


ŚPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POSWIECONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Echo z niedalekiej przeszłości.

nakomitą myśl powziął „Śpiew Kościelny” zgromadzenia materyałów, dotyczących muzyki kościelnej i śpiewu. Jakże piękne i monumentalne dzieła w tej materji posiadają Niemcy, Francuzi! Powstały one ze skrzętnie zbieranych materyałów, które archiwa państwowe i prywatne przechowały w całości do chwili, kiedy krytycyzm historyczny zajrzał w spleśniałe, pruchniejące dokumenta starych dziejów. U nas nie wszędzie, niestety, pielęgnowano stary pergamin. Znać to z inwentarzy, które w wielu parafjach zachodnich Cesarstwa, nie uległy zniszczeniu i leżą na strychach. Można w nich znaleźć pożyteczne wiadomości o stanie ówczesnym parafialnego kościoła, o stosunkach ludu do kościoła, o ofiarności, o liczbie ksiąg liturgicznych i naukowych w kościelnej bibliotece. Jeżeli porównać owe inwentarze z czasów pomiędzy 1424 r. i 1537, zwłaszcza w ciągu 150 lat nast., t. j. do 1690, z dzisiejszymi, to się dziwić należy i smucić, że biblioteki nasze kościelne doszły do takiego ubóstwa. Czyja to wina? Wielka wina niesnasek politycznych: wojny kozackie, Szwedzi, wewnętrzne utarczki. To niezawodnie; wszelka zawierucha szkodzi rozwojowi sztuki i nauki. Lecz inni są wrogowie, bodaj szkodliwsi, co odzierają bibliotekę z pamiątek w czasach pokoju, używając stare papiery i książki na placki do mazurków lub do rozpalamia ognia w piecu. Piszący te słowa widział jak w Wiszniwskim kościele (Oszmiański pow. gub. Wil.) z 2500 tomów, pozostało 62*), reszta spłonęła w piecu, bez żadnego uprzedniego rozpatrzenia wartości. Pozostał inwentarz, z którego widać jakie prace poginęły. Obecnie mamy tylko: Antiphonarium, Enchiridium chorale, Psalterz, kilka kajetów

*) Organista i zakrystyan ukryli je przed tymi, którzy z obawy by biblioteka nie oblamala sklepienia kościoła, zdecydowali ją spalić.

int sztychowych w notacyi mensuralnej i kilka dzieł teologicznych po włosku i po łacinie. Godne uwagi, że i w innych kościołach zdarzało mi się spotkać z temiż pracami, pisanemi po włosku: wszystkie prawie są z końca XVI i pierwszej połowy XVII w. Ztąd można wnioskować, że litewskie duchowieństwo znało ten język, a więc i cały kierunek poezyi, nauk świeckich i teologicznych we Włoszech.

Kościół Wiszniewski istnieje od 1424 r.; przy nim założono klasztor, a gdzie był klasztor, tam najczęściej i śpiew stał niezły. O jakości wykonania nie znalazłem wzmianki, że zaś na muzykę i śpiew zapatrywano się poważnie, widać to ze spisu ksiąg liturgicznych na str. 44 i 26 inwentarza:

- 1) Gradualik na chórze dla organisty—1.
- 2) Psalterz—1.
- 3) Graduał chórowy wielkiej edycyi krak.—1.
- 4) Antyfonarz wielki chórowy ed. kr.—1.
- 5) Gradualik chórowy edycyi Wileńskiej—1.
- 6) Enchiridium chorale, francuskie wyd.—1.
- 7) Brewiarz duży (dla użytku organisty)—1.

W inwentarzu z roku 1690, sporządzonym przez ks. Witkowskiego czytamy: „Pozytyw na chórze nowy, o sześciu głosach, szkatulny“. „Organista zgodzony rocznie 100 złotych, lub 80 zł., 4 pary butów i koszul 2“. Urzędnik „Janiewicz“.

Oprócz dochodów z paratii, kościół w Wiszniewie miał udzielonych 150 włók ziemi, „a dobytek z żywioła i ptactwa bardzo duży“. Służba kościelna miała mieszkanie za darmo. Prawdopodobnie organista miał oprócz pensyi*) kawał ziemi, albowiem jeszcze niedawno organiści mieli ogród warzywny, obecnie zaś i tego nie mają.

Wszystkie w ogóle inwentarze z końca XVII w. świadczą o niezłym względnie stanie liturgicznych i muzycznych prac w tych parafialnych bibliotekach, do których nie zajrzały w całej swej sile zawieruchy polityczne. Gdzie się okazały braki, tam je naprawiono pod kategorycznym nakazem ks. biskupa Brzostowskiego, jak to wiemy z okólnika synodu Wileńskiego z 1717 r.**)

Po tym synodzie niezadługo daje się spostrzedz szybki upadek muzyki nie tylko li ze względu wyboru repertuaru, lecz i wykonania. Oto np. w tymże Wiszniewskim kościele, jak podaje inwentarz z 1750 r., instrument był prawie zniszczony: „Pozytyw bardzo

*) 100 zł. rocznie na owe czasy przy mieszkaniu, ziemi i dochodach, stanowiły niezły dodatek.

**) Patrz „Śpiew Kościelny” № 11 str. 162.

zły, tak, że *dissona* na nim grać musi organista*). Piszczalki dziurawe woskiem nieprzepuszczalnym zalepiano, a tak bardziej jeszcze szczury *poogryzły*; takim znalazłem”.

Popsuty ten pozytyw musiał służyć aż do 1795 r.! Dopiero w tym roku inwentarz notuje budowę nowego organu; „Organ mający głosów 9, częścią malowany i połączany“. Ten organ trwa dotąd w niezłym stanie.

Do roku 1850 niema żadnych dokumentów, któreby rzuciły promyk jaki dla szperacza drogich zabytków. Nawiasem dodam, że pomiędzy 1825—1840 r. w parafiach Cesarstwa trudno znaleźć inwentarze, nuty, księgi, sporządzone w tych latach i t. p. Pomimo to łatwo daje się spostrzedz w tym tak krótkim peryodzie wyraźny przełom w samym kierunku upadku muzyki kościelnej, który przechodzi w okres kakofoniczny. Otóż należałoby wyjaśnić przyczyny owego przełomu, lecz materiałów mamy za mało. Kto może, niech je gromadzi.

1850 r. przy kościele Wiszniewskim pracuje starszerek organista (p. Kutylowicz); nut nie znał, śpiewał ze słuchu msze polskie. Schodząc razu pewnego z chóru, gdzie panują straszne przeciągi został sparaliżowanym; miejsce jego zastąpił drugi ejusdem generis; pracował do 1873 r. Od 1873 do 1893 r. było ośmiu organistów, którzy nigdy nie zajmowali posady. Wykształcenie wszystkich było mierne. Jeden z nich był nawet *grabarzem* (!) przy wiszniewskim emontarzu. Mając w swem rozporządzeniu pozytywkę kaplicy, nauczył się grać pieśni polskie i z tą erudycją został pasowany na organistę.

W 1893 r. nowy organista na seryo zaczął organizować mały chór i chociaż wykonywał msze polskie, zrobił pewien postęp w kierunku naprawy jakości śpiewu i muzyki, bo sam grał biegle, czem zyskał uznanie ogółu. Powinność wojskowa oderwała go od posady. Szczęściem jednak parafia wiszniewska dostała godnego następcę, który obecnie zachowuje wszystkie przepisy, co mu tem łatwiej przychodzi przy zachęcie proboszcza, ks. Bertulisa. Po 200 prawie latach upadku muzyki kościelnej w Wiszniewskim kościele, zaledwo od lat trzech święta sztuka weszła na stare tory. Obyź tylko, Bóg dał zdrowia i wytrwałości młodym zelantom!

Wl. Saw...




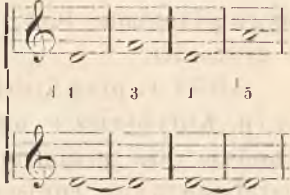
*) Dzisiejsi bodaj umieją i na strojnym organie grać *dissona*!

O KONTRAPUNKCIE

przez

Ks. Leona Moczyńskiego.

6. Z konsonansu doskonałego, z unisonu, prowadzi się głosy w dwugłosowej kompozycji najlepiej stopniowo w górę i na dół, albo jeden głos posuwa się stopniowo, drugiemu zaś nadaje się ruch uboczny, a nawet interwał większy (skok) nie jest tu zabroniony. Jeżeli zalecamy, unikać skoku z unisonu do innego interwału konsonującego, to ze względu na powstające ztąd nierówności, które psują piękny pochod głosu. Powyższe zastosowanie w przykładach następujących:

Stopniowo:	1 3	Ruch uboczny i skok	4 1 3 1 5
			

Może się zdarzyć, że w dwugłosowej kompozycji już głos dany (*cantus firmus*) nie stopniowo, ale skokiem opuszcza unison i za pośrednictwem większego interwału do takiego przechodzi tonu, który zmusza także głos drugi (kontrapunkt) do skoku w kierunku przeciwnym; w takim razie jest skok w obydwóch głosach dozwolony. - Np.

Kontrap.



C. firm. 6 1 5 1 6

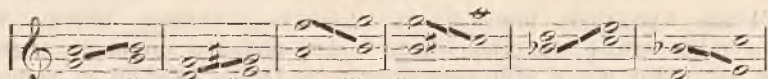
7. Stara szkoła włoska nie pozwalała na stopniowe zejście dwóch głosów z decymy do oktawy; nazywała to *batuta*, t. j. złaniem się dwóch głosów w oktawie na mocnej części taktu. Albrechtsberger utrzymuje: „Przyczyną tego zakazu było niezawodnie to, że skutkiem przejścia decymy do oktawy charakter wielogłosowy kompozycji zacierza się, gdyż oktawa równa się prawie unisonowi”. Fux znakomity teoretyk w kontrapunkcie, zostawia zakaz używania batuty każdemu do osobistego uznania; zaznacza jednak: „Jeżeli oktawa tworzy się w ten sposób, że głos niższy postępuje jeden ton w górę, a głos wyższy spada większym skokiem w oktawę, to mniemam, że tego i w kompozycji wielogłosowej należy unikać”. Np.



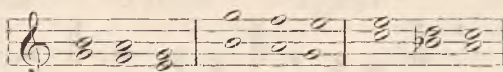
12 8 13 8 10 12 8

W kompozycyi dwugłosowej, w której decyma jest najodleglejszym interwalem dozwolonym, powyższa kombinacya nie może mieć miejsca; nie unikniemy jednak całkiem baluty w kompozycyach pięciogłosowych i dalszych. Co się wyżej zaznaczyło o skoku w oktawę, rozumnie należy także o skoku do unisono.

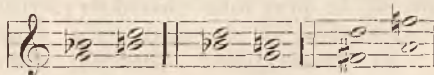
8. Ruch prosty a stopniowy dwóch głosów, pozostających względem siebie w stosunku dwóch wielkich teryci albo małych sekst jest zakazany ze względu na ukośne brzmienie trytonu:



Przy pochodzie głosów na dół nie daje się szorstkość trytonu tak bardzo odczuwać szczególnie w tenczas, kiedy głosy wytwarzające tryton idą przynajmniej jeszcze jeden stopień dalej w tym samym kierunku. Np.



9. Tu należy też jeszcze wspomnieć o zakazie, odnoszącym się do ukośnego brzmienia półtonu; powstaje ono w tenczas, kiedy przy pomocy skoku dajemy jednemu głosowi ten ton, który w odmianie półtonowej słyszeliśmy bezpośrednio przedtem w drugim głosie. Tego rodzaju ostrego i przykrego brzmienia nie złagodzimy nawet w tenczas, kiedy jeden z tych tonów posuniemy o oktawę wyżej lub niżej. Np.



Kadencya wielogłosowa.

1. Wspomnieliśmy już przedtem na str. 67, 68, że melodyę należy kończyć tonem charakterystycznym, idącym albo z dołu w górę (septymą), albo z góry na dół ku tonice (sekundą).

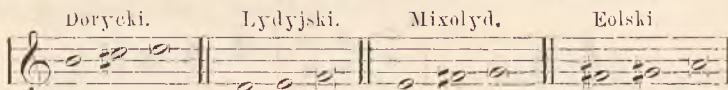
Jeżeli kadencya (zakończenie) wielogłosowa ma ucho słuchacza zadowolić, musi się w niej mieścić jeden i drugi ton charakterystyczny,—i to w taki sposób, żeby jeden z tych tonów osiągał tonikę za pomocą całego onu, drugi zaś za pomocą półtonu.*) W trybach doryckim, miksolydyjskim i eolskim wynosi odległość każdego z tonów charakterystycznych od toniki jeden cały ton. Aby w tych trybach uzyskać potrzebny do kadencji półton, należy jeden z tonów charakterystycznych tak zmienić, żeby powstał półton. Nie naruszając charakteru diatonicznego w danym trybie, możemy to uskutecznić tylko za pomocą \sharp przed tonem charakterystycznym, idącym w górę (septymą).

*) Że tworzenie kadencji w ten sposób jest rzeczą naturalną, o tem wspomina już pisarz Zarlino w swoim dziele „Le istituzioni harmoniche”. (Venetia 1562, str. 222); wskazuje on tam na przykład nieoświeconych w tej mierze włosian, którzy bez wskazówek i reguł zawsze przy kadencji śpiewają półton, uważając to za rzecz zupełnie naturalną. (Ma la natura ha provisto in simil cosa; percioche non solamente li periti della Musica: ma anco li contadini, che cantano senza alcuna arte, procedeno per l'intervallo del Semitono).

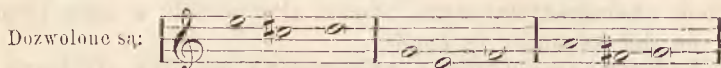
2. Ze względu na kadencję z synkopą,—o czem później,—zalecamy już teraz, umieszczać tonikę także przed tonem charakterystycznym, idącym z dołu w górę. Np.



Można wprawdzie przed tonem charakterystycznym, idącym w górę umieścić także sekstę, skutkiem czego będzie melodia stopniowo postępować w górę ku tonice; ale w tym razie musimy w trybie eolskim za pomocą podwyższyć także sekstę *f*, aby uniknąć sekundy zwiększonej *f-gis*, a osiągnąć sekundę wielką *f-gis-is*.

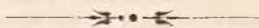


Jeżeli septyma (w jakimkolwiek trybie) jest tonem charakterystycznym, nie wolno dojść do niej skokiem z dołu w górę, lecz stopniowo, a to ze względu na czystą intonację. To zaś co zaznaczono na str. 68 o tonie charakterystycznym, idącym na dół, daleko oględniej należy stosować do tonu charakterystycznego, idącego w górę; nawet interwał tercji tam dozwolony, nie nadaje się tu przy tonie charakterystycznym, idącym w górę, gdyż nie tylko nie przyczynia się do osiągnięcia spokojnego zakończenia, ale owszem staje mu na przeszkodzie. Interwał tercji z góry na dół, prowadzący do septymy podwyższonej za pomocą \sharp jest dozwolony. Przeto



3. Tryb frygijski ma tę właściwość, że ton jego charakterystyczny, idący na dół ku tonice, osiąga ją za pomocą półtonu; ton charakterystyczny przeto, idący w górę, a osiągający tonikę przy pomocy całego tonu, żadnej nie ulega zmianie.

4. W kompozycji dwugłosowej należy zawsze obydwa tony charakterystyczne sprowadzać do toniki. W śpiewach wielogłosowych, których nie krępuje podany *cantus firmus*, może ton charakterystyczny, idący w górę, przejść także do tercji zamiast do toniki, aby akord przy zakończeniu był całkowitym i trójdzwiękiem.



LITERATURA I KRYTYKA.

Głos i jego kształcenie w sztuce śpiewu. Opracował W. Aleksandrowicz. Warszawa 1893.

Organista jest nie tylko li muzykiem, ale i śpiewakiem; organ i śpiew w służbie kościoła, stanowią nierozdzielłą jedność. Najlepszy instrument pod ręką mistrza, jeszcze nie wystarczy, bo wyśpiewanie słów świętych—to dopełnienie potęgi dźwięków, które, w szacie słowa, stają się zrozumiałymi zarówno mądrym jak prostaczkom. W kościele czysty śpiew wpraw się zjawiał, jako organy, które zaledwo w VII w. przyszły mu na ulugę jako podstawa, jako wzmocnienie jego zasobów. Dla tego śpiew w obrzędach kościelnych zajmuje pierwsze miejsce i nigdy nie powinien być zaniedbanym. Zwłaszcza w naszych czasach należy pomyśleć o racjonalnej naprawie szkoły śpiewu, ponieważ ten niżej nawet stoi, niż gra organowa. Jeszcze gdzieśgdzie można posłyszec poprawnie grającego organistę, ale śpiewu dobrego nie słyszemy na chórze. Większość miejskich organistów traci głosy, służąc jako chórzysci w operze i operetce; tacy organisci, naturalnie, że nie mogą wytrzymać rozwlekłej melodyi kościelnej, nie pojmując i nie lubiąc jej. Na wsi zaś, jeżeli któremu organiscie Bóg nie poskapił głosu, nie długo się cieszy tym nieocenionym skarbem. Praca na roli, przyjązú z kieliszkiem, zajęcia z chórem, złożonym z nieuków, wreszcie forsowne popisy—szybko niszczą głos, który się nie daje naprawiac.

Otóż, gdyby młodź organistowska posiadała jako takie wskazówki elementarne do nauki śpiewu i umiała władać materialem o tyle, by nie wpaść w przesadę, gdyby zachowała przepisy higieny praktycznej, niezawodnie nie mielibyśmy na chórze plejady dreczycieli nerwów, irytujących brakiem głosu lub śpiewu gardłem, w nos, miękkie podniebienie, przez zaciśnięte zęby i t. p. Ale trudna na to rada ze starymi nałogami, postaramy się przynajmniej uniknąć nowych. Grono młodych organistów, kształcących się w Warsz. konserwatorium, ma przed sobą pole do pracy. Mają dziś pomoc od swych sz. profesorów, których wskazówki mogą dopełniać pilnem czytaniem, teoretycznych muzycznych prac. Obok praktycznych rad niezbędnem jest ogólne wykształcenie, szerszy pogląd na sztukę. Bez tego reforma muzyki kościelnej nie postąpi.

Bardzo mało mamy teoretycznych prac o śpiewie. Nie zapominajmy przynajmniej o wybitniejszych z nich, jak np. pracę p. Aleksandrowicza, której tytuł podaliśmy. Nie jest to dzieło naukowe, wickoponne; lecz forma popularna i niektóre rady praktyczne o sposobie zachowania głosu, o emisji, o umiejętności panowania nad sobą w chwili wykonania, bardzo być mogą przydatne dla śpiewaków-organistów. Najlepiej opracowany wykład procesu oddychania i pierwszy rozdział o konieczności wyrobienia techniki głosu. „Dla czego nie mamy dziś śpiewaków i profesorów śpiewu“—zapytuje autor. „Bo oddano orkiestrze pierwszeństwo, która wzięła supremacię nad śpiewem“. I rzeczywiście; świecka muzyka zarówno jak kościelna zaniedbała wokół i ten przeszedł w poniewierkę aż do stanu karykatury. Trzeba mu przywrócić należne miejsce produkując dobrym głosem i w poprawny sposób psalmy i śpiewy liturgii św. Wtenczas dopiero zrozumie lud w czem się zawiera piękno muzyki liturgicznej, i, niezawodnie, będzie coraz chętniej ku niemu się przychylił. Wiedzy zatem, i wiedzy, panowie organisci, a szybko postąpi święta sprawa,

Katechizm muzycznego dyktanda. D-ra Hugo Riemana, prof. Konserw. w Hamburgu. Tłómaczenie z niem. na ros. Saduchina. Cena 75 kop.

Niedośó jest posiadaó dobry słuch od urodzenia i nabytą muzykalność wirtuozowską przez pilne studia u różnych pedagogów. Prawdziwy muzyk usilną pracą dąży do samodzielności. Jednym z głównych do niej etapów— rozwój subtelny słuchu; słuch dobrze wyrobiony szybko określa tonację i formy muzyczne. Im przedzej muzyk uplastycznia formę 'w sobie,' tem się zrozumialszą staje treść, tem lepiej wyróżni prawa ekspresyi muzycznej. Jakże więc dojść do tej perfekcyi? O tem właśnie pouczy książeczka d-ra Hugo Riemana, o systematycznem dyktando. Praca ta przeznaczona dla kończących i początkujących muzyków, pragnących zdobyć wprawę w oryentowaniu się w pośród powodzi form dźwiękowych. Nadto oprócz korzyści dla słuchu, dyktando wprawia w transpozycyę, do której autor zachęca. Bez niej niemoże się obejść żaden gruntowny muzyk, zwłaszcza organista, mający chóór śpiewaków; transpozycyę przy chórze ma ciągle zastosowanie.

Z początku na 50 str. wykłada p. Riemann teorię dyktando, 'zatem dołącza odnośne przykłady. Wykład dosyć jasny, przykłady systematycznie ugrupowane; niektóre jednak są za trudne dla tych, co się nie oзнакомиłi z trudniejszymi formami. Wskazówki nauczyciela są niezbędne.



PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.



Msze na dwa równe głosy, średniej trudności.

85. Surzyński, J. Ks. op. 2. *Missa in hon. S. Marięe Magdalenęe.* Msza piękna i dobrze opracowana. Organ miejscami jest samodzielnym, Lepiej wydaje się, gdy na dwa chłopięce lub kobiece głosy bywa śpiewana. Niektóre części są w trzygłosowem obrobieniu. Cena partycyi 1 m. Wyd. J. Leitgeber. Poznań.
86. Surzyński, J. ks. op. 15. *Missa in hon. S. Theresięe.* Po wyczerpaniu pierwszego wydania tej mszy, ks. Surzyński wydał ponownie w Ratysbonie. Kompozycyę bardzo dobra. Cena 1 m.; gł. 40 fen. Nakład Pusteta, Regensburg.
87. Wiltberger, A. op. 1. *Missa in hon. S. Theresięe.* Msza na dwa równe głosy napisana. Lepiej ją śpiewać przez żeńskie głosy. Akompaniament organu nie przedstawia trudności. Cena partycyi 1 mar. 50 f.; głosy 50 fen. Wyd. Schwann. Düsseldorf.
88. Wiltberger, A. op. 15. *Missa in hon. S. Aloysii.* Msza napisana w tonie ósmym, jest bardzo piękną. Cena partycyi 2 mar.; głosy 40 fen. Wyd. Albert Jakobi. Aachen.
89. Wiltberger, A. op. 33. *Messe für ein—oder 2 stim. Chor.* Msza ta może być na jeden lub dwa równe głosy wykonaną. Za długie może są modulacye przed Gloria, Credo, Sanctus. Cena partycyi 1 m. 50 f. Wyd. Schwann. Düsseldorf.
90. Wiltberger, B. op. 16. *Missa „Jesu, bone pastor.“* Msza na dwa głosy napisana. Cena part. 2 m.; gł. po 25 f. Wyd. Schwann, Düsseldorf.



ESTETYKA

przez

Antoniego Millera.

CZĘŚĆ I.

O PIĘKNIE i IDEALE.

Nowsi filozofowie nie przeczą wcale złożoności piękna, uznając jedność, jednolitość jako jeden z czynników. Np. pojęcie Götzesa o podobaniu się piękna *odrazu*. Kanta — o *bezinteresowności* piękna, zbliżone są do naszego pojęcia, jednolitość, któreśmy zrozumieli jako decydujący wyraz *charakteru* dwóch składników: proporcjonalności i różnorodności.

Psycholog Höffding, którego nie można posądzić o krąćowe sprzyjanie metafizyce, nie uznaje prostych objawów. Nawet Taine, ów subtelny analityk, szuka pierwiastkowe prawa, które dążyć muszą do pewnej jedności. „W ludzkości — powiada Höffding, — zawsze jest dążność do harmonijnego zrównoważenia zasadniczych kierunków życia ludzkiego. To zrównoważenie może się stać tylko przy *syntezie* objawów umysłowych, przyznając im wspólną dążność do *jedności w objawie na pozór pojętych*”, ale w gruncie rzeczy *złożonym*. *Nie masz prostych objawów*. Dawno myśliciele niektórzy chcą sprowadzić do jednego czynnika objawy woli, jak Schopenhauer, lub myślenia, jak Hegel, i uczucia, jak Jacobi“.

Taine, analizując przedmiot, traci zwykle jego jedność, duszę. Sam jednak dostrzegł swą jednostronność. „Są — pisze on w hist. ang. lit. — proste pojęcia, t. j. pierwiastkowe abstrakcje: połączenie takowych tworzy inne, prawa zaś ich łączności lub sprzeciwieństw wytwarzają *pierwotne prawa* świata“. By uratować jedność, której nie można dopatrzeć w jego nieustannej analizie, wymyślał teorię *panującej zdolności* w artyście i *panującą cechę* (charactère) w sztuce, i chociaż te teorie nie *wyczerpują* wewnętrznej treści przedmiotu, wskazują jednak na uznanie ze strony autora istnienia tej wewnętrznej, duchowej jednolitej treści.

Angielscy estetycy ze Spencerelem na czele nie analizują piękna obiektywnego, patrzą na nie jako na subiektywne wrażenie. W chwili, w której obiekt znika przed nami, nie masz w nim piękna; bryła marmuru, w którą mistrz zasklepił myśl swoją, pozostaje tylko bryła; dopiero gdy ją człowiek ujrzy, a nerwy jego doznają pewne zadowolenie, wtenczas subiektywne wrażenie możemy nazwać pięknem. Taki pogląd, to wynik metody Spencera, który czynniki duchowe uważa za pochodne z czynników fizycznych, to też o odrębnym bycie piękna, przeglądającego samoistnie w zlanu z konkretną formą obiektywnego zjawiska niema u Spencera nawet wzmianki.

Daleko sympatyczniejsze stanowisko zajmuje Guiyot, przeciwnik szkoły angielskiej. Wprawdzie i on mało pisze o samym pięknie, ale znać z urywkowych zdań jego, że je widzi w harmonii, w rytmie, w sile; piękno — powiada — jest to czynność, którą wzbudza w nas *życie* trzema formami: uczuciem, rozumem, wolą. Walecząc z teorią Spencera i Grand-Allaina: „sztuka dla sztuki“ chce włócić piękno i sztukę w życie, ale wpada w błąd niemały, przyznając poczucie piękna wszystkim zmysłom. Widząc jedność życia umysłowego człowieka, wymaga dla dojrzenia i uczucia piękna wspólnego współdzi-

łania woli, uczucia i myśli. Wszelki więc objaw w życiu, zdaniem jego, dla estetyki powinien podpadać pod uwagę myśli, subtelnej kontroli uczucia i woli. Tu Guiyot przecenia znaczenie tych trzech czynników, zatem podporządkowuje poczucie piękna i zadowolenia uczuciu korzyści, potrzeby i żądania; i znów utylitaryzm, choć umiarkowany, występuje na plan. Zresztą, o tem później.

Wybitniejsi z rosyjskich estetyków — Oboleński i Welamowicz, rozpatrują piękno z czysto formalnej strony, przeto i u nich Niema wyzerpującego określenia. W każdym razie z punktu widzenia psycho-fizjologii określenia ich są godne uwagi. Tak Oboleński powiada: „Piękno, jest to kolejne następstwo zmian, zachodzących w proporcjonalności elementów wrażeń, tworzących sumę zwykłych wrażeń, te zaś odmiany proporcji, oczywiście są niezem innym jak wzmocnieniem wrażeń, do których przyzwyczailiśmy się”. I Welamowicz: — piękno — to użyteczność; użyteczność ta wyraża się w łączności optycznych lub akustycznych atrybutów.

Jak widzimy, wzmiankowani pisarze rozumieją piękno jako rokosz subiektywną zmysłów, doznających wrażenia przy zetknięciu z fizycznym obiektem. Piękno w ich pojęciu, to fizjologiczna, fizyczna, nawet matematyczna *prawidłowość*, tylko nie duchowa. Nie przeczymy i my matematycznej prawidłowości, albowiem uznawaliśmy ją za niezbędną warunek tak w formie obiektywnego piękna, jak w jego treści. Ale widzieć wszędzie samą li formę — to jednostronność tembardziej rażąca, że pp. Oboleński i Welamowicz posilkują się psychologią jednostronnego empiryzmu. Należą oni do tej klikki psychologów, którzy, jak pisze H. Struve w swym genialnym „Wstępie“, w końcu swych badań powracają do tego, co było punktem ich wyjścia, t. j. że swym z góry przyjętym uprzedzeniem nadają charakter teorii „naukowej“, dowodząc, że jedność życia umysłowego jest rzeczywiście tylko abstrakcją, a samo życie umysłowe jedynie grą mechanicznego konglomeratu usamowolnionych „zjawisk psychycznych“; konglomeratu, pozbawionego wewnętrznej spójni i istotnej jedności. Tymczasem w rzeczywistości zjawiska psychyczne są czynnościami żywego, *zjednoczonego w sobie ustroju umysłowego*, niemniej realnego i istotnego, jak ustrój organiczny ciała, osobnika fizycznego.

Wymienieni autorowie niewielką zwracają uwagę na czysto - psychiczne objawy ludzkiej twórczości, na zależność tych objawów od zmysłów, przez które duch twórczy zmuszonym jest w niewytłomaczalny sposób ujawnić swą działalność. Wpadają oni w taką jednostronność jak ich przeciwnicy — idealisci-metafizycy: pierwsi widzą tylko materję, formy zmysłowe, drudzy — rozlanie się ducha wszędzie i jego samowładne panowanie. U jednych duch zapoznany, u drugich materja w pogardzie, rzeczywistość zaś składa się ze *złucia* obojga pierwiastków. Wszelki objaw ducha należy rozpatrywać w syntezie z materją. Wiele obiektów poza nami istniejących, ponieważ się składają z formy materjalnej, która ukrywa treść duchową, stają się dostępnymi naszemu spostrzeżeniu dla tego, że człowiek jest jednolitą duchowo-cieleśną istotą. Składając się z materji, wyróżniają ją i poza sobą, również wyróżnia ducha, bo sam jest duchem. Proces *wyróżniania* trwa jednocześnie tak w zmysłach, jak w duchu, albowiem każda funkcyja duchowa nie może obejść się bez udziału zmysłów: jak również te ostatnie potrzebują impulsu ducha. Słowem każdy zewnętrzny konkretny obiekt podpada jednoczesnej kontroli ducha i zmysłów. Dla tego rozpatrując piękno *jako obiekt* wyróżnialiśmy w niem jego składowe części zarówno w duchowej, jak w zewnętrznej materjalnej treści. A ponieważ człowiek jako jedno obu substancji wymaga koniecznie od piękna syntezy, która by jednocześnie zadawała mu jego zewnętrzną i duchową istotę, przeto uważaliśmy za konieczne rozpatrywać obiekt-piękno jako łącznię dwu substancji: ducha i ciała. Rozpatrując absolutne piękno, braliśmy w posługę siły czysto duchowe,

bo absolut i cechy jego czuć i przeczuć, i jakotako zrozumieć może tylko duch czysty; udział zmysłów był tu niemożliwy: duch, posilkowany ideami wrodzonymi, wglądał w ducha. Gdyśmy zaś zestąpili do piękna pochodnego w zjawisku, zlanego z formą materialną, musieliśmy uznać *syntezę* jako *niezbędną konieczność*. Jakiej bowiem natury jest istota, uglądająca obiekt, tejże natury, t. j. z tychże pierwiastków złożonym być musi i obiekt. Człowiek składa się z ducha i ciała, z tychże pierwiastków musi się składać obiekt piękna. Nie przeczymy, że sama li forma materialna może również być piękną i zadowolić zmysły przedewszystkiem, a poniekąd i ducha: ale o tem będziemy mówili szczególnie w dziale o pięknie natury. Obecnie zaś mówimy o tem pięknie, które najbardziej może przemówić do estetycznych potęg ducha ludzkiego: o pięknie *obiektywnego* i *obiektywnego*. W nich piękno najbardziej jest zbliżone do prototypu swego w absolutie i może się ujawnić w doskonałej łączności, w syntezie ducha i materji.

Z podobnego punktu widzenia dajemy określenie piękna, na którym, jakieśmy wyżej mówili, opieramy systematyczny rozwój całej estetyki.

Powiedzieliśmy, że każdy obiekt składa się z uproszczonej różnaitości, i że dla decydującego uznania piękna konieczną jest jednolitość składowych części. Jest tu sprzeczność pomiędzy tymi dwoma warunkami, ale tylko pozorna: wskazuje ona na to, że dla zadośćuczynienia warunkom piękna z jednej strony powinna być usunięta *absolutna różnorodność*, dla tego że ona wyklucza drugi warunek. Również szkodzi pojęciu piękna *absolutna identyeczność*, jako wykluczająca pierwszy warunek. W ten sposób wynika, że oba warunki dadzą się zastąpić przez nast.: dla osiągnięcia piękna między składowymi częściami zjawiska nie powinna panować ani absolutna różnorodność ani też absolutna identyeczność, t. j. części te powinny stać do siebie w pewnym określonym wymiarowym stosunku. Stosunek ten określa się warunkiem *prawomierności*, gdzie zaś części czynią zadość temu warunkowi, tam musi być i *jednolitość*.

A zatem: *Piękno obiektywne* — jest to charakter *jednolitości*, *wynikającej z prawomiernego zestawienia części, składowych obiekt*, (c. d. n.),

ROZMAITOŚCI.

Sekcyja muzyki kościelnej. Dnia 19-go listopada, w salach Warszawskiego Towarz. Muzycz., odbyło się posiedzenie walne członków sekcji muzyki kościelnej. Według prawideł Towarzystwa wybór komitetu powinien być od czasu do czasu odnawiany. Wszyscy więc członkowie komitetu złożyli swoje zajmowane dotąd urzędy. Jednogłośnie wybrano ponownie tych samych. Prezes tylko sekcji, ks. kanonik Nowowiejski, dla dobra i rozwoju sekcji, zrzekł się swego urzędu. Pełniąc obowiązki wiceregensa i profesora Seminarjum plockiego, nie mógł dbać o dobro sekcji tak, jakby tego ten urząd wymagał. Komitet sekcji sprawił melodykon dwuklawiaturowy z pedałem, wartości 700 rubli. Nadto urządzenie klas, zakupienie nut i pensya roczna dwóch nauczycieli wynosi 1,000 rubli.

Wyższy kurs muzyki kościelnej odbył się w Warszawie od dnia 7-go do 20-go listopada, w salach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Przy-

byli organiści, okazali jak niesłuszne są wszelkie uprzedzenia ogółu do ich stanu i zajęcia przywiązane.

Dowiedli, iż reforma muzyki kościelnej leży im na sercu. Nie wszyscy, co prawda, byli przysposobieni, pomimo to, każdy z przybyłych, odniósł wielkie korzyści. Informacyi udzielał Ks. Teofil Kowalski. P. H. Makowski obznajmiał ich z zasadami muzyki; z organową zaś grą p. Łysakowski, obydwaj nauczyciele klasy organowej, przy Tow. Muzycz. istniejącej. Organiści przybyli, wraz z uczniami szkoły, w liczbie stu trzydziestu, wykonali dwukrotnie, w kościele św. Antoniego, 15-go i 20-go listopada, następujące utwory: *Missa Tertia* Hallera w dwu i czterogłosowem opracowaniu, na głosy równe—i chorał gregoriański. Śpiewali nieszpory Graissa sposobem falso bordone. Nadto, wykonali motety z dodatków nutowych „Śpiewu Kościelnego“. By nie dać powodu do szemrania, iż pomijamy śpiew ludowy, organiści, po za liturgią, wykonali chorałem pieśni polskie: *Boże w dobroci, Kto się w opiekę i Anioł pański*.

Uczestniczyli następujący organiści:

Z archidiecezji Warszawskiej: P. Sianko, Walenty Hakowski, Piotr Romanowski—z Warszawy. Wiktor Dobrzyński z Lubiela. Józef Ptasieński z filii Mienia, par. Cegłowo, Antoni Tomaszewski z Parzęczewa. Walenty Statkiewicz z Nieborowa, Leopold Winkler z Zyrardowa, Teofil Heleniak z Jerozolu.

Z diecezji Kujawsko-Kaliskiej: Bolesław Szymczyński z Wójcina, Wincenty Rybarski z Lichenia, Klemens Tokarski z Krańska, Bronisław Nitecki z Konińska, Maksymilian Stepiński z Bełchatowa, Antoni Raczkowski z Wartkowie, Leonard Stach z Dobrej, Józef Pawłowski z Brudzenia, Stefan Jakubowicz z Turka, Stanisław Groszczyński ze Sompolna, Kazimierz Sypniewski z Lubartowa, Władysław Perski ze Srocka, Józef Łabętowicz z Korczewa, Jan Tylzan ze Żejowia, Jan Wójcik z Kodrębia, Józef Wacalewicz z Gorzkowie, Feliks Lewandowski z Przedeza.

Z diecezji Płockiej: Konstanty Lamparski z Ciechanowa, Floryan Dzierzowski z Jasiennicy, Wincenty Rostkowski z Makowa, Stanisław Chmielewski z Broku, Józef Oleksiak z Chamska, Józef Listkowski ze Sadłowa.

Z diecezji Lubelskiej: Franciszek Chuszla z Łaskarzewa, Antoni Kłyko z Maciejowie, Mikołaj Zwoliński ze Żelechowa, Jan Preisner z Miastkowa, Władysław Morawski z Nierdzwicy, Franciszek Kamiński z Ulan, Michał Peczyk ze Sobieszyna, Antoni Celejewski — z Wojechiechowa, Antoni Janeczewski z Janowa Siedleckiego, Wincenty Barbasiewicz z Węgrowa, Antoni Sadowski ze Sarnak, Józef Janisz z Janowa Lubelskiego, Wiktor Walewski z Białej, Klemens Pazderski z Bystrzycy, Jan Kowalski z Lublina.

Z diecezji Sandomierskiej: Adolf Zajdier ze Szewny, Stanisław Stando ze Skrzyńska, Franciszek Furgo z Hży, Józef Langer z Bielin Opatowskich, Jan Oleśnicki z Gródka, Władysław Gnatowski z Oleskowa.

Z diecezji Sądzińskiej: Cypryan Barako z Kaletnika, Ignacy Walick z Kulesz, Piotr Godlewski ze Sokół, Józef Morawski z Mirosławia, Stanisław Lenkiewicz z Wysokiego.

Z diecezji Kieleckiej: Leon Barański ze Skalmierza.

Z diecezji Wileńskiej: Jakób Giedrojc z Korycina.

Z diecezji Żmudzkiej: Kazimierz Żuk z Remigola.

Z diecezji Tyraspolskiej: Stanisław Michmiel z Jekaterynosławia i Władysław Siewiński.

Niektórzy z nich uzdolnieniem swoim zasługują na odznaczenie. Po skończonem nabożeństwie, jeden z przyjezdnych organistów, p. Lewiński, wykonał pięknie fugę. Raczyliby zaszczyścić kursa swoją obecnością: ks. kanonik Czerwiński z Petersburga, ks. Radzikowski, dziekan Ciechanowski, ks. Volkmer, ks. Bzewnicki, ks. Zajkowski, ks. Warmiński, pp. Pilecki, Malinowski i wielu innych.

Przykład godny naśladowania.

Śpiew podczas nabożeństwa kościelnego jest częścią składową liturgii, przeto jeśli dla kapłana, który przy ołtarzu liturgię odprawia, kupują się na koszt parafialny odpowiednie księgi, to tym samym sposobem powinny być nabywane podręczniki nutowe dla organisty i chóru, który z kapłanem przy jej odprawianiu współdziała. W zakrystyi znajduje się Mszał, Kaneyonał i Rytuał, a na chórze powinny być: Graduał, Directorium Chori i Kaneyonał. Nie twierdzi się przeto, aby organista nie był obowiązany posiadać podręczników nutowych jako swojej własności, ale się tylko mówi, że rzezione trzy księgi być powinny na chórze jako własność kościoła do użytku organisty i śpiewaków. Pod tym względem po niektórych parafiach, gdzie gorliwość kapłanów obejmuje i muzykę kościelną porobione zostały pewne kroki.

Wiadomo mi, że w Zuzeli dycezyi Płockiej, dek. Ostrowskiego, ks. proboszcz kupił sporo nut kościelnych na koszt parafialny, zaliczywszy je do spisu inwentarza kościelnego. W Ostrowi ks. prałat również zaopatrzył chór w liturgiczne nutowo podręczniki.

W Przasnyszu dycezyi Płockiej w kościele poklasztornym, kks. Bernadynów w ostatnich czasach nabyto trzy piękne i ślicznie oprawione księgi nutowe. 1) *Organum comitans ad Graduale Romanum*, przez Ks. Habera i J. Hanischa, z dodatkami i ulepszeniami dokonanymi przez Quadfliega, i 2) *Organum comitans ad Vesperale Romanum* przez tychże autorów, wydanie ostatnie i 3) *Organum comitans ad Ordinarium Missae*, p. ks. Witta, wydanie nowe poprawione i ulepszone przez Quadfliega.

Książki te zaopatrzone są we własnoręczne niżej podpisanego uwagi, dla czego są nabyte, i poznaczane pieczęcią urzędową Bractwa Niepokalanego Poczęcia N. Maryi Panny, przy tymże kościele istniejącego. Dodać powinienem, że organista przy kościele po-bernadyńskim, p. K. Połomski, z zamiłowaniem oddaje się muzyce kościelnej, ma dużo nut własnym przemysłem nabytych; podczas Mszy św. i niesporów, wykonywa śpiew liturgiczny ściśle podług wymagań kościelnych. Prenumeruje „Muzykę Kościelną“ ks. Surzyńskiego, ma też „Śpiew Kościelny“, „Rocznik dla Organistów“ i z zajęciem odczytuje wszystko, co się tyczy muzyki kościelnej. Prowadził chór zupełnie zadawalniająco i, teraz pracuje nad utworzeniem nowych śpiewów. Biorąc dzieci i starsze dziewczęta wiejskie do chóru.

W Andrzejewie dużo robiono na korzyść muzyki kościelnej. Sz. ks. proboszcz nie mało podjął trudu, aby doprowadzić do skutku restauracyę całkiem zdezolowanego organu. Dziś gdy do pięknego lub nieco przyeiszzonego organu dołączymy wprawną grę organisty i śpiew liturgiczny, przyznać musimy, że pod względem muzyki kościelnej, Andrzejewo prym trzyma między okolicznymi kościołami.

Ks. proboszcz na koszt bractwa kazał sprowadzić nuty konieczne dla organisty i przystępne dla śpiewackiej drużyny andrzejewskiej. Węce nabyto i do spisu inwentarza kościelnego wciągnięto następujące dzieła muzyczne:

1) *Ordinarium Missae Romanum* (In Folio). Jest to wielkich rozmiarów księga, spoczywająca na pulpicie, z której może 50 osób śpiewać. Z tej księgi wykonywują części stałe Mszy św. chorałnie. Wyd. Pustet, w Ratysbonie.

2) *Organum comitans ad Graduale Romanum*, przez ks. Habera i J. Hanischa.

3) *Organum comitans ad Vesperale Romanum* przez tychże autorów.

4) *Organum comitans ad Ordinarium Missae* ks. Witta, *Organum comitans ad Ordinarium Missae* J. Hanischa. Dwa te dzieła oprawione są w jedną księgę.

5) *Organum comitans ad Completorium Romanum* przez Haberla i Hanischa. Dzieło to opracowane razem z *Org. comit. ad Vesperale*.

Z figuralnych utworów takie nabyto dzieła:

6) a) *Missa quarta* op. 99; b) *Missa quinta* op. 100. Fr. Arufelsera.

7) *Missa* in hon. S. Joannis Baptistae, Singenbergera.

8) *Missa* in hon. St. Aloysii—9) *Missa* in hon. St. Galli; 10) *Missa A loro Te*. Tegoż

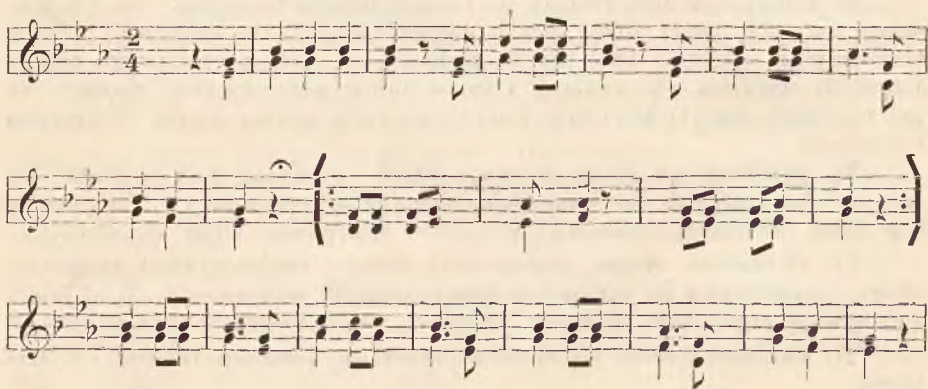
11) *Missa Tertia* Ks. Hallera i 12) *Missa Tertii Toni* ks. Witta.

Organista w Andrzejewie p. lg. Potulski z dzieł tych korzystać umie, należy on bowiem do lepiej wykształconych organistów, gra i harmonizuje swój akompaniament do śpiewów ludowych zasadniczo. Kształcony jest w dawniejszym kierunku, gdy na śpiew liturgiczny nie zwracano uwagi, to też z większą lubością śpiewa sola niż chórały rzymskie z pięknym akompaniamentem mistrzów kościelnych. Przrzekł, że ponieważ teraz ludzie więcej gustują w pięknej prawdziwej kościelnej muzyce, ponieważ ogół przekonany już został o potrzebie stosowania gry organowej i śpiewu podczas liturgicznych nabożeństw do przepisów kościelnych, przeto i on się do nich stosować będzie. Słyszałem też często jak śpiewał części zmienne Mszy św. z *Org. comitans* Haberla, a drużyna jego śpiewacka wykonywała części stałe. W uroczystość odpustową św. Bartłomieja śpiewano w Andrzejewie: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, ze mszy Fr. Arufelsera, *Credo* zaś ze Mszy *quarta* op. 99. Na nieszpórach psalmy i antyfony śpiewano unisono.

Ogólna uwaga z tego co się dotąd powiedziało taka, że przeprowadzić naprawę muzyki kościelnej nie jest tak trudno. Trzeba tylko chęci, zamiłowania, ukochania prawa kościelnego, a powoli dużo się zrobi. Niech jedni pobudzają się do pracy przykładem drugich. *Ks. Wojciech Bugajczyk.*

Wrażenia ze śpiewu i muzyki na Wschodzie (dok.)

Nieszpory w kościele patriarechalnym śpiewano na głosy falso dordone bez zarzutu. Za procesyą nie śpiewają ewangelij, jak to jest u nas we zwyczaju, lecz poprzestają tylko na odśpiewaniu przez celebransa u ołtarza antyfony, wiersza i oracyi, oraz wspólnie *Tantum ergo*, przeplatanem, albo graniem muzyki jak w patriarchacie, albo śpiewem arabskim na głosy jak u Franciszkanów. Oto nuty tego śpiewu.



Nuty te, jako i znaczenie słów arabskich podał mi łaskawie O. Bonawentura w tłumaczeniu łacińskim: *Centies millies laudetur SS. Sacramentum et immaculata conceptio Beatissimae Virginis Mariae.*

Na Wschodzie orkiestry tworzą się z wychowañców różnych dobroczynnych zakładów i instytucyj. Dwie czy trzy z takich orkiestr brały udział w tej procesyi, lecz najwięcej czynną była orkiestra zakładu Salezjanów w Belejemie. Znać było wiele werwy i zapału w młodych wirtuozach. Co jednak rażącym się wydawało, jeśli może nie dla włocho, to dla mnie przynajmniej, że za procesyą nie odkrywali sobie głowy, ale tam i sam miejsca sobie obierając swobodnie w kapeluszach chodzili. Godnym zaś jest naśladowania zwyczaj kształcenia młodzieży w śpiewie i muzyce, nie tyle ze względów materialnych, ale duchowych i należytego wychowania. Zadaniem muzyki, według Arystolesa, jest kształcić dobrych obywateli. A mistrz jego Plato przed innemi sztukami zalecał uprawę muzyki, sądził bowiem, że nie bardziej nie usposabia młodzieży do tego co piękne, dobre i wzniosłe, jak śpiew i muzyka, wlewając w dusze poczucie miary i zgody.

Do kompletu chóru franciszkańskiego należą chłopcy miejscowego pochodzenia od lat 10 do 14, w liczbie 8 lub 10. Zwykle przed nabożeństwem w presbiteryum ukazywał się parami szereg arabszyków i rozpruwając się na dwie części znikał za zastonami zakrywającemi chór zakonny. Ile zaś razy z potrzeby ceremonii zastony się odkrywały widać było małych śpiewaków, poważnie z założonemi na pierś rękoma obok siebie stojących. Okazalej jeszcze występowali chłopcy na konkluzyi Bożego Ciała, ponieważ pierś ich zdobiły ordery po dwa, trzy, a nawet u niektórych cztery. Głosy mają zazwyczaj czyste, donośne, dźwięczne, tak, że po ich śpiewie nieraz dość długo w uszach melodya się odbija. Ze śpiewu prostych niewińczych chłopców może najwięcej Bóg ma chwały „ex ore infantium—perfectisti laudem“.

W innych miejscach Palestyny nie wyróżniającego się pod tym względem nie spotkaliśmy, wyjąwszy Nazaret, gdzie na głosy śpiewana, przy akompaniamencie organów, litania do Matki Boskiej wszystkim nam się bardzo podobała.

Ks. P. D.

Korespondencye:

Ze Skempego (p. Lipnowskiego).

Pocieszającym nader było dla serca każdego katolika, dbającego o chwałę Bożą, a w szczególności dla miłośników muzyki kościelnej, czytać w № 7 tego miesięcznika o reformie muzyki kościelnej w miejscu tak drogiem sercu katolickiemu, jakim jest Częstochowa, miejscem wstawionem cudami Maryi. Gdy bowiem jeszcze przed niedawnymi czasami wiele ubolewano nad profanowaniem miejsca przez niegodną tegoż miejsca muzykę i śpiewy, dowiadujemy się naraz, co ludzie gorliwością chwały Bożej tknięci czynią, jakich to ofiar nie podejmują, aby tylko Bóg był godnie i w należyty sposób wielbiony. To też cześć im za ich szlachetne dla Boga przedsięwzięcia, za ich gorliwość i poświęcenie w sprawie chwały Bożej.

Ale tembardziej można się cieszyć, widząc, że od miejsc poświęconych czei chwale Królowej Niebios, miejsce szczególniej przez nią uprzywilejowanych i wybranych rozpoczyna się pożądana reforma, a raczej przywracanie i naprawa muzyki kościelnej. Bo oto, za przykładem starszej swej siostry poszła i druga, podobnie cudami Maryi słynąca i dobrze nam znana miejscowość, która na wóztamtęj, poczyną otwierać podwoje swej świątyni dla muzyki świętej i śpiewu jedynie godnego Królowej Nieba.

Cheemy mówić o Skempem, znajdującem się w guberni Płockiej, powiecie Lipnowskim. Wprawdzie, bezstronnie mówiąc, nie stanęła tu jeszcze muzyka

święta na takiej stopie, na jakiej widzimy ją w Częstochowie, owszem, to dopiero początki i podwaliny jej przyszłości, ale cofnąwszy się wstecz zważywszy na krótkość czasu i nierówność środków do rozporządzania, i tak można się cieszyć z postępu, jaki się już okazał na tem polu w klasztorze Skempskim. Bo oto, gdy porównany jak było i jak jest, zrozumiemy, że ręka do pług przyłożona, fundament założony, nadzieja lepszych czasów zabłysła. Jeszcze niedawnymi czasami śpiewano mszę w sposób niezgodny ani z prawem, ani z duchem kościoła, wykonywane utwory wcale przez kościół nieprzyjęte i w języku nie liturgicznym, tymczasem teraz, zwłaszcza w niedziele i święta, możemy usłyszeć, poważne i piękne melode: *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus i t. d.*, słyszymy *Gloria* i *Credo* w całości wykonywane tak podług melodyj gregoriańskich urzędowo przez kościół przyjętych, jak i utworów prywatnych autorów, lecz przez kościół zaaprobowanych, jak *Molitor*, *Singenbergera*, *Witta* i t. p. Szkoda, że nie są jeszcze uwzględnione części zmienne, jak: *Introity*, *Gradualia*, *Offertorya* i *Komunie*. Każdy kościół winien posiadać do nich odpowiednią książkę z nutami, mianowicie *Graduale Romanum* albo przynajmniej *Compendium Gradualis*. Gdy dawniej nieszpory wbrew wyraźnym przepisom kościoła wykonywano w sposób bardzo niewłaściwy, np. bez *Antyfon*, *Psalm* i *Hymn* w melodyjach dowolnych, a co gorsza, w niektóre dni (np. w *Soboty*) organista ograniczał je tylko do 3 psalmów, skracając niewłaściwie, — teraz, dzięki rządowi obecnego ks. proboszcza, prawo liturgiczne przywróconem zostało. Nieszpory tak 1-sze, jak 2-gie każdego święta, tak *Sobotnie*, jak *Niedzielne*, zawsze w całości muszą być odprawione. *Antyfony*, oraz *tony psalmowe* i *Hymny* ściśle podług *Antyfonarza* odśpiewywane i t. d. Oprócz tego zaznaczyć należy, że od czasu do czasu występuje tu ze mszami czyste kościelne i chór miejscowego seminarjum nauczycielskiego pod batutą swego profesora, kompetentnego muzyka i gorliwego zwolennika muzyki liturgicznej, p. A. Szałowskiego. Miejscowy organista, p. Z. również przykłada swych starań i zabiegów względem podniesienia chwały Bożej i wytrwale dąży do obznajomienia się z przepisami kościoła i ścisłego tychże zachowywania, może więc być słusznie wzorem dla innych, a przedewszystkiem dla okolicznych organistów.

Tak piękne początki zawdzięczać należy gorliwości miejscowego proboszcza, ks. J. P., który choć nie tak dawno objął rządy futejszej owczarni Chrystusowej, już tak wiele zrobił dla chwały Boga, czei Maryi. Pomijamy tu gorliwą działalność tego sz. kapłana na ambonie i w konfesyjale, jako nie należące do zakresu sprawy tu rozbieganej, ale dosyć wspomnieć na jego pilne przestrzeżenie i szanowanie zawsze i wszędzie praw kościoła, zaprowadzony chwalebny zwyczaj odśpiewywania codziennie *Godzinek* ku czei N. Panny, na gorliwość w rozszerzaniu czei Maryi przez wydawnictwa książeczek o Niej traktujących, jako to: pięknej tak treścią, jak melodyą, pieśni „*Cudowna Skempska*“, którą sam ułożył lub dziełką, podającego historję i opis cudownego miejsca, które to dziełko wydaniem zostało w *Sierpniu* z okazji 400-letniego jubileuszu, który w tym roku na *Zielone* świętki i na uroczystość *Narodzenia N. M. P.* był tam obchodzony.

Oby tylko błogosławieństwo Niebios towarzyszyło raz rozpoczętemu dziełu!

Testis.

Treść: Echo z niedalekiej przeszłości. — O kontrapunkcie. — Literatura i krytyka: Głos i jego kształcenie w sztuce śpiewu, Katechizm muzyczny dyktanda. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Estetyka. — Rozmaitości: Sekcja muzyki kościelnej, Wyższy kurs muzyki kościelnej, Przykład godny naśladowania, Wrażenia ze śpiewu i muzyki na Wschodzie. — Korespondencje. — Odpowiedzi Redakcyi. — Nuty. — Ogłoszenia.

Adres Redakcyi: Płock.

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

Wydawca i za Redaktora **ks. dr. Teofil Kowalski.**

Дозволено цензурою. Варшава 18 Ноября 1896 г. Друк Мieczysława Gutkowskiego w Płocku.