

# ŚPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

## KRÓTKI ZARYS UPADKU MUZYKI KOŚCIELNEJ

w zachodnich guberniach Cesarstwa w XIX stuleciu.

(Dokończenie).

Upadek muzyki kościelnej przypisać należy jeszcze jednej okoliczności: brakowi wykształconych i uzdolnionych organistów. Już w czterdziestym roku podupadł stan organistów tak, że na nich patrzano z pogardą; tejże pogardzie uległ Moniuszko w pierwszym roku po objęciu posady organisty w kościele św. Jana. We Wilnie w owe czasy było tylko dwóch organistów, wyróżniających się z grona swych współkolegów: p. Popławski, org. u ks.ks. Dominikanów i następcą Moniuszki, p. Ciechanowicz. Reszta organistów zaledwie umiała grać odpowiedzi, psalmy i pieśni ludowe. Większy organiści nie znali nawet nut: grali, śpiewali jak i co się podobalo. Mając mierną gratyfikacyę, musieli pracować sami na udzielonym kawałeczku gleby, z której zmęczeni, zziębnięci, na pierwszy odgłos sygnaturki, powinni byli śpieszyć do kościoła, by odegrać mszę lub nieszpory i potem znów powrócić do znużonej fizycznej pracy na roli. Przy takich warunkach czyż możebym był jakkolwiek postęp parafialnej muzyki? Upadek jej był nieunikniony. Parafianie, słysząc rzempolenie na rozstrojonym organie, tak się przyzwyczaili do tego, że nie wyrażali oburzenia, jeżeli czasem organista wpadł na domysł zagrać marsza lub polkę. Niebawem w całej prowincyi mniej więcej po 1860 r. rozpowszechnił się zwyczaj spotykania narzeczonych marszem przed ślubem, a stosownie do umowy z organistą dodawano po ślubie polkę, mazura, poloneza lub marsza. Takie nadużycie stało się uprawnionem „Consuetudo”. Wesela lub pogrzeby w niewielkich miasteczkach nie obeszły się bez orkiestry, złożonej z... żydków. W ogóle często w tym okresie można było słyszeć popisy żydów na skrzypcach lub wiolonczeli w Wilnie, w Mińsku i innych miastach. Organiści skwapliwie zapraszali muzyków i śpiewaków, by uraczyli słuchaczy jakąkolwiek czułą arya. I tak: grywano utwory Mendelsohna, Mozarta, Betho-

wena, Gounoda; śpiewano „Marytanę“ Wallaca, „Modlitwę“ z Halki, „Stradelle“, urywki z oper, gdzie kościół jest na scenie; „Ave Marya“ Kückena, Luzzi, Marcandantego, „Veni Creator“ Troszla, „Chór więźniów“ z Trowatora i t. p. Żaden organista nie pytał, co ma wykonywać śpiewak lub śpiewaczka; jeżeli akompaniament był za trudny — wyręczały go z kłopotu łaskawe akompaniatrix, nie mające wyobrażenia o grze na organach.

W początkach drugiej połowy bieżącego stulecia podupadł znacznie śpiew w dyecezalnym seminaryum. Aby zapobiedz zupełnemu upadkowi małej muzykalnego kleru, sprowadzono z Czech Józefa Grimma, nader biegłego muzyka i zdolnego kompozytora. Nie znał on dokładnie chóru gregoryańskiego, więc nie mógł doń zachęcać uczniów. Dodatnią jednak stronę swej działalności zaznaczył w tem, że *rozbudził zamiłowanie do muzyki i figuralnego śpiewu*. Z chórem kleryków, w kościele św. Jerzego wykonywał czasem msze, przeważnie własnego układu, nadzwyczaj umiejętnie zastosowane do sił wykonawców. Niema w nich kościelnego charakteru, ale jest dziwna prostota i łatwość wykonania.

Uczniowie Grimma i jego następcy, zdołali chlubnie nadal podtrzymać zamiłowanie do śpiewu figuralnego. W 1881 r. głos reakcyi najpierw zwrócił uwagę młodego kleru; postęp muzyki kościelnej zaczął interesować na dobre, tak, że już w 1888 r. nastąpił zwrot ku reformie, wprawdzie powolnej ale stałej.

Od 1875 do 1887 r. wszystkie bez wyjątku chóry w Wilnie i w innych gubernialnych i powiatowych miastach posilkowały się niekościelnym repertuarem. Ten okres należy do najopłakaniejszych pod wszystkimi względami. Liczba chórów znacznie zmniejszyła się z powodu braku wykształconych organistów. Powstawały chóry w Witebsku, Połocku, w Święcianach, ale zwykle krótko trwały. We Wilnie pozostały tylko dwa chóry: katedralny, złożony z dwojga starców i dwojga niedorożków, i Dominikański, założony jeszcze za czasów O.O. Dominikanów. Ten chór cieszył się wielką wziętością i uchodził za najlepszy w całej dyecezyi. Schiedermajer, Führer, Kozłowski, K. Miller, Szachno, Grimm — byli w wielkim poszanowaniu. Amatorowie-śpiewacy i muzycy byli uprzejmie zapraszani na solowe popisy. Przy grobie Chrystusa P. wykonywano przy akompaniamencie *piano* co się komu podobało, jak np. „Ave Marya“, „Credo“ z różnych mszy, „Requiem“, „Litanię“ Moniaszki, „Stabat Mater“ Rossiniego i t. p. Zresztą nie tylko w tym kościele, ale i w innych amatorowie wykonywali czysto świeckie utwory.

Taki stan rzeczy trwał do 1887 r. W 1888 r. Staro-Dominikański chór przeniósł się do kościoła św. Jana; miejscowy zaś proboszcz uformował nowy, złożony przeważnie z amatorów, którzy postanowili rozpocząć reformę. Nieco później (w 1890) zjawił się

na prowincyi, w miasteczku Żyrmunach, niezły chór z tą samą tendencją, pod bezpośredniem zarządem proboszcza. Rychło jednak zaakcentowała się ogólna niechęć za wprowadzenie „nieznanych śpiewów” „trącających pieśnią wieków” „nudnych” przypominających „jęczenie dziadów” pod kościołem. Kiedy usłyszano fugę lub kanon głosu powszechnego oburzenia się wzmożyły. Powiadano: „po co wprowadzać tę chaotyczną muzykę, jakiego zapomniane chorały, małoefektowne melodye?”. Zepsuty smak wykonawców i słuchaczy domagał się wodnistej harmonizacyi, efektu; powaga chorału, majestatyczna harmonizacya utworów kościelnych, — była niezrozumiałą dla wychowaućców epoki upadku muzyki liturgicznej. To też nowopowstały chór musiał wykazać w walce dużo cierpliwości, by przełamać pierwsze lody obojętności publicznej. Jedynie moc przekonania, tudzież poparcie miejscowego proboszcza i zachęta seminarjum ułatwiła doprowadzenie do celu pierwszej części założonego planu: wzbudzenia w słuchaczach i innych chórach zajęcia się i zaciekawienia kwestją reformy śpiewu kościelnego. Ostatniemi ledwo czasy dopięto celu: upadły powaga i wpływ Schiedermajera, Millera i w ogóle kompozytorów ejusdau generis. Rozbudza się powszechne zainteresowanie się kwestją naprawy tak ważnego czynnika nabożeństwa w świątyni Bożej. Coraz mniej spotykamy opornych, widzimy powstawanie nowych chórów i t. p.

Na tej wzmiance o pomyślnym zwrocie ku lepszym czasom, kończę niniejszy „zarys”, gdyż reforma już rozpoczęta. Naprawa nadużyć, wyrugowanie świeckich naleciałości. — to tylko kwestya czasu.

*A. Miller.*



## O KONTRAPUNKCIE.

przez

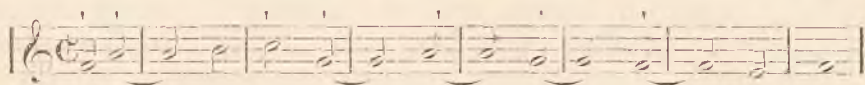
**Ks. Leona Moczyńskiego.**



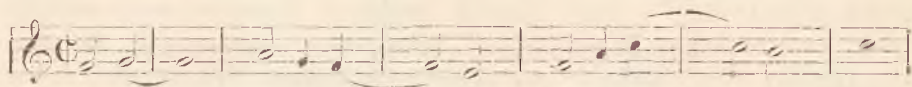
S y n k o p a.

Mocna część taktu (*thesis*) posiada, jak wiemy z poprzedniego, akcent naturalny; lecz dłuższe, jednostajne akcentowanie każdorazowej, mocnej części taktu sprowadza w końcu znużenie, jeżeli nie wprowadzimy jakiej odniny. Aby melodye urozmaicić, należy tu i owdzie akcent przenieść na słabą część taktu (*arsis*). Tego można dokonać za pomocą synkopy, jeżeli mianowicie do nuty na słabej części dołączymy takąż nutę następującą z mocnej części taktu. Skutkiem takiego połączenia, niewydatnionego dla oka łukiem, zlewają się obie te nuty w jedną; i nuta ta, poczynając się

teraz na słabej części taktu, przejmując akcent złączonej z nią nuty z mocnej części taktu. Wynikiem tej manipulacji jest to, że słaba część taktu (*arsis*) jest akcentowana, a mocna część taktu (*thesis*) traci naturalny swój akcent, np.

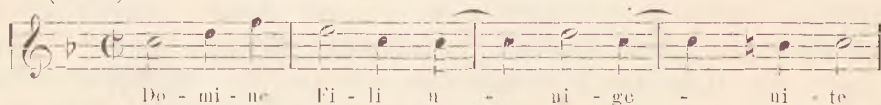


Baczną jednak trzeba zwrócić uwagę na to, że do nuty na słabej części taktu można dołączyć tylko nutę tej samej wartości albo o połowę mniejszą; nie wolno zaś łączyć krótszej nuty z dłuższą, gdyż połączenie takie wpływa zawsze niekorzystnie na rytm i tanuje wyraźnie gładki pochód melodyjny, jak to poznać można z następującego przykładu:

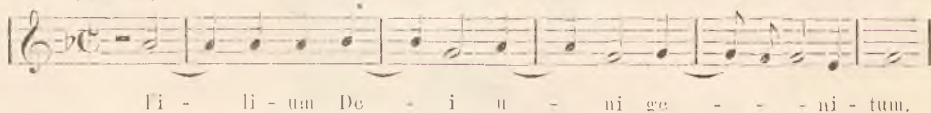


Nieraz połączenie nawet samych tylko ćwierci w synkopy jest dla melodyjnie zdradliwe i pozbawia ją życia. Następujące urywki z „Missa brevis” Andrzeja Gabrieli należą do tej kategorii; tylko gorliwa czujność dyrygenta i drobniagowa ostrożność śpiewaków zdołają uchronić je od zarzutu, że są sztywne i wymuszone.

(Gloria).



(Credo).



Wolno też używać w melodyjnie nut ćwierciowych, w synkopy nie połączonych, jednakże z pewnymi zastrzeżeniami. Kompozytorka nie będzie należała pod względem rytmicznym do najlepszych, jeżeli na mocnej części taktu umieścił ćwierć, a w słabej części pół nuty, np.:



Tylko wtenczas dozwala się w mocnej części taktu umieszczać ćwierci:

a) jeżeli pierwsza ćwierć jest połączona z nutą poprzednią.—albo jeżeli z następującą po ćwierciach półnutą na słabej części połączymy inną półnutę na mocnej części taktu;

b) jeżeli inne ćwierci w słabej części poprzedzają lub następują po ćwierciach w mocnej części. Przykłady:





Zastosowanie powyższych reguł w takcie nieparzystym nie sprawia trudności gdyż jak druga tak i trzecia część taktu może skutkiem synkopy otrzymać akcent.

Zachowując powyższe reguły, starajmy się teraz układać melodye o nutach mieszanych. Jako świetne wzory mogą nam w tej mierze służyć pojedyncze głosy ze mszy i motetów mistrzów XVI w., mianowicie: Palestriny, Vittorii, Orlanda di Lasso i t. p. Postąpimy znacznie w studyach nad kontrapunktem, jeżeli oddamy się pilnemu badaniu takich wzorów, jeżeli je odśpiewywać albo też na jakim instrumencie grać będziemy; tą drogą zrozumniemy i poznamy coraz jaśniej melodyjność w pojedynczych głosach polifonii i przejmniemy się sposobem umiętnego układania takich figur muzycznych tak pod względem melodyi jak i rytmu. Leży we własnym naszym interesie, układać teraz jak najwięcej melodyj podług następujących wzorów:

## I. Dorycki.



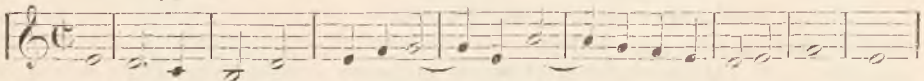
## II. Hypodorycki.



## III. Frygijski.



## IV. Hypofrygijski.



## V. Lydyjski.



## VI. Hypolydyjski.



## VII. Mixolydyjski.



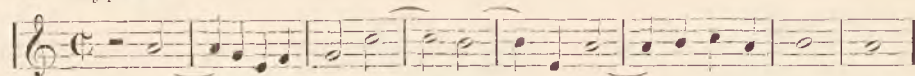
## VIII. Hypomixolydyjski.



IX. Eolski.



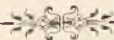
X. Hypoëolski.



XI. Joński.



XII. Hypojoński.



## LITERATURA I KRYTYKA,

**Historya muzyki** w krótkim zarysie ułożył *Bolesław Wilezyński*. Warszawa, nakład Gebethnera i Wolffa 1895 r.

„Dziełko to, poczęte w części podług Reimana i Marcellaea, uważać należy jako pracę, znacznie w stosunku do oryginałów odmienną. Polegając na powagach bezstronnych a liczących, jako też na doświadczeniu własnem, usiłowalem szczerpłym zakresem formy objąć całość możliwie zupełną i dzieje sztuki przedstawić w świetle poglądu estetycznego“.

Taką przedmowę położył autor *Historji muzyki* i to co w niej powiedział, rzeczywiście dzieło jego zawiera. W osiemnastu rozdziałach, poczynszy od zaznaczenia w bardzo trafnych uwagach początku muzyki, przechodzi następnie do dalszego jej rozwoju tak w ogólności jak w poszczególnych krajach Europy.

W krótkich życiorysach przedstawicieli muzyki daje ocenę krytyczną ich dzieł i wpływu na cały świat muzyczny. Pięknie rozwija rozdział o muzyce instrumentalnej. Słowem jest to książka jakkolwiek nie wielka rozmiarami, bo str. 274 zaledwie zawierająca, jednakże bardzo zajmująco napisana. Poglądy p. Wilezyńskiego są bardzo udatne i prawdziwe. Jest ona podręcznikiem używanym do historyi muzyki w Instytucie muzycznym Warszawskim. Służyć wszakże może dla wszystkich jako środek informacyjny w historyi muzyki kościelnej. Jeden jest tylko rozdział (V), który nasuwa niektóre wątpliwości: *O muzyce kościelnej Starokatolickiej?* Co to jest? Wyraz *starokatolicki* powstał w tym wieku, gdy tymczasem nie o sekty starokatolickiej, lecz o całego kościola, przez całe XIX wieków muzyce, historyę podaje. Domyślamy się, że zaszła pomyłka w wyrazie. Rozdział ten powinien brzmieć albo *o muzyce kościelnej*, albo *o muzyce kościelnej w dawnych wiekach*.

Nadto we wstępie do tego rozdziału napotykamy wyrażenia nie zbyt dokładne, jak np.: *Zgromadzenia chrześcijańskie, w pierwszym wieku istnienia, nie posiadały jeszcze ani ustawy ani kultu samodzielnego..... W drugim dopiero stuleciu*

występuje idea katolicyzmu... W VI w. konstytucya kościoła dokonana została. Zdania te kategorycznie wypowiedziane zawierają fałsz, o który wszakże autora nie posądzamy. Dość wyraz dodać, zamienić innym, małeńkie uczynić omówienie, by okazać treść prawdziwą w zdaniach powyższych. *Zgromadzenia chrześcijańskie w pierwszym wieku istnienia, nie posiadały jeszcze ani ustawy (oprócz ewangelii) kościelnej ani kultu* w takiej okazałości, w jakiej dziś go widzimy... W późniejszych dopiero wiekach *występuje idea katolicyzmu* w całej pełni..... W VII wieku *konstytucya kościoła* bardziej się ujawniła.

Tymbardziej, że sam autor w innym miejscu swej historii (str. 91) poprzednio wypowiedziane zdania wyjaśnia: *Reprezentacyjna wspólność obrządku*, powiada, *dość wczesnie rozwijała się w kościele chrześcijańskim*. «Tylko to, co potem mówi: że „przepych gmachu i ołtarzy, czar muzyki i malowidła, tajemniczość światła i półceieni, niezwykła woń i obłoczyste dymy kadzidła, usposabiały teatralnie pobożnego wyznawcę, (pobożny wyznawca nigdy teatralnie nie jest usposobiony w kościele!?) budząc w nim wyczekiwanie, chęć oglądania dramatu bożego». (A może lepiej powiedzieć: *chęć* oddania czei należnej Bogu przez nabożeństwo publiczne).

„Duchowieństwo tedy, tak czytamy w rozdz. V Historii Muzyki p. W., owem napieraniem egzaltacji religijnej powodowane (?) (jakie to niesmaczne wyrażenie) *wytworzyło sztukę teatralną w kościele*». Na takie wywody nie tylko, że nie zgadzamy się, lecz przeciwnie jako niezgodne z duchem historii muzyki kościelnej, wręcz je odpiaramy. Kościoła i duchowieństwa cel inny, teatru zaś inny. Gdyby eokolwiek łagodniej powiedzieć, że—po za liturgią, która zawsze niezmienna i święta nigdy nie dopuszczała teatralności. —urządzano przedstawienia z treścią biblijną, nie byłoby tak rażącym.

Takie są ujemne strony tej książki, które z racji tej, że pisał ją nie duchowny—teolog, lecz człowiek świecki, i że treść jej nie jest teologiczną, wartości dzieła bynajmniej nie zmniejszają.

#### **Der Nutzen und die Zulässigkeit des katholischen Volksgesanges in deutscher sprache beim Gottesdienste.**

Pod powyższym tytułem ukazała się broszura, napisana przez kapłana z Osuabryku. Szczegóły o niej później podamy. Że u nas znaleźć można partję tak pomiędzy duchownymi jak świeckimi uporeczywie obstającą za utrzymaniem ludowego języka podczas nabożeństwa publicznego, nie w tem dziwnego. Dopierośmy rozpoczęli kołatać i upominać się o spełnianie przepisów liturgiczno-muzycznych, ale że w Niemczech mogą jeszcze drukiem ogłaszać takie niekonsekwencye, dziwnem to się wydaje nad wyraz każdemu.

Osobom tym, które są przeciw wprowadzeniu do służby bożej łacińskiego języka, radzimy wystarać się u Stolicy Apostolskiej zezwolenie odprawiania mszy św., niesporów etc. po polsku. Byłaby to konsekwencya. Ale odprawiać jednocześnie i po polsku i po łacinie, i śpiewać rzeczy, których nie rozumie nikt zgoła w kościele, jakaż to logika? Np.: zamiast *Benedictus qui venit in nomine Domini* „Na skrzydłach pieśni:“ zamiast *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* „Dzieci niegodne“; zamiast *Kyrie eleison* — „Na stopniach“. Tak, to jest logika!!! Jakie tu zbudowanie wiernych, jaki pożytek z języka polskiego dla obecnych? Nie bym nie miał przeciw śpiewaniu po polsku, gdyby cały kościół, ilu tylko modlących w swych murach mieści, śpiewał w ludowym języku rzeczy zastosowane do akcji liturgicznej. Sam bym wśród tłumów pobożnych ukląkł i swe serce i głos z innymi połączył. Opierać się wówczas nowatorstwu byłoby rzeczą racjonalną.

Lecz choćby nie innego, to obawa wygłaszania śpiewem herezyi, powinna by raz do reformy muzyki kościelnej wszystkich skłonić. Weźmy jeden przykład: ksiądz śpiewa: *Uni trinoque Domino*, lud zaś w dalszym ciągu kontynuuje z *Dziewicy Narodzonemu*; czy to nie herezya? Czy Bóg w Trójcy jedyny narodził się z N. Maryi Panny? *Sapienti sat.*

## PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

### Msze na dwa równe głosy, łatwe.

49. Jaspers, C. op. 9. *Missa Quarta in hon. S. Cecilie V. M.* Do mszy tej dodane jest *Tantum ergo*. Jest bez *Credo*. Tak piękną mszę i zarazem łatwą trudno napotkać. Lepiej się wydaje na wyższe głosy. Cena part. 60 fen.; gł. 30 fen. Wyd. Schöningh.
50. Nickel, E. op. 15. *Missa Quarta in hon. S. Josephi.*  
Msza piękna, służyć może tak dla mężczyzn, jak dla żeńskich głosów. Cena part. 1 m. 50 fen.; gł. 60 fen. Wyd. C. Kothe.
51. Nickel, E. op. 22. *Missa in hon. Ambrosii.*  
Msza bardzo ładna, na sopran i alt pisana, świadczy wiele o talencie kompozytorskim. *Credo* jest choralne IV. *Et incarnatus* którego, ułożone jest na dwa równe głosy. Szkoda tylko, że do tonacji doryckiej „*Credo*“ nie zastosował i „*Et incarnatus est*“. Cena part. 1 m. 60 fen.; gł. 80 fen. Wyd. C. Kothe.
52. Peregrinus, J. *Messe zu Ehren der heil. Nollburga.*  
Napisana poprawnie. Wrażenie na słuchacza wywiera bardzo przyjemne. Cena part. 1 m. 20 fen.; gł. 20 fen. Wyd. Böhm.
53. Pilland, Jos. op. 16. *Leichte Messe.*  
Msza ta może być wykonaną i na cztery mieszane głosy. Wykonującej na dwa głosy, dyrygent musi zwrócić uwagę na odległości kwart równoległych między sopranem i altem i zamienić takowe na tereję. Cena part. i gł. 2 m. Wyd. Manz.
54. Renner, Jos. iun. op. 2. *Missa in hon. S. Petri Apostoli.*  
Msza dla żeńskich głosów pisana. Deklamacya prawidłowa. Cena part. 1 m. 20 fen.; gł. 60 fen. Wyd. Pustet.
55. Schweitzer, Joh. op. 26. *Missa in hon. S. Infantis Jesu.*  
Msza ta może być wykonaną i na trzy głosy, gdy najniższy głos będzie przez bas wykonany; i na cztery głosy, gdy trzeci głos tenorowi w udziale do śpiewu przypadnie. Cena part. 1 m.; gł. 10 fen. Wyd. Herder.
56. Singenberger, J. *Misa in hon. S. Joannis Baptista.*  
Kompozytorka ta znajduje się w dwóch wydaniach: 1) na dwa głosy S. i A., i 2) na trzy głosy S. A. B. Cena part. 80 fen.; gł. 40 fen. Wyd. Pustet.
57. Stein, J. op. 10. *Missa in hon. S. Josephi.*  
Do tej mszy tenor i bas jest ad libitum. Piękna i dobrze opracowana. Cena 1 m. 50 fen.; głosy wszystkie 1 m. 20 fen. Wyd. C. Kothe.

58. Stein, J. op. 28. *Missa in hon. S. Elisabeth.*  
Msza jak i poprzednia napisana na dwa równe i na cztery mięszane głosy. Cena part. 1 m. 60 fen.; głosy 1 m. 40 fen. Wyd. Kothe.
59. Stein, J. op. 55. *Missa in hon. S. Ignatii.*  
Dla żeńskich resp. chłopięcych głosów bardzo się nadaje. Cena part. 1 m. 20 fen.; gł. po 25 fen. Wyd. Pawelek.

### Msze żałobne na dwa równe głosy, łatwe.

60. Brunner, E. op. 3. *Requiem cum Libera.*  
Obok łatwości zaleca się pięknoscia. Pominięte *Gratuiae* i *Dies irae* trzeba śpiewać choralnie. Cena part. 1 m.; gł. po 20 fen. Wyd. Pawelek.
61. Haller, M. op. 9. *Requiem.*  
Bez „*Dies irae*“. Imię nieocenionego kompozytora tego, dostateczną jest rękojnią o wartości dzieła. Cena part. 1 m.; gł. 40 fen. Wyd. Postet.

# ESTETYKA

przez

Antoniego Millera.

CZĘŚĆ I.

## O PIĘKNIE i IDEALE.

### § 1. Piękno absolutne.

Nie należy zapominać tej stwierdzonej prawdy, że człowiek składa się z duszy i ciała, stanowiące istotę żyjącą, jednolitą, patrzącą na świat i wewnątrz się wglądającą. Nie trzeba tylko, jak słusznie radzi H. Struve patrzeć na człowieka z punktu widzenia nowoczesnych psychologów, jednostronnych empiryków, którzy znają tylko *fizyczny* osobnik i pragną całe bogactwo objawów umysłowych wyprowadzić z działania pierwotnych czynników *wrażenia zmysłowego*, jako objawu syst. nerwowego. \*)

Człowiek jest jednostką, działającą w jedności ducha i ciała. Na czem polega to zjednoczenie — nie możemy zbadać. Widzimy tylko fakt niezaprzeczalny, że człowiek ujawnia swe czyny i myśli drogą jednolitego współdziałania ducha z ciałem, mogąc jednak, według potrzeby, niejako wychylić się po za szranki cielesnej powłoki i zajrzeć głęboko w głąb ducha ludzkiego i w świat transcendentalny, abstrakcyjny. Zdolność duchowa abstrahowania, wnikania w zawile tajniki duchowego świata, daje człowiekowi możność odczucia istnienia czegoś bezwzględniego, promieniającego prawdą, mającego też same wspólne cechy i dążności, ale w najdoskonalszym stopniu, a mianowicie: umiłowanie piękna, prawdy i dobra. Te cechy, jako bezwzględną doskonałość, rozumiemy i widzi-

\*) Wstęp do Filoz. I. 151.

my tylko tam, gdzie niema dla nich żadnego ograniczenia, gdzie wszystko żyje swem własnem życiem i niema związku z doczesnością, gdzie jest życie „samo w sobie“, co jest od nieczego ziemskiego niezależnem, co zamieszkuje w świecie transcendentalm, co jest emanacją z siebie, wiekuistym istnieniem w sobie, słowem — jest Bogiem. A zatem: nasze *wrodzone* pojęcie *prawdy, piękna i dobra*, dążenie ku tym ideom, wyodrębnienie ich bytu transcendentalmego, doprowadza nas siłą podmiotowej dążności duszy do Boga-Ducha, do uznania prototypu tych ideałów w Bogu. Istnieje więc piękno absolutne, istnieje w Bogu! Prawda, piękno i dobro, jako trójcę jednolitą artystycznego ducha upatrujemy nie w tej naszej krainie, ale w krainie transcendentalmnej. Ku niej się rwie zwykle czysty, niezamącony brudem duch ludzki, więc stąd zaczynamy pochód badań naszych nad prawdą i dobrem, a głównie nad pięknem. Rozpatrzmy bliżej to absolutne piękno.

Czyste upodobanie w pięknie wymaga harmonii podmiotu z przedmiotem, która właśnie sprawia ich *dążenie* ku sobie, pociąg nieprzeparty, miłość piękna. Harmonia ugładającego podmiotu — ducha ludzkiego, przedmiotu — absolutnego ducha, powinna się opierać na wspólnych podstawach jednakiej natury. Natura podmiotu — duszy naszej, i natura przedmiotu — ducha absolutnego, zamieszkującego świat transcendentalmny, t. j. Boga-ducha — jest jednaką, boć człowiek, chociaż nie jest doskonałością duchową sam w sobie, stworzonym jest jednak na obraz i podobieństwo Boga. Skrepowany powłoką cielesną duch ludzki nie jest o tyle obojętnym, by nie eźne w sobie śladów pierwiastków boskich: —poczucie nieśmiertelności, zamiłowanie prawdy, piękna i dobra i t. p., więc nawet już dawno przez usta Apostoła powiedział: „rodzajem bożym jesteśmy“. Dla tego on źródło prawd i wszelkie zewnętrzne i wewnętrzne formy przejawu estetycznych skłonności ducha swego upatruje w Bogu, gdzie się spodziewa, (jak i Plato) ujrzeć najdoskonalszy ich stopień.

Wpatrując się wzrokiem duchowym w Boga, widzimy w nim przedewszystkiem *pełnię istnienia* samego w sobie, byt wyodrębniony, nie zrodzony w czasie, ani mogący przeciąć swe trwanie; widzimy w nim czynność *woli*, stanowiącej *jedno z jego istotą*, wiecznie niezmienną w sobie i jednaką; widzimy wreszcie, że w Bogu wszystko jest *koniecznością* w sobie i nie może być innem niż jest, więc wszystko jest *prawdziwem, zgodnem* w sobie, jest *prawdą* samą, *jednością* w sobie, prawdziwie jest *tylko tem, czem jest*. W Bogu zatem widzimy absolutną prawdę.

Ta prawda pociąga nas nieprzeparcie ku sobie, zastanawia umysł, oświeca go. W chwili, kiedy jasność prawdy dotyka go, odczuwamy miłość ku niej, pewien niepokój wkrada się do duszy, rozbudza się działalność *uczucia*, które zaczyna odczuwać wdzięk niewypowiedziany we wszystkim, co jest złączone z pierwowzorem prawdy. A ponieważ ten *pierwoczątek prawdy* widzimy w Bogu w całej nieskończoności swojej, przeto ów wdzięk, ową *wyrazistość*, ową *jasność* prawdy wyróżniamy już w Bogu, jako nową niezgłębianą cechę istoty jego i nadajemy jej miano piękna. Nie inaczej rozumieli to piękno w Bogu i św. Augustyn, nazywając je „blaskiem prawdy“ lub „blaskiem doskonałości, porządku“. Bo skoro tylko człowiek zrozumie naturę prawdy, jej siłę, rozbudza się w nim uczucie, które głębiej jeszcze niż rozum zagląda w istotę przymiotów bóstwa, o ile to naturalnie dostępne jest śmiertelnikowi, i widzi w nim — zgodność dążności i czynów z naturą istoty prawdy samej w sobie. Tę zgodność jednolitą prawdy a jej objawów nazywamy *dobrem* absolutnem. Uznanie więc prawdy absolutnej w Bogu doprowadza nas do uznania w nim *dobra*. Łączność tych dwóch przymiotów boskich odczuwa się właśnie *uczuciem*; przez uczucie upatrujemy piękno absolutne w Bogu jako *łącznik* prawdy i dobra, jako idealną absolutną formę. Rozumiemy w Bogu istnienie ideałów prawdy, piękna i dobra nie drogą formalnej spekulacji, lecz dla tego, że one są w nas wrodzo-

ne, że są naszymi podstawowemi ideami, do których, jako do wspólnego mianownika sprowadzają się wszystkie różnorodne objawy zasadniczych zdolności umysłu ludzkiego. Należy tylko to mieć na uwadze, że owe przymioty absolutu polegają nie na ich *wyłączności*, lecz jedynie na *przewadze* jednego nad innymi, przy bezpośrednim *współlistnieniu* wszystkich. Prawda, dobro i łącznik ich — piękno, są w Bogu jednakie, równoważne, panuje pomiędzy nimi *harmonia*, jedność niepodzielna. Jeżeli mówimy o prawdzie, widzimy w niej piękno i dobro; jeżeli mamy dobro na uwadze, przyznajemy mu prawdę i piękno, wyszczególniając piękno — czujemy, że treścią jego powinno być dobro i piękno. *Piękno* więc takie w Bogu, równoważne z prawdą i dobrem nazywamy pięknem *bezwzględnem*, absolutem. Uznajemy transcendentalny byt jego, nie mogąc powiedzieć, *czem jest samo w sobie*; możemy tylko powiedzieć, *czem być nie może*. Nie może być *złem*, nie może być *sprzecznością* z prawdą, nie jest mrzonką, *utopją*, bo sam fakt, że mamy *pojęcie o idei absolutnego piękna*, dowodzi, że ta idea istnieje rzeczywiście, poznawcze bowiem władze umysłu są tak zorganizowane, że możemy tworzyć pojęcia tylko za pomocą zestosunkowywania zjawisk rzeczywistości, ze współdziałaniem zmysłów. Skoro zaś uznajemy byt transcendentalnego piękna, uznanie to nie mogło stać się inaczej jak bezpośrednio, siłą tylko ducha naszego, uznającego poza szrankami materji *istnienia* bytu czysto duchowego, któregośmy nie mogli uznać drogą samejli obserwacyi zjawisk za pomocą zmysłów. Piękno więc absolutne i w ogóle wszystkie inne idee transcendentalne możemy ogarnąć tylko duchem: duch jedynie, posiadający przymioty czysto boskie, acz przyngłone, może zrozumieć i odeznać egzystencyę ducha absolutu. Posiłowac się tu zmysłami nie możemy, bo te są mylne i nie dają rękojmi pewności w badaniu przedmiotu, którego substancya jest niematerialną, niezmienną, dostępną bezpośrednio duchowemu objęciu.

A zatem: Piękno absolutne istnieje rzeczywiście w absolutcie, w Bogu, staje się dostępnem czystemu duchowi, chociaż eo do istoty swojej *samej w sobie* — jest niezrozumiałem jak każdy absolut. Pociąg ku niemu czujemy bezwiedny, bo mamy w sobie wrodzone pojęcie o idei piękna i czujemy ku niemu odśrodkowy, mimowolny pociąg, gdyż dusza nasza z natury swojej zawsze tęskni ku wiekiystemu, bezwzględnemu, ku prawdzie samej i najdoskonalszemu prototypowi piękna w absolutcie, którą to ideę nosimy w zanadru wiekiystemu ducha naszego.

Kto nie uznaje ducha osobistego w człowieku, kto nie uważa pierwszej przyczyny wszechrzeczy za źródło wszelkich objawów, temu nie są dostępne metafizyczne dociekania rozpoczęte z absolutu. Przyzwyczajony analizować tylko zmysłowe zjawisko, nie może naturalnie dojrzeć ukrytej w nim duchowej treści. Ugrzęzły w krańcowym fenomenalizmie walczy przeciwko substancyonalizmowi, t. j. nie uznaje pojęcia *istoty*, tego ogólnego zasadniczego czynnika rzeczy, wszechbytu. Bez uznania zaś rzeczywistości istoty podajemy w wątpliwość, podmiot wogóle, wydajniający swe właściwości w szczegółach. Otóż ów samodzielny *podmiot-piękno*, istotę piękna widzieliśmy w Bogu jako źródło pojawów piękna duchowego, to ostatnie może przeglądać już i w zjawisku, jako objaw szczególny, sporadyczny, przedmiotowy w stosunku do nas, dostępny bliższemu dociekaniu naszemu. Mając zjawisko przed sobą, sprawiające bezwiedne upodobanie, możemy z większą pewnością zanalizować prawa naszego duchowego objęcia i zmysłowego spostrzeżenia, a wtenczas dopiero wywnioskować o niektórych własnościach bliższych *istoty* samego Piękna absolutnego, którego cząstkowy odbłask odczuwamy w zjawisku.

Wykazaliśmy źródła idei piękna w nas, poznaliśmy możność udowodnienia istnienia transcendentalnego piękna na tej zasadzie, że skoro uznajemy bezpośrednio istnienie czegoś, to nie mogliśmy uznać nie istniejące za istniejące. Tak

rozumując nie byliśmy jeszcze na gruncie czystej estetyki. Teraz dopiero, z absolutu przechodząc do zjawiska, wkraczamy w podwoje estetyki ścisłej. Przecie określiliśmy ją wyżej jako naukę form, formy zaś możemy analizować mające bezpośrednio zjawisko przed sobą, przeto zbadanie analityczne pewnych grup zjawisk, zwanych pięknami, da nam możliwość na podstawie wyraźnie spostrzegalnych danych wyprowadzić syntetyczne wnioski o *istocie piękna* w zjawisku. Przejdźmy zatem do rozpatrzenia piękna w obiektywnem zjawisku, (e. d. n.).

## ROZMAITOŚCI.

**W klasie gry organowej** przy Warsz. Towarzystwie Muzycznem odbył się d. 15 czerwea r. b. egzamin roczny, do którego stanęło 32 kandydatów. Egzaminatorami byli: ks. L. Moczyński, p.p. Z. Noskowski i H. Makowski. Kandydatów egzaminowano z gry fortepianowej, organowej, z liturgii, harmonii i śpiewu kościelnego. Rezultat rocznej pracy i egzaminów jest pocieszający, a niektórzy już w tym pierwszym roku tak znaczne zrobili postępy, że egzaminujący byli miłe zdziwieni, patrząc na taki owoc podjętych trudów. Z powyższej liczby kandydatów przeszło 22 na drugi kurs, 10 pozostało dla braku stopni zadawalniających na pierwszym kursie. Przyczyną zatrzymania na kursie był nie tyle brak zdolności, ile nieudolne i niewystarczające przygotowanie, z jakim kandydaci przybyli do zapisu. Dnia 18-go czerwea zakończyła cała klasa naukę roczną odśpiewaniem mszy św. podług przepisów w kościele św. Antoniego, na podziękowanie Panu Bogu za tyle łask udzielonych.

**Komitet sekcji muzyki kościelnej przy W. T. M.** odbył po skończonych egzaminach w klasie gry organowej posiedzenie, na którym postanowiono pomiędzy innymi:

1) Egzamin i przyjęcie nowych kandydatów na pierwszy kurs do klasy gry organowej naznacza się na 17 września r. b. o godz. 10 w salach Towarzystwa Muzycznego (plac Teatralny).

2) Z powodu odbytego d. 15 i 16 czerwea egzaminu oświadczyli egzaminujący, że na mocy doświadczenia rocznego, egzamina wstępne w przyszłości powinny być daleko ostrzejsze, t. j. że kandydaci będą obowiązani w grze fortepianowej posiadać niezbędne początki, a więc znajomość *wszystkich* gamm majorowych i minorowych, płynne tychże granie, oraz posiadać technikę (biegłość) odpowiednią dwom pierwszym kajetom Lütsehga.

3) W przyszłości od nowowstępujących kandydatów pobierać opłatę w stosunku 15 rubli rocznie z rozpłatą co pół roku lub co miesiąc i z warunkiem, żeby ostatni miesiąc z góry był opłacony. N. L. M.

**Bielsk.** W świątyni bielskiej na uroczystość św. Jana Chrzciciela zbiera się rok rocznie dość liczny zastęp pobożnych. Świątność odpustową podnosiło kazanie piękne, wygłoszone przez ks. kan. Jarnińskiego, prob. w Zagrobie. Sumę odprawił ks. Sikorski prob. z Cicheina, podczas której słyszeliśmy wykonaną mszę ku czci św. Rodziny Jezusa, Maryi i Józefa, przez organistę miejscowego. Części zmienne mszy św.: *introitus grabuale, offertorium i Communio* nie były pominięte.

Mamy nadzieję, że w niedalekiej przyszłości ks. P. Jabłoński, proboszcz miejscowy, ukończywszy świątynię nową, nie zapomni o organie obszarów

większych i konstrukeyi nowszej i innej niż ten, eo się dał słyszeć w dniu 24 czerwca. Wówczas chór mając kościół nowy, organ wspaniały, nieomieszka odtworzyć areydziała sztuki muzyczno-kościelnej. Sz. ks. proboszczowi pełnemu gorliwości o dom i chwałę bożą, przesyłamy dla pracy jego: Szczęść Boże!

**Posłuszeństwo organisty.** Proboszcz pewnej parafii wyjeżdżając w miesiąc maju do sąsiada swego, by mu pomódz w słuchaniu spowiedzi podczas odpustu, dał organiście następujące zlecenie: „Mój drogi, wyjeżdżam; na majowe nabożeństwo zapewne nie zdążę, sam więc odśpiewaj eo potrzeba. Rozumie się bez wystawienia”. „Dobrze, proszę ks. proboszcza”, odrzekł organista.

Skoro tylko ksiądz odjechał, organista kościół zamknął i nikomu wnijsć doń nie pozwolił. Zbliża się godzina, w której zwykle odprawiane było nabożeństwo majowe. Pobożna gromadka czeka przed kościołem napróżno.—Drzwi kościoła nie rozwarły się, pomimo, że dzwony trzy razy już przebiły na znak rychłego rozpoczęcia nabożeństwa ku N. Maryi Pannie. „Ks. proboszcz kazal organiście samemu odprawić”—dał się słyszeć głos organisty. Co też uczynił, zapalił świece na ołtarzu i obraz Matki Boskiej odsłonił. Wszedł na chór on i kalkanista tylko. Wszystko eo potrzeba było odśpiewał, zagasił świece, zamknął za sobą drzwi kościelne i, jeszcze raz stojącej rzeszy na usprawiedliwienie czynu swego, rzuciwszy: „proboszcz tak kazal”, poszedł do domu.

Na drugi dzień, domyślać się należy, po przyjeździe proboszcza otrzymał burę. Nie wszakże to nie przeszkadza, by nadal nie miał zostać organistą posłusznym.

### Korespondencye:

#### Z Wilna.

W maju odprawiano u nas nabożeństwo ku czci N. M. P. O g. 5-ej rano rozpoczyna się w Katedrze i w kościele św. Bartłomieja, później w innych kościołach do g. 10. Wieczorem o 5-ej znów się odbywa w kościele Ostrobrauskim z codzienną nauką katechizmową. Przez cały ten miesiąc ludność wileńska chętnie się gromadzi do świątyn swoich, gdzie śpiewa różne pieśni przygodne, litanię do Matki Boskiej i znaną pieśń: „Zdrowaś Maryo, Bogarodzico”. Po wielkanocnym „Wesoły nam dziś dzień nastał” nie znam melodyi bardziej swojskiej, wspaniałej, pokornej. Zda się, cała dusza narodu włania się w nią—tak jej melodia stosuje się do treści słów. To też po uroczystym nastroju, zdobytym podczas nabożeństwa majowego, rażą modlącego się słuchacza elukubracye Schiedermajera w katedrze, fałszywie wykonywane, lub preludye organowe świętojańskiego organisty, które, pomimo poprawności wykonania, odznaczają się niepokojem, światową błyskotliwością. Nie bardzo też usposabia do modlitwy katedralny organista, który po mszy, w dzień Wniebowstąpienia, grał *con amore marsza* (sic!). Co się zaś dzieje podczas mszy suplikacyjnej—lepiej niewspominać. Chociaż mi to przykro, jako korespondentowi pisać, bo może kto zarzuci, że się nie w swoje rzeczy wdaję, czuję się w prawie jednak jako parafianin zapytać, dla czego to od roku trwają takie tortury dla uszu? Przecięć to, eo słysze na organie, wygląda raczej na brząkanie kota, chodzącego po klawiszach, niż na jakotakie porządne granie. Bez przesady powiadam, że można dojść do rozpaczy, słysząc taką kakofonię.

Byłem ongi w kaplicy na ementarzu. Tu się zwykle odbywa żałobne nabożeństwo. Śpiewał wtenczas chór świętojański jakąś mszę, w której

prawowierność liturgiczną bardzo wątpię. Robi ona wrażenie zlepków różnych aryj, zaprawionych karmelkową harmonizacją. Powtarzanie słów częste i wcale niepotrzebne; np. w Dies irae po którymś wersecie, znów wracają do pierwszego: „misere nobis“ (czy nie „dona eis requiem“? P. R.) w Agnus Dei powtarza się coś z pięć razy, pomimo to, iż myśl muzyczna mogłaby się obejść bez tej prolongaty. W każdym razie wolę słyszeć ten chór i to Requiem, niż miejscowy kwartet czy trio. No! podziwiać należy odwagę śpiewaków, z których żaden literalnie niema głosu. Pociż takie śpiewy? One tylko zwiększają tortury tych, którzy kłęczą u stóp trumny, zanosząc błagalne modły za swych blizkich! Doprawdy żałowałbym czasu i papieru na wzmiankę o tym quasi-chórze, gdyby możliwie było przynajmniej modlić się bez roztargnienia! Ręczę, że każdy wołałby melodykonik kaplicy, niż podobne śpiewy. Zaiste smutno mi, że już od pół roku mało dają miłośnikom śpiewu kościelnego pocieszających promyków, zwiastujących wschód drogiej nam sprawy postępu muzyki kościelnej.

W Wilnie w ciągu ostatniego półroczia nie zaszły żadne zmiany ku lepszemu. Katedralna muzyka wyprawia skoczne hece\*) i romansowe msze. Nowy organista ex-zakrystyan z kościoła św. Jana, gra nieco znośniej od po-

\*) Dla uspokojenia korespondenta naszego *Allgretto*, że nie tylko w Wilnie orkiestra hece i popisy teatralnie odtwarza, pomieszczamy wyjątek z korespondencji pewnej, która brzmi: „Nawet tam, gdzie powinna i mogłaby istnieć muzyka kościelna, nikt się nie domyśla, co się dzieje. Organista tu jest zarazem i zakrystyanem; podolać tym dwom obowiązkom, nie po partacku, jest rzeczą trudną. Wyreżają go w tem chłopcy — jego uczniowie *Marcink*. Co się chwilami dzieje podczas nabożeństwa trudno opisać. Zachowanie przepisów zależy od kaprysu sz. p. organisty-zakrystyana lub jego wyreżycieli. Księdza zdanie nie ma znaczenia.

W niedzielę i święta śpiewa chór, składający się: z jednej śpiewaczki *par excellence* z fałszywym głosem, jednego barytonisty z głosem *piuissimo* i basisty *profundo* bez *f* dolnego. Dla świętości wykonania akompaniuje orkiestra. Ta ostatnia w podwójnym jest składzie, zwyczajnym i uroczystym. Zwyczajnie gra: dwoje skrzypiec i altówka z basem na organie; — w święta do kompletu tego należą: dwie trąbki, klarnet, flet i kontrabas.

Zwyczajnie wszakże i uadwyczajnie występując, zawsze jednakowo grają, kaleząc niemilosiernie przepisy liturgiczno-muzyczne. Dla nadania większej doniosłości rzeczom wykonywanym, p. organista mając głosik przyjemny, odstepuje godność akompaniatorską komu innemu, sam zaś śpiewa tenorem.

Rozpoczyna się nabożeństwo... Dyrygent, pierwszy ze skrzypków, głośno, donośnie, aż na kościele slychać, nderza smyczkiem i mówi raz, dwa, trzy i t. d. Pobożny i ciekawy słuchacz nadstawia uszy, aż tu slyszy: *duety, tercety, tutti* i *solo*.

*Et incarnatus est*, słodkie, sielankowe solo, śpiewa czasami tenor organista. Czuć, że mu się podoba i radby zawsze rzeczy takie śpiewać. Następnie duet „resurrexit“, później „passus“ *tutti*... dyrygent: raz, dwa, trzy.

Podobne sola, duety nie tylko chór wykonywa, ale nawet trąbka przy akompaniamencie orkiestry i organu; a nawet i flet z klarnetem zdolają zastąpić śpiewanie *affertorium* właściwego.

*Horrendum!* Lecz cóż się temu dziwić, gdy z całego chóru dwie tylko można wyjąć osoby, co spełniają przykazania kościelne.

Sam dyrygent-skrzypek, gdy w Adwencie i Poście grać przestaje, ani wstąpi do kościoła w niedzielę i święta dla wysłuchania mszy św.; do sakramentów św... by przystępował nikt go nigdy nie widział; zachować się w kościele albo nie umie albo nie chce, bo nigdy przed *Sancissimum* nie przykłęka. Słowem jest z postępowania nie katolikiem, a jednak zajmuje tak ważne stanowisko w liturgii. Podobnie i inni postępują, z bardzo małymi wyjątkami. Jeżeli dodamy, że repertuar tego chóru składa: Diabelli, Schiedermairer, Kempter et consortes, nikt się nie zadziwi nad stanem muzyki kościelnej.

Prawda, że zmiana tej muzyki na kościelną napotkalaby na wiele trudności, bo potrzebaby organistę zamienić biegłej od niego nuty czytającym, dyrygentowi dać dyrymisyę, albo upomnieć się za krzywdy Bogu i Kościołowi wyrządzone i do porządku nakłonić, ale przy dobrych chęciach i energii wszystko możnaby zrobić.“ *Largo*.

przednika, ale brak techniki i swobody mocno uczuć się daje. Odpowiedzi tu nie śpiewają nigdy.

W kościele św. Jana repertuar mieszany.

W kościele św. Ducha i św. Jakóba reforma coraz dalej postępuje; wartoby było zwrócić uwagę na subtelniejsze wykończenie. W kościele św. Ducha, zresztą, niemożliwą jest wszelka subtelizacja: organ bowiem rozstrojony wzdycha i jęczy, domagając się gruntownej reparacji.

*Allegretto.*

### Z diecezji Żytomierskiej.

W diecezji Żytomierskiej śpiew kościelny pozostawia wiele do życzenia. Znać tu pewne zainteresowanie się reformą, są prenumeratorem „Śpiewu” i „Muzyki Kościelnej”, ale postęp w sprawie bardzo i bardzo mały. W katedrze Żytomierskiej najwięcej właściwie zrobiono, ale nie wszystko; wikaryusze nie śpiewają ruchomych części mszy św., a w śpiewie psalmów, posiłkują się tradycyjnym wtórem. Na chórze, zawdzięczając energii p. Żołądzińskiego, można słyszeć z przyjemnością utwory Witta, Singerbergera i t. p. Chór (mieszany) składa się z 15—20 osób i śpiewa starannie. Obyć tu reforma doczekała się końca.

W *Lucku* jest wprawny organista, p. Kozłowski, któryby umiał prowadzić chór. Parafia duża, więc można byłoby o nim pomyśleć. W *Berdyczewie* (gub. Kijowska), gdzie jest cudowny obraz Matki Boskiej, egzystuje orkiestra. Utrzymanie ma dobre, więc mogłaby zmniejszyć ilość członków i wprowadzić chór, śpiewać rzeczy liturgiczne. Toż samo można powiedzieć i o *Satyczewie*, gdzie również dużo bywa pielgrzymujących do obrazu Najświętszej Panny; orkiestra bez chóru nie zna, że egzystują utwory czysto kościelne.

W *Machnowce* (gub. Kijowskiej), zawdzięczając staraniom ks. proboszcza, chór znajduje się na niezłej drodze i stara się o zachowanie przepisów.

*Allegretto.*

### Z Kowna.

Kwestya reformy muzyki w katedrze, jak widzę, przyjęła taką formę, która się będzie rozwijać najpomyślniej. Godna pochwały próba kształcenia głosów chłopięcych. Pierwsze kroki dosyć pomyślane; niewątpliwie w przyszłości dadzą się wyrobić głosy chłopięce odznaczające się krzykliwością, a brzmienie głosów ich będzie bardziej zaokrąglone. Postęp, słowem, widoczny w katedrze, ale w innych kościołach i na parafiach—głucho.

*Allegretto.*

### Z Łodzi.

*Boże Ciało.* Na sumie w kościele św. Krzyża chór amatorów polskich (bo tu są i niemiecy) oprócz części niestałych, które tu wprowadzone są od paru miesięcy, ściśle podług „Organum Comitans Haberla i Hanischa”, wykonał mszę na 4 głosy mieszane; na offertorium, po chorale „Sacerdotes Domini”, chór męzki wykonał na pięć głosów „Tantum ergo” Hallera op. 59a. Po czym na procesyi przy ołtarzach chór męzki polski w dalszym ciągu pod kierownictwem p. Kuleszy wykonał przy I-m ołtarzu „Saeris solemnibus”, przy II-m „Verbum supernum”, przy III-m „Salutis humanae sator”, przy IV „O sacrum”. Ze zbioru kompozycyj M. Hallera „Hymni et Cantici cultui S.S. Sacramenti servientes opus 59a”. Wykonanie powyższych śpiewów wypadło nad spodziewanie, pomimo zmęczenia się śpiewaków, bardzo dobrze.

*Quidam.*

## Z dekanatu Łęczyckiego.

(Dokończenie).

lną miejscowością dekanatu Łęczyckiego, godną zanotowania pod względem śpiewu kościelnego, jest miasto fabryczne Ozorków.

I tutaj wiele już uczyniono w celu podniesienia tej gałęzi kultu Bożego.

Inicytorem w założeniu chóru w tym mieście był ks. M. Kalinowski, który przed kilkunastu laty zastępował tu czasowo proboszcza. W dziele tem pomagał mu miejscowy nauczyciel—biegły muzyk—ś. p. Wacław Smolkiewicz. On też był pierwszym dyrygentem tego chóru, z głosów mieszanych złożonego, następcą jego był p. Müller; dziś zaś batuta znajduje się w ręku p. Józefa Szulea, który dyryguje nie tylko chórem, ale i orkiestrą kościelną; dodać bowiem należy, że jednocześnie z chórem uorganizowała się tu i orkiestra z instrumentów rzuńtych i dętych.

W chórze wokalnym uczestniczy około 20 osób przeważnie z klasy robotczej.

Zwrot ku odnowieniu muzyki kościelnej staje się i tu coraz widoczniejszym. Do mszy i utworów: Schiedermajera, Moniuszki, Kurpińskiego, Studzińskiego i t. d. przybywa coraz więcej mszy i kompozycji czysto-liturgicznych, jak np. Molitora „Tota pulchra es Maria“, Witta „Missa octavi toni“, Singenbergera „Missa in h. SS. Angelorum Custodum“, tak, iż można się spodziewać, że w krótkim czasie będzie tu rozbrzmiewał śpiew czysto-liturgiczny, zastosowany w zupełności do wymagań kościoła. A warunki ku temu są tu pomyślne. Jest tu przedewszystkiem poparcie z góry. Proboszcz bowiem miejscowy, ks. I. Wypyski, krzątając się nad powiększeniem i przyozdabianiem świątyni, nie szczędzi zabiegów, by i śpiew w tym kościele coraz więcej udoskonalać. Nasamprzód postarał się o organistę z większą znajomością swego fachu, któryby w braku dyrygenta mógł chór poprowadzić; do nauki śpiewu sprowadził z Warszawy melodykon; nabywa stopniowo msze i inne dzieła liturgiczne (antyfonarze, gradualy); przytem nie szczędzi kieszeni, aby od czasu do czasu i drużynie śpiewaczej sprawić jaką przyjemność lub rozrywkę. Miodo było patrzeć, jak po świętach Wielkanocnych ks. proboszcz zaprosił śpiewaków i muzykantów do siebie dla podzielenia się jajkiem i dla ugoszczenia ich. To też biorący udział w chórze chętnie się zбираją na lekeye i próby, nie szczędząc ani trudu ani czasu, a przy poparciu proboszcza, pracy organisty lub dyrygenta i wytrwałości śpiewaków—zdaje się, że wszędzie chór istnieć, a śpiew coraz bardziej udoskonalać się może.

Tyle zaznaczam o parafiach, którym sam miałem sposobność bliżej się przypatrzeć. Słyszałem jednak, że śpiew kościelny w całym dekanacie Łęczyckim coraz większe budzi zainteresowanie i że coraz większe usiłowania ku lepszemu na tej drodze spostrzegać się dają.

Ks. Fr. B.

---

**Treść:** Krótki zarys upadku muzyki kościelnej w zachodnich guberniach Cesarstwa w XIX stuleciu (dok.).—O kontrapunkcie.—Literatura i krytyka: Historia muzyki, Der Nutzen und die Zulässigkeit des katholischen Volksgesanges in deutscher sprache beim Gottesdienste.—Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej.—Estetyka.—Rozmaitości: Klasa gry organowej. Komitet muzyki kościelnej przy W. T. M., Posłuszeństwo organisty.—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. Sw. Teol.

Дозволено цензурою. Варшава 8 Юля 1896 г. — Друк Мieczysława Gutkowskiego w Płocku.