

ŚPIEW KOŚCIELNY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY MUZYCE KOŚCIELNEJ.

Organy w kościele katedralnym włocławskim.

ościół katolicki, ożywiany miłością i mądrością Ducha św., potrafił wszystkie dzieła umysłu ludzkiego obrócić ku czci Boga, jak to historia wskazuje. A lubo chwałę Stwórcy i Zbawcy swego opiewał zawsze głosem ludzkim, tym najwdzięczniejszym instrumentem serca, to jednak w rozwoju czci bożej, za przykładem króla-proroka, przyjął także instrumenty muzyczne, tak bardzo podnoszące ducha naszego. Z wielkiej zaś liczby tychże wszedł naprzód do świątyni jeden, zdolny wszystkie inne razem wzięte zastąpić: a tym są organy. Instrument to kościelny wyłącznie, z powodu majestatu swego, mocy głosów, przestrzeni jakiej wymaga do pomieszczenia i użycia. Żaden inny nie wyrówna mu: wrażenie gry jego głębokie i poważne jak wiara, a pełność jego tonów, ich siła i rozmaitość tak rozległe, że zdają się w kombinacjach swoich nie posiadać końca.

Początek organów, jeśli nie jest dawniejszy, sięga r. 757 *). Konstantyn Kopronin cesarz grecki, przesłał je wtedy w darze Pepinowi królowi Francyi, a ten polecił umieścić w kościele św. Korneliusza w Compiègne. Dopiero jednak w XIII wieku rozpowszechniły się one po kościołach Zachodu; na Wschodzie zaś, z kąd pochodzą, wcale nie przyjęte.

U nas w Polsce, gdzie i w którym kościele pierwsze organy postawiono, nie podają dzieje. Niezawodnie była to świątynia katedralna, lub kościół jakiego bogatego klasztoru: instrument ten bowiem i dziś jeszcze kosztowny, w wiekach onych odległych, obok znacznego nakładu, nastroczał nadto niemało trudności w wyszukaniu i sprowadzeniu organmistrza, a co gorzej, łatwo ulegając zepsuciu, wymagał częstej naprawy, zawsze z podobnemi połączonej trudno-

*) Nie wchodzimy tu w szczegóły historii organów, można je czytać gdzieś indziej, np. w „Encyklopedyi kośc.” ks. Nowodworskiego, t. XVII, 384.

ściami. Z kroniki pruskiej, ks. Jana Leo kan. koleg. guttstadzkiej (*Historia. Prussiae*, Brunsberg. 1725, str. 150) podaje ks. Rzepnicki, że za biskupa chełmińskiego Jakóba 'Bischofa, około r. 1343, pewien zakonnik franciszkańsk w Toruniu, zrobił organy o 22 piszczałkach, nadymane miechem jak w kuźni, czem wywołał podziw powszechny i ogólne pochwały dla siebie (*Vitae Praesul. Pol.* III, 78). Jeśli tedy tak lichy utwór obudził zachwyt dla dzieła i jego sprawy, wnosić można, że to były pierwsze organy w tych stronach: czy jednak poprzedziły je inne jakie w kraju tu-tejszym, nie dało się nam odnaleźć jakiegokolwiek wzmianki. Nie wcho-dząc więc w przypuszczenia i domysły, zostawiamy ciekawe badania o tym przedmiocie innym bieglejszym, a sami dzielimy się z czytelnikami wiadomością o organach kościoła katedralnego w Włocławku, ile ją z pilnego przejrzenia akt miejscowych wyrozumieć zdołaliśmy. W opisie zaś tym i drobnostek nie pominiemy: miłość bowiem rzeczy ojczystych nie pozwala zostawić ich w wiecznem zapomnieniu.

Dzisiejsza świątynia katedralna włocławska w budowie swojej rozpoczęta 1340 r., dla nieprzyjaznych okoliczności ledwie w kilkadziesiąt lat stanęła. Robota wewnętrznego jej wykończenia, choćby do 80 lat przeciągnąć, wypadnie r. 1420, po którym wkrótce organy zbudowane być musiały. (Z głośników *) umieszczonych pod sklepieniem presbiteryum sądzić należy, że je dla podniesienia mocy organów tam wmurowano, zbyt bowiem wysoko są osadzone, aby głos śpiewu mógł na nie wpływ jaki wywierać. Tym sposobem od początku budowy kościoła, zamierzono organy do niego wprowadzić. Pierwszą jednak o nich wzmiankę spotykamy dopiero w r. 1483, gdy po elekeyi biskupa Piotra z Buina Moszyńskiego, w miesiącu sierpniu, kler miejscowy odśpiewał uroczyste Te Deum przy dźwięku dzwonów i odgłosie organów: *campanis et organis sonantibus*. Kto je zbudował i czyim kosztem stanęły, powiedzieć nie umiemy.

Jaki był ten pierwszy organ i z jakich się głosów składał, trudno dziś odgadnąć. To tylko godzi się wnioskować, że organ, na którym grano po elekeyi biskupa Moszyńskiego, jest pierwszym organem do dzisiejszej świątyni włocławskiej wniesionym. Nic więc dziwnego, że w r. 1517 był już znacznie nadpsutym, wiekiem i użyciem, a do grania prawie niezdatnym, akta bowiem podają: *organum destructum, tangi non potest*. Odwołując się zaś wtedy kapituła do biskupa Macieja Drzewickiego, aby go naprawić kazał, i utrzymując że to do niego należy, daje znać, że organy ówczesne były fundacyi któregoś z poprzednich miejscowych biskupów.

*) O tych podamy wkrótce wiadomość w oddzielnym artykule.

Dziwna rzecz, iż Długosz i Damalewicz, piszący życiorysy biskupów włocławskich, twórcy organów nie wymieniają i najmniejszej wzmianki o tem nie czynią.

Biskup Drzewiecki nie naprawił organów. Wziął on więcej w opiekę swoją śpiew chórowy, dla którego z wielkim nakładem przepisać kazał antyfony i gradualy w księgach pergaminowych. Od jego też czasów zaczęła się walka luteranizmu przeciwko kościołowi, z powodu której starania o ozdobę świątyni katedralnej do drugiego zeszły rzędu; nadto, nastąpili po nim biskupi znani ze swej obojętności. Posługiwano się zatem zepsutym organem, ile jeszcze użyć go było można, lub prawdopodobniej poprzestawano na śpiewie kantorów, których katedra zawsze ntrzymywała. Dopiero biskup Stanisław Karukowski własnym kosztem zbudował nowe organy, jak o tem zaświadcza w sprawozdaniu o swej działalności, zostawionem następcy biskupowi Rozdrażewskiemu (*Monum. hist. Dioec. Włoc.* n. X, 9). Było to niezawodnie r. 1576, w którym kapituła w rachunkach swych zapisała zł. 2 gr. 6 ^{*}), wydanych na poczęstunek dla organmistrza: *consolatio organistae fabricatori organorum*. Stare organy pozostawiono nietknięte, zatem nowe nie mogły być dosyć okazałe, gdy ze starymi na chórze pomieścić się zdołały^{**}): odąd też znajdujemy w aktach wzmianki wyróżniające niekiedy organy stare i nowe. Kto je zrobił niewiadomo. Prawdopodobnie krajowy organmistrz, bo z historyi kościoła gnieźn. widać, że r. 1512 był tam Stanisław Zelika, prowadzący restaurację kościoła katedralnego i zapewne budujący organy, r. 1514 przez miejscowego wikaryusza ks. Wincentego tamże fundowane (*ks. Walkowski, Wspom. o kośc. metrop. w Gnieźnie*, str. 17 i 18): mieliśmy więc już wtedy własnych organmistrzów.

Bezpośredni następca Karukowskiego, biskup Hieronim Rozdrażewski, czyniąc dla kościoła katedralnego różne ofiary, zamierzył także stare organy wyrestaurować. Użył do tego organmistrza z pobliskiego miasta Brześcia Kujawskiego. Roboty dokonano 1596 r. a *novi fabricatores organorum*, jak mówią akta, odebrawszy od biskupa umówioną zapłatę, wyprosilili sobie od kapituły 30 korey żyta, które im na poczęstno ofiarowała. W rok potem organy te znaleziono nadpsute, z winy organisty Jana Gołębiowskiego, jak wyraźnie zaznaczono. Organ naprawiono znowu kosztem biskupa, przyczem i kapituła niejaki wydatek poniosła na rusztowanie i przekładanie dachu nad nowemi organami. Organistę napomniano, ale biskup nie licząc

^{*}) Wszędzie tu podajemy wartość pieniędzy według ówczesnej stopy, która znacznie różną jest od teraźniejszej.

^{**}) Biskup Karukowski wystawił także organy w Łagowie, dobrach biskupów włocł. i uposażył tam organistę (*ibid.* str. 11).

na niego, zobowiązał kapitułę aby sama dozór nad organami rozciągnęła. Wtedy to (1598) kapituła wyznaczyła z pośród siebie kan. Pawła Gardlińskiego sekretarza królewskiego, aby co miesiąc organy oglądał i w razie potrzeby, natychmiast najmniejsze zepsucie reparować kazał. Tym sposobem organy, uważane tu dotąd za sprzęt kościelny, należący do biskupa, przeszły pod opiekę kapituły, która tem bardziej się niemi zajmowała, że biskupi mało we Włocławku przebywali i nie wiele o kościele katedralnym myśleć mogli. Przyjawszy zaś na siebie dozór nad organami, przyjęła też obowiązek brania udziału w ich reparacyi, w stosunku trzeciej części wydatku, bo według ustaw synodalnych, biskup dwie inne ponosił we wszystkich naprawach kościoła katedralnego.

Stary organ, gdy dołożono do niego wiele części nowych, mógł długo jeszcze istnieć, dla tego znajdujemy o nim wzmiankę w r. 1611, w którym reparacya miechów kosztowała zł. 4 gr. 20. W r. 1620 biskup Paweł Wołucki radził go ożarować kolegiacie kruszwickiej lub sprzedać. Na skutek tego kapituła wyznaczyła sufragana Baltazara Miaskowskiego i kan. Jędrzeja Mszczonowskiego do obejrzenia obojga organów i doniesienia w jakim są stanie. Polegając następnie na ich relacyi, odpowiedziała biskupowi, że lepiej będzie stary organ naprawić, jak to niedawno uczynił biskup Rozdrażewski, tem więcej, iż zdaniem delegatów, da się to małym kosztem uskutecznić, zwłaszcza, gdy biskup z kapitułą do tego się przyłożą. Tę samą prośbę ponowiła kapituła w r. 1621 i 1622, a niedoznawszy poparcia od biskupa, dokonała naprawy funduszem na reparacyę kościoła przeznaczonym, odkładanym dla kanonika ślepego (*canonicus coecus seu praebendarius*), jak go w prawie nazywamy. Pobudkę zaś do tego brała z uwagi, że się przy starych organach nowe zaoszczędzają: *ne nova organa continuo usu cito destruantur*.

W połowie XVII stulecia nastąpiły wypadki najniebezpieczniejsze dla kraju, stanowiące razem początek klęsk, jakie nieprzerwanem pasmem prawie dwa całe ciągnęły się wieki. W tym czasie kościół katedralny włocławski zrabowany i zniszczony przez Szwedów, potrzebował ogólnej reparacyi, co tem więcej odbiło się na organach, instrumencie łatwo zniszczeniu ulegającym. To też r. 1668 już prawie grać na nich nie było można. Kapituła, widząc potrzebę znacznego na to nakładu, prosiła biskupa Floriana Czartoryskiego, aby pozwolił na ten cel użyć pewnej sumy, imie już przeznaczenie mającej, za którą tymczasowej naprawy dopełniono. W r. 1676 do obejrzenia organu sprowadzono organmistrza, któremu za przyjazd dano zł. 6, a za reparacyę w r. 1678 kapituła zapłaciła zł. 500, resztę wydatku na biskupa złożywszy.

Po wojnach szwedzkich, morowem powietrzu i nieurodzaju, jakkolwiek kraj nie doznał zupełnego spokoju, to jednak wśród

klęsk powszechnych podniósł się duch pobożności, a z nim ofiarność na świątynie Pańskie. Zwróciła i kapituła uwagę na kościół katedralny, w którym oddawna nie nie zrobiono, a czas i ostatnie klęski wojenne wiele zniszczenia przyczyniły. Wzięto się do kosztownej i gruntownej restauracyi, a idąc za zepsutym smakiem ówczesnym, usiłowano nawet przerobić go ze stylu gotyckiego na renesansowy, czy też jakiś mieszany. Budowniczy jezuicki wprowadzony z Łęczycy, kierował robotami i kreślił plany, z których na szczęście jedno wykonać się nie dały, na drugie funduszu czy czasu nie stało *). Wtedy to ściany wewnętrzne, dotąd o gołej cegle z białymi fugami, pokryto tynkiem i obielono: ołtarze stare, oprócz wielkiego, wszystkie usunięto a dano nowe, oraz wiele innych robót dokonano, wśród których organy z zaniedbania tyle ucierpiały, że stały się znowu do użycia niezdatne. Tymczasem rozpoczęte dzieło reparacyi kościoła na tę skalę, nie mogło już być powstrzymane: dla tego kapituła, dając część na siebie przypadającą, nalegała na biskupa o resztę nakładu. W planie swoim z r. 1682 obejmuje ona także organy, i za zgodą biskupa Bonawentury Madalińskiego, chętnie do tych robót się przychyłającego, postanawia naprawić je gruntownie. Ponieważ w odrestaurowanym już kościele nabożeństwa zwykłym porządkiem się odprawiały, na czas więc naprawiania organów, prałat Jędrzej Albinowski (potem sufragana włocławski), oddał do katedry organ pozytyw, z kaplicy domowej biskupa Stanisława Sarnowskiego pochodzący, który wprzód wyrestaurować i nastroić kazał w Toruniu. (c. d. n.).



O KONTRAPUNKCIE

przez

Ks. Leona Moczyńskiego.



Kompozycja dwugłosowa.

Idąc za przykładem starej szkoły, której wzorowe i ścisłe zasady zebrał Jan Józef Fux w swoim znakomitem dziele „Gradus ad Parnassum“, dzielimy i my kontrapunkt na gatunki. Niektórzy uowśi teoretycy pomiągają milczeniem gatunki; ale zdaje się co najmniej rzeczą ryzykowną, po-

*) Ob, Przegląd Katolicki r. 1896 n, 22,

rzucac w nauce metode, która przez długi czas okazywała się tak skuteczną i najznakomitszych wydała kontrapunktu znawców. Możemy uważać jako pewnik, że uczeń, który pilnie przykłada się do opracowania ćwiczeń w pojedynczych gatunkach, ściśle według wyżej podanych reguł, nabędzie zwolna takiej wprawy i zręczności, że pokona najtrudniejsze nawet zadania kontrapunkcyjne z łatwością. Dzielimy kontrapunkt na sześć gatunków

Pierwszy gatunek:	Nuta przeciw nucie.
Drugi	„ : Dwie nuty przeciw jednej nucie
Trzeci	„ : Trzy „ „ „ „
Czwarty	„ : Cztery „ „ „ „
Piąty	„ : Synkopa.
Szesty	„ : Nuty mieszane.

Pierwszy gatunek.

Nuta przeciw nucie.

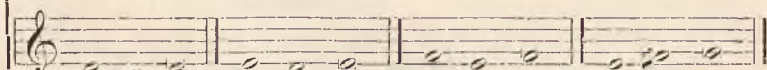
W pierwszym gatunku mamy do pewnej, stałej melodyi (*cantus firmus*) dorobić drugi głos (*kontrapunkt*) o nutach tej samej wartości; przy czem trzeba zwrócić uwagę na następujące szczegóły:

1. Ćwiczenia należy rozpoczynać konsonansem doskonałym, a więc unisonem, oktawą albo kwintą; ta ostatnia może tylko w górnym głosie być umieszczoną, gdyż w głosie niższym musi się znajdować tonika, jako podstawa tonacyi.

Kadenecyę tworzą w sposób wyżej podany *) obydwie tony charakterystyczne, prowadzące do toniki. *Cantus firmus* z tonem charakterystycznym opadającym jest albo głosem pierwszym (górnym), i wtenczas musimy drugi głos (dolny)-przy pomocy septymy prowadzić do toniki tak, żeby obydwie głosy schodziły się w unisonie:

Dorycka. Frygijska. Lidyjska. Mixolidyjska.

*C. f.**)* 

Kpt. 

Albo tenże *cantus firmus* jest głosem drugim (dolnym); wtenczas posuwa się kontrapunkt przy pomocy drugiego tonu charakterystycznego do oktawy:

Dor. Fryg. Lid. Mixolid.

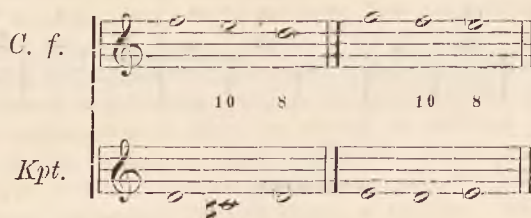
Kpt. 

C. f. 

*) Ob. rozdz. *Kadenecy wielogłosowa*.

**) Skrócenie *C. f.* oznacza *cantus firmus*, zaś *Kpt.* — *Kontrapunkt*.

Nie wolno kadencyi układać tak, żeby tony charakterystyczne schodziły się w oktawie przy pomocy decymy:



Decyma jest w kompozycji dwugłosowej najodleglejszym interwalem dozwolonym, którego wolno użyć tylko wtenczas, kiedy dobre i melodyjne prowadzenie głosu tego wymaga. Decymy należy unikać w końcu kompozycji, gdzie raczej trzeba dbać o to, aby obydwa głosy w naturalnie pięknych i dźwięcznych interwałach utwor kończyły.

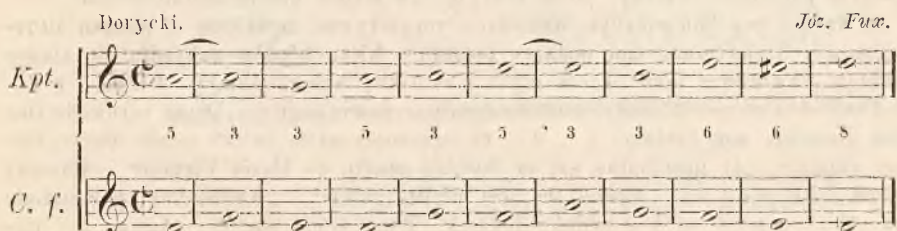
3. W niniejszym, pierwszym gatunku mogą obydwa głosy pozostawać względem siebie tylko w stosunku konsumującym. Łecz konsonansów doskonałych nie będziemy mogli często używać ze względu na wyżej podane prawidła o ruchu prostym,—a potem też jeszcze dla tego, że przy konsonansach doskonałych charakter dwugłosowy kompozycji nie tylko nie uwidatnia się tak jasno, jak przy konsonansach niedoskonałych, ale prawie zacierą się. Pierwszeństwo należy się więc konsonansom niedoskonałym, z tem jednak zastrzeżeniem, że równoległego ruchu prostego terc i sekst nie należy nigdy zbyt często przeciągać trzeba natomiast przeplatać je innemi dozwolonymi konsonansami. W ćwiczeniach naszych są najwyżej cztery równoległe terece albo seksty dozwolone.

4. Unisonu można w tym gatunku użyć tylko na początku i na końcu, czyli unison może tu być tylko pierwszą albo ostatnią nutą; w trakcie kompozycji nie można go zastosować, gdyż przerywa charakter dwugłosowy kompozycji i czyni ją dla słuchacza na razie jednogłosową.

5. Oktawa, tworząca się po jednoczesnem użyciu obydwóch tonów charakterystycznych, ma swoje miejsce tylko w kadencyi, nigdy zaś w samej kompozycji. Oktawa, która nie w powyższy, ale w jakikolwiek inny powstaje sposób, jest zawsze dozwolona.

6. Reguły o tworzeniu melodyi (str. 66. 67) stosują się tak samo do kontrapunktu, t. j. do drugiego głosu; wolno jednak w tym gatunku jeden i ten sam ton powtórzyć.

7. Ćwiczenia dwugłosowe najlepiej byłoby pisać w starych kluczach. Dobór dwóch głosów musi być mniej więcej taki: Sopran i Alt, albo Alt i Tenor, albo Tenor i Bas. Przykłady:



C. f.

Kpt.

LITERATURA I KRYTYKA.

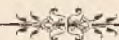
Pieśni kościelne: „Jezu Chryste Panie miły.“ „Wisi na krzyżu.“ „O duszo wszelka nabożna“ i inne stanowią temat, który ks. Antoni Orechowski przedsięwziął przeprowadzić w kazaniach pasyjnych. Ocenę przychylną znalazła praca ta w „Przeglądzie Katolickim“. My zaznaczamy, ciecząc się, iż pieśni kościelne posłużyły za temat nauczania. Może, da Bóg, przyjdzie do tego, iż i muzyka kościelna znajdzie poparcie na ambonie. Niemcy nam zawsze mogą być przykładem. Ieh literatura kaznodziejska tyle liczy dzieł, iż choćby je tylko tłumaczyć, znalazłoby się na wiele czasu materji dla kaznodziejów. Wymienimy tu niektórych, jak: Ks. Fritz, wyjaśnia w 43 homiliach całe „Officium defunctorum“. Ks. Reindl wydał kazanie, pod tytułem: „Zadanie i cel muzyki kościelnej.“ Ks. Zenker wziął za temat to, iż muzyka w kościele powinna być świętą. Wiele, wiele jeszcze innych możnaby przytoczyć, lecz wystarczy i to, jako bodziec święty do wprowadzenia na ambonę tematów z dziedziny liturgii i muzyki kościelnej.

Msza — Śpiew liturgiczny. Pod powyższym tytułem ukazały się dwie msze: jedna na czterogłosowy chór mieszany z organem, druga na dwa głosy równe z organem. Wydane są nakładem autora, p. Franciszka Kuleszy w Moskwie. P. Kulesza, muzyk zdolny, kilka już wydał kompozycyj, które jednakże nie odpowiadały przepisom liturgicznym. Do mszy na cztery głosy dodana jest kantata, mająca być wykonaną, jak życzy sobie autor, w czasie udzielania Sakramentu bierzmowania.

„Kochany Ojczy, dusz naszych pasterzu, niech każdy czyn twój, każda twoja praca grzesznych na łono kościoła wraca, ażeby kiedyś Boski Oblubieniec włożył na Twe kapłańskie skronie z róż. lilij, uwity wieniec i dał Ci miejsce w serafinów gronie. Niech za Twe trudy i za Twoję pracę niech Cię Pan Jezus niebem udaruje, byś złożył mógł tam u nóg Jego, jako ofiarę Panu nad Pany krzyż, tu na ziemi, mężnie dźwigany“. Tak brzmi tekst owej kantaty. Przeciw wykonywaniu podobnych rzeczy, po za liturgią, nie mamy nic do nadmienienia.

Na ten raz kompozycje nadesłane rozpatrywać będziemy z punktu liturgicznego. Ocenę muzyczną podamy później. Kilka błędów zakradło się niepostrzeżenie. Są nawet takie, które myśl tekstu zupełnie zmieniają. W credo: w basie *Deum de Deo vero Genitum consubstantialem*; powinno być: „Deum verum de Deo vero, Genitum non factum“ i t. d. *Et incarnatus est de Spiritu sancto Maria Virgine*, zamiast: „et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine“. Chociaż sopran i alt mają *ex*. Agnus Dei jest Nieliturgiczne. „Agnus Dei“ powtórzone jest cztery razy, i na końcu jako dodatek: Dona nobis pacem.—Agnus Dei mi-

serere nobis. powtarza się dwa razy i raz *Agnus Dei dona nobis pacem*. We mszach żałobnych zmienia się dwa razy *miserere nobis* na *dona eis requiem* i *dona nobis pacem* na *dona eis requiem sempiternam*. Pan Kulesza nie wzorował się widocznie na mszach liturgicznych w *Agnus Dei*, lecz na kompozytorach nowszych, zepsutej epoki, którzy *dona nobis pacem* uważali jako *final* całej mszy. Silili się na wywołanie wrażenia w słuchacza: przez tempo żywsze, harmonię bardziej skomplikowaną i t. p. Najzwyczajniej po nieprzeliczonych powtarzaniach w *Agnus Dei* czytać można: *dona ut Kyrie*; co znaczy, że śpiewak powinien sam podkładać sylaby śpiewając zamiast: *Ky-ri-e e-lei-son, do-na no-bis pa-cem*. W drugiej mszy skreślić trzeba trzeci raz powtórzone *miserere nobis* i zastąpić *dona nobis pacem*. Błędy drukarskie są dość liczne w tekście. Każdy je sprostować może, porównawszy z tekstem mszału.



PRZEWODNIK W WYBORZE DZIEŁ MUZYKI KOŚCIELNEJ.



Msze na dwa równe głosy, średniej trudności.

91. Witt, Fr. op. 1c. *Missa Septimi toni*. Msza ta po raz pierwszy w r. 1862 w świat puszczona, wywołała wiele pochwał dla kompozytora. Była ona ułożona na cztery głosy męskie bez organu. Po piętnastu latach ukazuje się też sama kompozycja w trzech wydaniach: 1-o na cztery głosy męskie; 2-o na cztery głosy mieszane z organem, i 3-o na dwa głosy równe z organem. Cena part. 1 m. 20 fen.; gł. po 30 fen. Wyd. Pustet. Regensburg.
92. Witt, Fr. op. 2b. *Missa „Non est inventus.“* Gdy ks. Witt po raz pierwszy wydał tę mszę, posądzano go o przeróbkę starej kompozycji, tak bowiem pięknie umiał w niej przybrać powagę stylu. W *Sanctus* i *Benedictus*, oprócz opracowania dwugłosowego, jest jeszcze podany sposób do wykonania przez czterogłosowy chłopięcy lub kobiecy chór. Nazwę ma od słów początkowych drugiej antyfony niesporów komunału Biskupa Wyznawcy. Cena part. 60 fen.; gł. po 20 fen. Wyd. Pustet. Regensburg.
93. Witt, Fr. op. 9. *Missa „Exultet“*. Cena part. 1 m. 50 fen.; gł. po 25. Wyd. Pawelek. Regensburg.
94. Witt, Fr. op. 29c. *Missa in hon. S. Ambrosii*. Msza ta jest w kilku wydaniach: 1-o na jeden głos ze wstawkami czterogłosowemi, tak na mieszany chór jak i na równe głosy, op. 29a. 2-o na cztery mieszane głosy, op. 29b i 3-o na dwa równe głosy. Cena part. dwugłosowej 1 m.; gł. po 20 fen. Wyd. Pustet. Regensburg.

Msze na dwa równe głosy, średniej trudności, z orkiestrą.

95. Skuhersky, F. op. 43. *Missa ad duas voces aequales*. Msza ta nadaje się dla chórów, które nie mają wyborowych sił wokalnych i instrumentalnych. Skrzypce tu nie dzierżą palmy pierwszeństwa, lecz spo-

kojnie wspierają śpiewających. I i II skrzypce, altówka, wiolonczela i kontrabas. Cena part. i gł. 3 m., głosy do instrumentów 1 m. Wyd. Mikuláš i Knapp. Praga.

Msze żałobne na dwa równe głosy, średniej trudności.

96. Witt, Fr. op. 25a. *Missa pro defunctis*. Msza rzadkiej piękności, jak się wyraził w 1879 r. Fr. Koenen, w krytyce o tej kompozycji. Podniosłe wrażenie wywrzeć zdolna. Cena part. i głosów 2 m. 40 fen. Wyd. Pawelek. Regensburg.



ESTETYKA

przez

Antoniego Millera.

CZĘŚĆ 1.

O PIĘKNIE I IDEALE.

§ 3. Piękno jako ruch.

Widzieliśmy, że prawomierne zestosunkowanie części daje charakter jednolitości, tworzy piękno. Oczywiście w każdym partacyjnem zjawisku piękna powinno tkwić pewne prawo. Gdzie więc źródło tego prawa?

W konkretnym świecie i w duchu.

W malarstwie, snycerstwie i wewnętrznej, odtwarzającej stronie poezji w utworzeniu się piękna biorą udział mianowicie te rodzaje prawomierności, które są bezpośrednio w naturze, a raczej w naszych wrażeniach, odbieranych bezpośrednio z natury. (Dla malarza linie, barwy, dla snycerza formy, dla poezji charakter, zdarzenia i t. p.).

Leż nie wszystkie sztuki naśladowują naturalne stosunki zjawisk. Mianowicie: muzyki nie możemy uważać jako imitację głosów przyrody, również matematyczne stosunki Architektury nie mają w surowej naturze swych prototypów. To samo znajdziemy i w formalnej stronie poezji. Naprzykład w naturze, jak uczy Helmholtz, — główne materiały muzyki stanowią dźwięki, czyli drgania powietrza dokładnie peryodyczne. Tymczasem w naturze spotykamy dźwięki nie muzyczne, t. j. nie dające się rozłożyć na dokładnie peryodyczne drgania, jak np.: szum, grzmot, szmer, huk, szept... Jeżeli i spotykamy w niej wyjątkowy dźwięk muzyczny, to nie będzie on miał stałej wysokości (dźwięki zwierząt). Co zaś do harmonii i melodyi — tej stanowczo w naturze niema. W Architekturze znane stosunki matematyczne między wysokością i grubością kolumny, mogą się spotkać również w świecie konkretnym, ale w wyjątkowych wypadkach. W poezji wreszcie, mianowicie w jej formalnej stronie, główne elementy — rytm i rym — nie wzorują się na naturalnej mowie ludzkiej.

Zarówno prawomierności konkretne, t. j. wzorowane z natury, jak i prawomierności czysto oderwane, najłatwiej dają się ująć za pomocą jednej metody. Metoda ta była stosowana dotąd głównie w naukach fizycznych, które jej przeważnie zawdzięczają swój rozwój. Polega ona na redukowaniu zjawisk skomplikowanych i różnorodnych do jednego najprostszego: do ruchu. W naukach fizycznych ten kierunek stworzył płodną naukę o energii. Rzeczywiście: wszelkie prawomierności (konkr. i oderw.) najlepiej rozumiemy, wyrażając je w mechanicznych stosunkach. Tak np. w malarstwie stosunki między kolorami mogły być wyłomaczone w formie stosunków mechanicznych, jak np. długość fali świetlonej, lub też wielkość peryodów jej wibraeyi, różne dla różnych barw.

Również powszechnie wiadomo, że dzieła dłuta noszą zawsze na sobie *piętno* pewnego ruchu. I istotnie: przedmiotem ich bywa natura żywa, najczęściej ciało ludzkie. Odtwarzając je ze strony zewnętrznej, t. j. ze strony mięśniów i skóry, rzeźbiarz tem samem musi uwypatnić własności mechaniczne muskulary jako *narzędzia ruchu*.

Poezya, jako odtworzycielka życia w najszerszym słowa tego znaczeniu, też odtwarza ruch, który jest treścią, cechą znamioną wszelkiego *życiowego objawu*.

Analogię między muzyką i ruchem wniósł w estetykę Hanslik, udowadniając, że „piękno w muzyce polega na ruchu dźwiękowych form.“ Nigdzie tak nie uwypatnia się ruch, jak w muzyce, gdzie niema prawie przerwy w ruchu. Malarstwo, snycerstwo — pochwytują *moment ruchu*, lecz w muzyce widzimy coraz to nowy moment... Nareszcie, przechodząc do Architektury, zaznaczmy, iż każda forma architektoniczna też zachowuje ścisły związek z pojęciami mechanicznymi. Tak np. grubość danej kolumny lub wiązania zależna jest od wielkości ciężaru podtrzymywanych przez nie części, jak również od mocy użytego materiału: pojęcia te są czysto mechaniczne, czyli oparte na *zasadach ruchu*.

Widzimy więc, że główną regulującą prawomiernością w obiekcie — pięknie jest *ruch*. Dowodzą tego nie tylko powyższe mechaniczne wywody, lecz zwykły coup d'oeuil na świat konkretny, tudzież nasze własne poczucie. Nieruchomość w naturze, w człowieku, przeraża nas. Mówimy wtedy: „to bez życia, to martwe.“ — Spójrzmy na miejscowość równą, o gruncie piaszczystym, bez wody, gór, bez drzew, przy złym oświetleniu, bez odpowiedniego tła! Co powiemy wtenczas? Martwy krajobraz, sztywny, nie wesoły!

Lub zbliźmy się do trupa, pięknych za życia, młodziana lub panny. Wymiary, sprawiające prawidłowość rysów, pozostały w nich, stosunki form jeszcze nie uległy zmianie, a jednak jest coś przerażającego w tej sztywności kończyn, w tem skamienieniu piersi, które wyobrażnia niby widzi, jak podnoszą się miarowo. Żywie wewnętrzne uleciało, a więc nie może wypłynąć na wierzch w formie ruchu. — Martwość jest symbolem absolutnej nieruchomości, dla tego często słyszymy w potocznej mowie: „ani się poruszył: jak martwy.“

Człowiek bezwarunkowo wymaga ciągłej zmiany, a ta zmiana jest ruchem. Gdzie więc tkwi ruch, tam życie i odwrotnie. Atoli w tym ruchu powinna być wyraźna jednolitość, różnaitość i proporejonalność, inaczej ruch nie będzie pięknym. *Nie każdy ruch jest pięknym, lecz tylko taki, który ma w sobie prawomierne zestawowanie części, składających obiekt*. Ruch gadziny, jaszczurki, skok paca jest wstrętnym, odrażającym, bo nie ma w sobie charakteru jednolitości, nie odpowiada wymaganiom wzroku, który niema czasu dojrzeć w nim ani proporeyi, ani różnaitości, zlewających się w jedność. Ruch w naturze, ruch w sztuce, raczej moment ruchu w niej, jeżeli ma u podstaw pomienione 3 prawomierności, jest tem, co zowiemy pięknem w zjawisku. A więc nasza teza: piękno — to ruch, *upodstawowany prawomiernie trzem konkretnymi zasadami jednolitości, proporejonalności i różnaitości*.

Doglądanie ruchu w naturze, w sztuce i w życiu bierzemy za podstawowe kryterium do oceniania piękna w naturze, w sztuce i w życiu. Dla tego i estetyka nasza oprócz niniejszej części, omawiającej przedwstępne kwestye, będzie zawierać jeszcze cz.: II) O pięknie w naturze; III) O pięknie w sztuce i IV) O pięknie w życiu. Biorąc w ręce jako klucz tę naszą: Piękno—to ruch, rozpatrzmy wszędzie charakter i stopień udziału i prawa tego mechanicznego czynnika nawet w dziełach estetyki.

(C. d. n.).



ROZMAITOŚCI.



Audiatum et altera pars.

1.

Szanowna Redakcyo!

Będąc zwolennikiem reformy muzyki i śpiewu kościelnego, mile witam w swej duszy wszelkie usiłowania w tym kierunku osób tak duchownych, jako i świeckich.

Dobrym tym i świętym zamiarom, połączonym z wytrwałą pracą, Bóg niezawodnie pobłogosławi.

Jako kapłan, tem większą unoszę się radością, gdy wspomnę sobie, że powyższa sprawa reformy przedewszystkiem zawdzięcza początkujący swój żywot zabiegom duchowieństwa. Radość ta jeszcze się zwiększa na myśl, że i osoby świeckie biorą w niej czynny udział. W ten sposób zaszezepiony w ogół ludzi ideał muzyki i śpiewu kościelnego musi wydać pożądane owoce.

Że ideał reformy został dobrze przyjęty, dowodem tego chętnie czytanie miesięcznika, poświęconego służbie Bożej pod tytułem: „Śpiew Kościelny.“ Czytuję go i ja z przyjemnością zawsze, za wyjątkiem № 8 z r. b., który przeglądając, doznałem pewnej goryczy, wyczytawszy w nim te słowa: „organista P. N. w N.: ...Dużo jeszcze czasu upłynie zanim księża uznają i uszanują w organiste człowieka na równi z nauczycielem lub gminnym pisarkiem. Byle jakikolwiek telegrafista przyjdzie, siada z księdzem do stołu, a organista usługuje.” Szanowna zaś Redakcyo niejako się solidaryzuje z powyższem orzeczeniem pesymisty, opatrzyła je następującym komentarzem: „Prosimy tak czarno nie zapatrywać się na przyszłość. Wszystko się odmieni...”

Zdaje mi się, że przypisywanie ogółowi księży (nigdy tego nie mieliśmy na myśli P. R.) czegoś podobnego, dotyka boleśnie każdego z nas najnieśluszniej. W żadnej bowiem klasie ludzi ogół nie może odpowiadać za jednostki. (I my też jednostce, dotkniętej od jednostek, odpowiedź daliśmy. P. R.). Odkąd żyję na świecie, nie słyszałem, by ksiądz uważał swego organistę za stworzenie jakiegoś podrzędne. Owszem, każdy uzdolniony organista, a przytem nieposzlakowanego charakteru, jest prawą ręką dla swego proboszcza, który go ze swej strony bardzo szanuje i darzy swoim zaufaniem.

Inna jest rzecz z przyjmowaniem organisty do stołu stale i łącznie z gośćmi. Organista zwykle nie komunikuje się z tymi, którzy bywają u proboszcza,

a zresztą zapraszanie do stołu organisty zmuszałoby go poniekąd do przyjmowania u siebie, co by zapewne nie bardzo dodatnio wpłynęło na budżet jego całej rodziny.

Celem zatem usunięcia zarzutów podobnych powyższym, raczy Szanowna Redakcyja umieścić w swem piśmie tę parę moich uwag, jeżeli uzna to za stosowne.

Przy tej okazji, życząc powodzenia tak piśmu, jak i sprawie muzyki i śpiewu kościelnego, pozostaję z prawdziwem poważaniem

A. W. G. w W. Lubelskiem.

II.

Z Wilna. Od pewnego czasu pojawiające się słowa zjadliwej krytyki w piśmie „Śpiew Kościelny” o muzyce w wileńskich kościołach w ogóle, a w szczególności w Kościele Ś. Jana, zniewalają nas do skreślenia kilku słów na zasadzie: *Audiat et altera pars*. (I owszem! Zawsze jak najchętniej pomieścimy. *P. R.*). W kościele Ś. Jana, od kilku lat, podczas Mszy św. w Niedziele i dnie świąteczne śpiewa chór, składający się z kilkunastu męskich i żeńskich głosów, doskonale wyegzercytowanych pod dyrekcją zdolnego muzyka, p. *Luchwika Gerynga*, który w r. 1875 z odnaczeniem ukończył w Warszawskim Konserwatorium kurs organowej muzyki i kompozycyi. (Mamy nadzieję sami usłyszeć wykonanie chóru wileńskiego; zastrzegamy się przeto, iż sąd swój osobisty wydamy w nast. №№. *P. R.*). Wykonywane są z organem Msze poważnych kościelnych autorów, jak: *Brossiq* (czy zawsze i od jak dawna? *P. R.*), *Schöpf*, *Witt*, *Molitor*. Dwóch ostatnich autorów msze św. niedzielnymi pospolicie są grywane w Rzymie, pod dyrekcją *Mustaffy*, seniora kapeli Ojca św. P. Millerowi (?), pisującemu do „Śpiewu Kościelnego” pod pseudonimem „Allegretto,” podobało się wyrazić o muzyce u św. Jana, „że Preludye organowe Ś-to Jańskiego organisty, pomimo poprawności wykonania, odznaczają się niepokojem, światową błyskotliwością. (Kto jest Allegretto i Largo, wie tylko Redakcyja. *P. R.*). Będąc profanem w muzyce, nie ośmielałem się przesądzać o wartości utworów, grywanych u św. Jana, lecz zesłemy się na parę faktów. Msze *Brossiq* i *Schöpf*, należą do liczby statych, grywanych w archikatedrze Ś. Jana w Warszawie, gdzie już się wprowadza śpiew gregoriański. Msze *Molitora* i *Witta* są wykonywane w Bazylice Ś. Piotra i kaplicy Sykstyńskiej, podczas wielkich uroczystości i w obec samego Ojca świętego. Pytamy więc: czyżby te msze, w Warszawie i Rzymie grywane były, gdyby one odznaczały się „światową błyskotliwością?” albo może Ojciec Święty mniej się zna na muzyce kościelnej od p. Millera? (Sam Pan, nieco wyżej, przypisuje nazwę światowej błyskotliwości grze organisty św. Jana; tak przynajmniej ma pisać jakiś zmyślony przez Pana, nam zaś nieznajomy, p. Miller, którego posadzasz pan o pseudonim Allegretto v. Largo. Tu zaś chce pan wnmówić w Allegretto, Largo, iż on krytykuje Molitora, Witta. Panie! Przenigdy! Allegretto, Largo błędu tego nie popełnił i nie popełni. Ręczymy za niego. Że za ostro, zgadzamy się. Ale coż robić, kiedy drażnienie rany zawsze boli! *P. R.*). Przed laty kilkoma bawiący w Wilnie, profesor Konserwatorium Warszawskiego, p. *Skwarkowski*, wykładający teoryę muzyki i grę fortepianową, słysząc śpiew choralny (którego podobno od dość dawna niema?! *P. R.*) i grę organową p. Gerynga u św. Jana, bardzo pooblebnie wyrażał się o mszach, słyszanych u św. Jana. Nieprzesadzamy o fachowo muzycznym wykształceniu p. Millera, (jeszcze raz zastrzegamy się, iż p. Millera jako Allegretto, nie znamy. *P. R.*), bo mało o nim wiemy; wiemy tylko, iż będąc w Wileńskim Seminarjum, zapewne uczył się liturgicznego śpiewu w takim zakresie, o ile jest potrzebnym dla przyszłego kapłana, do odśpiewania Mszy św., Nieszporów etc. Wątpić wszakże ośmielamy się, aby p. Miller, przez krótkotrwały pobyt swój w Seminarjum, stał się taką powagą w rzeczach muzyki,

aby w obec *Jego* zdania, zdania tak wytrawnych muzyków jak p. Skwarkowski lub Papieski kapelmistrz Mustaffa, całkiem nie miało znaczenia. (Lepiejby wydawało się sprostowanie, gdyby z rzeczywistymi osobami Sz. p. „Wilnianin” miał do czynienia. Wszak korespondenecye z Wilna pisali „Alegretto” i „Largo,” z nimi też polemizować wypadało. Napadać zaś na Sz. p. A. Millera, człowieka znającego się gruntownie na muzyce kościelnej jest nieładnie! Nie wiemy o ile p. Skwarkowski posiada znajomość muzyki liturgicznej; nie możemy przeto czynić zestawienia osób. To tylko na pewno twierdzimy, iż p. Miller jest muzykiem liturgicznym w całym znaczeniu tego słowa. Sądy *Jego* w zupełności za swoje przyznajemy. Czy i Mustaffa był w Wilnie i słyszał wykonanie orkiestry i chóru?! No... no!.. Mustaffa w Wilnie—razem z p. Skwarkowskim?! *P. R.* Wątpimy także, aby pod względem muzycznego gustu, gremium Kardynałów, pozwalające grać i śpiewać u św. Piotra Msze *Molitor* i *Witta*, niżej stało od pana Millera (sic! *P. R.*). *Wilnianin.*

Przykład do naśladowania. Jeden z Sz. Kks. Proboszczów, wysyłając organistę swego na informacye w „Śpiewie Kościelnym,” dał mu następującą instrukcye, według której miał dopełnić to, czego mu brakowało. Wyciąg z listu Sz. Ks. Proboszcza tak brzmi: „Organista z N. ma sprawdzić.

- 1) Czy można śpiewać przez zęby, czy też całym głosem i wyraźnie?
- 2) Czy głos powinien być wyraźniejszy, czy organ?
- 3) Czy na: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus zaraz zaczynać śpiew, czy robić przegrywki?
- 4) Agnus czy się śpiewa zaraz po „Pax domini.” czy aż po dzwonieniu na Baranek Boży?
- 5) Czy Antyfony w nieszpórach śpiewa się zaraz po psalmach, czy aż po przegrywkach?
- 6) Czy Hymny w nieszpórach bez słów się przegrywa, czy też recytuje?
- 7) Jak się śpiewa „Asperges” i „Officium Defunctorum”?
- 8) Jak się uczy Rożaniec i chóry?
- 9) Jakich dzieł używa się na chórze do śpiewu i grania?—Wypisać.
- 10) Jakie się śpiewa Inwitorya, Sekwenecye i Ofertoryum i kiedy? Czy można zawsze jedno?
- 11) Czy całe Gloria, Credo i Dies irae się śpiewa i jak?—żeby nie przedłużać czasu.
- 12) Czy nieszpory mogą być w niedzielę o N. M. Pannie? i jak śpiewać?

Co do 1). Przez zęby śpiewać nie można. Dźwięk głosowy potrzebuje swobodnego otworu ust. Wyraźna deklamacya jest konieczna w śpiewie. Czy całym głosem? Na to trudno odpowiedzieć. Zależy to od umiejętności władania diafragmą, od emisji prawidłowej głosu przez krtań i od opierania go na podniebieniu, dla wywołania dźwięku. Najlepsze jest zawsze umiarkowanie.

2) Organ w czasie śpiewu nigdy nie powinien dominować.

3) Rozpoczynać Kyrie trzeba zaraz po prześpiewaniu introitu. Chyba, że wypada uprzedzić krótką modulacją, dla przejścia do tonacji Kyrie. Gloria i inne zaraz należy rozpocząć. Jeżeli intonacja celebransa jest w tonie innym niż ton kompozycei, lepiej chwileczkę poczekać i od razu rozpocząć. Wszelkie preludya swojej kompozycei nie arcykorzystnie wpływają na uszy słuchających.

4) „Agnus Dei” zaraz się rozpoczyna po odpowiedzi „et cum Spiritu tuo,” na „Pax Domini sit semper vobiscum”. Nie trzeba czekać dzwonka na „domine non sum dignus”.

5) Przegrywki na organach po ukończeniu psalmu, zastąpić mogą powtórzenie antyfony. W tym czasie, zamiast powtarzać antyfonę lub ją recytować, można użyć modulacji, wprowadzającej do następnej antyfony. Przed psalmami antyfonę koniecznie trzeba śpiewać.

6) W Hymnach, co drugi wiersz, można użyć małe interludium bez recytacji tekstu.

7) „Asperges me“ śpiewać należy podług „Graduale Romanum.“ Officium Defunctorum“ podług „Antiphonarium Romanum.“

8) Rożaniec i chóry uczy się zwyczajnie. Tego książka nie nauczy, lecz szkoła i praktyka.

9) Najpotrzebniejsze dzieła na chórze są następujące: „Graduale“ i „Antiphonarium Romanum,“ albo „Compendium“ albo „Epitome“ tychże. Akompaniamment organu do „Graduale Romanum.“ „Vespérale Romanum,“ „Psalterium Vespertinum“ i kilka mszy podług „Przewodnika w wyborze dzieł muzyki kościelnej.“ Preludya: Kothe, „Handbuch für organisten.“ Trzy części.

10) Introit przed Kyrie; graduale, tractus, sekweneya po lekeyi; ofertoryum, i communio po Agnus Dei prawie zawsze są inne. Trzeba się trzymać mszału. Co książd przy ołtarzu czyta, to samo powinien organista śpiewać na chórze. Na „dies irae“ we mszy żałobnej dozwolone jest skrócenie, resp. opuszczenie niektórych zwrotek. Inne wszakże sekweneye jeżeli już nie śpiewać, to trzeba przynajmniej recytować. Inwitorya będziemy drukowali w dodatkach „Śpiewu Kościelnego,“ po ukończeniu mszy ku czci Niepokal. Poczęcia N. M. P., przez ks. L. Moczyńskiego ułożonej.

11) W Gloria można śpiew zastąpić organem. Wszakże początek, koniec i części, na które kapłan skłania głowę, należy śpiewać. Credo koniecznie trzeba śpiewać całe. Organ, jako rzecz, rozumu i woli niema, wierzyć przeto nie może, podczas gdy wysławiać Boga można i na cymbałach. Żeby nie przedłużać czasu, trzeba prędko i umiejętnie śpiewać.

12) Św. Kongr. Obrz. dnia 29 Grudnia 1884 r., wydała przywilej, na mocy którego, tam, gdzie nie obowiązuje śpiewanie Brewiarza uroczystie, można zawsze, przez cały rok, śpiewać Nieszpory o N. Maryi P. Vesperae ut in Festis B. M. V. per annum.

Ratysbona. Dla uzupełnienia notatki, podanej w N^o 9 *Śpiewu Kościelnego*, dodać mi wypada kilka jeszcze szczegółów. Wykłady, jak plan wskazuje, (patrz N^o 9, str. 141 *Śpiewu Kościelnego*, z r. 1896), trwają dziennie przez trzy godziny. Oprócz tego uczeń każdy obowiązany jest, co dzień, ćwiczyć się na organie najmniej przez pół godziny. Nadto kto chce, może mieć lekye (płatne osobno) na skrzycach*). Resztę czasu poświęca się na studia muzyczne w domu.

Sposobność do kształcenia się w muzyce jest świetna, jak nigdzie. Oprócz Ratysbony jest jeszcze parę szkół muzyczno-kościelnych, jak: w Mechlinie, Tuluzie, sama zresztą Bawarya ma ich trzy, ale żadna nie może dorównać tej, która jest w Ratysbonie. Chór bowiem katedry ratysbońskiej nie ustępuje żadnemu w Europie. Liczbą śpiewaków i piękniejszymi głosami przewyższa o wiele Ratysboń chór Sykstyński, ale wykonaniem stoi znacznie niżej. Biblioteka szkoły muzycznej w Ratysbonie posiada tysiąc przeszło dzieł. Nuty, przyjęte przez Towarzystwo Cecyliińskie, wszystkie posiada szkoła.

Znakomita pomoc nauczycieli takich, jak kks.: Haberl, Haller, Jakob, wpływa dodatnio na studia muzyki kościelnej.

Podręczniki używane w szkole są następujące: 1) Nauka kontrapunktu, przez M. Hallera; 2) Nauka praktyczna chorału odbywa się: z „Compendium Gradualis et Missalis, Antiphonarii et Breviarii Romani“ i „Psalterium Vespertinum“. Teorya zaś podług „Magister Choralis“ ks. Haberla; 3) Do nauki śpiewu używane są *Solfeggi* a Bertalotti'ego, pisane w kluczach starych; 4) Teorya akompaniamentu

*) Każdy dyrygent, organista, uczący śpiewać, powinien umieć grać na skrzypcach. Dźwięk tego instrumentu najbardziej nadaje się do ćwiczenia głosu ludzkiego.

odbywa się na wzorach Hanischea, Quadfliega i Schildknechta: 5) Harmonia podług podręcznika Piotra Piela, słynnego organisty *).

Uczni jest cztertnastu, Wiccej nad to ks. Haberl niechętnie przyjmuje. Mieszkania są na miejscu, przy szkole. Dwa pokoje po 24 m., cztery po 20 m., cztery po 16 m. i cztery po 12 m. miesięcznie, z umeblowaniem i pościelą. Światło, opał i pranie, oddzielnie bywa opłacane. Wynajęcie pianina kosztuje 10 m., fisharmonii zaś 5 m. miesięcznie. Śniadanie: kawa i bułki 20 fen., obiad z trzech dań 75 fen.; kolacya: zupa i 1 mięso 55 fen., nie włączając w to piwa, które, jakkolwiek tanie, może jednak przewyższyć koszt utrzymania dziennego. Litr piwa 20 fen. A są tacy, co na trzech, przy jednym posiedzeniu, ledwie mogą poprzestać.

Gmach przeznaczony na szkołę muzyki kościelnej jest nadzwyczaj efektywny. Składa się z głównego domu dwupiętrowego i dwóch bocznych pawilonów. W domu głównym mieszka ks. dyrektor Haberl, ks. Sekretarz i czterej uczniowie, przeważnie księża. W przystawionych z boku zabudowaniach mieści się: biblioteka, sala jadalna i zarazem wykładowa, i pokoje dla organów. Organy dwa; każdy z nich ma dwie klawiatury z pedałem. Dla zmniejszenia kosztów, a przedewszystkiem dla oszczędzenia rumieńców grającym, nikt nigdy nie jest obecnym w czasie ćwiczeń na organie. Kolba, urządzona z prawej strony klawiatury, daje możność grającemu kalkować samemu sobie. Drugi budynek, na prawo od ulicy bogatej, mieści w sobie uczniów szkoły. Cztery pokoje są po 16 m., cztery zaś inne po 12 m. niemieckich miesięcznie. Jak tam wesoło, gdy wszyscy, każdy na swoim instrumencie, poczną się ćwiczyć! W okolo szkoły rozpościera się piękny i dość obszerny ogród, w którym znajduje się miejsce, przeznaczone do gry w kręgle i na gimnastykę. W ogrodzie tym ma być w przyszłości pobudowany kościół św. Cecylii, funduszami Towarzystwa Cecylińskiego. Składki zbierane są z całego świata.

Co się tyczy przyjęcia do szkoły, następujące wymagane są warunki:

- 1) Trzeba mieć co najmniej lat 18 skończonych.
- 2) Wymagane jest świadectwo o moralności od proboszcza swego
- 3) Przedstawić metrykę, albo co najmniej dokument oznaczający: miejsce, dzień, rok urodzenia i rodziców.
- 4) Wreszcie potrzeba umieć dobrze zasady muzyczne, teorię harmonii i grać na fortepianie lub organie.

Zgłaszać się można w każdym czasie do 15 Stycznia, to jest do dnia rozpoczęcia semestru szkolnego. Księża w przyjęciu nie napotykają żadnych trudności. Dostyć jest się zgłosić. Wiadomości te skreśliłem w tym celu, by jak najwięcej znalazło się szkoły tej zwolenników. Zdaje się niedługo będę czekał na podanie wiadomości o nowych, z naszych stron, miłośnikach muzyki.

Adres do szkoły: Bayern, Regensburg, Hochw. H. Dr. Fr. X. Haberl,

Director der Kirchenmusikschule.

Reichsstrasse 76.

*) Pustet i Pawelek odstępują dla uczni szkoły 25 procent.

Treść: Organy w kościele katedralnym Włocławskim.—O kontrapunkcie.—Literatura i krytyka: *Pieśni kościelne*, Msza—Śpiew liturgiczny.—Przewodnik w wyborze dzieł muzyki kościelnej.—Estetyka.—Roznaitości: Audiatur et altera pars—z Lubelskiego i z Wilna, Przykład do naśladowania, Ratysbony.—Korespondencje.—Odpow. 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 Декабря 1896 г. Друк Мieczysława Gutkowskiego в Пlocku.