

## S. P. JAN CEPELLI

Odszedł od nas Jan Cepelli... Zatraskany troską innych, miłujący ludzi... Czynem codziennym, nierozgłośnym, budził z uśpienia świadomość dobra, które potrafił promieniować na każdego, z kimkolwiek się stykał.

Odszedł jeden z tych, których imienia nie rozstawił czyn błyskotliwy, jeden z tych zapracowanych, szarych, a przecież niezwykły... Niezwykły, dzięki wyjątkowej prawości, która nie pozwalała rozpierać się w tłumie, usuwać z drogi kogokolwiek, żeby nie skrzywdzić, żeby swem własnym światłem nie przyćmić tych, których dusza i talent zaledwie słabym promykiem pełgały. Mało kto się o Niego zatroszczył, boć przecież troska o innych — Jego była udziałem...

Nie mówiono o tem, że tak wiele pracuje bezinteresownie i nad miarę. Całkowicie zrozumiałem wydawało się, że autorstwo popularnego dziś „Śpiwnika Junaka” — Jego mozolne, a świetne autorstwo — niemal utajone było, bo gdzieś, mimochodem, we wstępie do książki wspomniane, a nie wypisane na czole książki, jak się to czyni zazwyczaj. Bo jakżeby miało być inaczej?... Jan Cepelli ukrywał się zawsze w cieniu.

Zabiegany, przejęty do przesady, zdawałoby się, obowiązkiem przysłużenia się swą pracą kierownika zespołów muzycznych w wojsku, wśród dziatwy szkolnej, w licznym szeregu stowarzyszeń, wnosił wszędzie ze sobą atmosferę przyjaźni i żar umiłowania pracy dla innych...

Marzyła mu się wielka muzyka! Miał do niej zupełne prawo i wszelkie dane, jako wyjątkowo utalentowany uczeń kompozycji Romana Statkowskiego.

Umiłował sobie jednak przede wszystkim pracę nauczyciela szkół powszechnych, najpiękniejszą według Niego, bo najmocniej opartą na fundamentach pracy społecznej.

I wdzięczna mu była szkoła i miłowały Go gorąco dzieci i tylko przyjaznych miał kolegów i tylko oddanych miał przyjaciół.

Obcowanie wolne od swarów podtrzymywał w każdej gromadzie, w której przebywał, to też Jemu, gospodarzowi swemu Warszawski Chór Związku Nauczycielstwa Polskiego zawdzięczał to przymierze szczególne i dobrą atmosferę i Jego dziś — Brata miłego serdecznie oplakuje.

Redakcja

## P O K Ł O S I E

Kończymy nasz rok wydawniczy. Cel, jaki sobie postawiliśmy, to dostarczenie Czytelnikowi praktycznych materiałów dla pracy w szkole, przede wszystkim zaś w szkole powszechnej. Unikaliśmy zbytniego teoretyzowania i, jeśli artykuły o charakterze ogólnym, w których nasi Szanowni Współpracownicy wypowiadali się „teoretycznie”, odbiegały od codziennej pracy nauczyciela, to jednak odchylenia te były rzadkie i w refleksjach swoich Czytelnik niewątpliwie nawiązywał ową „teorię” bądź do ogólnych przesłanek nowego programu nauki śpiewu, bądź też do swych codziennych obserwacji na temat wychowywania muzycznego. W artykułach praktycznych unikaliśmy formy przeżytej, zawierającej, zdaniem naszym, zbędny balast. A formą tą są szczegółowo opracowane lekcje, w których znajdujemy drobiazgowość w postaci pytań, odpowiedzi, lub opowieści, jak się np. zachował uczeń, kiedy mu nauczyciel zadał jakieś konkretne pytanie. Nie sądzimy, abyśmy nasz cel praktyczny osiągnęli w dostatecznej mierze, bo choć zwracaliśmy się natarczywie do praktyków o współpracę, praktycy ci, przywaleni nadmiarem pracy, przeważnie nie dopisywali, czy też raczej — nie pisywali. Nie znaczy to znów, byśmy mieli zamiar umywać ręce od odpowiedzialności za kierunek pisma. Co się tyczy odpowiedzialności, to uczciwie przyznawaliśmy się do błędów wówczas, kiedyśmy błędzili. Zdarzyło się nam przyjąć w dobrej wierze źródło mętne za — klarowne. Sprostowaliśmy zatem co należało, zrzuciwszy pychę z serca.

Jeśli chodzi o projekty na przyszłość, to przede wszystkim będzie na oku sprawa większego jeszcze uprządkowania pisma. Zamierzamy rozbudować dział poradnictwa i rozwinąć wydawnictwo dodatków muzycznych w dwóch kierunkach. Dostarczać mamy zamiar, oprócz repertuaru dla pierwszych poziomów (pieśni jednogłosowych i dwugłosowych), oraz dla chórów szkolnych i międzyszkolnych, również repertuaru dla zespołów instrumentalnych. Dodatki nasze zawierać będą także układy czterogłosowe, łatwe dla chórów początkujących w świetlicach dla dorosłych. Charakter pisma gromadzkiego wymaga apelu,

z którym się niniejszym zwracamy do Czytelników-praktyków muzycznych:

Uważajcie nasz organ za Swoją mównicę, zabierajcie głos w ważnych sprawach nauczania śpiewu szkolnego, które nie jest dziś sprawą błahą, gdyż ściśle się wiąże z wychowaniem i kulturą.

REDAKCJA

## GŁOS NAUCZYCIELA I JEGO WPŁYW NA ŚPIEW KLASOWY I CHÓRALNY

(Dokończenie)

III. Skoro dla poszczególnych pieśni pozycja została zdeklarowaną, to nowa trudność powstaje przy wyborze odpowiedniej barwy głosu. Ludomir Różycki mówi, że lepszym jest śpiew trochę za ciemny od trochę za jasnego. Mówiąc o barwie głosu, możemy odróżnić naturalne zabarwienie i zabarwienie, stosowane do poszczególnych kompozycji. Pierwsze zależne jest przede wszystkim od budowy organu głosowego, stosowanie różnych barw do pieśni charakterystycznych udaje się tylko śpiewakom i śpiewaczkom z dużą inteligencją muzyczną i odpowiednim wyrobieniem głosowym.

W następnym rozdziale wspomnę o kardynalnych błędach emisji.

a) Głos gardlany powstaje przez skurcz krtani. Przyczyną mogą być lęk przed publicznością, nacisk brody na krtąń, śpiewanie w pozycji za niskiej lub za wysokiej.

b) Głos nosowy powstaje przez zamknięcie prądu powietrznego przez podniesienie języka do górnego podniebienia.

c) Głos głuchy lub pusty powstaje przez niewykorzystanie całego zapasu powietrza dla śpiewu.

d) Głos zębowy powstaje przez oparcie rezonansu na samych tylko zębach.

Leczy się błędy takie najskuteczniej na podstawie wrażeń akustycznych: zestawia się głos fałszywie postawiony z głosem prawidłowym. Krytykiem czy nauczycielem może być czasem kolega przysłuchujący się i kierujący się samem pięknem głosu.

IV. Mogłaby się nasunąć kwestja, czy te wszystkie wiadomości są dla nauczyciela potrzebne, czy musi być śpiewakiem-solistą? Za całą odpowiedź musi nam wystarczyć program i nasze mniemanie o sposobie jego przeprowadzenia. Program mówi, że nauczyciel ma zaśpiewać pieśni z właściwem wykonaniem. Naszą zaś rzeczą jest dopowiedzenie,

że tylko to najlepsze jest właśnie dobre dla dziecka. Konkluzja: Zaśpiewanie powinno być najbardziej artystyczne. Ten wzór nauczyciela jest zwykle dla uczniów natchnieniem. Z ostatniego tygodnia mam w świeżej pamięci ćwiczenia pieśni „Stary Kapral” Moniuszki w kl. VII chłopców. Dzieci wyuczyły się pieśni ze swoich śpiewników, posilkując się słuchem muzycznym. Punktem kulminacyjnym lekcji okazała się jednak druga zwrotka, zaśpiewana przez nauczyciela z bogatą modulacją. Było to dla tych dosyć niesfornych chłopców silnem przeżyciem. Oczywiście — śpiewał ją basista; wyobrażenie więc młodzieży o „Starym Kapralu” i jego sposobie myślenia znalazło potwierdzenie w interpretacji pieśni. Zupełnie jasnem jest, że nie każda pieśń nadaje się dla każdego śpiewaka. U basisty lepiej wychodzą pieśni marszowe lub opowiadania np. „Pieśń wojenna” Moniuszki i „O wspomnij bracie” Noskowskiego. Przy pieśniach nastrojowych jak np. „Cichy wieczór już zapada” lub „Dobranoc, ty wiosko” Noskowskiego będzie lepiej działał tenor lub sopran. Takie pieśni jak „U prząśniczki siedzą” lub „Po nocnej rosie” Moniuszki najlepiej będą brzmiały w ustach sopranistki. Jeżeli już mówimy o tej ostatniej pieśni, to jest ona potwierdzeniem tezy, że głos nauczyciela powinien być w pewnej mierze wyszkolony. Przecież pieśń owa posiada ambitus duodeci czyli oktawy plus kwinty. Podanie tych pieśni może nastąpić solo bez fortepianu lub też z instrumentem. Pamiętam jedną lekcję, na której nauczycielka zaśpiewała pieśń: „Śpij, siostrzyczko” pp z lekkim akompaniamentem dwugłosowym pizzicato na skrzypcach. Słuchacze starzy i młodzi byli zachwyceni.

Ustaliliśmy więc, że wynik artystyczny zaśpiewania pieśni jest czasem zależny od charakteru głosu. Mimo to nawet basista może zaryzykować śpiewanie pieśni sopranowej, jeżeli będzie śpiewał lekko (prawie staccato) i miękko, trzymając się pianissima i podnosząc głos tylko do mp. V. Następnie będziemy zajmować się zagadnieniem, jaki wpływ wywiera głos nauczyciela na śpiew dzieci w klasie czy w chórze. Praktyka udowadnia, że dzieci przyjmują od swoich kierowników nawet więcej, aniżeli przypuszczają sami wychowawcy. Pierwszy chór szkolny, który prowadziłem w koedukacyjnej szkole, przyjął moją emisję i barwę w 100 procentach. Następca mój zmienił oblicze chóru do niepoznania: dzieci śpiewały z wzorową dykcją i rytmiką, lecz wszystko było podane jaskrawe przykrą barwą, jakgdyby w orkiestrze zamiast klarnetu daną melodję grał obój. Czem jest wpływ głosu nauczyciela dla chóru, o tem możemy przekonać się w chórze katedralnym w Poznaniu, specjalnie w głosach męskich. Emisja jego doświadczonego



i zasłużonego kierownika, ks. d-ra Gieburowskiego, jest oparta o idealne rozluźnienie mięśni, czynnych przy śpiewie. Głos w ten sposób wychodzi bardzo lekko, nigdy nie forsownie, brzmi on zawsze matowo, jakby nieziemsko, żadnego w nim nie wyczuwa się tremola, ale dzięki rozluźnieniu umięśnienia jest bardzo elastyczny i zdolny do wydłużenia wszystkich odcieni dynamicznych. Wystarczy przysłuchać się produkcjom chóru katedralnego z Poznania lub samych tylko kleryków, śpiewających chorał gregoriański, żeby stwierdzić, że wpływ kierownika działał tu sugestywnie.

Co zatem dziecko powinno przyjąć z głosu nauczyciela a czego nie powinno wyczuć w jego głosie?

Po pierwsze, trzeba narzucić bezwzględnie czystą intonację. Znaczy to, że każdy ton pieśni powinien być podany idealnie jasno co do wysokości, bez żadnych odchyłeń przez tremolo lub wadliwe portamento. Zwłaszcza to ostatnie jest często stosowane przez nauczycielki, mniemające, że sentymentalizm jest równoznaczny z głębią uczucia. Dziecko takie wady przejmuje z nadzwyczajną łatwością. Wszelka więc poza operowa czy estradowa nie są stosowne dla dzieci. Należy śpiewać z prostotą, to co krytycy nazywają „zdrową muzykalnością”.

Powinno się unikać nasilenia zbyt wielkiego. Gdyby bassista np. chciał w szkole stale śpiewać forte, to w krótkim czasie głosy uczniów będą zdradzać przemęczenie. Dzieci będą chciały naśladować bohaterские brzmienie głosu nauczyciela i podniosą głosy do takiego stopnia siły, jakiego nie wolno stosować bez szkody dla młodego organu dziecięcego.

Można zatem ustalić zasadę, że lepiej jest śpiewać pieśni bardzo cicho, aniżeli chociażby mf. Jeszcze jeden wzgląd przemawia za tem, żeby nauczyciel umiał śpiewać solo. Przecież program wymaga tego od dzieci. „Stosowanie śpiewu solowego dzieci” lub „przeplatanie śpiewu solowego lub grupowego ze zbiorowym” zwłaszcza wtedy, gdy chodzi o dialog, oto postulaty programu.

VI. Nauczyciele i nauczycielki, czyniące zadość wyżej wyłuszczonej zasadom, chętniej będą się łączyły w chóry nauczycielskie lub choćby kwartety i duety. Śpiew solowy będzie tu zatem czynnikiem, wspomagającym wysiłki uspołecznienia naszego narodu. Pozatem, działanie to korzystnie będzie się przebijało w wynikach kół śpiewaczych i kościelnych. Nauczyciele zaskarbią sobie wdzięczność diatwy i rodziców, a na dalszą metę będą wywierać wpływ na kulturę i smak artystyczny szerokich mas.

# PRZYZCZYNEK DO PSYCHOLOGII DZIECKA

Jeden z zasłużonych i doświadczonych pedagogów muzycznych, zajmujący się psychologią młodzieży w wieku szkolnym, Ryszard Wiecke, opublikował materiał zebrany przez niego samego, oraz przez innych psychologów; materiał, który zdaje się zasługiwać na podanie go do wiadomości naszych Czytelników, zarówno ze względu na wnioski, do jakich autor doszedł, jak też i ze względu na szereg pomysłów, które mogą stanowić źródło dalszej pracy. Niniejsze wywody odnoszą się wyłącznie do młodzieży w latach od 6 — 14-go roku życia, czyli młodzieży szkół powszechnych. Na początku zajmuje się autor scharakteryzowaniem ogólnych cech psychologicznych młodzieży, przyczem naturalnie nie odnosi tych badań do indywidualnych wypadków, lecz bierze pod uwagę przeciętny typ, powtarzający się we wszystkich warstwach społeczeństwa.

Na podstawie różnorodnych doświadczeń własnych i cudzych, przeprowadzonych zresztą w różnych kierunkach i z różnego punktu widzenia dzieli autor okres od 6—14 roku życia na trzy zasadnicze etapy. (Dodać jeszcze należy, że cały ten okres cechuje szczególna zdolność do przyjmowania wiedzy szkolnej, do uczenia się). Pierwszy etap tego okresu sięga do 8-go roku życia. Podczas, gdy w wieku wcześniejszym, do lat 4-ch, dziecko związane jest jaknajściślej z matką, i dominujące miejsce zabierają czynności fizjologiczne, dziecko pierwszego okresu szkolnego i przedszkolnego zaczyna usamodzielniać się, zaczyna podkreślać swą własną osobowość i zastanawiać się nad przyczynami różnych zjawisk. Ale w tem zastanawianiu się, w zbieraniu i porządkowaniu wrażeń i doświadczeń brak jeszcze jakiejkolwiek ciągłości, świat stanowi jeszcze istotną część życia, a podłoże uczuciowe odgrywa rolę doniosłą. Dominuje jeszcze zabawa, ale zabawa, która obiera już sobie jakiś cel, której wynik nabiera znaczenia. Od 8-go, do 10-go roku życia następuje duża zmiana. Dziecko zaczyna szukać rzeczywistości, chce ją zrozumieć, umysłowi swemu przyswoić, poznać. Wytwarza się logika w osądzaniu świata zewnętrznego i konsekwentne wyciąganie wniosków. Tendencja ta przebija się wyraźnie w sposobie budowania zdań; przedtem były one uszeregowaniem wrażeń i myśli, jednych obok drugich, teraz stają się bardziej skomplikowane, nawzajem od siebie uzależnione. Wprawdzie i w tym wieku fantazja i zabawa odgrywa rolę doniosłą, jednak zabawa ta nabiera celowości, jest zorganizowana. Powstaje również pewna rzeczowość w osądzaniu pracy własnej i cudzej, przyczem do głosu dochodzą czynniki natury etycznej, mianowicie dąż-

ność do sprawiedliwości sądu. Brak natomiast jeszcze poczucia solidarności i przynależności do swej klasowej gromady, brak ducha wspólnoty. Nauczyciel jest po to, by pokazywał rzeczywistość, by zaspokoił ciekawość umysłową dziecka.

Jest to czas przyswajania sobie i wzbogacania wiedzy, czas względnie rzeczowy. Trwa on, mniej więcej, do 12-go roku życia, kiedy pojawiają się pierwsze zwiastuny dojrzewania i znowu silniej do głosu przychodzi element uczuciowy.

Ogólny rozwój psychiki dziecka ma zasadnicze znaczenie również dla ustosunkowania się jego do nauki muzyki. Dziecko szkolne w pierwszym okresie, które wrażenia swoje wypowiadało w szeregu zdań luźno ze sobą związanych, słyszy dwa tony np. o różnej wysokości, jako dwa tony nie pozostające ze sobą w szczególnym związku. Dzieci, które zaczynają budować zdania ściśle logicznie ze sobą splecione, gdzie zdanie jest konsekwencją zdania poprzedniego, potrafi zdać sobie sprawę z różnicy wysokości dwóch lub więcej tonów i jeden uzależnić od drugiego. Wyraźniej widać zmianę tę na doświadczeniach poczynionych przy powtarzaniu melodji. Wybrano np. melodję złożoną z 6 tonów o różnych wysokościach, nie szczególnie śpiewną, ale o wyraźnej linii melodyjnej, wznoszącej się i opadającej. Z pośród dzieci młodszych, od 7 — 8 roku życia, tylko 10% melodję tę dobrze powtórzyło, inne zapamiętały sobie ogólną linię melodyjną do góry i na dół. W wieku 13 — 14 lat powtórzyło tę melodję 59% dzieci. Dzieci młodsze pamiętały ogólny rysunek melodji, dzieci starsze podświadomie zdały sobie sprawę z poszczególnych części tej melodji i ich związku. Inne doświadczenie polegało na tem, że dzieci miały osądzić z ilu tonów składa się akord dwutonowy, wydobyty na fisharmonji, a stanowiący kwintę. Procent dobrego osądzenia urósł od 13% u młodszych do 77% u starszych. Podobne różnice pokazały się przy innych sposobnościach. Polegają one nie tylko na wyrobieniu słuchowem dziecka, lecz na tem, że dziecko młodsze przyjmuje bezpośrednio całość wrażenia, podczas, gdy dziecko starsze wrażenia analizuje, rozczłonkowuje je i czuje związek poszczególnych części między sobą. Dodać należy, że wiek od lat 8—13 szczególnie dobrze nadaje się do nauki muzyki i gry na instrumencie, szczególnie nauki technicznej, bo posiada wtedy ogólną intencję uczenia się, poznawania związków i pewien zasób logicznego myślenia.

Ciekawe są doświadczenia, dotyczące różnorodności zainteresowania dzieci pod względem czysto muzycznym i treściowym. Okazało się, że dzieciom do 9-go roku życia odpowiadają głównie piosenki o ładnej, śpiewnej melodji i rytmicznym charakterze, piosenki dziecinne i zaba-

wowe. W latach od 10 — 12 roku przeważają pieśni ludowe o mocnym, zwartym rytmie, szczególnie marsze, od 13 roku życia zaś pieśni ludowe sentymentalne i pieśni patriotyczne. W miastach, za „przebojami” oświadczyła się szósta część dzieci młodszych, a połowa mniej więcej dzieci starszych. Naturalnie, otoczenie dziecka: miasto, ulica, dom rodzicielski odgrywa tu pierwszorzędną rolę. Naogół stwierdzić jednak można, że tak samo, jak i w ogólnej psychice dziecka, tak i tutaj, pierwiastek uczuciowy w 10 roku życia ulega osłabieniu, by około 12-go znowu powrócić. Rzeczowość i pewna trzeźwość dominuje w latach 10-tych życia.

Także w ustosunkowaniu się do zasadniczego charakteru tonacji durowej poczyniono ciekawe spostrzeżenia: do 9-go roku życia dzieci nie odczuwają różnicy w nastrojowości obu tonacji, zarówno Dur jak Moll są dla nich wykładnikiem pewnego rodzaju wesołości, ochoczości. Około 10 roku życia, wtedy, kiedy panuje szczególne upodobanie silnych rytmów, marszów i zwartości, dzieci odczuwają różnicę między obu tonacjami i uważają moll za wyraźnie smutne. W 12-ym roku życia, kiedy element uczuciowy bierze górę, lubiane są przejścia z jednego rodzaju tonacji do drugiej, jakkolwiek mollowa zawsze uważana jest za smutniejszą od durowej; silniejsza uczuciowość wymaga zróżniczkowania i zmian nastroju. Zasadnicze jednak różnice trzech okresów młodzieży szkoły powszechnej w ustosunkowaniu jej do muzyki są następujące: w pierwszym okresie — piękność i gładkość dźwięku, w 2-im — silny rytm, ochocza pozytywność, w 3-im — rozpoczynający się element uczuciowy.

Tego rodzaju zdanie sobie sprawy z możliwości psychicznych i upodobań dziecka jest naturalnie niezmiernie ważne dla muzycznego wychowania, dla przeprowadzenia szeregu metod wychowawczych, dotyczących np. zbudzenia aktywności dziecka, jego własnej twórczości, łączności śpiewu z ruchem całego ciała i tego wszystkiego, co się nazywa zdolnością p r z e ż y w a n i a m u z y k i.

**D-r Emilja Elsnerówna**



# O TAŃCACH LUDOWYCH KASZUBSKICH

Jak z dniem każdym ginie pieśń ludu kaszubskiego, tak stopniowo upada i jego taniec ludowy. Stwierdzić należy z ubolewaniem, że stare, oryginalne tańce kołaczą się jedynie tylko w pośród starszego pokolenia. Młodzi idą „z duchem czasu” (?), zaprawiają się „w nowomodnych tuncach (tańcach), nie widząc piękna tańców dawnych. Szczególnie jaskrawa „nienawiść” do starych, a gloryfikowanie t. zw. szlagierów — występuje na całym wybrzeżu, w miejscowościach letniskowych. Ze smutkiem patrzy się na młodzież wiejską, która naśladowując letników spędzających nocę na dancingach, próbuje tańczyć „nowomodnie”. Im dalej w głąb lądu, tem gorzej. Młodzież wędruje z wioski do wioski, z zabawy na zabawę, nieudolnie podchwytuje rytm i figury taneczne, wytwarzając jakiś swoisty taniec — nie taniec, a raczej jego parodję. Foxtrot, tango, walc angielski (nawet!?)... zawładnęły całkowicie repertuarem orkiestr wioskowych. Sprowadza się nuty (lepiej zespoły) za drogie pieniądze, bo tylko to „idzie”, lub gra się „najnowsze” przeboje z przed 2 lat (gorsze zespoły — grają ze słuchu) w tak zmienionych melodjach, tonacjach, formach, że mogłyby uchodzić... za oryginalne, nowe (?) kompozycje.

Jedyne zadowolenie, że chociaż pozostały: oberek, poleczka i zabłąkany krakowiak (ciekawny przyczynek dla badaczy).

Gdy prosić o taniec kaszubski — grają ochotnie... „reiländra” — taniec wprowadzony przez Hitlera do repertuaru typowych, narodowych, niemieckich tańców. Jest to brzydka naleciałość z czasów zaborczych, która trzyma się tak silnie, jak tylko chwast trzymać się może.

Udajmy się więc do starych, „do starców a starszaków” — jak mówią Kaszubi. Trzeba jednak nielada umiejętności i sprytu, by umieć od nich coś wydostać. Wstydzą się, lub lękają się ośmieszenia. Gdy jednak prze może się nieśmiałość — nastąpią wspomnienia.

Przypominam sobie jak to wydostałem melodję i przyśpiewkę tańca od jednej ze starszych Kaszubek z Tupadeł — wsi z nad pełnego morza. Wiedząc, że zna ona stare tańce, bo podobno była dobrą tancerką za młodych swych lat — wpadłem na taki pomysł. Zacząłem jej nucić już zebrane poprzednio melodje piosenek i tańców. Nastąpiło wielkie zdziwienie „że pon je znaje” i po małej chwili, wierząc w moje szczerze zainteresowanie i dobrą intencję — poczęła sobie przypominać melodje różnych tańców. Aż nadeszła chwila, że usłyszałem ten, o który mi chodziło.

Kwestja wydobywania poszczególnych fragmentów, przyśpiewek, sposo-

bu tańczenia — to tylko kwestja zdolności zbieracza. Praca to żmudna, a tak rozmaita, jak różne są indywidualności ludzi, od których chcemy coś wydobyć<sup>1)</sup>. Raz ten sposób, raz inny — zawsze jednak w miarę odpowiedni, ku obopólnemu zadowoleniu.

Tak byłoby z samem uchwyceniem melodji. Zobaczyć taniec Kaszubów w jego prawdziwej oryginalnej formie, tak jak oni go tańczą — to rzecz znacznie trudniejsza. Szukać go należy tylko na weselach lub zabawach prywatnych, w ścisłem kółku. Nie od razu jednak. Trzeba nieraz długo czekać. Trzeba chwili, odpowiedniego nastroju, często — niestety — wytworzonego... alkoholem. Porywają się starzy, wzbudzając wspomnienia szczęśliwych, młodych lat. Wtedy przeciąga się taniec i idzie jeden „kawałek” za drugim, bez zmęczenia.

A zatem tańce ludowe kaszubskie istnieją. Nie spotka ich się jednak wiele. Trudno się też na wszystkich poznać i stwierdzić ich swojskość dla przeciętnego zbieracza. Dlatego też chciałbym być wytłumaczonym, gdybym podał coś obcego, twierdząc o oryginalności, lub chlubiąc się zdobyczą... która już dawno została zanotowaną.

Z najbardziej znanych tańców ludowych kaszubskich są: szewc, owczarz, szeper, koseder, wiwat (tańczony na półwyspie), szoc (w najrozmaitszych odmianach). Niektóre z nich są podane w „Muzyce w szkole”, miesięczniku już nieistniejącym, w Nr. 8 z kwietnia 1932 r. Są tam podane 4 tańce zebrane przez p. profesora Zbigniewa Madejskiego z Wejherowa.

Prasa codzienna, jak „I. K. C.” lub „Gazeta Morska” często porusza i omawia czy to obrzędy, czy pieśni, czy tańce ludu kaszubskiego. Lecz podaje tylko nazwy, conajwyżej sposoby tańczenia — nie umieszcza natomiast nut, przez co mało przyczynia się do głębszego zaznajomienia i ewentualnego wyzyskania<sup>2)</sup>.

Dla lepszego zilustrowania i uzmysłowienia podaję kilka tańców ludowych z północnych Kaszub, które — jak wydaje mi się — dotąd nie były jeszcze wydane drukiem.

1) Doskonale ten wysiłek został scharakteryzowany przez W. Mikołajczyka w art. p. t.: „Z wycieczki na Podlasie Nadnarwiańskie” — „Śpiew w szkole” Nr. 7, marzec, 1935 roku.

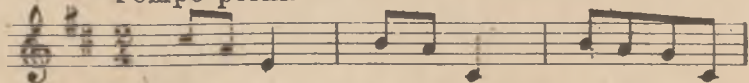
2) W uzupełnieniu mego artykułu z Nr. 7 „Śpiewu w szkole” chciałbym dodać, że jednak z zainteresowaniem się pieśnią ludową kaszubską można spotkać się coraz częściej. Np. śpiewnik wydany w Kartuzach p. t. „Kopa Szętoperk”, „Opera morska” Nowowiejskiego wystawiona na kilku scenach polskich, — w radju poznańskim 20 minutowa audycja pieśni kaszubskich, w początkach stycznia b. r i t. p.

## NIEKTÓRE Z PIEŚNI LUDOWYCH Z PÓŁNOCNYCH KASZUB

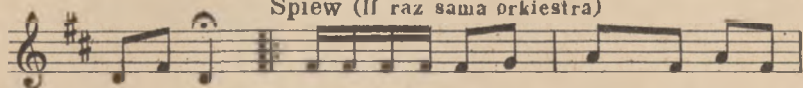
(Do artykułu p. t. „Prawda o pieśni ludowej na Kaszubach”  
w N-rze 7 „Śpiewu w szkole”).

## ACKER - SZOC.

Wstęp. Tempo polki.



Śpiew (II raz sama orkiestra)



- |                      |                   |
|----------------------|-------------------|
| 1. We-de we-de we-de | gdziesz te be-la? |
| 2. „ „ „             | gdziesz te be-la? |
| 3. „ „ „             | czér - ne bukse,  |

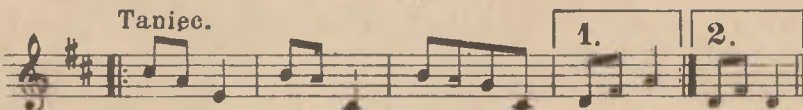


- |                      |                              |                   |
|----------------------|------------------------------|-------------------|
| 1. We-de we-de we-de | u sta-reszózi, <sup>1)</sup> | We-de we-de we-de |
| 2. „ „ „             | u sta-reszczi,               | „ „ „             |
| 3. „ „ „             | bie-le rem-be,               | „ „ „             |



- |                  |                   |                              |
|------------------|-------------------|------------------------------|
| 1. ceż ci da-la? | We-de we-de we-de | mis-ke peszczi <sup>2)</sup> |
| 2. ceż ro-bi-la? | „ „ „             | buk-se sze-la <sup>3)</sup>  |
| 3. A te dzewcze  | „ „ „             | daj mi gem-be                |

Taniec.



Tancerze stoją parami i śpiewają kolejno poszczególne zwrotki. Po każdej zwrotce taniec. Tańczy się jak poleczkę z tem, że tancerze podnoszą naprzemian nogi — raz lewą, raz prawą. Tańczy się, jakgdyby skacząc na jednej nodze. Na każdym zakończeniu frazy muzycznej tupnięcie obydwoma nogami. Najlepiej lubią tańczyć w lewo, chwytając się pod boki.

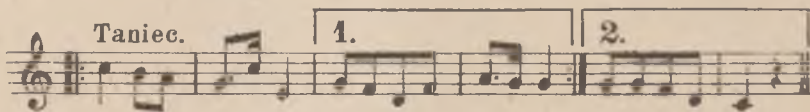
Przygrywka. SZOC-JEDNO KOŁO.  
Tempo polki.



Je-dno ko-lo, dru-gie za niem, A trze-ce na-wró-ci,



A - ni ża-den, a - ni żadna, Co stołka nie zwróci.



- 2) Leci oeda <sup>1)</sup> w kół oegreda <sup>5)</sup>  
Do samego Gdańska.  
Nie ma pani taczich butów  
Coby szła do tünca.

- 3) Ja mom bute i pierscienie  
Ja pójdę do tünca,  
Czerne bute do robote,  
A biele do tünca.

- 4) Troje kóz na powróż,  
Do pana je wlecze.  
Chleba kraje, mleka dzban  
Aż z niego pocieciez.

Taniec ten tańczy tylko 3 tancerzy, dowolnie: kobiety lub mężczyźni. Tańczą, a właściwie przebiegają pomiędzy ustawionymi trzema stołkami, tworząc dwie ósemki. Zaczyna się od pierwszego stołka. Obchodząc drugi — dwie (dwóch) idą (idzie) do trzeciego stołka, a trzecia tancerka (tancerz) nawraca tak, że on (ona) staje teraz na przedzie. I tak aż do prześpiewania wszystkich zwrotek. Orkiestra cały czas pomaga, wtórując przy śpiewie i „wychodząc” przy właściwym tańcu. Zkolei tańczą następne trójki.

1) stareszci — babci; 2) pieszci — kaszy; 3) bukse — spodnie; 4) oeda — woda; 5) oegreda — ogróda; 6) ćwicze — ćwieki, gwoździe używane przez szewca.



## SZEWEC.

*Żywo.*

*zwolnić*

Szy - jam bu - te, ci - gne dratw. Bijam cwiecze,

bi-jam ja, Bi-jam cwiecze, bi-jasz ty,

Tańczy się parami. Pierwsza część — poleczka. Od słów „szyjam bute”, pary klękają na prawe kolana, wymawiają słowa równocześnie, naśladując ciągnięcie dratwy (szycie butów). Od „bijam cwiecze” — śpiewają, bijąc swego partnera w kolano, naśladując wbijanie gwoździ. Na dźwięki poleczki — trzeciej części — podnoszą się, tańcząc.

## W LESE CHOINKA.

*Walczyk. (II. raz sama orkiestra)*

1. W le-se cho - in - ka, Poed nią ko - rze-nie,  
2. Ja wiem co bie-da. Nie o - że - nił się,

1.

1. Kto chce miec bie - dę, Niech się o - że - ni.  
2. Pój - dę do karczmy,

2.

2. A na - pi - ję się.

*Taniec.*

Tańczy się po przyśpiewce, jak każdy inny walczyk.

Polka (szoe) „TRZY DJABŁY“  
Wolniej. (trze djeble)

Za co Ma-ciej koczłę bi - je? Za jej zle u -  
Nie da za to kro-pli mle-ka, A - ni dla za-  
czynęci.  
czereci.

Tanec ten należy do trudniejszych. Tańczy po 3 tancerzy. Zwykle dwie tancerki — pośrodku tancerz. Po prześpiewaniu pierwszej części, tancerze podają sobie ręce i następują szybkie przemyki pod rękami — podobnie jak w krakowiaku. Rąk nie wolno puszczać. Przy szybkim tempie poleczki, przerzuty te są bardzo efektowne — tancerze wirują bez przerwy (dlatego też ten taniec nosi tak ciekawą nazwę).

CZERZWIONO JEM SALA.<sup>1)</sup>

Wolno.  
1. Czerzwio-no jem sa - la, ze-lo-no mnie weszło,  
1. Nie wie te-go żaden człowiek do kogo mnie teszno.

2) Teszno mnie teszno  
Do kochanka mego,  
Czebe jem wiedziała o te dróżce  
Szła be jem do niego.

3) Poeszła jem poeszła,  
Za dwierzami stała  
A oen sedzi za stolami  
Z innemi dziewczętami.

4) Jak się mnie dopatrzel,  
Przeszedl oen do mnie,  
Werwel chustkę z prawy  
„taschy”

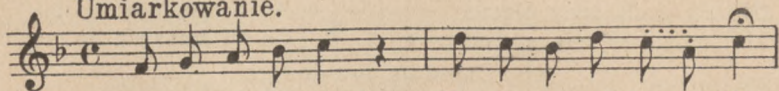
A lże mnie wecero.

5) Nie płacz dziewczę, nie płacz,  
Nie smuc sama siebie,  
Choc ja sedzę z dziewczętami,  
Jednak koechom ciebie.

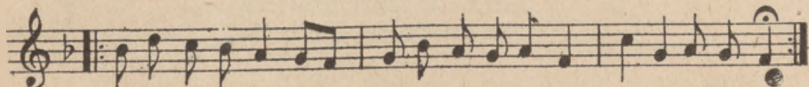
1) Charakterystyczna wymowa północnych Kaszub — zamiast „ł” wymawiają „l” np. zamiast „szła” mówią „szla”.

PRZELECEL SKOWRUNK.<sup>2)</sup>

Umiarowanie.



1. Prze-le-cel skowrunk, Do pa-na soł-ty-sa w dom,



1. Usadl woekieneczko, W to drobne zeleczo rozpescilloegung.

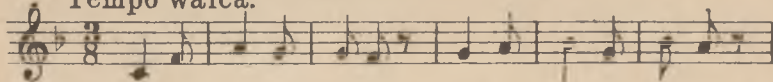
2) Soltyska córka,  
Rumianego liczka,  
Już nie bela buśna,  
A do niego weszła,  
Sama jedyna (bis).

3) Sama nie weszła,  
Le poesła poesłala:  
— Ach mój mili poesle  
Orędujże glosno  
Jakże jo sama (bis).

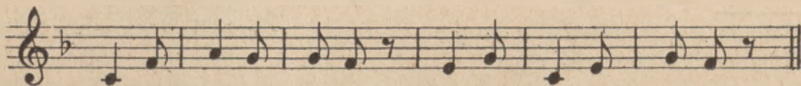
2) Nadaje się do śpiewania w szkole.

## ACH MÓJ BOŻE...

Tempo walca.



Ach mój Bo-że, Bo-że, Z nie-ba wy-so-kie-go,



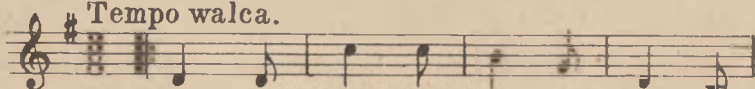
Nie daj mi do-cze-kać Chle-ba słu-żeb - ne-go

2) Bo ten chleb służebny  
Bardzo stribowany,  
Cie ja się ukroję  
Zaleję się łzami.

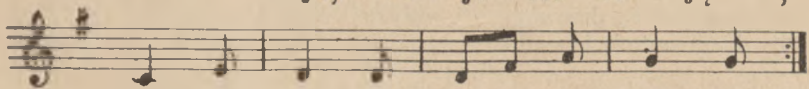
3) Cie ja się ukroję  
Jak dębowy listek,  
Oeni na mnie patrzą:  
— Te nam poisz wszetko.

## W CEMNYM LESE...

Tempo walca.



1. W cemnym le - se wia - ter wie - je,  
Se - je, se - je - nie se - ją - ca,



Tam dze - wecz-ka ru - te sie - je,  
Swe-go winn-ka za - lu - ją - ca.

2) Ach mój wiunku lewentowy  
O co ciebie główka boeli?  
Główka boeli, serce płacze,  
Mój najmiłszy z inną skacze.

3) Niechże skacze, niech mu grają,  
Moje serce w ciężkim żalu,  
A już cięży matce mojej  
Co mi dziś dała do woeli.

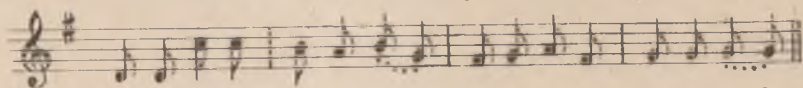
4) Darowale dwa do ręczy:  
Strzebrzny, złoty — dwa pierscończy,  
Darowale sznur jedwabny,  
Nie był drodzy, ale ładny.

## ŻARCIK.<sup>1)</sup>

Wesoło.



1. Tańcowa-la reba z rekem, A pietruszką z pasternakiem,



Ce-bu-la się dzi-wo-wa-la, Jak pietruszką tań-co-wa-la.

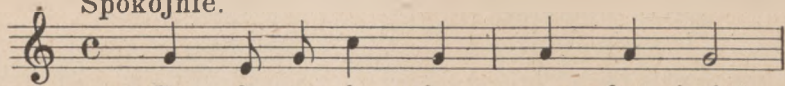
2) Tancowała sliwka z banią,  
Grochowieńka z mietłą za nią,  
Tańcowała nie umiała,  
Jednem boczka potrząsała.

3) Tańcz Jasku abyś mógł,  
A nie żałuj swoich nóg,  
Twoje nóżki żelazne,  
Tańcowania nalożne.

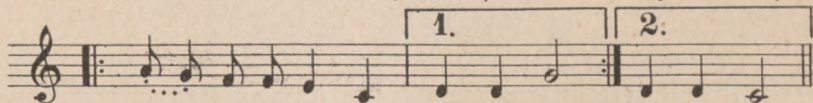
1) Nadaje się do śpiewu w szkole (porównaj z melodią i słowami III-ciej części śpiewnika Maszyńskiego).

## ZELONA ŁĄCZKA.<sup>1)</sup>

Spokojnie.



1. Ze - lo - na łą - czka, mo - dry kwiat,



1. We - druż-że dziewczę ze mną w świat: ze mną w świat.

2) A jakże ja mom wędrowac,  
Będę się ludze dziwować (bis).

4) Świeci gwiazdeczka na niebie,  
Przypuść że dziewczę do siebie (bis).

3) A niechajże się dziwują,  
Że dwoje młodech wędruje (bis).

5) A jakże ja mom przypuścić,  
Kiedy ja serota, a te pun (bis).

1) Nadaje się do inscenizacji w zespołach świetlicowych lub chórach ludowych.

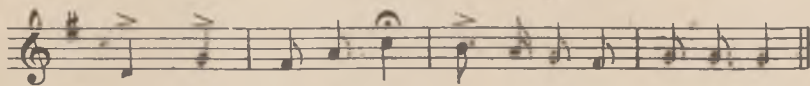


HEJ ŻEGLARZL! <sup>2)</sup>

Żywo.



1. Hej że-gla-rze że-gla-j-że Ca-lą nockę poe-morzel



1. Hej, hej, aj, ja, ja! Ca - la nockę poe morze!

- |   |   |
|---|---|
| 2) Jakże ja mom żeglowac<br>Kiedy nocka cemna jest? (bis).      | 4) Matka chustkę doszela,<br>Córka wiunek dowila (bis). |
| 3) Zapolże się swiece dwie<br>I przeżegłaj te do mnie (bis).    | 5) A kto to poewiadał,<br>Że umarli gadac miel? (bis).  |
| 6) Nie poewiadał żaden kwiat,<br>Le poewiadał cali świat (bis). |   |

2) W zmienionej wersji — tak melodia (II-ga część), jak i słowa — śpiewana na terenie Tupadeł (północne Kaszuby). Nadaje się do śpiewania w szkole.

Tupadły, (pow. morski).

## Zygfryd Prószyński

# W SPRAWIE WAKACYJNYCH OBOZÓW ŚPIEWACZYCH

Pierwszy głos zabrany w dyskusji przez kol. Z. Grynia w sprawie wakacyjnych obozów śpiewaczych świadczy o aktualności zagadnienia, jak i próbach jego praktycznego rozwiązania ze strony nauczycieli śpiewu. Jako inicjator tej dyskusji zabiorę ostatni głos celem zreasumowania i opracowania materiału dostarczonego w dyskusji, przez co otrzymamy całokształt obserwacji i projektów poczynionych w tym kierunku, co pozwoli w przyszłości zająć pewne stanowisko w stosunku do wakacyjnych obozów śpiewaczych.

Jednak wnikiwe i cenne myśli i uwagi kol. Z. Grynia skłaniają mnie, celem uniknięcia w przyszłości nieporozumień, do poczynienia w tej chwili pewnych wyjaśnień w związku z moim artykułem dyskusyjnym. Przyznaję, że tytuł „wakacyjne obozy śpiewacze” może sugerować czytelników w sensie rozumienia takiego obozu, jako instytucji o charakterze jakiejś specjalnej szkoły muzycznej na wolnym powietrzu gdzieś za miastem. Podobne ujęcie zagadnienia byłoby oczywiście sprzeczne z mem naczelnym założeniem co do powziętego projektu, którego myślą przewodnią jest **proporcjonalne samokształcenie się i doskonalenie**

sfery umysłowej i uczuciowej dziecka z równoczesnym uwzględnieniem kultury fizycznej na płaszczyźnie bliskiego obcowania z przyrodą. A więc znajdzie tam miejsce nie tylko śpiew, lecz pełne, wszechstronne wyżywianie się dziecka w warunkach, w których przeżycia jego powstają spontanicznie i nie są krępowane koniecznościami organizacyjnymi nauki szkolnej.

Nie tylko godzę się, lecz uważam za warunek nieodzowny wprowadzenie pełnego życia dziecięcego w ramy wakacyjnych obozów śpiewaczych. Jeśli do nazwy „obozy wakacyjne” dodałem przymiotnik „śpiewacze”, to jako protest przeciw dotychczasowym obozom wakacyjnym, kolonjom, półkolonjom, gdzie śpiew w najszerszym tego słowa znaczeniu, budzenie i rozwijanie instynktu muzycznego i w ogóle prawdziwa kultura śpiewacza z małymi wyjątkami nie miały miejsca lub w najlepszym razie po dyletancku prowadzone, skazane były nieledwie na wegetację.

Wskazywałem na najwspanialszą okazję przeniknięcia życia dziecka śpiewem właśnie w życiu obozowym, podkreślając, że tylko na gruncie bezpośredniego, swobodnego zetknięcia się z przyrodą, może ujawnić się spontanicznie i znaleźć warunki do wyżycia się instynktowna aktywność muzyczna dziecka, zatamowana sztuczną atmosferą szkolną, skrepowana godzinami i zepchnięta na ostatni plan w rodzinie t. zw. „przedmiotów naukowych”.

Przez przymiotnik „śpiewacze” rozumiem więc sposób podejścia do zagadnienia śpiewu na obozach wakacyjnych, ujętych w sensie wszechstronnego wyżywiania się młodzieży. Nie byłyby to specjalne obozy śpiewacze, lecz normalne obozy wakacyjne ze specjalnem uwzględnieniem kultury śpiewaczej w tych obozach.

Sądzę, że podając te wyjaśnienia przyczynię się do szerszego zainteresowania się ogółu nauczycieli śpiewu poruszoną przeze mnie i podjętą w dyskusji przez kol. Z. Grynia sprawą kultury śpiewaczej w obozach wakacyjnych.

Adam Bojanowski

## POWTARZANIE PIEŚNI

Powtarzanie pieśni, oto bardzo ważny — niedość jednak, jak sądzę, doceniony — odcinek pracy nauczyciela śpiewu, że warto zająć się nim bliżej. Program kładzie na powtarzanie pieśni wyraźny nacisk, wychodząc ze słusznego założenia, że tylko powtarzane pieśni osiągną swój cel w tem zrozumieniu, że będą towarzyszyły dzieciom poza okresem ich pobytu w szkole, tworząc dorobek kulturalny młodego pokolenia.

Czy szkoła jednak czyni zadość wyżej przytoczonemu postulatowi programu? Czy dzieci, opuszczając mury szkolne, wynoszą z nich dosyć tego skarbu, jakim jest pieśń?

By zilustrować dokładnie istotny stan rzeczy, zbadałem 106 dzieci (w tem 52 dziewcząt) siódmej klasy trzech szkół 7-mio klasowych. Materiał otrzymany tą drogą przedstawia się istotnie frapująco. Niech jednak przemówią najpierw liczby:

Dzieci z klasy	I	II	III	IV	V	VI	Razem
w której przeciętnie wyuczono pieśni . . . . .	60 <sup>1)</sup>				26	34	12 <sup>12)</sup>
spamiętały sobie w ostatnim roku nauki przeciętnie pieśni . . . . .	8				14	17	39
0/0 . . . . .	1,5				5,38	50	32,5

Zestawienie, mojem zdaniem dosyć zrozumiałe, nie wymaga żadnych bliższych objaśnień. Stwierdzić jedynie należy, że stan taki musi budzić poważne obawy o śpiew w szkole. Fakty wyjdą najaw jeszcze jaskrawiej, jeżeli porównamy powyższe zestawienie z innym, ilustrującym stan, jaki powinno się osiągnąć:

K l a s a	I	II	III	IV	V	VI	VII	Razem
z wyuczonych pieśni	15	15	15	15	15	15	15	105
należy spamiętać w ostatnim roku nauki . . . . .	—	1	2	10	12	15	15	54
0/0 . . . . .	—	6,6	13,3	66,6	80	100	100	51,4

Zestawienie to wymaga komentarzy. Jak wiadomo, pomiędzy okresem średniego dzieciństwa, w którym dziecko przekracza poraz pierwszy próg szkolny a 14 rokiem życia, w którym ono opuszcza ławę szkolną, istnieją różnice. Różnice te są tak znaczne, a nawet — śmiem powie-

1) Ze względu na trudności, nie pozwalające na stwierdzenie, ilu pieśni wyuczono w kl. I — IV, przyjęto jako minimum po 15 pieśni w każdej klasie.

2) Przedmiotem badań nie mógł być obecny repertuar klas siódmych, gdyż skutki pracy okażą się najdalej za rok, a więc w czasie, gdy dzieci opuszczają już szkołę.

dzieć — tak krańcowe, że trudnoby pokusić się o powtarzanie pieśni w klasie VII np. o lalce, którą się dziecko bawiło, będąc w klasie I. Świat zainteresowań — bo o nim wszakże mowa — ulega najpierw zasadniczej zmianie (kl. I — III) by później (kl. IV — VII), oparłszy się o rzeczywistość, rozszerzać swój zakres. Przyjąwszy takie podłoże, można odpowiednio ilość pieśni, które należałoby dzieciom przyswoić na zawsze, zwiększyć. Przecież pieśni wyuczone w późniejszych latach, szczególnie na II i III szczeblu programowym są tego rodzaju, że dziecko nie potrzebuje się ich „wstydzić”. W klasie VI i VII podano liczbę pieśni w 100%, gdyż mają one być naprawdę wartościowymi (oryginalne polskich kompozytorów, ludowe i t. p.), a więc takimi, z którymi dziecko ma wejść w życie. Cyfry podane mogą być oczywiście tylko przybliżone i potraktowane jako „krańcowe” minimum.

Jeśli porównamy oba zestawienia (miarą będzie tutaj %), uderzyć muszą nas wybitne różnice, świadczące na niekorzyść stanu faktycznego <sup>1)</sup>. Gdzie szukać istotnego źródła tego smutnego objawu? Ja sam dopatruję się go jedynie w braku odpowiedniej organizacji pracy. Wprawdzie program kładzie na nauczyciela obowiązek zaznajomienia się z dawnym repertuarem, ale... Trudną, a często i niemożliwą rzeczą będzie szperać po dziennikach z przed czterech, pięciu czy sześciu lat szukając pieśni dawniej wyuczonych (przecież dzieci rzadko same nauczycielowi o nich przypomną). Gdyby jednak uporać się z tą trudnością, przyznamy, że sam dziennik da nam mało. Brakować będzie pewnego naświetlenia tej czy owej pieśni. Trzeba zarazem szukać innego wyjścia. Podaję projekt, który mógłby przyjść nauczycielowi z pomocą oraz przynieść pewne korzyści w pracy.

Z końcem roku szkolnego nauczyciel, prowadzący w danej klasie śpiew, sporządza spis wyuczonych pieśni, składając go w kancelarii szkoły. Z początkiem nowego roku spis ten otrzymuje nauczyciel, który będzie prowadził śpiew z temi samemi dziećmi, aby, korzystając z niego w wiadomym celu w ciągu następnego roku, złożyć go znowu w kancelarii z jednym nowym spisem. Spis ten mógłby być sporządzony według schematu:

---

1) Badania przeprowadzone udowodniły, że tylko troje dzieci (dziewczynek) zadość uczyniły wymogom według moich założeń. Pozostałe dzieci wykazały się znajomością pieśni poniżej ustalonej normy (38% — 10%). Ciekawy jest również stosunek ilościowy pieśni dziewcząt i chłopców. O ile dziewczynki spaściły sobie od 28% (minimum) do 53% (maximum) wyuczonych pieśni, to dla chłopców maximum wyraża się w 28% (wobec 10% minimum). Stąd wypływają niezmiernie ważne wskazania dydaktyczne i pedagogiczne.



Klasa .....

Rok szkolny .....

L p.	Tytuł pieśni	Kompozytor	Źródło	ile głosów	w korelacji z	U w a g i
1.	„Do roboty”	Madejski	Śpiew w szkole 3415 — nr. 6	3	historja — 11 listopad	łatwa; poszczególne głosy melodyjne; dzieci śpiewają bardzo chętnie

Spis taki pozwala łatwiej 1) nawiązywać do materiału z ubiegłych lat, 2) orjentować się co do wartości danego utworu, 3) powtarzać naprawdę cenniejsze pieśni, 4) narastać repertuarowi, który po siedmiu latach nauki musi być naprawdę imponujący 5) wykorzystać pieśni do korelacji z innymi przedmiotami, 6) znaleźć źródło, z którego czerpano materiał. Bardzo wielkie znaczenie przypisuję „Uwagom”. Należałoby w nich podać właśnie to, czego w dzienniku lekcyjnym niema, jak np. stopień trudności pieśni, jak dzieci ją przyjęły, czy ją chętnie powtarzają, czy im się prędko znudziła i t. p. Posunę się jeszcze dalej: możnaby sporządzić z początkiem nowego roku szkolnego odpis spisu i zawiesić go w klasie, aby w ten sposób zachęcić do śpiewania na lekcjach, które prowadzą inni nauczyciele-specjaliści; może wtedy ci ostatni zrozumieją, jakie usługi my im oddajemy, może nam się odwzajemnią, pozwalając dzieciom śpiewać i na swoich lekcjach.

Mając tyle cennego materiału zdobytego kosztem naprawdę minimalnego wysiłku, możnaby z stokroć większym powodzeniem powtarzać cenniejsze pieśni z lat ubiegłych. Kilkanaście minut, poświęconych na sporządzenie spisu pieśni, niech nas nie zniechęca, wszak to... dla śpiewu.

L. Chyliński

## K R O N I K A

### ŻYCIE MUZYCZNE WARSZAWY

Niezwykłe bujny i obfity był plon muzyczny ostatniego okresu sprawozdawczego. Niezatarte wspomnienie pozostawił po sobie koncert poświęcony twórczości Paderewskiego, koncert, który powtórzył z zupełną dokładnością pierwszy występ Mistrza w Warszawie z przed lat 50. Trudno było oprzeć się wzruszeniu na myśl, że tu, w tej samej sali Resursy Obywatelskiej, przed 50-u laty wystąpił młody, na początku swej kariery stojący pianista i kompozytor, i że ten sam kompozytor, dzisiaj znajdujący się u szczytu sławy, wielbiony i ubóstwiany jak mało kto z pośród artystów, gdzieś daleko w swej willi między górami Szwajcarii słucha własnej muzyki. Bo Paderewski słuchał — dzięki cudowi radjofonji — pilnie całego koncertu i nawet w swem podziękowaniu, za-

komunikowaniem również drogą radiową, wyraził dla całej tej imprezy szczerze uznanie. Zapewne przed 50-u laty nie myślał nikt, ani nawet sam Mistrz, o zawrotnej karierze, o świetnej przyszłości, jaka młodego kompozytora a nade wszystko genialnego wirtuoza czekała. Kompozycje podówczas wykonane, jak sonata na fortepian i skrzypce, pieśni, fortepianowe „album majowe” i „tańce góralskie” na 4 ręce oraz „warjacje z fugą a-moll”, spotkały się jednak już wtedy z prawdziwym uznaniem. Wskrzyszony koncert został gorąco i serdecznie przyjęty przez polskie społeczeństwo.

Szczególną okazję do pięknych i wysoce wartościowych koncertów stworzyły święta Wielkanocne. Już na kilkanaście dni przedtem rozpoczęły się audycje muzyczne o charakterze kościelnym. Poznański chór katedralny pod dyрекcją ks. d-ra Gieburowskiego zapoznał publiczność warszawską z kompozycjami katolickich mistrzów, włoskich i polskich, z wieku XVI i XVII. Dziwnie czysta i jakby niematerialna jest muzyka tego okresu, unosi się jakby w przestrzeni, jakby wyzbyła się wszelkiego ciężaru, wszelkich ziemskich pierwiastków. Odnosi się to w pierwszej linii do słynnego Pierluigi Palestriny, którego utwory były i są po dziś dzień idealnym wzorem stylu kościelnego. Ale także muzyka innych mistrzów, jak: Vittorii i polskich kompozytorów: Pękiela i Wacława z Szamotuł była szczególnie podniosła i piękna, tembardziej, że wykonanie jej przez chór katedralny było znakomite. Chór ten jest prawdopodobnie obecnie najlepszym chórem kościelnym w Polsce.

Niezwykłe wrażenie pozostawiło również wykonanie w Wielki Czwartek jednego z największych arcydzieł muzycznych, „Pasji według Św. Mateusza” J. S. Bacha. Kompozycja ta, pochodząca z w. XVIII-go, przedstawia w muzyce Mękę i Ukrzyżowanie Chrystusa i oparta na słowach Ewangelji Św. Mateusza rozdz. 26 i 27. Słowa te przytoczone w „Pasji” Bacha dosłownie, ubrane są w szatę muzyczną, przejmującą swą prawdziwością i głębią. Obok samych słów Ewangelji składają się na to dzieło śpiewne i smutne arje solistów-śpiewaków, orkiestra oraz potężne chóry. Utwór ten to wstrząsający dramat muzyczny o ogromnej sile i uczuciowości.

Do utworów o częściowo kościelnym charakterze należy również oratorium „Stworzenie Świata” Józefa Haydna, austriackiego kompozytora z drugiej połowy w. XVIII, wykonane na niedzielny poranek filharmonicznym. Haydn oddaje tu w tonach tworzenie świata, a więc wyłanianie się słońca z ciemnego Chaosu, powstanie pól i lasów, wody i powietrza, ptaszków i wszelkiej zwierzyny, наконец zaś stworzenie człowieka. W radosnym hymnie dziękuje człowiek Stwórcy za darowane mu życie, za cuda przyrody i piękno otaczającego go świata. Haydn znalazł dla wypowiedzenia tych uczuć tony pełne słodyczy i wesela, subtelne i śpiewne melodie oraz świetnie scharakteryzował poszczególne sceny w sposób realistyczny, lecz przytem pogodny i miły.

el.

---

 REDAKTOR: TADEUSZ MAYZNER

 WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:  
 STANISŁAW MACHOWSKI

---

 ZA TREŚĆ OGŁOSZEŃ REDAKCJA NIE ODPOWIADA

## CAŁA POLSKA SPIEWA.

Jedną z najciekawszych inowacyj, wprowadzonych przez Wydział Muzyczny Polskiego Radja na okres letni, będzie codzienny 15-minutowy odcinek pod stałym tytułem „Cała Polska śpiewa”, nadawany między godz. 18,00, a 18,30 w dnie powszednie, zaś w niedzielę między 18,30 a 18,45. Te kwadranse audycji mają na celu propagandę śpiewu zbiorowego, prostego, nieuczonego, lecz dobrego śpiewu. Będą to pieśni ze śpiewników polskich, o tekście łatwym, posiadające zabarwienie regionalne. Zgromadzony w studio radjowym chór będzie przed mikrofonem uczył się każdej piosenki przy akompaniamencie fortepianu, uprzednio mając podyktowany tekst. W ten sposób wszyscy słuchający będą mogli wraz z wykonawcami uczyć się każdej piosenki. Główną troską radja będzie wybranie takiego repertuaru pieśni, któreby łatwo wpadały w ucho słuchacza i stawały się silnem ogniwem, łączącym wszystkie po polsku czujące serca, wrażliwe na dźwięk pięknego słowa i melodyjności naszej pieśni. Będzie to jednocześnie wypłenienie z domów polskich bezwartościowych, beztreściwych melodij „przebojowych” i brukowych, które obecnie piosenkę polską usunęły na drugi plan.

Polskie Radjo postawiło sobie za zadanie stworzenie pięknej, interesującej i propagandowej audycji, która by nie miała nic wspólnego z mentorstwem i bezpośrednią, a tak trudną do zrealizowania przez radjo nauką śpiewu. Audycja ta posiadać będzie również duże znaczenie dla rozsianych po całej Polsce zespołów chóralnych.

Drugą inowacją o zbliżonym typie, lecz bardziej reprezentacyjną, będzie audycja zorganizowana na wzór audycji chopinowskich. „Nasze pieśni” — oto tytuł 20-minutowej audycji, która nadawana będzie w każdą sobotę między godziną 19,00 a 19,50. W audycjach tych chodzić będzie o wydobycie i ukazanie naszego bogatego pieśniarstwa i jego piękna, tkwiącego w pieśniach całej plejady naszych kompozytorów, jak Troszel, Zarzycki, Paderewski, Maszyński, Niewiadomski, Gall, Noskowski, aż po Szymanowskiego łącznie. Pieśni Moniuszki nie zostaną w tym cyklu uwzględnione, gdyż na jesieni otrzymają specjalną godzinę w programach radjowych.

## KILKA SŁÓW O KONKURSIE PEDAGOGICZNYM POLSKIEGO RADJA.

Biorąc pod uwagę rzeczowy argument, że nauczyciel jest zbyt zajęty w ciągu roku szkolnego, by móc odpowiedzieć na ankietę, jury konkursowe postanowiło datę 30 kwietnia (zamknięcie konkursu) przedłużyć do dnia 1 lipca r. b. Dzięki temu wszyscy, którzy zwracali na to uwagę i ci, którzy nie mieli możliwości wzięcia udziału w konkursie — mogą prace swoje nadsyłać obecnie w najróżnorodniejszej formie. Adres: tak, jak do tej pory: Konkurs Pedagogiczny — Wydział Prasowy, Warszawa, Zielna 25, Polskie Radjo.

# Ruch Regionalistyczny w Europie

**KSIĄŻKA — Z KTÓRĄ WINIEN SIĘ ZAPOZNAĆ KAŻDY NAUCZYCIEL.**

Cenna ta praca została wydana przez Sekcję Regionalistyczno-Krajoznawczą Związku Nauczycielstwa Polskiego. Rewelację stanowi także cena wydawnictwa. Dzieło bowiem w dwóch tomach o 824 stronach druku kosztuje w sprzedaży księgarskiej — tylko 8 zł.

Nabywać można w Zarządzie Głównym Z. N. P.

Wybrzeże Kościuszkowskie 35. Konto P. K. O. Nr. 435  
lub w „Naszej Księgarni”, ul. Świętokrzyska 18. Konto P. K. O. Nr. 2058.

**JAN BEDNARZ**

## PRACA I WCZASY NAUCZYCIELSKIE

Ciekawa to i bliska nauczycielowi książka. Winna się znaleźć w ręku każdego.

Cena gr. 80. Z przesyłką 1 zł.

Do nabycia w Zarządzie Głównym Z. N. P., Wybrzeże Kościuszkowskie 35. Konto P. K. O. Nr. 435 i w „Naszej Księgarni”, Świętokrzyska 18. Konto P. K. O. Nr. 2058.

## Roczniki czasopism związkowych

Wydział wydawniczy Związku N. P. posiada na składzie roczniki następujących czasopism.

„Ruch Pedagogiczny” — z lat 1923, 1926, 1930, 1931, 1932, 1933, 1933/34.

„Polskie Archiwum Psychologii” — 1927/28, 1930, 1931, 1932, 1933/34.

„Polska Oświata Pozaszkolna” — 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1933/34.

„Roboty Ręczne i Rysunki” — 1927, 1928, 1929, 1930, 1932, 1933, 1933/34.

„Praca Szkolna” — 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1933/34.

„Muzyka w Szkole” — 1930, 1932/33, 1933/34.

„Teatr ludowy” — 1926, 1928, 1931, 1932, 1933.

Cena każdego rocznika — zł. 4.—

**KAŻDY CZŁONEK ZWIĄZKU MOŻE NABYĆ ROCZNIKI WYMIENIENYCH CZASOPISM PO CENIE 4 ZŁ. ZA ROCZNIK BEZ OPŁACANIA KOSZTÓW PRZESYŁKI.**

Zamówień można dokonywać blankietem nadawczym P. K. O. 435 — Zarząd Główny Związku Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa, Wybrzeże Kościuszkowskie 35.