

ŚPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

KRÓTKI ZARYS UPADKU MUZYKI KOŚCIELNEJ

w zachodnich guberniach Cesarstwa w XIX stuleciu.

Na początku XIX w. w zachodnich guberniach Cesarstwa widzimy upadek muzyki kościelnej w tymże stopniu jak i w innych krajach Europy. Ucząca się młodzież, liczne szkoły, klasztory, stowarzyszenia, potęgowały ruch umysłowy, życie towarzyskie w świecie i na prowincyi. Nie tylko interesowano się nauką, ale i sztuką, protegowano artystów, unoszono się nad ich dziełami. Klasycyzm, zaczynający bankrutować, miał tu jeszcze dużo zwolenników kultu piękna klasycznego. To też i klasycy-muzycy, jak: Bethowen, Haydu, Mozart, byli w szczególnem poszanowaniu. Każdy muzyk współczesny chętnie sprowadzał dzieła wymienionych autorów i reprodukował je na koncertach, w salonach i t. p. Tak się zaznajamiali wpraw Wilno, a potem i inne większe miasta litewskie z utworami mistrzów Zachodu.

Wilno więc było głównem ogniskiem oświaty, protektorem sztuki, dawało pierwszy impuls wszystkiemu. Przeto chcąc przedstawić ówczesny stan muzyki kościelnej w guberniach rzeczonych, należy przedewszystkiem wykazać stan tejże muzyki w katedrze wileńskiej, w klasztorach i innych kościołach.

Na początku bieżącego stulecia muzyka katedralna nie utraciła jeszcze swej świetności pod względem wykonania, chociaż już śpiewacy i muzycy zerwali z tradycją epoki klasycznych kościelnych mistrzów. Wykonywano wtenczas utwory klasyków świeckich, wykonywano nieźle, gdyż katedra miała dużo śpiewaków, liczną orkiestrę, utalentowanych seniorów. Orkiestra i chór katedralny składali całość zgodną, podległą srogiej subordynacyi. Wykształcenie artystyczne muzycy otrzymywali gruntowne w szkółce, oddawna założonej przy katedrze. Każdy członek orkiestry i chóru musiał wpraw terminować u organisty, seniora lub jego pomocnika, nim otrzymał prawo brania udziału w publicznem wykonaniu.

Każdy śpiewak musiał grać na jakimkolwiek instrumencie; tak dalece dbano o muzykalność śpiewaków...

Na czele muzyków i śpiewaków katedralnych stał komitet muzyczny, składający się z seniora i kilku członków. Senior podlegał jurysdykcji prezosa, obieranego z grona katedralnych prałatów. Na seniora wkładano obowiązek zarządzać wszystkim. „On, powiada § 19 Ustawy dla muz., obmyśla środek, aby podług dawnych przepisów i zwyczajów wybrał młódz z pięknymi głosami do wokalu i chorału, oraz ochoczą i zdatną do muzyki“.

Duży repertuar z owych czasów (159 komp.) składał się z kompozycji wielkiej wartości muzycznej. Reprodukowano arcydzieła: Mozarta, Haydna, Bethowena i innych. Niekościelne to są kompozycje, ale je wykonywano, sądząc in bona fide, że co jest piękne, poważne, to przystoi domowi bożemu. Nie bawiono się, zresztą, w refleksje, czy one są kościelne, gdyż wogóle tak świecka jak kościelna muzyka ulegała wpływowi Zachodu. Muzykę kościelną zaczęli uprawiać świeccy, mało oznajmieni z przepisami, z duchem chorału, który wkrótce poszedł w zapomnienie. Z upadkiem chorału rozpoczął się coraz szybszy upadek liturgicznej muzyki. Świeccy regensi stale zaczęli wykonywać utwory nie tylko dawnych świeckich klasyków, ale i współczesnych kompozytorów, którzy wcale nie stosowali się do akeji liturgicznej. Niewątpliwie oniby się cofnęli do dawnych kościelnych mistrzów, gdyby mogli przewidzieć, iż na chór niebawem wkroczy muzyka płytka, banalna, nie rachująca się z głównymi przepisami.

W 1823 r. konsystorz wileński, widząc, że niektóre ustawy poszły w zaniechanie, uznał za konieczne przejrzeć je i przeczytać katedralnym muzykom. W tym celu polecił ks. kanonikowi katedry wileńskiej, Janowi Cywińskiemu, uformować, stosownie do „dawnych zwyczajów komitet, którego obowiązkiem było z dawnych czasów mieć staranie o całość instrumentów, papierów muzycznych i o przyzwoite egzekwowanie“.

W tymże roku 18 grudnia sporządzono protokół sesyi, na której przewodniczył ks. Jan Cywiński. Przy rozpoczęciu sesyi miał krótką przemowę, wymienił powody, dla których uznał za konieczne ustanowić komitet: „Dla dobra samej muzyki i jej większej świetności, oraz dla publicznego użytku i przyjemności, dla doskonalenia muzycznego talentu, należytej egzekucyi“ (Str. 1 protok. komit. 1823 r.). Po przemowie prezes przystąpił do obrania członków komitetu, wybór padł na kilku starych, zasłużonych artystów, od lat dziecięcych należących do grona katedralnych muzyków, a mianowicie: na A. Januskiewicza, Statkowskiego, Bańkowskiego, Jaroszewicza i Macieja Maksimowicza. Dwaj ostatni jako wysoce utalentowani organiści, uczyli kilku gry organowej,

tudzież oznajmiali ich z chorałem. Tradycya przechowała o nich wspomnienie, jako o muzykach, którzy umieli czytać stare melodye gregoryańskie.

Nowy komitet wyraził życzenie, aby Ustawy były wpisano w protokół, który powierzono katedralnemu notaryuszowi. Przed każdą sesją postanowiono odczytywać te ustawy, by młodzi muzycy „wiedzieli i pamiętali, iż utrzymanie muzyki kościoła w świetnym stanie należy do osób utalentowanych, miłością honoru przejętych, kochających talent muzyki, obojętnych i akuratywnych w pełnieniu tej publicznej funkcji w świątyni pańskiej (Wstęp do Ust.).

Ustawy zawierają 26 paragrafów, które traktują o warunkach opłaty, korzystania z funduszków, oddawna przeznaczonych dla orkiestry katedralnej, tudzież o przepisach, obowiązujących muzyków, jak np. o przyzwoitem zachowaniu się w kościele, o starannem wykonaniu i t. p.

Wczytując się w ustawy, powołując się często na dawne zwyczaje, (§§ 4, 14, 19, 20) którym nie zarzucić nie można, mimowoli nasuwają się wątpliwości, czy nie są tu wtrącone nowe, mocno niezgodne z duchem dawnych przepisów. Szczególnie rażąco brzmią §§ 22, 24. W nich tkwi zaród rychłego upadku tejże muzyki, o której świetność tak gorliwie dbano.

Oto kilka punktów dawnej Ustawy, nie podlegające wątpliwości.

„Aby podczas nabożeństwa muzyka świetnie a gustownie wykonywana była, senior powinien urządzać próby kilkakrotnie, póki należycie utwory muzyczne wykonane nie będą tak, iżby one podczas publicznego nabożeństwa, będąc egzekwowane najlepiej, sprawiały na słuchaczach to uniesienie, którem sama sztuka utworzona została“... (21 Ust.).

„Komitet zajmować się powinien, obmyśleniem środków, przez które cała muzyka mogłaby być zaprowadzona i utrzymana w coraz świetniejszym stanie, tak jak i sam talent muzyczny nie ma granic swego doskonalenia (§ 2)“.

„Komitet obowiązany jest stosownie do dawnych prawideł mieć staranie o całość instrumentów muzycznych i papierów funduszowych; zatem inwentarz dawny podać do zweryfikowania; instrumenta konieczne potrzebne i papiery nowych tworców talentu sporządzić i co kwartał one zweryfikować“.

„Muzycy obowiązani na chórze kościoła przed i w ciągu publicznego nabożeństwa zachować się przystojnie, z należytą uczciwością dla świątyni i osób, w niej znajdujących się... Jeśliby kto bez poważnej przyczyny nie był na mszy św., uczynić mu detrunkatę gr. 15; jeśliby nieprzytomnym (nieobecny) był podczas niesporów gr. 10“ (§ 18 Ust.).

Te ustawy są niezbędne dla każdego chóru kościelnego, jako dla wyobraziciela pobożnych myśli i uczuć modlącego się ludu. Przeto obznajomienie śpiewaków i muzyków z charakterem chorału i polifonii kościelnej jest niezbędnem. Kształcenie się na utworach świeckich z zaniedbaniem całkowitem kościelnych, nie wyrobi w śpiewaku zamiłowania do powagi i uroczystości melodyj gregoryańskich.

Otóż słabą stronę ustawy widzimy w tem, że troszczy się wyłącznie o należyte „egzekwowanie“, nie wnikając w to, co się zwykle wykonywało. Nie zaleca śpiewakom gruntownie poznać chorał, (choć o nim jest krótka wzmianka w § 19 ust.) wtenczas, zresztą, już powszechnie zaniedbany, lecz wymaga od nich świetnego wykonania z punktu widzenia estetyki świeckiej muzyki. Tym brakiem kryterium utworów, wykonywanych na chórze łatwo dają się wytłumaczyć szybkie wkroczenie kompozycy niekościelnego stylu, który się nie mógł podobać muzykom, pełniącym swe obowiązki poza kościołem: w teatrze, na balach i t. p. § 22 ustawy nie tylko zezwalał na to, ale nawet pochwalał, omal, że nie nakazywał. Przytoczę go tu dosłownie: „Komitet powinien obmyślać środki do wydoskonalenia muzyków i muzyki, aby składając jeden Corpus coraz się więcej doskonaliła nie tylko Ekscelencyą swego talentu w katedralnym kościele, lecz i w innych kościołach i miejscach publicznych (!), jako to: w teatrach, na balach, koncertach i t. d., a tem nabyła prawo do większej wziętości i rozpowszechnienia swoich talentów“.

Wziętość i rozpowszechnienie talentów za pomocą uczestnictwa na świeckich koncertach, a tembardziej w teatrze, na balach, nie arcykorzystnie wpłynęły na muzykę kościelną nie tylko przy katedrze ale i w innych kościołach. Śpiewacy i muzycy, nawykli do popisów w salonie, na estradzie, z biegiem czasu zaczęli patrzeć na wykonanie w kościele jako na popis. Nowe kompozycy, zawierające duże solowe partye od śpiewaków płatnych, przeszły w ręce amatorów-śpiewaków, muzyków, którzy pierwsi przyczynili się do zaniedbania wykonywania ruchomych części mszy św. Ten zwyczaj już się na dobre rozpowszechnił w piątym dziesiątku bieżącego stulecia.

Widzimy więc, że zetknięcie się muzyków, jednostronnie wykształconych, ze świeckimi utworami wpłynęło nie tylko na zaniedbanie i zapomnienie tradycy, ale zrodziło nie mało nadużycia, które dziś nader trudno usunąć.

(c. d. n.).

O KONTRAPUKCIE.

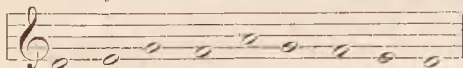
przez

Ks. Leona Moczyńskiego.

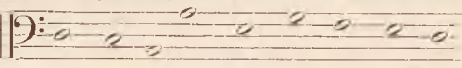
M e l o d y a.

Opierając się na poprzednio podanych regulach i wyjaśnieniach, pozostaje nam teraz składać melodye we wszystkich trybach. Melodye te należy opracować jak najstaranniej, a potem zbadać dokładnie istotną i prawdziwą ich wartość. Składając je tymczasem z 9 do 15 nut najwyżej, zwracać powinniśmy uwagę na to, aby były przyjemne, wdzięczne, łatwo zrozumiałe i urozmaicone pod względem interwałów. Z uwagi na to, że później przy kilkunastu opracowaniach będącymy się posługiwać temi melodyami, trzeba je rozpocząć od toniki; następnie niechaj z mniejszych interwałów przechodzą na większe i z większych w mniejsze, do czego należy wreszcie dodać odpowiednie zakończenie, zgodnie z wyżej podanymi przepisami. Aby uniknąć jednostajności w rytmicznym podziale, zaleca się z początku dobrać całe nuty w nieparzystej liczbie (bez kresek taktowych) podług następujących wzorów:

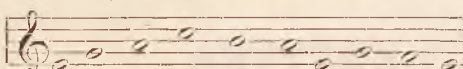
I. Dorycki.



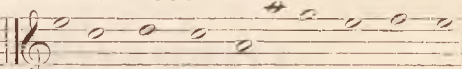
II. Hypodorycki.



III. Frygijski.



IV. Hypofrygijski.



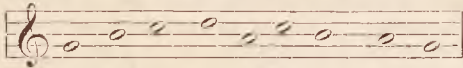
V. Lydyjski.



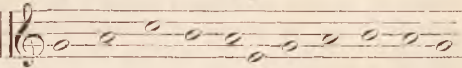
VI. Hypolydyjski.



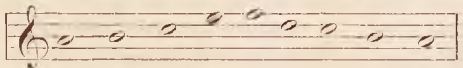
VII. Mixolydyjski.



VIII. Hypomixolydyjski.



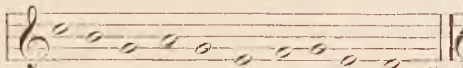
IX. Eolski.



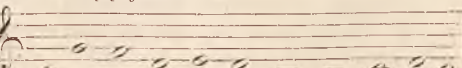
X. Hypoeolski.



XI. Jonski.



XII. Hypojonki.

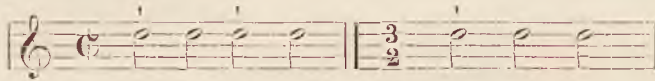


Poznawszy w ten sposób następstwo tonów w melodyi, należy teraz posunąć się o krok dalej i zbadać te środki muzyczne, które mogłyby znacznie wpłynąć na ożywienie powyższych, z całych tylko nut złożonych melodyj.

Dla utrzymania zgody i osiągnięcia dokładności w harmonicznych brzmieniach akordów wymaga śpiew kilkugłosowy bezwarunkowo rytmu, czyli pewnego podziału taktowego, o którym kilka uwag.

Podział rytmiczny osiągamy skutkiem taktu, który wydatniamy dla oka prostopadłemi kreskami na systemie liniowym, nazywając miejsce między jedną a drugą kreską taktom. Takt jest albo parzysty albo nieparzysty, zależnie od tego, czy da się dzielić liczbą parzystą, czy też przy pomocy liczby 3. Takt parzysty jest albo pojedynczy ($\frac{2}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$) albo złożony ($\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, czyli *C*). Takt nieparzysty zawiera trzy całe nuty ($\frac{3}{1}$) albo trzy półnuty ($\frac{3}{2}$) albo trzy ćwiercie ($\frac{3}{4}$) i t. d.

W każdym takcie rozróżniamy części mocne i słabe. Część mocna, zwana z greckiego *thesis*, jest akcentowana, czyli skutkiem poczucia muzycznego występuje nieco później od części nieakcentowanej, zwanej *arsis*, która uwydatnienia nie potrzebuje. W taktach parzystych wypada akcent prawidłowy na pierwszą i trzecią część taktu, w taktach nieparzystych tylko na pierwszą część, np.



Miarą długości trwania pojedynczych nut w takcie jest *tempo*, które w nowszych utworach podają kompozytorowie na początku swojej kompozycji najczęściej w terminach włoskich, np. Grave, Lento, Adagio i t. d. Dawniejsi kompozytorowie, tak kościelni, jak i świeccy, pozostawili całe zrozumienie swojej kompozycji poczuciu muzycznemu dyrygenta, który, chcąc rzecz taką należyście wykonać, musiał ją przedewszystkiem zrozumieć.

LITERATURA I KRYTYKA.

Podręcznik Historji muzyki. L. Turygiej. Petersburg 1895 r.

Obecna reakcyja na polu muzyki kościelnej niezaprzeczenie powstała pod wpływem zwrotu ku studjom produkeyi złotej epoki rozwoju kontrapunktu. Olbrzymi postęp wirtuozyzi ułatwił tworzenie samych zawiłych form, zatem rychło spostrzeżono, że forma pozostanie formą — i tylko..., że ona nie zadowoli na długo nikogo i gwałtem się będzie domagała treści sobie odpowiedniej. Spółcześni kompozytorowie, goniący za efektowną wirtuozją, nie zdołali utworzyć syntezy treści i formy, a tak się uczuła konieczność cofnięcia się do owych czasów, gdy dbano o treść — nie o wirtuozowską formę. W ten sposób krytyka poważna, kompozytorowie i historycy zatrzymali się znów nad foliałami Palestryny, Orlando di Lasso, Bacha i t. p.

Chcąc zrozumieć kompozyceje tych autorów, należy znać mniej więcej tło epoki, życia twórców, koleje rozwoju muzyki od samych jej zawiązków. Bez znajomości historyi muzyki stare kompozyceje będą dla nas sfnkssem. Kto więc próbuje w myśl reformy zabrać się do reprodukeyi dzieł starych autorów, często gęsto powinien zajrzeć do historyi muzyki. Ale niestety! W tym względzie uboga nasza literatura nie wiele może dopomódz, przeto przy tymczasowym braku dobrych podręczników musimy posilkować się pracami obcemi. Kto posiada język niemiecki może korzystać z historyi muzyki Ambrosa. Niezłą jest historia

muzyki Sakiety w języku rosyjskim. Ale te prace swymi rozmiarami nie zawsze wyświadczą praktyczną usługę. Dla tego tymczasem możemy polecić bardzo starannie opracowaną historię muzyki p. Turyginej. Znajdą w niej p.p. organiści i młodzi muzycy treściwie opracowany rys rozwoju harmonii i kontrapunktu z dołączeniem życiorysów sławnych kompozytorów kościelnych. Epoka Palestryny, Vittorii, Bacha, ich znaczenie w muzyce secharakteryzowane są smiałością i barwnym piórem. Analiza przejścia polifonicznego stylu w homofoniczny dokonana dosyć umiejętnie.

Praca p. Turyginej składa się z VIII rozdziałów. W pierwszym rozdziale traktuje o muzyce starożytnych ludów: w II umieszcza dosyć pobieżny zarys rozwoju muzyki pierwszych XIII wieków. Rozdział III i IV, najlepiej opracowane, traktują o rozwoju kontrapunktu i opery. Rozdziały V i VI są poświęcone Bachowi, Mendlowi i instrumentalnej muzyce, VII — historii fortepianu i VIII — muzyce w Rosyi, który raczej nazwalibyśmy zbiorem biografij i katalogiem rozumowanym utworów rosyjskich kompozytorów, niż historią w prawdziwym tego słowa znaczeniu. Styl autorski prosty, niewymuszony, zrozumiały nie odznacza się kwiecistością: na tem jednak dziełko bynajmniej nie traci i staje się bardzo użytecznym podręcznikiem dla tych, którzyby chcieli mieć treściwy zarys dziejów muzyki starożytnej i nowożytnej.

A. Miller.

Studjum biograficzne Palestryny p. t. „Cenni biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina“ opuściło prasę w Medyolanie, Ricordi 1895 r. Autor Alberto Caimetti we wstępie okazuje treść wyraźnie. Jego zamiarem było skorzysnąć z trzechsetletniego jubileuszu Palestryny i wszystkie wiadomości pewne i niepewne, jakie tu i owdzie mógł zebrać, tak z prywatnego jak publicznego Palestryny życia, podać. Co też przedstawił w bardzo interesującej formie.

Missa in hon. S. Antonii. kompozyceji L. Szottazzo. Kto nie chce zerwać ze stylem tegoczesnym muzyki i zyczyłby sobie słyszeć mszę napisaną podług przepisów liturgicznych, niech postara się o kompozyceję wymienioną. Jest napisaną na kontraalt, tenor i bas. Wykonana po raz pierwszy w Padwie w kościele św. Antoniego d. 13 czerwca roku zeszłego.

Missa Patriarchalis. Napisana na cztery głosy męszane przez Lorenzo Perosi. Podobnie jak poprzednia ułożona jest w stylu nowszym.

Konkurs na pieśń. „Jeden z przyjaaciół i wielbicieli talentu ś. p. Stanisława Niedzielskiego złożył na ręce redakeyi „Kuryera Codziennego“ kwotę rs. 50, przeznacząc ją jako nagrodę za kompozyceję pieśni (na kwartet męzki) w stylu łatwym, o nastroju poważnym.

Ofiarodawca pragnąłby pieśnią tą, poświęconą pamięci zmarłego kompozytora, literaturze muzycznej przysporzyć utwor, nadający się do wykonywania przy uroczystościach żałobnych.

Na skutek powyższego, redakeya „Kuryera Codziennego“ niniejszy konkurs ogłasza, wzywając muzyków polskich do łaskawego wzięcia udziału, pozostawiając kompozytorowi dowolny wybór tekstu. Rękopisy wraz z zabezpieczowaniem w kopercie nazwiskiem nadsyłać należy najpóźniej do d. 1 października 1896 r. pod adresem redakeyi wymienionego pisma.

Skład komisji konkursowej stanowią będą pp.: Stanisław Ciecchowski, Marian Gawalewicz, Piotr Maszyński, Aleksander Poliński i Władysław Zyhobowski“.

Za pięćdziesiąt rubli, nie licząc nakładu, przybędzie nam rzecz nowa do repertuaru literatury muzycznej. Wstrzymujemy się dodać kościelnej, bo nie wiemy co to będzie. Ma być *utwór, nadający się do wykonywania przy uroczystościach żałobnych* (podczas mszy św., zapewne, i pogrzebu). Tekst jest dowolny.

By kompozytorowie nie tracili wiele czasu nad wybraniem tekstu, przypominały co nadaje się i trzeba koniecznie w czasie uroczystości żałobnych wykonywać: 1) Msza de Requiem w całej rozciągłości jak jest we mszale, opuściwszy modlitwy, epistolę i ewangelie; 2) Psalm: *Miserere, De profundis*, kantyk: *Benedictus*; 3) Responsoryum: *Subvenite* z wierszami: *Suscipiat te...* i *Requiem*; 4) Responsoryum: *Libera me Domine*, z wierszami w całości i powtórzeniami; 5) Antyfony: *In paradisum* i *Salve Regina* podług zwyczaju naszego. A zatem tekst winien być łaciński i wyjęty ze mszału, brewiarza lub rytuału.

Wreszcie zgodzi się zapewne szanowna komisya konkursowa na propozycję naszą i przed wydaniem ostatecznem decyzji, odda kompozycję do przejrzenia któremukolwiek z księży muzyków.

Opuściły prasę:

Missa „Asperges me” — napisana przez J. Diebolda na dwa równe głosy.

Missa in hon. S. Antonii de Padua, ułożona przez W. P. H. Jansena na dwa mieszane głosy. Alt i baryton.

Missa in hon. S. Casimiri, na cztery mieszane głosy ułożona przez J. Nowialisa.

Krytykę tej mszy podamy w przyszłym numerze.

Missa in hon. S. Josephi na cztery męzkie głosy ułożona przez J. Płaga. Tegoż autora ukazała się:

Missa in hon. S. Sultberti na mezzosopran, 2 tenory i 2 basy ułożona.

Missa in hon. S. Laurentii na cztery mieszane głosy skomponowana przez J. Quadfięga.

PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze na jeden głos średniej trudności.

34. Witt, Fr. op. 29 a. *Missa in hon. S. Ambrosii*.

Msza ta znajduje się aż w czterech wydaniach: 1) na jeden głos z organem; 2) na jeden głos z organem i wstawkami czterogłosowymi; 3) na cztery mieszane głosy S. A. T. B.; i 4) na trzygłosowy chór męzki: Tenor I, II i bas. Bas I jest *ad libitum*. Kompozycja bardzo praktyczna ze względu na rozmaitość opracowania. Cena part. i gł. razem 1 m. Wydawca Pustet.

35. Witt, Fr. op. 30. *Missa in hon. S. Michaelis Archangeli*.

Msza w Augsburgu na ósmem całego towarzystwa cecylińskiego zebraniu wykonana i przez wszystkich obecnych muzyków przyjęta i zalecona. Wykonywana na 1 głos, najlepiej wydaje się, gdy przez mezzosopran lub wysoki baryton jest śpiewana. Ks. Witt dodał jeszcze drugi głos do tej mszy; Stehle zaś dorobił tenor i bas, tak, że msza ku czci św. Michała Archaniola opracowana jest: 1) na jeden głos z organem; 2) na dwa głosy równe z organem i 3) na cztery mieszane głosy z organem. Cena part. 1 m., gł. po 10 fen. Wyd. Pustet.

36. Witt, Fr. op. 31. *Missa in hon. S. Andreae Avelini*.

Msza wolnym rytmem pisana. W sześciu miejscach na końcu: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus i Et incarnatus est, są wstawki albo na trzy męzkie głosy albo na cztery mieszane głosy. Cena part. 1 m.; gł., po 10 fen. Wyd. Pustet.

37. Witt, Fr. op. 46. *Missa tertii toni*. Msza ta napisana w tonacji starej frygijskiej. Poprawna rytmika i deklamacya stanowią zalety tej kompozycyi. Piękniej się wydaje gdy przez sopran lub mezzosopran śpiewaną będzie. Cena part. 50 fen., gł. po 10 fen. Wyd. Pustet.
- Msze żałobne na jeden głos średniej trudności.**
38. Diebold, J. op. 37. *Missa pro defunctis*. Msza dobrze obrobiona; odznacza się: melodyjnością, w akompaniamencie zaś modulacją piękną. Cena part. 1 m., gł. po 15 fen. Wyd. Pustet.
39. Surzyński, Ks. Józef. *Missa pro defunctis*. Msza piękna jak wszystko co wyszło z pod ręki mistrza naszego. Znajduje się w dodatkach muzycznych do „Muzyki Kościelnej”. Wyd. Leitgeber w Poznaniu.
40. Witt, Fr. op. 42a. *Missa pro defunctis*. Msza dla organistów wiejskich bardzo przydatna. Po *Sanctus* i *Benedictus* są umieszczone krótkie, łatwe przegrywki. Cena part. 1 m., gł. po 10 fen.

ESTETYKA

przez

Antoniego Millera.

Wstęp.—(Dokończenie).

Nie podzielając sceptycyzmu Kanta i Fichtego, uznajemy, że świat rzeczywisty może być przedmiotem estetyki. A ponieważ dogłębnie w nim piękna objawy, spotykamy i *szpetotę*, przeto powinniśmy uwzględnić je i w estetyce, wszelako nie zapominając wykazać, że szpetota nie powinna robić wrażenia *obrzydliwości*.

Nie podzielając pozytywizmu agnostycznego, jako konsekwencji solipsyzmu Berkeleyya i jego następców, uważamy człowieka za króla stworzenia, któremu jest podwładny przedmiotowy, obiektywny świat: estetyka więc obejmuje dzieje *twórczości* tak zbiorowej, jak pojedynczej jednostki, wgląda w tajemniczy świat potęg twórczych, bada podstawy rozwoju sztuk społecznych, idealizowania społeczności. Dając tak szerokie pole estetyce powinniśmy badania prowadzić oględnie, by nie wpaść w ostateczność i nie zacząć *ubóstwiać* człowieka, co się już nieraz zdarzyło skrajnym niemieckim idealistom. Od podobnego zbożenia umysłowego uratować może tylko ścisła *obserwacja zjawisk natury*, stosunku *zmysłów do uczuć*, wyróżnienie w każdym objawie *formy i treści*, tudzież analiza *psycho-fizyologiczna* doznawanych estetycznych wrażeń; jednostronność zapatrywania się wtrąca w błędne koło, z którego wybrnąć trudno.

Niewątpliwie unikniemy tej jednostronności, jeżeli na estetykę będziemy patrzyli przedewszystkiem jako na *naukę form* w najszerszem znaczeniu. Tem ją *wyodrębnimy* od innych nauk, z którymi ma styczność, a mianowicie: od teologii i filozofii. Wprawdzie i teologia często wkracza w estetykę ze swym dogmatyzmem, i nauki doświadczalne, i filozofia—z metafizyką, rozprawiającą o *pojęciach pozaswiatowych*, lub z etyką pouczającą o istocie świata tego, t. j. o człowieku; ale takie wkraczanie pomienionych nauk weale nie przeszkadza rozwinięciu się estetyki, jako *nauki form*, przez które dopiero musimy i mo-

żemy swobodnie doglądać *duchowo-twórcze* czynniki człowieka i *formy stosunku* jego do Boga i natury. Takie rozszerzone i ściśle wyodrębnione stanowisko estetyki nie jest sztuczne, a więc forsowne, jak u Verona, który głównie zajął się *osobowością* artysty, z pominięciem podstawowych pojęć o Bogu i pięknie: nie pomiata naturą, jak Hegel, lub nie podaje jej piękna za główny przedmiot estetyki, jak Weiss. Nadto daje *możliwość ustalenia racjonalnej naukowej metody estetycznych badań*.

Powiedzieliśmy wyżej, że estetyka rozpatruje *formy piękne* stosunku człowieka ku Bogu i naturze. Stosunek ten objawia się trojaką drogą: drogą religii, jeżeli płynie z *serca*, — umiejętności, jeżeli pochodzi ze szperań *rozsunku* i drogą *sztuki*, jeżeli wyłania się z uczucia, podnieconego wrażliwością wyobraźni, podległego wpływom świata zewnętrznego *zjawisk*, lub wewnętrznego — *idei*. I tak: świat *idei*, świat *zjawisk*, zależność uczucia od wpływów tych dwóch światów, doznającego przykrość, lub zadowolenie, przedewszystkiem podpada pod rozbiór analityczny i syntetyczny estetyki. A ponieważ uczucie *dotknięcie* wrażeń powstaje pod wpływem *piękna*, ujemne zaś — *brzydoty*, przeto analiza krytyczna pojęcia „piękno”, powinna być podstawą całego gmachu estetyki. Wszelkie idee, uznane za piękne, i różne *odmioty* zjawisk, zwanych pięknem, mocą twórczą fantazyi naszej możemy przeobrażać w *ideały*, t. j. w myśli, przybrane w materialne kształty, w *zestosowaniu* doskonałej formy i pięknej treści.

Tem zestosunkowaniem i rozpatrzeniem ideałów, wkraczamy w świat *sztuki* i w tajemniczy świat twórczych potęg ducha ludzkiego, przez formy doglądając ukrytą treść. Tak się zjawiają nowe dwa działy w estetyce naszej: A) *analiza i opisanie świata sztuki* i B) *psycho-fizjologia* twórczych potęg estetycznych, czyli rozpatrzenie *podstaw* psycho-fizjologicznych czynników twórczości artystycznej.

Sądziemy, że w podobnym punkcie widzenia i podziale dzieła zarysowuje się już *ogólnie metodę* naszą.

Po rozpatrzeniu pojęcia „piękno” ze stanowiska fizjologii i psychologii, i po przeprowadzeniu syntezy, damy określenie tego pojęcia (broniąc stanowczo obiektywizm piękna), z którego rozwiniemy nasz pogląd na *a)* estetyczne potęgi artystycznego ducha, czyli na psycho-fizjologię piękna i na *b)* sztukę piękną. Rzecz jasna: skoro wszystko wyprowadzamy z pojęcia piękna, w rozpatrzeniu którego uwzględnimy dane nowszej fizjologii i postulata psychologii i metafizyki, więc traktując o sztuce i potęgach estetycznych ducha, nie będziemy pomijali pewników naukowych tych gałęzi wiedzy.

Pozostaje nam teraz dać określenie estetyki bardziej dokładne, niż powyższe ogólne — *nauka form*. Estetyka bowiem, rozpatrując same formy, nie może pominąć i treści, która, przeglądając z form, może wiaść górę nad nią lub przeciwnie, albo — zlać się w doskonałą jedność. Zależnie od tego musimy w każdej produkcji artystycznej rozpatrywać, czy mamy przed sobą przewagę ideału *prawdy*, czy przewagę ideału *piękna*. Ponieważ zaś połączenie piękna i prawdy stanowi dobro użyteczne dla człowieka, przeto estetyka powinna uwzględniać i to pojęcie spolem z tamtymi — zarówno traktując o pięknie i psychologii piękna, jak i analizując świat sztuki, rozpatrując szkoły, czyli typy pracy artystycznej.

A zatem: „*Estetyka — jest to nauka, trudniąca się rozbiorem pojęcia „Piękno” tudzież „Podstaw” rozwoju pięknokształtów duchowych w sztuce indywidualnej i społecznej, ujawniających się w materialnej szacie w jedności treści i formy.*”

ROZMAITOŚCI.

Odpust św. Floryana w Radzanowie pod Płockiem. Dobrą jest rzeczą nauczać, lecz jeszcze lepszą nauczać i czynić zarazem. Szlachetnem jest podawać do wiadomości ogólnej przepisy dotyczące muzyki liturgicznej, lecz piękniej wypełniać to, co one nakazują.

W Radzanowie jest proboszczem ks. Bronisław Maryański, kilkoletni wydawca „Rocznika dla organistów” a nasz współpracownik. Od niedawna pracuje na polu wskrzeszenia muzyki kościelnej i wszędzie, gdzie pełni obowiązki wikaryusza, (Krzynowłoga, Czyżew) zostawił ślady wykonywanej muzyki świętej. Zostawszy proboszczem wiejskim napotkał trudności, które zwykle w każdej można znaleźć parafii. Pokonał je wszakże, czego dowodem może być uroczystość odpustowa św. Floryana.

Chór mieszany z chłopców i mężczyzn odśpiewał mszę Brunnera na dwa głosy mieszane. Zmienne części były recytowane podług sposobu wskazanego w Roczniku. Nieszpory, procesya, słowem wszystko możliwie stosowanem było do przepisów liturgiczno-muzycznych. W przyszłości chór radzanowski będzie można stawiać za wzór ze względów estetycznych i liturgicznych. Szczęść Boże dalszej pracy!

Odnaczenie. Ojciec św. udzielił firmie Waleker i Sp. w Ludwigsburgu złoty medal i tytuł nadwornego dostawcy Jego Świątobliwości za przenośne organy, ustawione w kościele św. Piotra w Rzymie.

Firma Walekera, najlepsza w Europie, szczyt się wieloma organami wielkich rozmiarów.

W Petersburgu i Libawie w kościołach protestanckich i w Rydze w kościele katolickim są olbrzymie organy tejże firmy.

Znaczniejsze organy w całym świecie są w następujących miejscowościach: 1) W *Rzymie* w bazylice św. Piotra, organy posiadają 155 rejestrów, budował je Cavaile; 2) w *Genii*, w koście Najświętszej M. P. niepokalanie poczętej, znajdują się organy o czterech klawiaturach, budował je Trice z Genui; 3) w *Paryżu*, kościół Notre Dame posiada pięć klawiatur, 110 rejestrów, budował Cavaile; tenże organmistrz w kościele de S. Denis pobudował organy o 4 klawiaturach i 70 rejestrach; 4) we *Fryburgu*, w Szwajcaryi organy posiadają 4 klawiatury i 63 rejestry, budował je Mooser, przerabiał zaś później Merklin. Odbiorca tych organów w sprawozdaniu swem krytycznem wyraża się o nich bardzo pochlebnie: *je n'en ai entendu de semblables nulle part*. Widział zapewne i słyszał nie jeden organ, jeżeli zaś wyraża się, że nie podobnego nie słyszał, muszą więc być fryburskie organy wartości niepośledniej. Opowiadają, że razu jednego, gdy kilku turystów, zdjętych ciekawością widzenia i słyszenia nadzwyczajnego organu, weszło na chór, młody i zdolny organista Vogt zaczął grać; po niejakim czasie Onslow, francuz, cały wzruszony, zapłakany biegnie do stojących tuż przy organie swych towarzyszy i woła, widząc ich twarze obojętne: *meszczęśliwi, wy nic nie rozumiecie*. Organ ten swą potęgą rzeczywiście zdumiewa, zachwyca, wzrusza i do płaczu pobudza; 5) w kościele archikatedralnym w *Madrycie* jest organ o 4 klawiaturach, zbudowany przez Merkliniego; 6) w *Anglii* organy o 4 klawiaturach można spotkać i na salach koncertowych, jak to ma miejsce w Birmingham. Podobnej wielkości organy posiada kościół w *Liverpoolu*, zbudowane przez Willisa; 7) w *Berlinie*, w Peterskirche, ustawiony jest organ o 4-ech klawiaturach przez Buehholza. W Niemczech (Wirtemberg) miasto Ulm szczyt się może posiadaniem organu Walekera o 4-ech klawiaturach w manuale i o dwóch w pedale;

8) w *Szwecyi* w kościele katedralnym w *Lund* są organy fabrykacyi Stranda o 4-ch klawiaturach; 9) w *Ameryce* o wiele więcej jest organów większych rozmiarów niż w Europie. W *New-Yorku* w kościele katedralnym zbudowane są organy wartości 50.000 dolarów o 129 rejestrach. Poruszane są elektrycznością. Składają się z czterech części, w oddzielnych kościoła miejscach poustawianych. W *Indjapolis* firma „Clarke & C-e“ zbudowała organy za 125,000 dolarów. Na takie przyjemności mogą tylko amerykanie sobie pozwolić; 10) w *Australii*, w *Sydney* organmistrz W. Hill z Londynu zbudował organ o pięciu klawiaturach, za 323.750 fr. 11) Do tych znakomitości niedawno przybył w Londynie w kościele Opaetwa Westminsterkiego organ, złożony z dwóch części, z których każda w innem znajduje się miejscu. Gruba rura ołowiana, położona nad sufitem kościoła, łączy piszczałki jednej części organu z miechami drugiej... Jedna część tych organów niema klawiatury. pomimo to jest czynną, gdy organista siedząc przy głównych organach, zechce korzystać z kopulacyi.

Okólniki. J. E. Ks. Biskup Hubert Simara z Paderbornu wydał okólnik o grze organowej, w którym między innymi rzeczami, mówi o sposobach poprawiania losu organistowskiego. Podamy go dosłownie później.

Hiszpania. „Nareszeie, pisze *Revue du Chant Gregorien*, doczekał się kościół archikatedralny Madrytu urzędowego wprowadzenia śpiewu gregoryjańskiego do świątyń. J. E. Arcybiskup Madrytu — wydał okólnik, którym oficjalnie muzykę kościelną nakazał do kościołów wprowadzić“.

Nowe czapismo poświęcone muzyce kościelnej powstało w kwietniu tego roku pod redakcyą ks. Ryszarda Feliniego, w Trydenie. Tytuł jego brzmi: *Bolletino Ceciliano pubblicato per cura della società ceciliana della Diocesi di Trento*. Wychodzi w języku włoskim, dwa razy na miesiąc. Cena nie podana.

† **Zmarli:** Aloyzy Edenhofer, organista i nauczyciel muzyki w Seminarjum nauczycielskiem w Straubingu d. 29 marca i ks. J. Moldmayer d. 4 maja. Obydwaj znani są w świecie muzycznym ze swych kompozycyj.

R. I. P.

Korespondencye:

Z Wilna.

W pierwszą i trzecią niedzielę wielkiego postu w seminaryjskim kościele św. Jerzego chór alumnów wykonał podczas uroczystej porannej mszy czterogłosową mszę Szweitzera. Słyszeliśmy że odtąd młodzi lewicy będą śpiewali co niedzielę. W obec tego eieszę się tylko należy miłośnikom muzyki kościelnej, tembardziej, że w chórze zaakcentowała się dążność do zachowania przepisów liturgicznych. I tak: śpiewano bez organu, nie nie dodawano, ani też skracano, słowa wymawiano wyraźnie. Pomimo niektórych niedokładności: braku pewności, cieniowania, wykonanie mszy Szweitzera i „Tantum ergo“ z „Cantus Sacri“ (jeśli się nie mylę — Diebolda), wywołało na słuchaczach dodatnie wrażenie. Przy pracy i staranności wykonanie niewątpliwie będzie coraz lepszem.

Istnienie stałego chóru w seminaryum jest faktem nader doniosłego znaczenia dla reformy liturgicznego śpiewu. Jako ognisko dycieczni, seminaryum zachęca pięknym przykładem: oprócz tego kształci gust młodzi duchownej, ułatwiając jej zrozumienie ducha liturgii. Mamy nadzieję, że inne kościoły, mające chóry, pójdą za ich przykładem i zaczną wykonywać ruchome części mszy św. Zwłaszcza katedralni muzycy powinni na to zwrócić uwagę, ponieważ nie śpiewają nigdy ani Intr. ani Grad., ani nawet odpowiedzi; zamiast zaś praktykowanego dawniej zwyczaju wyrzucania środkowych części Credo lub psalmów, wpadli na domysł rozpoczynania psalmu ze środka i nadomiar z połowy wiersza. W kościele

św. Jana zachowują również swoje *consuetudo*: wyrzucając kilka zdań z Credo.

Czyż tego nie mogą zrozumieć panowie muzycy i organiści, że chór nie po to istnieje, aby tylko upiększać, uświetniać efektownym śpiewem i muzyką nabożeństwo, ale po to, aby odpowiadać kapłanowi, w imieniu ludu odprawiać z nim publicznie modły, śpiewając dalszy ciąg tych słów modlitwy, którą celebrians intonuje.

W kościele św. Rafała nie małe również dzieją się nadużycia: przy ołtarzu kapłan celebryje Completorium, na chórze zaś śpiewają nieszpory (!) Schiederm.

W kościele św. Jana słyszałem wykonanie mszy Szöppfa i Molitora. (Z towarzyszeniem organu w poście?). Wykonanie tej ostatniej było tak świetnie i starannie, że słuchałem ją z prawdziwie religijnem skupieniem ducha. Obyż to częściej można było słyszeć w kościele św. Jana msze czysto kościelne i ruchome części liturgii. Dla takiego wprawnego chóru nie byłby trudnym śpiew chóralny, nie tylko recitando.

W miasteczku *Solach* egzystuje dosyć liczny chór (25 śp.). Repertuar szczerpły, ale czysto kościelny: „Msze: Molit. in *C* i Hallera in *F*. Nabożeństwo się odprawia ściśle według przepisów.

Allegretto.

Z g. Kazańskiej

W Kazani egzystuje amatorski chór, a gdzie są tylko amatorskie śpiewy, tam chyba bez popisów solowych obejść się nie może. Dla tego się nie dziwię, że z estrady przedostały się na chór kazański „Cantique de Noël“ Adama, „Crucifix“ Faura i t. p. O duchu zaś nieliturgicznym, przemawia sam repertuar: „Msze Studzińskiego“, Msza Concona, Stefaniego, część mszy żałobnej Moniuszki i inne. Dueta: „Ave Maria“ Lubomirskiego, „Intende voci“ Moniuszki. Taki to opłakany stan muzyki liturgicznej w tych stronach jak o tem przekonaliśmy się z korespondencyi z Niżn. Nowgorodu i z innych wiarogodnych dla nas źródeł.

Allegretto.

Z dekanatu Łęczyckiego.

Jak piękne owoce wydają nsiłowania w przywracaniu po kościołach naszych muzyki i śpiewu czysto-kościelnego i jak coraz większy objawia się ruch w tym kierunku tak w kole duchowieństwa, jako też organistów; sam miałem sposobność przekonać się podczas kilkudniowego mego pobytu w dekanacie Łęczyckim.

Na szczególniejszą pod tym względem uwagę zasługuje parafia Parzęczew. Śpiew kościelny w tej miejscinie dosyć wysoko już stanął. Pamiętam, jak jeszcze za czasów, kiedy parafią tą zarządzał ks. G. Grabowski, istniał tu piękny chór kościelny, który łącznie z orkiestrą wykonywał podczas świąt utwory naszych i obcych kompozytorów. Od czasu jednak, kiedy ks. G. opuścił Parzęczew, chór ten upadł.

Dziś, po kilkuletniej przerwie, znowu słyszymy tu chór mieszany, złożony z 20 osób, a zorganizowany za staraniem teraźniejszego proboszcza, wielkiego miłośnika muzyki kościelnej, ks. Fr. Marcinkowskiego. Polifonia i unison są tu narówni uprawiane.

Z utworów pierwszego rodzaju, można tu usłyszeć czterogłosowe „msze Molitora (Rorate coeli, Missa in hon. S. Fidelis a Sigmaringa), J. Furmanika „Missa prima“, A. Förstera „Missa pro defunctis“, B. Mettenleiters „Psalmi Vespertini pro D-nica“.

Bywają też wykonywane oddzielne moteta z dodatków do muzyki kościelnej, jak np. „O Domine Jesu Christe“ Palestryny, „Salve Regina“—M. S., „Cor Jesu melle dulcius“—ks. J. S. etc.

Ofertorya w większe święta bywają wykonywane na głosy z ofertoryów ks. Witta.

Repertuar chóru parzęczewskiego przy szczodrośliwości ks. proboszcza posiada wszystko, co każdy chór posiadać winien. Znajdują się tu i Compendia Graduatu i Antyfonarza Rzymskiego i ks. Surzyńskiego: Directorium chori, śpiewniczki, Magister choralis i kaneyonały (ostatni w 6 egzemplarzach). To też miło jest posłuchać, jak w czasie mszy św. obok części stałych są wykonywane i części zmienne.

Nawet w dni powszednie podczas mszy św. śpiewanej słyszy się tu śpiew iście liturgiczny, wykonywany przez tych śpiewaków, którzy mogą w te dni bywać w kościele. Śpiewają oni wtedy części stałe z „Laudate Dominum“—ks. S., stosując się ściśle do rytmu.

Nadmienić też wypada, że dobrym usiłowaniem ks. M. w zupełności odpowiada organista miejscowy, p. A. Tomaszewski, który z wielkiem zamiłowaniem i poświęceniem pracuje nad tem, aby śpiew liturgiczny w swym kościele coraz bardziej udoskonalać. Uczęca innych, dba on i o własne w obranym zawodzie wykształcenie. Z podręcznikiem „Magister choralis“ prawie nie rozstaje się: to też chór z jaknajściślejszą dokładnością wykonywa odpowiedzi podczas sumy i nieszpórów i śpiewa z kaneyonału wszystko, co potrzeba (np. Asperges me, Śpiewy Wielkotygodniowe, Te Deum i inne hymny i kantyki, jakie podczas rozmaitych obrzędów winny być śpiewane).

Oby przykład gorliwego proboszcza i pracowitego organisty, znalazł jaknajwięcej naśladowców.

(e. d. n.).

Ks. Fr. B.

Włocławek, 15 maja 1896 r.

W niedzielę 10 maja odbyła się konsekracja odnowionej katedry włocławskiej, dokonana przez J. E. Biskupa Bereśniewicza. Podczas ceremonii, około 5 godzin trwającej, śpiewało 8 alumnów z ks. Moczyńskim i Jasińskim na czele ściśle podług pontyfikału. Przy wielkiej ilości śpiewów gregoryańskich należało podziwiać pewność i zręczność alumnów w trafianiu interwałów; wszyscy śpiewali jak jeden mąż, a ze zgodnego śpiewu gregoryańskiego, tak niegodnie nieraz kaleczonego, tryskało życie i zapal. Dodać należy, że przy śpiewie gregoryańskim ks. M. prawie wcale nie dyrygował: wychowawcy jego tak dalece zrozumieli i umiłowali śpiew święty Kościoła Katolickiego, że wystarczało spojrzanie albo lekki ruch głowy dyrygenta, by responsorium, antyfonę lub inne melodye należycie wykonać. Gdyby chociaż w przybliżeniu tak wszędzie wykonywano chorał gregoryański, znikłoby bardzo prędko u nie-zelantów uprzedzenie do niego. Podczas sumy, celebrowanej pontyfikalnie przez J. E. Arcybiskupa Popiela mieliśmy sposobność usłyszeć obydwie chóry katedry włocławskiej: zmienne części (in Dedicat.) śpiewano podług graduatu rzymskiego (kleroicy i chłopey); na stałe części wybrano mszę na męskie głosy in hon. S. Franc. Xav., po mistrzowsku ułożoną przez ks. dr. Witta (msza premiowana na konkursie); jako Offert. śpiewano „Domine Deus“ Stehlego na cztery głosy mieszane, w czym brało udział około 70 osób. Wstępującego w prógi katedry J. E. Arcybiskupa

witano śpiewem „Ecco sacerdos“ ks. L. Moczyńskiego, a przy wyjściu odśpiewano „Jubilate Deo“ Aiblingera. Nie potrzebuję wspominać, że wykonanie powyższych kompozycji było świetne i nie pozostawiało do życzenia. Podziwiałem subordynację chóru i zapał, malujący się na obliczach dyrektora i śpiewających. Po skończonej sumie wielu z duchowieństwa dyecezyjnego składało za trud podjęty około podniesienia śpiewu kościelnego ks. L. Moczyńskiemu szczerą i gorącą podziękę w jego mieszkaniu seminaryjskiem, gdzie tenże podejmował własnym kosztem niektórych zmęczonych śpiewaków. Bracia koheani! sprawa muzyki kościelnej godna i warta poparcia!!

X. Z.

Z Krzynowłogi Wielkiej, dyecezyi Płockiej pow. Przasnyskiego.

W uroczystość św. Stanisława w tutejszym kościele były wykonane następujące śpiewy podczas sumy: „Kyrie i Gloria“ ze mszy Oswalda Joosa, „Credo III z Compendium Gradualis et Missalis Romani“, „Sanctus Benedictus“ i „Agnus Dei“ ze mszy Aloyisa Edenhofora, „Messe in D. für eine Singstimme mit Orgel“. Zmienne części mszy Introit (Protexisti me) i Ofertorium (Pusuisti) odśpiewaliśmy według Compendium Gradualis, Graduale zaś (Alleluia Alleluia) i Communio (Ego sum pastor bonus) recytowano.

Organista, *Jan Kulikowski*.

Z Saratowa.

Od trzech już prawie lat w tutejszej katedrze przepisy kościelne, co do muzyki i śpiewu, ściśle są zachowane: zawsze więc, czy to w niedziele lub inne uroczystości, czy też w dnie powszednie, tak stałe jak i zmienne części mszy św. są odśpiewywane lub odrecytowane. Również i w czasie innych czynności liturgicznych śpiewy przepisane są wykonywane. Śpiewakami są wyłącznie tylko klerycy i wychowawcy przygotowawczego seminaryum, którym należy oddać tę pochwałę, że nad śpiewem pracują bardzo gorliwie, poświęcając mu prawie wszystek czas przeznaczony na odpoczynek. Niestety, pomimo szczerych chęci, ogólnej pracy i poparcia moralnego i materialnego ze strony wyższego duchowieństwa, chór nasz jest zaledwie miernym. Przyczyn tego smutnego stanu należy szukać w następujących okolicznościach: 1) Według statutów, do seminaryum mogą być przyjmowani tylko ci, którzy ukończyli lat 12-cie; najwięcej jednak wstępuje takich, którzy ukończyli już 13-ty rok. Rzecz prosta, że z takiego materiału trudno jest wyrobić przyzwoitych sopranistów i aleistów; 2) Do przygotowawczego seminaryum wstępuje co rok od 25 do 35 uczniów, z których zaledwie 4 lub 5 kończy pełny kurs nauk i poświęca się stanowi duchownemu, reszta zaś z rozmaitych przyczyn stopniowo opuszcza ławy szkolne powracając do roli, lub też obejmując posady nauczycieli w szkołach parafialnych. Okoliczność ta jest przyczyną, że śpiewacy się co rok zmieniają.

Pomimo tak nieprzyjaznych okoliczności nie upadamy na duchu, lecz w miarę sił przykładamy się do podniesienia śpiewu kościelnego.

W bieżącym roku szkolnym repertuar nasz składał się z następujących dzieł: Msze choralne: II, XII i „Requiem“; Credo choralne III i IV. Msze figuralne na 2 gł. męzkie: „Missa tertia“, „Missa Quarta“ i „Missa Quinta“ (Requiem). Msze na dwa chóry jednogłosowe: Ebner, L. Missa „Laudate Dominum“ op. 7. Koenen, Fr. „Messe in A“ op. 11. Zmienne części mszy śpiewamy zawsze choralnie, tylko na większe uroczystości Ofertorya na 4 męzkie głosy z „Cantus Saeri“ Witt'a lub też na głosy z dodatków do „Musica Sacra“. Na zakończenie nieszpórów antyfony do Matki Boskiej choralnie lub też na 4 męz. gł. z „Cantus Saeri“, „Alma Redemptoris“ i „Salve Regina“ Witt'a. „Ave Regina“ Suriano.

„Regina coeli“ Schiffelsa. W miesiącu maju i w uroczystości Matki Boskiej wykonywaliśmy po nieszporach „Litaniae Lauretanae“ choralnie lub też Witta op. 14, na 3 gł. męskie. We wszystkie niedziele postu śpiewaliśmy po nieszporach „Stabat Mater“ na 3 gł. męz. z org. ks. Surzyńskiego. Oprócz tego wykonaliśmy w ciągu roku na głosy kilka hymnów i kikanasie małych motetów. Mam nadzieję, że w przyszłym roku śpiewy pójdą daleko lepiej, a to z tej przyczyny, że otrzymamy nowy organ o 17 gł. ze sławnej fabryki braci Waleker.

Dzięki Bogu, władza seminaryjska zapatruje się na lekye śpiewu poważnie i dla tego już od lat sześciu przestały one być częścią formalnością. Dawniej program szkolny przeznaczał na śpiewy ogólne dwie godziny w tygodniu: jedną dla szkoły przygotowawczej, a drugą dla wyższego seminaryum. Rzecz prosta, że w takich warunkach o systematycznej nauce śpiewu i mowy być nie mogło, tembardziej, że nie było żadnych podręczników. Lekye ówczesne były prawdziwą męką dla uczących się, a szczególnie dla nauczyciela. Obecnie w przygotowawczem seminaryum na śpiewy są wyznaczone trzy godziny:—jedna dla klasy I, jedna dla II, jedna dla III—IV, co daje możność pracowania systematycznie. W wyższem seminaryum po dawnemu tylko jedna godzina*).

Nie zapomniano również i o podręcznikach. Obecnie seminaryum posiada: „Vade mecum“ Hallera 80 egz., „Magister choralis“ (po niemiecku) 20 egz., Haberla „Psalterium vespertinum“ 50 egz., „Ordinarium Missae“ 50 egz., „Psalmi officii defunctorum et Psalmi officii Nativitatis“ 75 egz., Psalmi Officiorum Hebdomadae Sanctae“ 80 egz., „Cantionale Ecclesiasticum“ ks. Surzyńskiego 25 egz. Godne jest zaznaczenia, że większość uczniów wyszczególnione dzieła nabywa na własność i powoli rozpowszechnia po całej dycezyi. Dla ewiezenia się w śpiewie ludowym niemieckim (bo wychowańcy prawie wszyscy są niemcami) każdy z uczniów obowiązany jest nabyć znakomitą książkę „Psalterlein“ Mohra.

Przed kilku miesiącami zawiązało się kółko śpiewackie w celu uprawiania śpiewu ludowego polskiego, które, w połączeniu z uczniami i uczennicami tutejszej szkoły parafialnej, co drugą niedzielę w czasie ciehej mszy św. śpiewa suplikaeye i rozmaite pieśni ze „Śpiewnika Parafialnego“ ks. Moezyńskiego.

J. Furmanik, org. i nauczyciel śpiewu w seminaryum duchownem.

*) Za to chyba w czasie wolnym śpiew kościelny jest uprawianym, bo inaczej godzinę jedną na tydzień poświęcać muzyce kościelnej jest bezwarunkowo za mało. *P. R.*

Treść: Krótki zarys upadku muzyki kościelnej w zachodnich guberniach Cesarstwa w XIX stuleciu.—O kontrapukcie.—Literatura i krytyka: Podręcznik historii muzyki, Studium biograficzne Palestryny, Missa in hon. S. Antonii, Missa Patriarchalis, Konkurs na pieśń i inne wydawnictwa.—Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej.—Estetyka.—Rozmaitości: Odpust św. Floryana w Radzanowie pod Płockiem, Odznaczenie, Okólniki, Nowe czapopismo poświęcone muzyce kościelnej, Zmarli.—Korespondencye.—Odpowiedzi Redakcyi.—Nuty.—Ogłoszenia.

Adres Redakcyi: Płock, przy Katedrze № 3.

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

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

Дозволено цензурою. Варшава 27 Мая 1896 г. — Друк Мieczysława Gutkowskiego в Пlocku.