

PROBLEMY ORKIESTROWE W SZKOLE

II.

W pierwszej części naszych rozważań zajmowaliśmy się przedewszystkiem instrumentami smyczkowymi. Obecnie wypada zastanowić się nad rolą instrumentów dętych w orkiestrze szkolnej. Aby wykluczyć wszelkie nieporozumienia, muszę zgóry zaznaczyć, że nie mogą tu wchodzić w rachubę stosunki i możliwości w szkole powszechnej, lecz tylko może być mowa o orkiestrze w szkole średniej lub ewentualnie zawodowej.

Instrumenty dęte mogą w orkiestrze szkolnej służyć dla dwóch celów zasadniczych. Albo są one uzupełnieniem i dopełnieniem instrumentów smyczkowych, albo też stanowią osobną grupę dla siebie, a wówczas wchodzi w skład zespołu, zwanego orkiestrą dętą. Zanim przystąpimy do rozważań nad warunkami i celami użycia dętych instrumentów, musimy wyraźnie zaznaczyć, że sprawa wprowadzenia instrumentów dętych do szkoły ma wiele poważnych przeciwników. Nie ulega wątpliwości, że gry na instrumentach dętych nie należy rozpoczynać w wieku zbyt wczesnym, ani też nie należy jej uprawiać zanadto forsownie. Szczególnie niebezpiecznymi dla zdrowia mogą się okazać instrumenty blaszane, w pierwszym rzędzie trąbki i waltornie. Zasadniczy zakaz gry na instrumentach dętych dla młodzieży nie miałby jednak racji bytu. Prawda leży, jak to bardzo często bywa, pośrodku. Wszelka przesada, w którą młodzież wpada tak łatwo, może prowadzić do niepożądanych rezultatów. Doświadczenia jednak, jakie poczyniono w szkołach, a głównie z elewami orkiestr wojskowych, nie wykazały poważniejszych szkód dla zdrowia, o ile nauka gry na instrumentach dętych jest prowadzona racjonalnie i bez przesadnego forsowania ćwiczących się w grze.

Oczywiście sprawa racjonalnego szkolenia w grze na instrumentach dętych nie jest w naszych warunkach taka prosta, jakby się zdawało. Przedewszystkiem odczuwa się ogromny brak odpowiednich instruktorów. Tylko bardzo nieliczny procent uczniów pobiera naukę racjonalnie w dobrych szkołach muzycznych. Kierownikami orkiestr szkolnych, podobnie jak i wszelkiego rodzaju orkiestr fabrycznych, robotniczych i t. d., są przeważnie byli podoficerowie z orkiestr wojskowych, nieraz dobrzy rutyniści i praktycznie biegli wykonawcy, nie mający jednak ani doświadczenia w postępowaniu z młodzieżą, ani odpowiedniego wykształcenia, a co zatem idzie, nie znający metod nauczania. Mimo tych wad nie można się niemal obywać bez tego rodzaju instruktorów w orkiestrach szkolnych. Nie wiem bowiem, czy znalazłoby się wielu nauczycieli, nawet z ukończonym kursem muzycznym, którzy potrafiliby prowadzić naukę gry na instrumentach dętych. Tymczasem tacy rutynowani muzycy wojskowi dadzą sobie z łatwością radę z instruowaniem w grze na wszystkich najważniejszych instrumentach orkiestralnych. Ze względu jednak na wady, jakie zazwyczaj posiadają, obecność i współpraca nauczyciela śpiewu, a równocześnie opiekuna orkiestry na wszelkich lekcjach i próbach orkiestry jest nieodzowna. Nie potrzebuję osobno podkreślać, że od takiego nauczyciela ma władza przełożona prawo wymagać pogłębionej, chociażby przynajmniej teoretycznej znajomości problemów orkiestralnych. Okazję do zaznajomienia się z nimi ma rokrocznie pewna ilość nauczycieli na specjalnych kursach, urządzanych w Wakacyjnem Ognisku Muzycznym w Krzemieńcu. Oczywiście wszyscy zdajemy sobie doskonale sprawę z tego, że doszkolenie tego rodzaju nie jest wystarczające i tylko praca osobista nauczyciela może go doprowadzić do rezultatów poważnych. Przechodząc do sprawy gry na poszczególnych instrumentach, weźmiemy pod uwagę przedewszystkiem instrumenty, wchodzące w skład t. zw. orkiestry symfonicznej. Zainteresuje nas tu przedewszystkiem flet i klarnet. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby uczniowie kilkunastoletni uczyli się gry na tych instrumentach. Nie absorbują one ani zbyt-
 nio płuc, ani nie działają szkodliwie na funkcje przepony brzusznej. Poza-
 tem są to instrumenty stosunkowo nietrudne. Dla celów orkiestry szkolnej może pilny i dość zdolny uczeń w przeciągu względnie krótkiego czasu nabrać wystarczającej wprawy. Zwłaszcza fleciści uczą się bardzo szybko gry na tym ważnym w orkiestrze instrumencie. Wprowadzenie fletu do orkiestry nietylko urozmaica jej brzmienie, ale wzmacnia siłę skrzypiec w wysokich pozycjach. Niezmiernie pożytecznym instrumentem w orkiestrze szkolnej jest też

klarnet, dzięki swej barwie dźwięku, ogromnej ruchliwości i rozległej skali. Zazwyczaj używa się dwóch klarnetów dla utrzymania równowagi brzmienia w orkiestrze. Użycie jednego klarnetu, grającego unisono z pierwszymi skrzypcami, podczas gdy drugie skrzypce — jak się często zdarza — postępują o tercję niżej od pierwszych, podważyłoby równomierność pełni brzmienia. Gra na klarnecie wymaga pilnego ćwiczenia dla osiągnięcia biegłości technicznej. Poza tem dość znaczną trudność sprawia t. zw. *emboûchure*, czyli zadęcie, od którego w pierwszym rzędzie zależy szlachetność brzmienia tego instrumentu, z którego umieli wydobyć cuda wielcy kompozytorowie, jak Weber, Wagner, Karłowicz. Technikę palcowania młodzi ludzie pokonują stosunkowo bez większych trudności. Widziałem wielu uczniów gimnazjalnych, a zwłaszcza młodych, kilkunastoletnich elewów orkiestr wojskowych, którzy imo niedługich studiów zadziwiająco dobrze grali na klarnecie. Utwierdza mnie to w przekonaniu, że propagowanie tego szlachetnego instrumentu w orkiestrach szkolnych jest w zupełności uzasadnione. Muszę tylko jaknajenergiczniej przestrzec przed uczeniem się gry na klarnecie i flecie na podstawie tabel palcowania, jakie się znajdują w używanych ogólnie szkołach gry dla samouków. Wynikają z tej nauki, niepopartej praktycznymi przykładami, przykre nieporozumienia co do czystości intonacji i szlachetności brzmienia instrumentów.

O obojach i fagotach, nieodzownych w wielkich orkiestrach symfonicznych, możemy w tym związku przyczynowym nie mówić, ponieważ instrumentów tych w orkiestrach szkolnych niemal nie spotyka się.

Sprawa instrumentów dętych blaszanych w orkiestrach szkolnych budzi poważniejsze wątpliwości niż te, któreśmy dopiero co poruszyli. Gra na tych instrumentach wymaga w młodym wieku wielkiej ostrożności ze względu na zdrowie grających. Znałem ucznia bardzo zdolnego, który kierując się fałszywą ambicją, tak sforsował się przy grze na trąbce, że wpadł w ciężką chorobę płuc. Niezawodnie zdarzają się podobne wypadki też pomiędzy elewami orkiestr wojskowych, a chociaż należą one do rzadkości, to jednak ostrożność jest tu wskazana.

Największe znaczenie dla orkiestr, czy zespołów symfonicznych mają oczywiście waltornie. Waltornia jest instrumentem bardzo trudnym, mimo pozornie łatwego palcowania. Główną trudność stanowi tu szlachetność i czystość zadęcia i umiejętność trafiania tonów. Prawdziwie dobrych waltornistów spotyka się nawet w wielkich orkiestrach symfonicznych nie wielu. Oczywiście w uczniowskiej orkiestrze nie będą wymagania dla waltornistów zbyt wysokie i zapewne ograniczą się do

wytrzymanych tonów lub do łatwego akompanjamentu, mimo tego jednak wymaga waltornia pilnego ćwiczenia, jest to bowiem instrument, który w rękach, a raczej ustach mało doświadczonych przyczynia się walnie do fałszów, które tak często czynią produkcje orkiestr szkolnych nie do zniesienia. W orkiestrach dętych wprowadzono zamiast waltorni łatwe instrumenty o mało szlachetnem brzmieniu t. zw. alty (zazwyczaj w stroju Es). Użycie tych instrumentów w zespole symfonicznym jest pod żadnym pozorem niedopuszczalne już choćby z tego względu, że brzmienie altów nie łączy się z brzmieniem instrumentów smyczkowych.

Dalszym instrumentem wielkiej wartości dla orkiestry symfonicznej jest trąbka. Blasku tego instrumentu we wszelkiego rodzaju sygnałach, zawołaniach bojowych, pobudkach nie zastąpi żaden inny instrument. Trąbka jest właściwie instrumentem nietrudnym, wymaga jednak wielkiej wytrzymałości i silnych płuc u grających, a ze względu na swój charakter solowy i na swoje brzmienie silne i przenikliwe, które w forte przebija się z łatwością ponad całą orkiestrę, stawia wykonawcy poważne wymagania pod względem czystości. Grający na trąbkach mają bardzo często fałszywą ambicję w atakowaniu wysokich tonów, które są na trąbce trudne do wzięcia. O ile te usiłowania nie są poparte racjonalnem szkoleniem, to pomijając możliwość utraty zdrowia, kończą się zwykle fatalnie. Tacy trębacze manierują się; nie umieją grać w piano, w forte biorą wysokie tony krzykliwe, a bardzo często nieczysto, w rezultacie zaś wyradzają się w nieznośny typ muzykantów, niezdatnych do uczciwej pracy w orkiestrze. Pozatem muszę zwrócić uwagę, że zazwyczaj w orkiestrach szkolnych i amatorskich używają trębacze nie prawdziwej trąbki, lecz stosowanego przeważnie w dętej orkiestrze kornetu. Kornet jest wprawdzie instrumentem łatwiejszym od trąbki, zwłaszcza o ile chodzi o rejestr najwyższych tonów, brzmienie jego jest jednak mało szlachetne, niskie tony wogóle są słabe i bezdźwięczne, średnica zaś nie może się co do blasku i barwy mierzyć z trąbką. Co prawda dla orkiestry szkolnej wystarczy w zupełności kornet, zwłaszcza o ile będzie na nim grać uczeń, należący do kapeli dętej, uważałem jednak za swój obowiązek podkreślić tę różnicę już choćby ze względów czysto teoretycznych.

Ostatnim instrumentem blaszanym, mogącym nas interesować, będzie puzon, zwany też z włoska *via* Niemcy trombonem. Prawdziwie wartościowy jest tylko puzon cugowy (wysuwalny, wyciągalny). Jest to instrument bardzo trudny, wymagający długich studiów. Niestety, wątpię, czy znajdzie się w którejś z orkiestr, o jakie nam tu chodzi, ta po-

tężna trąba o szlachetnem, cudownem brzmieniu. Zazwyczaj, przynajmniej w orkiestrach amatorskich, spotykamy puzony wentylowe. Są to właściwie trąby basowe, zbudowane nakszałt puzonu, nieszlachetne, ordynarne, zimne w brzmieniu, ale łatwe do opanowania instrumenty, które od biedy mogą oddać usługi w zastępstwie prawdziwych puzonów.

Omówiwszy poszczególne instrumenty orkiestry, chciałbym bodaj w kilku słowach wspomnieć o rozmaitych kombinacjach instrumentalnych w zespołach orkiestralnych. Wspomniałem już, że klarnety występują zwykle parami. Dla fletów należałoby postawić to samo wymaganie. Zazwyczaj jednak spotyka się tylko jednego flecistę, który do tego gra też w niektórych miejscach na małym flecie (piccolo). Z tem pikolem dzieje się wiele humorystycznych nieraz nadużyć, kiedyto niedoświadczeni dyrygenci orkiestr każą grać fleciście na małym flecie w miejscach najmniej stosownych, przez co wywołują nieznośne dla ucha „efekty”. Przestrzegam więc!

Waltornie, podobnie jak klarnety, dopraszają się pary. Wprowadzenie jednej waltorni dlatego, że przypadkowo ktoś na niej gra, mija się z celem. Jedna waltornia czuje się bardzo nieswojo, o ile nie jest poparta towarzystwem innej blachy. W większych orkiestrach używa się zazwyczaj 4-ch waltorni.

W małych zespołach, zwłaszcza w t. zw. orkiestrach salonowych spotyka się często po jednej trąbce i po jednym puzonie. To zazwyczaj wystarcza, chociaż sprzeciwia się praktyce w wielkiej orkiestrze, która domaga się conajmniej 2-ch trąbek i 3-ch puzonów. Nie trzeba jednak zapominać, że chodzić tu może tylko o reportaż specjalny, mało poważny i zazwyczaj ad hoc „spreparowany”, chciałem powiedzieć: zinstrumentowany. W tych wypadkach jedna trąbka dla sygnałów, czy silniejszych akcentów rytmicznych i jeden puzon dla wzmocnienia basu lub dopełnienia wytrzymanych akordów w zupełności wystarczy.

Przedstawiłem skład orkiestry w najszcześliwszych dla szkoły warunkach. Bardzo często jednak zdarzyć się może, że znajdzie się tylko kilku „dętystów”, jak się ich nazywa w żargonie orkiestralnym, z których nie da się złożyć grup instrumentalnych. Czyżby należało wtedy z nich rezygnować? W żadnym razie nie wolno tego czynić już choćby ze względów wychowawczych. Braki w brzmieniu całokształtu instrumentów dętych uzupełnia się nieźle zapomocą fisharmonji. Niegdyś, w niezbyt dawno odbiegłych czasach rozkwitu orkiestr salonowych była fisharmonja bardzo ważnym i użytecznym instrumentem. Dzisiaj stosunkowo

rzadko się ją spotyka w zespole instrumentalnym. Tam, gdzie jej nie-
ma, można z powodzeniem użyć fortepianu. Zawsze to lepiej, niż zo-
stawiać niewypełnione luki w harmonji wykonywanych utworów.

Bg. Sidorowicz

DAŻENIA NASZE POROZBIOROWE DO WOLNOŚCI W MUZYCE I PIEŚNI

(dokończenie)

Duże znaczenie miała ta pieśń w czasie powstania styczniowego w okre-
sie lat 1860 do 1864, ale śpiewaną już była nie na melodję Kaszewskie-
go, lecz inną, obecnie śpiewaną, według Polińskiego pochodzącą z hej-
nału krakowskiego: „Bądź pozdrowiona, panienko Maryo”, jak również
pieśni kościelnej „Serdeczna Matko”. Berg zwał ją Marsyljanką 1863 r.
Pierwszy raz w Warszawie zaintonował ją podczas manifestacji powsta-
niowej 29 listopada 1860 r. Karol Nowakowski przed kościołem Kar-
melitów na Lesznie. Odtąd stawała się coraz popularniejszą. W dniu
27 lutego następnego roku odbyła się krwawa manifestacja z pięcioma
poległymi, a w 1862 r. została ta pieśń zakazana. W Wilnie zaś była
śpiewana, według Boleśława Limanowskiego, na św. Stanisława 8/20
maja 1861. r. po nabożeństwie w katedrze. Wobec wielkiego jej roz-
powszechnienia w poznańskim, we wrześniu tegoż roku otrzymał
arcybiskup Przyłuski zapytanie od królewskiej pruskiej regencji w Po-
znaniu w sprawie tej pieśni, niezależnie zaś od tego wobec licznych
warjantów, dodatków i przeróbek, sam już przeprowadził jej ujedno-
stajnienie z refrenem według Reyznera, gdyż ulegając zmianom sto-
sownie do potrzeb czasu i miejsca, posiadała liczne sprzeczności. Moż-
na też zaznaczyć, że w dniu 5 listopada 1916 r. ostatnia zwrotka tej
pieśni w katedrze wileńskiej tak była śpiewaną:

„Za głuchej nocy niezgłębione cienie,
Za cichą mękę i ofiary krwawe,
Najświętsze nasze spełnić racz marzenie:
Nanowo połącz Wilno i Warszawę.
Przed Twe ołtarze” etc.

Gdy była mowa o warjantach pieśni, tyczy się to również i muzyki,
która w drugiej części posiada dwie główne wersje: jedna — najpo-
wszechniejsza — jest w wydaniu ludowem Świerzyńskiego, w „Śpiew-
niku polskiego skauta” ks. Zawady, w wydaniu Idzikowskiego, Ge-
bethnera i Wolffa, u Sarmaty, w wydaniu wileńskim, — tak też spo-
tyka się w obcych wydaniach Jurgensona, u Kuby, u Benjamina w Stras-

burgu — polega ona na spadku o tercję na słowie „wolność”; druga zaś — mniej rozpowszechniona — idąca tamże diatonicznie, jak u Horoszkiewicza, w lwowskim śpiewniku „Sokoła”, u Stan. Bursy, w „Lutni” Wrońskiego, lub w „Śpiewniczku Kościelnym” X. Siedleckiego w pieśni „Serdeczna Matko” (Kraków 1918). O pieśni tej pisali między innymi Jan Lorentowicz, Leopold Méyet, Aleksander Kraushar, a głównie Kazimierz Bartoszewicz w Tygodniku Ilustrowanym 4).

Gdy wybuchła rewolucja 29 listopada 1830 r., śpiewano początkowo pieśni na znane melodje z oper Auber’a „Fra diavolo (Czy widzisz na tej błoni)”, lub „Niemej z Portici (Ojczyzna długo gnębiona)”, Weber’a „Wolnego strzelca (Marsz wolnych strzelców Sandomierskich Małachowskiego „Na odgłos narodu)”, Donizettiego „Łucji (Do broni ludu powstańczy wraz)”, Belliniego „Normy (Wiatr szumem wionął na bystrym stepie)”, Rossiniego „Cyrulika (Moskale wygnamy)”, wykpiwające opuszczenie Warszawy przez W. Ks. Konstantego, hymnu angielskiego „Cześć polskiej ziemi, cześć” F. Frankowskiego i „Niech żyje polski lud” Stef. Witwickiego, J. N. Kamińskiego z muzyką Karola Kurpińskiego już 3 grudnia śpiewano w teatrze Narodowym „Polak nie sługa” na melodję „Serce nie sługa” z „Zabobonu, czyli Krakowiacy i Górale”; J. Himmla „Modlitwę przed bitwą” Franc. Kowalskiego według Körner’a, marsza ks. Józefa — marsz obrońców ojczyzny R. Suchodolskiego „Krew nam polska w żyłach krąży”, a Chopina „Szynkareczko, szafareczko” zmieniono na „Litwineczko, kochaneczko”. Była też jeszcze druga „Litwinka” do słów S. J. Cywińskiego „Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię”. Śpiewano i hymn „Boże coś Polskę”, ale więcej jeszcze mazurek Dąbrowskiego, do którego nowe okolicznościowe strofki napisał Stefan Witwicki i inni. Powstała też później popularna i lubiana powszechnie piosenka „Trzeci maj („Nie nawidzę was próżniaki”) St. Starzeńskiego, na której nutę później jeszcze napisał Petrykowski „Pamiętasz bracie kochany”, a Suchodolski „Witaj, majowa jutrzeńko”. Według M. Karasowskiego i Aleks. Polińskiego muzykę do tego mazurka napisał „imci pan Chopin” i miała być wykonywaną w teatrze Narodowym. Gdy Chłopicki jako wódz naczelny cieszył się ogromną popularnością, w dniu 28 grudnia był w teatrze Narodowym wykonany „Mazur Chłopickiego („Nasz Chłopicki wojak dzielny, śmiały”) do słów Jędrzeja Słowaczyńskiego z muzyką, jak upewnia Poliński, — Karola Kurpińskiego; kiedy jednak

4) Nr. 31 do 33 z 1916 r. z 29 lipca, 5 i 12 sierpnia — „Boże coś Polskę” (w setną rocznicę).

Chłopicki ustąpił, a jego miejsce zajął Skrzynecki, zaczęto tego mazura śpiewać na cześć nowego wodza. Tenże Kurpiński napisał muzykę do „Marsza obozowego („Bracia, do bitwy nadszedł czas”). Kiedy Dwernicki szykował wyprawę za Bug na Wołyń, Seweryn Goszczyński opiewał to w wierszu „Uderzcie w bębny, zagrajcie nam w rogi”, a według Horoszkiewicza tego marsza za Bug napisał I. F. Dobrzyński; cieszyła się też popularnością piosenka „Tam na błoni” Fr. Kowalskiego. Ale wszystkie te pieśni zaćmiewa swym blaskiem nasza wspaniała Marsyljanka rewolucji listopadowej — „Warszawianka (Oto dziś dzień krwi i chwały)”, napisana przez Francuza Kazimierza Delavigne, a spolszczona przez Karola Sienkiewicza, ze świetną muzyką Kurpińskiego. Sławna ta pieśń została wykonana poraz pierwszy w teatrze Narodowym w Warszawie dn. 5 kwietnia 1831 r. Wyspiański, odczuł piękno tego utworu i napisał wstrząsającą sztukę pod tym tytułem, wystawioną poraz pierwszy w teatrze krakowskim 29 listopada 1898 r., we Lwowie 2 lipca 1901 r., a w Poznaniu 29 listopada 1902 r. Kurpiński, pisząc tę muzykę, niepotrzebnie przejął się trochę auberowskim sposobem pisania, wskutek czego przygrywki zostały obecnie na korzyść pieśni zmienione, lub opuszczone, tak samo znowu od słów „hej, kto Polak, na bagnety”, są również obecnie wielkie odchylenia od oryginału, tak że wartoby było, ażeby jaka komisja ujednolubiła melodię pieśni, jak to zrobiono z hymnem „Jeszcze Polska nie zginęła” i z „Boże coś Polskę”. Pieśń ta wywołała pełną bólu i smutku odpowiedź K. Gaszyńskiego Delavignowi „Do Francuzów”, napisaną w szańcu podmostowym Pragi w pięć dni po bitwie pod Grochowem, a zaczynającą się od słów „Gdy nam wydarto po ojcach spuściznę”. Pieśń ta jest śpiewaną na nutę pieśni napoleońskiej „Pamiętasz, mówił rotmistrz do żołnierza”.

Wiersz ten kończy gorzka wymówka:

„Francuzi, myśmy za was krew przelali,
A wyż nam tylko łzami odpłacać!”.

Wogóle mieliśmy sympatię zagranicą, ale niestety, tylko platoniczną. Gade napisał „Polsk Faedrelandssang”, Wagner uwerturę „Polonia”, Juliusz Mosen napisał gorący wiersz „Pułk czwarty (Walecznych tyś się opuszcza Warszawę)”, spolszczony przez J. N. Kamińskiego, a śpiewany na nutę napoleońską „Pamiętasz, mówił rotmistrz do żołnierza”.

W czasie rewolucji pisano wiele marszów i polonezów, a kiedy słabły

nadzieje zwycięstwa, Rajnold Suchodolski napisał odpowiednie okolicznościowe słowa do poloneza Kościuszki: „Patrz, Kościusko, na nas z nieba”, bo

„Twego miecza nam potrzeba,
By ojczyznę oswobodzić”.

Powstały też różne pieśni na wygnaniu, jak „Gdyby orłem być” i inne. Wincenty Pol pisał swe „pieśni Janusza”, a w nich cieszące się wielką popularnością „Grzmią pod Stoczkiem armaty”, dał teraz „Śpiew z mogiły (Leci liście z drzewa)”, który doczekał się kilku melodyj, z których jedna Chopina, druga zaś i trzecia bezimienne, jedna z nich, umieszczona u Horoszkiewicza, była jednak więcej rozpowszechnioną od chopinowskiej. O pieśniach 1830 r. pisali: Mieczysław Smolarski, Jan Lorentowicz, d-r Alicja Simonówna, F. Starczewski i inni.

W 1846 r. straszna klęska rzezi galicyjskiej, wstrząsnęła Kornelem Ujejskim do głębi; odwiedził on w Zboiskach pod Lwowem serdecznego swego przyjaciela, Józefa Nikorowicza, który zagrał mu świeżo przez siebie skomponowany chorał; pod wrażeniem rzezi i tej podniosłej muzyki, do głębi wzruszony, napisał Ujejski swój wspaniały chorał „Z dymem pożarów” z cyklu „Skarg Jeremiego” tego samego dnia jeszcze po powrocie do Lwowa. Ten chorał, ten wstrząsający hymn rozpaczy obiegł szybko całą Polskę, w powstaniu styczniowym w okresie od r. 1860 do 1864 stał obok hymnu „Boże coś Polskę”, a swoim dramatycznym nastrojem działał ogromnie silnie i rewolucyjnie na młodzież⁵⁾.

Lata poprzedzające powstanie, 1860 do 1862 włącznie, oraz 1863 i 1864 właściwego powstania, były to beznadziejne wysiłki; śpiewano wtedy w kościołach „Boże coś Polskę”, „Boże Ojcze, Twoje dzieci”, „Z dymem pożarów” i po części „Nie opuszczaj nas” ks. Karola Antoniewicza z muzyką Filipiny Brzezińskiej; wreszcie na wypadki rzezi ludu warszawskiego, dn. 8 kwietnia 1861 r., gdy liczono 200 zabitych i 400 rannych, śpiewano pieśń do Matki Boskiej Częstochowskiej, Królowej Polski, ta pieśń znajduje się w zbiorach Rapperswylskich biblioteki wojskowej. Prócz tych pieśni religijnych śpiewano jeszcze i świeckie,

⁵⁾ Karol Mikuli ułożył ten „Chorał” na 4 głosy mieszane z fortepianem (nakład Wilda we Lwowie). Poeta na swym obchodzie jubileuszowym dn. 18 października 1892 r. opisał historję powstania tego utworu; w następnym zaś 1893 r. wyszło albumowe wydanie in folio „Chorał” w obrazach Jana Styki z podaną muzyką Nikorowicza (wydanie A. St. i Sp., fotodruk A. Trzemeskiego).

między którymi „Jeszcze Polska nie zginęła” była na pierwszym planie; cieszyła się też popularnością „Pieśń strzelców” 1863 r. („Hej, strzelcy wraz”), ze słowami i melodią Wład. Anczyca, nadto „Co to za gwar” i „W krwawem polu srebrne ptaszę” i inne. Tragiczne zakończenie wysiłków narodu przyniosło szereg marszy żałobnych o nastroju elegijnym, śpiewano nadto „Zgasły dla nas nadziei promienie” na melodię z „Lukrecji Borgji” Donizettiego, a Stefan Buszczyński napisał „Hymn do pracy” z muzyką Maurycego Karasowskiego. Rewolucja rosyjska z 1905/6 r. przyniosła „Naprzód” i „Hołd” Wład. Bukowińskiego z muzyką F. Starczewskiego, prześladowania zaś Polaków pod zaborem niemieckim i uroczystości Grunwaldzkie w 1910 r. „Rotę” Konopnickiej z muzyką Nowowiejskiego (op. 38 Nr. 2). Podniosłe te słowa natchnęły i innych kompozytorów, mianowicie Kossobudzkiego, Wł. Krogulskiego, Maszyńskiego, Niewiadomskiego i Edm. Urbanka.

Feliks Starczewski

„ŚWIĘTO PIEŚNI” JAKO CZYNNIK PROPAGANDY KULTURY ŚPIEWACZEJ

Śpiew dziecięcy niejednokrotnie przenosi się z terenu szkoły na otaczające środowisko. Dziecko rozśpiewane w szkole, rozśpiewuje swe najbliższe otoczenie w czasie zabaw i innych okoliczności. Pieśń, trafiając tą drogą do psychiki danej miejscowości, staje się z czasem własnością ogólną. W niektórych miejscowościach można spotkać śpiewane powszechnie pieśni, które jeszcze niedawno zupełnie były nieznane. Nauczyciel w swej pracy śpiewaczej na terenie szkoły umiejętnie dobrał pieśń, która trafiła na grunt uczuciowy środowiska. Pieśń podawana „incognito” z ust do ust, oddziaływująca tą drogą na coraz szersze gromady, jest najnaturalniejszym i najlepszym sposobem szerzenia kultury śpiewaczej pośród masy.

Powszechnie jednak inaczej bywa. Pieśń nie wychodzi poza obręb szkoły. Wówczas szkoła usiłuje „pokazać”, zademonstrować, zareklamować — możnaby powiedzieć — swą pieśń. Organizuje t. zw. „Święta pieśni”. Odbywa się to po największej części z nakazu wyższych władz. W zasadzie wspólne, gromadzkie przeżycie pieśni przez wielką masę dziecięcą z różnych okolic, posiada swe wychowawcze znaczenie. Uczuciowe zespolenie się dzieci w tym bezinteresownym wysiłku wyrabia w nich pęd do czynu gromadkiego. Praktyka jednak wykazała, że dotychczasowy sposób organizowania „Święta pieśni” mijał się zwykle

ze swym istotnym celem. „Święta pieśni” organizowane w ramach zawodów, z fałszywym celem wybijania się poszczególnych chórów i osób na pierwsze miejsce, nie tylko nie przynosiły żadnego pożytku, ale przeciwnie, szkodziły. Nauczyciel śpiewu skierowywał swój czas i energję w ciągu całorocznej pracy na grupkę uczniów, należących do chóru, „egzekwował” od nich przewidziane na „turniej śpiewaczy” piosenki, a wszystko kosztem ogólnego rozśpiewania szkoły. W rezultacie „Święto pieśni” nie obrazowało całokształtu pracy pieśniarskiej w szkole. Silny akcent współzawodnictwa pomiędzy poszczególnymi chórami i ich kierownikami zabijał ideę „Święta pieśni”. Pomiędzy uczestnikami „turnieju śpiewaczego” wytwarzał się „dystans uczuciowy”, który w żadnym razie nie przyczyniał się do wspólnego, prawdziwego przeżywania pieśni.

Ten stan rzeczy wywołał protest ze strony niektórych pedagogów muzycznych, którzy na Kongresie Pedagogicznym w Wilnie uchwalili rezolucję, domagającą się radykalnych zmian w sposobie organizowania „Świąt pieśni”. Słusznie twierdzili, że wychowanie dbające o walory duchowe, zmierzające do ukształtowania charakteru jednostkowego i zbiorowego młodego pokolenia musi utrzymywać idee moralne łączące i koordynujące, a nie różniczkujące, że właśnie dotychczasowe „Święta pieśni” były zaprzeczeniem tych założeń. Tem samem wszelkie współzawodnictwo musi być usunięte z uroczystości śpiewaczej. Pozatem „Święto pieśni” jest świętem całej szkoły, nie tylko garstki wybranych, więc bierze w niem czynny udział cała młodzież. Oczywiście takiej „masówce” stoją na przeszkodzie trudności natury technicznej. Jednak planowa, zorganizowana współpraca nauczycieli śpiewu z terenu całego powiatu pozwoli na zrealizowanie najtrudniejszego przedsięwzięcia. Zazwyczaj „Święto pieśni” organizowały specjalne komitety, w skład których wchodziły osoby niemające nic wspólnego z pedagogją i śpiewem, natomiast kierownicy chórów nie mieli tu nic do powiedzenia — obowiązywał ich prosto termin i zgóry narzucony program. Takie postawienie rzeczy prowadziło do absurdalnych wyników, przynosiło największą szkodę pieśni.

Jeśli międzyszkolne „Święto pieśni” ma być wyrazem wspólnych wysiłków wielu społeczeństw szkolnych, wówczas musi istnieć między nimi stały kontakt uczuciowy, jakaś wspólna linja przewodnia, nadająca kierunek całokształtowi pracy chóralnej na terenie danej szkoły. A więc skoordynowana współpraca kierowników poszczególnych chórów. „Święto pieśni” musi być równocześnie świętem dziecka, przynosić mu radość ze wspólnego śpiewania. Program uroczystości należy dostosować

wać do psychiki dziecięcej, a nie wzorować się na konkursach śpiewających dorosłych zespołów chóralnych.

Najlepiej byłoby oprzeć śpiew zbiorowy o jakąś wielką gromadną akcję. Ekspresję dziecka należy wiązać z gestem, ruchem, przestrzenią, a nie kazać mu stać nieruchomo na deskach w zduszonej gromadzie. Źródłem śpiewu jest samo życie, śpiew oderwany od życia jest abstrakcją, czemś sztucznym i bezdusznym. Pieśń dziecka musi wynikać z aktualnej akcji, być związaną z rytmem toczących się wypadków, harmonizować z nastrojem danej chwili; wtedy będzie żywą pieśnią, silnie przeżywaną przez wykonawców i słuchaczy. Tematem takiego widowiska byłoby samo życie danego środowiska, podpatrzone z punktu widzenia obyczajowego czy też innego, ujęte w artystyczne formy z dominującą rolą pieśni, wytwarzającej aktualne nastroje. Słuchacze widzieliby tam samych siebie na tle swego codziennego życia, jednak równocześnie usłyszeli by pieśń, której brak w ich codziennym życiu.

Pieśń w ten sposób przeżyta (słuchowo i wzrokowo w nawiązaniu do własnych przeżyć), niezawodnie zostawi jakiś ślad, drogą skojarzeń uczuciowych stanie się własnością codzienną masy słuchającej. Moment emocjonalny, tkwiący w podobnych widowiskach jest najskuteczniejszym środkiem, prowadzącym do pewnej kultury śpiewaczej mas. O ile „Święta pieśń” potrafią spowodować pożądane nastawienie psychiczne wśród słuchaczy, wówczas spełniają swe zadanie, inaczej nie mają racji bytu. „Święto pieśni” musi dać jakiś efekt w sensie rozwijania kultury estetycznej w społeczeństwie. Sam popis, nawet jako sprawdzian całorocznej pracy śpiewaczej na terenie szkoły, nie wystarcza.

Adam Bojanowski

W JAKI SPOSÓB OPRACOWAŁAM W KL. IV KOLENDĘ „ZJAWIŁO SIĘ NAM”

w układzie dwugłosowym Bronisława Rutkowskiego
(dodatek muzyczny do N-ru 4 „Śpiewu w Szkole 1934/35).

Którą piosenką zaczniemy dzisiejszą lekcję? — „Cicho, konie”, ale proszę Pani na dwa głosy! — Dobrze! Pamiętacie, jak ją trzeba śpiewać? — Tak, wyraźnie, ale nie głośno. — Uważajcie więc na moje znaki, by śpiew wypadł jak najładniej.

Trójdźwiękiem tonicznym wprowadzam dzieci w tonację G-major, poczem na dany znak rozpoczynamy piosenkę „Cicho, konie, nie rzyjcie” w opracowaniu dwugłosowym Piotra Maszyńskiego („Polski śpiewnik szkolny” część IV). Piosenka ta ma szczególną sympatię w tej klasie, gdyż była pierwszą, śpiewaną na głosy.

— Ładna to piosenka, ale dziś śnieg prószy, koniki pewnie stoją w stajni i gryzą siano, a pastuszek wlaź za piec i coś pilnie majstruje koło starego sitka.

— Pewnie gwiazdę robi, bo mój brat też tamtego roku z sitka zrobił gwiazdę. Roześmiały się dzieciaki do myśli o świętach i zaczęły prosić o kolendy.

— Zaśpiewajmy wobec tego tę, którą najlepiej lubicie.

Dzieci wybrały „Lulajże Jezuniu”. Po odśpiewaniu jej zaczynam opowiadać: W dolinie pod lasem paśli pastuszkowie owce. Nadszedł wieczór. Rozpalili ognisko i poukładali się dookoła niego. Jeden tylko został na straży. Aż ci koło północy słyszy cichutkie granie na skrzypceczkach (nucę melodię przygrywki od taktu 13-go do końca):



to aniołowie zstępują z nieba i ogłaszają radosną nowinę, że narodził się Ten, który pokój na świat przynosi. Zniknęli aniołowie. Zerwał się pastuszek, pobudził towarzyszy i śpiewem opowiada (śpiewam): „Zjawiło się nam dziś coś nowego, pokój na ten świat przynoszącego, który głosili i roznosili anieli, anieli, anieli”.

Nie chcą mu wierzyć. A wtem, jakby zdaleka, dochodzi granie i śpiew (nucę przygrywkę, niektóre dzieci nieśmiało śpiewają ze mną), już nawet słowa można rozpoznać. To aniołowie śpiewają (śpiewam): „Chwała bądź Bogu na wysokości, a pokój ludziom na tej niskości. Dziwna nowina, zrodziła syna Maryja”. Uwierzyli teraz pastuszkowie, zebrali dary i pośpieszyli do Betleem, głosząc ludziom wielką nowinę.

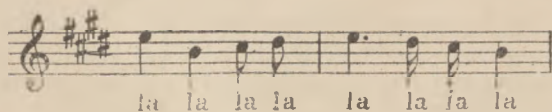
Śpiewam pierwszą część kolendy:



Zja - wi - ło się nam dziś coś no - we - go,
Po - kój na ten świat przy - no - szą - ce - go:

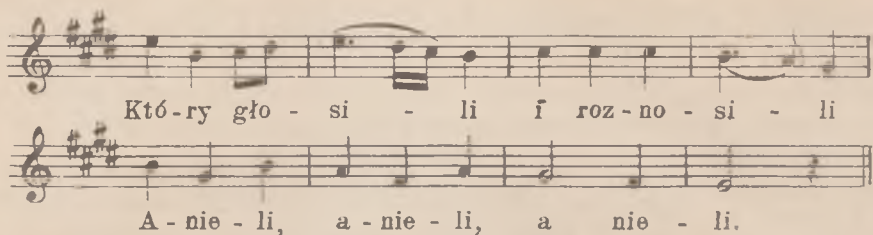
Dzieci nucą melodię z zamkniętymi ustami, potem ze słowami. Zwracam uwagę na wyraźną wymowę.

Dalsze dwa takty „Który głosili” śpiewam naprzód na sylabie „la” (każdy dźwięk oddzielnie, dla łatwiejszego opanowania wartości rytmicznych),



la la la la la la la la

dzieci powtarzają je kilka razy bez i ze słowami, poczem opracowuję dalszą część kolendy:



Następnie śpiewam ją od początku (bez przygrywki), dzieci w myśli kontrolują siebie, wreszcie same śpiewają. Przypominam tekst drugiej zwrotki i śpiewamy ją.

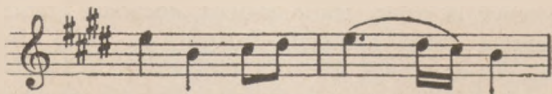
W ten sam sposób przyswajają sobie dzieci melodię przygrywki, poczem wykonują całość.

Kilka znanych kolend kończy lekcję.

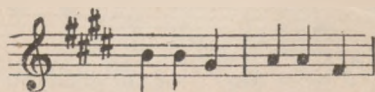
Opracowanie głosu drugiego kolendy „Zjawiło się nam” przy pomocy nut.

— Które dzieci pamiętają kolendę z poprzedniej lekcji? Wszystkie? Zaraz się przekonamy.

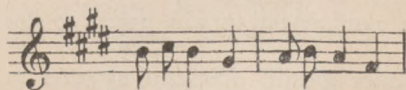
Przypominam początek, poczem dzieci śpiewają. Jeszcze trochę niedokładności w taktach 5-tym i 6-tym



wobec tego śpiewamy je bez słów (jak w lekcji poprzedniej). Poprawiam również takty 17-ty i 18-ty, gdy dzieci śpiewają:



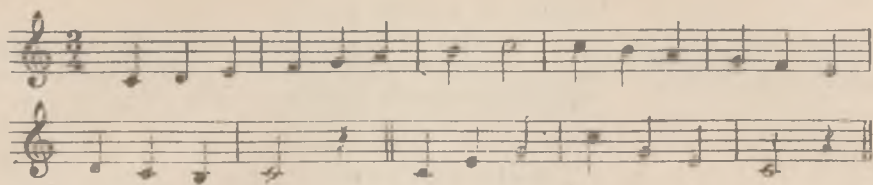
zamiast:



Jeszcze raz śpiewają całość zupełnie poprawnie (dwie zwrotki).

— Czy też które z was pomyślało, na ile taktować będziemy tę kolendę? — Wobec różnych odpowiedzi, śpiewam początek, dzieci taktują. Po kilku taktach pada odpowiedź: — Na trzy.

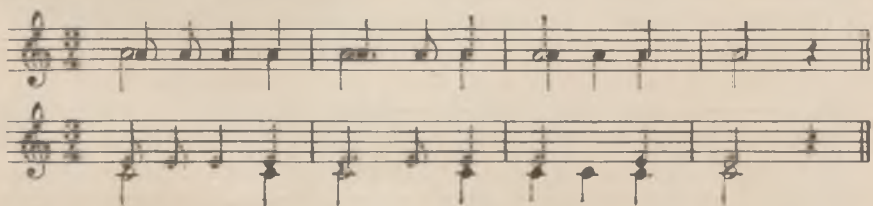
— Zaśpiewajcie, patrząc na nuty, gamę i trójdźwięk od Do z taktowaniem na trzy (śpiewają solmizacją).



— Dziś nauczymy się drugiego głosu do nowej kolendy z nut. Macie ją napisaną na tablicy. W pierwszej linii głos pierwszy, w drugiej drugi. Niech dzieci, śpiewające pierwszym głosem, powtarzają swoją melodię w myśli, patrząc na nuty w pierwszej linii. Głosowi drugiemu prześpiewam z nut melodię, wy uważajcie, byście mogły odrazu dobrze powtórzyć. — Śpiewam melodię głosu drugiego (cztery takty) ze słowami, wskazując na nuty. Dzieci powtarzają kilka razy niezbyt głośno. Teraz nucę głos pierwszy bez słów, dzieci wtórują. Tak samo postępuję przy opracowywaniu części drugiej, z tem, że takty 5-ty i 6-ty śpiewam początkowo na sylabie „la” (jak w lekcji z głosem pierwszym), potem ze słowami. Powtarzają jeszcze raz od początku (już poprawnie), potem śpiewają wraz z głosem pierwszym (obydwu głosom wskazuję nuty).

Na zakończenie powtarzają dzieci ulubione piosenki, lub kolendy.

Opracowanie głosu drugiego „przygrywki”, oraz estetyczne wykończenie całości objęła lekcja trzecia. Rozpoczęło ją odśpiewanie kolendy i krótkie ćwiczenie rytmiczne na jednym dźwięku (można również na dwu dźwiękach).



(Lekcja ta była opracowana również przy pomocy nut).

Uwaga: Często przy pierwszym wykonywaniu pieśni na dwa głosy zatykają dzieci uszy, odwracają się od siebie (głos pierwszy od drugiego) i starają się nawzajem przekrzyczeć. Należy tego absolutnie unikać, gdyż „śpiew” taki niema żadnej wartości.

Przypisek Redakcji: Momentem dyskusyjnym w niniejszym artykule mogłaby być istota nauczania „przy pomocy nut” i „z nut”, jak również sposób nauczania drugiego głosu (wprowadzenie). Na dwa te zagadnienia Redakcja pozwala sobie zwrócić uwagę Szanownych Czytelników i usilnie prosi o zabieranie głosu w dalszych numerach „Śpiewu w Szkole”.

LEKCJA W KLASIE PIĄTEJ.

Opracowanie z nut piosenki: „Wio koniki”, ze śpiewnika Piotra Maszyńskiego „Śpiewnik wesołych melodyj ludowych” (Wydawnictwo „Naszej Księgarni”), oraz wprowadzenie staccato.

„WIO KONIKI”

*Allegretto.*Mez. lud.
St. P. Maszyński.

Wio ko-ni-ki, wio ko-ni-ki, wio ko-ni-ki ży-wo,
bodzień-u-cie-ka, A jeszcze przed na-mi dro-ga da-le-
ka, Trze-ba zda-żyć za-wcza-su hej! po cho-in-kę
do la-su, bo tam na nią w do-mu dziatwa już cze-ka.

Polecam dzieciom zaśpiewać solmizację — 1) raz wolno i wyraźnie, 2) raz odrywanymi dźwiękami — gamę rozszerzoną od Do do Fa oraz trójdźwięki na pierwszym i piątym stopniu (z nut) z taktowaniem:

Potem na gamie i trójdźwiękach trafiają uczniowie wskazywane przez nauczycielkę odległości (występujące w piosence). Następnie odślaniam tablicę z napisaną bez tekstu piosenką „Wio koniki”. Dzieci określają rytm, wartości nut, liczą takty, odczytują nazwy nut i wyszukują nuty, często się powtarzające. Są to: sol — do, sol — si — re. Spostrzegają, że występują w znanych im trójdźwiękach.

— Czy są może w tej piosence znaki, których dzieci nie znają?

Dzieci zwracają uwagę na 8-kę z kropką i 16-kę. Wyjaśniam krótko, że pierwszą z nich śpiewamy troszeczkę dłużej niż zwykłą 8-kę, a nutkę z dwoma chórągiewkami bardzo krótko. Śpiewam kilka przykładów na 8-kę z kropką i 16-ką, wyjętych ze znanych dzieciom pieśni („Jeszcze Polska”, „Zła zima” Noskowskiego i t. d.).

— Od jakiego dźwięku zaczyna się piosenka napisana na tablicy? — (Odpowiedź: od Mi).

— Zaśpiewajcie trójdźwięki od Do i Sol według przykładu z tablicy. — Po odśpiewaniu trójdźwięków, zaczynają solmizować piosenkę (bez rytmu). Po prześpiewaniu całości powtarzają od początku wolno, lecz już rytmicznie według taktowania nauczycielki. Następnie nucą z zamkniętymi ustami, potem na sylabie „la” z taktowaniem (patrzac na nuty). Podpisuję tekst pod nutami, dzieci go odczytują wyraźnie, lecz niezbyt głośno i zaznaczają oddechy. Wolno próbują śpiewać z tekstem (trzy zwrotki), patrząc równocześnie na nuty. Wreszcie napamięć, w tempie szybszem. Zwracam uwagę, by nie akcentowały końcowych sylab (ucieka, daleka, ubita, i t. p.).

— Co sobie wyobrażacie, śpiewając tę piosenkę?

Mniej więcej padają jednakie odpowiedzi: oto przed wigilią jedzie najstarszy brat do lasu po choinkę dla młodszego rodzeństwa. Cieszy się, że sprawi radość w domu i śpiewa po drodze. Gościniec twardy, bo mróz ścisnął ziemię. wyraźnie więc przy śpiewie słychać tętent kopyt.

— Pomyślcie nad tem, jak możnaby zaśpiewać tę piosenkę, żeby w niej można usłyszeć uderzanie kopyt o twardą grudę.

Dzieci proponują śpiewać krótko, odrywać dźwięki, niektóre próbują ilustrować śpiewem. Wszystkie odpowiedzi są trafne. Śpiewamy całą piosenkę staccato. Po pewnym czasie nudzi się dzieciom to jednostajne wykonanie, ustalają więc, które takty śpiewać będą odrywanymi dźwiękami i te oznaczam kropczkami.

Dzieci powtarzają od początku piosenkę, reagując na znaki dyrygującej. Znamy piosenkami kończymy lekcję.

Marja Piechnikówna

O POGADANKACH REGIONALNYCH W RADJO

W niedzielę dnia 8 b. m. wygłoszono w toruńskim Radjo pogadankę p. t. Zbierajmy kaszubskie pieśni ludowe. Temat bardzo aktualny, sprawa nader ważna i pogadanka byłaby dobra..., gdyby nie zawierała wielu niejasności i niedomówień. Słuchacze radjowi odnieśli bowiem błędne wyobrażenie, że się w tej dziedzinie nic nie robi oraz wyrobili sobie mylne pojęcie o Oskarze Kolbergu.

Rozumiem dobrze, że nie można w 10-cio minutowej pogadance oświetlić wy czerpująco i drobiazgowo dany temat, ale uważam, że w tym krótkim czasie powinno się choćby w najogólniejszym, syntetycznym szkicu podać fakty dobrze przemyślane i poparte naukowemi badaniami oraz znajomością istoty rzeczy. Takie pogadanki uważam za pożyteczne i wskazane, bo przynoszą faktyczny pożytek i nie wywołują zastrzeżeń, jak to było przy powyższej.

Autor pogadanki podał, że Oskar Kolberg spisał „Pieśni ludu polskiego” w 22 tomach, co jest niedokładne i niezgodne z prawdą. Dla wyjaśnienia dodam, że Kolberg był muzykiem i kompozytorem współczesnym Szopenowi. Napisał operę „Król pasterzy”, operetkę „Janek z pod Ojcowa” i wydał sześć zeszytów, trawestowanych przez siebie, krakowiaków, mazurków i pieśni. Zajmując się równocześnie zbieraniem melodyj ludowych, wydał „Pieśni ludu polskiego, oddział I” w roku 1842, a następnie pod tym samym tytułem serję I w roku 1857. Przeobraziwszy się później z muzyka na zbieracza-ludoznawcę, zgromadził olbrzymi materiał etnograficzny i wydał w latach 1865—1880 wielkopomne dzieło p. t. „Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce w 23 serjach. Pozatem zostało wydane „Mazowsze” (5 tomów), „Chełmskie” (2 tomy), „Pokucie” oraz ogłoszone z papierów pośmiertnych (zostało, jak podaje St. Lam, materiału na blisko 30 tomów) „Przemyskie”, „Śląsk Górny”, „Wołyń” oraz „Tarnów — Rzeszów”.

Praca olbrzymia i przechodząca życie jednego człowieka, gdyby sam miał to Kolberg spisywać po całej Polsce, jak to autor pogadanki zaznaczył zbyt pochopnie. Chodzi tu o zbiór z pomocą wielu osób ze wszystkich krańców Polski i wypisy z najrozmaitszych źródeł, dostępnych w tym czasie.

Dalej autor pogadanki, zajmując się całkiem dorywczo i od niedawna sprawą zbierania melodyj ludowych, przedstawił w fałszywym świetle naszą polską szkołę i różne organizacje oświatowe, podając niejasno, że się zbyt małą przywiązuje wagę do regionalizmu, że dzieci nic wspólnego nie mają z pieśnią ludową”, że „szkoły i organizacje winny się starać” i t. p. Morałów bardzo dużo i dosadnych, a wcale nie uzasadnionych i wreszcie co najważniejsze... od autora, który najmniej ze wszystkich, jak sądzę, miał prawo wypowiadać je.

W szkołach zostały przecież wprowadzone nowe programy nauki przez Ministerstwo W. R. i O. P., w których wyraźnie zaznacza się troska o kulturę rodzimą i zachowanie w niej cech charakterystycznych dla poszczególnych regionów Rzeczypospolitej. Regionalizm jest zatem postawiony na należnym miejscu nie tylko w szkołach, ale ożywił już wiele dziedzin życia kulturalnego Polski. Nie rozwija się wprawdzie w obecnej dobie kryzysu, tak jakby to się działo w normalnych czasach, ale na to nie poradzi się gadaniem.

Co się robi jednak w tej sprawie tu na pomorskim gruncie, to autor pogadanki mógłby znaleźć wiele wiadomości w „Oświacie Pozaszkolnej”, „Śpiewie w szkole”, „Przysposobieniu Obywatelskiem”, „Gryfie”, „Młodym Gryfie” i t. p., oraz gdyby podszedł do tego zagadnienia poważniej.

Wtedy zmieniłby zapewne znów swoje poglądy na tę dziedzinę cichej, intensywnej i pełnej poświęcenia pracy przez szereg osób, rekrutujących się zwłaszcza z nauczycielstwa i duchowieństwa, które nie dla błyskotliwej reklamy, lecz dla dobra naszej kultury rodzimej pracuje już od szeregu lat.

L. K.

Kurs dla zbieraczy pieśni ludowych w Inowrocławiu.

W dniach 16 — 20 grudnia ub. r. odbył się w Inowrocławiu kurs dla zbieraczy pieśni i tańców ludowych, urządzony staraniem Zarządu Wielkopolskiego Związku Teatrów Ludowych na zlecenie Kuratorium O. S. P. Zjechało się nań 35 nauczycieli-zbieraczy z całego okręgu poznańsko-pomorskiego.

Ponieważ, jak sędzę, był to pierwszy tego rodzaju kurs nie tylko w naszym okręgu, ale w całym państwie, pragnąłbym podzielić się szerzej i dokładniej wiadomościami o nim, gdyż wielu jeszcze kolegów-zbieraczy nie mogło z tej czy innej przyczyny wziąć w nim udziału. Kurs wypadł doskonale, a korzyści, jakie odnieśli wszyscy uczestnicy, przeszły wszelkie oczekiwania.

Program obejmował część teoretyczną i praktyczną. W pierwszej zostały przeobrażone następujące tematy: 1) Rola pieśni w kulturze polskiego ludu (p. J. Cierniak), 2) Charakterystyka regionów kulturalnych w Wielkopolsce i na Pomorzu (p. F. Mierniczak) oraz 3) Polska pieśń i muzyka ludowa (p. d-r Ł. Kamieński, prof. U. P. i dyrektor Zakładu Muzykologicznego). W ostatnim temacie prof. Kamieński omówił, ilustrując często muzyką z płyt gramofonowych, cele i metody zbierania pieśni ludowych, zarys biologii pieśni ludowej ogólnopolskiej, oraz właściwości pieśni wielkopolskiej i pomorskiej. W części praktycznej odbyły się ćwiczenia: 1) w technice czytania pieśni (p. Zb. Madejski), 2) fonografowaniu śpiewu uczestników, gry dudziarza i skrzypka wiejskiego, zapisywaniu bezpośredniem i z fonografu (p. d-r Kamieński). Poza tem zostały omówione praktyczne tematy, a to: 1) Z moich doświadczeń zbieracza pieśni ludowych (p. Batko), 2) Organizacja archiwum pieśni ludowej przy Wielkopolskim Związku Teatrów Ludowych (p. Bartz) i 3) Wykorzystanie pracy zbierawczej dla celów kulturalno-oświatowych (p. Zb. Madejski).

Otworzył kurs w imieniu Kuratorjum p. F. Popławski. Stwierdził, że nasza wieś polska ma własny i odrębny dorobek kulturalny, nad którym nie wolno oświatowcom przechodzić do porządku dziennego. Do niedawna jeszcze nie uznawano tych własnych, rodzimych wartości kulturalnych wsi polskiej, a nawet wielu ludzi, pochodzących z niej, „wysferzało się” niejako w mieście. Wypadki te są coraz radsze, gdyż wzrasta się uświadczenie o wartości wielowiekowej kultury ludowej. Jednym ze środków tego uświadczenia jest zbieranie, a zarazem kultywowanie pieśni i muzyki ludowej. To zbieranie winno być jednak ujęte w pewne prawidła, gdyż wtedy dopiero przyniesie faktyczny pożytek nie tylko dla celów społecznych, ale przysłuży się i nauce. Jest to, jak zaznaczył p. Naczelnik, służba wielkiej sprawie — dźwigania wsi na rodzimych jej wartościach, a nie zaśmiecanie wartościami obcych.

P. Cierniak zwrócił uwagę na rzeczowe podchodzenie do folkloru i dokładne poznanie wsi polskiej, która wiele mówi o sobie przez: a) ludzi uczonych, pochodzących z niej, jak prof. Bujak, Kantor; b) ludzi wsi, jak Bojko, Stolarski, Korta; c) pamiętniki Leszczyńskiego, Słomki, Bojki, Kurasia, Magrysia; wreszcie d) szereg pism ludowych. Mówiąc o roli pieśni w kulturze ludowej, podał, że najstarsze pieśni były częścią składową przeróżnych obrzędów, które ujął w trzy cykle, a to: słoneczny, życie człowieka i społeczny. Do pierwszego zaliczył pieśni: a) o narodzeniu Bożej Dzieciny, b) kołędy i pastorałki. c) zapustne, d) wiosenne, e) sobótkowe oraz f) jesienne. Drugim cyklem to życie człowieka od urodzenia aż do śmierci, w którym (poza szeregiem innych) wybijają się na pierwsze miejsce pieśni weselne. Pieśni tych jest bardzo dużo, a stworzyła je potrzeba wyżycia się towarzyskiego, artystycznego i muzycznego na wsi w gromadzie, wytańczenia się i wyśpiewania. Do trzeciego cyklu wreszcie zaliczył pieśni: a) dożynkowe, b) balladowe, c) historyczne, d) erotyczne, e) humorystyczne, f) kołysanki, g) taneczne, h) zawodowe (pasterskie, flisac

kie, dziadowskie, żołnierskie i t. p.). W zakończeniu dodał p. Wizytator, że nic tak nie zespala, jak pieśń programowo i stale stosowana. Ośmiela ona nie pewnych w gromadzie, a przez to i w życiu codziennym, wytrąca jednostki z przykrego osamotnienia oraz „sublimuje” od szarej powszechności i nadaje sens życiu szerszy i wyższy.

P. instr. Mierniczak bardzo ciekawie i szczegółowo scharakteryzował regiony kulturalne w Wielkopolsce i na Pomorzu. Dla lepszego zrozumienia i porównania właściwych cech poszczególnych regionów polskich i obcych, zilustrował wnioski wyświetlaniem kilkudziesięciu różnych i nader rzadko spotykanych zdjęć fotograficznych.

Co do wykładów p. prof. Kamieńskiego (27 godzin) jestem zmuszony spowodu szczupłości miejsca ująć sprawozdanie bardzo pobieżnie. Rozpoczynając wykłady p. Profesor zaznaczył, że obiecuje sobie wiele dla nauki i dla użytku teatrów ludowych po stworzeniu archiwum. W krótkości naszkicował cele i historję zbierania melodij ludowych, omówił szereg zbiorów pieśni od najdawniejszych do nowo ukazujących się, oraz opisał szczegółowo fonograf i zastosowanie tegoż w terenie. Mówiąc o skalach, podał przykładowo pierwotne od dwutonowej poczynszy, przedstawił szkicowo zarys o instrumentach muzycznych, zarys biologji pieśni ludowej ogólnopolskiej i szczegółowej objaśnił o właściwościach pieśni ludowej w Wielkopolsce i na Pomorzu. Następnie uczestnicy zaznajomili się indywidualnie z używaniem fonografu oraz nagrywaniem muzyki dudziarza i skrzypka. Reasumując podane uczestnikom wiadomości, zwrócił p. prof. Kamieński specjalną uwagę, żeby: a) nadzwyczaj ściśle i sumiennie spisywać pieśni ludowe, t. zn. „to co jest, a nie to, co się chce”, b) wszelkie informacje spisywać według kart pieśni, które są w użyciu przy archiwum (Wielkopolski Związek Teatrów Ludowych w Poznaniu, ul. Towarowa 23), wreszcie c) wszystko powinien cechować wzmógłony autokrytycyzm. Gdy zapisywanie czegoś przedstawia szczególną trudność, np. pieśni w pentatonice lub gra zespołów wiejskich, należy zawiadamiać Archiwum ewentualnie Zakład Muzykologiczny. Tak zebrane materiały będą cennym materiałem tak dla archiwum, jak i nauki, a wtedy można w ostateczności normalizować je w celach użytkowych.

P. Batko podzielił się ze spostrzeżeniami, które poczynił, gdy zbierał pieśni ludowe w Województwie Lubelskiem.

P. Bartz zaznajomił uczestników, w jaki sposób będzie ujęta praca w archiwum i wyjaśnił, jakie objaśnienia powinna zawierać każda spisana piosenka, gdyż każda z nich będzie miała w archiwum swoją osobną kartę, w której uwidocznione jest województwo, powiat, miejscowość, data spisania i nazwisko zbierającego oraz uwagi o wykonawcy danej pieśni (nazwisko, miejsce i data urodzenia, narodowość i religja, stosunki rodzinne, zajęcie zawodowe, a wreszcie tekst i melodia, sposób zebrania — ze słuchu, czy zapomocą fonografu).

P. Madejski podał, że praca ta winna być systematyczna i nie mieć cechy przypadkowości, dlatego Władze Szkolne przychodzą z pomocą. Ponieważ inne kultury nie mogą pasożytować na naszej rodzimej, nastąpiło porozumienie z Wydziałem Muzykologii na Uniwersytecie Poznańskim, który będzie sprawował opiekę nad archiwum zbieranych pieśni. Spisane pieśni należy kierować do Wielkopolskiego Związku Teatrów Ludowych z obu województw. W archi-

wum będą one segregowane i użytkowywane do „Oświaty Pozaszkolnej”, w specjalnych śpiewnikach i t. p. Zbierający będą w danych wypadkach otrzymywali stosowne honorarium lub tantiemy.

W zakończeniu pragnąłbym zaznaczyć jeszcze raz, że kurs ten był na wysokim poziomie dzięki oddanemu tej sprawie p. prof. dr. Kamieńskiemu i wszystkim prelegentom oraz panowała na nim szczerą i nadzwyczaj serdeczną atmosferą, więc uczestnicy rozjeżdżali się z żalem po tej kilkudniowej zaledwie, ale wzmożonej pracy. Wynieśli z kursu wiele wiadomości, które użytkują na swoich terenach pracy nauczycielskiej.

Ludwik Kitz

Audycje chórów szkolnych w Radjo.

Wprowadzony w Radjo zwyczaj zbiorowych audycji międzymiastowych, których wykonawcami są chóry szkolne, należy uznać za osobliwie udany pomysł. W ciągu roku szkolnego zdarza się niejedna sposobność do publicznego działania chórów szkolnych, które nietylko wykazują swoją własną pracę, ale za chęcią niewątpliwie do pracy inne chóry. Jeżeli nawet wykonanie pieśni przez chór nie stoi na wysokości zadania, to chociaż nowe pieśni, śpiewane w Radjo, są materiałem, z którym się kierownicy chórów chętnie zaznajamiają. Jak wszystko, tak i te poczynania mają swoje jasne i ciemne strony. O jasnych już była mowa. Co do ciemnych, to zasadniczym brakiem jest to, że uczestniczyć mogą w audycjach chóry geograficznie uprzywilejowane, a więc te, które mieszkają w miastach, posiadających radiostację. Transmitowanie chórów z miejscowości, nie posiadających stacji nadawczej, jest ze względów materialnych, jak dotąd, niemożliwe. Jeszcze zaczekajmy na postępy techniki, a może już wkrótce radiosłuchacz będzie mógł powziąć opinię o stanie chórów szkolnych w całej Polsce. I jeszcze jedna ciemna strona chóralnego śpiewu w Radjo. Technika przekazywania brzmienia chóru przez mikrofon najwidoczniej płata szpetne figle. Nieraz bowiem chór, śpiewający zupełnie czysto, brzmi w głosu słuchacza zgoła nieczysto. Niejednokrotnie subtelnie dobrane głosy o określonej barwie, zwłaszcza w chórach dziewczęco-chołpięcych, brzmią przez mikrofon wręcz kostropato. Najdrobniejszy, zdawałoby się mało ważny, szczegół w ustawieniu chóru stanowić może o zupełnem zepsuciu troskliwie przygotowanego występu. Ustawianie poszczególnych głosów w studio radiowym tak, aby nie pokpić sprawy, wymaga na dobrą sprawę każdorazowej próby „radjofonicznej”. Najmilsze zasadniczo dla słuchacza są brzmienia chóru, śpiewającego w sali koncertowej, a nie w sali studia, której ściany wyłożone są w wielu naszych rozgłośniach izolacją akustyczną, duszącą wszelkie pogłosy, a (nawiasem mówiąc) będącą już dziś anachronizmem. Jednak i tutaj natrafiamy na „ale”... Sala może być akustyczna (jak np. sala Konserwatorium Muzycznego w Warszawie), a może być nieodpowiednia dla transmisji radiowej chóru. Słowem — niema chyba stworzenia równie kapryśnego, jak mikrofon!.. Radjosłuchacz wprawny w ocenę śpiewu chóralnego, mimowoli „tłumaczy” sobie śpiew radiowy na naturalny. Imaginuje sobie naturalne brzmienia, podobnie, jak kiedy słucha przeciętnie podłego gramofonu. Mimo to wszystko, jednak radjo — to nie byle co! „Kręcąc” zagranicę udaje się nam nieraz przychwycić niemieckie chóry, śpiewające bardzo stereotypowo, atakujące każdy ton „z głowy” i bez wibracji. Kręcąc się tak po całym świecie (z wyjątkiem jego części oceanicznej), dochodzimy do przekonania, że mimo zastrzeżeń co do szkoły

śpiewu, nigdzie chyba tak często nie śpiewa chóralnie młodzież szkolna, jak właśnie w Niemczech. I jeszcze jednego „kręćć” bez „kręćactwa” dowiedzieć się możemy, tego mianowicie, że nie jest u nas w śpiewie chóralnym na terenie szkoły powszechnej tak źle, jakby się zdawało!...

Jaknajwięcej audycji zbiorowych chórów szkolnych, a będzie jeszcze lepiej! A teraz, na zakończenie — dezyderat, który ma wszelkie widoki spełnienia. Niewątpliwie wielu spośród Kolegów, słuchających wraz z działką rannych audycji (8—8.10) spostrzegło w nich brak śpiewu pieśni szkolnych, których dobre wykonanie ułatwiłoby zapewnością pracę kierownika chóru w szkole. Pieśni te mogłyby być nadawane tylko z płyt. Powinnyby być nieraz powtarzane. Zasadniczą jednak sprawą jest dobór odpowiednich pieśni. I tu właśnie każdy z czytelników „Śpiewu w Szkole” może się przyczynić do właściwego postawienia sprawy. Sprawy, poruszanej już zresztą zasadniczo w dyskusji Radja. Namówiliśmy redakcję naszego pisma do przyjmowania głosów Szanownych Czytelników, z którychby można wywnioskować, jakie pieśni w jakich układach powinny być naśpiewane na płyty dla wyzyskania w rannych, codziennych audycjach dla szkoły powszechnej. Należałoby w opiniach, nadsyłanych do redakcji, uwzględnić układy trzy i dwugłosowe, a także pieśni jednogłosowe z towarzyszeniem fortepianu.

Należałoby wymienić tytuł pieśni i kompozytora, oraz śpiewnik, zawierający pieśń. Projektowane jest, aby materiał zdobyty przez redakcję „Śpiewu w Szkole” i przez dyrekcję Radja, rozestany był do jaknajliczniejszego grona sędziów — kierowników chórów szkolnych, celem dalszego opinjowania. Dobór chórów, naśpiewujących pieśni wybrane, dokonany będzie prawdopodobnie przez poszczególne radiostacje, po uprzednich studiach radiofoniczności i muzycznej wartości chóru.

T. Mayzner.

NOWE WYDAWNICTWA

PIOTR PERKOWSKI — „Wiązanka pieśni legionowych” na orkiestrę. Wydawnictwo księgarni F. Grąbczewskiego. Warszawa, Krakowskie Przedmieście Nr. 1.

Wydawnictwo to stanowi pierwsze dziełko zapowiedzianego cyklu p. t. „Polska Kapela”. Dalszy repertuar „Polskiej Kapeli” — to J. Maklakiewicza „2 hymny polskie” — „Jeszcze Polska” i „Brygada”, oraz F. Saganka — „Łowickie” z cyklu pieśni i tańców ludowych. Układy orkiestralne opracowuje J. Maklakiewicz. Skład orkiestry jest następujący: fortepian, skrzypce I, II i III, wiolonczela, bas, klarnet in B, trąba in B, perkusja, harmonja. Utwory, drukowane w „Polskiej Kapeli” mogą być grane nie tylko przez zespoły liczniejsze, lecz i przez drobne, np. skrzypce I z fortepianem, albo harmonją, skrzypce I, II, III i bas. Klarnet, skrzypce II, III i bas i t. p.

Harmonizacje i układy orkiestralne dokonane przez wybitnych muzyków, dają więc gwarancję rzeczy dobrej. Dawno już odczuwany brak dobrych opracowań na zespoły instrumentalne, w których z konieczności dopuszczamy do głosu nieraz przypadkowo stowarzyszone instrumenty. Wydawnictwo, o którym mowa, porządkuje nieco zespół, choć dopuszcza formę zespołu całkiem prymity-

wną. W pierwszym tomiku „Wiązanka pieśni legionowych” dobrze postąpiono, opuszczając stale spotykaną w tego rodzaju opracowaniach „Pierwszą Brygadę”. Jeżeli wydawnictwo mieć będzie na uwadze praktyczność przede wszystkim, to pewno przygotuje układ „Pierwszej Brygady” w takiej tonacji, ażeby ją można było śpiewać z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego.

Życzyby należało wydawnictwu jak najliczniejszych opracowań tego rodzaju, gdyż brak ich daje się dotkliwie odczuć zarówno w zespołach szkolnych, jak też i świetlicowych. Przy sposobności niech nam będzie wolno westchnąć do dobrych, wybitnych nawet kompozytorów, ażeby pomyśleli o opracowaniu łatwych „fantazji”, lub „warjacji” na temat jednej, lub niewielu pieśni, gdyż szkoda ich piór i talentów na takie koncepcje muzyczne, jakimi są wszelkie wiązanek, które zmuszają wykonawcę i słuchacza do ciągłego przeskakiwania z jednego nastroju w drugi, przez co nie rozwijają smaku muzycznego. W danym wypadku autorzy zawarli kompromis z rozpowszechnionym średnim smakiem muzycznym, przejawiającym się w umiłowaniu „wiązanek”. Mimo wszystko — wydawnictwo najzupełniej godne skonsumowania. T. Zrzedowicz

K R O N I K A

ORMUZ, dział Organizacji Ruchu Muzycznego Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, na początku drugiego roku swej działalności wykazał coraz większy rozmach i tempo w swej pracy. Już w październiku ub. r. odbyło się 122 koncertów i audycji dla młodzieży szkolnej w 42 miastach na prowincji i na terenie szkół średnich w Warszawie.

Zdobyte zostały nowe placówki, zorganizowano tereny wschodnich kresów, nawiązano kontakt ze Stowarzyszeniem Młodych Muzyków w Krakowie, z Z. P. O. K. w Lubelszczyźnie, ze Zjednoczeniem Org. Społecz. na Wołyniu. Specjalną uwagę zwraca się na organizowanie audycji dla młodzieży szkolnej: tę dziedzinę swej działalności ORMUZ uważa za bodaj że najważniejszą. Organizując na prowincji koncerty publiczne jednocześnie zawsze urządza się audycje dla młodzieży. W Warszawie audycje takie odbywają się w salach szkolnych w godzinach lekcyjnych. Z pomocy ORMUZ-u korzysta już 30 gimnazjów stołecznych. W wykonaniu koncertów i audycji ORMUZ-u w październiku przyjęło udział przeszło 25 artystów. Między innymi: G. Bacewiczówna, Z. Jahnke, W. Kochański, E. Umińska (skrzypce); Z. Dygat, Z. Lisicki, S. Szpinalski (fortepian); A. Szlemińska, H. Korffówna, F. Krysiwiczowa, W. Łozińska, J. Zwidyrdówna, A. Michałowski (śpiew).

W listopadzie i grudniu na objazdy udali się również: S. Korwin-Szymanowska, I. Dubiska, W. Niemczyk, S. Mikuszewski, H. Sztompka, B. Woytowicz, J. Woźniak i wielu innych.

Komunikat o organizowaniu audycji muzycznych przy współudziale „Ormuzu” W Dzienniku Urzędowym Min. W. R. i O. P. Nr. 11/1935 czytamy: „W związku z okólnikiem Nr. 80 z dn. 11 września 1935 r. (podaliśmy go w całości w N-rze 3-cim „Śpiewu w Szkole”) Min. W. R. i O. P. zawiadamia dyrekcje

szkół, że przy urządzaniu audycji z bezpośrednim udziałem artystów może być pomocna „Organizacja Ruchu Muzycznego, Dział Tow. Wydawn. Muzyki Polskiej w Warszawie” (w skróceniu „ORMUZ”), Warszawa, Mazowiecka 7, dokąd należy zwracać się po bliższe informacje.

Stowarzyszenie Młodych Muzyków w Krakowie, ul. Sławkowska 12, na propozycję Kuratorium O. S. Krakowskiego podjęło organizację audycji muzycznych dla gimnazjów na terenie O. S. Krakowskiego. W listopadzie ub. r. urządzono audycję tylko w Krakowie — 19, poza Krakowem — 25. Słuchaczami było 16.795 uczniów. Wykonawcami audycji są m. in. pp.: M. Bieńkowska (śpiew), M. Drobner (fortepian), A. Kopyciński (fortepian), O. Martusiewicz (fortepian), Wł. Poźniak (prel.), St. Mikuszewski (skrzypce), Wł. Syrewicz (skrzypce).

Komitet Organizacyjny Koncertów Szkolnych w Krakowie organizuje w Krakowie, niezależnie od Stowarzyszenia Młodych Muzyków, koncerty szkolne według własnego planu.

NASZ DODATEK MUZYCZNY

Dodatek muzyczny do niniejszego numeru przeznaczony jest dla chórów międzyklasowych z myślą o zbliżającej się rocznicy 19-go marca. Z pośród pieśni nadających się ściśle w dniu tym do wykonania ze względu na tekst, przypominamy pieśń „Marszałku”. Ze względu jednak na to, że nastrój rocznicy nie powinien być, jak nam się zdaje, wyłącznie żałobny, przypominamy nasze dawniejsze dodatki, o charakterze podniosłym kompozycji, jak np. „Do roboty” Z. Madejskiego oraz „Do sztandaru” St. Kazury. Oczywiście jest, że „Pierwsza Brygada” w układzie K. Guzikowskiego lub K. Sikorskiego będzie również potrzebna w dniu rocznicy.

Sprostowanie. W poprzednim numerze „Śpiewu w Szkole” mylnie wydrukowaliśmy adres p. E. Ryla, autora broszury: „Jak rozśpiewać dziatwę”. Zamiast „pocztą Śmierze”, powinno być „pocztą „Świerze”.

Redakcja

REDAGUJE KOMITET

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

ZA TREŚĆ OGŁOSZEŃ REDAKCJA NIE ODPOWIADA