

# Aneta Oborny

---

## Muzyka w kieleckich świątyniach Kościoła rzymskokatolickiego w drugiej połowie XIX stulecia

---

Kieleckie Studia Teologiczne 6, 255-275

---

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aneta Oborny – Kielce

## MUZYKA W KIELECKICH ŚWIĄTYNIACH KOŚCIOŁA RZYMSKOKATOLICKIEGO W DRUGIEJ POŁOWIE XIX STULECIA

Muzyka w świątyniach – to temat bardzo rozległy; w świecie chrześcijańskim jego historia rozpoczęła się wraz z powstawaniem pierwszych budowli przeznaczonych do kultu religijnego. Trudno wyobrazić sobie ich wnętrza bez muzyki, sztuki dźwięków, która od niepamiętnych czasów wydawała się najlepszym tłumaczem duszy człowieka wierzącego w Boga.

W okresie nowożytnym w Kościele katolickim sztuka szczególnie znaczenie zyskała w baroku. Malarstwo, rzeźba, połączone z architekturą wnętrza, liturgią i jej oprawą muzyczną kreowały teatr, zgodnie z oczekiwaniami Kościoła potrydenckiego oddziałujący na zmysły i serca wiernych. O ile jednak sztuki plastyczne wydawały się zbyt „materialne”, o tyle muzyka, jak zauważył już Arystoteles, poprzez ruch uporządkowany implikująca ideę porządku naturalnego, harmonię, w rozumieniu chrześcijan zbliżała do Boga<sup>1</sup>. Nie bez powodu św. Paweł w Liście do Kolosan (3, 16) zalecał i wyciszał główne rodzaje śpiewów wykonywanych przez chrześcijan czasów apostołskich: *Słowo Chrystusa niech w was przebywa z [całym swoim] bogactwem: z wszelką mądrością nauczajcie i napominajcie samych siebie przez psalmy, hymny, pieśni pełne ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu w waszych sercach*<sup>2</sup>. U schyłku IV wieku św. Augustyn w traktacie *O muzyce* stawiał muzykę najwyżej wśród sztuk, uważając ją za dar Boży, źródło dobra, piękna i prawdy<sup>3</sup>. Świątynie od początku swego istnienia otwarte były więc na muzykę. W Kościele zachodnim najpierw wokalną, z czasem także i instrumentalną.

---

<sup>1</sup> Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997, s. 59.

<sup>2</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wydanie trzecie poprawione, Poznań – Warszawa 1983, s. 1337.

<sup>3</sup> Por. D. Gwizdalanka, *Historia muzyki*, cz. 1, Kraków 2005, s. 29.

W XIX stuleciu muzykę chętnie wykonywano we wnętrzach kościelnych, słusznie bowiem uważano, że „sklepienia kościelne bardzo sprzyjają muzyce”. Nie tylko jednak akustyka i dekoracje kościelnych wnętrz były powodem, dla których prezentowano w nich utwory muzyczne. Po 1831 r., a więc klęsce powstania listopadowego, restrykcje zaborcy spowodowały likwidację szkolenictwa muzycznego oraz instytucji o potencjale kulturotwórczym. Nastroj przygnębienia sprzyjał tendencjom religijnym o zabarwieniu mistycyzującym. W wyniku tych przeobrażeń naturalną konsekwencją było zogniskowanie życia muzycznego w Kościele, mającym ponadto bogatą tradycję muzyczną, do której można było nawiązać. Kompozytorzy w dużej mierze zwrócili się ku muzyce religijnej<sup>4</sup>. Józef Elsner (1769–1854), kompozytor, pedagog, nieustrudzony organizator warszawskiego życia muzycznego, pozostający dziś w pamięci potomnych przede wszystkim jako nauczyciel Fryderyka Chopina, jeszcze przed powstaniem wpajał swym uczniom pogląd, że prawdziwym uwieśnieniem nauki kompozycji jest napisanie mszy łacińskiej<sup>5</sup>, zaś Józef Krogulski (1815–1842) po 1831 r. jako siedemnastoletni młodzieniec porzucił swą świetnie zapowiadającą się karierę pianisty na rzecz zawodu organisty i dyrygenta, a kilka lat później miał już w swym dorobku artystycznym dziesięć mszy oraz inne utwory religijne, prowadził też w kościołach warszawskich chóry specjalizujące się w wykonywaniu muzyki religijnej<sup>6</sup>.

Kościół, ze względu na ograniczony zakres dopuszczanego w nim repertuaru, nie mógł zastąpić w pełni sali koncertowej. Z tą jednak w Kielcach bywało różnie. Pierwszą salą koncertową XIX-wiecznego miasta nad Silnicą była sala domu zwanego Wójtostwem. W minimalnym zakresie spełniała ona wymogi potrzebne do większych przedsięwzięć muzycznych. W drugiej

---

<sup>4</sup> Do niedawna w historiografii muzycznej brak było kryterium, wedle którego można by jednoznacznie określić, co należy rozumieć pod pojęciem „muzyka religijna”. Czy chodzi tu tylko o muzykę wykonywaną w kościele (a jeśli w kościele, to czy jedynie do tekstów liturgicznych, czy też pozaliturgicznych), czy również o muzykę pozakościelną, która wykonywana jest na estradach koncertowych, a przydatna jest także do wykonywania podczas nabożeństw i uroczystości religijnych. W *Małej Encyklopedii Muzycznej PWN*, Warszawa 2001, s. 462 J. Pikulik wyjaśnia jednak: „muzyka religijna» to utwory wokalne i instrumentalne o treści religijnej, które nie znajdują miejsca w sprawowanej liturgii i wykonywane są poza nią w kościołach lub salach koncertowych”. „Muzyka religijna” jest szerszym pojęciem niż „muzyka kościelna”, którą rozumie się jako „utwory muzyczne, które zgodnie z zaleceniem właściwej władzy uznane są za odpowiednie w sprawowaniu kultu religijnego”.

<sup>5</sup> Por. T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, Kraków 1954, s. 133.

<sup>6</sup> Por. A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 1995, s. 235; T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego...*, dz. cyt., s. 134.

połowie lat 30. XIX stulecia Wójtostwo zaczęło popadać w ruinę. Zanim zbudowano zajazd J. J. Lardellego z salą koncertową, można przypuszczać, że kielecka Polihymnia odczuwała poważne problemy lokalowe. Podobna sytuacja zaistniała w początkach drugiej połowowy lat 60. XIX stulecia, gdy wspomniana sala, wraz z całym kompleksem do którego należała, a określanym „małym bazarem”, spłonęła<sup>7</sup>. Polem dla muzycznych popisów były wszak salony mieszczańskie i okresowo działające resursy, kluby towarzyskie, ale zarówno jedne, jak i drugie koncentrowały ściśle określoną społeczność, wnętrza kościelne natomiast dawały możliwość popisu przed szeroką społecznością.

W Kielcach we wspomnianym czasie do Kościoła katolickiego należała kolegiata (potem katedra) oraz kościół św. Wojciecha – funkcjonujące jako parafie. Był też kościół seminaryjny pod wezwaniem Świętej Trójcy. Poza terytorium miasta znajdował się kościół i klasztor oo. Bernardynów na Karczówce. Kolegiata była nie tylko kościołem parafialnym, ale po powstaniu diecezji także diecezjalnym, której remonty finansowali nie tylko mieszkańcy Kielc<sup>8</sup>. Bywało, że fundusze na utrzymanie i poważniejsze prace w kolegiacie zbierano za pośrednictwem Polihymni, tj. organizowano koncerty, z których dochód przeznaczony był na restaurację świątyni<sup>9</sup>. Koncerty odbywały się także w kaplicy św. Aleksandra, funkcjonującej przy przyszpitalnej ochronce.

Jak wspomniano, w XIX w. wnętrza kościołów chętnie wykorzystywano do muzycznych popisów ze względu na sklepienia sprzyjające muzyce, a także określoną dekorację: stiuki, stalle, obrazy. Oczywiście, nie wszystkie wnętrza – najbardziej akustyczne były te o sklepieniach kolebkowych i krzyżowych. Takie też posiadała i posiada do dziś najważniejsza świątynia kielecka – katedra (do 1883 r. kolegiata) pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny, pierwotnie romańska, zasadniczo przebudowana w pierwszej połowie XVIII stulecia i poświęcona przez biskupa Konstantego Felicjana Szaniawskiego w 1728 r.<sup>10</sup> Owa ważna dla historii i kultury regionu kielecka budowla w XIX w. była miejscem szczególnie związanym z muzyką, która – podobnie jak i w innych świątyniach Kościoła katolickiego – winna była mieć dwa główne cele: odpowiadać aktom obrzędowym, którym towarzyszy, budzić myśli i uczucia właściwe uroczystości oraz budować duchowo śpiewaków i wiernych; winna była

---

<sup>7</sup> Por. J. Szczepański, *Wójtostwo w Kielcach*, Kielce 1984; A. Oborny, *Życie muzyczne Kielc 1815–1914*, Kielce 2006, s. 72–77.

<sup>8</sup> Por. J. Piwek, *Kielce w latach 1816–1866. Ludność i gospodarka*, Ostrowiec Świętokrzyski 2005, s. 57.

<sup>9</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 63 (1871), s. 1; 24 (1872), s. 1.

<sup>10</sup> Por. M. Pieniążek-Samek, *Sztuka Sakralna. Architektura. Rzeźba. Malarstwo*, w: M. Pieniążek-Samek, A. Oborny, J. Główska, *Kielce. Historia. Kultura. Sztuka*, Kielce 2003, s. 18.

więc wykluczać utwory wywołujące „uczucia światowe i jedynie zmysłową dające przyjemność”<sup>11</sup>. W praktyce z repertuarem prezentowanym w kościołach w XIX stuleciu bywało różnie, bowiem muzyka kościelna od poł. XVIII w. przeżywała kryzys związany z jej zeświecczeniem. W świątyniach prezentowane były kompozycje często ulegające wpływowi muzyki operowej.

Świecki koncertowy charakter kościelnego muzykowania na ziemiach polskich stwierdzało wielu dziewiętnastowiecznych twórców i obserwatorów ówczesnego życia muzycznego. T. Strumiłło zauważył, że nawet tak bardzo religijny twórca, jakim był Stanisław Moniuszko, jak wynika z fragmentów jego korespondencji, chadzał do kościoła na mszę, nastawiając się przede wszystkim na przeżycia natury muzycznej<sup>12</sup>.

W drugiej połowie XIX stulecia na ziemiach polskich rozpoczyna się rozwinięty w Niemczech ruch cecyliński, mający na celu odrodzenie muzyki kościelnej w wyniku ścisłego powiązania z liturgią i dostosowania jej do norm liturgicznych poprzez pielęgnowanie chorału gregoriańskiego, polifonii w stylu palestrinowskim, wartościowej pieśni ludowej oraz liturgicznej gry organowej<sup>13</sup>. Reforma ta znalazła również oddźwięk w diecezji kieleckiej, jednak teksty serii artykułów zamieszczanych na łamach kieleckiego „Przeglądu Diecezjalnego” w 1911 r. świadczyły, że jej rezonans w kościołach miasta nad Silnicą jeszcze w pocz. XX stulecia nie był zbyt rozległy<sup>14</sup>. Na ile muzyka prezentowana w świątyniach dziewiętnastowiecznych Kielcach odpowiadała wymogom liturgii, a więc w jakim stopniu poddawała się cecylińskiej reformie – to pytanie, do którego warto powrócić w odrębnej rozprawie. Muzyka liturgiczna i działalność kapeli kolegiackiej (potem katedralnej) omówione zostały w szerszej publikacji<sup>15</sup>. Przedmiotem zainteresowania niniejszej rozprawy jest rozważenie: w jakim stopniu kielecki Kościół był oparciem dla miejscowych inicjatyw muzycznych, z jakich kręgów społecznych wychodziły owe inicjatywy, jakim wykonawcom kielecki Kościół dawał możliwość artystycznego zaprezentowania się i w jakim repertuarze. Na te pytania pozwolą odpowiedzieć wychodzące w XIX i w pocz. XX stulecia periodyki kieleckie, warszawskie, a także materiały pamiętnikarskie, opracowania naukowe, w małym stopniu źródła archiwalne.

Jak wspomniano, popisy muzyczne oprawiające kościelne nabożeństwa w kieleckiej kolegiacie (katedrze) miały także znaczenie pozareligijne. W pierwszych latach popowstaniowych w trudnych warunkach społeczno-politycznych Kielce bowiem nie zdołały jeszcze reaktywować klubu towarzyskiego. W la-

<sup>11</sup> „Przegląd Diecezjalny”, 5 (1911), s. 70.

<sup>12</sup> Por. T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego...*, dz. cyt., s. 133–134.

<sup>13</sup> Por. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000.

<sup>14</sup> Por. „Przegląd Diecezjalny”, 1911, nr 5, 6, 7, 8, 9.

<sup>15</sup> Por. A. Oborny, *Życie muzyczne Kielc...*, dz. cyt., s. 187–208.

tach siedemdziesiątych podejmowano w mieście próby utworzenia Towarzystwa Muzycznego, niestety bezskutecznie. O jego powstanie zabiegali aktywni kieleccy animatorzy życia muzycznego: nauczyciel śpiewu i animator życia muzycznego Jan Antoniewicz oraz kompozytor, pianista i pedagog Feliks Jaroński. To m.in. ostatniemu ze wspomnianych, powiązanemu silnie ze środowiskiem warszawskim, Kielce najprawdopodobniej zawdzięczały przeżycia muzyczne na najwyższym poziomie: koncerty z udziałem skrzypka Zygmunta Noskowskiego i śpiewaka Franciszka Cieśleńskiego czy występy Ignacego Jana Paderewskiego<sup>16</sup>. W sposób naturalny więc aktywność muzyczna mieszkańców zogniskowała się w kościele, otwartym na inicjatywy artystyczne, tym bardziej, że lista świąt i uroczystości religijnych, w czasie których w Kościele rzymskokatolickim można było wykonywać utwory muzyczne jest obszerna: niedzielne msze, uroczystości związane z kalendarzem roku kościelnego, święta lokalne (parafialne), tzn. odpusty; uroczystości okolicznościowe, jak: konsekracja biskupa, ingres biskupa lub uroczyste objęcie probostwa w kościele parafialnym; konsekracja świątyni, obrazu albo figury mającej związek z kultem; prymicja, jubileusz kapłański, pożegnanie kapłana z parafią; wizytacja biskupa, bierzmowanie, wydarzenie o historycznym znaczeniu dla Kościoła; pogrzeb lub przeniesienie zwłok dostojnika kościelnego. Większość uroczystości kościelnych miała charakter ogólnośrodowiskowy, tj. brali w nich udział wierni wywodzący się z różnych środowisk. Liturgię przeznaczoną dla jednego z nich, np. szkolnego, organizowano w specjalnych kaplicach. W Kielcach był to kościół Świętej Trójcy.

W ówczesnym kościele nie tylko sprawowano liturgię, odbywała się w nim większość świąt i obchodów publicznych, nieraz i prywatnych, rzadko kiedy bowiem uroczystości szkolne, państwowe czy inne okolicznościowe miały wyłącznie charakter świecki. Ich nieodłącznym elementem były zazwyczaj przynajmniej okazjonalne nabożeństwa<sup>17</sup>.

Jak już zaznaczono, charakter kompozycji granych i śpiewanych w kolegiacie (potem katedrze) kieleckiej związany był ze sprawowaną liturgią. Porządek eucharystii umożliwiał jednak wykonywanie także drobnych utworów wokalnych w różnych miejscach nabożeństwa. Gatunkiem, po który chętnie sięgano, była również msza. Kompozytorzy działający w XIX stuleciu, wychodząc naprzeciw potrzebom rozwijającej się popularności muzyki religijnej, wydawali utwory o tej tematyce w dość łatwym układzie, zważając na to, że ich wykonawcami byli często amatorzy, a pośród nich i uczniowie zobligowani

---

<sup>16</sup> Por. J. Pazdur, *Dzieje Kielc 1864–1939*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971, s. 37.

<sup>17</sup> Por. W. Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, Warszawa 2002, s. 48.

do muzycznego uczestnictwa w nabożeństwach w dni uroczyste i galowe<sup>18</sup>. Józef Krogulski w latach 1838–1841 wydał w dziesięciu zeszytach *Śpiewy kościelne* zawierające łatwe, jedno, dwu, trzy i czterogłosowe msze z towarzyszeniem organów. Także Józef Stefani opublikował *Śpiewy religijne na dni uroczyste i galowe w Królestwie Polskim na 3 i 4 głosy z towarzyszeniem organów wykonywane przez uczniów Gimnazjum Gubernialnego Warszawskiego w kościele pp. Wizytek*, w którym znalazło się także 4-głosowe opracowanie wokalne hymnu *Te Deum laudamus* i *Boże, chroń cesarza*<sup>19</sup>. Wśród nich były też utwory, które rozbrzmiewały także w kieleckich świątyniach rzymskokatolickich.

Prasa, która w głównej mierze dostarcza dziś informacji dotyczących życia muzycznego w Kielcach w drugiej połowie XIX stulecia, nie zawsze jednak informowała o repertuarze prezentowanym w kościelnych wnętrzach, a jeśli, to bardzo ogólnikowo. Wiadomo, że w czerwcu 1871 r. nabożeństwo ku czci papieża Piusa IX było okazją do zaprezentowania się kapeli kościelnej pod dyrekcją Józefa Dybuszewskiego i Jana Górakiewicza, z którą wystąpili także amatorzy, wykonując bliżej nieokreślone kompozycje o treści religijnej<sup>20</sup>. W sierpniu tego samego roku skrzypek Lewandowski, wówczas student V roku Wydziału Medycznego Uniwersytetu Warszawskiego, będąc przejazdem w Kielcach, koncertował podczas sumy w kolegiacie<sup>21</sup>. Swoją występ w kościele poprzedził udziałem w koncercie zorganizowanym z rozmachem na rzecz jej restauracji<sup>22</sup>. Dokładniej „Gazeta Kielecka” informowała o repertuarze, gdy przyjechał do miasta nad Silnicą, w marcu 1872 r., wraz z tenorem Franciszkiem Cieślewskim młody wówczas skrzypek, Zygmunt Noskowski, później wybitny polski pedagog, kompozytor i dyrygent. Główny koncert, który odbył się w sali „Hotelu Europejskiego”, poprzedził występem na porannej liturgii w kolegiacie. Na *offertorium* wykonał popularną w XIX stuleciu *Elegię c-moll* op. 10 Heinricha Ernsta, zaś na *benedictus* F. Cieślewsky zaśpiewał *Ojciec nasz* Stanisława Moniuszki, utwór dedykowany wykonawcy przez samego autora<sup>23</sup>. Szczególne znaczenie miało

<sup>18</sup> Por. tamże, s. 368.

<sup>19</sup> Por. W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*, Warszawa 1992, poz. 2526, 3833.

<sup>20</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 47 (1871), s. 1.

<sup>21</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 65 (1871), s. 1.

<sup>22</sup> W koncercie brał udział także G. Ignatowski, który śpiewał i dyrygował chórem, na fortepianie grała szesnastoletnia Maria Otasek, córka nauczyciela muzyki, potem absolwentka konserwatorium warszawskiego i tak jak ojciec, nauczycielka muzyki. Por. „Gazeta Kielecka”, 63 1(871), s. 1; A. Oborny, *Życie muzyczne Kielc...*, dz. cyt., s. 301.

<sup>23</sup> Pieśń tę, znaną również pod tytułami: *Modlitwa Pańska* oraz *W ciężkiej niedoli* (słowa J. Moroz), Stanisław Moniuszko napisał 20 XII 1867 r., wydana była dwa lata później. Por. *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna. M*, Kraków 2000, s. 320.

jednak zaprezentowanie *Mszy a-moll* na głosy Millera<sup>24</sup>. Takie przedsięwzięcie było możliwe dzięki, zorganizowanemu w 1871 r. przez wspomnianego już J. Antoniewicza, amatorskiemu chórowi mieszanemu działającemu przy kolegiacie<sup>25</sup>. Nie zawsze jednak nabożeństwa musiał oprawiać zespół lokalny. Gdy w 1886 r. w ostatni karnawałowy poniedziałek huczny ślub w kieleckiej katedrze brali: Maria Texel, córka znanego dyrektora trupy dramatycznej i Rościszowski, współnik dyrekcji teatru kieleckiego, „w rzęsiście oświeconej katedrze” chór operowy towarzystwa dramatycznego wykonał na głosy z towarzyszeniem orkiestry *Veni creator*<sup>26</sup>.

W dużych ośrodkach miejskich, które dysponowały amatorskimi chórami i kapelami kościelnymi osiągającymi poziom wykonawstwa niemal profesjonalny i gdzie dostęp do literatury muzycznej był łatwiejszy, msze wykonywano już w pierwszej połowie XIX stulecia. Przykładowo w Lublinie, którego kościelne tradycje muzyczne zaczęły się już wraz z pojawieniem się w tym mieście zakonu jezuitów, w latach pięćdziesiątych XIX w. prezentowano wiele znakomitych dzieł polskich kompozytorów, jak: Józefa Elsnera, Karola Kurpińskiego, Józefa Krogulskiego, Tomasza Nideckiego, Józefa Stefaniego, Stanisława Moniuszki, a także twórców obcych: Luigiego Cherubiniego, Gaetano Donizettiego, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Gioacchino Rossiniego, Mercadantego<sup>27</sup>. Lublin był jednak miastem, które spośród innych centrów regio-

---

<sup>24</sup> „Gazeta Kielecka” rzadko odnotowywała imiona autorów kompozycji, dlatego trudno dociec, o którego z twórców muzycznych tu chodzi. Mało prawdopodobne, że chodzi tu o Władysława Millera (ojca) (1830–1896), jednego z najbardziej znanych na obczyźnie śpiewaków polskich XIX stulecia, który studiował w Mediolanie i zdobywał uznanie na scenach włoskich, a także w Lizbonie, Paryżu, Londynie, Ameryce Północnej i Południowej. Był profesorem w konserwatorium moskiewskim, uczył śpiewu w szkole muzycznej Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Źródła encyklopedyczne nie dostarczają informacji na temat jego działalności twórczej. Kompozytorem był jego syn, także Władysław, który urodził się w 1863 r.; w roku wykonania w Kielcach wspomnianej *mszy* był dziewięcioletnim chłopcem, co wyklucza jego autorstwo tego dzieła. Lubelskich nauczycieli muzyki, Jana i Antoniego Müllerów, wymienia W. Tomaszewski w *Między salonem a jarmarkiem...*, dz. cyt., s. 181. U jednego z nich w Lublinie pobierał lekcje Józef Wieniawski, brat wybitnego skrzypka Henryka. Por. S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 731; „Gazeta Kielecka”, 21 (1872), s. 1.

<sup>25</sup> Por. A. Oborny, *Wielcy muzycy na estradach kieleckich w II połowie XIX wieku*, „Rocznik Świętokrzyski”, seria A – nauki humanistyczne, t. 26, Kielce 2001, s. 74–76.

<sup>26</sup> „Gazeta Kielecka”, 20 (1886), s. 1.

<sup>27</sup> Przykładowo tylko w latach 1815–1862 odbyło się tam blisko dwa razy więcej koncertów niż w podobnej wielkości Kaliszu. W. Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem...*, dz. cyt., s. 367.



nalnych w Królestwie Polskim wyróżniał się szczególną aktywnością życia muzycznego i zdecydowanie dominował pod względem ilości koncertów<sup>28</sup>. Po stolicy Królestwa Kongresowego był też jego miastem największym i – co bardzo ważne – dogodnie położonym, łączył Warszawę z wielkimi miastami Cesarstwa Rosyjskiego: Włodzimierzem Wołyńskim, Żytomierzem, Berdyczowem, Kijowem, Charkowem, Odessą. Kielce w połowie XIX stulecia miały wprawdzie za sobą początki aktywności amatorskiej Polihymnii, sięgające lat trzydziestych wspomnianego wieku (a wzięwszy pod uwagę aktywność uczniów Szkoły Wojewódzkiej nawet lat dwudziestych), w latach czterdziestych były jednak już zdegradowane do rangi miasta powiatowego. Co prawda w dalszym ciągu stanowiły najważniejszy ośrodek regionu, znacznie jednak wolniej się rozwijający, bo stopniowo tracący potencjał kulturotwórczy. Uszczupliła się jego kadra urzędnicza, liczba mieszkańców stopniowo malała; w 1860 r. Kielce zamieszkiwało o ok. 1/7 mniej ludzi, aniżeli w ostatnim roku działalności miasta na szczeblu wojewódzkim<sup>29</sup>. Pod względem liczby mieszkańców, jeszcze w drugiej połowie XIX i pierwszych latach XX w., zajmowały wśród miast gubernialnych w Królestwie miejsce po Warszawie, Lublinie, Kaliszu, Radomiu i Płocku, wyprzedzając takie miasta, jak Siedlce i Suwałki<sup>30</sup>. Gdy reforma administracyjna wprowadzona w styczniu 1867 r. dostosowała strukturę administracyjną Królestwa Polskiego do tej, jaka obowiązywała w Cesarstwie nastąpiła kolejna zmiana statusu Kielc. Ponownie stały się one stolicą guberni kieleckiej, jednej z dziesięciu nowo powstałych, mieszczącej ważne i liczne urzędy. Liczba zatrudnionych w nich pracowników administracji z roku na rok wzrastała. W 1877 r. w Kielcach zatrudnienie znalazło 333 urzędników, na początku wieku w 1902 r. ich liczba wzrosła do 420; inteligencja urzędnicza w mieście mogła wówczas stanowić ok. 1/6 społeczności kieleckiej. Liczba kielczan od okresu popowstaniowego do początków XX w. dynamicznie rosła. Ogólnie, w 1869 r. wynosiła ok. 7700, w 1877 r. ok. 8100, w 1902 r. wzrosła do 14.270 osób. Od końca lat sześćdziesiątych XIX stulecia stopniowo więc rosły możliwości artystyczne miasta. Niezbyt korzystne poło-

<sup>28</sup> Por. tamże, s. 73.

<sup>29</sup> Powodem tego stanu rzeczy była prawdopodobnie też epidemia lat 1854/1855. Por. J. Piwek, *Kielce w latach 1816–1866...*, dz. cyt., s. 81; Z. Guldon, A. Massalski, *Historia Kielc*, Kielce 2000, s. 161.

<sup>30</sup> Płock już w 1810 r. zamieszkiwało 5421 mieszkańców, Kalisz w 1815 r. liczył 7521, podczas gdy Kielce w 1817 r. zaledwie 2904 osoby. Liczbę mieszkańców zbliżoną do kaliskiej z 1815 r. Kielce osiągnęły dopiero 54 lata później, w 1869 r. (7689). Por. B. Markowski, *Finanse Królestwa Polskiego*, t. 1, Kielce 1913, s. 28; B. Konarska-Pabiniak, *Teatr w dawnym Płocku 1808–1939*, Wrocław – Warszawa – Gdańsk – Łódź 1984, s. 13; S. Wiech, *Miasteczka guberni kieleckiej w latach 1870–1914*, Kielce 1995, s. 22.

żenie Kielc, znajdujących się poza ważnymi traktami i jego trudności komunikacyjne (na linię kolejową kielczanie musieli czekać do połowy lat osiemdziesiątych XIX w.) utrudniały wizyty artystów dużej rangi. Ci, którzy przybywali – co było częstym wówczas zjawiskiem – dawali koncerty ze współudziałem amatorów starających się zaspokajać zapotrzebowanie lokalnej społeczności na obcowanie z Polihymnią. Jednym z takich koncertów był wspomniany koncert Z. Noskowskiego i F. Cieślewskiego w kolegiacie kieleckiej przy współudziale amatorów i chóru zorganizowanego i prowadzonego przez Jana Antoniewicza.

Ten nauczyciel muzyki w kieleckich szkołach w latach siedemdziesiątych XIX w. był organizatorem i inspiratorem wielu cennych inicjatyw artystycznych w Kielcach. W 1875 r. wraz z pedagogiem i kompozytorem kieleckim, Feliksem Jarońskim, opracował szkic *ustawy* projektowanego w Kielcach Towarzystwa Muzycznego, która nie została przez władze zaakceptowana. Prowadząc zajęcia szkolne, nie unikał występów estradowych jako wokalista, występował także poza Kielcami. Jak wspomniano, jego muzyczna pasja wiązała go także z Kościołem. Jako kierownik chóru amatorskiego organizował w kolegiacie wiele koncertów, które stanowiły oprawę niedzielnych i świątecznych nabożeństw. Efekty pracy z chórem były imponujące, jego członkowie już w drugim roku od powołania zespołu współtworzyli ważne wydarzenia artystyczne i systematycznie poszerzali swój repertuar<sup>31</sup>. Stanisław Sienicki w *Pamiętniku Kieleckim 1874* odnotował, że chór Jana Antoniewicza, składający się z 25 osób, do 1873 r. wystąpił pięć razy na wieczorach muzycznych, zaś 23 razy odśpiewał kilkanaście mszy w kolegiacie kieleckiej<sup>32</sup>. Podczas koncertu z udziałem Zygmunta Noskowskiego chór J. Antoniewicza wykonaniem mszy Millera musiał zrobić na skrzypku niemałe wrażenie, skoro po kilkudziesięciu latach Z. Noskowski, występując w 1901 r. w mieście nad Silnicą wraz z warszawskim chórem „Lira”, już jako znany kompozytor, pedagog i dyrygent, wspominał swój kielecki koncert z kieleckim chórem J. Antoniewicza sprzed lat i oceniał go jako zespół wokalny o dużym stopniu profesjonalizmu, któremu nie dorównywał w owym czasie nawet chór działający w Warszawie<sup>33</sup>.

*Msza a-moll* Millera była zapewne głównym atutem repertuaru kościelnego chóru, zabrzmiała bowiem po raz kolejny, w październiku 1872 r., w dniu Matki Bożej Różańcowej, podczas uroczystej sumy uświetniającej święto kolegiaty NMP. Zgromadziło ono nie tylko kielczan, ale też nadzwyczaj dużo wiernych z okolicy, doprowadzając liczbę jego uczestników do 10.000, z cze-

<sup>31</sup> Por. A. Oborny, *Życie muzyczne Kielc...*, dz. cyt., s. 285–286.

<sup>32</sup> Por. St. Sienicki, *Wyjątki z kroniki miasta Kielc*, w: *Pamiętnik kielecki 1874*, pod red. W. Siarkowskiego, rok III, Warszawa 1874, s. 122.

<sup>33</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 50 (1900), s. 2.

go do 2000 zmieściły kolegiackie mury. Sumę celebrował kanonik Witkowski, proboszcz jędrzejowski, kazanie wygłosił ks. kanonik Brudzyński. Nie tylko chór zadbał o oprawę muzyczną uroczystości. W tak podniosłych okolicznościach chętnie koncertowali soliści-amatorzy. Tym razem wystąpiła anonimowa wokalistka, „panna B.”, uczennica Gustawa Ignatowskiego, śpiewaka i nauczyciela muzyki, który przez pewien czas związany był z Kielcami, oraz Wilhelma Troszela (Troschela), polskiego śpiewaka (bas), kompozytora, artysty opery warszawskiej<sup>34</sup>.

Zważywszy na skromne ramy czasowe, w których działał zespół J. Antoniewicza (do połowy lat siedemdziesiątych XIX stulecia), jak też przerwy w działalności, a więc brak systematyczności w pracy, tak niezbędnej w osiągnięciu wysokiego poziomu artystycznego, repertuar kolegiackiego chóru wydawał się dość bogaty, a jego prezentacja spotykała się z życzliwą oceną kieleckich publicystów. Gdy nabożeństwo odpustowe celebrowane było przez administratora diecezji biskupa ks. T. Kulińskiego w kościele św. Wojciecha, w dniu 23 kwietnia 1872 r., a chórzyści pod dyrekcją J. Antoniewicza uświetnili ją jedną z mszy Stanisława Moniuszki<sup>35</sup>, miejscowa prasa nie zamieściła uwag na temat poziomu wykonania dzieła<sup>36</sup>. Ale gdy po dłuższej przerwie reaktywowany jesienią 1874 r. zespół Jana Antoniewicza, składający się z 50 osób, wystąpił w kieleckiej kolegiacie, „Gazeta Kielecka” pisała:

[Jan Antoniewicz – A. O.] potrafił zjednoczyć w jedną harmonijną całość tak znaczne grono lubowników śpiewu. Wykonanie pojedynczych ustępów mszy było wcale poprawne, a ekspresja, czystość intonacji, z zachowaniem właściwego rytmu kościelnego w wykonanych śpiewach nie były pominięte. Dowodzi to, że grono amatorów jest już znacznie zaawansowane w nauce śpiewu<sup>37</sup>.

Jak wynika z notatek prasowych, kierownik zespołu potrafił nie tylko zachęcić do pracy grono muzyków amatorów, ale także pozyskać do występów solistów o dużym stopniu profesjonalizmu. Niewątpliwie należała do nich Maria Macharzyńska, później Macharzyńska-Krzyszkowska, która w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XIX w. była primadonną opery poznańskiej. Debiutowała na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie tytułową rolą *Halki* S. Moniuszki. Była śpiewaczką dramatyczną, obdarzoną głosem mezzosopranowym o dużej skali, który pozwalał jej wykonywać partie zarówno kontralto-

<sup>34</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 80 (1872), s. 1.

<sup>35</sup> Moniuszko napisał 7 mszy, z których 4 – zgodnie z ówczesną tendencją do unarodowiania sztuki – osnute są na polskich tekstach. Publicysta nie podał żadnych parametrów, pozwalających określić, o którą z mszy chodzi.

<sup>36</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 32 (1872), s. 1.

<sup>37</sup> „Gazeta Kielecka”, 54 (1874), s. 1.

we, jak i sopranowe. Jej głos chwalony był przez recenzentów za siłę, giętkość i pełnię brzmienia, sama artystka zaś za sposób, w jaki nim władała, tj. za pewność intonacji, znakomite frazowanie i wyborną deklamację. W 1878 r. występowała już pod nazwiskiem męża, dyrygenta i kompozytora Stefana Krzyszkowskiego, kielczanina, twórcy opery poznańskiej. W Kielcach koncertowała podczas wizyt u rodziny. Wydaje się jednak, że – jak często wówczas bywało – jej kariera zakończyła się krótko po zamążpójściu. Będąc jeszcze wolnego stanu, wielokrotnie koncertowała na estradach kieleckich u boku przyszłego męża, a także innych profesjonalistów i amatorów: m.in. Stanisława Szczepanowskiego, Stanisława Eksnera – pianisty, Aleksandra Bellerta<sup>38</sup>. Koncertowała także w późniejszych latach, gdy przyjeżdżała do rodziny<sup>39</sup>. Jeden z jej koncertów miał miejsce w kolegiacie kieleckiej w Wielką Sobotę 1879 r. W czasie zwiedzania grobu Pańskiego Maria Macharzyńska wraz z mężem oraz z A. Bellertem wykonali na chórze katedralnym *Larghetto* na skrzypce z towarzyszeniem organów Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Cavatine* Joachima Raffa i *Ave Maria* Friedricha Kückena<sup>40</sup>.

Jak wspomniano, solistą uczestniczącym w koncertach nie tylko w kolegiacie był niewątpliwie godzień zauważenia A. Bellert. Skrzypek, absolwent Instytutu Muzycznego Warszawskiego. Ojciec A. Bellerta – właściciel posesji przy ul. Nowowarszawskiej – był oficerem wojska w randze pułkownika<sup>41</sup>. W 1879 r. „Gazeta Kielecka” anonsowała koncert Aleksandra Bellerta i Ignacego Jana Paderewskiego w sali nowo wybudowanego teatru „Ludwika”. Niewykluczone, że koncert ten był wynikiem ich bliższej znajomości, obaj przecież studiowali na tej samej muzycznej uczelni – jak można przypuszczać – w tym samym czasie<sup>42</sup>.

Powracając zaś do chóru działającego przy kolegiacie – po dłuższej przerwie w działalności, jaka miała miejsce w 1873 r., reanimowany przez Jana Antoniewicza wystąpił z rozmachem. Na uroczystych nabożeństwach, którym przewodniczył ks. biskup Tomasz Kuliński, oferta artystyczna zespołu wokalnego była coraz bogatsza. Podczas jednej z takich uroczystości, celebrowanej przez wspomnianego administratora diecezji w pierwszych dniach

<sup>38</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 7 (1876), s. 2; 33 (1876), s. 2; 72 (1876), s. 1; 84 (1879), s. 1.

<sup>39</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 58 (1874), s. 1.

<sup>40</sup> *Larghetto* Mozarta i utwory F. Kückena w latach 50. XIX stulecia często znajdowały się w repertuarze znanych solistów. Wykonywał je m.in. znany w Królestwie kłarnecista i skrzypek Konstanty Tropiański, który koncertował także w Kielcach w 1859 r. Por. „Gazeta Kielecka”, 30 (1879), s. 1; W. Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem...*, dz. cyt., s. 347; A. Oborny, *Życie muzyczne Kielc...*, dz. cyt., s. 68, 307.

<sup>41</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 33 (1876), s. 2.

<sup>42</sup> Por. A. Oborny, *Życie muzyczne Kielc...*, dz. cyt., s. 286.

grudnia 1874 r., wykonawcy zaprezentowali *Mszę Polliniego*<sup>43</sup> na głosy i instrumenty dęte drewniane. Bogaty program wykonawcy przedstawili także w kaplicy szpitalnej św. Aleksandra: znaną już i często prezentowaną *Mszę Millera*, *W imię Ojca Józefa Krogulskiego*, duet *Wszchemocny Panie* J. El-snera i *Visaluto o Maryja* Józefa Stefaniego<sup>44</sup>. Także rok później, we wnętrzu wspomnianej kaplicy, podczas odpustowej sumy, już po rozwiązaniu się amatorskiego chóru koncertowali amatorzy, solo i w zespole wokalnym, który na potrzeby koncertu utworzył wychowawice działającej przy szpitalu ochronki. Nazwiska solistek kryły się pod inicjałami: *p. Z i p. M.* W programie znalazła się *Modlitwa* Saveria Mercadantego, *Ojcze nasz* S. Moniuszki, *Hymn do Boga* Józefa Nowakowskiego i *Modlitwa do Matki Bożej* Tejchmana<sup>45</sup>.

Nader często prasa kielecka wytykała mieszkańcom bierność i apatię, która miała znacznie ograniczać m.in. ich aktywność kulturalną. W 1873 r. publicysta „Gazety Kieleckiej” pisał:

...daremnie by się kto silił podnieść jaką wyższą ideę i pobudzić do czynu poza obręb osobistego interesu biegającego, a nawet do zabawy większego zajęcia wymagającej. Wadliwa ta cnota czyni nasze miasto Kielce podobnym jeżeli nie do domu inwalidów, to przynajmniej wielkiego hotelu zamieszkałego przez samych emerytów – w którym ludzie nic złego wprawdzie nie robią, ale na wszystko dobre i złe jakie się gdzie indziej dzieje obojętnie spoglądają i o nic prócz siebie nie dbają. Przy tym wszystko krytykują, niczemu niedowierzają, trudności we wszystkim wynajdują, przy lada sposobności z chimerycznymi pretensjami występują. (...) wszyscy jakby szli o zakład, kto mniej się do czego przyłoży<sup>46</sup>.

Nie zawsze jednak słowa te pasowały do organizatorów życia muzycznego. Nawet bowiem wówczas, gdy zawodziły w miarę periodicznie działające zespoły, pojawiali się „aktywiści” muzyczni wypełniający swym działaniem dotkliwą lukę na polu kieleckiej Polihymnii. Tak też i było wtedy, gdy przerwę w działalności miał chór J. Antoniewicza. W życiu muzycznym miasta zaznaczył się w owym okresie wspomniany już nauczyciel muzyki i śpiewak działający okresowo w Kielcach, Gustaw Ignatowski. Wykorzystał on obecność w Kielcach Bronisławy Dowiakowskiej, wspaniałej primadonny opery warszawskiej, która przyjechała wiosną 1873 r. do Kielc celem odwiedzenia przyjaciół – rodziny urzędniczej, państwa Powąło-Szwejkowskich i wystąpienia

---

<sup>43</sup> Zapewne chodzi tu o kompozytora Francesco Polliniego (1762–1846), który działał w Wiedniu i Mediolanie, autora m.in. 11 kompozycji religijnych.

<sup>44</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 64 (1874), s. 1.

<sup>45</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 99 (1875), s. 1.

<sup>46</sup> „Gazeta Kielecka”, 29 (1873), s. 114.

z koncertem w sali „Hotelu Europejskiego”<sup>47</sup>. Ignatowskiemu udało się zgromadzić spore grono miłośników muzyki i w krótkim czasie przygotować z nimi *Stabat Mater* Gioacchino Rossiniego. Dzieło słynnego mistrza opery włoskiej przeznaczone na chór wymagało także uczestnictwa kwartetu solistów. Tu naprzeciw muzycznym potrzebom wyszły: Kazimiera Gidlewska, Bronisława Bierzyńska, sam Gustaw Ignatowski i baryton, uczeń Ignatowskiego, Henryk Bobrowski<sup>48</sup>. Ostatni ze wspomnianych, baryton amator, prezentujący się na kieleckich estradach u boku miejscowych muzyków w latach 1871–1876, był uczniem śpiewaka Gustawa Ignatowskiego<sup>49</sup>. W listopadzie 1872 r. podczas mszy w „kolegiacie wystąpił jako solista, obok chóru 20 amatorów prezentujących się w *Mszy nr 2* J. Krogulskiego”<sup>50</sup>.

Jaki był poziom muzycznych występów odbywających się w kolegiackich wnętrzach?

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, bowiem wobec lokalnych inicjatyw muzycznych, związanych ze zbożnym celem prasa stosowała często „taryfę ulgową”, opisując je nie tyle w tonie krytycznym, ile sprawozdawczym. Te wydarzenia, które jednak zaznaczyły się w sposób wyjątkowo pomyślny, relacjonowała z podkreśleniem jego pozytywów<sup>51</sup>. Gdy podczas wspomnianych już uroczystości wielkopiątkowych, w kwietniu 1873 r. chór amatorów i orkiestrą pod dyrekcją G. Ignatowskiego wystąpił z kwartetem solistów w *Stabat Mater* G. Rossiniego oraz słynną śpiewaczką Bronisławą Dowiakowską, prasa pisała:

Kompozycja ta do wywołania zupełnego wrażenia wymaga licznego obsadzenia chórów i orkiestry i powierzenia partii solowych wybranym śpiewakom. Chociaż więc w tak małym mieście jak nasze niepodobna zadość uczynić tym wszystkim warunkom, wyznajemy z prawdziwą przyjemnością, iż wysłuchaliśmy wszystkich numerów odśpiewanych przez naszych Amatorów, a unosiłiśmy się nad znakomitym śpiewem p. Dowiakowskiej<sup>52</sup>.

Bywało jednak, że na skutek dłuższych przerw w działalności amatorskiego chóru kolegiackiego (katedralnego) wprowadzających „muzyczną po-

<sup>47</sup> Por. A. Oborny, *Wielcy muzycy na estradach kieleckich...*, dz. cyt., s. 76–79.

<sup>48</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 20 (1873), s. 1; 26 (1873), s. 1; 30 (1873), s. 1; St. Sienicki, *Wyjątki z kroniki...*, dz. cyt., s. 122.

<sup>49</sup> Por. A. Oborny, *Życie muzyczne Kielc...*, dz. cyt., s. 287.

<sup>50</sup> „Gazeta Kielecka”, 94 (1872), s. 1.

<sup>51</sup> O czym świadczy przytoczona recenzja z koncertu chóru amatorskiego, zorganizowanego przez J. Antoniewicza.

<sup>52</sup> „Gazeta Kielecka”, 30 (1873), s. 1.

suche”, do artystycznych „produkcji” dopuszczano także solistów-amatorów o możliwościach nie zawsze odpowiadających wymogom Polihymni. Wówczas publicyści byli bezwzględni:

W niedzielę w czasie Wielkiej Mszy w katedrze, orkiestrze towarzyszyło (...) coś w rodzaju śpiewu. Co to mianowicie było, głos owczy czy głos ludzki, trudno jest zdefiniować. Zdaniem większości pobożnych, dozór kościelny powinien niektórym osobom udającym się na chór popieczetować usta, aby przecież razu przywrócić spokój w świątyni i uwolnić modlących się od nienaturalnych jęków rozchodzących się z chóru<sup>53</sup>.

Dłuższe okresy przestoju amatorskiej aktywności były więc dość dotkliwe dla wiernych i trzeba było temu zaradzić. W podjęciu inicjatyw na polu muzycznym pomagała także prasa, próbując wpływać na ambicje kolegiackiego organisty i miejscowej społeczności poprzez odpowiednie przykłady. W 1879 r. publicysta „Gazety Kieleckiej” pisał: „W Radomiu organista przy tamtejszej farze zorganizował z młodzieży rzemieślniczej wcale udany chór, który już od kilku lat stale towarzyszy uroczystościom”<sup>54</sup>. Podpowiedź redaktora nie pozostała bez echa i już wkrótce kielczanie, na łamach tego samego periodyku mogli czytać:

Wypada nam zaznaczyć godną pochwały pracę organisty przy kolegiacie kieleckiej przy wyuczaniu śpiewów kościelnych, wykonywanych podczas nabożeństw świątecznych. Niedawny czas, jak trudno nieraz było znajdować się w kościele podczas rozdzierających uszy śpiewów, gdy dziś już z zajęciem słuchać można, nie powiemy artystycznie, lecz zgodnie, czysto i ze zrozumieniem wykonywanych ustępów<sup>55</sup>.

Jak wspomniano, w XIX stuleciu muzyka oprawiała nie tylko nabożeństwa niedzielne, świąteczne, ale także takie, które miały charakter uroczystości państwowej. Do takich należały nabożeństwa organizowane w kolegiacie w latach 1866–1867. Jedno z nich – nabożeństwo dziękczynne za uchronienie „Najjaśniejszego Pana od zbrodniczego zamachu na życie drogocenne Jego Cesarskiej Mości” miało miejsce w kwietniu 1866 r. Do uczestnictwa w nim zobligowani byli urzędnicy mający obowiązek stawienia się w kolegiacie w ubiorach galowych, oraz członkowie orkiestry kościelnej, która pełniła także rolę orkiestry miejskiej<sup>56</sup>. Powodem organizowania podobnych uroczystości w kie-

<sup>53</sup> „Gazeta Kielecka”, 44 (1878), s. 2.

<sup>54</sup> „Gazeta Kielecka”, 67 (1879), s. 1.

<sup>55</sup> „Gazeta Kielecka”, 92 (1879), s. 1.

<sup>56</sup> Por. APK, Akta miasta Kielce, sygn. 27, k. 4. List naczelnika powiatu z 5/17 kwietnia 1866 r.

lekiej kolegiacie w kolejnych miesiącach i latach były: m.in. urodziny Wielkiego Księcia Aleksandra Aleksandrowicza (późniejszego cara Aleksandra III) uświetnione nabożeństwem w kolegiacie w marcu 1867 r., dojście do pełnoletniości Wielkiego Księcia Włodzimierza Aleksandrowicza w maju 1867 r. czy ocalenie życia „Najjaśniejszego Pana”<sup>57</sup>. Niestety, nie wiadomo, jaki repertuar oprował wspomniane uroczystości. Kielecki periodyk wychodził dopiero od 1870 r., zaś prasa stołeczna niezwykle rzadko zamieszczała relacje z kieleckiej prowincji, zaś miejscowym pamiętnikarzom tego typu wydarzenia nie wydawały się ważne. Nieco więcej możemy dowiedzieć się o repertuarze nabożeństw, które z podobnych powodów odbywały się w katedrze w kolejnych latach. W 1881 r. „Gazeta Kielecka” m.in. odnotowywała nabożeństwo dziękczynne za wstąpienie na tron Aleksandra III, odprawione przez bp Tomasza Kulińskiego. Odbywało się ono przy współudziale licznych przedstawicieli władz cywilnych, wojskowych, miejskich przedsiębiorców. Na zakończenie zabrzmiał hymn *Te Deum*, zaś „hymn narodowy” *Boże carja chrani* wykonał chór uczniów gimnazjum rządowego<sup>58</sup>.

Działalność muzyczna młodzieży szkolnej, tj. ta, która związana jest z tematem muzyki w kościołach kieleckich, wzmiankowana była fragmentarycznie przez autorów pamiętników, np. Jana Nepomucena Czarnowskiego czy księdza Teodora Czerwińskiego. Informacje odnajdujemy także w tzw. „popisach publicznych uczniów Szkoły Wojewódzkiej Kieleckiej” z lat 20. XIX stulecia i periodykach warszawskich<sup>59</sup>.

Nie tylko w szkole kieleckiej, ale też i w innych dziewiętnastowiecznych szkołach publicznych w Królestwie Polskim z bardziej uzdolnionych adeptów tworzone zespoły wokalne i instrumentalne dla popisów, których główną estradą były wnętrza kościelne. Zgodnie bowiem z wytycznymi z drugiej połowy lat dwudziestych XIX stulecia uczniowie reprezentujący różne wyznania w każdą niedzielę i święto mieli być prowadzani na nabożeństwo i naukę do swych kościołów, a oprócz tego ustanowiona była codzienna msza uczniowska, której oprawę muzyczną przygotowywała młodzież<sup>60</sup>. W czasach Szkoły Wojewódzkiej istniał chór i orkiestra uczniowska prowadzone przez nauczyciela Stanisława Borzęckiego, które uświetniały tego typu uroczystości

<sup>57</sup> Por. APK, Akta miasta Kielce, sygn. 27, k. 27. List prezydenta miasta z 25 lutego / 9 marca 1867 r. ; k. 29. Listy prezydenta miasta z 13/25 maja i 27 maja/8 czerwca 1867 r.

<sup>58</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 23 (1881), s. 1.

<sup>59</sup> Obszernie na temat muzyki w kieleckich szkołach, por. A. Oborny, *Życie muzyczne Kielc...*, dz. cyt., s. 135–186.

<sup>60</sup> Por. J. Leskiewiczowa, F. Ramotowska, *Obraz Królestwa Polskiego w okresie konstytucyjnym*, t. 1, Warszawa 1984, s. 107–108.



w kościele Świętej Trójcy<sup>61</sup>. W niedzielę i święta uczniowie podczas nabożeństw wykonywali msze sławnych mistrzów, śpiewając i grając na różnych instrumentach. Prawdopodobnie zespoły uczniowskie działały też w dobie Szkoły Wyższej Realnej, nie ma jednak poważniejszych wzmianek, które by potwierdzały jej aktywną działalność. Trudno także odtworzyć muzyczny repertuar, obowiązujący w tym czasie na niedzielnych, świątecznych mszach świętych i galówkach, czyli tzw. uroczystościach dworskich, jak też codziennych nabożeństwach, które o godzinie 7 rano odprawiane były w kościele Świętej Trójcy przez szkolnego prefekta, temat ten autorzy wspomnień potraktowali bowiem bardzo ogólnikowo.

Jak wyglądała organizacja szkolno-kościelnych uroczystości i jaką rolę odgrywała w nich Polihymnia? Wzmianki o muzyce wykonywanej przez uczniów w kościele odnajdujemy we wspomnieniach wymienionego już adepta ówczesnie funkcjonującej szkoły – Stanisława Jana Nepomucena Czarnowskiego, późniejszego literata i wydawcy.

Wspomina on podniosłe nabożeństwa dla młodzieży, które rozpoczynały się o godzinie 9 rano wymarszem do kościoła. Tuż przy wielkim ołtarzu ustawiła się klasa pierwsza, za nią kolejno klasy młodsze, które stały pośrodku świątyni. Klasy starsze, piąta i szósta siadały w ławkach po obu stronach kościoła, bliżej drzwi wejściowych. Ci uczniowie, którzy mieli lepsze głosy i słuch muzyczny, pobierający lekcje śpiewu, szli na chór z nauczycielem śpiewu i organistą Stanisławem Grabowskim, by wokalnie uczestniczyć w uroczystości. Galówki rozpoczynały się wotywą z hymnem *Boże carja chrani*, który w dobie późniejszej działalności gimnazjum rządowego stanie się w życiu szkolnym młodzieży „niekończącą się melodią” – swoistym muzycznym prześladowcą, nieustannie przypominającym o zniewoleniu i rusyfikacji. Hymn *Boże carja chrani* uczniowie zobowiązani byli znać perfekcyjnie, ćwicząc go pod kierunkiem nauczyciela śpiewu<sup>62</sup>.

Tradycja kieleckich średnich szkół męskich uczestnictwa w kościelnych nabożeństwach i uświetniania ich uczniowskimi muzycznymi popisami żywa

---

<sup>61</sup> Kościół Świętej Trójcy, wybudowany w 1644 r., początkowo ustanowiony jako probostwo szpitalne przeznaczony był do użytku mieszkańców szpitala (tj. przytułku). Po wybudowaniu gmachów seminarium i szkoły zasadniczo zmienił swoje przeznaczenie i stał się kościołem dla młodzieży szkolnej. Por. J. Zdanowski, *Kościół św. Trójcy w Kielcach*, w: *Pamiętnik Koła Kielczan 1929*, Kielce – Warszawa 1929, s. 71; M. Pieniążek-Samek, *Sztuka sakralna. Architektura. Rzeźba. Malarstwo*, w: M. Pieniążek-Samek, A. Oborny, J. Główna, *Kielce...*, dz. cyt., s. 62, 64.

<sup>62</sup> Por. J. N. Czarnowski, *Pamiętniki*, w: *Kielce w pamiętnikach wspomnieniach z XIX wieku*, oprac. A. Massalski, M. Pawlina-Meducka, Kielce 1992, s. 118; Z. Guldon, A. Massalski, *Historia Kielc*, dz. cyt., s. 176.

był także w czasach działalności Męskiego Gimnazjum Rządowego. Jak wspomina ksiądz Teodor Czerwiński, prefekt gimnazjalny w czasach S. Żeromskiego, na wotywach szkolnych uczniowie śpiewali na głosy, grała również amatorska uczniowska orkiestra, w której w tamtym okresie odznaczali się skrzypkowie: Edward Łuszczkiewicz, przyjaciel Stefana Żeromskiego, i Ludwik Kowalczewski oraz Lipiński, wiolonczelista, i nauczyciel Józef Wabner – śpiew. Uczniowie śpiewali też – z towarzyszeniem organów, na których grał czasami uczeń M. Rowiński – msze i pieśni kościelne<sup>63</sup>.

Z biegiem lat i nasilającej się rusyfikacji zaborcom coraz mniej podobał się śpiew kościelny młodzieży na jej nabożeństwach. Wprowadzono zatem nowe zarządzenia; na ich mocy tylko ci uczniowie mogli uczestniczyć muzycznie w kościelnych misteriach, którzy wykazali się dobrymi wynikami w nauce<sup>64</sup>.

Kościół Świętej Trójcy był głównym kościelnym wnętrzem dla muzycznych popisów uczniów. W drugiej połowie XIX stulecia kolegiata (katedra) była w Kielcach najbardziej reprezentacyjnym wnętrzem dla Polihymni. Oparciem dla amatorskiego muzykowania był także kościół św. Wojciecha, od 1889 r. druga kielecka parafia. Jak wynika z adnotacji prasowych, w kościele tym niewiele się działo do momentu „zawiązania się bractwa kupieckiego”<sup>65</sup>. W kwietniu 1871 r. z okazji święta patrona świątyni, podczas uroczystego nabożeństwa odprawianego przez ks. kanonika Ciechanowskiego, z udziałem księży: Teodora Czerwińskiego i Majewskiego, profesora seminarium, chór amatorski przygotowany przez Jana Antoniewicza *wykonał na cztery głosy Mszę J. Elsnera*, zaś na *Agnus Dei Hymn do Bogarodzicy J. K. Chwaliboga*. Zaprezentowała się także kapela kolegiacka pod kierunkiem Antoniego Górkiewicza w muzyce przeplatanej śpiewami solowymi, zaś duchowni odśpiewali hymn *Bogarodzica*<sup>66</sup>. Wspomniana kapela pod tą samą batutą, w Wielki Piątek wykonała *Siedem słów Chrystusa na krzyżu* Josepha Haydna<sup>67</sup>.

Wkrótce po erygowaniu parafii św. Wojciecha, w 1891 r., młody absolwent konserwatorium warszawskiego, Gustaw Kozłowski, dysponujący patentem na kapelmistrza nauczyciela ze stopniem pierwszym, założył 30-osobo-

<sup>63</sup> Por. T. Czerwiński, *Pamiętnik*, t. 2, Kielce 1932, s. 36.

<sup>64</sup> Por. tamże, s. 23.

<sup>65</sup> *Bractwo kupieckie*, czyli cech kupców, zorganizował ks. J. Ćwikliński, a erygował w 1858 r. bp M. Majerczak. Celem cechu było m.in. zaspokajanie materialnych potrzeb kościoła filialnego, jakim wówczas był kościół św. Wojciecha. Por. Fr. Mazurek, *Kościół i parafia św. Wojciecha w Kielcach*, Kielce 1935, s. 45–46; T. Cabański, *Działalność duszpasterska kapituły kieleckiej w latach 1807–1914*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, t. 57, Kraków 1982, s. 278.

<sup>66</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 33 (1871), s. 2.

<sup>67</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 28 (1871), s. 1.

wy chór mieszany. Kozłowski znany był także jako solista trębacz: w 1890 roku wystąpił w koncercie kieleckiego „orfeonu”, obok amatora gry na trąbce Ludwika Engemana, w którego kamienicy wynajmował lokal mieszkalny. Był także właścicielem składu fortepianów. Skład chóru stanowili reprezentanci zawodów przemysłowych. Wkrótce po zawiązaniu zespół miał już w swoim repertuarze kilka mszy na głosy i kilkanaście kolęd<sup>68</sup>. Trudno powiedzieć, jaką miał pozycję na rynku kieleckiej Polihymnii, jak długo prowadził swoją działalność i w jakim zakresie. Wiadomo, że jeszcze w listopadzie 1896 r., w uroczystość patronki muzyki św. Cecylii, chór amatorski wykonał *mszę na głosy Furmanika, w stylu gregoriańskim* (autor mszy to prawdopodobnie Józef Furmaniak, odnotowany później jako dyrygent, który w 1902 r. kierował chórem kościelnym przy kościele św. Aleksandra w Warszawie)<sup>69</sup>. Także rok później to samo święto było okazją do zaprezentowania się chóru podczas mszy w kościele św. Wojciecha<sup>70</sup>. Nie wiadomo jednak, czy zespół pracował pod tym samym kierownictwem. Prasa nie podawała dokładnych informacji. Temat chóru amatorskiego działającego przy drugiej kieleckiej parafii nie budził zresztą szczególnego zainteresowania publicystów prasowych. Być może powodem był profil jego działalności, prawdopodobnie nastawionej głównie na spełnianie służebnej roli wobec liturgii sprawowanej w kościele św. Wojciecha. Trzeba też pamiętać, że świątynia ta nie miała tak dużego zaznaczenia, jak reprezentacyjna kielecka katedra<sup>71</sup>.

W 1911 r. „Przegląd Diecezjalny” pisał o chórze parafialnym działającym w kościele św. Wojciecha, ale funkcjonującym już pod inną egidą – organisty W. Żyłki<sup>72</sup>. Ów parafialny zespół wokalny nie cieszył się dobrą opinią. Publicysta wspomnianego periodyku zwracał uwagę na jego wadliwie prowadzony śpiew, nie uwzględniający żelaznych zasad liturgii. Chór z reguły opuszczał zamienne części, lekceważył partyturę, skracał *gloria* i *credo*, śpiewał po polsku, to znów po łacinie, utwory zharmonizowane na cztery głosy wykonywał na trzy, a utwory pisane z akompaniamentem organów, w czasie Adwentu śpiewał bez niego<sup>73</sup>.

<sup>68</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 5 (1892), s. 1.

<sup>69</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 93 (1896), s. 2; I. Spóz, *Amatorski ruch muzyczny w Warszawie*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Warszawa 1980, s. 68.

<sup>70</sup> Por. „Gazeta Kielecka”, 92 (1897), s. 2.

<sup>71</sup> Por. A. Oborny, *Życie muzyczne Kielc...*, dz. cyt., s. 211, 297.

<sup>72</sup> Nazwisko tego organisty podaje także „Gazeta Kielecka” z 1910 r. (nr 44, s. 2), wzmiankowane jest również w aktach Cechu Rzemiosł Różnych w Kielcach. Odnotowują one Wojciecha Żyłko, organistę w św. Wojciechu, urodzonego w 1872 r., przyjętego do cechu 12 maja 1920 r. APK Cech Rzemiosł Różnych, sygn. 58, k. 6.

<sup>73</sup> Por. „Przegląd Diecezjalny”, 11 (1911), s. 164.

Ocena zamieszczona w „Przeglądzie Diecezjalnym” dotyczyła jednak muzyki w kontekście zasad liturgii, trudno natomiast powiedzieć, jaki poziom reprezentował zespół pod względem artystycznym.

Po upadku powstania styczniowego Kościół kielecki stał się więc głównym oparciem dla tzw. „żywiółu amatorskiego”, tj. muzycznych występów prezentowanych przez członków społeczności miasta, nie zajmujących się zawodowo muzyczną działalnością. Byli to przedstawiciele i przedstawicielki co bardziej znanych kieleckich rodzin, dla których umiejętność gry na instrumencie, śpiewu, były przyjemnością wychodzącą poza granice codziennych zawodowych czy domowych obowiązków. Byli i tacy, którzy wchodzili dopiero co na ścieżkę muzycznego profesjonalizmu, a występy artystyczne w rodzinnym mieście traktowali nie tylko jako działalność na rzecz dobra ogólnego, ale także jako zaprawę do popisów przed szeroką i bardziej wymagającą widownią większego ośrodka kulturalnego. Zwykle inicjatorami muzycznych występów i ich realizatorami byli miejscowi nauczyciele muzyki, pracujący w szkołach państwowych czy prywatnych, organiści organizujący i szkolący kościelne zespoły oraz muzycy działający w kapeli kolegiackiej (katedralnej). Niekiedy udawało im się współdziałać na niwie Polihymni z okazjijnie pojawiającymi się w Kielcach znanymi artystami profesjonalnymi, którzy powiązani byli rodzinnie z Kielcami bądź koncertowali w nich przejazdem. Nasilenie występów muzycznych we wnętrzach kieleckich świątyń rzymskokatolickich nastąpiła w pierwszej połowie lat 70. XIX stulecia. Przynajmniej z tego czasu pochodzi najwięcej wzmianek prasowych, relacjonujących tego typu wydarzenia religijno-muzyczne.

Choć niewiele zachowało się szczegółowych informacji na temat repertuaru, można zauważyć, że ilościowo znacznie przeważały w nim kompozycje rodzimych, XIX-wiecznych twórców, przede wszystkim Stanisława Moniuszki, Józefa Elsnera, a także Józefa Krogulskiego. Pojawiały się utwory twórców obcych, wśród nich zaś wielkich klasyków: Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusza Mozarta. W repertuarze prezentowanym w kościołach znajdowały się kompozycje wówczas bardzo popularne, figurujące często w programach koncertowych w innych miastach Królestwa, jak *Elegia* op. 10 H. Ernsta, czy *Larghetto* W. A. Mozarta<sup>74</sup>.

Współpraca muzycznych wykonawców z kościołami przynosiła obopólne korzyści. Muzyczna oprawa kieleckich nabożeństw uwznioślała je i czyniła

---

<sup>74</sup> Skrzypcową *Elegię* H. Ernsta w swym repertuarze mieli: Ignacy Reutt (Kalisz 1847), Lewandowski (Włocławek 1850), Szymon Szletyński (Busko 1850) czy Apolinary Kański, który wykonywał ją wielokrotnie. Por. W. Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem...*, dz. cyt., s. 346.

bardziej „atrakcyjnymi” dla wiernych. Z drugiej zaś strony pozwalała muzykom zaprezentować się przed publicznością o najszerszym przekroju społecznym i najliczniejszą – taką, jakiej nie zagwarantowałyby sale koncertowe Resursy, „Hotelu Europejskiego”, czy potem nawet teatru „Ludwika”, zapraszające słuchaczy do wstępu na koncert za biletami. Pojawia się tu jeszcze jeden aspekt dotyczący odbiorców kościelnych koncertów. Jak wspomniano, było to grono bardzo liczne. Ówczesna społeczność kielecka związana była mocno z Kościołem katolickim, który wyznaczał rytm jej codziennego życia i gromadził na licznych uroczystościach, nie tylko religijnych: w XIX w. w Kielcach muzykę we wnętrzach kościelnych wykonywano także podczas uroczystości państwowych, szkolnych i innych okolicznościowych. Owe występy muzyczne amatorów i muzyków profesjonalnych w murach świątyń kieleckich były więc także „działalnością kulturalną”, która kształtowała gusty artystyczne i wrażliwość szerokich rzesz odbiorców.

## Zusammenfassung

### DIE MUSIK IN DER KATHOLISCHEN KIRCHENLANDSCHAFT VON KIELCE IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES XIX JAHRHUNDERTS

Nach der Niederlage des Januaraufstands wurde die Kirche von Kielce zur Hauptstütze lokaler musikalischer Initiativen. Unter den Ausführenden, die sich in den römisch-katholischen Gotteshäusern präsentiert haben, waren Amateure, d.h. Vertreter der Stadtgemeinschaft, die sich mit musikalischer Tätigkeit nicht beruflich beschäftigt haben.

Das waren Vertreterinnen und Vertreter von einigen besser bekannten Kielcer Familien, für welche die Beherrschung eines Instruments und Singens ein Vergnügen war, das über die Grenzen alltäglicher Berufs- und Haushaltspflichten hinausging. Es gab auch solche, die soeben den Pfad des musikalischen Professionalismus betreten haben und die Auftritte in der Heimatstadt nicht nur als Wohlfahrtstätigkeit, sondern als Einübung vor Vorführungen vor einem breiteren und anspruchsvolleren Publikum in einem größeren Kulturzentrum betrachteten.

Gewöhnlich galten als Initiatoren musikalischer Auftritte und Vorführungen lokale Musiklehrer, die an staatlichen oder privaten Musikschulen unterrichteten, sowie Organisten, die kirchliche Ensembles organisiert und geschult haben, wie auch Musiker der Musikkapelle an der Kollegialkirche. Manchmal gelang es ihnen auf dem Gebiet der Polyhymnia eine Zusammenarbeit mit professionellen Künstlern aufzunehmen, die gelegentlich Kielce besuchten, weil sie in Kielce ihre familiären Wurzeln hatten oder auf Tournee Konzerte gaben.

Die Steigerung der musikalischen Auftritte in den Räumlichkeiten der römisch-katholischen Gotteshäuser von Kielce erfolgte in der ersten Hälfte der siebziger Jahre

des 19. Jahrhunderts. Im Repertoire, das in jener Zeit in den Kirchen vorgeführt wurde, überwogen die Kompositionen von heimischen Schöpfern des 19. Jahrhunderts, vor allem von Stanisław Moniuszko, Józef Elsner und Józef Krogulski. Es erschienen auch Werke von fremden Schöpfern, darunter von großen Klassikern: Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart.

**Dr Aneta OBORNY** – ur. w Kielcach, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii. Adiunkt Wszechnicy Świętokrzyskiej w Kielcach, współpracownik Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach oraz Radia Kielce.

Autorka książki *Życie muzyczne Kielc w latach 1815–1914* oraz kilkudziesięciu publikacji (naukowych, popularnonaukowych, recenzji muzycznych).