

SEMINARIUM
HISTORJI I TEORJI MUZYKI
Uniwersytetu Jagiellońskiego
w KRAKOWIE.

SPIS RZECZY
„ŚPIEWU KOŚCIELNEGO”,
ZA ROK
⇒ 1896. ⇐

ARTYKUŁY WSTĘPNE.

Nr		Str.
	Wstępny. Od Redakcyi	1
1.	Tak było, tak niech będzie	1
2.	Nieco z historii muzyki w Polsce	17
3.	„ „ „ „ (Ciąg dalszy)	33
4.	„ „ „ „ (Dokończenie)	49
5.	Przyczynek do historii śpiewu	65
6.	Krótki zarys upadku muzyki kościelnej	81
7.	„ „ „ „ „ (Ciąg dalszy)	97
8.	„ „ „ „ „ (Dokończenie)	113
9.	Przyczynek do muzyki i śpiewu kościelnego.	129
10.	Nieco z niedalekiej przeszłości	145
11.	Luźna kartka z dziejów muzyki kościelnej	161
12.	Echo z niedalekiej przeszłości	177

	Wstępny. O KONTRAPUNKCIE przez Ks. Leona Moczyńskiego	7
1.	„ „ „ „ „	4
2.	„ „ „ „ „	19
4.	„ „ „ „ „	52
5.	„ „ „ „ „	66
6.	„ „ „ „ „	85
8.	„ „ „ „ „	115
9.	„ „ „ „ „	132
11.	„ „ „ „ „	164
12.	„ „ „ „ „	180

N ^o		Str.
	Wstępny. O HARMONII przez Henryka Makowskiego	9
1.	„ „ „ „	6
2.	„ „ „ „	21
2.	Zasadnicze podstawy muzyki przez Joachima Glińskiego	22
3.	Kilka uwag praktycznych o organistowstwie	36
4.	„ „ „ „ (Ciąg dalszy)	54
5.	„ „ „ „ (Dokończenie)	68
7.	Słówek o organistach	100
9.	Czego obecnie wymaga reforma od organistów	133

LITERATURA I KRYTYKA.

Wstępny	9
1. Śpiewacy i śpiew kościelny na chrześcijańskich nagrobkach w Rzymie od IV-go do IX-go wieku	7
Rocznik dla organistów na rok 1896	8
2. Preludya Walczyńskiego opus V i VI. Musica sacra.	23
3. Hanslik „O pięknie w muzyce“. Rocznik muzyki kościelnej	37-38
4. Hanslik „O pięknie w muzyce“. Ambros „Granice muzyki i poezyi“	56
Szkoła na melodykon lub Fisharmonię. Zbiór Preludyi	57
5. Cationale ecclesiasticum. Manuale chorale.	71
6. Podręcznik historii muzyki	86
Studyum biograficzne Palestryny. Missa in hon. S. Antonii. Missa Patriarchalis. Konkurs na pieśń i inne wydawnictwa	87
7. Zasady E. F. Richtera. L'organo del Santo. Responsorya. Missa in hon. S. Casimiri	102
8. Historia muzyki	118
Der Nutzen und die Zulässigkeit	119
9. Muzyka i jej przedstawiciel A. Rubinstein	135
Rady muzyczno-pedagogiczne A. Spaska	137
10. Antyfony do Matki Bożej. Missa III de Spiritu Sancto. Offertorya. Laudes Diversae. Missa in hon. S. Caeciliae. Litaniae Lauretanae	150
11. O prawach ekspresji muzycznej.	167
12. Głos i jego kształcenie w sztuce śpiewu	183
Katechizm muzycznego dyktanda	184

PRZEWODNIK W WYBÓRZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Wstępny	10
1. Msze na jeden głos bardzo łatwe. Msze żałobne na jeden głos bardzo łatwe	10

Nr		Str.
2.	Msze na jeden głos łatwe.	23
3.	Msze na jeden głos łatwe. Msze na 1 głos z orkiestrą łatwe .	39
4.	Msze żałobne na jeden głos łatwe	58
5.	Msze na jeden głos średniej trudności.	72
6.	Msze na 1 głos i żałobne na 1 głos średniej trudności	88
7.	Msze na dwa równe głosy, bardzo łatwe. Msze żałobne na dwa równe głosy, bardzo łatwe. Msze na 2 równe głosy, łatwe .	103
8.	Msze na 2 równe głosy, łatwe. Msze żałobne na 2 równe głosy, łatwe	120
9.	Msze na dwa równe głosy, średniej trudności	137
10.	Msze na 2 równe głosy, średniej trudności	150
11.	Msze na dwa równe głosy, średniej trudności	168
12.	Msze na 2 równe głosy, średniej trudności	184

Wstępny. CZY PIĘKNA MUZYKA ŚWIECKA JEST STOSOWNĄ W KO-
ŚCIELE

		11
1.	(Dokończenie)	10
2.	ESTETYKA, przez Antoniego Millera	24
3.	„ „ „ „	40
4.	„ „ „ „	58
5.	„ „ „ „	73
6.	„ „ „ „	89
7.	„ „ „ „	104
8.	„ „ „ „	121
9.	„ „ „ „	138
10.	„ „ „ „	152
11.	„ „ „ „	168
12.	„ „ „ „	185

ROZMAITOŚCI.

1.	Jubileusz Noskowskiego. W Katedrze Włocławskiej	12
2.	Odpowiedź na recenzję Sz. Ks. W. T., pomieszczoną w № 52 „Przeglądu Katolickiego“ roku zeszłego	26
3.	Imielnica. Uchwały Kongresu w Bordeaux, dotyczące się śpiewu gregoriańskiego i muzyki kościelnej (Lipiec 1895 r.)	41
4.	Śpiewy kościelne w Katedrze Włocławskiej	60
	Uchwały Kongresu w Bordeaux	61
5.	Rożaniec i Godzinki. Sekcja muzyki kościelnej. Śpiewy Wiel- koćtygodniowe w Płocku. 40-godzinne nabożeństwo w Imielnicy	76
6.	Odpust św. Floryana w Radzanowie pod Płockiem. Odznaczenie. Okólniki. Nowe czasopismo poświęcone muzyce kościelnej. Zmarli.	91

7.	Muzyka kościelna w Staroźrebach pod Płockiem. Śpiew kościelny w Płocku. Okólnik ks. Biskupa Huberta Simona o grze organowej	106
8.	W klasie gry organowej. Komitet sekcji muzyki kościelnej przy W. T. M. Bielsk. Posłuszeństwo organisty	124
9.	Postęp w muzyce kościelnej. Ratysbona	140
10.	Przyjemność i korzyść zarazem	153
	Konserwatorium Warszawskie. Korespondencya miejscowa. . .	157
	Ś. p. E. Stehle	158
11.	Dobrzyń nad Wisłą. Doroczna uroczystość poświęcenia Katedry Płockiej. Brzezin archidiecezji warszawskiej	170
	Śpiewy w Warszawie. Wrażenia ze śpiewu i muzyki na Wschodzie	171
12.	Sekcja muzyki kościelnej. Wyższy kurs muzyki kościelnej . .	187
	Przykład godny naśladowania. Wrażenia ze śpiewu i muzyki na Wschodzie	189

K O R E S P O N D E N C Y E .

Wstępny.	Z Płockiego. Z Łomży. Z Sejneńskiego. Z Wilna . . .	13
1.	Z Płockiego. Z Grodna. Z Dąbrowy. Z Kowna	13
2.	Ze Żłubin. Od organisty z Podolskiej gub. Z Kowna. Z Kowna. Z Płockiego. Z Mińska	37
3.	Z Płocka. Z Pałuk. Z Sandomierza. Z Sejneńskiej diecezji .	43
	Grodno i Kowno. Żyrmy. Z Kowna. Z Wilna	45
	Z Wilna. Niżnij Nowgorod w lutym	47
4.	Z Radomskiego. Od organisty z Podolskiej gubernii	62
5.	Z Radomskiego. Stryków. Ze Żłubin. Z Kowna.	77
6.	Z Wilna. Z gub. Kazańskiej. Z dekanatu Łęczyckiego	92
	Włocławek. Z Krzynowłogi Wielkiej. Z Saratowa	94
7.	Z Ostrowskiego. Z Łodzi. Z Częstochowy. Z Mińska. Z Kowna .	108-112
8.	Z Wilna. Z diecezji Żytomierskiej. Z Kowna. Z Łodzi . . .	125
	Z dekanatu Łęczyckiego	128
9.	Z Galicyi. Z Osieka, p. Rypińskiego. Z pod Seju	142
10.	Z pod Seju. Z dekanatu Włoszczowskiego, diecezji Kieleckiej .	158
	Z Wilna. Z Kowna.	160
11.	Z Moskwy. Z Konińskiego. Z Lutomińskiego, gub. Piotrkowskiej	174
12.	Ze Skempego. Z Częstochowy. Holszany. Wilno. Z Konińskiego Oborek	191

W № 5 pomieszczona jest modlitwa śpiewającego w chórze kościelnym.

ODPOWIEDZI REDAKCYI.

OGŁOSZENIA.



MIESIĘCZNIK POŚWIECONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

TAK BYŁO, TAK NIECH BĘDZIE.

Powtarzają przeciwnicy reformy Śpiewu Kościelnego. Czy mają słuszność, zobaczmy.

Nie będziemy zapuszczali się w kwestye, jak było przed koncylium trydenckiem, to tylko powiemy, że sobór ten, na sesyi 22-ej, wyraźnie określił: że jakkolwiek msza św. zawiera dla wiernych bardzo wiele rzeczy pouczających, jednakże wydało się ojcom niedobrem zezwolić, by takowa była odprawiana w języku ludowym. A skoro Kapłanowi zabroniono odprawiać mszę św. w narzeczu miejscowem, zabroniono też i dyrygentowi, organiście i śpiewakom, podczas liturgii, śpiewać w tymże języku ludo-

wym. Msza bowiem uroczysta, ze względu na jedność akcyi: celebransa, ministrantów i chóru, wymaga zachowania jedności w obrzędach zewnętrznych. Jeżeli przeto, kapłan nie może bez zezwolenia Stolicy Apostolskiej odprawiać nabożeństwa po polsku, nie może też organista, resp. chór, śpiewać w tymże języku.

Że, po soborze trydenckim, śpiewano po łacinie, nie tylko części stałe mszy św.: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus Dei, ale i zmienne: Introitus, Graduale, Alleluja, Tractus, Sequentia, Offertorium, Communio, okazuje się z dzieł pozostałych 16-go wieku ¹⁾. Taż sama praktyka pozostała w wieku 17-ym ²⁾.—W tym czasie, jakkolwiek muzycy kościelni brali już temata, do swych utworów, nie z chorału gregoriańskiego, lecz z pieśni świeckich, madrygałami zwanych ³⁾, i rzucili pomost do muzyki świeckiej 18-go wieku, przez wynalezienie oratorium, dramatu (z początku z tekstem religijnym, później ze świeckim), jednakże przepisy liturgiczne w całej pełni, były zachowywane. A nawet i wiek 18-ty zostawił nam ślady śpiewu liturgicznego ⁴⁾. Dosyć, gdy wspomnę o Grzegorz Ballabene słynnym kompozytorze kościelnym i o naszym Grzegorzu Górczyckim, kapelmistrzu królewskim w Krakowie. Obydwaj są z drugiej połowy 18-go wieku. Msza G. Ballabene, na 12 chorów i na 48 głosów ułożona, była wykonywaną w r. 1774.—A tak, jeżeli koniec 18-go wieku, świadczy o zachowaniu przepisów kościelnych, czyż słuszne jest twierdzenie: *tak było, tak niech będzie* ⁵⁾?

Gdzież tedy przyczyna złego, z kąd bierze początek lekceważenie przepisów obowiązujących, podczas służby bożej, uroczyste odprawianej?

Przyczyn złego możnaby wiele naliczyć, tu wszakże wspomnimy o niektórych.

Skoro tylko muzycy kościelni, w drugiej połowie 17-go

¹⁾ Świadczą Giovanni Pierluigi da Palestryna, Ludovico da Vittoria, Luca Marenzo, Giovanni Maria Nanini, Felice Anerio, Gregorio Allegri, Francesco Suriano, Orlando Lasso, Jacob Gallus, Leo Hasler, Gregor Aichinger, Joannes Eccard, Michael Praetorius, Hermann Finck, Sebastyan Felsztyński, Marcin Leopolda, Wacław Szamotulski, Mikołaj z Poznania, Krzysztof Borek, Zajączek, Tomasz Szadek, Paligoniusz, Mikołaj Gomółka i inni.

²⁾ Świadczą utwory kompozytorów takich, jak: Domenico Allegri, Orazio Benevoli, Antonio Maria Abbatini, Virgilio Mazzocchi, Abundio Antonelli, Ludovico Viadana, Mikołaj Zieliński, Luca Marenzio, Asprilli Pacelli, Marco Schachi, Vinc. Lilius, Bartholomaeus Pekieli i inni.

³⁾ Co przedewszystkiem, daje się spostrzegać, w szkole niderlandzkiej.

⁴⁾ Ambros, *Geschichte der Musik*, IV b. s. 118; B. Kothe, *Musikgeschichte*; Haberl, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1890.

⁵⁾ Jak zaś u nas stał śpiew liturgiczny, pokażemy to w numerze przyszedłym.

wieku, poczęli brać motywy do kompozycji kościelnych, z pieśni ludowych, następstwem koniecznem było, nadać utworom tym, formę lżejszą. Już Viadana, począł wprowadzać do swych dzieł madrygały (motywy z pieśni ludowych), a ci, co po nim tworzyli dzieła nowe, żaden już nie wrócił do stylu Palestriny. Valentini, Kapsberger i inni ⁶⁾, oto przedstawiciele kierunku nowego. Całi zajęci odnajdywaniem coraz to nowych form muzycznych. Przytem koniec 17-go wieku i początek 18-go, jest to czas, rozwijającej się opery, czas, w którym dyrygenci chó-rów kościelnych, szukać poczęli sławy na arenie publicznej, wystawiając operę. Tak, że każdy prawie kapelmistrz kościelny, był zarazem muzykiem świeckim, twórcą opery. Monteverde, dyrygent chóru św. Marka w Wenecyi, jest zarazem autorem oper i założycielem pierwszego teatru opery w Wenecyi 1637 roku; Scarlatti tworzy 200 mszy, lecz zarazem wydaje 106 oper; Haydn komponuje 15 mszy, lecz przytem tworzy i opery; dla twórcy Don-Juana ⁷⁾, nie nie przeszkadza służyć kościołowi w Salzburgu.

A gdy dodamy, że niektórzy z kompozytorów rzeczy niby kościelnych byli protestantami, wówczas będziemy mieli odpowiedź, z kąd tak wiele utworów nieliturgicznych, którymi dziś wykonawcy profanują mury świątyń pańskich.

Wobec takich okoliczności, gdy jeszcze dodamy inne, jak: 1) rozprzeżenie ducha karności kościelnej, nawet gdzieniegdzie i w duchowieństwie w 18-ym, i w początkach 19-go wieku, 2) nieszczęścia polityczne, których widownią była Europa, będziemy mieli opis przyczyn złego, prawie skończony. Bo przypomnijmy sobie dzieje, kiedy to Febroniusz szerzył zarazę nieposłuszeństwa dla kościoła, spojrzyjmy na te ciągi józefinizmu, zadane oblubienicy chrystusowej, powtórzmy imiona takie jak Voltaire i za nim cały szereg racjonalistów, materialistów, chcących zniweczyć chrześcianizm cały, pomyślmy, czy wówczas, kiedy nie tylko świecki, ale niekiedy i duchowny, przejęty ideami takimi, lekcewał powagę kościoła, czy wówczas, pytajmy, można przypuszczać, by ten sam człowiek, dla którego nie świętego nie było na ziemi, dla którego kościół i teatr, był jednym i tem samem, dla którego nie treść słów liturgicznych, nie duch liturgii, lecz cały chaos dźwięków najróżnorodniejszych, bez względu na formę i słowa, przedstawiał piękność i przyjemność, by taki człowiek dbał o kościół, o chwałę bożą, o przepisy liturgiczne? A gdy przypomnimy

⁶⁾ Giacomo Carissimi, Giovanni Legrenzi, Claudio Monteverde, Alessandro Scarlatti, Durante, Leonardo Leo, Fux i wielu innych.

⁷⁾ Mozart.

wpływ protestantyzmu w używaniu języka ludowego, podczas nabożeństw uroczystych, niebaczość pasterzy wielu, czy jeszcze mało przyczyn, do wytlomaczenia, niezachowania przepisów kościelnych. Nadto na chórach, w tym czasie, rzadko gdzie dyrygentem lub organistą, był duchowny. o co przedtem się ubiegano i poczytywano za zaszczyt. Świeccy nieznający ducha kościelnego, ducha liturgii, nierozumiejący języka łacińskiego, ujęli ster muzyki kościelnej i doprowadzili do stanu tak smutnego, w jakim ją dziś widzimy. Do stanu tem smutniejszego, że gdy dziś, odezwie się dusza miłująca rzeczy te święte, znikąd nie ma pociechy, i może przyrównać do siebie słowa Jeremiasza lamentacyi: *plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius in maxillis eius; omnes amici eius spreverunt... et facti sunt ei inimici....* *Placząc płakało w nocy, a łzy jego na czeluściach jego; nie ma-z ktoby je cieszył, ze wszech miłośników jego; wszyscy przyjaciele wzgardzili... i stali mu się nieprzyjaciółmi*¹⁾.

Lecz jeszcze nie koniec. Słów kilka, a przyczyna złego jaśniej się okaże. Niemalży wpływ na pogorszenie muzyki kościelnej wywarły wypadki polityczne w Europie, w końcu przeszłego i na początku tego wieku. Rewolucya francuska obalał ołtarze, a zamiast Boga sprowadza do świątyń szatana, upostaciowanego w ciele ludzkim; duchowieństwo. tak świeckie, jak zakonne wygnane, tuła się poza granicami ziemi rodzinnej,—co zdaje się nie wpłynęło dodatnio, na ustrój normalny chórów kościelnych.—Prusy przerażone klęską pod Jena i Austerlitz, Napoleon roznoszący wszędzie przestrah i nieład, brak szkół muzyczno-kościelnych, brak funduszków na utrzymanie chórów, oto przyczyny głównejsze upadku śpiewu kościelnego.

W warunkach takich nie dziwnego, że śpiew liturgiczny został zaniedbanym. Ale, że dziś istnieje jeszcze w stanie opłakania godnym, to trzeba przypisać niechęci jednostek dla tego, co jest kościelnem, liturgicznem. Dziś, kiedy pasterz Najwyższy zachęca do zaprowadzenia muzyki kościelnej i zachowania przepisów liturgicznych, niepodobna wynaleźć silniejszy nadto bodziec, by wszystkich, do reformy śpiewu kościelnego pobudzić.

O KONTRAPUNKCIE.

przez

Ks. Leona Moczyńskiego.

(Ciąg dalszy)

Głos ludzki, jest najprzedniejszem, najszlachetniejszym narzędziem muzycznym, przewyższającym pięknoscią wszystkie inne. Jest-to na-

¹⁾ Jam. Jer. 1, 2.

rzędzie zależne wprost od rozumu i serca człowieka, i dla tego można niem tak doskonale oddać wszystkie wrażenia, myśli i najsubtelniejsze odcienia uczuć ludzkich. Byłoby przeto rzeczą niewłaściwą, przeznaczać głos ludzki w muzyce tylko do roli podrzędnej, uczynić go zależnym, a nie samodzielny; owszem dla niepospolitych zalet, należy się mu wszędzie w muzyce pierwszeństwo, a przynajmniej równouprawnienie z głosami (instrumentami) w melodyi udział biorącymi. Dla głosu ludzkiego jest najodpowiedniejszą ta kompozycya, która w każdym głosie ma swoje osobną melodyę.

Skala (objętość, rozciągłość) głosu ludzkiego, jest wprawdzie w ciasne ujęta ramy, gdyż pojedynczy głos posiada, w zwykłym porządku rzeczy, zaledwie 13 tonów gamy diatonicznej,¹⁾ a wszystkie gatunki głosu ludzkiego (Sopran, Alt, Tenor, Baryton, Bas) nie przekraczają liczby 25 tonów tejsze skali; ale tony te są za to najpiękniejszymi ze względu na to, że głosy pojedyncze wydają je bez wysiłku połączonego z krzykiem, że tony te, leżą w oktawach *naturalnych* danego głosu. Jeżeli zważymy jeszcze, że każdy głos pojedynczy ma swoje odrębne brzmienie charakterystyczne, swój koloryt, która-to okoliczność, nieocenione oddaje usługi polifonii, to prawie bez wahania, gotowiliśmy głosować za tem, żeby nie jednemu, ale każdemu głosowi ludzkiemu dawać w kompozycyi kilkuniosowej melodyę osobną tj. prowadzić głosy podług zasad kontrpunktu. Wtenczas uwydatnia się doskonale charakterystyczna różnica dźwięków w każdym pojedynczym głosie; kompozycya zaś przez powtarzanie kolejno w rozmaitych głosach tej samej melodyi (motywu) nabiera z każdym taktem coraz więcej życia, zaostrza uwagę, wreszcie porywa i podnosi duszę ku Bogu, której święte uczucia, pokory i skruchy, radości i uwielbienia, dla miłosierdzia, dobroci i majestatu bożego, są jakby odgłosem pieśni świętej.

Ułatwieniem niemałym jest w polifonii to, że znajdują tu zastosowanie tylko interwale²⁾ proste i łatwe do trafiania; o skomplikowanych i zagmatwanych interwalach chromatycznych, niema w naszym śpiewie ani mowy. Te ostatnie są wymysłem późniejszych czasów, kiedy instrumentacya, wyłamując się z pod prawideł ścisłego stylu, nowe wynalazła dla siebie szlaki i w olbrzymim zapędzie swoim, zamyśliła przy niezaprzeczonem wpływie na muzykę wokalną, zdobyć także śpiew kościelny. (Beethoven, Mozart, Moniuszko, Liszt). Po kompozycyach polifonicznych, opartych na eborale, poznać można od razu, że są przeznaczone wyłącznie do kościoła *dla chwały bożej*; są one niejako szatą świąteczną chorału gregoryańskiego. Kompozycye zaś w stylu nowożytnym czyli wolnym, naśladujące świeckie kantaty, nie kwalifikują się zupełnie do kościołów katolickich; podobać się one mogą tylko domorostym zwolennikom tego świeckiego stylu, nie rozumiejącym prawdziwego ducha nabożeństwa katolickiego. Zamiast pociągnąć duszę ku Bogu, wprost przeciwny sprawiają skutek; zmysł jeno słuchu wabią i pieszczą, rozpraszając umysł przypominaniem tysiącznych kombinacyj i zwrotów, nie tylko z symfonii, oratoryów i oper, ale nawet z plochej i banalnej muzyki.

Zważwszy na wszystko, przychodzimy do wniosku, że trzeba nam kształcić się na wzorach arcydzieł diatonicznych, ściśle kościelnych,

¹⁾ Gamę diatoniczną nazywali Grecy tę skalę, która od rozpoczynającego tonu aż do oktawy obejmowała dwa wielkie półtony (*ef: hc*) i pięć całych tonów; np. *E F G a h c d e*, jest gamą diatoniczną (trzeciego trybu kość.). Obszerniej pomówimy o tem przy trybach kościelnych.

²⁾ Odległość jednej nuty od drugiej.

i tworzyć, rozbierać i łączyć melodye diatoniczne, zostawiając na boku cały aparat melodyj, układanych podług prawideł stylu wolnego.

Nie zrażajmy się początkowym nawalem nazw i pojęć dotąd nam obcych. Podane wiadomości powinny się były stać dawno naszą własnością, skoro Panu Bogu i Kościołowi św. w tej sztuce rzetelnie służyć chcemy. Jeżeli ich dotąd nie posiadamy, to jeden i drugi rok sumiennej i wytrwałej pracy wypełni braki w tej mierze, a kompozycye polifoniczne, ich zrozumienie i—co za tem idzie—ich umiłowanie wynagrodzą nam sowiecie podjęte trudy, zachęcą do dalszego działania nawet na polu kompozycyi i zmniejszą liczbę wystraszonych malkontentów.

Całą rzecz o kontrapunkcie dzielimy na dwie główne części. *W pierwszej* części mówić będziemy o koniecznych wiadomościach z nauki o muzyce w ogóle i o trybach (tonacyach) kościelnych, następnie będziemy, podług pewnych prawideł, układać melodye diatoniczne, wreszcie połączymy takowe z sobą w kompozycyi dwu-, trzy-, i czterogłosowej. *W drugiej* części objaśnimy pojedyncze formy imitacji (naśladowania motywu w drugim głosie) i rozmaite gatunki polifonii, dając do tego przykłady z arcydzieł mistrzów muzyki kościelnej.

O HARMONII

przez

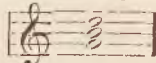
Henryka Makowskiego.

Określenie nauki harmonii. O akordach w ogóle i w tonacji majorowej.

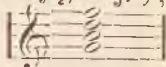
Harmonia jest to nauka o akordach, ich budowie i łączeniu między sobą.

Akordem nazywamy jednoczesne połączenie, podług pewnych prawideł, kilku dźwięków, których najmniej może być trzy. Dwa dźwięki, wzięte razem, nie stanowią akordu, lecz odległość. Stosownie do ilości dźwięków, wchodzących do składu akordów, przyjmują one rozmaite nazwy. I tak: mamy trójdźwięki (czyli akordy złożone z trzech dźwięków), czterodźwięki (złożone z czterech dźwięków) i pięciodźwięki (złożone z pięciu dźwięków). Akordy budujemy za pomocą ustawiania terecy nad tercją. Jeżeli, na przykład, weźmiemy piąty stopień gamy *C major*, t. j. ton *g*, i dołączymy do niego tercję *b*, do tej zaś terecy jeszcze jedną

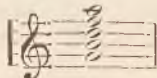
tercję *d*, to otrzymamy trójdźwięk *g, b, d*:



Jeżeli do tego trójdźwięku, dołączymy jeszcze jedną tercję, t. j. *f*, otrzymamy wówczas cztero-dźwięk, czyli akord septymowy:



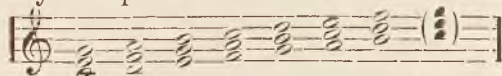
Dodawszy zaś do czterodźwięku tercję *a*, będziemy mieli pięciodźwięk, albo akord nonowy:



Trójdźwięk, akord septymowy i nonowy, nazywają się akordami pierwotnymi albo zasadniczymi; od nich, jak zobaczymy później, pochodzą inne akordy. Obecnie rzeczą naszą będzie wyłożyć teorię tyczącą trójdźwięków, wszelkie zaś inne akordy zostawiamy na później.

W taki sposób, jak budowaliśmy akordy na piątym stopniu gamy *C major*, możemy budować i na innych stopniach. W tym celu wypisu-

jemy gamę *C major* i, ustawiając tercyę jedną nad drugą, budujemy trójdźwięki na każdym stopniu.



I II III IV V VI VII VIII

Trójdźwięk VIII stopnia wzięliśmy w nawias i oznaczyliśmy małymi nutami, ponieważ jest on taki sam, jak na pierwszym stopniu, wskutek czego teoria harmonii nie uważa go za osobny akord.

Widzimy, iż każdy trójdźwięk, składa się z tonu zasadniczego (najniższy ton trójdźwięku), z tereyi i z kwinty. Przyglądając się bliżej, spostrzegamy w gamie majorowej trzy rodzaje trójdźwięków: trójdźwięki I-go, IV-go i V-go stopnia, posiadają wielką terecę i czystą kwintę; takie trójdźwięki nazywają się *wielkie* albo *majorowe*. Na II-im, III-im i VI-ym stopniach, trójdźwięki mają małą terecę i czystą kwintę; takie trójdźwięki nazywają się *małymi* albo *minorowymi*. Nareszcie trójdźwięk VII stopnia (h, d, f) posiada terecę małą i kwintę zmniejszoną, a taki trójdźwięk, nazywa się *zmniejszonym*.

Uwaga. Uczeń powinien wypisać w kajecie gamy majorowe do 7-u krzyżyków i bemoli, poczem na każdym stopniu gamy, budować trójdźwięk. Przy budowaniu akordów, znaki tonacyjne pisać, nie przy kłuczu, lecz przy nutach. Nauczyciel zadaje pytania następującego rodzaju: jaki trójdźwięk znajduje się w takiej, a takiej gamie, na takim, a takim stopniu? Następnie, nauczyciel wypowiada jakikolwiek dźwięk i każe na nim budować trójdźwięk wszystkich trzech rodzajów. Następnie pyta się ucznia, do jakiej tonacyi należą wypowiedziane trójdźwięki, i na którym stopniu gamy mieszczą się one. Każdy wypowiedziany przez nauczyciela lub ucznia trójdźwięk, uczeń uderza na fortepianie.



LITERATURA I KRYTYKA.

Śpiewacy i śpiew kościelny na chrześcijańskich nagrobkach w Rzymie od IV-go do IX-go wieku.

W październikowym zeszyście miesięcznika niemieckiego „Katolik“ (str. 289—304) umieścił znakomity uczony de Waal interesujący artykuł pod powyższym tytułem. Z niego dowiadujemy się, że lubo w pierwszych trzech wiekach chrześcijańskich, nie znaleziono dotąd w Rzymie, żadnych napisów grobowych o śpiewakach, nie należy sądzić, jakoby Kościół Chrystusowy wprowadził śpiew do swojej liturgii dopiero w IV-ym wieku, czyli po opuszczeniu katakumb. Relacya Pliniusza młodszego, namiestnika Bitynii, do cesarza Trajana (98—117) o chrześcijanach „śpiewających naprzemian pienia ku czci Chrystusa jako Boga“ dowodzi, że od samego początku chrześcijaństwa był śpiew w liturgii używanym. Na niektórych malowidłach katakumbowych z pierwszych trzech wieków, znajdujemy wprawdzie mitologiczną postać Orfeusza z arfą w ręku, otoczonego dzikimi zwierzętami, które oblaskiwał śpiewem swoim, ale symboliczne to malowidło przedstawia nam Chrystusa Pana, który jako duchowy Orfeusz, przyciąga dusze łaską swoją i taką sprawia w nich zmianę, że namiętności, rychło ustępują miłości.

Artykuł jest podzielony na dwie części. W pierwszej czytamy o napisach dla zmarłych śpiewaków, oraz o śpiewach przy pogrzebie.

Takich napisów odnaleziono dotąd w Rzymie dziewięć, a najdawniejszy na płycie kamiennej sięga czasów papieża Liberyusza (352—366). Jest on poświęcony pamięci biskupa Leona, pochowanego na Campo santo przy bazylice św. Wawrzyńca za murami. Płyta znajduje się obecnie w samej bazylice. Przed otrzymaniem dostojęństwa biskupiego sprawował urząd dyakona i jako taki, śpiewał długo Bogu na chwałę. W napisach powtarzają się często wyrazy: psallere, modulari, canere, to jest śpiewać.

W drugiej części zajmuje się autor napisami, które świadczą o skrzętej działalności dwóch papieży i biskupów. Że papieże zawsze otaczali śpiew kościelny swoją opieką, na to liczne znajdują się dowody, w księdze *Liber Pontificalis*. Na monumentach zaś rzymskich mamy dwa tylko napisy, które sławią papieża Deusdedit (zm. 618 r.) i pap. Honoryusza (zm. 638 r.) za ich troskliwość około śpiewu kościelnego. Nawet nagrobek Grzegorza W., którego słusznie czełmy jako ojca śpiewu kościelnego, nie wspomina słówkiem o niepospolitych zasługach jego na tem polu. W tej części zwraca też na siebie uwagę szczegół, że biskupi (mianowani w Galii), musieli już w VI-ym wieku wielkich dokładać starań, aby śpiew kościelny ochronić od świeckich naleciałości.

Artykuł swój kończy autor kilku uwagami historycznemi, które wykazują, że już i w tych wickach szpecili ludzie nieraz śpiew święty, dbając więcej o uznanie dla siebie i pięknych głosów swoich, aniżeli o chwałę Bożą. (str. 302, 303). Do takich stosuje św. Hieronim upomnienie, które powtórzyć można wszystkim ich naśladowcom: „Młodzieńcy, którym powierzono są urzędy śpiewaków w kościele, niechaj się przejmą tą zasadą, że Panu Bogu nie głosem, ale sercem śpiewać należy. Tak niechaj śpiewa sługa Boży, aby słuchacz podobał sobie nie w głosie jego, ale w słowach, które śpiewa.“

Ks. L. M.

Rocznik dla organistów na rok 1896, wydany staraniem Warsz. Towarzystwa Muzycznego, (Sekcyi Muzyki Kośc.). Rok piąty. — Warszawa. — Druk Fr. Czerwińskiego — str. 154. Cena 40 kop.

Wielec pożyteczny rocznik taki, wydał Ks. Br. Maryński po raz pierwszy w r. 1891 pod tytułem *Kalendarz dla organistów*. Powitany radośnie przez szczupłe jeszcze grono organistów dobrej woli, znalazł nowy kalendarz bardzo przychylną ocenę w „Muzyce kośc.,” której redaktor przeglądał go z prawdziwą przyjemnością i zalecał, dla nader pouczającej treści z życzeniem *ad multos annos*. (Muz. Kośc. 1891 Nr. 1). W latach następnych 1892, 1893 i 1894 staje się wydawnictwo to, jeszcze więcej interesującym, dla coraz bogatszej treści. Pomimo jednak wszystkich zalet Rocznika, rozchodził się on w tak małej liczbie egzemplarzy, że nie wracały się nawet koszta nakładu. Nie dziwnego więc, że inicjatorowie zawiesili wydawnictwo po czterech latach słabej stosunkowo vegetacyi. I byłoby się pewno życie rocznika na tych czterech latach skończyło; gdyby nie Warsz. Towarzystwo Muz. i wytrwała, bezinteresowna praca pierwotnego inicjatora. Połączonemi siłami duchowemi i materyalnemi, wydała ta nowa spółka, po jednorocznej przerwie, rocznik dla organistów na nowo, a ożywiony dzisiaj ruch, na polu muzyki kośc., upoważnia do mniemania, że pożyteczne wydawnictwo to, ma odtąd być swój, na długie lata zapewniony. Bo i wstydem byłoby dla nas, gdyby ponowione usiłowania ludzi, troskliwych o dostarczanie strawy duchowej dla bliźnich, poszły po kilku latach znowu na marne dla braku poparcia z naszej strony. *Sapienti sat!*

Rocznik dla organistów na rok 1896 przedstawia się prawdziwie świetnie, co czytelnicy ocenią nawet z następnej, pobieżnie przedstawionej treści. Na str. 5—17 mieści się kalendarz dla organistów tj. krótkie objaśnienie o każdym święcie, wyszczególnienie części zmiennych mszy św., które organista powinien koniecznie śpiewać, wskazówki o nieszporch każdego dnia, itd.

Objaśnienia te, z potrzebnemi corocznie zmianami, są dla organisty wielkiem udogodnieniem. Następujący po nich artykuł— „*Co sądzić o niezachowaniu przepisów liturgicznych podczas nabożeństwa uroczystego?*” podpisany literą K., wyszedł niezaprzeczenie z pod wytrawnego pióra. Jak na rocznik dla organistów, jest artykuł ten może zanadto naukowo traktowany, ale za to, dużo ciekawych szczegółów, dla braci kapłanów zawiera. Na czasie, jest wyczerpująco napisany artykuł, Ks. Br. Maryjańskiego: „*Przynyty dobrej muzyki kościelnej*”. Nie zawadzi, przejrzeć sobie parę razy tych kilka stronic, bo dopomoga nie mało do odróżnienia kompozycyi kość., od muzyki religijno-światowej, skutkiem złego smaku, rozpanoszonej na chórach kościołów naszych. W dalszym ciągu (str. 36—40) mamy pracę Ks. St. Gogolewskiego: „*O prozach czyli sekweneyach*”, których poprawne tłómaczenie, poprzedza kilka uwag historycznych. (Szkoda, że Sz. autor nie uwzględnił w nich nowszych na tem polu badań Schubigera, Kaysera i artykułów Baemkera, w rocznikach św. Cecylii z 1883 i 1885 r. Niektóre szczegóły przedstawiłyby się inaczej). Piękne słowa o organistcie (str. 45—50) dyktowało szczerą życzliwością przejęte serce. Jest w nich pod koniec objaśnienie dla Sz. Duchowieństwa, jakie nuty należy koniecznie na chór sprowadzić, a pod adresem pp. organistów życzenie umiejętnego i należytego z nich korzystania. Zajmujące szczegóły podają, następujące artykuły: „*Muzyka w Starym Zakonie*”. „*Stanisław Moniuszko*” (życiorys). „*Obowiązki kantora i dzwonnika w końcu XVI wieku*”.

O grze na organach (str. 60—63) pisze organista p. J. Furmanik. Podaje też udatną i łatwą melodyę na Introity z objaśnieniami. Na str. 62, zakradł się błąd oktav równoległych, między altem i basem, w drugim systemie liniowym, przy wyrazach alleluja; należy poprawić pod sylabą —le— w basie nutę *f* na *a*, w tenorze nutę *a* na *c*, nutę *f* zaś w basie całkiem, wykreślić. Sposób recytowania wszystkich części zmiennych we mszy św. na jednym tonie jest podany na str. 64—67. Wyrażnie chciałbym tu zaznaczyć, że tego sposobu używa się *tylko* przy zupełnym braku śpiewaków wyćwiczonych i nut odpowiednich. Oczywiście lepiej śpiewać tak, aniżeli konieczne rzeczy opuszczać; ale dążyć należy pp. organistom do tego, aby chorał był wykonywany podług nut. Wiele praktycznych korzyści przyniesie artykuł Ks. W. Bugajczyka, „*Nuty kościelne oraz niektóre uwagi praktyczne*.” Znajdą tu pp. organiści wskazówki, o nutach najpotrzebniejszych z starszej i nowszej literatury kościelnej, z wyszczególnieniem, co łatwiejsze a co trudniejsze, mianowicie: Organ towarzyszący chorałowi, potem msze jedno—i wielogłosowe, offertoria, nieszpory, msze rekwalne, preludia i t. d. Z pod tego samego pióra wyszedł też jasno napisany komentarz na psalm *Dixit Dominus*, który ułatwia zrozumienie tego, co się śpiewa. Powyższe artykuły są przeplatane krótkimi opowiadaniem z dziedziny muzyki i listami nadesłanemi do redakcyi.

Finis coronat opus (koniec wieńczy dzieło), można powiedzieć o tym roczniku, widząc przed sobą na zakończenie, (str. 103—153) tekst cały z *akcentami* na introity, graduały, ofertorya i komunie, podany podług mszału. Znalazły tu pomieszczenie i części zmienne mszy św. na niedziele, święta i uroczystości, w które zawsze i wszędzie odprawia się msza śpiewana. To ostatnie, z podaną wyżej recytacją, będzie niezawodnie rzeczą najwięcej pożądaną przez pp. organistów, a sz. wydawcy, należy się za takie udogodnienie, szczerza podzięką.

W końcu wypada nadmienić, że druk wyraźny i czytelny, ułatwia prędkie czytanie przy śpiewie. Przystępna cena 40 kop. za egzemplarz (nie licząc kosztu przesyłki) przyczyni się z pewnością do tego, że rocznik dla organistów na r. 1896 znajdzie się wkrótce, nie tylko w ręku każdego organisty, ale także na każdym chórze kościoła. Tego życzymy wznowionemu wydawnictwu, z całego serca.

Ks. L. M.

PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze na jeden głos bardzo łatwe.

1. Bruecklmayer Fr. op. 6 *Missa in hon. B. M. V.* Kompozycja przyjemna; objętość dźwięków zawiera od d¹, do e², z tego też powodu przystępna dla wszystkich. Do mszy tej, dodane jest Offert. „Ave Maria” i „Pange lingua.” Cena partycji wynosi 1 m. głos 25 fen. Wydawcą jest Pawelek.
2. Schoepf Fr. op. 65. *Missa in C moll.*
3. Schoepf Fr. op. 66. *Missa in F.* Msze Schoepfa mają to tylko do zarzucenia, iż brak im rytmiki dobrej. Cena dwóch mszy razem 1 m. 60 fen. głos jeden 25 fen. wyd. Böhm.

Msze żałobne na jeden głos bardzo łatwe.

4. Groiss J. *Requiem et Libera.* Dla początkujących nader przydatna kompozycja. Cena part. 1 m. 20 fen. głos każdy 30 fen. Wydawcą jest Seiling.
5. Singenberger J. *Requiem et Libera.* Nadzwyczaj przyjemna. Tę mszę można wykonywać i na 3 głosy S. A. B. Cena part. 80 fen. gł. 30 fen. Wydawcą jest Pustet.
6. Stein J. op. 60. *Missa pro defunctis.* Przy wykonaniu trzeba zwracać uwagę na deklamację i oddech właściwy, który nie wszędzie jest oznaczony. Cena partycji 1 m. 20 fen. głos poj. 26 fen. Wydawcą jest Pawelek.



Czy piękna muzyka świecka jest stosowna w kościele?

(Dokończenie).

Charakter muzyki liturgicznej, jest zupełnie odrębny. Przez to, że jest wpływem, emanacją z treści słów liturgicznych, tłumaczem czystej myśli bożej i ducha kościoła w jego obrzędach, musi być bezwarunkowo odrębnym, bo ma źródło niewyczerpane w psalmach, kantykach i hymnach kościelnych; muzyka zaś nieliturgiczna,—religijna, wyraża, jak wyżej rzekłem, *wrażenia* z rozważania prawd boskich, wyrażane w formie zbyt swobodnej, zależnej od osobistego gustu kompozytora, więc nie może wyrazić według myśli kościoła tych uczuć, które przystoją domowi Bożemu podczas liturgii świętej.

Wszystko, co kościół bierze na swą posługę, dążyć musi ku jednemu z nim celowi: udoskonaleniu człowieka. spotęgowaniu uczuć pobożności i osiągnięciu ostatecznego celu chrześcianina, oglądania Boga w chwale niebieskiej. Muzyka, jako sztuka, płynąca z uczucia i doń przemawiająca, będąc w posługach kościoła powinna dbać jedynie o podniesienie, o spotęgowanie uczuć pobożnych. Dlatego unika melodyi sztucznej i form zbyt zawiłych, mogących sprawić roztargnienie w słuchaczach. Im bardziej dba o prostotę, tem się wyżej wznosi, tem się staje bliższą piękną niebiańskiego ideału. Jakże więc pobożność jest potrzebną kompozytorowi liturgicznej muzyki, by mógł odezuć jej główną esencję, przejąć się szczytnością słów tekstu liturgicznego. W życiu wewnętrznym zagłębianie się w świecie duchownym, zerwanie z doczesnością i dążność zbliżenia się do Pierwowzoru duchowego, nazywamy—*mistycyzmem*. Muzyka liturgiczna, ponieważ ma takie dążności ma prawo na nazwę *muzyki mistycznej* i ten jej charakter *mistyczny* ostatecznie odróżnia ją od muzyki

religijnej, chociażby najpiękniejszej, a tembardziej czysto-świeckiej. Jeżeli porównany piękno tej ostatniej, z pięknem mistycznej, wtenczas tylko estetyk religijny zrozumie przepaść nieprzebytą, dzielącą tak odróżne charaktery.

W muzyce świeckiej panuje swoboda, nie krępująca się niczem, więc nie zastosowuje się wcale do powagi miejsca świętego. Chociaż posługuje się jednakowym materiałem-tonami, jednak jest samowolną w komplikacyi takowych. Ztąd melodye świeckie, odznaczają się wielkimi rzutami i często zmieniają barwę swoją; to żałośnie kwilą, to się sentymentalnie rozplywają, to znów gwałtownie miotają się, szukając spokoju w odmęcie kipiących namiętności i nie mogąc go znaleźć, wyrażają swą rozpacz jękiem bez nadziei. Towarzysząca melodyi harmonia odtwarza jej charakter: lubuje się w częstych dysonansach, wyrażających rozstrój w duszy ludzkiej i różne nią miotające uczucia: złość, rozpacz, szal i t. p. A że przejście od jednego stanu duszy do drugiego mają, z racyi *kontrastu* jakiś niepochwytany urok, przeto świeccy, kompozytorowie, szczególnie tegocześni, zbyt często gonią za efektem, uważając go za niezbędny warunek powodzenia kompozycyi.

Muzyka religijna również używa dysonanse, ale znacznie umiarkowaniej, i w innym celu. Stara się ona wzbudzić niesmak, wypływający z chwilowego podrażnienia sluchu, po którym następuje zadowolenie duchowe, słysząc uroczyste, poważne brzmienie konsonansów. Efekt tu służy środkiem, nie zaś celem. *Przeczcucie* istniejącego świata idealów boskich, wyrażone w potężnem brzmieniu konsonansów, sprawia właśnie to zadowolenie, którego słuchacz doznaje, słysząc kompozycye Bacha, Händla i t. p. Dla tego ten rodzaj muzyki dla swej niespożytej piękności przetrwa wieki i będzie kompozytorom wzorem do naśladowania, a estetykom źródłem niewyczerpanem dla studyów.

Muzyka liturgiczna, jako zwiastun *pokaju*, w melodyi i harmonii unika wszystkiego, co by mogło sprawić niepokój w modlącym się słuchaczni. Przeto melodya, unika efektaeyi, sprawiającej rozstargnienie. Jeżeli wyraża radość,—to ufną, patrzącą ze łzawego oka, jeżeli tryumf—to pokorny, boć on z łaski Bożej pochodzi, jeżeli smutek—to rezygnacyjny, jeżeli wreszcie boleść—to spokojną, nie sarkającą, niemą i cichą, jak boleść Chrystusa. Improperye Palestriny są takiego uczucia, żywym obrazem w tonach. Harmonia również nie wyraża niepokoju nagromadzeniem dysonansów, ale je używa jako przechodnie, lub dla wydatnienia piękna następującego konsonansu.

Takiego rodzaju muzykę Kościół św. nie tylko proteguje ale i *nakazuje*.¹⁾ Żeby zaś kompozytorowie, nie modyfikowali dowolnie jego zapatrywań ustanowił *przepisy*, których się trzymać mają. I dla tego ks. Surzyński w jednym ze swych artykułów twierdzi stanowczo: „Przedewszystkiem *przepis* Kościoła, a potem piękno“. Przyznając zupełną racyę temu twierdzeniu, chociaż nie raz słyszałem zarzut: „Jakto? piękno potem? co za nonsens?“ Tem zdaniem ks. Surz. wcale nie usuwa piękna na ostatni plan, lecz go owszem, stara się podnieść, gdyż zalecając *przepis*, *wskazuje źródło* niewyczerpano, prawdziwego piękna, z którego ma czerpać kompozytor natchnienie, *zmusza* trzymać się ducha Kościoła, stosującego muzykę, do swych całorocznych obrzędów. Każdemu zaś katolikowi wiadomo, że obrzędy, łącznie z modlitwą usną mają, na celu wzbudzenie pobożnych uczuć, przypominając *w ciągu roku* o różnych tajemnicach religii, o życiu Chrystusa Pana, o pięknie życia pozagrobowego. Symbolizm obrzędu łączy się ściśle z tekstem liturgii. Stosownie zaś do treści wewnętrznej modlitw liturgii i jej obrzędów układa się muzyka smutna, uroczysta, pokutna i t. p. Tak w ciągu roku trwająca różnaitość mistycznego nastrój liturgii, tworzy przeciwną wiązanke klejnotów melodyi, zrodzonych natchnieniem niezmiennym kompozytora, który pilnie słuchał głosu Kościoła w jego świętych, wspaniałych obrzędach. Przeto niech się nie dziwią wrogowie

1) Nakazuje przedewszystkiem chorał gregoryański. P. R.

reformy muz. kośc., że Kościół przede wszystkim zaleca mistrzów swoich, którzy życiem dali dowód, iż się zawsze poddawali wyrokowi Kościoła, zachowując ściśle *przepisy*. Trzymając się wskazanej drogi, oni wzniesli pod niebiosa polot geniuszu, jak np. Palestryna, Orlando Lasso, Vittoria i dr. Nie chcą podobania się, oklasków, nie blask sławy,—ale czystość intencji, ale stosowanie się do ducha treści słów liturgii, do symbolizmu obrzędów, nadało ich kompozycyom wyraz piękna boskiego, wiekami podziwianego i nieczłegłębionego.

Ta jest ostateczna przyczyna odrzucenia przez Kościół pięknej muzyki świeckiej, jako niezgodnej z duchem *ascetycznym* kościoła, ponieważ jej forma odznacza się ponętnością zmysłową, jest odbłaskiem tylko indywidualnej myśli kompozytora.

Piękno zaś liturgicznej muzyki, jako odbłask ascetycznego ducha kościoła, a więc ducha pokuty, pokory,—ma wszystkie cechy wielkości: majestatyczną powagę, uroczysty spokój, szczerą prostotę, zlanie treści z formą. Tylko taka muzyka jest stosowną w Kościele!

Antoni Miller.



ROMANTYŚCI.

Dnia 23 grudnia r. z. Warszawa, a z nią i cały świat muzyczny, obchodził trzydziestoletni jubileusz działalności kompozytorskiej prof. i dyrektora Z. Noskowskiego. Oby Bóg jak najdłużej zachował nam przy życiu, tak gorliwego działacza w duchu reformy Muzyki Kościelnej. Sekeya Muzyki Kościelnej szczyty się posiadaniem, wespół siebie, tak wielkiego muzyka, a w jej imieniu Redakeya *Śpiewu Kościelnego* składa życzenia, aby pozostałe chwile zużył i dla kościoła, oddając mu do użytku swe kompozycye. *Ad multos annos.*

W Katedrze Włocławskiej porządkuje się zwolna biblioteka kapitulna. Wśród gruzów i pyłu odnalazł zaskuszony i nieustrudzony badacz dawnych zabytków naszych, Ks. *Prałat Chodyński*, cenny foliał nutowy z XVI wieku, który, razem z dawnym gradualem, był w jeden ogromny tom, oprawny. Foliał (*imperial-folio*), z którego wydarto niestety na początku i na końcu kilkanaście kart, tak jest zatytułowany: *Octo Missae, quinque, sex et septem vocum, auctore Georgio de la Hèle, apud insignem cathedram Tornacensem phonasce. Antverpiae ex officina Christoph. Plantini, typographi regii, 1578.* (*Osiem mszy na 5, 6 i 7 głosów przez Jerzego de la Hèle, mistrza śpiewu w Przestawnej Katedrze Tornaceńskiej. Z drukarni Krzysztofa Plantina, drukarza królewskiego, w Antwerpii 1578 r.*).

Foliał, bogaty w ozdobne inicjały, zawiera cztery msze na 5 gł., dwie msze na 6 i dwie na 7 głosów. Msze są naturalnie drukowane po dawnemu tj. w starych nutach mensuralnych, bez kresek taktowych, w starych kluczach, i wszystkie głosy umieszczone na dwóch stronach; po lewej stronie *Superius* (Sopran), *Tenor I i II*, po prawej *Alt I i II*, *Bas*. Nuty i pauzy są dla każdego głosu na pojedynczych stronach tak umiętnie rozłożone, że wszystkie głosy kończą razem partyę swoją i po przewróceniu karty razem znowu dążą dalej. Wszyscy śpiewacy, od najmniejszych do największych, stawali przed takim foliałem, umieszczonym na pulpicie, i śpiewali mszę wskazaną. Ci zaś, którzy słaby mieli wzrok, i dla oddalenia od pulpitu, nut swobodnie czytać nie mogli, używali lunety.

Nazwisko kompozytora *la Hèle* rzadko napotykamy nawet w świecie muzycznym, choć powyższe msze świadczą o talencie i mistrzowskiej sztuce jego. Urodził się około 1550 r. w Hennegau, już w 1560 r. przyjęto go jako chłopca-śpiewaka do kapeli króla Filipa w Madrycie. W lat 10 potem otrzymuje posadę nauczyciela śpiewu w Tournai, a w 1576 r. zostaje kapelmistrzem naprzód w Tournai, potem (1580 r.) w Madrycie. Nazwisko jego znika z widowni 1591 r. Historyk belgijski *van der Straeten*¹⁾, wylicza cały szereg kompozycji jego, dla kapeli w Madrycie.

Ks. L. M.

^{*)} La musique aux Pays-Bas. Tom VIII. (La Hèle).

Nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Tego doświadczyliśmy z opóźnieniem wydania styczniowego numeru. Zwłoka kilkudniowa, dała nam sposobność dowiedzieć się, co sądzi o naszym piśmie prasa, wraz z *Przeglądem Katolickim*. Przykro nam, że na początku musimy polemikę prowadzić wcale niepotrzebną. „Przegląd“ niedawno pomieścił krytykę aż za pochlebną, teraz (Nr. 52 z. r.) pomieszcza rzeczy niewłaściwe.

Dla braku miejsca, odsyłamy sz. ks. W. T. do odpowiedzi Redakcyi Naszej, numeru tego, pod lit. P. M. R. S. W przyszłym numerze, postaramy się pouczyć szanownego krytyka, o wielu kwestiach bardzo interesujących.

Tymczasem nadmieniamy: *timeo lectorem unius libri*.

Prasie warszawskiej, za przyjęcie przychylne „Śpiewu Kościelnego,” składamy z wdzięcznością „Bóg zapłać.”

Korespondencye:

Z Płockiego.

W Zagrobie podczas mszy, słyszałem chór żeński dwugłosowy; śpiewano mszę po polsku. O wykonaniu nie nie powiem, gdyż dobre chęci zastąpią usterki. Ale czemu nie starano się wprowadzić na chór utworów zgodnych z prawem kościoła? Widocznie, to wydało się zbyt trudnem.

W Przasnyszu jest bardzo zdolny organista, ale cóż z tego, kiedy nie chce wziąć stanowczego rozbraju z tem, co niekościelne, kiedy trąby i kotły uważa za rzecz główną, a śpiew podrzędną. Wprawdzie i tam już zaczynają się ukazywać na chórze utwory klasyczne, ale do zaprowadzenia li tylko śpiewu bożego, daleko. Zapewne, że i tu, jak gdzie indziej, dobrym chęciom organisty stają na przeszkodzie rozmaite wpływy.

W przasnyskim powiecie (w Krzynowłodze Wielkiej) był niegdyś chór kościelny, nieźle prowadzony przez jednego z księży, ale teraz po wyjściu dyrygenta — podupadł.

W tymże powiecie, w Dzierzgowie — organista sam, bez chóru, popisuje się czasem z utworem klasycznym, głównie z dodatków do muzyki kościelnej.

W Mławie chór już stanął na stopie czysto kościelnej, dzięki staraniom i pracy miejscowego księdza. Szkoda tylko, że Mława nie postarała się zawrzeć stosunków z sekcją muzyczno-kościelną, której wpływ odbiłby się zapewne imponująco, na tamtejszym chórze. (d. c. n.) Ks. Br. Maryański.

Z Dąbrowy (gub. Grodz. pow. Sokolski).

W miasteczku Dąbrowie pod zarządem organisty p. Siedzika, egzystuje od 2 lat niewielki chór, składający się z 12 członków. Są to wszystko okoliczni gospodarze, których zamięlowanie do śpiewu, dla przysporzenia chwały Bożej, godne jest pochwały, a to tem bardziej, że od samego początku, pomimo trudności, zaczęto uprawiać śpiew czysto kościelny. Przy mozolnej pracy jednak, dojść można do pomyślnych skutków, albowiem repertuar dąbrowskiego chóru zawiera już kilka mszy i nieszpórów następnych autorów: a) Singenberger — „Missa in hon. J. Bapt.” b) Molitor — „Missa in hon. s. Fidelis a Sigm. Mart.” c) Molitor — „Missa Ang. Cust.” op. 13. d) „Requiem” Hallera op. 9. Nieszpory: Molitor op. 17, sectio 15 i op. 17 sect. 1. „O bone Jesu” Palestriny, „Tantum ergo” Singenbergera, Etta i innych. (Szczęść im Boże! p. R.).

Allegretto.

Z Grodna.

W Grodnie, w kościele farnym istnieje chór amatorski. Zasoby wokalne ma nieźle, ale nie znać w nim chęci do reprodukcji mszy, zgodnych z duchem liturgii św. Ilekroć mi się zdarzyło być na mszy w tym kościele, nie słyszałem żadnego utworu kościelnego. Organista gra biegle, improwizuje preludya dosyć udatnie, ale nie trzyma się w ramach kościelnego stylu. Nieruchome części, wcale nie są wykonywane. (Szkoda! p. R.)

Allegretto.

Z Kowna.

W prastarym grodzie naszym, jest okazała świątynia pod wezwaniem śś. Apostołów Piotra i Pawła. Opuszczoną była okropnie, — nabożeństwo też w niej odprawiane, nie odznaczało się porządkiem i świetnością. Chóru nie było żadnego, chyba kiedy się złożyło kółko amatorów na jaką mszę Moniuszki, Krogulskiego etc.,—czasami nawet z towarzyszeniem paru dętych instrumentów. Ale śpiewem tym, nikt się nie zachwycał. Tak było oddawna do tegożmy się przyzwyczaili,—nikt się nie skarżył, nikt pono o czemś lepszym nie marzył. (d. c. u.).

Ks. Juliusz Rodziewicz.



Odpowiedzi Redakcyi.

Do Redakcyi Naszej nadesłali na *Sekcyę muzyki kościelnej* przy Towarzystwie Muzycznem: Sz. ks. *Adolf Majewski*, proboszcz z Opola Lub. 20 rubli od siebie i od parafian, którego uwagi, co do organistów, pomieścimy w numerze przyszłym. Sz. ks. *Matuszewski* proboszcz Wszystkich Św. w Warszawie rs. 3.; nadto na członków Towarz. Muz. zapisali się: ks. prof. *Rembieliński* i ks. *Ant. Doroch.* z Kolna.

Szanownemu ks. prałatowi *Jarnutowskiemu*, dziekanowi *ostrowskiemu*, Redakcyja *Śpiewu kościelnego*, czuje się w obowiązku, przestać *Deo Gratias*, za Jego popieranie sprawy *śpiewu kościelnego*. Szanowni bowiem księża proboszczowie w Ostrowskiem, wszyscy przesłali przedpłatę na *Śpiew kościelny*, motywując tem, że każdy kościół powinien, w swej bibliotece, pismo to posiadać. Z radością pomieszczamy wiadomość, tembardziej, że to *laus pro domo sua*, ale chwala prawdziwa, świadcząca o duchu kościelnym.

Sz. ks. prof. *Fr. Walczyński* w Tarnowie. Cieszy nas niezmiernie, iż ks. profesor cdują się z uznaniem dla naszego pisma. Za życzenia Bóg zapłać. Kompozycje nadesłane z chęcią pomieścimy. O nadesłanie rzeczy przyrzeczonych, uprzejmie prosimy.

Sz. ks. pr. *J. Pr.* w Twerze. Bóg zapłać. Na korespondencyje, wszakże czekamy.

Sz. ks. *W. G. Koncza* mag. św. teol. probz. Orla. Bóg zapłać, za słowa przesłane i za poparcie sprawy naszej.

Sz. ks. *Józef Kaunas* prof. w semin. duch. w Sejnach. Na pytania szan. ks. prof. odpowiedzieliśmy listownie.

Sz. ks. *Janowi Galicowskiemu* amatorowi i propagatorowi muzyki kościelnej, przesyła Redakcyja „Bóg zapłać“

Sz. ks. *Karol Zakusilo* w Humaniu. Mszę wystaliśmy przez księgarnię Gebethnera i Wolfa. Zapewne już szan. ks. proboszcz ją otrzymał.

Sz. ks. *Winc. Biechoński* w Surenawie. Odpowiedź daliśmy listowną.

Sz. ks. *Józef Katyl* w Pilwiskach. Za numer okazowy nie się nie należy.

Sz. ks. *Pr. Pah* Rzecz, o której szan. ks. proboszcz wzmiankował w liście, należy do „Przeglądu Katolickiego“, nie do nas.

Sz. ks. *J. Radzisz.* alumn akad. duch. w P. Serdecznie dziękujemy za życzenia braterskie. Prosimy o więcej podobnych korespondencyj.

Sz. ks. *St. Koprowski* w Białaczewie. Mszę żadaną wystaliśmy. O należności za-wiadomiliśmy listownie.

Sz. ks. *L. Wierz.* w Bronisł. Dziękujemy za życzenia. Co do kwestyi przesłanej, przez szan. ks. proboszcza, tak się rzecz przedstawia. Pismo nasze przeznaczamy nie tylko dla organistów, lecz dla całego ogółu i dla tego artykuły pomieszczamy treści rozmaitej. Organista znajdzie przepisy liturgiczne, które go obowiązują. Jeżeli się zna cokolwiek na muzyce, korzystać będzie z artykułów o kontrapunkcie i harmonii. Jeżeli zaś chciałby od samych początków muzykę traktować, będzie mógł zadośćuczynić życzeniu swemu i pod tym względem. Od numeru następnego zaczniemy wykladać najpierwsze zasady muzyki. Inni zaś prenumeratorowie znajdą artykuły historyczne, estetyczne, polemiczne, które każdego zajmować będą. A tak, przyzna sz. ks. proboszcz, że mamy słusność twierdzić, że pracujemy dla całego ogółu. Co do innych kwestyj, znajdzie ks. proboszcz odpowiedzi pod lit. M. R. S.

Sz. ks. *W. Rękawek.* Podręcznika lepszego do śpiewu nad „Magister Choralis“ dotąd nie posiadamy. Niebawem, ukaże się inny w prasie. Do gry na fortepian, zalecamy szkołę początkową prof. *Z. Noskowskiego*, a na harmonię, *Singerbergera*. Za życzenia dziękujemy.

Sz. ks. *Ign. Miodusz.* w Pietk. Oby Pan Bóg dozwolił sz. ks. proboszczowi wziąć udział czynny w pracy naszej. Pożądany byłby artykuł o kwestyi organistowskiej, o której i list i wycinek z „Wieku“ umieścimy.

Sz. ks. *W. Jackowski.* Za życzliwość „Bóg zapłać.“ Odpowiedzieliśmy listownie.

Sz. ks. *A. Raduszys.* Winszujemy, że ks. proboszcz wykonywa już Palestrynę.

Wszakże, jeżeli to dopiero początki, Palestryna jest za trudny. Rozdzielenie głosów jest bardzo dobre. Jeżeli niema chłopców, dziewczęta w sopranie i alcie mogą zostać. Nie-ma zakazu kościelnego, zabraniającego kobietom śpiewać w kościele. *Omnis Spiritus laudet Dominum*. Wszakże kontrola ścisła na próbach i chórze, w takim wypadku, jest konieczna. Tom piąty Palestryny, jest przeważnie na męszane głosy sopran, alt, tenor, bas. Przy końcu dopiero, jest kilka motetów na głosy równe, albo same żeńskie, albo same męskie. Grać Palestrynę z partytury, nie każdy organista potrafi. A jeżeli organista ks. proboszcza może to wykonać, postęp wielki, wartoby zaznaczyć. Palestryna wszystkim pisał bez organu. Zientarskiego, niech ks. proboszcz rzuci. Za życzliwość dziękujemy.

Sz. ks. Ant. Doroch. z Kolna.; Sz. ks. H. Nagr. w Dobrz. n. Drw.; Sz. ks. Mar. Chyt w Lubs.; Sz. ks. Ant. Siw. w Pał.; Sz. ks. Rom. Jabł. w Doliśt.; Sz. ks. Szcz. Grodz. w Kojd. Mińsk. za życzenia serdeczne „Bóg zapłać.“

Sz. ks. A. w Pet. Dziękujemy i prosimy o więcej. Nadzwyczaj pożądana jest korespondencya z okolic, gdzie szan. ks. prof. przebywa. Czy dobrze? Czekamy.

Sz. ks. Jan Edymtt ze Żłubin d. kow. Dziękujemy. Uwagi słuszne. Wydrukujemy.

Sz. ks. Wojciechowi Bugajczkowi, niezmordowanemu pracownikowi i popieraczowi muzyki liturgicznej, za umieszczenie w „Przegl. Katol.“ rozprawy pięknej, o śpiewie gregoriańskim, składamy podziękowanie. Więcej i więcej rzeczy podobnych prosimy drukiem ogłaszać. Za przysługę nam uczynioną „Bóg zapłać.“ O nadesłanie korespondencyi przyrzeczonej, upraszamy.

P. org N. w N. Zdaje nam się, że odpowiedź odnajdzicie interesowanego. Pisze pan, że niesłusznie korespondenci podają wiadomość o wykonywaniu rzeczy nieliturgicznych, że nie jest to winą organistów, lecz kapłanów, proboszczów, którzy nie pozwalają na śpiew kościelny, motywując, że nie mogą tak długo przy ołtarzu czekać, że im za zimno. Trudno przypuścić, żeby istotnie tak było, a nawet rzeczą jest niepodobną do uwierzenia, żeby kapłanowi przy ołtarzu wydawało się za długo. Dla tego też pomijamy milczeniem i odpowiedzi żadnej dla na to, nie możemy. Zdaje nam się, że winą to całą panów. Wszak tylko będzie grono liczniejsze organistów z wykształceniem należystem, nie będzie pan słyszał, o niechęci księży proboszczów. A jeżeli pozostanie w upośledzeniu stan organistów, to nie dla tego, że są organistami, ale dla tego, że niedołężnymi, nieużytecznymi, nieodpowiednimi do kościołów naszych. Jak zaś duchowni usposobieni są, do muzyki kościelnej, fakta niżej podane uprzedzenie pana, w zupełności usuną.

Niedawno, bo 22 Listopada, obchodziliśmy uroczystości świętą Cecylię, urządzeniem nabożeństwa i śpiewów stosownych, w kościele św. Antoniego w Warszawie. Szkoda, że nie mógł pan przybyć; przekonałby się bowiem, o miejscowych księżach, dążeniach. Ujrzałby pan ze wszystkich prawie kościołów warszawskich przedstawicieli duchownych. Sam Najprzewielebniejszy Arcypasterz, by uświetnić uroczystości, delegował swego kapłana ks. Monsignora Zygmunta Skarżyńskiego. Znajdowali się tu i księża z prowincji: jak ks. Kazimierz Weloński, prałat katedry płockiej, ks. oficyał dyec. sandomierskiej. Proboszczowie: Ks. Piotrowski z dycecyji płockiej, ks. Gniazdowski, ks. Sędziakowski, ks. Kaczyński z dycecyji warszawskiej. Widzieliśmy w ich gronie i ks. przeora z Jasnej Góry, słowem, że każdy z duchownych kto podczas tej uroczystości znajdował się w Warszawie, pośpieszył, by okazać swe zadowolenie z rozpoczętej reformy muzyki kościelnej. Wielu prztem było organistów, z których niektórzy przybyli na specjalne żądanie proboszczów swoich. Tu mogę panu wskazać, księdza proboszcza Sędziakowskiego, który nie tylko zwrócił organistom swemu kosztą podróży, lecz jeszcze zaopatrzył go w dzieła nieodzowne, do śpiewu liturgicznego. A gdy wspomnę panu, o proboszczu parafii św. Antoniego, ks. prałacie Siemcu, który wszystkoby poświęcił dla zwiększenia chwały bożej, gdy dodam Jego starania, podjęte w podniesiu uroczystości św. Cecylii, zmniejszę, zapewne, w panu uprzedzenie do duchowieństwa. Prztem niech łaskawy pan wie, że Sekcja muzyki kościelnej składa się z 400 przeszło duchownych, że protektorami jej są: J. Eks. Ks. Biskup Ruszkiewicz i ks. prałat Roch Filochowski.

Zdaje się nam, że zdania pana nie mają słuszności. Na tem kończymy, chętnie wszakże, w razie potrzeby, odpowiedzią stosowną, służyć przyrzekamy.

P. Winc. M. w Zaw. Dziękujemy. Prosimy o pamić nadal.

Pani Bolewska w Kołczyc. Numer żądany wysłaliśmy.

P. Filo w Będzinie. Pisma św. wydania ks. T. Kowalewskiego, prefekta gimn. żeńskiego w Płocku, wyszedł dotychczas Nowy Testament—cztery ewangelie. Dalszy ciąg, o który pan pyta, ukaże się. O czem w swoim czasie podamy wiadomość.

P. M. R. S. Prosisz pan o wytlumaczenie, dla czego *Allegretto* w korespondencyi z Wilna, gani skracanie „Gloria“, gdy *caeremoniale episcoporum* na to zezwala i dla czego, wobec zakazu niepowtarzania tekstu, w dodatku muzycznym, są zamieszczone powtórzenia. Co do skracania Gloria, z dwóch przyczyn *Allegretto* powstaje na chór katedralny w Wilnie, naprzód, że jest dozwolone wypełnianie grą organową, słów niespiewanych w Gloria, nie zaś skracanie takowych; a powtórę, że skrócenie, raczej wyrzucanie bez sensu wyrazów, szkodzi myśli zawartej w zdaniu.

Co pan powie na to: *Deum de... luteum... Adoramus te... Quoniam*. Czy tu jest sens? A nawet przy podobnych skracaniach, można bezwiednie herezję śpiewem wygłaszać. Śpiewać trzeba koniecznie w Gloria te zdania, na które kapłan głowę skłania.

Co do niepowtarzania wyrazów, chętnie służymy odpowiedzią, bo i pomiędzy kapłanami znaleźliśmy wątpliwości podobne. Artykuł 6-y Regulaminu dla muzyki kościelnej, wydany przez św. Kongr. Obrz. d. 24 września 1884 r. brzmi tak: „Zakazaną jest wszelka muzyka, w której słowa świętego tekstu, choćby w malej tylko częstotliwości, są poopuszczane, poprzestawiane, porozrywane, zbyt często powtarzane i zbyt mało zrozumiałe.”

Jasny tekst, lecz dodamy słów kilka. Czyż cztery razy powtórzyć, jest zbyt często powtarzać? Zwłaszcza, jeżeli forma mniemyzna tego wymaga, lub gdy tematu rozwinięcie, nie da się uskuteczyć w kilku zaledwie nutach. Do zakazu należą przyległe wyrazy artykułu tego. Zakazaniem jest powtarzanie połączone z rozrywaniem, przedstawianiem słów tekstu liturgicznego, tak że mało go można zrozumieć. Za życzenia, dziękujemy. Na wszelkie wątpliwości, chętnie odpowiedzią służyć będziemy.

P. Kulesza w Moskwie. Prosimy o wiadomości z pańskich stron. Dziękujemy.

P. Dr. Henryk Biegeleisen we Lwowie. List dopiero co otrzymaliśmy. W tej materii jest jeszcze *terra incognita*. Wszakże na żądane pytania, prześlemy odpowiedzi listownie.

Konwent pp. Benedyktynek łac. we Lwowie. Wolelibyśmy prenumeratę otrzymać w monecie zagranicznej. W razie potrzeby, nie ponosilibyśmy strat przy zamianie monety jednej na drugą. Przytem za nadchodzące pieniądze tutejsze z zagranicy, opłaca się na poczęcie pewien procent.

P. Józef Zawko w Peters. Serdecznie dziękujemy za życzenia dla naszego pisma. Wpis w szkole organistowskiej nie kosztuje. Trzeba wszakże do niej być przedstawionym przez któregośkolwiek członka Towarzystwa Muzycznego.

P. Konstanty Rybiński w Zawierciu. Słusznie pan podnosi zasługi p. Br. Micińskiego w założeniu i kierowaniu bezinteresownie chórem, składającym się z 40 osób. Jest to czyn, godny więcej, niż tylko uznania. Proszę jednakże, podczas uroczystych, śpiewanych mszy świętych, nie śpiewać kompozycji Moniuszki, Krogulskiego, Frejera, Gounoda itp. Utwory te, nie są liturgiczne. Podczas cichej mszy św., można je wykonywać. Szczegół Boże!

P. Szpinalski w Sokołowie. Powtórnie wysłaliśmy numer okazowy. — Biesiada Lit. prenumeratę nadesłała zapewne do księgarni pp. Gebethnera i Wolffa, zamtąd też otrzymywać pan będzie „Śpiew Kościelny.”

P. Mr. Akamaitis w Ameryce Północnej. Cieszy nas, że i w Ameryce śpiew liturgiczny kwitnie, wszakże po co do tak pięknych organów, o jakich pan wspomina, sprowadzać Moniuszkę, Krogulskiego etc. Wszak są inne rzeczy, ściśle liturgiczne. Jakie nuty potrzebne? czy do mszy, czy do nieśporów? Możemy pośredniczyć.

P. Borowiecki, w Grybowie, w Galicyi. Wysłaliśmy. Za życzliwość dziękujemy.

P. Rysiakiwicz w Sołotwinie, w Galicyi. Wysłaliśmy.

P. Gliński w Wilnie. Przepraszamy, że listu jeszcze nie wysłaliśmy. Uprzejmie prosimy o nadesłanie rzeczy wzmiarkowanych, w liście p. A. M.

P. Majewski we Władystawoku. Wiadomość o założonym chórze jest dla nas nad wyraz radosną. Szczegół Boże. Za życzenia dziękujemy.

P. Antoni Kowalski w Kazimierzy W. Książka wzmiarkowana niezadługo opuści druk. Numer wstępny wysłaliśmy.

P. K. Zurowicz w Wilnie. „Śpiew Kościelny” rocznie wynosi rs. 4.

P. W. Komza w Bobach. Oby więcej było podobnych zwolenników muzyki kościelnej.

Anonim z Płocka. Żle pan zrobił, że do Redakeyi się odniósł, z podobnemi kwestyami. Jest na miejscu ks. Biskup, jest rzędcą kościoła. Ks. prał. W. P., w parafialnym i reformackim kościele, rządzi proboszcz ksiądz prałat K. W., do nich przeto najlepiej się udać i przedstawić swoje i całego, jak pan powiada, Płocka żądania. A zresztą w katedrze, od jakiegoś czasu, śpiewa chłopaczek jak może, i klerycy, oprócz chorału, dosyć dobrze oddają msze, a że śpiewaczka jedna, jedyna piszeży jeszcze, że grajkowie pozwalają sobie kuranty wycinać,—nie do nas to należy. Niech pan zwróci się do tych, którzy mogą temu zaradzić.

P. Rysowski we Władysławowie. Dziękujemy za materiał przesłany. Zużytkujemy w przyszłych numerach. O przyrządzone artykuły upraszamy.

Treść: Tak było, tak niech będzie. — O kontrapunkcie. — O harmonii. — Literatura i Krytyka: Śpiewacy i śpiew kościelny na chrześcijańskich nagrobkach w Rzymie od 4 do 9 wieku. Rocznik dla organistów. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Czy piękna muzyka święcka jest stosowną w kościele? — Rozmaitości: Jubileusz prof. Z. Noskowskiego. — Georg. de la Hèle. Polemika mała. — Korespondencye. — Odpowiedzi Redakeyi.

Wydawca i za Redaktora ks. Teofil Kowalski Mag. Św. Teol. Płock, przy Katedrze № 3

Дозволено цензурою, Варшава 20 Декабря 1895 г. — Друк J. Jeżyńskiego Daniłowiczowska 16.



MIESIĄCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

NIECO Z HISTORII MUZYKI W POLSCE.

Po tem, co w dziełach swoich pomieścił ks. Surzyński, spodziewać się należy, że jaki miłośnik pamiątek ojczystych zabierze się do spisania pełniejszej historii śpiewu i muzyki w Polsce. Ożywione chęci wielu, po różnych zakątkach kraju pracujących nad podniesieniem muzyki kościelnej, dają tego nadzieję. Historia wieków dawnych pozostanie zawsze mistrzynią nowszych. Historia więc muzyki u nas, przedstawiając pomniki tak świetne, tem bardziej zdolną będzie podać gorącą zachętę do pracy i zapalić do szlachetnej emulacyi. Dzieła ks. Surzyńskiego: *Monumenta musicae sacrae in Polonia* (1885), *Muzyka figuralna w kościołach polskich* (1883) i *Polskie pieśni kościoła katolickiego* (1891), dają materyały i szkic tej historii, napisany

z miłością przedmiotu i znajomością; jest to jednak rys tylko, obudzający w czytelniku pragnienie posiadania obszerniej skreślonych dziejów muzyki w Polsce. Co aby łatwiej do skutku przyjść mogło, wypada nam gromadzić materiały i zbierać ze wsząd cegiełki do przyszłej onej budowy, składając je w piśmie specyalnem, jakim jest „Śpiew Kościelny“. Przecież z każdej dycezyi da się szczegół jakiś zaznaczyć, godzien wspomnienia i pamięci. Nie zrażajmy się tem, że są to częstokroć drobne i napozór małego znaczenia, lub całkiem oderwane wiadomości; przydadzą się one do odcieniania ważniejszych. Jak w archeologii nie raz mały odlamek i skorupka, choć z siebie same bez żadnej wartości, okazały się często niezbędnymi do uzupełnienia rozbitego monumentu i przez to nabierają wysokiego znaczenia: tak bywa i w historyi z drobnymi faktami. Prawda, że nie każdy być może tyle szczęśliwym, aby mu przyszło z pyłu zapomnienia wydobywać manuskrypty bliskie zatracenia; po różnych jednak księgach dawnych, lub i późniejszych, ale nie każdemu dostępnych, trafiają się wzmianki historyczne o muzyce i śpiewie u nas, które zbierać, i że tak powiem, na stół przyszłemu historykowi położyć, bez wielkiej pracy i zachodu możemy.

W tej myśli, podaję tu kilka szczegółów z dziejopisów naszych poczerpniętych, którymi pragnę otworzyć innym drogę do gromadzenia obfitszych i ważniejszych na tem polu wiadomości.

*
*
*

Historyk grecki Teofilakt Simokata (r. 629) pisze o trzech posłach z ziemi słowiańskiej zwiedzających Trację, którzy przybyli tam z gęslami, bez mieczów, i opowiadali, że kraj ich pozwala im żyć w spokoju, dla tego nie noszą oręża i nie umieją grać na trąbach, a tylko na gęslach, „bo komu obcą jest wojna, mówili dalej, słuszną jest, *aby taki podobał sobie w ćwiczeniach muzycznych*“ (Bielowski, Pomn. I, 4). Słowianie więc oddawali się muzyce, a zdolności ich w tym kierunku znane są dotąd. Z upowszechnionego też między nimi zwyczaju śpiewania korzystali pierwsi ich apostołowie i składali pieśni, w których podawali im zasady wiary. Tak uczynił św. Wojciech, dając narodowi polskiemu pieśń „Bogarodzica“, którą dla tego ks. Wujek katechizmem nazwał. Synody nasze w XIII i XIV w., a nawet później jeszcze, domagają się, aby lud śpiewał po kościołach: *Ojcie nasz, Zdrowaś, Wierzę i przykazania boskie*, stanowiące codzienną modlitwę chrześcianina. O pieśni „Bogarodzica“ jeszcze z końca przeszłego wieku czytamy także polecenie archidyakonów wizytujących kościoły: za pośrednictwem więc śpiewu uczono modlitw zwyczajnych i zasad wiary. W tym duchu autor dziełka: „Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy“ (Wilno 1820, str. 46), kładzie te słowa:

„Chrześcijaństwo, kiedy narody północne w wieku ich mocy i dzielności nawiedzać zaczęło, rozszerzyło się najskuteczniej w pieśniach prostych i nieforemnych, ile je apostołowie w grubym języku składać zdolni byli i połączyło się z pamiątkami narodowymi”. Kościół zatem, używając śpiewu ku uczczeniu Boga i ku nauce wiernych, wpłynął tem samem na utrwalenie, rozszerzenie i udoskonalenie znajomości muzyki nawet po za świątynią, co przyznaje Kazimierz Łada w swej *Historji muzyki* (Warsz. 1861, str. 281) i Józef Wislicki, w broszurce *Józef Krogułski jako kompozytor religijny* (Warsz. 1843, str. 6). Ten ostatni mówi: „W chrześcijańskim świecie kształciła się pierwiej muzyka kościelna niż światowa; powołana do wznioślejszych celów, przetrwała smak zmienny i ta to jest przyczyna, że kompozycye od najdawniejszych czasów dotąd przechowane, również są wielkie i poruszające.“

Miała też w Polsce muzyka kościelna świetne swoje czasy, a wielka liczba dawnych pieśni religijnych, dotąd dochowanych, śpiewanych na różne melodye, daje świadectwo jak śpiewy kościelne były w użyciu. Składali je ludzie pobożni, religijnem uczuciem przejęci, wszelkiego stanu i stopnia wykształcenia. Wład. Wójcicki w t. I *Biblioteki starodawnych pisarzy polskich* (Warsz. 1854), podaje z nutami na cztery głosy „Pieśń nową, w której jest dziękowanie Panu Bogu Wszechmogącemu, że maluczkin a prostakom raczył objawić tajemnice Królestwa swojego“, ułożoną przez Zofię Oleśnicką z Pieskowej Skały w ten sposób, że jej imię i nazwisko, pierwsze sylaby strofek pieśni składają. Jest to facsimile druku z r. 1556, a pieśń sama zasługuje na upowszechnienie. Godzi się tu również przypomnieć historyę innej pieśni, pomieszczonej w *Pamiętniku Warszawskim* za r. 1816, tom V, str. 455. (D. c. n.)

Ks. S. Ch.



O KONTRAPUNKCIE.

przez

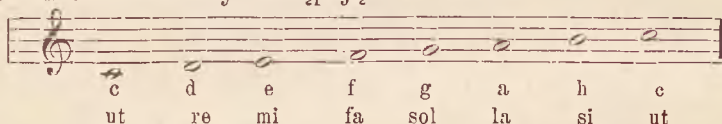
Ks. Leona Moczyńskiego.

Dźwięk, ton, interwał.

Dźwiękiem nazywamy każdy głos w naturze, powstający z równomiernego drgania elastycznych ciał, a dochodzący uszu naszych skutkiem szybkiego i regularnego następstwa falowań powietrza. Nieregularne falowanie powietrza powoduje nie dźwięk, ale szmer, szelest, skrzypienie, turkot, huk itd. Dźwięk, którego wysokość lub niskość ucho rozpoznaje wyraźnie, nazywa się *tonem*. Ilość regularnych drgań oznacza stopień wysokości tonu; im mniej drgań przypada na sekundę, tem ton jest niższy, im więcej drgań w tym samym czasie, tem ton jest wyższy. Naj-

niższym w muzyce używanym tonem jest *Subcontra C*, które wymaga 16 drgań na sekundę; ale ton taki znaleźć można tylko w organie, w którym mieści się odpowiednia, 32-stopowa piszczałka otwarta, albo 16-stopowa kryta. Za najwyższy w muzyce używany ton uważają *c* *oktawy z 6 kreskami*, które powstaje skutkiem 8192 drgań na sekundę. Do obliczania drgań regularnych istnieją specjalnie wynalezione przyrządy (Monochord, Sonometr).

Wzajemny stosunek dwóch tonów nazywamy interwalem. Interwał więc jestto odległość muzyczna jednego tonu od drugiego. Do oznaczania interwałów używamy wyrazów łacińskich, które wykazują stopień odległości muzycznej tak w górę, jak i na dół. Nazwy te są: Pryma, Sekunda, Tercya, Kwarta, Kwinta, Seksta, Septyma, Oktawa, Nona, Decyma. Większych interwałów należy w polifonii unikać. Do dalszych objaśnień niech nam służy następująca skala:



Prymą nazywamy jeden i ten sam ton dwa razy powtórzony; np. c-c, a-a, itd. (*Unison* oznacza jeden i ten sam ton w dwóch lub więcej głosach jednocześnie powtórzony).

Sekunda oznacza stosunek dwóch tonów graniczących z sobą; sekundy są małe i wielkie; np. e-f, h-c, a b (wogóle półtony) są małe sekundy; c-d, d-e, f-g (wogóle całe tony) są wielkie sekundy. W harmonii nowoczesnej napotykamy jeszcze wszelkiego rodzaju interwale zwiększone i zmniejszone, ale tych tłumaczyć tu nie potrzeba, bo w polifonii nie mają nigdy zastosowania.

Tercya oznacza stosunek pierwszego tonu do trzeciego. Tercye są także małe i wielkie: mała tercya składa się z całego tonu i półtonu; np. d-f, e-g (w górę), c-a (na dół); wielka tercya obejmuje dwa całe tony; np. c-e, f-a (w górę), h-g (na dół).

Kwarta nazywamy odległość pierwszego tonu od czwartego tak w górę, jak i na dół; kwarta obejmuje dwa całe tony i jeden półton i nazywa się *kwartą czystą*; np. d-g, e-a (w górę), b-f (na dół). Jest jeszcze *kwarta nadmiarowa* (*tritonus*), składająca się z trzech po sobie następujących całych tonów, np. f-h (w górę), ale tej kwarty używać nam nie wolno.

Kwinta, jestto odległość pierwszego tonu od piątego; obejmuje trzy całe tony i jeden półton. Taka kwinta nazywa się *czystą*; np. c-g, d-a (w górę), c-f (na dół). Napotykamy jeszcze *kwintę zmniejszoną*, która składa się z dwóch całych tonów i dwóch półtonów; np. e-b (w górę), f-h (na dół).

Sekstą nazywa się przedział między pierwszym i szóstym tonem; seksta obejmuje cztery całe tony i jeden półton i taki interwał nazywamy *sextą wielką*; np. c-a, d-h (w górę), d-f (na dół); jeżeli zaś odległość jednego tonu od drugiego obejmuje trzy całe tony i dwa półtony, to taki interwał nazywamy *sextą małą*; np. e-c (w górę), f-a (na dół).

Septyma oznacza stosunek pierwszego tonu do siódmego. (W polifonii nie dozwolona).

Oktawą nazywamy odległość pierwszego tonu od ósmego (np. C-c, D-d), *Nona*—odległość pierwszego tonu od dziewiątego (np. C-d, D-e) itd.

Mniej biegłym czytelnikom naszym należy teraz koniecznie ćwiczyć się w przędkim poznawaniu wyliczonych tu interwałów.

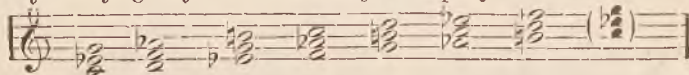
O HARMONII

przez

Henryka Makowskiego.

Trójdźwięki w tonacyi minorowej.—O tem, iż jeden i ten sam akord może należeć do kilku tonacyj.—O tem, co się zdwaja i wyrzuca w akordzie czterogłosowym.—Głosy i ich skala.

W taki sam sposób, jak budowaliśmy trójdźwięki w tonacyi majorowej, możemy takowe budować i w tonacyi minorowej. Dla budowy akordów używamy gamy harmoniczej. Naprzykład:



e minor I II III IV V VI VII VIII

W tonacyi minorowej spostrzegamy cztery rodzaje trójdźwięków: na I-ym i IV-ym stopniu mieszczą się trójdźwięki *minorowe*, na V-m i VI-m majorowe. Na II-m i VII-ym—*zmniejszone*. Nakoniec na III-m stopniu spotykamy trójdźwięk, jakiegośmy w tonacyi majorowej nie mieli; jest to trójdźwięk *es*, *g*, *h*, posiadający wielką terecę i kwintę zwiększoną. Taki trójdźwięk nazywa się *zwiększony*. Porównyując akordy tonacyi minorowej z akordami tonacyi majorowej, widzimy, iż trójdźwięki na stopniach V i VI w obydwóch tonacyach są jednakowe.

U w a g a. Tu powtarzają się te same ćwiczenia, co i przy trójdźwiękach zbudowanych na gamie majorowej (patrz numer 1 „Śpiewu Kościelnego“, str. 7).

Zapewne uczeń już zauważył, iż jeden i ten sam trójdźwięk może należeć do kilku tonacyj. Tak naprzykład, trójdźwięk *c*, *e*, *g* znajduje się w następujących tonacyach: 1) na I-ym stopniu w *C major*, 2) na V-ym w *F major*, 3) na V-ym w *f minor*, 4) na IV-ym w *G major*, 5) na VI-ym w *e minor*. Nauczyciel wypowiada różne trójdźwięki i każe uczniowi określić, do jakiej tonacyi mogą takowe należeć.

W podręczniku niniejszym wszelkie zadania uczeń będzie tak opracowywał, ażeby można było takowe wykonać przy pomocy chóru czterogłosowego mieszanego, t. j. złożonego z sopranu, altu, tenoru i basu. Chcąc trójdźwięk użyć czterogłosowo, możemy zdwoić w nim jeden z dźwięków, wchodzących w skład jego. Najczęściej zdwajamy ton zasadniczy czyli basowy (najniższy dźwięk w akordzie) patrz lit. *a*. Rzadziej kwintę (patrz lit. *b*), a najrzadziej—terecę (patrz lit. *c*). Tonu prowadzącego nie należy zdwajać nigdy.

Akord, w którym zdwajamy ton zasadniczy nazywa się *normalnym* akord zaś w którym zdwajamy kwintę lub terecę — *nienormalnym*. Czasem w akordzie wyrzucamy kwintę; taki akord nazywa się—*niepełnym* (*c*). Tercyi nigdy nie wyrzucamy. Jest to możebne tylko w kontrapunkcie.



W akordzie głosowym odróżniamy następujące głosy: najwyższy nazywa się *sopran*, następujący po nim—*alt*, trzeci z kolei—*tenor*, nako-

niec najniższy nazywa się—*bas*. *Sopran* i *alt* nazywają się głosami żeńskimi albo *chłopięcymi*, *tenor* zaś i *bas* — męzkimi. *Alt* i *tenor* są głosy środkowe, *bas* i *sopran*—skrajne.

Opracowując poniższe ćwiczenia, uczeń powinien pamiętać o *skali* czyli o *objętości* głosów. I tak, skala sopranu rozciąga się od *c* raz określonej oktawy i ciągnie się do *g* dwa razy określonej. Skala altu od *a* lub *g* malej oktawy do *c*—dwa razy określonej, wyjątkowo można prowadzić alt do *d* oktawy dwa razy określonej. Tenor na skale niższą o całą oktawę od skali sopranowej, t. j. od *c* malej oktawy, do *g* raz określonej. Skala basu ciągnie się od *G* lub od *F* wielkiej oktawy do *c* oktawy raz określonej, a czasem nawet do *d*. Wypisując akordy, należy pamiętać, ażeby odległość trzech górnych głosów jednego względem drugiego nie przenosiła jednej oktawy. Odległość tenoru od basu może dojść do półtorej oktawy, a czasem—i trochę więcej. (Niech uczeń w powyższej napisanych akordach wskaże, do jakiego głosu należy każdy dźwięk).



Zasadnicze podstawy muzyki

przez

Joachima Glińskiego.

Każda sztuka piękna w swej dążności do uplastycznienia idealów ducha posilkuje się właściwym materiałem: suycerstwo—formą plastyczną, poezya—słowem, malarstwo—barwą, muzyka dźwiękiem. Zbadanie natury tych dźwięków, poznanie odległości (interwale) i melodyjne zestawienie takowych, zastosowanie ich co do trwania w czasie, podanie rad w czytaniu nut głosem krótkie wyjaśnienie o budowie małych dwumetrycznych zdań, — oto *materyał podstawowy* kształtującego się muzyka. Szczegółowe możliwe treściwe rozpatrzenie tego materyału, będzie przedmiotem naszej pracy, którą przeznaczamy głównie dla organistów-kolegów.

*

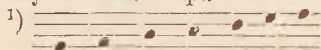
*

*

Zanim można będzie przystąpić do rozpatrzenia natury dźwięku, uważam za konieczne wyjaśnić znaki muzyczne, a mianowicie: czterolinie, pięciolinie, klucze i nuty, czyli znaki, wskazujące na stopień brzmienia tonu.

§ 1. Czterolinie, pięciolinie, klucze, nuty.

Czterolinie, () wynalezione przez Hukbalda (930), poraz pierwszy użył Guido z Arezzo dla rozmieszczenia tonów w kierunku ku górze i ku dołowi. *) Również i pięciolinia () służy ku temu celowi; posilkuje się nią przeważnie muzyka późniejsza, czterolinie zaś pozostały wyłącznie w kościele, na posłudze chorału gregoryańskiego. Na czterolinii, zarówno jak i na pięciolinii, znaki nutowe rozmieszczają się w jednakowy sposób: na linii i między liniami. Np.:



Alfabet 7 tonów muzycznych umieszcza się na cztero i pięciolinii, każdy ton nazwę swą powziął od pierwszych liter alfabetu. Wprawdzie starożytni Grecy posiadali 15 nazw dla tyluż dźwięków normalnej skali głosu ludzkiego, lecz potem przekonano się, że ostatnie 8 tonów nie są wcale innej natury od poprzedzających. Mamy zatem 7 zasadniczych tonów, istotnie różnych między sobą, z których każdy posiada swą nazwę.

Nazwy tonów dla czterolinii są następujące: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*.

*) Mag. Chor. § 2. Ks. Haberl.

Nazwy te powstały z początkowych sylab hymnu na dzień św. Jana Chrzciciela. (Ant. Paweł. dyak. † 672).

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

Sancte Joannes.

Z muzycznego alfabetu (Greków pozostały pierwsze 7 liter: A, B (h), C, D, E, F, G.

D. e. n.

LITERATURA I KRYTYKA.

Nadesłane zostały do Redakeyi *Śpiewu Kościelnego* dwa zeszyty op. V i op. VI preludyj i postludyj na organy, kompozycyi ks. prof. Franciszka Walezyńskiego z Tarnowa.

Po krytyce przychylniej tak w katalogu celiąńskim, jak i w „Muzyce Kościelnej” zbytecznem się wydaje powtarzać pochwały i zalety wymienionych kompozycyj. Zatem nie nam nie pozostaje jak je zalecić usilnie pp. organistom i miłośnikom muzyki organowej.

Musica sacra, miesięcznik wydawany w Ratysbonie w języku niemieckim, został założony w r. 1868 przez ś. p. ks. dr. Wittę. Pismo to, które w ciągu 28 lat istnienia swojego, nieocenione oddało usługi muzyce kość., rozwijało się jeszcze za życia założyciela z każdym rokiem. Po śmierci jego w r. 1888 polecił biskup Ratysboński redakcyę miesięcznika ks. dr. Haberlowi, dyrektorowi szkoły muzycznej. Nowy redaktor umiał tak doskonale wywiązać się ze swego zadania, że dzisiaj liczba czytelników podwoiła się. Nawiał zaś kwestyj muzycznych, nadsyłanych artykułów, kompozycji, oceny ich i obfitość rozmaitego materiału z pola muzyki kość. zmusiły redaktora i wydawcę do rozszerzenia łam tego pisma. Od r. 1896 staje się dotychczasowy miesięcznik dwutygodnikiem i odtąd będzie wychodził 1-go i 15-go każdego miesiąca. Pojedynczy numer składać się będzie z 12 stron; prenumerata podwyższona; dodatków muzycznych, jak dawniej, będzie 12 w ciągu roku.

Ks. L. M.

Hanslik. „O pięknie w muzyce”. Tłom. na jęz. ros. Sarosza 1895 r. —
Ambros. „Granice muzyki i poezyi”. Przekł. na jęz. ros. p. I. T.
 (Recenzję podamy w przyszłym numerze).

PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze na jeden głos, łatwe.

1. Bauer M. *Missa in hon. SS. Cordis Jesu.*
2. Bauer M. *Missa secunda in hon. B. M. V.* Obydwie msze dla organistów, którzy grać i śpiewać są zmuszeni bardzo przydatne. Cena part. 1 gł. 1 m. 25 fen. Wyd. Pawelek.
3. Edenhofer A. *Missa in F.* Msza piękna. Deklamacya prawidłowa. Objętość dźwięków od d¹ do d². Cena part. 1 m. gł. 20 fen.
4. Edenhofer A. *Missa in D.* Mszę tę swobodnie mogą śpiewać głosy chłopięce i męskie, tak chórem jak solo. Objętość dźwięków od c¹ do d². Cena part. 1 m., głos po 20 fen.
5. Edenhofer A. *Missa in G.* Piękna. Najwyższy ton d². Cena part. 1 m., gł. 20 fen. Wszystkie trzy msze Edenhofera wydane są u Pawelka w Ratyzbonie.

6. Groiss Jos. *Missa in hon. B. M. V.* Do tej mszy dodane jest offeratorium „Ave Maria”. Wyd. Seiling. Cena part. 1 m., gł. 40 fen.
7. Groiss Jos. *Missa in hon. S. Josephi.* Do tej mszy dodane jest off. „Veritas Mea”. Cena partyeyi 1 m., gł. 40. Wyd. Pustet. Akompaniament organu do tych mszy Groissa jest pisany systemem trzygłosowym. Obydwie są przystępne do wykonania dla każdego. W credo mszy in hon. S. Joseph, są powkładane cząstki choralne, bez taktu.
8. Joos O. Op. 5. *Missa in hon. S. Annae.* Msza wykonaną być może z łatwością i na trzy głosy Sopr. A. i B. Cena part. 1 m. 20 fen., gł. 60 fen.—Wyd. Böhm.
9. Molitor J. B. op. 14. *Missa Rorate caeli,* cena part. 1 m., gł. 10 fen. Wyd. Pustet.
10. Molitor J. B. op. 23. *Missa in hon. S. Josephi.* Cena part. i gł. 1 m. 35 fen. Wyd. Pawelek. Obydwie msze ułożone są bez taktu. Dla wprawnego śpiewaka i organisty. jest to wielkiem udogodnieniem. Prędszej bowiem i ładniej się śpiewa.



E S T E T Y K A

przez

Antoniego Millera.

(Wstęp.—Zadanie współczesnej estetyki.—Podział,—Określenie estetyki.)

Artystyczny duch Hellena, wyzwolony z pod wpływu natury, któremu ulgał lubujący się w ciężkim symbolizmie stary Wschód, skoro się poczuł osobnikiem, wolną jednostką, zaczął przeobrażać w osoby, swe bóstwa. Potęgą ognistej fantazyi wstąpił do mieszkania groźnych władców Olimpu; a gdy ujrzał swe bogi, spróbował zasklepić w podatnym marmurze wyraz oblicza nieśmiertelnych bogów, potęgą zaś nile brzmiącego wiersza, potęgą pieśni, — uwiecznić ich dziwne czyny.

Pogodne niebo, wdzięczny klimat, piękno plastyczne wysp i wybrzeży Peloponezu, również nie mogło ująć baczного oka fantazyi Greczyna, który chętnie badał tajemnice natury, wyszukiwał prawa, któremi się rządził. Sporadyczne w niej piękna objawy starał się naśladować za pomocą pędzla lub dłuta. Wszelako Grecy bardziej umiłowali snycerstwo i architekturę, niż malarstwo. Pierwsze, jako sztuki *par excellence* plastyczne, więcej były odpowiednie dla początkujących mistrzów greckich, niż malarstwo, które wymaga głębokiej znajomości rysunku, perspektywy, umiejętnego doboru farb, słowem większej techniki, jako też siły indywidualnej ducha, więcej przewagi treści nad formą piękną; dla tego malarstwo doszło zenitu tylko w czasach chrześcijańskich.

Nie tylko natura i mitologia, ale i życie społeczne Greków było obfitą źródłem, z kąd artyści greccy czerpali temata i natchnienie. Piękni bogowie i boginie, nimfy, cuda Hadesu, uczyły i walki bogów, przyjmujących udział w sprawach bohaterów ojczyzny, ich zwycięstwa, cnoty — przekazywano potomności w dziełach sztuki poetyckiej i snycerskiej. Tak powstały bohaterskie pieśni, opiewające czyny walecznych mężów, — hymny na cześć nieśmiertelnych władców Olimpu. Cała Hellada żyła dla piękna, ubóstwiała je, otaczała siebie dziełami wielkich mistrzów swoich, karmiła się pięknnością. — W miarę rozwoju sztuk pięknych wzmagala się obserwacya Hellenów, których wrodzony subtelny umysł i smak artystyczny w posagu lub we wspa-

niałym gmachu, dojrzał istnienie jakiegoś tajemniczego świata, czarującego uroku, siły niepojętej, niewolniczo przykuwającej ku sobie uwagę; siły, starającej się przemówić nie tylko do fantazyi, ale i do umysłu. I nie w tem dziwnego, bo „sztuka szeptem nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom ukazuje nigdy wprzód nie widziane istoty; otacza sztukmistrza ciżbą ludzi, wyszłych ze mgły przedstawienia“. ¹⁾

Grek artysta, tworzący pod bezpośrednim impulsem czynnotwórczej fantazyi, w miarę rozwoju rodzimej sztuki poczuł nową siłę ducha swego—zdolność ścisłego rozumowania; czemużby więc nie miał spróbować wytłumaczyć, jakie czynniki wpłynęły na twórczość jego i jaką jest natura zadowolenia, doznawanego na widok dzieła, które nazywamy pięknem? Wreszcie samo „piękno“—czemże jest? Czy ma być rzeczywisty, lub jest wyrazem tylko?

Plato pierwszy spróbował zajrzeć w nieznaną krainę czystego piękna. Po nim rozprawiali o pięknie i o zasadach sztuk pięknych Arystoteles, Boecyusz, św. Augustyn.

Według Platona nieodzownym warunkiem piękna powinna być *jedność*, połączona z harmonią i proporcjonalnością; poczucie piękna jest naszym wrodzonym pojęciem, przymglonem nieco długim pobytem na doczesnym padole, po strąceniu z nieba, gdzie dusza w orszaku Jowisza przyglądała się wiekuiściej piękności. Otóż, gdy ona poczuje blizką obecność dawnej przyjaciółki, przechodzi ją dreszcz rokoszy, przypomina upłynione chwile szczęśliwości swojej; zaczyna tedy tęsknić za utraconą krainą, a tą tęsknicą wyrwa się z więzów zmysłowych, ją krepujących i zbliża się duchem do zapomnianego *pierwouzoru* piękności. Im jest czystsza, im jest bardziej pokrewną enocie, tem się wyżej wznosi i staje się zdolną do zbadania mądrości, do poznania piękna. Kto jest podłym, kto zerwał z uczciwością, ten, zdaniem Platona, nie odczuwa piękna, nie miłuje mądrości: „niezdolnym jest do badania mądrości, powiada, kto od przyrodzenia ma duszę niewolniczą, drobiazgową, lekką, zapominającą; ten tylko powołanie okazuje do badania filozofii, kto dobrej jest pamięci i wiedzy żądny, kto jest wspaniałomyślny i którego dusza znajduje się w naturalnem posłuszeństwie z enotami prawdziwości, sprawiedliwości, miłości i umiarkowania.“ ²⁾

Chociaż teorye Platona, były jeszcze zanadto ogólnikowe, jednak w nich już się uwydatniają zarysy głównych podstaw estetyki, które się rozwinać miały zaledwo u następców jego w starożytności, a sformułowały się w definicje u estetyków XVIII i XIX w. Po Platonie obszernie pisali o pięknie i teorii sztuk pięknych: metodyczny Arystoteles, uczony Plotynus, genialny Augustyn św.; ale teorye ich były raczej dopełnieniem niewykończonych, rozrzuconych bez systemu poglądów Platona. I tak: Arystoteles, układając w systemat poglądy swego nauczyciela, dodaje, że piękno wymaga porządku i stosownej wielkości. Na sztukę patrzy jako na środek podniesienia ducha, co według niego powinno być wyłącznym celem sztuki; utylitaryzm—stawi na drugim planie.

Plotynus uważa, że symetria, jedność, proporcjonalność jeszcze nie stanowią prawdziwej piękności. Nieodzownym warunkiem piękna powinna być *forma*, mająca prawdziwą rzeczywistość, gdyż materya jest negacją, niemocą, brakiem jedności; forma—to zespalający pierwiastek, bez którego niemasz piękna w materyalnym kształcie. Z tej teorii aleksandryjskiego filozofa wypływa ten wniosek, że istnieje piękno tylko duchowe, bezpośrednio płynące z ducha, że się ujawnia w odpowiedniej dla siebie formie zmysłowej, przeto sztuki piękne powinny idealnie odtwarzać naturę.

d. c. n.

¹⁾ Słowacki. Wstęp do Balladyny.

²⁾ De Rep. VI.

ROZMAITOŚCI.

Odpowiedź na recenzję Sz. ks. W. T., помещoną w nr. 52 „Przeglądu Katolickiego“, roku zeszłego.

Recenzja Sz. ks. W. T. pochodzi, nie wątpimy, z życzliwości dla nas, lecz że zakradły się do niej niedokładności, niniejszem je prostujemy:

1) W Wulgacie ps. 95 rozpoczyna się od słów przytoczonych na początku „Śpiewu Kościelnego“, co zapewne i sam recenzent zauważył podczas uroczystości Trzech Króli, w jutrzni, nokturnie trzecim. Zesser zatem i korektor nie popełnili błędu.

2) Co do krytyki tekstu. Gniewa się Sz. ks. W. T. na artykuły o Kontrapunkcie i Harmonii i nadmieniam, iż jeżeli takie kawaleczki dostawać się będą (czytelnikom), to pomierają i nie poznają całości. „Śpiew Kościelny“, nie prędko jeszcze umierać myśli. Dopiero co zaczął żyć. Zachęta zaś, uznanie, życzliwość, jakie mu dają jego zwolennicy, taką go obdarzają wiarą i nadzieją na przyszłość, że długie, długie sobie zakłada istnienia lata.

Biadując następnie Sz. Recenzent, że nie swoje, lecz obce, w bibliograficznych wiadomościach, podajemy dzieła. Lecz zkąd je wziąć? Mamy parę tylko dzieł o harmonii, o których było już w swoim czasie mówione. Nowszych nie posiadamy. Przytem, nawiasem rzucimy, pomiędzy samymi organistami prenumerującymi „Śpiew Kościelny“, widzimy wykształconych ludzi, którym język obcy żadnej nie będzie sprawiał trudności. A zresztą podajemy te wiadomości dla okazania ruchu muzycznego w świecie katolickim.

3) Przechodzimy do krytyki nut. Lecz tu wyraz zdradza, że ks. W. T. nie jest muzykiem kościelnym. „Dziwnem się nam wydało, pisze ks. W. T., gdyśmy przeglądali dodatek muzyczny, iż pomimo, że redakcyja pięknie bardzo mówi o potrzebie przypominania i odnawiania śpiewu gregoryańskiego, podaje w dodatku utwory zupełnie nie gregoryańskie i nie liturgiczne“. Nie gregoryańskie, zgadzamy się, bo choćbyśmy chcieli, nie mamy autorytetu do kompozycyi śpiewu gregoryańskiego. Wszak śpiew gregoryański, już z nazwy swojej pokazuje, że jeżeli nie pochodzi od Grzegorza W., to musi przynajmniej płynąć z tego samego źródła, zkąd i Grzegorz św. podał światu melodye święte. Kościół tylko może orzec, że ten a ten śpiew należy używać, on tylko może podać melodye chorałne do użycia ich w nabożeństwie publicznem, on sądzi, że w takiej a takiej melodyi nie ma nic przeciwnego przepisom liturgicznym. Z tego powodu śpiew gregoryański znajduje się li tylko w księgach kościelnych: Graduale Romanum, Antiphonarium R. Pontificale R., Caeremoniale R., Missale R.;—słowem w księgach liturgicznych przeznaczonych do służby bożej. My też w artykule wstępnym nie o tworzeniu śpiewu gregoryańskiego, lecz o rozszerzaniu takowego słówko podaliśmy.

„Nie mówiąc o muzyce, mówi dalej Sz. Recenzent, która jest nową, a więc nie z antyfonarza, ani gradułu, czego w śpiewie trzymać się powinniśmy, jak nam przykazuje ostatni dekret z r. 1894, to jednak i liturgicznych zasad tu nie spostrzegamy—słowa, bowiem, o których liturgia wyraźnie mówi, by były śpiewane jak w brewiarzu a więc nie powtarzane po razy kilka, tu są powtórzone“.

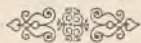
Zdradza i tu Sz. Recenzent znajomość przepisoznawstwa liturgicznego. Dekret z r. 1894 *Quod S. Augustinus* był ogłoszony do biskupów w tym celu, by wszędy w kościele wydanie medycejskie ksiąg śpiewu liturgicznego, podjęte przez Pustetę drukarza, uważane przez kościół jako autentyczne, zastąpiło inne, miejscowe, prowincjonalne wydania. Żadnej zaś niema wzmianki o tem, żeby kompozytorowie kościelni powtarzali koniecznie śpiew w tych księgach zawarty.

Muzyka jest nową, powiada Sz. ks. W. T.—Nowa, prawda, motywy nowe, lecz kontrapunkt jest stary. Wreszcie przyznajmy się, że byleby tekst

liturgiczny, był umiejętnie użytym, nie nie przeszkadzałoby użyć muzyki w stylu tegoczesnym, wolniejszym.—Oko krytyka znieść nie może, że kilka razy powtórzone są wyrazy niektóre. Powtarzanie nieumiejętne, bez sensu wzbronione jest, nie ulega kwestyi. — Gdybyśmy zatem powtarzali: Caccilia, eae, eae, eae, ei, ei, ei, li, i, i, i, a, a, a i t. d. lub przedstawiali wyrazy i zarazem powtarzali, np. Caccilia famula tua Domine, Domine, Caccilia, Domine, Caccilia, Domine famula Caccilia tua i t. d., lub et be, e, e, e, a, a, tum, tum, faci, i, i, a, at et, et, et non non eum, eum tradat, at, at i t. d., byłoby karygodnem, nieliturgicznem, niewłaściwem, niegodnem krytykowania. „Nie czynili tego, pisze dalej ks. W. T. wykonawcy śpiewów liturgicznych. słyszałem np. że u XX. Misyonarzy śpiewano Kyrie przez pół godziny, nie powtarzając wyrazów nad to, co nakazuje ceremonial“¹⁾. Ceremoniał biskupi zapewne. Ależ tam nie ma przepisu, by Kyrie śpiewać pół godziny. W takim razie podług tych pięknych wskazówek, trzeba by sunąć, chcąc skończyć na południe, rozpocząć co najmniej o 9 z rana. Ks. Ks. Misyonarze śpiewali zapewne chorał, nie było więc potrzeby powtarzać, bo wyśpiewanie neum wystarczyło za wszelkiego rodzaju powtarzanie.

Zresztą nie uczyniliśmy tego pierwi. Weźmy naszego książeccia muzyki, Palestrynę, otwórzmy tom pierwszy jego dzieł i wypiszmy z pierwszej zaraz karty tekst pierwszego głosu. *O admirabile commercium, o admirabile commercium! Creator generis humani, generis humani, animatum corpus sumens, de virgine nasci dignatus est, dignatus est, et procedens homo sine semine, sine semine, largitus est nobis suam deitatem, largitus est nobis suam deitatem, suam deitatem.* Powtarzał Palestryna wyrazy tekstu liturgicznego, powtarzali i inni i do dziś muzycy kościelni w miarę potrzeby powtarzają. Dla ciekawości radzimy Sz. Recenzentowi, sprawdzić jakakolwiek mszę Witt'a, Mitterera, Hallera, Surzyńskiego i t. p., a w każdej znajdzie powtarzania.

Kiedy zaś wolno powtarzać tekst, kiedy zaś nie można tego czynić, pozna to Sz. Recenzent najlepiej, gdy się odda studyum muzyki kościelnej i jej przepisów.—Wszelka umiejętność wymaga pracy i nauki.



Korespondencye:

Ze Żłubin.

Tem z większą radością i nadzieją witamy nowopowstały organ prasy „Śpiew Kościelny“, im dawniej i silniej potrzebę takowego odczuwaliśmy. Za głosem papieża Leona XIII dały się słyszeć inne głosy poważne i kompetentne, przemawiające za reformą śpiewu kościelnego, zatem dziś jest ich większość, ale jak u nas do tego przystąpić, gdzie ma kształcić się nasz organista, gdzie u nas treściwie i zwięźle traktujące przedmiot podręczniki, z kąd mamy odbierać wskazówki i rady?... oto pytania te stanowiły mur twardy, o który rozbijały się wielu dobre chęci. Tak w naszych stronach, jak i gdzieindziej, śpiew liturgiczny prawie nie istnieje; nawet stałe części mszy, rzadko słychać, aby były gdzie wykonywane, a co dopiero mówić o zmiennych? Jeśli organista odpowiada na „Oremus“ albo „Dominus vobiscum“, a podczas wielkiego nabożeństwa śpiewa pieśni w języku ludowym, a do tego może mieć cztery przynajmniej ze sprawowania — uważa się, jako skończony organista, od którego nie więcej wymagać nie można. A czy może być wolny od zarzutu rządcą kościoła, który dla funduszu mogąc utrzymywać organistę, posiadającego dokładną znajomość przynajmniej pierwotnych zasad śpiewu i muzyki, lekceważy przepisy kościoła? ¹⁾ d. c. n. Ks. Jan Ejdynyt z diecezji Żmudzkiej.

¹⁾ Odpowiedź zadawalniającą dla kapłanów, da Rocznik dla Organistów w artykule p. t.: „Co sądzić o niezachowaniu przepisów liturgicznych podczas nabożeństwa uroczystego?“

Od organisty z Podolskiej guberni.

Nie wiele mogę dobrego napisać, o Muzyce kościelnej w naszych stroinach, gdyż ogół naszych organistów, po większej części, nie ma pojęcia o tej tak ważnej dla nas kwestyi. Są tacy, którzy słyszeli albo czytali tylko przypadkiem w jakimś piśmie, że „gdzieś tam na świecie reformują Muzykę kość.” Są tacy, co i *Muz. Kość.* prenumerują, ale utrzymują, że w tej Muzyce niema (sic) życia, a tylko monotonia, a zatem nie warto jej grać. Są tacy, którym przedewszystkiem o byt materyalny chodzi; nie zaś o *Muzykę kościelną*. Kolego! powiadam do jednego z takich, dla czego wygrywasz takie horrenda na chórze? Czy nie lepiej byłoby wykonywać: Witta, Mitterera, Molitorra itp., przecież to ładniejsze i odpowiedniejsze od tych Estów-Bordesów itp.” „Eh, daj pokój, nie warto powiadam ci. Ja np. biorę wszystkiego 60 rs rocznie i...” „Ale ja nie o tem mówię, ja mówię o Muzyce.” „Dobrze tobie mówić, tyś kawaler, bieda tobie tak nie dolega, jak mnie. Ot patrzaj, jednemu trzeba buta, drugiemu...” Przerwałem rozmowę, bo spostrzegłem że to groch o ścianę. Są nakoniec tacy, co to mają i dobre chęci i mają za co sprowadzić nuty, ale przyzwyczajeni grać trele, nie mogą tego zaprzestać d. c. n.

Crescendo.

Z Kowna.

W katedrze kowieńskiej już rozbrzmiewa śpiew św. Grzegorza. Z prawdziwą przyjemnością uczestniczyłem na nieszpórach w wigilię *pierwszej niedzieli adwentu*, odśpiewane w presbiterium przez wikaryuszów katedralnych, bez organu, stosownie do przepisów „*Caer. episc.*” nakazującego śpiewać w Adwencie bez organu (wyjawszy 3-ą niedzielę).

Nazajutrz wstąpiłem do wszystkich prawie kościołów kowieńskich, wreszcie udałem się do katedry, gdzie wysłuchałem sumę. W ciągu nabożeństwa nie spostrzegłem tu żadnej niedokładności; wykonano unisono wszystkie ruchome części mszy św. starannie i umiejętnie; nie modernizowano melodyj, rozdzieraniem neumów, wokalizowano nieźle. Pożądanem by jednak było, żeby w chorale uczestniczyło więcej śpiewaków dla nadania mu większej potęgi.

Chór śpiewaków, złożony z księży, umieszczony w lewej niszy presbiterium, śpiewał stałe części mszy św.¹⁾ Znać, że trudności polifonii są przez nich pokonane. Słowem, całość wokalnej strony nabożeństwa tak się przedstawia dodatnio, że pozostaje nam powinszować i z całego serca życzyć im: *Szczęść Doże!*

Allegretto.

Z Kowna.

Dnia 14 maja roku bieżącego, w gruntownie zrestaurowanej, odnowionej, świetnie, jak na nasze szczupłe środki, ozdobionej świątyni, nastąpiła uroczysta konsekracja wielkiego ołtarza, której dokonał sam nasz Najprzewielebniejszy Pasterz. Od tej radosnej dla naszego miasta chwili, rozpoczęło się odprawianie nabożeństwa z całą okazałością. Świątynia nasza codziennie rozbrzmiewa pobocznym²⁾ śpiewem sześciu wikaryuszów, — a śpiew to czysto kościelny, ściśle zgodny z postanowieniami ceremoniału biskupiego i Ojca Św. Leona XIII. A w Seminarium Duchownem, już od roku istnieją zaprowadzony śpiew liturgiczny, w duchu reformy świętej. Duszą tej reformy, inicjatorem i wykonawcą, jest nasz Pasterz. On to sprowadził dla tej świątyni katedralnej zdolnego młodego organistę p. Nowialisa, on go wyprawił za granicę do Ratysbony na studia śpiewu i muzyki kościelnej, on nakazał reformę w seminarium, on zdecydował, że śpiew gregoriański powinien być uprawiany i w katedrze przez wikaryuszów, że godziny kanoniczne, wyłącznie unisonem śpiewane być mają, on opatrzył katedrę we wszelkie potrzebne dla śpiewu

¹⁾ Msza Wiltbergera.

²⁾ i, jak korespondencya z Kowna podaje, zupełnie poprawnym. p. R.

książki¹⁾, których dostarczyła znana drukarnia Pusteta; on sam dogląda i zachęca i upomina, żeby cały śpiew w katedrze w niczem się nie sprzeciwiał — dekretem kościoła św. Z prawdziwą radością dziś się przychodzi do katedry na nabożeństwo poranne i wieczorne. Co dzień o g. 7, wikaryusze rozpoczynają prymę, po niej następuje msza św. z wystawieniem Najśw. Sakramentu, w czasie której księża śpiewają „Deus noster refugium“ i suplikacje, naprzemian z organem²⁾. W tym śpiewie występują wtóry³⁾ i tasy. Po prymary śpiewa chór księży katedralnych, trzy następne godziny kanoniczne — unisonem ściśle wedle rubryk i melodyi antyfonarza. W dni niedzielne i świąteczne alumni seminarium uczestniczą w śpiewie nony, — mszę św. chór wyborowych śpiewaków, z łona księży katedralnych i profesorów seminarium, przy organie zazwyczaj dobrze wykonuje⁴⁾; w większe uroczystości do tego grona należą, dobrze wyćwiczni uprzednio, alumni seminarium. d. c. n.

Ks. Juliusz Rodziewicz.

Z Płockiego. (dokończenie).

Chór Ciechanoski, dzięki miejscowemu organistcie rozwinął by się nie źle i mógł by być przykładem dla całego dekanatu, gdyby miał rzetelne poparcie i należyte wskazówki.

Są usiłowania i dobre chęci i w wielu innych miejscowościach naszej guberni⁵⁾.

— Ja się nie znam na muzyce, tłumaczą się u nas prawie wszyscy, jakby chór kościelny dla nich był ustanowiony. Nie przyjdzie im na myśl, że Pan Bóg, dla którego chór śpiewa, wybornie się zna na muzyce i żąda od nas dobrego śpiewu — *psallite sapienter*.

Niejeden na przekorę upiera się przy swoim zdaniu, choć w duszy wie że niema racyi. Chodzi mu o zasadę: „nie tak, jak tobie, lecz jak mi się podoba“, albo: „coż ty masz mię uczyć?“ Biedny nie wie, że tym sposobem walczy z kościołem bożym, ze swoim własnem sumieniem, boć nikt mu nie narzuca swojego zdania, ani widzi mi się, tylko propaguje prawo kościoła.

Aby dać dokładny obraz kościelnej muzyki w naszej dzielnicy, trzeba by objeżdżać po kolei wszystkie kościoły, co jest przecież rzeczą niemożliwą. Pobieźmie więc można tylko zakonkludować, że muzyka u nas stoi na tak niskim stopniu, że nie zasługuje na miano muzyki, a tembardziej kościelnej.

Ks. Br. Maryjański.

Z Mińska.

W katedrze mińskiej stale śpiewa chór (20 śp.) przy akompaniamencie organu. W większe uroczystości czasami towarzyszy chórowi orkiestra (ok. 20 os.) Jednak chór bez orkiestry lepiej się prezentuje: znać w nim wtenczas więcej plastyki, melodyjności, pewności nawet. Wykonanie jest staranne, zgodne. Śpiew z orkiestrą przedstawia się gorzej: kompozycja traci przeźroczystość, z powodu nieczystej intonacji instrumentów.

Poprawna gra organisty nie sprawia roztargnienia w słuchaczach, Har-

¹⁾ Potrzebne są: Graduale Romanum, Antiphonarium Romanum, Directorium Chori, Vesperale Romanum, Processionale Romanum, Kyriale Romanum, Pontificale Romanum. Takich kościołów oprócz Włocławka, gdzie kapituła prześwietna dała 300 rubli na zakupienie ksiąg tych, mało mamy. p. R.

²⁾ Zapewne jest cicha, lecia, bo inaczej trzebaby stosować śpiew do mszału. p. R.

³⁾ Wtór jeżeli się nie odbywa z nut, lecz ze słuchu, z improwizacji, jest najczęściej szkodliwym dla chorału i niezbyt estetycznym. Odbywa on się zwykle w kwartach, w kwintach, oktawach równoległych, co jest przeciwne zasadom harmonii i kompozycji. p. R.

⁴⁾ Jaką radość sprawi korespondencya niniejsza miłośnikom muzyki liturgicznej! p. R.

⁵⁾ W Lipnie, Sierpcu, Ciachcinie i Wyszynach, są dążenia skierowane ku naprawie muzyki kościelnej. Szczęść im Boże! p. R.

monizacya odpowiedzi i improwizowanych preludyj świadczy, że dla wykonawcy nie są obce zasady Witta i Hanischa.

Rep. chóru z ork.: Msze Kemptera, Lablora (c dur), Brosiga, Horaka (f-dur). Rep. chóru: Miller (polskie), Zientarski (f-dur), Grabowski (g-dur), Studziński—łac. msza. Ruchome części mszy nie są wykonywane. (Jaka szkoda! p. R.)

Allegretto

Odpowiedzi Redakcyi.

Sz. ks. Kanonik **Baranowski**, Wizytator Kościołów na Kaukazie i za Kaukazem, w Tyllisie. Wybaczycie czcigodny ksiądz kanonik, że tą drogą odpowiedzi dajemy.

Są poszczególnie moteta, hymny, modlitwy o Męce Pańskiej, ale kompozycyji na głosy, na całą drogę krzyżową literatura Muzyki Kościelnej posiada tylko dwie. Jedna jest z tekstem niemieckim na jeden lub dwa głosy, ułożona przez ks. Witta i podobna kompozycya tegoż autora istnieje na cztery głosy z tekstem łacińskim. Przy zamawianiu raczy szan. ksiądz Kanonik zwrócić uwagę księgarzowi z jakim pragnie mieć tekstem.

Hymnów specjalnych do św. Klemensa i do św. Mikołaja nie mamy. Są te, które w brewiarzu kościoła św. odmawiać nam każe. I tak na hymn św. Klemensa: (*Deus tuorum*) na mieszane głosy mamy kompozycye następujących autorów: Etta, (Stehle, Mot.), Singenbergera (Cantate), Obersteina (Nikel op. 16), F. Dirsehe (Nikel op. 16), Brosiga, op. 59; na męskie głosy: Singenbergera (Psalmody), Scharbacha, (Psallire), Etta (Cantus Sacri, Witt.). Na św. Mikołaja zaś następujących autorów: Etta, (Stehle, Mot.), Nikela, Förstera, Bischoffa, Obersteina, (Nikel op. 16) na głosy mieszane. Na chór męski: Stehlego, Etta (Witt. op. 5), Mohra (Caec. sing. 82 r.), Zellera, Piela, Scharbacha. Domyślamy się, że sz. ks. Kanonik posiada miejscowe, specjalne hymny do tych świętych. Prosimy przeto nadesłać tekst, a postaramy się przesłać takowy z nutami podług życzenia. Prosiłibyśmy wszakże oznaczyć: na jaki chór męski czy mieszany, na ile głosów, i czy z organem czy też a capella pod hymny te, nuty podłożyć. Nadesłane kompozycye p. Thephelera posiadają kilka błędów harmoniczych. Znać wielką wprawę modulowania. Modulacya wszakże raptowna np. z Edur na Fdur, i to jeszcze w kadencyach końcowych okresu muzycznego, nie pięknie brzmi i jest nieprawidłową. Pomijamy błędy kwint i oktav równoległych.

Sz. ks. **Bron. Maryański** prob. w Radzanowie. Artykuł „Jakim być powinien śpiewak kościelny“, z powodu braku miejsca, odłożyliśmy do numerów następnych.

Sz. ks. **Stanisław K.** w Chęcinach. Za życzenia i uznanie dziękujemy. Mszę na trzy głosy mieszane Sopran, Alt i Bas, o które sz. ks. Dobrodziej prosił, wysłaliśmy przez księgarnię Gebethnera i Wolfa. Wypisaliśmy mszę Steina op. 29, organ jest ad libitum, który można grać lub nie. Cena tej kompozycyi wynosi za partycyę i m. 30 fen, głosy 90 fen. Drugą mszę, którą zalecamy, jest msza Molitora, bez organu, na Sopran Alt i Bas op. 6. Missa *Kedemisti nos*. Cena part. 1 m., głos 30 fen. Na cztery głosy mieszane podajemy jako bardzo łatwą Molitora op. 11, Missa „*Tota palehra es Maria*“. Cena part. 1 m., głos 50 fen.

Sz. ks. prof. **Chryz. Przemocki** w Nowgorodzie. Podobnie miłe, pełne życzliwości i uznania listy może pisać tylko ten, co przejęty i oddany jest sercem całemu muzyce liturgicznej. Słowa sz. ks. prof. jak sz. ks. prof. **Pranajtysa** z Twery sprawiają dla nas tem większą radość, iż pochodzą od tych, co swem mistrzostwem w tej sztuce umieli zjednać tak wielu zwolenników i miłośników muzyki kościelnej. Chórowi w Nowgorodzie można powinszować, skoro czterogłosowe kompozycye wykonywa. Chcielibyśmy wiedzieć z czego składa się repertuar, jakie siły w chórze i jakie wykonanie.

Sz. ks. **Winc. Aleksandrowicz** w Wąsoszu. Nadesłane rzeczy nadzwyczaj są piękne. Dziękujemy. Pomiślimy w numerach przyszłych.

Sz. ks. **Apol. Lutoborski** w Wójcynie. Kwestye, o której sz. ks. Proboszcz donosi, postanowiliśmy ze względu na pożytek ogólny ściślej rozebrać i pod osobną rubryką umieścić. Nie wątpimy o przykrości, jaką sz. ks. Proboszcz musi znosić. Lecz jakaż przykrość obca jest Kapłanowi? Za życzenia „Bóg zapłać“. Honorarium członka Sekcyi Muzyki Kościelnej wynosi w pierwszym roku rs. 15, w następnych latach rs. 10.

Sz. ks. **Wacław Iwanowski** w Korzeniu, Mińskiej gub. Za życzliwość i uznanie serdecznie dziękujemy.

Sz. ks. **Jakubik** w Czyżewie. „Śpiew Kościelny“ wysłaliśmy. Autorów żądanych mszy, wskazaliśmy w liście.

Sz. ks. **Koprowski** w Białaczewie. Do uregulowania zostaje rs. 7 włączając w to wszystko. Gdyby organista z nutami chóralnemi nie mógł sobie radzić, proszę go objaśnić, że dodawszy linię piątą u góry i umieściwszy w myśli, klucz wiolinowy, można czytać nuty gregoryjańskie jak zwyczajnie: d pod linią, e na 1-ej linii i t. d. Wszakże jeżeli w chórale klucz stoi na trzeciej linii, trzeba w myśli przy kluczu postawić dwa bemoły, jeżeli zaś na drugiej dwa krzyżyki i bemoł przypadkowy poczytuje się za kasownik.

Sz. ks. prof. Fr. Walczyński w Tarnowie. Nadesłane „Te Deum“ jest nadzwyczaj ładne. Dziękujemy.

Sz. ks. A. Ostrowski w Puchaczewie. Wysłaliśmy. Czyby nie lepiej było, gdyby Sz. ks. Proboszcz przesłał pocztą. Sposób obciążania numerów na pocztę wydaje się niepraktycznym. Zastosujemy się wszakże do wskazówek przyszłych Sz. ks. Proboszcza.

Sz. ks. Teofil Wojczyński w Berezynie, Mińsk. gub. Za wyrazy pełne życzliwości dziękujemy. Rada Sz. ks. Dziekana jest bardzo piękna, ale czy się da uskutecznić, trudno przewidzieć. Osoba, o którą Sz. ks. Dziekan się pytał, rs. 100 otrzymała. Przesłała swe podziękowanie, które już dawno w liście swym do Sz. ks. Dziekana przekazała.

Sz. ks. Antoni Siwiński w Pałukach. Za przesłany artykuł dziękujemy. Pomieścimy.

Sz. ks. Błażej Kotfis, Al. Sem. biskupiego w Tarnowie. Jak najchętniej na wszystko przystajemy. Też same warunki proszę kolegom swym przedstawić. Śpiew kościelny będzie przychodził pod tymże samym adresem, co przedtem.

P. Czajkowski w Pikowie, Podolskiej gub. Wysłaliśmy. Adres Redakeyi naszej wskazany jest w numerze każdym.

P. Pendola w Łamach Wielkich. Wysłaliśmy.

Pp. Organisci z okolic Konina, gub. Kaliska. Przedewszystkiem Redakeya czuje się w obowiązku przesłać panom wdzięczne słówko podziękowania, za okazaną życzliwość i uznanie dla *Śpiewu Kościelnego*. Przyznać trzeba, że w Konińskim znalazło się wielu zwolenników *Śpiewu Kościelnego* pomiędzy pp. organistami. Przemawia to za wykształceniem panów w muzyce kościelnej i jest dowodem, że i pomiędzy pp. znajdują się ludzie, pracujący dla idei i chwały bożej. O nadesłanie nadmienionych w liście panów artykułów, uprzejmie prosimy. W kwestyi kanycyonału ks. d-ra Surzyńskiego, to nadmieniamy, że dotychczas nie mieliśmy lepszego i staranniejszego kanycyonału nad to wydanie.

Pozorne sprzeczności, które panowie napotykają łatwo wytłomaczyć. 1) Że tony psalmów w *officium defunctorum* odmienne są od umieszczonych na str. 317 Kanycyonału. nie w tem dziwnego. W *officium defunctorum* podane są tryby podług zwyczaju u nas istniejącego, na str. zaś 317, są wskazane sposoby śpiewania psalmów podług tonów rzymskich. Zostawia się wolność panom pod tym względem. Wszakże wspomnę, że życzeniem jest Stolicy Apostolskiej, by jak we wszystkim, tak i w śpiewie kościelnym, jednność była zachowana. Rozpoczynamy psalmy zwykle podług zwyczaju od *inim*. Rytuał rzymski zawsze rozpoczyna od dominanty, co i u nas zachowują gły antyfony nie całe, lecz do gwiazdki się śpiewają.

2) Że antyfony całe są powtarzane przed i po psalmach, jest to zupełnie prawidłowem. Rubryka rytuału rzymskiego wyraźnie zaznacza, że antyfony całe śpiewają się w dzień śmierci, albo pogrzebu, w dzień trzeci, siódmy, trzydziesty po śmierci i w rocznicę śmierci. W innych zaś wypadkach śpiewa się tylko antyfonę do gwiazdki; po czem następuje psalm. Dla wygody śpiewających pomieszczone są antyfony całe. Co też i rytuał rzymski czyni.

3) Że znaleźli panowie różnicę podkładania słów tekstu pod nuty tonów psalmowych, nie wina to ks. Surzyńskiego, lecz braku decyzji stanowczej pod tym względem. Jeden mówi (ks. Haberl) ile nut, tyle sylab być winno, inny (ks. Mohr.) nieco inne zasady wygłasza. Zresztą pozorne niezgodności dowodem są różnicy tonów rzymskich od tonów naszych zwyczajowych.

4) Że na str. 259 w antyfonie *Exaudi Domine* jest bemoł pod wyrazami *caro venit*, w innych zaś miejscach: str. 239 *In loco pascuae...*, str. 240 *Delicta* i str. 250 *Sitivit* nie ma bemołu, choć wszystkie te antyfony w ósmym tonie są pisane, jest dowodem zostawionej wolności w śpiewaniu tak *b* jak *h*.—Zasada kanycyonałowa dawna, że pomiędzy dwoma *a, h* miękczący się zawsze *h* i przechodzi na *b*, ma zastosowanie wówczas, jeżeli z konieczności dla uniknięcia trytonu *h* przechodzi w *b*. Dla tej przyczyny na str. 259 *h* przeszło w *b*, bo melodia dalsza idzie do *f*. Z tej też przyczyny antyfony *Delicta* str. 240, i *Sitivit* str. 250 powinny mieć zamiast *h—b*. Że zaś niema bemołu postawionego, zostawia to ks. Surzyński tak jak i rytuał rzymski umiejętności śpiewaka. Antyfona zaś *Delicta* na str. 239 bemołu mieć nie powinna, melodia bowiem jej końcowa nie sięga dalej jak od *h* do *g*.

5) Że na str. 262 przed ant. *a porta inferi* napisał ks. Surzyński ton II, a podał pod kantyk melodię tonu pierwszego, niema tu żadnej sprzeczności. Antyfona *a porta inferi* ma za tonikę *d*. Z tego więc względu może należeć do dwóch pierwszych tonów: doryckiego lub hypodoryckiego. Jeżeli weźmiemy dominantę *a*, będziemy mieli ton pierwszy, jeżeli zaś *f*, ton drugi. Który zaś ton wybrać należy, sprzeczać by się można bez końca. Rytuał rzymski każe śpiewać antyfonę i kantyk Ezechiela tonem drugim, gdy tymczasem zwyczaj nasz ton pierwszy przekłada. Napis ton II jest prawdopodobnie omyłką zecerską.

6) Że na str. 261 ps. *Deus, Deus meus* podany jest tonem V z bemołem, jest to nasz zwyczajowy ton: na str. zaś 319 jest bez bemołu, bo tam jest właściwy ton piąty, który nie posiada bemołu: *g, a, d*.

Nemo. Otrzymaliśmy. Dziękujemy. Prosimy wszakże o cierpliwość. Ramy pisma nie mogą pomieścić nadchodzących korespondencji i artykułów. Umieścimy później. Trzeba być cokolwiek odważniejszym. Poco tak czarno na świat i na wszystko patrzeć.

P. Stan. Borowiecki w Grybowie w Galicyi. Niestłuszenie wyrzuca nam pan opóźnienie numeru styczniowego. Sądził pan, że już wydawnictwo z powodu braku prenumeratorów przerwane zostało. O nie. Liczba abonentów jest nad spodziewanie liczna. Tak, że ci, którym początki pism nie są tajne, nie mogą dosyć się nadziwić nad wielką liczbą prenumeratorów. O nadesłanie przyrzeczonych rzeczy uprzejmie prosimy. Rocznik wysyłamy. Kosztuje 40 kop. Niech pan uwzględni odpowiedź, daną dla panien Benedyktynek łac. w numerze styczniowym.

P. Łabentowicz w Korczewie. Jak najstuszej uczynił pan uwagę. Wszakże pozwolimy sobie dodać słów kilka. Pismo peryodyczne, jakim jest *Śpiew Kościelny*, nie może odrazu pouczać o wszystkim. Że wydaliśmy pierwsze dwa numery, żadnej nie czyniąc wzmianki o pierwszych, podstawowych zasadach muzyki, zrobiliśmy to umyślnie. Nie wiedząc o jakości abonentów, nie mogliśmy poprowadzić treści stosownie. Dziś już wiemy jakich czytelników posiada *Śpiew Kościelny*. Są nimi po większej części: duchowni, organiści i wiele świeckich osób. Dla muzyków podajemy artykuły o Kontrapunkcie, Harmonii; dla mniej obeznanych z teorią muzyki rozpoczynamy drukować podstawowe zasady muzyczne; wreszcie dla organistów najpraktyczniejszym będzie dodatek nutowy, w którym od numeru marcowego msze będą wychodzić. Z początku na jeden, na dwa głosy. Kompozycje łatwe, krótkie, później zaś trudniejsze kilkugłosowe.

Dla nabrania smaku w stylu kościelnym podawać będziemy krytykę już to w korespondencyach, już to w artykułach osobnych z Estetyki. Antyfony przed psalmami śpiewać trzeba konieczne. Po psalmach zamiast powtarzać, można je zastąpić grą na organach. Psalmy, jeżeli sam organista śpiewa, można wykonywać na zmianę z organami. Jeden wiersz śpiewać, drugi grać tylko, trzeci śpiewać, czwarty grać i t. d., Jednakże na końcu doksologię: *Gloria Patri et Filio* i t. d., trzeba konieczne śpiewać, choćby wypadło ją grać na organach. I dla odróżnienia można jaśniejszymi i donośniejszymi głosami akompaniować śpiewowi. Do śpiewania antyfon może posłużyć *Compendium Antiphonarum et Breviarium Rom.* W niem są na wszystkie niedziele i święta w roku, psalmy, antyfony, hymny z chórem gregoryjskim. Za wyrazy uznania i życzliwości dla pisma naszego, przesyłamy *Bóg zapłać*.

P. Jan Norejko w Szumsku Suwalsk. gub. Dziękujemy za list tak pełen wyrazów uznania dla naszego pisma. Niechęć i chwilowa walka, o jakiej pan wspomina, przeminię prędko. Co do wysokości prenumeraty niech pan zauważy: papier, druk, dobór artykułów. Wszystko to kosztuje. Przytem mamy zamiar w miarę przybywania abonentów, wystarczyć się o zezwolenie na wydawanie *Śpiewu kościelnego* dwa razy na miesiąc, nie podnosząc ceny prenumeraty.

Motywuje pan, że niemieckie pisma są daleko tańsze. Prawda, istotnie tak jest. Ale proszę wziąć na uwagę ilość prenumeratorów pism niemieckich i naszych. Niech Pan zjedna *Śpiewowi kościelnemu* pięć tysięcy abonentów, będziemy mogli naznaczyć cenę roczną rubla. A w dodatku, rozdawać premia wartości przewyższającej rubla.

P. Stanisław Kwiatkowski w Piotrkowie. Rs. pięć na Sekcyę Muzyki Kościelnej otrzymaliśmy. Numer pierwszy wysłaliśmy i na listę stałych abonentów zapisaliśmy. Dziękujemy.

P. Michał Limański w Ogródzieńcu, gub. Piotrk. Rocznik dla Organistów wysłał; kosztuje kop. 40.

P. Hipolit Królikowski w Koprzywnicy gub. Radomskiej. Rocznik kosztuje 40 kop. Wysłał.

P. Jan Krawczyk, w Słoboszewie. Za życzliwość, dziękujemy.

P. I. Barwiak w Wanku Elizawetpolskiej gub. Otrzymaliśmy. Dziękujemy.

P. Fr. Ciesiołkiewicz i **p. Józef Zawko** i **p. Romuald Kutikowski** otrzymają odpowiedź listowną.

P. Fr. Kulesza Kamiński org. kośc. ormiano-katolickiego w Teodoży, gub. Tauryckiej. Odpowiedź dałamy listowną. Proszę nie szukać melodyjności tam, gdzie kontrapunkt kwiecisty sam przez się jest melodyjnym.

Treść: Nieco z historii muzyki w Polsce.—O kontrapunkcie.—O harmonii.—Zasady muzyczne.—Literatura i Krytyka: Preludya i Postludya ks. prof. Fr. Waleczyńskiego.—„Musica sacra”—Hanslik i Ambros.—Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej.—Estetyka.—Rozmaitości: Odpowiedź ks. W. T.—Korespondencje.—Odpowiedzi Redakcyi.—Nuty i Ogłoszenia.

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

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

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

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

ŚPIEW KOŚCIELNY

MIĘSIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Nieco z historyi muzyki w Polsce.

(Ciąg dalszy).

Królowie popierali muzykę, a razem śpiew kościelny: znane tego świadectwa. Kościół katedralny krak. miał muzykę, złożoną z 26 osób, z prefektem chóru (ks. Łętowski, katalog II, str. VII). Poseł wenecki (r. 1560) o królu Zygmuncie Auguście pisze te słowa: „Chciałbym, aby w rzeczach religijnych był nieco surowszym i przykładniejszym lubo się w rok spowiada, mszy co dzień, a w święta kazania słucha, Gloria, Credo, Benedictus i Agnus Dei głośno śpiewa z kantarami“ (Niemcewicz, Zbiór pamiętn. t. V, 350). O dworskiej kapeli tegoż króla mówi Stan. Orzechowski, opisując ślub jego i koronację Katarzyny Austriackiej r. 1553, że po dopełnionym obrzędzie koronacyjnym królowej, w czasie komunii świętej, Wierzbowski (Wirbkowski), kapelmajster królewski, tak piękną wykonał kantatę, że nie sławny ów Losquini w Belgium, nie Adriani śpiewak we Francyi, lecz sam Apollo z muzami śpiewać się zdali. Kantatę ową napisał Wacław Szamotulski muzyk królewski (tamże, str. 335), twórca dotąd po katedralnych kościołach u nas w wielkim tygodniu corocznie śpiewanych lamentacyj (ob. Sołtykowicza, O stanie akad. krak. str. 364).

„Kochał się i Zygmunt III w muzyce, bo i umiał ją—powiada ks. Siarczyński (Obraz wieku, t. I, 80). Utrzymywał kapelę liczną i dobraną, a ta kapela była włoska: mniemano w tym wieku, że tylko włosch dobrym muzykiem być może. Samych śpiewaków dworskich w r. 1606 było 15. Wszystkich w tem poprzedników swoich król przewyższył. Muzyk pospolity rocznej płacy po 200 do 400 zł. pol, prócz barwy (odzieży) bierał“. Król ten na klawicymbale grywał; do kapeli swej najznakomitszych muzyków z Włoch sprowadzał i drogo opłacał. O dworzanach Zygmunta III wspomniany ks. Siarczyński na innem miejscu mówi: „Muzyka znaczną i dobraną liczbę osób zawierała. W niej śpiewacy, skrzypiciele, surmacze i wszelkiego gatunku muzycy i pachołeta znajdowali się; do niej i trębacze, co rano, południe i zachód otrębywali, należeli (t. II, 366). Miał zaś

Zygmunt podwójną kapełę: kościelną i pokojową: pierwsza niewięcej z głosowych muzyków składała się. Druga uprzyjemniała mu długie zwłaszcza wieczory. W późniejszym wieku muzyka była prawie jedyną jego zabawą, jako i poufałe z dobranymi osobami rozmowy“ (t. II. 371). Jezuita Jakób Olszewski w kazaniu pogrzebowem o tymże królu (Snopek Najjaśn. Zygm. III) powiada, że sam muzykę kościelną, jako kiedyś Dawid lewitom sporządzał. Syn też jego, król Władysław IV, r. 1642 na początku m. lipca przybywszy dla nabożeństwa do Częstochowy, miał z sobą dworską kapełę, która podczas przyjmowania komunii św. przez króla i jego rodzinę, litanię o N. M. P. śpiewała. Po południu tegoż dnia król był na Godzinkach o N. M. P. śpiewanych przez Paulinów, którym wraz z braćmi swoimi wtórował. Toż samo uczynił wieczorem, gdy zakonnicy śpiewali w kaplicy litanię i hymn „O gloriosa mater“. Trzeciego dnia wieczorem, król ten z braćmi i dworem swoim, klęcząc przed cudownym obrazem, wspólnie z zakonnikami śpiewał litanię o N. M. P. oraz hymny *Stellu caeli*, *Ave Maris stella*, *O gloriosa*, tak pobożnie i tak rzewnie, że aż do łez byli poruszeni. Nazajutrz również, przed swoim odjazdem, gdy Paulini śpiewali litanię i hymny o N. M. P., król z królową, księstwem Neuburgskiem (zięciem), braćmi swymi i całym orszakiem, przybywszy do kościoła i ukląkłszy, głosami swemi ojcom zakonnym śpiewać pomagali nader pobożnie (M. Baliński, Pielgrzymka, str. 107). W tym to czasie Paulini na Jasnej Górze uprawiali śpiew chórowy, a prowincyał ich O. Mikołaj Królik (zm. 22 czer. 1646), nawet w Święta Bożego Narodzenia i Wielkanocy, nie tylko na sunie, ale i na nieszpórach, wzbronił śpiewu figuralnego, a kazał używać chórowego, który i po innych klasztorach prowincyi mocno zalecał (Annales Paulin. Posonii 1743, str. 26). Wszędzie też po kościołach bractwa literackie msze swoje chorałem śpiewały (ks. Siarczyński, I, 163).

Na wzór dworu królewskiego urządzali możni panowie i swoje. Potrzebowali oni muzyki do zabaw i biesiad. Historya obwinia biskupa żmudzkiego Bartłomieja, rodem litwina (od r. 1472), że miał się oddawać wyłącznie prawie muzyce i śpiewom, z zaniedbaniem zupełnem obowiązków pasterskich i unawianiem wiary niedawno przedtem na Żmudzi zaprowadzonej (Naramowski, Facies rerum, t. II str. 530). Między dworzanami naszych panów liczono kapele z różnych muzyków złożone. „Niektórzy z nich, zwłaszcza włosi symfoniści (tak zwano tych co więcej nad tańce grać umieli), prócz żywności rocznie do 6 tysięcy talarów płatnymi byli“ (z Opalińskiego, ks. Siarczyński I, 76). Mniej zamożna szlachta sama oddawała się nauce muzyki dla własnej przyjemności. Jeszcze w przeszłym wieku panie grywały na instrumentach przystępniejszych w cenie niż są

pianina i fortepiany, co dawało większą łatwość rozpowszechnienia muzyki niż dzisiaj, gdy zwyczaj inaczej zaprowadził. Niedawno ogłoszony w Bibliotece Warszaw. (r. 1895, t. II) pamiętnik ks. Jana Nep. Kossakowskiego biskupa wileń. zm. 1808 r. podaje nam, że matka jego Konstancya z Krosnowskich grywała na skrzypcach i teorbanie, babka Krosnowska (z domu Radońska) na fleciku, ciotka Zajączkowska na skrzypcach i teorbanie, on zaś sam, pomiędzy niemi wychowany, umiał grać na flecie, gitarze i teorbanie.

W średnich wiekach, gdy szkoły dzielono na trivium i quadrivium, muzyka należała do ostatecznego wykształcenia człowieka. Było tak i u nas, gdzie uczono muzyki, używając do tego książek wymienionych u Łukaszewicza (Historya szkół, I, 111). Do takowych należą: 1) Sebastjana z Fulsztyna *Opusculum musicæ*; 2) *De musicæ ludibus oratio seu adhortatio*, ed. M. Georgius Libanus Lignicensis (Crac. 1540); 3) *Musicæ elementa* Martino Cromero Beczensi autore; 4) *Modus regulariter accentuandi lectiones matutinales* (Crac. 1525): całkowite tytuły tych dzieł, podają bibliografowie i wspomniony Łukaszewicz. Dodać tu można ks. Szymona Starowolskiego *Musices practicæ erotemata* (Crac. 1650). Z obcych zaś wydań używana była *Musica Nicolai Listenii, ab authore denuo recognita* (Lipsiæ 1543), której egzemplarz w bibliotece seminaryum Włocławskiego jest w jednej oprawie z książką Alberti Magni *philosophiæ naturalis isagoge* (Gracchoviæ 1541). W późniejszym czasie do użytku seminaryów wydaną została: *Plenissima et facillima instructio cantus choralis* (Gedani 1767), obejmująca 30 str. Po szkołach parafialnych uczono też śpiewu kościelnego, bo chłopcy na nabożeństwach śpiewali. Używali do tego ksiąg liturgicznych, jakimi są: *Processionale*, *Responsoria*, *Antiphonæ*, które na ten cel zebrał w jedną księgę i wydał w Krakowie 1621 r. Jędrzej Dąbrowa Szczepanowski, bakałarz sztuk wyzwolonych i długoletni nauczyciel śpiewu w szkole paraf. krakowskiej, jak to w przedmowie oznajmia.

Szkola muzyczna istniała w Krakowie od r. 1764. Założył ją ks. Artwiński kan. kollegjaty św. Anny, pod tytułem „Bursy muzycznej“. W niej pomieszczeni uczniowie powinni się byli poświęcać nauce śpiewu kościelnego i gry na organach, a podczas świąt kościelnych lub uniwersyteckich, śpiewać i grać na chórze w kościele św. Anny. Na pomieszczenie tej bursy fundator zapisał kamienicę (ulica Szewska, Nr 219), w której długie lata się mieściła; następcy jego i inni dobrodzieje porobili różne na jej utrzymanie zapisy. Penitencyarze zaś kościoła św. Anny mieli obowiązek nie tylko przyczyniać się do tego pewnym ze swoich dochodów funduszem, ale nadto pierwszy z nich był zawsze pretektem bursy.

d. c. n.

Ks. St. Ch.

Kilka uwag praktycznych o organistowstwie

Jak w należytocie działającej maszynie mają być dokładnie dopasowane kółka i tryby, tak w społeczeństwie ludzkim doskonale urządzone są różne stany i zajęcia; a choć one są różne co do swego przeznaczenia, przecież jednakowe co do swej użyteczności; bo i wielkie rzeczy bez małych obyć się nie mogą. Tak więc wśród stanów i zajęć, organistowstwo, lubo niższą, jednak nie ostatnią zajmuje pozycję; szczególnież odnośnie co do dwóch obowiązków w służbie bożej. Organista bowiem w kościele bezpośrednio zastępuje lud wierny przy nabożeństwie i bierze bliższy udział przy kapłanie w spełnianiu obrzędów religijnych. Jeśli pomimo tego organista w opinii ogółu jest w poniżeniu, a w pojęciu własnem zajęcia swoje ma w obrzydzeniu i u duchowieństwa nie doznaje należnego uznania, to wcale nie pochodzi z niskiego stanowiska lub poniżającego zajęcia organistowskiego, ale zupełnie z ubocznych przyczyn; o których w obecnej pogadance, słowa prawdy, z doświadczenia zaczerpnięte, wypowiedzieć pragnę; aby przy końcu podać praktyczne rady i skuteczne sposoby do zaradzenia złemu. Boć jeśli na wszystkie choroby bywają sposoby; to zapewne ich nie zabraknie i na polepszenie i losu i fachu organistów. Żeby zaś ta recepta była pożyteczniejszą, a lekarstwo skuteczniejszym, to wprzód należy pilnie zbadać i ocenić zarodek choroby.

I. Przyczyny poniżenia stanowiska organistów.

I. Ze strony ogółu:

a) *Lekceważenie.* Wiadomo wszystkim, jak w wielu razach jest bezpodstawna opinia ogółu, bo kiedy będzie przychylną i pobłażliwą dla zręcznych mataczy lub dla zuchwałych blagierów, to znów ponieważ i lekceważy tych, którzy lubo pożyteczne, jednak tylko podrzędne stanowisko zajmują. Podobna mściwość nie jest koniecznie owocem złości, ile raczej skutkiem jej bezkarności. Więc i organista, jako sługa całej parafii, z jej dobrowolnych ofiar utrzymywany, rad nie rad od jej łaski i nielaski zależny, na jej kaprysy i poniewierkę jest skazany. Sądzą bowiem: cóż z tego, że on umie grać na organach, kiedy my możemy mu zagrać na jego nosie. Do takiego sądu ośmiela ich wiele przyczyn: 1-o) Wiedzą, jaką on drogą doszedł do obecnego swego stanu, wzięty bowiem z najbiedniejszej klasy ludzi, bez uprzedniego przygotowania w szkołach, następnie oddany jakiemu organście do posług domowych, jako bezpłatne popychadło. 2-o) Lat kilka tam terminował, dopóki tak nie wyuczył Marcin Marcina, że już znał go uzdolnionym być do zajęcia miejsca organisty przy kościele; do czego najskuteczniej pomogły: protekcyja po znajomości, usilna prośba i obietnica służalstwa.

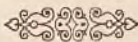
Jeśli potem z takiej maki chleba niesmaczny, to już trudno osądzić, czyja większa wina? O takim właśnie organście z przekąsem odzywają się parafianie: cóż z tego, że on potrafi obydwoma rękami grać na klawiszach, lub z kantyczek z zamkniętymi oczyma śpiewać, kiedy my wiemy, co on wart, — organy są nasze, a za śpiew mu płacimy. A tem srożej jeszcze przeciwko niemu powstaną, kiedy on, w poczuciu swej nowej godności, rzuca dawnych znajomych, a we wszystkim szuka wyróżnienia. Tedy obrażeni szukają sposobności, aby mu okazać swoje lekceważenie. Ztąd zawiść i wspólne rozdrażnienie. Organista znów w danym razie od interesantów żąda większej zapłaty, niby w zamian za doznane krzywdy. Tylko czas lub doświadczenie organisty nieco łagodzi i ucisza walkę. Że podobny stan rzeczy wcale nie przyczynia się ani do pożytku duchownego wiernych, ani do zwiększenia chwały boskiej, aż nadto wiemy. Zostaje tylko ten skutek, że organista przez lekceważenie odepchnięty od swoich, a przez pogardę nie przyjęty od wyższych, tłucze się pośrodku, jak ów Marek po piekle, i tak osamotniony jak ów Twardowski w bajce.

b) *Falszywy sąd o organistach.* O ile sąd uzasadniony i rozważnie wygłoszony skutecznie wpływa na poprawienie błędów i wyrobienie opinii, o tyle sądenie kogoś lub czegoś bez znajomości rzeczy i lekkomyślnie powiedziane, utrudnia wszelką pracę i niweczy najlepsze zamysły. Dowodem tego sąd ogółu o organistach, o ich muzyce, śpiewie i całym postępowaniu. Bo jeśli w wielurzeczech trudno wszystkim dogodzić, to organista w żaden sposób nie potrafi. Jego grę huczną, a śpiew krzykliwy zganią znawcy; a przeciwnie, prostaczek tylko wtedy mu sówiciej za *Veni Creator* wynagrodzi, gdy na całe gardło zaryczy, a organy na bębny i trąby puści. Ekwy znów tylko wtedy u niego coś warte, gdy organista tak zaśpiewa, że aż po kościele huk się rozlega. Cóż złego, że ksiądz czego innego żąda, kiedy nie on, ale oni go opłacają; więc niech tak gra i śpiewa, jak u innych ludzi bywa.

c) *Faworyzowanie.* Najlepiej się dzieje organiście i wtedy, gdy przez partę swoich kumów i znajomych będzie faworyzowany. Będą go protegować, za nim obstawać, w potrzebie i kulakami go bronić; lecz zazwyczaj smutny koniec tak wesołego początku, bo rychlej lub później przeciwnicy swego dopną i protegowanego wykurzą, ale potem ich faworyt nie lepszego losu dozna; bo wśród kłócących się stron organiści, jak owi pasażerowie od kłóliwych dorożkarzy będą obci i zażądają wdzięcznej zapłaty — mówiąc: kiedy ty mojego bijesz, to ja będę bił twego.

Uwaga. Szcześliwy organista, który w obecnych warunkach nie doznaje tak dotkliwego z sobą obejścia; ale którzy powyższą prawdę w praktyce stwierdzili, niech się przyznają, że tam część winy i na nich spada.

d. e. n.



LITERATURA I KRYTYKA.

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

Mglisty heglowski idealizm, który zniósł prawie pojęcie „formy“, wywołał silną opozycję ze strony zwolenników filozofii Herbarta. W krótkim stosunkowo czasie powstała obszerna literatura obrońców „formalnego pierwiastku sztuki“. Każdy niemal estetyk w architekturze, w poezji, w muzyce, — przedewszystkiem rozpatrywał formalną stronę. Ale, jak to najczęściej bywa, raptowna reakcja doprowadziła estetyków do przeciwnej krańcowości; utożsamiono treść z formą.

Muzykę uważamy jako sztukę czysto duchową, idealną, czerpiącą treść z toni ducha i doń przemawiającą przez formy dźwiękowe, herbartowska filozofia zaczęła rozpatrywać wyłącznie z jej formalnej strony. Do najzdolniejszych obrońców identityczności treści z formą w muzyce należy zaliczyć wiedeńskiego krytyka *Hanslika*, który w traktacie „*Vom Musikalisch-Schönen*“ metodą empiryczną próbował udowodnić, „że jedynie naukowym punktem wyjścia w muzycznej estetyce może być, zbadanie istoty piękna dźwiękowych form samych w sobie bez uwzględnienia ich stosunku do uczuć, które z powodu swej zmienności, nie mogą dać gruntownej podstawy do naukowej krytyki“. Pomimo błędów w zasadzie, umiejętnej dyalektyki, zręczności w polemice, głębokość niektórych pomysłów, zapewniły dziełu *Hanslika* powodzenie w świecie uczonych krytyków.

Ogólny zarys teorii *Hanslika* jest następujący: Pogląd na muzykę, jako na sztukę, wpływającą bezpośrednio na uczucie przez *fantazję*, uczucia nie są ani *treścią* ani *celem* muzyki, ponieważ ta ostatnia niema wcale środków, aby wyrazić lub wywołać jakiegokolwiek określone uczucie; „wyrażenie“ uczuć „nieokreślonych“ jak to widać nawet z samego brzmienia słów, zawiera w sobie

sprzecznosc. Jedyną zatem treścią muzyki są „ruchome dźwiękowe formy“, które stanowczo nie mogą wyrazić żadnego określonego afektu.

Wytlómaczenie przyczyn czarodziejskiego wpływu muzyki, Hanslik szuka w dziedzinie fizjologii. „Słyszając ruchome dźwiękowe formy rozwijanego tematu—powiada—odeznwany ogólny nastrój kompozycyi i jej piękno specyficznie-muzykalne; na czym zaś polega istota tego muzykalnego piękna, mającego niezaprzeczenie wpływ na duszę naszą i jaki jest łącznik duchowego zadowolenia z fizyologiczną wrażliwością,—na to ani psychologia, ani fizjologia nie dały odpowiedzi. (Str. 134). Idealna wartość kompozycyi zawiera się w konkretnem zestawieniu dźwięków, ale nie w mglistem ogólnikowem wrażeniu oderwanego uczucia. *Forma jest prawdziwą treścią muzyki*, wytworem ducha, wywołane zaś uczucie ukrywa się w materji i w znacznej części zależy od praw fizyologicznych“ (str. 134). Po za ruchem dźwiękowych form niemasz innej treści, któraby, podobnie jak myśl obiera słowa dla uzewnętrznienia się, potrzebowała posilkować się *dźwiękiem*, jako szatą materyjalną duchowej muzykalnej idei.

Takie jednostronne, formalistyczne stanowisko Hanslika, zmusza go nader ogólnie patrzeć na łączność poezyi z muzyką. Zgodnie z Hauptmannem twierdzi, że w jakibądź sposób muzyka „nwydatnia słowa“, zawsze slychać, czem ona jest „sama w sobie“, a więc warto, by ją slychać dla niej samej. „Łączność muzyki z poezją wzmacnia potęgę pierwszej, ale nie rozszerza jej granic“. (Str. 43).

Widzimy, że i Hanslik dotknął tylekroć poruszanej przez estetyków kwestyi, czy może być muzyka sługą poezyi? Nie rozwija wszakże wcale tego tematu, poprzestając na uwadze, że ponieważ elementem muzyki jest samoistne *piękno dźwiękowych form*, elementem zaś poezyi—absolutna supremacja.

Tę myśl Hanslika rozwinał przeciwnik jego, znakomity historyk i estetyk *myśli nad dźwiękiem*, będącym dla niej środkiem do uzewnętrznienia się, przeto *zlanie w całość* tych elementów jest niemożliwem (str. 98). Estetyka muzyczna powinna starać się *ustalić różnicę* pomiędzy muzyką i poezją. *Allegretto.*

Rocznik muzyki kościelnej na 1896 r. (*Kirchenmusikalisches Jahrbuch*) opascił prasę i zawiera następujące, ciekawe artykuły: Jako dodatek muzyczny umieszczono na początku wyłączenie kompozyce Tomasza Ludwika da Victoria; mianowicie, 4 głosowe *Pueri Hebraeorum*, 4 głos. śpiewy dla turby przy passyi na palmową Niedzielę, 6 głosowy motet *O Domine Jesu Christe* i część lamentacyj na Wielki Czwartek. Powyższe utwory są wyjęte z wielkiego dzieła, które kompozytor, rodem z Hiszpanii, wydał w 1585 r. pod tytułem: *Officium hebdomadae sanctae*. Ks. dr. Haberl ma zamiar cennie te kompozycje w ciągu 4 lat ogłosić drukiem, jako dodatek muzyczny do tego rocznika. Po dodatku następuje kronika roczna działalności ogólnej na polu muzyki kośc. od października 1894 do października 1895 r.; wymienione są tu miejscowości, gdzie skrzętnie na tem polu pracowano; wyliczone są też pisma, w których opracowali rozmaici autorowie ważne kwestye naukowe z naszego zakresu. — Notatki o książkowej kapeli nadwornej w Monachium, o starym mszale niemieckim z 1529 r., poprzedzają pracę ks. Gietmana „*O rytmicznym podziale chorału*“. — P. Edm. Lauger, zastępowy redaktor „*Akademię chrześcijańską*“, napisał interesujący artykuł „*O śpiewach, podczas których nie śpiewają po łącznie*“. Artykuł o starych katalogach muzycznych, z podaniem takiegoż katalogu biblioteki Najśw. Maryi Panny w Elblągu, napisał ks. dr. Haberl. Na zakończenie mamy znowu poważne badania naukowe O. Kornmuellera z Pasawii nad neumami w chorale, następnie bibliograficzne studjum o Tom. Ludw. da Victoria, którego utwory umieszczono na początku rocznika, oraz kilka mniejszych krytyk i recenzyj. Cena rocznika, który wychodzi w Ratyźbonie w języku niemieckim, wynosi 1 rub.

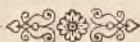
PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze na jeden głos, łątwe.

11. Molitor J. B. Op. 25. *Missa „o Cruz.”* Wydana u Pawelka. Jest przy-
stępną dla wszystkich głosów. Cena part. 1 m.
12. Pilland Jos. Op. 3. *Leichte Messe für eine nicht hohe Singstimme.* Mszy
tej istnieją dwa wydania na jeden głos z organem i na trzy głosy
S. A. B. bez organu. Cena wydania na jeden głos na part. i głosy
wynosi 1 m. 40 fen.; na trzy—1 m. 80 fen. Wydawcą jest Jos.
Seiling.
13. Smit W. A. *Missa in hon. S. Josephi* Msza napisana w tonacyi doryckiej.
Objętość dźwięków od d¹ do d². Dla śpiewaków, którzy żadnych
jeszcze mszy choralnych nie wykonywali, bardzo przydatna, jako
studjum przygotowawcze do chorału. Wydawca Pustet. Cena part.
1 m. 70 fen., gł. 45 fen.
14. Stein Jos. Op. 19. *Kurze und leichte Messe.* Bardzo piękna. Objętość
dźwięków od d¹ do d². Najlepiej się udaje, gdy na zmianę przez
dwa chóry bywa wykonywaną unisonem. Chóry: mężczy i chłopięcy
niekiedy razem się łączą, co bardzo efektownie wychodzi. Cena
part. 1 m. 20 fen., głos po 20 fen. Wydawca Pawelek.
15. Stein Jos. Op. 39. *Kurze und sehr leichte Messe.* To samo da się powie-
dzieć, co o poprzedzającej.
16. Stein Jos. Op. 66. *Kurze und leichte ausführbare Messe.* Mszę można wy-
konywać na jeden, na dwa głosy, lub też choralnie (S. A. T. B.
unisono). Cena part. 1 m. 50 fen., gł. 60 fen. Wyd. Kothe.
17. Surzyński Jos., ks. Dr. *Missa in hon. S. Josephi.* Msza bardzo ładna, po-
mieszczona w dodatkach nutowych do „Muzyki Kościelnej.”
18. Teresius P. a S. M. Op. 6. *Missa cum quatuor motettis et Pange lingua.*
Msza, napisana w ósmym tonie. Z powodu zbyt długiego trzymania
w granicach tonacyi, zakrawa na mszę choralną. Cena part. i gł.
1 m. 15 fen. Wydawcą jest Pawelek.
19. Wiltberger A. Op. 33. *Messe für ein—oder 2 stimmigen Chor.* Msza, pisa-
sana dla wyższych głosów: Sopranu i Altu. Lepiej wydaje się, gdy
przez żeńskie głosy bywa śpiewana. Wydawca Schwann. Cena
part. i gł. 1 m. 75 fen.
20. Witt Fr. Op. 37a. *Missa secundi toni.* Msza napisana na jeden głos
z wstawkami trzy lub czterogłosowymi. Wyd. Pustet. Cena p. 60
fen., gł. po 10.
21. Witt Fr. Op. 43a. *Missa octavi toni.* Msza, nadająca się na głos bary-
tonowy lub altowy. Wyd. Pustet. Cena part. i gł. 70 fen.

Msze na jeden głos z orkiestrą, łątwe.

22. Stein Jos. Op. 46. *Instrumentalmesse Nr. 2.* Msza bardzo szczęśliwie uło-
żona. Napisana jest na małą orkiestrę z organem. Akompaniamen-
t trąb i puzonów jest ad libitum. Zalecamy ją wszystkim, gdzie są
małe siły wokalne, a trzeba wykonywać z orkiestrą, msza ta bar-
dzo jest przydatną. Jest ona ułożona unisonem na głosy męskie.
Cena part. 2 m., głosy 1 m. 20 fen.,—głosy na instr. razem 3 m.



ESTETYKA

przez

Antoniego Millera.

Św. Augustyn w traktacie „de musica“ i w niektórych innych dziełach rozwijał teoryje Platona i Plotynusa, że ściśle chrześcijańskiego punktu widzenia. Jednogodnie z Platonem upatruje piękno *w jedności i harmonii*, ale uznaje jedność nie tylko li absolutną, lecz *syntetyczną*, łączącą rozmaitość w jedności i jedność w rozmaitości. Tą jednością jest Bóg, początek prawdziwej piękności, pierwowzór wszelkiej formy, który stworzył wszystko *pięknie i harmonijnie*. Świat więc widzialny, świat wewnętrzny ducha, zbudowany w harmonijny całokształt, świadczy o Bogu, jako o źródle wszelkiego piękna.

Światowładna Roma na gruzach cywilizacji greckiej nie wydała żadnego myśliciela—estetyka. Ciągłe utarczki z sąsiadami, rozszerzenie granic, niepohamowana chęć władzy, pochłonięły czas państwa i jednostki. Idea państwowa, barbarzyńsko-zaboreza, wyrobiła w rzymianinie dumę, egoizm, zamiłowanie zbytku. Przy takich warunkach naśladownicza sztuka, chociaż była panią formy, cierpiała na jałowość, na anemię *treści*, więc nie mogła się rozwijać a tembardziej wpływać na rozwój filozoficznych dociekań nad istotą piękna. Tylko wymowa święciła swój wiek złoty przy Cynceronie, poezya przy Wirgiliuszu; wszelako Cyncero nie dorównał Demostenesowi, ani twórca Encidy, Homerowi. Architektura rzymska ku końcowi I w. ery chrześcijańskiej zaprzestała troszczyć się o oryginalną formę, dbała raczej o ornamentykę, o materyał... Kararyjski, frygijski marmur, cudaczne pałace, termy, arki tryumfalne, wabiły wzrok kolosalnością form lub przepychem ornamentyki. Nie starano się wcale o nadanie dziełom sztuki wyrazu duchowego piękna, bo na sztukę patrzano jako na rozrywkę dla wzroku lub słuchu.

W miarę zwycięstw swoich Rzym chylił się do upadku; upadły w nim *virtus*, wiara w bogów, filozofia, sztuka... Głosy wybranych natur, które dostrzegły robotę robaka, toczącego organizm państwowy, nie uratowały złotej, pięknej, ale spodłonej Romy: przyszły hordy barbarzyńców i zniszczyły ogniem i mieczem dorobek tyloletniej kultury...

Kiedy w ostatnich podrygach konającego Rzymu, lały się strumienie krwi wyznawców religii Nazarejszkiej, kiedy pogański motloch w rozbewstwieciu wołał „Christianos ad leones!“ — zdawało się, że już na ziemi nie ujrzy ludzkość ani prawdy, ani dobra, ani piękna; tryumfowały: fałsz, brzydota moralna, złe. Podczas uczt boskich cesarów, konali na stosach męczennicy chrześcijańscy z wyrazem bólu w obliczu, a ze spokojną pieśnią tryumfu na ustach. Ten spokój, ta pieśń tryumfu,—to zwiastuny rychłego zwycięstwa prawdy, piękna i dobra. Żałosnem cechem u podnóża krypt katakumbowych brzmiała błagalna pieśń gromadki chrześcijan, modlącej się za swych męczenników, i gotowej w każdej chwili stwierdzić ofiarą życia wiarę w prawdę, dobro i piękno. Co rujnowano tam nad nimi, co spodłono, wydrwiono,—tu święcie pielęgnowano, a mianowicie: cześć dla piękna, wiarę w lepszą przyszłość, miłość ubóstwa, szczególnie zaś poszanowanie relikwii świętych męczenników. Przyozdabiano miejsce wiecznego spoczynku tych „drogich klejnotów“ arcydziełami sztuki pięknej, wskrzeszonej powiewem nowej, wszystko odradzającej ery. Powstała sztuka cmentarna, nie tyle strojna w formę, ile zasobna w treść. Kościół nie mógł się obejść bez sztuki pięknej, bo jest krzewicielem piękna; musiał stosować się do nieodzownych potrzeb ducha ludzkiego: zasilać umysł wiedzą, dać poznać dobro, wskazać na źródło piękna. Wykluczając z pogaństwa i żydostwa to wszystko, ale to stanowczo, co było fałszem lub mogło stać się niebezpiecznem, a pozwalając bez ekskluzywności i ciasnoty duchowej na to, na co pozwolić sumiennie mogło, chrześcijaństwo stanęło odrazu

w prawdzie zupełnej i w miłości, gdy się tak chętnie do potrzeb i *godziwych przyzwyczajęń* natury ludzkiej stosowało. ¹⁾

„Niższość techniczna sztuki chrześcijańskiej w porównaniu z klasyczną, łatwą jest do wytłumaczenia, jeżeli weźmiemy na uwagę, iż ideał artystyczny i estetyczny nie mógł być ani powołaniem ani też najgłówniejszą dążnością owej epoki, w której tak obficie płynęła krew chrześcijańska. Sztuka katakumbowa jest *ważnym etapem* na drodze do owego ideału chrześcijańskiego, który po *długich latach próby i doświadczenia*, robi takie olbrzymie kroki, jak od Giotto do Fra-Angelica, od Fra-Ang. do Rafaela”. ²⁾ Staro-chrześcijańska sztuka była symboliczną i alegoryczną i taką być musiała, gdyż nie mogła się jeszcze objawić w wyraźnej i jasnej formie dla głębokości prawd i różnych okoliczności, przeszkadzających rozwojowi formy. Dopiero wtenczas mogła swobodnie się rozwijać i dojść do zenitu, kiedy ujrzała światło dzienne, kiedy z wilgotnych katakumb przeszła pod sklepienia wspaniałych świątyń i uczyniła tu sobie wieczysty przybytek, promieniając świecącym pięknem ideału.

Wszelako i w tym okresie średniowiecznym rozkwitu sztuk pięknych nikt się nie zajmował badaniem istoty piękna. Wieki średnie gorączkowo tworzyły wszystko korzystając z zapалу, który w nich rozniecała żywa a głęboka wiara tego okresu. Artysci tworząc, nie rozumowali, nie szukali ścisłych określeń, parci potrzebą uzmysłowienia ideałów ducha. Romantyzm i początki epoki odrodzenia zebrały materiał dla przyszłych niemieckich estetyków XVIII i XIX w., by z różnych odłamów piękna, ujawniającego się w utworach, bezwiednem natechnieniem zrodzonych, wyprowadzić pewne zasady, którymi się rządzić mają artyści. Romantyzm i początki epoki odrodzenia pracowały na wyrobienie, że tak powiem, estetycznego prawodawstwa.

d. c. n.



ROZMAITOŚCI.

Imielnica.

Przykład godzien naśladowania dał ks. Władysław Melcher proboszcz w Imielnicy pod Płockiem, wzywając znawców do odbioru dla użytku kościoła nowego organu, zbudowanego przez p. Przybyłowicza, organmistrza w Płocku. Organ niewielki o jednej klawiaturze z pedałem, oceniony na 900 rubli. Rozkład głosów, oprócz Tympanu, następujący: Salicet 8'; Oktawa 4'; Bourdon 8'; Fugara 4'; Pryncypał 8'. Głos organu przyjemny, wykończenie staranne, tak, że załceić możemy p. Przybyłowicza, jako organmistrza. Dodać wypada, że p. P. złożył w Redakcyi Naszej rachunek materiałów poszczególnych, które dowodzą, że cena organu, po obliczeniu roboty i honorarium jest dość przystępna.

Radzimy Sz. ks. proboszczowi zawrzeć umowę z organmistrzem, co do rewizyi organu, przynajmniej raz na rok. Jest to dla instrumentu tego koniecznem. W Niemczech, zanim zaczną budować organ, umawiają się wpierv o rewizye jego w pewnych terminach.

Uchwały Kongresu w Bordeaux, tyczące się śpiewu gregoryańskiego i muzyki kościelnej (Lipiec 1895 r.).

Francuskie czasopismo „Le Monde” pomieściło w jednym z numerów lipcowych szczegółowe sprawozdanie z niezmiernie ciekawych obrad Kongresu,

¹⁾ Dr. Skrochowski. „Prz. Pow.” Tom XVI.

²⁾ Catacombe Richement. W przypisku dzieła d-ra Bilezewskiego. Str. 139.

świeżo odbytego w Bordeaux pod przewodnictwem J. E. Kardynała Lecot'a, w kwestyi śpiewu gregoryańskiego i muzyki religijnej. W innym zaś numerze, pod dniem 13 lipca, podało osnowę uchwał przyjętych jednomyślnie przez członków tegoż kongresu.

Ponieważ uchwały te zawierają wiele cennych myśli i uwag z zakresu śpiewu i muzyki kościelnej, które i nam posłużyć mogą za ważne wskazówki, zwłaszcza przy budzącym się ruchu na tem polu, pomieszczamy je tutaj w tłumaczeniu

Uchwały dotyczące śpiewu gregoryańskiego.

1) Duchowieństwo powinno sobie poczytywać za ścisły obowiązek przestrzeganie śpiewu liturgicznego w czasie nabożeństw.

2) Dzienniki katolickie i Tygodniki religijne powinny regularnie poświęcać osobną rubrykę na pomieszczanie specjalnych artykułów, mających na celu upowszechnianie zasad śpiewu gregoryańskiego.

3) W seminariach należy z największą starannością nauczać śpiewu liturgicznego teoretycznie i praktycznie, a mniej uzdolnionym alumnom ułatwiać wyrobienie słuchu i głosu przez odpowiednie ćwiczenia.

4) Rozwiać bezzasadne uprzedzenia, które nawet najgorliwszych katolików odstraszały od chóru. Każdy biskup, a tem więcej każdy proboszcz nie powinien szedzieć gorących słów zachęty i rozbudzać zapal pośród wiernych, zwłaszcza tych, którzy się odznaczają już to większą uległością, już też odwagą.

5) W szkołach katolickich, a mianowicie w mniejszych seminariach, śpiew liturgiczny umieścić w programie nauk, a dzieci chętne i pilne odznaczać i nagradzać.

6) Kasy kościelne powinny na przyszłość dostarczać pewnego funduszu na utrzymanie chóru śpiewaków. Dzieci uzdolnione trzeba zawczasu przygarniać i ćwiczyć w śpiewie.

7) Bacząc na przyszłość obchodzić się ostrożnie z głosem każdego dziecka, a łącząc głosy dziecięce z mężczyzn, nie wymagać od dzieci wysiłków, wiek ich przechodzących.

8) Na udział głosów kobiecych w śpiewie kościelnym pozwalać tylko w miarę potrzeby, ale głosem męzkim i dzieci dawać zawsze pierwszeństwo.

9) Zwracać pilną uwagę na to, aby akcent łaciński był wszędzie należycie zachowany a zwłaszcza tam, gdzie się powinien uwydatnić.

10) Lud przyzwyczaić w każdym kościele do śpiewania na przemiany po łacinie wierszy psalmów i zwrotek hymnów.

11) Dążąc do jedności, nad którą wielu pracuje, trzeba, aby każdy starał się umiejętnie korzystać z podręczników, dzieł i wydawnictw w tym przedmiocie drukowanych a w ten sposób usuwać wątpliwości i obznajmiać się z zasadami śpiewu liturgicznego.

12) Urządzać często próby, aby wykonanie każdego utworu odpowiadało świętości miejsca.

13) Dętych instrumentów używać roztropnie i ogłędnie.

14) Nigdy nie opuszczać śpiewu liturgicznego w święta uroczyste i zapobiegać temu, aby orkiestra, gdzie takowa jest w użyciu, śpiewu na drugi plan nie usuwała.

15) Akompaniament organowy bez względu na autora powinien mieć aprobatę władzy kościelnej; również organ, czy to odpowiadając, czy też grając na przemiany, nie powinien przegłaszać śpiewu". d. e. n.

Ks. J. Sobczyński.



Korespondencye:

Z Płocka.

W katedrze płockiej gdy sam nasz Pasterz celebryje lub koncelebryje, katedra zamienia się w przedsionek nieba. Wyćwiczeni alumnii seminaryum płockiego pięknie i dokładnie asystują, przedstawiając sobie niechybnie, jak w przyszłym życiu otaczać będą tron Baranka Bożego. Podczas, gdy w niedzielę i czwartki wykonywują się utwory kompozytorów takich, jak: Schiedemeier, Kempter, Miller, Horak, Vogt, Diabelli i t. p., w uroczystości wyżej wzmiankowane, rzec można, że Mustafa ze swym chórem występuje. Taką pobożną przyjemność doznawał każdy uczestniczący na nabożeństwie w katedrze płockiej dnia 2 i 20 lutego b. r. 2 lutego śpiewał chór w towarzystwie orkiestry katedralnej mszę Steina na 4 mieszane głosy. Orkiestra miała tu sposobność dowiedzieć się, co powinno górować czy śpiew, czy skrzypce. 20 lutego wykonano mszę Singenberga in hon. SS. Cordis Jesu, a po skończeniu nabożeństwa: *Te Deum laudamus* Witta, czterogłosowe i *Tu es Petrus* Hallera. Dyryguje zawsze dobrze ks. Eugeniusz Gruberski.

Z Pałuk (dekanat Ciecchanowski, g. Płocka).

Parafia pałucka zawdzięcza wprowadzenie do kościoła śpiewu czysto liturgicznego miejscowemu proboszczowi księdzu kanonikowi prof. Koskowskemu i miejscowemu organistcie, a zwłaszcza jego synowi, ośmiastoletniemu Józefowi Gretkowskemu, który, przy swoich nadzwyczajnych zdolnościach, z całą gorliwością oddany jest podniesieniu nabożeństwa przez wykonanie śpiewu kościelnego, sam się w nim ćwicząc i studiując różne dzieła o nim traktujące i pracując nad tem, aby śpiewacy jaknajpiękniej na sumie i na nieszpórach śpiewali. Cieszy się niezmiennie, gdy w czasie codziennej mszy świętej może śpiewać wszystkie jej części stałe i zmienne. Spodziewać się należy, iż z czasem wysoko stanie śpiew kościelny w Pałukach. (Szczęść Boże! p. R.).

Ks. Antoni Siwiński.

Z Sandomierza.

Jeżeli gdzie, to w katedrze, pod okiem Pasterza dyecezyi, muzyka i śpiew powinny odpowiadać ściśle przepisom Kościoła; jeżeli gdzie, to pomiędzy młodzieżą w Seminaryum powinien być zapal do studyów nad śpiewem św. Grzegorza i gorąca miłość przepisów liturgicznych. O tem, że u nas już niejedno pod tym względem zrobiono, przekonać się możemy z paru danych następujących:

Przed laty kilkunastu upadła orkiestra katedralna i odtąd sam organista przy organie śpiewał msze Krogulskiego, Kurpińskiego, Moniuszki i t. d. Przed laty kilku, z polecenia władzy dyecezalnej, na chórze zaczęli alumnii wykonywać msze, umieszczone w katalogu św. Cecylii, lubo zmienne części mszy nie były śpiewane ani recytowane. Obecnie śpiewa w katedrze chór, złożony z 13 chłopców i 12 alumnów; introity, ofertorja, graduale i komunie śpiewają z graduałem rzymskiego z towarzyszeniem organu podług ks. Haberla i Harnisch'a, stałe części mszy, na głosy mieszane, z organem lub a capella. Katedra posiada wszystkie księgi urzędowe liturgiczne rzymskie, z wyjątkiem Graduału in folio, lecz za to posiada kilka egzemplarzy „Compendium Missalis et Gradualis Romani.” Przy śpiewaniu Godzin kanonicznych przepisy liturgiczne ściśle są zachowywano, z wyjątkiem hymnów, melodya których nie zawsze odpowiada duchowi śpiewu liturgicznego.

W Seminaryum, alumnii z polecenia Pasterza dyecezyi, używają za podręcznik do nauki śpiewu gregoryańskiego „Magister choralis” ks. Haberla w tłumaczeniu ks. Surzyńskiego, przez czytanie zaś „Muzyki Kościelnej” i „Śpiewu Kościelnego” poznawać będą coraz lepiej ducha śpiewu liturgicznego i starać się taki sam śpiew zaprowadzić w swych parafiach.

W całej dyecezyi jest zaledwie kilka kościołów, gdzie wykonywają cza-

sem śpiewy liturgiczne. (Chór farny w Radomiu mógłby służyć za wzór, gdyby zachowywał ściśle przepisy liturgiczne). Pewne zainteresowanie się, ze strony duchowieństwa, sprawą muzyki kościelnej, każe się spodziewać, że co rok będzie lepiej, aż wreszcie nadejdzie chwila, kiedy wszędzie zabrzmi jednogodny śpiew liturgiczny, godnie głoszący chwałę Najwyższego.

Ks. Ant. Kasprzycki.

Z Sejneńskiej dyc.

Świetnie rozpoczęte dzieło zniweczyła niestety śmierć przedwczesna śp. Biskupa Łubieńskiego. W dziedzinie śpiewu kościelnego postać rzeczy odmieniła się. Rozpoczęła się reakcja wsteczna. Utwory autorów klasycznych: Palestryny, Vittoria, Orlando-Lasso etc, oraz śpiew gregoriański autentyczny, poszły w poniewierkę, gdyż kontrapunkt tych mistrzów, według zdania ludzi „nowego kursu“, podobny był do muzyki kotów powiązanych, a chór *autentyczny* ustąpił z areny jako śpiew nudny¹⁾. „Musica Divina“ skazana została na pastwę moli i kurzu bibliotecznego, (którą nawiasem mówiąc, rozdrapali rozmaici „miłośnicy“, i pozostały zaledwie strzępki), natomiast rozpanoszyły się na całej linii takie miernoty, jak utwory Kemptera, Krogulskiego, Elsnera, Zientarskiego i innych autorów z protestancko-narodową muzyką religijną. Ich płody produkują się dziś w naszym kościele, a następnie alumni roznoszą te wzory (tak!) na prowincję... Niewiele pomógł tu znaczne usiłowania pojedynczych osób. Ks. Profesor Radz, idąc za głosem Ojca Św. starał się zaprowadzić śpiew zgodny z przepisami liturgicznymi²⁾, lecz propter impatientiam celebrantium nawet stałe części Mszy (Gloria i Credo) nie mogły być wykonane całkowicie, a do połowy tylko. Niepodobną rzeczą wydawało się wysłuchać całego Gloria i Credo, natomiast miło było robić znaczną przerwę po per ipsum, nim skończą śpiewanie „Święty Boże“, wykonywane zamiast Sanctus i Benedictus. Stał pro ratione voluntas. Pomijam już stronę techniczną śpiewów naszych, czyli sposób wykonywania, gdyż z wielu powodów nie może być u nas doprowadzoną do bezwzględnej doskonałości, a obecnie na krytykę zupełnie nie zasługuje. *Andantino.*

Grodno i Kowno.

W katedrze Kowieńskiej przez cały Adwent wykonywano msze bez organu stosując się całkowicie do Caerem episc. Podczas świąt Bożego Narodzenia odśpiewano msze 3-ą i 4-ą Hallera, w dzień zaś Now. R. — mszę Mitterera. Natomiast jaki kontrast w Grodnie! Np. 8 Grudnia na Offert. wykonano „Głos mój podnoszę“ Mon.; 10-go — „Boże litośny“, podczas zaś Agnus — *solo na karnecie*. (!) Zresztą nie w tem dziwnego, bo gdzie panują msze polskie Moniuszki, Kurpińskiego, które nie są zastosowane do akei liturgicznej, tam się zawsze wkradają solowe popisy podczas nieruchomych części Mszy świętej.

Żyrmuny (gub. Wil. pow. Lidzki.)

W miasteczku Żyrmunach od lat kilku istnieje mieszany chór, który, jak uważam, stanie się wkrótce przykładem dla parafialnych chórów naszej dycezyi. Wykonanie mszy: Hallera (op. 27.) Mitterera, Molitera, nieszp. sposobem falso-bord., jest dosyć staranne. Obecnie organizuje się męski chór, składający się z okolicznych gospodarzy, ponieważ już doświadczenie nauczyło, iż mieszany chór nigdy nie może być stałym, bo wymaga ciągłego mozolnego nauczania od abecadła sopranistek i altów, dla zasilania chóru, z którego zwykle ustępują śpiewaczki przy za mążpójściu. Zamężne kobiety,

¹⁾ Zaznaczam wyraz *autentyczny*, ponieważ unison, jaki się słyszy obecnie nie może rościć pretensji do prawdziwego chorału, chociaż jest wykrojony z niego; jest bowiem tak przeinaczony, iż z trudem podobieństwa do pierwowzoru dopatrzeć się można.

²⁾ Nauczyl Mszy: Stehle „Exultate Deo“ i C. Greith'a „in honorem S. Josephi“.

pilnując ogniska domowego, niechętnie uczęszczają na lekye i na próby. Natomiast mężczyźni chętnie i z zamiłowaniem pracują, i postępują stosunkowo prędzej, niż kobiety, które zarówno w kościele jak i na lekyi są więcej roztargnione i mniej poważnie zapatrują się na wielkie zadanie śpiewaków.

Allegretto.

Z Kowna.

Co to za rozkosz, przyjść do kościoła wieczorem, na nabożeństwo nie-
sporne, szczególnie kiedy cały kler seminaryjski tak, dzięki Bogu, liczny,
zasiądzie w chórze i śpiewa psalmy unisonem z towarzyszeniem organu. Albo
znów jak pięknie czasami się wydają hymny wykonane przez szczupłe grono
celniejszych śpiewaków, uczucia tego, słowo nigdy nie wypowie. Zaznaczyć
tu muszę, że śpiew ten podoba się tylko osobom iście chrześcijańskim; i sły-
szalem nieraz takie np. zdania: „śpiewają jak prawdziwi słudzy bosey“, „tu
się poznaje, iż śpiew jest modlitwą“; — podczas gdy ludzie oziębli, nawykli do
namiętych melodyj świata i tonący w odmęcie uciech jego i gwaru, przy-
krzą sobie tym śpiewem, bo nie rozumieją go, nie rozumieją czem jest mo-
dlitwa i nie na modlitwę przychodzą do świątyni. Szczególnie się nie podoba:
śpiew godzin kanonicznych, recytacya introitu, gradualu, podczas których
organ pod ręką wprawnego mistrza rozplywa się w dobieraniu pięknych akor-
dów. Żeby dać pojęcie, jak radykalną jest reforma śpiewu u nas i jak pię-
kną ma przyszłość przed sobą, podaję tu spis dzieł, jakie posiada, dzięki
ofiarności Pasterza swojego, chór katedralny;

1) Antiphonarium et Psalterium, wyd. Pusteta, 2 egz. in folio; 2) Compen-
dium Antiphonarii et Breviarii, 10 egzemplarzy; 3) Compendium Gradualis et
Missalis, 6 egzemplarzy; 4) Haberl-Magister choralis, 12 egz.; 5) Haberl,
Psalterium Vespertinum z melodyą 8-tonową na każdy psalm 64 egz.; 6)
Haberl, Psalmi Officii Hebdomadae sanctae. 6 egz.; 7) I. Mohr, Sieben Stücke
h. e. Cantica Sacra; Asperges, Vidi aquam Gloria, Credo etc. Te Deum, Tan-
tum ergo etc. 100 egz.; 8) Ahle, Cantica Sacra; 9) Witt, Cantus Sacri op.
5a, 5b, 5c; 10) Maas. Missa brevis op. 2, — Te Deum; 11) Singenberger. Mis-
sa: „Adorate“; 12) Mayer. Die Vesperpsalmen u. Magnificat für 4 st. „falso-
bordonii“; 13) Singenberger. Missa in hon. SS. Cordis Jesu; 14) Stehle op. 41.
Litaniae Lauretanae; 15) Jaspers Hymni Eucharistici op. 5; Missa Quarta op.
9; 16) Mitterer Missa „Veni Sponsa Christi“ ad 2 voc. aeq. com. organo.; 17)
Piel. Missa für 4 st. c. org. op. 51; 18) Scharbach. Leichte Messe für 4 Stim-
men op. 20; 19) Stehle. Lamentationen für 4 St. op. 42; 20) Tresch.
Vesperpsalmen und Magnificat op. 5, Vesperpsalmen op. 6, op. 4; 21) Haller
op. 7, 8, 9, 14, 21, 23, 6; 22) Ahle Missa S. Crucis; 23) Schildknecht op. 5;
24) Singenberger. Missa s. Stanislai; 25) Witt, Missa s. Francisci op. 8, op.
10: Te Deum; 26) Scharbach op. 7 Requiescant in Pace; 27) Koenen, Missa
Jubilaei op. 56; 28) Wiltberger op. 17 Missa; 29) Haller, op. 37 „Tu es Pe-
trus“; 30) Schaller, „Missa ad dulcissimum cor Jesu“ op. 8; 31) Bill Joannes
op. 12 Missa in honorem BM. „Consolatrix Afflictorum“; 32) Mitterer, Missa
in laudem et adorationem s. Cordis Jesu; 33) Schildknecht, op. 14 Missa in ho-
norem s. Josephi 2 voc. cantanda; 34) Piel, Missa „Ave Regina“; 35) Wilt-
berger, Psallite Domino.

Tak na początek zaopatrzył Wielebny Pasterz Nasz swój chór katedral-
ny, a zapowiedział, że nie będzie żałował kosztów i na przyszłość. Również
dobrze się przedstawia zbiorek p. organisty. Używa on następujących dzieł:
1) Handsch. Transpositiones harmonicae pro organo ad responsoria; 2) Orga-
num comitans ad hymnos vesperarum; 3) ad Completorium; 4) Haberl et Ha-
nisch. Org. comitans ad graduale Romanum; 5) Organum comitans ad vespérale
R.; 6) Organum comitans ad Ordinarium Missae; 7) Guillmant, Pieces pour
Orgue 16 zeszytów; 8) Piel, Zwölf Orgel-Trio op. 37, 36 etc. etc.

Wszystko więc, co ma lepszego księgarnia liturgiczna Pusteta i zwią-

zek św. Cecylii, znajduje się w repertuarze naszej katedry. Dodać muszę, że i organista i śpiewacy gorliwie się biorą do rzeczy. Zachęty, poparcia i upomnienia nawet, w razie gdyby tego zachodziła potrzeba, nie zabraknie ze strony Pasterza, wszystko więc rokuje śpiewom i muzyce kościelnej u nas piękną przyszłość. Ludzie pracują, dobry Bóg dopomoże!

Ks. Juliusz Rodziewicz.

Z Wilna.

W katedrze wileńskiej wykonano następujące utwory:

W niedzielę 21-ą po Świątkach — Mszę Schöpf.

W niedzielę 22-gą mszę Krenna, op. 40. Na Offertorium orkiestra, przy akompaniamencie organu, wykonała „Agnus Dei,” ze mszy Verdiego. (!??)

W niedzielę 23-ą — „Messe pastorelle” Millera. Partję wiolonczeli grało na organie, co, w połączeniu ze słabym wykonaniem, wywarło bardzo niesympatyczne wrażenie. Na Offert. i Grad. śpiewano psalmy, ko.op. Dańkowskiego.

W dzień Wszystkich Św. wykonano mszę Schöpf dosyć udanie, z wyjątkiem „Kyrie,” w którym tempo było zanadto rozwlekłe.

Na dzień Zaduszny: „Requiem” Kozłowskiego, podczas zaś Offertorium „Marche funèbre” (!) Chopina, na Benedictus — „Crucifix” For. (Orkiestra) (!). Podczas ostatniej Ewangelii znów zagrano „Marche,” nieznanego mi autora.

W innych kościołach wykonano następujące msze:

W niedz. 21 po św. w kościele św. Ducha — mszę Glińskiego.

W kościele św. Jakóba — Schweitzera (na męzki chór).

W kościele św. Jana — mszę Schöpf.

W niedz. 22 po św. w kościele św. Ducha: — Schweitzer — Missa in hon. s. Jos. op. 23; w kośc. św. Jana mszę in G; w kościele św. Jakóba — Bordeza.

W niedz. 23 po św. W kościele św. Jana wykon. mszę Geringa; w Dominikańskim — Schöpf op. 62. Offert. Glińskiego. W kościele św. Jakóba — Schweitzera.

W dzień Wszystkich Św. śpiewano mszę Schöpf we wszystkich kościołach.

Na dzień Zaduszny w kośc. św. Jakóba „Requiem” Hallera, w innych zaś kościołach „Requiem” Kozłowskiego.

Allegretto.

Z Wilna.

W katedrze wileńskiej od 24 niedz. po św. do 1 ndz. Adwentu wykonano nast. utw.: Msze: a) Schöpf. op. 62, b) Kempter, op. 124, c) Müller in f. — Offertorya Kemptera, Ravina i inn. — W kośc. św. Jana, msza Brosiga i dwie msze, nieznanymi mi autorów niezłe harmonizowane i melodyjne. W niedzielę 1 Adw. wykonano na Offert. solo na skrzypcach. (!) Organy akompaniowały śpiewakom, co zresztą praktykuje się tu zawsze i wszędzie, nawet w kościele św. Ducha, gdzie wprowadzają na seryo reformę. Wykonano w tym kośc. w ubiegłym miesiącu nast. msze: a) Mitterera, b) Schweitzera, c) Witta op. 29b, d) Schöpf, e) missa in hon. s. Ambr. Witta. Od 1 niedz. Adwentu, rozpoczęto wykonywać wszystkie ruchome części mszy św. Szczęść Boże! 1)

W Ostrobramskim kościele w uroczystość Opieki Matki Boskiej, rozpoczęło się nabożeństwo po raz pierwszy po restauracji kościoła. W ciągu oktawy, co wieczór, jako też podczas mszy św., śpiewacy katedralni wykonywali, z udziałem orkiestry, litanie: Müllera, Witaska i Schiedermajera. Przy odsłonięciu i zastąpieniu obrazu, śpiewano pieśń „Witaj Panno” od niepamiętnych czasów tu wprowadzoną. Prostota melodyi tej pieśni, nadzwyczaj stosuje się do słów, pełnych pokorą i religijnym namaszczeniem. Gdyby nie ogłuszające „staccato” dętych instrumentów, wykonanie wywarłoby niewątpliwie lepsze wrażenie.

W kościele nabożeństwo obecnie odbywa się przy fisharmonii, ponieważ nowe organy nie są jeszcze wykonane. Mam nadzieję, że organmistrz, p. Rudawicz, wywiąże się chlubnie z zadania, uwzględniając nowe wynalazki, ulepszenia i t. p., żeby nadać instrumentowi pełny, świątki i szlachetny ton,

W poprzedniej koresp. wspomniałem o czterech chórach w Wilnie. Otóż jest jeszcze jeden - w kość. św. Rafała. Chór ten, pomimo szczupłej liczby członków mógłby stać się niezłym, gdyby nie silił się w każdym takcie na sztuczną, pretensjonalną ekspresję. Organista korzysta z organowej ekspresji *cresc.* i *forte.* kiedy mu się zamarzy; śpiewacy również siląc się na efekt forsują głosy i na domiar wokalizują niemożliwie: *syde a idyxts... et incarnatus ist.* Repertuar utworów chóru tego, niekościelny. *Allegretto.*

Niżnij Nowgorod w lutym.

Śpiew i muzyka kościelna w tutejszym kościele katolickim nosiły do ostatnich czasów ten sam ogólny wygląd, co i w Królestwie i innych guberniach, bo duchowieństwo i organiści ztamtąd pochodzili i wady tamtejsze w tym względzie i tu w dalszym ciągu uprawiali. Nikt się tu jeszcze, jak pamięcią sięgają, nie troszczył, aby śpiew i muzyka kościelna według zasad prawno-liturgicznych urogulować. Na większe uroczystości zazwyczaj zapraszano za stosownem wynagrodzeniem jednego z tutejszych katolików i polecano mu, aby na sumie „ładne śpiewy“ urządził. Najęty tedy dyrygent zapraszał śpiewaków i muzykantów i z nimi wykonywał sola i duety w najrozmaitszych językach, jak polskim, rosyjskim, francuskim, niemieckim i włoskim, a jeśli czasem zaśpiewano po łacinie, to nigdy rzeczy liturgiczne. Oprócz tego zamiast śpiewu wykonywano i partye solowe, lub duetowe na organie, wiolonczeli, lub skrzypcach.

W przeszłym roku na Wielkanoc, podczas jutrzni rezurekcyjnej, grono muzykantów zaraz po *Deus in adiutorium meum intende* zagrało na skrzypcach zamiast Invitatorium, antyfon i psalmów trzy jakieś świeckie utwory w stylu poloneza, czy polki, poczem kapłan odśpiewał lekeye i na tem jutrznia zakończyła się. Do całości obrazka należy dodać, iż pomiędzy innymi i żydzi wówczas wygrywali w kościele na cześć zmarłychwstałego Mesjasza! Słuchacze złożywszy książki do nabożeństwa, z oburzeniem nie do opisania musieli przysłuchiwać się temu, podtenczas, gdy najśw. Sakrament był na ołtarzu wystawiony. Co zaś wypadło z muzyką i śpiewem na sumie w dzień odpustowy Wniebowzięcia N. M. P., to lepiej niechaj się pióro nie plami opisem tego zgorzelenia i okropności, jakie miało miejsce w owym dniu.

Wszystko to są jaskrawe obrazy oplakanego stanu, w jaki się pograża śpiew i muzyka kościelna i jaka zniewaga wyrządza się miejscu świętemu, jeśli tę ważną część składową liturgii kościelnej zostawia się rządom osób świeckich. A jestto prawie powszechne zjawisko w kościołach naszych.

W zwyczajne dni i święta organista grał i śpiewał polskie religijne pieśni podczas Mszy św., a na niesporach pewne tylko psalmy i często bez hymnu, stosownie do tego jak miał polecenie.

Tak mizerny i smutny stan śpiewu i muzyki w niżegrodzkim kościele prawie wszystkich katolików oburza niewypowiedzianie. Nawet ludzie postronni dziwią się tej obojętności, tembardziej, że w świątyniach innych wyznań jest wielka staranność o śpiew religijny. Szczególniej w soborze katedralnym pod dyrekcją p. Gordowskiego jest piękny i wyćwiczony chór, który utwory prawdziwie religijne wykonywa zupełnie artystycznie. Tylko w tutejszym kościele katolickim pomimo wyjątkowej ofiarności ludu wiernego zarząd kościelny bynajmniej nie troszczy się o uszanowanie domu bożego i niekrwawej ofiary za pomocą śpiewu i muzyki zgodnej z duchem i prawem kościoła.

Dopiero od pewnego czasu miejscowy organista, człowiek religijny i chętny, fachowo nieco uzdolniony zabrał się do śpiewania na mszach świątecznych stałych części mszy św. według melodyi Singerbegera, Edenhofera i gradualu rzymskiego. Ale znowu zwracanie mu uwagi, że za długo śpiewa, tamuje swobodę wykonania dobrych chęci. Posiada już Pustetowskie Compendia gradualu i antyfonarza rzymskiego i wkrótce ma zamiar, jeśli nie stanie co

na przeszkodzić, odśpiewywać i części zmienne mszy św. Zdaje się, że po zeszłorocznych przykładach zarząd kościoła oszczędzi pobożny nastrój modlących się parafian i nie będzie już zapraszał dawnego chóru na większe uroczystości roku kościelnego.

Ks. M. Fuham.



Odpowiedzi Redakcyi.

Sz. ks. **Obuchowicz** w Kielcach. Egzemplarze przesyłane są przeznaczone do biblioteki seminaryjkiej. Miło mi było w Seminarjum odczytywać czasopisma, które wspierały miłośnicy wydawcy gratis nadsyłali. Nie wątpię, że sprawi i *Śpiew Kościelny* podobną przyjemność w młodych lewitach i przez nich przyczyni się do rozszerzenia chwały bożej w Kościołach.

Sz. ks. **Olszewski** z Dobrej d. Kow. Dziękujemy niezmiernie za przyjazne życzenia dla „Śpiewu Kościelnego“. Egzemplarza żądane wysłaliśmy.

Sz. ks. **Dzikan Augustynik** we Włoszczowie. Uprzejmie dziękujemy za Jego list pełen życzliwości dla nas i pisma naszego. Bóg dopomoże sprawie świętej i dzieło reformy pomału się przeprowadzi. Msze żądane wysłaliśmy przez księgarnię Gutkowskiego w Płocku.

Sz. ks. **L. Wiśniewski** w Konopiskach. Za zachętę i życzliwość i propagandę naszego pisma przesyłamy serdeczne „Bóg zapłać“.

Sz. ks. **A. Massajtis** w Wewirzanach d. Żmudzkiej. Dziękujemy. Msze i Nieszpory, o które Sz. ks. Proboszcz prosił, przesała księgarnia M. Gutkowskiego.

Sz. ks. prof. **Fr. Walezyński** w Tarnowie. Dziękujemy za przyręczoną mszę in hon. S. Joannis Baptistae, patrona archikatedry warszawskiej. Drukować ją zaczniemy w Czerwiec albo w Lipcu. Obecnie wychodzi msza na jeden głos, po niej rozpoczniemy druk mszy dwugłosowej ks. **Leona Moczyńskiego**, profesora Seminarium i dyrygenta w katedrze Włocławskiej. „Rocznik dla Organistów“ przestaliśmy. Ile szan. ks. pragnie pobierać za preludya w monodie rosyjskiej? Pytani jesteśmy o to, lecz co odpowiedzieć, nie wiemy.

Sz. ks. **Bonawentura Mettler** w Juvisy we Francji. Za słowa życzliwe „Bóg zapłać“. *Śpiew Kościelny* przychodzić będzie do Juvisy pod tym samym adresem, co dotychczas.

Sz. ks. **Kazimierz Kościński** w Użpolech. W polskim języku mało mamy dzieł traktujących o budowie organów i ich częściach. Wiele kwestyj tego rodzaju porusza od czasu do czasu *Muzyka Kościelna* ks. Surzyńskiego. Jak zaś organy dobrze utrzymać, reparować i stroić, podaje książka p. t. „Przewodnik dla Organistów“ przez Sapalskiego. Cena rs. 1 kop. 65. W niemieckim języku zalecić możemy: *die Orgel und ihr Bau* przez Kuntzego; *Die Orgel und ihr Bau* przez B. Kothego; *Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau* przez O. Wangemann'a. W języku francuskim radzimy dzieło p. t.: *L'Orgue ancien et moderne*, przez ks. H. V. Couwenbergh'a, kanonika i organistę w opactwie d'Averbode (w Belgii). Z łacińskich źródeł nadmieniamy dzieło p. t. *Organum historice exstructum*, przez Störus'a.

Sz. ks. **Symonajtis**, Regens konsystorza sejneńskiego. Podobne zachęty i uznanie nawet w pośród najnieprzyjaźniejszych warunków, których Bogu dzięki nie doznajemy, zachęca do coraz większej pracy na chwałę Bogu. Pan ten, o którym szan. ks. Regens wzmiankę uczynił, jest przez nas wielce ceniony i jego współpracownictwo jak najchętniej przyjmujemy. Obecnie przechodzimy już fazę przejściową. Wiele głosów domaga się porzucić teoretyczne wykłady muzyki, a więcej przystępnymi rzeczami zajmować się. Co też zamierzamy uczynić. Wówczas zaś praca pana tego będzie bardzo pożądana.

(Dalszy ciąg odpowiedzi na okładce).

Treść: Nieco z historii muzyki w Polsce. c. d. — Kilka uwag praktycznych o organistwach. — Literatura i krytyka: Hanslik; Rocznik muzyki kościelnej na 1896 r. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Estetyka. — Rozmaitości: Imielnica; Uchwały kongresu w Bordeaux. — Korespondencye. — Odpowiedzi Redakcyi. — Nuty i Ogłoszenia.

Adres Redakcyi: Płock przy Katedrze Nr. 3. **Skład główny:** Księgarnia Gebethnera i Wolffa w Warszawie, Krakowskie Przedmieście.
Prenumerata rocznie na miejscu wynosi rs. 3, z przesyłką rs. 4.

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

Дозволено цензурою, Варшава 19 Февраля 1896 г. — Друк J. Jeżyńskiego Daniłowiczowska 16.

ŚPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Nieco z historyi muzyki w Polsce.

(Dokończenie).

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

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

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

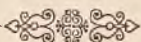
Łętowski we wstępie do dzieła Winc. Gorączkiewicza: *Cantica choralia ecclesiae romano-cath. in basilica cathedrali cracoviensi usitata*, i w *Katalogu biskupów, prałatów i kanon. krak.* (t. I, wstęp str. 91). Jeden jest tylko Bartochowicz, który w Wilnie 1619 r. wydał dziełko *O biesiadzie karczemnej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

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

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

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

Ks. S. Ch.



O KONTRAPUNKCIE.

przez

Ks. Leona Moczyńskiego.

Gama. Tryby choralne.

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

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

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

g a h c d e (Heksakord twardy).

c d e f g a (Heksakord naturalny).

f g a b c d (Heksakord miękki).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Kilka uwag praktycznych o organistowstwie

Przyczyny poniżenia stanowiska organistów. (c. d.)

II. Ze strony samych organistów:

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

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

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

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

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

III. Ze strony duchowieństwa:

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

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

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

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

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

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

d. c. n.

Ks. J. Mioduszeński.



LITERATURA I KRYTYKA.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze żałobne na jeden głos, łatwe.

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

ESTETYKA

przez

Antoniego Milleza.

Wstęp. — (Ciąg dalszy)

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

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

¹⁾ Lib. T. IV. Wst.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ Lmk. 41 str.

²⁾ Veron. Est. Str. 2. Tłóm. Lange.

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

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

d. c. n.



ROZMAITOŚCI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wniosek ten przyjęło oklaskami całe zgromadzenie.



Korespondencye:

Z Radomskiego.

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

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

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

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

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

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

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

d. c. n.

Radomczyk.

Od organisty z Podońskiej guberni.

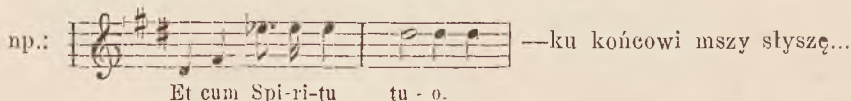
14 września z. r. byłem na odpuscie w *Skazińcach*. Wszedłszy na chór zastałem tam p. W. i p. B. Widzę żywą jakąś dysputę nad nutami, myślę sobie: pewnie nad jakim Bordesem. — W tem wychodzi ksiądz z Sumą. P. W. jak urżnię, aż mi się zimno zrobiło. Było tam i *bun-bun-bun*, *tu-lu-lu*, *pi-pi-pi*, co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

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

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

Wilno.

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



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

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

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

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

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

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

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

INTENTIO

Cantoris ante Chorum.

~~~~~

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

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

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

## MODLITWA

### śpiewającego w chorze kościelnym.

~~~~~

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Proinde intentionem hanc, ne immutari vel distrahi possit, Sacratissimis

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

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

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

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

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

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

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

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



Fabryka Organów BRACI BLOMBERG

dawniej L. BLOMBERG i Syn

w Warszawie ul. LESZNO Nr 64.

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

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

T. STRAKACZ i SYN w Warszawie

ulica Kapucyńska róg Miodowej.

Egzystująca od roku 1835 nagrodzona medalami firma

po le ca:

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

ŚPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Przyczynek do historii śpiewu.



o małej książeczki, zatytułowanej *Plenissima et facillima Instructio cantus choralis* (Gedani 1767), dołożono na samym końcu modlitwę kantora chórowego, wyrażającą pobożne intencje, któremi przejętą być powinna dusza opiewającego chwałę bożą. Jest ona tam umieszczona w taki sposób, że może być wyjęta i do każdej innej przeniesiona książki, np. do Psałterza lub Antyfonarza. Jako z treści i formy swojej nader ciekawą, podajemy ją tutaj wraz z przekładem polskim ¹⁾.

Dzielko wspomniane, ani w tytule ani w tekście, nie zawiera najmniejszej wzmianki, któraby nas pouczyła, dla kogo mianowicie instrukcja ta śpiewu i modlitwa ułożone były. Druk jednak gdański pozwala wnosić, że wydanem ono zostało przez zakon cysterski z Oliwy lub Pelplina, gdzie nauka śpiewu kościelnego kwitła zawsze. Treść modlitwy, gorące uczucia pobożności w niej zawsze, a nadto długość niezwykła, zdają się potwierdzać to przypuszczenie: wskazują bowiem chór posiadający kantorów z powołania, życie swoje poświęcających chwale bożej w świątyni. Wzniosłe zaiste zadanie, wyrzec się chwały własnej z talentu i pracy, a oddać ją Bogu wyłącznie, w nadziei przyszłej u Niego nagrody!

Być może, iż dzisiaj modlitwa ta w niejednym z czytających ją mniej poważnie obudzi uczucia. Dla tych jednak, co wyobraźnią stawia sobie przed oczy zakonnika, umartwieniom, modlitwom i rozmyślaniom pobożnym wyłącznie oddanego, a nadto przejętego wiarą głęboką, co mu świątynię bożą przedstawia za samo niebo, a tabernaculum jej za tron Boga żywego: uczucia kantora klasztorного w modlitwie tej wyrażone, wydadzą się bardzo naturalnymi i bez najmniejszej przesady. Dusze głęboką

¹⁾ Patrz na okładce.

wiarą obdarowane, żyją dla Boga jedynie. Wartość zaś tego życia i zasługę naszą stanowi intencya, która sprawia, że najmniejszy uczynek dobry Bogu poświęcony, większą i trwalszą (bo niebieską i wieczną) zapewnia nagrodę, niż wszystkie razem one dzieła, cudami świata nazwane, z taką pracą, trudem i móżolem dokonane. Tą intencją kościół uszlachetnił i rozwinął wszystkie sztuki, nią też podniósł i wydoskonalił śpiewy religijne. Modlitwa kantora chórowego pokazuje zatem, na jaki kamerton śpiewacy zakonni nastrajali swą dusze — i odkrywa nam tajemnicę tego głębokiego wrażenia — niebiańskiego prawdziwie —, jakiego doznajemy, słuchając dziś jeszcze utworów kościelnych w świątyniach benedyktynów, gdzie wznowiono starą szkołę śpiewu. Dawne utwory klasyczne muzyki kościelnej nie mają znaków taktu ani cieniowania tonów: a jednak wykonywano je w najzgodniejszej harmonii i odczuciu tekstu, co dzisiaj stanowi dla nas przedmiot podziwu, a nawet tajemnicy. Tę tajemnicę poniekąd rozjaśnia modlitwa kantora, wskazuje bowiem, że pobożne przejęcie się dziełem wykonywanem i wysoki nastrój ducha skierowanego ku Bogu, rodził te cudne dźwięki, w których człowiek na ziemi zdawał się występować do najszlachetniejszej rywalizacyi z aniołami niebios w głoszeniu chwały najlepszemu Stwórcy swemu. Czytając przedrukowaną tu modlitwę kantora chóru, będzie miał czytelnik sposobność czynienia obszerniejszych własnych uwag i wniosków.

X. S. Ch.



O KONTRAPUNKCIE.

przez

Ks. Leona Moczyńskiego.

M e l o d y a.

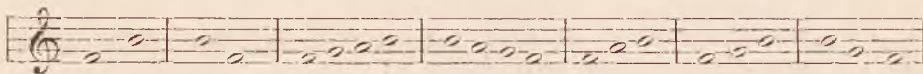
Melodyą nazywamy szereg tonów, rytmicznie ułożonych i uporządkowanych w interwałach;—albo, melodia jest to następstwo tonów, ułożonych podług zasad rytmu i odległości muzycznych.

Naprzód powinniśmy wiedzieć, jakie interwale należy wybierać, aby dobrą melodyę ułożyć. W tej mierze trzeba zaznaczyć, że pierwszym warunkiem dobrej melodyi jest naturalna śpiewność. To też praktyka poprzednich stuleci i opierająca się na niej szkoła zabrania wszystkich interwałów skomplikowanych, wszystkich przy pomocy ♯ albo ♭ alterowanych, zwiększonych i zmniejszonych interwałów, dalej nadmiarowej kwarty i na odwrót zmniejszonej kwinty, wreszcie wielkiej i malej sekstymy; nawet wielkiej seksty (w górę i na dół) oraz malej seksty (ale tylko na dół) unikano starannie w zwrotach melodyjnych. Nie da się zaprzeczyć, że i w doborze interwałów naśladowano chorał, świetny pierwowzór formowania melodyj kościelnych. „Zabronione te interwale służą raczej do wyrażenia i obudzenia namiętności ludzkich za pomocą tonów i do wywoływania jaskrawych efektów; nie odpowiadają przeto

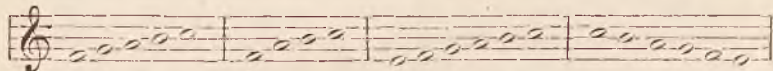
wzniosłemu spokojowi i św. majestatowi nabożeństwa. Tak mały zasób interwałów ogranicza wprowadzić rozporządzanie rozmaitemi środkami muzycznymi, ale ograniczenie to jest ze względu na skutki wysoce chwalebne i wychodzi kompozytorom kościelnym na dobre. Jak złoto najodpowiedniejszym jest kruszczem do kielicha mszalnego, tak i do chwały bożej należy używać najszlachetniejszego materiału tj. najpiękniejszych interwałów diatonii“ (*P. A. Kienle, Choralschule*).

Z powyższego wynika, że przy tworzeniu melodii mogą być użyte następujące interwale diatoniczne: Sekunda, Tercya, Kwarta i Kwinta w górę i na dół, mała Seksta i Oktawa tylko w górę; wszystkie zaś inne interwale, a więc i te, które przekraczają oktawę, np. Nona, Decyma i t. d. są zakazane dla tego, że psują płynny pochod w melodii i naganny sprowadzają niepokój i roztargnienie do duszy.

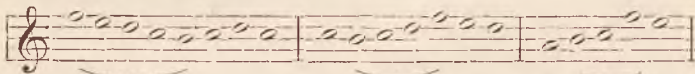
Tryton czyli Kwarta nadmiarowa jest w ogóle tak niemilym i niedźwięcznym interwalem, że nie należy go nawet stopniowo albo przy pomocy tonów pośrednich używać. Tryton jest więc zabroniony w następujących razach:



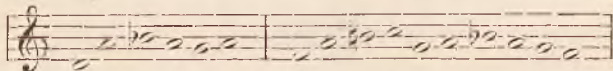
Jeżeli przeprowadzimy zaś głos w dalszym ciągu, czy pod czy nad kwartę nadmiarową tak, że *f* i *h* nie będą tonami krańcowymi, wtenczas szorstkie brzmienie kwarty nadmiarowej łagodni się znacznie i w następujących wypadkach byłoby użycie jej dozwolone:



Przewrót (odwrócenie) trytonu czyli kwinta zmniejszona może być użyta bez skrupułu wtenczas, jeżeli pomiędzy *f*—*h* (na dół) umieścimy jeden albo drugi ton pośredni; np.

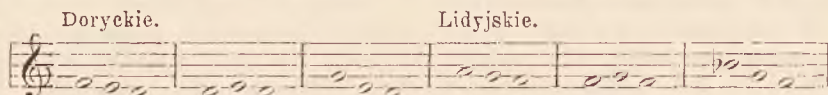


W trybach doryckich i lidyjskich (I i II; V i VI) spotykają się często *h* i *f*; gdyż w trybie I jest *f* tercya, w trybie II dominanta, a w V i VI trybie jest *f* nawet tonika. Żeby w tych trybach uniknąć trytonu, należy zapamiętać regułę następującą: Jeżeli melodia podnosi się od *f* aż do *h* i opada potem znów do *f*, to *h* zamienia się na *v* (*b molle*); skoro jednak melodia podnosi się aż do *c* albo jeszcze wyżej, to pozostaje *h* (*b durum*); np.



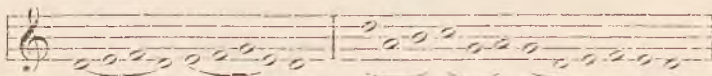
Znając w ten sposób interwale, stosowane w melodii, można przystąpić do tworzenia czyli formowania melodii. Należy tu przede wszystkim zwrócić uwagę na tryb, w którym melodię chcemy ułożyć, gdyż każdy z nich ma swoje odrębne, charakterystyczne cechy. W tym celu musi melodia koniecznie zacząć się od toniki albo od kwinty nad nią położonej i toniką musimy melodię zakończyć. Ruch melodyjny rozpoczyna się więc od toniki albo od górnej kwinty i wraca znów do toniki, który stanowi naturalny spoczynek. Powrót do toniki nie może być jednak nagłym, czyli toniki nie można na zakończenie przyczepić tak, żeby między nią a nutą poprzednią wytworzył się jakiś większy interwał; należy raczej ucho stopniowo do toniki przygotować tak, aby po jej wprowadzeniu najmniejsza nie mogła zachodzić wątpliwość co do zakończenia melodii. Osiągamy to za pomocą tonu charakterystycznego opa-

dającego albo wznoszącego się, które prowadzą do toniki. Przy tem należy dodać, że i ton charakterystyczny musi być wprowadzony stopniowo albo najwyżej interwalem tereyi, gdyż większy interwał nie uspokaja, lecz przeciwnie budzi niepokój i przeszkadza płynnemu zakończeniu melodyjnej frazy. Następne zakończenia z tonem charakterystycznym opadającym są dobre:

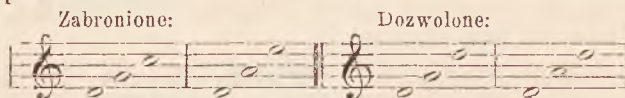


Interwale zaś leżące między tonem początkowym a tonami tworzącymi kadencję, t. j. zakończenie, mogą być większe i mniejsze w myśl zasad wyżej podanych. Tu należy jeszcze uwzględnić następujące punkta:

- a) Dla uniknięcia jednostajności nie wolno nam (teraz przy ćwiczeniach) w melodyi tego samego tonu powtórzyć dwa razy.
- b) Dla tej samej przyczyny nie należy zbyt często wznawiać jednego i tego samego tonu w ciągu melodyi.
- c) Melodyi nie wolno przeplatać pauzami.
- d) Zabronione są w melodyi jednostajnie ukladane powtórzenia, które przypominają muzykę świecką; n. p.:

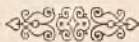


- e) Dwóch kwart albo dwóch kwint następujących po sobie bezpośrednio w jednym i tym samym kierunku należy unikać, gdyż w takim zwrocie najmniejszej niema melodyi. Po kwarcie może jednak kwinta w tym samym kierunku nastąpić, jak również po kwincie interwał kwarty; n. p.:



- f) Melodya nie powinna przekraczać objętości oktawy. Z tego nie należy jednak wnioskować, że do tworzenia melodyi musi być cała oktawa użyta. Z kilku zaledwie tonów można piękne melodye układać.

- g) Dobrze byłoby, gdybyśmy zaraz z początku ćwiczyli się w tem, by melodye nasze pisać także w rozmaitych starych kluczach; to ułatwi nam bardzo czytanie partytur dawnych kompozytów polifonicznych, pisanych prawie wyłącznie i jedynie w starych kluczach.



Kilka uwag praktycznych o organistowstwie.

(Dokończenie).

II. Sposoby poprawienia losu organistów.

Przy obecnem zainteresowaniu się reformą muzyki i śpiewu w duchu Kościoła, nie może pozostać obojętną kwestya reformy organistostwa. Do tego zaś najskuteczniej zmierza ustanowienie specjalnej szkoły przy Towarzystwie Muzycznem w Warszawie; lecz to tylko połowa, lubo ważna. Wiele zanim ztamtąd pożądany skutek nastąpi, nikomu, kto tę sprawę bierze do serca, nie wolno apatycznie czekać, lecz należy działać w swoim kółku co każe duch boży, a całość sama się złoży. To też odezwa w pismach sz. ks. Markowskiego z Kuczyna, oznaczająca konkurs dla organistów na wakującą

posadę, z dokładnem określeniem obustronnych warunków, daje wzór dobrze obmyślanej metody, o czem „Przeg. Kat.” myśl swą zaznaczył i do naśladowania innym zalecił. Rzeczywiście jedyny to może sposób i na teraz najskuteczniejszy do poprawienia losu organistów i do zaopatrzenia się w uzdolnionych sług przy kościele, a nadto, daje zachętę do pracy i słusznie ocenia najlepszych. Na podstawie tam wyrażonej myśli, pragnę kilka uwag praktycznych skreślić i pod rozważę innych poddać. A z czyjej przyczyny było złe, niechże z tej pochodzi naprawa.

I. Ze strony duchowieństwa:

a) *Wyraźne oznaczenie uposażenia organistów.* Raz już należy porzucić tę metodę, aby organista, jak żebrak jaki, wyciągał rękę po jałmużnę, lub na sposób żydowski od interesantów wymagał zapłaty. Widzieliśmy wyżej, z jaką to szkodą moralną odbywa się dla organisty, z jakim zgorszeniem dla wiernych, a z jaką niją dla chwały bożej.

Jak każdemu pracującemu i spełniającemu obowiązki, nie jałmużna z łaski, lecz ze sprawiedliwości słuszną się należy zapłata, — tak i organiste za jego trudy, pracę i moralną odpowiedzialność należy się umówione wynagrodzenie. Pod imieniem zaś wynagrodzenia nierozumie się jakaś składka, stałe od parafian pobierana i egzekucyą wymuszana; lecz to, że miejscowy ks. Prob., stosownie do zwyczajem uświęconych dobrowolnych ofiar, które oni organiste, za jego udział przy spełnianiu obrzędów św., jako to: przy pogrzebach, eksportach, egzekwacjach i ślubach płacić zwykli, bierze i oblicza taki dochód przeciętnie. Nadto, dołącza jeszcze od siebie za wyręczenie się przy prowadzeniu kancelaryi parafialnej, dodając stosowne wynagrodzenie za grane mu wotywy; powyższą sumę rozdziela na raty miesięcznie i organiste płaci już stałą pensyę od siebie. Powyższa metoda w konkursie ks. M. użyta, z wielu względów wydaje się korzystną: 1) Organista z góry ma się czego spodziewać i od tego może stosować swe wydatki. 2) To go zwalnia od narażenia się interesantom, aby w ich opinii nie uchodził za darmozjada i cheiwea. Interes pieniężny zazwyczaj ludzi różni, a bez niego zgodniej i korzystniej pracować mogą. 3) Zapobiega wszelkim intrygom i sposobikom, jakich dla zwiększenia zysku niektórzy organiste się dopuszczali, z widoczną szkodą dla innych osób. 4) Stawia organistę niezależnym od woli parafian, który odtąd służy kościołowi pod zarządkiem swego Proboszcza.

Uwaga. Wszelkie naddatki w wyjątkowych razach za osobiste prace organista słusznie otrzymywać będzie.

Nadto, dobrowolne ofiary parafian będą wtedy i znaczniejsze i chętniejsze, szczególnie gdy go swą powagą Prob. poprze, i za gorliwość względem ich poleci.

Prócz tego, dla lepszej zachęty do pilności, niektóre dochody z kancelaryi mu zostawi, potrzebne dzieła do muzyki i śpiewu sprowadzi. Nie na korzyść jego, lecz dla kościoła, to skuteczni. O całości organów czuwać będzie. Słowem, tak postąpi, jak mu jego gorliwość doradzi.

b) *Także należy wyraźnie oznaczyć zakres obowiązków organisty.* Nie bezzasadnie mawiano: Clara pacta claros amicos faciunt. Wzór takiego oznaczenia obowiązków widzimy we wspomnianem ogłoszeniu ks. M. Powiedziano wyraźnie, co kandydat ma wiedzieć, co ma umieć, czem się zajmować i jak postępować. Niedosć poprzestać na domyślniku, że kiedy organista, to ma być do rożnięcia, a nie do tańca, — do chóru i zakrystyi, a nie do stajni.

Zdaje się, że już dosyć mamy podobnych totumfaekich; więc lepiej jasno punkta umowy określić i statecznie się ich trzymać. Niezwalnia nawet od tego takie twierdzenie: że można dużo obiecywać, a mało robić; — gdyż rozumni zawsze wczas przewidują, a nieogłędni dopiero po niewczasie lamentują. Nadto, miło będzie człowiekowi siebie szanującemu i stosownie uzdolnionemu, że obejmując posadę organisty, będzie pewien, iż nikt nie użyje go do po-

slug domowych lub do spełniania interesów osobistych, lub że tego lub owego nie będzie czynił, choć to dobre i chwalebne. A nawet pożytecznie byłoby wzór takiej umowy w piśmie drukiem ogłosić.

c) *Zaopiekuje się organistą*, to znaczy, że Prob. nie tylko będzie wymagał akuratanego spełniania umówionych warunków, ale do tego go zachęci, swą powagą poprze, aby zgodnie z wolą kościoła św. mógł służyć Bogu na chwałę, a na duchowny pożytek wiernym. Żeby ludzie z zaufaniem chcieli się uczyć śpiewu, a poprzestali krytykować jego metodę. Słowem w tym względzie weźmie czynny udział, żeby myśl kościoła była wypełnioną.

d) *Tylko najodpowiedniejszym da posadę organisty*, a to jest zgodne ze sprawiedliwością. To zaś jedynie można spełnić przez wybór z konkursu. Być może, że przykład ks. M. zastosują inni; a wtedy, ci kandydaci, którzy podanym warunkom najlepiej odpowiadają, będą uznani za godnych do posad odpowiednich. Czy kiedy wysoka władza duchowna dycecealna przyjdzie na siebie ten obowiązek wybierania odpowiednio uzdolnionych organistów i zaopatrzenia ich w potrzebne świadectwa,—czy też każdy na swoją rękę starać się będzie, to dosyć, że nie żałując ani kosztu, ani fadygi, należy wybierać najodpowiedniejszych, gdyż to jest rzecz wielkiej wagi.

Uwaga. W tejsze myśli jest obowiązkiem duchowieństwa, aby zdatnych chłopców wyszukiwali i na naukę organistostwa w Warszawie umieszczali i według możności w tem im dopomagali. Przecież, co się zasjeje, — zbierać się będzie.

II. Ze strony samych organistów.

a) *Mieć odpowiednie wykształcenie fachowe.* Za nie wszelkie talenta wrodzone i dary boże, jeśli człowiek z nich nie korzysta i coraz więcej ich nie urabia. Jeśli dla wszystkich minął wiek złoty, a uczyć się trzeba, to i organista nie będzie od tego wolny, gdy godnie zechce odpowiedzieć obowiązkowi przyjętym. Widać to w warunkach konkursu ks. M., co organista dobry ma wiedzieć, co umieć i jak postępować. Nowe pokolenie organistów, już specjalnie wykształcone, zasłoni się patentami, ale z dawniejszych tylko ci będą mieli pierwszeństwo, którzy usilnej pracy nad sobą dolożą, pod każdym względem braki uzupełnią i na konkursie stopień pierwszeństwa otrzymają. Więc tylko uczciwość i praca popłacać będzie. Kto więc ma silną wolę i sposobność potemu, niech wytrwale i rozumnie pracuje, a rychlej lub później to mu się przyda.

Czego się każdy uczyć potrzebuje, to wskazano w konkursie z Kuczyna. Do muzyki zaś i śpiewu używać tylko takich dzieł, które przez kościół są wskazane. A grać i śpiewać tylko z nut i w taki sposób, jak przepisy wymagają. Nadto znać i rozumieć obrzędy kościelne, w których udział bierze. Tak się zachować, jak na sługę kościoła i na pierwszego parafianina przystało. Słowem, w każdym zdarzeniu umiejętnie sobie radzić i tak swe obowiązki spełniać, aby ztąd była chwała boża, a duchowny pożytek wiernych. Modlić się, badać, pytać, czytać, zwiedzać i pracować, oto są środki, które do tego celu prowadzą.

b) *Umiejętnie prowadzić kancelaryę parafialną.* Tego wymaga po organizacji polepszenie losu jego.

Wyraźny charakter pisma i pilne zachowanie form potrzebnych, oraz surowe przestrzeganie przepisów prawa, są nieodzownym warunkiem takiego kancelisty.

c) *Pod każdym względem prowadzić się bez nagan.* Jak to przystało na sługę kościoła, dobrego katolika i pierwszego parafianina. Kiedy nie tylko przy wypełnianiu obowiązków, ale w każdej porze i na każdym miejscu, tak słowem, jako i uczynkiem da dowód tego, że ma Boga w sercu; wtedy i Bogu i ludziom się podoba. Więc nie dosyć mu chronić się wad rażących, ale musi pozyskać cnoty i zalety tak w życiu prywatnem, jak i publicznem.

d) *Umiłować swoją sztukę i znać dokładnie swoje obowiązki*, bo inaczej ani siebie, ani drugih niezadowolui. W życiu każdemu jest nader trudno znaleźć prawdziwe szczęście, bo go nigdzie niema; a ono weale nie jest zależne od wielkich korzyści, wygod i uznania, ale jest owocem trudu i mozolów. Kto więc się gryzie i niepokoi z łada niepowodzenia, ten pogarsza swą sprawę. Zdanie zaś, że ten jest panem, kto poprzestał na swoim, jest prawdziwe. Więc organista, nie zważając na trudne warunki, ani skąpe wynagrodzenie, jeśli ceni swoje stanowisko i kocha swoją sztukę i zna cel, do którego dąży, ten potrafi dobrze i wytrwale pracować. Bo nie wysokie i korzystne stanowisko daje wartość człowiekowi, ale uczciwość, praca i wytrwałość.

III. Ze strony społeczeństwa.

Uznanie. Ludzie światli i dobrej woli, którzy ze swego społecznego stanowiska, mają tytuł do przodowania innym, powinni także brać czynny udział w rozrzuynięciu kwestyi organistowskiej i to na korzyść rozpoczętej reformy. Do nich należy fachowego i dobrych chęci organistę otoczyć należnym mu szacunkiem, z uznaniem oceniać i wspierać jego zamysły i tak mu dopomagać, aby one jak najłatwiej mógł uskutecznić. — Więc kiedy zbiera chóry, uczy śpiewu, wykonywa kościelne utwory, to nie tylko nie zniechęcać pretensjonalną krytyką, ale wspierać radą i skuteczną pomocą. Dawać z siebie przykład dobry w tem wszystkim, co zmierza do celu, bo tylko wtedy spełnią się życzenia anielskie: że będzie chwala Bogu na wysokościach, a pokój ludziom dobrej woli na ziemi.

Ks. Ig. Mioduszewski.



LITERATURA I KRYTYKA.

Cantionale ecclesiasticum etc. editum per Laurentinum Grabski. Editio tertia. Gnesnae 1895. Cena marek 6.

Wyszedł w wydaniu trzeciem Kancjonał Grabskiego. Zalety jego stanowią: druk, papier. Przymiotów wewnętrznych dodatnich posiada bardzo nie wiele. Tak, że poczuwamy się do obowiązku ostrzedz wszystkich przed nabywaniem takowego. Wobec kancjonału ks. Surzyńskiego wartoby zaprzestać wydawania rzeczy podobnych. Szkoda nakładu.

Manuale chorale. Podręcznik śpiewów choralnych najwięcej używanych. Wydanie 2-gie, popularne, w kluczu skrzypcowym, przeznaczone do użytku w seminaryach, chórach i szkołach. 1896. Rątyzbna. Druk i nakład Fr. Pusteta. VII, 310 i 166 * str. — Cena 75 kop., w oprowie 1 rs.

Podręcznik niniejszy wydany staraniem ks. Habera, zawiera — jak czytamy w przedmowie — najpotrzebniejsze śpiewy chóralne, które zostały wyjęte z autentycznych ksiąg chóralnych, drukowanych staraniem Kongregacyi św. Obrzędów. Księgarnia nakładowa podjęła się tego wydawnictwa w tym celu, aby przysię w pomoc seminaryom, chórom kościelnym, organistom i nauczycielom, którzy pragną zaprowadzić śpiew liturgiczny w myśl Najwyższej Powagi Kościoła. W podręczniku tym uwzględniono tylko te śpiewy, które w pewnych czasach w każdym katolickim kościele są wykonywane; jak np. nabożeństwo za umarłych, śpiewy na M. B. Gromniczną, na niedzielę palmową, na Wielki Piątek i Sobotę, — jako też i te, które dla swej prostoty, wzniosłości i siły mogą być wykonane nie tylko przez chór, ale nawet przez młodzież i lud. — Dodano też w języku łacińskim rubryki (przepisy) i wiele modlitw z ksiąg liturgicznych, które przyczynią się niezawodnie do gruntownego wyuczenia obrzędów św. i do podtrzymywania ducha pobożności w czasie nabożeństwa.

Głównem zadaniem wydawcy było: W pięciu głównych rozdziałach umieścić tylko śpiewy i modlitwy z ksiąg liturgicznych, które tak pod względem tekstu jak i sposobu śpiewania otrzymały wyraźną aprobatę Stolicy Apostolskiej. Znajdują się tam więc: *Asperges, Vidi aquam*, odpowiedzi podczas Mszy św., wszystkie *Ite missa est, Benedicamus Dom., Deo gratias, Credo*, msza żałobna, *Libera*, wszystkie *sekwencye*, całe nabożeństwo za umarłych, tony psalmowe, *Magnificat*, hymny nieszporne z *Kommatsu, de Tempore* i z *Proprium Sanctorum*, wiersze po hymnach, kompleta i t. d. Wszystkie psalmy nieszporne z właściwymi tonami i podłożeniem sylab pod medyacye i finales zawiera *Psalterium Vespertinum*, które w tem drugim wydaniu stanowi istotną część podręcznika. *Psalter. Vespert.* można nabyć także oddzielnie.

Przy sprowadzaniu *Manuale chorale* albo *Psalterium Vespert.* należy zaznaczyć, że pragnie się mieć egzemplarz z przedmową *polską*; gdyż są także egzemplarze z przedmową w języku niemieckim, francuskim i holenderskim. Tłumaczenia przedmowy i objaśnień na język polski dokonał na życzenie ks. Haberla i księgarni nakładowej jeden z współpracowników „Śp. Kośc.“¹⁾.

X. L. M.



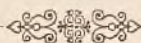
PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze na jeden głos, średniej trudności.

26. Beltjens, J. op. 130. *Missa quarta*. Kompozycya ta odznacza się melodyjnością i prawidłową rytmiką. Ze wszech miar zasługuje na zalecenie. Skala dźwięków zachowana jest od c¹ do d². Nigdy nie spotyka się ani h (si) ani e (mi). Cena part. 1 m. 20 fen.; gl. 35 fen. Skład główny u Pusteta.
27. Brunner, E. *Messe zu Ehren der sieben Schmerzen Mariä*. Msza nadająca się dla głosów żeńskich bardziej niż męskich. Przy akompaniamencie harmonium wydaje się nad wyraz piękną. — Cena part. 1 m. 20 fen.; gl. 25 fen. Wydawca Pawelek.
28. Diebold, Joh. *Missa „O sacrum convivium“*. — Utwór przyjemny i odpowiadający przepisom liturgicznym, muzycznym i estetycznym. — Wykonać można tę mszę na dwa równe i na trzy lub cztery mieszane głosy z organem. Cena part. 1 m. 50 fen. gl. 25 fen.
29. Kowalski Teofil ks. *Msza ku czci Świętej Rodziny Jezusa, Maryi i Józefa*. „Msza łatwa i piękna. Przydatna dla głosów niewysokich, tak żeńskich jak męskich. Pisana jest w tonacji doryckiej. — Akompaniament organu lub harmonium, mogą zagrać nawet słabo czytający nuty“ — Cena part. i gl. kop. 60. Głos oddzielnie 15 kop. Skład główny w Redakcyi „Śpiewu K.“ i u Gebethnera i Wolffa w Warszawie. *Henryk Makowski*.
30. Schaller, Ferd. opus 20. *S. Corbinians-Messe*. W kompozycyi tej dwa są szczególniej motywów przeprowadzone: jeden c-mol, drugi g-dur, co nie zbyt wpływa na zachowanie jednego charakteru w melodyi. Msza ku czci św. Korbiniana znajduje się w czterech wydaniach: 1) na jeden głos z organem; 2) na cztery głosy z akompaniamentem instrumentów dętych; 3) na cztery głosy i małą orkiestrę; 4) i na cztery głosy z organem jest łatwą. Wydawca Fr. P. Datterer, Freising.

¹⁾ Ks. Leon Moczyński. P. R.

31. Stehle, G. E. op. 49. *Missa in hon. S. Infantis Jesu*. Msza ta, jak wszystkie kompozycje Stehlego, odznacza się pięknnością bez zarzutu. Obrobiona jest: 1) na jeden głos z organem; 2) na dwa głosy S A z organem; 3) i na 3 lub 4 głosy a Capella. Cena part. i gł. 2 m. 40 fen., partycja oddzielnie kosztuje 1 m. 80 fen., gł. 15 fen. — Wydawca Böhm, Augsburg.
32. Stehle, G. E. op. 50. *Kurze und sehr leichte Messe*. Msza ta napisana ku czci Najświętszej Maryi Panny i może być wykonaną: 1) na jeden głos; 2) na dwa równe głosy z organem i 3) na cztery mieszane z organem. Cena part. i gł. 2 m. 80 fen. Wyd. Böhm.
33. Stein, J. op. 59. *Missa in hon. SS. Cordis Jesu*. Melodya sięga od e¹ do e². Msza ta nadaje się bardziej do wykonania przez głosy wyższe. Melodyę trzeba umieć na pamięć; organ bowiem w wielu miejscach jest samodzielnym, niezależnym od melodyi prowadzonej. Cena part. 1 m. 20 fen.; gł. po 25 fen. — Wyd. Pawelek.



ESTETYKA

przez

Antoniego Millera.

Wstęp. — (Dokończenie).

Taką teoryę¹⁾ autor za błędną uważa, bo nie uznaje Piękną absolutnego, nazywa je „chimera“ (s. 3), wyglądającą jak byt platoński, który nawet wywołuje w nas brak zaufania, jak wszystko co nosi barwy metafizyki (s. 117). Dalej powiada, że „teorya Platona o pięknie, której się trzymają akademie, w zasadzie spoczywa na hipotezie... w istocie nie mającej nic, prócz rzeczywistości dźwiękowej wyrazu, z którego się urodziła, jak wszystkie byty metafizyczne, i dlatego sam wyraz „piękno“ uważa za termin, czyli wyraz, najbardziej niejasny i niezrozumiały. (Str. 117, 129.)

Nie dziwnego, że Veronowi niezrozumiałym jest wyraz, oznaczający pojęcie, niepodległe bezpośredniemu zmysłom doświadczeniu, nie nadające się do jego teorii, „rozwijanej z obserwacji pozytywnych zasad, wynikających z fizjologicznych warunków naszych organów, które jedynie są *perone i określone* (!). Dlatego nauka, opóźniona wskutek nierozwiązalnych zagadnień ontologii i teologii przeniosła ostatecznie badania swe z nieba na ziemię“. (S. V. st. S. 3).

„Fantastyczne wyjaśnienia „metafizyki“ tudzież „mitologii starożytnej“²⁾ nauka zastępuje prostym badaniem faktów. W tę stronę również dąży sztuka. (Idem.)

Na udowodnienie *podmiotowości* sztuki Veron bardzo się wysila, ale argumentuje słabo. Wszelką rozkosz estetyczną tłómaczy „wibracją niei nerwowych“, chwilowem podnieceniem czynności mózgowych“. Rozkoszne uniesienie ducha na widok piękną ideału w dziele sztuki nazywa *radością podziwu*. Ta zaś radość podziwu niezem nie jest, jak „sympatyą względem osobowości artysty, którego osobowość *tylko* w każdym dziele nas zajmuje. (S. 71, 72).

Jeżeli wyraz „piękno“ jest niezrozumiałym dla Verona, to ręczę, że jego „*radość podziwu*“ jest wyrazem bardziej jeszcze niejasnym dla wszystkich.

Ponieważ sztuka jest w pewnej mierze wyrazem indywidualności arty-

¹⁾ Patrz: Estetyka № 4 *Śp. K.*

²⁾ Co ma wspólnego metafizyka z mitologią? *I. a.*

sty, nie jest boską, ale poprostu czynem człowieka,—powinna podlegać prawu moralnemu. „Sztuka piękna jest czynem człowieka, powiada ks. Morawski i dochodzi do *samego jądra moralności ludzkiej*, a więc nie może być dla moralności obojętną, nie może nie mieć stosunku do Boga“¹⁾. Tego stosunku Veron widzieć nie chce, bo, w takim razie, siłą loicznej konsekwencji musiałby uznać moralność zależną, której zasadom podlegać powinna sztuka.—W czasie bowiem kształtowania się dzieła sztuki, ideal, w duchu artysty poczęty, stosownie do *moralnej modły* autora wypięty wywuje jej charakter ze wszystkimi odcieniami w każdego rodzaju produkcji artystycznej.

Takiej zgody z moralnością, od Boga nakazanej, Veron nie uznaje wcale. Po co ma się oglądać na moralność, którą uważano zawsze jako wyłączny przywilej ludzkości, skoro ją mają i zwierzęta? „Dziedzina tego, powiada, *co my zowieśmy życiem moralnem* (!), jest zwierzęciu również otwartą, gdyż, z prostą różnicą stopnia, pewnem jest, że ono jak i my, zdolne jest do *wszystkich* (!) prawie uczuć, jakie uważano za właściwe *tylko* człowiekowi. Wynika to nawet z obserwacji, że poczuć piękna nie jest zupełnie *obcym* *pewnym gatunkom zwierząt*. Darwin napisał w tym przedmiocie dzieło, którego wszystkich wniosków przyjęcie niepodobna, które jednak *wyświeśla* (!) mnóstwo faktów wielkiej wagi“ (Str. 23.)

Veron, jako Darwinista, początek sztuk upatruje w instynkcie doskonalenia się (du mieux), *wspólnego* zwierzętom i człowiekowi. (Str. 24, 107.) Najidealniejsza ze sztuk idealnych — muzyka, i ta nawet, zdaniem Verona, zawdzięcza swój rozwój... zwierzętom. Zwierzęta *znają* muzykę, nawet, (risum teneatis), muz. instrumentalną. Pewien gatunek małp ma instrument, coś nakształt tam-tamu, na której wykonuje rodzaj *konsertu* (!). Ponieważ człowiek z natury swej jest zwierzęciem *sympatycznym* i zdolniejszym, przeto i on pomysłnie uprawia muzykę“

W rozdziale o „budownictwie“ rażą paradoksalne przypuszczenia. Np. na str. 183 czytamy, że „po tysięcznym roku, gminy uwalniając się od tyranii mniichów i feodaliów, objawiają swą wdzięczność „niebu“, które ich wyzwoliło, wystawiając gotyckie katedry. Dopatrywać się w nich jedynie aktu wiary w Boga.—jest to zupełnie *złudzenie*“ „Symbole—to są urojenia późniejszych pokoleń, a pokolenia które je budowały, nie myślały o symbolu“ (204 str.) Wiedze, np. były budowane nie jako symbole podniesienia myśli ku Bogu, lecz dla próżności gminy, dumnej (!) z wysokości swej dzwonnicy“ (Id.)

I taka argumentacja nazywa się mądrą!!

Z krótkiego zarysu przeobrażeń pojęć o pięknie widzimy, że badania istoty piękna i jego objawów w widzialnym świecie zrodziły Estetykę, jako umiejętność ścisłą. Rozwój jej postępował lub się cofał właśnie w miarę rozwoju pojęcia piękna. I chociaż rozwój przeobrażeń podstaw estetyki zawiera całe pasmo błędów, jednak ten okres spekulatywny XVIII i XIX wieku przyczynił się nie mało do wykazania wielu światła i cieni w teoriach estetyków. „Kto umie przeglądać całość, powiada Lemeke, ten wie, że pożytek i szkoda tak się wiążą nawzajem, jak para węzłów w piekle Danta“.

Oprócz spekulatywnych badań piękna wpłynęły na rozwój „Estetyki“ indukcyjna metoda badania arcydzieł sztuki klasycznej i romantycznej, która, obserwując style i szkoły, wykryła szereg zasad, opartych na poznaniu mniej więcej dokładnem psychologicznych czynników, niezbędnych dla każdego sztuki-mistrza w chwili artystycznej kreacji. To niewątpliwie było powodem, że wielu estetyków w swych pracach nie rozróżniali często co należy ściśle do sztuki pięknej, co do jej historii, a co być powinno wyłącznie przedmiotem

¹⁾ O zgodzie sztuki z moralnością. W *Przegl. Powsz.*

estetyki; dla tego i do dziś dnia filozofowie-estetycy różnią się w swych zapatrywaniach co do jej określenia i zakresu. Jedni uważają estetykę, jako naukę o *zmysłowych* spostrzeżeniach i wywołanych przez nie uczuciach ¹⁾. Drudzy widzą w niej zbiór ustaw prawodawczych, wyrabiających smak; inni, jak np. Libelt, dowodzą, że estetyka powinna dopatrywać jak się rozwija w dziele sztuki idea piękna, prawdy i dobra. Według Euzeb. Słowackiego, estetyka trudni się „rozbiorem, opisem i dociekaniem przyczyn: miłych albo przykrych wrażeń na duszy naszej sprawionych przez dzieła sztuki pięknej” ²⁾.

Głębokie i nader treściwe określenie znajdujemy u Trentowskiego; „pierwiaszkiem estetyki, powiada, — Bóg osobisty w niebie; ostatecznym jej kressem — osobisty człowiek i umiejący osobistość swą rozpromieniać z siebie — sztukmistrz na ziemi”.

Wręcz na przeciwnym biegunie stoją spółcześni estetycy — pozytywści, z Veronem na czele. Nie Bóg, nie piękno samo, nie petęgi artystyczne ducha ludzkiego, nie łączność ideałów prawdy, piękna i dobra — ale *osobowość* artysty jest przedmiotem estetyki. Veron, jakśmy wyżej widzieli, usunął nawet zupełnie pojęcie piękna ze swej teoryi i dla tego uważa za najwłaściwsze takie określenie estetyki: „Estetyka jest to nauka, mająca za przedmiot badanie filozoficzne objawów geniuszu ludzkiego” ³⁾.

Co do zadania estetyki podziela poglądy Verona p. Jellenta ⁴⁾. „Estetyka, powiada, jest przede wszystkim nauką o ludzkim *ja*, o naszych wrazeniach i wzruszeniach. Nie jest ona żadną miarą nauką o świecie, o tem, co się dzieje *zewnątrz* nas. Albowiem wszystko na świecie może być w pewnych warunkach pięknem. Badania przeto świata zewnętrznego dla celów estetyki do niczegoby nas nie doprowadziło, o ile nie byłoby *podporządkowaniem* badaniom naszego *ja*”.

Podzielając poglądy Kanta Jellenta wpadł w iluzjonizm. „*Jest m. żelne*, (?) czytamy w jego „Estetyce”, że umysł ludzki, — to pewnego rodzaju *zwierciadło*, odbijające w sobie *piękny* obraz świata zewnętrznego, i że z chwili, gdy zwierciadło zniknie, nie będzie i tego, co się w nim przeglądało . . . Takiej sceptycznej obawy *nie rozwiązać* nie może” ⁵⁾.

Jeżeli Jellenta z Kantem i Fiehtem raczył zwątpić w *przedmiotowość* świata, to pocóż on tak usilnie stara się udowodnić, że piękno stać się może *zmysłem powszechnym*, oparte na pewnych rozumowych podstawach, gdyż, wątpiąc w rzeczywistość świata, wątpimy również w istnienie artystów, boć i oni w takim razie są *nur produkt unsrerer ich*. Pomimo to p. Jellenta tak rzecz całą traktuje jak dla rzeczywiście istniejących poza naszym umysłem osobników i podaje im estetykę, opartą na *indywidualizmie*, na *podmiotowym* pojęciu piękna. Wszelkie inne stanowisko uważa za „zacoianie”. Zacoianie to sprawila, zdaniem pp. Jellenty i Verona, teorya Platona, ten *obłąd estetyczny* ⁶⁾.

Nie trudno się domyśleć, dla czego cały pozytywistyczny Parnas tak niechętnie krytykuje Platona. Niepodobają mu się głównie dwie myśli filozofa greckiego: że uważa świat za *spaczone odbicie* świata pierwotów przez światowych, i że dusza ludzka jest nieśmiertelnym przybysem z nieba ⁷⁾. Jeżeli przyjąć te teorye chociażby za prawdopodobne, należałoby uznać natychmiast pewną zależność sztuki od podstawowych postulatów chrześcijań-

¹⁾ Lem S. I.

²⁾ E. Słow. Pośm. Dz.

³⁾ Est. Ver. Str. 129.

⁴⁾ Estetyka. Prz. Ped.

⁵⁾ Est. Jel. Str. 105.

⁶⁾ § 2. Est. Jel.

⁷⁾ Est. Ver. Idem.

skiej etyki, na co, naturalnie, pozytywiści - estetycy zgodzić się nie chcą. „Przydatność takiej estetyki, powiada Jellenta, dla celów *pobożności* i czystości obyczajów jest wielką, tak jak *małą* jest dla *sztuki* niezależnej... taka estetyka służy celom *jałowego wsteczniczo*; jej barwa *religijna* (!), trochę estetyczna, jej zakrój hierarchiczny, rzucają jasne światło na jej pochodzenie. Jest to estetyka najzupełniejszego zastoju pod *hasłem zbawienia moralnego* ogłoszona“ ¹⁾.

Nie bez przyczyny wszelako świat chrześcijański, zwłaszcza w pierwszych wiekach, nie lekcewał nauki Platona o pięknie i ideach wrodzonych; pogański myśliciel potęgą swego geniuszu zbliżył się do pojęć nowej wiary zbawienia, która podobnież uczyła, że jesteśmy tu przechodniami w drodze do wiecznej krainy, że jesteśmy więźniami w ciele za *grzech pierworodny*, który *spaczył naturę* i wprowadził w nią nowy pierwiastek — śmierć. Siły jej nie skruszyć nie może: gdzie ona przejdzie, tam rozkład, tam się odmienia wszystko. Niezmienne jest tylko to, co jest z ducha, t. j. religia, filozofia i sztuka. Religia i filozofia oparły się na Objawieniu, — sztuki na religii i filozofii, a zatem na etyce. Ponieważ sztuki przedstawiają piękne strony objawów życia społecznego, lub przemawiają do nas o ideałach zaziemskich i dążą ku temu, by człowieka podnieść ku Bogu, jako ku ostatecznemu celowi swojemu, — przeto zależność ich *moratu, pielęgnowanego* przez kościół, stawała się konieczną. Bez pierwiastku etycznego, przeciwko któremu powstają dzisiejsi estetycy, sztuka wiele traci, a nawet częstokroć szkodzi, bo rozmiękcza i osłabia ducha. Dla tego taki ideolog-poeta jak Plato, wyrzucił ze swej republiki sztuki piękne (muz. i poez.), a teatr, jako sztukę żywą, postawił w zależność od państwa, by nie stał w przeciwieństwie z moralnością. — Z naszych estetyków prof. H. Struve w swem dziele „Sztuka i Piękno“ tego samego się domaga, t. j. aby teatr, w zależności od państwa, stał się instytucją społeczną, czemu p. Jellenta mocno się dziwi. Podzielamy zdanie autora „Syntezy dw. światów“ i w swoim czasie, mówiąc o społecznej sztuce rozwinemy i dopełnimy swemi uwagami tę myśl sz. profesora.

Cóż więc jest *przedmiotem* estetyki i jaki jej *zakres*? Czas już nam kategorycznie wypowiedzieć swój pogląd.



ROZMAITOŚCI.

Różaniec i Godzinki. Każdemu bezwątpienia leży na sercu podniesienie śpiewu liturgicznego. Oprócz czynności ściśle liturgicznych: Mszy i Brawiarza śpiewanego uroczysto, mamy wiele czynności nieobjętych przepisami ogólnymi Kościoła św. Zwyczaj kraju naszego zaprowadził śpiewanie Różańca, Godzinek, Pasyj i wielu innych dodatkowych czynności św.

Naszem zadaniem, poza śpiewem liturgicznym, jest podniesienie śpiewu kościelnego, zwyczajowego. Rozpocznijmy od Godzinek, których melodia i tekst niewłaściwie kaleczone bywają.

Organisci, którzy nie na jednej parafii tylko zajmowali posady, przyznają sami, że śpiew Godzinek, Nabożeństwa do Matki Bożej, jest rozmaitym.

Chcąc to wszystko do jedności doprowadzić, prosimy przewielebnych braci kapłanów, pp. Organistów i tych wszystkich, którym sprawa powyższa

¹⁾ Est. Jel. § 3.

leży na sercu, o nadesłanie do Redakcyi „Śpiewu Kościelnego” melodyj Godzinek w całości.

W ten tylko sposób dojdziemy do muiej więcej autentycznej melodyi, którą nie omieszkamy w przyszłości niedalekiej ogłosić drukiem.

Sekcyja muzyki kościelnej. Dnia 23 Kwietnia w salach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego odbyła się sesya, na której zgromadzeni członkowie komitetu sekcyi obradowali nad kwestyami dotyczącymi śpiewu kościelnego.

Klasa organowa, istniejąca przy Warszawskiem Towarzystwie Muzycznym, w miarę postępów uczniów domaga się: większej liczby nauczycieli, sprawienia organu lub melodykonu z pedałem, zwiększenia biblioteki sekcyi. Po ukończeniu roku szkolnego wytworzy się kurs drugi, który wymagać będzie koniecznie drugiego nauczyciela. Kwestyę tę członkowie komitetu wezmą pod dyskusyę na sesyi następnej dnia 16 Czerwca b. r.

Co do nabycia organu lub fisharmonii z pedałem, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, w osobie swych przedstawicieli na sesyi, przyrzekło kwestyę tę załatwić nie dalej, jak w czasie jesiennych miesięcy tego roku. Nadto oznaczono kurs dwutygodniowy dla organistów, mający się odbyć w Listopadzie przed św. Cecylią, w klasie organowej przy Warszawskiem Towarzystwie Muzycznym. Kurs ten będzie bezpłatny. Mogą w nim wziąć udział wszyscy organiści, którym sprawa reformy muzyki kościelnej nie jest obojętną.

Śpiewy Wielkotygodniowe w Płocku wypadły dodatnio. Program nieco odmienny od włocławskiego, złożony był z kompozycyij pięknych i liturgicznych.

40-to godzinne nabożeństwo w Imielnicy. Miłą niespodziankę wyrządził ks. prob. Wład. Melcher wszystkim, którzy byli uczestnikami odprawianego nabożeństwa podczas czterdziesto-godzinnego wystawienia N. Sakramentu w kościele Imielnickim. Podczas Mszy św. były śpiewane części zmienne z Graduału rzymskiego, części zaś stałe kompozycyi Molitora. Nieszpory wykonano w całości podług przepisów.

W okolicach Płocka nie jest to nowością. Śpiew liturgiczny istnieje, o ile nam wiadomo: w Sikorzu, Ciacheinie, Miszewku, Radzanowie, Woźnikach i w wielu innych parafiach.

Korespondencye:

Z Radomskiego. (Dok.)

Dzisiaj taki czas, że każdy stara się wszystko coraz lepiej robić, choćby dla prostej konkurencyi. A więc gospodarz tak kalkuluje, aby jego ziemia coraz dorodniejsze ziarno rodziła; fabrykant ulepsza warsztaty i modele, aby jego wyreby miały dobry pokup; tkacz stara się, aby jego sztuka płótna była delikatniejszą, piękniejszą i lepszą, niż innego; i każdy rozumny człowiek o postępie wciąż myśli. Tylko, niestety, nasi organiści najczęściej obojętni są na te rzeczy.

„Muzyka kościelna” ks. Surzyńskiego — to wszak pismo wydawane dla organistów. A jednak proszę zajrzeć do repertuaru naszych organistów — czy u każdego jest to pismo. Może zaledwie u jednego na pięćdziesięciu, albo na stu, a inni słuchają o tem piśmie, jak o żelaznym wilku; dla niejednego dosyć już, że widział je parę razy gdzieś u kolegi.

Ks. Maryński od lat kilku wydawał „Kalendarz”, a potem „Rocznik dla organistów” — książeczkę, w której pomieszcza swoje rady oraz głosy samych

organistów w ich sprawie. Książeczka to wcale dobra, a niedroga¹⁾. Cóż jednak powiecie? czy wszyscy organiści nasi korzystają z niej? Gdzie tam! Wykształceńsi z nich dobrze ją przyjmują, ale nieucy, tacy właśnie, dla pożytku których jest wydawana, wprost ją poniewierają. Mówią, że po to się ona drukuje, aby organistów krytykować, kompromitować, nakpiwać się z ich losu i t. p.

Przed paru miesiącami wreszcie dowiedzieliśmy się z pism o wychodzącym już dziś „Śpiewie kościelnym“. Pokazuję więc numer gazety z owem zawiadomieniem pewnemu organiście i pytam, czy i on chce sobie zaprenumerować nowe pismo.

— Ii! — odrzekł wzruszając ramionami — co mi to po tem!

— Ale cóż pan mówi?—powiadam—wszak to będzie szkoła dla was, dla czegoż więc gardzić nią?

— Jeszcze nie wiadomo, co to będzie; może się tylko do owijania mydła przyda.

— E, mój panie, źle pan mówisz. Właśnie, gdyby każdy z was trzymał to pismo i jeszcze innych ku temu zachęcał, to byłoby to bardzo dobre pismo, bo wydawca jego, mając środki, byłby w możności ulepszać je do najwyższego stopnia; a gdy każdy z was będzie wzruszał ramionami, to napewno upaść musi, a przynajmniej nie będzie wstanie ulepszać się. Uchowaj jednak Bóże od tego. Toć mamy pełno świątków, które tylko zgorzenie sięją i paczą umysły, a jednak ludzie je popierają widocznie, kiedy istnieją; pocóż więc dobra rzecz ma nie mieć poparcia?

Prawilem dalej na ten temat kazanie, ale—napróżno. Pan organista jeszcze się rozgniewał na mnie i mówił do innych ludzi, że się znam, jak koza na pieprzu, a jemu chce nauki dawać; że jemu cudze rozumy i nauki niepotrzebne, bo on jeszcze może kogo nauczyć; że nie ma pieniędzy do wyrzucenia na to, co na pamięć umie i t. d.

No, moi panowie organiści, jeżeli dużo was jest tak skorych do popierania dobrej rzeczy, która dla was istnieje i do kształcenia się w swoim zawodzie, to źle, bardzo źle robicie! Na nie się wam przyda nazywanie się organistami „starej daty“, gdy mało umiecie i uczyć się nie chcecie. Niejeden młodziak was zawstydzi.

Ot, na przykład znam pewnego młodzieńckiego organistę, który zaledwie parę lat jest na posadzie, a już ma tyle książek i różnych potrzebnych w jego zawodzie rzeczy, iż wystarczyłoby dla trzech organistów. Teraz oto „Śpiew kościelny“ trzyma i proboszcz i wikaryusz, więc mógłby i on korzystać, a jednak zaprenumerował on to pismo dla siebie. To też już w tak młodym wieku ma opinię zdolnego i biegłego organisty i muzyka. Czyż i wszyscy nie powinni by dążyć do tego?

M. Radomczyk.

Stryków (dekan. Brzeziński).

Parafia Stryków, do której, oprócz osady tejże nazwy, należy kilka wsi sąsiednich, liczy około 2000 wiernych. Kościół parafialny, choć niewielki, miło robi wrażenie, tak na zewnątrz, jak i na wewnątrz: wszystko tu czysto i schludnie utrzymane. W ostatnich latach sprawiono doń nowe organy, stosunkowo b. dobre, parafianie bowiem, zagrzewani słowy i przykładem pastora swego sz. ks. Antoniego Jarosińskiego, kosztów nie szczędzili. — Przez czas jakiś przy organie tym, podczas nabożeństw, kilka śpiewaczek wykonywało dosyć łatwe wprawdzie kompozycje, lecz zupełnie Nieliturgiczne, a religijne tylko o tyle, iż tekst wyjęty został z polskich pieśni kościelnych, melodye natomiast iście teatralne. Niekiedy pod melodye te podkładano tekst liturgiczny, skażony opuszczeniami i powtarzaniem bez końca. Śpiew taki nie

¹⁾ Stosunkowo do innych kalendarzy jest zadrogi *f. R.*

licował ze świętością miejsca, ani też budował wiernych. — Pragnąc zlewnąć położyć tamę, postanowił ks. proboszcz utworzyć męzki chór i zobowiązać go do uprawiania śpiewu gregoryańskiego i polifonicznego w duchu mistrzów XVI i XVII wieków.

Znaleźli się niechętni, twierdzący, iż tylko chór kobiecy, jako posiadający „anielskie“ głosy, ma prawo obywatelstwa w kościele, męzki zaś nie ma racji bytu w świątyni. Na szczęście — zdania tego były jednostki bardzo nieliczne, ogół zaś tak przychylnie był usposobiony do zainaugurowanej przez ks. prob. reformy, iż, po pierwszym zaraz przemówieniu w tej kwestyi z ambony, zgłosiło się około 20 chętnych wziąć udział w tem chwalebnem dziele. Mozolnej, lecz wdzięcznej pracy uczenia i prowadzenia chóru podjął się obywatel p. Józef Szubert, któremu należy się uznanie prawdziwe za gorliwą pracę. Śpiewacy pod względem pilności również są bez zarzutu: z dniem każdym nabierają większej chęci. Pragnienie to, powiększenia pięknym śpiewem Chwały Pana Zastępów, świadczy o gorejącym w sereach śpiewaków ogniu miłości Boga...

Chór w nuty, jak na początek, zaopatrzony jest dostatecznie; na repertuar jego składają się prawdziwie piękne i liturgiczne utwory, już to a cappella, już też z towarzyszeniem organu, takich kompozytorów jak: Mitterer, Piel, Singerberger, Haller, Kornmüller, ks. Surzyński i kilku innych. Niektóre z nich wykonywa chór wcale poprawnie. — Podczas Mszy ś. części zmienne recytowane są z organem, Gloria i Credo, zgodnie z wolą kościoła, śpiewane są całe, bez żadnych opuszczeń, odpowiedzi, według mszału.

Sz. ks. proboszcz zamierza nadto wprowadzić śpiewanie psalmów nieśpornych, fałsi bordoni, i antyfon według należytych melodyj, uskutecznieniem czego obecnie stoi na przeszkodzie brak „Directorium Chori“.

Z czasem, przy najlepszych chęciach parafian, pokonane zostaną trudności i śpiew w świątyni Strykowskiej zupełnie inną, a zgodną z przepisami kościoła, przybierze postać. Chór dobrze wyćwiczony gdy stanie w przybytku pańskim „nauczając i... napominając przez psalmy i pieśni i śpiewania duchowne“¹⁾, wywrze wpływ nader dodatni na parafian, którzy wtórować mu niejako będą „śpiewając i grając w sereach... Panu“²⁾, owszem — na całą okolicę, ta bowiem, pociągnięta dobrym przykładem, zechce i w swoich kościołach mieć podobne chóry.

Nie inny też cel całej tej wzmianki, jak zachęcić wszystkich — nie mających styczności z omawianą parafią do naśladowania.

Wiem, że może to nieprzyjemnie urazić skromność wspomnianych tu osób, wiem jednak, iż czasami, pro bono publico zwłaszcza, należy złożyć ofiarę z własnej pokory.

Ks. R. Al. Ak. Duch.

Ze Żłubin.

Co wart organista, który u swego chlebodawcy, jakkolwiek w lepszej parafii, jest stałym robotnikiem w gospodarstwie? Gdy dziś wszystko się specjalizuje, dawno była potrzebna specjalna szkoła organistów, z kąd wychodziliby ludzie, znający należycie muzykę i śpiew kościelny i umiejący wybierać utwory tylko kompozytorów kościelnych. Zdolni swym śpiewem i muzyką skupiać i podnosić ducha wiernych; i dał Bóg, że taka szkoła stanęła w Warszawie, która pod przewodnictwem ludzi kompetentnych, sądzić należy odpowie swemu zadaniu. Człowiek ze świadectwem skończonego konserwatorium³⁾ nie daje jeszcze zapewnienia, że może być i dobrym orga-

¹⁾ Koloss. III—16. — ²⁾ Efer. V—91.

³⁾ Który nie chce. Bo ci studenci konserwatorium, których znamy, wszyscy jak najlepszych są chęci i dzieło reformy popierają. p. R.

nistą. Sam widziałem w jednej katedrze, jak organista-konserwatorzysta ze swym licznym chórem w czasie celebry wykonywając dziwaczne utwory śmieszyl alumnów i lud, a celebrans, jak potem sam mówił, aż pięć razy poczynał memento, — tak bowiem była wielka distrakcyja! Dlatego jeśli czasopismo „Śpiew Kościelny” szczęśliwie odpowiadać będzie zapewni niom, jakie umieściło w numerze okazowym, tuszyć można, iż znajdzie ciepłe i szerokie przyjęcie; społeczeństwo bowiem nasze tego gorąco pragnie. Zatem nadsyłając prenumeratę roczną, życzę temu pismu jak największego powodzenia ad majorem Dei gloriam. Przyjdzie się, naturalnie, borykać z przeszkodami i to może nieraz zbyt trudnemi, ale Bóg w sprawie tak dobrej i świętej da zwycięstwo!..

Ks. Jan Ejdytt z diecezji Żmudzkiej.

Z Kowna.

Że wytrwała praca przy dobrych chęciach najniezawodniej zapewnia pomyślne rezultaty, dowodem tego służy chór chłopców przy naszej katedrze. Został on założony ostatniemi czasy staraniem organisty. Komplet jego stanowi garstka mieszczańskich dzieci, które początkowo nie posiadały żadnych śpiewaczych kwalifikacyj prócz głosów, ma się rozumieć, w stanie natury pozostających i szczerej chęci uczenia się śpiewu. I cóż sądzicie? w dość krótkim stosunkowo czasie zdołali ci mali dyletanci wykonać mszę na dwa głosy z towarzyszeniem organu. (Missa 4-ta Jaspers.).

Łatwa to wprawdzie kompozycya, dla początkujących wszakże bardzo odpowiednia, zaświadczyła dodatnio o samych śpiewakach, jako też i o dyrygencie, którego bodaj nie małej to musiało kosztować pracy. W rzeczy samej, nauczyć wyraźnego, pięknego wymawiania słów tekstu, przyzwyczaić z natury niesforne głosy do odpowiedniej modulacyi ekspresją nawet natchnąć, a co najglówniejsza — nie zrazić uczących się nudnemi ćwiczeniami, zapewne nie jest to łatwo. Trudności te wszakże cierpliwie przezwyciężono, i wykonanie mszy posiada cechy dobrego śpiewu. Pomijając ruchome części mszy, które, acz recytowane, przy mistrzowskiem wszakże towarzyszeniu organu nader przyjemne sprawiają wrażenie, z stałych szczególnie odznacza się chóralnie śpiewane *Credo*. Tyle ten śpiew mieści w sobie prostoty, a zarazem życia i ciepła, iż zdaje się nawet uprzedzonym do chorału może on za imponować. Wogóle miło jest posłuchać, jak kilkanaście tych młodzieńskich, świeżych głosów ze swobodą i bez pretensyi rozbrzmiewa w kościele, budząc uczucia stosowne do świętego miejsca i czasu Przenajświętszej Ofiary.

Spodziewać się też należy, iż z czasem chór ten znajdzie się na lepszej jeszcze, niż obecnie jest, stopie, gdyż, jak widziimy, malcom na ochocie i na umiejętnem ich kierowaniu nie zbywa.

Bemol.

Treść: Przyczynek do historii śpiewu. — O Kontrapunkcie — Kilka uwag praktycznych o organistowsztwie — Literatura i krytyka: Canticum ecclesiasticum, Manuale chorale. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Estetyka. — Rozmaitości: Różaniec i godzinki, Sekeya Muzyki kościelnej, Śpiewy Wielkotygodniowe w Płocku, 40-to godzinne nabożeństwo w Imielnicy. — Korespondencje. — Odpowiedzi Redakcyi. — Modlitwa Śpiewaka. — Nuty. — Ogłoszenia.

Adres Redakcyi: Płock przy Katedrze Nr. 3. Skład główny: Księgarnia Gebethnera i Wolffa w Warszawie, Krakowskie Przedmieście.
Prenumerata rocznie na miejscu wynosi rs. 3, z przesyłką rs. 4.

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

Дозволено цензурою, Варшава 12 Апрелья 1896 г. — Друк J. Jeżyńskiego Daniłowiczowska 16.

MISSA IN HONOREM SANCTAE FAMILIAE JESUS, MARIAE, JOSEPH.

(Msza ku czci Świętej Rodziny Jezusa, Maryi, Józefa).

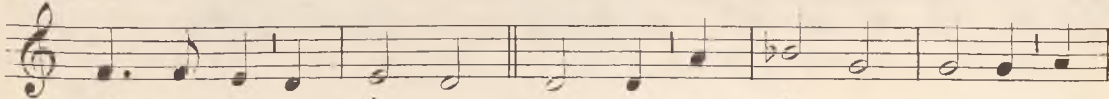
KYRIE

Ks. Teof. Kowalski.

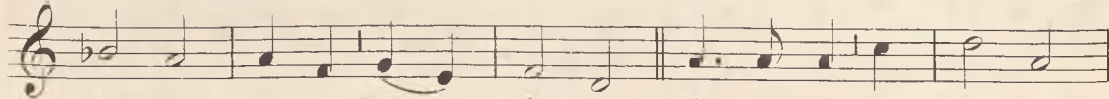
Glos.



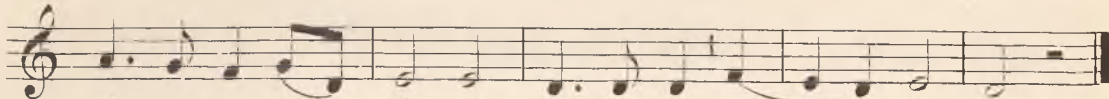
Ký - ri - e e - lei - son, Ký - ri - e e - lei - son,



Ký - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -



- lei - son, Chri - ste e - lei - son, Ký - ri - e e - lei - son,



Ký - ri - e e - lei - son, Ký - ri - e e - lei - son.

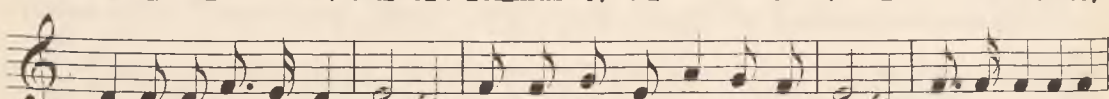
GLORIA IN EXCÉLSIS DEO.



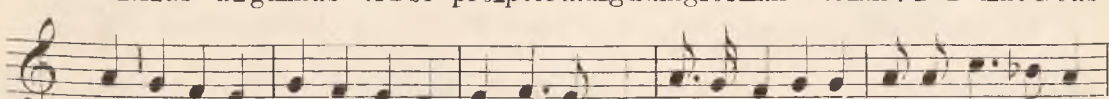
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - tá - tis,



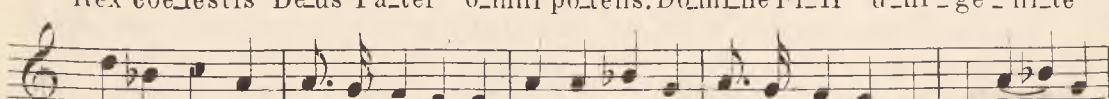
lau - damus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - rá - mus te, Glo - ri - fi - cá - mus te.



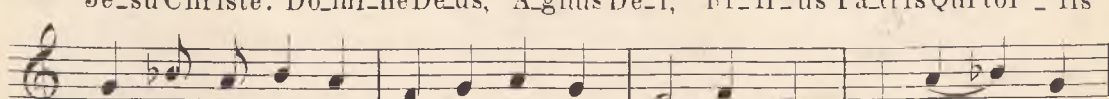
Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tú - am. Dó - mi - ne Deus



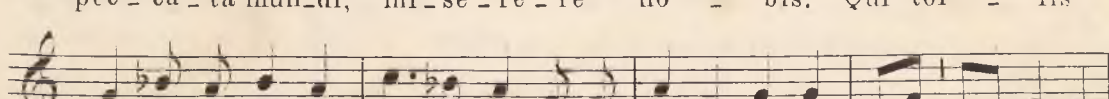
Rex coe - léstis Deus Pa - ter o - mní - po - tens. Dó - mi - ne Fi - li - u - ni - gé - ni - te



Je - su Chri - ste. Dó - mi - ne Deus, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris Qui tol - lis



pec - cá - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis



pec - cá - ta mun - di, sú - ci - pe de - pre - ca - ti - ó - nem no - stram.



Qui se-des ad dé-xte-ram Pa - tris, mi-se - ré-re no-bis.

Quó-ni-am tu só-lus san-ctus, Tu-so-lus Dó-mi-nus, tu-so-lus

Al-tis-si-mus Je-su Chri-ste, Cum san-cto Spi-ri-tu

in gló-ri-a De-i Pa-tris. A - - - men.

CREDO IN UNUM DEUM.



Pa-trem o-mni-po-tén-tem, fac-tó-rem coe-li et ter-rae,

vi-si-bí-li-um ó-mni-um et in vi-si-bí-li-um. Et in u-num

Dó-mi-num Je-sum Chri-stum Fi-li-um De-i u-ni-gé-ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum

an-te ó-mni-a sáe-cu-la. De-um de De-o, lu-men de lú-mi-ne,

De-um ve-rum de De-o ve-ro. Gé-ni-tum non fa-ctum con-substan-ti-á-lem

Pa-tri: per quem ó-mni-a fa-ctasunt Qui propter nos hó-mi-

-nes, et propter nó-stram salú-tem de-scén-dit de coe-lis. Et in-car-ná-tus est.

de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo factus est.



Cru-ci-fi-xus é - fi-am pronóbis sub Pónti-o Pi-lá-to pas-sus et sepúl -
-tus est. Ei re-sur-ré-xit tér-ti-a di-e, se-cún-dum Scri -
-plú - ras. Et a-scéndit in coe-lum: se-det ad dé-xte-ram
Pa-tris. Et í - te-rum ven-tú-rus est cum gló-ri-a ju-di -
-cá-re vi-vos et mór-tu-os: cu-jus re-gni non e-rit fi-nis.
Et in Spi-ri-tum sanctum Dó-mi-num, et vi-vi-fi-cán-tem: qui ex Pa-tre
Fi-li-ó-que pró-cé - dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do -
-rá-tur, et con-glori-fi-cá-tur: qui lo-cú-tus est per Prophe - tas
Et u-nam san-ctam ca-thó-li-cam et a-po-stó-li -
-cam Ecclé - si - am. Con-fí-te-or u-num ba-plí-sma in re-missi-ó-nem.
pec-ca-tó-rum. Et ex-spé-cto re-sur-re-cti-ó-nem mor-tu-ó-rum.
Et vi - tam ven-tú-ri sáe - cu-li A - a - men.

SANCTUS.



San-ctus, Sanctus, San-ctus, Dó-minus De - us Sá - ba-oth.



Ple-ni sunt coe-li et ter-ra, ple-ni sunt coe-li et ter-ra

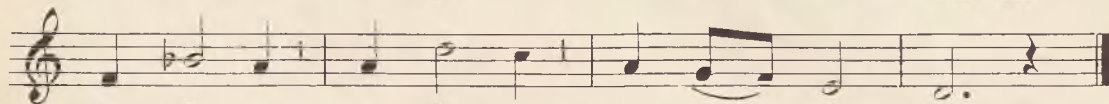


gló-ri-a tú - a, Ho-sán-na Ho-sán-na in ex - cél-sis.

BENEDICTUS.

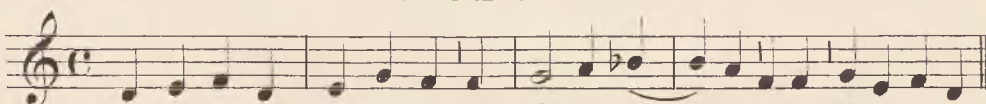


Be-ne-dí-ctus, qui ve-nit in nó-mi-ne Dó - mi-ni.

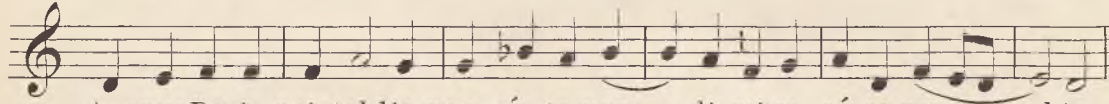


Ho - sán - na, Ho - sá - na in ex - cél - sis.

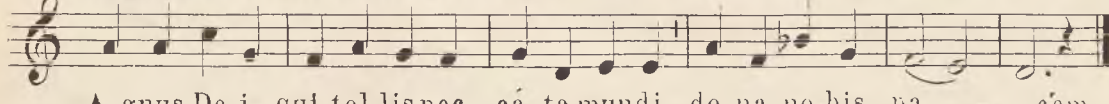
AGNUS DEI.



A-gnus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta mun - di, mi-se-ré-re no-bis.



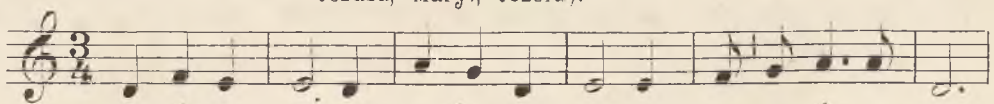
A-gnus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta mun - di, mi-se-ré-re no - bis.



A-gnus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta mundi, do-na no-bis pa - cém.

OFFERTORIUM IN MISSA SANCTAE FAMILIAE JESUS, MARIAE, JOSEPH.

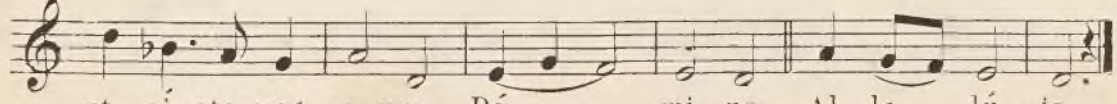
(Offertorium w czasie mszy, odprawianej ku uczczeniu Świętej Rodziny Jezusa, Maryi, Józefa).



Tu-lérunt Je-sum parén-tes e-jus in Je-rú-sa - lem,



tu-lérunt Je-sum parén-tes e-jus in Je-rú - sa-lem, ut sí-sterent



ut sí-ste-rent e-um Dó - mi-no. Al-le - lú - ja.

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, Haydn, 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. Wychowanie 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 juryzdyceji 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 wybrać nikółd 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 zaniedbanie, 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 muzykalnego 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. Januszkiewicza, 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 wpisane 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, ochoczych i akuratnych w pełnieniu tej publicznej funkcyi 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 wykonywaną 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 utworzoną 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 obowiązując się 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 tworów 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 nieszpórów 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 gregoriańskich.

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, (chociaż 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 kompozycji 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 Ekscelencją 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 kompozycje, 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 tradycji, ale zrodziło nie mało nadużyć, które dziś nader trudno usunąć.

(c. d. n.).

O KONTRAPUKCIE.

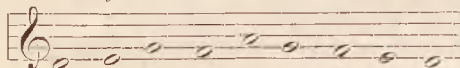
przez

Ks. Leona Moczyńskiego.

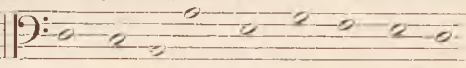
M e l o d y a.

Opierając się na poprzednio podanych regułach 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 kilkunastowych opracowaniach będziemy 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:

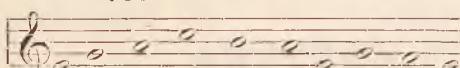
I. Dorycki.



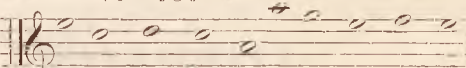
II. Hypodorycki.



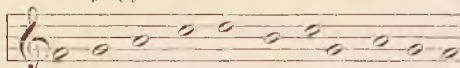
III. Frygijski.



IV. Hypofrygijski.



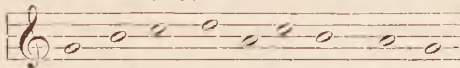
V. Lydyjski.



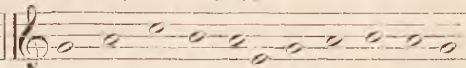
VI. Hypolydyjski.



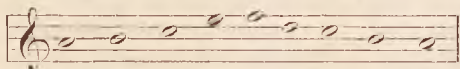
VII. Mixolydyjski.



VIII. Hypomixolydyjski.



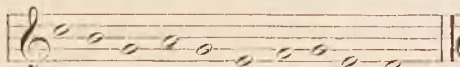
IX. Eolski.



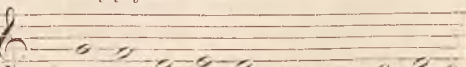
X. Hypoeolski.



XI. Jonski.



XII. Hypojonski.

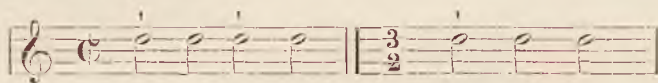


Poznawszy w ten sposób następstwo tonów w melodyi, należy teraz posunąć się o krok dalej i zbadać te środki muzyczne, które mogłyby znacznie wpłynąć na ożywienie powyższych, z całych tylko nut złożonych melodyj.

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 wydajniamy dla oka prostopadłemi kreskami na systemie liniowym, nazywając miejsce między jedną a drugą kreską taktem. 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 ($\frac{2}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$) 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 uwydajnienia 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 Historii muzyki. L. Turygiej. Petersburg 1895 r.

Obecna reakcja na polu muzyki kościelnej niezaprzeczenie powstała pod wpływem zwrotu ku studjom produkcyjnej złotej epoki rozwoju kontrapunktu. Olbrzymi postęp wirtuozji 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 foliarami Palestriny, Orlando di Lasso, Bacha i t. p.

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

muzyki Sakietty 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 śmiało i barwnie 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, Hendlowi 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 skorzystać z trziesiętletniego 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 życzyłby sobie słyszeć mszę napisaną podług przepisów liturgicznych, niech postara się o kompozycję 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 mieszcane przez Lorenzo Perosi. Podobnie jak poprzednia ułożona jest w stylu nowszym.

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

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

Na skutek powyższego, redakeja „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 redakeji wymienionego pisma.

Skład komisji konkursowej stanowią będą pp.: Stanisław Ciechomski, Maryan Gawalewicz, Piotr Maszyński, Aleksander Polišski i Władysław Zyborowski.

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, przypominamy 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 ewangelię; 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.

Opuścili 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. Suitberti na mezzosopran, 2 tenory i 2 basy ułożona.

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

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 kompozycji. 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 dzieląc 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 dzieląc pozytywizmu agnostycznego, jako konsekwencji solipsyzmu Berkeleygo 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 oglądnie, by nie wpaść w ostateczność i nie zacząć *ubóstwiać* człowieka, co się już nieraz zdarzyło skrajnym niemieckim idealistom. Od podobnego zbroczenia 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 przede wszystkim jako na *naukę form* w najszerszym 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 doświadczałne, i filozofia — z metafizyką, rozprawiającą o *pojęciach pozaświatowych*, lub z etyką pouczającą o istocie świata tego, t. j. o człowieku; ale takie wkraczanie pomienionych nauk wcale 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 możność *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 *rozu*mu 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 *dotąd* nie 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 *odmi*tny zjawisk, zwanych pięknem, mocą twórczą fantazyi naszej możemy przeobrażać w *idea*ły, t. j. w myśli, przybrane w materialne kształty, w *zestoso*waniu 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 *podsta*w psycho-fizjologicznych czynników twórczości artystycznej.

Sądziimy, że w podobnym punkcie widzenia i podziale dzieła zarysowuje się już *ogól*nie *metoda* nasza.

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 pominać 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 produkcyi 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, trudująca się *rozbiorem* pojęcia „*Piękno*” *tudzież* „*Podsta*w” *rozwoju* *piękno*kształtów *duchowych* w sztuce *ind*ywidualnej i *spo*łecznej, *ujawnia*jących się w *materyjalnej* 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, szczyci 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 nieposłędniej. 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 jakimś czasie Onslow, francuz, cały wzruszony, zapłakany biegnie do stojących tuż przy organie swych towarzyszy i woła, widząc ich twarze obojętne: *messeurs, ry nic ne 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-ch klawiaturach przez Buchholza. W Niemczech (Wirtemberg) miasto Ulm szczyć się może posiadaniem organu Walekera o 4-ch klawiaturach w manuale i o dwóch w pedale;

8) w *Szwecji* w kościele katedralnym w *Land* są organy fabrykacyi Stranda o 4-eh 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 *Indianapolis* firma „Clarke & Co” zbudowała organy za 125,000 dolarów. Na takie przyjemności mogą tylko amerykańkanie 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 Opatwa Westminsterskiego 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 łosu organistowskiego. Podamy go dosłownie później.

Hiszpania. „Nareszeie, pisze *Revue du Chant Gregorien*, doczekał się kościoł archikatedralny Madrytu urzędowego wprowadzenia śpiewu gregoriańskiego 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 Trydencie. 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 kompozycyji.

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 cieszyć 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 seminarjum jest faktem nader doniosłego znaczenia dla reformy liturgicznego śpiewu. Jako ognisko dycezyji, seminarjum 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 odprowadzać z nim publiczne modły, śpiewając dalszy ciąg tych słów modlitwy, którą celebrians intonuje.

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

W kościele św. Jana słyszałem wykonanie mszy Szöpf'a i Molitor'a. (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 wprawno 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. Nowogrodu 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 Vesperini 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 parczewskiego przy szczodroblowości ks. proboszcza posiada wszystko, co każdy chór posiadać winien. Znajdują się tu i Compendia Gradału 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 rytu.

Nadmienić też wypada, że dobrym usiłowaniem ks. M. w zupełności odpowiada organista miejscowy, p. A. Tomaszewski, który z wielkiem zamilowaniem 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 Wielkocotygodniowe, Te Deum i inne hymny i kantyki, jakie podczas rozmaitych obrzędów winny być śpiewane).

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

(c. d. n.).

Ks. Fr. B.

Włocławek, 15 maja 1896 r.

W niedzielę 10 maja odbyła się konsekracya odnowionej katedry włocławskiej, dokonana przez J. E. Biskupa Bereśniewicza. Podczas ceremonii, około 5 godzin trwającej, śpiewało 8 alumnów z ks. Moezyńskim 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 spojrzenie 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 gradału 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 męszane, w czem brało udział około 70 osób. Wstępującego w progi katedry J. E. Arcybiskupa

witano śpiewem „Ecco sacerdos“ ks. L. Moczyńskiego, a przy wyjściu odśpiewano „Jubilate Deo“ Aiblingera. Nie potrzebuje wspominać, że wykonanie powyższych kompozycji było świetne i nie pozostawiało do życzenia. Podziwiałem subordynację chóru i zapal, malujący się na obliczach dyrektora i śpiewających. Po skończonej sumie wielu z duchowieństwa dycezyjnego 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 kochani! sprawa muzyki kościelnej godna i warta poparcia!!

X. Z.

Z Krzynowłogi Wielkiej, dycezyi 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 Edenhofera. „Messe in D. für eine Singstimme mit Orgel“. Zmienne części mszy Introit (Protexisti me) i Ofertorium (Pusuisti) odśpiewaliśmy według Compendium Gradualis, Graudale 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 dniu 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 klercy 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 altistów; 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 nieprzyjajnych 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 chóralne: II, XII i „Requiem“; Credo chóralne III i IV. Msze figuralne na 2 gł. męskie: „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 chóralnie, tylko na większe uroczystości Ofertorya na 4 męskie głosy z „Cantus Saeri“ Witta lub też na głosy z dodatków do „Musica Sacra“. Na zakończenie nieszpórów antyfony do Matki Boskiej chóralnie lub też na 4 męz. gł. z „Cantus Saeri“, „Alma Redemptoris“ i „Salve Regina“ Witta. „Ave Regina“ Suriano.

„Regina coeli“ Schiffelsa. W miesiącu maju i w uroczystości Matki Boskiej wykonywaliśmy po nieszpórach „Litaniae Lauretanae“ choralnie lub też Witta op. 14, na 3 gł. męskie. We wszystkie niedziele postu śpiewaliśmy po nieszpórach „Stabat Mater“ na 3 gł. męz. z org. ks. Surzyńskiego. Oprócz tego wykonywaliśmy w ciągu roku na głosy kilka hymnów i kikanasce 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 lekeye 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. Lekeye 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 dycecezyi. Dla ćwiczenia się w śpiewie ludowym niemieckim (bo wychowawcy prawie wszyscy są niemiecami) 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 supliakaye i rozmaite pieśni ze „Śpiewnika Parafialnego“ ks. Moczyńskiego.

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 kontrapunkcie.—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.

SPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

KRÓTKI ZARYS UPADKU MUZYKI KOŚCIELNEJ

w zachodnich guberniach Cesarstwa w XIX stuleciu.

(Ciąg dalszy).

Do kilkakrotnem wznowieniu sesykomitetu, z których ostatnia odbyła się w 1826 r. w dniu 12 sierpnia, wznowiono sesję dopiero w 1835 r. z powodu śmierci seniora Najmałowskiego. Miejsce jego zastąpił Borowski († 1850). Gdy przyjął inwentarz muzyczny, pozostały po Najmałowskim, to się okazało, że ten wzbogacił repertuar chóru katedralnego ofiarowaniem wszystkich kompozycji, które posiadał. Przytoczę tu spis główniejszych.

Msze: Haydn, in G. D. B.; Kozłowski, Req. in e-min.; Dańkowski d. g.; Albertini in D; Bauera in D; Witaska in C; Ziemianowski in D. C.; Kamiński 1772 — 1821; Mozart in C-mol, D; Bobrowski 5 mszy. Nieszpory: Dańkowski i Bobrowski. Pasterka: Dańkowski in d; Duda, grano na B. N. Arya na Ofert. (!): „Per questo Bello Mano. Moz.“. Nieszpory na dęte instrumenta: Leszczyński.

Jest jeszcze jedna słaba strona ustawy w § 25, według którego senior powinien utrzymywać 4 śpiewaków *przynajmniej*, przy orkiestrze, złożonej z 16 muz. Chociaż śpiewaków w one czasy było więcej i liczba członków orkiestry dochodziła do 29, z czasem doszła do tego, że seniorowie, trzymając się litery ustawy, zadawali się czterema śpiewakami, których prawie nie było słyhać przy hałaśliwej instrumentacji nowo-wprowadzonych mszy, jak np: „Requiem“ Kozłowskiego, „Pasterka“ Diabelli i t. p.

Oprócz orkiestry katedralnej istniała w Wilnie niewielka orkiestra przy kościele św. Kazimierza; i tu już grano oddawna niekościelne utwory. Dokładnego spisu wykonywanych mszy nie pozostało nigdzie; tradycja przechowała tylko wspomnienie o żałobnem nabożeństwie po śmierci króla Stanisława Poniatowskiego, na którem została wykonana żałobna msza Kozłowskiego. Ta msza tak jakoś przypadła do gustu muzyków wileńskich, że po dziś dzień pokutuje na chórach miejskich i parafialnych. Pomimo

miernej wartości muzycznej, nieudolnego naśladownictwa Mozarta, cieszyła się zawsze powodzeniem, zawdzięczając kilku efektownym urywkom w „Diers irae“ i „Confutatis“.

W kościele Pana Jezusa na Antokolu nieliczna orkiestra składała się jednak z niezłych muzyków; ks.ks. Trynitarze mieli szkółkę przy klaszorze, gdzie zdolniejszym udzielano lekcye muzyki. Repertuar chóru składał się ze mszy, które były w powszechnem użyciu.

Od 1835 do 1850 r. muzyka kościelna przy katedrze i w ogóle we wszystkich guberniach zachodnich Cesarstwa szybko zaczęła upadać. Podniósł ją nieco Moniuszko, który tu przybył w 1840 r. Z trudem mu się udawało ożywić działalność muzyczną, gdyż muzycy wileńscy stali na bardzo niskiem poziomie umysłowym i artystycznym.

Złożywszy orkiestrę z muzyków teatralnych i amatorów, Moniuszko dyrygował nią po kościołach, przeważnie zaś w Ostrej Bramie, gdzie systematycznie wykonywał swe „Litanie Ostrobramskie“. Jako zwolennik klasycyzmu wołał słyszeć w kościele Haydna, Bethovena, niż modne wówczas msze Kozłowskiego, Schiedermajera i t. p. Ale Haydn i Bethoven już nie byli znani, z powodu braku sił, odpowiednich do wykonania. Do katedry Moniuszko zaglądał rzadko i dla tego nie wywarł żadnego wpływu na zmianę repertuaru. W innych natomiast kościołach daje się zauważyć wpływ mistrza naszego. Już w początku czterdziestego roku, a nawet nieco wcześniej, w niektórych zakątkach kraju były w użyciu msze polskie Elsnera, Kurpińskiego, Grabowskiego i Zientarskiego. Od czasów Moniuszki datuje się tu ostateczne wprowadzenie tego zwyczaju. Msze i psalmy polskie Moniuszki zaczęły cieszyć się wielką wziętością. Pod koniec pobytu jego w Wilnie, twórca Halki, zaczął krzątać się nad utworzeniem towarzystwa kościelno - muzycznego, co uskutecznił niebawem. W kaplicy św. Cecylii, w kościele św. Jana wykonywał msze własnej kompozycji i mszę Miłodowskiego, wyłącznie skomponowaną dla towarzystwa. Po wyjeździe założyciela do Warszawy, towarzystwo rychło zwinęło swą działalność.

Jakiż ostatecznie wpływ wywarła na muzykę kościelną ośmnaścieletnia działalność Moniuszki w Wilnie?

Wielbicielowi talentu naszego mistrza, przed którym każdemu należy kornie czoło uchylić, ryzykownie jest wydawać sąd krytyczny. Jeżeli się odważę uczynić zarzut, to chyba ten, iż nie spostrzegł niestosowności wprowadzenia zwyczaju śpiewu w języku polskim podczas uroczystej liturgii, że niezupełnie stosował się do akei liturgicznej i nie zachował starokościelnego stylu. Co się zaś tyczy czysto-estetycznej wartości jego kościelnych utworów, to je tylko podziwiać należy; tyle w nich siły liryzmu, natchnienia.

inwencji? Jakie czarujące zwroty melodyi, jaka urozmaicona harmonizacya! Nic dziwnego, że piękno takich arcydzieł pociągało wszystkich, przeto każdy śpiewak kościelny uważał za obowiązek je reprodukować, mierne zaś talenta—naśladować z większą lub mniejszą nieudolnością. Cała plejada kompozytorów, piszących msze polskie pomiędzy 1853 i 1885 r. zachowała charakterystyczne cechy społecznych pseudo-kościelnych kompozytorów na Zachodzie, o których Ambros powiedział, że są albo błyskotliwi, albo banalni efektowicze. Nadprodukcya takich utworów w języku polskim niezmiernie przyczyniła się do zupełnego upadku muzyki kościelnej w Wilnie i guberniach sąsiednich do zaniedbania wszelkich przepisów... Coraz częściej zaczęli występować amatorowie, śpiewając podczas Ofertoryum i Graduału utwory, nie zastosowane ani do dnia, ani do okresów kościelnego roku. Niebawem soliści gwoili zachcianki, usunęli stałe części mszy św. śpiewając podczas Benedictus lub Agnus nie tylko po polsku, ale i po włosku. Zamiłowanie do polskich mszy łatwo daje się wytłumaczyć wpływem romantyzmu. Romantyzm skierował myśli i uczucia w głąb' narodowego życia, umiłował melodyę rodzimą, zajrzał pod strzechy nasze. Ale popisy w języku włoskim, w kościele, nie wytrzymują krytyki zdrowego rozsądku.

Nie wyrobiony smak ogółu, mało muzykalnego, nie odczuł jednak, jak niedokrzwiste były prace naśladowców Moniuszki; zmanierowany ich styl przeszedł w karykaturę. Zaczęto zachwycać się dziwolągami muzycznymi; romantyczna muzyka stała się skoczną, hałaśliwą, swawolną. Dla tego okres między 1859 i 1885 r. inaczej nie można nazwać, jak *okresem swawoli*. Zjawiły się w repertuarze katedralnym msze D. Millera, Schiedermajera. Coraz częściej zaczęto dowolnie podstawiać polskie lub włoskie słowa pod muzykę ulubionych kompozytorów. Tak np. w repertuarze katedry wileńskiej w 1861 r. znajdowała się Jutrznia, ułożona przez Pieszko (następcę sen. Borowskiego) z dawnych mszy (!). Dańkowskiego i Zaiukowskiego, nieszpory Leszczyńskiego na *dęte instrumenta* z *wokalem* i t. p.

By dać dokładne pojęcie estetycznych upodobań tego okresu, jeszcze raz przytoczę krótki spis niekościelnych utworów, wykonywanych w katedrze wileńskiej. Te same prawie msze nie mniejszem cieszyły się powodzeniem w katedrze mińskiej, w kościele św. Ducha i w innych większych kościoła Wilna:

Msze: Schiedermajera (in S. Si, C), Schiedermajera (Pastorale-messe); Millera; Elsnera in F i Pasterska; Cherubini (in C); Schuberta (in B); Webera (in G). Nieszpory: D. Millera, Schiedermajera, Dańkowskiego. Passye przy grobie: Dańkowskiego. Li-

tanie: Dańkowskiego. Lamentacye i Kompletty: Zgirskiego. „Stabat Mater“: Pergolesi. „Duda“ na B. N. (komp. nieznany).

Niewątpliwie muzyka kościelna nie doszłaby do tak sromotnego upadku, gdyby okoliczności i brak odpowiedniego muzycznego wykształcenia wśród miejscowego duchowieństwa nie zmusiły oddać uprawę śpiewu na chórze regensom świeckim, nie obeznanym z chórałem i dekretami synodów. Inaczej stała muzyka w kościele, kiedy zarząd muzyką był w ręku muzyków-kapłanów, jak Guido z Arezzo, jak nasi-Szadek, Borek, Zieleniewicz, Gorczycki i inni. Nadużycie przy nich było niemożliwem; baczno oko regensa-kapłana, odczuwającego piękno muzyki liturgicznej i dokładnie rozumiejącego wzniosłe zadanie śpiewaka, przyjmującego udział w liturgii św., nie dopuści na chór żadnego nowatorstwa. Dla niego wszystko jest świętem i nietykalnem: natchniony tekst hymnów, kantyków, uroczysta beznamiętna melodia chorału; on nie zmodyfikuje, nie skróci w liturgicznym tekście, jak to wszędzie niemal czynili tak dyrektorowie kościołni, jak i kompozytorowie świeccy ostatniego stulecia, piszący dla kościoła, do którego nawet rzadko wstąpić raczyli.

(d. c. n.).

Śłówko o organistach.

Jak ważną jest rzeczą w przeprowadzeniu reformy muzyki kościelnej poprawienie bytu organistów, ten tylko wie, komu nie tajne jest położenie organisty naszego na wsi.

Pracował długie lata ks. Surzyński nad podniesieniem ogólnej opinii o organistach i w okolicy swojej wiele zdziałał dobrego. Co też u nas można zauważyć. Sami duchowni, zwierzchnicy organistów, widzą, że traktowanie dzisiejsze tych, co przy najświętszej ofierze im uczestniczą, jest ze wszelkich miar zasługujące na nagane. To co zyskuje proboszcz na pracy organisty przy gospodarstwie, nieczem jest wobec strat jakie ponosi kościół jego.

Takie myśli cisnęły się do głowy ks. Mioduszeowskiemu, gdy pisał swe uwagi praktyczne o organistach. Też nie inne miał zamiary ks. Markowski, ogłaszając konkurs na posadę organisty w Kuczynie.

W N-rze 282 „Wieku“ roku zeszłego czytamy: Konkurs dla P.P. Organistów, na posadę w roku przyszłym, 1897, w Kuczynie gubernia Łomżyńska pow. Mazowiecki, poczta Ciechanowiec. Warunki: I a) Zamiast wynagrodzenia od interesantów za usługi, oraz za pisanie aktów stanu cywilnego i także za wszelką korespondencję z Władzami z tytułu aktów wynikająca i za grane wotywy ksiądz proboszcz zapewnia organistów od siebie miesięcznie rs. 15. Gratyfikacyi przy końcu roku rs. 20, co razem wyniesie na rok rs. 200, nadto odpowiednie mieszkanie. b) Parafianie dają ofiary w naturze; snopkowanie i przy rozdawaniu opłatków. c) Ksiądz wikary za swoje wotywy osobno płaci. II a) Organista ma znać gruntownie muzykę, śpiew i ceremonie kościelne, oraz umiejętnie powinien prowadzić kancelaryę parafialną. b) Ma znać użycie organów nowej budowy z pedałami, zawsze ma używać nut do gry i śpiewu z dzieł przez kościół wskazanych. Ma prowadzić chóry, mieć nadzór nad porządkiem w kościele i zakrystyi i sam prowadzić się moralnie. III a) Kto chce w tych warun-

kach powyższą posadę otrzymać, ten do 1 stycznia 1896 r. pod powyższym adresem niech przysłał własnoręczną odpowiedź na poniższe pytania podpisaną i poświadczoną przez miejscowego ks. proboszcza. *b)* Wiek swój—stan—na kogo się kształcił—gdzie pełnił obowiązki — w ilu miejscach — po ile lat — ile lat na ostatniej posadzie — dla czego ją zmienia? Czy gra i śpiewa tylko z nut, jakich autorów? czy prowadzi *chóry* śpiewu przy mszy św. niesporach—Różańcu i z jakich autorów. Jak się prowadzi na kogo się może powołać, aby o nim rzetelnie zaświadczył czy na powyższe warunki się zgadza? IV. Kto przysłał powyższy opis i będzie uznany za odpowiedniego tej posady, ten otrzyma zawiadomienie listowne, aby mógł we wskazanem miejscu i oznaczonym dniu stawić się na konkurs z innymi, aby wybrał sędziowie wysłuchali muzyki śpiewu i sprawdzili metodę prowadzenia aktów; a następnie orzekli kto będzie najodpowiedniejszy na tę posadę.

X. *Markowski.*

W tej sprawie pisał do nas niedawno, choć nieco w odmienniej formie, ks. Adolf Majewski, prob. z Opola Lubelskiego, którego list drukiem ogłaszamy:

Szanowny Księżo Redaktorze!

Wszyscy bezwarunkowo pragną, żeby organiści nasi lepiej grali, żeby się zastosowali do przepisów obowiązujących, a nawet do życzeń najwyższej władzy kościelnej, bo w niej objawia się duch kościoła; ale cóż zrobić z ludźmi, którzy już długie lata, jak umieli służyli kościołowi? trzeba ich choć trochę poduczyć. Zatem w każdej diecezyi powinien być komitet egzaminacyjny, przed którym co rok latem w lipcu i sierpniu stawiliby się panowie organiści i z pomiędzy nich lepsi dostawaliby zasiłek na kilkotygodniowy pobyt w Warszawie—najlepsi z tych otrzymaliby pozwolenie uczenia starszych, którzyby musieli u nich po kilka tygodni w roku się ćwiczyć, przedewszystkiem młodych chłopców. Chłopcy ci dzisiaj płacą po 100 rubli niestomnie za naukę więcej trudnoby było wymagać.

Ala gdyby tylko uzdolnieni organiści mieli prawo uczyć, to po kilku mieliby uczniów—dajmy na to przez dwa lata każdego: ztąd po parę set rubli przybywałoby im dochodu. Tym sposobem liczba średnio wykwalifikowanych wzrastałaby.

Sam nie jestem muzykalnym, pragnąłbym tylko, aby myśl kościoła się spełniła „psallite sapienter“, ale nie zabraknie w każdej diecezyi kapłanów znających dobrze muzykę. Z pism widzę, że każda prawie diecezya takowych posiada.

Elewom swoim tak profesorowie klasy organowej w konserwatorium, jak szanowni członkowie sekcji muzyki kościelnej, w Warszawie zamieszkali, niechaj zalecają prostotę w życiu codziennem, a ułatwią im decyzję w przyjęciu skromnych posad organistów parafialnych.

Przy tej sposobności i t. d.

Proboszcz z Opola Lubelskiego.

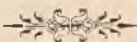
Temiż są przejęte tendencyami listy listne ks. ks. Proboszczów, miłośników muzyki kościelnej, którzy przez wyraźne zaznaczenie obowiązków organisty i wynagrodzenia, zgłaszają się do Redakcji Naszej po kandydatów na posady organistowskie.

Cóż czynić wypada, by organiści byli dobrzy i by dobrze im było?

Klasa organistów, przy Warszawskiem Towarzystwie muzycznym istniejąca, nie prędko rozwinie swą praktyczną działalność, popierać zaś tych, co nie znają przepisów liturgicznych, nie posunęłoby wiele naprzód sprawy muzyki kościelnej. Pozostaje więc jedno: protegować starych, znających przepisy muzyczno-kościelne, albo tych, którzy znajomość takowych pragnęliby nabyć.

Dla szanownych proboszczów i miłośników muzyki kościelnej oddajemy łamy swego pisma, prosząc ich o wypowiedzenie swego zdania w kwestyi organistowskiej, organistom zaś wykwalifikowanym, ofiarujemy miejsce na ogłoszenia *gratis*.

Zaznaczamy, że nie wpierw kogoś zaprotegujemy i umieścimy ogłoszenie, aż o dostatecznej wartości organistowskiej albo sami albo od innych muzyków dobrze poinformowani będziemy.



LITERATURA I KRYTYKA.

Zasady harmonii ułożone przez **E. F. Richtera**, dyrektora muzyki, organistę kościoła św. Piotra i nauczyciela konserwatorium lipskiego. Z trzeciego wydania przełożył i dodaniem teorii harmonicznej Weitzmana oraz choraków polskich uzupełnił Jan Karłowicz. Wydanie nowe. Cena rs. 2. Nakład Gebethnera i Wolfa.

Pod powyższym tytułem w tłumaczeniu ukazało się przed kilku laty dzieło, które w Niemczech używa wielkiej sławy. Co do mnie, jestem zdania, iż sława ta jest zupełnie zasłużoną. Wszakże godzi się zauważyć, iż dla ucznia większe zastosowanie ma w praktyce harmonizacya melodyi, niż bas cyfrowany, którym bardzo dużo Richter w swoim dziele się zajmuje. Skuhersky, były dyrektor szkoły kościelno-muzycznej w Pradze Czeskiej (umarł przed kilku laty), twierdzi nawet w jednem ze swoich dzieł o harmonii, iż bas cyfrowany jest zupełnie zbytęcznym. Podobnież sądzi ks. Dr. Fr. Haberl, dyrektor szkoły Ratybońskiej, który jednakże przyznaje pewne znaczenie basowi cyfrowanemu wtedy, kiedy oprócz basu jest sopran, tak, iż uczeń ma tylko wypełnić głosy średnie. Nie idąc tak daleko, jestem tego zdania, iż, jakkolwiek basu cyfrowego nie należy wyrzucać z nauki harmonii, to jednakże powinien on zajmować rolę drugorzędną. Najważniejszą rzeczą dla ucznia jest: harmonizacya danej melodyi, modulacye i analiza kompozycyi; oprócz tego uczeń powinien starać się sam pisać preludya w zakresie przestudyowanych przez niego akordów.

Po zatem jednak dzieło Richtera jest bardzo dobrem i razem z harmonią Roguskiego i Żeleńskiego stanowi ozdobę naszej literatury muzyczno-teoretycznej.

Henryk Makowski.

L'organo del Santo. *C. Vincenzo Dott. Grasselli, Padova, Prosperini, 1895.* W dziele p. t. *L'organo del Santo* Grasselli rozbiera kwestye bardzo praktyczną o miejscu ustawienia organu w kościele. Organy w naszej prowincyi wszędzie są umieszczane po nad wielkimi dzwiami: za granicą zaś w niektórych kościołach albo za ołtarzem wielkim albo z boku ołtarza. Co jest praktyczniejsze i lepsze i piękniejsze trudno określić. Każdy muzyk-organista ma swoje racye, któremi się kieruje.

W świątyniach obszarem wielkich lepiej ustawić organy po za ołtarzem głównym. W tym wszakże wypadku trzeba zwrócić pilną uwagę na to, by organów i śpiewaków z poza ołtarza widać nie było.

Responsorya *ad lectiones I Nocturni Officii Defunctorum.* Napisał Polhak. Wyd. Schwann, Düsseldorf. Rzadkością w tym rodzaju kompozycyj są wzmiankowane responsorya. Są łatwe, piękne i w stylu kościelnym napisane.

Missa in hon. S. Casimiri *ad quatuor voces aequales cum organo*, ułożona przez Józefa Nowialisa. Wyd. Pustet.

Pod powyższym tytułem wyszła przed paru tygodniami bardzo dobra msza na męskie głosy. Cieszyć się możemy, iż nasi muzycy biorą się do pracy; im więcej bowiem będziemy mieli kompozycyj swojskich w duchu kościelnym, tem mniej będą mieli pozornej racyi nasi przeciwnicy, którzy twierdzą, iż protegujemy tylko niemieckie kompozycye. Niech nasi kompozytorowie piszą rzeczy zgodne z duchem kościoła, a wtedy z największą chęcią będziemy dzieła popierali i im przed kompozycyami autorów niemieckich pierwszeństwo oddawali. Msza p. Nowialisa, jest kompozycyą, którą śmiało możemy

rekomendować wszystkim *dobrym* *) chórom męzkim. Pan Nowialis, obecnie organista przy katedrze kowieńskiej, przynosi zaszczyt swoim profesorom i konserwatorium warszawskiemu, a mianowicie: p.p. inspektorowi Roguskiemu i dyrektorowi Noskowskiemu, jak również szkole ratyzbońskiej, którą skończył przed dwoma laty.

Cena mszy niewiadoma. Oprócz partycyi można dostać głosy oddzielnie.

Henryk Makowski.

PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.



Dział II.

Msze na dwa równe głosy, bardzo łatwe.

41. Singenberger, J. *Missa Adoro Te.*
42. Singenberger, J. *Missa in hon. S. Galli.*

Obydwie msze są na motywach chóralu gregoryańskiego skomponowane i dobrze opracowane. Bas ad libitum. Wyd. Pustet.

Msze żałobne na dwa równe głosy, bardzo łatwe.

43. Singenberger, J. *Requiem et Libera.*

Piękne i łatwe jak i inne rzeczy tegoż autora. Wyd. Pustet.

Msze na dwa równe głosy, łatwe.

44. Bischoff, J. Ch. *Missa in hon. SS. Innocentium.*
Msza ta może być wykonaną na cztery mieszane głosy z organem. Lepiej się wydaje gdy przez żeńskie bywa głosy śpiewaną. Cena 1 m. Wyd. Benziger.
45. Greith, C. op. 27. *Tres Missae in Cantu Choralis Sangalensi figuratae.*
Motywy do tych kompozycji brał Greith z chóralu francuskiego. Cena part. 2 m.: gł. 30 fen.
46. Haller, M. op. 7a. *Missa tertia.*
Msza tak piękna, że doczekała się kilkunastu wydań. Cena 1 m.: gł. 40 fen. Wyd. Pustet.
47. Hanisch, op. 22. *Missa in hon. S. Sophie.*
Kompozycja nadająca się bardziej na żeńskie głosy. Cena part. i gł. 1 m. 40 fen. Wyd. Seiling.
48. Hanisch, J. op. 24. *Missa in hon. S. Dorotheae.*
Piękna. Wyróżnia się od innych poprawnym akompaniamentem organu. Cena part. 1 m.: gł. 20 fen.

*) Bo jest z imitacyami i nieco wysoka.

(Przyp. Red.).

ESTETYKA

przez

Antoniego Millerera.

CZĘŚĆ I.

O PIĘKNIE I IDEALE.

Wkrótkim wstępie naszym rozpatrywaliśmy koleje przeobrażeń pojęcia „piękno“ i usiłowania różnych estetyków dać o niem zwięzłe a wyczerpujące określenia. Od Platona do Verona artyści w różnych dziedzinach sztuk pięknych, filozofowie rozmaitych odcieni, podając określenie, nie uniknęli jednostronności zresztą, bardzo często zdradzali nieufność ku pojęciu „piękno“. To też Veron zupełnie się nawet wyrzekł próby określenia piękna jako wyrazu niezrozumiałego jak „byt platoński“ (str. 129). Wina w tem jednostronności pisarzów-estetyków. Nie uwzględniali oni myśli poprzedników swoich, patrzyli na niech z niedowierzaniem, zanadto krytycznie. Mało zważano na to, że częstokroć w paradoksalnym na pozór poglądzie zawiera się głęboka myśl, że należy ją tylko obrać z domieszek, a prawdziwość jej stanie się oczywistą. Był też i ten błąd, że się często zasklepiano w ramki czystego idealizmu, pozbawionego krytyczno-naukowych podstaw, a wszelki nowy pogląd na piękno przyjmowano z niedowierzaniem, jeżeli ten nie zerwał z jakimkolwiek potępionym systematem przeszłości. Nie mogli dojść do ładu jednostronni idealisci, którzy uznawali osobowość ducha potęgę jego estetycznych i poznawczych władz! Cóż tedy mogli powiedzieć ewolucyoniści, materyaliści, pozytywiści i t. p. z ich ciasnym punktem widzenia? U nich nawet mowy niema o osobowym duchu, o jego tęsknych pragnieniach do krainy piękna czystego, niezamąconego zetknięciem z doczesnością. Tu tylko panują zmysły, nerwy, ich wrażliwość. Ba! nawet niższe zmysły zaliczono do estetycznych, a piękno tłumaczono tylko z punktu widzenia fizjologii i empirycznej psychologii! Tak nowa plejada psycho-fizjologów sygnęła nowemi określeniami. Przytoczymy je w swoim miejscu. Obecnie zadajemy sobie pytanie, czy i nowsi psychologowie i fizjologowie bezwzględnie błędzili? Owszem. Mają i oni wielką słuszość po swojej stronie, mianowicie dla tego, że uwzględnili wynalazki nauk doświadczalnych, tłumaczących sposoby oddziaływania na nas „zjawiska obiektywnego“, zwrócili uwagę na samo zjawisko, zanalizowali je. Ale ta jednostronna analiza samego li zjawiska, bez uwzględnienia duchowej treści, ukrytej w niem, doprowadziła znów do tego, że zaczęto dopatrywać piękno jedynie w widzialnej, materyjalnej formie, sensualisci nawet pojmowali je tylko jako subiektywne wrażenie. Nowa konieczność.

Wyczerpującego określenia pojęcia piękna nie utworzymy, poszukując je albo tylko w subiektywnym poezuciu, tak nieskończenie zmiennem, albo w obiektach realnych, analizowanych skalpelem fizyka i fizjologa. lub, wreszcie, nawet u metafizyków, chociaż ci najbliżsi byli prawdy w określeniu „piękna“, tego pojęcia, które łatwiej podpada bezpośredniemu zrozumieniu ducha niż zmysłów. Czyż w obec tych trudności badania natury piękna i określenia takowego mamy uznać za niemożliwe wszelkie próby i dociekania. Niema w tem nie niemożliwego, albowiem wyrobienie smaku, ustalenie praw estetycznych, zwłaszcza wykrycie składników oderwanego pojęcia piękna i konkretnych form

jego, estetyka powinna i może przeprowadzić, bo ma doczynienia z istotą ludzką, tworcami ducha ludzkiego, w którym są *ogólne stałe pojęcia*, zawdzięczając *podłożeniu* ludzkiej organizacyi. Dla tego estetyka, próbując dać wyczerpujące wyjaśnienie natury piękna, bierze w swe rozporządzenia nauki: *psychologię i logikę*, wykazujące *stałe* w duchu ludzkim, i *historję z fizyologią*, tłumaczące *zmienne* i narastające. Rachowanie się więc z postulatami tych nauk, potem synteza, oto stanowisko estetyka, traktującego o pięknie, które uratuje od ciasnej jednostronności krańcowych analityków-pozytywistów.

ROZMAITOŚCI.

Muzyka kościelna w Starożrebach pod Płockiem. Coraz to lepiej się dzieje. Pomału znika niechęć dla śpiewu kościelnego.

Dnia 12 czerwca w parafii Starożreby, pow. Płockiego przypada uroczystość odpustowa, patrona kościoła św. Onufrego. Kościółek piękny, mury, wany, schludny; — nabożeństwo odprawione zostało z całą okazałością. Lecz nie do nas to należy. Naszej uwagi głównym przedmiotem był śpiew. Wykonano wszystko i podczas sumy i podczas nieszpórów jak należy podług przepisów. Śpiewano *mszę ku czci św. Rodziny* z dodatków muzycznych „Śpiewu Kościelnego“, która przy nabożnym nastroju ducha drużyny śpiewaczej, bardzo sympatycznie wypadła. Części zmienne były recytowane, Szezęść Boże!

Śpiew kościelny w Płocku. W katedrze płockiej w większe uroczystości od dość dawna wykonywany jest śpiew liturgiczny w całej swej piękności. Zwłaszcza w ostatnich czasach, kiedy chłopięce głosy zaczęły piękniej się przedstawiać, kiedy rytm w wykonaniu znalazł miejsce, wszystko wróży dobrą przyszłość. Chór składający się przeważnie z proletaryatu, staraniem i pracą ks. Eugeniusza Gruberskiego założony, dziś wydaje się pięknie.

Chór ten od Wielkiej Noey wykonał następujące utwory: Msze: Grubera, na siedm głosów z organem; Singenbergera, in hon SS. Cordis i SS. Angelorum Custodum: Witta, in hon S. Francisci et Lucia; Mitterera, Hallera i t. p. Części zmienne były śpiewane choralnie z Graduału Rzymskiego. Na Ofertoryum śpiewano rozmaite moteta tak na mięszane jak na równe głosy, po uprzednim choralnem właściwem ofertoryum. Nieszpory śpiewano w większe uroczystości falso bordone: Cima, de Zachariis. Viadana, Molitor i innych. Wszakże koroną tych prób była uroczystość Bożego Ciała. Wykonano *mszę* na cztery mięszane głosy Steina bardzo pięknie. Podczas procesyi śpiewano moteta Ahla na cztery męzkie głosy napisane i ku czci Najświętszego Sakramentu przeznaczone. Na końcu odśpiewano „O Sacrum Convivium“ kompozycyi samego dyrygenta bardzo udatne. Po prześpiewaniu antyfony „Melchisedech“ choralnie, zakończono procesję hymnem „Te deum laudamus“, przy końcu którego Nasz Pasterz, ś. p. **Michał Nowodworski** (zmarły dnia 12 czerwca) oddał swoje oweczarnię w opiekę Pasterzowi Niebieskiemu, nie wiedząc o tem, że już po raz ostatni, śpiewając, a raczej zanosząc się ze wzruszenia od płaczu, błogosławił: *salvum fac populum tuum Domine et benedic hereditati tuae.*

W kościele parafialnym z nastaniem ks. Bornika wikaryusza, przy poparciu ks. Proboszcza, śpiew kościelny począł kwitnąć tak, że dziś pięknie i wspaniale można widzieć owoce. Msze zaprowadzone są liturgiczne, częściej

zmiennie recytują się, a niekiedy śpiewają. Słyszeliśmy o pięknem wykonaniu śpiewu na Wielkanoc, Zielone Świątki i Boże Ciało. Podczas procesyi Bożego Ciała chór ks. Gruberskiego w połączeniu z chórem parafialnym ks. Bornika, pod dyrekcją obydwóch na zmianę księży, wykonał utwory wyżej przytoczone. Na uroczystość św. Bartłomieja, patrona parafii płocekiej, ks. Bornik szykuje mszę nową, którą oby wykonał świetnie na Chwałę Boga, z całego serca Mu zyczymy.

Jest jeszcze jeden *kościół po Reformacki*, w którym również ochoczo biorą się do śpiewu kościelnego.

A nawet i *Szarytki* w swej pięknej kapliczce szpitalnej śpiew św. Grzegorza starają się wykonywać.

Z tak pięknie zaśiewanego ziarna trudno by nie było plonu i dobrego i mnogiego.

Okólnik ks. Biskupa Huberta Simara o grze organowej.

„Gra na organach przyczynia się w wysoki sposób do podniesienia nabożeństwa, a zarazem do wielbienia Boga i do zbudowania wiernych. Wspiera ona śpiew i podnosi jego wrażenie. Łączy się z akcją liturgiczną i, stosownie do przeznaczenia swego, ma ona nwydatnić charakter nabożeństwa, tudzież wywołać i podtrzymywać w słuchaczach odpowiadające czasom kościelnym pobożne usposobienie... Ztąd kościół zawsze bacznie na grę organową zwracał oko, strzegł ją od zboczeń i nadużyć. Organistei przekonani być powinni o tem wysokiem i ważnem przeznaczeniu gry organowej, i starać się o grę wzorową, wzniosłą cel swój osiągnającą.

Choćby organy były najmniejsze, a biegłość organisty najskromniejsza, zawsze jednak gra na organach ma być budująca i ma stosować się do wymagań sztuki. Do tego konieczną jest, by z jednej strony organy były dobre, z drugiej zaś strony by organista był w grze organowej wyćwiczony, pobożny, by znał i umiał szanować przepisy liturgiczne!

Jasną bowiem jest rzeczą, że z organów od kurzu i wilgoci zepsutych lub w inny sposób uszkodzonych nawet i najlepszy artysta uczeiwej muzyki nie wydobydzie, ale i organy choćby były najlepsze, na cóż się kościołowi przydadzą, jeżeli zasiądzie do nich partacz; będą one martwym kapitałem, bo brak ręki, któraby umiała wlać w nie życie.

Podczas wizytacyj naszych po kościołach dyecezyi zrobiliśmy niestety pod tym względem bardzo smutne spostrzeżenia.

We wielu miejscach organy były w opłakanym nader stanie. Były one zupełnie odstrojone, brakowało im przypiływu wiatru, całe rejestra mileżały i t. p., tak iż zagadką nam było, jak można było lata całe wystawiać uszy na tak straszne tortury. Przytem boleść ogarnęła nas na myśl, że cierpiała na tem chwała Boża i świętość nabożeństwa.

Ale i gra panów organistów nie zawsze nas zadowolniła. Wielu z nich nie posiadało odpowiedniej wprawy technicznej, nie znało się na rejestrowaniu organów, nie umiało harmonizować:—kilku nawet grało tak jak gdyby klawiaturę fortepianową nie zaś organową mieli pod ręką. Widoczną było rzeczą, że panowie ci rozpoczęli zawód organistowski z małym bardzo zasobem wiadomości technicznych i teoretycznych, i że nie uważali za święty obowiązek, bezustannie w grze organowej ćwiczyć się i coraz gruntowniej przepisy liturgiczne poznawać.

Chcąc tedy usunąć wspomniane co dopiero niedomagania i pragnąc stworzyć i ugruntować podstawy i warunki dobrej gry na organach w kościołach naszej dyecezyi, rozporządzamy co następuje:

1) Nie wolno kupować nowych organów bez pozwolenia konsystorza mego. Zanim kontrakt z organmistrzem zostanie zawarty, mają dozory ko-

ścielne przesłać konsystorzowi do zatwierdzenia dyspozycję, kosztorys i rysunek organów.

2) Przynajmniej co cztery, a najpóźniej co pięć lat powinny wszystkie organy być zrewidowane przez dzielnego organmistrza. Koszta takiej rewizji sowiecie się wynagrodzą: doświadczenie bowiem uczy, że wczesna naprawa małych błędów zapobiega większym szkodom i oszczędza przez to parafiom dużo pieniędzy. Najlepiej będzie, jeżeli cały dekanat równocześnie jednego i tego samego rewizora zamówi—uniknie się przez to znaczniejszych kosztów, a rewizorom oszczędzi się zbyt częstego podróżowania.

Nasroić trzeba organy skoro się odstroją. Najczęstszego strojenia wymagają rejestry języczkowe, jako to: trąba, puzon, oboje i t. p. Każdy organista powinien znać się na strojeniu tychże rejestrów. Jeżeli zaś stroić ich nie umie, to niech je zamknie i niech ich nie używa, aż zostaną przez organmistrza nastrojone. I bez tych rejestrów można wydobyć z organów ton pełny i uroczysty, dysonanse zaś takimi rozstrojeniami spowodowane organami rozdzierają uszy i przeszkadzają w nabożeństwie. Pódezas śpiewu używać języczkowych instrumentów nie można, gdyż młodzież i dorośli chcące przegłuszyć organy *krzyczą*, a nie śpiewają.

3) Organiści rzucają się na harmonizację chorału, a nie mają często o niej wyobrażenia. Trudno wyśłowić, ile w takim razie nagrzeszają oni przeciw teorii muzyki i jak bardzo psują charakter chorału. To samo tyczy się fantazyowania na organach z głowy. Nie umiemy określić, do jakiego gatunku muzyki te fantazyje ich policzyć. — brak im bowiem melodyi, brak pewnego rytmu, brak poprawnej harmonii, brak przeprowadzenia tematów. Organiści tacy podejmują się rzeczy przekraczających ich siły; chcą komponować, chcą mówić obcym językiem, a języka tego nigdy się nie uczyli.

Konieczną jest rzeczą, by organiści *grali zawsze z dobrych wzorów*. Rozporządzamy tedy, by dozory zakupywały na koszt kasy kościelnej chorały i zbiory preludj, — organistom zaś nakazujemy, by ściśle tychże chorałów i tych preludj się trzymali i w grze z nich bezustannie się ćwiczyli. Młodszy zwłaszcza organiści mają także i po objęciu pierwszej posady nie ustawać w nauce, ale bezustannie ćwiczyć się w teorii muzycznej i w grze na organach. Inaczej bowiem stan organistowski upadać będzie coraz niżej i starych nałogów nigdy się nie wykorzeni. Pamiętać oni winni, że grają na cześć Pana Boga, a choćby grali jak najpobożniej i jak najlepiej, zawsze to jeszcze będzie zbyt mała ofiara wobec niezmierzonego majestatu Pana Zastępów.

4) Księża Proboszczowie i Rządzący kościołów podadzą niniejszy okólnik do wiadomości dozorum kościelnym i organistom, i pilnować będą, by rozporządzenia nasze sumiennie wykonane zostały. Ks.Ks. Dziekani przy wizytacjach swych zwróć także i na chór uwagę i donoszą mi o nadużyciach, jakie się tam wkradły.

5) Z rozmaitych stron dochodzą nas skargi, iż organiści mają zbyt małe pensye. Pragniemy usilnie, by dozory uwzględniały o ile możności przedłożone im wnioski organistów o polepszenie bytu ich materialnego. Organista sumienny i zdolny ma prawo do chleba. Przez poparcie moralne i materialne jego usiłowań dodaje mu się ochoty do pracy, a parafia radować się będzie dobrym śpiewem i wzorową grą na organach".

Paderborn, d. 10 lutego 1896.

† Hubert, biskup.



Korespondencye:

Z Ostrowskiego. g. Łomż.

W Andrzejewie w r. 1895 z gruntu odrestaurowano, a raczej całkiem przerobiono organy. Sprawiono nowy miech, starą mechanikę wyrzucono i wstawiono nową-stożkową, przybył trzygłosowy pedał: subbas 16-o, violon bas 8-o i pryncypalbas 8-o, w manuale 5 głosów nowych: pryncypał 8-o, salicet 8-o, colina 8-o, gedakt 8-o i flet 8-o, reszta głosów 4 i 2 i pół stopowych odrestaurowane. Klawiatura też nowa umieszczona jest między balustradą a organem, tak, że organista zwrócony jest twarzą do ołtarza, organy mając za plecami. Ze starego grata pozostała tylko połowa szafy. Organ tak przerobione kosztują 1300 rubli nie licząc kosztów utrzymania organistrów i innych mniejszych wydatków. Na strój organów niekorzystnie wpływają dzwony zawieszone w wieży, przyczepionej do muru kościoła. Gdy dzwonią cały chór się wstrząsa, to też nowe te organy już są odstrojone i potrzebują poprawy. Głosy nowe są przyjemne, stare zaś nie mają równej intonacyi. zarzucić można tylko to, że wogóle organ za słaby ma głos. Organy te przerabiał p. Hartman z Warszawy. W Andrzejewie jest śpiew liturgiczny. Głosów niema tu pięknych, to też chociaż dużo się poświęca pracy, rezultatów zadawalniających się nie otrzymuje. Do chóru należą 24 osoby z miasteczka i pobliskich wiosek. Są to ludzie pracy, rolnicy, którzy całe dnie spędzają przy zajęciach gospodarskich, wieczory radziby, wszystkie poświęcić na naukę śpiewu i na każde zawołanie gotowi są stanąć na chórze i stawić się na próbę. Mężczyźni są przeważnie żonaci, kobiety mężatki i dziewczęta od lat 13 do 18. Wszyscy są prowadzenia wzorowego, młodszy — dzieci najlepszych parafian; nad ich moralnością czuwa spostrzegawcze oko księdza, który nawet pozoru złego płazem nie puszcza. Od r. 1895 miesiąca lutego śpiewano tu takie utwory: 1 Msze: 1) Singenbergera in hon. S. Galli; 2) Molitor na 4 głosy; 3) Singenbergera in hon. S. Joannis Baptistae, na 3 gł.; 4) Arnfelsea „Missa quarta“ op. 99 i „Quinta“ op. 100, te dwie ostatnie bez Credo, które bardzo często śpiewają choralnie III i IV modus z Graduału Rzymskiego; 5) Druga msza gregoryańska o Matee Boskiej; 6) Pro festis Solemnibus i Sanctus, Benedictus i Agnus Dei, ze mszy pro festis semiduplicibus; 7) Cała msza żałobna także z Graduału Rzymskiego. W robocie jest: „Missa Tertia“ B. ks. Hallera. II. Nieszpory: Molitor, Mettenleitera, Címiny i ks. Surzyńskiego, oprócz tego kilka motetów, ofertoryów choralnych i figuralnych ze zbiorów ks. Witta i Edenhofera. Kolendy śpiewano na głosy i unisono z „Muzyki Kościelnej“. W r. bieżącym w czasie wielkiego tygodnia śpiewaliśmy: W. Czwartek, cała msza była odśpiewana i *Pange Lingua* choralne. W. Piątek. *Recessit Pastor* ks. Surzyńskiego, w transpozycyi o kwintę wyżej. W W. Sobotę. Rezurekcyja jak w Graduale i Rytuale, choralnie.

Lud w Andrzejewskim kościele śpiewa pieśni. W dniu pogrzebu, albo jak ma się odbywać nabożeństwo żałobne, zanim ksiądz rozpocznie wigilie, bractwani muszą wpraw swój różaniec za zmarłych odśpiewać. Tylko niestety melodie pieśni i niekiedy tekst przekręcają. Zdaje mi się, że melodyja żadnej z pieśni, którą oni tu śpiewają, nie zgadza się z melodyją oryginalną, w dawnych śpiewnikach się znajdującą. Od dawna nie było tu widocznie prawdziwego i zdolniejszego organisty, któryby lud uczył śpiewać po kościele i księża też nie zwracali uwagi na ten śpiew.

Na wyższym stopniu śpiew ludowy i chórowy znajduje się w sąsiedniej parafii, w Jasiennicy. Od lat trzech jest tam organista pracowity i zdolniej-

szy. Uczy on wraz z księdzem lud śpiewać i chór prowadzi. Pan Floryan Dzierzgowski prenumeruje od dawna „Muzykę Kościelną”, czyta „Rocznik dla organistów” i zamówił sobie „Śpiew Kościelny”, a gdzie tylko może zasięga rady co do prowadzenia chóru. Ma sporo nut kościelnych autorów klasycznych, swoim kosztem nabył „Directorium chori” ks. S. i stara się o Graduał ks. Haberla i Hanisza. Chór jego prawdziwie śpiewa utwory czysto kościelne. Wyuczył mszy: 1) Singenbergera in hon. S. Joannis Baptistae; 2) tegoż in hon. S. Aloysi; 3) Missa prima Farmanika; 4) Molitor a op. XIII i XIV na 4 gł. 5) Żałobnej J. Rennera na 3 gł. Oprócz tego wypracował nieszpory *falsibordoni* Molitor a, Mettenleitera i Surzyńskiego.

W Zuzeli są uśiłowania w podniesieniu śpiewu liturgicznego. Ks. proboszcz zakupił wiele nut w stylu kościelnym ułożonych, które mają być zaliczone do inwentarza kościelnego. W Rosochacie zmieniono organistę na lepszego, który ma polecone śpiewać utwory liturgiczne. W Czyżewie również we wszystkim stosują się do przepisów liturgicznych.

W powiatowym mieście Ostrowi oddawna ładnie śpiewano podczas nabożeństwa. Dotąd wykonywano tam utwory świeckie. Dzięki staraniu czei-godnego ks. prałata Jarnutowskiego, który zawsze zwykł popierać to, co jest piękne, pożyteczne i zgodne z prawem, dawne śpiewy ustąpiły kościelnym. Nowy organista w ciągu tego roku wywodził z chórem dwie piękne msze. 1) Ks. Hallera „Missa Tertia” i 2) Singenbergera in hon. S. Joannis Baptistae i także nieszpory *falsibordoni* na 4 gł. Mettenleitera „In hon. S. Laurentii Mart.”. Publice ostrowskiej, która miała gust zepsuty dawnymi skocznościami i nieliturgicznymi pieniami, ten śpiew się nie podobał. Organista uległ wpływom tejże publiki i raz wystąpił ze śpiewami ludowymi podczas sumy, za co otrzymał surową nagana od władcy kościoła i upomnienie aby to nigdy się nie powtórzyło. Oby było więcej i więcej takich proboszczów i prałatów, a pożądana reforma muzyki kościelnej prędzejby nastąpiła. Podczas rorat zawsze śpiewano mszę liturgiczną ze zmienionymi częściami: offert. „Ave Maria” Edenhofera (ze święta 8 grudnia), introit choralnie, reszta recytacya. Organista p. W. Błum dużo ma chęci i nie szczędzi pracy, aby powiększyć chwałę Bożą przez ładny i zgodny z przepisami liturgicznymi śpiew chórowy. Nauczył też różaniec na głosy, czego jednak protegować nie należy, gdyż różaniec *unisono* lud śpiewać powinien *). Kościół w Ostrowi w roku przeszłym nkończony, należy do najwspanialszych świątyń w kraju. Wzniesiony staraniem ks. prałata Jaruntowskiego w stylu gotyckim. Wewnątrz w nim jak w niebie; a gdy do tej wspaniałości murów dodamy piękny śpiew kościelny, jak tam wspaniale wszystko się wydaje.

Ks. W. Bugajczyk.

Z Łodzi.

W niedzielę oktawy Bożego Ciała, t. j. d. 7 czerwea r. b. jak i lat poprzednich, odbyła się przy licznym udziale pobożnych uroczysta procesya staromiejska z filialnego kościoła św. Józefa do 4-eh pięknie przybranych ołtarzy, znajdujących się przy ulicach: Ogrodowej, Nowym Rynku i Konstantynowskiej. Przy każdym z tych ołtarzy po odśpiewaniu właściwej ewangelii miejscowe chóry kościelne wykonywały śpiewy, na które też zwrócono szczególniejszą uwagę. I tak—przy I-m ołtarzu chór męski pod batutą p. B. wykonał „O salutaris” na cztery głosy; kompozycya nie może mieć zarzutu aby była

*) Można i na głosy śpiewać jeżeli kompozycya byłaby dobra. (Przyp. Red.).

w duchu nie kościelnym, lecz wykonanie tej było rzeczywistym kaleczeniem poważnej myśli niewiadomego autora. Szarpanie głosów, chwiejność w wykonaniu, wychodziło to więcej na disharmoniczny zgrzyt i szamotanie niż śpiew. Przy II ołtarzu po ewangelii, pod batutą p. Plucińskiego dwa chóry w połączeniu na mieszane głosy, wykonały hymn „Oto Bóg” (Benedictus) ze mszy polskiej Elsnera, wcale przyzwoicie zaśpiewano, gdyby jednak nie ten straszny zarzut, należny p. P., że wybrał niewłaściwy ustęp do wykonania z Elsnera, mając odpowiednie i wzniosłe do tej uroczystości hymny na mieszane chóry w „Muzyce Kościelnej” ks. D-ra Surzyńskiego. Przy III-m ołtarzu powtórnie chór męzki pod dyrekcją p. B. wykonał „O salutaris”, lecz na nieszczęście jeszcze w opłakańszym świetle, gdyż szan. dyrektor licząc widocznie na wywołanie większego jakiegoś wrażenia umieścił swój chór na piętrze nad sklepem p. M. Czytelnik nieobeeny temu, zapewne jest zaciekawiony co tu można było słyszeć: Oto w otworze okna pierwszego piętra po za ołtarzem, stanęło 2-eh pierwszych nieco pewniejszych tenorów i sam dyrektor z batutą, a reszta członków chóru w głębi wnętrza salonu i dało się słyszeć jakby konanie gdzieś pod ciężarem zwaliska i chwiejny zgiełk tych kilku w oknie stojących. Przypkre to nad wyraz czyniło wrażenie na ogół słuchaczy, będących w pobożnym nastroju uroczystej chwili: była to profanacya nie śpiew. Dziwujem jednak to jest, iż p. B. miał już dość ostro uwagę zwróconą w „Muzyce Kościelnej” roku 1894 w № 5 na stronnicy 31 o niewłaściwości wykonywania śpiewów w czasie procesyi Bożego Ciała na wszelkich balkonach i tym podobnych wzniesieniach. Wszak wyraźnie rozporządzenia Stolicy św. nie pozwalają żadnemi efektami odwracać uwagę i skupienie ducha pobożnych od N. Sakramentu Ołtarza. Sądźmy z tego, iż takie osobniki, niestosujące się do głosu i woli kościoła św. nie powinny zajmować naczelnego stanowiska w tak uroczystych okolicznościach. Przy IV-m ołtarzu jako na zakończenie całości po ewangelii, pod batutą p. Laferskiego, organisty kościoła Wniebowzięcia N. M. P. chór niemiecki wykonał na cztery mieszane głosy choralne „O sacrum”: śpiew był niezły, szczególnie w głosach żeńskich, czego o męzkich powiedzieć nie można. „Tenor” prawie ciągle naśladował fagot, „bas” nawet i tego nie mógł reprezentować, bo był za słaby, lecz całość wyszła z nadzieją na przyszłość lepszą. Tuszmy jednak, iż dość liczne chóry, znajdujące się przy kościołach staromiejskich w Łodzi i dobre chęci trzech przewodników, postarają się skupić swe siły dla prawdziwego podniesienia chwały Bożej i uszanowania przepisów świętych.

Morrendo.

Z Częstochowy.

Dla wszystkich, którzy śledzą za postępem odradzającej się u nas muzyki kościelnej, miłą będzie niespodzianką, dowiedzieć się, że już i na Jasnej Górze zaczyna nowy zasiew kiełkować i odpowiedni owoc wydawać. Dzięki staraniom, zabiegom i prawdziwie ojcowskiej opiece niestrudzonego ks. przeora, przewielebnego O. Euzebiusza Rejmana, zorganizował się tu chór amatorski z chłopców i mężczyzn (około 50 osób), który pragnie z talentów udzielonych mały złożyć datek u stóp Przczystej Boga Rodzicy. Czasu swego donosiły gazety, że z woli przewielebnego ks. przeora udał się p. Łęgosz, dyrygent chóru Jasnogórskiego, do Włocławka, aby tam pod okiem ks. L. Moczyńskiego studyować chorał gregoriański. Po trzymiesięcznym pobycie tamże wrócił p. Łęgosz z zasobem nowych wiadomości do Częstochowy i umiał w krótkim czasie zgromadzić około siebie dosyć znaczne grono chłopców i mężczyzn, którzy okazali się gotowymi do podjęcia trudów, aby należycie i wedle możności składać hołd Panu Zastępów w śpiewie. Ze łąą radości w oku przyjmując

zawsze wiadomość, że młodzież garnie się do stóp ołtarza, ale szczególniejszy szacunek mam dla tych, którzy zupełnie bezinteresownie przyczyniają się do chwały Bożej za pomocą czystego śpiewu kościelnego. W pierwsze święto Wielkanocne wykonał chór ten z orkiestrą na wielkim kościele mszę kościelną Schweitzera in honor. S. Joannis Bapt. i E. Greitha ofertorium „Terra tremuit”; ale co ważniejsze, słyszeliśmy dawno zaniedbany, a dzisiaj dosyć poprawnie odśpiewany chorał gregoriański na Introit, Graduale i Komunię z towarzyszeniem organu. To też z wielką radością wspominam o tem w „Śpiewie Kościelnym”, składając przewielebnemu ks. przeorowi, potem dyrygentowi i całemu chórowi w imieniu wszystkich życzliwych serdeczne podziękowanie. Niech tych kilka słów uznania z naszej strony będą dla sympatycznego chóru nowym bodźcem do pokonania dalszych trudności na tak czystych, ale nieodzownych i koniecznych próbach. Tylko tą drogą znoonej pracy i poświęcenia się zdolacie panowie usunąć niecną i ohydłą tandetę bezmyślnego rzemopolenia w świętych przybytkach pańskich. Z radością witac będziemy nowe zdobycze Wasze na tem polu, któremi będziecie nas do coraz większej zobowiązując wdzięczności, a sobie będziecie jednać błogostawieństwo Boże i opiekę Najświętszej Pani. Szcześć Wam Boże!

X. X.

Z Mińska.

Zrana, o godzinie 7-ej, wstąpiłem do wspaniałej Mińskiej katedry. Liczny tłum wiernych zgromadził się na majowe nabożeństwo, które się odbywa tu zawsze z wielką ostentacją. Śpiew litanii i innych przygodnych pieśni dobrze się prezentował, zawdzięczając poprawnej grze organisty, p. Kowalskiego. Bieda tylko z organem. Pierwszy raz w życiu widzę takie dziwaczne ustawienie instrumentu: wszystkie dudy ukryte są w tylnej niszy za chórem, tak, że widać tylko pierwszy rząd trąb; kurz i wilgoć niszcząco działa na organ, już mocno rozstrojony, tak, iż pewien jestem, że za lat pięć nie z niego nie zostanie. Wyśmienite akustyczne warunki kościoła na nie się zdają, tak że głos instrumentu wychodzi jak gdyby z pod ziemi. Szkoda wielka, że restauracja jest prawie niemożliwą.

Podeczas sumy, z okazji uroczystości Bożego Ciała, grała miejscowa amatorska orkiestra z chórem. Orkiestra składa się ze *skrzypaczki*, pięciu skrzypków, kontrabas, klarnetu, fletu i kilku innych dętych instrumentów. Dobór instrumentów bardzo stosowny, żadna kategoria nie bierze góry nad inną. Chór nie jest liczny, ale jako tako wystarcza dla dość licznej orkiestry. Jako krytyk tylko li muzyczny, mogę pochwalić staranne wykonanie mszy Mozarta in C, chociaż nieco za rubaszne. Na tonie tej rubaszności uplastycznia się swym kontrastem miękka, spokojna, poprawna gra organisty, który zawsze towarzyszy orkiestrze. Chór śpiewa pewnie, ale słów nie słyszałem. Jako zaś krytyk muzyczno-kościelny wyrażam swe szczerze pragnienie usłyszeć rzeczy czysto-kościelne, ale nie patetyczną mszę Mozarta. Również, widząc znajomość rzeczy p. organistego, mam pewne prawo wyrazić nadzieję, że wprowadzi przynajmniej recitando zwyczaj wykonywania ruchomych części mszy św. i wyrzuci przed kazaniem pieśni Chwaliboga, albowiem ich ekliwosłamazarny styl nie wielką chwałę przyniesie kościołowi. Nieszpory wykonano należycie według rubryk.

Pozostaje więc nam wyrazić życzenie mińskim śpiewakom, aby, korzystając ze swych sił, pomyśleli o lepszym repertuarze, a Mozarta Schiedermajera i consortes złożyli do archiwum.

Allegretto.

Z Kowna.

W tutejszej katedrze od niedzieli 1-szej Wielkiego postu do końca Wielkanocnego czasu r. b. wykonano następujące msze i inne kościelne utwory:

Niedz. 1-sza, 2-ga, 3-cia i 5-ta Postu: msze a cappella: 1) „In hon. S. Stanisłai” — Singenbergera; 2) „In hon. SS. Cordis Jesu” — tegoż; 3) Wiltbergera op. 17. W niedzielę 4-tą śpiewano z tow. organu mszę „SS. Nominis Jesu” — Ign. Mitterera.

Niedz. Palmowa: *na zakończenie procesyi*: „Ingrediente Domino” — Ign. Mitterera (4 głos. miesz.). *Podczas sumy*: msza: „In hon. SS. Cordis Jesu” — Singenbergera: „Pasya według św. Mateusza” — 4 gł. komp. Etta.

Ciemne Jutrznie: „Benedictus” — falsi bordon (4 gł. miesz.); „Christus factus est” — Fr. Witta: „Miserere” — Cl. Casciolliniego.

Wielki Czwartek: „Ecce sacerdos magnus” — Thielena; *podczas sumy*: Kyrie i Gloria ze mszy Fr. Witta „in hon. S. Francisci”, reszta części stałych ze mszy „de S. Cruce” Ign. Mitterera.

Wielki Piątek: „Pasya według św. Jana” — 4 gł. komp. Etta; „Impropria” — Palestriny; „Recessit pastor” — ks. Dr. Surzyńskiego.

Wieczorem o godz. 8: 1) „Adoramus te Christe” — J. G. Mettenleitera; 2) „Stabat Mater” — Fr. Witta; 3) „In monte Oliveti” — Hallera; 4) „O vos omnes” — Cl. Casciolliniego; 5) „Christus factus est” — Fr. Witta; 6) „Miserere” — Cl. Casciolliniego; 7) „Tenebrae factae sunt” — B. Kleina; 8) „O bone Jesu” — Palestriny; 9) „Popule meus” — tegoż; *na zakończenie znowu*: „Adoramus te Christe”.

Wielka Sobota: Kyrie ze mszy „de S. Cruce” — Ign. Mitterera; reszta części stałych ze mszy „Nominis Jesu” — tegoż.

Podczas jutrzni po Rezurekcji: Dwa responsoria — Ign. Mitterera (4 gł. miesz.); „Regina Caeli” — Fr. Witta.

1-szy dzień Wielkanocy: „Missa quarta” — M. Hallera.

2-gi dzień Wielkanocy: msza „in hon. S. Francisci” — Fr. Witta; *na ofertorium*: „Angelus Domini” — Ign. Mitterera (4 gł. miesz.).

Wniebowstąpienie Pańskie: msza „in hon. SS. Cordis Jesu” — Singenbergera.

Zielone świątki: I dz., msza Piela op. 51: po Graduale — „Landate Dominum” — Etta. II dz., Msza „in hon. S. Josephi” — Jaspersa (4 gł. a capella).

Prócz tego w większe uroczystości podczas niesporów figuralnie śpiewano hymny i antyfony do Matki Boskiej. Reszty śpiewów liturgicznych dopełni chorał gregoriański. Cały ten program wykonany został bardzo dobrze.

Bemol.

Treść: Krótki zarys upadku muzyki kościelnej w zachodnich guberniach Cesarstwa w XIX stuleciu (c. d.). — Słówek o organistach. — Literatura i krytyka: Zasady harmonii. Organo del Santo. Responsoria, Missa in hon. S. Casimiri. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Estetyka. — Rozmaitości: Muzyka kościelna w Starożrebach pod Płockiem, Śpiew kościelny w Płocku, Okólnik ks. Biskupa Huberta Simara o grze organowej. — 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 12 Июня 1896 г. — Друк Мieczysława Gutkowskiego в Пlocku.

SPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

KRÓTKI ZARYS UPADKU MUZYKI KOŚCIELNEJ

w zachodnich guberniach Cesarstwa w XIX stuleciu.

(Dokończenie).

padek 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 zmęczeniu, 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 możebył jakiśkolwiek 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 czubą arya. I tak: grywano utwory Mendelsohna, Mozarta, Betho-

wena, Gounoda; śpiewano „Marytane“ Wallaca, „Modlitwę“ z Halki, „Stradelle“, urywki z oper, gdzie kościół jest na scenie; „Ave Marya“ Kückena, Luzzi, Marcandanteo, „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 akompaniatorki, nie mające wyobrażenia o grze na organach.

W początkach drugiej połowy bieżącego stulecia podupadł znacznie śpiew w dyecezalnem seminaryum. Aby zapobiedz zupełnemu upadkowi małemuzykalnego kleru, sprowadzono z Czech Józefa Grimma, nader biegłego muzyka i zdolnego kompozytora. Nie znał on dokładnie chorału 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 chlubić się 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, wprowadzie 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 niedorostrków, 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 *pianino* co się komu podobało, jak np. „Ave Marya“, „Credo“ z różnych mszy, „Requiem“, „Litanie“ Moniuszki, „Stabat Mater“ Rossiniego i t. p. Zresztą nie tylko w tym kościele, ale i w innych amatorowie wykonywali czyśto 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 głosy powszechnego oburzenia się wzmożyły. Powiadało: „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 wychowanców 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.

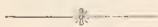
A. Miller.



O KONTRAPUNKCIE.

przez

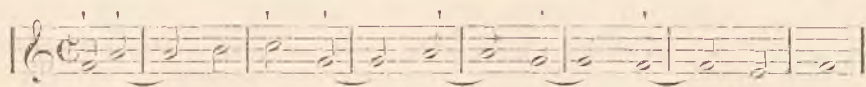
Ks. Leona Moczyńskiego.



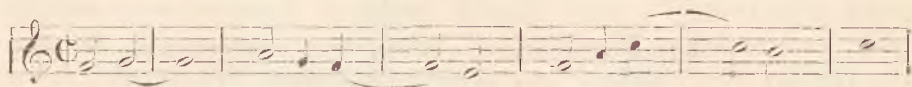
S y n k o p a.

Mocna część taktu (*thesis*) posiada, jak wiemy z poprzedniego, akcent naturalny; lecz dłuższe, jednostajne akcentowanie każdorazowej, mocnej części taktu sprowadza w końcu zmęczenie, jeżeli nie wprowadzimy jakiejś odmianny. 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.

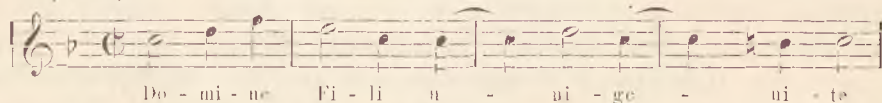


Baczną jednak trzeba zwrócić uwagę na to, że do nuty na słabej części taktu można dołączyć tylko nutę tej samej wartości albo o połowę mniejszą; nie wolno zaś łączyć krótszej nuty z dłuższą, gdyż połączenie takie wpływa zawsze niekorzystnie na rytm i tamuje wyraźnie gładki pochód melodyjny, jak to poznać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

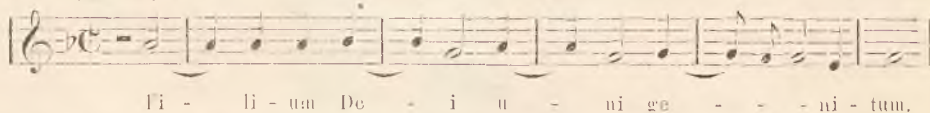


Nieraz połączenie nawet samych tylko ćwierci w synkopy jest dla melodyjki zdradliwe i pozbawia ją życia. Następujące urywki z „Missa brevis” Andrzeja Gabrieliego należy zaliczyć do tej kategorii; tylko gorliwa czujność dyrygenta i drobniagowa ostrożność śpiewaków zdołają uchronić je od zarzutu, że są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

(Gloria).



(Credo).



Wolno też używać w melodyjce nut ćwierciowych, w synkopy nie połączonych, jednakże z pewnemi zastrzeżeniami. Kompozycja nie będzie należała pod względem rytmicznym do najlepszych, jeżeli na mocnej części taktu umieścimy ćwierci, 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:

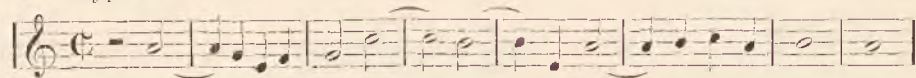




IX. Eolski.



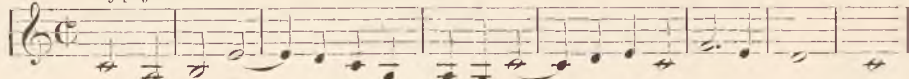
X. Hypoëolski.



XI. Joński.



XII. Hypojonski.



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 Marcillaca, 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 wpływa 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 kościoła, 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. konstytucja 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 *konstytucja kościoła* bardziej się ujawniła.

Tymbardziej, że sam autor w innym miejscu swej historii (str. 91) poprzednio wypowiedziane zdania wyjaśnia: *Reprezentacyjna wspaniałość obrządku*, powiada, *dość wcześnie rozwijała się w kościele chrześcijańskim*. „Tylko to, co potem mówi: że „przepych gmachu i ołtarzy, czar muzyki i malowidła, tajemniczość światła i półcieni, 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 cokolwiek 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 Osnabryku. Szczegóły o niej później podamy. Że u nas znaleźć można partję tak pomiędzy duchownymi jak świeckimi uporeczywie obstarującą 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 zgola 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 akeyi 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 męzkich, 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 tonacyi 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. Wykonując 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 Baptistae.*
Kompozycya 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 *Grudate* 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. Postel.

ESTETYKA

przez

Antoniego Millerza.

C Z E Ś Ć I.

O PIĘKNIE i IDEALE.

§ 1. Piękno absolutne.

Nie należy zapominać tej stwierdzonej prawdy, że człowiek składa się z duszy i ciała, stanowiąc istotę żyjącą, jednolitą, patrzącą na świat i weń 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 zaawile 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 transcendentalnem, 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 transcendentalnego, 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 transcendentalnej. 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 oglądającego 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 transcendentalny, 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 czuć w sobie śladów pierwiastków boskich: —poczucie nieśmiertelności, zamilowanie 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, *jakością* 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 *pierwoczął 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 *współistnieniu* 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 *ztem*, nie może być *sprzecznością* z prawdą, nie jest mrzonką, *utopią*, bo sam fakt, że mamy *pojęcie* o idei *absolutnego* *piękną*, dowodzi, że ta idea istnieje rzeczywiście, poznawcze bowiem władze umysłu są tak zorganizowane, że możemy tworzyć pojęcia tylko za pomocą zestosunkowywania zjawisk rzeczywistości, ze współudziałem zmysłów. Skoro zaś uznajemy byt transcendentalnego *piękną*, uznanie to nie mogło stać się inaczej jak bezpośrednio, siłą tylko ducha naszego, uznającego poza szrankami materii *istnienia* bytu czysto duchowego, któregośmy nie mogli uznać drogą samejli obserwacji 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 przymglone, może zrozumieć i odczuć egzystencję ducha absolutu. Posiukować się tu zmysłami nie możemy, bo te są mylne i nie dają rękami pewności w badaniu przedmiotu, którego substancja jest niematerialną, niezmienną, dostępną bezpośrednio duchowemu objęciu.

A zatem: Piękno absolutne istnieje rzeczywiście w absolutcie, w Bogu, staje się dostępnem czystemu duchowi, chociaż co do istoty swojej *samej w sobie* — jest niezrozumiałem jak każdy absolut. Pociąg ku niemu czujemy bezwiedny, bo mamy w sobie wrodzone pojęcie o idei *piękną* i czujemy ku niemu odródkowy, mimowolny pociąg, gdyż dusza nasza z natury swojej zawsze tęskni ku wiekiistemu, bezwzględnemu, ku prawdzie samej i najdoskonalszemu prototypowi *piękną* w absolutcie, którą to ideę nosimy w zanadru wiekiistego 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 fenomenizmie walczy przeciwko substancjonalizmowi, t. j. nie uznaje pojęcia *istoty*, tego ogólnego zasadniczego czynnika rzeczy, wszechbytu. Bez uznania zaś rzeczywistości istoty podajemy w wątpliwość, podmiot w ogóle, wydłużając swe właściwości w szczegółach. Otóż ów samodzielny *połmiot-piękno*, istotę *piękną* widzieliśmy w Bogu jako źródło pojawów *piękną* 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 upodobańie, możemy z większą pewnością zanalizować prawa naszego duchowego objęcia i zmysłowego spostrzeżenia, a wtenczas dopiero wywnioskować o niektórych właściwościach bliższych *istoty* samego *Piękną* absolutnego, którego cząstkowy odbłask odczuwamy w zjawisku.

Wykazaliśmy źródła idei *piękną* w nas, poznaliśmy możność udowodnienia istnienia transcendentalnego *piękną* na tej zasadzie, że skoro uznajemy bezpośrednio istnienie czegoś, to nie moglibyśmy 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 możność na podstawie wyraźnie spostrzegalnych danych wyprowadzić syntetyczne wnioski o *istocie piękna* w zjawisku. Przejdźmy zatem do rozpatrzenia piękna w obiektywnem zjawisku, (c. 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 zadowalniających na pierwszym kursie. Przyczyną zażyczenia 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 którem postanowiono pomiędzy innemi:

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 Ciacheina, podczas której słyszeliśmy wykonaną mszę ku czci św. Rodziny Jezusa, Maryi i Józefa, przez organistę miejscowego. Części zmienne mszy św.: *introitus gradualne, 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, co się dał słyszeć w dniu 24 czerwca. Wówczas chór mając kościół nowy, organ wspaniałe, 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 miesiącu 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 co potrzeba. Rozumie się bez wystawienia”. „Dobrze, proszę ks. proboszcza”, odrzekł organista.

Skoro tylko ksiądz odjechał, organista kościół zamknął i nikomu wniknąć 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 kazał 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 co potrzeba było odśpiewał, zagasił świece, zamknął za sobą drzwi kościelne i, jeszcze raz stojącej rzeszy na usprawiedliwienie czynu swego, rzuciwszy: „proboszcz tak kazał”, 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 nanką 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 melodya 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? Przecież to, co słysze na organie, wygląda raczej na brząkanie koła, chodzącego po klawiszach, niż na jakotakie porządne granie. Bez przesady powiadam, że można dojść do rozpacz, 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 harmonizacyą. 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. Poczóż 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 teatralne odtwarza, pomieszczamy wyjątek z korespondencyj 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 dwóm obowiązkom, nie po partacku, jest rzeczą trudną. Wyręczają 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 wyręczycieli. 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 *pianissimo* 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 trabki, klarnet, flet i kontrabas.

Zwyczajnie wszakże i uadwyczajnie występując, zawsze jednakowo grają, kalecząc niemilosierdnie 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 slyczy: *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 trabka 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 *Sacrosanctum* 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, Schiedermayer, Kempter et consortes, nikt się nie zadziwi nad stanem muzyki kościelnej.

Prawda, że zmiana tej muzyki na kościelną napotkalaby na wiele trudności, bo potrzebny byłby organistę zamiennie biegły od niego nuty czytający, dyrygentowi dać dy-misyje, 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 subtelizacya: organ bowiem rozstrojony wzdycha i jęczy, domagając się gruntownej reparacyi.

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 naprawie 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. Żołędzińskiego, 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 *Muchomowie* (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 pomyślne; 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 niemcy) 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 czem na procesyi przy ołtarzach chór męzki polski w dalszym ciągu pod kierownictwem p. Kuleszy wykonał przy I-m ołtarzu „Saeris solemniss”, 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).

Łną 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 tem 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 Smolarkiewicz. 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 chorze 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, krzając 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. Miło 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 chorze chętnie się zbierają na leky 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 organizacyi.—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 Июля 1896 г. — Друк Мieczysława Gutkowskiego в Пlocku.

ŚPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Przyczynek do muzyki i śpiewu kościelnego.



myśl poruszoną w „Śpiewie Kościelnym” № 2 przez czci-
godnego autora artykułu „Niecico z historyi muzyki w Polsce”,
przynoszę cegielkę... jeżeli na co przydatną będzie.

Ze w przechowywujących się przy kościołach dokumentach można
znaleść nie jeden szczegół, mający związek z muzyką i śpiewem
kościelnym, mam tego przykład na sobie; chociaż z początku wą-
piłem czy na poruszony temat będę w stanie co skreślić. Wszakże
wziętem się do czytania dawnych inwentarzy dwóch kościołów
i trzeba wyznać prawdę, że w nich znalazłem wcale dodatnie dane
do obudzonej u nas świeżo reformy śpiewu kościelnego.

Przebiegnijmy rzecz całą po szczególe:

W inwentarzu kościoła wrocierskiego, spisany przez ks.
Augustyna Wolskiego, miejscowego plebana, 1659 r. czytamy: że tu
znajdował się organek o pięciu głosach, który żołnierze z wojsk
Bohdana Chmielnickiego, w czasie wojen za króla Jana Kazimierza,
znacznie uszkodzili. Od jego reperacyi wyżej wspomniany pleban
zapłacił 18 złotych w r. 1661. Czy w skutek niedokładnej re-
stauracyi, czy też nowego rozstrojenia — niewiadomo — dość, że
znowu w 1663 r. przystąpiono do strojenia organu (*dissonantiam
concordari fecit*), od czego pleban zapłacił 11 złotych.

Nie przestając na staraniu się o utrzymanie w porządku orga-
nu, tenże pleban 1661 r. kupił za 39 złotych jakieś dwa instru-
menta myzyczne (*fidiculas duas*) do nauki śpiewu dla dzieci szkol-
nych i, jak powiedziano, na większą chwałę Bożą. Zdaje się, że
fidicula znaczy instrument strunowy, jak: lutnia, lira, cytra.

Następca ks. Wolskiego nie zastał już tych instrumentów,
a w inwentarzu zanotowano, że popsuley je dzieci szkolne *przez złość (!)*.

Reparacya organu powtarzała się w latach 1687 i 1691 za
zтарaniem ks. Kiljana Łagowicza, który organy zlecił oczyścić i po-
większyć przez dodanie bąka (*in tympanis augeri fecit*) kosztem 76 złp.

Z tych kilku szczegółów widzimy, że tutejsi plebani nie byli obojętnymi na muzykę kościelną. Pamiętali o utrzymaniu organu w dobrym stanie, dbali i o śpiew kościelny, skoro zalecali uczyć śpiewać dzieci w szkołach elementarnych. A nie tylko plebani starali się o uczenie dzieci śpiewu; zajmowały się tem i synody, na których pasterze dyecezyj podnosili swój głos w tej sprawie. Dość przytoczyć Stanisława IV Hozynusa biskupa poznańskiego, który w ustawach synodalnych z r. 1738 zaleca surowo, aby młodzież szkolną przyzwyczajać do śpiewu kościelnego.

Rozpatrując bliżej inwentarz kościoła we Wrocierzyżu znajdujemy następujące dane. A było to w r. 1659.

Graduał pergaminowy starożytny.

Antyfonarz nowy.

Psalterz nowy.

Alco graduał w lat kilka zatracili organiści. Z tego powodu wizytator kościoła z całem oburzeniem wyraził się o organistach: *ze drapieżna ręka klechów zawsze grabieżą ziejac na pergamin poważyla się sięgnąć po takowy*; polecił więc ks. Stefanowi Wilkowszowskiemu postarać się o inny. Lecz dopiero ks. Kiljan Łagowicz 1692 r. kupił za 100 złotych nowy graduał i psalterz; stary zaś psalterz podarty i takież antyfonarz kazał powtórnie oprawić; a nadto sprawił dwa pulpity, pomalowane zielono, mniejszy pod mszały, drugi większy, używany przy śpiewaniu *Invitatoryów, Lamentacyj i Pasyj*. Z powodu tak wyraźnej wzmianki o śpiewie *Lamentacyj i Pasyj*, winniem nadmienić, że kościół we Wrocierzyżu, nie jest ani kolegiatą ani prepozyturą, posiadającą większą liczbę duchowieństwa, lecz zwykły kościółek parafialny, wiejski.

Po upływie znacznego przeciągu czasu, mianowicie w roku 1766 tak znów czytamy:

Psalterz zły.

Antyfonarz zły.

Graduał zły.

Brewiarz dobry.

Według zaś inwentarza kościoła parafialnego w Małogoszczu z roku 1634 takie tam służyły do śpiewu księgi:

Graduał i Antyfonarz pergaminowy jeden i drugi;

Psalterz z nutami do śpiewu figuralnego;

Psalterze dwa zwyyczajne: większy papierowy, mniejszy pergaminowy.

Zesumujmy to teraz. Dwóch tylko kościołów przejrzelśmy inwentarze, a w obydwóch mowa o Graduałach. Co zapewne nie świadczy o ich nie używaniu. Zapewne nie leżały na chórach bez użytku, od parady tylko, jak obecnie tu i owdzie spoczywają w skarbcach lub bibliotekach kościelnych ocalałe resztki *antyfo-*

narzów, psalterzów; bo czyżby same przez się niszczyły się, darty? *Rasum teneatis*..... Mam że dowodzić, że one są wymownymi świadkami śpiewu liturgicznego, praktykowanego przy ofierze Mszy św. w minionych czasach? Potrzebaż było ks. Łagowiczowi wydawać 100 złotych, dość znaczną sumę na owe czasy, na kupienie Gradału, że pominię Psalterz, gdyby nie był potrzebny w kościele? „Historya więc wieków dawnych, ośmielam się powtórzyć tu nie swoje zdanie, pozostanie zawsze mistrzynią nowszych“

Z dwóch kościołów wynotowaliśmy księgi chórowe i w obydwóch czytamy o pergaminach. A nie tylko Wrocieriż posiadał księgi pergaminowe. Gdzie się one podziały w naszych czasach? Co się stało nie mówię już z kroplami, ale strumieniami potu ludzkiego, wylanego nad kopiowaniem, ornamentyką mozolną inicyałów? Co? Wiele pergaminów porzucili introligatorzy na paski zamiast sznurków przy zszywaniu książek, przyklejając je na grzbiety ksiąg. W życiu swoim widywaliśmy różne foliały tak oprawione; kilka nawet takich okazów znajduje się jeszcze we Wrocieriżu. Wiem też i o tem, że pp. artyści-pozłotnicy prowincjonalni (bo ze stołecznymi nie miałem nigdy do czynienia) szlifują niekiedy przed złożeniem swoje roboty kościelne kartami z dawnych ksiąg chórowych, bo podobno doskonale się niemi gładzi (sic!). Zresztą skrzyp lub trawę doń podobną trzeba kupić, kilka zaś kart ze starego antyfonarza lub psalterza znaleźć można na chórze bezpłatnie. Panowie organiści czytający, najbliżsi zawsze świadkowie restauracyj kościelnych, jeśli będą chcieli być szczerymi w mówieniu prawdy — mam nadzieję, że nie wystąpią z opozycją słowom moim. A tak czego na chórze ogień nie spalił, wilgoć nie zjadła, czas nie zniszczył; — niszczyli i niszczą swoi...

Jeszcze jedno słówko.

W cytowanym numerze „Śpiewu Kościelnego“ powiedziano, że synody nasze domagały się, aby lud śpiewał po kościołach: *Ojciec nasz... i przykazania boskie*. Czy nie z tego powodu bierze początek przekręcanie w sposób cudaczny przykazań boskich, jak to zamieszczamy niżej. W czem widać pewne usiłowanie rymowania, prawdopodobnie w tym celu, żeby łatwiej było śpiewać. Oto jak odmawiał dziesięcioro Bożego Przykazania stary ś. p. Franciszek Mrozik, gospodarz rolny z Wrocieriża:

Wierz w Boga jednego,
Nie bierz na daremność imienia Jego.
Święć świętą Niedzielę.
Cześć ojca matkę swoje,
Chcesz-li mieć łaskę moję.
Nie kradnij. Nie zabijaj.
Nie cudzołóż.

Nie świarcz świadectwa fałszywego

Na swego bliźniego.

Nie požądaj domu jego,

Chcesz-li zbawion być.

Założę, że spisując sobie powyższe „Dziesięcioro“ i nazywane przez ludzi staroświeckimi Przykazaniami Boskimi nie pytałem, czy ów stary gospodarz nie wie co o śpiewaniu ich w kościele. Ale działo się to wówczas, kiedy i o obecnym czasopiśmie „Śpiew Kościelny“ nawet ptacy nie śpiewali..... Po różnych zaułkach parafialnych, oddalonych od kościoła, zapewne można będzie znaleźć odmawiających dziesięcioro w sposób jak wyżej. Może interesujący się „Śpiewem Kościelnym“ zechcą przy zdarzonej okoliczności wybadać swoich parafian starszych, czy nie wiedzą co o śpiewaniu Przykazań Boskich w kościele.

Ks. S. Stuczeń.



O KONTRAPUNKCIE.

przez

Ks. Leona Moczyńskiego.

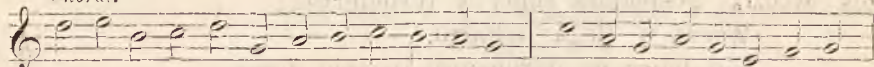


Tak ukształcone melodye nie posiadają wprawdzie jeszcze niewymuszonego rytmu chorału gregoriańskiego, lecz piękne i płynne ich wykonanie może przykre wrażenie mensury t.j. taktu, złagodzić szczególnie w ten czas, kiedy w śpiewie uwzględniny należycie tekst (słowa) pod nutami umieszczony. Misterna tkanka głosów kompozytcy, ułożonej podług naszych reguł, usuwa takt na drugi plan i wprowadza ów rytm niezależny, właściwy chorałowi, o ile ten w ogóle w muzyce z kreskami taktowymi da się zastosować.

Pomieszczamy następnie jeszcze kilka przykładów, aby objaśnić sposób przenoszenia melodyj chorałnych do muzyki mensuralnej, czyli taktowej. Jak już wspomniano we wstępie niniejszej pracy (Num. okaz. str. 8), mistrze klasycznej polifonii albo w części albo całkiem brali mowy i tematy, nawet do najznakomitszych prac i arcydzieł swoich, z chorału. Jak szczęśliwą mieli w tem rękę, niech świadczy następujący krótki wyjątek z kompozycji Palestriny:

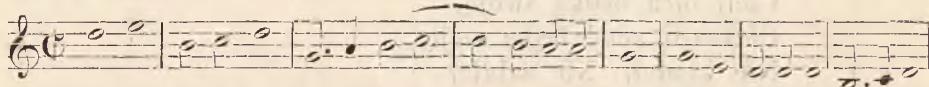
Ze mszy o Matce Boskiej.

Choral.

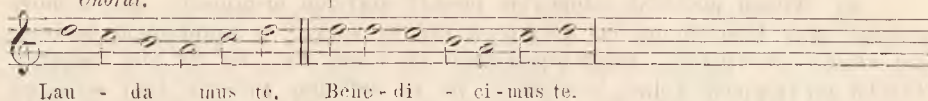
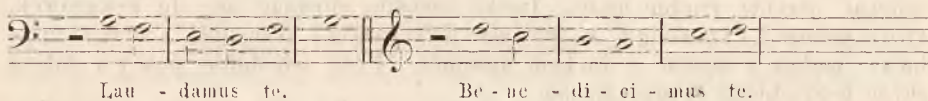
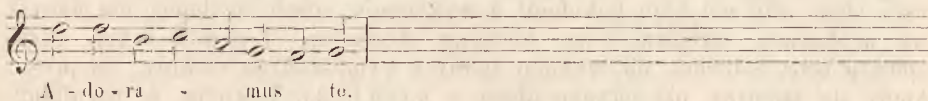
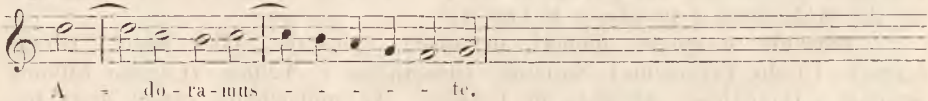


Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus bo-nae vo - lun-ta - tis.

Palestrina.

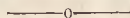


Et in terra pax ho - mi - ni - bus bonae volun-ta-tis.

Choral.*Pastrina.**Choral.**Pastrina.*

Czego obecnie wymaga reforma

OD ORGANISTÓW?



W gronie zwolenników reformy muzyki kościelnej, Bogu dzięki dość licznych, organistowska kwestya zaledwo jest poruszona; by ją rozwiązać na to trzeba dużo i dużo czasu. Przecię trudno odrazu stworzyć nowy zastęp organistów, mogących grać dobrze, śpiewać artystycznie, prowadzić chóry i t. p. Można dojść do tego, ale stopniowo, energicznie przygotowując grunt, usuwając nadużycia i nprzedzenia ogółu, a wymagając od organistów najprzód to, co jest *niezbędnem*. Otóż niektórzy stronnicy reformy błędnie mniemają, że chcąc naprawić muzykę w kościele, potrzeba wirtuozów-organistów, którzyby mogli prowadzić duże chóry w każdej parafii, że więc dla tego należy usunąć starych organistów, sprowadzając wykwalifikowanych specjalistów, którzy jednym coup d'état zreformują i wydoskonalą śpiew. Takiego rodzaju szybki postęp jest niemożliwy; trzeba podnieść skibę, zasiał na niej zdrowe ziarno w czas stosowny, a wtenczas czekajmy plonu. Obaczmy więc, czego obecnie wymaga reforma od organistów.

a) Niema potrzeby odmawiać posady staremu organistcie, który może pracuje przy kościele od lat 40-stu w dobrej wierze, o sumiennem spełnianiu swego obowiązku. Prawdopodobnie on i nie wie, co to jest reforma. Trzeba go oświecić i dać zrozumieć, że ta reforma toć nie taki straszny zwierz, którego obawiać się trzeba. Reforma nie wymaga *wirtouzyi* od organisty, zwłaszcza wiejskiego, lecz gry spokojnej, poważnej, unikającej efektaeyi. Nikt nie wymaga, aby wiejski organista grał biegle fugi Bacha, śpiewał uczenie trudne msze. Dostyc obecnie, stosując się do wskazówek, które podaje „Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej”, wybrać msze łatwe, piękne i zgodne z duchem kościoła. Przy odrobinie pracy i dobrej chęci wszystkiego dopiąć można.

b) Dobrze jest, jeżeli organista może prowadzić chór. Rzecz to chwalebna, bo wpływa na lud, podnosi ducha, oznajmia śpiewaków z duchem liturgii i obrzędów. Ale jeżeli organista niema pojęcia o tem jak wyćwiczyc chór, aby nie było kakofonii w wykonaniu, niech się lepiej nie naraża na profanacyę świątyni i nie torturzy słuchaczy. Lepiej w takim razie śpiewać mszę jednemu, nie szukając żadnych wymuszonych efektów, ekspresyi kiedy się zanarzy, nie forsując głosu, a niech będzie pewnym, że parafianie zadowoleni będą.

c) Jeżeli organista śpiewa podczas mszy św. sam, lub ze śpiewakami, powinien przed nią przeczytać rubryki. W razie wątpliwości należy udać się do proboszcza z prośbą o wskazówki.

Obecnie wszędzie niemal organisci, śpiewają tylko Kirie, Gloria (część), Credo, (skrótowe) Sanctus, Benedictus i Agnus. (Często zamiast Sanctus i Benedictus śpiewają po polsku). Te nieruchome części mszy powinny być wyspiewane po łacinie i zawsze *do końca*; nadto śpiewać należy lub wykonać *przynajmniej recitando* ruchome części mszy św.: Introitus, Graduale, Tractus, Offert. i Communio. Jeżeli jest chór niedostatecznie wyćwiczony, wystarczająco wykonać nieruchome części mszy śpiewem figurальnym. Nieobeznani z chórałem organisci niech lepiej nie porywają się wykonywać go chórem, zwłaszcza posilkując się harmonizacyą dawnego chowu. Chorał jest bardzo trudnym, więc mierne wykonanie może doprowadzić do rozpaczey muzykalnego słuchacza i przeszkadzać modlitwie wiernych. Z czasem, gdy się zwiększy liczba lepszych organistów i kiedy się zjawia słosowne podręczniki, pouczające, jak harmonizować chorał, wtenczas można będzie większą nań zwrócić uwagę.

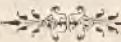
d) Nieszpory najpraktyczniej śpiewać sposobem falso-bordone z chórem. Prawie każdy wiejski chór można prędko nauczyć śpiewać nieszpory w ten sposób. Rubryki w Antyfonarzu wskażą organistcie w jakim ma śpiewać tonie. Ośm tonów przynajmniej psalmowych koniecznie każdy organista powinien umieć na pamięć grać i śpiewać. Te ośm tonów—to mur, odgradzający nas od skoszlawionych melodyj świata. *Nie wolno* więc organistom popisywać się *improwi-zowanymi* tonami lub utartem zwyczajem, w których niema melodyi, a najmniej jest ducha! Powszechnie panują 3—4 tony i... tylko; pierwszy ma nieco podobieństwa do oryginału, inne zaś — żadnego nawet. Rozstanie się z podobnymi tonami chyba nie jest trudnem, chociażby i dla bardzo miernego organisty.

Każdy organista, zabierający się do reformy swej wiedzy powinien mieć następujące dzieła: 1) Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani; 2) Magister choralis; 3) Compendium Gradualis et Missalis Rom.; 4) Vesperale Romanum. Jeśli jest początkujący chór, warto mieć w repertuarze msze Molitoria i jegoż nieszpory. Ten kompozytor odznacza się łącznością i szlachetnością stylu.

e) Oprócz tych wzmiankowanych i niezbędnych wymagań od organistów, jako muzyków, reforma wymaga znajomości obrzędów, również jak zerwania ze *zwyczajami*, które ani historia, ani estetyka, ani ryt, ani logika uzasadnić nie pozwalają. Nie należy np. pobłażliwie tolerować zwyczajów gry na organach w adwencie i poście, tolerować śpiewy artystów świeckich, śpiewających koloraturowe łamigłówki dla popisu. Jeżeli przy którym kościele znajduje się chór, trzeba go ponęcić, że należy śpiewać odpowiedzi, (zwykle chóry nie lubią tej fatygi) machać głowę w Gloria podczas słów: „Adoramus te“ i innych; również należy organistów wdążyć to przekonanie śpiewakom, iż *nie wolno skracać* nic we mszy, tłumacząc się czemkolwiek. Jeżeli zaś rzeczywiście zajdzie jakaś konieczność przyspieszenia mszy, można wyrecytować ruchome części liturgii. Na recytowanie słów również potrzeba zwracać uwagę, by nie było zbyt pospieszne ani też rozwlekłe; słowa, zarówno w recytowaniu jak w śpiewie należy wymawiać tak, aby wszyscy dobrze słyszeli. Dziwaczną jest wymówka, jakoby Pan Bóg pozwolił grać i śpiewać byle jak, ponieważ psalmista Pański śpiewał: „Chwalcie Boga na cymbałach głośnych i krzykliwych“. Przecię Pismo św. również powiada: „Psallite Sapienter“.

Organista dobry dba o swój instrument, chroniąc go od wpływów wilgoci, od kurzu, od zanieczyszczenia... Organ często strojony (znam organy od kilkudziesięciu lat niestrojone) trwa dłużej i ma czysty i jasny ton. Nie jeden organista ma pewnie nawet doświadczenie w repacji organów; obowiązkiem więc jego naprawiać mniejsze uszkodzenia. Jakiż śpiew solo lub zbiorowy może się prezentować pięknie przy rozstrojonym instrumencie?

Naturalnie, że zadośćuczynienie tym pierwszorzędnym warunków naprawy śpiewu w kościele, wymaga pracy ze strony organistów. Ale czyż można wymawiać się od pracy, podjętej dla zwiększenia chwały Bożej?



LITERATURA I KRYTYKA.

Muzyka i jej przedstawiciele. A. Rubinstein.

Pod powyższym tytułem przed trzema laty wyszło dzieło Antoniego Rubinsteina, które, jako Credo pierwszorzędnego w Europie wirtuoza, wywołało wielkie zaciekawienie muzycznej rosyjskiej i niemieckiej prasy. Nie zdarzyło mi się spotkać z oceną tego dzieła w naszych pismach, ani też nie widziałem go w księgozbiórce naszych muzyków. A warto przeczytać tę pracę chociażby dla tego, że się spotykamy w niej z nader trafną charakterystyką pięciu ulubionych kompozytorów autora Demona: S. Bacha, Bethowena, Schuberta, Chopina i Glinki. Z właściwą swemu temperamentowi werwą wypowiada Rubinstein żal swój za ubiegłą epoką mistrzów muzyki instrumentalnej: pod niebiosą wynosi geniusz Bacha i Bethowena, wyrażając wątpliwość, ażali się zjawia podobni geniusze tonów. Sympatye jego wyraźnie przechylają się na stronę muzyki orkiestrowej i fortepianowej, wokalną zaś muzykę stawia na drugim planie; z tego powodu operze w sztuce muzycznej przeznacza drugorzędną rolę, wbrew panującemu zamiłowaniu opery, np. „kompozytor wokalny, powia-

da. ma prawo odpowiadać tylko na zapytania, sam zaś niema prawa mówić o muzyce o sobie lub zadawać pytania“. Stwierdza ten paradoksalny nieco pogląd dosyć słabą argumentacją, z której znać wyraźnie, że autor nie rozróżnia granie między *wyrażalnem* w słowie i *niewyrażalnem* w muzyce i naodwrot, i że również nie uznaje, iż muzyka instrumentalna z wokalną może utworzyć jednolitą, nierozzerwalną całość, promieniając siłą, weryzmem, zbliżeniem do realnej zidealizowanej prawdy. Dążność do podobnego zjednoczenia słowa z muzyką widzimy dzisiaj u wielu kompozytorów operowych, z pośród których naczelnie miejsce zajmuje Wagner. Nie będziemy tu mówili, o ile skuteczne on obrał środki: zaznaczymy tylko, że Rubinstein ostro gani go prawie za wszystko. „Wagner, powiada, w wokalne muzyce znajduje najwyższy wyraz tej sztuki; dla mnie (z wyjątkiem pieśni i kościelnej modlitwy) muzyka zaledwie się rozpoczyna z ustąpieniem słowa“ (str. 119). Dalej gani „Leitmotiv“, usunięcie ansamblu w operze i wogóle wszystko, cokolwiek Wagner wprowadził dla spotęgowania *iluzji*. Słowem, dążność Wagnera do utworzenia „muzykalnego dramatu“ nie zasłużyła na uznanie Rubinsteina.

Najlepiej są scharakteryzowane kompozycje: Liszta, Chopina i Berlioza. Bardziej subtelny i wyczerpujący określenia nie spotykałem. Tak up. czytamy o Liszcie: „Dla mnie Liszt—to jakby demon muzyki: przepalający swą potęgą, upajający swą fantazją; on czaruje swym wdziękiem, połosem unosi do niedoścignionych wyżyn lub wtrąca w bezden głęboką, uznaje wszystkie formy sztuki, idealny i zarazem realny, wszystkowiedzący i ku wszystkiemu zdolny, lecz—we wszystkim fałszywy, burzliwy, nieprawdziwy, komedyant, noszący w sobie pierwiastek złego“.

Dla Chopina Rubinstein nie znajduje słów uznania, nazywa go *barłem*, *rapsodem*, duszą fortepianu, ostatnim z geniuszów, który nie miał poprzedników, ani godnych sobie następców, i dla tego uważa stanowczo, że po Chopinie — *finis musicæ* (str. 115). Stwierdza swój pogląd dowodami, że chociaż naśladowcy Chopina napisali dużo rzeczy pięknych, ciekawych, ale ich kompozycje, nawet w muzyce instrumentalnej, nie odznaczają się głębokością i pięknem geniuszu. Np. twórca nowych barw orkiestracji — Berlioz, pomimo świetnych pomysłów nie zdobył się na myśl głębszą (z wyjątk. Rzymsk. karnaw.), lecz lśni wszystkimi barwami tęczy, efektowny, oślepiający, ale tylko w wykonaniu orkiestry. Klavierauszug jego utworów na orkiestrę brzmi już słabo. A jednak 9-a symf. Bethowena, zagrana na fortepianie, wskrzesza olbrzymiego ducha Bethowena; albowiem prawdziwie genialna myśl prześwieca w każdej transkrypcji i nieprzestaje być zrozumiałą!

Kończy swą pracę autor tym wnioskiem, że współczesna muzyka, jako oddźwięk epoki, przeżywa stan przejściowy, bezbarwny, nerwowy, a końca jego przewidzieć nie możemy. Anemia społecznych kompozycji zmusza go (Rub.) pozostać z kompozytorami dawnej epoki—do—Chopinowskiej. „Jedynе szczęście moje, kończy Rubinstein temi słowy swą pogawędkę o muzyce, zawiera się w tem, że się zachwyam organową preludją i fugą *Starego* Bacha, Symfonią *starego* Bethowena, polonezem *starego* Chopina, narodową operą *starego* Glinki. Obecnie zaś siedzę w czestem zamyśleniu, czy nie zbliżył się dla sztuki — *zmkrok bogów*“ (str. 185).

Kiedyś i Rubinstein był zwolennikiem nowych prądów w muzyce, a jednak gdy się zbliżył z dawnymi autorami—zmienił poglądy. Warto by było zapaleńcom nowoczesnej muzyki świeckiej i pseudo-kościelnej wziąć do rąk *starego* Palestrinę, Bacha, naszych Szadków i Szamotulskich, również dzieła historyczne i teoretyczne, traktujące o muzyce. Możeby się wtenczas rychlej przekonali, że nie można zrozumieć ducha tych utworów bez wytrwałych

praktycznych studyów i pewnego odczytania w zakresie swej specjalności. To też w celu czysto dydaktycznym zalecamy dzieło Rubinsteina, ułożone w formie pięknej i potoczystej, zrozumiałej nawet dla miernie wykształconych.

A. Miller.

Rady muzyczno-pedagogiczne. A. Spaska. Warszawa 1896 r. I.

Pani A. Spaska, znany pedagog i autorka „Podręcznika elementarnej teorii muzyki“, (4-e wydanie) wydała nader korzystne dzieło pedagogiczne pod powyższym tytułem. Ma ono wartość nie tylko dla pedagogów z zawodu, ale dla samouków, pragnących otrzymać gruntowne podstawy dla prawidłowej gry fortepianowej. Wykład przeprowadzony treściwie i systematycznie. Załączone ryciny ułatwiają zrozumienie objaśnień co do układu rąk, palców, postawy grającego i t. p. Po tych wstępnych wskazówkach przechodzi autorka do wykazu szeregu ćwiczeń, metodologicznie podanych, mając na celu rozwinięcie w uczniu, a nawet w młodym pedagogu samodzielność i łatwość zaradzenia pozornie niepokonalnym trudnościom. Równoległe ze wskazówkami czysto-teoretycznymi radzi pani Spaska praktycznie pośiłkować się ćwiczeniami, podanymi w jej „Elementarnym podręczniku“. W końcu dziełka znajdujemy kilka wskazówek dla akompaniatorów, których, jak słusznie ntyskuje autorka, tak trudno dziś znaleźć. Ostatnie 2 rozdz. poświęcono zasadom pedalizacyi i ekspresyi. Co do ekspresyi wskazówki są mało przydatne w obec niezliczonej liczby kombinacyj ekspresyjnych. Zresztą sama autorka uznaje za stosowne odesłać czytelnika do znanego arcydzieła Matysa Lusit: „O ekspresyi muzycznej“. O niem niebawem damy szczegółową recenzję. Pomimo, że praca ta już dawno wyszła w polskim przekładzie przez S. Kleczyńskiego, mało muzyków, zwłaszcza organistów, słyszało o jej istnieniu.

A propos wzmianki o „Podręczniku elem. teorii“ Spaskiej, możemy i jemu poświęcić słów kilka. Jest to dzieło obszerne, dosyć wyczerpujące, najlepsze ze wszystkich podręczników, kursujących w muzykalnych instytucjach w Rosyi. Stanowczo w obec biednej literatury elementarno-muzycznej, pracy tej można póki oddać pierwszeństwo. „Zasady“ Kaszkina, prof. Konserw. Moskiewskiego, w porównaniu z tem dziełem—to istna lichota. Wiedziałem kolegów, mozołnie pracujących nad rozwikłaniem gmatwaniny w jego pracy, ale żaden nie zdołał zrozumieć bez pośiłkowania się innemi pracami. Znacznie lepiej są ułożone „Zasady“ Studzińskiego, ale w nich za wąskie ramy i brak jasności. Co się tyczy działu o instrumentach i kluczach w „Podręczniku“ Spaskiej, wolelibyśmy jeszcze więcej staranności w opracowaniu, bo to jest dział, który najbardziej szwankuje niemal we wszystkich podręcznikach. Tem się tłumaczą trudności w postępie dla początkujących harmonistów.

A. Miller.

PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze na dwa równe głosy, średniej trudności.

62. Bied, J. op. 43. *Missu tertii toni in hon. S. Joseph.*

Bardzo ładna. Szczegółnej przyjemności doznaje muzyk, zwracając przy wykonaniu uwagę na towarzyszenie organu. Jakkolwiek

- na karcie tytułowej napisane jest, że i przez tenor i bas może być wykonaną, wszakże lepiej ją śpiewać na sopran i alt. Cena part. 1 m.: gł. po 20 fen. Wyd. Seiling.
63. Diebold, J. op. 16. *Missa „Ave verum corpus“*.
Kompozytorka dobra, którą można i na trzy głosy: S. A. B. i na cztery: S. A. T. B. wykonywać. Cena part. 1 m.: 20 fen.; gł. po 15 fen. Wyd. Böhm.
64. Diebold, J. op. 18. *Missa „Adoro te devote“*.
Msza jak i poprzednia w potrójnym znajduje się układzie: 1) na dwa głosy S. A.; 2) na trzy S. A. B.; i 3) na cztery głosy S. A. T. B. Cena part. 1 m. 20 fen.; gł. razem 60 fen. Wyd. Harder.
65. Greith, C. op. 20. *Missa in hon. S. Clarae*.
Msza ładna. Wyd. Benzinger.
66. Greith, C. op. 25. *Missa A. V.*
Msza ta opracowana jest: 1) na cztery głosy: S. A. T. B. z orkiestrą; 2) na cztery mieszane z organem i 3) na dwa głosy z organem. Cena part. i gł. 1 zhr. 24 gr. Wyd. Manz.
67. Gruber, J. op. *Missa in hon. SS. Nominis B. Mariae V.*
Do tej mszy dodany jest tenor i bas ad lib. Kompozytorka piękna. Cena part. 2 m.: gł. po 25 fen. Wyd. Schwann.
68. Haller, M. op. 8. *Missa Quarta*.
Msza bardzo ładna. Tym wszystkim, którzy początkowe mają siły w swych chórach, radzimy ją wykonywać. Lepiej gdy przez sopran i alt śpiewaną będzie. Cena part. 1 m.: gł. 40 fen. Wyd. Pustet.
69. Haller, M. op. 23. *Missa Decima*.
Msza piękna jak i poprzednia. Cena part. 1 m.: gł. 40 fen. Wyd. Pustet.
70. Haubisch, J. op. 20. *Missa in hon. B. Mariae V.*
Lepiej się wydaje na głosy wyższe. Cena part. 1 m.: gł. po 20 fen. Wyd. Seiling.

ESTETYKA

przez

Antoniego Millera.

CZĘŚĆ I.

O PIĘKNIE I IDEALE.

§ 2. Piękno w obiekcie.

Zjawisko należy do konkretnego świata, objawia się więc w przestrzeni i w czasie. Poznajemy drogą zmysłów, które przekonywają nas o obiektywności wszelkich poza nami objawów: najprzedniejszą w tym względzie posługę

wyświadczać zmysły dotykania, wzroku i słuchu. W życiu zaś duchowem właściwie tylko dwa ostatnie mają wielkie znaczenie. Przez zmysł wzroku spostrzegamy przedmioty w przestrzeni, przez zmysł słuchu—odezwujemy zmiany odbywające się w czasie. Dla tego tylko te zmysły będziemy uważali jako jedynie estetyczne, ponieważ przez nie duch nasz wyziera na ten świat i przyjmuje. wehłania *wrażenia*. Wszak i inne zmysły mają pewien udział w życiu duchowem, ale w nader małym stopniu. Byli wprawdzie i tacy estetycy-fizjologowie, (Guyan) którzy niższym zmysłom przypisywali wielkie znaczenie, czy oni mieli rację—o tem później powiemy. Obecnie będziemy badać konkretne pojawy, podpadające spostrzeżeniu wzroku i słuchu.

Badając piękno w zjawisku, należy mieć ciągle na uwadze te dwie drogi poznania: drogę spostrzeżenia zmysłowego i drogę duchowego objęcia; przeto psychologia i fizjologia z jednej strony, metafizyka z drugiej, powinny podać sobie ręce. Jednostronne zapatrywanie nie może stworzyć estetyki, bo nie pozwoli jej dać za podstawę—piękna; wszechstronnie zanalizowanego i syntetycznie określonego. Starzy metafizycy wyjaśnili niezaprzeczenie wiele rzeczy, które uszanować należy. Główny ich błąd zawierał się w tem, że zamało zważali na zjawisko; pomimo to zdolniejsi z nich, postępując drogą czystego myślenia, przeczuli nie raz wiele prawd, które dopiero udowodniły doświadczalne nauki. Tak np. Burke uprzedził wnioski fizjologów nowszych, dowodząc, że *piękno* przedmiotów wymaga ciągłej, ale powolnej zmiany ich zarysów; ostra zaś, raptowna odmiana tych zarysów, nie jest przyjemną dla tego, że nierówną nerwowie sprawia skracanie optycznego nerwu. Podobny pogląd można znaleźć w ulotnych zdaniach wielu nawet starożytnych metafizyków.

Nowsza znów szkoła psycho-fizjologów błądzi w tem, że gardzi zbytnio metafizykami i wyrzuciła ich za parkan. Słusznie się na to oburza Gołcew' powiadając, że przecie i u metafizyków można znaleźć dużo użytecznego dla przerobienia materiału estetycznych teoryj, żadne bowiem psycho-fizjologiczne badania nie są w stanie dać nam Estetyki w prawdziwym tego słowa znaczeniu. Fizjologia nie ma racji odróżniać *przyjemnych* wrażeń od *estetycznych*; ona nie jest w stanie przeprowadzić granicy pomiędzy *przyjemnem*, *pięknem* i *wzniosłem*, a zatem nie pozwoli dokładnie określić sztukę, co nie jest tak łatwem, jak się zdaje.

Podobnie sądzi niemiecki estetyk Pröls: „W swej dążności redukowania duchowych przepisów ku prostym fizjologicznym czynnościom, fizjologowie zaszli za daleko. Jeżeli, np. chciałibyśmy tłómaczyć komiczne za pomocą fizjologicznego procesu, leżącego w osnowie śmiechu, estetyczne znaczenie komicznego bynajmniej tem by się nie dało wyjaśnić, albowiem śmiech—to *skutek komicznego*, ale nie jest koniecznością samą. Człowiek może uważać pewne zjawisko jako nawet bardzo komiczne, ale się przy tem ani uśmiecha; również można być pogrążonym w rozpacz nie roniąc łez. Śmiech i łzy—to są refleksywne czynniki, podległe duchowym procesom. Dla tego śmiech sam w sobie nie może być uważanym jako estetyczny i nie może być porównanym ze złożonem pojęciem psychologicznem, które się nazywa w estetyce „komicznem“ (c. d. n.).



ROZMAITOŚCI.

Postęp w muzyce kościelnej. Od czasu do czasu słychać przy nadchodzącym święcie parafialnym, że księża proboszczowie krzątają się około podniesienia śpiewu liturgicznego. Spodziewane przybycie braci kapłanów, większy niż zwykle zbiór ludzi z sąsiednich parafij, a zresztą okazałość odpustowa, wszystko to podnieca gorliwość plebana.

Pożytek duchowy wiernych, chwala boża, to skutki zwykłe trudów proboszczowskich podczas odpustu. Lecz są i inne jeszcze wyniki zbawcze dla reformy muzyki kościelnej: pochodzące z wykonywania należytego śpiewu podczas służby bożej. Na odpust oprócz ludu zjeżdżają się sąsiedni organisci: oni to największy pożytek odnoszą. Bo oprócz łask duchowych, organista każdy ma sposobność słyszeć muzykę liturgiczną. Słyszy bowiem wykonanie echorału, widzi sposób dyrygowania kompozycyją wielogłosowych, poznaje dokładnie przepisy liturgiczno-muzyczne; czego zaś nie zrozumie, dopytać się może u kolegów swoich. Słowem jest to szkoła praktyczna *śpiewu kościelnego*.

To też z radością witamy każdy nowopowstały chór kościelny, wszelkie usiłowania podjęte w podniesieniu do należytego stanu muzyki liturgicznej. Dziś w każdym dekanacie znajduje się już kilka oazów dokąd spragnione serca śpiewu kościelnego dążą i tam swe żądze zaspokoić mogą. W ubiegłym czasie wypadło kilka uroczystości, które potwierdzić mogą wywody powyższe.

Na św. Jakóba, św. Annę, na Przemienienie Pańskie i na Wniebowzięcie Matki Boskiej wypadają uroczystości parafialne, w czasie których chóry kościelne próbują swych sił, — Bogu chwale, ludziom zaś przyjemność w świątyni sprawiając.

W *Gorze i Imielnicy* w dzień św. Jakóba wykonano msze z repertuaru kościelnego nie opuszczając części zmiennych mszy św.

Na świętą Annę i Wniebowzięcie N. M. Panny w *Bodzanowie* (p. Płocki), wykonano msze: Hallera op. 7 i Molitor a op. 11. Zmienne części mszy św. były wyśpiewane.

Przemienienie Pańskie w *Radzanowie, Imielnicy i Daniszewie* obchodzono uroczystie. W Radzanowie wykonano mszę Singenbergera in hon. S. Joannis Baptistae. Introitus, Graduale, Offertorium i Communio śpiewano i recytowano. Po ofertorium dnia wykonano „Ave verum corpus“ Mozarta. Nawet i w dalej położonych miejscowościach kwitnie śpiew kościelny. Ks. Karol Kowalski, rektor poklasztornej kościoła w *Sierpcu*, wykonał dnia 15 sierpnia mszę liturgiczną, ku uczeniu N. Maryi Panny, Patronki kościoła PP. Benedyktynek. Części zmienne były śpiewane w całości. Jest to nowy dowód gorliwości tego kapłana, który tak tu (w Sierpcu) jak i na poprzednich stanowiskach w *Płoniawach* i *Dobrzyniu nad Wisłą*, dbał o ile mógł o zachowanie przepisów liturgiczno-muzycznych, podczas nabożeństwa uroczystego.

Ratysbona. Kurs nauk muzyczno-liturgicznych w szkole ratysbońskiej trwa sześć miesięcy od 15 stycznia do 15 lipca. W tym roku wyjątkowo przyspieszono zakończenie kursu muzycznego i dnia 13 lipca odbył się 22-gi z rzędu akt zamknięcia semestru szkolnego.

Rano w dzień św. Henryka uczniowie szkoły byli obecni na mszy św. uroczyste odprawionej w Kolegiacie (*Alte Kapelle*), podczas której po raz pierwszy wykonano niedrukowaną jeszcze mszę ks. M. Hallera na pięć głosów, pod dyrykcyą samego kompozytora.

Po południu, w szkole muzyki kościelnej, w nowozbudowanej sali wykładowej, zebrało się 18 uczni i pięciu profesorów. Ks. dr. Jakob poświęciwszy podług rytuału rzymskiego salę nową, w krótkich, lecz pełnych namaszczenia kapłańskiego słowach, wyjaśnił znaczenie liturgiczne poświęcania mieszkań.

Następnie rozpoczął mowę do zebranych z okazji kończącego się roku szkolnego. Mówił o tem, że, by podnieść muzykę kościelną i takową na poziomie właściwej jej wysokości utrzymać, potrzeba, oprócz nabytych teoretycznych wiadomości w dziedzinie muzyki kościelnej, nieustannie w niej się ćwiczyć i ani na chwilę nie ustawać. Oprócz tego, zalecał mówca gorliwość około podniesienia i rozszerzania reformy muzyki liturgicznej wszędy.

Nastąpiło rozdanie patentów z ukończenia szkoły 18-tu uczniom: poczem wszyscy zasiedli do milej pożegnalnej uczty, podczas której napewno niejedna tylko wypróżniła się beczułka piwa.

Podczas uczty, dyrektor szkoły, ks. Haberl, zawsze pełen dowcipu i frazesów humorystycznych, gdy inni życzyli uczniom postępów, sławy muzycznej, odezwał się w te słowa św. Hilarego: *non spectamus, qualem quis verbis referat, sed qualem se rebus efficiat*. Co znaczy choć niedosłownie: „nie patrzmy na piękne słówka, lecz na czyny”.

W roku ubiegłym nie było ani jednego polaka, o czem ks. dyrektor odzywał się często z ubolewaniem. Od roku 1892 poczynając przybywał nam zawsze jeden więcej miłośnik i rozkrzewiciel muzyki liturgicznej. I tak: w r. 1892 kończy szkołę aż trzech polaków: ks. Teofil Kowalski, obecny redaktor „Śpiewa Kościelnego”. Mieczysław Surzyński, organista w kaplicy archikatedralnej mobiliewskiej i nauczyciel śpiewu w Akademii duchownej w Petersburgu i M. Oleś ze Szlązka, dziś choralista we Wrocławiu.

W następnym roku studyował muzykę kościelną w Ratysbonie ks. Leon Moczyński, dyrygent katedry Włocławskiej, w rok potem udaje się tam p. Henryk Makowski, nauczyciel w klasie organowej przy W. T. M. i wreszcie w roku 1895 ukończył szkołę p. Józef Nowialis dyrygent katedry w Kownie. Najpierwsiymi wszakże uczniami szkoły Ratysbońskiej byli: ks. J. Surzyński z diecezji Poznańskiej, ks. Ruchniewicz z Pelplina i p. Górkievicz organista.

Im więcej będzie muzyków kościelnych, tym prędzej przeprowadzoną będzie reforma.

Myślę, że zjednam szkole ratysbońskiej cewów, gdy pomieszczę słów kilka o jej wewnętrznym ustroju.

Zadaniem szkoły w Ratysbonie nie jest wydawać wirtuozów i kompozytorów genialnych, dawać kończącym kurs gotowe posady, lecz wpoić w uczni zasady muzyki kościelnej w stylu Palestryny, okazać sposób wykonywania śpiewu choralnego. Do czego wiele doprowadzają liczne chóry, znajdujące się przy kościołach ratysbońskich.

Wykłady dzienne trwają przez trzy godziny.

W r. 1892 następujący był rozkład zajęć w tygodniu:

Poniedziałek:

- Od g. 9 do 10 Kontrapunkt.
- „ „ 10 — 11 Język łaciński.
- „ „ 11 — 12 Teorya chorału.

Wtorek:

- Od g. 9 do 10 Język łaciński.
- „ „ 10 — 11 Nauka śpiewu.
- „ „ 11 — 12 Analiza i transkrypcya manuskryptów klasycznych tak na organ jak i do śpiewu.

Środa:

- Od g. 9 do 10 Teorya Harmonii.
 „ „ 10 — 11 Teorya chorału.
 „ „ 11 — 12 Historia muzyki kościelnej.

Czwartek:

- Od g. 9 do 10 Kontrapunkt.
 „ „ 10 — 11 Czytanie i zarazem granie partytur w kluczach starych i nowych. (Jest to ze wszystkich zajęć najmożliwsze i najtrudniejsze).

Piątek:

- Od g. 10 — 11 Śpiew. Do ćwiczeń używany jest Bertalotti.
 „ „ 11 — 12 Krytyczny pogląd na katalog towarzystwa św. Cecylii, którego kompozycje dochodzą obecnie do 2000.

Sobota:

- Od g. 9 do 10. Kontrapunkt.
 „ „ 10 — 11. Godzina to była najprzyjemniejsza. Ks. dyrektor wykazywał, grając na fortepianie, zalety i błędy rozmaitych kompozycji, które nazajutrz w katedrze ratysbońskiej podczas sumy wykonywane być miały. Słuchając, trzeba było podziwiać talent krytyczny ks. Haberla.

Pokazywał też i wykonanie chorału na niedzielę następującą.

- „ „ 11 — 12 Liturgika.

Niedziela:

- O godzinie 9-ej Suma w katedrze, podczas której zapominał człowiek gdzie jest; tylko szum wychodzących z kościoła, dawał znać, że już i po śpiewach.

- Od g. 11 do 12 ks. dr. Jakob przychodził i wykladał Estetykę.

To tylko, pamiętam, było przykre. Wykłady bowiem w niedzielę i święta przywykł każdy, co siedzi na ławie, uważać za robotę ciężką i służebną. Zresztą trudno było słuchać wykładów pod naciskiem myśli o wycieczce popołudniowej w okolicie Ratysbony. Niemiec gdyby w niedzielę lub święto po południu pozostał w domu, uważałby to sobie za czyn karygodny. Tembardziej, że takie miejscowości jak: Befreiungshalle, klasztor w Weltenburgu, Donaustauf i Walhalla i inne, ciągną do siebie każdego turystę. Modry Dunaj parowców ma wiele, kolej co pół godziny w rozmaite strony unosi pasażerów, litr piwka wszędzie nęci. Słowem trudno, trudno się oprzeć i pozostać w domu.

Jedźcie, jedźcie miłośnicy muzyki kościelnej do Ratysbony. Lecz byście przykrości na Estetyce nieodświadczała, dopominajcie się zniesienia wykładów niedzielnych. Lecz zdaje się próżne zachody wasze. Ks. Haberl jest Niemcem nieugiętym!

O urządzeniu domowem i kosztach utrzymania powiem później.

Korespondencye:

Z Galicyi.

Reforma muzyki i śpiewu kościelnego u nas w Galicyi prawie nie istnieje. Wyjątek jednak stanowią Najp. Kapituły katedralne, pomiędzy którymi pierwsze

miejsce zajmuje kapituła Tarnowska z J. Ekse. Ks. Biskupem na czele. Jest jednak nadzieja, że kiedyś przy bożej pomocy w tym kierunku lepsze czasy nastaną zwłaszcza, że pomiędzy wieloma organistami poczucie powinności swego stanu się odradza.

Chcąc dać Szan. Redakcyi bliższy pogląd nad działalność w celu podniesienia upadłej muzyki i śpiewu kościelnego, musimy się cofnąć o kilka lat wstecz.

W 1881 r. we Lwowie, pierwszy dał hasło ks. L. Solecki — założywszy czasopismo p. t. „Muzyka Kościelna“, następnie w 1882 r. uznał za potrzebę założenia Towarzystwa wzajemnej pomocy organistów, z kądem w razie kalectw, nieudolności do spełniania czynności, każdy członek, stosowną do udziałów miał pobierać pensję:—w 1883 za inicjatywą tegoż powstało Towarzystwo św. Cecylii, w celu podniesienia muzyki i śpiewu w stylu ściśle kościelnym. Nad towarzystwem tem przyjął protektorat J. Ekse. Najprz. Metropolita Arcybiskup Lwowski, udzielając mu arepasterskiego błogosławieństwa. Do składu towarzystwa weszli najprzedniejsi przedstawiciele duchowni i świeccy w tem przekonaniu, że Towarzystwo to podniesie w świątyniach naszych podupadły śpiew kościelny.

Zapał wielki ogarał wszystkich, na dobrych chęciach nie zbywało, plan Towarzystwa rokował wielkie nadzieje dla muzyki i śpiewu w świątyniach; pomiędzy innemi rzeczami plan ten obejmował założenie kursów dla organistów, założenie kółek śpiewackich parafialnych z odpowiedniami okręgami dekanalnymi, ustanowienie komisji egzaminacyjnej i założenie krajowej szkoły dla organistów, tym sposobem muzyka kościelna i śpiew mogły się świetnie rozwijać. Lecz niestety! brak wytrwałości w całej pełni się okazał. *Diminuendo.*

Z Osieka, p. Rypińskiego.

Dzięki wytrwałej, gorliwej pracy miłośników śpiewu kościelnego, wyrazem i rzecznikiem którego jest „Śpiew Kościelny“, pismo jedyne u nas w tej gałęzi i na przyszłość wiele rokujące, podwoje dla którego winny być otwarte do każdej plebanii i domu organistowskiego,—coraz dalej i dalej śpiew czysto kościelny poczyną wchodzić w użycie i nakłaniać się do prastarych przepisów św. Kościoła. Mamy niepłodną nadzieję, iż wkrótce wszystkie kompozycje niekościelne ustaną. Częstochowa i wiele miast większych u nas dają wzór i przykład zachęty do wprowadzenia śpiewu czysto kościelnego i do wiejskich kościołków. Exempla trahunt. U nas—w *rypińskim* dotąd śpiew czysto kościelny prawie nie był znany. Wiele przyczyn na to wpływało: przeważnie jednak — brak inicjatywy i dobrych organistów. Dziś budzi się jednak z długiego letargu, a zbawienne światółka zaczynają oświecać ciemności, za któremi błyszczy całym majestatem śpiew iscie monarszy, pełen ducha Boskiego i kościelnego. Tak, ale są to początki, święte porywy i pragnienia, które pociągają i cały dekanat za sobą. W Sadłowie słyszałem na kilku odpustach czysty śpiew kościelny, zupełnie udany, prowadzony przez miejscowego organistę, mającego odpowiednie kwalifikacye. W Osieku Wielkim formuje się chór z dziewcząt i chłopców lubo z wielką trudnością, bo parafia mała, o głosy dobre trudno. Mszę św. ku czci św. Rodziny, dość łatwą, a piękną z dokładnością wykonywujemy, recytując przytem częściej zmianne. W Rypinie w końcu chór chłopięcy nuci częściej Panu Bogu, a choć głosy twarde, wrzaśliwe, przy pracy jednak wytrwałej, cel osiągnięty zostanie. Oto początki—trudne, ale owoc może być słodki.

Aby jednak śpiew czysto kościelny¹ odzyskał dawną swą godność, na dwie rzeczy zwróciłbym uwagę. Potrzeba, abyśmy mieli sumiennych i znających śpiew kościelny organistów, przynajmniej w miastach powiatowych, dających przykład wiejskim, nie zaś partaczy, pyszałków, jak to się często

zdarza. Potrzeba zatem wydawać im świadectwa sumienne nie tylko co do śpiewu czysto kościelnego i gry organowej, ale i moralności. W przeciwnym bowiem razie organista nawet nie partacz gdy dla słusznych przyczyn zostanie uwolniony od swych obowiązków, jest plagą demoralizującą okolicę. Tyśiączne przykłady stwierdzają tę smutną, a rzetelną prawdę. Adwokatura pokątna, denuncyacye, szykana swych chlebobawców i t. p. — to chleb powszedni. Jest tu taki egzemplarz w rypińskim, z Puszczą Kurpieckiej przybyły. Ksiądz proboszcz dla złego życia, niewiary wymówił mu posadę, a nawet elementarnych zasad gry organowej i śpiewu nie znał, to też z niepomiarłą żądzą zemsty uprawia smutny procedur, o którym tylko co wspominałem...

Nadto, potrzeba, aby miłośnicy śpiewu czysto kościelnego jaknajprędzej dostarczyli nam pionierów z „sekcji muzycznej“, nie robiąc im — zdolniejszym wiele trudności, pomnąc, że to początki i powtórę, że to są ludzie biedni. Wiem, że miłośnicy muzyki wiele mają odpowiedzi na powyższe, ale i to wiem, iż ludzi nie trzeba zrażać, że nie uśmiecha się im tak świetna karyera, jak wielu się zdaje, że wiele trudności zwyciężyć muszą, że, zresztą powtarzam, wiele łożyć trzeba, a może mało zbierać. Dobrzeby było, aby miłośnicy muzyki od czasu do czasu odwiedzili sąsiednie dekanaty i poinformowali dokładnie, jak i co urządzić trzeba. Prawda, iż trud to nie mały, ale moralne zadowolenie wielkie, że się służbie bożej splendoru dodaje i cześć Bożą, a pożytek duszy podnosi.

W końcu dodam — życzenie ogólne, aby „Śpiew Kościelny“ choć co dwa tygodnie wychodził.

Ks. Walenty Żalusi, z Osieka.

Z pod Sejna.

Jeżeli mamy wychodzić z zasady: „oddać każdemu co się należy“, mam nadzieję, że Redakcyja „Śpiewu Kościelnego“ przyjmie następujące sprostowanie: Od początku r. b. sprowadzony do Sejna przez ks. Administratora Diecezyi, na nauczyciela śpiewu ks. J. Kaunas, utworzył chór z samej inteligencji miasta i przy niezmordowanej swojej pracy i chęciach dokazał, że śpiewacy weale nieźle śpiewają, stosując się do przepisów kościoła. Co władza diecezjalna bardzo popiera. Na sprowadzenie niezbędnych podręczników kapituła wyznaczyła ze swoich funduszy rs. 100.

Zebrawszy się w Sejnach 2 lipca w uroczystość Nawiedzenia N. Maryi Panny, ażeby dopomódz w słuchaniu spowiedzi miejscowym kapłanom, z przyjemnością słuchaliśmy śpiewów. Podczas sumy chór wykonał bardzo piękną mszę Fr. Witta. *In honorem S. Francisci Xaverii*. Zmienne części wszystkie były odśpiewane unisono z Graduału.

Ks. Administrator, żeby dodać wytrwania przy tak mozolnej pracy, podczas obiadu, wznioł toast za zdrowie magistra śpiewu, dziękując mu za dobre i z poświęceniem prowadzenie chóru, oraz zachęcał do dalszej pracy.

Przy takich więc warunkach, niema wątpliwości, że śpiew liturgiczny w katedrze Sejneńskiej zakwitnie i stanie się przykładem dla innych kościołów diecezji.

Ks. W. Warnagiris.

Treść: Przyczynek do muzyki i śpiewu kościelnego. — O kontrapunkcie. — *Uzoga* obecnie wymaga reforma od organistów? — Literatura i krytyka: Muzyka i jej przedstawiciele, Rady muzyczno-pedagogiczne. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Estetyka. — Rozmaitości: Postęp w muzyce kościelnej, Rarysbona. — 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 9 Августа 1896 г. — Друк Мieczysława Gutkowskiego в Пlocku

SPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Nieco z niedalekiej przeszłości.

 pomiędzy 1840 i 1870 r. panuje zupełna anarchia na polu muzyczno-kościelnem. Upadek muzyki w guberniach zachodnich i południowych Cesarstwa zależy nie tylko od samych okoliczności zewnętrznych, jako to: miernego wykształcenia muzyków i organistów, panowania świeckich seniorów na chórach katedralnych, którzy, zapatrzeni na laury Liszta i Talberga, więcej dbali o wirtuozję w sztuce, niż o istotne zrozumienie ducha kompozycji, lecz jeszcze i od braku żywej wiary, zaniedbania treści tekstu liturgicznego, tekstu pieśni przygodnych. *zepsucia smaku*, uganiania się za wirtuozją w śpiewie. Chorał, który utracił w bieżącym stuleciu swe znaczenie, nie mógł już być drogowskazem dla zlaicyzowanych kościelnych śpiewaków, świecka zaś muzyka jeszcze nie przybrała swojskiego charakteru; Moniuszko i Chopin jeszcze nie żyli pomiędzy nami w dziełach swoich, a zatem zadawaliśmy się zlepkami, próbkami urywków obcych. Każdy świeży powiew z niwy rodzinnej, każdą nową formę spotykano z niedowierzaniem. Tak np. Walicki, biograf Moniuszki, powiada: „Wielką to u nas było nowością, że Moniuszko pierwszy z naszych kompozytorów zaczął używać akompaniamentu, wprowadzając doń nowe melodye, wręcz inne, niż główna“. Nie rozumiano jeszcze akompaniamentu, jako samodzielnej, dopełniającej charakterystyki melodyi; homofonia i to najzwyczajniejsza, najbardziej trafiała do przekonania niewybrednych słuchaczy w kościele.

W początkach XIX w. i w końcu zeszłego stulecia, kiedy Uniwersytet Wileński i szkoły klasztorne w Kownie podtrzymywały oświatę, więcej się zajmowano poważną muzyką. Bethowen, Mozart i Haydn byli nawet dobrze znani. Reprodukcyja ich utworów odznaczała się starannością pod batutą kapelmistrzów i zdolnych nauczycieli muzyki i śpiewu, których nie małą liczbę wykształcili kks. Bernadyni. Zakon ten najdłużej przechowywał

tradycyę muzyki kościelnej i dziełnie kształcił młodych muzyków. Utalentowani dawniejsi-muzycy, jak np. Dańkowski, Ziemianowski (pierwsi niekościelni kompozytorowie) zawdzięczają swą muzykalność kks. Bernardynom. Ale i do klasztorów powoli wkradła się z Zachodu gangrena dla muzyki liturgicznej: homofonia i uganianie się za wirtuozą. Gdzie zaś wirtuozyza w ręku profanów staje się celem jedynym, tam się-muzyka zaraz przeradza w *kakofonię*, marnieruje smak. Taki właśnie okres *kakofonii* widzimy na Litwie i na Żmudzi pomiędzy 1840—1870 r.

Podziwiać należy, jak dalece ogół był niewybrednym. W kościele zarówno, jak i w salonie zachwycał się produkeyami w rodzaju „Elegii“ Erusta, „Lez“ Dobrzyńskiego „Reveil du Lyon“, „Alpinhorn“ i t. p. Orkiestry dawniejsze znacznie podupadły, zdolniejsi śpiewacy powymierali. Z upadkiem szkółek muzycznych przy klasztorach i znacznem zmniejszeniu się chórów kościelnych, coraz mniejszy pozostał procent teoretyków i śpiewaków-chórzystów z profesyi. Dyletantyzm czystej wody przedostał się do salonów, stąd do kościołów. Występy w świątyni w charakterze popisu stały się *zwyczajem*. Oto np. mamy przed sobą urywek korespondencyi z „Kroniki wiadomości zagranicznych i krajowych“, łaskawie nam udzielony przez p. L. Uziębło, znanego szperacza zabytków literackich i muzycznych Wilna. Korespondencya ta wyszła z pod pióra poety Jerzego Laskarysa w 1858 r. 5/17 kw. w № 101.

„Przed wielkim tygodniem rozpoczęły się rekolecye w kościele św. Jana: kks. Hundius i Tupalski miewali kazania, a ludność wileńska zbierała się tłumnie do kościoła. Wilno, jak wiadomo, bardzo pobożne. Nabożeństwo wielkotygodniowe odbyło się zwykłym trybem, dodać mi tylko należy, że w kościołach: Świętojańskim, Franciszkańskim i Bernardyńskim damy kwestowały na dochód ubogich. W W. Piątek w kościele św. Jana, przy Grobie Zbawiciela, mieliśmy muzykę wokalną, złożoną z amatorów i amateerek, którzy wykonali: 1) Dwa numery ze „Mszy żałobnej“ (!) Moniuszki, (chór z ork.) 2) „Ave Maria“ Kückena, odśpiewana przez pannę Mołochowceównę, z towarz. orkiestry; 3) „Ojciec nasz“ Mon.; Chór z orkiestrą w oratorium „Paulus“, Mendelschona; *) 5) Arya z oratorium „św. Wojciecha Sowińskiego“, wykonana przez p. Wołoczanińow; 6) trzy numery ze mszy (przy Grobie?? p. a.) trzygłosowej Moniuszki, wykonane przez chór amateerek z akompaniamentem melodykonu. Nazwiska dam, które raczyły należeć do

*) Jak to, wyobrażam sobie, żyd-kompozytor oddał dokładnie ducha religijnego katolickiego kościoła?

tych śpiewów, *oddawna znajome naszej publiczności, mającej dla ich talentu wielkie współczucie*“.

W kowieńskiem w tymże czasie istniały chóry przeważnie wiejskie, złożone z miejscowych wieśniaków. Za najlepszy uważano, jak powiadają starzy, chór w kościele Kalwaryjskim na Żmudzi, złożony z dziewcząt i chłopców wiejskich, którym towarzyszyły 2 klarnety, 2 flety i 2 trąbki miedziane. Podczas dodatkowego nabożeństwa lud przyjmował czynny udział w śpiewie. Procesję pasyjną urządzano z wielkim hałasem i łoskotem. O wyjściu procesyi z kościoła zwiastowały 2 trąbki z wieży. Ze stron obu pochodu stało kilka konnych rajtarów, zamykał procesję tak zwany Żyd Rzymski w kasce, ubrany w strój żołnierzy rzymskich. Lud, niosąc 12 oltarzyków, pobożnie śpiewał „Rozaniec“. W górach miano do 5-ciu kazań, po każdym zaś kazaniu „Żyd“ podnosił alarm, uderzając w olbrzymi bęben.

Śpiewy Żmudzinów w kościele nie odznaczały się w owe czasy poprawnością. Śpiewano podczas uroczystej liturgii po łacinie, po polsku i po żmudzku, ruchomych części mszy nie wykonywano wcale. Najlepiej chóry istniały w miastach Szadaw i Szawlach. W Szadawie śpiewało 6 śpiewaków, zwanych Magdeburezykami; ulubioną ich pieśnią była: „Maryo, Matko Przedwiecznego Syna“, odznaczająca się zrozumiałą i prostą melodyą. W Szawlach śpiewał chór pod zarządem organistów Orłowskiego i Dolindo; o tych chórach jako też o kalwaryjskim, tradycja przechowywała pochlebną odczwę. Oprócz pomienionych chórow istniały chóry w miasteczkach Janiszki, nad granicą Kurlandyi, w Ciotwianach, Kurtowianach i niektórych innych.

Śpiew ludowy Żmudzinów nie odznacza się oryginalnością, jest nadzwyczaj monotony, zarówno w melodyi jak i harmonizacji. Frazesy muzyczne są bardzo krótkie, urywane, a improwizowana harmonizacja równoległemi kwartami, kwintami i oktavami mocno nuży słuch. W każdym razie nie można Żmudzinom odmówić zdolności muzycznych, oni lubią muzykę i mają świetny słuch. Przy dobrych chęciach i umiejętnem kierownictwie śmiało można formować wiejskie chóry. Znana gorliwość i pobożność Żmudzina niewątpliwie ułatwi trudne zadanie dla organistów i kapłanów.

Widzimy więc, że jak dzisiaj, tak i przed 40-tu laty na Litwie i Żmudzi amatorowie wprowadzają do kościołów muzykę świecką różnobarwnych stylów, wcale nie odpowiadającą domowi Bożemu. Zwyczaj ten z miast i miasteczek przedostał się i na chóry wiejskie. Tu dyletantyzm amatorów połączył się z dyletantyzmem organistów, ledwo dających radę z organem, częstokroć popsutym i nienastrojonym. Słuch ogółu stępiał i nie wymagano dla tego od organisty ani poprawnej gry i śpiewu, ani też znajomości rubryk.

W prostocie serca inteligentni i prostacy uważali, że tak jak było, dobrze jest. U Lirnika naszego mamy ustęp dobrze charakteryzujący parafialne zwyczaje i sposób zapatrywania się na parafialne zwyczaje i sposób zapatrywania się parafian na niedokładności wielkotygodniowych ceremonij. Np. w gawędzie „Wielki Czwartek“ czytamy:

(Kapłan) zaśpiewał Gloria! w dzwony uderzyli,
Jak w Wielki Czwartek kościół rzymski każe.

A ciżba ludu oblega balaski,

By prędzej przyjąć utwierdzenie łaski...

Ksiądz ujął palmę i czyta we mszale,

Co o tej męce św. Łukasz pisze,

A organista, *falszując klawisze,*

Chrapliwym głosem śpiewa Gorzkie Zale.

Naród się modli,—*komu głosu stało,*

Ten śpiewa pieśni, wspiera organistę.

Z tego ustępu (pis. 1856 r.) znać wyraźnie, że uważał to za rzecz właściwą, iż po przedzwonieniu na Gloria wielkoczwartkowe organista grał z ludem, który podczas uroczystej liturgii nie powinien był *z organem* wyśpiewywać Gorzkie Zale. Zresztą zwyczaj śpiewania pieśni ludowych podczas sumy sięga u nas prawie 1760 r.; pozostaje on w części pod wpływem kalwinizmu, a bardziej jeszcze z powodu niezaradności dyrygentów i organistów, nieumiejących organizować chóry. Tak stopniowo zaczęły znikać chóry, które wiele się przyczyniły do uświetnienia nabożeństwa i przyczyniały się niemało do zachowania wszelkich przepisów. Gdzie tylko bowiem istnieje chór czysto-kościelny pod zarządem duchownych, a chociażby nawet i świeckich, duchem religijnym przejętych, tam się parafianie bliżej zapoznają z obrzędową stroną nabożeństwa. Śpiewacy poinformowani przez regensa o znaczeniu takiej a takiej uroczystości, powtarzają to swoim domowym, przytem sami zaciekawieni, nieraz zajrzą do książki, by dokładniej pouczyć innych. W ten sposób kształci się dorastająca młodzież parafialna w znajomości obrzędów, a jeżeli ma głos i zdolności chętnie wstępuje do chóru i tem podwójnie chwali Boga. I nie tylko ze względów religijnych wielką korzyść dla parafian wyświadcza kościelne chóry. Rozwój muzyki, jak świadczy historia wiele zawdzięcza chórom, które zawsze uważano za najlepszą szkołę dla kształcących się muzyków. zaznajamiają bowiem z polifonią, z estetyką i poezią niezgłębiałą chorału gregoriańskiego, rozbudzają ducha pobożności, ułatwiają zrozumienie ducha tekstu liturgicznego. Nadto śpiew w chórze wyrabia muzykalność, rozwija gust i słuch. Mówię, naturalnie, o chórach czysto kościelnych, bo dzisiejsze karmelkowe niekościelne kompozycje psują wszelkie talenta i dla

tego nie widzimy już, aby chóry kształciły takich mistrzów jak: Palestryna, Bach, Carissini, Stradella, Scarlatti, którzy swój zawód muzyczny rozpoczęli jako śpiewacy w chórze.

Kiedy się rozpoczął upadek muzyki kościelnej, organiści i świeccy seniorowie zaczęli zapraszać do chóru amatorki mało się kwalifikujące do godności śpiewaczek kościelnych. Z czasem, gdy chóry zaczęły się składać wyłącznie z amatorów, zdolniejsi z inteligencji coraz rzadziej zjawiają się w szeregach kościelnych chórzystów. Ztąd niebawem powstało dziwaczne nprzedzenie, że w chórze kościelnym „nie wypada“ śpiewać nikomu z „towarzystwa“. Błędny ten pogląd egzystuje i za naszych czasów. Wstydzimy się przyjąć udział w śpiewanej modlitwie, jeżeli nie widzimy swego „otoczenia“ w kościele nawet, gdzie wszyscy są równi przed Panem. Dawniej biskupi, pralaci, króle, senatorowie śpiewali „godzinki“ wspólnie z ludem lub z zakonnikami. Śpiew wspólny zachęcał naszych praocjów do modlitwy gorącej i szczerzej, bo wierzyli w prawdę słów Pisma św.: „Gdzie was jest kilku, tam i ja z wami“.

We wspólnym śpiewie dusze nasze mimowolnie się łączą w jedną duchową i tak jednogłośnie, szczerze wielbią Boga we wszechstworzeniu. A gdy weźmiemy jeszcze i to na uwagę, że mistyczna treść psalmów i hymnów wyjaśnia nam symbole dziwne Niekrwawej Ofiary ołtarza, wtenczas dopiero zrozumiemy, jaka to powinna być łączność chóru z kapłanem, jaka łączność serca z Chrystusem, w Hostyi Utajonym, któremu niewidome chóry aniołów towarzyszą, jednocześnie się ze śpiewakami w wspólnym hymnie chwały. Zaszczyt to więc wielki być członkiem chóru! Szczycono się kiedyś uczestnictwem w chórze, bo zaliczano śpiewaka do sług ołtarza. A dziś? Popis z jakąkolwiek *solową*, namiętną arją—no! to jako tako „wypada“. Ale przyjęcie udziału w śpiewie wspólnym — to już ma być „niestosowne!“

Czasby zaprzestać bawić się w te niedorzeczne, zaśniedziałe przesady, a z całym sercem przyczyniać się do zakładania chórów ze szczerą intencją wskrzeszenia świetnej epoki naszych Zielińskich, Szadków, Szamotulskich. Wśród nas widzimy przecie zdolne twórcze talenta na niwie świeckiej muzyki, takich jak: Noskowski, Paderewski, Gawroński i inni; czemuż byśmy nie mogli mieć dalszych kontynuatorów epoki klasyków kościelnych? Trzeba tylko chętnem sercem poprzeć sprawę zakładania chórów i częściej zająć do historii i wiekopomnych wzorów, a sprawę reformy posuniemy szybko.

A. Miller.



LITERATURA I KRYTYKA.

Opuściły prasę następujące rzeczy:

Antyfony do Matki Bożej. *Herman Bauerle* opracował na cztery głosy antyfony do Matki Bożej: *Alma Redemptoris*, *Ave Regina*, *Regina Caeli* i *Salve Regina*, z których ostatnia jest najładniejszą. Cena part. 80 fen.; gł. po 15 f. Wyd. Dorn.

Missa III de Spiritu Sancto. *Aug. Engler* utwór ten dedykował Jego Księżęcej Mości Księdzu Maksymilianowi Saskiemu, który nie dawno odprawił w Dreźnie prymicye. Kompozytęca ta pod każdym względem zasługuje na odznaczenie. Cena part. 1 m. 25 fen. Wyd. Reichel.

Offertoria. *P. Otto Korumüller* wydał dwanaście ofertoryów na dwa równe głosy. Kompozytor odznacza się erudycją w kompozycyach swoich. Najwięcej pisał on i pisze na chór żeński i chłopięcy.

Laudes Diversae. *J. S. Ponten*, kapelmistrz w Zwolle wydał dziesięć łacińskich hymnów i antyfon, jak: *Veni Creator* na cztery głosy, dwa *Tantum ergo*, cztery antyfony do Matki Boskiej, kończące zwykle nabożeństwo brewiarzowe, *Magnificat* VII tonu, *Ave Maria* i *Miserere* w II tonie na trzy głosy. Zbiór ten ze wszech miar zasługuje na zalecenie. Wyd. Fr. Wagner w Lipsku.

Missa in hon. S. Caeciliae. *J. Quasthies*, kompozytora tej mszy, można śmiało zaliczyć do pierwszorzędnych sił muzycznych w świecie. W każdej jego pracy widać nadzwyczajną umiejętność kontrapunktu. A na szczególniejszą zawsze wzmiankę zasługuje akompaniament organu. Msza ta jest w dwóch wydaniach: op. 8-a na sopran i alt, i op. 8b na sopran, alt, tenor i bas. Wszakże czterosystemowe opracowanie jest piękniejsze. Cena op. 8a, part. 2 m.; gł. po 25 fen.; op. 8b, part. 2 m. 40 fen.; gł. po 25 fen.

Litaniae Lauretanae ś. p. ks. dr. *Fr. Witt* zostawił po sobie wiele niedrukowanych kompozycy, pomiędzy któremi powyższa litania do Matki Boskiej zasługuje na wzmiankę z powodu swej piękności. Ks. Witt, będąc dyrygentem przy kościele parafialnym w Ratysbonie (S. Enmerams Kirche), ułożył ją dla swego chóru. Opuściwszy tę posadę zapomniał widocznie o swem pięknem dziele i dla tego jej drukiem nie ogłaszał. Wydana jest w tonie F-dur, na cztery mieszane głosy z organem. Korekty w niektórych miejscach, podjął się zdolny muzyk, dyrygent katedry Ratysbońskiej ks. E. Engelhart. Cena part. 1 m. 60 fen.; gł. po 30 fen. Nakład Bösseneckera.

PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze na dwa równe głosy, średniej trudności.

71. Koenen, Fr. op. 43. *Missa in hon. S. Ursulae*.

Msza dla głosów żeńskich więcej się nadająca: napisana jest w tonie miksolydyjskim mieszanym. Częsta w „Credo” recytaacya, na jednym tonie wielu naraz słów, nie zawsze okazuje się piękną. Cena part. i gł. 1 m. 70 fen. Wyd. Pawelek.

72. Koenig. Thad. op. 9. *Missa in hon. S. Aloysii*.
Akompaniament organowy nie jest dla wszystkich organistów dostępny; do wykonania. Msza jest bardzo piękna. Głosy nadające się do wykonania są: sopran i alt. Cena part. 1 m. 50 fen.: głos po 25 fen. Wyd. Böhm.
73. Moczyński. Leon Ks. *Missa in hon. B. Mariae V.*
Msza bardzo piękna i może być tak przez żeńskie jako i przez męskie głosy wykonana. Cena part. kop. 50. Wyd. Redakeyi naszej. Wychodzić będzie w dodatkach muzycznych „Śpiewn Kościelnego“.
74. Niek. W. op. 9. *Missa secunda*.
Kompozyta powyższa jest w dwóch wydaniach: na dwa głosy: sopran i alt, i na cztery: sopran, alt, tenor i bas z organem. Kyrie i Benedictus tej mszy są eokółwiek za długie. Cena part. 2 m.: gł. po 30 fen. Wyd. Borgmeyer in Hildesheim.
75. Piel, P. op. 46. *Messe für zwei Kinderstimmen*.
Credo tej mszy ma wstawki choralne. Cena part. 1 m. 50 fen.: gł. po 20 fen. Wyd. Schwann.
76. Schaller, F. op. 32. *Missa prima*.
Msza piękna. Kyrie wydawać się dobrze będzie, jeżeli w tempo „Adagio“ wykonaniem zostanie. Cena part. 1 m. 20 fen.: gł. 60 fen. Wyd. Bössenecker.
77. Schaller, F. op. 33. *Missa duarum vocum*.
Drugi głos (alt) jest *ad libitum*. Wykonywujac na jeden głos, można mszę tę śpiewać przez tenor lub sopran; na dwa wszakże głosy lepiej jest śpiewać przez wyższe głosy: sopran i alt. Cena part. 1 m. 20 fen.: gł. 60 fen. Wyd. Pawelek.
78. Schaller, F. op. 1. *Missa „Hodie Christus Natus est“*.
Msza ta może być śpiewana tak przez męskie jak przez żeńskie głosy. Oprócz dwugłosowego obrobienia jest jeszcze trzygłosowe opracowanie na sopran, alt i bas. Cena part. 1 m. 80 fen.: głos po 50 fen.
79. Singenberger, J. *Missa in hon. Purissimi Corlis B. Mariae V.*
Msza tak pod względem praktycznym jak muzycznym zasługuje na wyróżnienie. Praktyczna strona w tem się ujawnia, że jest w podwójnem wydaniu: na dwa głosy sopran i alt; i na trzy (S. A. B.). Pod względem muzycznym nie można zarzucić. Jest bowiem w niej dobra, prawidłowa deklamacya, zasadnicze prowadzenie głosów pojedynczych i piękne przeprowadzenie tematów. Cena 1 m. 20 fen. Wyd. Pustet.
80. Stehle, G. E. *Missa „Salve Regina“*.
Spotykamy się z kompozytorem, który talentem może współzawodniczyć z najpierwszemi potęgami w muzyce. Msza ta jest jedną z najlepszych. Nagrodzona została na konkursie. Napisana jest dla sopranu i altu. Tenor i bas *ad libitum*. Cena part. 1 m. 40 fen.: gł. wsz. 50 fen. Wyd. Pustet.
81. Stehle, G. E. op. 50. *Missa in hon. B. M. V.*
Mszę tę można wykonywać: na jeden głos, na dwa równe głosy i na cztery mieszane. Cena part. i gł. 2 m. 80 fen. Wyd. Böhm.



ESTETYKA

przez

Antoniego Millera.

CZĘŚĆ I.

O PIĘKNIE I IDEALE.

Spółcześni pozytywni estetycy badali piękno jako sensualiseci, zapatrzeni w siebie, oddając pierwszeństwo zmysłom na ich mniemaną jakoby wyrazistość i pewność. Ale ich pewność już dawno uległa wątpliwości. Przekonywują o tem nie tylko liczne złudzenia, którym zmysły podlegają pomimo wszelkiej wyrazistości i pogładowości ich świadectwa, lecz nawet proste porównanie wrażeń wzrokowych i słuchowych z naukowemi teoryami fizyki o świetle. Okazuje się bowiem, że przedmiotowe przyczyny tych wrażeń, drgania eteru i powietrza,—nie są wcale podobne do ich podmiotowych skutków, że w rzeczywistości, niezależnie od naszego oka i ucha nie ma wcale ani światła ani barw, ani dźwięków, które wytwarzają się i istnieją jedynie w nas samych jako *stany podmiotowe*.

Sensualizm estetyków swą jednostronnością zrujnował estetykę, ponieważ w niewłaściwy, niefilozoficzny sposób zabrał się do badania jej podstawowego pojęcia piękna, a nawet usunął je, jak to widzieliśmy u Verona. Unikając zawzięcie metafizyki, sensualizm nie chciał rozprawiać o istocie, o bycie przedmiotowym piękna, a tem tylko namnożył sobie niepokonalnych trudności. Z pod oczu jego usunęło się nie tylko czysto duchowe, oderwane piękno, lecz i piękno pochodne, ujawniające się w zjawisku. Pozostał mu tylko swój własny, niepewny, zmysłowy świat, którego objawy nie dają się skupić w pewne uzasadnione prawa, jasno sformułowane.

Piękno może się objawić w *obiektywnem zjawisku*, stanowiąc z nim jedność; sam sposób naszego mówienia przemawia za tem. Przecię powiadamy widząc cokolwiek lub słysząc: „Ach to piękne, to ideał piękna!“. A ponieważ zowieśmy ideałem oderwaną ideę w zjawisku, uzmysłowioną z najczystsza prawidłowością, stąd wypływa, że i ideałowe piękno może się objawić w *obiektywnem zjawisku*, może mieć swój *wyodrębniony byt*, niezależny od naszego ja, więc może obierać siedlisko w naturze i w tworach sztuki. Dla tego na *piękno w zjawisku* możemy patrzeć jako na *jedną* duchowej treści zmysłową formę; rozpatrując tę jego formalną, dotykając formę, musimy posługiwać się organami zmysłów wzroku lub słuchu, analizując piękno jako treść duchową zmysłowego objawu, możemy posiłkować się tylko estetycznemi potęgami ducha. Słowem, piękno jako ideę uzmysłowioną musimy już rozpatrywać z uwzględnieniem praw zmysłów i ducha.

Trzeba więc koniecznie określić, co to jest piękno w zjawisku ze stanowiska metafizyki i psycho-fizjologii. Naszem zdaniem można pogodzić metafizyków, wykazując, że pojęcie piękna nie jest proste, lecz *złożone*, a to składane czynniki wykryła zarówno dawna metafizyka, jak dzisiejsza psychofizjologia. Jeżeli się to nam uda dowieść, będziemy mogli dać syntetyczne określenie piękna.

Cóż więc nam mówią o pięknie fizjologowie par excellence?

W każdym zjawisku *istota i forma*, powiada Lemeke, powinny się doskonale *wypełniać*. jeżeli chcemy odebrać wrażenia piękna i czystego zachwyty, nie gubiąc się w nierozwiklanej sprzeczności.

Wypełnienie to może nastąpić wtedy, kiedy forma czysta zjawiska wpływa na zmysły podobnymiż składowymi czynnikami, którymi wpływa duchowa treść, istota zjawiska na nasze estetyczne polegi ducha. Jeżeli istota zjawiska wywołuje czysty zachwyt ducha, to również forma zjawiska musi wywołać zadawalniającą wibrację zmysłów estetycznych (wzrok, słuch) pośredniczących między oglądanym obiektem a oglądającym duchem-subiektem. Jednem słowem: pełnię odczucia estetycznego daje *forma obiektu* i istota jego, wsparte na wspólnych podstawach, które, syntetyzując materyalną formę z duchową treścią, ułatwiają zrozumienie piękna obiektywnego i jego składowe czynniki.

Mamy trzy składowe czynniki obiektywnego piękna, bez których żadne zjawisko nie możemy nazwać pięknem: 1) *rozmaitość*; 2) *proporcjonalność*; 3) *jednolitość*. Czynniki te uznaje zarówno fizjologia i psychologia jak i dawna metafizyka. Pewna przewaga, któregośkolwiek z czynników z ujmą drugiego, umala *doskonałość* piękna, które pragniemy widzieć możliwie *zbliżone* do ideału absolutnego piękna. w Absolucie bowiem możemy znaleźć łączność tych czynników w idealnej równowadze: dla tego i mówiliśmy wyżej, że piękno bezwzględnie doskonałe może być tylko w Absolucie—Bogu, nam zaś pozostają odbłaski jego, wielkie zarysy niedoścignionego prototypu. Ale i te okrucieży wystarczają nam, śmiertelnikom: tak blask piękna jest dla nas ponętny; rwiemy się ku temu pięknu, gdziekolwiek ono swój rąbek uchyli. Ponieważ zaś nie możemy dojrzeć je w zjawisku bezpośrednio duchem, przeto uciekamy się do pośrednictwa zmysłów, które są nader wrażliwe na formę zjawiska. Z tego powodu, zamierzając dać syntetyczne określenie piękna, uwzględnimy w niem nie tylko te czysto oderwane czynniki, które duch wszechpotężny ogląda, lecz nadto i czynniki formy materyalnej, sprawiające rokosz zmysłom.

Najbardziej idealna treść obrazu lub muzyka wysoce natchniona zrozumiałą nam się staje jedynie drogą zmysłów wzroku i słuchu, ale nie można w danym razie patrzeć na nie jako na bierne przesyłacze myśli obrazu lub utworu muzycznego do głębi ducha naszego: i zmysły mają niepośledni udział w swej pośredniczącej funkcji, i one również są wrażliwe na piękno konkretnej formy. Jak logika i poczucie estetyczne domagają się od duchowej treści piękna *rozmaitości*, — tak również natura zmysłów wzroku i słuchu jest taką, że nie znosi braku *jednolitości*, *rozmaitości* i *proporcji* w materyalnej formie. Wyjaśnimy rzecz tę szczegółowiej. (c. d. n.)



ROZMAITOŚCI.

—o—

Przyjemność i korzyść zarazem. Najwięcej jest ludzi, żyjących tylko dla przyjemności. Mało jest takich, co z przyjemnością korzyść łączą; a szukać by trzeba tych, co dla pożytku duchowego wszystko inne pomijają. O świętych nie chcę tu mówić, bo ich śpiew, mam nadzieję, w niebie dopiero usłyszę, ani też wspominać będę o ludziach tego świata; raczej przytoczę słów kilka o tych, co, korzystając z przyjemności dozwolonych, o korzyści tak duchowej jak ziemskiej nie zapominają.

Niedawno powrócili z pielgrzymki do ziemi świętej czterej pątnicy z diecezji Płockiej i sąsiedniej, z których, gdy jeden z wrażeniami świętymi dzieli się z czytelnikami „Przeglądu Katolickiego”, drugi zwolenników „Śpiewu Kościelnego” informuje o muzyce i śpiewie słyszonym w podróży. Są i inni, co nie w tak odległe puszczając się strony, z tego co widzieli i słyszeli chcą coś opowiedzieć. Lecz naprzód posłuchajmy ks. profesora Dmochowskiego, a później ks. prefekta Kowalewskiego.

Wrażenia ze śpiewu i muzyki na Wschodzie.

W Skutari, azjatyckiej części Konstantynopola, w pobliżu lasu cyprysów (pola umarłych) wznosi się Tekje, klasztor derwiszów. Jest to skromna budowla z przyległą salą, przeznaczoną do nabożeństwa, do której nas wprowadzono za stosowną opłatą (bakeczysem). Nietylko że jest pozbawiona wspaniałości i komfortu świątyni stolic europejskich, lecz zgola niezem nie przypomina, że to dom modlitwy. Arena, z trzech stron odgródzona kratkami, rezerwuje się derwiszom, po za kratkami ławy ze zwyczajnych desek służą dla publiki europejskiej. Deski posadzki nędznie złożone uginają się pod stopami, jak klawisze pod palcami grającego. Środek zajmują porzucone niewyprawne skóry baranie. U szczytu mirhab czyli framuga obita zużytymi dywanami i jakimiś znaczkami, jest to miejsce wskazujące kierunek Mekki, w jakim muzułmanie podczas swych modłów zwracać się zwykli. Sporo jeszcze skór leży tak na dole jak i w górze zawieszonych nad głowami widzów galeryi. Powoli miejsca wypełniać się poczęły zwiedzającymi. Nareszcie ukazuje się szejch, stary i poważny turek w swoim benisie, długim płaszczu o szerokich rękawach, za nim gromada derwiszów ani z wyglądu ani ubrania niezem się nie różniących od tych tureków, z jakimi się spotyka co krok na ulicy.

Zauważyć tu należy, że jest to klasztor derwiszów śpiewających, albo jak lepiej Niemcy zowią wyjaących, dla odróżnienia od innych tak zw. tańczących, ponieważ jedni śpiewem może najbardziej do wycia psów lub wilków zbliżonem, drudzy wywijaniem najrozmaitszych wykrętasów czeleć mają Istotę najwyższą... Szejch zajął miejsce na czele przy mirhab, inni na środku, każdy na swojej zasiadł skórze. Z początku szło dość cicho i spokojnie, odmawiano modlitwy głosem przytłumionym, gęste bito pokłony i całowało ziemię. Jak strumień górski z początku ledwo się zdradza głuchym odgłosem ukrytego swego biegu, gdy się zaś wydostanie na powierzchnię i pocznie staczać po piętrzących się skał spadzistości, niezem niepokonany wokoło roznosi szum i łoskot nie zostawiając obojętnym żadnego przechodnia, tak i nabożeństwo derwiszów zrazu niepozorne potem przeszło w tak ożywione tempo śpiewów i ruchów najrozmaitszych, iż nietylko niemożna było być obojętnym, choćby przy najmniejszych nerwach, lecz użyć trzeba było niemałej dozy cierpliwości, żeby do końca doczekać.

Jeszcze było dość przyzwyczajenie, gdy pokłony zamieniono inną ceremonią. Siedząc po turecku utkwione mieli oczy w zwrócone do twarzy dłonie, z panieci coś mówili, i od czasu do czasu zwolna się obracając na siebie się spoglądali. Wtem rozległ się głos jednego derwisza i wnet się zerwawszy stanął w zwartym szeregu u kraju areny tworząc podwójnie łamaną linię, której końce pomnażały się w miarę przybywających jeszcze więcej derwiszów. Skóry zebrano na dwie kupy, na których niebawem zasiadło kilku zapewne godniejszych derwiszów w towarzystwie przybyłego jak węgiel murzyna, który chrapaniem swego głosu najwięcej robił dysonansu. Teraz dopiero zaczął się rwetes.

Jeśli dźwięki wydawane można nazwać śpiewem, to łączono ten śpiew z różnemi po sobie idącemi poruszeniami ciała. W takt chylali się to naprzód to w tył, rzucali się w jedną lub drugą stronę. Gdyś to obserwował nie wiedzieć za kogo ich miałeś brać: pajaców nie pajaców, żołnierzy w mustrze nie

żołnierzy, gimnastyków czy akrobatów. Głos wydobywał się z piersi, w sposób gwałtowny, z wyciągnięciem szyi, przy nieznacznym ust roztwieraniu. W zmieszanym chorze głosów uledeż można było złudzeniu, że się jest w menażeryi, gdy z powodu zaniedbanego terminu pożywienia lwy, tygrysy, lamparty, wilki występują ze swym rykiem do wspólnego chóru. Zaniepokojony czekałeś, kiedy jeśli się już nie wszystko skończy, to przynajmniej nowy zacznie się kawalek, lecz głosu alarmującego na zmianę długo oczekiwać się nie mogłeś. Tuż obok siebie ryczało dwóch skaczących derwiszów różnej kompleksyi: jeden chudy a wysoki, drugi tłusty i przysiadły. Pot się łął z tłustego strumieniem, za to nie osłabł jak chudy, któremu zupełnie w gardle zaschło. Młodziutki a zapalony jeden moślemin tak się rozfanatyzował, że gdy inni już przestawali on jeszcze spazmatycznie ze siebie wyrzucał powtarzaną zwrotkę —Allah, Muhamet, Soliman, Achmed, Al-Ilah...

Ktoby nie wierzył do jakiego stopnia zezwierzęcenia doprowadza człowieka niedorzeczność błędów religijnych, fanatyzm, oraz zaniedbanie i wyrodnienie śpiewu, tej potężnej dźwigni życia duchowego, temu radziłbym udać się na Wschód, zwiedzić Tekje derwiszów i wybyć do końca na ich nabożeństwie.

Jest to, o ile mi wiadomo, jedyny śpiew religijny, z jakim się można spotkać u Turków. Nie wiem, czy można znaleźć inne zjawisko, któreby lepiej od tego wskazywało, jak śmiertelnie schorzała jest dusza muzułmanizmu. O ile inaczej przedstawia się śpiew kościoła katolickiego w zestawieniu z muzułmańskim.—tak pewno, jak pienia aniołów w niebie w stosunku do wycia potępionych w piekle. Słysząc u nas nieraz naleyście i pobożnie wykonywany śpiew można powiedzieć: lepszy śpiew niż śpiewacy. Co się zaś tyczy Turków tak moralnie upadłych i ich śpiewu powiedzieć raczej należy: lepsi są sami od swojego śpiewu.

Co piątek odbywa się ceremonia selamliku, na którą sułtan udaje się wśród największej parady. Nim się ukaże tłumnie zgromadzonej publiczności, na placu i ulicach przed meczetem Chamidieh zbierają się i defilują oddziały wojska, każdy ze swoją orkiestrą na czele, co jedna przegra marsza, druga zaczyna. Było takich orkiestr kilka, może z dziesięć. Trąby po większej części mają w użyciu, jedna czy dwie grały na fletach i piszczałkach. Nawet gdy idą z nut grają, — w ten sposób że je przytwardzają do przyczepionych zrzęcznie przed sobą pulpików. Nie reczę za dokładność wykonania, bo nie wiem czy turek cokolwiek zrobić dokładnie jest zdolny, wszakże weale nieźle im się udawało. Gdy się sułtan ukazał, a głos donośny srebrnej trąbki zwiastował wszystkim jego przybycie, z minaretu dał się słyszeć śpiew muezzina. Z głębi krtani dobyty niby jedwabną wstążką ciągnął się diskantem i fale powietrza pokonywając dominował nad gwarem, jaki z powodu poruszenia się obecnych, pozdrawiania i odpowiedzi wojsk powstawał. „Bóg jest dobry, tak wołał, Bóg jest wielki, Bóg jest miłosierny, pójdźcie modlić się do niego“. Jest to specjalny muzułmański ton i nienaśladowany. Spotykaliśmy się z nim nieraz i potem, gdy wyznawców Koranu wzywał na modlitwę.

Lecz czas już byśmy się zwrócili do śpiewu i muzyki kościoła katolickiego na Wschodzie. O czem opowiem w listopadzie. *Ks. P. D.*

Z Goworowa, p. Ostrołęckiego. Korzystając z wakacyj szkolnych, które w tym roku wyjątkowo dłużej trwały, pod koniec sierpnia pojechałem do Goworowa, aby odwiedzić miejscowego proboszcza, ks. A. Bryczyńskiego, mojego dawnego profesora seminaryjskiego, i zarazem zobaczyć nowowbudowany kościół, o którym wiele pochwał słyszałem. Idąc w niedzielę do kościoła o godzinie 9-iej rano, usłyszałem śpiew na głosy. „Czyżby to już miała być suma?“ — pomyślałem. Jakże mile zostałem zdumiony, gdy przekonałem się, że to lud wiejski śpiewał różaniec na trzy głosy. Z prawdziwą przy-

jemnością go słuchałem, bo nader miłe sprawiał wrażenie dla serca i ucha. Po odprawieniu mszy św., wróciwszy do plebanii, rzekłem do księdza proboszcza: „Jakże tu pięknie śpiewają; jestem zachwycony...” — „To nie moja zasługa — odpowiedział ks. proboszcz — ale księdza wikarego, Burawskiego. Gdy przybył do Goworowa zapytał mię, czy może dotychczasowy śpiew w kościele zreformować i zaprowadzić nowy, czysto liturgiczny? Rozumie się, powiedziałem mu, że nie tylko pozwalam, ale owszem — bardzo o to proszę“. Wkrótce nastąpiła pożądana reforma i takowa odbyła się bez gwałtownego wstrząśnienia miejscowych stosunków i osób. Młodzież i starsze osoby, zachęceni przez swoich przewodników duchownych, ochoczo garnęli się na lekeye śpiewu, którego zaczął uczyć wzmiankowany wyżej ks. P. B., młody i utalentowany kapłan, dobry muzyk, śpiewak, a nawet malarz, pojmujący w całej doniosłości ową wzniosłą maksymę: „Omnia ad maiorem Dei gloriam“. Praca jego była mozolna, ale za to w krótkim stosunkowo czasie, wydała piękne rezultaty. Zasługuje ona na tem większe uznanie, gdy zważymy, jakie trudności napotyka dyrygent na parafii, która składa się z wielu wiosek, o kilka lub kilkanaście wiorst odległych od kościoła. Nawet po większych miastach dyrygenci chórów mają nieraz wiele kłopotu ze śpiewakami, którzy nieakuratnie uczęszczają na lekeye. Kapłan na wsi jeszcze więcej znajduje trudności. Lud wiejski przez cały dzień jest zajęty pracą w polu lub przy domu i doprawdy trudno od niego wymagać, aby po całodziennem umęczeniu szedł kilka wiorst na naukę śpiewu. Z konieczności więc lekeye mogą się odbywać tylko w niedziele i święta, gdy już w kościele skończy się nabożeństwo. Ale gorliwość o chwałę bożą zdola usunąć wszelkie przeszkody. Księdzu P. B. można powinszować, że nie tylko umiejętnie rozpoczął dzieło reformy śpiewu kościelnego, ale takowe pięknie dalej prowadzi. Obecnie w kościele goworowskim w niedzielę i święta już o godzinie 6-ej rano rozpoczynają się godzinki, potem o wpół do 8-ej lud śpiewa na 3 głosy różaniec według nut ks. Lewandowskiego. Podczas sumy udatnie są wykonywane kompozycye Molitora „O Crux“, Hallera „Missa Quarta“, cześci zaś zmienne — z graduálu. Po sumie lud odbywa ze śpiewem drogę krzyżową przed staeyami, o których należy wspomnieć, że artystycznie zostały odrobione przez rzeźbiarza z Warszawy, p. Panasiuka. Po odśpiewaniu drogi krzyżowej następują nieszpory. Takowe najciszej według przepisów liturgicznych są wykonywane na głosy. Po niesporach lud śpiewa różne pieśni do Matki Boskiej, albo też druga partya bractwowych śpiewa różaniec. Potem jeden z miejscowych kapłanów wygłasza naukę katechizmową, wreszcie, gdy już lud wychodzi z kościoła, jeszcze pozostają „devotissimi“ i śpiewają pieśni do Matki Boskiej. Tak więc lud wiejski w Goworowie z małemi przerwami śpiewa w niedziele i święta przez 12 godzin. Tym sposobem i chwała Boża kwitnie, i serca ludzkie coraz lepiej urabiają się dla cnót ewangelicznych. Lud nie śpieszy na „muzykę“ i nie czuje ochoty spędzania wolnego czasu w karczmie, bo cały dzień świąteczny ma po bożemu zajęty. Z tego powodu w 48-miu wioskach, składających parafię Goworowską, niema ani jednej karczmy, jest ich tylko kilka w samem Goworowie, ale one nie cieszą się powodzeniem. Pewien wyższy wojskowy, gdy był z wizytą u ks. proboszcza, wyraził swoje zdumienie, że choć to była niedziela, na ulicy jednak nie widział żadnego pijanego człowieka. Niezbyt dawno ks. Maryański podał w „Przeglądzie Katolickim“ projekt, aby prostaczków odebrać od różnego rodzaju pohulańek za pomocą urządzania kółek śpiewaczych. Z pociechą mogą mu teraz powiedzieć, że jego myśl szczęśliwa już dawno była zastosowana w Goworowie i błogą okazała się w skutkach.

Oddając *sumam cuique*, kierowałem się myślą, że to, co dotyczy chwały bożej i pożytku bliźnich powinniśmy ujawniać dla wiadomości innych, bo *exempla trahunt!* Ks. T. Kowalewski, Naucz. Rel. w Gimn. Ż. w Płocku.

Konserwatorium Warszawskie przy wielu zmianach, jakie w ostatnich czasach poczyniło w personelu nauczycielskiem, ważną i nader pożyteczną rozwiązało kwestyę co do obsadzenia posady nauczyciela klasy organowej. Kończący konserwatorium, a specyalnie organ, ubiegają się najczęściej o posady organisty, dyrygenta przy kościołach naszych. Rada pedagogiczna konserwatorium rzeczzonego nie mogła lepiej zrobić, jak gdy posadę nauczyciela gry organowej oddała p. Kałużyńskiemu, organiście kościoła arkiatedralnego w Warszawie. Organistów jeżeli nie ksiądz, to organista dobry, pobożny może tylko wykształcić. Że z pokolenia nowego uczniów klasy organowej należy się spodziewać pożytku wielkiego, dość wspomnieć, iż inspektorem tego zakładu muzycznego jest p. Roguski, człowiek prawy, katolik gorliwy, który nie będzie obojętnem patrzył okiem na zbrocenia moralne tych, co później na chórze chwaleć bożą rozstawiać mają. P. Noskowski znów nie oszczędzi trudów, by organista był zarazem i kompozytorem. A zresztą p. Kałużyński, jako znawca przepisów liturgiczno-muzycznych, nie zaniecha wpajając w swych elewów zasady: iż przepis kościoła jest prawem samego Boga.

Takie są nasze życzenia, które oby Bóg dał zamienić się w rzeczywistość!

Korespondencya miejscowa. Otrzymać list z Płocka i pomieszczać go pomiędzy korespondencyami! byłoby to nieco za wesołe, tembardziej, że sami po większej części jesteśmy tego świadkami naoczniymi.

Oto co nam podaje ks. Bornik o swoim chórze w kościele parafialnym w Płocku:

„W uroczystość św. Bartłomieja wykonywaliśmy i *nieszpory falso bordone* i śpiewy *podezas sumy* na głosy.

Na nieszporach śpiewaliśmy antyfony i odpowiedzi z Antyfonarza Rz.

Podezas sumy śpiewaliśmy 3-głosową mszę Singenbergera „In hon. S. Stanisłai“.

Co do części zmiennych; to Introit wykonywał cały chór podług Graduału Rz. Graduale zaś, Ofertorium i Communio recytowaliśmy trzygłosowem falso-bordone.

Po odrecytowaniu ofertoryum śpiewaliśmy 4-głosowe „O sacrum Convivium“ (Melodya i harmonia ks. Witta).

Oprócz tego nauczyliśmy się już przedtem 3-głosowej *Masy J. Bieda* „Missa in h. S. Catharinae“, „Veni Creator“ ks. Surzyńskiego i ks. Witta; „Credo Unisonowe“ z Graduału Rz. (Modus III).

Uczymy się obecnie nieszporów o M. Boskiej—Groissa i „Salve Regina“ Müllera.

Chór składa się z 28 osób klasy roboczej. Na próby przychodzą dosyć chętnie“.

Tenże sam chór śpiewał podczas 40-to godzinnego nabożeństwa w kościele poreformackim na ostatnich nieszporach. Wywiązał się z zadania z całą umiejętnością rzeczy. W inne dni śpiewa sam organista stosując się do przepisów kościoła. (P. R.).

Od organisty z kościoła poreformackiego otrzymujemy następujące oświadczenie:

„Repertuar mój muzykaliów zawiera następujące utwory:

Molitor, op. Missa „Tota palchra“.

Molitor, op. 12 Missa in hon. S. Fidelis a Sigmaringa.

Molitor, op. 23 Missa in hon. S. Josephi.

Groiss, J. Missa in hon. S. Josephi.

Ks. Kowalski, Missa in hon. S. Familiae Jesu, Mariae, Josephi.

Nadto części zmienne śpiewam z Graduału Rzymskiego. Do nieszpórów używam Antyfonarza Rzymskiego". A że dobrze gra i śpiewa słuszna pochwała mu się należy. (P. R.).

† **S. p. E. Stehle** ur. dnia 16 kwietnia 1869 r., umarł 12 kwietnia 1896 roku.

Młody, zdolny, wiele obiecujący muzyk opuścił szeregi pracujących nad reformą muzyki kościelnej. Ukończywszy nauki w rodzinnym swem mieście *St. Gallen*, gdzie ojciec jego kompozytor sławny, jest dyrygentem katedralnym, udał się na studia muzyczne do Konserwatorium Monachijskiego. W r. 1892 w Ratysbonie widzimy go w szkole muzyki kościelnej. W tymże roku otrzymuje posadę dyrygenta i nauczyciela w szkole muzycznej w *Winterthur*.

Zalują go wszyscy znajomi, przyjaciele i koledzy, bo byłto i katolik dobry i człowiek szlachetny i muzyk świetny. Największą boleść ponosi ojciec zmarłego jedynaka, który cały swój talent, zdawało się, przelał w niego. Ohy Bóg pocieszył go w czem innem!



Korespondencye:

Z pod Sejn.

Dwukrotnie czytaliśmy w „Śpiewie Kościelnym” korespondencye z naszych stron. Autor owych korespondencyj zbyt pesymistycznie przedstawia stan śpiewu kościelnego u nas. Przypnać wprawdzie potrzeba, że zaniedbanie było i dotąd jest jeszcze widocznem; lecz w tem nie nasza tylko wina, gdyż, jak wiadomo, do niedawnych czasów wszędzie było to samo. Gdy zaś zasłużony na polu rozkrzewienia śpiewu kościelnego ks. Surzyński, począł nawoływać do reformy, znaleźli się tu i owdzie ludzie, którzy chętnie poszli za jego głosem i do dziś gorliwie pracują na chwałę Bożą i ku zbudowaniu wiernych. W Kolnie już od lat 4 istnieje zorganizowany przez ks. A. Dorochowicza chór z mieszczan i okolicznych włościan, którzy zgodnie, z zachowaniem właściwego tempa i znaków dynamicznych, na głosy męskie i mieszane następne wykonywują utwory: Johan. Diebold, Missa „Te Deum laudamus”. Haller Michael, Missa tertia op. 7. Haller; Missa Octava. Heinrich Wiltberger Missa op. 17. Joan Schweitzer: missa in C-dur. Ignatius Mitterer: missa brevis de SS. Apostolis op. 35. Furmanik: missa prima. Offertoria Aug. Wiltbergera i Singenbergera. Nieszpory Singenbergera i wiele innych z dodatków do „Muzyki Kościelnej”. Zapewne ani ks. Dorochowicz ani jego śpiewacy nie mają pretensyi do artyzmu, niesprawiedliwością jednak, sądzimy byłoby śpiewanie ich dość porządne nazwać „artyzmem” w myśl szanownego autora owych korespondencyj, t. j. karykaturą i parodią prawdziwej sztuki śpiewu kościelnego. Czyż raczej nie należy życzyć, aby jaknajwiększa liczba podobnych „dyletantów” rzucała się na pole „artyzmu”, nie zrażając się w początkach trudnościami i niewczesną a zbyt cierpką krytyką?

X.

Z dekanatu Włoszczowskiego, dyecezyi Kieleckiej.

Błogie owoce wydaje praca i starania około podniesienia śpiewu kościelnego w naszych świątyniach i kościołach parafialnym. Tu i owdzie słyszeć można plebanów, radzących nad poprawą śpiewu kościelnego w dyecezyi naszej, Kieleckiej. Gdzie niegdzie już porobiono pierwsze kroki i organiści wiejscy zaprowadzają śpiew liturgiczny w języku łacińskim. A choć to z trudnościami przychodzi, to jednak przy pomocy bożej i wytrwałości w pracy dojdziemy kiedyś do pocieszających rezultatów. Boć już dawno dawała się czuć potrzeba ulepszenia śpiewów podczas nabożeństwa kościelnego. W wielu bowiem para-

fiach trudno się było modlić, wysłuchać lub odprawić pobożnie mszę św. wtedy, gdy lud ze swoim organistą „ryczały, beczący Pana chwalili“. A było to niemal wszędy z małymi bardzo wyjątkami. Gdzie niegdzie nieżyli młodzi księża śpiewów ludowych, toć tam tylko można było spostrzedz harmonię w śpiewach. Był czas, gdzie po wsiach i miasteczkach w dycecezyi Kieleckiej zakładano muzykę kościelną na dętych instrumentach, na których grano podczas sumy w dniu świąteczne w kościołach miejskich. Czy to podnosiło ducha nabożeństwa, to już nie można rzeczą jest sądzić o tem. Dziś i ta moda ustala. A śpiewy kościelne i gra na organach odbywa się do woli uczestniczących samouczków parafialnych. Ad libitum celebrantis.

A jednak oddać należy sprawiedliwość naszym parafiom wiejskim, że się lubują bardzo, gdy słyszą śpiew liturgiczny piękny i harmonijny; chętnie łożą czas i ofiarę, aby tylko pięknie śpiewano w ich ukochanym kościółku. Śpiewaków nawet otaczają pewną cześcią w parafii, gdy wykonywują z pobożnością śpiewy kościelne.

Wiedział widocznie obecny ordynaryat dycecezyi Kieleckiej, bo okólnikiem urzędowym z dnia (5) 17 Marca b. r. № 610 polecił duchowieństwu nieść pomoc muzyce kościelnej — prenumerować Roczniki dla Organistów. „Śpiew Kościelny“ i t. p. Czy polecenie to wyda jakie owoce, czas niedaleki pokaże. Tymczasem rzadko gdzie daje się słyszeć na sumie choćby na odpustach język liturgiczny w śpiewach na chórze jak sobie tego życzy nasz Ojciec św. Leon XIII. Nie chcą tego zrozumieć confratres i opieszale traktują, a wprowadzenie języka liturgicznego łacińskiego jest niezbędnem i koniecznem.

Przed dwudziestu laty w seminaryum miałem szczególnie dwóch sędziwych profesorów ks. prałata Wnorowskiego regensa, późniejszego biskupa Lubelskiego i ks. Bierońskiego prałata katedry Kieleckiej, którzy prawie na każdej prelekcyi teologii Pastorskiej i Rubrum powtarzali swoim słuchaczom: „Carissimi, gdy rozesłani zostaniecie na parafie tylko język łaciński wszędy i zawsze wprowadzajcie do śpiewów, obrzędów i t. p. Bo nie wiadomo co nas czeka, gdy zaniedbamy ten język ukochany Matki Naszej Kościoła św.“

To też cześć, uznanie i wdzięczność należy się Szanownej Redakey „Śpiewu Kościelnego“, że swoją pracą, staraniem i energią płynącą z ducha miłości kościoła Chrystusowego, podejmuje się trudnego zadania zreformowania śpiewu kościelnego po parafiach naszych. Z całego serca więc życzymy w tej wielkiej a świętej sprawie powodzenia i przesyłamy staropolskie i katolickie nasze „Szczęść Boże—Boże Pomagaj“.

Ks. R. W.

Z Wilna.

W kościele św. Ducha od 1 (13) kwietnia do 1 (13) lipca wykonano następujące utwory: 1) Szöpf: Cecil-mes. in *a*, in *e*; 2) Witt: Missa in h. S. Ambr. Sept. t.; in h. s. Luc. op. 11; 3) Schweitz: Missa sol. op. 23 in h. s. Jos: Missa in g-moll; 4) Diebold: Missa op. 3; 5) Haller: Missa III op. 7; 6) Gliński: Missa tertii toni; 7) Glińskiego — również II-b; 8) „Ave“ Górczyckiego. „Omni die“ Diemedesa; 9) Offert., Grad., Com.—recitando solo lub chórem.

W innych kościołach, zwłaszcza w katedrze, stan muzyki najopłakaniejszy. Z prawdziwą przykrością wzmiankuje o katedrze, bo w każdej, widzę, korespondencyi zmuszony jestem do wykazania coraz to nowych przekroczeń i błędów. Wykonanie staje się już o tyle niemożliwem, iż na samo wspomnienie o dysonansach i bąkach muzycznych dreszcz bierze. Znam wielu gorliwych katolików, którzy w katedrze umyślnie zatykają uszy watą i chowają się do głębi kaplic, by uratować swe nerwy. I cóż się właściwie dzieje na chórze? Doprawdy niewiem, bo ucho nie w stanie wyróżnić ani melodyi, ani instrumentu, tylko słyszy hulaśliwy szmer. Chwilami wyskoczy konwulsyjny głos

sopranistki lub pomrukuje bas z barytonem, ¹ nad wszystkim zaś lamentują skrzypce (może Amati ze smyczkiem Vilauma? niewiem!). Przy słuchaniu takiej muzyki, czuje się jakiś niesmak, smutek, bo doprawdy nie przesadzam, *nikdy i nigdzie* nie słyszałem gorszej orkiestry i niezdarniejszego wykonania. Trochę dobrej chęci, pracy i talentu — i wykonanie prezentowałoby się inaczej. Ale cóż, kiedy tych trzech warunków brakuje orkiestrze wileńskiej. Poczóż tedy grać w Domu Bożym i przeszkadzać ludziom dobrej woli, ² którzy pragną żaden muzyk katedralny nie może przeżyć z pensyi, pobieranej w ilości 5 — 8 rubli miesięcznie (!). Każdy zarabia dając lekye, grywając w ogródkach, na balach, i z tego się utrzymuje. A nawet dyrygent ma z lekiej utrzymywanie dobre. Niechby więc każdy pracował po swojemu i do kościoła na chór nie wnosił świeckiego elementu. Niechby pozostał chór z organem. Lecz cóż kiedy niema komu grać na organie, bo czyż z królem instrumentów może dać radę *niespecyalista*? Organistą bowiem katedralnym jest *zakrystyan*. Nie możemy i nie mamy prawa wymagać poprawnej gry z kawałkiem chóru.

Powtarzam, że z przykrością piszę niniejszą korespondencję, ponieważ zaznaczam w niej ostateczny upadek muzyki, śpiewu i gry organowej. Może kto powie, że sędzę stronnice, że mam anse do skrzypków, klawecistów, trębaczy etc. śpiewaków i organisty. veniat, videat et audiat. Parafialne kościoły niektóre już przodują. A może to cofanie się — zapowiedź lepszych czasów? Daj Boże! Nawet w tem widzę wielkie prawdopodobieństwo, albowiem głos ogółu coraz bardziej przechyła się ku temu, by skasować orkiestrę; tak się wszystkim ona dała we znaki. Oby!

Largo.

Z Kowna.

Od czasu, kiedy słyszałem dobre już wykonanie mszy Wiltbergera (patrz kor. „S. K.“), chór katedralny tak dalece postąpił, że się już zbliża do szczytu artystycznego wykonania. Słuchałem z przejęciem w Wielki Piątek „in monte Oliveti“ — Hallera i „Tenebrae factae sunt“ — Kleina. Pierwszy utwór wyciska ły na słuchacza: prosta melodia i przejrzysta harmonia odtwarzają najdokładniej każde słowo; drugi — śmiałą, srogą harmonizacją przeraża słuchacza i wlewa weń nieucie świętej grozy. Pośpiech do wyjazdu nie pozwolił mi wysłuchać całego wieczornego programu.

Na Boże Ciało wykonano mszę Witta in hon. S. Fr. (na 4 gł. z organem). Wykonanie było bardzo dobre. Wolałbym jednak, by organ jeszcze ciszej towarzyszył chórowi. *Piano* jeszcze niema tej pełni i przezroczystości; chociaż w wykonaniu a capella ono się lepiej prezentuje. Recytowanie dobre. Słowem, wszystko w Kownie stało na fundamentalnych podstawach, zawdzięczając łaskawemu protegowaniu ze strony czcinygodniejszego pasterza i jego poparcie czynnemu środkami i radą. Obym nie był prorokiem, że katedra kowieńska stanie się z czasem Ratyshoną dla zachodnich gubernij.

Od św. Trójcy wykonano następujące utwory: 1) Haller — missa tertia na 2 gł. z organem; 2) Jaspers: na IV gł.; 3) Singenberg: M. Adoro, te na 2 gł.; 4) Witt: Missa in hon. S. Franc.

Allegretto.

Treść: Nicco z niedalekiej przeszłości. — Literatura i krytyka: Antyfony do Matki Bożej. Missa III de Spiritu Sancto. Ofertorya. Laudes Diversae. Missa in hon. S. Ceciliae. Litanie Lauretane. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Estetyka. — Rozmaitości: Przyjemność i korzyść zarazem, Wrażenia ze śpiewu i muzyki na Wschodzie, Z Gowerowa, Konserwatorium Warszawskie, Korespondencja miejscowa, S. p. E. Stehle. — Korespondencje. — 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 9 Сентября 1896 г. Друк Мieczysława Gutkowskiego в Пlocku.

SPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

LUŻNA KARTKA Z DZIEJÓW MUZYKI KOŚCIELNEJ.

 Sprawdzone jest pewnikiem, że sztuki piękne odzwierciedlają stan etyczno-umysłowy pewnego dziejowego okresu. Poniekąd na nie możemy patrzeć jako na barometr, wrażliwy do subtelności, na ciśnienie moralnej atmosfery społeczeństwa. Jak sztuki w ogóle zależą od różnorodnych zjawisk dziejowych, tak sporadycznie wzięta gałąź którejkolwiek z nich, jest w zależności bezpośredniej od zjawisk bliższych, a w pośredniej od dalszych. Tak np. muzyka skupia w sobie zasadnicze cechy *nastroju* pewnego okresu, poezya — cechy *ideatów etyczno-społecznych* i t. d. Te zaś znów nastroje i ideały mas i jednostek zależą od kilku przewodnich ideałów i prądów *całej* ludzkości, od jej bytu ekonomicznego i politycznego. Dzisiaj panuje sceptycyzm i pesymizm, egoizm, za nim dekadentyzm chorobliwy w literaturze, ostatecznie pornografia, zabijająca talenta. Każda gałąź sztuki pięknej potęguje się i maleje w miarę kierunku i stopnia siły idei czasu; zwłaszcza sztuki idealne — poezya, wymowa i muzyka odczuwają tętna epoki. Muzyka nawet dłużej przechowuje w sobie destrukcyjne ślady oddalonych i może zapomnianych przez ludzi wypadków politycznych, ponieważ o ile ona szybko wchłania wszelkie pierwiastki świeże, o tyle nieprędko rozstaje się z utartymi.

Zajrzyjmy nieco w przeszłość, by wskazać na główny pierwiastek upadku muzyki kościelnej, trwającej od dwóch wieków; pierwiastek — *nieśnoski polityczne* w drugiej połowie XVII w. Obok niego trwał i drugi — niebezpieczniejszy: — duch protestantyzmu. Ale obecnie nie będziemy o nim mówili. W jakiż więc sposób utarczki bojowe dały impuls stałemu konaniu muzyki liturgiczno-kościelnej?

Któraż zawierucha polityczna przeszła niepostrzeżenie w kraju jakim, by nie wpłynęła na zmianę prądów, kultury, ekonomicznego dobrobytu? Wieki XVI słyszał ciągle niemal szeceł oręża, a czasy walk długich nie arcykorzystnie wpływają na sztukę. Zwłaszcza najście Szwedów wykoleiło z normalnego toku rozwój nauki i sztuk

wyzwolonych. Nie czas było myśleć o nich, kiedy ruina panowała wszędzie: wsie palono, kościoły i klasztory zrujnowano, każda rodzina oplakiwała stratę. Duchowieństwo było prześladowane, tępięce przez rozjuszony dysydencki zółdactwo. Płądrowanie wojsk szwedzkich przeszkadzało biskupom rozciągając ścisłą swą baczność pasterską, przeto nie dziw, iż podupadła i karność kościelna. Umysły ogółu były podniecone; ten animusz rycerski mas rozbudził nie w jednym duchownym wrodzony pociąg Polaka do konia i pałasza, tak że nieraz zapominał i o brewiarzu. A gdy uciechła burza, fale jeszcze nie prędko się uległy. Wszelako absolutna anarchia nie mogła trwać długo. Zarządy świeckie i kościelne czynnie krzątać się zaczęły. Powstały sejmy i sejmiki, synody i t. p.

Opatrzność boska zawsze dawała kościołowi mężów energicznych w chwilach niepomysłnych dla niego. Do rzędu ich zaliczyć należy dzielnego biskupa Wileńskiego Konstantego Kazimierza Brzostowskiego (1696—1720). Działalność jego była gorliwą i wielostronną. Po objęciu rządów dycecezyalnych wystosował do duchowieństwa „List Pasterski“ (około 1697) i zaczął osobiście wizytować parafialne kościoły swej rozległej dycecezy. Teraz jeszcze można w wielu kościołach znaleźć ślady jego agendy pasterskiej: założenie kościołów, konsekrację takowych, weryfikację inwentarzy. Po gruntownem zbadaniu powodów wielu nadużyć i niedokładności, uznał za stosowne zwołać prowincjonalny Synod w 1717 roku dnia 3, 4 i 5 lutego. Po ukończeniu Synodu, polecił natychmiast wydrukować uchwały, nakazując je wypełniać starannie. Wszystkie statuta tego Synodu są nadzwyczaj jasno i stanowczo zdefiniowane, zwłaszcza paragrafy ¹⁾, dotyczące nakazu zaprowadzenia „upadłego już śpiewu liturgicznego“, jak brzmi § 136. Znać w nich, smutek pasterza, bolejącego nad „upadkiem świetności obrzędów, uskarżającego się na „niepomysłne czasy polityczne“, karcącego opieszałość duchownych. Ostatni to prawie biskup, który drogą synodalnego upomnienia wymagał bezwarunkowej naprawy rytu i śpiewu, uważając sztukę muzyczną nie tylko za czynnik, uświetniający nabożeństwo, ale za środek prezerwatywny dla ludu, pochopnego przed nabożeństwem oddawać się próżniaczce, biesiadzie i pijatce.

Przytoczmy dosłownie Decr. Synod. De Officiis, de cantu, librisque ritualibus § 134. „Doszło do wiadomości naszej, że *niesprzyjające czasy* wielce przyczyniły się ku upadkowi świetności religijnych obrzędów; skutkiem długiej *bezczywności*, w wielu miejscach wyszło ze zwyczaju co następuje: Jutrznia, której czas wyznaczony i sposób odprawiania jest podany w „Liście Pasterskim“. *Aspersya* z pro-

¹⁾ Cap. V. § 134—137.

cesyą parafialną, którą nakazuje na każdą niedzielę rytuał rzymski. Msza ze śpiewem choralnym i nieszpory w dniu świąteczne; lecz jedno i drugie skazane są prawie na wieczne zapomnienie. Obrządek popielcowy, uroczystości Wielkotygodniowe, zwłaszcza w Wielką Sobotę i w Sobotę przed Zielonemi Świątkami, procesye oktawy Bożego Ciała, również to, co należycie wszystko można było ustanowić dla obudzenia pobożności w ludzie,—nagannie było zaniedbywanem. Nawet z pomienionych obrzędów wiele już zapomniano; w kościele smutna panuje cisza; uważa się za wystarczające czytana msza w dniu świąteczne. Nie możemy więcej znosić podobnego upadku Czei Bożej i pobożności wiernych. Przeto powagą niniejszego Synodu obowiązujemy pod sumieniem księży proboszczów by usunęli z miejsca świętego tę brzydkość spustoszenia, by śpiew staro-kościelny i zastosowanie takowego, starali się przywrócić do obrzędów bożych, biorąc na uwagę, iż nie są godni nazwy kapłanów, jeżeli Ofierze Boskiej i św. Obrzędom nie przywrócą należytej świetności.

§ 135. W tym celu ci, którzy nie mają w swych kościołach ksiąg rytuałowych, niech takowo bez zwłoki sporządzą, rozpoczynając od mszałów, które w niektórych miejscach tak są podarte i wytarte, iż nie można odprawiać mszy. Mszały, które jeszcze mogą być naprawione, niech się księża starają odnowić, dopisując to, co czas popsuł, odnawiając Canon Mszy, przyłączając msze nowe. Jeżeli zaś starych ksiąg nie można naprawić zamienić je na nowe.

§ 136. Nakazujemy zachować, gdzie zaprowadzony, odnowić, gdzie zaniedbany, zaprowadzić gdzie niezaprowadzony, pobożny zwyczaj śpiewania Rożańca, Godzinek o N. P. N. M. P., litanii loretańskiej i Wsz. Sw., tudzież innych pobożnych pieśni i kołęd. Nietrudno przyjdzie zachęcić do tego śpiewu niewiasty i dzieci, a nawet mężczyzn. Zbawienną bowiem jest rzeczą wypełniać ranne godziny, przed wielkim 'nabożeństwem,' w których parafianie zwykle pijaństwu, próżnym i złym rozmowom się oddają, śpiewem pozytywnych pieśni na chwałę Bożą w kościele. Polecamy przytem księżom proboszczom budowę i naprawę organów. Niech tylko księża proboszczowie użyją tej roztropności i troskliwości dla czei Bożej, z jaką ludzie świeccy chodzą koło własnych spraw prywatnych, a nie będą się użalali na brak środków“.

§ 137. „Ponieważ księgi *sane przez się* nie śpiewają, należy wynająć znających się na śpiewie i obdarzonych pięknym głosem, którzyby nie tylko znali *Służbę Bożą*, lecz nadto mogli naprawić *wszędzie podupadłą* naukę śpiewu kościelnego“.

Jak widzimy z powyższych słów dekretów synodalnych, czasy nie sprzyjały swobodnemu rozwojowi muzyki liturgicznej i ludowej. Nie lepiej się działo w Gnieźnie i Poznańskiem, jako zauważyć można w dekretach Synodów Gnieźnieńskiego i Po-

znańskiego (1720 roku), które brzmią podobnie. W obec tego można się dziwić, że początek upadku muzyki kościelnej wydał jednak takich kompozytorów jak Gorczycki († 1734) i Maxylewicz († 1745), zamykających cykl polskich kościelnych klasyków XVI i XVII stulecia. Z tego poniekąd można wnioskować, że tradycja kompozytorów złotej epoki nie zagięła w owe czasy i że wpływy ich, jako też rorantystów krakowskich trwały, acz *diminendo*, prawie do 1740—50 r. Ale potem, o ile się daje zauważyć, niepoprawność ksiąg liturgiczno-muzycznych, szybko przyspieszała rozkład liturgicznego śpiewu, bo o to już w 1760 r. podręcznik śpiewu i obrzędów dla alumnów pod tytułem „Clericus“, zawiera takie dziwolągi, jak i ostatni kancjonał ks. Waszkiewicza¹⁾: neumy porozdzierane, melodye zmodernizowane, wykład błędny, niejasny i t. p.

Nie długo trwał wpływ nakazu biskupa Brzostowskiego, bo za silna była fala napływu muzyki protestanckiej, cisnąca się na chóry. W każdym razie należy się uznanie i wdzięczność czeigodnemu Pasterzowi, o którym można powiedzieć słowami Eklezjasty: „Wysławiajmy męże chwalebne, którzy umiejętnością swoją wynajdywali i śpiewania muzyczne i wiersze pisma wykładali. Ci wszyscy w rodzajach narodu swego sławę otrzymali, a za dni swych byli w pochwaleniu, którzy się za nich naradzili, zostawili imię, aby opowiadano chwały ich“ (Ekl. 44, 1—8).



O KONTRAPUNKCIE.

przez 1

Ks. Leona Moczyńskiego.



Kompozycja kilkugłosowa.

1. Jednoczesne, zręczne i prawidłowe połączenie kilku melodyj nazywamy kompozycją kilkugłosową, czyli polifoniczną dla odróżnienia od kompozycji homofonicznej, w której właściwa melodia dostaje się w udziale wyłącznie jednemu, pewnemu głosowi, podczas gdy inne głosy towarzyszą tylko danej melodii i zachowują względem niej miejsce zależne i podrzędne.

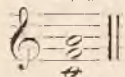
¹⁾ Wydany w Żytomierzu nakładem Zawadzkiego. Gruntowną o nim krytykę ob. w „Muzyce Kościelnej“ 1892 № 5.

2. Załatwiwszy się z kompozycją jednogłosową, przechodzi teraz szkoła w dalszym ciągu do ćwiczeń w kompozycji dwugłosowej; po niej następuje kompozycja trzy i czterogłosowa. W każdej z takich kompozycji służy nam jedna z melodyj podanych na str. 85 jako głos dany, jako głos i śpiew stały, w którym nic zmienić nie można, i dla tego nazywamy ten głos *cantus firmus*. Do tej stałej melodyi dorabiamy w kompozycji dwugłosowej głos czyli melodyę drugą i trzecią i t. d.; każda z tych melodyj nowo utworzonych względem danego *cantus firmus* nazywa się kontrapunktem (ob. str. 8).

3. W muzyce wielogłosowej brznią interwale jednocześnie; należy przeto teraz zbadać stosunek ich względem siebie.

Interwale mogą jako jednocześnie brzniące istnieć albo same dla siebie i wtenczas nazywają się konsonansami; albo one nie zadawalniają ucha, rozwiązują się raczej dopiero na konsonansach, i wtenczas nazywają się dysonansami. Konsonanse dzielimy na dwie klasy: *a)* konsonanse doskonałe, jakimi są: pryma, (unison), oktawa i kwinta; *b)* konsonanse niedoskonałe: tercya i seksta.

Do dysonansów należy: sekunda i septyma. Kwarta jest w kompozycji dwugłosowej zawsze dysonansem, w kompozycji trzy lub wielogłosowej tylko wtenczas, jeżeli powstaje bezpośrednio na najniższym tonie danej harmonii; np.



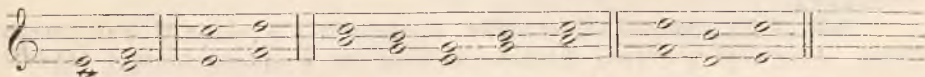
konsonujących; np.



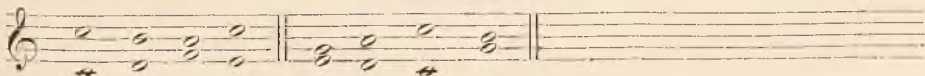
Konsonujący lub dysonujący stosunek interwałów względem siebie pozostaje takim samym i żadnym nie ulega zmianom, jeżeli interwał zwiększa się o całą oktawę; np. sekunda, posunięta o całą oktawę wyżej lub niżej daje nonę; jak sekunda, tak więc nona jest dysonansem; tercya daje przy podobnej kombinacji decymę; że zaś tercya jest interwałem konsonującym, przeto także decyma i t. d.

4. Ruch dwóch głosów razem brzmiących może być trojaki:

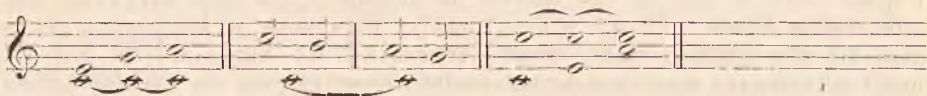
a) obydwa głosy mogą w jednym kierunku razem postępować; to nazywamy ruchem prostym (*motus rectus*); np.



b) jeden głos posuwa się w górę, drugi na dół; to nazywamy ruchem przeciwnym (*motus contrarius*); np.



e) jeden głos postępuje w górę lub na dół, podczas gdy drugi pozostaje na miejscu i tego samego trzyma się tonu; to nazywamy ruchem ubocznym (*motus obliquus*); np.



5. Tym, którzy posługują się którymkolwiek z tych ruchów, należy zwrócić uwagę na następującą, bardzo ważną regułę:

Ruch przeciwny i uboczny jest zawsze dozwolony i to bez wyjątku; lecz zakazany jest w kompozycyi ruch prosty do konsonansu doskonałego.

Jako błędne zaznaczamy więc z góry kombinacye następujące:



W powyższej, ważnej regule mieści się zakaz równoległych i ukrytych kwint i oktav. Kompozycya dwugłosowa domaga się stanowczo najściślej-szego tej reguły zachowania; kompozycya trzy i wielogłosowa zezwala w pewnych razach na ukryte oktawy i kwinty, lecz o tem wspomnimy we właściwem miejscu. Tu chcielibyśmy jeszcze zaznaczyć, że równoległe oktawy i kwinty są zawsze wzbronione.

Zakaz ruchu prostego do konsonansu doskonałego sięga jeszcze XIV wieku. Przyczyny tego zakazu należy szukać w tem, że konsonanse doskonałe osłabiają dla swej doskonałej zgody harmonię wielogłosową, podczas gdy przy konsonansach niedoskonałych staje się też harmonia wyraźniejszą i pełniejszą. Pochód więc harmonii wielogłosowej z konsonansu niedoskonałego do konsonansu doskonałego sprawia znacznie mniejsze wrażenie, aniżeli takiż pochód z konsonansu doskonałego do konsonansu niedoskonałego.

Doskonała zgodność interwałów w unisonie i w oktawie jest rzeczą jasną. Lecz i przy czystej kwincie zlewają się w sposób ludzający obydwaj jej tony, poprowadzone w kierunku prostym, jakby w jeden ton, co nakazuje nam czystej kwinty w prostym kierunku unikać, a natomiast posługiwać się i tu tylko ruchem przeciwnym i ubocznym.



LITERATURA I KRYTYKA.

O prawach ekspresji muzycznej. *Mathis Lussy.* Ostatnie lat 30 stały się widownią fenomenalnego prawie rozwoju wirtuozyi. Pedagogika muzyczna postępuje olbrzymimi krokami, ułatwiając możliwie prędki rozwój techniki, o której dawniejsi muzycy ani śnili. Jednak w tej dążności pedagogia weszła na grunt nieco jednostronny: mało uwzględnia *logikę* muzyczną, czyli inaczej — *ekspresję, wyraz*. Ekspresja jest duszą muzyki, a wirtuozya jej ozdobną szatą. Otóż źle, że obecnie prawie nie widzą *praw* tego *ducha* muzyki. Zwykle o tyle go słyszymy w wykonaniu, o ile artysta *hazwiałnie* sam wynajduje. *Ale nie każdy jest muzyczny z natury*, potrzebuje więc wiedzieć nie tylko *jak*, ale *dla czego* pewien frazes lub dźwięk powinien być *tak* oddany a nie inaczej. Należy zatem poznać pewne *stałe* prawa, któreby kierowały artystyczną ekspresją. Otóż prawa takowe wykrył zdolny teoretyk Mathis Lussy. Z trudnego zadania wywiązał się świetnie, dając możność następnie swoim rozwijać dalej tę ważną gałąź wiedzy muzycznej. W pierwszym rozdziale już autor zaznacza praktyczną metodę swych studyów. „Słuchałem — powiada — z największą uwagą gry najznakomitszych artystów, śledziłem wrażenia, jakimi byli przejęci, i notowałem pilnie te ustępy, w których uczucie ich *żywiej* się przejawiało. Przez takie cierpliwe studia doszedłem do przekonania, że w tychże samych następach artyści używają tej samej ekspresji, wyjawszymi drobnymi różniami, wynikającymi z ich temperamentu, specjalnego usposobienia i t. d. Z tej *identyczności* ekspresji zawartej w wykonaniu znakomitych artystów wyciągnąłem następujące trzy wnioski:

1) W obę tegoż *samego tekstu*, wszyscy artyści odbierają też same mniej więcej *wrażenia*;

2) identyczność jednych frazesów, pomimo różnych *indywidualności*, wskazuje na *bulową* okresów, w których leży zasada i źródła ekspresji;

3) uczucie i fantazja artystów nie mogą samowolnie przyjmować lub odrzucać doznanych wrażeń. Jednostajność gry artystów dowodzi istnienia *prawa*, któremu wszyscy ulegać muszą.

Te trzy zasady rozwija autor szeroko przez 266 str., wyjaśniając je przykładami, poczerpniętymi z różnych kompozytorów nowszych i dawnych: nadto tłumacz polski dodał wiele przykładów z muzycznej literatury swojskiej, czem dla nas podniósł wartość tej wiekopomnej pracy. Najlepiej są opracowane: Rozdz. IX — o akcentie metrycznym; — V o rytmie i VII — o poruszeniu nerwowem.

Zaglądać do tego arcydzieła młodzi muzycy, kierujący się na organizmów, bo w waszym stanie chyba jeden na stu słyszał coś o ekspresji, ale, nie mając możności słyszenia dobrej muzyki i ani też wskazówek, komponował prawa, które nie tylko psują charakter utworów, lecz manierują jego własny, niewyrobiony na wzorach gust wykonawcy.

PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.

Msze na dwa równe głosy, średniej trudności.

82. Stehle, G. E. op. 51. *Missa in hon. B. Marie V. de Lourdes*.
Msza ta ułożona jest na motywach antyfony do Matki Bożej: „Alma Redemptoris Mater“ na sopran i alt. Tenor i bas ad libitum. Cena part. 1 m. 60 fen.; gł. 40 fen. Wyd. Pustet, Regensburg.
83. Stehle, G. E. op. 56. *Missa „Regina Caeli“*.
Msza ta jest rozszerzeniem tematów, zawartych we mszy tegoż autora „Salve Regina“. Napisana jest na sopran i alt. Lepiej wszakże wykonywać ją na cztery głosy, dodając tenor i bas. Jeżeli co można kompozycyi tej zarzucić jest to, że niepotrzebnie użyty jest sposób śpiewania *falso bordon* w Gloria. Cena part. 1 m. 60 fen. Wyd. Pustet, Regensburg.
84. Stehle, G. E. op. 57. *Missa brevissima „Ave Regina“*.
Do tej mszy, pisanej na sopran i alt. dodany jest tenor i bas *ad libitum*. Credo jest choralne. Cena part. 2 m.: gł. po 20 fen. Wyd. Böhm, Augsburg.

ESTETYKA

przez

Antoniego Millaera.

C Z Ę Ś Ć I .

O PIĘKNIE I IDEALE.

Organizaacya wzroku naszego i słuchu wymaga ciągłej, urozmaiconej pracy. Absolutna cisza jest cierpieniem dla ucha; jednostajność linii, jednakość kolorów nuży wzrok. Jedna nuta, ciągle powtarzana, daje uchu wrażenie podobne temu, jakie linia prosta lub jednostajna barwa wywiera na oko. Lecz kiedy do linii dodamy drugą w innym kierunku, lub zrobimy je wężykowatemi, gdy z jedną barwą zestawimy inne, wzrok natychmiast odczuwa zadowolenie. Zmiana kierunku linii i barw, zestawienie kilku tonów jednocześnie lub w pewnym porządku, wprowadza w ruch coraz to inne mięśnie i daje wypoczynek strudzonemu.

Zmysły nasze wymagają ciągłej różnorodności impulsów; różnorodność ta osiąga się *powtarzaniem i przeciwstawieniem*. Powtarzanie daje pożyteczne impulsy w określonym kierunku, przeplatane zaś przeciwstawieniami, potęguje wdzięk różnorodności, ale naturalnie w takim razie, gdy w tej różnorodności prześledzić zgodność. „Oddzielne części całości, powiada dr. Lindner, nie mogą

być bezwzględnie *równe*—muszą raczej być *różne*, a mimo tej różności zgadzać się ze sobą, t. j. tworzyć *jedność*“. Tę zgodność w wielości nazywamy harmonijną: różnaitość więc musi być harmonijną. Zmysły nader żywo odczuwają harmonię w oglądanym lub słyszonym obiekcie pierwej nawet, zanim ją oceni logika. Zależy to od siły kontrastu: nasza żywotna organizacja jest bardzo subtelna. Kontrast wyraźny ma to w sobie, że ochrania zmysły w ogóle, zwłaszcza zaś estetyczne, od rujnującej pracy pewnych mięskulów w jednym kierunku, podczas gdy drugie pozostałyby nieczynne. Jeżeli rozmaite składowe części całości nie kontrastują umiarkowanie ze sobą ona się staje niewyraźna, bez plastyki... Np. mieszanina bez ładu molekuł dźwiękowych nie da wyraźnego tonu, lecz tylko szum, lub klaskanie, bolesne dla ucha; szybka zmiana molekuł świetlnych, przerywanie się światła, sprawia ból oku. Dla tego wszelka zmiana musi być umotywowana, bo też raptowności nie znoszą nasze nerwy wzroku i słuchu. Helmholtz wykazał, że wszelka raptowna zmiana skraca optyczny nerw, wstrząsa aparat słuchowy i kontrast staje się przyczyną cierpienia. Dla uniknięcia go, podaje tezę „stopniowego przygotowania nowotności“. Oczekiwanie pewne mającej zająć zmiany ma już w sobie tę dodatnią stronę, że zmusza koniecznie przygotować zmysły, by w stosowną chwilę objąć *pełnię* wrażenia. Raptowne zaś kontrasty w wyjątkowych razach są pożądane. Przeważnie jednak zmysły każdego człowieka wolą doznawać przygotowane wrażenie w pewnym porządku. Ten charakter porządku w różnaitości nadaje wyższe prawo *symetrii i proporecy*.

Proporecyą nazywamy uregulowanie części w ten sposób, iż część mniejsza musi stać w takim stosunku do większej, jak ta ostatnia ku całości. Symetrię widzimy tam, gdzie dwie lub kilka części obiektu, stanowiąc w sobie pewną całość, jednakowo są ugrupowane. Proporecyonalność—to już bardziej swobodna forma symetrii, daje większe pole fantazyi, ponieważ się wytwarza z zestawienia zgadzających się ze sobą części, przeto podporządkowuje pojęcie *harmonii i dysharmonii*.

Gdy obiekt piękny składa się z rozmaitych, harmonizujących ze sobą części, które ujmują w porządek prawo proporecyonalności, wtenczas ów obiekt musi przyjąć piętno *jednolitości*, t. j. pewnego zespalającego *charakteru, pewnego wyrazu*, który pozwala uznać go jako *jednolitą całość*. Ta jednolitość, — to cement tajemniczy, co się nie daje zanalizować, a jednak się odczuwa jako istotna spójnia części, jako emanacja ideowa i konkretna całego zjawiska. *Jednolitość w zjawisku* zarówno formalna jak ideowa jest tą ostatnią, że tak powiem kropką, która wywołuje w nas *decyzję* o pięknie lub niepięknie oglądanego obiektu. Tej jednolitości domagają się tak zmysły estetyczne jak estetyczne potęgi ducha. Zmysły, wprawione w czynność skutkiem dodatniego wpływu harmonijnej różnaitości, proporecyonalności i symetrii, wymagają *skoncentrowania energii*, wyobraźnia zaś domaga się skoncentrowania *uwagi* nad tem, co jest *głównem* w zjawisku. Bez jednolitości nie moglibyśmy doznąć tak silnego wzruszenia, by całość utrwaliła się na dobre w wyobraźni. Wyobraźnia nawykła przyjmować wrażenia już gotowe, *zsyntetyzowane*, które dopiero potem zwykła analizować. Dla tego jednolitość uważamy za główny składowy czynnik piękna.

Składowość piękna przeczuwali prawie wszyscy estetycy metafizyczni i empiryczni, pomimo tak różnych odcieni, a jednolitość uważali za główny czynnik. Owe dawne określenia: piękno—to *blask porządku*, *blask prawdy, harmonii* (Plato S. Aug.); piękno—to *forma* (Plotynus), co się nam podoba *odrazu* (Göteson), co się podoba *bezinteresownie* (Kant); piękno—to harmonia istoty i zjawiska, idea w zjawisku, zgodność prawdy i dobra (Lemk. Lib.); wszystko dadzą się zredukować do naszego terminu — *jednolitość*. Np. blask

porządku, prawdy, harmonii, czyż to nie jednolitość w złożonym obiekcie? A że obiektywne piękno uważano za złożone, widać ze słów: porządek, harmonia, albowiem nie mogłoby być i mowy o harm. i porządku, gdyby nie widziano w obiekcie różności i pewnego prawomiernego zestawienia części, t. j. proporcji i symetrii. Widzieliśmy, zresztą, we wstępie, że i w starożytności nie przeciono tych czynników.

ROZMAITOŚCI.

Dobrzyń nad Wisłą. Rzadko spotkać można tak chętnych ludzi do służby bożej jak są parafianie dobrzyńscy nad Wisłą. Bo czego oni nie dokazali w ostatnich paru latach? Kościół spalony z gruzów podźwignęli i dziś mają wspaniałą świątynię: grosza nie żałują na sprzęty kościelne; łożą na muzykę kościelną co mogą. To też wejść do kościoła, gdy się odprawia uroczyste nabożeństwo, jest przyjemnością prawdziwą. Rożaniec śpiewają na głosy pięknie, składnie, tak, że nawet i melodyi i harmonii nie ma nic do zarzucenia. Msze wykonywują na głosy i chorałem. Repertuar kompozycyj kościelnych składa się z następujących rzeczy: 1) Molitor, Missa „Tota pulchra“ i „in hon. S. Joseph“; 2) Singenberger, Missa in hon. SS. Angelorum Custodum, „in hon. S. Caeciliae“ i „in hon. S. Galli“; 3) Haller, Missa sexta; 4) Ks. Kowalski, Missa in hon. S. Familiae Jesu, Mariae, Joseph; i 5) Ks. Walczyński „Missa in hon. S. Joannis“. Części zmienne mszy św. śpiewane są z gradułu rzymskiego. Do nieszpórów używają „Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani“ i falso bordonowych nieszpórów Mayera. Głosy z natury piękne.

Zasługa to miejscowego proboszcza ks. P. Pióro, który nie szczędzi grosza, by chór swój zaopatrzyć w nuty potrzebne. Zasługa ks. Strazińskiego, miejscowego wikaryusza, który zdolności swe na polu muzyki kościelnej umiejętnie spożytkowywa. Czasu, sił i kieszeni nie żałuje, by tylko zwiększyć chwałę bożą. A mając zdolnego i dobrego organistę, może z łatwością chór dobry prowadzić. *Vivat Dobrzyń!*

Doroczna uroczystość poświęcenia Katedry Płockiej. Niedziela XX po świętkach jest przeznaczoną na coroczny obchód poświęcenia kościoła katedralnego płockiego. Wygląd świątyni nieco uroczystszy niż zwykle, zgromadzenie liczne ludu pobożnego daje znać, iż dzień to osobliwszy. Do ogólnego nastroju zastosowane były i śpiewy kościelne. Msza była siedmiogłosowa. Grubszą, wykonaną przez chór mieszany. Wypadła bardzo dodatnio. W głosach chłopięcych widać coraz większy postęp. Żałujemy tylko, że odpowiedzi nie śpiewano przy organie na chórze. Jakże wspaniale wydają się wszelkie unisonowe pienia przez cały chór wykonane. Weiaż brzmi w uszach potężnymi głosy odpowiedziane „Deo gratias“. Gdyby tak wszystko było śpiewane, jakżeby to pięknie było! Naprawdę warto zapamiętać o lichem śpiewie monachijskim i o niewłaściwym odpowiadaniu przez ministrów i ministrantów przy mszy uroczystej.

Niepodobaty nam się zmiany w hymnach: „O salutaris hostia“, „Tantum ergo“, „Jesu duleis memoria“ i „Te Deum laudamus“. Teraz w katedrze mamy śpiew potrójny; zwyczajowy całej prowincji, nowowprowadzony i rzymski. Gdyby był zaprowadzony śpiew z melodią rzymską, — owszem, pochwaliby tylko można gorliwość nauczyciela śpiewu. Tak, jak na to zasługuje sz. ks.

Kaunas w Sejnach. Ale rugować melodyę zwyczajową i zastępować ją inną nie rzymską, jest to nowatorstwem, przeciwko któremu powstać należy.

Zresztą *cui bono* melodye nowe wprowadzać, jeżeli rzymskich się trzymać nie chcemy? Lud przyzwyczajony do melodi „O salutaris hostia“, „Tantum ergo“ śpiewa jak umie i Boga chwali. Gdy tymczasem co się dzieje. Po zain-tonowaniu przez celebriansa, kler śpiewa nową melodyę po łacinie, lud po polsku—starą. Czują klerycy, że są przekrzywieni—przestają; lud zaś widząc, że duchowieństwo chciało śpiewać, również ustaje; w kościele nastaje cisza, organy milkną i tylko tam gdzieś pod filarami baby resztę kończą. Nie wypada żadnych melodi nowych wprowadzać samowolnie bez wiedzy biskupa lub jego zastępy. Jeden tylko śpiew rzymski może być zawsze i wszędzie, nawet powiedziałyby samowolnie, wprowadzanym, bo gdy *Roma locuta est, causa finita*.

Brzezin archidiecezyi warszawskiej. Notować wszelkie objawy postępu na polu muzyki kościelnej jest obowiązkiem naszym. W Brzezinie jest proboszczem ks. kan. Kisielewski, który swym wpływem radą, stał się organizatorem chóru miejscowego. Na repertuar brzeziński składają się kompozycye takich autorów, jak: Peregrinus, Mitterer, Haller, Singenberger i te, co w dodatkach muzycznych do „Śpiewu Kościelnego“ wychodzą. Świadcami wykonywanych kompozycji kościelnych byli: ś. p. ks. prałat R. Filochowski i ks. Aloyzy Volkmer, prokurator sądu areybiskupiego w Warszawie, którzy wywieźli z tamtąd miłe o muzyce kościelnej wrażenia.

Śpiewy w Warszawie. Niedawno przejeżdżał przez Warszawę ks. Surzyński, wracając z wystawy z Niżniego Nowgorodu i nawiedził kilka kościołów warszawskich, z których wyniósł wrażenia niezbyt miłe. W archikatedrze słyszał mszę kościelną wprawdzie ale wykonaną bez części zmiennych: u Karmelitów na Krakowskiem, u Kapucynów i Reformatów zastał msze śpiewane bez śpiewu, sola, duety a nawet marsze żałobne wykonywane. Na pociechę muszę mu donieść, że gdyby jeszcze raz droga mu wypadła na Warszawę, nie usłyszy już więcej u św. Antoniego nic innego, jak tylko rzeczy święte, czysto-kościelne. Ile mszy śpiewanych przy ołtarzu, tyleż mszy bywa wykonanych na chórze, nie nie opuszczając i nie zmieniając.

Dnia 6-go października, o godz. 11 i pół u PP. Wizytek w Warszawie odbył się ślub p. Montaldy Volkmer z p. d-rem Morozewiczem. Błogosławił brat panny młodej, celebrując mszę pro sponsis. Zaznaczamy, że chór artystycznie wykonał mszę Singenbergera „in hon. SS. Cordis“ ze zmiennymi częściami. Organistą przy tym kościele jest p. Lenartowicz.

Wrażenia ze śpiewu i muzyki na Wschodzie (c. d.). Morze, które przebywaliśmy, nie wiele nastęcza materiału do zanotowania ze względu na śpiew i muzykę. Jest to inny świat. Nikt na morzu nie śpiewa i muzyki żadnej nie słyszałem, oprócz dźwięków cytry, której potracane struny amatora, urzędnika okrętowego wydawały melancholijne tony, dziwnie odpowiadające nastrojowi duszy i bez tego skłonnej wówczas do zadumy. Wzrok się wyteżał w dal, do ostatnich kresów powierzchni wody stykającej się z horyzontami nieba, a myśl go jeszcze prześcigała, zatrzymując się dopiero na Tym, Który ogarnąć się nie da ani ziemią ani morzem, ani sereem ani myślą nawet. Samo morze zresztą w rękach Jego jest jakby wielką napiętą ciągle harfą, z której Najwyższy Artysta wydaje najrozmaitsze tony od najniższych podczas pogody, kiedy „cichemi gra piersiami rozjaśniona woda“, jak mówi poeta, aż do najwyższych, gdy wywołane burzą grzmoty jak ze świstem wiatrów zlewają się w wielki hymn natury. W łonie jego złożone prawo miary, taktu i harmonii, nigdy niezem nie zakłócone. Dzieła sztuki ludzkiej mogą być tylko mniej lub więcej udatnem naśladowaniem natury, ale odtworzyć jej w zupełności nigdy nie są zdolne.

W przejeździe około Mityleny przypomniło mi się podanie o głowie Orfeusza, która do niej przypłynąć miała i przez mieszkańców tej wyspy ze cześcią pochowaną została. Był to największy muzyk starożytności. Tak pięknie grał, że zwierzęta zbiegały się do nóg jego i pozbywały się swojej dzikości. Gdy żonę jego Eurydykę w dniu zaślubin wąż śmiertelnie ukąsił, Orfeusz poszedł za nią do piekieł i wdziękiem swego głosu tak zachwycił bogyszcza, że zgodzili się na przywrócenie jej życia. byleby tylko opuszczając to miejsce wstecz się nie oglądał. Orfeusz przestąpił zakaz i ostatni raz ujrzał Eurydykę. Musiał ulec smutnemu losowi: został rozszarpany na części przez bachantki. *)

Przyjazd nasz do Jerozolimy przypadł na dobry czas dla nas i dla śpiewu zarazem, bo na samą Oktawę Bożego Ciała. Na drugi dzień po przyjeździe odbywało się uroczyste u Grobu Paskiego nabożeństwo, celebrowane przez miejscowego sufragana patriarchy, biskupa Appodia. Wykonana została msza na 4 głosy kompozyty Wincentego Comasa, hiszpana, introit zaś i inne części zmienne z gradułu Rzymskiego. Czterech franciszkanów (u nas bernardynami zwanych), po jednym w każdym głosie, pod kierownictwem organisty, O. Bonawentury Lugscheidera, przy akompaniamencie melodykonu wykonali ją znakomicie. Rzadko się można spotkać z taką wprawą i z takim przejęciem się z jakim śpiewali synowie św. Franciszka. Głęboko wyryło mi się w sercu wrażenie wtedy odniesione, które na długo niezatartem pozostanie. Gdy piękny melodyjny śpiew gregoriański rozbrzmiewał u Grobu Jezusowego, z kąd życie na wszystkich wytrysnęło, w dniu poświęconym naceczeniu Najświętszego Sakramentu, który w tem mieście został ustanowiony, serce się dostrajało do szczególnych tych okoliczności. Niektóre u nas chóry już dziś słusznie poszczęścić się mogą wielką liczbą śpiewaków dokładnie wykonywających kilkogłosowe utwory sławnych mistrzów śpiewu liturgicznego, lecz wtedy milej było, że chór nie występował tak głośno i że gra organu, owego króla instrumentów, tam z konieczności, co prawda, zastąpiona została cichym akompaniamentem. Słowa tekstu dobitnie wymawiane każdy mógł dobrze słyszeć i rozróżniać, śpiew jakby podrzędne względem nich zajmował miejsce, a sam akompaniament jeszcze mniej znaczący, wszystko zaś razem z akcją celebransa na piękną składało się całość. Co za siła brzmiała w słowach Gloria lub Credo, zwłaszcza w tych „passus et sepultus est, resurrexit“. Nie smutek przejmuje u Grobu i na Kalwaryi (oba te miejsca najświętsze są pod jednym dachem), ale radość i wesele, od czasu gdy rany i słabości Chrystusowe stały się lekarstwem i mocą dusz naszych, a zmartwychwstanie godłem powstania z grzechu i zapowiedzią przyszłego naszego zmartwychwstania. „I będzie grób jego sławny“. Jest i pozostanie zawsze takim, pomimo wszelkich jego niewłaściwości, jakie z powodu antagonizmu różnych wyznań wynikają.

Po nabożeństwie odbyła się procesja trzykrotna dokoła kaplicy Grobu i raz w kierunku Kalwaryi dokoła kamienia namaszczenia. Za procesją wspólnie śpiewało całe duchowieństwo naprzemian Tantum ergo i podobnej treści po arabsku. Zakończyła się odniesieniem Sanctissimi do kaplicy właściwej, zwanej kaplicą M. B. i śpiewem pełnym energii „Tantum ergo“ na głosy, autora Antoniego Fabri. Muszą w nim sobie podobać pobożni zakonnicy, ponieważ i na innych procesjach to samo śpiewają.

Znajdujące się tu duże organy teraz dopiero się ozwały. Pewien pan (niewiadomego mi nazwiska), zarzucał temu ostatniemu śpiewowi świeczeczność i teatralność. Wiem, że nie wszystko w śpiewie co piękne, to i kościelne.

*) Podanie mitologii.

Jednak, czy nie za surowy ten sąd, ponieważ kościół nie gardzi pięknymi rzeczami i te z pomiędzy nich wybiera, które służą jego celowi, jak nie odrzuca światła, ozdób złotych, srebrnych, kwiatów, choć te i w teatrze są w użyciu. Już to trzeba przyznać Ojcom Franciszkanom, że jak dbają o ozdobę i porządek domów bożych, tak i o śpiewie niepoślednią mają troskę. Niedawno powstały w Europie ruch umysłowy, celem podniesienia z upadku śpiewu i muzyki liturgicznej, obcym jest prawie dalekiemu Wschodowi, a jednak śpiew gregoriański w dobrym się tam znajduje stanie. Powodzenie jego, jak widać, nie od samych pism i dzieł zależy—acz i te niezmiernie ważnym są przyczynkiem, lecz i od zamiłowania rzeczy bożych, zwłaszcza mających związek z Najświętszą Ofiarą, czego zakonowi Franciszkanów, który w Palestynie i w ogóle na Wschodzie nieobliczone ma zasługi, odmówić nie można. Organista Franciszkański w Jerozolimie jest skończonym artystą i kompozytorem. Kompozycje te na własny wyłącznie pożytek przeznaczają, jak to jest we zwyczaju chóru kaplicy sykstyńskiej w wiecznym mieście. Do głównych kompozytorów ich należą: Jakób Rado (hiszpan), Wincenty Comas (hiszpan), Dominik Werson (belgijczyk), Antoni Fabri (włoch), wreszcie obecny organista O. Bonawentura Lugscheider (niemiec).

Bazylika Grobu składa się jakby z wielu kościołów nietylko obok siebie położonych, ale i jeden nad drugim; w jaki zaś sposób, nie wskazuję, bo to odwiedłoby mnie od założonego zamiaru. Codziennie (z wyjątkiem piątku, w który natomiast obchodzi się drogą krzyżową) odbywa się procesya ze śpiewem i stosownymi modłami na pamiątkowych miejscach w obrębie Bazyliki się znajdujących, jako to: u Najświętszego Sakramentu, w kaplicy Matki Bożej, pobudowanej na miejscu ukazania się Zbawiciela po swem zmartwychwstaniu Matce swojej, u kolumny bieżowania, w grocie zwanej więzieniem Chrystusa, w kaplicy rozdzielenia szat, w kaplicy znalezienia krzyża św., w kaplicy u kolumny koronowania, na Kalwaryi, u kamienia, na którym Najświętsze Ciało po zdjęciu z krzyża było namaszczone, u Grobu, na miejscu ukazania się Zbawiciela św. Maryi Magdalenie. Antyfony, modlitwy i hymny po większej części wyjęte są z brewiarza. Hymny śpiewano unisono dość zgodnie i z całym przejęciem się. Tego rodzaju śpiew tak ze względu na treść jako i melodyę, bardzo budująco oddziaływa na biorących udział w tem nabożeństwie.

Bywają dni, w których jednocześnie odprawiają się w bazylice nabożeństwa i śpiewy wszystkich wyznań, każdego we własnej dzielnicy. Łatwo pojąć, jaki zład powstaje chaos.

Zwiedzając kościół św. Jakóba, będący dziś katedrą ormian, trafiliśmy na ich nabożeństwo. Przysłuchiwałem się pilnie, lecz nie mogłem rozróżnić czy dźwięki wydawane i tonacye przewodniczącego poczytać należało za śpiew czy też za recytowanie.

W niedzielę podczas oktawy Bożego Ciała odprawiły się nieszpory w kościele patryarchalnym z największą solennością i przepychem. Konkluzya zaś podobnie uroczyście wypadła w kościele Zbawiciela, u Franciszkanów. Ktoby ciekaw był szczegółów: — jaki był udział duchowieństwa i ludu, jaka była szata świątyni i miejsce, któremi obnoszono Najświętszy Sakrament, ten znajdzie doskonały opis w „Przeglądzie Katolickim”, *) (c. d. n.) Ks. P. D.



*) Ob. №№ 39 i 40.

Korespondencye:

Z Moskwy.

Z prawdziwym zajęciem czytamy „Śpiew Kościelny“ i numery wyszłe utwierdziły nas w tem przekonaniu, że to pismo jest nie tylko potrzebne u nas oddawna, ale i kierunek w jakim go Szanowna Redakcyja prowadzi w zupełności odpowiada naszym przekonaniom i głośno wyraża to, o czem, już dawno myśleliśmy nie mając środków do wypowiedzenia swych życzeń.

Piękny jest cel, jaki sobie założyła Redakcyja, oczyszczenia muzyki kościelnej, od wszelkich świeckich naleciałości, które jak bujny chwast, zagłuszyły prawdziwą kościelną muzykę, i powrócenie do dawnej tradycyi, do śpiewu czysto kościelnego, w duchu gregoryańskim. Przy usilnej pracy i przy protekcyi i pomocy wyższego duchowieństwa, jesteśmy pewni o osiągnięciu prawdziwego celu.

To też, wezwanie Szanownego Księdza Redaktora o korespondencyę, ucieszyło mnie, dając pole przyłożenia także swojej cegiełki, do budującego się gmachu, i korzystam ze sposobności, ażeby nie tylko napisać słów parę, o miejscowych kościelno muzykalnych stosunkach, ale jeszcze pogawędzić trochę, o przyczynach tego złego, jakie na tem polu widzę i o środkach zapobieżenia temu.

Zacznę od siebie. Ja sam jestem organistą, a nawet mogę powiedzieć, że nie z najgorszych, gdyż ukończywszy konserwatorium muzyczne w Warszawie, zajmowałem kilka wybitnych miejsc, w Warszawie, Wilnie i innych miastach. Przed laty piętnastu, zostałem wezwany z Wilna do Moskwy, przez ówczesnego dziekana, ks. Barancewicza, na miejsce organisty przy kościele św. Piotra i Pawła. Przez lat pięć zajmowałem tę posadę, ale nie mogąc się utrzymać z liczną rodziną z otrzymywanej pensyi, zmuszony byłem iść się innej pracy, i obecnie stroję fortepiany. Mogę się pochwalić, że i na tem polu, zdołałem sobie wyrobić dobrą opinię, liczę się do najpierwszych w Moskwie w tym zawodzie ludzi i służę przy tutejszem konserwatorium muzycznem.

Pod względem więc materyalnym skarżyć się nie mogę; ale pod względem moralnym jestem niezupełnie zadowolony. Czuję się bowiem wykołojonym, gdyż nie na tem polu myślałem pracować życie całe, z pożytkiem dla siebie i bliźnich.

Z tego com tu o sobie napisał, możesz się przekonać Szanowny Księżu Redaktorze, że z jednej strony, znając dobrze miasta, gdzie jako organista pracowałem, mogę rozbiierać te kwestye, z drugiej zaś, przerzuconego zacięwszy się na inne pole pracy, mogę na organistowstwo, z zupełnie bezstronnego zapatrywać się stanowiska.

Ale przystąpmy do rzeczy, zaczynając od Moskwy.

Mamy tu dwa kościoły katolickie: jeden francuski św. Ludwika, drugi polski św. Piotra i Pawła. W projekcie jest jeszcze budowa jednego kościoła katolickiego; miejsce już jest kupione, na placu gruzińskim. Jest on niezbędnie potrzebny, gdyż parafia liczy przeszło 25 tysięcy parafian i kościół św. Piotra i Pawła, w zwykłą niedzielę, nie jest w stanie pomieścić modlących się, w uroczyste zaś święta dusić się trzeba, pomimo, iż tysiące ludzi stoją na ulicy przed kościołem. Tak francuski jak i polski kościół rozporządzają znacznymi funduszami, przeznaczonymi na utrzymanie chóru.

We francuskim kościele św. Ludwika śpiewa chór chłopców z miejscowej szkółki. Śpiewają unisono, po gregoryańsku i weale nieźle. Jednakże, na

Offertorium i Benedictus, bardzo często popisują się zaproszeni soliści, i ma to więcej charakter teatralnego koncertu, niż nabożeństwa.

W kościele polskim nie małego chóru. W uroczyste święta śpiewa wynajęty chór teatralny, w skład którego wchodzi wszelkie narodowości i wyznania, nie wyłączając nawet żydów. Repertuar jak i wykonanie nie poddaje się krytyce. Nie chcę tu już wspominać o ich często niewłaściwym zachowaniu się i głośnych śmiechach.

Amatorów chętnych i z głosami wśród parafian i parafianek znalazłoby się dosyć. Jeżeli więc nie ma chóru, kto temu winien? Organista, pobierając czterdzieści rubli miesięcznie musi szukać innych dróg dodatkowego zarobku (co mu wiele zabiera czasu).

Winnym tu jest tu ktoś inny. Tu należy szukać jednej z przyczyn upadku muzyki kościelnej. Z jednej strony, indyferencya i mało muzykalne wykształcenie duchowieństwa, z drugiej niedostateczne utrzymanie organisty, co nie pozwala ludziom rzeczywiście zdolnym i muzykalnie wykształconym, poświęcić się organistowstwu.

Fr. Kulesza.

Z Konińskiego.

W uroczystość odpustową w Kazimierzu, w kościele parafialnym chór Koniński przy pomocy organistów: miejscowego i z Młodojewa a pod dyrekcją p. B. Niteckiego, organisty parafialnego z Konina, wykonał mszę na 3 gł. męskie „Missa brevis“ in hon. S. Stan. Singenbergera. Ruchome części mszy św. odśpiewali pp. organiści unisono z Graduału Rzymskiego. Nadto wykonano jeszcze 3 motety na 3 gł. męskie, a mianowicie: po chorałem Offertorium, „Adoramus Te Christe“ C. Cascioliniego, po Benedictus „Panis Angelicus“ tegoż, a po Communio „Confitemini“ S. M. Mówił mi miejscowy organista z Kazimierza, że jego proboszczowi i wszystkim sąsiadnim księżom, będącym na odpuscie bardzo się podobały powyższe śpiewy. Ks. proboszcz nawet zachęcał swego organistę do założenia chóru śpiewu liturgicznego i zaprenumerował mu „Śpiew Kościelny“. Nas, organistów, słyszących takowe śpiewy zachęciło to do chóralu i zachowywania praw kościoła. P. Nitecki objął obowiązki organisty w Koninie dnia 1 Maja r. z. Ponieważ miał związane ręce dyrygentem, (który przychodził wybijać pałką takt, a na lekcye nigdy) przeto do Wielkiej Nocy r. b. musiał znosić tortury, bo wbrew przekonaniu, zmuszony był przygrywać wykonywanym tam solom i utworom Nieliturgicznym, i nawet po ostatniej Ewangelii grywała muzyka marsza. Od chwili zmiany dyrygenta stale wykonywane są w Koninie utwory liturgiczne, jak: *Msze na 2 gł. męskie*: 1) In hon. S. Joannis Bapt. Singenbergera. 2) Missa tertia, Hallera. *Msze na 3 gł. męskie*: 1) Missa brevis, Casciol, 2) Missa brevis, Singenbergera; 3) Na cześć Najśw. Serca P. Jezusa, Niteckiego. *Msze na 4 gł. mieszane* (alt i sopr. z kobiet): 1) Tota pulchra es Maria, Molitor, 2) Na cześć Niep. Serca Matki Boskiej, Niteckiego i 3) na 5 gł. Missa brevis in hon. SS. Apost. Mitterera. *Motety na 4 gł. męskie*: 1) O Sacrum Convivium, Lud. Viadana. *Na 3 gł. męskie*: 1) O Salutaris Hostia, ks. Surzyńskiego; 2) Asperges me, tegoż; 3) Adoramus Te Christe, Cascioliniego; 4) Panis Angelicus, tegoż; 5) Confitemini S. M.; 6) Deus firmam, N. N. *Na 2 gł.* 1) Ave Maria, Hallera; 2) Diffusa est gratia i 10) Veritas mea, P. Kornmüllera. Nieszpory śpiewane są całe w sposób następujący: Antyfony bez organu i każdy pierwszy wiersz psalmu i Magnificat do połowy wiersza, a reszta z organem. Psalmy śpiewane są podług zasad w Magister choralis podanych, t. j. z odliczaniem sylab od końca wiersza.

Organista z pod Konina.

Z Lutomierskiego, gub. Piotrkowska.

Uczuciem radości napęła się serce dobrego katolika, gdy widzi, że usiłowania ludzi dobrej woli, nad podniesieniem chwały Bożej, przez zaprowadzenie w świątyniach naszych śpiewów w duchu czysto liturgicznym, nie pozostają bezskutecznymi. Podobnie miłego uczucia doznałem, będąc obecnym na nabożeństwie w kościele parafialnym w Lutomiersku. Osada ta położona na wzgórzu odległości 10 wiorst od m. Łodzi już o wiorst parę przedstawia przepiękny krajobraz dla oka podróżnych, który już zdała spostrzega, jakby na tle zielonym wspaniale wznoszące się wśród drzew dwie świątynie, jedna z nich — to klasztor OO. Reformatorów, druga — to kościół parafialny. Już zewnętrzny wygląd tych świątyń miłe bardzo sprawia wrażenie, które zwiększa się, a wiele, gdy wejdziemy do wnętrza, zwłaszcza drugiej z nich. Zawdzięczając ofiarności i zabiegliwości miejscowych pp., świątynia ta w roku zeszłym została gruntownie odrestaurowana — dziś wszystko tu tchnie świeżością, czystością wzorową i porządkiem. Od lat też paru miejscowy organista p. A. Krysiński prowadził tu śpiewy kościelne z różnym jednak powodzeniem ze względu na miejscowe trudności, których i dziś jeszcze zupełnie usunąć niepodobna. Tak było do roku 1895. W roku tym do tej parafii jako wikaryusz został przeznaczony ks. B. Michalski. Energetyczny, obdarzony odpowiednimi zdolnościami, przygotowany, a przede wszystkim zamilowany w muzyce i śpiewie kościelnym, wziął się szczerze do pracy, dopełnił z mieszkańców osady już istniejący 4-to głosowy chór mieszany i nie szczędząc z organistą miejscowym pracy i mozołu dziś już w przeciagu niecałego jeszcze roku, doczekał się już pomyślnych wcale rezultatów swych trudów: — chór wcale dobrze wykonywa parę 4-o głosowych mszy Molitor'a i Palestriny; części zmienne odśpiewuje podług Graduału organista; w wielkim zaś poście i adwencie w niedziele, tenże chór śpiewa msze gregoriańskie z Graduału. Jak na początek zrobiono już wiele; w krótkim zaś czasie rozpocznie się nauka nieszporów podobnież na 4 głosy mieszane: choć i tu będą pewne trudności do pokonania, zwłaszcza w wymawianiu i odpowiedniemu podstawianiu pod nuty wyrazów, to jednak przy dobrych chęciach, których tu, jak miałem sposobność się przekonać, nie brakuje i pomocy Bożej oczekiwać można pomyślnych rezultatów. Co mi się jednak bardzo podobało, to zainteresowanie się i miłość bliższego poznania i wtajemniczenia się w śpiew i muzykę kościelną; znalazłem też tu 2 egzemplarze „Śpiewu Kościelnego“ i 1 „Muzyki Kościelnej“, Magister choralis, odpowiednie mszały, preludya i postludya ks. Machczyńskiego, Bernardsa i wielu innych.

Na zakończenie niniejszej korespondencyi nie pozostaje mi nie innego, jak tylko wyrazić wdzięczność parafian ks. B. Michalskiemu, organiście p. A. Krysińskiemu i wszystkim uczestniczącym w chórze, oraz zachęcić ich do dalszej pracy na większą chwałę Bożą.

W. D.

Treść: Luźna kartka z dziejów muzyki kościelnej — O kontrapunkcie — Literatura i krytyka: O prawach ekspresji muzycznej. — Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej. — Estetyka. — Rozmaitości: Dobrzyń nad Wisłą. Doroczna uroczystość poświęcenia Katedry Płockiej. Brzeźin archydiecezyi warszawskiej. Śpiewy w Warszawie. Wrażenia ze śpiewu i muzyki na Wschodzie. — 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 14 Октября 1896 г. Друк Мieczysława Gutkowskiego w Płocku

ŚPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Echo z niedalekiej przeszłości.

nakomitą myśl powziął „Śpiew Kościelny” zgromadzania materiałów, dotyczących muzyki kościelnej i śpiewu. Jakże pięknie i monumentalne dzieła w tej materii posiadają Niemcy, Francuzi! Powstały one ze skrzętnie zbieranych materiałów, które archiwa państwowe i prywatne przechowywały w całości do chwili, kiedy krytycyzm historyczny zajrzał w spleśniałe, pruchniejące dokumenta starych dziejów. U nas nie wszędzie, niestety, pielegnowano stary pergamin. Znać to z inwentarzy, które w wielu parafiach 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 płacki do mazurków lub do rozpalać ognia w piecu. Piszący te słowa widział jak w Wisznińskim 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.

Pprzyp. aut.

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 nieźle. 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 parafii, 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 *pogryzły*; 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!

Wł. 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:	Ruch uboczny i skok
-------------------	----------------------------

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.

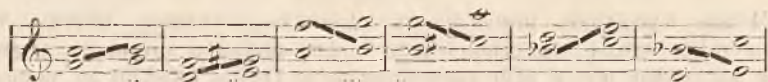
C. firm. 6 1 5 1 6

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 zaciera 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.

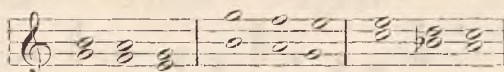
12 8 13 8 10 12 8

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

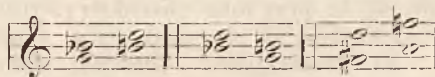
8. Ruch prosty a stopniowy dwóch głosów, pozostających względem siebie w stosunku dwóch wielkich tereyi albo małych sekst jest zakazany ze względu na ukośne brzmienie trytonu:



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.



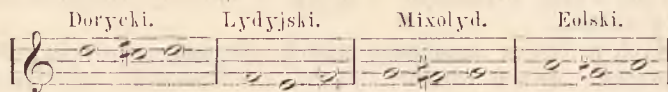
Kadencya wielogłosowa.

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).

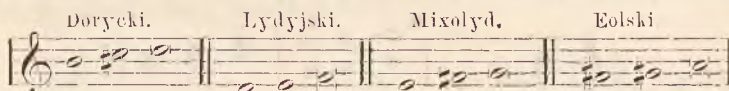
Jeżeli kadencya (zakończenie) wielogłosowa ma ucho słuchacza zadowolić, musi się w niej mieścić jeden i drugi ton charakterystyczny,—i to w taki sposób, żeby jeden z tych tonów osiągał tonikę za pomocą całego onu, drugi zaś za pomocą półtonu.* W trybach doryckim, miksolodyjskim i eolskim wynosi odległość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

*) Że tworzenie kadencyi w ten sposób jest rzeczą naturalną, o tem wspomina już pisarz Zarlino w swoim dziele „Le institutioni harmoniche”. (Venetia 1562, str. 222); wskazuje on tam na przykład nieoświeconych w tej mierze włosian, którzy bez wskazówek i reguł zawsze przy kadencyi 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).

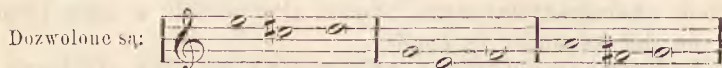
2. Ze względu na kadencję z synkopą,—o czem później,—zalecamy już teraz, umieszczać tonikę także przed tonem charakterystycznym, idącym z dołu w górę. Np.



Można wprowadzić 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*.

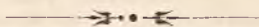


Jeżeli septyma (w jakimkolwiek trybie) jest tonem charakterystycznym, nie wolno dojść do niej skokiem z dołu w górę, lecz stopniowo, a to ze względu na czystą intonację. To zaś co zaznaczono na str. 68 o tonie charakterystycznym, idącym na dół, daleko oględniej należy stosować do tonu charakterystycznego, 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 kępnie podany *cantus firmus*, może ton charakterystyczny, idący w górę, przejść także do tercji zamiast do toniki, aby akord przy zakończeniu był całkowitym i trójdźwiękiem.



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 wpierw się zjawił, niż organy, które zaledwo w VII w. przyszły mu na usługę 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 posłyszeć poprawnie grającego organistę, ale śpiewu dobrego nie słyszymy na chórze. Większość miejskich organistów traci głosy, służąc jako chórzyscy w operze i operetce; tacy organiści, naturalnie, że nie mogą wytrzymać rozwlekłej melodyi kościelnej, nie pojmując i nie lubiąc jej. Na wsi zaś, jeżeli któremu organiście Bóg nie poskapił głosu, nie długo się cieszy tym nieocenionym skarbem. Praca na roli, przyjaźń z kieliszkiem, zajęcie z chórem, złożonym z nieuków, wreszcie forsowne popisy—szybko niszczą głos, który się nie daje naprawiać.

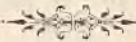
Otóż, gdyby młodzież organistowska posiadała jako takie wskazówki elementarne do nauki śpiewu i umiała władać materiałem o tyle, by nie wpaść w przesadę, gdyby zachowała przepisy higieny praktycznej, niezawodnie nie mielibyśmy na chórze plejady dręczycieli nerwów, irytujących brakiem głosu lub śpiewu 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 czym się zawiera piękno muzyki liturgicznej, i, niezawodnie, będzie coraz chętniej ku niemu się przychylił. Wiedzy zatem, i wiedzy, panowie organiści, a szybko postąpi święta sprawa,

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

Niedość jest posiadać 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 prędzej muzyk uplastycznia formę 'w sobie,' tem się zrozumialszą staje treść, tem lepiej wyróżni prawa ekspresyi muzycznej. Jakże więc dojść do tej perfekeyi? O tem właśnie pouczy książeczka d-ra Hugo Riemana, o systematycznym 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 transpozycję, do której autor zachęca. Bez niej niemoże się obejść żaden gruntowny muzyk, zwłaszcza organista, mający chór śpiewaków; transpozycya przy chórze ma ciągle zastosowanie.

Z początku na 50 str. wykładu p. Riemann teoryę dyktando, 'zatem dołącza odnośne przykłady. Wykład dosyć jasny, przykłady systematycznie ugrupowane; niektóre jednak są za trudne dla tych, co się nie oзнакомили 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. Mariæ Magdalenæ*. 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. Theresiæ*. Po wyczerpaniu pierwszego wydania tej mszy, ks. Surzyński wydał ponownie w Ratysbonie. Kompozytorka bardzo dobra. Cena 1 m.; gł. 40 fen. Nakład Pusteta, Regensburg.
87. Wiltberger, A. op. 1. *Missa in hon. S. Theresiæ*. 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 modulacje 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 weale 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 rozmaitości.

Psycholog Höffding, którego nie można posądzić o krańcowe sprzyjanie metafizyce, nie uznaje prostych objawów. Nawet Taine, ów subtelny analityk, szuka pierwiastkowe prawa, które dążyć muszą do pewnej jedności. „W ludzkości — powiada Höffl, — 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 *złożonem*. *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 teorie *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 Spencerem 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 Guizot, 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 włożyć 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 Guizot przecenia znaczenie tych trzech czynników, zatem podporządkowuje poczuć 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 wyczerpującego 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 wrażeniowych, 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 rozkosz subiektywną zmysłów, doznających wrażenia przy zetknięciu z fizycznym obiektem. Piękno w ich pojęciu, to fizjologiczna, fizyczna, nawet matematyczna *prawidłowość*, tylko nie duchowa. Nie przeczy 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 powziętym uprzedzeniem nadają charakter teorii „naukowej“, dowodząc, że jedność życia umysłowego jest rzeczywiście tylko abstrakcją, a samo życie umysłowe jedynie grą mechanicznego konglomeratu usamowolnionych „zjawisk psychicznych“; konglomeratu, pozbawionego wewnętrznej spójni i istotnej jedności. Tymczasem w rzeczywistości zjawiska psychiczne 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 tworczy zmuszonym jest w niewytłomaczalny sposób ujawnić swą działalność. Wpadają oni w taką jednostronność jak ich przeciwnicy—idealiści-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 funkcja duchowa nie może obejść się bez udziału zmysłów: jak również te ostatnie potrzebują impulsu ducha. Słowem każdy zewnętrzny konkretny obiekt podpada jednocześnie kontroli ducha i zmysłów. Dla tego rozpatrując piękno *jako obiekt* wyróżniliśmy 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, któreby jednocześnie zadawała jego zewnętrzną i duchową istotę, przeto uważaliśmy za konieczne rozpatrywać obiekt-piękno jako łącznie 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 przeczyliśmy, 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* sztuki. W nich piękno najbardziej jest zbliżone do prototypu swego w absolutie i może się ujawnić w doskonałej łączności, w syntezie ducha i materii.

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

Powiedzieliśmy, że każdy obiekt składa się z uprządkowanej różnorodności, 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 identyczność*, 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 identyczność, t. j. części te powinny stać do siebie w pewnym określonym wymiarowym stosunku. Stosunek ten określa się warunkiem *prawierności*, gdzie zaś części czynią zadość temu warunkowi, tam musi być i *jednolitość*.

A zatem: *Piękno obiektywne — jest to charakter jednolitości, wynikającej z prawośmiernej zestawienia części, składowych obiektu,* (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 wiceregenta i profesora Seminarium 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, obydwa 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 Tertio* Hallera w dwu i czterogłosowem opracowaniu, na głosy równe—i chorał gregoriański. Śpiewali nieszpory *Groissa* sposobem falso bordonę. 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 archidiecezyi Warszawskiej: P. Sianko, Walenty Ilakowski, Piotr Romanowski—z Warszawy. Wiktor Dobrzyński z Lubiela. Józef Ptasieński z Mienia, par. Cegłowo, Antoni Tomaszewski z Parzęczewa. Walenty Statkiewicz z Nieborowa, Leopold Winkler z Żyrardowa, Teofil Heleniak z Jernalu.

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 Kodrębna, Józef Wacalewicz z Gorzkowie, Feliks Lewandowski z Przedeza.

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

Z diecezji Lubelskiej: Franciszek Chuszcza z Łaskarzewa, Antoni Kłyko z Maciejowie, Mikołaj Zwoliński ze Żelechowa, Jan Preisner z Miastkowa, Władysław Morawski z Niedzwicy, Franciszek Kamiński z Ulan, Michał Pecyk ze Sobieszyna, Antoni Celejewski — z Wojszchowa, Antoni Janczewski 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 Zajdler ze Szewny, Stanisław Stando ze Skrzyńska, Franciszek Furgo z Rzę, Józef Langer z Bielin Opatowskich, Jan Oleśnicki z Gródka, Władysław Gnatowski z Oleskowa.

Z diecezji Sandomierskiej: Cypryan Barako z Kaletnika, Ignacy Walicki 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 Giedroń 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. Rzewnicki, 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 rzeczone 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 nutowe 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. Haberla i J. Hanischa, z dodatkami i ulepszeniami dokonanymi przez Quadflegę, 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 Quadflegę.

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. Polomski, z zamiłowaniem oddaje się muzyce kościelnej, ma dużo nut własnym przenysłem nabytych; podczas Mszy św. i nieszporów, 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 zadawalniając i, teraz pracuje nad utworzeniem nowych śpiewów. Wbierając 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 restaurację całkiem zdezolowanego organu. Dziś gdy do pięknego lub nieco przyeizzonego 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. choralnie. Wyd. Pustet, w Ratysbonie.

2) *Organum comitans ad Graduale Romanum*, przez ks. Haberla 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 Hani-seha. 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 *Aloro Te*. Tegoż

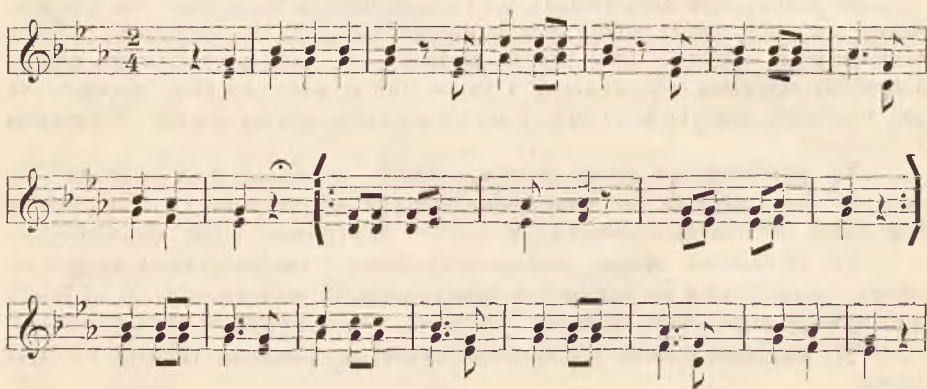
11) Missa Tertia Ks. Hallera i 12) Missa *Tertii Toni* ks. Witta.

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 prawdziwie 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 patryarchalnym 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, przeplataniem, albo graniem muzyki jak w patryarchacie, 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 wychowanców 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 raziłem się wydawało, jeśli może nie dla włocho, to dla mnie przynajmniej, że za procesyą nie odkrywali sobie głowy, ale tam i sam miejsca sobie obie-rając swobodnie w kapeluszach chodzili. Godnym zaś jest naśladowania zwy-czaj kształcenia młodzieży w śpiewie i muzyce, nie tyle ze względów ma-teryalnych, 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 mu-zyka, wlewając w dusze poczucie miary i zgody.

Do kompletu chóru franciszkańskiego należą chłopcy miejscowego pocho-dzenia 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 zasłonami zakrywającemi chór zakonny. Ile zaś razy z potrzeby ceremonii zasłony się odkrywały widać było małych śpiewaków, poważnie z założonemi na pierś rękoma obok siebie stojących. Okazalej jeszcze występowali chłopcy na konkluzyi Bożego Ciała, ponieważ piersi ich zdobiły orderzy 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—perfectioni laudem“.

W innych miejscach Palestyny nie wyróżniającego się pod tym wzglę-dem nie spotkaliśmy, wyjąwszy Nazaret, gdzie na głosy śpiewana, przy akom-paniamentem 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, miejscu wślawionem cudami Maryi. Gdy bowiem jeszcze przed niedawnymi czasy tak wiele ubolewano nad profa-nowaniem 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 po-święcenie w sprawie chwały Bożej.

Ale tembardziej można się cieszyć, widząc, że od miejsc poświęconych czei chwale Królowej Niebios, miejsc szczególnie 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 wzór tamtej, poczyną otwierać podwoje swej świątyni dla muzyki świętej i śpiewu je-dynie 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 czasy 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, Psalmów i Hymnów 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 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 oweczarni Chrystusowej, już tak wiele zrobił dla chwały Boga, czei Maryi. Pomiędzy 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 przestrzeganie 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 Skempka“, którą sam ułożył lub dziełką, podającego historię i opis cudownego miejsca, które to dziełko wydane zostało w Sierpniu z okazji 400-letniego jubileuszu, który wtym 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. — Korespondencye. — 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.