

ROK IV

ŚPIEW
W SZKOLE

MIESIĘCZNIK

Nr. ——— 1

ORGAN KOMISJI MUZYKI I ŚPIEWU
WYDZIAŁU PEDAGOGICZNEGO
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

WARSZAWA ≡ WRZESIEŃ 1936

T R E Ś Ć N U M E R U :

- T. Mayzner — St. Niewiadomski.
J. Prosnak — Kultura operowa w Polsce Współczesnej.
Z. Prószyński — Poczucie rytmu u dzieci a nauczanie.
R. Gnus — Dostosowanie repertuaru do poziomu umykalnienia.
R. S. P. — Metody w nauczaniu szkolnym śpiewu zbiorowego.
M. Piechnikówna — Lekcja w klasie III.
T. M. — Program audycji radiowych dla młodzieży szkolnej.
T. Mayzner — Spis książek szkolnych i środków naukowych na rok szkolny 1936/37.
T. M. — Nauka śpiewu w gimnazjach.
B. S. — Audycje muzyczne w Muzycznym Ognisku Wakacyjnym.

NOWE WYDAWNICTWA.

KRONIKA.

DO REDAKCJI „SPIEWU W SZKOLE”.

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

DODATKI NUTOWE:

- B. Sidorowicz — Sad. Odlot.
S. Niewiadomski — Wiatr się wybrał..
T. Mayzner — Szewc. Kasztany.
K. Swidkowski — Kanony.

NAKLĄDEM ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSK.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, ul. Smulikowskiego 1.

Redakcja czynna codziennie od godz. 11-ej do 14-ej. Tel. 669-70.

Administracja czynna od godziny 8-ej do 15-ej. Telef. 269-49.

WARUNKI PRENUMERATY:

Prenumerata roczna	zł 8.—
Dla członków Związku Nauczycielstwa Polskiego . . .	zł 4.—
Przy prenumerowaniu dwóch i więcej czasopism . . .	zł 3.—

KONTO P. K. O. Nr 435.

KAŻDY CZŁONEK ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSK. może otrzymać „Śpiew w Szkole” bezpłatnie, jako dodatek miesięczny do „Głosu Nauczycielskiego”.

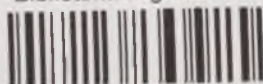
6244

II

CZASOP.

4 (1936/1937)

Biblioteka Jagiellońska



1002787262

STANISŁAW NIEWIADOMSKI

Odznaczenia orderami, krzyże zasługi, nagrody pieniężne, zdobyte konkursy — wszystko to zaszczytne jest dla pieśniarza... Większym jest jednak zaszczytem, kiedy pieśń jego przyjmą wszyscy w kraju rodzinnym: dziecko i starzec, biedak i możny...

I jeszcze może większej miary sięga zaszczyt i nagroda pieśniarza, kiedy pieśń jego tak się już przyjmie, że śpiewana jest bez tytułu i nazwiska twórcy. Kiedy pieśń żyje w osiedlach, wśród ludzi, jak dobry druh, nieodstępny w smutku czy w radości. Tchnął w nią bowiem pieśniarz taką prostotą, siłą wyrazu i piękna, że się stała niezbędną w tych chwilach, kiedy się człowiek wyśpiewać zapragnie, lub kiedy nuci bezwiednie przy trosce codziennej.

Ta pieśń, przekazywana na podobieństwo pieśni ludowej, z ust do ucha, z serca w serce, miła jest i ważna, choćby jej twórca nie był nazwany.

I nagrodą najbardziej sowitą, a nie krzywdą wyda się pieśniarzowi, że go przygodny śpiewak nie pomni.

I wzruszy się pieśniarz, że oto pieśń jego stała się wszystkich własnością, a jest — jego...

Te właśnie wzruszenia przeżywał Stanisław Niewiadomski.

Patrzył nieraz radosnymi oczyma — jakieś wojsko idzie drogą... To wojsko, marzone przez niego jeszcze w czasach niewoli. Idzie wojsko i śpiewa: „Oj dziewczyno, oj niebogo...” Może żaden z tych jurnych chłopców nie wie czyja to pieśń. Albo raczej wie, na pewno! Pieśń żołnierska.

Niewiadomski słucha i myśli: „Moja ty — pieśni żołnierska!”

Z wieloma jego pieśniami tak bywało.

Ktoś zakochany śpiewa o skrzypkach — swatach i nie myśli o tem, że piosenka Niewiadomskiego mocniej mu każe mówić!...

Kiedy się rozzwonią kościoły w dzień Bożego Narodzenia, to najpiękniej i najradośniej brzmią jego — Niewiadomskiego kolendy.

A kiedy ogłoszono drukiem szczerze żydowską opowieść śpiewaną o tym, że „Indele Mendele kocha, a Mendele Indele — nie...”, odwiedziło Niewia-



domskiego wielu Żydów, ażeby mu wyrazić wdzięczność za piękne wyśpiewanie tak czułego ich sentymentu. Z trudem uwierzyli, że kompozytor... nie jest Żydem.

Pieśni Niewiadomskiego są proste, serdeczne i piękne. Chociaż On oszedł, Jego pieśni długo zostaną.

Ś. p. prof. Stanisław Niewiadomski urodził się 4.XI.1859 r. w Soposzynie pod Lwowem. Studia muzyczne odbył początkowo we Lwowie u Mikułogo, ucznia Chopina, później kolegował z Paderewskim, wreszcie studiował w Wiedniu i w Lipsku u słynnego kompozytora i teoretyka Jadasohna. Po ukończeniu studiów objął stanowisko profesora w Konserwatorium Lwowskim. Uczniami jego byli wybitni muzycy: Jachimecki, Cz. Marek, T. Jarecki, A. Dołżycki i inni. Niewiadomski pisze początkowo utwory orkiestralne, następnie jednak poświęca się całkowicie pieśniarstwu. W tej dziedzinie powstają dzieła liczne, bo przeszło 200 pieśni, a tak wartościowe, że nie sposób wyobrazić sobie koncertu pieśni polskich bez utworów Niewiadomskiego. Pieśni Niewiadomskiego dzielą się na oryginalne, opracowania pieśni ludowych i opracowania dawnych polskich pieśni popularnych. W twórczości pieśniarskiej opiera się Niewiadomski na romantykach. Jednakże styl Niewiadomskiego jest na wskroś oryginalny. Świeżość i jasność harmonii, bujność melodii stwarzają w pieśniach Niewiadomskiego cechy wyraziste, które pozwalają od razu rozpoznać je w szeregu pieśni innych kompozytorów. Ulubionymi poetami, których teksty zużytkowywał do swych pieśni, byli: Konopnicka, Asnyk i Gawalewicz, ostatnio — K. Makuszyński. Jako krytyk muzyczny zasłynął już na początku swej działalności, we Lwowie. Krytyki jego mogą służyć za wzór pod względem stylu, świetnego dowcipu i odwagi przekonań estetycznych. Jako wybitny chórmistrz, komponował dzieła chóralne z rzadko spotykanym mistrzostwem. Brzmienie chórów Niewiadomskiego zdumiewa bogactwem przy stosowaniu przez kompozytora zupełnie prostych środków.

Literaturę muzyczną wzbogacił licznymi pracami rozsianymi w wielu pismach muzycznych, przyczem osobiście redagował w latach 1918—1921 „Gazetę Muzyczną”. Z pośród dzieł, z których każde wносиło jakieś wielkie nowe wartości do pedagogiki muzycznej, przede wszystkim należy wymienić doskonałą popularną książkę „Wiadomości z muzyki”, będącą wzorem popularyzacji wiedzy o muzyce. W 1919 r. Niewiadomski ofiarowuje swoją pracę pedagogiczną Warszawie, gdzie przez dłuższy czas wykłada w Konserwatorium, a potem prowadzi instytut muzyczny A. Grudzińskiego. Do ostatnich dni nie zaniedbuje pracy kompozytorskiej, wciąż wierny swej ulubionej pieśni solowej i chóralnej. Z utworów fortepianowych znane są jego „Miniatury”.

W 1931 r. Warszawa obdarzyła Niewiadomskiego nagrodą muzyczną za całokształt pracy dla kultury muzycznej kraju, pracy, w której wszystkie

dziedziny miały w nim przodownika. Z pośród popularyzatorów muzyki Niewiadomski nie miał sobie równego. Jego odczyty i pogadanki muzyczne, wygłaszane z rzadko spotykaną swadą i pięknym stylem docierały dzięki radiu do każdego, kto się choć trochę interesował muzyką. Niewiadomski — krytyk i publicysta oddał wielu nieocenioną usługę, okazując pobłażliwość w sądach i skierowując dobrą radą na właściwą drogę, lub też zachęcając i biorąc w obronę tych, których niegodnie, a zawistnie atakowali inni. Jako sędziwy, a znakomity kompozytor nie mógł się pogodzić z najnowszymi prądami w muzyce dzisiejszej, a nie chciał się godzić na tolerowanie jaskrawego niekiedy, a spekulacyjnego nowatorstwa w muzyce, do której miał zawsze najszlachetniejszy, pełen świętego entuzjazmu stosunek. S. p. Stanisław Niewiadomski zmarł we Lwowie dnia 15 sierpnia 1936 r., a więc przeżywszy 77 lat, zachowując całkowitą zdolność twórczą i jasność myśli i płomiennosc uczucia, które tak świetnie w swych pieśniach wypowiedział!

T. Mayzner.

KULTURA OPEROWA W POLSCE WSPÓŁCZESNEJ

Byłoby niewątpliwie próbą bilansu nieco przedwczesną podejmowanie wyczerpującej syntezy ruchu operowego w Polsce Odrodzonej poprostu z tej zasadniczej przyczyny, iż do tego rodzaju pełnej i obiektywnej oceny wszystkich istotniejszych momentów dzisiejszej naszej kultury operowej brak nam niezbędnej w takich razach perspektywy historycznej, nieodzownego dystansu. To też artykuł niniejszy w najogólniejszych jedynie konturach zapozna czytelnika z nasileniem i gatunkiem ruchu operowego Polski współczesnej.

Mówiąc o naszej kulturze operowej w okresie od r. 1918 do chwili bieżącej, nie podobna nie stwierdzić, iż miała ona, szczególnie w pierwszym dziesiętku lat odzyskania politycznej Niepodległości, znaczny rozmach. Istniały przecie wówczas stałe teatry operowe (poza Warszawą i Poznaniem) we Lwowie, Katowicach, Wilnie, Krakowie. W innych miastach usiłowano również tworzyć tego rodzaju placówki artystyczne. Tak np. w Toruniu w r. 1926 powstała Opera Pomorska, dla której rzetelnych wysiłków nie szczędził jej dyrektor Jerzy Bojanowski. W Łodzi, w rok później założone Łódzkie Towarzystwo Operowe rozpoczęło działalność swą pod najlepszymi auspicjami. Niestety w niedługim czasie Towarzystwo to zakończyło swój krótki żywot. W każdym razie mieliśmy we wspomnianym okresie sześć stałych instytucji operowych, w których praca prowadzona była z entuzjazmem, sprężystością i z dużymi naogół wynikami artystycznymi.

Wysoce instruktywną w tym względzie może być choćby działalność Opery stołecznej za czasów dyrekcji znakomitego kapelmistrza i kompozytora ś. p. Emila Młynarskiego (1919—1929). Warszawski Teatr Wielki z owego okresu — to nie instytucja operetkowo-rozrywkowa, jaką była np. w ubiegłym roku, ale teatr, godny istotnie swych najlepszych tradycji, teatr, stojący na straży najwyższych ideałów artystycznych. W latach tych wystawiono imponującą liczbę dzieł wysokowartościowych, że wspomnimy o pierwszych wykonaniach oper K. Szymanowskiego: „Hagith” i potężnym „Królu Rogerze”, o premierach „Erosa” L. Różyckiego, „Zygryda” Wagnera, „Kawalera z różą” R. Straussa, „Godziny hiszpańskiej” M. Ravela, baletu I. Strawińskiego „Pietruszka” i wielu innych.

Ze wszechmiar korzystnie przedstawiały się również poczynania prowincjonalnych teatrów operowych. Mamy tu na myśli choćby Operę Katowicką, która w okresie zwłaszcza 1926—28, rozwijając się bardzo pomyślnie, dała świadectwo nie tylko wytężonej pracy artystów, lecz i godnych jak najwyższego uznania ich aspiracji (warto tu zanotować, iż premiery dzieł zarówno polskich kompozytorów, jak i obcych nie były rzadkością na scenie Opery Katowickiej). Jednakże organizm naszych teatrów operowych poczyna toczyć coraz uporczywiej bakcyl niedoborów finansowych — byt tych instytucji jest wciąż zagrożony. Opera Lwowska z przyczyny deficytu (a czyż istnieje gdziekolwiek na świecie teatr operowy nie deficytowy?!) już w r. 1925 uchwałą Lwowskiej Rady Miejskiej miała być zamknięta. Dzięki spontanicznemu protestowi miejscowego społeczeństwa uchwałę chwilowo cofnięto. Widmo likwidacji będzie przecie stale odtąd towarzyszyć pracom każdego następnego sezonu. Wreszcie Lwowski Teatr Wielki po kilku latach wegetacji unieruchomiony zostaje w r. 1933.

Znacznie wcześniej, bo w r. 1925 zamknięto Operę Wileńską. W tymże roku również Opera Krakowska kończy swą działalność (teatr ten jednak co pewien okres czasu otwiera swe podwoje, ostatnio np. na wiosnę b. r.). Stosunkowo dłużej przy życiu trzymała się Opera Katowicka, bo do r. 1932. Tak więc cztery opery prowincjonalne, o wysoce doniosłym znaczeniu dla naszej kultury muzycznej, zostały pogrzebane. Przyczyny? Z jednej strony brak środków materialnych, z drugiej — obojętność społeczeństwa, które — powiedzmy szczerze i otwarcie — słabo naogół interesuje się sztuką muzyczną w pełnym tego słowa sensie.

Nie będziemy tu zbyt szeroko komentować wspomnianych przed chwilą przyczyn, pragnąc jedynie podkreślić nad wyraz smutny fakt, iż w obecnej chwili mamy w Polsce stałych teatrów operowych zaledwie dwa: w Warszawie i Poznaniu. Cyfra wręcz nieprawdopodobna! Tym zaś tragiczniejsza jej wymowa, że ruch operowy w innych państwach, mimo ogólnoświatowej ciężkiej koniunktury gospodarczo-finansowej, bynajmniej się nie kurczy, przeciwnie, zdradza tendencje ku dalszemu rozwojowi. Dowodem tego

stanu rzeczy jest duża liczebność teatrów operowych u najbliższych choćby naszych sąsiadów. (W Niemczech istnieje obecnie przeszło 80 oper, w dwukrotnie mniejszej od Polski Czechosłowacji — 11!). Nie bez goryczy tedy możemy twierdzić, iż społeczeństwo polskie przeżywa obecnie zmierzch kultury operowej, kultury, która ma u nas niewątpliwie dość bogatą tradycję, sięgającą czasów panowania królów polskich (pierwsze przedstawienie operowe odbyło się w Polsce w r. 1628, a zatym o dwadzieścia lat wcześniej niż we Francji). Fakt powolnej agonii tej dziedziny piękna i niepowszednich wzruszeń artystycznych nie może nas nie przerażać.

A przecież opera, jako instytucja kształcenia smaku artystycznego i wychowania muzycznego, odgrywa rolę pierwszorzędną! Teatr operowy — pisał swego czasu genialny twórca „Lohengrina” — „jest przybytkiem sztuki najwszechstronniejszym i najbardziej wpływowym”. I ten właśnie rys wszechstronności sprawia, iż przedstawienie operowe staje się dostępne dla wszystkich warstw, zarówno dla sfer wykształconych, jak i niewykształconych, dla fachowców muzyki, jak i dla laików. Ewentualne zlikwidowanie w państwie teatrów operowych naraziłoby społeczeństwo na niepowetowane straty moralne i kulturalne.

Podkreślić tu należy, iż tylko czynniki rządowe względnie samorządowe mogą zaważyć na szali egzystencji polskiej współczesnej kultury operowej; jest to zupełnie zrozumiałe, gdy weźmiemy pod uwagę, że opera, ze względu na ogromne wydatki personalno-techniczne, nie może zapewnić sobie całkowitej samowystarczalności.

Uaktywnienie naszej kultury operowej jest zagadnieniem ze wszech miar palącym. Nie chodzi tu oczywiście o t. zw. względy reprezentacyjne, prestiżowe, o zadośćuczynienie snobistycznej ambicji „że my też mamy teatry operowe” ale wyłącznie o sprawy naprawdę doniosłe: z jednej strony o intensywniejszy rozwój polskiej kultury artystycznej, z drugiej zaś — o problem wychowania społeczeństwa. Wszak opera — jak to wyżej zaznaczyliśmy w innej nieco formie — jest bezsprzecznie jednym z najważniejszych czynników umuzykalnienia szerokich warstw.

Stwórzmy w Polsce większą ilość teatrów operowych, otoczmy je troskliwą opieką, a wtedy automatycznie usunięta zostanie niejedna z dotkliwych bolączek współczesnego naszego życia muzycznego: podniesie się poziom sztuki śpiewaczej (przez wzmożony popyt na wykonawców), nastąpi ożywienie w dziedzinie rodzimej twórczości operowej, która, na skutek istniejącego stanu rzeczy, chyli się stopniowo do coraz większego upadku, wreszcie zniknie makabryczne widmo bezrobocia wśród naszych instrumentalistów i wokalistów.

I jeszcze jedno. Teatry operowe w Polsce muszą swe wrota otworzyć dla wszystkich warstw, muszą być udostępnione nie tylko dla inteligencji, ale i sfer robotniczych oraz rzemieślniczych, dla młodzieży i dzieci, lecz w bez

porównania większym zakresie, niż to miało miejsce dotąd. Chodziłoby tedy o różne do pewnego stopnia typy widowisk operowych, ale wszystkie zmierzające do jednego celu: do świadomego i planowego kształcenia publiczności operowej, której zastępy maleją u nas w zatrważający sposób, a bez której — rzecz jasna — żaden teatr operowy egzystować nie może. Teren kultury operowej jest u nas w obecnej chwili poważnie zaniedbany, musimy go co prędzej użyźnić pod zasiew powszechnych i trwałych zainteresowań artystycznych.

Na tych kilku uwagach powinienem artykuł ten skończyć. Pragnąłbym tu jednak jeszcze parę słów poświęcić aktualnemu dziś problemowi: rzekomemu kryzysowi opery, jako twórczości z jednej strony, z drugiej zaś — jako formy widowiskowej. Znany krytyk francuski André Coeuroy pisał przed kilku laty, iż „opera zaczyna się przeżywać”, wydaje się jednak, że nie tyle opera, jako jeden z gatunków sztuki muzycznej, stoi pod znakiem przesilenia, ile głównie styl inscenizacyjno-reżyserski przedstawień operowych. Co do domniemanego kryzysu opery jako widowiska, sądzę, iż w dużej mierze słuszną w tym względzie odpowiedź dał przed dwoma laty na łamach francuskiego dziennika literackiego „Comoedia” zmarły niedawno wybitny kompozytor włoski Ottorino Respighi, pisząc: „Kryzys opery jest kryzysem finansowym. Teatrowi potrzeba wielkich sal, mogących pokryć koszty sztuki przy zapełnieniu miejsc, które wszystkie powinny być tanie... Zmieńcie metody eksploatacji sal teatralnych, a publiczność tłumnie powróci”.

Jan Prosnak

POCZUCIE RYTMU U DZIECI A NAUCZANIE

Nauczając, trzeba mieć świadomość celu, do którego należy dążyć. Konieczne są do tego wysiłek i praca, ale czy ona wystarcza? Programy, metody wskazują na sposoby ujęcia i realizacji przerabianego materiału. Ale by jednak umiejętnie stosować wskazania i rady, trzeba znać psychologię przedmiotu. Czy to będzie praca przyszłego rzemieślnika, czy praca przyszłego „mózgowca” — poznanie cech charakteru, uzdolnień, zainteresowań wpływa na jakość i wydajność pracy. Ten kto uczy, opiera się, mniej lub więcej świadomie, na znajomości duszy ludzkiej. Może to robić umiejętnie, ze zrozumieniem i wycuciem, może to robić niezgrabnie, zabijając lub przytłumiając dążności wrodzone.

Pedagogika współczesna, opierając się najzupełniej na zdobyczach nowoczesnej psychologii, ujmuje nauczanie z tego właśnie punktu. Dyspozycje dziecka, jego procesy psychiczne, podporządkowuje swoim celom i do nich jedynie tą drogą stara się dotrzeć. Cel nakreślony jest daleki, nic więc dziwnego, że dla jego osiągnięcia, wspólną wszystkim drogę zrozumienia

psychiki dziecka można przebyć w rozmaity sposób. Wystarczy wspomnieć choćby o zagadnieniu szkoły pracy, w którym to zagadnieniu, przy wspólnych poglądach, dających rękojmię zrozumienia stosunku młodzieży do pracy — wybór i układ materiału jest inny np. u Dewey'a, inny u Kerschensteinera, jeszcze inny u nauczycieli lipskich, stanowiących oddział metodyczny Lipskiego Związku Nauczycielskiego ¹⁾).

Wiemy o tem doskonale, że dziecko nie jest miniaturą człowieka dorosłego. Nic więc dziwnego, że od chwili przyjścia na świat do chwili uznania go za dojrzałego członka społeczeństwa, musi przechodzić szereg następujących po sobie faz życia tak fizycznego, jak i duchowego. Mając podkład właściwości psychicznych, stopniowo rozszerzając i pogłębiając swoją osobowość, wznosi się coraz bardziej do nakreślonego celu. Przebywa swą drogę może nieraz nierównomiernie, skokami, lecz w wychowaniu i kształceniu ominąć poszczególnych stopni nie sposób. Jeden ze stopni drabiny wzrostu fizycznego lub duchowego będzie szerszy i wyraźniejszy, inny może być drobny, ledwie dostrzegalny.

Jednym z głównych znamion, charakterystycznych u dzieci, jest występujące u nich poczucie rytmu. To poczucie rytmu zaliczyćby można właśnie do szerokiego i wygodnego stopnia drabiny, na którym możnaby oprzeć rozwój duchowy dziecka. Chciałbym tutaj poświęcić kilka słów temu zagadnieniu, tak żywo nieraz komentowanemu wśród nauczycielstwa. Szczególnie ciekawe jest to zagadnienie ze strony psychologii muzycznej dziecka ²⁾).

Już dziecko 2-letnie reaguje wyraźnie na wrażenia rytmiczne, które występują jaskrawiej od innych. Nie umiejąc jeszcze mówić, nuci w bardzo pierwotnej formie, ale poczucie rytmu wybija się już z niezwykłą jasnością i precyzją.

Jakże często nauczyciel ma do czynienia z takimi dziećmi, które w swym mniemaniu śpiewają dobrze, a dla naszego ucha jest to nieznośne „basowanie”, jak mówią inne dzieci. Czy tutaj szwankuje i rytm? Bynajmniej — jest on najzupełniej poprawny i bez zarzutu. Dziecku, któremu nie pozwoliliśmy śpiewać, ćwiczenia rytmiczne wykona tak, jak inne dzieci. To poczucie rytmu jest nieraz tak silne, że powoduje nieprawidłowe, t. zw. monotonne wypowiedzanie wierszy.

Np. wierszyk „Kopanie” z czytanki kl. III. Kubskiego, Kotarbińskiego i Zarembiny:

...Raz wraz w słońcu migają motyki.
To się piosnka zerwie, to znów krzyki
Lecą nisko nad kartofliskami.

1) Bogdan Nawroczyński — Swoboda i przymus w wychowaniu, str. 79—81.

2) Patrz rozprawę „W psychologii muzycznej dziecka” dr. Zofia Lissa (Lwów) „Muzyka w szkole” rok IV. Nr. 2. (redakcja pisma przejęta przez „Śpiew w szkole”.

Napewno każde z dzieci zatrzyma się tam, gdzie występuje rym w wierszu wypowiedziany równomiernie i rytmicznie; dopiero potrzeba trudu i pracy, by modulację głosu przesunąć do końca zdania. Dziecko rymuje „motyki” i „krzyki” tak, jak sugeruje rytm wiersza, zapominając o ciągłości zdania. Dlaczego tak się dzieje? Odpowiedź prosta: Poczucie rytmu jest silniejsze i bezapelacyjnie dominuje nawet nad treścią i sensem. „Przyczyny należy szukać w przebiegach fizjologicznych jak oddychanie, które jest przecież splotem jednostajnych, w rytmie dwudzielnym stosowanych ruchów; jak bicie pulsu i serca” (Dr Z. Lissa, j. w., str. 30).

Właściwości rytmiczne dziecka są pogłębiane w nieświadomy sposób przez chodzenie i ruchy rąk. Do wieku szkolnego dziecko wzrasta w środowisku, które szczególnie skutecznie działa na rozwinięta w tym kierunku wrażliwość. Miarowe stukanie zegara, bicie godzin i kwadransów, powtarzające się motywy na szlaku ściennym, równy szereg ułożonych w szafie bibliotecznej książek i w. in., których nie sposób wyliczyć momentów życiowych składa się na to, iż dziecko przestępujące pierwszy raz próg szkoły, jest zupełnie dobrze pod względem rytmicznym zaawansowane. Dlatego też nauczanie w znacznej mierze opierać się powinno na tych właściwościach, jako najbardziej naturalnych, a przez to najbardziej interesujących.

W nauczaniu, szczególnie w muzyce, gimnastyce, rysunku, jest szerokie pole do wyzyskania poczucia rytmu. Kładąc nacisk na ten dział uzdolnień dzieci, otrzymamy skutek odpowiedni do włożonej pracy i zainteresowaniu. Zwrócić należy koniecznie większą uwagę na ten tak potężny czynnik, jakim jest poczucie rytmu u dziecka. Rytmiczność w gimnastyce, w śpiewie, w rachunkach³⁾, figury liczbowe ::, wyklaskiwanie akcentowane, akcentowanie głosem, pochylanie ciała, w rysunkach motywy wstęgowe zdobnicze, wycinankowe, stempelkowe i t. p. to są próby, których wyniki same za siebie mówią. Oparcie się na nich w jak najszerszym zakresie — przez zapał i radość dzieci — przeprowadza szkołę na coraz wyższy poziom, przyspiesza tempo osiągnięcia najwyższej osobowości.

Prószyński Zygfryd,
Tupadły (pow. morski)

Przypisek Redakcji: Umieszczając powyższy artykuł, zaznaczamy, że zgadzamy się najzupełniej z jego myślą zasadniczą. Zastrzeżenia budzi jedynie argumentacja, oraz niektóre przykłady zjawisk rytmu.

3) L. Jeleńska — Metodyka pierwszych lat nauczania. — str. 186—187.

DOSTOSOWANIE REPERTUARU DO POZIOMU UMUZYKALNIENIA

Nieraz można się spotkać z zarzutem czynionym nauczycielowi śpiewu czy muzyki, że daje swym uczniom lub wykonywa dla nich rzeczy bezwartościowe, liche, trywialne, że nie wykazuje smaku w doborze repertuaru. Zastrzeżenia takie wyływały po wizytacjach, na konferencjach, obejmując zarówno śpiew, jak muzykę instrumentalną — orkiestrę, skrzypce, fortepian. Czasem bywały poruszane i w naszych pismach zajmujących się sprawami muzyczno-pedagogicznymi.

Pozwolę sobie twierdzić i uzasadnić, że nie zawsze i nie wszędzie można dawać dzieciom i młodzieży rzeczy wyższej miary artystycznej, odpowiadające naszemu odczuciu piękna muzycznego i naszym poglądom. Na różnych poziomach to odczucie i pojmowanie różnie się przedstawia. Z prymitywizmu z czasem dopiero dojść można do odczuwania i zrozumienia w muzyce tego, co my już doskonale rozumiemy i czym się zachwycamy. Stawianie wysokich wymagań nie zawsze prowadzi do celu, jakim jest piękno wykonania i zainteresowania muzyką i nieraz lepiej prowadzi do tego celu pewne obniżenie wymagań.

Wieloletnie obserwacje, rozmowy z osobami kompetentnymi, również zainteresowanymi tą sprawą, doprowadziły mnie do przekonania, że często w szkole, podczas pracy z materiałem muzycznie całkiem niewyrobionym, traci się czas na przewycięzanie tego, co w danym momencie jeszcze przewyciężyć się nie da. Tak samo, widocznie wskutek nieznamomości psychologii muzycznej dziecka, nieraz każe się dzieciom słuchać utworów, które nie mogą być dla nich ani zrozumiałe, ani zajmujące.

Przede wszystkim należy rozgraniczyć dwie rzeczy. 1. Jeśli nauczyciel daje utwory mało wartościowe w klasie, w której wyrobienie muzyczne pozwala na lepszy repertuar, jest to złe. 2. Jeżeli świadomie, jako wychowawca psycholog, nawiązując do prymitywnych, niewymyślnych gustów swoich uczniów, daje im rzeczy zupełnie proste i tanie z naszego punktu widzenia, robi to co trzeba. Albowiem nikt nie jest mocen zmusić osobnika niedostatecznie rozwiniętego do przyjęcia tego, czego przyjąć jeszcze nie zdoła.

I dalej. Aż nadto często słyszymy w czasach obecnych głosy nauczycielstwa szkół powszechnych, że język tych i owych czytanek, język bardziej wyszukany, dobrany na miarę rozwiniętych dzieci stolicy, jest całkiem niezrozumiały dla dzieci wiejskich. Czy bardziej wyszukany język muzyczny, jakim przemawiają niektóre pieśni wyższego poziomu dla dzieci i młodzieży, język, dostosowany do dzieci sfer kulturalnych, będzie tym samym zrozumiały i gdzieindziej, na wsi, w małych miasteczkach prowincji? Nie, bo do trudniejszego języka muzycznego także trzeba nieco dorosnąć.

Mówiąc o trywialności w pieśni, trzeba przede wszystkim od razu odgraniczyć teksty od melodji. Bywają rzeczywiście bardzo trywialne teksty, i te w żadnym razie nie mogą być dopuszczone. Czy jednak tak samo jest z muzyką? Sądzę, że jest nieco inaczej. Muzyka z trudem nagina się do wyrażania takich cech jak trywialność, ordynarność. I raczej nie nagina się, a tylko, sprzężona ze swoim chwilowym towarzyszem — słowem —, każe słuchaczowi mimowoli przenosić jego atrybuty na muzykę. Dłuższe słuchanie takich połączeń muzyczno-słownych może wywoływać w następstwie tak silne skojarzenia, że taż sama muzyka, słyszana bez tekstu, da wrażenie trywialnej. Jest to właściwie tylko złudzenie. Jaki właściwie układ dźwiękowy ma wyrażać trywialność? Nie jest mi to wiadomym, i wątpię, by ktoś mógł wyraźnie tę kwestję wytłomaczyć. Zdaję mi się, że w muzyce możemy mieć do czynienia jedynie z prostotą, fakturą (wielka symetria, powtarzanie dosłowne, brak wszelkich wyszukanych kroków w melodji) oraz na pewnej pospolitości, polegającej na powtarzaniu i podkreślaniu łatwych rytmów oraz używaniu bardzo utartych zwrotów.

W pieśni ludowej pełno tekstów, nie nadających się zupełnie dla szkoły i rażących nasz zmysł estetyczny. Dość jednak odłączyć melodię od słów i zbadać ją obiektywnie, by przekonać się, że muzyka tej trywialności wcale na siebie nie bierze. Jako przykład niech posłuży Odbitka od Gniewkowa, Raciążka (Kolberg Poznańskie cz. V. Nr. 391). Słowa są okropne. Mogłoby się wydawać, że melodia (śpiewana razem z tekstem) nosi cechy pewnej trywialności dzięki bardzo pospolitemu rytmowi tanecznemu. A jednak nie — gdy się weźmie melodię osobno, widzi się, że ma ona swoje walory. Wiemy doskonale z historii muzyki, jaki wiele określeń przeszło ze sfery pojęciowej i literackiej na muzykę. Właśnie to jej ujmowanie pod kątem pojęć nieraz przeszkadza, albowiem dziedzina muzyki nie jest pojęciowa. Gdy myślę o stosunku dziecka i osobnika mało artystycznie i intelektualnie wyrobionego, zawsze przypomina mi się pewna dziewczynka około 8-10 lat, ze sfery inteligentnej. Zabawiając ją, jako swego gościa, pokazywałam jej między innymi album z pocztówkami. Były one jeszcze nie ułożone, i obok bardziej artystycznych znajdowały się całkiem pospolite, banalne. Mój mały gość stale wybierał właśnie te ostatnie. Podsuwałam jej te „lepsze” według mnie; napróżno, dziewczynka wciąż twierdziła, że „tamte ładniejsze”. Przykład ten uważam za całkiem typowy; można go śmiało przenieść na grunt muzyczny i łatwo wyszukać podobne.

Nadmienię, że owa dziewczynka wyrosła na jednostkę o bardzo subtelnym smaku artystycznym.

Przypomina mi się jeszcze 12-letnia dziewczynka, inteligentna i muzykalna. Zagrano jej koncert e moll Chopina. Słyszała go po raz pierwszy. Nie podobał się zupełnie, nie mogła go zrozumieć. Miałam możliwość śledzić jej rozwój muzyczny — wyrobiła się na doskonałą pianistkę i dobrą muzyczkę.

Przypominam sobie jednocześnie czwartkową audycję dla szkół powszechnych, na której wykonano 1-ą część tegoż koncertu. Obserwowałam dzieci; większość nie mogła poprostu wysiedzieć, były znudzone i zmęczone, zwłaszcza że nie była to pierwsza z kolei większa rzecz. Czy tym podnoszeniem poziomu repertuaru zrobiono przysługę Chopinowi? napewno nie. Ogromna większość dzieci niechybnie wyniosła wrażenie, iż Chopin jest nudny. O ileż bardziej celowym byłoby zagranie paru Mazurków i Walców, pochodzących z wczesnego okresu twórczości Chopina.

Wracam jeszcze do tej prostej melodii operującej pospolitymi rytmami i zwrotami. Właśnie ona musi być stosowana nie tylko w początkowych stadiach nauczania, ale i tam gdzie materiał nawet starszy nie ma zupełnie wyrobionego smaku muzycznego i ciąży ku utworom pospolitym. W ten sposób bowiem nawiązuje się do tego, co danej grupie jest już bliskie i zrozumiałe, w ten sposób zjednywa się dla przedmiotu, ponieważ pierwsze wrażenia są przyjemne i łatwe. Tak rozpoczęte nauczanie winno stale stosować zasadę powolnego stopniowania poziomu i troskliwego dobierania utworów instrumentalnych i wokalnych. Wśród obfitego materiału pieśni i łatwych utworów do grania można znaleźć wszystko co potrzebne. Potrzymawszy przez czas jakiś swoich uczniów na stadium pierwszym, jak najprymitywniejszym, nauczyciel przeprowadza je kolejno do stadiów następnych, będących ogniwami łącznymi między punktem początkowym a wyższym punktem artystycznym. Wysokość tego ostatniego jest oczywiście względna, zależna od tego co w danym wypadku da się osiągnąć.

Należy podkreślić ważność dobrania w pieśni odpowiedniego języka dla danego poziomu, nie tylko łatwo zrozumiałego w początkach, ale i łatwego do wymówienia. Piękne poezje Konopnickiej, Porazińskiej, Szelburg-Zarembiny, Laskowskiego i niektórych innych częstokroć okażą się nieodpowiednie dla wsi.

W myśl powyższej zasady przytoczę, jak sobie radziłam w dość trudnych warunkach.

W roku szkolnym 1920—21, pracowałam w Rosji — w Klubie młodzieży robotniczej przy 6-klasowej szkole polskiej. Stan młodzieży: umiejętność i kultura prawie żadna, ogólne rozprzężenie, ponieważ od kilku miesięcy nie było w szkole wcale śpiewu i muzyki. Przepadano jedynie za tańcem i walory muzyczne ujmowano jedynie z tego stanowiska. Pierwsze lekcje były niezmiernie ciężkie i nie udawały się. Zaczęłam tedy grać do tańca, by zachęcić swoich uczniów. Do znanych im, jak najbanalniejszych walców i polek dodawałam inne, wytworniejsze. Czasem ten i ów stanął przy fortepianie i słuchał przez chwilę. Wprowadziłam niezadługo słuchanie tychże samych tańców bez tańczenia, po czym zaczęłam grać tańce stylizowane, wykazując ich związek z poprzednimi oraz niedogodność dla zwykłego tańca. Następnie przeszłam na łatwe, krótkie utwory do słuchu o wyrazistym

rytmie i łatwo pochwytniej melodii. Stąd już było niedaleko do mniejszych utworów Griega, Czajkowskiego, Chopina, Beethovena. Punktem szczytowym tej małej ewolucji muzycznej były formalne audycje z ilustracją muzyczną, poświęcone zawsze jakiemuś jednemu zagadnieniu, oczywiście ujęte nader przystępnie. Starsi chłopcy ze sfery rzemieślniczej, pracujący zarobkowo zaraz po szkole i mieszkający najczęściej daleko, stawiali się wszyscy gdy miałam w ich Klubie pogadankę z muzyką.

Jeszcze słów parę o muzyce instrumentalnej dla dzieci. Bezwątpienia zainteresowuje odpowiedni tytuł, nawiązujący do tego co dziecko zna. Dobrze więc jeśli za takim tytułem idzie kompozycja łatwo uchwytna i zrozumiała. Jednak grającym dla dzieci wydaje się nieraz, iż wystarcza tylko tytuł, i wykonują wobec młodzieńczego audytorium kompozycje dłuższe, o bardziej złożonej fakturze, z 17—18 wieku, ale o tak zajmujących tytułach jak Bitwa, Kukułka, Słowik i t. d. Dziecko, początkowo zaciekawione tytułem, bardzo prędko nuży się, nudzi i przestaje słuchać. Wiadomo z psychologii muzycznej dziecięcej, jak stosunkowo późno dziecko reaguje na harmonię i jak pewne sploty dźwięków przechodzą bez wrażenia. Tak samo słuchanie kilku rzędu utworów orkiestrowych, o ile nie wysuwa się w nich na plan pierwszy wybitnie czynnik rytmu i nie są bardzo krótkie, przechodzi możliwości małego dziecka.

Na pewnym, niskim poziomie umuzykalnienia nauczyciel, o ile chce mieć dobre wyniki, musi dbać o to by materiał podawany podobał się i sprawiał przyjemność. Znużenie i znudzenie to wróg takiego przedmiotu jak śpiew i muzyka.

Postawmy jeszcze pytanie, jakie znaczenie mieć może sprawa repertuaru, dostosowanego ściśle do poziomu uczniów, dla wykonania. Nieraz się zdarza, iż nauczyciel, chcąc podciągnąć umiejętność wykonawczą klasy i przyczynić się do wyrobienia smaku, daje rzecz, o wiele przerastającą rozwój muzyczny zespołu. Posunięcie takie chyba celu, bo, nie mówiąc już o sprawach technicznych, zbyt mały rozwój uniemożliwia właściwie wykonanie pięknego trudniejszego utworu. Albowiem odtworzenie nie jest tylko rzeczą techniki; jeśli dany zespół nie odczuwa jeszcze pieśni, jeśli ona jest mu obcą, nie potrafi nic z siebie dać, i całe wykonanie będzie narzuconym przez nauczyciela. Natomiast wykonanie prostej, dostępnej piosenki, którą każdy śpiewający zdoła się przejąć, może nosić nawet cechy pewnego artyzmu, ponieważ interpretacja wyjdzie od samych uczniów, tylko z pomocą nauczyciela.

Ryta Gnus

S A D

Pieśń T. Mayznera wedł. słów B. Kossuthówny

Ze śpiewnika: "Nasze piosenki."

Wolno.

Opracował B. Sidorowicz

Śpiew

A za naszym domem rośnie sad... Któż drzewa w sadzie

S
k
r
z
y
c
e1.
2.
3.
4.

kwia-ty kładł? Słońko mocno grzało kwiaty rozwi-ja - ło

mf *sfz* *mf* *mf*

Wystąp! pizz.

p O-bie-li-łokwieciem ca-ły sad *Troszkę prędzej*

arco
p

f

f

Detailed description: This musical system consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "O-bie-li-łokwieciem ca-ły sad" followed by "Troszkę prędzej". The first part of the vocal line is marked with a piano (*p*) dynamic. The second part, starting with "Troszkę", is marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment consists of four staves. The first two staves are marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "arco". The last two staves are marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the lower register, with some melodic movement in the upper register.

Tempo 1^o

p Biały,bielusiński jest nasz sad, jakby na jabłonki śnieżek padł

pp

Wystąp!

Detailed description: This musical system consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Biały,bielusiński jest nasz sad, jakby na jabłonki śnieżek padł". The vocal line is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment consists of four staves. The first two staves are marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The last two staves are marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction "Wystąp!". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the lower register, with some melodic movement in the upper register.

Złoty promień słońka chodzi po jabłonkach O-sypuje kwieciami ca - ły sad

f *p* *f* *pizz.* *arco*

This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are piano accompaniment lines. The fifth staff is a piano accompaniment line. The music is in G major and 2/4 time. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco).

pp *ppp* *pp* *rallent.* *sf* *pizz.* *arco*

This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are piano accompaniment lines. The fifth staff is a piano accompaniment line. The music is in G major and 2/4 time. Dynamics include *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), and *sf* (sforzando). Performance instructions include *rallent.* (rallentando), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco).

ODLOT

Ze śpiewnika dla dzieci Z. Noskowskiego

Opracował B. Sidorowicz

Wolno i tęsknie *p* *espressivo*

Śpiew

A te dzi-kie gą-ski na

Skrzypce 1.2.

3.

4.

za - chód le - cia - ły W zimnej ro-sie no - cą Pió-

cresc.

reczka ma - cza - ły A te dzi - kie ga - ski Pió-

recz - ka gu - bi - ły Z o - nej to za - ło - ści

Że nas po - rzu - ci - ły!

WIATR SIĘ WYBRAŁ...

Stanisław Niewiadomski

Tajemniczo (♩ = 72)

Wiatr się wybrał na wy-pra-wę wchłodnych, szarych mgłach.

Spotkał sku-lo - ne - go dzie-da, a tendziad był strach!

Co to robisz? Do chat i - de po jesiennych dniach.

W noc jesienną straszyć dzie - ci... O, jakdzieciom strach!

S Z E W C

Słowa K. Z.

mel. T. Mayznera

Żywo

1. Oj-ciec Antka ro-bi bu-ty du-że, średnie, ma-łe,
2. Na ko-py-cie bu-cik no-wy, a w ką-ci-ku cha-ty

1. młotkiem stu-ka, i - głą kłu-je przez tendziona ca - ły.
2. le-żą so-bie sta-re bu-ty cze-ka-ją na ła - ty.

Stuku, puku, stuku, puku, stuku, puku, stuku, puku, tak młoteczek

ku - je, a i - gieł - ka świdru, świdru wko-ło skó-re kłu-je.

Koniec

K A S Z T A N Y

Słowa R. Z.

mel. T. Mayznera

Żywo

1. Zbie - ra - my kasz - ta - ny, po-ro-bi-my dziur-ki, a
2. Już ma-my kasz - ta - nów peł-ne ko-bia - łecz - ki, więc

1. wte - dy je moż - na na - wle - kać na sznur-ki! Tak
2. da - lej do pra - cy, Woj - tu - sie, Ha - necz - ki! Już

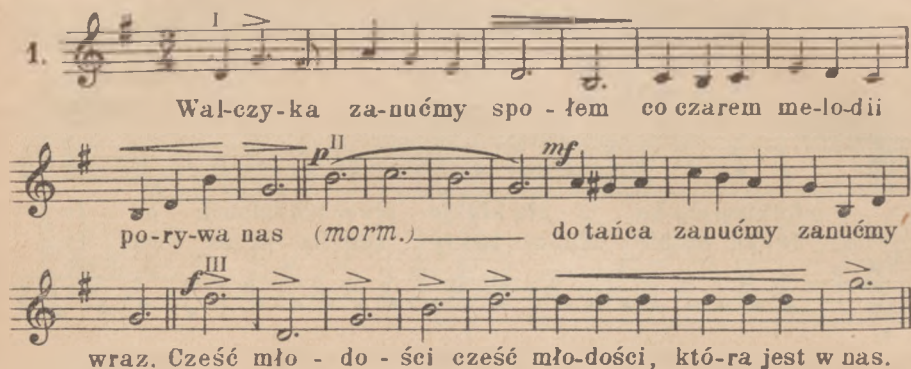
1. ro - bi się lej - ce i sznu-ry ko - ra - li. Ka -
2. u - prząż go - to - wa, za-przegaj-cie chłop - cy! Ha -

1. szta - ny, ka - szta - ny bę - dzie - my zbie - ra - li!...
2. necz - kaw ko - ra - lach za - sia - da wka - ro - cy!...

KANONY

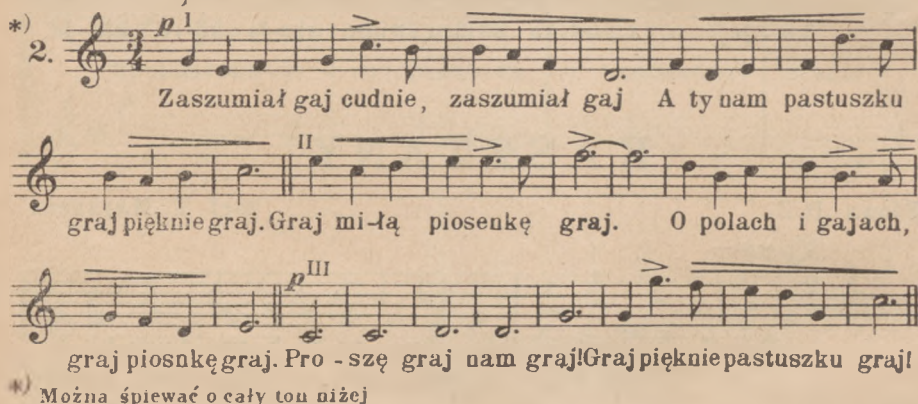
Karol Guzdowski

Tempo walca

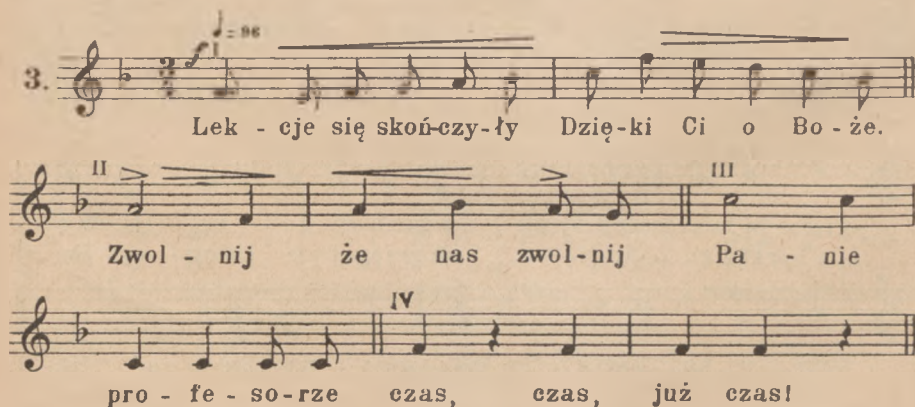
1. 

Wal-czy-ka za-nuémy spo - łem co czarem me-lo-dii
 po-ry-wa nas (*morm.*) do tańca zanuémy zanuémy
 wraz. Cześć mło - do - ści cześć mło-dości, któ-ra jest w nas.

Tempo walca

*) 2. 

Zaszumiął gaj cudnie, zaszumiął gaj A ty nam pastuszk
 graj pięknie graj. Graj mi-łą piosenkę graj. O polach i gajach,
 graj piosenkę graj. Pro - szę graj nam graj! Graj pięknie pastuszk graj!
 *) Można śpiewać o cały ton niżej

3. 

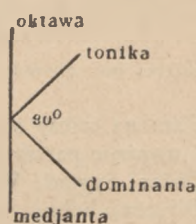
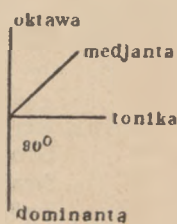
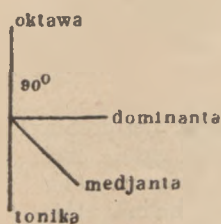
Lek - cje się skoń-czy-ły Dzię-ki Ci o Bo - że.
 Zwol - nij że nas zwol-nij Pa - nie
 pro - fe - so-rze czas, czas, już czas!

METODY W NAUCZANIU SZKOLNYM ŚPIEWU ZBIOROWEGO

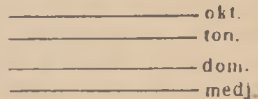
„Śpiew w Szkole” podawać będzie w streszczeniu metody nauczania śpiewu. Rozpoczynamy od metody St. Wysockiego, jako od metody polskiej. Po umieszczeniu szeregu streszczeń i opisów „Śpiew w Szkole” zaprosi Koleżanki i Kolegów do nadesłania artykułów, zawierających uwagi, jakie się nasuwają przy stosowaniu określonej metody.

STRESZCZENIE METODY STEFANA WYSOCKIEGO

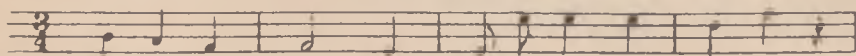
Metoda Stefana Wysockiego jest przeznaczona specjalnie dla szkół ogólnokształcących, do kształcenia zbiorowego, masowego — opiera początki umuzykalnienia na rozwijaniu słuchu relatywnego i poczucia tonacji. Oktawa, a dalej akord toniczny jest w niej punktem wyjścia. Posługuje się odrębną fonogestyką, w której 4 pozycje całej ręki uzmysławiają tonikę, medjantę, dominantę i oktawę dolnego zasadniczego dźwięku:



odchylenia zaś dłoni — dźwięki przyległe do tamtych. Wyprowadza ze skrótów numeracji nomenklaturę stopni gamy: jen (1), wa (2), to (3), cze (4), pa (5), sze (6), sie (7), — która nie wyklucza w następstwie ani solmizacji ani alfabetu muzycznego (w nazwach stopni podwyższonych samogłoskę zmienia się na y, obniżonych — na u); ustala charakterystyki stopni gamy, będące krótkimi melodyjkami, które prowadzą każdy stopień do toniki jako do zakończenia; wreszcie — przed przystąpieniem do pięcioletniej — wprowadza na początku jako liniaturę nutową t. zw. „linie akordowe”, których rysunek odpowiada pozycjom dłoni w fonogestyce:



Oto jak wygląda np. początek pieśni: „Życzenie” Chopina:



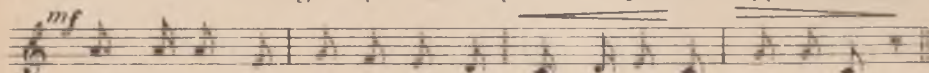
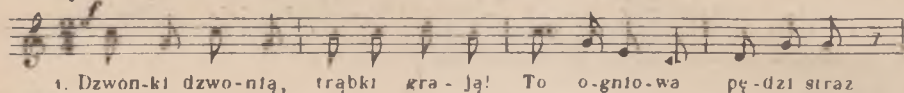
Prace St. Wysockiego, wydane drukiem: „Zarys celowego nauczania muzyki w szkole ogólnokształcącej”, „Czytanki muzyczne” (3 zeszyty), „Wypisy muzyczne do czytania nut głosem we wszystkich tonacjach”, „Kolorowe piosenki” i „Lekcje słuchania muzyki”.

R. S. P.

LEKCJA W KLASIE III-ej

Cwiczenie w odtwarzaniu poszczególnych tonów trójdźwięku oraz opracowanie piosenki „Straż ogniowa” ze śpiewnika Wincentego Laskiego do słów Kossuthównej.

Zywo

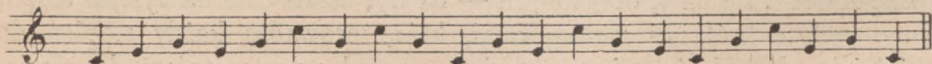


1. Gdzieś na mieście dom się pa - li, więc na a - larm trąb - ko graził

2. Tam na wieży strażak stoi
I uważnie patrzy w dal:
Pożar! Sygnał! Wozy pędzą,
Błyszczą hełmy, lśni się stal!

3. Hej! Do pompy! Do drabiny!
Groźny płomień gaśnie już!
Straż powraca, więc na półce
Swoją błyszczącą helmik złoży!

Dzieci wróciły z wycieczki geograficznej do straży pożarnej. Na lekcji j. polskiego opracowały wierszyk Kossuthównej „Straż pożarna”. Godzinę śpiewu rozpoczynamy gamą i trójdźwiękiem (nazwy solmizacyjne) z „pokazywaniem” (znaki ręki używane przy metodzie Tonic-Solfa), po czym dzieci śpiewają następujące „ćwiczenie” według znaków ręki prowadzącej.



Po odśpiewaniu „ćwiczenia” wygłaszają tekst wierszyka. Śpiewam całą piosenkę, uczniowie odgadują jej rytm i taktują. Następnie częściami (4 takty + 4 takty) przyswajają sobie melodię, przy czym zwracam uwagę, by w taktach 3-cim, 5-tym i 7-mym dłużej wytrzymały pierwszy dźwięk. Po wykończeniu całości z odpowiednią dynamiką, wskazują dzieci ręką linię melodyjną tej piosenki, którą równocześnie śpiewają. Jedno znaczy na tablicy jej bieg kropkami, które łączy potem kreskami. Jeszcze raz wykonują dzieci melodię bez słów, przy czym wskazują poszczególne punkty na tablicy (jak przy śpiewaniu „przy pomocy nut”). M. Piechnikówna

PROGRAM AUDYCJI RADIOWYCH DLA MŁODZIEŻY SZKOLNEJ

W najbliższym czasie ułożone zostaną przez Polskie Radio programy audycji szkolnych na dłuższy okres czasu. Na razie sygnalizujemy dnia 17 września o godz. 11,30 audycję poświęconą twórczości ś. p. St. Niewiadomskiego, 24 września — audycję na temat: „Jesień w muzyce”. Obydwie audycje przeznaczone będą dla starszych klas szkół powszechnych. (pierwsza — z Poznania, druga — z Krakowa). Dalsze poranki czwartkowe nadawane będą stale od godziny 11,30 do 12 w następującym porządku:

- I czwartek każdego miesiąca z sali Filharmonii Warszawskiej — dla młodzieży gimnazjalnej.
- II czwartek z rozgłośni prowincjonalnej — dla młodzieży szkół powszechnych.
- III czwartek z Filharmonii Warszawskiej — dla młodzieży szkół powszechnych.
- IV czwartek z rozgłośni prowincjonalnej — dla młodzieży szkół powszechnych.

Tematy audycji muzycznych dla gimnazjów:

- I. Rozwój sztuki muzycznej w okresie 1650 — 1750 — dawni klasycy.
- II. Druga połowa XVIII i początek XIX w. — klasycy wiedeńscy (Haydn, Mozart, Beethoven).
- III. Romantycy — Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, Chopin.
- IV. Klasycy i romantycy — zestawienie najbardziej charakterystycznych utworów dla dwóch tych stylów.
- V. Moniuszko.
- VI. Chopin.
- VII. Muzyka narodowa polska i obca.
- VIII. Muzyka polska po Chopinie.
- IX. Muzyka współczesna.

T. M.

SPIS KSIĄŻEK SZKOLNYCH I ŚRODKÓW NAUKOWYCH NA ROK SZKOLNY 1936/37

Pan Minister W. R. i O. P. okólnikiem z dnia 14.VIII r. b. (Dz. Urz. Min. W. R. i O. P. nr 7) zatwierdził spisy śpiewników, podręczników do nauki śpiewu, oraz muzyczne środki naukowe (pomocze szkolne), a mianowicie:

SZKOŁY POWSZECHNE

Dla klasy V-ej szkoły o 3 i więcej nauczycielach:

- K. Hławiczka i W. Lachman. „I zanuśmy pieśń wesoło”. Książka pomocnicza dla V oddziału szkoły powszechnej. Wydawn. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1935. Cena 1,20 zł.

Dla klasy VI-ej szkoły o 5-ciu i więcej nauczycielach:

- K. Hławiczka, F. Rybicki, St. Wysocki. „Leć pieśni w dal”. Podręcznik nauki śpiewu dla VI-ej kl. szk. powsz. Wydawn. Gebethnera i Wolffa. Warszawa 1936. Cena 1,40 zł.

Książki pomocnicze dla uczniów i środki naukowe dla uczniów i szkoły, zatwierdzone do użytku w roku szk. 1935/36, dozwolone są również i w roku 1936/37, a nadto dozwolone są następujące książki pomocnicze:

- K. Hławiczka. „Wielkopolska”. Pieśni na 1, 2 i 3 głosy. Biblioteka pieśni regionalnych Nr 9. Pod redakcją K. Hławiczki. Wydawnictwo Ksiąg. i Druk. Katol. Katowice.
- P. Perkowski. „Polska Kapela”. Wiązanka pieśni legionowych na orkiestrę. Wydawn. F. Grąbczewskiego. Warszawa.
- St. I. Rączka. „Podhale”. Pieśni na 1, 2 i 3 gł. Bibl. pieśni region. Nr 7 pod redakcją K. Hławiczki.
- F. Rybicki. „Lubelskie”. Ze zbiorów W. Batki. Pieśni na 1, 2 i 3 gł. Bibl. pieśni regionalnych.

Srodek naukowy dla szkół:

Harmonium walizkowe „Mignon” — Wytwórni pianin i harmonii M. St. Szkielskiego. Lwów.

Książki pomocnicze dla nauczycieli:

Obowiązuje spis z 1935/36 r. szk., a nadto dozwolone są następujące:

- T. Mayzner. „Pieśni inscenizowane na 1 głos z inscenizacją J. Mierzwńskiej”. Wydawnictwo Naszej Księgarni. Warszawa 1935.
- T. Mayzner. „Śpiewnik Hani” na 1 głos z fortepianem do 10 pieśni inscenizowanych. Wydawn. Naszej Księgarni. Warszawa 1935.
- St. Wysocki. „Kolorowe piosenki”. Wydawn. Gebethnera i Wolffa. Warszawa.

SZKOŁY ŚREDNIE

Książki pomocnicze dla uczniów:

Obowiązuje spis na rok szkolny 1935/36, a nadto:

- K. Hławiczka. „Wielkopolska” (j. w.).
- P. Perkowski. „Wiązanka” (j. w.).
- St. I. Rączka. „Podhale” (j. w.).
- F. Rybicki. „Lubelskie” (j. w.).

Srodek naukowy:

Harmonium Szkielskiego (j. w.).

*

Z powyższego spisu wynika, że wciąż jeszcze obowiązują (prócz świeżo zatwierdzonych książek i środka naukowego) — dawne spisy na rok 1935/36, z wyjątkiem podręczników.

Jak dotąd, zatem, nie dokonano selekcji dawnych śpiewników, nie raz najzupełniej nie dostosowanych do nowego programu. O ile nam wiadomo — prace nad selekcjonowaniem śpiewników są obecnie w toku.

Niezmiernie pomocnym w pracy nauczyciela jest nowy srodek naukowy — melodykon „Mignon”, fabrykowany przez firmę M. St. Szkielski we Lwowie, Ossolińskich 10. Instrument ten dzięki ciągłości tonu i stałości stroju jest niewątpliwie bardziej pomocny od pianina — instrumentu kosztownego i niepraktycznego przy nauce śpiewu szkolnego. Instrument ten jest przy tym wcale nie drogi, gdyż z kosztami przesyłki cena jego wynosi 130.— zł. Instrument ten oszczędza nauczycielowi

gardła i płuc, organów tak stale nadwyreżanych, zwłaszcza przy zastosowaniu nowych programów z nieustającym niemal śpiewem. Melodykon „Mignon” używać można przy muzyce zespołowej w orkiestrach szkolnych. Brzmienie jego jest miłe, a przy tym donośne. Najnowszy typ „Mignon” jest zbudowany bardzo starannie, jest przy tym lekki mimo rozległej skali ($3\frac{1}{2}$ oktawy) i łatwo przenośny — w formie walizki.

Konstruktor tego instrumentu przysłużył się bardzo szkole powszechnej, gdyż rozwiązał niewątpliwie trudne zagadnienie wynaleźnia pomocy szkolnej dla nauki śpiewu. Dodać tu należy, że „Mignon” posiada skalę, dostosowaną do nauki wszelkich chórów — dziecięcych i dorosłych.

T. Mayzner

NAUKA ŚPIEWU W GIMNAZJACH

Redakcja „Śpiewu w Szkole”, chcąc należycie opracować materiały, dotyczące zagadnienia fakultatywności nauki śpiewu w gimnazjach, zaprasza Koleżanki i Kolegów do możliwie wyczerpującego wypowiedzania się na łamach „Śpiewu w Szkole” w tej ważnej, żywo obchodzącej każdego pedagoga sprawie.

Celem skonkretyzowania wszystkich przejawów dezorganizacji pracy, wywołanej dowolnością nauki śpiewu, podajemy poniższe spostrzeżenia, ujęte w oddzielne punkty:

1. W wielu gimnazjach lekcje śpiewu sprowadzają się jedynie do prób chóru, przygotowujących uczniów do uroczystości szkolnych i obchodów.
2. W niektórych gimnazjach próby te odbywają się dorywczo, tylko bezpośrednio przed uroczystościami. W gimnazjach tych niejednokrotnie improwizowany zespół przygotowujący bywa przez nauczyciela — nie fachowca, który działa w danym wypadku „z amatorstwa”.
3. Plany lekcji układane są w niektórych gimnazjach w ten sposób, że pozostawiona jest możliwość wyboru tylko jednego przedmiotu — śpiewu, gry instrumentalnej, rysunku, lub jednego z języków nowoczesnych.
4. Jeżeli jakiegokolwiek rezultaty osiągnąć się przez naukę muzyki instrumentalnej lub śpiewu, to zdarza się to oczywiście tylko w tym wypadku, kiedy nauczyciel śpiewu uczy komplet muzyczny z filantropii, poza godzinami, przewidzianymi w planie.
5. Program, wobec dowolności nauki, przewiduje zespoły od 15-tu uczniów. Tak nieliczny zespół nie może stanowić materiału odpowiedniego dla gromadnego kształcenia muzycznego, jakie ma zastosowanie w szkole. Stwierdzoną jest jednakże rzeczą, że tylko takie właśnie małe liczebne zespoły śpiewacze przeważnie są organizowane w gimnazjach.
6. Mimo zwiększenia się liczby szkół średnich nauczyciele śpiewu, w nieznacznej stosunkowo liczbie przygotowujący przez wydziały nauczycielskie uczelnie muzycznych, nie znajdują zatrudnienia.
7. Stosunek dyrekcji szkół średnich (prywatnych do nauczycieli śpiewu, wobec fakultatywności przedmiotu, charakteryzują nieraz wypadki nie spotykanego gdzie indziej wyzysku.

UWAGI:

1. Szkoła średnia ogólnokształcąca rozwija ucznia przede wszystkim jako „odbiorcę” muzyki (słuchacza), a następnie — jako nie fachowo uprawiającego muzykę miłośnika. Słowem — szkoła ogólnokształcąca, korelując naukę muzyki z innymi przedmiotami nauczania, związanymi z kulturą narodu, przede wszystkim „wy-

chowuje" muzycznie w przeciwieństwie do „nauczania”, które stosuje szkoła muzyczna.

- Umuzycznienie w szkole ogólnokształcącej sprawić ma, by emocjonalne oddziaływanie muzyki znalazło łatwiejszy dostęp do wychowanka tej szkoły, by w jego „dojrzałości” dziedzina muzyki nie stanowiła luki niezapełnionej. Stąd też nauka śpiewu i muzyki powinna być w gimnazjum powszechna, a nie wyjątkowa.
- Trzyletnie licea pedagogiczne mają mieć w programie tylko trzy godziny tygodniowo w ciągu dwóch pierwszych lat. W trzecim roku i ta muzyka ma być nad obowiązkowa.

Stąd wniosek, że wychowanek liceum bez przygotowania muzycznego w 4-letnim gimnazjum nie podoła zadaniu nauczyciela śpiewu w szkole powszechnej w najmniejszym choćby stopniu.

- Powodem wprowadzenia fakultatywności śpiewu w gimnazjum nie były względy oszczędnościowe, gdyż odpowiednie etaty nauczycielskie muszą być przewidziane również i przy fakultatywności przedmiotu. System ten wprowadzony jest jedynie dla zmniejszenia liczby godzin ucznia, co nie wytrzymuje krytyki wobec istnienia przedmiotów fakultatywnych dla tych uczniów, którzy je wybierają.

WNIOSKI:

- Konieczność wprowadzenia obowiązkowych lekcji śpiewu.
- Konieczność odrzucenia „tymczasowego programu nauczania śpiewu”, który był pomyślany w zastosowaniu do nadobowiązkowej nauki, zaś opracowany powierzchownie i niedostatecznie.

Redakcja oczekuje rozwinięcia przytoczonych uwag, ewentualnie — zgłoszenia nowych w formie artykułów nadsyłanych w czasie najbliższym do „Śpiewu w Szkole”.

T. M.

AUDYCJE MUZYCZNE W MUZYCZNYM OGNISKU WAKACYJNYM

Dziewiąty z rzędu kurs urządzany dorocznie przez Ministerstwo W. R. i O. P. w Muzycznym Ognisku Wakacyjnym w Krzemieńcu, zgromadził tego lata znów bardzo liczne grono żądnych wiedzy muzycznej słuchaczy. Kierownictwo kursu (sprężysty, energiczny dyrektor B. Rutkowski) postarało się o to, aby uczestnicy nie tylko mieli dość podniety do wchłaniania w siebie wiedzy muzycznej, podawanej im w potężnych porcjach przez wykładowców, ale też aby mieli możliwość usłyszenia dobrej muzyki. Dziesięć audycji, jakie się odbyły w ciągu kursu, mogło zadowolić najwybredniejszych słuchaczy zarówno dzięki wysokiemu poziomowi wykonania, jak też ze względu na bardzo starannie zestawione programy poszczególnych koncertów.

Nie podobna w pobieżnym przeglądzie omawiać szczegółowo każdą audycję, wystarczy wymienić wykonawców, aby się zorientować co do wysokiej wartości artystycznej tych produkcji. Śpiew solowy reprezentowała w tym roku p. Irena Strokowska-Faryaszewska, śpiewaczka niezmierniejszej kultury i wykwintu, zwłaszcza doskonała jako wykonawczyni pieśni Schumana i Schuberta.

Duży sukces artystyczny odniósł też młody skrzypek o wielkich aspiracjach, p. Stanisław Jarzębski. Jego recital, obejmujący utwory rozmaitych stylów i epok, od sonaty J. S. Bacha począwszy, poprzez Beethovena i Wieniawskiego, aż do Szymanowskie-

go, był gorąco oklaskiwany, podobnie jak koncert Karłowicza wykonany z orkiestrą. Również bardzo dodatnie wrażenie sprawiła gra p. Witolda Małcużyńskiego, pianisty bardzo zdolnego, niedawno odznaczonego na konkursie w Wiedniu, rozporządzającego nie tylko znakomitą techniką, ale też wykazującego mimo młodego wieku głębię przeżycia artystycznego.

Także drugiemu pianiście, działającemu pracowicie w czasie trwania kursu, p. Włodzimierzowi Trockiemu należy się wiele słów serdecznych i ciepłych uznania i szacunku. P. Trocki zarówno w występach solowych jak w grze zespołowej, czy też jako akompaniator okazał się szczerym artystą.

Znakomici profesorowie Warszawskiego Konserwatorium: skrzypek wytworny, wysoce kulturalny p. Tadeusz Ochlewski i chyba najlepszy polski altowiolista p. Mieczysław Szaleski, zawsze zyskiwali sobie gorące uznanie słuchaczy za swe niezbyt liczne w tym sezonie występy wysoko artystyczne. Dyr. Rutkowskiemu należą się też słowa podziękii za proste, jasne przemówienia wstępne w czasie wszystkich audycji.

Dyrekcja Muz. Ogn. Wak. wprowadziła po raz pierwszy w tym roku nowość, jaką były występy orkiestry. Dzięki szczęśliwemu trafowi, że na kursie dla dyrygentów orkiestr amatorskich, który zorganizowano przy M. O. W., współdziałała orkiestra wojskowa 18 p. p. ze Skierniewic, posiadająca w swym składzie instrumentalistów, grających na instrumentach smyczkowych, udało się wykonać szereg utworów symfonicznych. Obok muzyków wojskowych zasiedli przy pulpitych profesorowie Ogniska: pani Halina Balińska oraz pp. Ochlewski, Szaleski i kilku dobrze grających uczestników kursu, którzy powiększyli zespół smyczkowy orkiestry, uszlachetniając i wzmacniając jej brzmienie. Dzięki temu mogliśmy usłyszeć cały szereg poważnych dzieł symfonicznych, jak np. Glucka uwerturę do op. „Ifigenia w Aulidzie”, Schuberta symfonię niedokończoną, Żeleńskiego uwerturę „W Tatrach” itd. oraz akompaniamenty do koncertów Liszta i Karłowicza i do kilku utworów, wykonanych na końcowej audycji. Orkiestrą dyrygowali pp. Olgierd Straszyński, znany kapelmistrz Polskiego Radia, oraz Władysław Raczkowski, wytrawny muzyk o bardzo wielkiej skali talentu, osiągając bardzo poważne rezultaty artystyczne.

Kilka słów wreszcie należy poświęcić audycji która wypełniła ostatni wieczór pobytu kursistów w Krzemieńcu, a stała się niejako przeglądem dokonanej pracy i pokazem sił Ogniska. Na program tej audycji, rozpoczętej czterema krótkimi intradami w starym stylu, napisanymi na dęte instrumenty blaszane specjalnie dla Ogniska Krzemienieckiego przez B. Sidorowicza, złożyły się nie tylko produkcje chóru i orkiestry, ale też recytacje zbiorowe i tańce. Potężny, świetnie brzmiący chór, złożony z wszystkich słuchaczy Ogniska pod dyktando p. Raczkowskiego odśpiewał szereg bardzo interesujących pieśni ludowych oraz z orkiestrą motet G. Górczyckiego w opracowaniu prof. K. Sikorskiego „Illuxit sol”, modlitwę z „Mildy” Moniuszki i niezwykle trudną, wspaniałą „Nenię” J. Brahmsa do słów Schillera, składając dowód wielkiej umiejętności i muzykalności.

Wchodząca w skład Ogniska klasa teatralna, pozostająca pod kierunkiem artysty dramat. p. Ziemowita Karpińskiego, wykonała na zakończenie audycji szereg tańców narodowych w efektownych kostiumach, poczem ku rozweseleniu audytorium wpadł na piękny dziedziniec starego Liceum, gdzie się odbywała pod cudownie rozgwieżdżonym niebem ta ostatnia audycja, barwny korowód, przedstawiający tradycyjny obchód krakowskiego Lajkonika. Uczestnicy kursu dla dyrygentów, z pyszynym p. J. Kozikiem w roli Lejkonika na czele, udowodnili, że potrafią nie tylko pracować, ale i bawić się wesoło.

N O W E W Y D A W N I C T W A

Lucjan Kamiński: „SPIEWNIK WIELKOPOLSKI” na jeden lub więcej głosów. Str. 88. Poznań 1936, nakładem Wielkopolskiego Związku Teatrów Ludowych. Cena 1,80 zł.

Sam fakt podjęcia trudu dla przyjaciół śpiewu ludowego i młodzieży szkolnej” przez świetnego muzykologa i doskonałego kompozytora jest u nas niezwykle. Pierwszy to zresztą śpiewak, traktowany z naukową powagą, a jednak praktyczny. Wydawnictwo pomyślane śmiało, bo z wyraźnym lekceważeniem parafianstwy. Bez ozdóbek, obliczonych na miłe słuchanie, a nawet z dziwną z czułościowo-niezdarnego stosunku do pieśni ludowej niektórych jej „bronzowników”, produkujących śpiewniki regionalne na tonny — byleby handel szedł...

Świetne pomysły w harmonizacji bądź pochwyconej w oryginale, bądź też wzorowanej na dawnym stylu, dziś już podniszczonym przez muzykę miasta, zachwycają każdego, kto choć trochę smakuje w muzyce ludowej. Nie wątpię, że niejedyn „całą gębą” muzyk wykrzywi się, słysząc nadmiar kwint równoległych w układach Kamińskiego, aleć przecież w tej surowej harmonii rażącej smak, nawykły do sztucznie perfumowanej i ondulowanej melodii wiejskiej, zawiera się pyszny styl i swoisty urok!...

Gdyby praca prof. Kamińskiego znalazła godnych mu naśladowców w innych ziemiach Polski, to można by mieć nadzieję, że nie tak prędko zmarnieje resztką ludowej kultury muzycznej, bowiem „Śpiewnik Wielkopolski” oparty jest na wielkim znawstwie, a pomyślany i wykonany praktycznie dla śpiewu jedno, dwu i trzygłosowego z oparciem o polski „burdon”, tj. nieruchomo buczący bas. Śpiewnik zawiera 51 pieśni, ułożonych według klucza literackiego: Dumy, Na roli i pastwisku, Życie we wsi (Obrazki powszednie, Pod okienkiem, Żale, Dźwięki ze świata, Wesele, Obrzędy doroczne, Taniec i zabawa).

Ten pierwszy tomik, rozpoczynający wydawnictwa Wielkopolskiego Związku Teatrów Ludowych ujawnia, jak poważne ma Związek ambicje artystyczne i kulturalno-wychowawcze. Jest to bowiem po „Pastorałce” Schillera, wydanej przez Instytut Teatrów Ludowych, druga dużej miary publikacja w tej dziedzinie, nie mająca nic wspólnego z bezprzykładnie tandetnymi wydawnictwami t. zw. śpiewników regionalnych, wydawanych całymi naręczami, którym nadano nazwę „biblioteczek”.

Śpiewnik wysyła Wielkop. Zw. Teatrów Ludowych po wpłaceniu przez zamawiającego należności na konto w P. K. O. Nr 204.350 z dołączeniem 20 gr na porto.

T. Mayzner

„KASZUBSKIE PIEŚNI I TAŃCE LUDOWE”, zebrane i opracowane przez Z. Małeckiego i P. Szeffkę. Str. 80, Wejherowo 1936, nakład Pawła Szeffki. Cena 2,50 zł. (Sposób nabycia — jak wyżej).

Śpiewnik zawiera 57 pieśni i 5 tańców kaszubskich. Opracowania 1, 2 lub 3-głosowe, bardzo sumienne i trafne, jeżeli chodzi o styl. Stosunek do pieśni ludowej wyjątkowo uczciwy. Żadnych podmalowań i żadnej błagi. Każdy, kto szukał źródłowo opracowanego zbioru kaszubskich pieśni, chwyci tę książkę z radością. Zyczyć by tylko należało drugiemu — aż do setnego wydania śpiewnika, żeby zawierały przystępne i jak najbliższe autentynom akompaniamenty instrumentalne w 5-ciu umieszczonych w śpiewniku melodiach tanecznych. Zresztą — strona praktyczna, jak opisy tańców, słownik i wskazówki wymowy — ujęto doskonale. Śpiewnik niezmiernie wartościowy.

T. Mayzner

Wincenty Laski: „20 PIOSENEK DLA DZIECI” na 1-głosowy chór dziecięcy. Str. 10. Warszawa 1936. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej. Cena 1,50 zł.
 W śpiewniku tym nauczyciel znajdzie doskonałe rozłożony pod względem treści słownej materiał na cały rok. Teksty B. Kossuthówny ze znaczną ilością tematów. Niektóre pieśni (np. „Żołnierska kapela”) opracowywane już były w wielu śpiewnikach. Niektóre pieśni zawierają pozorne trudności, jak np. „Sanki”, w których melodii znajdujemy triolę. Ta trudność jest jednak tylko pozorna, gdyż przy jednostajnie powtarzającym się tekście: „dyń, dyń, dyń...” triolę taką śpiewają pośród miarowych ósemek z zupełną łatwością nawet dzieci w klasie I szk. powsz. „Sanki” są zresztą wyjątkowo miłą piosenką, jak wiele innych piosenek w śpiewniku. Autor unikał w niektórych pieśniach diatonicznych pochodów dźwięków i trzeba przyznać, że w takich właśnie pieśniach napotkać można trudności, które powodują pewną niejednorodność śpiewnika. Nie ulega jednak wątpliwości, że zbiór ten wzbogacił ubogą literaturę pieśni jednogłosowych dla niższych klas szkoły powszechnej.

PODHAŁE. Pieśni na 1, 2 i 3 głosy. Wybrał i ułożył St. I. Rączka. Biblioteczka pieśni regionalnych Nr 7 pod redakcją K. Hławiczki. Wydawnictwo Księgarni i Drukarni Katolickiej. Katowice.

Zbiorek ten, jeden z trzech zatwierdzonych do użytku szkolnego z wymienionej biblioteczki, jest świetnie opracowany przez doskonałego znawcę chórów i kompozytora, jakim jest St. Rączka. Autor jest nadto znawcą i miłośnikiem sztuki Podhala, co wyciera z każdego opracowania góralskich pieśni. Nareszcie mamy chociaż jeden śpiewnik szkolny, w którym nie „wyonaczono”, nie „zceprzono” marsza Chałubińskiego, w którym pozwolono wybrzmieć „starodawnej nucie” góralskiej! Tętniąca życiem i urodna pieśń brana była przez St. Rączkę wprost od ludzi z gór, nie przepisywana ze zbiorów. Wyczuła jest w układach z pietyzmem dla kultury ludowej harmonia autentyczna, wystylizowana subtelnie, tylko tyle, ile dobry smak muzyczny na to pozwala. Dał więc St. Rączka szkole nie zakłamanie piękno góralszczyzny, które ukazuje młodzieży całą jej muzyczną wartość.

T. M.

K R O N I K A

WAKACYJNY INSTYTUT SZTUKI. Ministerstwo W. R. i O. P. zorganizowało w Gdyni, w pięknym gmachu Szkoły Morskiej Wakacyjny Instytut Sztuki. Nowa ta instytucja czynna była od 2 do 29.VIII. Słuchaczami byli w 70% nauczyciele szkół powszechnych i średnich, w pozostałej części inteligencja pracująca w innych dziedzinach, a więc urzędnicy, lekarze, adwokaci itd. Wykonawcami produkcji muzycznych lub prelegentami w dziale muzyki były następujące osoby: B. Sidorowicz: „Polska pieśń żołnierska na tle epoki”. Prof. Dr St. Śledziński: „Problem opery” i „Dzieje fortepianu”. K. Wiłkomirski: „Muzyka kameralna”. M. Wiłkomirska: Audycja — fortepian. K. Roesnerowa: Audycja — fortepian. Z. Roesner: Audycja — skrzypce. A. Dulin: Audycja — orkiestra. T. Mayzner: „Artyzm pieśni ludowej”. T. Mayzner: „Regionalizm pieśni ludowej”. Instytut cieszył się znacznym powodzeniem (przeszło 300 uczestników) i będzie czynny w roku przyszłym.

KONKURS NA MARSZ TRIUMFALNY MARSZAŁKA PIŁSUDSKIEGO. Obywatelski Komitet Budowy Pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego we Lwowie rozpiął konkurs na marsz o charakterze narodowym bez cytatów melodii ludowych, podniosły w swym charakterze, gloryfikujący czyny bojowe Pierwszego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego. Kompozycje, dotąd niewykonane i niewydane, należy

przesyłać w układzie fortepianowym. Nagrodzona kompozycja, jako też jej rękopis, staje się własnością Komitetu rozpisującego niniejszy konkurs. Jedna niepodzielna nagroda złożona przez bezimiennego ofiarodawcę wynosi 2.000 zł.

Rękopisy mają być anonimowe i zaopatrzone godłem. W dołączonej kopercie zamkniętej, pod tym samym godłem, należy podać imię, nazwisko i adres kompozytora. Rękopisy należy przysyłać do dnia 31 grudnia 1936 r. włącznie listem poleconym pod adresem: Sekretariat Obyw. Kom. Bud. Pomnika Marszałka Piłsudskiego, Lwów, ratusz, Wydz. I, Rynek 1. Sąd konkursowy składa się z przewodniczącego (profesor U. J. K., dr Adolf Chybiński), 5-ciu członków (prof. Konserwatorium PTM., Wiktor Hausman, prof. Kons. PTM., dr Józef Koffler, prof. Kons. PTM., Tadeusz i Majerski, prof. Kons. PTM., Leopold Munzer, dyr. Kons. PTM., dr Adam Sołtys) i delegata Komitetu.

Ubiegający się o nagrodę przez sam fakt przysłania konkursowej kompozycji obowiązują się poddać warunkom konkursu i orzeczeniom sądu konkursowego nieodwołalnie i ostatecznie. Udział w konkursie jest zastrzeżony wyłącznie dla kompozytorów polskich, bez względu na przynależność państwową. Ogłoszenie wyniku konkursu dla publicznej wiadomości nastąpi w ciągu roku 1937, poczem ogłoszony będzie konkurs na tekst słowny. Konkurs podpisał przew. Komitetu Obywatelskiego, dr Stanisław Ostrowski, prezydent miasta Lwowa.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA, Warszawa, pl. Dąbrowskiego 2/4, ogłasza II konkurs na dzieło o Fryderyku Chopinie dla szkoły powszechnej.

1. Treścią konkursu jest napisanie dzieła o życiu i twórczości Fr. Chopina, o jego znaczeniu dla Polski i świata w ujęciu popularnym i dla użytku w szkołach powszechnych.
2. Objętość dziełka nie powinna przekroczyć 64 stron formatu 16-ki (na jednej str. plus minus 37 wierszy po 57 liter w każdym wierszu).
3. Utwory konkursowe należy nadsyłać pisane na maszynie, względnie odręcznie pismem bardzo czytelnym.
4. Na egzemplarzu utworu nadesłanego na konkurs autor winien podać oprócz tytułu wybrane przez siebie godło; godło to winno być powtórzone na zamkniętej kopercie, zawierającej wewnątrz nazwisko i adres autora.
5. Utwory konkursowe nadsyłać należy do dnia 15 stycznia 1937 r. (termin ostateczny przedłużony) włącznie pod adresem I. F. C. w W-wie, Pl. Dąbrowskiego Nr 2/4.
6. Za najlepsze utwory sąd konkursowy przyznaje dwie nagrody ufundowane przez I. F. C.: pierwszą nagrodę w wysokości zł 500.—, drugą zł 200. Poza tym sąd konkursowy może też przyznać dyplomy uznania za wybitniejsze utwory nadesłane na konkurs.
7. Prawa autorskie do prac odznaczonych I i II nagrodą stają się tym samym wyłączną własnością I. F. C. na wszystkie kraje i na czas trwania ochrony prawa autorskiego.
8. Skład sądu konkursowego stanowią pp.: Balicki, L. Binental, Br. Kreupulian, Wójcik, W. Maliszewski, E. Morawski, S. Śledziński-Lidzki.
9. Dzieła nadesłane na I konkurs, odrzucone przez sąd konkursowy, mogą być nadesłane na II konkurs ponownie po uwzględnieniu przez autora wskazówek metodycznych.

Wskazówki metodyczne dla autorów dzieła o Fryderyku Chopinie.

Z uwagi na specjalny charakter dziełka I. F. C. zaleca pp. autorom przestrzeganie następujących wskazówek metodycznych:

Książeczka o Fryderyku Chopinie przeznaczona jest dla najszerszych warstw młodzieży szkoły powszechnej (z uwzględnieniem warunków prowincjonalnych).

1. Należy więc unikać wprowadzania trudniejszych terminów specjalnych, używanych w muzyce. Materiał pojęć muzycznych, które w ciągu swej nauki ma przyswoić uczeń szkoły powszechnej można znaleźć w obowiązującym programie nauczania muzyki w szkołach powszechnych. O ile autor wprowadzi (czego w książeczce o Chopinie nie będzie można uniknąć) termin lub pojęcie nowe, należy go objaśnić w toku książki lub w odsyłaczu.
2. Unikać określeń abstrakcyjnych, ogólników pseudo-poetyckich itp. zwrotów nie trafiających do dziecka, starać się treść dziełka powiązać z tym zasobem pojęć ogólnych, które młodzież szkół powszechnych przyswoiła w ciągu nauki. Wskazanym jest powoływać się na fakty znane dzieciom z nauki innych przedmiotów, np. polskiego i historii.
3. Wypowiadać się w sposób najprostszy i przystępny, bez zbytecznej „kwiecistości” stylu.
4. Zamiast starać się skoncentrować w krótkim, popularnym dziełku całokształt „Chopinologii”, należy wybrać na tle skrótu biograficznego kilka szczególnie znamiennych faktów i te rozwinąć szerzej. Tak samo na tle ogólnej charakterystyki twórczości omówić szerzej kilka typowych utworów, kierując się w jednym i drugim wypadku poziomem przyszłego czytelnika.
5. Zasadniczym nastawieniem dziełka winno być podkreślenie roli wielkich twórców w życiu narodu, oraz podkreślenie znaczenia sztuki Chopinowskiej dla Polski i świata. Tendencja ta winna być jednak podana w formie jak najdyskretniej szej, a propagandowy charakter dziełka nie może wpływać na jego styl i formę. Zajmująco i żywo napisane opowiadanie jest pierwszym warunkiem powodzenia dziełka.

DO REDAKCJI „ŚPIEWU W SZKOLE”

W związku z ukazaniem się śpiewnika p. t. „Podlesie” (Nr 13 wydawnictwa „Biblioteczka pieśni regionalnych” pod redakcją Karola Hławiczki) uprzejmie proszę Szanownego Pana Redaktora o zamieszczenie następującego sprostowania:

W śpiewniczku „Podlasie” opracowanym przez p. K. Hławiczkę są zamieszczone z moim nazwiskiem 4 melodie, zaczerpnięte z książki Stanisława Dworakowskiego p. t. „Zwyczaje rodzinne w powiecie wysoko-mazowieckim” (nakład Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Warszawa 1935). Melodie te, jak i inne z Podlasia, zapisywałem bezpośrednio w terenie dla wydawnictwa naukowego.

Melodia Nr 6 — w śpiewniczku p. K. Hławiczki — „Ach po coś mnie moja mamu pochodzi z Pszczółczyna, 1) a nie ze wsi Jeńki, jak to mylnie podaje p. K. Hławiczka; ze wsi Jeńki pochodzą tylko słowa, wzięte przez p. Hławiczkę z podobnej melodii weselnej. 2) Tempo melodii Nr 6 określił p. K. Hławiczka na „Żywo” (M. M. = 132), co bynajmniej nie równa się „Andantino”, które figuruje przy melodii tej w książce St. Dworakowskiego. Druga część tejże melodii jest powtarzana od słów: „W gospodarstwie trzeba robić...”, czego p. K. Hławiczka nie uwzględnił. W notacji słów zauważyć należy błędy: „mój, piękny, dopiero” zamiast: „moj, pięknej, dopiero”.

1) Por. St. Dworakowski. Zwyczaje rodzinne w powiecie wysoko-mazowieckim. Warszawa 1935, str. 176, nr 31 b.

2) Por. *ibid.*, str. 107, nr 30 b.

Do Nr 7 „W kalinowym lesie” śpiewane są słowa: „Wziąłbym cie dziewczyno, som Pan Jezus widzi...”³⁾ Skąd p. K. Hławiczka wziął słowa: „W kalinowym lesie...” i dlaczego zapisał je na moje nazwisko — tego nie wiem i dziwię się czemu własne „utwory literackie” przypisał komuś innemu, kogo o to nie pytał. Melodia Nr 7 powinna być śpiewana w tempie „Allegretto”,⁴⁾ które nie równa się „Umiarkowanie” (M. M. = 108), podanemu przez p. K. Hławiczkę.

Maledię Nr 13 „Dziwuj się ludzie” należy śpiewać w tempie „Moderato”,⁵⁾ które p. Karol Hławiczka zmienił na „Zwolna” (M. M. = 80); drugą jej część od słów: „Pocem-zem sie Janku” należy powtarzać — w opracowaniu p. K. Hławiczki tego brak.

Melodię Nr 15 „Wydała mama” należy śpiewać również w tempie „Moderato”,⁶⁾ które tym razem p. K. Hławiczka trafnie określił na „Umiarkowanie” (M. M. = 92).

Na koniec zauważyć muszę, że niekorzystne przeróbki omówionych pieśni p. K. Hławiczka „nagrodził” harmonizacją i układem nie posiadającym w najmniejszym stopniu regionalnych cech muzyki Podlasia.

Mam nadzieję, że Szanowna Redakcja w imię dobra pieśni regionalnej prośbie mojej nie odmówi i sprostowania powyższe w fachowym swym piśmie łaskawie zamieści, za co z góry serdecznie dziękuję.

Pozostaje z szacunkiem

Warszawa, dnia 2 września 1936 roku.

Wacław Mikołajczyk

ODPOWIEDZI REDAKCJI

Koledze Kierownikowi chóru szkolnego w Kruszyńcu. W umieszczonym przez nas dodatku muzycznym do nr 5-go „Śpiewu w Szkole” rok III „Trzy struny” K. Hławiczka przedstawia symbolicznie obraz nastrojów, poprzedzających czyn Marszałka. Z trzech pieśni pierwsza — to rozpacz narodu, druga — to myśl o konieczności walki, trzecia wreszcie — czyn, podjęty przez Marszałka. Wiersz „Trzy struny” napisany został w okresie organizowania przez Marszałka Związku Walki Czynnej, muzykę do wiersza dał J. Maklakiewicz w czasie naszej żałoby narodowej.

Koleżance N. K. we Włocławku. Szczegółowe programy audycji szkolnych zamieszczają tygodniki Płomyk i Płomyczek. Miesięczniki nasze mogą sygnalizować bądź ważniejsze audycje projektowane na dalszą metę, bądź też programy ramowe.

Koledze R. S. W ubiegłym roku szkolnym, o ile nam wiadomo, wyszły tylko dwa śpiewniki dla dzieci na jeden głos, a mianowicie: W. Laskiego „20 pieśni”, Tow. Wyd. Muz. Polsk., cena 1.50 zł i T. Mayznera „Śpiewnik Hani”, Nasza Księgarnia, cena 1.20 zł.

³⁾ Por. *ibid.*, str. 109, nr 33.

⁴⁾ Por. *ibid.*, str. 177, nr 34.

⁵⁾ Por. *ibid.*, str. 180, nr 50.

⁶⁾ Por. *ibid.*, str. 182, nr 59.

REDAGUJE KOMITET

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA

MUZYKA W SEZONIE ZIMOWYM POLSKIEGO RADIA

Zimowy sezon, który rozpocznie się z dniem 2 października został już w zasadniczych konturach zakreślony. Ze specjalną uwagą będzie w programie radiowym, sezonu zimowego, uwzględniony dział muzyczny.

Do programu będzie wprowadzono szereg nowości, ulepszeń, szereg nowych rodzajów audycji, oraz atrakcyjnych imprez.

Forma audycji chopinowskich zostanie zmieniona, a mianowicie: audycje te będą to opowieści o Chopinie, ujęte w formę literacką, pod najrozmaitszymi kątami widzenia i odczucia. Fragmenty z życia Chopina, rola i wpływ Chopina, względnie jego muzyki na dzieje polityczne Narodu, miłość w życiu Chopina — przedstawione będą w formie literackiej, popularnej, przytem zaś wysoce wartościowej, w łączności z odpowiednimi dziełami mistrza. Do współpracy z najlepszymi pianistami, wykonawcami utworów Chopinowskich będą powołani znani pisarze np. Kaden-Bandrowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Witold Hulewicz i szereg innych.

Projektowany jest też cykl 14—16 koncertów Chopinowskich w wykonaniu najlepszych chopinistów różnych narodowości, angażowanych w porozumieniu z radiofonjami obcych krajów.

Przewidywany jest ponadto cykl p. t. „Laureaci grają Chopina”, który będzie przedłużeniem sezonu letniego.

W audycjach tych wystąpią laureaci, wyeliminowani do konkursu Chopinowskiego, który ma się odbyć w marcu roku przyszłego.

Ciekawym cyklem audycji będą „Sylwetki kompozytorów”. Będą to audycje poświęcone twórczości kompozytorów polskich doby poromantycznej, a także współczesnej.

W audycjach tych będą brać udział często sami kompozytorzy. Audycje te mają na celu zapoznać radjo-słuchaczy z twórczością muzyczną Polski w ostatnich latach, oraz z życiem i działalnością kompozytorów polskich. Omawiana też będzie w tych audycjach twórczość kompozytorów mało znanych szerszym kołom radjo-słuchaczy.

Koncert poprzedzą zawsze komentarze główne, które wprowadzą radiosłuchacza w twórczość danego kompozytora, któremu koncert ów jest poświęcony.

Poza wymienionymi audycjami program zimowy przewiduje jeszcze wiele ciekawych nowości, o których słuchacz dowie się w odpowiedniej porze.

NA NOWY ROK SZKOLNY POLECAMY:

H. Hławiczka. **Wesołe piosenki** — zbiór piosenek dla przedszkoli i niższych klas szkół powszechnych 1.30
— 75 polskich pieśni marszowych 1.80

BIBLIOTEKA PIEŚNI REGIONALNYCH POD RED. K. HŁAWICZKI

Dotychczas ukazały się:

Nr 1. Śląsk, tom I — polecane przez Min. W. R. i O. P. — 0,70. Nr 2. Śląsk, tom II — polecane przez Min. W. R. i O. P. — 0,70. Nr 3. Kaszuby — 0,70. Nr 4. Krakowskie — 0,90.
Nr 5. Lubelskie — zatwierdzone przez Min. W. R. i O. P. — 0,60. Nr 6. Kujawy — 0,70.
Nr 7. Podhale — zatwierdzone przez Min. W. R. i O. P. — 0,70. Nr 8. Mazowsze — 0,70.
Nr 9. Wielkopolska — zatwierdzone przez Min. W. R. i O. P. — 0,70. Nr 10. Wileńskie — 0,90.
Nr 11. Świętokrzyskie — 0,70. Nr 12. Podole — 0,70. Nr 13. Podlasie — 0,70.
Nr 14. Polesie — w druku. Nr 15. Wołyń — w druku.

Do nabycia we wszystkich księgarniach

WYDAWNICTWO KSIĘGARNI I DRUKARNI KATOLICKIEJ, SP. AKC.

Katowice, ul. M. Piłsudskiego 58.

„NASZA KSIĘGARNIA” S. A. ZWIĄZKU NAUCZ. POL.

WARSZAWA, ŚWIĘTOKRZYSKA 18. P. K. O. 2.058

poleca następujące aktualne wydawnictwa:

MUZYKA. SPIEW.

- Czerniawski T. Zbiór pieśni dla szkół i kursów ogólnokształcących. Zeszyt I.
20 pieśni w łatwym układzie dwugłosowym —.60
— Zbiór pieśni dla szkół i kursów ogólnokształcących. Zesz. II. 22 pieśni
w układzie dwugłosowym średniej trudności —.60
- Kazuro S. Pieśni dziecięce dwugłosowe 1.40
— 30 pieśni dziecięcych na jeden głos 1.50
— 30 pieśni dziecięcych z fortepianem 4.—
- Maszyński P. Śpiewnik wesołych melodii ludowych. 22 piosenki jedno, dwu,
trzy i czterogłosowe 1.60
- Mayzner T. Pieśni inscenizowane na 1 głos. Z inscenizacją J. Mierzejewskiej 1.20
— Śpiewnik szkolny na 2, 3 i 4 głosy równe. 14 pieśni 1.40
— Śpiewnik Hani. Na 1 głos z fortep. Do „10 pieśni inscenizowanych” 1.—
- Mierczyński S. Pieśni Podhala. Na 2 i 3 głosy równe. Ilustr. J. Konarska 12.—
- Tańska M. Zabawy rytmiczne ze śpiewem 2.20
- Wierzińska J. Na marginesie nowego programu nauki śpiewu —.40
— Nauka śpiewu w szkole powszechnej, cz. I. Wskazówki metodyczne na
pierwszy rok nauczania. Wyd. II, rozszerzone 1.50
— Cz. II. Wskazówki metodyczne na II, III i IV rok nauczania. Wyd. II,
uzupełnione 1.50
— Cz. III. Wskazówki metodyczne na V, VI i VII rok nauczania 2.—