

III 15071



ZAŁOŻONE W 1900 r. CHICAGO ILL.

TEORETYCZNO-PRAKTYCZNA
SZKOŁA ŚPIEWU
 Elementarne zasady
 Nauki śpiewu



Zebrał i ułożył
M. HOBROWSKI.



MARKA
 TRADE



FIRMY
 MARK



NAKLADEM
 B. J. ZALEWSKIEGO CHICAGO ILL. U.S.A.

POLECAMY DO NABYCIA RÓŻNE NUTY
Zamawiając nuty, wystarczy podać numer i cenę

MUZYKA ŚWIECKA

POLSKIE SZKOŁY NA RÓŻNE INSTRUMENTY.

Szkoła A. B. C. na Fortepian dla dzieci i początk. netto (100)	3.00
Szkoła na Gitarę, oraz 22 utwory z mand. i t. p. netto (96)	1.50
Szkoła na Mandolinę, oraz 30 utworów różnych. netto (97)	1.40
Szkoła na Flet, zwykłej budowy lub Boehm'a. netto (106)	75
Szkoła na Klarnet A.B.C. lub E.S. z rysunkami netto (107)	75
Szkoła na Kornet lub jakikolwiek inst. dęty z kl. netto (108)	75
Szkoła na Koncertinę i Bandonium netto (117)	75
Szkoła na Skrzypce dla samouków 7x11. netto (118)	1.50

ŚPIEWY DZIECIĘCE NA 1 GŁOS Z FORTPIANEM.

Śpiewniczek Dziecięcy, 22 pieśni różnych komp. netto (200)	75
Śpiewniczek Dziecięcy, 16 pieśni różnych komp. netto (201)	75
Śpiewniczek Dziecięcy, 20 pieśni różnych komp. netto (202)	75
Śpiewniczek Dziecięcy, 26 pieśni różnych komp. netto (203)	75

ŚPIEWY DZIECIĘCE NA 2 I 3 GŁOSY Z FORTPIANEM.

Dwa Duety. 1. Kwaciarka. 2. Tesknota. net (210)	30
Dwa Duety. 1. Cyganki. 2. Piosnka. net (218)	40
Brat i Siostra. W kącie szkolna teka leży. (233)	40
Dwa Duety. "Jaś i Małgosia" dla starszych. (233)	30
Dwu głosowy śpiewniczek, 15 utw. (lub starszych) netto (285)	75
Dwu głosowy śpiewniczek, 8 utw. (dla starszych) netto (286)	75
Trzy Duety, "Polskie Skarby" dla szkół parafjal netto (162)	20

Śpiewy na 1 głos z tow. fortepjanu

Ach jakżem ja nieszczęśliwa. Mazurek. Mezzo-sop. (580)	20
Andzia. "Andziu, jeszcze szklanceczke." Bar. (536)	20
Dwa śpiewy. 1. Śpiew "Basi". 2. "Wiosna". Mez.-sop. (582)	20
Hiszpanka. "Jam jest młodzi królowa." Mez.-Sop. (317)	25
Kozak Ukrainiec. "Hej ja kozak, zowut Wola." Ten. (307)	20
Kwaciarka. "Młodość i piękność mam." Mezzo-sop. (314)	10
Kwiciasty i wonny maj. "Błękitne niezabudki." gł. śr. (316)	20
Krakowiak. "Na skalistym brzegu." Bas. (478)	20
Krakowiak. "Na krakowskiej ziemi." Bas. (474)	40
Krakowiak. "Halko miła, tyś pobożna." Bas. (476)	30
Laleczko ma. "Gdy dziewczę ma pięć lat." Bar. (544)	30
Modlitwa. "W poświstach wichru losu." Bas. (482)	30
Piosnka. "Gdzie chłopczek tam dziewczynka." Bar. (537)	30
Śpiew Janka. "Hej przy okienku twem." Ten. (574)	20
Włazi kotek na płotek. "Nad srebrnym ruczajem." Bar. (558)	20
Zalotnik. "Jestem chłopak dziarski, zwawy." Bar. (542)	20
Wędrowna Ptaszyna. "Ptaszku, skąd przylatasz." Alt. (322)	20
Zosia, Joasia i Basia. "Zosia jak węgle czki ma" Bar. (300)	20
Życzenie. "Gdybym ja była słoneczkiem." Alt. (450)	20

Śpiewy na 2 głosy z tow. fortepjanu

Ciribiribin. "Pewnie w każdej bywa mowie" (728)	30
Cyganie. "Każdy wesół z nas i rad, mile czas upływa" (696)	30
Drogie Wspomnienia. Zalewski-Walkiewicz (770)	40
Duet żabi. "I czego proszę zabom brak?" (754)	20
Dwa Duety. 1. Kaliny Wiosna. 2. Wrzesińskie Dzieci. (708)	20
Dwaj Pałace Fajek. "Zaledwo rano zdąże wstać." (736)	20
Dwa Mazurki. Eug. Walkiewicza (ludowe). (758)	30
Dusza w Niebie. "Ani ucho nie pojmie" (678)	40
Kochajmy się. (Serenada Schuberta). "Wśród tej ciszy" (790)	30
Lore-Ley. "Ja niewiem skąd w duszy mej gości" (748)	40
Modlitwa Ks. Marka. "Pośród pastuszków" (681)	20
Pozdrowienie. "W którą stronę spojrzę" (716)	40
Pójdźmy razem. "Błoga cisza dokola" (660)	50
Rota. M. Konopnickiej, muzyka Eug. Walkiewicza (760)	10
Rozstanie, Mazurek. "Wróc zapomnij biedną" (670)	50
Rybaczy. "Strzeże ruczyszy moją." Tenor i Bas (698)	60
Walczyku mój. "Mój ty walczyku, kocham cię znam." (780)	30
Wesoła Piosenka. "Zanucmy śpiew wesolo." (796)	30
W Pieninach Szczawnickich. "Boskie Pieniwy" (900)	30
Wszystko przemija. "Chwila skrzydłata" (665)	30

ŚPIEWY NA 3 GŁOSY (CHÓRY ŻEŃSKIE)

Chóry żeńskie na 1, 2, 3 i 4 gł. Zbiór 10 ut. z. 1 netto (960)	75
Chóry żeńskie na 1, 2, 3 i 4 gł. Zbiór 15 ut. z. 1 netto (961)	75
Hiszpanka. "Jam jest młodzi królowa" net (908)	25
Hymn Jubileuszowy Janowi Sobieskiemu net (922)	05
Krakowianka. "Jestem Krakowianka" net (912)	10
Na Falach Dunaju. "Śpiew o Wiśle" net (956)	20

ŚPIEWY NA CHÓRY MIESZANE

Chór żołnierzy z opery "Faust," part. i gł. net (1152)	1.00
Cztery Powinśowania dla księży net (1038)	10
Cztery Utwory, popularnych pieśni net (1007)	19
Kantata ku czci H. Siekiewicza net (1133)	50
Marsz Żalobny Chopina, fort. i 12 głosów netto (1005)	90
Matysek. "Był Matysek, chłop przed laty" net (1127)	20
Na Falach Dunaju. "Śpiew o Wiśle" p. i gł. net (1156)	2.25
Najpierwsza Pieśń. "Skąd się wzięła," a capella. (1057)	10
Pieśń Wiosenna (konkursowa) "Jest w życiu" net (1002)	10
Przebudzenie Zakochanego, Walc. net (1121)	20
Róża "Już z królewskim twoim wdziękiem" net (1118)	10
Sextet z "Lucy i Lamermoor" solo i chór net (1014)	30
Siednastość Pieśni Ludowych, a capella net (1054)	25
Wiązanka Pieśni Narod. 6 zesz. No. (1158-9-60-1-2) i (1163)	1.20
Zbiór Kwartetów, 31 pieśni nar. a capella. netto (1170)	75

ŚPIEWY NA CHÓRY MĘSKIE.

Chór żołnierzy z op. "Faust" z akomp. 12 gł. netto (1480)	1.80
Darmozjad St. Moniuszki. Solo Bas i chór komp. netto (1324)	45
Dwadzieścia cztery Pieśni Jana Galla, a capella net (1295)	1.40
"Hulaly" — "Krylec" "Niejeden nam prawi" net (1339)	10
Kieszonkowy Śpiewniczek Tow. (60 pieśni) netto (1490)	60
Kozak. "Tam na górze jawor stoi," a capella. (1328)	45
Marsz żalobny Chopina. 12 gł. i part. fort. net (1210)	90
Marsz Żalobny. "Spocznie na wieki." net (1206)	20

Mazur z Opery "Halka." "W dzielnych sercach" (1326)	40
Na Falach Dunaju, "Śpiew o Wiśle," z akomp. netto (1488)	2.25
Od dworu do dworu. Kujawiak, 12 gł. i fort. netto (1390)	1.50
Pieśń Kolejarzy. K. Garbusińskiego netto (1304)	10
Pięć Pieśni Pogrzebowych St. Mon. (1330-2-4-6) net (1338)	1.30
Polonez. "Brzmijcie trąby," Chopina, 12 gł. i fort. net (1208)	1.20
Rok mój rok szczęścia. K. Garbusińskiego net (1300)	30
Sześć Pieśni Nar. i Tow. K. Garbusińskiego net (1302)	20
Tesknota. "Gdziekolwiek pójdę." Solo Bas i chór netto (1315)	10
Wesele, Kujawiak. "Dana, dana naokoło" net (1489)	10
Wybór (19) Kwartetów, pol. i obce komp. netto (1460)	1.20

MUZYKA KOŚCIELNA

Śpiewy na 1 głos z tow. organów i t. p.

Ave Maria. Gounoda "Zdrowaś Marya" sopr. (1520)	20
Do Ciebie Boże. Pieśń Poślubna. Sop. Tenor lub Bar. (1590)	20
Dwie Modlitwy: 1. W ciężkiej niedoli. 2. Boże Ojczy. (1542)	40
Dwie Pieśni Kościelne. 1. Modlitwa. 2. Hymn. (1512)	30
Modlitwa do M. B. "Nie opuszczaj nas" na głos śred. (1506)	20
Pieśń Pokutna. "O Panie co losy ludzkości" Bar. (1544)	20
Przyjmij Boże. Pieśń Poślubna, Sop. lub Ten. (1594)	20
Zdrowaś Marya. "Ave Maria" na sopran. (1510)	20

Śpiewy na 2 głosy z tow. organów

Dwie Pieśni. 1. Stabat Mater. 2. Pieśń do M. B. (1630)	10
Dwie Pieśni. 1. Z pokora. 2. Modlitwa na 3 głosy (1730)	10
Marsz Weselny, Veni Creator i Pieśń Poślubna (3 ut.) (1666)	60
Powrót Taty. "Witaj Maryo, święta Pani" (1660)	20
Stabat Mater. B. W. Walewskiego, Kontra-Alt i Ten. (1680)	30
Święta noc. "Cicha noc, święta noc" (1654)	20

Śpiewy na chóry mieszane

Bóg i Ojczyzna. Śpiewnik kościelny, 6 zesz. netto (1883)	2.00
O Narodzeniu Pańskim 15-cie koled. (1790)	80
Ośmiem Pieśni Wielkanocnych O Zmar. Pańskim (1792)	25
Śpiewnik Łaciński na wszystkie niedziele w roku (1879)	60
Śpiewy Kościelne na 1, 2, 3 i 4 gł. (28 pieśni) W. netto (2060)	75
Sto Preludji w formie szkoły na organy. netto (2500)	3.00

MSZE POLSKIE I ŁACIŃSKIE, EUG. WALKIEWICZA.

a) Na 1 głos z organami lub a capella.

Missa (Op. 6). In honorem St. Casimir, a capella. net (2112)	40
Missa (Op. 21). In honorem St. Josephi Sp. B.M.V. net (2114)	40
Msza Polska (krótka) przez Ks. K. Klaina, a cap. net (2080)	10

b) Na 2 głosy z organami lub a capella.

Missa (Op. 38). In honorem St. Joannis Canti C. net (2142)	60
Missa (Op. 41). In honorem B. M. V. de Czerwińsk net (2144)	60
Missa (Op. 43). In hon. St. Stanisłai Kostkae C. net (2146)	60
Missa (Op. 44). Pro Defunctis net (2150)	40
Msza Polska (Op. 25). A. Karczyńskiego net (2130)	40
Msza Polska (Op. 50). żalobna net (2148)	60

c) Na 3 głosy z organami lub a capella.

Missa. Pro Defunctis C. Cascolini, a capella net (2160)	80
Missa (Op. 6). In h. St. Jos.Sp.B.M.V. Garbusiński net (2294)	1.00

d) Na chóry mieszane z org. lub a capella.

Missa (Op. 11). In hon. St. Michalei Archangeli net (2260)	1.00
Missa (Op. 40). In hon. St. Hedwigs Reg. Vli. net (2263)	1.00
Missa (Op. 42). In hon. St. Stanisłai Ep. et Mart. net (2268)	40
Missa (Op. 45). In hon. St. Josephat, for 7 voices. net (2266)	2.40
Missa (Op. 46). In hon. B. M. V. de Czestochowa net (2264)	1.00
Missa Prima. Requiem. Ks. A. Wróblewski net (2268)	20
Msza Polska (Op. 15). Pieśni do mszy św. net (2268)	50
Msza Polska (Op. 17). Pieśni do mszy św. net (2269)	50
Msza Polska (Op. 20). Pieśni do mszy św. net (2256)	40
Msze Polskie (Op. 51 No. 1-4) (cztery), łatwe net (2257)	20
Msze Polskie (Op. 52 No. 1-4) (cztery), łatwe net (2254)	20
Ośmiem malych mszy (Op 51 i 52) Eug. Walk. net (2255)	40

e) Na chóry męskie z organami lub a capella.

Missa (Op. 2). Pastoralis. K. Garbusińskiego net (2292)	1.00
Missa (Op. 12). Prima quadr. (bez Gloria). K. Gar. net (2296)	25
Missa (Op. 42). In hon. St. Stan. Ep. et Mart., 3 gł. net (2329)	40
Missa (Op. 17). In hon. St. Annae (dwa chóry) net (2300)	1.00
Missa (Op. 70). In hon. St. Ceciliae. Eug. Walk. net (2325)	1.00
Msza (Op. 13). Druga mała z inst. dętymi. K. G. net (2298)	25

MUZYKA INSTRUMENTALNA

Utwory na Solo Skrzypce

Marsz z Opery Faust i Wesoła Piosenka; trudne (2565)	25
Marsze i Tańce Polskie (21 utworów) (2600)	60
Pije Kuba do Jakóba. Warjacje na skrzyp. z fort. tr. (2564)	30
Witaj Królu, Polonez, z tow. fortepjanu, trudne (2548)	30
Zbiór 10 Pieśni Patryjotycznych i Narodowych, z fort. (2578)	40
Zbiór 10 śpiewów Narodowych, z tow. Gitary (2538)	60
Zbiór 10 utworów na Skrzypce lub Mandolinę i Gitarę (2536)	60
Zbiór 20 utworów, śpiewów, do tańca i t. p.; łatwe (2522)	40
Zbiór 20 Pieśni Narodowych i Patryjotycznych; łatwe (2524)	50
Zbiór 20 utworów na dwoje skrzypiec, ćwiczenia itd. (2567)	80
Zbiór 23 utworów, śpiewów lud., z oper, operetek, łat. (2520)	40
Zbiór 36 Melodji Polskich, gamy i różne ćwiczenia. (2566)	30

Utwory na Solo Kornet

Laleczko ma, pieszczotko ty; śpiew operetkowy (2706)	10
O młynarce z pewnej wsi; śpiew operetkowy (2800)	10
Zbiór 10 Pieśni Narodowych i Patryjotycznych (2712)	10
Zbiór 20 Pieśni Narodowych i Patryjotycznych (2704)	60
Zbiór 27 Marszów i Tańców Polskich; oberki, polki itd. (2760)	25
Żal za Ukrainą; znany śpiew ludowy (2700)	10

Prosimy nadesłać \$2.00 za roczną prenumeratę, \$1.00 za półroczną za cały rok wraz ze wstępny Nr. 1 Dodatkami Muzycz.



TEORETYCZNO-PRAKTYCZNA SZKOŁA ŚPIEWU

(Elementarne Zasady Nauki Śpiewu)

Zebrana z dzieł najpoważniejszych autorów.

Ryderyk Busse, jeden z celniejszych nauczycieli, w swej „szkole śpiewu“ wyraża się entuzjastycznie w następujący sposób:

„Głos jest jednym z najpiękniejszych i najgodniejszych wdzięczności darów, któremi dobrotliwa natura uposażyła człowieka. Jest to najsilniej poruszający serca instrument muzyczny; wszystkie inne, choćby najdowcipniej wynalezione, i z największą sztuką zażyte były, ustąpić muszą, gdy głos zadźwięczy, z pomocą wyrazów nada melodyi właściwe życie i znaczenie, najskrytsze uczucia na jaw dobędzie, i tajne struny duszy silnie potrąci.“

„Sama już prosta, nieuczona piosenka budzi miłe w słuchaczu uczucie, chociażby tenże był nieokrzesanym albo nieszczęśliwym, stroniącym od ludzi.“

„O ileż większy wpływ wywierać musi głos wykształcony, gdy go prowadzi i ożywia fantazyja i sztuka w stosowne karby ujęta.“

Słowa powyższe w historii sztuki wielokrotnie znajdują potwierdzenie.

§ 1.

Wytwarzanie głosu.

Jak każdy muzyk chcący korzystać z wszelkich przymiotów swego instrumentu, musi go znać dokładnie, tak i śpiewak winien znać przede wszystkim budowę przyrządów mających udział przy wydobyciu głosu.

W mechanizmie wytwarzającym głos należy rozróżnić trzy główne składowe jego części, mianowicie:

a) **Motor**, czyli siłę wywołującą.

b) **Krtań**, a w niej struny głosowe przez ten motor wprawione w drganie i głos wydające.

c) **Jamy**, graniczące bezpośrednio lub pośrednio ze strunami głosowymi i krtanią.

Pod pierwszą częścią rozumiemy głównie **pluca**, łączące się przez tchawicę z krtanią; pod drugą, **krtań** złożoną z dwóch par strun głosowych, chrząstek stanowiących jej ściany, i klapki głosowej czyli nagłośni. Pod trzecią, jamę przedsionka krtani, jamę noso-gardzielową, jamy nosowe, jamę ustną, i inne jeszcze jak np. jamy szczęk górnych mające mniejszy ale w każdym razie niezaprzeczony wpływ na jakość ostatecznie wytworzonego głosu.

Badania naukowe dowiodły: że na naturę głosu (timbre) ma także wpływ i sama klatka piersiowa. Od siły

motoru czyli płuc zależy napięcie głosu. Od krtani, a ściślej biorąc, od strun głosowych, wysokość głosu. Od kształtu i natury ścian wspomnianych jam, ta właściwość głosu, którą cudzoziemskim wyrazem „timbre“ oznaczamy, jakość (?) albo barwa (?) głosu.

Rysunek wzięty z dzieła D^{ra} M. Mackenzie

„The Hygiene of the vocal organs.“

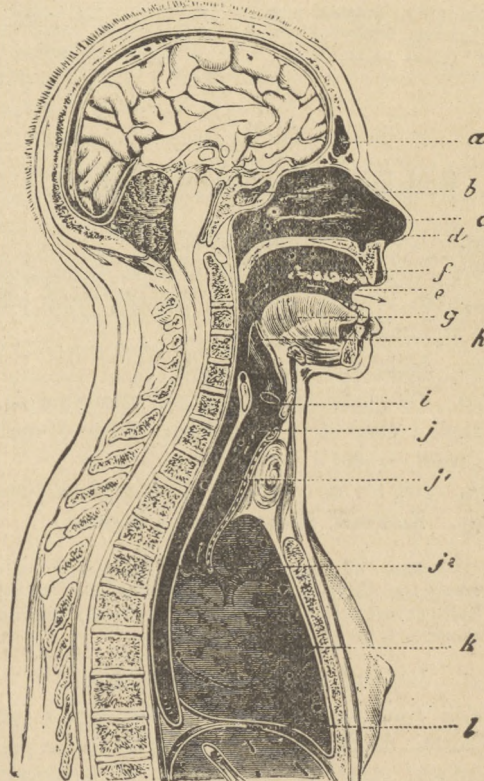


Fig. I.

Rysunek przedstawia drogi oddechowe w chwili śpiewania; położenie języka przedstawione jest przy wydobywaniu wysokich tonów piersiowych.

a. zatoki czołowe, b. zatoka klinowa, c. dolny, średni i górny kanał międzymuszkowy, d. otwór rurki Eustachjusza (prowadzącej od jamy noso-gardzielowej do przyrządu słuchowego wewnętrznego), f. języczek, e. gardziel, g. język, h. nagłośnia, i. struna głosowa, j. j¹. j². tchawica, k. pluca.

b. Wątroba z przecięciem przepony (diaphragma) bezpośrednio ponad nią leżącej i oddzielającej ją od podstawy płuc (k). Kanał leżący od tyłu j. j¹. j². jest przelykiem — czyli kanałem prowadzącym do żołądka.

K. 15/03





Fig. II.

Obraz w zwierciadelku krtańniowem (w laryngoskopie) głosi męskiej, przy wydobywaniu tonów niskich.

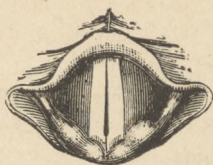


Fig. III.

Obraz w zwierciadelku krtańniowem głosi męskiej przy wydobywaniu tonów wysokich.



Fig. IV.

Obraz w zwierciadelku krtańniowem głosi żeńskiej przy wydobywaniu tonów „z głowy” (obraz najczęstszy).

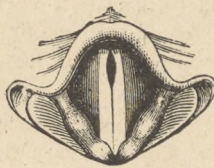


Fig. V.

Obraz w zwierciadelku krtańniowem głosi żeńskiej przy wydobywaniu tonów falsetto (obraz najczęstszy).

§ 2.

Podział (klasyfikacja) głosu.*)

Pyt. Jak się wytwarza głos?

Odp. Głos jest wynikiem drgania strun głosowych wprawionych w ruch, czyli w drganie, przez prąd powietrza wypychanego z płuc.

Pyt. Jakie są głosy w ogóle?

Odp. Głos kobiecy jak i męski stosownie do rozległości skali i charakteru. brzmienia (timbre) może być trójaki: niski, średni i wysoki.

Pyt. Jak się nazywają te rodzaje głosu kobiecego?

Odp. Kontrałt, Mezzo-sopran i Sopran.

Uwaga. W głosie sopranowym rozróżniamy trzy rodzaje: dramatyczny, liryczny, (soprano leggero, albo koloraturowy) i Mezzo carattere, rodzaj nowo powstały, będący sopranem koloraturowym z odcieniem dramatycznym.

Pyt. Jakie są rodzaje głosu męskiego?

Odp. Bas, Baryton i Tenor. Pierwszy z tych głosów stosownie do charakteru rozdziela się na bas profundo, i bas wysoki (basso cantante), drugi na baryton dramatyczny i liryczny, trzeci, podobnie jak sopran, na tenor dramatyczny, liryczny, i mezzo-carattere.

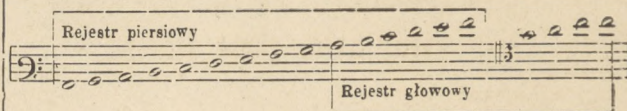
Pyt. Czy głos kobiecy lub męski bywa jednolity w całej swej rozciągłości?

Odp. W każdym głosie spostrzegamy pewne grupy tonów, odróżniające się właściwymi cechami; grupy te nazywają się rejestrami głosu, wyrównanie których stanowi jedną z główniejszych zadań nauki śpiewu.

*) Pojęcie głosu odnosi się właściwie do dźwięków świata zwierzęcego np: głos ludzki, głos jakiego zwierzęcia.

Pyt. Z wiełu rejestrów składa się głos męski?

Odp. Z dwóch: piersiowego i z głowowego (di petto e di testa) np:





Skala wykształconych głosów męskich.



Uwaga. Mężczyźni, mający głos tenorowy, otrzymują z łatwością dźwięk*) mieszany zwany *mixte*, gdyż zachowując zalety wibracyjne dźwięków piersiowych, łączą je z łagodnymi dźwiękami pochodzącymi z głowy.

Trudno jest określić granice skali tego głosu. Słyszeliśmy tenorów, którzy w gammie zstępującej docho-

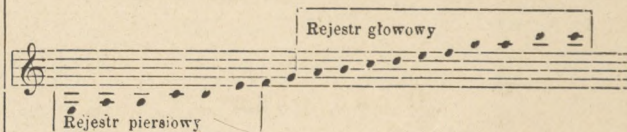
dzili do *a*  i nie powracali do dźwięku piersiowego aż przy *g* 

To im wyborne ułatwiało zrównanie różnicy między dźwiękami głowowymi i piersiowymi. Zachęcamy też uczących się do kształcenia głosu w tym kierunku; co się zaś tyczy sposobów pomocniczych, te tylko *ustnie* przez nauczyciela mogą być wytłomaczone.

Radzimy im tylko unikać dźwięków przy ściśnionem gardle, (son guttural) łatwych do nabycia przy głosie mieszanym.

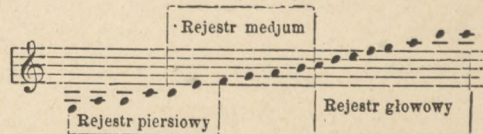
Pyt. Z wiełu rejestrów składa się głos kobiecy?

Odp. Jedni utrzymują, że głos kobiecy składa się z dwóch rejestrów t. j. piersiowego i głowowego np:



Do tych należą: Tosi, Mancini, Lanza, Marcello, Perino, Carulli, Roucourt, Rodrigues de Ledesma, Fetis, Stephen de la Madelaine, Ch. Battaile, M. Manuel Garcia, Dr. Bennati, Segond, Müller, Mandl, Fournié i inni.

Drudzy rozróżniają trzy rejestry: piersiowy, medjum i głowowy np:



Do tych należą: Martini, Crivelli, metoda Konserwatorium paryskiego, Crescentini, Manstein, Garaudé, Pier-

*) Pod nazwą „dźwięk” w ściślejszem znaczeniu rozumieć należy wrażenie, jakiego doznaje przyrząd słuchowy w skutek drgania ciała w ogólności.

marini, G. Duca, Lablache, Concone, Damour, Burnett
A. Elvart, Lamperti, Florimo, Delle Sedie, Milhès.

Co do nas, trzymać się będziemy podziału głosu kobiecego na trzy rejestry.

Skala wykształconych głosów kobiecych

The image shows four musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are placed on the lines and spaces of the staves to represent different vocal registers. The first staff is labeled 'Sopran leggero' and has notes on the first and second lines. The second staff is labeled 'Sopran dramatyczny' and has notes on the second and third lines. The third staff is labeled 'Mezzo-sopran' and has notes on the second, third, and fourth lines. The fourth staff is labeled 'Kontralt' and has notes on the first and second lines, with a '3' written below the staff.

§ 3.

O postawie ciała, o ustach i o przyrządzie głosowym.

Pyt. W jakiej pozycji ma pozostawać uczący się podczas lekcji?

Odp. Z piersią wzniesioną, z ramionami naturalnie złożonemi, głową spokojnie poziomo ustawioną.

Pyt. Jaki jest najważniejszy sposób ułożenia ust celem ułatwienia wydobywania głosu (emissyi).

Odp. Powinny być jakby lekko uśmiechnięte, a rozszerzając kąty ust należy ujawnić zęby górne; w ten sposób wargi dotykając się takowych, dadzą wibrację opartą na twardem kostnem ciecie, a więc głos czysty i doniosły. Dźwięki rejestru piersiowego u kobiet, otrzymują się z łatwością przez zaokrąglenie ust.

Uwaga. Starzy mistrzowie aż do połowy XVIII w. jakkolwiek rozumieli ważność układu ust przy wydawaniu głosu, (emissyi) nie wchodzili jednak w szczegóły, i dopiero Mancini, pierwszy rozstrzygnął tę tak ważną kwestyję.

§ 4.

O oddychaniu.

Pyt. Co rozumiemy przez oddychanie?

Odp. Przez oddychanie rozumiemy podwójną czynność płuc chwywania powietrza zewnętrznego, i wydawania go napowrót, ruchem przeciwnym.

Pyt. Czy jest ważną dla śpiewaka umiejętność oddychania?

Odp. Niezmiernie ważną. Nie można bowiem żadnego śpiewu wykonać bez dokładnej znajomości sztuki oddychania.

***) Uwaga.** (Rozległość Mezzo-sopranu bywa nieraz wyjątkową np. Viardot miała skalę od

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. It shows a scale of notes from G3 to G4, with a '3' written below the staff.

Podobnież sopran La-Grange do as).

Pyt. Kiedy oddychanie, a ściślej biorąc, wdychanie, gdyż o nie najwięcej nam tu chodzi, będzie przy śpiewie odpowiedniem?

Odp. Gdy przez całą chwilę wciągania powietrza aż do największego napelnienia niem płuc, będzie użyta ta sama siła, tak, aby w początku i w końcu pojedynczego wdechu, powietrze z jednakową prędkością do płuc bez szmeru wpływało. Przy wydychaniu zaś powietrza, szybkość jego strumienia zależeć powinna od naszej woli, stosownie do potrzeby wydobywania silniejszego lub słabszego głosu. Takie oddychanie zowie się oddechem **całkowitym** (respirazione intera).

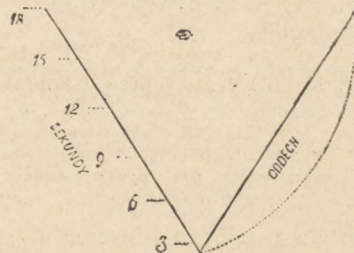
Pyt. Czy wykonywając ćwiczenia, lub aryję, używamy oddechu całkowitego?

Odp. Nie — wyjąwszy wypadku, w którym śpiew przerywany jest częstymi pauzami; lecz gdy melodyja jest ciągłą, a zwłaszcza nieco wesolą, lekkie jednorazowe oddychanie jest koniecznem, jako dające swobodę płucom naszym, niezbędną w danym razie. Ten sposób oddychania zowie się **pół-oddechem** (mezzo-respirazione).

Pyt. Na jak długo może wystarczyć jednorazowe wdechnięcie (inspiratio).

Odp. Długie i łatwe oddychanie jest jedną z najważniejszych zalet śpiewaka.

Zachęcamy też uczących się do ćwiczeń w jak najdłuższem wstrzymywaniu oddechu, przyczem koniecznym warunkiem jest: wydęcie piersi z odpowiedniem unormowaniem części brzusznej, a następnie stopniowe wypuszczanie powietrza, aż do normalnego stanu organów, pamiętając by usta, tak przy pierwszej jak przy drugiej czynności, pozostawały na w pół-otwarte. Tego rodzaju ćwiczenia przy średnich nawet zdolnościach uczącego się, dają możność otrzymania tonu pewnie osadzonego i trwającego od 10 — 20 sekund. *Przykład.*



Uwaga. Jedną z najważniejszych zasad metody śpiewu jest umiejętność prawidłowego oddychania i atakowania nót na **wydechu**. W akcie oddychania (normalnym) rozróżniamy dwa jego typy: 1) Oddychanie piersiowe, w którym znowu rozróżniamy: a) górne czyli obojętkowe (la respiration claviculaire), oddziaływające na oddychanie szczytami płuc, wymagające podniesienia klatki piersiowej i ramion—i b) żebrowe środkowe (la respiration laterale) działające na środkową część płuc — oraz 2) Oddychanie brzuszne przeponowe (la respiration diaphragmatique ou abdominale), będące aktem samodzielnym, oddziaływającym na dolną część płuc, wprowadzającym w ruch ich pęcherzyki. Do oddechu brzuszego, inaczej mówiąc do oddychania podstawami płuc, dochodzi się przez wdychanie głębokie, ciche i swobodne z podniesioną głową, nie podnosząc w górę klatki piersiowej ani ramion, a starając się ramiona kierować ku tyłowi.

Znany uczony, **Dr. Mandl**, powiada: że śpiewacy za czasów Porpory, Rubini'ego, daleko dłużej śpiewali aniżeli dzisiaj, uży-

wając oddechu głębokiego (abdominalnego). Niewielu śpiewaków z dzisiejszej generacji dokaże tego, by w późnym wieku mogli jeszcze tak zachwycać jak np: Carion, Montanaro, Roger, Nodin, Faure, Villaret, Artot, Trebelli, Lotti, Murska.

Tenże Mandi czyni trafne spostrzeżenia na ptakach, i tak powiada: ptaki śpiewające mogą modulować głosem po parę godzin, nie czując żadnego zmęczenia—ale u nich ściany brzuszne same się rozszerzają podczas wdychania, gdy jednocześnie klatka piersiowa pozostaje nieruchomą w całej swej górnej części— a to dlatego, że budowa ich, oddychanie obojętne (szczytowe) czyni niemożliwym.—Radzimy więc używać oddechu głębokiego (abdominalnego) opierając się na powadze znakomitych profesorów jak: Blanchet, Rameau, Crivelli, Lamperti, Battaille, Debay, Gérard, Concione, Rodriguez de Ledesma, Dr. Mandl, J. F. Bernard, M. Panofka, Holtzem, Fournié, Segond, zastosowujących ten rodzaj oddechu do nauki śpiewu.

§ 5.

O barwach głosu (timbre).

Pyt. Co nazywamy barwą głosu (kolor głosu)?

Odp. Barwą czyli kolorem głosu nazywamy tę jego właściwość, która nie zależy od natężenia głosu, nie zależy od jego wysokości, którą każde wykształcone ucho odczuć potrafi, a której to właściwości powstanie czyli wytworzenie się, zależy od kształtów i natury ścian powyżej wspomnianych jam—one to bowiem swoim współdzwiczaniem (rezonanssem) barwę tę wytwarzają.

Pyt. Jakie są charakterystyczne barwy głosu?

Odp. Dwie są główne, mianowicie: barwa jasna objawiająca się szczególnie w głosie t. z. otwartym (aperto), i barwa ciemna, t. z. w głosie zamkniętym (chiuso).

Pyt. Jakiej barwy należy używać przy codziennych ćwiczeniach?

Odp. Jasnej.

Pyt. Dlaczego?

Odp. Gdyż nią usuwamy z łatwością wady głosowe, wydobywamy łatwiej tony wysokie (acuti), głos wychodzi jasny i czysty, a przedewszystkiem nie męczymy przyrządów głosowych.

Uwaga. Nauczyciel dobrze uczyni, jeżeli tak uczniom jak i uczennicom po wydobyciu i postawieniu głosu, zaleci następnie śpiewać ćwiczenia, raz kolorem jasnym, drugi raz ciemnym.

Pyt. Jakim sposobem otrzymujemy głos otwarty?

Odp. Wprowadzając w użycie zasady objaśnione w § 3 im, i rozszerzając głąb gardła przez wymawianie samogłoski **a**. Głos otwarty nie ma nic wspólnego z wadliwym wydobyciem głosu, zwanem głosem białym (voce bianca).

Emissja czyli wydobywanie głosu, jak słusznie zauważył Duprez, powinna się opierać na dźwięku samogłoski **a** opartej na głębi gardła w wyrazie np: **anima**, uważając by **a** nie zamieniło się na **o**, gdyż w tym razie, głos stałby się gardłowym (gutturale), a mimo pewnego zaokrąglenia, zwłaszcza śpiewając w **salonie**, straciłby na dźwięczności, a tem samem byłby bez wibracji w **Teatrze**

§ 6.

O wydobyciu głosu (dell'emissione della voce).

Pyt. Co nazywamy wydobyciem głosu?

Odp. Nazywamy zaatakowanie tonu z największą

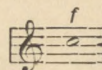
pełnością, z doskonałą intonacją, i utrzymaniem jej przez czas trwania wydechu.

Pyt. Wiele jest sposobów postawienia głosu?

Odp. Cztery.

Pyt. Który jest pierwszy?

Odp. Po wciągnięciu odpowiedniej ilości powietrza sposobem wskazanym w § 3-im, należy atakować *) ton głosem dźwięcznym, jasnym i bez wysiłku, trzymając takowy energicznie przez cały przeciąg oddechu, kończąc ton przed zupełnem wyczerpaniem nabranego powietrza np:

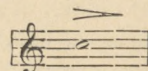


Pyt. Dlaczego z początku wydobywamy ton głosem silnym zamiast atakować go łagodnie wzmacniając później?

Odp. Dlatego, że uczeń nie może i nie powinien wydobywać tonów łagodnie w **początkach nauki**, a zmuszając go do tego, wywołamy niepotrzebne zmęczenie głosu bez żadnej korzyści.

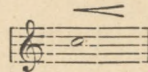
Pyt. Jaki jest drugi sposób podtrzymywania (sostenere) tonów, i kiedy uczyć się go należy?

Odp. Uczymy się drugiego sposobu, gdy głos jest dostatecznie wyćwiczony, a polega on na braniu dźwięku głosem silnym, jak zaznaczono wyżej, ścisząc go stopniowo do pianissimo, zakończając przed wyczerpaniem oddechu, np.



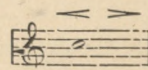
Pyt. Jaki jest trzeci sposób?

Odp. Trzeci sposób polega na zaatakowaniu głosu, na wydechu, pianissimo wzmacniając do forte, wstrzymując łagodnie oddech, by go zakończyć przed wyczerpaniem powietrza znajdującego się w płucach, np:



Pyt. Jaki jest czwarty sposób, i kiedy go zastosować?

Odp. Czwarty sposób jest najważniejszy, lecz i najtrudniejszy zarazem. Można go zastosować wtedy, gdy uczeń dostatecznie uprawił się w wokalizacji, stał się panem oddychania, pozyskał zdolność wydobywania głosu z największą łagodnością. Sposób ten zależy na wzmacnianiu głosu do najwyższej jego siły, zmniejszając później stopniowo siłę aż do pianissimo, zachowując cieniowanie **crescendo** i **diminuendo** bez najmniejszego wysiłku. np:



Pyt. Jak się nazywają takie tony wzmocnione i zciszone?

Odp. Nazywamy je tony ciagnione (suoni filati).

*) Ton jest dźwiękiem, którego natura co do liczby drgań częstoktę ciała go wydającego w oznaczonej jednostce czasu, jak i stosunek do innych jemu podobnych, są ściśle oznaczone.

Uwagi dotyczące emisji głosu.

Umiejętne wydobywanie głosu jest zaletą podstawową śpiewu; od niej bowiem zależy owa pożądana łatwość w wykonaniu, i wrażenie na słuchaczach. Wydanie głosu zależy od umiejętnego oddychania, czyli nabierania największej ilości powietrza, jakiej nam płuca dostarczyć mogą, nie okazując wysiłku, jak: podnoszenia ramion, sapania, lub nieestetycznego ułożenia całego ciała.

By tego uniknąć należy ułożyć usta do uśmiechu, a gdyby uczący się przybierał wyraz trywialny, wpadając w przesadę, należy skłonić go, by wyraz ten zamienił na błagający. Należy również do sposobów wybornych, wydobyć głos bez całkowitego wyczerpania oddechu, zachowując część po zakończeniu dźwięku, a wówczas głos wyjdzie równy i czysty. Mancini utrzymuje, że zachowanie tych warunków, potężnie wpływa na poprawność i szlachetność dźwięku.

§ 7.

O stawianiu głosu (dell'appoggio della voce).

Pyt. Co rozumiemy przez postawienie, oparcie głosu?

Odp. Przez **postawienie, oparcie głosu**, rozumiemy, zasadę, by wszystkie nuty tak wysokie jak niskie, i odwrotnie, były otrzymywane przy tej samej sile wydechu, nie pozwalając by powietrze zebrane w płucach, wydobywało się w większej ilości, niż potrzeba. Uczący się nie powinien okazywać żadnego ruchu w mięśniach twarzy; oblicze jego powinno być spokojne, a tem samem gotowe do uwydatnienia różnych zamierzonych wrażeń (efektów).

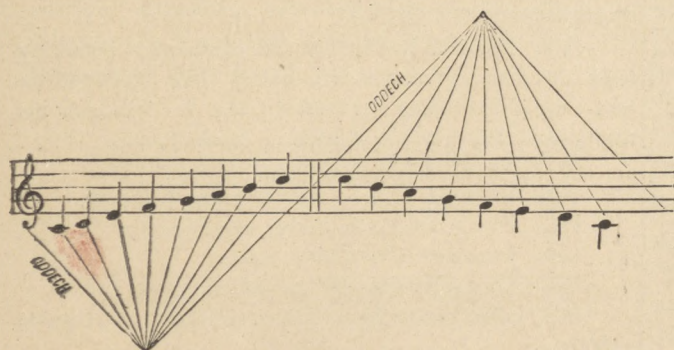
Słowem, głos dobrze postawiony nazywamy wtedy, gdy w całej swej rozciągłości brzmi dźwięcznie z równą pełnością, jasnością, bez najmniejszego drżenia.

Pyt. Jaki oparcie należy dać głosowi podczas ćwiczeń, aby zbytecznie nie zmęczyć gardła?

Odp. Oparcie otrzymane siłą mięśni szyi i piersi, oraz powietrza zawartego w płucach.

Pyt. Jak otrzymać takie oparcie tonu?

Odp. Zachowując postawę ciała jak w § 3-im, i otwierając głąb gardła przy wymawianiu samogłoski **a**. Wówczas głos wyjdzie czysty, dobrze oparty tak w piano jak w forte. W razie gdyby uczący się napotkał wyjątkowo trudność w wydobyciu dźwięku **a** opartego na piersiach, i gdyby ten dźwięk stał się zbyt otwartym, wówczas może próbować zamienić go na literę **L** wymawiając **la**



Uwaga I. Przy śpiewaniu ćwiczeń w tonach łącznych, czy to w odległościach przerywanych, uczeń powinien trzymać usta otwarte unieruchomione. Można czasem otworzyć usta więcej przy ostatnich nutach, lecz ten ruch powinien być wykonany

bez najmniejszych wstrząśnień, ani oznak świeżo wciągniętego powietrza.

Ten wyjątek otworzenia ust nieco więcej może być zastosowany w ćwiczeniu w tonach łącznych, lecz nigdy w odległościach przerywanych. Przy pomocy nauczyciela i odpowiedniej wytrwałości ucznia, można dojść do zupełnego unieruchomienia ust — w przeciwnym razie, mimo piękności głosu i siły, można wyjść tylko na miernego śpiewaka.

Uwaga II. Jest rzeczą niezmiernie ważną, by uczący się, idąc za radą nauczyciela, wierzył w ocenę swego głosu, unikając złudzeń co do jego rozciągłości. Niezachowanie tego warunku sprowadza zgubne pomyłki brania np. głosu barytonowego za tenor, lub sopranowego za kontralt. Można zresztą w nieomylny sposób zrozumieć gatunek głosu, zwracając uwagę nie tylko na barwę, ale i na czas trwania oddechu przy wzięciu danej ilości nut, nadto do jakiego tonu dojść może śpiewający bez normalnych wysiłków, z zachowaniem koloru wymagającego na wyrażenie: miłości, pogardy, lub szczęścia. Po ocenieniu głosu pod kierunkiem nauczyciela i wskazaniu w jakiej skali uczący się może śpiewać, jeżeli tylko aspirant do sceny jak i do popisów salonowych nie ma wad organicznych, powinien rozpocząć studia od umiejętnego szkoły śpiewu.

Naszym zdaniem na **właściwym postawieniu głosu**, polega cała umiejętność śpiewu, a więc i przyszłość artysty.

Kto nie postawi głosu jakiegoś wyżej powiedzieli, nie zdoła nigdy wymaganej pełności, a co dopiero ekspresji na uwydatnienie rozlicznych namiętności duszy ludzkiej.

§ 8.

O formowaniu rejestrów.

Pyt. Jak się formują dźwięki rejestru piersiowego?

Odp. Przez śmiałe wydobywanie oddechu, tak, by nie napotkał żadnego oporu na powierzchni jamy ustnej, najmniejsze bowiem tarcie w tym kierunku zmniejsza wielkość fali głosowej.

Pyt. Jak się formuje medium?

Odp. Dźwięk zwany medium otrzymujemy kierując oddech na zęby górne.

Pyt. Jak się formuje tak nazwany głos głowowy?

Odp. Dźwięk głowowy powstaje prowadząc wydech w kierunku zatok czołowych (sinus frontalis).

Uwaga. Dwóch wad należy się wystrzeżać przy wydobywaniu głosu: 1° wypuklenia języka ku górze jamy ustnej, i 2° zwracania wydechu w kierunku nosa. Uczniowie mogą temu zaradzić w pierwszym wypadku przez wysunięcie języka ku przodowi, trzymając go horyzontalnie poziomo. W drugim, wokalizując na **o** potem na **a** i nareszcie na **e**, trzymając nos zaciśnięty, by wydech w tym kierunku był zatamowany.

§ 9.

O sposobie łączenia dźwięków różnych rejestrów.

Dla uniknięcia zbyt wydatnych różnic 2-ech dźwięków należących do 2-ech różnorodnych rejestrów, niezbędnym jest umiejętne łączenie rejestrów.

Pyt. W jaki więc sposób można połączyć u mężczyzny rejestr piersiowy z rejestrem głowowym?

Odp. Nuty wysokie piersiowe, silne, jako powstałe z niezwykłego wysiłku płuc, należy złagodzić, nuty zaś głowowe łagodne, a nawet często bardzo słabe, należy wzmocnić.

Pyt. Czy ta zasada da się zastosować do wszystkich trzech rodzajów głosu męskiego?

Odp. Nie. Baryton i Tenor jako głosy łagodniejsze, mogą stosować się do powyższego prawidła—głos jednak basowy ma taką siłę w skali piersiowej, że niepodobna jest połączyć te dwa gatunki dźwięków, a skierowanie go ku skali głowy okazało się niemożliwym.

Pyt. W jaki sposób można połączyć trzy rejestra w głosie kobiecym?

Odp. Należy stłumić tony wysokie piersiowe, a wzmacnić pierwsze nuty medium, dla połączenia rejestru piersiowego z medium, i przeciwnie, należy wzmacniać ile możliwości ostatnie nuty medium, a łagodzić głowowe, dla połączenia rejestru medium z rejestrem głowowym.

Głos kontraltowy rzadko używa nut głowowych.

Niepodobna też określić granicę skali tego głosu jak niemniej wskazać środki kształcenia,

Wszystko zależy od doświadczenia i umiejętności kierownika aby głos prowadził tak, by ten stał się jednolity.

§ 10.

W jaki sposób należy egzercytować głos.

Doświadczenie pokazało, że chcąc rozwinąć i wyrównać głos, należy **dużo śpiewać na samogłoskę a**, a znacznie później na samogłoskę **e**, co się właśnie nazywa wokalizacją*), Słynny **Bernachi** z Bolonii wygłasza w swojej metodzie śpiewu, że można **również** używać samogłoski **e**; przy tej sposobności mówi co następuje:

„Mówiliśmy już w rozdziale I, że należy wykonywać gamę na **A** i na **E** naprzemian, i rzeczywiście zaznaczamy jeszcze raz, że **tylko** na tych **dwoch samogłoskach** należy robić wokalizację. Uważamy stanowczo za wadliwe wokalizowanie na innych samogłoskach, a **zwłaszcza** na **J** lub na **U**.

Główne więc warunki wokalizacji są następujące: 1° Dobre ułożenie nut, 2° Dobre oddychanie, 3° Prawidłowe wydobywanie i formowanie dźwięków w różnych rejestrach, 4° Przechodzenie umiejętnie z jednego rejestru w drugi, 5° Atakowanie i łączenie dźwięków bez wstrząśnien.

Uwaga. Nauka solfedżii jest bez zaprzeczenia główną podstawą nauki muzycznej. Jeżeli użycie takowych jest pożyteczne dla grających na instrumentach i dla kompozytorów, to bez zaprzeczenia, są one bardzo niebezpieczne dla tych, którzy głos posiadają i pragną oddać się nauce śpiewu. W istocie, przez ćwiczenie się w solfedżjach w **początkach nauki**, oddalamy się od zasad, które zmierzają do rozwinięcia i zachowania głosu. Głos potrzebuje wprawdzie być przygotowanym w ten sposób, ażeby można bez obawy zniszczenia go, śpiewać na sylaby **do, re, mi, fa, e, t. c.** co stanowi solfedżia.

Nie potrzeba więc, sposobiąc się na śpiewaka, rozpoczynać swej edukacji muzycznej od Solfedżii, ale raczej od nauki przygotowawczej, która, zgodnie z logiką, powinna doprowadzić przez znajomość nut do nauki intonacji, inaczej mówiąc do nauki Solfedżii.

Ci którzy solfedżują nie mając postawionego głosu, skupiają swą uwagę na nauce intonacji, a nie zajmują się wcale głosem i sposobem wyrobienia takowego.

*) Po zupełnym wyrównaniu skali głosu, można zacząć śpiewać ćwiczenie: a, e, i, o, u.

§ 11.

O wokalizacji albo biegłości.

(Del vocalizzo ossia dell'agilità)

Pyt. Co rozumiemy przez wokalizowanie albo biegłość?

Odp. Rozumiemy wykonanie pewnej ilości nut na danych samogłoskach z mniejszą lub większą biegłością.

Pyt. Wiele jest sposobów uczenia się biegłości?

Odp. Biegłość może być ujawnioną wieloma sposobami—głównych jednak jest cztery: 1° Biegłość w Portamento, 2° w Legato, 3° w Picchettato, 4° Martellato*).

Pyt. Który jest sposób najważniejszy?

Odp. Biegłość w Legato, gdyż ta nietylko stanowi zaletę główną biegłości, lecz i prawdziwie pięknego śpiewu. Inne przymioty zdobyć można po zupełnem opanowaniu legato.

Biegłość (agilità) powinna się otrzymywać wolno i stopniowo; oddech zatrzymywać między jedną nutą a drugą, by takowe wyszły jasno jakby młoteczkami w różnych przerwach uderzane, czyli, martellate. W ten sposób przyzwyczajamy słuch do opanowania tonów. Gdy uczący się zdobędzie w zupełności naukę interwałów, może się zająć innymi środkami pomocniczymi. Zbyt różnorodne i pospieszne sposoby uczenia sprządzają drżenie (tremolando) i osłabienie głosu.

Ćwiczenia powinny być melodyjne i w dobrym smaku.

§ 12

O wymowie.

Pyt. Czy głos ludzki może być traktowanym samodzielnym tak jak dźwięk instrumentu?

Odp. Jakkolwiek jest to zupełnie niemożliwym, jednak praktyka przekonywa nas, że głos ludzki bywa zawsze traktowany z tekstem.

Pyt. W jakim stosunku powinien się znajdować dźwięk głosu ludzkiego i współrzędny z nim słowa recytowanego czyli tekstu?

Odp. Powinna być zachowana równowaga pomiędzy temi dwoma czynnikami t. j. należy głos wydawać tonem rozciąglwym, długo trwającym, tak, by wymowa nie zmniejszała bez powodu właściwej dźwięczności.

Pyt. Na wiele części dzielimy wymowę?

Odp. Na dwie t. j. na **Artykulację i dźwięk**.

Pyt. Co sprowadza fałszywą artykulację?

Odp. Twardość i cierpkość głosu.

Pyt. Co sprowadza dźwięk źle wydobyty?

Odp. Może zachwiać czystość intonacji i szlachetność wymowy.

*) Wyjaśnienie terminów: Portamento, Legato, Picchettato, Martellato znaleźć można powyżej na stronie 8.

Pyt. Jakie są ćwiczenia prowadzące uczącego się do dobrej wymowy?

Odp. Solfedżija, które są nauką bardzo ważną w szkole śpiewu, ale zastosowane wtenczas do głosu, gdy uczeń już wokalizuje dobrze na **a, e, i** bez obawy zniszczenia głosu będzie mógł śpiewać na **do, re, mi**, etc.

Pyt. Jak powinien się kierować uczeń by uniknąć wadliwej artykulacji?

Odp. Powinien głównie wystrzegać się używania podwójnych spółgłosek tam gdzie jedna jest tylko, i na odwrót, jak niemniej, by regulował wydech i oparcie głosu, a w solfedżijach, akcentował samogłoski, które nuty są nazwane.

Zachowując te warunki otrzyma śpiew poprawny.

Pyt. Kiedy się spotykają w Solfedżijach podwójne spółgłoski?

Odp. Ilekroć za nutą **sol** następują inne nuty i powtórzenie takowych:

Pyt. Z ilu rodzaj składają się spółgłoski służące za nazwy nut?

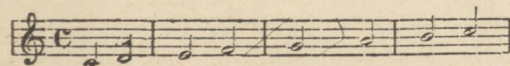
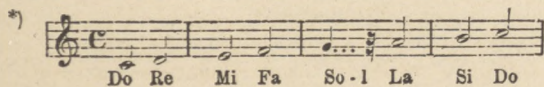
Odp. Z czterech: z językowo-zębowych, z językowo-podniebiennych, z wargowych, i wargowo-zębowych.

Pyt. Proszę wyliczyć wszystkie wyżej wskazane spółgłoski wraz z nutami do których należą.

Odp. Zaczynam od pierwszej **Do**, która ma spółgłoskę **D**, nazwaną językowo-zębową, gdyż do wydobywania jej używamy języka i zębów. **Re**, mająca spółgłoskę **R**, zwaną językowo-podniebienną, gdyż do wydobywania jej używamy języka i podniebienia. **Mi**, ma spółgłoskę **M**, natury wargowej, gdyż dla wymienienia jej zaciskamy usta, opierając jedną wargę na drugiej. **Fa**, ma spółgłoskę **F**, wargowo-zębową, gdyż współdziała warg i zębów jest konieczny przy wymówieniu jej. **Soi, La i Si** mają spółgłoski językowo-podniebienne, dla powodów wyżej wskazanych.

Pyt. Jak powinien zachować się uczeń, by otrzymać podczas solfedżijów czyste podwójne spółgłoski?

Odp. Ponieważ spółgłoski nie mają samoistnego dźwięku, należy uchwycić pewną ilość trwania pierwszej z dwóch nut; tam gdzie jedna się kończy, a druga się zaczyna spółgłoską, zostawić nienaruszoną drugą, wytwarzając w ten sposób subtelną chwilę milczenia między jedną nutą a drugą np:



***) Uwaga.** Przy śpiewaniu Solfedżij nie należy zaniedbywać śpiewania wokaliz na samogłoskach **a, e, i, o**. Dla lepszego i czystego wydobywania tonu każdej samogłoski, można w egzercycjach dawać l np: **La, Le, Li, Lo**.

Pyt. Jaki jest sposób przyzwyczajania się do czystego akcentowania podwójnych spółgłosek?

Odp. Sposób polega głównie na tem, ażeby uczeń zwrócił szczególną uwagę na czyste wydobywanie samogłosek **A, E, I**, zaokrąglając usta przy samogłosce **O**, unikając wytwarzania dźwięków podwójnych samogłosek np: zamiast **Fua, Lua**; śpiewać **Fa, La** etc.

§ 13.

O frazowaniu.

Melodyja podobnie jak mowa składa się z całych okresów. Okres rozdziela się na frazy, a te nakoniec na pojedyncze wyrazy.

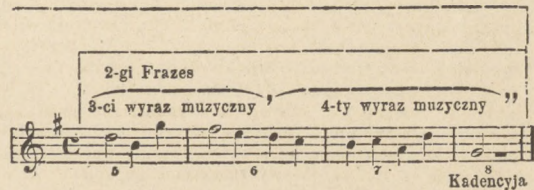
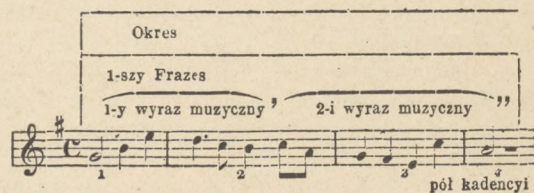
Każdy okres ma chwilę dużego wytchnienia nazwanego kadencyją zupełną, mającą wartość punktu w znaczeniu znaków pisarskich. Każdy okres ma pół wytchnienia, które zowiemy pół kadencyją, mającą wartość średnika, lub dwukropka. Nareszcie dzieli się na $\frac{1}{4}$ kadencyi, przybierając wartość przecinka. Ktokolwiek czytałby nie zachowując znaków pisarskich, byłby stanowczo niezrozumianym.

Podobnie i w muzyce niezachowanie wskazanych zasad, robi ją niezrozumiałą i nużącą.

Sztuka więc frazowania polega na wydobyciu wszystkich odcieni frazy i okresu, tak, by się ze sobą nie mieszały.

Koniecznym też jest: 1^o) zdanie sobie sprawy z początku i końca każdej frazy i 2^o) zachowanie umiejętne oddychania, by ją dopełnić.

Oto jest okres, w którym oznaczamy cały oddech znakiem (,,) a pół oddech (,) np.



W tym okresie nie należy oddychać po **Re** zaczynającym drugi takt, gdyż fraza melodyjna kończy się **Si**. Nie należy również przedłużać oddychania aż do **Sol** w 3-im taktie, gdyż ta nuta-zależy od wyrazu zaczętego od **Do** w taktie 2-im, a zakończony na **La** w taktie 4-ym. W drugiej frazie byłoby wielkim błędem oddychać po **Fa** w taktie 6-ym, gdyż ta nuta jest obcą względnie do akordu towarzyszącego, a wyraz dopiero kończy się na

Mi w takim 6-ym. Nie należy również przedłużać oddechu aż do **Si** w takcie 7-ym, gdyż ta nuta zależy od następnego wyrazu, który się zaczyna od **Re** w takcie 6-ym, a kończy się na **Sol** w takcie 8-ym.

§ 14.

O cieniowaniu.

Obok umiejętnego frazowania, konieczną jest jeszcze dla dokładnego uwydatnienia myśli muzycznej, umiejętność nadania każdej frazie właściwego charakteru czyli cieniowania. Cieniowanie bowiem jest podstawą ekspresji (wyrazistości), i śpiewak nieumiejący używać zasobów ekspresji, mimo nawet pięknego głosu, i wyrobionej techniki, pozostanie zawsze w granicach mierności. Wielki też nacisk kładziemy na wprawianie się w **forte** i **piano**, i w stopniowe przechodzenie jednego w drugie.

Wytrwałe ćwiczenia w dźwiękach filowanych szybkie dają postępy. Formy wydoskonalenia się w tym kierunku są tak liczne, że tylko ustny wykład oparty na doświadczeniu tych, co słyszeli wielkich śpiewaków, może je wyczerpująco określić. Metoda może tylko wskazać zasady, a wykonanie ich i rozwinięcie jest darem zależącym od szczodrości natury.

Zasady cieniowania są następujące:

1. Każda nuta jakiegokolwiek byłaby wartości, nie powinna być tej samej siły z początku jak na końcu, a ostatecznie musi być zawsze filowaną.

2. Każda fraza idąca w górę, powinna przechodzić z dźwięku słabego w mocny.

3. Każda fraza idąca z góry na dół, powinna przechodzić z dźwięku mocnego w słaby.

4. Każda nuta niezależna od towarzyszącego jej akordu, czy jest krótko lub długo trwała, powinna być silniej zaakcentowana, co włosi nazywają „*far l'appoggatura*,” czyli położyć nacisk.

5. Każda nuta odbiegająca od głównej tonacji frazy, powinna być silniej zaakcentowaną niż ta, która stanowi jej część nierozdzielna,

Cała trudność polega na wyborze właściwego stopnia tej siły, potrzebnej danym nutom. Jeśli jej za mało użyjemy, śpiew staje się zimny, jeśli jej nadużyjemy, wpadamy w przesadę.

Nauczyciel powinien czuwać, by jego uczniowie nie wpadli w wyżej wzmiankowane ostateczności, przestrzegając, by cieniowanie, ekspresja, były w ścisłym związku ze znaczeniem wyrazów, dla których muzyka była napisana.

W takcie na dwa tempa, **pierwsze** tempo powinno być zawsze silnem, **drugie** zaś słabem.

W takcie na trzy tempa, **pierwsze** tempo jest zawsze silnem, **trzecie** słabem, a **drugie** raz silnem raz słabem.

Powyzsza zasada odnosi się również i do osobnych grup, złożonych z dwóch, trzech i t. p. nut, czyli, tam, gdzie jest ciąg nut tej samej wartości; nuty nieparzyste są zawsze silne, a parzyste słabe.

§ 15.

Zasady ogólne uczenia się z korzyścią.

Pyt. Jaki jest najodpowiedniejszy instrument pomocniczy dla uczącego się śpiewać?

Odp. Fortepijan dokładnie nastrojony do kamertonu, by przyzwyczajać ucho do czystej intonacji.

Pyt. Jaka jest najstosowniejsza chwila do ćwiczeń głosowych?

Odp. Po dopełnieniu trawienia rannego lub popołudniowego—a najwłaściwszym jest wieczór, czyli czas, w którym siły ludzkie doszły do największego rozwoju.

Pyt. Czy byłoby szkodliwym oddawać się ćwiczeniom głosu, przy pełnym żołądku, lub w czasie rannego trawienia?

Odp. Tak. Gdyż w jednym jak w drugim wypadku, potrzeba częstego oddychania osłabiłaby siłę i równość wydechu z wyraźnym uszczerbkiem głosu.

Pyt. W jaki sposób należy się uczyć by jak największe zdobyć korzyści?

Odp. Należy dać głosowi dźwięk jasny, unikając bacznie **wysilania** i **zgrubiania** tonów.

Pyt. Czy ćwiczenia głosowe należy odbywać w długich lub krótkich przerwach od siebie?

Odp. Należy zachować właściwy wypoczynek, i przestać przed zupełnym wyczerpaniem siły.

Pyt. Na jakiej skali w codziennych studyjach należy wprawiać głos swój?

Odp. Na skali środkowej, opuszczając jedną lub dwie nuty krańcowe, wysokie i niskie.

Pyt. Co może ucznia najlepiej przekonać o nieprawidłowym otwieraniu ust, i niestosownym trzymaniu ciała odpowiednio do zasad zawartych w § 3-im?

Odp. Zwierciadło, w którym uczeń przekona się o wszystkich wadach fizycznych, i złych przyzwyczajeniach

Pyt. W jaki sposób należy traktować pojedyncze ćwiczenia przy ich wykonywaniu?

Odp. Poddać je ścisłej analizie, która przyczyni się do dokładnego pojęcia ich charakteru i przeznaczenia.

Uwagi. Fałszywą jest zasada tych co utrzymują, że do początkujących lekcji śpiewu jakikolwiek nauczyciel jest dobry. Raz zepsuty instrument głosowy nie da się naprawić, gdy zaś wadliwe instrumenta zawsze na lepsze zamienić można. Pierwsze zwłaszcza zasady położone być winny umiejętnie i sumiennie.

Jest rzeczą niezmiernie wagi, przy początkujących studyjach śpiewać, podług zasad prawidłowego oddychania i z właściwym postawieniem głosu (*appoggio*) tonem rozciąglą, tak, aby to przyzwyczajenie stało się drugą naturą.

Niemniej jednak należy się wystrzegać zbytnich wysiłków, gdyż takowe psują głos, robiąc go drżącym. Wada ta prawie zawsze pochodzi z nadmiernego wysilania się, sprowadzającego w następstwach osłabienie mięśni krtaniowych.

Drugą wadą równie niebezpieczną, jest śpiewanie pół-piano bez zasad oddechowych, gdyż męczy gardło, i sprowadza intonację ze szkodą prawidłowego oparcia głosu.

Piano powinno być rodzoną siostrą **forte**, i wykonane z tym samym naciskiem, tak, by przechodząc w **pianissimo** było również słyszane jak **forte**.

Jest również szkodliwym męczenie głosu przeciągniętymi ćwiczeniami—należy zachować głos świeży, instrument nieuszkodzony i gotowy do karyjery artystycznej.

Radzimy też zastanawiać się umysłowo nad środkami dotyczącymi przyrządu głosowego, by unikać ile możności zmęczenia tych cennych organów.

Piękny i podług najlepszej metody wykształcony głos, zadziwiająca technika, i zdolność wykonywania odrazu nieznanymi kompozycji, nie stanowią jeszcze skończonego śpiewaka. To wszystko potrzebne jest śpiewakowi by nie używał ozdób i dodatków sprzecznych z harmonią, melodią, naturą i charakterem śpiewu. Śpiewak również winien znać gruntownie swój język, aby wyrazi dokładnie wymawiał, akcentował je należyście, znał właściwie ich znaczenie i umiał oddać wszelkie odcięcia stylu.

W ogóle śpiewak powinien starać się o wykształcenie nie tylko specjalne, gdyż zarówno karyjera sceniczna jak i koncertowa wymagają znajomości historii i poezji, na których muzyka wokalna głównie się opiera.

§ 16.

O zachowaniu głosu.

Głos ulega niekiedy chorobom, czasem nieuleczonym i sprowadzającym jego utratę. Najlepszą przeciw temu, nieszczęściu obroną jest umiarkowanie we wszystkim i jak najregularniejsze życie.

Strzedz się jednak należy zniewieściałości.

Obmywanie codzienne szyi i piersi zimną wodą jest dla wielu dzielnym środkiem uchronienia się od zaziębień. Szczególniej zaziębień nóg unikać należy.

Ćwiczenie głosu zbyt częste, zwłaszcza w bardzo wysokich i bardzo niskich tonach jest szkodliwe. Ponieważ

jednak egzer cytowanie jest koniecznym, odbywać je więc należy głównie w środkowym rejestrze, i czynić częste odpoczynki. Tym sposobem przyrządy głosowe zaprawiają się do pracy i coraz energiczniej opierają się zmęczeniu.

Zajmować się zbyt często muzyką instrumentalną nie należy. Instrumenta smyczkowe a nawet fortepian, gdy chcemy biegłość na nim wysoko posunąć, utrzymują organizm w naprężeniu, które szkodliwie oddziaływać może na głos. Gwałtowne wysiłanie się w bieganiu, skakaniu, fechtowaniu, i t. p., jak i taniec **zbyteczny**, zaniechane być powinny. Unikać też należy długiego przy stole pisania, bo wtenczas górna część ciała w szkodliwym znajduje się skurczeniu. Nie trzeba śpiewać w pokoju, gdy jest zbyt chłodno—nie rozmawiać na powietrzu wilgotnym, lub pod wiatr. Oddychać zawsze przez nos, tym sposobem powietrze więcej ogrzane wpływa do płuc.

Czytanie i rozmowa głośne są również zbyt szkodliwe. Nie należy zwłaszcza dużo mówić w dzień wystąpienia. Palenie tytoniu, niewywcześnie, zgubnie wpływają na głos.

Co do pokarmów, należy unikać wszelkich korzennych potraw, zbyt częstych kwasów, gorących napojów, i napojów wysokowych.

Śpiewać nie należy wcześniej jak w trzy godziny po obiedzie, żołądek bowiem pełny ciśnię na przepone (diaphragmę) ku górze, przez co zmniejsza obszerność klatki piersiowej, i utrudnia głębsze i swobodniejsze oddychanie.

UWAGA

Po przestudjowaniu tego dzieła zaleca się dziełko pod tytułem "Uniwersalny Samouczek — Początki Śpiewu Zbiorowego," P. Maszyńskiego, z uzupełnieniem B. J. Zalewskiego (zeszyt pierwszy 25c, kto takowego jeszcze nie przestudjował); zeszyt drugi 25c, potem zeszyty 3, 4, 5 i 6, po 25c, które doprowadzą uczącego się do samodzielności

i biegłości w czytaniu nut głosem bez nauczyciela, Zadaniem "Uniwersalnego Samouczka" (w braku nauczyciela) jest, doprowadzić ucznia do tej perfekcji i wyszkolenia, by z łatwością mógł pokonywać wszelkie trudności, nawet w klasycznych utworach, jak solistom, tak i solistkom, a już niezbędnym jest w zakładach naukowych i w chórach zbiorowych.

POLECAMY DO NABYCIA RÓŻNE NUTY Zamawiając nuty, wystarczy podać numer i cenę

UTWORY INSTRUMENTALNE, NO RÓŻNE INSTRUMENTA.

Utwory na Fortepjan

a) Łatwe dla dzieci

Bywał dziewczę zdrowe, Ojczyzna mnie woła.....	(3020)	20
Na Falach Dunaju, Walc, skrócony.....	(3012)	20
Skarbczyk 25 łatwych utworów polskich.....	(3046)	80
Za Niemen het precz!.....	(3022)	20

b) Trudniejsze dla starszych

Cztery Prześliczne Marsze Polskie. No. 3146-48-50 i.....	(3152)	80
Ospaly i Gnusny. Marsz Sokolów.....	(3070)	20
Polonez Kościuszki. Patrz Kościuszkę na nas.....	(3076)	20
Polonez Ocińskiego. Pożegnanie Ojczyzny.....	(3100)	10
Wesele Kachny. Sześć charakterystycznych utw.....	(3108)	60

d) Utwory Taneczne

Biały Mazur No. 1 i 2. bardzo znane.....	(3348) i (3349)	35
Cztery Prześliczne Poleczki. Hu! ha! Jazda wózek i.....	(3387)	80
Krakowiaki. Krakowianka jedna i Wesoł Krak.....	(3168)	20
Kuba Jurek. Jadę ja se od Kulika. Mazur.....	(3346)	20
Kujawiak, Oberek, Krakowiaki i Mazur. (3380-82-84 i (3386)		85
Pięć zeszytów Kujawiaków z Kujaw (3336-37-38-40) i (3342)		4.00
Skarbczyk Melodji Polskich, 20 utworów na 4 ręce.....	(3420)	80
Zbiór 24 Krakowiaków w dwóch zeszytach.....	(3176)	1.40

NOWE KRAKOWIAKI (3384) B. J. Zalewski, na fortepian. wydanie poprawne, oryginalne, czysty i piękny druk, cena tylko 21c z pocztą. Nadzwyczaj melodyjne krakowiaki.

DWA UTWORY (2565) B. J. Zalewski-Borel Gounod. 1. Wesola piosenka, "La sorella." 2. Chór żołnierzy, Marsz z opery "Faust" na skrzypce z fortep. 27c.

MARSZE I TAŃCE POLSKIE (2600) B. J. Zalewski. Na samo (solo) skrzypce. 21 utworów, 65c.

MARSZE I TAŃCE POLSKIE (2760) B. J. Zalewski. Na samo (solo) kornet. 27 utworów, 37c.

CHŁOPSKIE KUJAWIAKI (3381). Melodje uchwylił B. J. Zalewski, na fortepjan; opracował Eug. Walkiewicz. 25c.

SZKOŁA NA FORTEPIAN A. B. C. (Elementarna). Napisana przez A. Różyckiego Op. 50 (najlepsza dla kształcących się organistów), zalecona przez Warsz. Kons. Muz. dla samouków, dzieci lub starszych, bez nauczyciela (w braku Polaka). Przy wielkiej ilości ćwiczeń i wprawek, szkoła ta mieści w sobie wiele utworów, polskich melodji, krakowiaków, polonezów, walczyków, polek, pieśni nabożnych, świeckich i t. d., ogółem 100 numerów, 82 stronice, co przedstawia wartość (licząc choćby po 5c za numer) \$8.00. Rozmiar 11x14. Cena dawniejsza tej szkoły \$4.00, obecnie zniżona na \$3.10 z pocztą.

Prosimy nadesłać \$2.00 za roczną prenumeratę, \$1.00 za półroczną, 50c za kwartał, 25c za pojedynczy lub wstępny num.

23

NOWOŚCI MUZYCZNE
Większość dopiero co wyszła z pod prasy

ŚPIEWY NA 1 GŁOS Z AKOMP. FORTEPIANU.

PIOSNKA (571) Eug. Walkiewicz. "Halineczko Dziewczyneczko." Na solo Bas-Baryton, dedykowane Panu Janowi Haberskiemu, na 1 głos z akomp. fortepianu. 25c.

POLONEZ OGIŃSKIEGO (572) Ogiński-Walkiewicz-Zalewski. "Zegnam cię o Polsko ma." Solo lub duet z akomp. fortep. 26c.

ŚPIEWY NA 2 I 3 GŁOSY Z FORTEP. LUB A CAPELLA.

CZTERY PIEŚNI LUDOWE (926) Wiechowicz-Kaczkowski. 1. "Kiedy będzie." 2. "Nie wyganiaj pastereczko." 3. "Oj i w polu jezioro." 4. Obertas "Dalej bracia." Na chór żeński a capella. 15c, tuzin \$1.35.

CZTERY PIEŚNI LUDOWE (928) Raczkowski-Zalewski. 1. "Pastapastereczka." 2. "Sa na boru szyszki." "Hejże ino fijołeczku." 4. "Góralu, czy ci nie żal?" Na chór 4 gł. żeński a capella. No. 1 sa 3 gł. z fort. 15c, tuzin \$1.35.

PIEŚŃ ŻEGLARSKA (675) D. Czyżewski. "Wesoło żeglujmy, wesoło," na chór dwu-głosowy, z akomp. fortep. 32c, tuzin \$2.75.

PIEŚŃ ZGODY (909) Kurpiński-Walkiewicz-Zalewski. Opracowany z poloneza "Witaj Królu," na chór żeński 3-głosowy, z akomp. fortep. 42c, tuzin \$1.20.

POLONEZ OGIŃSKIEGO (724) Ogiński-Walkiewicz-Zalewski. "Zegnam cię o Polsko ma." Solo Duet, lub chór żeński, z fortep. 26c, tuzin 60c.

POLONEZ OGIŃSKIEGO (918-3100) Ogiński-Zalewski. "Zegnam cię o Polsko ma." Solo, Tercet lub chór trzy-głosowy żeński z fortep. 11c, tuzin \$1.00.

SCHERZO (729) Ed. Poniecki. "Siedzi w oknie cały ranek," na chór żeński z tow. fortep., 15c, tuzin \$1.35.

TĘDY, TĘDY LECIAŁ PTASZEK (832) Wł. Żeleński. Solo Duet, lub chór żeński z fortep. 26c, tuzin \$2.30.

TRZY ŚPIEWY (972) O. M. Żukowski, na chór trzy-głosowy. 1. Koncert "W cienistym borze" a capella. 2. Dwa Serca "Gdzieś zrubiliam serce" z fortep. 3. Podobno Kocham go "Kiedy biegnę" z fortep. 11c, tuzin 95c.

TRZY UTWORY (904) B. Debiński - Moniuszko - Mendelssohn. 1. Marzenia o wiosnie, "O! widać i slychać." 2. Znasz li ten kraj? 3. "Różyczka" Różyczki białe. Na chór 3 gł. żeński, z akomp. fortep. 45c, tuzin \$4.05.

WARSZAWIANKA (940) Eug. Walkiewicz. "Oto dziś dzień krwi i chwały," na trzy głosy a capella. 11c, tuzin 95c.

ŻMUDŹ (902) B. Debińskiego No. 3 z kantaty Pieśń o Ziemi Naszej. Na sopran solo i chór żeński trzy-głosowy z akomp. fortep. 62c, tuzin \$5.50.

ŚPIEWY NA CHÓRY MIESZANE Z FORT. LUB A CAPELLA.

BOHATEROWII (1082) Kurpiński-Bartkiewicz. "Nieśmiertelność! Nieba w nagrodę ci dały." Z roku 1814. Na chór mieszany, z akomp. fortep. 15c, tuzin \$1.35.

CHÓR NOCNY (1003) J. Bizet, "Mrok głębiej sięga w dal." Na chór mieszany a capella. 6c, tuzin 50c.

CHÓR WIEŚNIAKÓW (1001) z opery "Princ Igor." Muzyka A. Borodina, tekst opracował B. J. Zalewski. "Szum z burzą wiruje." Na chór mieszany z akomp. fortep. 20c, tuzin \$1.80.

CZTERY PIEŚNI (1011) Dietz-Urbaneck. 1. Pieśniarz "Pevce" — "Der Saenger." Na chór mieszany z akomp. fortep. i skrzypiec, tekst polski, czeski i niemiecki. Utwór konkursowy. 2. Władysław Jagiełło. 3. Rota. 4. Nasze Hasło. 55c, tuzin \$4.75.

CZTERY LUDOWE PIOSENKI (1070) Kotarbiński-Bartkiewicz-Sobieski-Kazuro-Szopski-Wiechowicz. 1. "Niech orły w górze." 2. Na fujarce "A za lasem wólki moje." 3. Krakowiak "Daleko, daleko." 4. Kolysanka "Uśnij że mi, uśnij." Na chór mieszany a capella. 15c, tuzin \$1.35.

CZTERY UTWORY (1084) Maszyński-Land-Weber. 1. Ostatnia Róża "Tyś ostatnia, o różo ma." 2. Dom rodzinny "O domu rodzinnym." 3. Barkarola "Już szmerze nurt wody." 4. Obertas "Dalej bracia ha-sa, hasa." Na chór mieszany a capella. 15c, tuzin \$1.35.

DWA UTWORY (1022) Eisner-Gruber. 1. Święta noc "Cicha noc." 2. Cnota i Rozum "Próżno na płasek." Na chór mieszany a capella. 15c, tuzin \$1.35.

DWA UTWORY (1104) Rzepko-Schumann. 1. Kolysanka, "Kolysz go, aniele." 2. Powitanie wiosny, "Przybywaj hoza." Na chór mieszany a capella. 6c, tuzin 50c.

DWA UTWORY (1149) Weber-Abt. 1. Wiosna, "Gdy uroczy maj." 2. Barkarola z opery "Oberon," "Już szmerze nurt wody" na chór mieszany a capella. 6c, tuzin 50c.

DWA UTWORY (1085) Maszyński-Schubert. 1. Krakowski Wesele "Jasełek" Krakowiak "Zakwitła nam ruta." 2. Lipa "Nad źródłem lipa rośnie." Na chór mieszany. 15c, tuzin \$1.35.

DWIE PIEŚNI NARODOWE (1072) Ks. K. Klein Op. 19. 1. Małomiast ludu kantata "Wzniósł głowę naród." 2. Polska Marsy-

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

Zbiory Muzyczne
15071

HYMN POLSKI ZMARTWYCHWSTALEJ (1114a) Ks. J. Surzyński, słowa J. Słowackiego, na chór mieszany z akomp. fortep. 26c, tuzin \$2.35.

KRAKOWIAK (1099) E. Poniecki. "Nasza Krakowlanka," na chór mieszany a capella. 11c, tuzin 95c.

NOC MA-IOWA (1180) Wł. Żeleński. "W noc majwoj." Na chór mieszany z akomp. fortep. 42c, tuzin \$3.75.

OKRĘŻNE (1090) Z. Noskowski. "U naszego pana," na chór mieszany, z akomp. fortep. 15c, tuzin \$1.35.

PIEŚŃ ZGODY (1080) Kurpiński-Walkiewicz-Zalewski. Opracowany z poloneza "Witaj Królu," na chór mieszany, z akomp. fortep. 42c, tuzin \$1.20.

PIOSNKA ŻOLNIERSKA (1000) Muzyka A. Archangielskiego, tekst opracował B. J. Zalewski "Zmroku cień na ziemię pada." Na chór mieszany, a capella. 20c, tuzin \$1.80.

POLONEZ OGIŃSKIEGO (1098) Ogiński-Walkiewicz-Zalewski "Zegnam cię o Polsko ma." Na chór mieszany z fortepianem 11c, tuzin \$1.00.

TRZY MAZURY (1111) Sobieski-Poniecki-Maszyński. 1. Mazur "Hej zakwitła." 2. Ostatni Mazur "Huczaj basy." 3. Mazur z "Jasełek" "Hej, ha! na bok z drogi." Na chór mieszany a capella, numer 3 z fortep. 30c, tuzin \$2.70.

TRZY UTWORY (1055) Gall-Moniuszko-Noskowski. 1. Jest sobie kosiarz. 2. Dzieweczka nad rzeczką, "Płynię czysta rzeczka." 3. Na jagody, "Zawitał nam dziłonek." Na chór mieszany a capella. 6c, tuzin 50c.

TRZY PIEŚNI (1058) Jansen-Koschot-Maszyński-Nowowiejski. 1. Krakowiak z Jasełek "Krakusowa góra." 2. Pieśń o Orle "O śmiały w adco skal." 3. Sam Jeden. Na chór mieszany a capella. 15c, tuzin \$1.35.

TRZY UTWORY NARODOWE (1097) Nowowiejski-Poniecki. 1. Nowy hymn narodowy "Boże coś Polskę." 2. Polonez "Nasz sztandar." 3. Marsz Legionów "Helże Orlecia." Na chór mieszany a capella. 30c, tuzin \$2.70.

WESELE WIEJSKIE (1092) Z. Noskowski. "Już nie nasza dziewczucha." Na chór mieszany z fort. 30c, tuzin \$2.70.

ŚPIEWY NA CHÓRY MĘSKIE Z FORTEP. LUB A CAPELLA.

CZTERY PIOSENKI (1296) Gall-Maszyński. 1. Wlazł kotek na płotek. 2. Cymcyrymcyrcym "Co się stało we dworze." 3. Jaś i Kasia. "Siadła na dębnie zazula." 4. Polonez XVIII wieku "Z wysokich parnasów." Na chór męski a capella. 6c, tuzin 50c.

CZTERY PIEŚNI (1411) Appel-Kurpiński-Surzyński-Walkiewicz. 1-2-4 Warszawianka "Oto dziś dzień wrki i chwały." 3. Serenada "Dobranoc" na chór męski a capella. 11c, tuzin 95c.

DWADZIEŚCIA CZTERY (24) PIEŚNI LUDOWYCH (1295) Jan Gall. Opracowane na chór męski a capella, za komplet \$1.40.

DWA UTWORY (1322) Lachman-Walewski. 1. A ja sobie podrygom. 2. Pię Kuba. Mel. lud. na chór męski a capella. 11c, tuzin 95c.

KOWALE (1223) J. Czubski. Na chór męski, sola i chóry, z akomp. fortep. 32c, tuzin \$2.80.

MARSZ MIEROSŁAWSKIEGO (1394) S. Surzyński. "Gdy Narod do boju," — oraz Pierwszy Maja "Zieloność i kwiaty." Na chór męski a capella. 6c, tuzin 50c.

MODLITWA KS. MARKA (1221) J. Czubski. Sola, duety, chóry, z akomp. fortep. na chór męski. 32c, tuzin \$2.80.

PIEŚŃ ZGODY (1320) Kurpiński-Walkiewicz-Zalewski. Opracowany z poloneza "Witaj Królu," na chór męski, z akomp. fortep. 42c, tuzin \$1.20.

POLONEZ OGIŃSKIEGO (1376) Ogiński-Walkiewicz-Zalewski. "Zegnam cię o Polsko ma." Na chór męski z fortepianem. 11c, tuzin \$1.00.

TRZY PIOSENKI (1374) Nowakowski-Liszt-Walter. 1. Wisła "Jest krajna." 2. Hej, harda dziewczyno." 3. Na pożeganie. "Bądź zdrów." Na chór męski a capella. 6c, tuzin 50c.

ZA BRÓŃ! ZA BRÓŃ! "URRA UBIJ" (1398) Wachnianin-Zalewski. Solo, duet i chór męski a capella. 11c, tuzin 95c.

ŚPIEWY RELIGIJNE RÓŻNEJ TREŚCI, MSZE I T. D.

DWA UTWORY KOŚCIELNE (1856) Ks. J. Orszalik, C. M. 1. Veni Creator Spiritus. 2. Jesu, Dulcis Memoria. Na chór mieszany z organami. 30c, tuzin \$2.70.

OSIEM MSZY POLSKICH (2255) Eug. Walkiewicz Op. 51, No. 1, 2, 3, 4. Op. 52, No. 1, 2, 3, 4. Krótkie i łatwe, dla dzieci lub starszych, na 1, 2 lub 4 głosy mieszane, a capella lub z organami. 42c, tuzin \$3.75.

PIEŚNI DO MSZY ŚWIĘTEJ (2268) Eug. Walkiewicz, Op. 15. "Boże Stwórcu, nasz Panie." Na cztery głosy mieszane, lub na dwa głosy równe, z organami. 52c, tuzin \$4.55.

PIEŚNI DO MSZY ŚWIĘTEJ (2269) Eug. Walkiewicz Op. 17. "Z odgłosem wdzięcznych pieśni." Na cztery głosy mieszane, lub dwa głosy równe, z organami. 52c, tuzin \$4.55.

Wydawnictwo Muzyczne i Księgarnia, B. J. Zalewskiego, 1505 Tell Pl., Chicago, Ill.

aprenumeruj zaraz "Echo Muzyczne", nadsyłając z góry \$2.25 za cały rok wraz ze wstępny Nr. i Dodatkami Muzycy.