

PIEŚŃ LUDOWA W SZKOLE

Lud nasz, żyjąc i obcując z naturą, ciągle styka się z jej pięknem i urokiem. Nieświadomie przenika mu do duszy moc przeróżnych, przebogatych wrażeń, które żłobią mniej lub więcej trwałe ślady. Wynikiem tego „przeładowania” duchowego jest również nieświadoma chęć odtworzenia odczutego w swoisty sposób piękna. Nic więc dziwnego, że po wsiach spotyka się tak często talenty, nazywane „talentami z Bożej łaski” i to w najróżnorodniejszych dziedzinach.

Śpiew ludowy to najpowszechniejszy, bo najprostszy sposób wypowiedzenia się. Radość wybuchnie żywą piosenką, smutek zabrzmie cichą skargą melodji...

Jak różnemi są typy ludzi, tak inna jest i każda pieśń. Jak różnemi są regiony, tak inne są i ich pieśni. Prostem się wydaje, że pieśni o charakterze np. góralskim nie wytworzy spokojny Kujawiak lub poważny Kaszuba. Z tego wniosek, że i w pielęgnowaniu pieśni należy liczyć się z duchem danej okolicy. Przedewszystkiem śpiewać te najbliższe, tem miłsze i bardziej pożądane, że rodzinne.

Program szkoły powszechnej w swych uwagach do całości programu staje mocno na stanowisku, że „Odpowiednie pieśni własnego regionu, szczególnie w szkołach wiejskich, należy opracowywać już od klas najniższych, i to we właściwej im szacie gwarowej. Tak więc już nawet I klasa może śpiewać dobrane dla nich piosenki, przyswajając sobie pieśni danej okolicy, wzbogacając swój repertuar. Przysporzy to wiele radości dzieciom i zarazem pozwoli na tem pewniejszą realizację głównego celu programu śpiewu — rozśpiewania. Wiem z własnego doświadczenia, że pieśń z najbliższej okolicy, lub, jeszcze lepiej, z tej samej miejscowości (i jeżeli dzieci o tem wiedzą — a powinny, i to

koniecznie!) — wiem, że ta pieśń wędruje znów na wieś, przypomina się starym i uczy młodzież. Bo, niestety, wiemy o tem dobrze, że pieśń ludowa ginie i to ginie zastrasząco szybko. Młodzież już jej prawie nie zna, zepsuta muzyką jazzową gramofonów i głośników radiowych. Tem więcej wpajać musimy w dzieci zamiłowanie do jej pielęgnowania. Szkoła to zadanie powinna już była dawno spełnić. Nowy program rozwinął tę sprawę tak, jak należało, kładąc wielką wagę na przyswajanie i otaczanie opieką twórczości rodzimej ludu polskiego.

Mówiąc o pielęgnacji pieśni ludowej, program zaznacza, że **pielęgnacja ta szczególnie winna być uwzględniona na terenie szkół wiejskich.** Jasnym jest, że pieśń ludowa zawsze bliższą będzie dla tych, między którymi powstała i prędzej przeniknie do duszy młodego pokolenia. Jednak i dzieci miejskie wyśpiewywać je będą tak samo z wielką radością, wiedząc, że podana pieśń pochodzi z najbliższej, znanej im okolicy, np. „z pod Nieszawy” czy „z pod Pucka”...

Przedewszystkiem więc poznawać należy pieśń własnego regionu — z innych tylko brać charakterystyczne i traktować je jako t. zw. przykłady pieśni. Szczególnie ważnem jest to w zastosowaniu do korelacji z geografją i nauką o Polsce Współczesnej „z większem uwzględnieniem w kl. IV, a szczególnie nasileniem w kl. VII (lub komplecie z kl. VI i VII)”. Niech młodzież np. kaszubska pozna krakowiaka, mazura, kujawiaka... niech śpiewa je z przeświadczeniem o przynależności do wspólnego, choć nieraz tak różnego w gwarze języka, wspólnego, rodzinnego kraju.

Pieśni te „poznawać zasadniczo do kl. VI włącznie z tekstem w mowie literackiej (który może mieć tylko lekkie zabarwienie gwarowe, np. zawierać parę wyrazów charakterystycznych dla danej gwary), w VII (lub w komplecie z klas VI i VII) z uwzględnieniem w miarę możliwości tekstów gwarowych”. O ile chodzi o tekst gwarowy, w którym nauczyciel nie posiada pewności prawidłowej wymowy — należałoby raczej używać języka literackiego. Myślę w tej chwili o gwarach, które specjalnie nastroczają trudności w opanowaniu, np. gwara kaszubska. Dlaczego wytwarzać „nowe” jakieś, nierealne gwary? (Przypomina mi się pewne nieszczęsne słuchowisko radiowe, w którym używano wyrazów ludowych (!?) w roku 2036, gdy już chłop polski posługuje się telefonem, do miasta jedzie własnym samochodem lub udaje się samolotem na kongres radiowy — przedziwne zestawienie!). Często się zdarza, że niektóre pieśni występują w różnych wersjach, w różnych częściach kraju, np. pieśń ludowa „Zielona łączka”, która podobno jest śpiewana nawet u wszystkich narodów słowiańskich.

Pieśń taką należy uczyć śpiewać „przedewszystkiem w wersji najbliższego regionu”.

Pieśń ludu świadczy o kulturze danego kraju. Świadczy o przejawach życia duchowego jego ludu. Nie pozwolić by zaginęła, to główny cel pielęgnacji jej przez szkołę. Już prawdopodobnie nowa pieśń ludowa nie powstaje — przechować więc musimy to, co pozostało. Pieśń ludową zbierał Oskar Kolberg, poświęcając życie swe w przeogromnym trudzie zbieracza pieśni ludowej. Pracują na tej niwie do dziś, nieraz nieznanymi a cisi pracownicy na całym terenie kraju. Celem szkoły re-spektować tę pieśń, by „wróciła pod rodzinne strzechy”.

Zygfryd Prószyński
Tupadły (pow. morski)

SAMORODNA MUZYKA W SZKOLE POWSZECHNEJ

Muzyka w najogólniejszym znaczeniu tego słowa jest udziałem dziecka już od pierwszych chwil jego życia. Pierwszy krzyk nowonarodzonego obywatela zawiera już podstawowe elementy muzyki: dźwięki, mające swe źródło prawdopodobnie w oddechu. Krzyk ten ma również charakter muzyki, ponieważ coś wyraża, jakąś treść, najczęściej natury fizjologicznej, którą dziecko, wobec niemożności posługiwania się mową, w tej formie się wypowiada. W miarę rozwoju „muzyka” dziecka, obejmując coraz szerszy zakres treści, staje się jedyną wyrazicielką psycho-fizycznego organizmu. Odczuwa to świetnie każda, nawet najmniej muzyczna matka, naskutek czego zwraca się do swego maleństwa najczęściej w formie muzycznej, stwarzając tem samem muzyczną atmosferę.

Dziwnem się jednak może wydać, dlaczego „muzyka” dziecka nie zanika równocześnie z rozwojem jego języka, a przeciwnie — zajmuje w jego życiu coraz więcej miejsca. Mam wrażenie, że działają tu głębsze czynniki. Jeden z nich, to potrzeba rytmicznego wyżycia się, właściwa każdej istocie żyjącej. Najodpowiedniejsze warunki ku temu daje właśnie muzyka. Drugim czynnikiem, niemniej ważnym, są charakterystyczne uczucia i nastroje, nie mające bliżej określonej treści, często nawiedzające dzieci. Wiemy przecież, że nic nie nadaje się w takim stopniu do wyrażania różnych „stanów duszy”, jak muzyka, zwłaszcza muzyka samorzutna i własna. Trzeci czynnik, to poczucie małowartościowości, znane nam dobrze z psychologii. Dziecko chce być więk-

szem, silniejszym, mądrzejszem, niż jest. Tu muzyka daje mu możliwość „rozszerzenia się”, wyrośnięcia w niebывałym stopniu ponad i poza siebie... Niemniejsze znaczenie musi mieć dla dziecka również swoisty czar rytmiki oraz dźwięków i ich zestawień — melodji, tembardziej, że są one dla dziecka pewną nowością, samodzielnie zdobywaną i odkrywaną, tworzącą jakiś nowy, nieznaną a czarujący świat. Jestem przekonany, że właśnie te czynniki są źródłem muzycznego wypowiedania się dziecka. Zachodzi teraz pytanie — jak długo dziecko tworzy? Naogół stwierdzono fakt, że muzyka samorzutna zanika z chwilą przekroczenia przez dziecko progu szkolnego. Z tego wyciągnięto wniosek, że przyczyną tego zaniku jest narzucony dziecku zzewnątrz śpiew szkolny, oficjalny. Osobiście mam takie wrażenie, że szkoła tylko przyspiesza ów zanik, nie jest natomiast jego istotnym powodem. Warto bowiem uprzytomnić sobie to, że zanik samorzutnego muzycznego wypowiedania się dzieci, które nigdy szkoły nie widziały, następuje również w tym samym mniej-więcej czasie, tylko z pewnem opóźnieniem. I w jednym i w drugim wypadku okres bujnego rozkwitu muzyki samorzutnej dziecka kończy się razem z okresem wybitnego egocentryzmu. Dziecko tworzyło muzycznie dopóki nie nawiązało głębszego kontaktu z życiem, obracając się ciągle w świecie subiektywnym, w którym czuło się nieograniczonym włodarzem, dopóki kryterja oceny spoczywały tylko i wyłącznie w jego istocie. Sprawy zaczęły się zmieniać wraz z ukazaniem się na widnokręgu nowego okresu rozwojowego, w którym siłą faktu zaczyna dziecko nawiązywać kontakt z życiem realnem. To jest bezpośrednim powodem przewartościowywania wartości. Dziecko się niejako tworzy nanowo, zmienia swą postawę wobec życia. Przyjmuje dużo nowych rzeczy, odrzucając zarazem to, co w jego mniemaniu jest już bezużytecznym gratem. Los taki spotyka również samorzutną muzykę, która nie może wytrzymać zbyt silnej konkurencji z muzyką dorosłego otoczenia. To nie jest jednak równoznaczne z zamarciem „instynktu” muzycznego, przeciwnie — świadczy tylko o jego wzbogaceniu i uszlachetnieniu. Dziecko przyjmuje muzykę dorosłych naskutek głębszego zrozumienia jej piękna, a kiedy z biegiem czasu opanuje jej stronę formalną i będzie miało dosyć sił wewnętrznych i zdolności — wróci znowu do samorodnej twórczości. Da nam często trwałe wartości, w formie pięknych w swojej prostocie, a zarazem głębokich pieśni ludowych 1).

1) Z tego punktu widzenia szkoła, wprowadzając pieśń zzewnątrz, tylko umożliwi dziecku szybszy rozwój jego uzdolnień muzycznych.

Ostatniemi czasy spotykamy się ze sztucznem odrodzeniem samorodnej twórczości muzycznej dziecka w szkole i przez szkołę, szczególnie w Austrii, Niemczech i Ameryce. Czem się tam dosłownie kierują, jakich używają metod i jakie otrzymano wyniki — nie wiem dokładnie, dlatego nie będę o tem pisać. Sprawą samorodnej muzyki dziecka zajmąłem się niezależnie od prób zagranicznych i tu przedstawiam ją wyłącznie we własnem oświetleniu.

W związku z tą akcją musimy zdać sobie sprawę z jej wartości przede wszystkim z punktu widzenia rozwoju dziecka. Czy nie hamuje ona czasem jego normalnego rozwoju? Czy my, podsycając w dziecku zamierające zainteresowania i opierając się na nich, nie robimy czasem niebezpiecznego eksperymentu? Trudno dać dzisiaj wyczerpującą odpowiedź na te pytania.

Mogą się nasuwać poważne wątpliwości, czy wobec tego wogóle samorzutna muzyka ma rację istnienia w szkole powszechnej. Odpowiadam twierdząco. Musimy sobie tylko zdać sprawę z tego, jaką rolę szkoła może i powinna odgrywać, żeby dała pozytywne wyniki. Nasuwa mi się przypuszczenie, że w pierwszych klasach możnaby pozwolić jej istnieć tylko w tym celu, żeby się mogły przez nią „wyżyć” do reszty te dzieci, które wykazują jeszcze tego potrzebę. To znaczy — nie pobudzać ich specjalnie do „twórczości” muzycznej, ani też nie przeszkadzać im. Należałoby zatem dbać o to, by pobudka do samorzutnej twórczości miała zawsze cechy naturalności, a najlepiej, jeżeli wyjdzie ona od samego ucznia. Ale to jeszcze nie wystarcza. Konieczne jest silne przeżycie i uczuciowe napięcie z jego strony. Oprócz tego dzieci muszą widzieć poważne nastawienie i pewien szacunek dla ich pracy ze strony nauczyciela. Do niego należy dopomóc dziecku, przez umiejętnie prowadzenie rozmówek na temat jego twórczości, do wyrobienia pewnej dozy autokrytycyzmu oraz głębszego stosunku do muzyki. Jego również obowiązkiem jest przeciwstawić się t. zw. muzyce lekkiej.

Wszystko to jednak jest wtedy dopiero możliwe, kiedy dziecko zdobyło już to głębokie przeświadczenie, że muzyka jest formą wyrażania się naszej psychiki. To powinno stać u progu samorzutnej twórczości muzycznej. Inaczej muzyka dziecięca będzie tylko zwykłą zabawą dźwiękową, z punktu widzenia rozwoju dziecka i założeń nauczania śpiewu — niepożądaną, a nawet szkodliwą.

W wyższych klasach, w których dziecko już trochę głębiej zaznajomiło się z formami muzycznymi i z dorobkiem muzycznym, przede wszystkim swego środowiska, możnaby, a może nawet należałoby, mojem

zdaniem, dążyć świadomie do odrodzenia muzyki samorzutnej ze względów następujących:

1. Samorzutna muzyka daje wielkie możliwości wychowawczo-rozwojowe. Dziecko przez własną twórczość muzyczną, szczególnie świadomą celu, wzbogaca swą psychikę, wysubtelnia swoje poczucie muzyczne, zaspokaja instynkt twórczy, zdobywa pewne ukojenie w przełomowych momentach, skierowuje uwagę ku wnętrzu.

2. Nie można także zapominać o społecznym znaczeniu samorzutnej twórczości muzycznej. Ona umożliwia rozpoznanie i wydobywanie talentów muzycznych — co ma szczególne znaczenie, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że większość dzieci nie ma w domu należytej opieki muzycznej.

3. Twórczość muzyczna dzieci szkolnych może mieć również pewne znaczenie programowo-metodyczne. Umożliwi bowiem dokładniejsze zaznajomienie się z potrzebami psychiki dziecka w zakresie śpiewu oraz da pewien materiał dla udoskonalenia metod pracy. Na podstawie przeprowadzonego osobiście eksperymentu mogę narazie stwierdzić jedynie rzecz już znaną z obserwacji, że naogół dziewczynki klas starszych wolą pieśni uczuciowe, chłopcy zaś — pieśni, zawierające pierwiastki siły.

4. Pozostaje nam jeszcze do omówienia wartość muzyczna. Szczerze można powiedzieć, że pieśń dziecka wartości muzycznej prawie nie posiada. Nie znaczy to bynajmniej, że pieśń dziecka nie odpowiada zupełnie wymaganiom kompozycji. Wadą muzyczną większości utworów dziecięcych jest przede wszystkim **brak oryginalnego ujęcia tematu**. Nawet najlepsze piosenki są niby jakimś echem, skupiającem bliższe, względnie dalsze odgłosy miejscowej, bądź usłyszanej w szkole piosenki. Dzieci klas niższych wprost biorą żywcem znany im motyw i tylko go opracowują „po swojemu”. U dzieci zaś klas starszych trudniej odkryć takie żywe zapożyczenia, a jeżeli nawet spotkamy się z nimi, to dziecko czyni to nieświadomie. Dzieci bowiem klas starszych (VI—VII) dążą za wszelką cenę do oryginalności i niezależności. M. in. dowodem tego jest załączona tu melodia do popularnej pieśni „Góralu, czy ci nie żal” (przykład Nr. 1). Autorka stworzyła ją zupełnie samorzutnie i z własnej inicjatywy. Co ją skłoniło do tego? Dwie są ewentualności: albo jej nie zadowalała znana melodia, albo wprost chciała dać wyraz, może nieświadomie, swej samodzielności, albo też działało jedno i drugie. Bez względu jednak na to, czy piosenka jest oryginalna, czy też jest tylko opracowaniem motywów obcych, dziecko wyraża przez nią przynajmniej do pewnego stopnia swoją

psychikę, co można udowodnić doborem tekstów, innym naogół u chłopców niż u dziewcząt, i ich muzycznym opracowaniem. Podkreślić należy również, że muzykalniejsze dzieci czyniły świadome starania, by muzyka była ścisłą ilustracją tekstu i jego uzupełnieniem, co można zauważyć szczególnie, analizując takie piosenki, jak np. „Huczę pod Borenmlen armaty” (przykład Nr. 2), „Lisowyj car” (Król olch — ballada Goetego, przykład Nr. 3) i inne.

Obecnie spróbujmy zdać sobie sprawę z tego, jakich metod należy używać i jak często można odwoływać się do samorodnej twórczości muzycznej. Osobiście stosowałem metodę indywidualną i zbiorową. Oto jak wyglądało to w praktyce. Pewnego wiosennego dnia odczytałem na lekcji śpiewu w VII kl. wierszyk z Gazetki Ściennej p. t. „Słonko przygrzewa”, a następnie zagałem rozmówkę na temat: jakie opracowanie muzyczne tego utworu mógłby dać kompozytor. W trakcie tej rozmówki usłyszałem z żalem wypowiedziane słowa: „Jaka szkoda, że my nie jesteśmy kompozytorami...” Na to odpowiedziałem, że my również moglibyśmy spróbować swych sił. Może się nam nie udać tak, jak prawdziwym kompozytorom, ale oni też kiedyś próbowali... A potem zaproponowałem skupić się w milczeniu i myśleć o swojej ilustracji muzycznej do tekstu.

Nie minęło jeszcze dziesięciu minut, jak **niektóre** dzieci zaczęły już nucić z cicha melodie swoim kolegom. Na moją prośbę odśpiewały je głośno w obliczu całej klasy. Radość była nieopisana. Po krótkim omówieniu wyników, zaproponowałem dzieciom, by w domu spróbowały tworzyć melodie do wierszyków, które im się najbardziej podobają. Oprócz tego spróbowałem metody zbiorowej. Kazałem poprostu wystukiwać całej klasie wspólnie rytm i śpiewać dowolną, ale swoją własną melodię do tego samego tekstu. Po krótkim czasie zupełnego chaosu wyłoniły się dwie grupy, z których jedną tworzyli chłopcy, drugą dziewczynki. Wobec tego zatrzymałem chłopców, dopóki nie skryształizowała się ostatecznie melodia dziewczynek. Obie melodie były do pewnego stopnia syntezą indywidualnych piosenek, obie bowiem zawierały pewne ich elementy w połączeniu z elementami zupełnie nowymi. Uważam jednak, że ta metoda, jako zbyt **mechaniczna i szablonowa**, nie powinna mieć miejsca w pracy twórczej. Natomiast godne jest zalecenia **naturalne tworzenie zbiorowe**, kiedy dzieci samorzutnie łączą się w pewne grupy dla wspólnego opracowania muzycznego jakiegoś tekstu. Wogóle muzyczną twórczość samorzutną należałoby tak połączyć z życiem szkoły i dziecka, by miała wszelkie cechy — nie pozory — **naturalności**, czego właśnie brakowało moim

próbom. Do tego szkoła dzisiejsza daje bardzo dużo sposobności. Wystarczy tylko poddać dzieciom myśl w odpowiednim momencie i zachęcić do pracy. Szczególnie należałoby tu uwzględnić pieśń przed nauką i po nauce, **hymn szkoły**, Imieniny Prezydenta i t. d. Nie należałoby jednak zbyt często odwoływać się do samorzutnej twórczości dziecka, by mu poprostu nie obrzydzić jej.

Na zakończenie muszę odpowiedzieć jeszcze na zarzut, z którym się już spotkałem, że dziecko zapomina szybko to, co samo stworzyło. Owszem, bywają takie wypadki, a właściwie taki los czeka niemal całą samorzutną muzykę dziecka. Ale to nie zmniejsza jej wartości, a nawet, powiedziałbym, jest bardzo dodatniem zjawiskiem z punktu widzenia rozwoju dziecka. Pamiętać również należy, że samorzutna twórczość muzyczna w szkole będzie tylko udziałem dzieci muzycznie uzdolnionych. Większość dzieci natomiast odpadnie po pierwszej próbie, i na to niema żadnej rady. Naszem zadaniem jest tylko odkryć dziecku nową drogę i wskazać nowe możliwości. Pamiętać przytem musimy, że dobre wyniki na tej drodze osiągniemy jedynie wtedy, kiedy będziemy wciąż dbali o prawdziwe zrozumienie muzyki i o podniesienie na wyższy poziom kultury muzycznej szkoły i środowiska.

PRZYKŁADY:

Muzyka Ch. Surżer
absolw. szkoły powsz. w Boremlu pow. Dubno.

Gó - ra - lu, czy ci nie żal — od - cho - dzić
od stron o - czy - stych, świer - ko - wych la - sów i hal,
i tych po - to - ków sreb - rzys - tych? Gó - ra - lu,
żał — mi cię żal... Gó - ra - lu wróć się do hall

Uwaga. Bardzo charakterystycznym zjawiskiem w tej piosence jest m. in. świadoma zmiana tekstu. Autorka wzięła mianowicie zamiast „góralu, czy ci

nie żal" — „góralu żal mi cię, żal". Na moje pytanie odpowiedziała mi, że jej tak lepiej wychodzi... To, według mnie, świadczy tylko o silnem przeżyciu i nawskroś uczuciwem potraktowaniu treści.

Poważnie Muzyka i słowa Ch. Surżer.

Hu - czą pod Bo - rem - lem ar - ma - ty,
z *brawura* *przewnie*
świ - szczą ku - le o - gni - ste... Tam się pol - ska
1.
krew — le - je i jak zie - mla czar - nie -
2.
je. i jak zie - mla czar - nie - je.

Uwaga. Tekst powyższy powstał z okazji rocznicy bitwy pod Boremlem z r. 1831. Autorka, jak sama mi to oświadczyła, starała się oddać w tej piosenke charakter bitwy i jej nastroje. Ujęciem swoim przypomina mi nieco pieśń legionową p. t. „Warczą karabiny”.

Muzyka P. Horleckiego, ucz. VII kl.

„Czom ły - czko scho - waw ty, mój syn - ku ma -
łyj?” „Oj ta - tulczy ba - czysz? on car li - so -
wył! U do - whij ky - re - i, w ko - ro - ni... dy -
wył!” „To syn - ku, tu - ma - ny na wkruch prostiałyś...”

W tłumaczeniu na j. polski tekst będzie miał następujące znaczenie: „Dlaczego ukryłeś swoje oblicze, mój synu?” „Ojczy, czy widzisz? tam król leśny! W długim płaszczu, w koronie, patrz!” „To, synu, mgły naokoło zapadły”.

Uwaga. Tekst powyższy jest urywkiem z ballady Goetego p. t. „Król olch”. Dla zrozumienia ustosunkowania autora do swej pracy przytaczam następujący moment: podany tu urywek nie jest początkiem ballady, autor jednak przy układaniu melodji oparł się na nim świadomie, „bo mu lepiej tak szło”. Według mnie, autor pominął początek dlatego, że on nie zawierał takich elementów, które mogłyby do pewnego stopnia być obrazem-symbolem całej ballady.

Konstanty Kuzyk

JAK WPROWADZIŁEM DRUGI GŁOS W NAUCZANIU PIEŚNI

(Artykuł dyskusyjny)

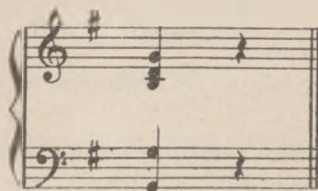
Jakkolwiek sposób nauczania drugiego głosu pieśni znalazł już swój oddźwięk w różnych publikacjach, kwestja wprowadzania drugiego głosu, o ile mi wiadomo, pozostaje dotychczas jakby w cieniu. A przecież zdajemy sobie sprawę z tego, że w nauczaniu śpiewu wprowadzanie głosu drugiego stanowi zasadniczy etap zwrotny, a co za tem idzie — poważną trudność metodyczną. Niedość na tem. Sądzę, że nie będzie przesadą, gdy powiem, że od sposobu jego wprowadzenia zależy częstokroć dalsze ustosunkowanie się dzieci do śpiewu wogóle, a do drugiego głosu w szczególności. Tkwi więc w nim poważny problem natury pedagogicznej, stanowiący jeden ze składników, które prowadzą do umiłowania pieśni przez dźiatwę. Słusznie więc możemy twierdzić, że sposób wprowadzania drugiego głosu zdecyduje o stopniu umuzykalnienia oraz rozśpiewania dźiatwy. Słusznie więc Redakcja „Śpiewu w Szkole” zwróciła uwagę na powyższe zagadnienie jako na jedno z tych, które czekają dyskusji i rozwiązania („Śpiew w Szkole” Nr. 5, r. 1935/36, str. 103).

W niniejszej krótkiej notatce chciałbym podzielić się z Szanownymi Czytelnikami własnymi doświadczeniami i spostrzeżeniami, poczynionymi właśnie na marginesie wprowadzania głosu drugiego w kl. IV. Nauczony doświadczeniem z ubiegłych lat, zaniechałem opracowania „kanonów dwugłosowych jako przygotowania wykonania pieśni dwugłosowych” (Program tymczasowy, str. 102, porównaj artykuł p. Rudolfa Fitza „Czy kanon ma być przygotowaniem pieśni dwugłosowej”, „Śpiew w Szkole” Nr. 5, r. 1934/35). Przekonałem się bowiem, że ta

droga nie podnosi stopnia umuzykalnienia i rozśpiewania dziatwy. W poszukiwaniu innego sposobu wyjścia z sytuacji wierzyłem, że czas przyniesie jakieś rozwiązanie kwestji. Jakoż nie czekałem długo. Z okazji zbliżającej się rocznicy odzyskania Niepodległości, opracowywałem pieśń „Przybyli ułani pod okienko”. W czasie jednej lekcji któreś dziecko zwróciło się do mnie, mówiąc, że klasa chciałaby „na święto tak ładnie śpiewać, jak chór — na głosy”. Zwróciłem im uwagę, że nie udałoby się nam tak ładnie śpiewać. Odpowiedziały mi na to, że Janek potrafi. „No to śpiewaj” — brzmiała moja odpowiedź. Janek — uczeń muzykalnie dość uzdolniony, zaczął wtórować. Jak ten wtór wypadł, zilustruje najlepiej przykład:



— tylko i wyłącznie tercje, nie wykluczając kadencji. Nie zniechęciło mnie to bynajmniej, przeciwnie — było w pracy nad głosem drugim momentem zwrotnym. Należało mi bowiem teraz jedynie skorygować błędy harmoniczne, by wprowadzenie głosu drugiego stało się faktem dokonanym. Z pomocą przyszedł mi fortepian. Akompanjament zwrócił wtórującemu słuchowo uwagę na ostatni akord:



Po dwukrotnem prześpiewaniu z towarzyszeniem instrumentu rozwiązanie ostatnich dwóch taktów było już możliwe:

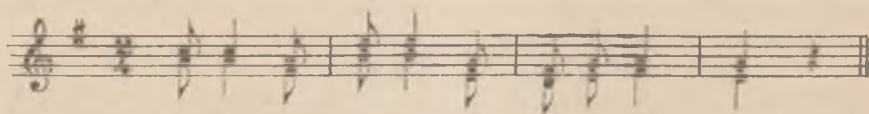


Za nimi już uczeń z łatwością sam skorygował takt drugi w wyżej podanym przykładzie, dając mu brzmienie takie:



Wystarczyło mi tyle na jednej lekcji. Dalszy ciąg pracy odłożyłem na

następną lekcję, na której czekała mnie niespodzianka. Zgłasza się bowiem do mnie na samym jej wstępie kilkoro dzieci, wyrażając swą chęć śpiewania drugiego głosu. Były to dzieci, które łatwiej przyswajały sobie melodie pieśni, więc zgodziłem się chętnie, wskazując im oddzielne miejsca w ławkach. Oczywiście nietrudno sobie wyobrazić, jaki zapał i entuzjazm zapanował w klasie. Przykład po kilkakrotnym prześpiewaniu wspólnie z głosem pierwszym, dzięki przodownikowi, jakim okazał się Janek, wypadł zupełnie zadowalająco w następującym brzmieniu:



Należało mi jeszcze sprostować takt przedostatni. Tutaj pomogły mi skrzypce. Poleciałem „wybrańcom” skupić uwagę na melodję, którą będę grał, gdy jednocześnie głos pierwszy będzie śpiewał swoją melodję. Ponieważ chodziło mi o to, by drugi głos fragmentu był jak najłatwiejszy, dałem mu szatę taką:



Dzieci zauważyły natychmiast, że będą śpiewały „już teraz tak, jak klasa VII i inne”.

Kilkakrotne prześpiewanie z mormorando, piano z tekstem, kilkakrotne prześpiewanie wspólnie z głosem pierwszym, a praca nad wprowadzeniem głosu drugiego została ukończona.

Jakkolwiek ten przykład wprowadzenia głosu drugiego nie ma pretensji do doskonałości i daleki jest od tego, by stał się podstawą systemu i metody, wymaga jednak pewnych komentarzy.

Okoliczność, że środowisko, w którym pracuję, nie należy wcale ani do zbyt umuzykalnionych ani rozśpiewanych, rzuci — sędzę — pewne tło dla warunków pracy. Z konieczności bowiem objaw ten znajdzie swój wyraz w klasie — wiernym obrazie grupy społecznej, z której wyrosła, — jeśli chodzi o śpiew. Fakt, że właśnie w tych warunkach znalazł się uczeń, który „wybawił mnie z opresji”, każe mi przypuszczać, że i gdzieindziej nie zabraknie takiego Janka. Zresztą jest rzeczą udowodnioną, że takie jednostki znajdują się w każdej grupie społecznej z szeroką skalą różnych zdolności. Ich wykorzystywanie na te-

renie szkoły uczyni nam pracę łatwiejszą i skuteczniejszą, czy to będzie umuzykalnienie (tutaj w znaczeniu sprawności przy opieraniu się głosu drugiego na poczuciu harmonji), czy też rozśpiewanie. By się upewnić, czy moje przypuszczenia, stojące w związku z celowością takiego podejścia, były słuszne, wykorzystałem ku temu najbliższą okazję, jaką stanowiło opracowywanie pieśni góralskiej „Hej idę w las”¹⁾. Dzieci natychmiast podchwyciły wtór, dając pieśni zupełnie prawidłowe rozwiązanie:



Dodać należy, że intonacja pieśni wypadła nadspodziewanie zadowalająco.

A czy moja koncepcja wypełniła swe zadanie jako funkcja wychowawcza? Sądzę, że tak. Entuzjazm, o którym powyżej mówiłem, i zapal dziatwy były zupełnie szczere, i jeśli kiedykolwiek zareagowały dzieci uczuciowo na pieśń, to właśnie w tych momentach, w których stwierdziły, że śpiewają „już teraz tak, jak klasa VII i inne”, w momentach, w których samorzutnie prosiły o przydzielenie do drugiego głosu; w momentach, które je przekonały, że zrobiły postęp własnym wysiłkiem i z własnej inicjatywy, co niezmiernie podnosi całą wartość pracy w odniesieniu do dzieci.

Nas, nauczycieli, uderzy niewątpliwie jeszcze jeden szczegół o charakterze zasadniczym. Wprowadzając głos drugi, nie musiałem uciec się do jego przygotowania śpiewaniem kanonów o wartości — jak już wyżej powiedziałem — problematycznej w tych okolicznościach, oraz uniknąłem bezmyślnego śpiewania gamy na dwa głosy, czy to w formie kanonu, czy w jakiegokolwiek innej formie. Słowem, wprowadziłem głos drugi na podłożu czysto naturalnem, znajdując dla niego oparcie w dążeniach dzieci. Druga korzyść, jaką osiągnąłem, płynie stąd, że dzieci „wybrańcy”, świadome są swej „misji”, jaką mają spełniać, co niewątpliwie podnieca ich ambicję, z drugiej strony wykorzenia przesąd — być może tylko środowiskowy — że śpiewanie drugiego głosu to „zajęcie pospolite”.

Reasumując swoje uwagi i nawiązując do słów wstępu, mogę śmiało powiedzieć, że z punktu widzenia celowości forma, którą się posłuży-

1) W oryginale: „Hej idem w las” — Rzepecki „Pieśni góralskie” cz. I.

2) W oryginale w f-dur i drugi głos inny — utrzymany w stylu ludowym.

tem, była na miejscu. Spełniła swoją funkcję, prowadząc do rozśpiewania oraz umuzykalnienia dziatwy. Wprawdzie można jej zarzucić niezupełną zgodność z programem. Nie przeczę. Z drugiej jednak strony uwagi moje nie płyną z chęci negowania programu, ale są tylko przedstawieniem moich własnych doświadczeń, i jedynie chęć podzielenia się nimi z Szanownymi Czytelnikami wpłynęła na ich zebranie. Oczywiście praca dalsza nad drugim głosem przedstawia się inaczej, ale jej zilustrowanie nie należy już do tematu.

Leonard Chyliński

LEKCJA W KLASIE IV i V-tej

LEKCJA W KLASIE IV-TEJ:

„Wprowadzenie trójdźwięku minorowego”.

„Zaśpiewajcie piosenkę „Minęła nocka” (Noskowski: „Śpiewnik dla dzieci”). Poddaję dźwięk es — raz kresłne, dzieci wykonują obie zwrotki, zwracając uwagę na ruchy dyryg.

„Zaśpiewajcie podstawowy dźwięk tej piosenki i trójdźwięk na sylabie „la” (można użyć innej sylaby). Śpiewają trójdźwięk toniczny Es-major.

Nucę pierwszy takt piosenki Noskowskiego: „Pójdziemy w pole” w D-major, poczem zaczynają śpiewać dzieci. Na zakończenie nucą trójdźwięk tym samym sposobem, co przy poprzedniej piosence.

„Teraz ja zaśpiewam piosenkę, wy na końcu na dany znak, zanucicie podstawowy dźwięk”.

Śpiewam znaną dzieciom piosenkę: „Zła zima” Noskowskiego (jedną zwrotkę). Dzieci intonują tonikę.

„Jeszcze raz zanucę początek tej piosenki, wy spróbujcie zaśpiewać trójdźwięk”. Po pierwszych czterech taktach uczniowie śpiewają trójdźwięk molowy na podanej sylabie i powtarzają go kilka razy.

Śpiewam teraz piosenkę „Minęła nocka” w D-major i „Zła zima” w d-mol.

Dzieci za każdym razem nucą na zakończenie odpowiedni trójdźwięk. Zauważają, że chociaż oba zaczyna się od tego samego dźwięku, są jakieś inne. Zestawiam śpiewając jeden i drugi trójdźwięk, dzieci określają, że ten drugi jest jakiś smutny, nieśmiały, mniejszy od pierwszego. Umawiamy się zatem, że pierwszy nazwiemy wielkim, drugi małym trójdźwiękiem i dodaję, że piosenki, których uczymy się w szkole, możemy przydzielić do jednego lub drugiego. Polecam zaśpiewać kilka znanych piosenek i ich trójdźwięków, oraz określić, czy są to trójdźwięki wielkie, czy małe.

„Dziś nauczę was piosenki o Maciusiu-sierotce, który pasał owieczki na łące. Przygrywał sobie czasem na fujarce, ale jakoś żałośliwie, smutno. Nie dziwota, ukreślił fujarkę z wierzby, co na grobie matki wyrosła”.

Śpiewam piosenkę Noskowskiego „Macius” (Z. Noskowski: „Śpiewnik dla dzieci”), poczem opracowuję ją częściami:

- I. A po łące, po zielonej, Maciuś owce gna,
- II. Na wierzbowej fujareczce żałośliwie gra.
- III. Dla Boga, dla Boga, żałośliwie gra.

Opracowując część trzecią, śpiewam również część drugą, a to w celu dokładnego ich połączenia przez odbitkę „dla”. Po opanowaniu poszczególnych części melodji przez dzieci, śpiewam pierwszą zwrotkę, którą te równocześnie nucą, poczem wykonują same. Zwracam uwagę na to, by nie zawodziły przy wyrazach: „fujareczce” i „żałośliwie”, lecz wyraźnie wymawiały słowa. Ażeby rozproszyć nastrój smutku, jaki wytworzył się przy tej piosence, odkładam wyuczenie następnych zwrotek, oraz ostateczne wykończenie do lekcji następnej, a dzisiaj kończymy kilkoma weselszemi piosenkami.

LEKCJA W KLASIE V-TEJ:

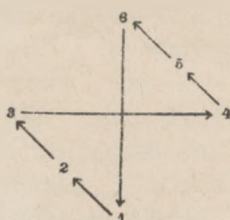
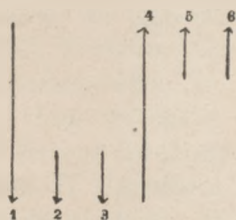
„Opracowanie sześciomiaru”.

Dzielę dzieci na trzy grupy, polecając każdej odśpiewać znaną piosenkę w podanym rytmie: I-sza grupa w dwumiarze, II-ga — w trójmiarze, III-cia — w czteremiarze. Można wydzielić więcej grup, któreby śpiewały piosenki w tym samym rytmie. Dzieci poszczególnych grup otrzymują polecenia i umawiają się pocichu, „w tajemnicy” przed innemi. Pojedyncze grupy śpiewają wybraną piosenkę, inne uważają i odgadują jej rytm.

„Po czem poznajemy, na ile daną piosenkę trzeba taktować?” — „Po mocnych i słabych częściach. Na raz przypada zawsze najmocniejsza”. — „No, a po czem poznamy, że piosenka jest na cztery, a nie na dwa?” — „Bo chociaż są w niej dwie mocne części na raz i trzy, ta druga jest słabsza i dlatego nie można jej liczyć na raz”. — „Posłuchajcie piosenki, którą zaśpiewam. Po skończeniu powiecie, na ile ją trzeba taktować”.

Śpiewam znaną dzieciom „Slizgawkę” ze „Śpiewnika dla dzieci” Z. Noskowskiego. Jedne dzieci odpowiadają, że taktuje się ją na dwa, inne, że na trzy. Wobec tego śpiewam początek „Slizgawki” i początek jakiejś dwumiarowej piosenki. Dzieci spostrzegają różnicę. Dwumiar więc odpada. Śpiewam jeszcze raz jedną zwrotkę, wyraźnie zaznaczając różnicę akcentów, przyczem dzieci taktują na trzy. Przy wyrazach „wdal” i „żał” mają niepewne miny. Również niektóre zauważyły niejednakową siłę akcentów. Polecam więc liczyć cicho od jednego kolejno naprzód z tem, by mocny akcent wypadł zawsze na raz. Śpiewam ostatni raz. Dzieci liczą pocichu. Po czterech taktach pada odpowiedź, że można liczyć na sześć i wszystko się dobrze zgadza.

Objaśniam, że jest to piosenka w sześciomiarze i podaję sposoby taktowania



dzieci taktują obydwoma rękami, poczem śpiewają „Slizgawkę” (taktując). Dodaję, że notując piosenkę w sześciomiarze, piszemy po kluczu 6/8.

„Poszukajcie w pamięci piosenek, które możnaby śpiewać, taktując na sześć”.

Dzieci wymieniają kilka, które taktując śpiewają.

„Na zakończenie nauczymy się nowej piosenki w sześciomiarze”. Śpiewam Noskowskiego „Smigus”. Przy trzeciej zwrotce już pomagają mi dzieci, nucąc. Piosenka się podoba. Powtarzam pierwszą zwrotkę wolniej i taktuję.

Dzieci nucą, poprawiam niedokładności melodji, poczem śpiewają ze słowami, wyraźnie je wymawiając. Podaję słowa dalszych zwrotek, wreszcie wykonują dzieci całość.

„Ot i gotowa piosenka, przyda się w drugi dzień Wielkanocy. Ponieważ się wam podobała, zostawię do niej nuty w klasie, byście ją mogły łatwiej sobie zapamiętać, jeśliby uleciała do jutra z pamięci”. Wieszam na ścianie kartkę z napisaną piosenką (nuty, tekst).

Uwaga:

Ponieważ w klasie piątej uczniowie mają się dokładnie zapoznać z nutami, a wobec braku podręcznika widzą je tylko dwa razy w tygodniu, zapisuję piosenki na luźnych kartkach i wieszam je w klasie na ścianie. Na kartce pakunkowego papieru (1/8 arkusza) piszę dość dużymi znakami piosenkę. Czasem jest to piosenka nowo-poznana, wtedy zanotowana jest dokładnie ze znakami przykluczowymi i tekstem. Czasem piosenka-zagadka. Wtedy jest to dobrze znana dzieciom krótka i łatwa piosenka, zapisana w C-major, w której występują znane dzieciom wartości rytmiczne. Uczniowie solmizując, mają odgadnąć tytuł piosenki. Odgadują albo grupami, albo indywidualnie i podają odpowiedzi na karteczkach, podpisanych nazwiskiem, na następujące pytania: ilość taktów? na ile się taktuje? tytuł?.

Na następnej lekcji ogłaszam „wynik” i odśpiewujemy piosenkę (przepisaną na tablicy) solmizacją i słowami. Zagadki te ogromnie interesują dzieci i często już po jednej pauzie (od zawieszenia kartki) otrzymuję kilka odpowiedzi. Wszystkie kartki wiszą stale w klasie. Dzieci w czasie pauz często zatrzymują się przed niemi i nucą zapisane piosenki, lub nawzajem zadają sobie pytania (pokaż, gdzie są ósemki, ile jest „fa” i t. p.).

M. Piechnikówna

DAŻENIA NASZE POROZBIOROWE DO WOLNOŚCI W MUZYCE

(od wybuchu wojny wszechświat. aż do wskrzeszenia Państwa Polsk.)

(Dokończenie)

Jako rzecz charakterystyczną warto też nadmienić, że z początkiem 1915 roku ukazała się w Warszawie nakładem „Nowości Muzycznych” pieśń drużyn ochotniczych (Legjonów polskich) z 1915 r., słowa Mściława Butkiewicza, w tempie polonezowem, zaczynająca się od słów: „Legjoniści, bracia mili”. Tu nadmienię, że wkroczenie Niemców do Warszawy upamiętnione zostało kilkoma marszami, jak H. Mannfreda op. 107 „Warschauer Einzugs-Marsch”, oparty na temacie „Boże coś Polskę” na trio, oraz L. Rosena op. 83 „Bayrischer Einzugsmarsch” z tematem „Jeszcze Polska”, — u nas zaś coraz więcej zaczęło się ukazywać indywidualnych utworów na fortepian, do śpiewu, na chór i t. p. Rozwijały się też bardzo pieśni młodzieży, zwłaszcza harcerskie: jednym z pierwszych takich zbiorów był ks. Jana Zawady (Kraków 1914), K. Kalinowskiego z 1916 r., T. Godeckiego z 1917 r. Urządzone wtedy święta młodzieży dały impuls kompozytorom Piotrowi Maszyńskiemu, Zygmuntowi Bilińskiemu i Stefanowi Malinowskiemu do napisania pieśni młodzieży do słów Marji Gerson Dąbrowskiej, a Ign. Kosobudzki pisze do słów własnych „Polskie Hasło” na święto pieśni na rynku Starego Miasta w dn. 7 maja 1916 r. (drukowane w Świecie). Pojawiają się też marsze skautów: Bliklego i Hip. Brzezińskiego; nadto Biliński pisze hasło do słów Nebla „Bacność, już nadszedł czas w szeregach stanąć karnie”.

Zaczęły się też pojawiać oddzielne utwory muzyczne, które jeżeli nie były w ścisłym związku z wojną samą, dawały jednak pewien obraz sytuacji i nastrojów ówczesnych. Do takich należą: Wiktora Rapackiego pieśń „o Jasieńku Wojaku” do słów Witolda Zmorskiego, F. Halperna „A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć” do słów Edwarda Słońskiego, którego można słusznie nazwać piewcą wojny wszechświatowej i Legjonów; do jego słów również napisał Wiktor Krupiński „Na zgliszczach”. Z tychże czasów pochodzi J. T. Wydźgi hymn „Już czas” i pieśń ułańska, oraz „Do moich synów” (do słów Jerzego Żuławskiego), — Eug. Bielińskiej marsz „Nie zginie Polska, póki my żyjemy”, Eug. Jerzego Swobody walc „Z wojennych dni” ze słowami Włodz. Kuziana, H. Prawdzica pieśń-pobudka „Z więziennych krat”, oraz hymn narodu polskiego „Za wyniszczoną my Ciebie Ojczyznę bła-

gamy”, wreszcie do słów Słońskiego „Ta co nie zginęła” F. Starczewskiego; rzecz ta doczekała się kilku wydań. Wkrótce też potem ukazała się druga pieśń-deklamacja tegoż autora do słów Tadeusza Kończyca „O Polsko, Polsko!”. Do tychże słów pisał też muzykę Adam Elertowicz. Oto jest po części dorobek 1916 roku. Następny rok przyniósł błagalną kolędę „o pokój pożądany” W. Zdolińskiego, dziatwie polskiej poświęconą kołysankę „Do Dzieciątka Jezus” ks. Henryka Nowackiego, „Sztandary polskie” Adama Elertowicza do słów Or-Ota, pieśni Stan. Kazury „Tęsknota” (sł. Józefa Jankowskiego) i „Smutna wiosna” (sł. Miry), wreszcie marsze Stan. Madeyskiego i Nadratowskiego.

Rola, jaką Legjony odgrywały, znalazła silny odbłask w muzyce, gdzie czyny ich były opiewane, tem więcej, że w swoim gronie posiadali legjoniści niejednego amatora, jak również i kompozytora zawodowego. Jednym z takich twórców był M. Kozar-Słobódzki, którego piosenki i układy, jak „Wieczorny Apel” do słów J. Relidżyńskiego, „Bajki” (Wima), „Maszerują chłopcy”, „Białe róże” — cieszyły się znaczną popularnością; do słów Orkana napisał L. S. Schiller piosnkę strzelcką „Hej, hej, po lesie echo dzwoni”, marsz strzelców „Hejże orlęta”, Stanisław Łukasiewicz dał kilka marszów legjonowych i walca „W wołyńskim borze”, St. Madeyski, kapelmistrz Legjonów, do słów Cybulskiego legjonisty daje czułe pożegnanie „Dlaczego w oczach twych”, również pożegnanie do słów Orwicz-Pawlikiewicza jest w pieśni Józefa Krudowskiego „Ach, otrzyj oczy twoje”; Kasper i Włodzimierz Żelechowscy napisali pobudkę „Zbudź się, z gnuśnej powstań leży”, a St. Ekier dał pieśń strzelców „Do boju marsz, do boju!” Dzień 6 sierpnia 1914 r. został upamiętniony w wielu piosenkach śpiewanych w Legjonach, lub na ich cześć napisanych. W 1915 r. ukazało się „Siedm pieśni żołnierskich” Adama Ludwiga w opracowaniu Michała Świerzyńskiego, malujących nastroje wojackie w różnych chwilach życia wojennego — wesołych i smutnych. Józef Weleszczuk dał „Pieśń Legjonów” 1914—1915 r. do słów Michała Lityńskiego (dwa wydania z tych jedno z tekstem niemieckim Franka Sonngarda) „Zbudź się, narodzie”, — ukazała się też nawet pieśń niemiecka do słów dr. Roberta Weila (Homunkulus), której twórcą muzycznym był Ludwik Roman Chmel „Der Polnische Legionär” (wydana w Lipsku u Weinbergera). Smutne i bolesne chwile wojaków upamiętniły się wówczas dwoma marszami żałobnymi, z których pierwszy na śmierć kapitana Brygady Piłsudskiego — Franciszka Grudzińskiego-Pększyca, układu Zygmunta Pomarańskiego, w owym czasie sierżanta I-go p. p. (op. 3),

drugi zaś „Rokitna” Stanisława Ekiera op. 44 (wydawnictwo N. K. N.-u). W 1916 r. ukazały się marsze skautów i Legjonów Szczerbca do słów Jejdegó i W. Bełzy, oraz marsz legionistów Stanisława Ekiera op. 45. Henryk Gruber w swej piosence „Pytasz moja miła” jest smutno nastrojony, a Stan. Koszutski głósi hymn „Legjonóm cześć!”, który był wyoknany przez chór Filharmonji Warszawskiej z towarzyszeniem orkiestry na koncercie, urządzonym na cześć Legjonów w dniu 6 grudnia 1916 r. Niedługo potem tenże twórca napisał drugi „Hymn narodowy Zmartwychwstania Polski”. Nie można też pominąć milczeniem niedawno zgasłego w Warszawie muzyka Słazaka, Władysława Macury i jego mazurków z cyklu „Wspomnienia żołnierskie” z 1914—1916 r., malujących nastroje, przeżycia i wrażenia z pola walki.

Rok 1917 przynosi marsz 2-go pułku ułanów Legjonów, poświęcony temuż pułkowi przez Michalinę Makowiecką, oraz W. Krupińskiego piosnkę o Legunie do słów J. Mściwoja „Niemasz nad leguna”. Rok 1918 przynosi Eugenji Bielickiej marsz i polonez Legjonów, dwie pieśni wojenne op. 11 „Spokojnie nam tu, spokojnie”, oraz „Pognała mnie zawierucha” Stefana Malinowskiego, jak również W. Krupińskiego „Nie płacz, dziewczyno”, w Ameryce ukazuje się hymn I. J. Paderewskiego „Hej, Orle Biały!” na chór męski z orkiestrą, lub fortepianem (New-York u Tadeusza Wrońskiego), a w Filadelfji ks. dr. Alfred Wróblewski wydaje u Józefa Krygiera pieśń „Do boju”, oraz „Zwycięski Sztandar”, marsz polski. Nagle rozchodzi się wieść o klęsce Niemców, Piłsudski wraca z Magdeburga do Warszawy, witany entuzjastycznie, a dnia następnego odbywa się wiekopomne rozbrajanie Niemców. Pod wrażeniem tej wielkiej chwili napisał ks. Henryk Nowacki do własnych słów „Wstań polski ludu” na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu jeszcze w tymże dniu podniosłym i ofiarował to Józefowi Piłsudskiemu. W tymże dniu napisał też F. Starczewski „Pobudkę” do słów Walentego Zielińskiego, porucznika artylerji: „Chwyć bracie w silną rękę broń”, a Tadeusz Mayzner pisze w rok potem pieśń „W rocznicę”.

Wkrótce też ukazały się marsze „Polska powstała” W. Arieta i Eugenji Bielickiej na cześć Legji akademickiej, oraz „Hasło” Wincentego Sliwińskiego; zaś W. Łabuński słowami Aleksandra Eibla w polonezie „Władco serc” opiewa Paderewskiego, A. Karasiński Prezydenta Wilsona, Kazimierz Łapiński, oraz Otton Mieczysław Żukowski generała Józefa Hallera. Posypały się wkrótce różne utwory, upamiętniające zmartwychwstanie Polski, jak ks. Wacława Lewandowskiego, dyrektora chóru katedralnego w Pelplinie (1919), Ottona Mieczysława

Zukowskiego „Naprzód, Narodzie!” i pieśń „O Orle Białym”; Nowowiejski pisze „Hymn Rzeczypospolitej”, Marjan Weigt wznosi śpiew „Ku chwale Ojczyzny”, a Franciszek Konior „Ku czci Królowej Korony Polskiej (3 maja)”; monarchicznie usposobiony L. Beyda woła z entuzjazmem „Niech żyje Król!”; nieznanemu żołnierzowi hołd składają L. Wawrzynowicz, L. T. Płosajkiewicz, oraz Janusz Nowak, wreszcie Polaków zagranicą opiewają Nowowiejski i St. I. Rączka.

Rok wojny Bolszewickiej, 1920-ty, przynosi Nowowiejskiego „Kołyśnię Polską”, Lachmana „Wstań, Orle!” do słów Or-Ota, pieśń polskiego ochotnika do słów Jana Kasprowicza, marsza „Biały Orzeł” Piotra Kraczkiewicza, wreszcie dwa marsze: Kazimierza Lalewicza op. 21 poświęcony ceniom poległych w obronie Warszawy w sierpniu 1920 r., oraz Bronisława Radziwińskiego, kapelmistrza 2-go pułku wojsk kolejowych, „Poległym za Ojczyznę bohaterom cześć!” op. 13.

Wyzwolenie Wielkopolski miało swych piewców w osobach A. Hoffmanna-Smitha, autora marsza powstańczego z dnia 27 grudnia 1918 r., opartego na motywach W. Rudnickiego, ks. Józefa Surzyńskiego (Hymn Polski zmartwychwstałej do słów Juliusza Słowackiego), Feliksa Nowowiejskiego, który napisał „Marsyljanek Wielkopolską”, op. 38 Nr. 8, jako pieśń powstańców, ku uczczeniu dnia 27 grudnia, oraz „Hejże Orle”, marsz Legjonów na chór mieszany do słów Władysława Orkana. Powstanie Śląskie zostało upamiętnione również kilkoma utworami muzycznymi. Świeżo zmarły kompozytor tańców Hipolit Brzeziński ofiarował swój 299-ty opus Wojciechowi Korfantemu, oraz dzielnym braciom Górnośląskim, marsza na fortepian, J. Kagan utworzył również marsza „Na Górny Śląsk!” op. 19, ks. Antoni Chłondowski napisał „Tęsknotę za Śląskiem” na chór mieszany, odznaczoną pierwszą nagrodą na konkursie plebiscytowym (Bytom, 1921), Zofja Michałowska-Wolańska „Hymn powrotu Śląska Górnego na Ojczyznę łono” do słów Stanisława Bełzy, — wreszcie do słów J. Relidzyńskiego utworzył Piotr Maszyński podniosłą Rotę Górnoślązaków.

W dalszym ciągu ukazywały się pieśni i hymny, głoszące sławę Polski i radość z jej odrodzenia. I tak Adam Ludwíg w harmonizacji Stanisława Lipskiego napisał hymn na cześć „Nieśmiertelnej”, Wincenty Rapacki (syn) napisał pieśń „Zmartwychwstał Polski Kraj”, J. Metelski dał „Hymn do Polski”, a Michał Świerzyński, gdy powołana do tego Komisja w 1927 r. ustalała nasz hymn narodowy — napisał nawet utwór, który chciał zaproponować, jako hymn państwowy, „O Boże nasz! granic Polski ziem i wód wzmocnij straż”. Nadto Nowowiejski wydał cały śpiewniczek na chór mieszany p. t. „Zjednoczona Polska”;

ukazały się też marsze: „Niech żyje niepodległa, zjednoczona Polska” Leona Chojeckiego, marsz-pieśń Szwoleżerów W. Lenczewskiego, a nadto polonez „Krechowiecki” pułkownika H. Budkowskiego, a K. Z. Rund napisał uwerturę p. t. „Legjony”.

W ostatnich już czasach ukazała się pieśń „O prezydencie Rzeczypospolitej”, do której słowa i melodję ułożył Adam Kowalski, zaś harmonizację dobrał Marjan Dorożyński; nie można również pominąć milczeniem zgrabnej piosenki Aleksandra Wielhorskiego do słów K. Iłkowiakówny „Trąbka gra”. Warto też zaznaczyć, że Franciszek Konioła poświęca Legjonom „dla upamiętnienia ich bohaterskich czynów w dziesiątą rocznicę odzyskania niepodległości” pieśń „Legjoniści” do słów Izabeli Chrzanieckiej, a Zygmunt Pomarański swoje „Pieśni” o wojnie i na wojnie pisane poświęca „pamięci poległych towarzyszy broni w dwudziestolecie czynu legjonowego”, do słów Konst. Biernackiego, Dzieciołowskiego, Denhof-Czarnockiego, Mączki i Edwarda Słońskiego, — Piotr Perkowski pisze „Wiązanekę pieśni legjonowych” wydaną u F. Grąbczewskiego, F. Szpinalski zaś „Pieśń ku chwale Ojczyzny 1918—1928”.

Wreszcie ukazują się większych rozmiarów utwory, jak Wacława Lachmana msza op. 12 „Gaude Mater Polonia”, oraz Nowowiejskiego Kantata „Ojczyzna”. Szereg utworów orkiestrowych napisał Henryk Cylikow: „Pro Patria” op. 2, wykonane 1-szy raz w Warszawskiej Filharmonji w 1916 r., uwerturę op. 4 „Po bitwie”, odznaczoną na Konkursie Filharmonji i tamże wykonaną w 1921 r., elegję „Nad grobem nieznanego żołnierza” op. 20, po raz 1-szy wykonaną w 1925 r.

Wielkiem umiłowaniem ogółu naszego cieszyło się morze i Pomorze, a piewcami pierwszego byli Łucjan Kamiński do słów Tuwima: „Gdy nam wolności błysnęły zorze”, Feliks Nowowiejski (hymn floty polskiej „Nasz Bałtyk” do słów Stanisława Rybki w 1921 r.), Piotr Masyński „Bałtyk” do słów A. Bogusławskiego na chór męski, a wreszcie Stanisław Kazuro, który napisał w dwóch zeszytach dwanaście pieśni „Nad wielkiem morzem” na chór mieszany do słów Słońskiego. Z utworów orkiestrowych wymienić należy Henryka Cylikowa „Pieśń o morzu” op. 4 z 1916 r. oraz Tadeusza Joteyki „Szkice morskie”. Jak jedne, tak i drugie wykonywane były w Filharmonji Warszawskiej. Pomorze zaś opiewał Fr. Brunon Kubik w hymnie pomorskim z cyklu „Polskiemu morzu cześć!” do słów I. Cornobisa i A. Horwatha, wydanym z okazji Święta Morza Polskiego i 700-lecia miasta Torunia, a nadto hymn Kaszubski do słów Jarosza Derdowskiego utworzył Feliks Nowowiejski (op. 38 Nr. 6) w 1921 r. Ale i lotnictwo też zna

lazło swych piewców. S. Latwis napisał marsza lotników, według melodji marsza Kosynierów z 1794 r. do słów A. Zaszusanki; dała też marsza Michalina Makowiecka, a Stanisław Kazuro utworzył dwie pieśni, — jedną do słów Juljusza Baykowskiego, a drugą do słów Kornela Makuszyńskiego (op. 63), oraz oratorjum „Lot” (op. 52) do słów Janiny Gillowej, ofiarowane „Lotnikom polskim w hołdzie”. W miarę, jak organizowała się nasza siła wojskowa, zaczęto myśleć o sygnałach wojskowych, a jedne z pierwszych pojawiły się sygnały dźwiękowe piechoty, opracowane przez Komisję, powołaną w dniu 2 marca 1917 r. Do komisji tej należeli: Zdzisław Birnbaum, ówczesny dyrektor orkiestry warszawskiej Filharmonji, kapitan Włodzimierz Rokita-Raczyński z V pułku piechoty, rotmistrz Marjusz Zaruski z I pułku ułanów, podporucznik Juljusz Kaden-Bandrowski z V p. p., oraz chorąży Hubel z I p. artylerji. W dwa lata później (1919) zostały wprowadzone sygnały dla kawalerji, opracowane przez kapelmistrzów-kapitanów Mackiewicza i Cymermana. Ostatnio wreszcie sygnały dźwiękowe wojska polskiego opracował porucznik Adam Kowalski. Nadto ukazało się mnóstwo marszów wojskowych, jak Bronisława Radziwińskiego, Leona Cymermana, kapelmistrza Dywizjonu I-go Artylerji Konnej, Michaliny Makowieckiej „Granatowe chłopcy”, Feliksa Kochańskiego ze słowami Walerego Jastrzębca „Strzelcy maszerują”, a nawet J. Z. Krygier z Filadelfji utworzył marsza narodowego polskiego (1920). Należy też zaznaczyć, że i „Sanitarjuszka” znalazła swego piewce w osobie W. Krupińskiego.

Pisząc o pieśniach legjonowych, zupełnie pominąłem pieśń czołową — umyślnie, żeby z niej przejść do utworów, napisanych na cześć Marszałka, gdyż On cenił bardzo pieśń „Pierwsza Brygada”, zwąc ją „najdumniejszą” pieśnią, „jaką kiedykolwiek Polska stworzyła”. Jak już zaznaczałem, reprezentacyjną pieśnią Legjonów była początkowo tęskna pieśń „Naprzód, drużyno strzelecka”, a była ona przytem (według Szulca) w strzeleckich drużynach śpiewaną jeszcze na dwa lata przed wybuchem wojny wszechświatowej. Wszędzie i chętnie ją śpiewano na obchodach i uroczystościach jeszcze w pierwszych latach wojny 1914—1916 r. Nic też dziwnego, że prawie niema śpiewnika z owego czasu, gdzieby ona nie figurowała. Wychodziła nawet, oddzielnie, czy to w wydaniu N. K. N-u (Naczelnego Komitetu Narodowego), czy w jakim innym, np. Pomocników księgarskich; znajduje się też w zbiorach pieśni żołnierskich i legjonowych Szlendaka, Chojeckiego, Żukowskiego, a przedtem jeszcze u Jeziorskiego i innych. Niezależnie od tej pieśni, była jeszcze wśród Legjonów lubiana, a przez to i chętnie

nucona pieśń inna, śpiewana na nutę „Czerwonego Sztandaru”: „Hej naprzód, polscy legjoniści”. Wszystkie te pieśni jednakże zostały zamówione „Pierwszą Brygadą”, której słów autorem jest Tadeusz Biernacki, z pierwszego pułku Legionów, — twórca zaś muzyki jest nieznanymi, pomimo wielostronnych i gorliwych poszukiwań. Historję powstania tej pieśni opisał autor tekstu w specjalnej broszurze, wydanej w 1929 r. Początek pieśni datuje się od pamiętnej dla legjonistów nocy z 17 na 18 lipca 1917 r. (wyjazd do Szczypiorny). Pod koniec roku tekst był już całkowicie ustalony, ale śpiewano ją początkowo na inną melodję. Po raz pierwszy tak, jak się ją obecnie śpiewa, była ta pieśń drukowana u Ign. Rzepeckiego w 1919 r., a w następnym roku (1920) u B. Rudzkiego. Odtąd coraz bardziej i w coraz szybszem tempie zaczęła się rozpowszechniać, tak, że teraz chyba niema śpiewnika lub zbioru wojennych pieśni, żeby się w nim nie znajdowała. Jest ona u Szlendaka, u Miłka, u Kazury, Kozar-Słobódzkiego, Hławiczka, Koniora, Jeziorskiego, u Niewiadomskiego, w śpiewniku Strzeleckim i Szkoły Junaka — a Żukowski wydał cały śpiewniczek pod hasłem „Pierwszej Brygady”. W „Muzyce w szkole” ułożył ją K. Guzikowski na trzy głosy równe, później zaś w „Śpiewie w szkole” Kazimierz Sikorski. Autentyczny, skorygowany początek pieśni dali mjr. Śledziński i Dorożyński.

Na zjeździe b. legjonistów w Lublinie, w dziesięciolecie czynu legjonowego, w dniu 10 sierpnia 1924 r., „Pierwsza Brygada” rozbrzmiewała po całym mieście wszerek i wzdłuż, a nawet Marszałek Piłsudski po swoim odczycie zaintonował ją, czem pobudził zgromadzonych do jej odśpiewania, a po jej skończeniu wyraził się (co już przedtem nadmieniałem): „Dziękuję Panom za tę najdumniejszą pieśń, jaką kiedykolwiek Polska stworzyła”. Tu wypada jeszcze nadmienić, że Jan Maklakiewicz przez połączenie „Jeszcze Polska nie zginęła” z „Pierwszą Brygadą” chciał utworzyć nowy hymn Polski.

Jak już wspominałem na samym początku, — Marszałek Piłsudski szczerze i gorąco opiekował się pieśnią żołnierską, więc też pieśń ta rozwijała się bardzo, i wielokrotnie hołd składała swemu Protektorowi pod postacią niezliczonej ilości pieśni i utworów instrumentalnych, opatrzonych płomiennymi dedykacjami, a odznaczających się przeważnie charakterem wojennym, żołnierskim. Coprawda, niezawsze stoją te utwory na poziomie wyższych wymagań artystycznych, widać w nich jednakże entuzjazm i przywiązanie do Marszałka. Dać całkowitego obrazu niesposób w braku odpowiednich zbiorów bibliotecznych i muzealnych, pozwolę więc sobie wymienić jedynie utwory znane mi,

a znajdujące się w zbiorach moich z czasów wielkiej wojny wszechświatowej aż do ostatniej doby. Do najpierwszych utworów, poświęconych Brygadjerowi Piłsudskiemu, należał chór męski „Pod broń”, napisany do słów M. Smolarskiego „Orle nasz Biały, śnieżne ptaszę” przez Aleksandra Orłowskiego; utwór ten został po raz pierwszy wykonany na koncercie w Oświęcimiu dn. 14 lutego 1915 r. Mniej więcej z tychże czasów pochodzi również marsz legjonów na fortepian op. 228, ofiarowany ówczesnemu Brygadjerowi I pułku Legjonów przez Adama Wrońskiego, dyrektora muzyki teatru lwowskiego i muzyki zdrojowej w Krynicy. Pod koniec 1915 r. Emilja ze Straszyńskich Tokarska zadedykowała swój utwór „Resurgens Polonia”, marsz na fortepian i do śpiewu — pamięci 1914 — 6.XII 1915 r. ze słowami J. Nikorowicza „Bijcie w dzwon na niewoli skon”. Weteran z 1863 r. Awu (Adam Woyciechowski) ułożył na fortepian „Nasz Brygadjer, marsz wojskowy”, z którego całkowity dochód przeznaczył na skarb wojska polskiego. M. Kozar ułożył marsza „Witaj Komendancie”; Modlitwę narodu polskiego napisał Oswald Wyszyński do słów własnych „Panie, krwi naszej popłynęło morze” i ofiarował ją „Pierwszemu Marszałkowi Polski w dowód głębokiej czci”, przelewając własność wydawnictwa na fundusz dla wdów i sierot po poległych wojakach polskich. Na wyróżnienie zasługuje Emila Młynarskiego „Piosnka o Komendancie”, napisana w 1920 r. do słów Or-Ota: „Jak my w szarym mundurzyku”, która na koncertach obchodowych była często śpiewana przez artystów, jak Gruszczyński i inni.

I dzień imienin Marszałka bywał upamiętniany. Np. Władysław Sieprawski, b. żołnierz II Brygady Karpackiej Legjonów, potem porucznik rezerwy Baonu maszynowego, oraz kapelmistrz orkiestry Sokolej w Kałuszu, ułożył na dzień imienin Marszałka w dniu 19 marca 1925 r. marsz historyczno-wojskowy op. 7 p. t. „Legjony” z motywem „Roty” w trio, ofiarowując go „Pierwszemu Marszałkowi i Twórcy zwycięskiej Armji Narodowej Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Polskiej Józefowi Piłsudskiemu w hołdzie”. W dniu 11 listopada 1918 r., pamiętnym z rozbrajania Niemców w Warszawie, napisał ks. Henryk Nowacki śpiew do słów własnych „Wstań polski ludu” na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu. W dziesięciolecie odzyskania niepodległości w 1928 r. został ten śpiew wydany i ofiarowany Marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu; na okładce umieszczony jest Krzyż i napis: „w tym znaku zwyciężysz”. W 1921 r. w Paryżu wówczas bawiąca Ludwika Ostrzyńska też pośpieszyła złożyć wyrazy hołdu i uczuć głębokich w mazurku swoim na fortepian „Au Maréchal Joseph Pilsudski, Com-

mandant suprême g nial des Arm es polonaises et Grand Chef de l'Etat en toute admiration, hommage reconnaissant et respectueux'. Utwór ten m do zgasłej kompozytorki nosi datę 3 lutego 1921 r. w Paryżu i tamże zosta  wydany u Maurice Senart'a. Nawet w Nowym Jorku nakładem Józefa Golankiewicza wychodzi polonez na fortepian Stanisława Marca p. t. „Cze  Marszałkowi”. Henryk Miłek wydaje trzy utwory ku czci Marszałka na chóry męskie i żeńskie, jak „Pobudka”, „Na imieniny”, oraz „Kantata” na jeden, lub trzy g sy; F. St. Gro r wyda  u Altschulera piosnkę do sów w snych „Rozchmurz czoł, Komendancie” (1929 r.), a major Juljusz Schreyer w dniu 11 listopada 1933 r., a więc w pi nastolecie odzyskania niepodleg ci, poświęca Twórcy „Polskiego Czynu”, Pierwszemu Marszałkowi Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Polskiej, Józefowi Piłsudskiemu „Salvator Poloniae”, hymn Wolności z rapsodji polskiej p. t. „Życie bohatera” op. 41 na chór trzyg sowy. Jako dodatek do 6-go numeru „Muzyki w szkole” z V-go rocznika (1932/33) wyszedł „Marsz Piłsudskiego” St. I. Rączki na 3 g sy ch pi ce, żeńskie, lub męskie do sów według J. Mączki i T. Orszy, — melodia nagrodzona I-sz  nagrod  w Ameryce. Franciszek Konior ca  swoją suitę legjonową na chór męski, lub żeński, nazwa  „Komendantowi”, a Korneljusz Brzozowski napisał pie n o zaj ciu Wilna do sów Słońskiego; z sze ciog sowego utworu ks. Eugenjusza Gruberskiego na trzy g sy równe przerobi  Tadeusz Mayzner „Cantata ku czci Józefa Piłsudskiego”, drukowaną w N-rze 2-gim „Śpiewu w szkole” r. I, 1933/34: „Ty  w dłonie mocną da  nam stal”, a dyrektor Konserwatorium w Gdańsku, Kazimierz Wiłkomirski, napisał: „Idzie wojsko od Wawelu”, na chór mieszany, drukowane jako Nr. 12 chóru z 1935 r. „Czy to jawa, czy to sen?”.

Prócz tych wszystkich pieśni, dedykowanych i pisanych w myśli o Marszałku, jest jeszcze wiele pieśni legjonowych i  olnierskich, opiewających Piłsudskiego, a rozproszonych po różnych śpiewnikach. Stanisław Kazuro w swej suicie legjonowej na chór mieszany do sów Edwarda Słońskiego, Nr. 2-gi „Kto jak on, kto jak on, nasz Brygadjer Piłsudski” poświęca, jak ze sów widać, Marszałkowi, u Rączki „Hej, surmy w górę”, u Bolesława Wallek Walewskiego „Do czynu wszyscy wraz”, w „Śpiewniku  olnierza” Aleksandra Wielhorskiego jest też ich kilka, jak „Warcz  karabiny”, u Jeziorskiego, u Mrocza, niemniej w śpiewniku mjr. Śledzińskiego i kpt. Adama Kowalskiego, w „Piosnkach leguna tułacza” Bogusława Szula, jak również w śpiewniku strzeleckim szkoły Junaka, opracowanym przez J. Cepelli'ego, znajduje się fanfara na cze  Komendanta „Cze  Ci i s wa”, Komendancie nasz: „Nie

trąbiły Ci fanfary”, o naszym Naczelniku (1919 r.), „Nie na godach, na weselu biegło Twoje życie”, pieśń o Marszałku Feliksa Rybickiego do słów J. Relidzyńskiego, „Strzelecka Kadrówka” L. Marczewskiego (słowa K. A. Czyżowskiego), a również „Pieśń Piłsudczyków” na nutę „Jeszcze Polska”. Należy też zaznaczyć, że u Zygmunta Pomarańskiego w jego pieśniach o wojnie i na wojnie pisanych, znajduje się kilka pieśni, poświęconych Komendantowi Piłsudskiemu. Do „Veni Creator” Wyspiańskiego, napisanego przez niego za namową Marszałka, podniosła muzykę napisał Karol Szymanowski, a na chór męski Korneliusz Brzozowski.

Śmierć Marszałka znalazła odpowiednie odzwierciedlenie w ponurym werblu, granym na pogrzebie, a ułożonym przez majora Juljusza Schreyera, oraz w żałobnej kantacie ku czci Marszałka, odtwarzającej drogę pośmiertną „Z Belwederu Cię wiedli jak świętą relikwię” na chór męski do słów Hanny Jarwicz, muzyka J. Maklakiewicza, „Rozjęczały się dzwony po wszystkich kościołach” z wydawnictwa „Chóru” Nr. 18, zaś Józef Madeja pod wrażeniem „tragicznej wieści o śmierci Pierwszego Marszałka Polski, Józefa Piłsudskiego, napisał kołysankę p. t. „Szkłana trumna”, zaczynającą się od słów „W wielką ciszę, w wielką ciszę szklana trumna się kołysze”. Tadeusz Mayzner umieścił w „Śpiewie w szkole” Nr. 1 z 1935/6 r. trzygłosowy chór w tempie marsza żałobnego do słów H. Porębskiego p. t. „Marszałku” („To nie prawda, że Ciebie już niema”). Anna Klechniewska napisała poemat o Wawelu, poświęcony Wodzowi i Odnowicielowi Polski, Józefowi Piłsudskiemu, malujący ostatnie dzieje Polski, Jan Maklakiewicz zaś w swym poemacie symfonicznym „Ostatnie werble”, maluje tonami wskrzeszenie Polski i ostatnie lata, aż do śmierci Marszałka. Na cześć Marszałka lub Legionów pisali jeszcze Stanisław Wiechowicz, Piotr Perkowski, Roman Palester, Michał Kondracki, Szymon Waljewski i Tadeusz Kasserą (Dies irae), a Stanisław Kazuro zadedykował Marszałkowi swą trylogję, opartą na folklorze muzycznym z rodzinnych stron Piłsudskiego („Smutna ziemia”, „Z pól i łąk” i „Echa leśne”).

Na zakończenie czuję się w obowiązku nadmienić, że pracę moją niniejszą oparłem na poprzednich moich artykułach: „Odrodzenie Ojczyzny w muzyce i pieśni” (Muzyka, 1928, Nr. 11), oraz na monografji zbiorowej pod redakcją Mateusza Glińskiego p. t. „Józef Piłsudski i jego Legjony w muzyce i pieśni”, skąd niejedną cenną wiadomość zaczerpnąłem, oraz z prac moich, tam umieszczonych.

PŁYTY DLA AUDYCYJ MUZYCZNYCH

Dla ułatwienia wyboru płyt, z których możnaby skorzystać przy organizowaniu audycji muzycznych według instrukcji Ministerstwa W. R. i O. P., ogłoszonej w swoim czasie w „Śpiewie w Szkole”, podajemy poniżej wykaz płyt, uszeregowanych według kolejności audycji: I — Moniuszko, II — Tańce polskie, III — Pieśń artystyczna, IV — Muzyka taneczna (stylizowana — polska i obca), V — Muzyka religijna, VI — Muzyka programowa, VII — Polska muzyka ludowa, VIII — Chopin, IX — Audycja mieszana o charakterze koncertu. Ceny płyt, jakie tu podajemy, uzyskaliśmy od firmy B. Rudzki w Warszawie. Podwójną numerację audycji stosujemy wówczas, kiedy płyta nadaje się do dwóch audycji.

Audycja I.	Halka — fantazja. Cz. I i II	8.—	
„	I i II. Straszny Dwór — Mazur (wraz z Hymnem Państwowym)	3.50	
„	I. Bajka — uwertura, 4 części po	3.50	
„	I i II. Halka — Tańce góralskie Jawnuta — Mazur	8.—	
„	I. Hrabina — uwertura, 3 cz.		Orkiestra
„	II. Janek — Taniec zbójnicki (Żeleński)	2.50	
„	I. Flis — uwertura, 3 cz. po	2.50	
	(wraz z Livią Quintillą Z. Noskowskiego).		
„	I, II i IV. Hrabina — Polonez		
„	VIII. (razem) Chopin — Marsz żałobny	8.—	
„	I i III. Dwie zorze	7.50	
„	I. Halka — „O mój maleńki”, 2 cz.	10.—	
„	I. Halka — „Gdyby rannym słońkiem”	10.—	
„	I. Hrabina — „Zbudzić się”		
„	I. Halka — „Jako od wichru”	7.50	
„	I i III. „Dwie zorze” L. Różycki — Casanova — piosenka	7.50	
„	I. Pieśń wieczorna Nowy Don Kiszot — dumka	2.50	Śpiew
„	I. Znaszli ten kraj		
„	III. Grieg — Ja kocham cię	3.50	
„	I. Kozak		
„	III. Karłowicz — Śpi w blaskach nocy		
„	III. — Przed nocą wieczną	3.50	
„	I. Verbum Nobile — Pieśń Stanisława		
„	III. Noskowski — Stach	3.50	
„	I. Halka — Modlitwa, 2 cz.	3.50	Chór
„	I. Halka — Polonez, 2 cz.	3.50	
„	I. Krakowiak — Poleć pieśni	3.50	Orkiestra
			Śpiew

„	II i IV. Noskowski — Polonez elegijny H. Wieniawski — Kujawiak . . .	8.—	Orkiestra
„	II i IV. Chopin — Polonez A-dur Moniuszko — Halka — Mazur . .	8.—	
„	II i IV. Młynarski — Mazur A-dur . .	2.50	
„	II i IV. L. Różycki — Pan Twardowski — Krakowiak Moniuszko — Krakowiaczek . . .	3.50	
„	II i IV. Ogiński — Pożegnanie ojczyzny	3.50	
„	II, IV i VIII. Chopin — Polonez A-dur	3.50	
„	IV. Moszkowski — Tańce hiszpańskie		
„	II i IV. Zarzycki — Mazurek		
„	IV. Sarasate — Tańce hiszpańskie . . .	10.—	
„	II. H. Wieniawski — Kujawiak		
„	III. Karłowicz — Zawód		
„	IX. H. Wieniawski — Kaprys	3.50	
„	II i IV. Paderewski — Krakowiak		
„	IX. Szymanowski — Kołysanka	3.50	
„	II i IV. Statkowski — Krakowiak	3.50	
„	III i IX. Wieniawski — Legenda	2.50	
„	III i IX. Szymanowski — Pieśń Roxany	3.50	
„	IX. Karłowicz — Romans z Koncertu skrzypcowego	3.50	
„	IX. Zarzycki — Romans		
„	II i IV. Statkowski — Mazurek	3.50	Skrzypce
„	II i IV. Młynarski — Mazur		
„	VII. Szymanowski — Pieśń Kurpiowska	3.50	
„	IV i IX. Wieniawski — Scherzo Tarantella		
„	III i V. Schubert — Ave Maria	13.50	
„	VI i IX. Szymanowski — Font. Arethuzy		
„	VI i IX. Strawiński — Pastorale		
„	VI i IX. Korsakow — Lot trzmiela . .	15.—	
„	III i IX. Różycki — Melodja		
„	III i IX. Wieniawski — Mazurek	3.50	
„	IX. Różycki — Nokturn		
„	VI i IX. Novacek — Perpetuum mobile	3.50	
„	IV. Paderewski — Menuet		
„	III i IX. Rachmaninow — Preludjum . .	8.—	
„	VII. Szopski — ludowe — Hejże ino		Śpiew
„	VII. — ludowe — Som w stawie		
„	VII. — ludowe — Uśnijże mi	2.50	
„	VII. Niewiadomski — Koraliiki		
„	VII. Kamiński — A ty ptaszku		
„	VII. — A gdy będzie	2.50	
„	VII. Sikorski — Matulu moja		
„	VII. — Wierzba		
„	VII. — Mamo moja	2.50	

„ VII.	T. Mayzner — ludowe — Jabłoneczka		} Chóry szkolne	
„ VII.	— ludowe — Dysc			
„ VII.	— ludowe — Pastorałka	2.50		
„ VII.	— ludowe — Rozmaryn			
„ VII.	— ludowe — Piosenka wojacka			
„ VII.	— ludowe — Przybyli ułani	2.50		
„ VII.	Rzepecki — ludowe — Pieśń góralska			
„ VII.	Noskowski — ludowe — Kukułka			
„ VII.	Bogurodzica	2.50		
„ VII.	Wesele Podhalańskie	2.50		
„ VII.	Ozwodne — tańce góralskie			
„ VII.	Redyk owiec na Podhalu	2.50		
„ VII.	Kzesane i drobne	2.50		} Śpiew i kapela ludowa
„ VII.	Zbójnicki			
„ VII.	Janosik — pieśń	2.50		
„ VII.	Sabałowe nuty			
„ VII.	Spiskie nuty	2.50		
„ VII.	Hucułka	2.50		

Audycja VIII. Utwory fortepianowe Chopina objęte są osobną serją płyt, z których niektóre mazurki i walce po 2.50 za płytę.

W razie zamawiania w firmie B. Rudzki w Warszawie — należy się powołać na „Śpiew w Szkole”, celem uzyskania wyżej wymienionych cen. T. M.

K R O N I K A

Warszawski Chór Mieszany Z. N. P. śpiewał dn. 26 marca na audycji „Cała Polska śpiewa”.

W akademji ku czci nieodżałowanego Prezesa Z. N. P. ś. p. Nowaka wzięły udział chóry mieszany i męski, oraz orkiestra Z. N. P. Oddziału Warszawskiego.

Wobec likwidacji Rady Szkolnej m. Warszawy, Zarząd Miejski wziął pod swój bezpośredni zarząd Chór międzyszkolny szkół powszechnych.

Ministerstwo W. R. i O. P. opracowuje program śpiewu dla liceów ogólnokształcących. Jak w gimnazjum, tak i tu śpiew ma być przedmiotem nadobowiązkowym. Obowiązkowe natomiast mają być audycje muzyczne, organizowane niezależnie od gimnazjalnych.

W drugim półroczu obecnego sezonu koncertowego, szczególnie w okresie pokarnawałowym, ORMUZ w dalszym ciągu rozwijał swą intensywną akcję

koncertową na prowincji i oto dnia 27 marca odbyła się 500-na w tym roku produkcja ORMUZ-u.

Koncert ten — wymownym zbiegiem okoliczności — wypadł właśnie w Krzemieńcu i w wykonaniu E. Umińskiej i Z. Dygata. Krzemieniec w ostatnich latach stał się jednym z promieniujących ognisk muzycznych, dając dowody prawdziwego zrozumienia potrzeby sztuki dla społeczeństwa, a wykonawcy tego koncertu, Umińska i Dygat, należą do prawdziwie oddanych idei, „bojowych” artystów ORMUZ-u.

W styczniu — marcu odbyły się objazdy ORMUZ-u na Wołyniu, Lubelszczyźnie, w Kieleckiem i Łódzkim z udziałem zespołów: S. Szymanowska — H. Sztompka, A. Szlemińska — P. Lewiecki, J. Zwidrynowna — W. Kochański, A. Dobosz — B. Woytowicz, E. Umińska — Z. Dygat i Kwartetu Polskiego.

Po świętach Wielkiejnocy projektowane są jeszcze ostatnie w tym sezonie objazdy w Wileńszczyźnie, Nowogródzkim i Lubelszczyźnie.

Objazdy koncertowe ORMUZ-u wywołują wszędzie żywy oddźwięk i jeśli w niektórych miastach wiele trzeba jeszcze dołożyć starań, aby wzbudzić większe zainteresowanie społeczeństwa, to gdy chodzi o młodzież — liczna frekwencja na organizowanych dla niej audycjach wymownie świadczy o powodzeniu akcji muzycznej na tym terenie.

Została nawiązana współpraca ORMUZ-u z Sekcją Muzyczną Towarzystwa Artystycznego w Skierniewicach, gdzie będą organizowane poranki symfoniczne z udziałem miejscowej orkiestry pod dyrekcją S. Janiszewskiego i K. Wójcika z udziałem solistów: S. Szpinalskiego, A. Michałowskiego, Z. Adamskiej i innych.

W gimnazjach warszawskich w okresie wielkiego postu ORMUZ zorganizował 20 audycji muzyki religijnej (Palestrina, Szamotulski, Górczycki, Zieleński, Moniuszko) w wykonaniu Polskiej Kapeli Ludowej pod dyrekcją W. Laskiego.

NOWE WYDAWNICTWA:

St. Kazuro. PIEŚNI DZIECIĘCE DWUGŁOSOWE. Wydawnictwo „Naszej Księgarni”.

W. Laski. 20 PIEŚNI NA 1 GŁ. Wydawn. Tow. Wyd. Muzyki Polskiej.

F. Rybicki. „OBRAZKI” — SPIEWNIK NA 1 i 2 GŁ.

Sprawozdania z tych wydawnictw odkładamy do najbliższego numeru wobec braku miejsca. Sygnalizujemy na razie dwa dalsze śpiewniki St. Kazury w wydawnictwie „Naszej Księgarni” (w druku).

NASZ DODATEK MUZYCZNY

Pieśń p. t. „Wodzu” przeznaczona jest na 12 maja.

REDAGUJE KOMITET

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

ZA TREŚĆ OGŁOSZEŃ REDAKCJA NIE ODPOWIADA

Czasopisma Zw. N. P.

ROCZNIKI

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

- „Ruch Pedagogiczny” — z lat 1920, 1923, 1926, 1931, 1932, 1933, 1933/34, 1934/35.
- „Polskie Archiwum Psychologii” — 1926/27, 1927/28, 1930, 1931, 1932, 1933/34, 1934/35.
- „Polska Oświata Pozaszkolna” — 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934/35.
- „Przewodnik Pracy Społecznej” — 1934/35.
- „Roboty Ręczne i Rysunki” — 1927, 1928, 1929, 1930, 1932, 1933, 1933/34.
- „Rysunek i Zajęcia Praktyczne” — 1934/35.
- „Praca Szkolna” — 1929, 1933/34, 1934/35.
- „Muzyka w Szkole” — 1932/33.
- „Śpiew w Szkole” — 1933/34, 1934/35.
- „Teatr w Szkole” — 1933/34, 1934/35.
- „Ogniwo” — 1928, 1929, 1932, 1933, 1933/34, 1934/35.
- „Gimnazjum” — 1933/34, 1934/35.
- „Praca w Klasach Łączonych” — 1933/34, 1934/35.
- „Miesięcznik Literatury i Sztuki” — 1934/35.
- „Przedszkole” — 1933/34, 1934/35.
- „Szkoła Specjalna” — 1925/26, 1926/27, 1927/28, 1928/29, 1929/30, 1930/31, 1931/32, 1932/33, 1933/34, 1934/35.
- „Szkoła Doksztalcząca Zawodowa” — 1933/34, 1934/35.
- „Wychowanie Fizyczne w Szkole” — 1933/34, 1934/35.

Cena każdego rocznika — zł. 4.—

KAŻDY CZŁONEK ZWIĄZKU MOŻE NABYC ROCZNIKI WYMIENIONYCH CZASOPISM PO CENIE 4 ZŁ. ZA ROCZNIK BEZ OPŁACANIA KOSZTÓW PRZESYŁKI.

Zamówień można dokonywać blankietem nadawczym P. K. O. 435 — Zarząd Główny Związku Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa, ul. Smulikowskiego 1.

„NASZA KSIĘGARNIA“

POLECA NASTĘPUJĄCE NAKŁADY WŁASNE:

Czerniawski T. Zbiór pieśni dla szkół i kursów ogólnokształcących:	
Zeszyt I w łatwym układzie dwugłosowym	— .60
Zeszyt II w układzie średniej trudności	— .60
Kazuro S. 30 pieśni dziecięcych na jeden głos	1.50
Maszyński P. Spiewnik wesołych melodyj	1.60
Mayzner T. Pieśni inscenizowane na 1 głos	1.20
— Spiewnik Hani	1.—
— Spiewnik szkolny na 2, 3 i 4 głosy równe	
— Z piosenką Spiewnik na 3 głosy	1.40
Wierzbńska J. Nauka śpiewu w szkole powszechnej, cz I	1.50
— Nauka śpiewu w szkole powszechnej, cz. II na oddział II, III, IV	1.50
— Nauka śpiewu w szkole powszechnej, cz. III dla V, VI, VII oddz.	2.—
— Na marginesie nowego programu nauki śpiewu	— .40
Mierczyński. Pieśni Podhala	14.—

NAKŁADY OBCE:

Cybulski. Poezja łacińska w pieśni	1.60
Piasek. Podręcznik czytaniu nut głosem	— .90
— Nauka czytaniu nut głosem	2.30
— Nauka śpiewu metodą trójdzwiękową, cz. I	1.40
— Nauka śpiewu metodą trójdzwiękową, cz. II	1.60
— Nauka śpiewu metodą trójdzwiękową, cz. III	3.20
— Nauka gry na skrzypcach	3.20
Żukowski O. M. Spiewnik harcerski	2.50
— Spiewnik dla młodzieży szkolnej na 2 i 3 głosy	1.60
— Spiewnik dla młodzieży szkolnej na 3 i 4 głosy	1.90