

PROBLEMY ORKIESTROWE W SZKOLE

Obowiązujący obecnie „Program nauki” w gimnazjach podkreśla stosunkowo silnie znaczenie i rolę orkiestry w nauczaniu muzyki w szkole. Przy dokładnem wczytaniu się w tekst „Programu”, niepodobna się oprzeć najróżnorodniejszym refleksjom, które się nasuwają w związku z potrzebą realizowania postulatów, zawartych w programie.

Przedewszystkiem uderza fakt, że twórcy programu, mając na oku potrzebę rozwoju orkiestry, poświęcili tyle uwagi nauczaniu gry na skrzypcach, instrumencie podstawowym przy tworzeniu się zespołów, które mogą być punktem wyjścia dla orkiestry. Wprawdzie można mieć poważne wątpliwości co do stopnia doskonałości, jaki daje się osiągnąć w szkole w grze na tym niezmiernie trudnym instrumencie, jednakże dobra wola i wiedza nauczyciela z jednej, a talent i pracowitość uczniów z drugiej strony pozwolą na uzyskanie rezultatów dość znacznych. Wiadomo jest powszechnie, że w dawnych seminarjach nauczycielskich zdarzały się wypadki znacznego zaawansowania poszczególnych uczniów w grze na skrzypcach. Wypadki te nie należały do rzadkości, dzięki czemu orkiestry seminarjalne mogły się zdobywać na wykonywanie wcale trudnych utworów.

Program przewiduje naukę gry na skrzypcach, jako przedmiotu nadobowiązkowego w gimnazjum, w ciągu dwu lat. Oczywiście przyjąć należy za pewnik, że uczeń zdolny, który w ciągu tego dwuletniego okresu nauczania dojdzie do pewnej biegłości technicznej, a dobrze jest kierowany przez nauczyciela, nabierze zamiłowania do swego instrumentu i nie zakończy na tem swej edukacji muzycznej, lecz będzie się starał wiadomości swe rozszerzyć i pogłębić przez dalsze studia w szkole lub poza szkołą ogólnokształcącą. Tem samem jego wartość jako członka orkiestry będzie ustawicznie wzrastać.

Uwagi do programu przewidują możliwość użycia ucznia w orkiestrze

już w ciągu drugiego roku nauczania „przy sprzyjających warunkach”. Temi „sprzyjającymi warunkami” są w pierwszym rzędzie uzdolnienie ucznia i pilność. Oczywiście są to zalety czysto indywidualne, które wypłyną na wierzch nawet przy pracy zespołowej. Jest rzeczą jasną, że jednostki zdolniejsze wyróżnią się z miejsca ponad szary ogół i można założyć się w stosunku 90 na 100, że na nie zwróci specjalną uwagę nauczyciel. Będą to kandydaci na pierwszych skrzypków zespołu. Oczywiście, w związku z tem, powstanie bardzo znaczne niebezpieczeństwo zaniedbania uczniów mniej zdolnych i mniej pracowitych przez nauczyciela, idącego po linii najmniejszego oporu. Ale czy na terenie nauczania innych przedmiotów nie dzieje się podobnie? Zespół uczniów gry na skrzypcach rozszczepi się tem samym na grupy, które przy tworzeniu zespołu orkiestralnego same z siebie dokonają podziału na pierwsze i drugie skrzypce. Podkreślam wyraźnie, że to jest orkiestra uczniowska, że zatem nie można jej mierzyć wymaganiami, jakie stosuje się wobec poważnej orkiestry symfonicznej, w której od drugich skrzypków wymaga się niemal tej samej sprawności technicznej, co od skrzypków pierwszych. Tu drugi skrzypek będzie grał przeważnie partję łatwiejszą, ze względu na charakter wykonywanych utworów, a zatem wszystko będzie w porządku.

Specjalną uwagę należy zwrócić na zagadnienie, poruszone niemal że mimochodem w uwagach do „Programu”, a związane z douczaniem się gry na altówce, wiolonczeli i kontrabasie. Istotnie, pokonanie pewnych trudności w grze na tych ważnych instrumentach orkiestralnych udaje się skrzypkom zazwyczaj bez większego wysiłku. Podkreślam jednak, że bardzo często podejmują się grania na tych instrumentach najzdolniejsi uczniowie — spryciarze, którzy dla pokazania się, ot, poprostu z wrodzonej wiekowi młodzieńczemu kapryśnej buńczuczności, rzucają swój instrument właściwy (skrzypce) w kąt, a przenoszą się dla celów orkiestry szkolnej na wiolonczelę, lub kontrabas. Altówka jest instrumentem najmniej lubianym, ponieważ wymaga nauczania się czytania specjalnego klucza. Z wiolonczeli niewiele da się wydobyć przy takiej dorywczej próbie grania, a wszelka chęć solistycznego traktowania instrumentu rozbija się o jego trudność i wywołuje raczej oziębienie zainteresowania, pozostaje więc kontrabas, jako ten instrument, na którym bez specjalnego wysiłku da się wygrać nietrudny podkład basowy utworów, wykonywanych w szkolnej orkiestrze. Oczywiście i tu niema mowy o osiągnięciu poważnego poziomu, a marnuje się często dobry, użyteczny w orkiestrze skrzypek. Takiemu przerzucaniu się z jednego instrumentu na drugi winien kie-

rownik orkiestry oczywiście przeciwdziałać, choć jasną jest rzeczą, że przy organizowaniu zespołu trudno mu może będzie zrezygnować z dobrej woli chętnego ucznia. Tu nauczyciel musi umieć uzgodnić interes orkiestry nie tylko ze zdolnościami i zamiłowaniem, ale też i z koniecznością metodycznego szkolenia uczniów. Jest to sprawa niełatwa, wymagająca nie tylko dobrego przygotowania fachowego, ale i taktu i umiejętności oddziaływania nauczyciela na uczniów. W każdym razie uważam, że kształcenie altowiolistów, wiolonczelistów i kontrabasistów dla potrzeb orkiestry szkolnej powinno odbywać się tak, aby nie obniżała się wartość i poziom pierwszych skrzypków, o których zawsze w orkiestrze amatorskiej bardzo trudno. Mimochodem podkreślam, że na kontrabasie uczą się łatwo grać pianiści, oczywiście o ile chodzi o skromne wymagania techniczne.

Mimo wszystkie trudności, organizowanie kwintetu smyczkowego w zespole szkolnym powinno być celem i głównym zadaniem prac nad orkiestrą szkolną. Granie w zespole dwu- czy trzy-, a choćby nawet czterogłosowym, wyłącznie skrzypcowym, nie sprawia nigdy tej wewnętrznej radości, tego zadowolenia estetycznego, jakie daje zespół pełnego kwintetu.

W praktyce oczywiście oprze się organizator zespołu orkiestralnego nie tylko na uczniach, wyszkolonych przez siebie. W każdym niemal środowisku szkolnym znajdzie się pewna ilość uczniów, którzy dzięki wrodzonym zdolnościom i zapobiegliwej dbałości rodziców odbierają staranne wykształcenie muzyczne prywatnie, lub w szkołach muzycznych. Takich uczniów będzie się starał nauczyciel-kierownik orkiestry w pierwszym rzędzie przyciągnąć do orkiestry szkolnej i na nich oprze pierwsze głosy. Według umiejętności i poziomu technicznego tych uczniów regulować będzie poziom, a po części i repertuar orkiestry. Tu też osobiste walory dydaktyczne i wychowawcze nauczyciela będą wchodziły w grę tembardziej, że zaawansowani w grze uczniowie, którzy nabyli swe wiadomości poza szkołą, mają bardzo często nieznośną tendencję wywyższania się nad słabszymi kolegami.

Ważną sprawą jest uzupełnianie orkiestry szkolnej fortepianem i instrumentami dętymi. Dołączenie fortepianu nadaje orkiestrze szkolnej charakter orkiestry salonowej. Aczkolwiek fortepian wzmacnia i uzupełnia brzmienie zespołu, to jednak bardziej pożądane jest raczej utrzymanie zespołu wyłącznie smyczkowego (kwintetu), lub rozszerzenie go instrumentami dętymi, jak używanie fortepianu. Jest bowiem w takim zespole salonowym coś z kawiarni, coś z modnego dancingu, czemu należałoby w imię kultury muzycznej przeciwdziałać.

Taksamo nie sędzę, abym był w sprzeczności z intencją „Programu”, jeżeli nie chciałbym widzieć w szkole zespołu jazzowego, do którego uczniowie bardzo chętnie się garną. Nic bardziej nie wypacza smaku artystycznego młodzieży, jak wykonywanie modnych szlagierów rewo wych, których muzyka i teksty, tak czy owak, wciskają się między młodzież szkolną i deprawują jej smak.

Z tego samego punktu widzenia uważam za rzecz niedopuszczalną: wprowadzanie do zespołów uczniowskich instrumentów szarpanych, jak mandoliny, bałałajki, jugosłowiańskie bisernice i t. p. Łączenie tych łatwych, a nieszlachetnych instrumentów z instrumentami smyczkowymi, obniża w wysokim stopniu wartość artystyczną produkcji uczniowskich i wpływa zdecydowanie negatywnie na zainteresowania muzyczne młodzieży. Wyłania się w tym miejscu problem trudny do rozstrzygnięcia. Mogą być miejscowości, gdzie utworzenie zespołu wyłącznie smyczkowego uczniowskiego jest prawie niepodobieństwem. Natomiast łatwo dadzą się zorganizować zespoły mieszane, złożone ze skrzypiec i instrumentów szarpanych. Czyżby w takim razie nie należało dopuszczać do zespołu tych mandolinistów, bałałajkarzy, gitarzystów?.. Odpowiedź niełatwa. Osobiście jestem zdania, że lepiej w takim razie byłoby zrezygnować z tego rodzaju wykonawców, a oprzeć się na skrzypcach takich, jakie się ma do dyspozycji, i fortepianie, który przecież wszędzie się znajdzie. Zespół z fortepianem będzie w każdym razie bliższy prawdy muzycznej, niż wątpliwej wartości rzempolenie na bałałajkach. Rzeczą zaś nauczyciela będzie wytłumaczyć dotkniętym w dumie artystycznej mandolinistom, że niedopuszczenie ich do zespołu nie jest zwalczaniem muzykalności wśród młodzieży, lecz przeciwnie, podkreśleniem konieczności racjonalnego kształcenia się w muzyce.

Nie poruszyłem celowo roli instrumentów dętych w życiu szkolnych zespołów orkiestralnych, bo sobie omówienie tej sprawy rezerwuję na przyszłość. Zarazem też zaznaczam, że uwagi powyższe dotyczą przede wszystkim orkiestr uczniowskich w gimnazjach. Jedno z nich wynika niezbicie, a mianowicie: na każdym kroku ważność roli nauczyciela — kierownika orkiestry. On jest nie tylko organizatorem i nauczycielem orkiestry, ale też i jej wychowawcą. Jemu przypada w udziale konieczność zwalczania trudności, a jest ich mnóstwo, począwszy od złożenia zespołu grających, a skończywszy na braku odpowiedniego repertuaru. Ale też i jego radosnym udziałem jest świadomość dobrze wykonanej pracy, jeżeli orkiestra żyje i rozwija się szczęśliwie.

Bogusław Sidorowicz

O ROZUMIENIU I SŁUCHANIU MUZYKI

Przeglądając dzieje muzyki, spostrzegamy pewne symptomatyczne, stale powtarzające się zjawisko: brak zrozumienia — a co gorsze — oburzenie szerokiej publiczności a nawet i fachowych krytyków wobec utworów operujących nowymi, dotąd nieznanymi koncepcjami, wprowadzających nowe pierwiastki formotwórcze (muzyka współczesna). Słuchacz, przyzwyczajony do pewnych ustalonych form wypowiedzi muzycznej, uważa każdą „nową” muzykę za bezwartościową. Swe stanowisko motywuje on niemelodyjnością tematów, jaskrawością dźwięków, chaosem rytmów i t. d. W swej krytyce jest zazwyczaj tak bezwzględny, iż zgóry odrzuca wszelką możliwość psychicznego przystosowania się do nowych wrażeń. Muzyka „taka” nie tylko nie daje wzruszeń estetycznych, ale przeciwnie: wywołuje uczucie przykrości, niezadowolonia, skazana jest przez słuchacza na zagładę! Czem to zjawisko wytłumaczyć?

Jeśli mówimy o rozumieniu muzyki, nie chodzi nam o wyznaczenie wartości artystycznych, o rozpoznanie formy, stylu, czy też techniki kompozytorskiej. Rozważania te nie mają istotnego znaczenia dla przeżycia muzycznego. Bo rozumieć muzykę, znaczy umieć ją przeżyć.

Przeżycie muzyczne jest skomplikowanym i bardzo subtelnym procesem duchowym; zależnym od aktywności odbiorcy, jego nastawienia psychicznego a przede wszystkim od odpowiedniego słuchania. Słuchania nie w znaczeniu przeżywania wrażeń zmysłowych, biernego odbierania dźwięków, lecz jako psychicznego przetworzenia i wycucia koncepcji twórczej. Poziom i sposób słuchania są różne u różnych ludzi zależnie od temperamentu i umysłowości, lecz nie tak indywidualne i bogato zróżnicowane jak w różnych epokach, kulturach lub rasach. Zasadniczo — ludziom pewnej epoki właściwe jest wspólne nastawienie psychiczne, pewna w ogólnych zarysach niezmiennąca się forma słuchania. Ze zmianą stylu muzycznego, mentalności epoki, wytworzą się nowe lub wracają dawne formy słuchania muzycznego. Każda epoka słucha „innemi uszyna”.

Jak zróżnicowanym jest proces słuchania, wskazuje różnorodność interpretacji dzieł wielkich mistrzów w okresach po sobie następujących. Tak na przykład: romantycy słuchali Bacha nastrojowo. Dla nich muzyka jego wyrażała pewną treść ideową, poetycką lub uczuciową. W okresie muzyki programowej dosłuchiwno się symbolistyki tonów i malarstwa dźwiękowego. Uważano, iż muzyka Bacha w swych rytmach, barwach dźwiękowych i harmonji jest ilustracją pewnych zda-

rzeń zewnętrznych. Współczesna generacja natomiast — zajmuje stanowisko formalistyczne. Istotą i treścią muzyki Bacha jest forma; poza pierwiastkami czysto muzycznymi niema tam żadnej innej treści. Zdaniem współczesnych jest to dźwięcząca architektonika, dźwięcząca matematyką.

W tych różnych interpretacjach muzyki Bacha krystalizują się dwa przeciwne sposoby słuchania: romantyczny, szukający treści uczuciowej i formalistyczny, koncentrujący się na dźwięku, rysunku melodii i rytmie („muzyka jako pięknie brzmiąca forma” — Hanslick).

Muzyka z epoki romantyzmu wyznaczyła pewną formę i kierunek słuchania. Będąc analizą duszy twórcy, obrazem jego życia duchowego, wyrażając nastroje i uczucia, zmuszała słuchacza, by skierował uwagę na utajoną w muzyce treść wewnętrzną i przeżywał ją uczuciowo.

Taksamo muzyka współczesna; jako wyraz fantazji konstruktywnej, o treści ściśle muzycznej, nie obciążonej subiektywnymi przeżyciami kompozytora, wywołuje specjalne nastawienie psychiczne słuchacza.

Tak więc dzieła muzyki współczesnej, słuchane „romantycznie”, znamionuje duchowa próżnia, są niezrozumiałe, oczywiście „bezwartościowe”. Nie zależy to od ilości dysonansów, przykrych dźwięków! Słuchacz romantyczny nie znajduje w nowej muzyce „punktów zaczepienia”, gubi się w zawiłościach formalnych, bo oczekuje nastroju, wzruszenia. Tego mu ona dać nie może. Obsypana zarzutami, iż jest intelektualna, spekulatywna, „bo nie wyraża uczuć”, „nie potrafi wnieść człowieka z codzienności w sfery wyższe”, musi przeczekać okres zniechęcenia.

Bezradność i oburzenie szerokiej publiczności wobec każdej „nowej” muzyki tłumaczymy więc tem, iż nieodpowiednie nastawienie psychiczne, sposób słuchania nie odbierający promieniowania danego utworu nie pozwala słuchaczowi znaleźć wartości estetycznych w muzyce, a tem samem przeżyć ją i zrozumieć. Tak samo muzyki współczesnej nie rozumieją ci bezwolnie poddający się sile dźwięków, oczekujący z zamkniętymi oczyma, by muzyka uniosła ich w sfery fantazji, daleko poza wszelką realność. Z takich „romantycznie” obciążonych słuchaczy składa się większość naszej publiczności. Szkoda! Nie dla samej muzyki nowej, lecz dla nierozumiejących jej.

D-r Syda Pfau

DAŻENIA NASZE POROZBIOROWE DO WOLNOŚCI W MUZYCE I PIESNI

(od upadku Polski aż do wybuchu wojny wszechświatowej).

Po upadku powstania Kościuszki i utracie niepodległości państwa polskiego, myśl o jego wskrzeszeniu nie przestawała nurtować umysłów prawych Polaków, co też miało swój wyraz i w pieśni, lubiącej opiewać wielkich bojowników ojczyzny (np. polonez Kościuszki — Barcickiego, lub marsz ks. Józefa Poniatowskiego). Ale niedługo trzeba było czekać, ażeby powstała „pieśń nad pieśniami”, któraby przez cały czas długotrwałej naszej niewoli przetrwała nieprzerwanie, siejąc otuchę i zagrzewając serca polskie we wszystkich trzech zaborach. Powstała ona na ziemi włoskiej w Reggio z pierwotnym tekstem „Jeszcze Polska nie umarła”, który zamieniono później na „Jeszcze Polska nie zginęła”. Napisał ją Józef Wybicki, były konfederat barski, a jeden z głównych organizatorów legionów, poseł na sejm czteroletni, senator, wojewoda i były sekretarz Kościuszki w 1794 r., a nieodłączny przyjaciel i towarzysz Dąbrowskiego, przytem pisarz, autor pamiętników, dramaturg. Dnia 9 stycznia 1797 r. podpisał generał Henryk Dąbrowski w Medjolanie układ w sprawie legionów z zamiarem wtargnięcia z nimi z Włoch do Galicji przez Kroację i Węgry. W pierwszych dniach lipca przybył już gen. Dąbrowski na czele bataljonu grenadierów do Reggio i w tydzień uśmierzył istniejące tam powstanie. Wtedy Wybicki, pełen wiary w przyszłość, napisał tę pieśń, pełną wojowniczego zapału, hymn nieśmiertelny chwały narodowej.

Według Mickiewicza „cała historia Ks. Warszawskiego i nawet Królestwa Polskiego, aż do rewolucji 1830 r., zawiera się w kilku zwrotkach pieśni legionów”, a w „Panu Tadeuszu”, we wrażeniach z 1812 r. zaznaczono, że „Wionęła ku niebu znana piosenka, marsz tryumfalny „Jeszcze Polska nie zginęła”. Ale i w późniejszych czasach przedwojennych pieśń ta, pełna czaru i uroku, była przez poetów opiewaną i tak Alkar w swym pięknym wierszu „Pieśni nasze”, do którego Michał Hertz napisał melodyjną muzykę (Kraków, u Krzyżanowskiego), tak się odzywa:

Pieśni nasze promieniste,
Narodowych uczuć brzmienia
W was natchnienie bije czyste,
Co nam serca opromienia.

Wyście bracia mi rówieśni,
Was ma dusza przygarnęła,
Sniąc odgłosy cudnej pieśni:
Jeszcze Polska nie zginęła!

a przy końcu nadmienia:

O! nad wszystkie wielbię pieśni:
Jeszcze Polska nie zginęła!

Władysław Bełza również tę pieśń apoteozuje w wierszu podobnym do alkarowskiego:

Ponad wszystkie pieśni nasze,
Co nam młodość kołysały,
Ty nam wzlatuj, jako ptaszę
Narodowej piosnko chwały.

Ją też opiewa M. Rodoć-Biernacki:

„Jeszcze Polska nie zginęła
I gwałt jej nie złamie”.

nadmieniając dalej:

Jeszcze Polska nie zginęła!
I nigdy nie zginie!

Nie bez przesady utrzymują, że można ją postawić obok Marsyljanki, przyczem jest trzecią z kolei: hymn angielski z 1743 r., Marsyljanka z 1791 r., pieśń zaś nasza z 1797 r. ¹⁾

Według Stanisława Witkiewicza „ta skromna, żołnierska piosenka... stała się potężnym hymnem narodowym, który w dniach wielkich brzmi, jak potężny huragan dusz, a w dniach powszednich dźwięczy nieustannie w duszy, jak słodka, kojąca mękę życia nadzieja” ²⁾. A jakż moc i wiara w swoje siły jest w słowach:

„Co nam obca przemoc wzięła,
Szablą odbierzemy”.

Rękopis tej pieśni, według Ładysława Borzywojowicza, był w bibliotece Kraszewskich w Dołhem (powiat Prużański na Polesiu); sporządzono

1) Ładysław Borzywojowicz: „Rocznica Wybickiego”, Kurjer Warszawski z 10 marca 1922 r.

2) Patrz Jan Lorentowicz: „Polska pieśń niepodległa”, Warszawa 1917 i artykuły w Nowej Gazecie, 1916 r.

z niego podobiznę litograficzną w 24 egzemplarzach i rozestano celniejszym księżnicom. Odrazu trafiła do serc wszystkich, tak, że już nawet w 1798 r. przedostała się do Galicji, a według Marjana Szykowskiego, ks. Józef przy jej dźwiękach wszedł po raszyńskim zwycięstwie do oswobodzonego Krakowa.

Śpiewano ją dwojako — w tempie mazura, lub poloneza. Po opuszczeniu Warszawy przez Niemców, została wydrukowaną, a w „Kalendarzyku patriotycznym!": Kocha na r. 1807, została już umieszczona, jako „mazurek Dąbrowskiego". Generał był z niego dumny i zwał go „swoim mazurkiem". W 1812 r. pieśń ta zagrzewała polskich wojowników; w 1830 r. bardzo była śpiewaną, w latach powstania styczniowego była przy ogniu, a i władze pruskie też oceniły siłę tej pieśni, bo, jak pisze Maszyński w swym artykule o naszym hymnie narodowym (w pamiętniku Zjazdu Pomorskiego w Toruniu dnia 20 i 21 marca 1923 r.), „rozkazały swym kapelom przygrywać tę pieśń w czasie wojny francuskiej 1870 r., gdy pułki poznańskie miały ruszać do ataku.

Wobec nieistnienia autentycznego pierwowzoru muzycznego naszego hymnu, oparto się na tradycji według tabakierki (znajdującej się w Warszawie w Muzeum Narodowym), a grającej mazurka Dąbrowskiego. Dn. 28 kwietnia 1927 r. ustalono tekst i muzykę przez Komisję Min. W. R. i O. P.

Słusznie, że tej pieśni przyznano znaczenie hymnu, gdyż najlepiej godzi się ona z dzisiejszemi nastrojami, nie jest okolicznościowa — rycerska, żołnierska, jest żywa, wieczna. Niektórzy z południowych Słowian przyswoili ją sobie — Kroaci, Łużycanie i inni.

Po ogłoszeniu przez Aleksandra I w 1815 r. Królestwa Polskiego Kongresowego, w 1816 r., jako w pierwszą rocznicę W. ks. Konstanty polecił w rozkazie dziennym obchodzić uroczyście ten dzień paradą, nabożeństwem z „Te Deum" i hymnem angielskim. Wtedy Aloizy Feleński, wzorując się na tym hymnie, powziął myśl napisania podobnego polskiego narodowego śpiewu. Był to z jego strony akt lojalności, czy dyplomacji, w każdym razie było to oparte na politycznych złudzeniach i nastrojach chwili. Napisał przeto w czerwcu „Boże coś Polskę" z powtarzającą się zwrotką końcową:

„Przed Twe ołtarze zanosim błaganie,
Naszego Króla zachowaj nam Panie!"

Z dalszych zaś zwrotek dowiedziano się, że Bóg

„Połączył z sobą dwa bratnie narody
Pod jedno berło Anioła pokoju",

t. j. Aleksandra I-go! Jak z tego widać, koncepcja cała Królestwa, połączonego z Rosją pod wspólną dynastją, jest następstwem niewoli. Dalej zaś jeszcze jest wyrażone pragnienie:

„Niech sprzyjażnione dwa narody kwitną
I błogosławią jego panowanie”.

Modlitwę tę wydrukowała zaraz Gazeta, a wkrótce potem „Pamiętnik Warszawski” Feliksa Bentkowskiego.

Muzykę do tego wiersza dorobił Jan Nepomucen Piotr z Alkantary Kaszewski, urodzony w Wielkopolsce we wsi Kobylpole pod Poznaniem, którą dzierżawił jego ojciec, zubożały w czasie rozruchów krajowych. Ów to Jan Kaszewski, podporucznik czwartaków b. wojska polskiego, napisał muzykę do tekstu Felińskiego „Hymnu narodowego za pomyślność króla”. Hymn ten ukazał się potem w litografji P. Wyszkowskiego w Krakowie w 1818 r.; potem na 4 gł. z towarzyszeniem organu ułożył go W. Gorączkiewicz. Z woli naczelnego wodza w wojsku polskim został ten hymn polecony do wykonania i co niedziela był śpiewany u Karmelitów na Lesznie. Pierwszą część tego hymnu śpiewały głosy dobrane z pośród wojskowych, część drugą reszta wojska. Hymn ten widocznie podobał się W. ks. Konstantemu, kiedy obdarzył kompozytora bogatym pierścieniem.

Według „Gazety Warszawskiej” hymn wkrótce stał się popularnym, tak, że dotarł nawet do wolnego Krakowa, gdzie już 3 sierpnia t. r. śpiewano go na obchodzie imienin Marji Teodorówny, matki cesarza, a we wrześniu dn. 11, w dniu imienin cesarza; naturalnie i Warszawa ten dzień obchodziła uroczyście, bowiem na dziedzińcu pałacu Brühlowskiego, w którym mieszkał W. ks. Konstanty, na nabożeństwie solennem był też ten hymn wykonywany.

Gdy jednakże Aleksander I zawiódł pokładane w nim nadzieje i nie ziszczył pragnień narodu polskiego, hymn zupełnie stracił na znaczeniu, wobec czego Feliński nie umieścił go już w swym zbiorze poezji 1818 r. Okazała się potrzeba przerobienia hymnu, zostawiono dwie pierwsze strofy, wyrzucono rzeczy niepotrzebne, a dołączono dwie ostatnie strofki z „Hymnu do Boga o zachowanie wolności” z 1817 r. Antoniego Góreckiego, tak, że już przed wybuchem rewolucji 1830 r. śpiewała go w kołach patriotycznych młodzież zupełnie inaczej.

U Kazimierza Wójcickiego w jego „Pieśniach ojczystych” z 1830 r. jest już taki hymn przerobiony z owemi dwiema zwrotkami Góreckiego, tak, że już przed 1830 r. ów „lojalny hymn” przeistoczył się w rzeczy-

wistą pieśń narodową, a Bard Nadwiślański z 1932 r. mylnie przypisuje autorstwo tego śpiewu wyłącznie Felińskiemu³⁾.

W 1835 r. wydana, jakoby w Filadelfji, została ta pieśń, jako „Modlitwa” w „Śpiewach burszów polskich”; apostrofą zaś „Przed Twe ołtarze zanosim błaganie, Ojczyznę naszą racz zachować Panie!” została wydrukowana w 1828 r. u Reyznera w Poznaniu i tak się tam rozpowszechniła, że już w 1843 r. otrzymała kościelną aprobatę w znanym modlitewniku arcybiskupa Jana Dunina (Poznań, Stefański, 1850). W 1858 r. dnia 22 maja śpiewano ten hymn w Montmorency za zmarłych na obczyźnie Polaków, a jak wieść niesie, według Kazimierza Bartoszewicza, w dniu 20 maja 1859 r. miał być nawet śpiewany na nabożeństwie w jakimś ubogim kościółku w zabużańskich okolicach.

(dok. nast.)

F. Starczewski

W PAŃSTWOWEJ SZKOLE MUZYCZNEJ OCIEMNIAŁYCH PRZY P. I. G. O.

Tylko bardzo niewiele osób, nawet zpośród muzyków zawodowych, zdaje sobie dokładnie sprawę z tego, jak się kształci ociemniałych na muzyków-zawodowców i jakie są metody ich nauczania, przedstawiając sobie te rzeczy nieraz w dość niesamowity sposób.

Nie pretendując bynajmniej do kwalifikowania niniejszego artykułiku, jako pracy naukowej, ani opierając go na żadnych naukowych źródłach, pozwolę sobie możliwie treściwie podzielić się z Szanownymi Czytelnikami tem, co zdążyłem w krótkim czasie swej pracy zebrać jako materiały do ewentualnej specjalnej pracy z tej dziedziny, oraz przedstawić obecny stan rzeczy i tendencje panujące w jedynej tego rodzaju w Polsce Państwowej Szkole Muzycznej.

Przyznać muszę, że kiedy mnie powołano przed kilkoma miesiącami do kierowania S. M. O., jakkolwiek ten dział pedagogiki muzycznej nie był mi zupełnie obcy, podjąłem się tego trudnego zadania z pewnym lękiem, temwięcej, że łączy się ono z gruntowną reorganizacją tej placówki, ustaleniem zakresu nauki (programu), jej metodyki i t. d. Tem, co mnie najbardziej napawało lękiem, była świadomość, że:

3) „Bard Nadwiślański nad brzegami Duransy i Rodanu” Antoniego Alfonsa Starzyńskiego.

ociemniałość całkowita czy częściowa jest niezmiernie poważną przeszkodą w uczeniu się wogóle, a w szczególności muzyki.

Praktyka wykazała jednak coś wręcz przeciwnego: postępy ociemniałego ucznia, muzycznie normalnie uzdolnionego, przy umiejętnie poprowadzeniu go przez pedagoga, mogą iść równolegle z postęпами równie uzdolnionego ucznia widzącego, oczywiście pod warunkiem, że uczeń ociemniały będzie sumiennie pracował. Tu chciałbym podkreślić pewną zasadniczą rzecz: pedagog-muzyk, chcący podjąć się nauczania ociemniałych, musi bezwarunkowo być pedagogiem z Bożej łaski, wytrawnym, doświadczonym i, co może najważniejsze, mieć ogromne zamiłowanie i zapał do swego zawodu, gdyż jest to praca niezwykle ciężka, a nawet z natury rzeczy musi być bardzo ofiarna. Kapitalnem zagadnieniem w nauczaniu muzyki ociemniałych — jest oczywiście sprawa nut.

Istnieje, jak wiadomo, system Braille'a (wynalazca systemu L. Braille, Profesor Instytutu Ociemniałych w Paryżu, ur. w 1809 roku, zmarł w 1852 r.), wprowadzony definitywnie w użycie w 1834 roku i w zupełności zastępujący normalne pismo — druk. System ten wykorzystany został również do nauki poznawania, pisania i czytania nut. Polega on na wykluwaniu zwykłym szydłem (rysykiem) sześciu (2×3) pionowo uszeregowanych wypukłości (punktów):



Przez zastosowanie około stu różnych kombinacji z tych sześciu punktów, otrzymujemy cały system nutowy z jego wartościami, znakami chromatycznymi, podziałem taktu, oktav, znakami dynamicznymi, agogicznymi, aplikaturą, registracją (w organach), oznaczeniem pozycji lub tempa.

System ten jednak nie oparty jest na pięciolinii, jak to ma miejsce w nutach normalnych, t. zw. czarnych. Linje, używane w normalnych nutach, zastępujemy w systemie Braille'a temi samymi punktami, określającymi odpowiednią oktawę danego dźwięku, na przykład małą, wielką, razkreślną i t. d.

Punkty oznaczające oktawę, do której dany dźwięk należy, stawiamy z lewej strony nuty.

Przykład: oznacza "C"

Punkty, oznaczające wartość nuty, stawiamy pod nią:

Przykład: $\begin{matrix} \bullet & \bullet & \bullet \\ \cdot & \cdot & \bullet \\ \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix}$ oznacza C", „całą" lub „szesnastkę".

Tak samo postępujemy z określeniem prawej, lub lewej ręki (dla pianistów, organistów), znaków chromatycznych i t. d.

W początkach jednak nauki grania na jakimkolwiek instrumencie, stosuje się zwykły system dyktanda muzycznego, który w pewnych wypadkach (np. półociemniałości) musi być stosowany przez cały czas nauki, ponieważ półociemniaci z wielką trudnością opanowują czytanie nut Braille'a, będąc pozbawionymi możliwości wyczuwania znaków punktowych przez dotyk. Jest to pod tym względem najcięższy rodzaj ociemniałości.

Jak się odbywa sama nauka?.. W rzeczywistości niewiele różni się ona od nauczania t. zw. pełnozmysłowych (widzących) uczniów. Stosuje się jednak w pewnych rzeczach nieco odmienną metodę, aniżeli przy nauczaniu widzących. Zaznaczyć należy, że wśród niewtajemniczonych utarło się, nie wiem na czym oparte mniemanie, że ociemniały obdarzony jest wyjątkowym słuchem i pamięcią. Otóż — ani jedno, ani drugie. Szczególniej, jeśli mówić będziemy o słuchu, to nie widzę żadnej absolutnie różnicy między niewidomymi a widzącymi uczniami, natomiast pamięć mają ociemniaci bardziej zaostrzoną z tej prostej przy czyny, że o ile jest to ociemniały od urodzenia, to zmuszony jest od dzieciństwa uczyć się wszystkiego na pamięć, wskutek czego dyspozycja ta wyostrza się u niego bardziej niż u człowieka t zw. pełnozmysłowego. Jak już powiedziałem, nauczanie ociemniałych odbywa się tak samo, jak i widzących, z tą jednak różnicą, że na przykład przy ustawianiu rąk u pianistów, skrzypków lub wiolonczelistów, nauczyciel nie może uczynić tego zapomocą pokazania (demonstracji), a tylko przez bezpośrednie ułożenie rąk lub palców.

W miarę tego, jak uczeń zapoznaje się z klawiaturą fortepianu lub z innym instrumentem, otrzymuje on pierwsze zasadnicze wiadomości, dotyczące techniki danego instrumentu, ucząc się jednocześnie zasad muzyki i solfeżu. Jest on stopniowo uczony (opisowo lub przez przykłady) stosowania różnych środków, prowadzących do rozwijania techniki, jednocześnie uczy się wykonywać odpowiedniej trudności utwory muzyczne. Wyostrzona z przytoczonych wyżej powodów pamięć, pozwala ociemniałemu uczniowi dokonywać rzeczy, które w normalnej szkole wzbudziłyby zapewne sensację. Naprzykład jest to prawie normalnem zjawiskiem, że średnio uzdolniony uczeń opanowuje

pamięciowo 2—3 stronicowy utwór (czarnych nut) lub równej długości ćwiczenie w ciągu jednej lekcji, trwającej 45 minut. Każdy zaś prawie pianista (organista) może z najzupełniejszą dokładnością zagrać każdy utwór, grając (ćwicząc) kolejno prawą lub lewą ręką, wszystko oczywiście na pamięć.

Z przeprowadzonych przez piszącego te słowa doświadczeń, byłby do zanotowania fakt przygotowania przez ociemniałego ucznia klasy fortepianowej akompanjamentu do 2-ch utworów solowych w rekordowym czasie i wspólne wykonanie tych utworów na publicznej produkcji. Wykonanie ociemniałego akompanjatora, niczem nie różniące się od prestacji widzącego, odznaczało się jeszcze niezwykłą precyzją wykonania oraz wyjątkowem dostosowaniem się, a nawet „łapaniem” gubiącego się z tremy solisty.

Pozatem w nauczaniu ociemniałych stosowany jest system „zadawania” już przebraille’owanych (przepisanych) utworów-ćwiczeń. „Zadanie” polega na tem, że uczeń musi na następną lekcję przygotować zadany utwór na pamięć, co z reguły prawie nie zawodzi. Piszący te słowa już oddawna i z powodzeniem stosował ten system również przy nauczaniu widzących.

Różnica w nauczaniu ociemniałych a widzących polegałaby chyba głównie na tem, że ociemniały z racji swego upośledzenia, otrzymuje zwiększoną ilość godzin tygodniowo (2 do 3-ch razy).

Jeszcze i na tem polegałaby różnica, że kształcenie ociemniałego jest bardziej wszechstronne, aniżeli ucznia widzącego. Pomijając b. staranne nauczanie solfeżu, wszystkich przedmiotów teoretycznych (w specjalnym zakresie), emisji głosu, oraz obowiązkowego dodatkowego fortepianu i chórów, każdy uczeń może dodatkowo studjować kilka różnych instrumentów, uczyć się stroicielstwa i korekty fortepianów lub pianin, co nie jest rzadkością wśród uczniów S. M. O.

Jak już wspomniałem, ociemniali nie odznaczają się ani specjalnym słuchem, ani innemi osobliwemi zdolnościami; są oni, jak i pełnozmysłowi ludzie, mniej lub więcej uzdolnieni i przeważnie pokonywują wszelkie trudności wytrwałością i pracowitością.

W tej chwili, poza nielicznymi wyjątkami, niema w S. M. O. wybitniejszych talentów. Gdyby nawet były, to zdaniem mojem, ażeby być w porządku ze swoim sumieniem i nie negując bynajmniej pewnych możliwości rozwojowych równie dobrze u ociemniałych jak i widzących, należy z całą stanowczością zwalczać niezdrowe dążności wśród niektórych ociemniałych do sławy i kariery artystycznej, która jeszcze w większym stopniu u nich, niż u widzących muzyków, musiałaby być

usiana cierniami beznadziejnej walki, jaką częstokroć prowadzić muszą o swoje pozycje i byt największe potęgi muzyczno-wirtuozowskiego świata.

Natomiast wszystkie wysiłki, związane z kształceniem ociemniałych na muzyków, skierowane być winny w kierunku zapewnienia im wszechstronnej fachowości, która zapewniłaby im niezależny byt, a przez to złagodziłaby ciężki los upośledzonych, częstokroć za cudze winy cierpiących jednostek.

Jan Niwiński

Przypisek Redakcji: Jak się dowiadujemy, Instytut Ociemniałych w Warszawie zorganizował specjalny kurs czytania nut systemem Breille'a. Lektje odbywają się już w lokalu Instytutu, Plac Trzech Krzyży Nr. 4/6. Dla muzyków - fachowców, pragnących poświęcić się pedagogice muzycznej dla ociemniałych, lektje te są bezpłatne.

POLSKA „MUZYCZNOŚĆ” I „MUZYKALNOŚĆ”

(Artykuł dyskusyjny).

Zdawaćby się mogło, że sprawa... zapieczętowana, że wygrała ta strona, która głosi z uporem polską niemuzyczalność... Trzebaby się jednak umówić przedewszystkiem, co nazywamy muzyczalnością. Tytuł niniejszych rozważań zapożyczony od Mickiewicza, który miłośnictwo muzyki nazwał „muzyczalnością”, a praktykowanie muzyczne, czynny udział w muzyczkowaniu — „muzyczalnością”. Ta terminologia, to przecież — fantazja poety, z nonszalancją rzucone niegdyś słowa, a jednak dosadnie charakteryzują one naszą muzyczną rzeczywistość.

Muzyczalność — skłonność do muzyki, potencjalność muzyczna bez kultury, bez wprowadzenia w stan czynny. Muzyczalność pojmowana jest naogół niejednolicie. Zazwyczaj pojęcie to łączymy z muzyczkowaniem w przeróżnych postaciach — śpiewaniem, grą na instrumencie, śpiewem chóralnym wielogłosowym, przyczem to praktykowanie muzyczne, stopień jego doskonałości bywa miarą muzyczalności jednostki, a powszechność muzyczkowania wraz ze stopniem doskonałości — miarą muzyczalności gromady. Mickiewiczowska „muzyczalność” jest w znacznym stopniu uzależniona od czynników, poza muzyką stojących, oddziaływujących jakby przypadkowo na powszechne kultywowanie muzyki. Do takich czynników zewnętrznych, oddziaływujących niewątpliwie w kierunku pogłębienia kultury muzyczej, należy zali-

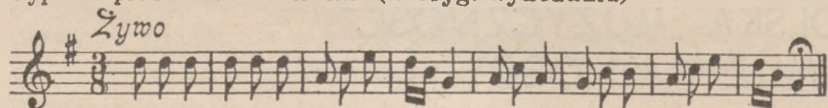
czyć muzykę liturgiczną, uprawianą w świątyniach. Brak organów, w cerkwi musiał wpłynąć na wzbogacenie cerkiewnych dzwonów, a przede wszystkim na rozbudowanie chóru cerkiewnego w kierunku wielogłosowości.

Wpływ śpiewu cerkiewnego musiał się zaznaczyć w sposobie śpiewania powszechnego również i poza cerkwią.

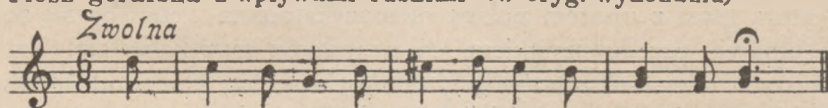
Wskutek wielowiekowego, niezmiennego stosowania oddziałał na sposób wypowiedzania się melodją, której charakter wymaga tła harmonicznego, właściwego dla chorału. Pieśni ludowe tych krajów, w których cerkiew zaszczerpiła wielogłosowość, różnią się wskutek tego od pieśni innych ludów, które kultury śpiewu wielogłosowego nie posiadają.

Stąd też pieśń ludu ziem polskich jest w znacznej przewadze typową pieśnią solową.

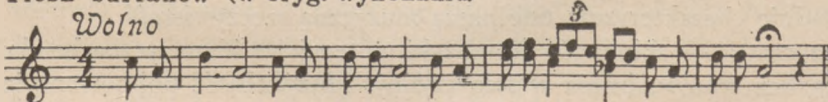
Typowa piosenka mazurska (w oryg. wykonaniu)



Pieśń góralska z wpływami ruskimi (w oryg. wykonaniu)



Pieśń burłaków (w oryg. wykonaniu)



Poza powszechną muzykalnością praktyczną, należy rozróżnić inny jej rodzaj, który ma za podstawę pierwiastki twórcze i przejawia się w bogactwie odmian pieśni i tańców, tworzonych przez gromadę.

Ten rodzaj muzykalności gromady mniej był dawniej zależny od zewnętrznych czynników kultury, natomiast ściślej był związany z uzdolnieniami przyrodzonymi, czy też etnicznymi predyspozycjami. O przeciętnej muzykalności sfer mieszczańskich, czy inteligenckich świadczy oczywiście pierwszy rodzaj muzykalności w naszym ujęciu, a więc mniarodajne tu będzie muzykowanie amatorskie indywidualnie lub w zespo-

łach, a dalej — zainteresowanie muzyką, frekwencja na koncertach i t. p.

Co się tyczy jednostki, to i tu wchodzi w grę rozmaite przejawy muzykalności, a mianowicie: słuch, poczucie rytmu, pamięć muzyczna i wreszcie — miłośnictwo muzyki. Miłośnictwo muzyki (Mickiewiczowska „muzyczność”), przejawiające się w potrzebie jej słuchania i czynnego w niej udziału w najrozmaitszych formach indywidualnych i zbiorowych, jest zagadnieniem, które nas musi interesować przede wszystkim ze społeczno-wychowawczego punktu widzenia. Ważność zagadnienia tem się jaśniej zaznaczy, im więcej uwagi poświęcimy oddziaływaniu muzyki na słuchacza i przeżywaniu zbiorowemu muzyki, jakie daje śpiew chóralny i gra w zespole instrumentalnym.

Żadna ze sztuk pięknych nie posiada tej wielkiej wartości w bezpośrednim oddziaływaniu na psychikę ludzką, jak muzyka. Sztuka to szczególna. Jakże niepodobna do plastycznych sztuk, czy do słowa, ujętego we władanie sztuki, które operuje konkretnymi przedmiotami lub pojęciami.

Muzyka jest bezprzedmiotowa. Nie znaczy to jednak, żeby nie zawierała treści, bo choć w niej nie znajdujemy konkretnej myśli, określonego przedmiotu, to przecież wypowiada się w niej człowiek, zarówno twórczo jak i odtwórczo. Wypowiada się właśnie dzięki bezprzedmiotowości muzyki — subtelnej, choć niedokładnie, czy nie dość uchwytnie. Tu właśnie kryje się czar muzyki, a bezpośredniość jej oddziaływania ma niemal przyrodnicze uzasadnienie.

Materja muzyki — rytm musi bezpośrednio na duszę oddziaływać, skoro o tętnie bijącego serca stanowi. Materja muzyki — dźwięk, musi poruszyć psychicznie, skoro o westchnieniu, wołaniu i okrzyku stanowi wysokością swoją, barwą i dynamiką.

Materja muzyki — akord, musi oddziaływać na duszę, skoro niezwiązany nawet z innymi, sam jeden — nastrój wprowadza swoim majorowym czy minorowym trybem. Praktyczne uprawianie muzyki, którego powszechność stanowi o muzykalności gromady, dostępnejsze jest i mniejszej wymaga sprawności, niż uprawianie sztuk plastycznych. W materjałe muzycznym prosta zupełnie pieśń zawierać może wszelkie wartości dzieła sztuki, które przemówi nietylko w doskonałej, artystycznej interpretacji, ale (w mniejszym wprawdzie stopniu) również i w dyletanckim wykonaniu.

Ktokolwiek więc stawia sobie za zadanie w pracy społeczno-wychowawczej poszerzenie dusz, winien czuwać nad tem, by się polska „muzyczność” zamieniała na praktyczną „muzykalność”.

T. Mayzner

NA MARGINESIE AUDYCJI „MŁODZIEŻ CAŁEGO ŚWIATA ŚPIEWA”

Przy dyrekcji Polskiego Radja w Warszawie czynne jest t. zw. Biuro Studjów, które między rozlicznymi obowiązkami, związanymi ze studjowaniem skutków działania radja, chwyta głosy krytyki o nadawanych audycjach, głosy z całego świata. Niżej podpisany, kierownik chóru Rady Szkolnej m. st. Warszawy, zwrócił się do Biura Studjów z prośbą o przekazanie mu głosów krytyki w związku z występem chóru młodzieży szkół powszechnych w dniu 27 października r. b. w audycji „Młodzież całego świata śpiewa”. Pozwalam sobie niniejszą notatką zająć uwagę Szanownego Czytelnika z tego względu, że Polskie Radjo, ogłaszając występ chóru, który prowadzę, nazwało go „reprezentacją Polski” na tej międzynarodowej audycji.

Gdyby nie ta okoliczność, to oczywiście, nie mówiłbym o rzeczy, która się łączy z moim działaniem. Oczywiście, nie szepnę ani słówka własnego o wykonaniu pieśni przez chór moich młodych przyjaciół. Ponieważ jednak tak poczytne pismo, jak „I. K. C.” zahaczyło repertuar, a uczyniło to w sposób mało sumienny i całkiem niefachowy, zmuszony jestem co nieco w tej sprawie wyjaśnić.

Niewątpliwie przypominają sobie Szanowni Czytelnicy, że w końcu ubiegłego roku ogłaszał „Śpiew w Szkole” wspólną audycję trzech chórów międzyszkolnych: z Krakowa, Katowic i Warszawy. Audycja ta, jak się później okazało, posłużyła dyrekcji P. R. do wyeliminowania tego chóru, który miał wystąpić dn. 27 października. Wybór dokonany został oczywiście bez wiedzy kierowników trzech tych chórów, a dokonała go specjalna Komisja rzeczoznawców-muzyków. O tem, że odbywa się jakakolwiek ocena z dalszym, realnym planem, nie wiedział żaden z chórów, ani kierowników.

Do udziału w międzynarodowej audycji wyznaczony został przez Komisję P. R. chór warszawski, czego kierownik chóru warszawskiego wcale nie identyfikuje z zakwalifikowaniem „najlepszy”...

Repertuar, który miał być przygotowany przez warszawiaków, wybrany był przez tę samą Komisję P. R., która dokonała eliminacji. Wybrano: 1) mazurską pieśń weselną „Jabłoneczkę”, 2) Krakowiaka „Góralu od Żywca i 3) Kołysankę mazurską „Kaczor”. W czasie omawianej audycji warszawiacy odśpiewali owe trzy pieśni, uznane za charakterystyczne dla polskiej pieśni ludowej i dlatego właśnie wybrane. Jak wywiązali się ze swego zadania — nie mnie, oczywiście, sądzić. Słuchacze, a w ich liczbie — Szanowni Czytelnicy zakwalifikowali wykonanie według swego zdania. „I. K. C.” nie zakwalifikowało wykonania, ale „wsiadło” na Warszawę, która „musiała i tym razem popsuć” rzecz całą, wybierając... pieśni „z nad Wołgi”. Nicby w ataku poczytnego pisma I. K. C. nie było złego, gdyby chciało zwymyślać wykonanie pieśni, lub ich układ, bo byłoby to sprawą gustu, a o guście niema co dyskutować. Jeżeli jednak poczytne pismo świadomie przemilcza wykonanie krakowiaka i mazura, a mówi wyłącznie o Kołysance mazurskiej, zaznaczając przytem, że zalatuje „wschodniemi” i „nadwożańskimi” melodjami,—to jest w tem po pierwsze—niesumiennosc, powtóre — niewiedza. Niesumiennosc, bo przez świadome prze-

milczenie, kłamliwą jest recenzja. Niewiedza, bo charakter narodu, a nawet regionu bardzo wyraźnie zaznacza się w kołysankach, a wybrana przez P. R. kołysanka mazurska jest arcy-mazurską. Nonsensein jest twierdzenie recenzenta poczytnego (nie warszawskiego) pisma, że „Kołysanka” jest międzynarodowa w swej treści. Jest ona międzynarodowa jedynie w swej formie, lecz nigdy w treści muzycznej.

Bardzo jest oczywiste dla każdego, kto czytał recenzję, o której mowa, że nie jest ona pisana atramentem, lecz żółcią, wylaną niesłusznie na „warszawistów”. Ale, żeby tylko niesłusznie! Nieumiejętnie! Należało raczej naubliżyć wykonaniu i opracowaniu harmonicznemu (byłoby to — powtarzam — nie do obrony, bo byłoby rzeczą gustu).

Skoro się jednak „fachowo” zjeżdża, to jużby należało uniknąć takich błędów, jak profanistyczna terminologia, polegająca na niewłaściwym stosowaniu terminu „unison”, „molowe tony” (nieistniejące w muzyce) i t. p. Przedewszystkiem zaś nie należy w krytyce muzycznej załatwiać porachunków międzymiastowych, ani też kontynuować antagonizmu międzydzielnicowego, który, zdawać by się mogło, skonał już po niesławnym byciu! Ażeby dać pełny obraz ankiety Biura Studjów, wspomnimy, że serdeczne, ni ilet słowa nadesłali cudzoziemcy — holendrzy, niemcy, ze wskazaniem nazwisk i adresów. Dwa zaś listy od naszych rodaczek z kraju, przepojone były złośliwościami, w których biedni „warszawiści” w czambuł byli wyklinani, nie tylko za śpiew w audycji z 27-go października, ale zato, że wogóle mówią i muzykują. Dwa listy, o których mowa, były, jak przystało stylowo anonimowe.

Tadeusz Mayzner

NA ŚMIERĆ PROF. WŁADYSŁAWA MACURY

A na tym grobie, wspólnym domie,
niechże mi wicher gałązki łomie,
gałązki zwiędłe, zeschnięte, kruche
w jesienną, deszczną zawieruchę.

Taksamo będę słucał w grobie,
jak deszcz po świecie pluszcze sobie —
jak słucham deszczu za tą ścianą
i wiem, że znów się zbudzę rano.

Niechże mi rano słońce świeci,
niech świeci jasno, mocno grzeje;
na grób niech przyjdą moje dzieci
i niech się jedno z nich zaśmieje...

(St. Wyspiański: „Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić”)

Duch artysty, świętej i pracowitej pamięci Władysława Macury, nadślucać będzie jesiennej deszczowej zawieruchy w macierzystym Cieszynie. Spracowane jego serce otuliła ziemia śląska. Powrócił — zmęczony trudnemi drogami artysty — z wielkiego huczącego miasta na odpoczynek wieczny. Smętnym uśmiechem jesiennego dnia witała i żegnała

jednocześnie rodzona ziemia śląska syna swego, który w wielkiej, dalekiej tęsknocie karmił się jej pieśniami i innych uczył te pieśni miłować.

W tym macierzyńskim uścisku rodzinnej ziemi znajdzie wreszcie ukojenie serce muzyka, skołatane i cierpiące wobec chłodu i obojętności życia. Kiedy go wśród nas nie stało — ścisnął nam nasze serca prawdziwy żal. Skąpi w uczuciu w gorączkowym, rozpędzonym życiu codziennym — wybuchamy żalem, gdy spadnie na nas mocny cios niepowrotnej straty. Przedwczesna siwizna Władysława Macury i jego serdeczny ból miały swoje źródło w tej obcości w stosunku do artysty i jego twórczenia. Serce twórcy można uleczyć tylko umiłowaniem jego twórczości, zwłaszcza gdy ta jest przepojona tęsknotą za rodzinnymi stronami.

W tęsknocie tej zbierał prof. Władysław Macura pieśni śląskie. Zebrał ich wiele, a wszystkie piękne, i drogie, i bliskie. Z motywów śląskich ułożył również suitę śląską na orkiestrę. Kochał i czuł urok pieśni ludowej głęboko, nie powierzchownie, od strony — jakby to powiedział Norwid — wewnętrznej jej dojrzałości. A dlatego, że kochał pieśń ludową i odczuwał jej piękno i jej w głębi śpiący smak — umiał trafić i do serc dzieci. Dziś, kiedy jesteśmy świadkami dopiero powstawania sztuki dla dzieci, nie możemy jeszcze należycie docenić wysiłków zmarłego artysty. Tej przedziwnej wnikliwości i znajomości duszy dziecka. I szlachetnego pragnienia dawania dzieciom rzeczy prawdziwie pięknych i prawdziwie artystycznych. „Opracowanie muzyczne Władysława Macury” — tak brzmiały zapowiedzi speakerów setki razy. Zawsze znaczyło to, że muzyka będzie najdoskonalszym uzupełnieniem audycji, a jakże często jej największą wartością, zawsze najdoskonalej zgodną z charakterem utworu i z radosnym oczekiwaniem dzieci. Było tych opracowań więcej niż setka.

Zmarły w dn. 10-ym listopada b. r. kompozytor, prof. Władysław Macura, urodził się 13 maja 1896 r. w Cieszynie. Studja muzyczne odbywał w Wiedniu pod kierunkiem profesorów Grädenera, Marxa, Mandyczewskiego i in. Pozatem ukończył muzykologję na uniwersytetach wiedeńskim i krakowskim. Prawie od dziesięciu lat pracował w Polskim Radjo w rozgłośni warszawskiej, jako muzyk i kompozytor. Zebrał wiele śląskich pieśni ludowych. Oprócz wspomnianej suity śląskiej napisał suitę huculską p. t.: „Zew trombity”. Dla jednego z teatrów regionalnych opracował „Wesele na Kurpiach”. W r. 1929 wystawiono w Operze Warszawskiej jego balet „Kleks”. Po śmierci artysty znaleziono w jego papierach gotową do wystawienia operę: „Zaczarowane koło”.

Nie jestem muzykiem. Nie będę pisał o jego twórczości fachowo. Napiszę tylko tyle, ile wiem i czuję.

Muzyka jego była doskonała. Tworzona przez serce, wspierane rzetelną wiedzą. Twarde warunki pracy stworzyła artystom współczesność. Wyczerpany trudem nad siły umarł Władysław Macura młodo. Zamknięty w sobie był, jakby nieśmiały, cichy i rozgoryczony. W końcu życia tworzył z trudem, bo... musiał zarabiać.

Kiedy umarł, w teczce jego znaleziono złamaną batutę. Dyrygował nią w audycji poprzedniego dnia.

Henryk Ładosz

NAUCZANIE ŚPIEWU W SZKOŁACH WŁOSKICH

Nauka śpiewu w szkołach włoskich wiele pozostawia do życzenia: stwierdzenie tego faktu spotykamy często we włoskich czasopismach pedagogicznych. Tak np. w „I Diritti della scuola” pisze Fr. Boldi: „Również i w nowych programach szkolnych śpiew i muzyka zajmują poczesne miejsce. Czytając piękne i niekiedy porywające słowa zawarte w zarządzeniach, odnoszących się do nauki śpiewu, możnaby naprawdę uznać, że Włochy to ziemia „dźwięków i poezji”. Jeżeli się jednak spojrzy na wyniki nauczania, co za rozczarowanie!

Przyczyną tego stanu rzeczy jest brak odpowiednich nauczycieli, zarówno w szkole początkowej, jak i średniej. Otrzymują oni tak niedostateczne przygotowanie w seminarjach, że wychodząc z nich, nie potrafią odczytać prostych melodyj. Coprawda, nawet, jeśli końcowy egzamin z muzyki i śpiewu wypadnie słabo, dyplom nie minie słuchacza, jeśli zdał szczęśliwie z matematyki lub literatury.

Jeśli — pisze Boldi — śpiew ma posiadać w szkole należne sobie miejsce, jeżeli program nie ma być literą martwą, śpiew powinien być traktowany narówni z innymi przedmiotami nauczania. W ustroju faszystowskim nie może istnieć prawo, o którego wykonanie nikt się nie troszczy.

Również i Giovanni Rossi jest zdania, że wykształcenie muzyczne nie jest we włoszech brane pod uwagę w takim stopniu, w jakimby na to zasługiwało. Rossi zdecydował się tedy wprowadzić nauczanie śpiewu na innych podstawach i dzieli się na łamach „I Diritti” z kolegami nabytymi doświadczeniem.

Próbował on mianowicie w jednej ze szkół rzymskich zastosowania do nauki śpiewu płyt gramofonowych. Przykłady, jakie podaje, nie dotyczą wszakże nauki systematycznej, lecz wprost przyswojenia sobie kilku pieśni, m. in. Ave Maria Schuberta przez zespół trzystu uczniów. Metoda postępowania była następująca: przedewszystkiem dyktowano uczniom treść pieśni, tak że znali ją już dobrze, przystępując do nauki śpiewu. Następnie powtarzano kilkakrotnie wobec zgromadzonej młodzieży — z wyłączeniem wszakże dzieci, nie posiadających słuchu muzycznego — całą płytę, poczem dopiero odbywała się właściwa lekcja śpiewu, której poszczególne momenty były następujące: 1) uczniowie powtarzali słowa pieśni, skandując je mocno i wyraźnie, lecz bez śpiewania.

choć synchronistycznie z płytą; 2) śpiewali możliwie wyraźnie jednocześnie z nastawioną płytą; w 3-im etapie chór odtwarzał całą pieśń, powtarzając poszczególne jej części, ilokroć to było potrzebne.

Według Rossiego po trzech lub czterech próbach młodzież opanowywała całkowicie łatwiejsze pieśni, śpiewając je w doskonałej harmonji z płytą, bez kierunku i pomocy nauczyciela.

Autor artykułu dochodzi do wniosku, że nauka śpiewu nie powinna przedstawiać trudności w szkołach, posiadających dobrego nauczyciela i odpowiednie pomoce mechaniczne. Uważa jednak, że tu zwyczajny fonograf nie może wystarczyć, nie posiada bowiem dosyć czystych tonów. Należałoby korzystać z gramofonów radiowych, w jakie coraz częściej szkoły się zaopatrują.

Większe obawy budzi raczej możność doboru płyt odpowiednich do nauki śpiewu w szkołach włoskich.

H. G.

K R O N I K A

W dniach 5 i 6 grudnia udał się do Berlina „Chór Dzieci Krakowskich”. Śpiew chóru tego, pod dyрекcją kol. J. Suwary, transmitowany był przez rogłóśnie niemieckie i polskie. Wycieczka ta, zorganizowana przez Akademicką Ligę Zbliżenia Międzynarodowego Młodzieży, jest rewizytą wycieczki młodzieży niemieckiej do Warszawy w maju r. b. W wycieczce niemieckiej wziął udział chór młodzieży Radjostacji Berlińskiej.

Karol Szymanowski otrzymał doroczną muzyczną nagrodę m. st. Warszawy. Szymanowski przebywa obecnie w Paryżu, w związku z wystawieniem „Harnasiów” w Operze Paryskiej.

Komisja doradcza muzyczna przy Ministerstwie W. R. i O. P. złożyła następujący wniosek Wydziałowi Szkół Powszechnych: Najodpowiedniejszą pomocą szkolną dla nauczycieli przy nauczaniu śpiewu w szkole powszechnej jest instrument o stałym stroju i ciągłym brzmieniu (np. fisharmonja walizkowa). W tych wypadkach, kiedy szkoła nie posiada środków na zakup takiego instrumentu, a nauczyciel dostatecznie włada skrzypcami, pomocą mogą być skrzypce. Pomocą szkolną winien nadto być stroik widełkowy „C” dwukreślne, oraz tablice z nutami pieśni: „Hymnu Państwowego”, „Pierwsza Brygada” i „Boże, coś Polskę”.

W listopadzie obchodził polski świat muzyczny 75-letnią rocznicę urodzin J. I. Paderewskiego. Sędziwy mistrz fortepianu i świetny kompozytor osiadł w swej cichej posiadłości w Morges w Szwajcarii, usunąwszy się zupełnie z życia politycznego. Nawet od kilku lat nie grywa publicznie, zdaje się, dzięki nadwątlonemu zdrowiu. W każdym razie projektowane koncerty, o których niedawno prasa sporo podawała wiadomości, nie doszły do skutku. Taksamo nie słyhać nic o nowych kompozycjach, co jest też szkodą niepomiarną dla polskiej kultury, bo dotychczas wydane utwory Paderewskiego no-

szą wszystkie bez wyjątku piętno wysokiego arcyzmu i klasycznego piękna i należą do najcenniejszych klejnotów polskiej twórczości muzycznej. Może nie od rzeczy będzie wspomnieć, że ostatni znany utwór Paderewskiego pochodzi z 1917 r. Jest to potężny, doskonale brzmiący, aczkolwiek dziś już nieaktualny hymn na chór z towarzyszeniem orkiestry p. t. „Hej, orle biały!”. Znakomitemu kompozytorowi, świetnemu pianiście, który na obu półkulach ziemi rozślawił imię Polski, i wielkiemu patryjocie złożyła hołd nie tylko Polska, ale i cały świat kulturalny.

Tegoroczna nagroda muzyczna miasta Warszawy przypadła w udziale Karolowi Szymanowskiemu. Trudno o wybór trafniejszy. Karol Szymanowski jest bezsprzecznie największym polskim kompozytorem doby współczesnej i zajmuje jedno z pierwszych miejsc między najznakomitszymi twórcami zagranicznymi. Jego dzieła, pełne niezwyklej głębi, tworzone w prawdziwie genialnym natchnieniu, świadczą o tem, że Szymanowskiego arcyzm stale rozwija się i wznosi w regiony najwyższej sztuki. Każde nowe dzieło przynosi nową wartość i w coraz bardziej oryginalnych formach się wyraża. Niema w utworach Szymanowskiego żadnych płytyzmi ani banalności, niema schlebiania gustom modnym, trudno też byłoby doszukać się naśladownictw stylistycznych, czy formalnych. Jest to muzyka bezkompromisowa, w najściślejszym tego słowa znaczeniu absolutna, wywodząca się z głębin filozoficznego przeżycia artysty. Przytem trzeba pamiętać, że Szymanowski sięgnął też w swej twórczości do pierwiastków muzyki ludowej polskiej, którą przepełnił własną indywidualnością, podnosząc ją do wyżyn najbardziej uduchowionego arcyzmu i krzewiąc jej piękno niepospolite wśród obcych.

Cała twórczość muzyczna współczesnej Polski, wszyscy nasi młodzi kompozytorowie doby dzisiejszej wpatrzeni są w Szymanowskiego, jak we wzór nieościgły i uważają go za swego duchowego przywódcę i kierownika. Naród polski dumny być musi z posiadania twórcy, którego dzieła w najbardziej kulturalnych środowiskach muzycznych całego świata wywołują podziw i entuzjazm dla polskiej muzyki. Jest on jej wcieleniem najdosłójniejszym i najszlachetniejszym od czasów Chopina. Toteż słusznie należała mu się nagroda miasta Warszawy, jako wyraz uznania i hołdu dla jego wzniosłej twórczości, z którą narazie nikt inny w Polsce mierzyć się nie może.

NOWE WYDAWNICTWA

EDMUND RYL — „Jak rozśpiewać dziatwę?”

Broszurka ta zawiera uwagi, dotyczące repertuaru szkolnych pieśni, oraz wzór ankiety, która, zdaniem autora, da możliwość umuzykalnienia klasy, upodobań muzycznych, a nadto ułatwi dobór pieśni dla wydawnictw odpowiednich dla danej klasy śpiewników. Str. 11. Cena egzemplarza 25 gr. Adres składnicy broszurki — E. Rył, kol. Marysin, poczta Śmierze, woj. Lubelskie.

TADEUSZ MAYZNER — „Z piosenką”. — Wyd. „Naszej Księgarni”.

Nowy ten śpiewnik zawiera 10 pieśni na trzy głosy równe. Pieśni te (oryginalne i ludowe z różnych regionów) przeznaczone są dla chórów starszych klas szkoły powszechnej, dla gimnazjów, oraz dla chórów szkolnych międzyklasowych.

NASZ DODATEK MUZYCZNY

Dodatek muzyczny do niniejszego numeru zawiera między innymi marsz XVI Warszawskiej Drużyny Harcerskiej, której tekst mógłby być w razie potrzeby dostosowany z odpowiednimi zmianami do marsza innej jakiejś drużyny. Zawołanie drużyny XVI — „Klaw-Boy!” — należałoby oczywiście zmienić, choćby na „Czuj-duch!”.

Mimo, iż marsz ten jest własnością XVI Warsz. Drużyny, „wycyganiliśmy” go i zamieszczamy jako dodatek muzyczny, ze względu na pomysłowość rytmiczną i rzetelny humor całej pieśni, wyjątkowo udanej. Autor zakonspirował się, to też nazwiska jego nie ujawniamy.

OD REDAKCJI. W poprzednim, 3-cim numerze „Śpiewu w Szkole” dodaliśmy nuty układu instrumentalnego pieśni „Leguny chcą raj”. Pieśń ta nadaje się oczywiście jedynie do użytku w świetlicach pozaszkolnych (dla dorosłych), na co zbyt mały położyliśmy nacisk, omawiając dodatek w Nrze 3.

REDAGUJE KOMITET

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

ZA TREŚĆ OGŁOSZEŃ REDAKCJA NIE ODPOWIADA