

ZWIĄZEK ORGANISTOWSKI

Pismo poświęcone muzyce, nauce i rozrywce.
Wychodzi 1-go i 15-go każdego miesiąca.

Adres redakcyi:

Przedpłata
kwartalna wynosi
1 K. 80 h.

Związek Organistowski Tarnów
(Drukarnia Józefa Styry.)

PISMEM KIERUJE KOMITET.

Numer
pojedynczy kosztuje
30 halerzy.

Koledzy! Pamiętajcie o funduszu na cele organistowskie.

Nekrologia.

Nieubłagana śmierć zabrała z pośród Duchowieństwa przezacnego kapłana ś. p. ks. Stanisława Gryzieckiego, którego pamięć dla wszystkich organistów jest drogą.

Kapłan ów bowiem, w zabiegach około poprawy bytu organistów galicyjskich czynny brał udział, jużto jako przewodniczący Komitetu organistowskiego, wybranego na I wiecu organistów, odbytym w swoim czasie w Rzeszowie, jużto jako doradca, gromadząc i tuląc około swojej osoby członków komitetu.

»Nowości illustrowane« zamieszczają o ś. p. Zmarłym następującą notatkę:

»W ubiegłym tygodniu zmarł w Krakowie proboszcz i dziekan rzeszowski, ks. Stanisław Gryziecki, kapłan wielkiej zacności, kochany i czczony przez parafian z powodu wielkich zalet serca i umysłu.

Urodzony 1849 r. ukończył gimnazyum i teologię

w Przemyśle, poczem otrzymał posadę wikaryusza w Samborze a następnie katechety gimnazjalnego w Rzeszowie, na którem to stanowisku spędził kilkanaście lat. Jako katecheta odznaczał się wielką łagodnością i wyrozumiałością wobec młodzieży, która też kochała go całym sercem.

W r. 1892 został ks. Gryziecki powołany na stanowisko proboszcza w Rzeszowie, a przed pięciu laty otrzymał godność dziekana rzeszowskiego.

W życiu publicznem Rzeszowa brał ks. Gryziecki bardzo czynny udział. Zajmował szereg stanowisk publicznych, jak w Kasie oszczędności, radzie miejskiej, radzie szkolnej i powiatowej, zachowując zawsze umiarkowanie i spokój, dążąc do łagodzenia przeciwieństw. Na wszystkich wspomnianych stanowiskach pracował gorliwie, z oddaniem się instytucjom, których był członkiem.

Jako proboszcz rzeszowski starał się ks. Gryziecki gorliwie o dobro duchowe swych owieczek, a w ostatnich latach dużo energii i pracy włożył w sprawę przebudowy miejscowego kościoła parafialnego.

Na szczególne podkreślenie zasługuje wielka ofiarność tego zacnego kapłana na cele dobroczynności publicznej. Ks. dziekan Gryziecki oddawał wszystkie swe dochody biednym, przyczyniając się do utrzymania ochronki, stow. im. św. Zyty, tow. im. św. Wincentego à Paulo, wydając wiele pieniędzy na utrzymanie biednych, zwłaszcza ubogiej młodzieży, zasługującej z powodu zdolności i pilności na poparcie.

To też najboleśniej i najdotkliwiej odczuli przedwczesną śmierć ks. Gryzieckiego ubodzy rzeszowscy, którzy w zmarłym utracili prawdziwego przyjaciela i opiekuna.

Ś. p. ks. Gryziecki chorował od dłuższego czasu. Niedawno przybył do Krakowa celem zasięgnięcia porady lekarskiej i poddania się operacji. Choroba jednak poczyniła zbyt wielkie postępy i zmogła zahartowany organizm dzielnego kapłana.

Zwłoki ks. Gryzieckiego przewieziono do Rzeszowa i tam

odbył się w ubiegły poniedziałek uroczysty pogrzeb przy tłumnym udziale ludności miejscowej. Nad grobem ś. p. Gryzieckiego przemówili: burmistrz i poseł dr. Jabłoński, st. radca skarbu Dobija i Dr. Nieć.«

Gdy dusza naszego przezacnego kapłana i dobrodzieja, przed Najwyższym stanęła Sędzią, a mogiła drogie nam zwłoki pokryła całunem żałoby, organiści galicyjscy, pomni dobrodziejstw ś. p. Zmarłego w cichej, szczerzej modlitwie niechaj zaniosą błagalne modły przed Tron Boski o spokój Jego szlachetnej duszy. **R. i. p.**

W sprawie organizacji organistów w Galicyi.

Pod tym tytułem zamieścił Wbny ks. Sidor artykuł w Gazecie kościelnej, omawiając cel organizacji i dążenia organistów, udzielając w końcu radę co do sposobu uzyskania stałych pensyi.

Wbny Autor poleca zaraz na początku przyjąć organistom do wiadomości, że ani ks. Proboszczowie ani Władze Duchowne mimo życzliwego usposobienia, nie dla organistów zrobić nie są w stanie.

Ten ustęp rzeczony jest organistom jako zadatek, ażeby wiedzieli jaki wiatr wieje, t. j. czego się mają spodziewać po tyloletnich staraniach, jeżeli sprawę już z góry się przesądza, i imputuje Władzom duchownym niejako bezsilność.

Dalej czytamy — że „uregulowanie stanowiska organisty i stworzenie pewnego zakresu prawnego dla jego praw i obowiązków—le-

ży wyłącznie w mocy Władzy Duchownej.“ To znaczy, że Władza Duchowna ma jakąś władzę.

Jest to sprzeczne z wyżej podanym twierdzeniem.

Władze Duchowne wiedzą dobrze, co leży w ich mocy, co uczynić mogą i co uczynią, bez rad i wskazówek.

My wiemy, że w mocy Władz Duchownych leży wiele postulatów dotyczących się tak organistów jak i muzyki kościelnej, i te właśnie w petycyach do Konsystorza przedłożone zostały, i mamy nadzieję, że przychylnie załatwione zostaną.

O tytuł, czy organista jest funkcyjonym, czy sługą kościoła, spierać się dziś nie będziemy. Jest to rzecz małej wagi. My wiemy, że poza granicami Galicyi wszędzie są organiści a nawet kościelni nazywani: „Urzednicy rzym. kat. kościoła.“ Ale mniejsza z tem

niech w Galicyi nazywają się funkcyonaryuszami, skoro „to lepiej brzmi niż sługa“. Niechże więc spełni się to życzenie ks. Sidora,—dla organistów jest to obojętne, bo tytuł w niczem losu im nie poprawi.

A teraz ważna rzecz. Podobno „wiadomo powszechnie (!) że funduszów na służbę kościelną prawie wcale niema“. Hm, dziwna rzecz, gdzie się mogły podziać, i skąd ta pewność.

Otóż my wiemy, i „wiadomo powszechnie“, że i grunta są i fundacye są, że przy fundowaniu kościołów były fundacye tak na utrzymanie proboszcza, jak i personalu pomocniczego, czy to w kapitałach, czy w nieruchomościach. Z biegiem lat fundacye te przepisane zostały, a grunta wcielone do gruntów plebańskich i jako grunta kościelne zainstabulowane, a przecież kościół, to nie proboszcz. Grunt kościelny — to nie grunt proboszcza, i na odwrót.

Przy dokładnem badaniu ksiąg fundacyjnych, znalazły by się i fundusze i grunta, zaś dochody uregulowane według dzisiejszych warunków, utworzyłyby także nie złą rubrykę, czyli że to wszystko razem dałoby przecież możliwość skromnej wegetacyi.

Że dziś wywindykowanie tych fundacyi jest trudne, to prawda—bo już może i śladu z zapisów niema, grunta zaś bez zgody proboszczów trudno by było oznaczyć i wydzielić.

Niezbitym argumentem jednak pozostanie to, że jeżeli jest majątek „kościelny“ to i „personal kościelny“ partycypować w nim powinien, choćby nawet osobnego zapisu na to nie było.

Wydzielenie zatem ogarnistom np. dziesiątej części z majątku kościelnego, w niczem by tego majątku nie zmieniło, proboszczom nie wiele by uszczupliło, a dla organistów zapewniłoby jakie takie utrzymanie.

Slusznem jest zdanie Wbnego ks. Sidora, że wszelkie postanowienia Władzy Duchownej, nie mające za sobą egzekutywy, sprawy nie załatwią, dalej, że konieczną jest uchwała Sejmu i zmiana §. 12. ustawy konkurencyjnej.

Co do egzekutywy to sądziłiśmy, że tylko władza świecka musi swoje zarządzenia rygiorem egzekutywy popierać, że natomiast zarządzenia Władzy Duchownej biorące tych pracowników kościoła w obronę i wyznaczające im to minimum egzystencyi, będą w lot podjęte i wykorzystane, jako akt sprawiedliwości z winy zaniedbania od dawnych lat pochodzącego.

Jeśli i tu egzekutywa potrzebna, to bardzo smutna rzecz. Świadczy to ujemnie o wykonywaniu uchwał i rozporządzeń Władz Duchownych i nasuwa smutne refleksye w skutkach nieobliczalne.

Tem się też to tłumaczy, że wydane rozporządzenia płacenia organistom choćby skromnej pen-

syjki (uchw. Synodu w Przemyśle po 20 kor. mics.) oddanie należących im się gruntów i ogrodów, (a więc były grunta i ogrody przyp. red) zabezpieczenie im przyzwoitych mieszkań, udzielenie im w razie braku z gruntów kościelnych kawałka roli—pozostało na papierze martwą literą, co gorsza—ostatnie wiadomości podają, że jeszcze teraz grunta organistów przechodzą do użytku proboszczów.

Wydane rozporządzenie co do zawierania kontraktów i warunków w nich zawartych—w praktyce zlekceważono, organiści przyjmowani są nadal na posady bez najmniejszej kwalifikacji, i bez powodu z teje wypędzani.

Takiego postępowania nie można chyba nazywać „życzliwym traktowaniem“.

W takich warunkach wydawanie rozporządzeń wprost przeciwny skutek odnosi, jakkolwiek zaś egzekutywa i stosowanie praw Władzom Duchownym przysługujących, a na korzyść organisty przeprowadzone, nie byłoby ani dla organisty przyjemne, ani korzystne, gdyż wynikły z tego konflikt między proboszczem a organistą, zawsze fatalne skutki mieć będzie dla ostatniego, i jak do dziś dnia kończył się zawsze usunięciem tegoż z posady.

(Ciąg dalszy nast.).

O ŚPIEWIE.

(Ciąg dalszy. — Początek w Nr. 3).

O głosie i jego postawieniu tak piszą „Nowości muzyczne“:

W żadnym chyba zakresie nauki nie panuje taki chaos pojęć, oraz błędnych opinii, jak w dziedzinie sztuki stawiania głosów. Brak uświadomienia ogółu co do samej mechaniki wokalne, jest przerażający i jedną z najgłówniejszych przyczyn ciągle zdarzających się katastrof utraty głosu. Dzieje się to nietylko u nas ale i na całym świecie. Nieprawdopodobnym się wyda to, co tu przytoczę, nie mniej jednak jest autentyczne.: W konserwatorium paryżkiem stojący na czele profesor śpiewu Du B., posiada opinię znakomitości jedynie dlatego, że najmniejszą ilość głosów psuje rocznie. Z tego widzimy, że sinutna ta sytuacja stała

się czemś normalnem, jakby pewnego rodzaju fatalną koniecznością, do której się trzeba przyzwyczaić, sprawiającą, los uczącego się śpiewu można śmiało przyrównać do losu zdeterminowanego ochotnika, który idąc na wojnę mówi sobie: „albo zwyciężę, albo zginę“. Zachodzi teraz pytanie: czy zawsze tak być musi, czy niema na to żadnej rady? i w czem główna przyczyna złego spoczywa? Umiejętność wydobycia dźwięków czyli emisja, a interpretacja artystyczna są dla profanów czemś identycznym. Nie zdają oni sobie bynajmniej sprawy z tego, że postawienie głosu, t. j. utrwalenie każdego poszczególnego dźwięku na pewnem ściśle określonym miejscu, jest podwalnią, fundamentem, na którym się cały

przyszły gmach sztuki wirtuozowskiej opiera. Jakże gmach, chociażby najwspanialszy utrzyma się, skoro fundamenta są niepewne? Nie wyrobienie trylu, nie efekciarskie „coups de glotty“, nie interpretacja artystyczna dają postawienie głosu, gwarancję jego solidności na przyszłość, tak samo jak nie dają gwarancji solidności gmachu przyozdabiające go sztukaterje.

Z pośród całych zastępów profesorów, licznie rozsianych po świecie, zaledwie tylko mała garstka posiada rzeczywiste uświadomienie w sztuce stawiania głosów; większa zaś część składa się przeważnie z eks-dyrektorów orkiestry, eks-artystów, oraz zwykłych akompaniatorów, motywujących swą wiedzę jedynie tem, że sami kiedyś śpiewali, lub, że mając wciąż do czynienia z artystami, słyszą, jak ci głosem władają. Nie przychodzi im wcale na myśl zadać sobie pytanie, czy też naprawdę wiedzą, jak trzeba głos prowadzić, aby z powierzonych materiałów żadnego nie zepsuć. Utrzymują zwykle, że każdy z nich ma własną metodę. Tak, ale zdają się niestety zapominać, że nie głos do metody, ale metodę do głosu stosować należy. W nieliczeniu się z tą wielką prawdą leży kardynalna przyczyna ciągle zdarzających się wypadków utraty głosu. Ci z uczniów, co wychodzą cało z rąk nauczyciela, dają tem nieomylny dowód, że: albo mieli głos z natury postawiony i że nauczyciel odegrał tylko rolę sztukatora, albo że natrafił na odpowiednią sobie metodę; reszta z góry na zagładę jest skazaną. Ten smutny stan rzeczy tak długo trwać będzie, dopóki panowie nauczyciele nie zrozumieją, że aby potrafić głos prowadzić, nie dość samemu śpiewać lub słyszeć jak inni śpiewają; lecz trzeba znać dokładnie mechanizm głosu. To co

dla jednego lub drugiego mogło być odpowiedniem, dla innych może być zgubnem. Nauczyciel musi zrozumieć całą doniosłość odpowiedzialności swej względem głosu mu powierzono, musi zrozumieć, że aby ofiar nie mnożyć, trzeba się naprzód dobrze uświadomić, trzeba poznać istotę głosu, różnorodność jego natury, jego *indywidualność*.

Każdy dobry profesor śpiewu wie, iż głos powinien rezonować w masce. Ale jak dojść do tego? Oto właśnie cały szkopol, to Scylla i Charybda, przez którą przybywając biedni podróżnicy życie tracą.

Maestro I: każe uczniowi dźwięki zeimniać. Maestro II: każe je rozjaśniać, M. III: każe je wykrzykiwać, M. IV: rozciąga ucznia na podłodze, kładzie mu stos nut albo nogę opiera na piersi i w tej pozycyi każe nieszczęśliwemu uczniowi tony wydobywać, M. V: zamyka ucznia w wielkim szklanym kloszu, M. VI: aby skierować rezonans głosu ku masce, podpira brodę ucznia specjalnie w tym celu fabrykowanym pulpitem, M. VII, każe wyobrażać sobie, że się ma w ustach balonik szklany i skupiać całą uwagę podczas śpiewu, aby go nie zgnieść. Sposobów tych, pozbawionych przeważnie wszelkiej praktycznej doniosłości, lub wprost szkodliwych — jest tyle ilu jest nauczycieli. Najbardziej jednak rozpowszechnionym sposobem dla osiągnięcia celu, jest zwracanie uwagi ucznia na układ krtani: język — mówi się uczniowi, ma leżeć płasko, języczek z pionowej, ma przyjąć pozycyę poziomą, gardło jak najszerzej, miękkie podniebienie jak najwyżej, dolna szczęką do tyłu ect. ect. — Wszystkie te sposoby można zredukować do jednego bardzo prostego określenia: jestto tworzenie skutków, aby zrealizować przyczynę (dojście do oparcia).

Zastanówmy się teraz, czy nie

o wiele prostszem będzie postąpić w kierunku odwrotnym: stworzyć przyczynę i jej pozostawić proces wytwarzania skutków (układ krtani.)

Jak wiadomo, dźwięki rezonujące w masce, za jedyny punkt zawieszenia, mają ognisko tębru, mieszczące się pomiędzy oczami powyżej nasady kości nosowej.

Przyjmijmy jako analogię przebieg wahadła zegarowego. Punkt zawieszenia wahadła zawsze ten sam, jedyny, niezmienny, przestrzeń jaką wahadło przebiega wyraża analogicznie różnicę dźwiękową. — Przedstawmy sobie teraz punkt zawieszenia wahadła jako przyczynę, iż wahadło wisi, tak samo przedstawimy sobie punkt oparcia dźwięków, jako przyczynę, iż dźwięki te są zawieszane, czyli mówiąc technicznie: oparte na punkcie. Jeżeli punkt oparcia przyjmiemy jako przyczynę, to rezonans dźwiękowy z całym szeregiem przystosowań fizjologicznych mięśni i pozycji krtani uważać możemy jako *skutek*. — Śpiewaka nie powinno obchodzić co zachodzi w jego krtani podczas śpiewu, tsk samo jak nie obchodzi przeskakującego gra mięśni, zachodząca podczas tego w jego biodrze. Z chwilą, gdy śpiewak zajęty jest myślą, że może jego język nie jest w dostatecznie płaskiej pozycji, oddech nie we właściwym miejscu zaczerpnięty, lub gardło nie dostatecznie rozszerzone, to nadmierny ten balast myślowy napewno sprawi, że nuta chwiejnie wyjdzie, tak jak musi stę zachwiać ten: co podczas przeskakiwania przez rów, zajęty byłby grą mięśni w swem biodrze nie zaś tem, gdzie ma nogę skierować. Analogia jest zupełnie ścisłą. Przeskakujący przez rów ma na myśli jedyny punkt: brzeg rowu i do tej myśli cały organizm się przystosowuje. Dlacze-

gożby fizjologia śpiewu miała podlegać innym prawom, wszakże wszelkie zjawiska przyrody oparte są na jednych i tych samych niezmiennych prawach. Tak samo śpiewak zajęty jest wyłącznie tyłą jedną myślą, a tą jest myśl o *punkcie oparcia*. *Myśl* występuje tu jako *czynnik regulujący wszelkie ruchy krtani* — punkt oparcia (ognisko tębru) w momencie aktywnym jako pierwiastek dysocjujący też same ruchy, gdy wskutek złej uauki zostały powikłane. Widzimy ztąd, że system racjonalny prowadzenia głosów — system, który odąd jedynie przez ogół profesorów powinien być przyjętym, nietylko, że głosowi daje jego naturalny kierunek, naturalne jego postawienie, ale idzie dalej: przez ciągłe ćwiczenie punktu zgęszczania tębru, wprowadzenie tegoż ze stanu potencjalnego, albo częściowo aktywnego w stan zapalnego rozwoju, opauowuje fałszywe ruchy krtani, — przywracając dźwiękom ich prawidłowe brzmienie. Skoro punkt oparcia wejdzie w stan aktywny, cała skala, cały obszar fonetyczny działa już tylko jako *następstwo*, jako skutek wytworzonej przyczyny. Jasno tedy zdajemy sobie sprawę, na czem różnica pomiędzy dziś rozpowszechnionemi, a systemem racjonalnym polega? Pierwsze przez układ krtani realizują oparcie, ton ostatni idzie w kierunku odwrotnym: wytwarza punkt oparcia i jemu pozostawia naturalne przystosowanie się krtani. W ten sposób postępując, różnorodność skutków (indywidualność głosów) jako wynik konsekwentny, sama się zjawia, gdy zaś żądamy zawsze tych samych przystosowań się fizjologicznych, gwałcimy prawa natury i rujnujemy jednocześnie głos. Dlatego też błędzą profesorowie, którzy stosują emisję

ciemną, błędą ci, którzy stosują jasną; *każdy powinien śpiewać w swoim własnym kolorze indywidualnym*, oraz ze względów estetyki wokalne, która tylko wtedy znaleźć może całkowite swe rzeczywistnienie jak również ze względów wokalne zdrowotności. W jakikż sposób może profesor z całą pewnością określić, czy głos jego ucznia posiada z natury taki, lub taki kolor, jeżeli poczyna od końca t. j. od wytwarzenia funkcji, które dla danej krtani mogą być zupełnie nieodpowiedniami? Wytwarza tem samem obcą dla tej krtani emisję. Błędą profesorowie, którzy każą tubować, a jeszcze więcej ci, którzy głosy prowadzą, nadużywając tak zwanego „coup de glotte”. Te ostatnie, o ile mają swe racjonalne zastosowanie w rzadkich chwilach napięcia dramatycznego, nadmiernie nadyżywane, sprowadzają depresję strun głosowych. Błędą ci, którzy każą swym uczniom gardło rozszerzać, bo jeżeli dźwięki nie posiadają doskonałego oparcia, przez rozszerzenie gardła, węgłbiają się jeszcze bardziej, jestto tak zwana emisja cofnięta. Błędą ci, którzy dźwięki piersiowe na piersiach (czytaj brzuchu) opierają. Punkt oparcia, o którym wyżej było powiedziane, jest jedyny dla całej skali i pozbawianie go staje się fizyologicznym absurdem, szkodliwym dla organu głosowego. Niestety chce, iż wskutek niezdawania sobie sprawy z procesu fizyologicznego, jaki podczas emisji tych dźwięków zachodzi, system ten bardzo się rozpowszechnił i będzie mógł być stanowczo wycofany dopiero z chwilą, gdy większe w sztuce stawiania głosów zapanuje uświadomienie. — Najgorętsi zwolennicy wówczas sami się go wyzbęda. Błędą wreszcie profesorowie, którzy niedosta-

tecznie w tym kierunku posiadając uświadomienie, każą uczniom swym bezpośrednio oddech ćwiczyć. Rozedma płuc, zamiast dłuższego, jeszcze krótszy oddech, sa często smutnem tego następstwem. Istnieją dzieła całe, dowodzące, iż tylko na podstawie znakomicie wyrobionego oddechu może powstać doskonała emisya. System racjonalny stawiania głosów wykazuje teorię zupełnie przeciwną, nie *oddech wyszkolony daje doskonałą emisję, ale doskonała emisya daje doskonały oddech*. Chociażby płuca doszły do największej pojemności i sprężystości, jeżeli umiejscowienie głosu jest nieprawidłowe, oddech z chwilą wydawania dźwięków staje się krótki. Wytłómaczenie tego zjawiska bardzo proste: nieprawidłowa emisya świadczy o nieprawidłowych ruchach krtani, te uniemożliwiają strunom głosowym prawidłową funkcję, skutkiem czego zaledwie tylko część oddechu może się zmanifestować jako wibracja dźwiękowa.

U źródła arkanów głębokich, gdzie wiedza ta istnieje, corocznie liczni profesorowie zjeżdżają się, aby ją sobie przyswoić. Dowiadują się oni, że w dzisiejszej epoce postępu i wynalazków dla sztuki wokalne, nastąpiła nowa era, że i dla niej nowe horyzonty się otwały. Rezultaty jakie *Szkoła ortofoniczna* corocznie wydaje, są zdumiewające. Kroniki jej, dające każdemu możność osobistego sprawdzenia, wykazują, iż w ciągu lat 12 swego istnienia przeszło 200 głosów utraczonych, wypaczonych, lub chorych zostało uratowanych; metoda ta bowiem nietylko, że daje świetność emisji, ale strunom głosowym zdrowie i energię przywraca.“

Stefania Weigt.

(Dok. nast.)

Beethoven.

(Ciąg dalszy).

Beethoven, aczkolwiek sam był mistrzem wielkim i potężnym, uwielbiał dzieła Händla, Haydna i Mozarta. Gdy w roku 1826 wydawca Stumpf z Londynu przysłał mu w darze 40-foliałowe wydanie dzieł Händla, ucieszył się tem tak bardzo, że zawołał w u-niesieniu: „najwyższy order angielski tyleby mi radości nie sprawił, co ten dar!“

Spuścizna po Beethovenie mieści w sobie: 9 symfonii, 7 koncertów, 1 septet, 2 sekstety, 3 kwintety, 16 kwartetów smyczkowych, 36 sonat na fortepian, 16 sonat na fortepian z akompaniamentem skrzypiec, 8 triów na fortepian, 1 operę, 2 sztuki sceniczne, 1 balet, 1 oratorium, 2 wielkie msze, wielką ilość drobniejszych utworów na fortepian, jako też pieśni na jeden i więcej głosów.

Ogólna liczba dzieł jego wynosi 138 opusów; ze względu na to, że żył 56 lat i tworzył niemal do ostatnich chwil swego życia, liczba ta wydaje się stosunkowo za małą—istotnie zaś tak nie jest. Do tych 138 opusów nie wliczono dzieł utworzonych do roku 1795., powtórę, niektóre z opusów mieszczą w sobie po kilka dzieł naraz, wreszcie każde z dzieł Beethovena jest znacznych rozmiarów.

Dzieła tego mistrza nie dają się mierzyć łokciem, jak słusznie zauważył Riemann, sposób bo-

wiem jego pracy różni się tak bardzo od tej jego poprzedników, że jeden z biografów pod wpływem pozorów popełnił błąd, utrzymując, jakoby Beethoven tylko w ograniczonej mierze posiadał zdolność wyrażenia tego, co czuł. Będąc świadomym w pełnej mierze posiadał zdolność wyrażenia tego, co czuł. Będąc świadomym wielkości swego geniuszu, starał się wykorzystać sztukę w pełnej mierze, aby tworzyć dzieła doskonałe. Beethoven tworzył szybko, ale na wykończenie, czy „opilowanie“, jak się wyrażał, swych dzieł, poświęcał bardzo wiele czasu i trudu. Z pozostawionych szkiców przekonano się, jak wielkiem staraniem jego było rozmaitemi próbami nadać swej muzyce ów ton, który mu się wydawał najodpowiedniejszym do wyrażenia swych uczuć.

„Dziwić się można“, pisze O. John w swych „Gesammelte Aufsätze“, „jego zdolności obracania w ten i ów sposób nie tylko pojedynczych motywów i melodyi, lecz także ich najdrobniejszych szczegółów, jako też staraniom, aby z wszelkich możliwych wariacji wysnuć najlepszą formę: pojąć nie można, jak z takiego chaosu muzykalnych okruszyn jedna całość powstać mogła. Jakkolwiek szkice te robią wrażenie niepewnego wahania, tak znów

w podziw wprawia genialna krytyka siebie samego, która wszystko wypróbowała, wreszcie ze wspaniałą pewnością najlepsze zatrzymuje“.

Twórczość Beethovena nie imponuje ilością dzieł, lecz swą tytaniczną siłą i głębią myśli. Aby zrozumieć go, nie wystarczy“ prawidłowe, z pokonaniem technicznych trudności odegranie jego dzieł — tem się tylko powierzchownie muska bieg jego idei — w nie trzeba się wgłębić, przejąć się niemi i odczuć je.

Jakkolwiek główną siłą Beethovena są symfonie, jest on jednak nie mniej wielkim w sonacie fortepianowej, której zdolność oddania najgłębszych wzruszeń duszy ludzkiej podniósł do nigdy przed nim ani po nim niebywających wyżyn.

Jak preludya i fugi Bacha z cyklu „Das Wohltemperierte Clavier“, tak i sonaty Beethovena zawierają olbrzymią moc wzruszających i głębokich uczuć, przebiegają tak jak i tamte całą skalę muzycznych nastrojów, stąd słusznie Naumann powiada: każdy artysta i miłośnik muzyki powinien być z niemi tak złączony, jak ksiądz ze swym brewiarzem.

Trudno omawiać tu każdą sonatę tego wielkiego mistrza osobno, pomimo tego, że każda z nich posiada niewyczerpane bogactwa melodyi, myśli i uczuć ale chociaż kilka z wieńca tych nieśmiertelnych dzieł, jako naj-

drogocenniejsze perły wymienić należy: sonatę Es-dur (op. 7), której „Largo“ preludjuje już na marzycielski sposób Schumanna, prawdziwie „namiętną“ sonatę pathétique (op. 13), której serdeczne i śpiewne As-dur-Adagio przegradza łagodząc dwa zdania w C-mol, a mianowicie; burzliwe i śmiało występujące Allegro i pełne skargi i żalu Rondo; sonatę As-dur ze wspaniałym marszem pogrzebowym; dwie prześliczne sonaty „quasi una fantasia“ w Es-dur i Cis-mol (op. 27), z których szczególnie ta w Cis-mol „Mondschein“ (księżycowa) jest cudownym, w swej głębi nigdy nie wyczerpanym poematem muzycznym.

Następnie sonaty op. 31, liczby 2. i 3., pierwsza w D-mol, poważna, tajemnicza i pełna grozy, nawiązująca do „Burzy“ Shakspeare’a, druga zaś olśniewająca słuchacza swoją fantastycznością. Na szczególniejszą uwagę zasługują także: heroiczna i pełna dziekiennych uczuć sonata „Waldstein“ w C-dur; tryskająca życiem i wesołością sonata F-dur i jako kontrast do niej sonata „appassionata“ w F-mol (op. 57.), wyrażająca niezmierny ból i bezustanne walki duszy, które uśmierza jakby jakaś siła niebiańska, pełne słodyczy Adagio.

Prześliczne są także sonaty E-mol (op. 90.) i A-dur (op. 101.), pierwsza z nich, porywająca swym wdziękiem, wydaje się jakby wy-

pieszczoną była przez Gracye — druga zaś odznacza się tem, że wyprzedza sposób kompozycyi Mendelssohna. W końcu wymienié jeszcze należy sonatę As dur (op. 10.), przepojoną tęsknotą i smutkiem, jakby żalem za czemś bezpowrotnem, oraz ostatnią sonatę mistrza w C-mol (op. 111.), która na początku burzliwa, kończy się porywająco pięknymi waryacyami.

Jeszcze wspanialej niż w sonatach geniusz Beethovena rozwinął swe skrzydła w symfoniach jego; należą one do najwspanialszych dzieł, jakie tylko w tej gałęzi sztuki istnieją.

Z dziewięciu symfonii mistrza najpotężniejszą jest symfonia C-mol. Całą siłą swego geniuszu opisuje w niej mistrz walkę całej ludzkości o wolność, o spełnienie swych najświętszych pragnień. To pasowanie się duszy ludzkiej z przeciwnościami losu, uplastycznione wstrząsającymi do głębi tonami, działa na słuchacza z taką olbrzymią mocą, że zdaje mu się, jakoby był świadkiem walki bogów, uderzających na się gromami. Jako słońce po zgrozę przejmującej nocy, lub wolność po długim więzieniu, wita strwożony słuchacz temat C-dur, który zwycięski jako bohater przepelnia duszę słuchacza słodką nadzieją lepszej doli.

Po tem potężnem dziele zaj-

muje pierwsze miejsce symfonia „Eroica“, przedstawiająca świat zbrojny i rycerza, który w walce, w celu wzniosłym podjętej, tryumfuje nad śmiercią i znikomością. W symfonii tej wprowadza Beethoven po raz pierwszy scherzo na miejsce dawniej wplatanego do symfonii menuetu. Scherzo to, które z pełnego tajemniczości początku wyrasta do najwyższej potęgi, rozwinął mistrz z równą siłą twórczą, jak i wszystkie inne zdania tej symfonii. Zdanie to nabiera jeszcze większego uroku przez kontrast, jaki tworzy z cudownem trio, które po niem następuje. Dzieło to było pierwotnie napisane na cześć Napoleona i nosiło tytuł: „Buonaparte per festeggiare il souvenire d'un grand' uomo“. Gdy jednak przejęty republikańskimi ideami Platona, mistrz dowiedział się o proklamacyi opiewanego przez siebie bohatera na cesarza, rzucił dedykacyę na ziemię pod gradem wymyślań na nowego tyrana; później otrzymała symfonia ta nazwę, jaką dziś posiada.

Cudną jest symfonia: „Pastorale“, opiewająca życie pasterskie, przypominająca granie fujarki pastuszej, zapach świeżo skoszonych łąk, niosąca czyste i orzeźwiające technienia natury, którą tak bardzo mistrz kochał. (Dok. nast.).

O organiście Cezarze Francku.

(Dokończenie).

Styl kontrapunktyczny przybiera u Francka potężną grozę czarnych, zwietrzałych gotyckich budowli. Myśli harde ujęte niekiedy w melodykę tdnacyj starych, składają się na twór średniowiecznej fantazyi. I tu spotykamy się z urokiem szczególnym, który tkwi w tej muzyce, a także tkwi we francuskim gotyku, w całym francuskim średniowieczu. Urok ten stanowi ujęcie w całość artystyczną, jednolitą i dobrze wyrośniętą, elementów różnych, heterogenicznych. Żaden z narodów tak szybko nie potrafił zapomnąć o swem średniowieczu: z chwilą renesansu francuskiego znika duch stary, a nie, która przez wieki ciągnie się u wszystkich pogranicznych narodów, która łączy Tassa i Ariosta z Dantem, a Szekspira ze średniowieczem feudalizmu, owo poczucie własnej przeszłości, drogi samemu przebytej, tak znika u Francuzów, że w wieku Króla-słońce panuje dumna pogarda czasów tych dzikich, a przecież nie tak dawnych. Wszystko, co wtedy tworzy sztuka, jest czerpane z jednego źródła, z jednego świata. W literaturze tych czasów i późniejszej znika troska o ujęcie silną ręką „krańców możliwości“ albo o wskrzeszenie zapomocą sztuki czasów zamierzchłych, lecz wszystko jest brane w odniesieniu do chwili bieżącej, w odniesieniu do stosun-

ków w panującej chwili. Tem więcej pracy poświęca się formie zewnętrznej, która staje się wymuskanie gładka. Wielkie dzieła cudzoziemców doznają we Francyi czasami niezrozumienia. „Faust“ Goethego jest dla Francuzów przedewszystkiem pierwotną formą treści ich ulubionej opery, a nawet głębiej myślący z nich, najczęściej nie są w stanie ująć okiem estetycznym bezmiaru światów rozlicznych, które to przebiega poetycka fantazyja. *Un genre tranché* nazwał Francuzów w rozmowie z Goethem Napoleonem, on, którego wszechstronna bystrość była cechą tak nie francuską.

Może wallońskiem pochodzeniem Francka tłumaczyć się znów da owa zdolność i ów urok, który wyobraźnię słuchających pobudza do szukania wrzekomo w muzyce tej tkwiących zdarzeń, obrazów, do szukania literacko-poetycznej treści. Dowodem to intensywnej siły tej muzyki. Byli tacy, którzy przyrównywali ją do średniowiecznych miniatur francuskich, albo do katedry paryskiej; inni dopatrywali podobieństwa muzyki do fresków Giotta i Orcagnii. To jednak mrzonki, któremi gardzi ścisłość estetyczna. Olśniewającą jest jednak sztuka Cezara Francka wyindywidualizowania każdego dzieła pod względem pozatechnicznym. Raz to romans Wik-

tora Hugo'a pobudza go do napisania poematu symfonicznego „Les Djennes“, o egzotycznych dzikich akcentach; innym razem wiersz Lecomte de Lisle'a do stworzenia poematu symfonicznego „Les Eolides“, dzieła, w którym kompozytor potocznością klasyczną i harmonią struktury roztacza przed wyobraźnią słuchacza niewymowny urok świata greckiego. Może owa chwytliwość obserwacji, owa zdolność wmyślenia się, w połączeniu z trafnym artyzmem reprodukcji, są wpływem zjednoczonej we Wallochach krwi francuskiej, celtyckiej i germańskiej, płynących w żyłach ludzi Belgii, owego pogranicza szczepów.

Wynikiem tych cech u Francka jest także kultywowanie każdego gatunku muzyki. Znika dziś powoli typ muzyka-tworzącego, obeznanego i zwycięskiego w każdej dziedzinie muzyki. Dwie opery Francka, szerszej publiczności nieznaną, doczekały się przedstawienia w teatrze w Monte Carlo. Trudno rozstrzygnąć, czy Franck, którego inne dzieła zdradzają nerw czasem wybitnie dramatyczny, potrafił w operze wyżyć się szlachetnej symfonicznej dramatyki, wybuchającej z prężnych pomysłów czysto muzycznych; czy potrafił stworzyć istoty żyjące na deskach sceny, sytuacje dramatyczne; czy nie przeżył symfonik w tym człowieku, któremu w całej jego istocie teatralność tak była obca. Natomiast w muzyce instrumentalnej widzimy

go niezaprzeczenie mistrzem w rozumieniu najskrytszych wdzięków instrumentu, w zarysowaniu form wskrzeszonych oryginalnych, wyczułych z głębi gatunku i składu instrumentów. Kwintet fortepianowy, sonata skrzypcowa, wzniosły kwartet smyczkowy, zajmują pierwszorzędne stanowisko w nowszej muzyce kameralnej, i te właśnie dzieła pierwszemi były, które rozniosły imię autora po europejskich salach koncertowych. Rozśpiewana sonata skrzypcowa poświęcona E. Ysaye'owi, wykonana niezliczone razy przez tegoż, zyskała szybko serca słuchaczy, i dla starca była zawsze źródłem radości. Kwintet fortepianowy C. Saint-Saëns gorąco i czynnie propagował dla jego wysokich zalet artystycznych, a także z wdzięczności dla mistrza swego Francka, który mu był dzieło to poświęcił. Z kompozycji fortepianowych epoki dojrzałej nie pozostawił Franck zbyt wiele, wszystkie jednak z nich są dzieła wybitne „Preludium, chorał i fuga“ dają dowód wysokiej sztuki kontrapunktycznej i tematycznej. Utwór, utrzymany w stylu poważnym, piętrzący się wspaniale w ciągłym rozwoju, jest z modnych tego rodzaju kompozycji fortepianowych jedynym dziełem prawdziwie wielkim. „Preludium, aria i finał“, „Waryacje symfoniczne“ uznane są powszechnie, jako klejnoty nowszej literatury fortepianowej.

Ostatnią epokę twórczości Francka wypełnia praca nad czterema arcydziełami, w których kompozytor

występuje jako mistrz własnego stylu, do którego doszedł na drogach zupełnie własnych. Są to wspomniane wyżej chorały organowe i kwartet smyczkowy, poza tem symfonia orkiestrowa, która stanowi szczyt młodo-francuskiej symfoniki, wreszcie oratorium „Béatitudes“.

Rzecz naturalna, że tematy biblijne najsilniej podniecały inwencję Francka, wierzącego z głębi serca. Pracował chętnie w zakresie myśli ukochanych, które uwijał w girlandy wzniosłych melodyj. Uspodobienie duchowe i rodzaj techniki kompozycji nadawały się przeto szczególnie do tworzenia oratoryów formy wolnej od tradycyji liturgicznych kościelnej muzyki a pozwalającej na dowolne rozwinięcie pierwiastka lirycznego, jakoteż dramatycznego, formy, w której mistrz francuski wypowiedział się z całym bogactwem dostojnej swej duszy. Pierwsze oratorium, „Ruth“ (1845), mimo niepewności niektórych i skromności nieodważnej, posiada melodye świeże, często o zakroju całkiem oryginalnym; przeważnie jednak młody kompozytor nie wyzbył się jeszcze wpływów teatralnych, w znaczeniu nienajlepszym, nielicujących z poważnym obiektywizmem oratorium. Styl przypomina Méhula, Meyerbeera, Halévy'ego. Pominąwszy małe oratorium „Wieża Babel“, od czasu napisania „Ruth“ upłynęło prawie lat 25, w których powstawały msze, offertoria, rzeczy organowe; oratorium jednak nie zdawało się go nęcić. --

Dopiero w czasie, kiedy rozpoczęto zbrojenia, kiedy chęć czynu i działania trawiły gorączką każdego Francuza, w tym czasie burzliwym Franck rzuca szkice pierwsze oratorium „Béatitudes“, a poszczególne partye pierwszej części powstają w obłożonym Faryżu, przy huku dział.

Robota nie szła szybko; mijały lata, w których partytura spoczywała. Podczas takich pauz powstało drugie oratorium „Odkupienie“ („Rédemption“), najznakomitsze po „Béatitudes“ oratorium. Tekst „Rédemption“, wierszem przez E. Blau'a pisany, trzyma się dwóch głównych myśli: odkupienia dokonanego przez śmierć Chrystusa, i odkupienia przez naśladowanie Chrystusa, czemu odpowiada podział całości na dwie części; pomiędzy to wchodzi dłuższy ustęp orkiestrowy. Trudno wejść w szczegóły tych wszystkich piękności, które słowem trudno wyrazić; wyspiewał Franck melodye, ujmujące w szatę pieśni słowa ewangelii w ustach samego boskiego Twórcy. Bardziej jeszcze niż w „Rédemption“ pięknie i w świetle poetycznym występuje postać Chrystusa w „Béatitudes“. — Ośm wierszy ewangelii, zaczynających się od „błogosławieni“ — oto osnowa, na której wspiera się ośm części oratorium. Temat daje kompozytorowi sposobność roztoczenia wszystkich bogactw swej duszy i wszystkich mądrości muzycznych; najwyższa erudycja przenika najwyższe natchnienie tak, że stają się

jedno. „*L'oeuvre de toujours*“ Francka, które wymagało pracy lat dziesięciu, po skończeniu długo czekało na wykonanie, ale z wykonaniem równocześnie prawie rozbrzmiało w całej Francji, niebawem za

granicą także imię Francka, który nie dożył uznania, nie słyszał nawet dzieła, w które włożył całą treść swego istnienia.

Karol Stromenger.

KRONIKA.

Numerem dzisiejszym zakończamy kwartał I.

Numer 7 otrzymają tylko ci PT. Czytelnicy, którzy już uiścili lub też nadeszłą przedpłatę.

Z kwartału pierwszego numery wyczerpane!

Dla braku miejsca rzeczy aktualne umieścimy dopiero w następnym numerze.

Koncert „Harmonii“ („Harmonia“ — Towarzystwo śpiewackie.)

Tegoroczny sezon obfitował już w najrozmaitsze rodzaje muzyki. Słyszeliśmy pianistów, skrzypków, bard-lutnistę, kwartet brukselski i t. d. ale nie było nam danem napawać się sztuką sił zbiorowych, jak to było w roku zeszłym czy przed dwoma laty. (Orkiestra monachijska.) Aż oto 4. marca jakby na finale sezonu odbył się koncert, który zawierał w programie: produkcję chóru złożonego ze 100 członków, śpiew Adama Ludwiga, prof. Konserwatorium Krakowskiego i pełną orkie-

strę 57 p. piechoty. — Chór choć potężny skupił się i starannie wystudowane i z dokładnością artystyczną wyczelowane utwory Gounoda, Mendelsohna, Griega i Wagnera plastycznie przedstawić potrafił. Toteż publika nie szczędziła okłasków zasłużonym wykonawcom, szczególnie zaś dyrygentowi tego chóru Fée-wishisowi. Prof. Ludwig to artysta takiej miary, że chyba obojętne są mu słowa uznania. Orkiestra wojskowa pod kierownictwem p. Lakomy'ego towarzyszyła w niektórych utworach chórowi, część zaś programu sama wypełniła. Udatnie odegrała Marsz pretoryanów Nowowiejskiego ponadto Uwerturę z Tannhäusera. Wagnerowska uwertura poszła dobrze. Naturalnie poznać było, że to nie artyści. — Całokształt koncertu przedstawia się dość barwnie. Szkoda tylko, że publika tarnowska z góry patrzy na tarnowskie miejscowe koncerty!

Z. Scerethi.

O G Ł O S Z E N I A.

Wszelkich druków dla Przewielebnych Urzędów parafialnych dostarcza po cenach przystępnych
Drukarnia Józefa Styrcy w Tarnowie.

Firma
chrześcijańska

Konrad Kaim i Syn



Lwów,
Kopernikał6.

Pierwszy, o największym wyborze na całą Galicyę Skład harmonii: szkol., kościel., z pedałem i koncertowych. — Stałe 30 szt. do wyboru. — Sprzedaje, wymienia i wypożycza.

NOWE:

Harmonium system ameryk. od Kor. 160, o miłym tonie wyż do	K. 800
Planino krzyżowe czarne lub mahoniowe od	K. 560
Fortepian krzyżowy, czarny lub mahoniowy od	K. 860
Instrumenta orzechowe jasne o 20 Kor. taniej a wysłane z fabryki taniej od 20 do 40 K. wypada kupującemu.	

UŻYWANE:

Fortepian krótki od	K. 300
Pianino od	K. 350
Harmonium od	K. 100

Na żądanie wysyła stroiciela-technika również na prowincyę.

Najniższe ceny za gotówkę. — Najprzystępniejsze warunki na raty.

Filie: Tarnów — Zakopane.

Wyśmienitą w smaku

CZYSTO WIEPRZOWĄ

KIEŁBASĘ

poleca

Wincenty Kołodziej w Piwnicznej.

Za kilo (bez opłaty pocztowej) liczy się 1 K. 90 h.

Ze sprzedaży przeznaczają się 2⁰/₀ na cele organistowskie.

HARMONIUM

w dobrym stanie, 1½ głosowe, 8 rejestr., 5 octav, z silnym organowym głosem, dobrej, firmy tanio do sprzedania.

Wiadomość u p. J. Jędrysek organisty w Koszarawie p. Jeleśnia.

Wydawca i właściciel J. Styra. — Odpowiedzialny za redakcyę Ludwik Styra
Czcionkami drukarni Józefa Styry w Tarnowie.