę nad nutami,
myślę sobie: pewnie nad jakim Bordesem. — W tem wychodzi ksiądz
z Sumą. P. W. jak urżnię, aż mi się zimno zrobiło. Było tam
i *bun-bun-bun*, *tu-lu-lu*, *pi-pi-pi*, co nie miara. Zaczyna się Msza św.
Ze zdumieniem usłyszałem: „Missa solemnis“ ks. Witta, ale co za wykonanie,
to prawdziwie można powiedzieć, że „lewica nie wiedziała, co czyniła prawi-
ca“. P. B. stojąc oparty na palce, patrzył na p. W. z pewnem politowaniem.
Nie w tem dziwnego. Ja, wprawdzie, cieszyłem się, że to ks. Witta msza,
a nie inna, ale razem przykro mi było, że tak po fuszersku ją wykonano. Na
Offertorium było „Ave Maria“ ks. Surzyńskiego, także wykonanie artystyczne (!). Po skończonem „Agnus Dei“, ponieważ był jeszcze czas do Orazcy,
więc usiadł p. B. i zaczął jakąś słodko-rzewno-romantyczną aryjkę. Słów
nie słyszałem (choć stałem blisko), bo raz było nadzwyczajnie pianissimo, to
znow strasznie fortissimo. Z przykrem więc wrażeniem odjechałem do domu.
W Kamieńcu jest organistą artysta-muzyk, ale niekościelny. Kiedy zaczyna
modułować i harmonizować, to zdaje się, że słucha się gry Bacha, ale jak
zacznie: Kyr-kyr-elej-kyr-elej-kyr-son, — to niekać z Kościoła trzeba. Wszyst-
ko to jeszcze nie, wobec „siedmiu słów zbawiciela“ komp. Haydna w Wiel-
ki piątek wykonywanych; słuchając tego — zapomina się o tem, że Kościół,
lecz poprostu wydaje się sala koncertowa. Inne jeszcze nadużycie, obraża-
jące uczucie religijne chrześcianina wierzącego, jest sprowadzanie żydków np.
na Boże Narodzenie, lub na odpust (jeżeli ma się rozumieć nie wypada w so-
botę), by na chórze popisywali się grą na skrzypcach, wiolonczeli i t. p.

Nie wszędzie jednak jest tak przykry stan muzyki Kościelnej.
Są i u nas ludzie, którzy rzeczywiście zasługują na uznanie. W Tar-
norudzie np., dzięki Wielebnemu ks. Wiercińskiemu i organiście p. Ze-
chowowi, założono śliczny chór, czysto gregoryański. Słuchając tych pięknych
śpiewów, potrzeba być chyba kamieniem, by nie ukorzyć się przed Majesta-
tem Boga. Jednak muszę zwrócić uwagę na pewną niewłaściwość. Przy od-
słonięciu i zasłonięciu *czudownego obrazu Pana Jezusa*, na trąbce gra się intrada.
Proszę sobie wyobrazić chwile, kiedy dajmy na to, ksiądz wychodzi z nieszo-
porami. P. Żech zaczyna grać prześliczną fugę, raptem w półtękanie urywać
musi, bo dziadek z łoskotem pioruna uderza w kocioł, potem następuje intra-
da na trąbce, zupełnie tak, jak to żołnierz woła na... kaszę. Zamiast więc
wzniesienia ducha do Boga, porywa złość zato, że w tak wzniosłej chwili, jak

odślonięcie cudownego obrazu, człowiekiem miota bezgraniczne rozproszenie ducha. Po tej ceremonii następują Nieszpory, które śpiewają się: jeden wiersz solo, a drugi Tutti. Bas tylko trochę za słaby, ale zato soprały są cudownie-piękne. Altom i Tenorom także nie do życzenia nie pozostaje. P. Żech ma tę zasługę, że przekonał nas i organistę z S. (Kalend. dla Organistów 1892 r.), że można bardzo łatwo wyuczyć prosty lud, śpiewać w Kościele z nut, mszy łacińskich i t. d. bo u niego właśnie składa się chór z ludzi prostych. Wdzięczność i uznanie czuję za to dla niego i na wiosnę przy pomocy bożej, myślę i u siebie zaprowadzić chór podobny. Mówię na wiosnę bo teraz jeszcze nie mamy Organu.—W Sotanowie p. Korycki także ma chór i to oddawna. Nie wiem jak teraz, ale dawniej bardzo dobre były głosy, tylko, że nie zawsze wykonywano śpiewy choralne liturgiczne. Dziś o ile słyszałem z opowiadania, częściej niż przedtem, dają się słyszeć śpiewy kościelne.—Mam nadzieję w Bogu, że w prędkim czasie usłyszymy w świątyniach naszych pienia czysto religijne, niech tylko „Śpiew Kościelny“ rozszerzy się i trafi do każdego kościoła.—Wzywam więc was Kochani Koledzy do rozpowszechniania jak najwięcej „Śpiewu Kościelnego“ gdyż tu o chwałę bożą idzie. Wszystko dziś posuwa się naprzód, więc i my zrobimy krok, a idąc ciągle naprzód, przekonamy się, że śpiew gregoryjański jest tak piękny, że warto dla niego popracować.

Wilno.

Na Roratach we wszystkich prawie kościołach naszych *zbiorowe orkiestry* mają zwyczaj produkowania mszy wesołego nastroju. Zaiste przykro mi nawet, że zmuszony jestem w każdej korespondencji wymieniać same nadużycia. Ale czyż można pochwalić takie np. wykonanie mszy podczas mszy, „Rorate“ zwanej, w Bonifraterskim kościele (w III N. Adw.) Orkiestra, składająca się z 2 skrzypiec, trąbkonu, kornetu, klarnetu i 4 śpiewaków przez całą mszę w *tempo presto* hałasowała jak huragan... Każdy instrument niedociągał, lub przewyższał; śpiewacy nie śpiewali, ale literalnie krzyczeli. Odpowiedzi improwizowali niemożliwe:



risum teneatis — takie recytowanie słów: Dona no... (pauza) no, no... bis pa... (pauza) aaa... aaa... cem. Potem się dowiedziałem, że to takie podstawianie słów Dona nobis pacem pod melodyę Kyrie! Cóż na to powiecie panowie organiści i muzycy, którzy powiadacie, że p. Allegretto wynajduje tylko ujemne strony? Czy nie zasługują na naganę takie śpiewy nie tylko z punktu widzenia *przepisu*, ale nawet *logiki* i estetycznego zadowolenia? *Allegretto*

Nuty, z powodu niewykończenia, dołączone będą do dodatku muzycznego w numerze przysłym.

Treść: Nieco z historii muzyki w Polsce. dokończenie — O Kontrapunkcie. — Kilka uwag praktycznych o organistowstwie — Literatura i krytyka: Hanslik i Ambros, Szkoła na Harmonium i Preludya przez W. Rzepko. — Sprawozdanie jubileuszowe komitetu Towarzystwa Muzycznego w Warszawie przez A. Polińskiego. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Estetyka. — Rozmaitości: Włocławek, kongres w Bordeaux. — Korespondencye. — Odpowiedzi Redakcyi. — Ogłoszenia.

Adres Redakcyi: Płock przy Katedrze Nr. 3. Skład główny: Księgarnia Gebethnera i Wolffa w Warszawie, Krakowskie Przedmieście.

Prenumerata rocznie na miejscu wynosi rs. 3, z przesyłką rs. 4.

Wydawca i za Redaktora ks. Teofil Kowalski Mag. Św. Teol.

Дозволено цензурою, Варшава 17 Марта 1896 г. — Друк J. Jeżyńskiego Daniłowiczowska 16.

INTENTIO

Cantoris ante Chorum.

~~~~~

Omnipotens Sempiternus Deus, qui ad Laudes in choro Tibi cantandas, etiam me indignum eligere dignatus es, ecce compareo in conspectu Tuo! sed summa cum reverentia, et humilitate possibili, procido coram Te; atque contrito corde, indignitatem meam confiteor: quoniam non est speciosa Laus Dei in ore peccatoris. Verum Domine! quia tu facis de indignis dignos, de peccatoribus justos, et de immundis mundos; munda cor meum, Te humiliter obsecro, ab omni inquinamento peccati, et rore gratiae Tuae respersum, dignifica et iustifica me: ut Laus Tua de ore meo placita Tibi sit et accepta.

Vellem Te laudare illa perfectione, qua Te laudavit vivens in terris Iesus Christus Salvator noster, cum Beatissima Maria Virgine Matre sua! sed quia id superat et posse et velle meum, ideo hoc obsequium meum, saltem unio Laudibus Eorum, et ita laudabo Te.

Psallam illa intentione, qua Psalter Regius, suos Tibi modulabatur concentus. Cantabo illa reverentia, qua Canticum novum cantant Sancti ante Sedem Dei et Agni. Canam nom illa devotione, qua Deo Nato, *Gloria in excelsis* eccine-

## MODLITWA

### śpiewającego w chorze kościelnym.

~~~~~

Wszelchmogący wieczny Boże, który do opiewania chwały Twojej w chórze i mnie niegodnego wybrać raczyłeś: oto stawam przed obliczem Twojem, gdzie z największą czią i możliwą pokorą, upadam przed Tobą i skruszonym sercem niegodność moję wyznawam, albowiem nie jest wdzięczna chwała Boga w ustach grzesznika. Ale Panie! ponieważ w mocy Twojej jest z niegodnych uczynić godnych, z grzeszników sprawiedliwych, a czystych z nieczystych: błagam Cię pokornie, oczyść serce moje z wszelkiej skazy grzechu, a rosą łaski Twojej skropionego, uczyni godnym i świętym, aby chwała Twoja z ust moich wychodząca, miłą Ci była i przyjemną.

Chciałbym Cię chwalić tak doskonale jako Cię chwalił żyjąc na ziemi Iesus Chrystus Zbawiciel nasz, z Najśw. Maryą Panną matką swoją! lecz gdy to przechodzi możność moję, więc tę posługę moję, łączę przynajmniej z ich wysławianiem Ciebie, i tak jej dopełnię.

Wychwalać Cię będę z tą intencją, z jaką Król Psalmista swe pienia wyśpiewywał Tobie. Śpiewać będę z tem uszanowaniem, z jakim Święci śpiewają pieśń nową przed Tronem Boga i Baranka. Śpiewać będę z tą pobożnością,

runt Angeli. Clamabo illo cordis ardore, quo Cherubim et Seraphim non cessant clamare quotidie *Sanctus Dominus Deus Sabaoth*. Cantabo vero pure ideo, ut plasma ego laudem Te, et Tu Plasmator, ut salves me. Non quia ego dignus sum, sed quia Tu Bonus es o Deus!

Nulla sit *Scala* cantus mei, qua non gradiar ad Te. Nulla sit *clavis* cantus mei, quae mihi sinum misericordiae Tuae et portam Paradisi non reseret. Nulla sit *Nota* cantus mei, quae non sit in Libro Vitae.

Quoties enim notas *toni duri* cantabo, toties duritiam cordis mei deplorare; et quoties molles tangam, toties cor meum timore Tuo emolliiri, ardentius cupio.

Quot erunt notae infimae in depressu cantus, tot sint actus humiliationis mei coram Te, et recognitionis supremi Domini Tui super me: totque sint actus detestationis et abominationis peccatorum meorum, non sine gemitu cordis, *non amplius Domine!* Et quot erunt supremae in excessu, tot sint actus amoris Tui super omnia, et contritionis perfectae de offensa. Quodsi vero, sive in excessu sive in depressu cantus, violentiam aliquam pectoris vel vocis patiar, hoc ipso Regnum Coelorum rapere millicies desidero. Imo Domine! quis mihi daret, etiam runpi cor meum in Laudibus Tuis! si Cor Jesu Divinissimum, ruptum est pro salute mea in Cruce.

Quoties respirabo, toties suspirabo; et quoties vocem levabo, toties corde ad Te volabo. Sed quoties magis elevabo, magisque clamabo, toties Te Deum meum videre, et in aeternum possidere anhelabo. Quoties vero vocem demittam, toties peccata mea dimitti, Clementiam Tuam exorabo. Sed quo magis

z jaką Bogu w ludzkiej naturze narodzonemu (Chwała na wysokości) śpiewali anieli. Wznoszę głosy moje z tą serca gorącością, z jaką Cherubiny i Serafiny nieprzestają wyśpiewywać ustawicznie: (Święty Pan Bóg zastępów!) Śpiewać zaś będę czysto dla tego, abym jako stworzenie chwalił Cię, a Ty jako Twórcę, zbawił mnie. Nie dla tego abym ja był godny, lecz że Ty samą dobrocią jesteś, o Boże mój!

Niech nie będzie żadnej *skali* śpiewu mego, z którąbym razem ku Tobie nie podniósł się! Niech nie będzie *klucza* w śpiewie moim, któryby mi łona Twego miłosierdzia i bramy raju nie roztwierał. Niech nie będzie *nuty* w śpiewie moim, którejby nie było w księdze żywota.

Ile zaś razy *nuty tonu twardego* śpiewać będę, tylekroć zatwardziałość serca mego oplakiwać; a ile razy *miękkie*, tyle też serce moje bojaźnią Twoją przejąć i przerażeniem sądów Twoich zmiekczyć, najgoręcej pragnę.

Ile się znajdzie nut niskich w opadającym śpiewie, tyle niech będzie uczuć upokorzenia mego przed Tobą i uznania najwyższego panowania Twego nademną: tyleż razem niech będzie aktów obrzydzenia i wyrzeczenia się grzechów moich, wraz z jękiem serca: (już ich więcej nie będzie, o Panie!). I znowu, ile będzie nut wyższych w podwyższonym głosie, tyleż niech będzie uczuć miłości Twojej nadewszystko i żalu doskonałego za grzechy. Ile zaś razy, czy to w podniesieniu, czy w obniżeniu głosu, gwałt w piersiach lub głosie zadać mi sobie przyjdzie, zawsze tem samem wyrażam, że królestwo niebieskie porwać po tysiąckroć pragnę. Owszem, Panie! któżby mi to dał, abym zerwał nawet serce moje w wyśpiewywaniu chwały Twojej, gdy Serce Twe boskie przebite zostało na krzyżu dla zbawienia mego!

Ile razy odetchnę, tylekroć westchnę, a ile razy głos podnoszę, tyle też sercem do Ciebie wlecę; a ilekroć wyżej go podniosę i głośniejsze śpiewam, tyle też razy Ciebie Boga mego oglądać i wiecejnie posiadać zatęsknię. Gdy zaś głos obniżyć przyjdzie, odpuszczenia grzechów moich u miłosierdzia Twego

gis deprimam, eo magis et penitus, me in abyssum Misericordiae Tuae deliciam.

Quot erunt *Saltus* in cantu meo, tot sint recessus a malo, et accessus ad Te, o Summum Bonum! Quot vero *Unitoni* occurrent, tot sint actus Conformitatis mei cum Sanctissima Voluntate Tua: totque desideria constanter perseverandi in bono sine cadentia.

Quoties insuper, notas junctim si ve unitim cantabo, toties Tibi Deo meo per gratiam uniri, et per charitatem perfectam arcissime conjungi, plus milies opto. Utinam Domine! cor meum cythara Davidis fieret, qua Laudes Tuas resonante, hostis animae meae, malignus spiritus, procul absistat a me: ut sic ab ejus insidiis, liber atque securus maneam. Tibi autem Deo meo inseparabiliter conjunctus, vivam et moriar.

Tandem quoties in cantu meo clavem *B. mollem* conscendam, toties Beatissimam Mariam Virginem molissime atque suavissime veluti Matrem Jesu! (utinam et meam!) salutabo, collaudabo, benedicam et glorificabo. Quoties vero per eandem descendam, toties ad pedes Reginae Coelorum procumbam. Et sicut tunc Deo meo *integro tono* cantabo, ita Dominae meae Viscera pietatis Maternae toto Cordis affectu implorabo. O, Maria monstra Te esse Matrem nunc et in hora mortis meae.

Precor autem o elementissime Deus, et ex intimis medullis cordis mei Te humiliter obsecro, ut hanc intentionem meam benignissime acceptare, et in acceptione gratiosissime reservare, atque in sinu misericordiae Tuae, quousque non cantavero, conservare digneris: ut (dum actu cantabo), tunc singulae cantus mei notae ex intentione actuali Laudes Tuas resonent, et ad Majorem Divinae Majestatis Tuae Gloriam cedant: mihi que prosint adeo: ut qui gratiae Tuae dono, cum fratribus in choro cantare Tibi dedisti, etiam cum Beatis in coelo, perenniter Te laudare, praemio Misericordiae Tuae, largiaris.

Proinde intentionem hanc, ne immutari vel distrahi possit, Sacratissimis

blagam. A ilekroć większego obniżenia wymagać on będzie, tem bardziej i całym w otchłań nieograniczonego miłosierdzia Twego się rzucam.

Ile będzie *przeskoków* w śpiewie moim, tyle i uczuć odstąpienia od złego, a przystąpienia do Ciebie, o Dobro Najwyższe! Ile znówu *jednakich* tonów się trafi, tyle niech będzie aktów zgodzenia się mego z najświętszą wolą Twoją i tyleż pragnień wytrwania niezachwiania w dobrem bez najmniejszego upadku.

Ile nadto nut razem lub w złączeniu wyśpiewam, tylekroć z Tobą Bogiem moim przez łaskę się złączyć i przez miłość doskonałą najściślej zespolić, po milionkroć pragnę. Oby Pani! serce moje stało się cytrą Dawidową, która chwałę Twoję rozbrzmiewając, zdala odemnie odpędziłaby nieprzyjaciela duszy mojej. ducha złego, a tak, abym od siideł jego pozostał wolnym i bezpiecznym, z Tobą zaś, Bogiem moim nierozdzielnie złączony, żył i umierał.

Wreszcie, ilekroć w śpiewie moim przypadnie klucz *bezmolowy*, tylekroć Najświętszą Maryę Pannę, łagodnie i śłodko jako matkę Jezusa (a oby i moją!), pozdrawiać, wysławiać, błogosławić i wychwalać będę. Ilekroć też w tym kluczu śpiewać będę, zawsze do stóp Królowej niebios upadam. A śpiewając Bogu memu *pełnym tonem*, z gorącym sercem uczuciem błagać razem będę macierzyńskiego miłosierdzia Pani mojej najłepszej. O Maryo, okaż się matką, teraz i w godzinę śmierci mojej!

Blagam też, Najlaskawszy Boże, i z głębi duszy pokornie proszę, abyś tę intencję moję miłościwie zatwierdzić, a zatwierdzoną łaskawie zachować i na łonie miłosierdzia swego, dopóki śpiewać nie zacznę, umieścić raczył. Gdy zaś śpiewać już będę, niech wszystkie śpiewu mego nuty w intencji dopiero wypowiedzianej na cześć Twoję rozbrzmiewają i na większą chwałę Boskiego Majestatu Twego idą: mnie też, któremu z daru Twej łaski, z braćmi w chórze śpiewać sobie dopuściłeś, przyniosą ten pożytek, iżbym z miłosierdzia Twego, w nagrodę mógł Cię bezustannie chwalić ze świętymi w niebie.

Intencję tę, aby niczem odmieniona, lub roztargnieniem zepsuta być nie mo-

Salutis nostrae Sigillis, Jesu Christi Vulneribus, ac si jam Dextrae Dei Digito firmata esset, ob signo. In Nomine Patris † et Filii † et Spiritus Sancti †. Amen.

gła, najcenniejszymi zbawienia naszego pieczęciami, Jezusa Chrystusa ranami, jako już w pobożnej nadziei mojej Prawicą Pańską potwierdzoną, pieczętując. W Imię Ojca † i Syna † i Ducha Świętego †. Amen.



Fabryka Organów BRACI BLOMBERG

dawniej L. BLOMBERG i Syn

w Warszawie ul. LESZNO Nr 64.

Jedyna i największa w kraju, buduje organy przy pomocy motoru i maszyn do obróbki drzewa.

Poleca się uwadze JW-nych i W-nych Rządów Kościołów.

T. STRAKACZ i SYN w Warszawie

ulica Kapucyńska róg Miodowej.

Egzystująca od roku 1835 nagrodzona medalami firma

po le ca:

Starannie i ściśle podług przepisów liturgicznych wykonywane w własnych pracowniach i zawsze w wielkim wyborze będące na składzie **Ornaty, Kapy, Chorągwie, Proporce, Baldachimy, Tuwalnie, Umbrakula, Birety, Obojczyki, Mucety, Tunicelle, Okrycia** na puszki, **Bursy, Stuły, Bieliznę kościelną, Szlaki** do obrusów, komż i alb, **Pasy rzymskie**—wełniane i morowe, **Cingula** niciane, **Pasy** dla szwajcarów i do dzwonek. **Materye i adamaszki** w rozmaitych gatunkach i deseniach czysto-kościelnych, **Galony, Taśmy, Frendzle, Chwasty, Hafty** złote, srebrne i jedwabne, oraz **wszelkie dodatki i przybory** do wyrabiania ubiorów kościelnych i proporców cechowych. Ceny niskie—stałe, dla zakładów hurtowe. Jeneralna reprezentacya dla Król. i Ces. firmy Emila Zbitka, wyrabiającej **Groby Chrystusa** transparentowe z mozaiki szklanej.