

Śpiew Kościelny

Dwutygodnik z dodatkami nutowymi.

Prenumerata wynosi:

Rocznie	Rub. 4.
Półrocznie	Rub. 2.
Kwartalnie	Rub. 1.

Numer pojedynczy kóp. 20.

Ceny ogłoszeń:

Od drobnego wiersza lub jego miejsca, na str. 1 i 4 okładki 20 kóp., na str. 2 i 3 15 kóp., na str. 1 druku przed tekstem 30 kóp., na str. ostatniej po tekście 25 kóp. Reklamy po 20 kóp. za wiersz lub jego miejsce. Tłumaczenie 3 kóp. od wiersza.

ADOLF GUŻEWSKI.

Treściwy kurs instrumentacji.

(Dokończenie).

§ 72. **Perkusya i akcenty rytmiczne.** Należyte uwypuklenie myśli muzycznej zależy w znacznej mierze od wyrazistego podkreślenia jej głównych zarysów. Bogactwo rytmiki jest nieodzownym warunkiem ożywienia myśli i uwytatnienia zamierzeń koncepcji twórczej. Najbardziej charakterystycznym piętnem, warunkującym oryginalność twórcy, wyróżniającym styl jego z pośród stylu innych, jest **samoistność rytmiczna**. Potężnemu ciału orkiestry przysługują wielce wyraziste środki do uwytatnienia wytycznych momentów wszelkiej linii muzycznej. Światłocienie dynamiczne, stopniowania i akcenty mają licznych wyraziścieli, wśród których poczesne miejsce zajmuje perkusja.

Na tłumy wywiera wpływ przedewszystkiem znysłowy pierwiastek rytmiki żywiołowej, brutalnej, podobnie jak wogóle wszelkie barwy i tony krzyczące, zarysy zgruba ciosane. Im więcej pogłębiona jest treść i forma dzieła, tem mniej elektryzuje ono tłumy, tem bardziej nieprześciętnych wymaga słuchaczy i większej kontemplacji. Wodewil, operetka, muzyka taneczna i wszelkie niższe formy muzyczne zupełnie nie mogłyby się obyć bez drastyczności wyrazu, bez skocznych rytmów i hałaśliwej perkusji w orkiestrze. Wszelkie pod tym względem braki i niedomówienia odjęłyby najbardziej swoiste cechy nakreślonemu z góry wyrazowi, osłabiając wartość rzeczy i wypaczając ją nie do poznania.

Uzdolnienie specjalne i pewien dowcip specyficzny wydaje mniej lub więcej zajmujące w tym zakresie dziełka muzyczne, nie skąpiąc im tak zwanej pikanterji; zaś chęć pretensjonalnego uszlachetnienia niższych form wytwarza niesmaczne dziwolągi muzyczne (Zygfryd Wagner i jego nieliczni naśladowcy).

Omawiając w krótkości sposoby podkreślania wytycznych momentów w zarysach muzycznych, zwróćmy szczególną uwagę na instrumenty perkusyjne, jako w orkiestrze najbardziej do tego powołane.

W muzyce tanecznej przeważa pewien szablon w stosowaniu perkusji. Do zamarkowania silnych części taktu służą najpotężniejsze instrumenty. Zdarzają się tu pewne odstępstwa, czyniące treść rytmiczną bardziej zajmującą, pomysłowość więcej oryginalną.

W marszu wojennym i w pospolitej polce akcentują się za pomocą najpotężniejszych instrumentów perkusyjnych pierwsze i trzecie części taktu (w marszu nuty ćwierciowe, w polce ósemki). Na drugą i na czwartą część taktu, jako na słabe, przypadają uderzenia werbla, trjanguła i t. p. instrumentów mniejszych. Niekiedy wystarcza zamarkowanie wyłącznie jednej pierwszej części taktu (Thesis). Galop, aczkolwiek w zupełności przypominający rytm polki, dla szybkości tempa nie znosi perkusji na wszystkich czterech ósemkach taktu. Szlachetne rytmy poloneza nadają się bardziej do wyzwolenia z szablonu, zalecającego najwydatniej akcentować pierwszą, lub pierwszą i trzecią ćwierci taktu. Przenoszenie oporu rytmicznego z części silnych na słabe a także wszelkie figury synkopowane podnoszą wartość utworu, czyniąc go bardziej zajmującym. W przybliżeniu to samo daje się powiedzieć i o rytmizowaniu form walca.

Wyższe formy muzyczne, jako w treści bardziej pogłębione, nie znoszą brutalności rytmicznej ani nadmiaru wyrazu zmysłowego. Tylko wyraźne zamierzenia charakterystyki programowej uzasadniają żywiołowość rytmiki, osiągniętą przez szerokie stosowanie wszelkich instrumentów perkusyjnych, do czego w dramacie muzycznym najczęściej nadarza się sposobności.

Linje muzyczne kręte i faliste, pozbawione przewagi rytmicznej, najmniej nadają się do ornamentacji perkusyjnej! W liniach łamanych, o skrętach niespodzianych, rzutach szorstkich a charakterystycznych, wytwarzających wytyczne punkty rytmiczne, perkusja ma znacznie szersze pole stosowania. Przytem uwydatniać należy tylko to, co istotnie mogłoby stracić na zatuszowaniu; markowanie rytmicznie mało znaczących zwrotów równałoby się akcentowaniu spójników lub przyimków w mowie.

Możnaby rzec, że najlepiej pisze ten, kto robi z perkusji użytek najmniejszy. Wszelako w podobnej pruderji prasadzać nie należy, al-

bowiem niejedna myśl muzyczna zyskuje wiele przez ujędźnienie wyrazu za pomocą perkusji. Trafne poczucie miary jest w tem nieodzowne. Gdyby np. Meyerbeer stosował w swych dziełach o połowę mniej instrumentów perkusyjnych, zapewne o tyleż historia stawiałaby mu mniej zarzutów.

Instrumenty perkusyjne mogą po za uplastycznieniem wyrazu służyć same w sobie do wytwarzania efektów kolorystyczno-dynamicznych. Zmysłowa dzikość talerza uderzanego bijakiem, złowrogi ton tam-tamu, drastyczno-wesołe dzwonienie trjanglera i t. p. charakterystyczne dźwięki znajdują liczne a wdzięczne zastosowania w rękach twórcy pomysłowego. W partyturach Bizeta, Dvorzaka, Rimski-Korsakowa i innych kompozytorów nowoczesnych roi się od bogactwa efektów, dobywanych z instrumentów na pozór tak mało obiecujących.

§ 73. **Dynamika.** Stopniowania siły brzmienia orkiestry dają się dokonać w rozmaity sposób. Pomiędzy najpowiewniejszym *pianissimo* a grzmiącym *fortissimo* znajdują się liczne gradacje dynamiczne. Dłuższe lub krótsze utrwalania na nich dźwięku, falowania w *crescendo* lub w *decrescendo* i t. p. odcienie uskuteczniają się niejako za pomocą dwóch kardynalnych metod: przez powiększanie lub zmniejszanie ilości czynnych instrumentów (dynamika martwa — zasadniczo przypominająca działanie regestrów w organach) lub przez cieniowania siły tonu w obrębie jednych i tych samych narzędzi (dynamika żywa). Trzecią metodą, stosowaną najczęściej, można nazwać jednoczesne połączenie obu poprzednich.

W celu poglądowego streszczenia powyższych określeń, służących do osiągnięcia wielkiego *crescendo* orkiestry, uprzytomnijmy sobie zespół kwintetu strunowego w najpowiewniejszym *pianissimo*. Do otrzymania takiego wyrazu nie wystarczą znaki *pppp* gęsto pod nutami wystawione. Kompozytor powinien dbać o stosowny dobór regestrów, o odpowiednie figury, smyczkowanie etc., dostrajające się do zamierzonego efektu i w niczem go nie mące. A więc *pizzicato* kontrabasów lub wiolonczeli i altówek, niewysokie pozycje skrzypców, tony flażoletowe, surdynki i t. p. środki powinny wejść na plan pierwszy. Rozszerzając stopniowo ogólną skalę tonów, sięgając regestrów wciąż wyższych przy nabrzmiewaniu siły tonu, częstszej zmianie smyczków na nutach i przy nadaniu odpowiednich figur (np. *tremolando*) otrzymamy już znaczny wzrost siły dźwięku. Następnie wypadnie sięgnąć po najmniej donośne instrumenty dęte; z drewnianych dołączmy flety i klarnety, potem oboje i fagoty. Kwartet waltorni doda znacznej pełni, osiągniemy już miękkie *fortissimo*. Potęgę brzmienia otrzymamy dopiero przez wprowadzenie puzonów (tuby), a żywiołowe uwieńczenie siły dźwięku dadzą trąby i per-

kusja przy udziale przenikliwej pikuliny. Wskazaliśmy tutaj pobieżnie najzwyczajniejszy sposób narastania dźwięku; bacząc przytem na racjonalne wprowadzenie stopniowo coraz donośniejszych regestrów oraz stosując w każdym instrumencie narastanie tonu, osiągniemy *idealne crescendo*. Krocząc drogą odwrotną, otrzymamy także *diminuendo* (*decrescendo*).

Wspominaliśmy już wyżej, że nawet w największem *planissimo* trzeba dbać o pełnię dźwięku, innemi słowy: zmniejszanie obsady instrumentów nie należy zaliczać do istotnych środków osiągania powiewności dźwięku (np. źle jest zmniejszać udział czynnych pulpitów w smyczkach); działać należy racjonalnym doбором instrumentów i przede wszystkim właściwych regestrów.

Ważnym czynnikiem wyrazu jest dbałość o kontrasty dynamiczne. Tylko na tle dłuższego *piano* może wywołać *forte* wrażenie należyte, i odwrotnie. W ustępach solowych, mających podkład instrumentalny, trzeba umieć dostosowywać *piano* głosu solowego do *piano* (właściwie *planissimo*) akompaniamentu, zaś *forte* głosu solowego do *forte* (właściwie *mezzo forte*) akompaniamentu i dbać o to, aby zamierzone gradacje dynamiczne wynikały z samego układu głosów, a nie z nadmiernych starań i wysiłku wykonawców.

§ 74. Wyrazy estetyczne. Efekty. Niewyczerpana ilość ukrytych w łonie orkiestry wyrazów estetycznych jest nieograniczonym skarbem, z którego kompozytorowie wszystkich czasów czerpali obficie. Badawczy rzut oka daje wśród całej tej nieskończoności barw i ich odcieni rozpoznać dwa kardynalne rodzaje wyrazu: jeden bardziej zewnętrzny, drugi wewnętrzny. Do pierwszej kategorii trzeba zaliczyć wszelkie odcienie dynamiczne oraz objawy estetyczne odbijające się przeważnie na zewnętrznej stronie naszego uczucia, uderzające nas bardziej powierzchownie, a więc dotyczące wrażeń zmysłowych, nieprzenikających do głębi istoty naszej. Do takich można zaliczyć wyrazy: pełni, siły, jasności, przenikliwości, mroku, ponurości dźwięku i t. p. Taki rodzaj wrażeń słuchowych pozostawia uczuciową stronę ducha naszego w równowadze. Rzecz ma się inaczej, gdy pewne wrażenia dźwiękowe przenikają nas głębiej, pobudzają fantazję, poruszają uczuciowość. Tak pogłębione objawy estetyczne, będące w muzyce symfonicznej wynikiem treści, stylu, instrumentacji i całej niezmierzonej pracy twórczej, zaliczamy do kategorii wyrazów wewnętrznych. Bogactwo palety orkiestrowej jest w stanie oddać wiernie wszelkie nastroje poetyckie. Uzdolniony twórca umie odtworzyć w tonach wyraz narówni liryczny, jak dramatyczny, a nawet epiczny. Poszukiwanie tu przepisów stałych, bodajby

porady naukowej, byłoby niejako brutalnem a bezowocnem usiłowaniem wkroczenia do tajemnic metafizyki piękna.

Więcej rzeczowo dają się umotywić sposoby osiągnięcia wyrazu kategorii pierwszej, zewnętrznego. Spostrzeżenia natury estetycznej, czynione w ciągu kursu niniejszego przy opisie właściwości poszczególnych instrumentów, wskazały nam już niejedno. Rozpatrzyliśmy szczegółowo sposoby traktowania kwintetu smyczkowego. Wiemy, że od pozycji skrzypców może zależeć brzmienie całej orkiestry. Znamy różnice, jakie dają nam rozmaite sposoby podwajania głosów, umiemy osiągnąć dowolnie donośną pełnię tonu lub jego przenikliwość. Wyżej wskazane sposoby stopniowań dynamicznych nauczyły nas dostosowywać rozmaite odcienie brzmienia do zamierzonego celu, a spostrzeżenia o kontrastach, o łączeniu i przeciwstawianiu barw orkiestrowych dały nam możliwość użytkowania instrumentów i grup orkiestrowych w pożądanym kierunku wyrazu. Zaś współdziałanie najpotężniejszych czynników orkiestrowych: blachy, perkusji rozszerzyło wyrazistość przez uwydatnienie pierwiastku rytmiczno zmysłowego.

Nie zatrzymując się nad wyliczaniem rozmaitych dających się osiągnąć w orkiestrze efektów, przypominamy, że skale niektórych instrumentów nie mają ku górze ściśle ustalonej granicy. Barwność instrumentacji czasów najnowszych czyni coraz liczniejsze odstępstwa od przyjętych ogólnie zasad. Dobywanie pewnych efektów usprawiedliwia niejedną anormalność. Szczególnie należy w tem miejscu nadmienić o zdobyciu takich licencji dla skrzypców. W opisie tego instrumentu podaliśmy jako granicę skali jego u góry ton c^4 (nie licząc tonów flażoletowych). W partyturach niektórych kompozytorów (R. Straussa, Rimski-Korsakowa i innych) można napotkać tony od c^4 wyższe, aż do f^4 . O takich odstępstwach, będących nieraz efektownem a wdzięcznem naruszeniem normy skrzypcowej, nie mówiliśmy na tamtem miejscu, aby ściśle odgraniczyć rzecz zasadniczą od wyjątku, którego sankcja bezwzględna mogłaby ucznia skłonić do nadużyć. Nadmieniamy również, że niejedno techniczne skrępowanie instrumentu w orkiestrze nie dotyczy popisu wirtuoza solisty, którego sprawność może zgolażadnym ograniczeniom nie podlegać.

§ 75. Obsada orkiestry symfonicznej. Pierwszym warunkiem dobrego brzmienia orkiestry jest dobra obsada, czyli należyty stosunek ilościowy instrumentów smyczkowych do reszty. Kwintet strunowy stanowi bowiem, jakśmy na wstępie rzekli, duszę całego zespołu orkiestrowego. Skąpa obsada tej grupy stwarza braki i niedomówienia dźwiękowe, bezwyrazistość bardziej subtelnych zarysów, pozbawia surową potęgę instrumentów dętych łagodzącej spójni dźwiękowej. Liczebny stosunek instrumentów podlegał w ciągu długiego kształtowania orkiestry symfonicznej

ciągłym a licznym zmianom. Ilościowy wzrost instrumentów drewnianych (aż 3 oboje, 4 fagoty i t. p.), stopniowe zyskiwanie coraz to potężniejszych czynników orkiestrowych (puzonów, tuby) wymagało dla zadośćuczynienia zasadom eufonii znacznego powiększenia liczby smyczków. Te ostatnie układano pomiędzy sobą prawie zawsze w stałym stosunku; wszelkie odstępstwa, przynoszące zawsze krzywdę brzmieniu, powstawały jedynie z przyczyn fizycznych (zbytnie koszta, brak sił muzycznych itp.), nigdy z nieświadomości artystycznej. Haydn i Mozart doznawali w swych zamiarach częstych a niezwalczonych przeszkód materialnych. Beethoven, stwarzając prototyp doskonały naszej orkiestry dzisiejszej, nieco mniej oglądał się na praktyczną wykonalność swych pomysłów. Dzisiejsi kompozytorowie zupełnie nie potrzebują liczyć się z wytkniętymi przeszkodami, korzystając z przywilejów, które utrwalił postęp.

Obsada smyczków, lubo dzisiaj w każdej prawie orkiestrze stała, niejednokrotnie wymaga posiłków, gdyż jej utrwalaona norma nie może zrównoważyć olbrzymiego niekiedy aparatu instrumentów dętych (np. R. Strauss „Symfonia domestica“ aż 8 waltorni!) Takie wyjątkowe wypadki nie przeszkadzają naznaczyć wymagalne minimum liczby smyczków w orkiestrze dzisiejszej, której skład przytoczyliśmy w § 64. Ich stosunek wzajemny układa się mniej więcej tak: skrzypców pierwszych 16, drugich 14, altówek 10, wiolonczeli 8, kontrabasów 8. Skład bogatszy: prymów 20, sekundów 16, altówek 12, wiolonczeli 10, kontrabasów 10. Skład biedniejszy (często praktykowany): prymów 10, sekundów 8, altówek 6, wiolonczeli 5, kontrabasów 5.

Oczywiście przy tak wahającej się liczbie smyczków wobec prawie stałej normy instrumentów dętych, sumienny kapelmistrz powinien dostosowywać siłę dźwięku tych ostatnich do wydajności tonu pierwszych.

Wszelkie uwagi dalsze, dotyczące rozmieszczenia muzyków w orkiestrze (na estradzie inaczej niż przed sceną), obowiązków koncertmistrzów i t. d., nie wchodzi w zakres niniejszego kursu.

§ 76. Instrumentacja praktyczna. Ze wszystkiego cośmy w poprzednich paragrafach powiedzieli, studjujący mógł dostatecznie poznać wszelkie techniczne i niektóre estetyczne właściwości instrumentów. Bacząc pilnie na wyłożone kontrasty grup orkiestrowych, na dynamiczną przewagę jednych a wyrazistość i ruchliwość innych, uczeń będzie mógł instrumentować *racjonalnie*. Gdyby sztuka instrumentacji była nauką ścisłą, możnaby ową racjonalność ująć w przepisy wyczerpujące, zaopatrzyć ją we wskazówki stałe. Lecz w sztuce, jako w rzeczy nieznośzącej szablonu, nawet *racjonalność* czynu polega nietyle na możliwych studjach, ile na wrodzonym talencie. A jakąż stąd do artyzmu jeszcze droga daleka!

Dla zdobycia wspomnianej racjonalności w instrumentacji byłoby dobrze wybrać najsamprzód utwór polifoniczny, np. fugę i zastosować praktycznie nabyte drogą teorii wiadomości. Ale, nie mogąc z jednej strony zalecać w tym celu przekładu na orkiestrę fugi fortepianowej (choćby nawet własnego utworu), z drugiej, nie chcąc pierwszego zadania instrumentacyjnego utrudniać koniecznością tworzenia formy ścisłej (jaką jest fuga), zalecamy na pierwszy ogień napisać utwór mniej niewolniczo z polifonią związany a zarazem nastroczający sposobność ćwiczenia się w wyzyskiwaniu kolorystycznych odrębności instrumentów i grup orkiestrowych. Takim utworem są przede wszystkim *warjacje na wielką symfoniczną orkiestrę*.

Jak wiadomo, dobre warjacje można napisać jedynie na dobry temat: o rzeczy błażej trudno rozwodzić się treściwie. Doradzamy przeto sporą dozę samokrytycyzmu przy wyborze tematu: prostota harmonii powinna iść w parze z prostotą instrumentacji, tedy tem jaskrawiej uwydatnią się gradacje wyrazu w toku warjacji, zaś praktyczną przytem korzyścią będzie stopniowanie w operowaniu coraz liczniejszymi środkami palety orkiestrowej.

Zakres kursu niniejszego, obejmującego ściśle samą tylko naukę instrumentacji, nie pozwala na rozbiór *form* muzycznych. Uczeń, przechodzący iastrumentację praktyczną pod egidą profesora, znajdzie w nim przewodcę i w systematycznym poznawaniu form. Studjujący samodzielnie znajdzie te rzeczy włączone do niektórych cudzoziemskich podręczników instrumentacji, chociaż i tam po za mnóstwem przytoczonych przykładów mało bywa wskazówek rzeczowych. Troską piszącego kurs niniejszy było możliwie streścić i przez to uprzystępnąć wykład w cenie co tylko przy odrzuceniu wszelkiego balastu obciążającego koszt wydawnictwa (szczególnie bezcelowego często przedruku długich ustępów z różnych partytur orkiestrowych) osiągnąć się daje.

§ 77. Akompanjament orkiestrowy. Zasadniczym kunsztem dobrego akompanjamentu jest umiejętność wynoszenia treści przodującej ponad drugorzędną, uległe dostosowywanie harmonii figurowanej do wyrazu głosu solowego. Wykonawcy akompanjamentu orkiestrowego z kapelmistrzem na czele mają niezaprzeczenie wielki wpływ na doskonałość brzmienia zespołu, lecz więcej zależy od samego układu t. j. od sprawności kompozytora. Dobry rysunek akompanjamentu powinien unikać dwóch przeciwieństw, narówni zgubnych: przepełnienia instrumentacyjnego i braku treści. Tylko droga pośrednia: dbałość o przejrzystość i dyskreję podkładu harmonii oraz o treściwość i subtelność estetyczną może wytworzyć akompanjament iście artystyczny.

Dobór grup orkiestrowych i instrumentów, mających towarzyszyć

głosowi solowemu, zależny jest od rodzaju tego ostatniego. W akompaniamencie do głosu instrumentalnego głównym warunkiem dobrego brzmienia jest wyzyskanie kontrastu kolorystycznego. Należy zatem dbać o to, aby głos solowy miał w akompaniamencie jak najmniej głosów sobie pokrewnych, które powinny przytem różnić się odmienną, bardziej skromną fakturą. W akompaniamencie orkiestrowym do koncertu np. skrzypcowego nie można oczywiście obyć się bez głosów skrzypcowych, lecz sprawny twórca potrafi tym jednakim w kolorycie głosom towarzyszącym nadać zgoła odmienny wyraz, już to trzymając je w pozycjach niskich, tłumiąc wyrazistość tonu, już łącząc je w spoistość harmoniczną, tuszującą najwybitniejsze cechy instrumentu, przysługujące tym razem wyłącznie głosowi solowemu.

W układzie akompaniamentu do głosu instrumentalnego nie wchodzącego do składu orkiestry (np. fortepianu, organów, arfy) kompozytor ma pod względem zachowania kontrastu kolorystycznego zadanie łatwiejsze, albowiem głos solowy, jako niemający w orkiestrze barwy sobie pokrewnej, o własnych siłach góruje nad zespołem. Podobnie w akompaniamencie do śpiewu.

Po za tem istnieją donioślejsze zadania, warunkujące dobre brzmienie akompaniamentu, mianowicie dbałość o treściwość głosów towarzyszących. Sam podkład harmonijny, chociażby wyróżniający się obfitością kontrastów kolorystycznych i dyskrecją dynamiczną, nie może na długo zająć nieprzeciętnego słuchacza, który zawsze i we wszystkim wymaga treści. Przeważające stosowanie w akompaniamentach dawnych homofonii nie jest godne naśladowania. Akompaniament dzisiejszy nie może obyć się bez figuracji interesujących a treściwych, przynajmniej potrącających o polifonię.

Nie potrzebujemy dodawać, że styl akompaniamentu zależy od treści i charakteru dzieła. Polifoniczne przepełnienie akompaniamentu w jakiejś prostej piosence, jako też nadmierne jej obciążenie aparatem całej orkiestry byłoby więcej niż niestosowne. Prostota, poczucie miary oraz dążenie do treści możliwie podniosłej powinny być kierownikami wszelkiej twórczości.

Nigdy nie należy zapominać o podtrzymywaniu, chociażby w zarysach głównych, głosów chórowych za pomocą niektórych instrumentów orkiestry, użytkując jednocześnie inne do tworzenia figur towarzyszących. W niższych formach muzyki scenicznej panuje zwyczaj ustawicznego wzmacniania głosów wokalnych głosami przodujących instrumentów orkiestry; w dramacie muzycznym korzysta się z tego rzadziej, oględniej i nie bezcelowo.

Powyższymi wskazówkami kończymy wykład niniejszego kursu instrumentacji, który aczkolwiek, trzymając się rozmiarów w słowie wstępnym zapowiedzianych, nie mógł wyczerpać wszystkich szczegółów obszernego przedmiotu, tem nie mniej streścił w krótkości mnóstwo rzeczy, roztrząsanych w wielu podręcznikach obcych nieproporcjonalnie drobiazgowo. Poniżej, w rozdziale ostatnim, przytoczymy najniezbędniejsze uwagi o składzie orkiestry małej.

§ 78. **Orkiestra mała.** Jakkolwiek skład tej orkiestry zaczął w ostatnich czasach (szczególnie w operetce) podlegać licznym zmianom, dążąc wyraźnie do jej zbożacenia, jednak właściwą jej normę można zakreślić jak następuje: kwintet smyczkowy w takim samym (aczkolwiek w znacznie szczuplejszym) składzie, jak w orkiestrze symfonicznej; instrumenty drewniane: 2 flety (piccolo), 2 klarnety, 1 obój i 1 fagot; dęte: 2 waltornie, 2 trąby, 1 puzon (najczęściej wentylowy), niekiedy tuba (przeważnie barytonowa); perkusja dowolni. Wyliczając te instrumenty podaliśmy równocześnie i porządek partytury, stosowany w orkiestrze Małej.

Oczywiście, ze wszelkich właściwości instrumentów korzysta się tu narówni jak w orkiestrze symfonicznej, lecz skromniejsze potrzeby orkiestry Małej same przez się uszczuplają niejedno, np. zakres użytkowania skali, wymagania techniczne i t. p.

Kwintet smyczkowy odgrywa i w tej orkiestrze rolę przodującą. Wszelką kantylenę, prawie nieodzownie, prowadzą smyczki, a w muzyce scenicznej podtrzymują i wzmacniają głosy wokalne.

Zadanie skrzypców pierwszych w orkiestrze Małej różni się wielce od zadania drugich. Prymy, prowadzące prawie ustawicznie głos melodji, bardzo rzadko używają się do wzmacniania harmonji, i odwrotnie: sekundy, przeznaczone wraz z altówkami do tworzenia harmonji dopełniającej, nadzwyczaj rzadko otrzymują wyraz samodzielny w prowadzeniu kantyleny. Szablon taki wyniknął już to z ograniczonej liczby instrumentów, już z niezłożonych potrzeb muzyki homofonicznej wogóle.

Podporą kantyleny skrzypców pierwszych są w orkiestrze Małej głosy fletu i klarnetu. Obój, o ile nie jest użyty wspólnie z drugim fletem i z drugim klarnetem do dopełnienia harmonji w registrach wyższych, służy zrzadka do nadania specyficznej wyrazistości pewnym urywkom melodji, bądź solo, bądź w zestawieniu z innymi głosami. To samo czyni fagot w registrach niskich i średnich. Widzimy stąd, że i w uszczupionej grupie drzewa przebija pewien szablon, pomimo który uzdolnieni kompozytorowie osiągają nieraz znaczną malowniczość instrumentacji.

Dwie trąby i dwie waltornie mogą wytworzyć donośną czteregłosową harmonję w pozycjach średnich, lecz pełnia taka zrzadka okazuje się niezbędną. Częściej same tylko waltornie służą do markowania głów-

nych zarysów harmonji na słabych częściach taktu skocznych rytmów form niższych, zaś głos trąby do przenikliwego wzmocnienia kantyleny. Puzon (zwykle basowy) służy przeważnie do wzmocnienia głosu basowego; do zamaskowania figury wybitniejszej, ułamka kantyleny i t. p. bywa bardzo rzadko używany, albowiem mało zgęszczony ton iustramentu wentylowego pozbawiony jest wybitniejszego wyrazu kolorystycznego. — Dążenia postępu znamiennie urozmaicają użytkowanie nielicznej blachy w dzisiejszej orkiestrze Małej.

O szerokiem stosowaniu perkusji w orkiestrze Małej mówiliśmy szczegółowo w § 72. Podczas gdy w orkiestrze symfonicznej stanowi ona wdzięczny niekiedy dodatek, tu, w orkiestrze Małej służy za nieodzowną część składową.

Do Czytelników!

„Śpiew Kościelny“ liczy już 15 lat swego istnienia. W czasie tego, niezbyt długiego okresu czasu, przechodził różne koleje, zawsze jednak miał na celu dobro muzyki kościelno-liturgicznej i dobro jej wykonawców, t. j. organistów i dyrygentów kościelnych.

Nikt nie może zaprzeczyć, że jak „Muzyka kościelna“, wydawana przez czcigodnego ks. Surzyńskiego, tak też i „Śpiew Kościelny“ pod kierunkiem, czy to ks.ks.: Kowskiego i Gruberskiego, czy też pod kierunkiem profesorów Makowskiego i obecnego kierownika M. Surzyńskiego, sprawie organistów oddawał i oddaje znaczne usługi. Pisma te przez cały szereg lat podniecały nas do pracy, podtrzymywały zapał, a jednocześnie, krople za kroplą, sączyły wiedzę muzyczną.

Przed założeniem „Muzyki Kościelnej“, której „Śpiew Kościelny“, jest niejako dalszym ciągiem, ogół organistów szedł samopas; przy „Muz. Kośc.“ a następnie przy „Śp. Kośc.“ zaczęliśmy się skupiać, łączyć, poznawać i uświadamiać w wielu sprawach nas obchodzących.

Jeżeli dzisiaj istnieje Stow. Organistów, o którego potrzebie i celowości istnienia nikt chyba nie wątpi, to również zasługa wyżej wspomnianych pism: bez ich istnienia bowiem nie zdołalibyśmy się zorganizować, a właściwie nie odczuwalibyśmy potrzeby organizowania się.

Dzisiaj istnienie „Śpiewu Kośc.“ jest zachwiane. Jak wldzimy z protokołu ostatniego Ogólnego Zebrania Stow. Org., Stowarzyszenie, ze względu na słaby stan finansowy, nie może wspierać pisma, i to nietylko

w formie subsydjum, lecz nawet poważniejszą pożyczką. Pismo więc, nie rozporządzając odpowiednimi funduszami, może istnieć tylko wówczas, jeżeli prenumerata będzie wpłacana regularnie. Obecnie napływ prenumeraty jest tak nieregularny, a zaległości są tak wielkie, że Administracja nie jest w stanie prowadzić pisma nadal w tych warunkach.

Czy możemy dopuścić, aby pismo tak pożyteczne, które sprawie organistowskiej oddało nieobliczalne usługi, upadło... znikło? Chyba nie!

Wielu powie ruszając ramionami „I co nam daje to pismo?” Kto szerzej patrzy, tak mówić nie może. Bez istnienia pisma zawodowego napewno dzisiaj byłibyśmy o połowę mniej uzdolnieni fachowo, o połowę mniej byłibyśmy przygotowani do pracy społecznej, a tem samem i o połowę mniej zasługiwalibyśmy na cenie i szanowanie nas.

Jeżeli pismo upadnie, to prawdopodobnie i rozwój nasz będzie postępował dalej znacznie wolniej. Po pewnym więc okresie czasu okaże się, że brak zawodowego organu odbija się na naszych sprawach bardzo niekorzystnie.

Względy powyższe powinny, zdaje się, skłonić ogół organistów, aby „Śpiew Kościelny” podtrzymać i nie dopuścić do zniknięcia tego wydawnictwa.

Być może, że byłoby lepiej, aby „Śpiew” był tańszy, aby np. kosztował dwa ruble. Zdaniem mojem należałoby zmianę tę wprowadzić natychmiast, a to w taki sposób:

- a) „Śpiew” nadal wychodził by tylko raz na miesiąc.
- b) Dodatki nutowe skasować. Wreszcie można by je dawać, o ile by fundusze pozwoliły.
- c) W roku bieżącym opłata za I-e półrocze wynosi dwa ruble, zaś II-e półrocze tylko 1 rub.
- d) Wniesioną prenumeratę należy obliczyć według powyższego projektu.

Sądzę, że byłoby bardzo pożytecznie, aby w tej sprawie nadchodziły liczne głosy do Redakcji, lecz pamiętajmy, że nadsyłane listy mogą posłużyć materiałem do zapelnienia stronic, zaś kupno papieru, druk, marki i t. d. wymagają pieniędzy, o których więc również należy pamiętać.

Wkońcu wspomnę, że wszelkie sprawy osobiste, wszelkie niechęci, niezadowolenia i t. d. powinny ustąpić wobec tego faktu, że istnienie organu zawodowego jest rzeczą niezbędną.

Józef Furmanik.

PROTOKÓŁ

Ogólnego Zebrania Członków Stowarzyszenia Organistów św. Stanisława Biskupa w Król. Polsk.

Na zebranie ogólne w dniu 22 czerwca 1910 roku z ogólnej liczby trzystu, przybyło 64 członków. Mimo małej liczby członków zebranie postanowiono uważać za prawomocne. Po zagajeniu przez p. Prezesa posiedzenia, na przewodniczącego wybrano jednogłośnie p. Walewskiego, na asesorów pp. Godlewskiego i Paczosa; na sekretarza p. Załuskiego. Porządek dzienny przyjęto następujący: 1) Odczytanie protokołu zebrania ostatniego, 2) odczytanie sprawozdania z działalności Stowarzyszenia za rok 1909, 3) odczytanie sprawozdania finansowego, 4) dyskusja nad sprawozdaniami, 5) projekt regulaminu opracowany przez Zarząd, 6) projekt Kasy Samopomocy, 7) kwestja „Śpiewu Kościelnego“, 8) wybór członków Zarządu, 9) wybór Komisji rewizyjnej i określenie ilości członków, 10) w wolnych wnioskach: kwestja stosunku księgarni p. Kowalczyka do Stowarzyszenia.

W wykonaniu porządku dziennego, prezes, p. Surzyński, odczytał sprawozdanie z działalności Stowarzyszenia. Sprawozdania finansowego nie odczytywano dlatego, że było wydrukowane w „Śpiewie Kościelnym“. Po przedyskutowaniu tych dwóch kwestji postanowiono sprawozdanie finansowe przyjąć warunkowo, o ile go po przejrzeniu przyjmie mająca się wybrać Komisja rewizyjna.

Przyjęto regulamin co do przyjmowania i usuwania członków następujący:

1. Nowowstępujący członkowie powinni przedstawić rekomendacje dwóch członków Stowarzyszenia. Nazwiska kandydatów na członków będą ogłaszane w dwóch numerach organu Stowarzyszenia; o ile nikt z członków nie zaprotestuje, będą zapisani przez Zarząd na listę członków.

(Uwaga: w razie nie przyjęcia, wpis członkowski zwraca się).

2. Wszyscy ci organiści, którzy w czasie organizowania Stowarzyszenia, t. j. do r. 1907, zajmowali już stanowiska organistów, mogą być przyjmowani na członków Stowarzyszenia bez względu na ich kwalifikacje fachowe.

3. Wszyscy ci organiści, którzy objęli stanowiska w r. 1907 i później, mogą być przyjęci na członków o tyle, o ile przedstawią dowody swoich kwalifikacji fachowych lub też złożą egzamin przed komisją egzaminacyjną.

(Uwaga: Odpowiednimi kwalifikacjami będą: świadectwa konserwatorjum i szkół muzycznych, których programy odpowiadają programowi komisji egzaminacyjnej).

Organiści nie posiadający świadectw szkolnych i świadectw komisji egzaminacyjnej, a pozostający już na liście członków, praw członkowskich nie tracą;

4. Członek Stowarzyszenia, działający na niekorzyść Stowarzyszenia, podkopujący powagę Zarządu, przytaczając fakty tendencyjnie zmyślane, a szkodzące Stowarzyszeniu, powinien być wykreślony z liczby członków przez Zarząd tymczasowo; zaś o ostatecznem usunięciu decyduje najbliższe ogólne zebranie na zasadzie Ustawy Stowarzyszenia.

W sprawie Kasy Samopomocy, w której zabierali głos pp. Furmanik, Kolasiński, Ratuszyński, Krużewski, Godlewski, Anusiewicz, Jurkiewicz, Załuski, postanowiono: Zarząd zaprosiwszy projektodawców Kasy samopomocy oraz kompetentne osoby według swego uznania, rozpatrzy projekt tej kasy, ogłosi go w organie Stowarzyszenia i dążyć będzie, jeżeli go uzna za pożyteczny, do wprowadzenia go w życie.

W sprawie „Śpiewu Kościelnego“ zabierali głos w dyskusji pp. Ratuszyński, Fabisiak, Maliszewski, Furmanik, Krużewski, Margol, Jurkiewicz, Łysakowski i Surzyński.

Wobec zrzeczenia się redakcji dotychczasowego redaktora, postanowiono upoważnić Zarząd do wyszukania redaktora. Prowadzenie i zreformowanie kierunku pisma powierzono temuż Zarządowi. Objętość zaś i czas wychodzenia uzależnić od stanu finansowego. Dodatki do „Śpiewu“ postanowiono na razie z braku funduszy wstrzymać, a cenę „Śpiewu Kośc.“ zniżyć od 1911 r. z czterech rubli rocznie na rb. trzy.

Wobec tego, że cały dotychczasowy Zarząd podał się do dymisji, przystąpiono do wyborów nowego Zarządu przez tajne głosowanie.

Rezultat wyborów następujący:

1. P. Józef Furmanik 57 głosów
2. p. Jan Łysakowski 53 „
3. p. M. Surzyński 52 „
4. p. W. Ratuszyński 45 głosów
5. p. Maliszewski 45 „
6. p. Nawrocki 58 „
7. p. Fabisiak 33 „
8. p. Ociepko 32 „
9. p. P. Kowalczyk otrzymał głosów 28, wobec zamaliej liczby głosów, wybory jego uzupełnione zostały głosowaniem jawnem.

Na zastępców członków Zarządu powołani zostali przez aklamację pp. Z. Dzierżęcki, St. Kwiatkowski i p. Hakowski.

Do Komisji Rewizyjnej:

Z Dyeceji Lubelskiej p. M. Paczos z Sitańca

„ Płockiej p. W. Gusowski z Goworowa

Z Dyecezyi Kujawsko-Kaliskiej p. Fr. Kolasiński z Częstochowy

„ Warszawskiej p. W. Maziarczyk z Łowicza

„ Sejneńskiej p. B. Jasionowski z Łomży.

Z dyecezyi Kieleckiej i Sandomierskiej z powodu nieobecności członków nie wybrano nikogo.

W sprawie budżetu przyjęto następującą normę: wpływy ze składek członkowskich podzielić na trzy części, $\frac{1}{3}$ część przeznaczać na kapitał zakładowy, $\frac{1}{3}$ na wsparcia i zapomogi i $\frac{1}{3}$ na koszt administracji Stowarzyszenia, z tem jednak zastrzeżeniem, ażeby koszta na administrację Stowarzyszenia i pisma łącznie w żadnym razie nie przewyższały sumy 760 rb. (siedmset sześćdziesiąt rubli).

Ogólne zebranie potępiło prywatne nauczanie i postanowiło wszelkimi możliwymi sposobami przeciwdziałać temu.

Na tem zebranie zakończono i po przeczytaniu niniejszego protokołu i zaakceptowaniu go podpisano.

Przewodniczący *Walewski*

Asesorowie: *Paczos i Godlewski*

Sekretarz *Zaluski*.

KRONIKA.

□ Zjazd Ogólny organistów z Król. Polskiego świadczył o znacznym postępie członków Stowarzyszenia pod względem umiejętności prowadzenia obrad, gdyż tak przewodniczący, p. Wiktor Walewski, jak niemniej asesorowie: pp. Paczos, Godlewski i p. Żaluski nie tylko, że skrzętnie usuwali z dyskusji materiały łatwopalne, ale ponadto, darem słowa obdarzeni, znaczny wpływ wywarli na zrozumienie przez członków istotnych potrzeb chwilowych, dotyczących stowarzyszonych.

Członkowie Zarządu nie szczędzili formalnych wyjaśnień, aby mianowicie dalszą pracę w Stowarzyszeniu skierować na tory pozytywne, aby unikać nieiszczalnych projektów. Ogół zaś zebranych darząc prezesa głęboką sympatją i szczerem zaufaniem, skłonił go do dalszej pracy wspólnej dla organistów naszych.

Jeżeli bowiem członkowie ostatniego zebrania stanowić będą i nadal jądro naszego Stowarzyszenia, śmiało spodziewać się możemy, że ich przykładna wytrwałość i ufność rozgrzeje serca kolegów obojętnych, iż ich zrównoważona działalność i gorąca wiara w lepszą przyszłość — pobudzi obojętnych, nieżyczliwych do wspólnej pracy. Chociaż albowiem

początkowa praca wspólna rozbieżne obierała kierunki, na co w znacznej mierze wpływał brak umiejętności do krzepkiej organizacji, lata te nie minęły bez korzyści ze względu na poznanie możliwych granic działalności wspólnej. Na szczegółowe dyskusje w sprawie redagowania pisma zawodowego nie starczyło czasu, nadto zaległości w prenumeracie nie pozwalają na razie uregulować wydawnictwa, to też „Śpiew Kośc.”, czyli następne numery wydawane będą w miarę zasobów kasowych; prenumeratorzy więc, o ile im zależy na wydawnictwie uregulowanym—nadsyłać zechcą tak zaległą jak bieżącą prenumeratę. Ze względu na zmianę lokalu uprasza się o nadsyłanie wszelkiej korespondencji pod następującym adresem:

Redakcja „Śpiewu Kościelnego“ albo Zarząd Stowarzyszenia organistów—ul. Książęca № 21.

Spodziewać się należy, iż Zarząd na usilne prośby członków, gorąco się zajmie organizacją kasy wspólnej pomocy, a sprawa kasy zapewne pomyślnie się rozwinie, jeśli członkowie czynni zechcą zachęcać kolegów do uczestnictwa w składkach członkowskich i kasowych.

Bez poważniejszej liczby członków taki lub owaki typ kasy nie może się należycie rozwinąć. Projekt kasy przedstawiony przez p. Jurkiewicza prawie ogólnie się podobał, chodziłoby tylko o jaknajprostszy sposób nadsyłania wpisów członkowskich, gdyż wysłanie w celu zbierania udziałów specjalnego kolektora wymagałoby znacznego nakładu.

To też tymczasowo postanowiono zastosować się do projektu przedstawionego przez prof. Furmanika. W dyskusji na tematy różne żywy udział brali pp. Łysakowski, Sieja, Ratuszyński, Margol, Kolasiński i w. in.

□ Świadcstwa i dyplomy z klasy organowej w konserwatorjum warszawskiem otrzymali: Domitr Henryk, Sztarko, Piasecki Władysław (dyplom), Borowski (dyplom), Makowski Adam (dyplom), Kazuro (dyplom) Serdyński (dyplom).

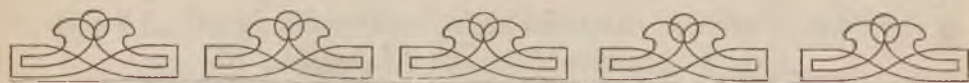
□ Nadesłano do Redakcji:

Riemanna: *Kompendium der Notenschriftkunde*, wydawnictwo Fr. Pusteta w Ratysbonie, zawierające opis nutowania i znaków nutowych w różnych stuleciach; **Surzyńskich J. St. i Miecz.** „*Bard*“ 55 pieśni na chór męski, świeckich i religijnych, na składzie u Gebethnera i Wolffa w Warszawie, Piwarskiego w Krakowie, księgarni św. Wojciecha w Poznaniu; **Gawrońskiego** Fantazję na fortepian, pieśni na sopran z fortepianem. **Szymanowskiego** pieśni na głos solowy z fortep. **Ks. dr. J. Surzyńskiego** *Missa pro defunctis* na 4 głosy mieszane z tow. organów, op. 28, wydawnictwo Schwana w Düsseldorfie; **ks. Eug. Gruberskiego** Responsoria na procesję Bożego Ciała na 4 głosy męskie; **Biernackiego** Marsz Cere-

monjalny (fortepian) na urocz. Koronacji Cudown. Obrazu na Jasnej Górze; **Szymborskiego** Marsz astronomiczny na fortepian; **Płosajkiewicza** 12 szkolnych piosenek, wyd. Idzikowski, Warszawa Nowy Świat 21.

□ **Kursy. dla organistów** trwać będą do 8-go września, a 10-go września odbędzie się egzamin przed komisją egzaminacyjną. Zgłoszenia na kursy i egzaminy przyjmuje p. W. Ratuszyński, sekretarz Stow. organ. ul. Książęca 21.

□ Ukazał się 1-szy numer „Dwutygodnika organistowskiego“ w Tarnowie (Galicja) pod redakcją p. Styrny.



„BARD”

55 Pieśni

Na czterogłosowy chór męski

UŁOŻYLI:

Ks. dr. Surzyński, Mieczysław Surzyński
i Stefan Surzyński

Cena opraw. egz. **rb. 1 kop. 50**

WARSZAWA, GEBETHNER I WOLFF.

