

ROK IV

ŚPIEW
W SZKOLE

MIESIĘCZNIK

Nr. ——— 6

ORGAN KOMISJI MUZYKI I ŚPIEWU
WYDZIAŁU PEDAGOGICZNEGO
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

WARSZAWA ————— LUTY 1937

O ZBIERACZACH POLSKICH PIEŚNI LUDOWYCH

Akcja zbierania pieśni ludowych datuje się w Europie od II połowy XVIII wieku. Pierwsze publikacje z tego zakresu pojawiają się bodaj w Anglii — są to zbiorki pieśni szkockich i irlandzkich (R. Brennera z r. 1757, Edw. Buntinga, Mooira i in.). W ślad za Anglią idą Niemcy, gdzie pierwszym „rzecznikiem” owego ruchu folklorystycznego jest Jan Gotfryd Herder (1744 — 1803), 1) autor w pewnej mierze epokowego dzieła „*Stimmen der Völker in Liedern*”. Dzieło to pojawiło się w r. 1779 i wywarło duży wpływ na twórczość artystyczną nie tylko w zasięgu narodu niemieckiego. Dało ono bowiem i innym narodom impuls do poszukiwań folklorystycznych — obudziło powszechny entuzjazm dla poezji ludowej.

W związku z naszym tematem warto na chwilę zatrzymać się nad tym dziełem; zawiera ono, w sześciu księgach zgrupowane, pieśni: 1) ludów północy (grenlandzkie, lapońskie, estońskie, tatarskie, litewskie), 2) południa (włoskie, hiszpańskie, francuskie, sycylijskie), 3) staro-skandynawskie i duńskie, 4) szkocko-angielskie, 5) niemieckie, 6) egzotyczne (m. in. peruwiańskie). Była więc to praca wymagająca znacznego trudu i kompetencji, a przede wszystkim owoc rzetelnej pasji zbieraczej.

W Niemczech pod wpływem Herdera i jego „*Głósów narodów*” tworzy Johann Schulz (zmarły w 1800 r.) utwory muzyczne w stylu wyraźnie ludowym — jest on pierwszym w niemieckiej literaturze muzycznej kompozytorem, który „nobilituje” niejako pieśń ludową, wprowadza na parnas sztuki w całym tego słowa znaczeniu dostojnej i oficjalnej.

Niemniej silnie wpłynął Herder na rozbudzenie wśród naszych pisarzy, poetów i zbieraczy zainteresowań sferą twórczości ludowej. Rozprawa o „*Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*” pierwszego zbieracza naszych pieśni ludowych Adama Czarnockiego (Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego — pseudonim) jest w tym względzie dostatecznie wymowna.

W ogólności akcja w kierunku gromadzenia wszelkiego rodzaju wytworów sztuki, życia i wierzeń ludowych rozwija się na naszym terenie w pierwszych już latach XIX wieku. Zrazu jest to ruch nieśmiały, bezplanowy, nieskoordynowany. Wiadomo np., że 15-letni Lelewel zbiera pieśni ludowe, lecz ich nie publikuje; że na ła-

1) Na znaczenie poezji ludowej zwrócił uwagę Herdera mityk-filozof niemiecki Hamann.

mach „Pamiętnika Warszawskiego” w 1802 r. anonimowy autor ogłasza jedną z pierwszych u nas prac etnograficznych — rozprawkę p. t. „Opis obrządków weselnych wieśniaków w Śląsku”.

Akcja ta wkracza na tory badań i poszukiwań bardziej planowych dopiero od chwili, gdy kierować nią poczyna Warsz. Tow. Przyjaciół Nauk, głównie zaś od chwili opublikowania w r. 1802 przez Hugo Kołłątaja pierwszego oficjalnego programu kielkującej wówczas dopiero etnografii polskiej. Apel ten brzmiał m. in.: „Chcąc szukać w obyczajach naszych wiadomości o tradycjach początkowych i podobieństwa do dawnych ludów, trzeba nam poznać obyczaje pospółstwa we wszystkich prowincjach, województwach i powiatach. Osobliwie zaś: 1) różnicę w ich mowie, albo w dyalektach jednej mowy; 2) różnicę w ubiorze nie tylko co do kroju, ale nawet co do koloru...; 3) każdy ich obrządek...; 4) o zabawach pospółstwa, stosownie do części roku, o ich muzyce, o instrumentach muzycznych... o pieśniach wesółych, pasterskich, żałobnych, historycznych...” (podkr. nasze).

Słowa Kołłątaja wywołały ze wszechmiar owocny skutek, z jednej strony zachęciły one bowiem do dalszych poszukiwań tych, którzy pracę zbieraczy już prowadzili, z drugiej zaś strony wpłynęły wysoce korzystnie na ilościowy wzrost naszych folklorystów.

Spośród nich na czoło wysuwa się wspomniany wyżej Zorian Dołęga Chodakowski (1784 — 1825), nie tyle z racji osiągniętych i opublikowanych wyników, bo te przedstawiają się zupełnie skromnie, ile z uwagi na jego pionierską działalność w dziedzinie, o jakiej w artykule mowa. Jak to już wyżej zaznaczono, on pierwszy począł notować skrzętnie pieśni ludu naszego, odbywając wędrowki po różnych dzielnicach Polski. Nie ogłaszając jednak drukiem (z wyjątkiem rozprawy o „Słowiańszczyźnie”) rezultatów swych badań i „eskapad” etnograficznych, zwierzał się z nich przecie Chodakowski swym znajomym czy przyjaciołom. Świadczą o tym choćby jego listy z lat 1817 — 1821, pisane do generała Ludwika Kropińskiego, autora głośnej swego czasu tragedii p. t. „Ludgarda”. Otóż w korespondencji tej, prócz opisów zwyczajów i obrzędów niektórych ziem Polski, mamy zapisanych kilka — niewątpliwie ciekawych z punktu widzenia etnograficznego — pieśni ludowych, jak np. owa pieśń o turze, śpiewana „na Wołyniu, Ukrainie i Podolu na godach swadziebnych”.

W ślad za Chodakowskim idą: Kaz. Wł. Wójcicki („Pieśni Białochrobatów”), J. Konopka, Pauli Żegota („Pieśni ludu polskiego w Galicji”), Wacław z Oleska (Zaleski W.). Szczególne dla nas znaczenie posiadają zbiory tego ostatniego, wydane w r. 1833. Jest to bowiem pierwsza u nas przed Kolbergiem folklorystyczna publikacja o rozmiarach naprawdę imponujących. Autor zebrał tu 1.496 pieśni w typie i charakterze najrozmaitszych, a więc pieśni: obrzędowe, myśliwskie, pasterskie, rolnicze, żołnierskie, miłosne; nadto zgromadził sporą ilość mazurów, krakowiaków, kołomyjek itp. Tak popularne do dziś piosenki: „Pojedziemy na łów”, „Siedzi sobie zając pod miedzą”, „Pije Kuba do Jakuba”, „A kto chce rozkoszy użyć” i in. znajdują się właśnie w zbiorze Wacława z Oleska.

Ale „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego” (taki nosi ów zbiór tytuł) zwracają naszą żywą uwagę jeszcze z innego względu — ściśle muzycznego. W przeciwieństwie do innych zbiorów okresu przedkolbergowskiego, które notowały niemal wyłącznie teksty, tym samym podawały pieśni w formie niepełnej, fragmentarycznej, publikacja Wacława z Oleska uwzględnia również wątki melodyczne. Wprawdzie owych melodii zebrał autor niewiele, bo zaledwie 160, niemniej doniosłość ich jest niewątpliwa.

Inna rzecz — gdy chodzi o problem ich wartości artystycznej, stopień autentyczności — tu, w obliczu tych pierwszorzędných ze stanowiska etnografii muzycznej zagadnień, sunąć się muszą poważne zastrzeżenia. Melodie w zbiorze Wacława z Oleska opracowane są na fortepian i śpiew, a więc podane nie w postaci pierwotnej, ale jako obróbka artystyczna. Ze pieśni te wskutek podobnej „transpozycji atmosfery” musiały utracić w znacznej mierze swój walor autentyczny — rozumie się samo przez się. O tę „atmosferę” autentyczności pieśni ludowej dbał z całą troskliwością ojciec ludoznawstwa polskiego Oskar Kolberg (1814 — 1890), najwybitniejszy z naszych zbieraczy. Wprawdzie pierwsza jego publikacja z r. 1842: „Pieśni ludu polskiego”, wydana z towarzyszeniem fortepianu, nie wolna jest od grzechu subiektywnej, swobodnej adaptacji, co wywołało w kilka lat później w liście Chopina wyrazy oburzenia i ironii,²⁾ ale rychło wiekopomny ów zbieracz metodę tę całkowicie zarzuca. Dowodzi tego pierwszy już tom bezcenných zbiorów Kolberga: „Pieśni ludu polskiego”³⁾ z r. 1857. Wstęp do nich, w którym czytamy m. in.: „Oddaję nutę w nieskażonej prostocie... tak jak wybiegła z ust ludu, bez żadnego przystroju harmonijnego” — posiada tu swą znaczącą wymowę.

Trud Kolberga był olbrzymi — olbrzymia również wartość jego zbiorów dla naszej etnografii w ogóle. Wiadomo wszak, iż ten niestrudzony, entuzjastyczny zbieracz gromadził nie tylko melodie, tańce i pieśni, a więc materiały ściśle muzyczno-literackie, ale zarazem niezmiernie cenne i obfite wiadomości, dotyczące zwyczajów, podań, obrzędów, mowy, życia, wierzeń naszego ludu. Wskutek takich założeń, jakie Kolberg postawił sobie w swej pracy zbieraczej, „muzykalną monografię pieśni ludowej przekształcił on na wszechstronną etnografię polską” (Jan Karłowicz).

Nie tu miejsce na wyczerpujące omówienie zasług, położonych przez Kolberga dla ludoznawstwa polskiego w rozległym sensie słowa. O zasługach tych pisano już niejednokrotnie.⁴⁾ Nie będziemy się tu tedy powtarzać. Ze względu jednak na temat niniejszego artykułu pragniemy zwrócić uwagę czytelników na dwie głównie kwestie: rozmiary dokonanego przez Kolberga wysiłku oraz znaczenie zbiorów jego dla obecnych i przyszłych badań muzykologii przede wszystkim.

²⁾ „Nowakowski oddał mi pieśni Kolberga — pisze Chopin do rodziny w r. 1847 — dobre chęci, za wąskie plecy. Często podobne rzeczy widząc, myślę, że lepiej nic, bo mógł ten tylko skrzywić i trudniejszą robi pracę geniuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawionemi nosami, różowanę, z poobcinanemi nogami, albo na szczudłach i pośmiwiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzę...”

³⁾ Nie należy więc identyfikować tego tomu z publikacją pod analogicznym tytułem z r. 1842.

⁴⁾ M. in.: dr. H. Opieński, B. Janusz, A. Fischer, Wł. Antoniewicz.

Łącznie z wyżej wspomnianym dziełem z r. 1857 „Pieśni ludu polskiego”, a obejmującym pieśni z różnych dzielnic Polski, opublikował Kolberg za życia 23 tomy pod wspólnym tytułem „Lud” (Sandomierskie 1 t., Kujawy, 2 t., Krakowskie 4 t., Poznańskie 7 t., Radomskie 2 t., Kieleckie 2 t., Łęczyckie 1 t., Lubelskie 2 t.). Nadto pod osobnymi tytułami wydał: Mazowsze — 5 t., Pokucie — 4 t. i Chełmskie — 2 t. Nie była to bynajmniej całkowita publikacja zebranych przez Kolberga materiałów — wiadomo, iż wiele z nich, nieogłoszonych, a równie cennych jak poprzednie, przekazał Akademii Umiejętności w Krakowie. Z owych to materiałów pośmiertnych ogłoszono dotychczas drukiem: Śląsk Górny, Tarnów — Rzeszów, Wołyń, Przemyskie. Na wydawcę czekają jeszcze dalsze tomy Mazowsza pruskiego, Prus zachodnich, Rusi Czerwonej oraz materiały podhalańskie. Ogłoszenie owych „inedit” jest niewątpliwie kwestią wysoce palącą ze względu na ich bezsporną a wybitną wartość etnograficzno-muzyczną.

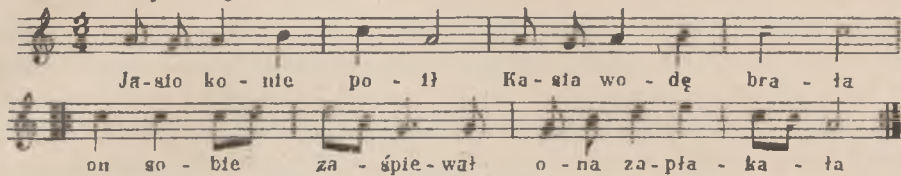
Wartość ta uwidoczniła się w całej pełni w miarę rozrastających się badań ściśle naukowych, prowadzonych nad folklorem muzycznym. Już dziś w okresie, w którym muzykologia zdobywa dopiero własne narzędzia pracy, własne miejsce w systemie nauk — posiadamy głębokie przeświadczenie, iż zbiory Kolberga stanowią prawdziwą kopalnię utajonych niejako przyczynków do dziejów ludowej pieśni naszej w jej wielowiekowym trwaniu i narastaniu; że na drodze rozwoju tej pieśni w jej perspektywie historycznej napotykaemy wpływy różnorodne, zarówno w sensie plemiennym, rasowym, jak i ściśle melicznym. Kolberg — z wykształcenia muzyk raczej, niż etnograf (był uczniem J. Elsnera, profesora genialnego Chopina, a następnie swe studia muzyczne kontynuował w Berlinie u ówczesnych znakomitości: Rungenhagen i Girschnera) — wyczuwał tę skomplikowaną, a tak przecie dla nauki ponętną sferę wpływów i pokrewieństw szczepowych, zachodzących między naszą pieśnią a pieśniami czy muzyką innych narodów. Podkreślamy raz jeszcze — raczej wyczuwał, lub co najwyżej pobieżnie o problemach tych pisał, żadnych zaś głębszych w tym względzie studiów Kolberg nie przeprowadzał. Kilka z tych uwag mamy zanotowanych we wstępie do „Pieśni ludu polskiego” — brzmią one następująco: „Sledzenie szczegółowe rozwoju melodyj, jej przyczyn i następstw należy do historii i filozofji muzycznej i może mieć miejsce dopiero po jaknajdokładniejszym zebraniu melodyj nie już jednego ludu, ale wszystkich innych ludów...” A dalej: „Zwracam uwagę na melodie, w których pewne stosunki tonów do siebie przypominają podobneż stosunki tonów w systemacie starogreckim...”

Otóż ledwo naszkicowane przez Kolberga zagadnienie filiacji tonalno-melicznych w odniesieniu do naszej bogatej pieśni ludowej urasta dziś do rozmiarów jakże rozległych i ciekawych studiów.⁵⁾ Wnioski, jakie z nich bezpośrednio wypływają, dadzą się ująć m. in. w następujące słowa: polska pieśń ludowa zdradza istotnie w dużym stopniu echa pierwotnych ustosunkowań dźwiękowych, właściwych w szczególności gamom: greckiej i chińskiej; ta ostatnia — mówiąc nawiasowo — była niewątpli-

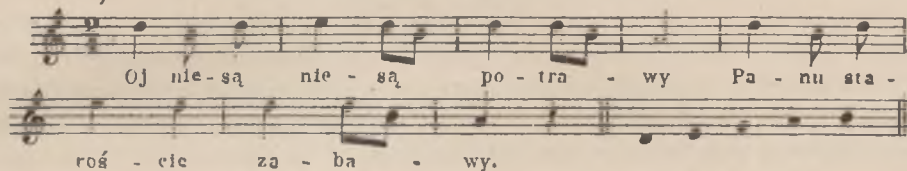
⁵⁾ Zwracamy tu w szczególności uwagę na pracę H. Windakiewiczowej p. t. „Pentatonika w muzyce polskiej ludowej” (Kwartalnik Muzyczny Nr 17 — 18).

wie identyczna z gamą grecką. Były to t. zw. gamy pentatoniczne (całotonowe, pozbawione półtonów). Niejeden ciekawy przykład tych dawnych systemów z uwzględnieniem nadto poszczególnych gatunków gam greckich: doryckiej, frygijskiej i lidyjskiej dostarczają właśnie zbiory Kolberga. Oto dwa z nich:

Pieśń ludu polskiego.



Lud II, N=129



Niesposób tu przy sposobności nie podkreślić — jako wysoce dla naszych pieśni ludowych znamiennej cechy — faktu, iż osnowa ich zarówno melodyczna, jak słowna zdradza bardzo często imponującą obfitość odmian. Ta sama pieśń posiada niejednokrotnie (jak wykazuje Kolberg) po kilkadziesiąt wersyj. ⁶⁾

Snując dalej wątek niniejszego artykułu, należy zaznaczyć, iż dzięki Kolbergowi akcja zbierania na naszych ziemiach pieśni ludowych znacznie się wzmogła. Dość liczny zastęp mniej lub bardziej fachowych „pracowników” w dziedzinie naszej folklorystyki dowodzi właśnie ożywienia owego ruchu zbieraczego. Nawiasowo mówiąc, żaden z nich pod względem ilości i jakości zgromadzonych pieśni nawet w części nie dorównał Kolbergowi. Z nazwisk bardziej w tej mierze zasłużonych trzeba wymienić: Jana Karłowicza (1836 — 1903), wybitnego ludoznawcę, Baudoin de Courtenay'a (Pieśni białorusko-polskie), Jana Kleczyńskiego (m. in. „Zakopane i jego pieśni”, „Wycieczka po melodie”), R. Zawilińskiego, autora m. in. cennej pracy o pieśniach górali beskidowych (1889), W. Kętrzyńskiego („Pieśni gminne ludu mazurskiego w Prusach wschodnich” — Tyg. Wkp. 1872), Z. Glogera, Wł. Matlakowskiego, J. Kantora, ks. E. Szramka (Pieśń ludowa na Górnym Śląsku), F. Dobrzańskiego (Pieśni kaszubskie — 1894), A. Steffena (Zbiór polskich pieśni ludowych z Warmii) i in. Oczywiście pominięto tu zbieraczy w całym słowa znaczeniu przygodnych, z którymi spotykamy się, przeglądając roczniki dawnych periodyków etnograficznych (Lud, Wisła, Ziemia, Gryf, Materiały antrop.-arch. i ent.).

Ze zbieraczy doby obecnej na szczególne wyróżnienie zasługują: prof. St. Bystron,

⁶⁾ Wybitny etnograf J. Karłowicz w jednym ze swych artykułów, druk. w „Wiśle” (1895) podaje kilkadziesiąt odmianek pieśni ludowej o „Jasiu i Kasi”.

dr A. Chybiński, ks. Wł. Skierkowski, prof. Ł. Kamieński oraz St. Mierczyński. Ich zbiory, gromadzące często pieśni ze stron Polski mało lub zgoła pod względem etnograficzno-muzycznym nieopracowanych, posiadają znaczenie wyjątkowe. Taką wartość należy przypisać zwłaszcza „Puszczy Kurpiowskiej w pieśni” ks. Wł. Skierkowskiego i wydany niedawno „Pieśniom ludu pomorskiego” Ł. Kamieńskiego.

Omówmy je tu pokrótce.

„Puszcza Kurpiowska” ks. Skierkowskiego, trzynomowa publikacja, powstała z bardzo żmudnej i wieloletniej pracy zbieraczej (rozpoczętej już przed wojną), odsłania nam jakże odrębne piękno polskiej muzyki ludowej — muzyki kurpiów puszczańskich. Autor, zebrawszy tak obfity i wysoce cenny materiał, zasłużył się wybitnie naszej kulturze w ogóle, a muzycznej w szczególności. Zbiór ks. Skierkowskiego tym cenniejsze posiada walory, iż uchronił od zagłady i zapomnienia, jakie niesie z sobą kultura i cywilizacja miejska, skarby niepowrotnej sztuki ludowej.

Analogiczną rolę — jako pewnego rodzaju rezerwat wymierającej twórczości artystycznej ludu — spełnia okazałe dzieło prof. Kamieńskiego. Są to właściwie pieśni kaszubskie, równie w wyrazie odrębne, choć — w przeciwieństwie do przed chwilą wspomnianych pieśni kurpiowskich — pełne niekiedy nalotu i wpływów obcych. Napomknęliśmy wyżej o niewyzyskanych muzycznie dzielnicach naszego kraju. Istotnie — mimo olbrzymiego zbioru Kolberga i areopagu późniejszych zbieraczy — daleko jeszcze do całkowitej inwentaryzacji naszego wielowiekowego dorobku w dziedzinie pieśni ludowej. Fakt, że niektóre dzielnice kraju, jak np. obszary północno-wschodnie i południowej oraz południowo-zachodniej Małopolski są w bardzo niskim stopniu w zakresie etnografii muzycznej wyzyskane, jest tu aż nadto wymowny. To też każdą, zwłaszcza na podstawach kompetencji opartą pracę, poświęconą tym zaniedbanym okolicom, należy powitać z radością. Owe cechy posiada w pełni szkic utalentowanego kompozytora Michała Kondrackiego o muzyce górali żywieckich, którą dotąd nikt się u nas nie zajmował (patrz „Kwartalnik Muzyczny” Nr 14 — 15). Przyczynek ten jest tym cenniejszy, iż — poza charakterystyką muzyki żywieckiej (podkreśla np. m. in. jej wielogłosowość!) — daje opis instrumentów ludowych, istniejących na Żywiecczyźnie (zachodnia Małopolska). A więc uwzględnia „rozdział” naszej etnografii muzycznej, jeden z najbardziej chyba zaniedbanych. Przy sposobności zaznaczamy, iż pierwszym autorem tego rodzaju pracy, traktującej o naszych instrumentach muzycznych z punktu widzenia etnografii, jest dr Chybiński („Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu”, 1924) 7).

Na tych uwagach kończymy niniejszy szkic. Należałoby tu jeszcze omówić stan naszych badań par excellence naukowych nad polską pieśnią ludową, a w związku z nim omówić specjalne pracownie etnograficzne, współczesną metodykę badań folklorystycznych itp. Ale temat ten „odkładamy” do osobnego artykułu.

Mgr Jan Prosnak

7) Ze współczesnych zbieraczy należy się nadto wzmianka Walerianowi Batce, który gromadzi pieśni ludowe z Lubelszczyzny.

REALIZACJA TEKSTU W ŚPIEWIE

Śpiew, aczkolwiek uprawiany powszechnie w 10zlicznych okolicznościach przez różne jednostki i zespoły, jest jednym z najtrudniejszych rodzajów muzyki, bowiem — poza techniką, właściwą dla każdego instrumentu muzycznego — rozporządza jeszcze mową, i to właśnie najwięcej przysparza trudności.

Mowa stanowi podstawę: I. jakości brzmienia wykonywanej melodii, II. interpretacji uzależnionej od wygłaszanego słowami zdania, i III. całości kształtu artystycznego wykonywanego utworu.

Brzmienie melodii śpiewanej uzależnione jest przede wszystkim — poza prawidłową emisją, która powinna być rozwijana na samogłoskach a, e, i, o, u, co w nazwach nut wyraża się przez ut, re, mi, fa, sol, la, si — od racjonalnego użycia tychże samogłosek, czyli od odpowiedniego oparcia na nich głosu w sylabach, oraz od użycia samych sylab, odpowiednio posegregowanych.

W śpiewie należy postęgiwać się podziałem sylab w taki sposób, aby każda kończyła się samogłoską, np. sło-ne-czko, ja-błu-szko, ro-zto-czysz, o-sta-tni itd. Gdybyśmy zaśpiewali sło-necz-ko, roz-to-czyć, os-ta-tni, zaprzepaścilibyśmy trzy dobrze brzmiące dźwięki, zastępując je sykiem, który zepsułby doskonałość brzmienia zespołu, a wszakże to powinno być celem dla każdego nauczyciela śpiewu. Chór powinien mieć śpizowe brzmienie, i zawieszanie sylab na samogłoskach, jakkolwiek nieraz wbrew zasadzie gramatyki, stanowi pierwszą podstawę do osiągnięcia doskonałości dźwięku. Baczyć przy tym należy na wady rytmiczne, w które popadają wszystkie niemal zespoły, a mianowicie na niedotrzymywanie samogłosek w sylabie i pochopne przeskakiwanie na spółgłoskę następnej, np. na-s-tę-pnej. Jest to błąd z kategorii poprzednich, i daje te same ujemne rezultaty, ale jednak różny, gdyż wynika z nieuwagi dyrygenta i członków zespołu, lub, w śpiewie solowym, jednostki. Przy realizowaniu tekstu w śpiewie należy baczyć, aby słowa pod żadnym pozorem nie były łączone ze sobą. Jakże często brak uwagi w tym kierunku powoduje to, że śpiewany tekst staje się niezrozumiałym. Wtedy śpiew w ogóle mija się z celem swym i zadaniem, bo przecież te same melodie lub akordy wykonają daleko lepiej instrumenty, nie posługujące się tekstem.

Podział czyli separacja słów w śpiewie wymaga dużej finezji i pracy nielada, gdyż przerwy, robione między słowami, muszą być nader subtelne, prawie niedostrzegalne, tak, aby nie rozbiły motywów lub fraz. Takie znowu traktowanie muzyki byłoby niedopuszczalne, chociaż niekiedy, ze względu na tekst, należy to zrobić, mianowicie jeśli kompozytor niebacznie zagadnienia tego nie uwzględnił.

Przerwa między słowami musi następować jeszcze z innego względu: oto połączone ze sobą wyrazy tworzą neologizmy bardzo często natury drastycznej.

W muzyce wokalnejszyha na nas na każdym kroku jakiś chochlik, aby nam pracę zachwascić, gorzej niekiedy — aby zupełnie popsuć. To też dyrygent-nauczyciel musi znać wszystkie arkana swej sztuki, aby do tego nie dopuścić i w porę złośliwe jego zakusy odparować.

St. Kazuro

SZKOLNICTWO MUZYCZNE A NAUCZYCIEL

Na barkach nauczyciela śpiewu ciąży przy obecnie obowiązującym (a raczej częściowo właśnie nie obowiązującym) programie muzyki w szkołach ogólnokształcących obowiązki szczególnie ważne i trudne. W zakresie innych przedmiotów wykładający ma to uspokajające poczucie, że szkoła wypełniając program uświadomi uczniowi jego specjalne uzdolnienia, a nawet rozwinie je do pewnych ogólnych granic. Poczucia tego brak nauczycielowi śpiewu; sam musi starać się wynioskować, czy którykolwiek z jego wychowanków odznacza się nieprzeciętnymi zdolnościami muzycznymi. Trudne to zadanie komplikuje się przez jeszcze jedną fatalną okoliczność: wnioskowanie co do specjalnych uzdolnień musi być przeprowadzone w tym okresie, kiedy nauczyciel ma do czynienia z wszystkimi uczniami szkoły, a więc na przestrzeni sześciu lat szkoły powszechnej. Po wstąpieniu bowiem w nieszczęsny okres nieobowiązkowych lekcji muzyki w gimnazjum uczeń może łatwo wymknąć się nauczycielowi z jego pola obserwacji. A jedynie tylko wybitne zdolności muzyczne dadzą się (niekiedy, ale nie zawsze) niewątpliwie stwierdzić u dziecka poniżej dwunastego roku życia; materiał, który by w przyszłości mógł dać nie tylko znakomitych solistów-wirtuozów, ale i dobrych zespołowców, dobrych pedagogów, czy wreszcie dobrych słuchaczy — wyszedłszy spod bezpośredniego wpływu i zainteresowania nauczyciela śpiewu, może potem przepaść, zaginąć w tłumie, niedostrzeżony i nie wyzyskany odpowiednio.

To też wzięwszy pod uwagę te wszystkie, piętzące się na jego drodze przeszkody, winien nauczyciel śpiewu wziąć w szczególną opiekę uczniów „podejrzanych” o zdolności, nie spuszczać ich z oczu na terenie gimnazjum i, o ile to leży w jego mocy, nakłonić ich w porozumieniu z wychowawcą, dyrektorem, czy rodzicami do uczęszczania na lekcje śpiewu.

Przed uczniem zdradzającym wyraźne uzdolnienia i zainteresowania muzyczne otwierają się, biorąc rzecz ogólnie, trzy drogi, w skierowaniu na które może mu pomóc nauczyciel śpiewu. Pierwsza z nich, to kształcenie się na instrumentalistę zawodowca, bez przesądzania z góry, czy w przyszłości stanie się on solistą wirtuozem, czy muzykiem zespołowym. Skierowanie dziecka do szkoły muzycznej prywatnej, lub do któregośkolwiek z konserwatoriów państwowych pomoże mu tu w osiągnięciu właściwego celu. W odpowiedniej chwili, w ostatnich latach szkoły muzycznej, lub nawet po jej skończeniu, uczeń będzie mógł, jeśli już sam uzna za wskazane, zweeksklować na jeszcze inny odcinek tej specjalności, tj. na zawód instrumentalisty-pedagoga. Druga droga, którą można obrać dla muzycznego ucznia — to zawód nauczyciela śpiewu w szkołach ogólnokształcących. Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie prowadzi od szeregu lat specjalny trzyletni wydział nauczycielski, którego ukończenie uprawnia do wykładania śpiewu i muzyki w szkołach ogólnokształcących. Przedmioty wykładane na wydziale obejmują również w niewielkim, lecz wystarczającym stopniu naukę gry na instrumencie (fortepian lub

skrzypce), uwzględniając przy tym szeroko takie przedmioty, jak: solfeż, prowadzenie chórów, pedagogikę, metodykę, emisję głosu, literaturę chóralną i in. Trzecią wreszcie możliwością dla dziecka muzycznego będzie pokierowanie go na wymagającą najmniej wysiłku, ale najbardziej nieuchwytną drogę, wiodącą do stworzenia zeń zainteresowanego muzyką laika-słuchacza. Wielką pomocą może tu być program gimnazjalny, w którym sprawy muzyczne są właśnie w ten sposób potraktowane, że nie obciążając ucznia żadną specjalną wiedzą starają się przeciw o obudzenie w nim zamiłowania do jak najczęstszego słuchania muzyki: na koncertach, jeśli idzie o większe środowiska kulturalne, lub też przez radio w tych miejscowościach, gdzie ruch koncertowy jest mało, albo i wcale nie rozwinięty. W obydwu jednak wypadkach wskazane jest czuwanie nad doborem słuchanej muzyki, i — jeśli to tylko możliwe — najogólniejsze choćby przygotowanie ucznia do utworów, które ma usłyszeć.

Tak się w szkicowych zarysach przedstawia rola nauczyciela śpiewu wobec dzieci obdarzonych specjalnymi zdolnościami muzycznymi. Ale artykuł nasz nosi szerszy nieco tytuł: ma mówić o stosunku nauczyciela w ogóle do zagadnienia szkoły muzycznej. Dwie te instytucje: szkoła muzyczna i szkoła ogólnokształcąca popadają często ze sobą w ostre konflikty; zbyt często się przy tym zdarza, że błędne i z gruntu fałszywe stanowisko pedagogów niemuzycznych (wyłączamy tu oczywiście grupę nauczycieli śpiewu), a w dodatku lekceważących sprawy muzyki, utrudnia jeszcze i tak niełatwą symbiozę tych dwu instytucji. Podłożem ogólnego konfliktu jest tu oczywiście sprawa dużej ilości czasu absorbowanego zarówno przez szkołę ogólnokształcąca z jednej strony, jak i przez naukę muzyki z drugiej. Elementarnym jednak obowiązkiem pedagogów obydwu stron jest daleko idące uwzględnianie wymagań, jakie stawiają te dwa gatunki pracy, a nawet dopuszczanie do drobnych kompromisów. W przeważnej większości na kompromisy — i to częstokroć wcale nie drobne — musi się godzić nauczyciel muzyki. Szkoła muzyczna rezygnując oczywiście najzupełniej z godzin rannych, pretenduje przeciętnie do dwu, maksymalnie trzech godzin po południu. Ale mimo że zdaje sobie sprawę z dużego obciążenia ucznia, wynikającego z wielogodzinnego dnia pracy, natrafia często na konflikty zgoła nieprzewidziane. Szkoła ogólnokształcąca, jej poszczególni pedagogowie, a nie rzadko nawet kierownicy, wyrażają swe niezadowolenie, że dziecko uczy się tylko na trójki, czy czwórki, mając przy tym czas na „takie rzeczy”, jak muzyka. Niekiedy, niesłychanie rzadko, szkoła muzyczna zmuszona jest wkroczyć w owe nietykalne godziny ranne; dzieje się to podczas egzaminów wiosennych, prób popisowych, czy egzaminacyjnych itp. Wtedy zdarzają się istne tragedie, mimo, że idzie tu o zwolnienie najwyżej z dwu lekcji. „Pani powiedziała zeszyłem razem, że już nigdy więcej nie zwolni mnie ze szkoły na „takie rzeczy” mówi uczennica jednego z państwowych (!) gimnazjów stołecznych, gdy wynika sprawa udziału chóru szkoły muzycznej w rannej audycji radiowej. „Nasz pan wychowawca jest bardzo muzyczny — mówi inny chłopiec — na pewno mnie zwolni bez trudu na tę jedną godzinę, a nawet powiedział, że ponieważ jest w tym czasie wolny, posłucha przez radio, jak to

my śpiewamy. Musimy się bardzo postarać” W rezultacie dziewczynka nie idzie tego dnia wcale do szkoły, opuszczając zamiast jednej lekcji — sześć, a matka pisze jej świadectwo, że była tego dnia chora. Chłopiec zaś, po zaśpiewaniu ostatniej nutki, gna w pośpiechu do szkoły, żeby nie stracić niepotrzebnie ani chwili czasu i nie zrobić zawodu swemu wychowawcy.

Z powyższego przykładu wynika najoczywściej, jak wiele fatalnych skutków może przynieść fałszywy, niedopuszczalnie błędny stosunek nauczyciela do spraw muzyki: tu stał się on powodem takich rzeczy, jak wykręt, kłamstwo, strata całego dnia nauki. Ale należy wysnuć stąd i wnioski dalsze.

Miły, nieznany wychowawco! Czy zdajesz sobie sprawę z tego, że Twój uczeń mówi o Tobie nie tylko z dumą i sympatią, ale że słowa jego są jasnym dowodem istnienia między Wami tej najcenniejszej dla pedagoga więzi, jaka go może łączyć z uczniem: poczucia bliskości duchowej, wzajemnego głębokiego zrozumienia. Dziewczynka zaś mówiła o swojej „pani” z niechęcią, więcej: z lekceważeniem, jak o istocie od siebie niższej. Kilka lat pobytu w szkole muzycznej uświadomiło owej dziewczynce potężną, radosną moc muzyki. Uczennica zdaje zaś sobie doskonale sprawę z tego, że jej „pani” tych rzeczy nie rozumie, że są dla niej niedostępne, że „pani” jest od niej poprostu uboższa duchem. Może się tej „pani” bać, ale jeśli będzie się stosować do jej jakichkolwiek rozkazów, to będzie to czyniła jedynie z musu, a nie pokieruje nią nigdy zaufanie, ani sympatia, ani radosna chęć spełnienia woli osoby miłej.

I takie są właśnie wnioski dalsze, choć z pewnością nie mniej ważne od tych najbliższych, jakie można wyciągnąć z wzajemnych stosunków szkoły ogólnokształcącej i muzycznej. Zaś ci spośród pedagogów, których nie stać na właściwą, pełną ocenę wartości, jakie wnosi w życie dziecka i w życie człowieka muzyka, winni zapamiętać, że umiłowanie muzyki posiada moc, osiąganą jedynie przez sprawy naprawdę wielkie: rozrasta się ono i pochłania człowieka mimo wszelkie przeszkody i „prześladowania”; staje się sprawą najważniejszą na świecie tym bardziej, im częściej ludzka ignorancja stara się ją zlekceważyć i pomniejszyć, walcząc przy tym jedyną dostępną ignorancji bronią: przemocą i pustym słowem, usiłującym napróżno zepchnąć piękno do rzędu „takich rzeczy”.

J. Boniecka

CHOPIN

Od Redakcji. Umieszczając niniejszą próbkę czytanki na temat muzyczny, prosimy Szanowne Koleżanki i Kolegów o łaskawe wypróbowanie jej na lekcji śpiewu lub języka polskiego. Stopnia trudności (klasy) nie kwalifikujemy, gdyż zależne jest to od stopnia rozwoju klasy — jednostki zbiorowej. W każdym razie czytanka niniejsza mogłaby mieć zastosowanie poczynając od kl. V. Wdzięczni byłibyśmy za uwagi, dotyczące reakcji dzieci. Uwagi te umieścimy w naszym piśmie na prawach artykułów.

Zupełnie było ciemno w pokoju dzieciennym u państwa Chopinów. Chociaż śnieg, pokrywający grubą warstwą ulice Warszawy, rzucał blaski w okna mieszkania, ale okna pokoju, w którym spały dzieci, matka przysłoniła starannie, jak co wieczór, kiedy do snu układała całą swoją gromadkę: Frycka i jego siostry. Zwłaszcza o malca trzeba się było troszczyć. Był wątyły, blady, przeziębiał się łatwo. Z usypianiem go sporo było biedy, zwłaszcza, jeśli się za dnia muzyki nasłuchał. Pani Justyna grać dziś musiała długo do tańca wychowankom męża, uczniom liceum, którzy stali na stacji w domu Chopinów. Był to niezawodny środek dla uspokajania żywych chłopaków, którzy po wyhasaniu się mniej hałasów w domu czynili. Dlatego więc namozoliła się, zanim jej Frycek zasnął dzisiejszego wieczora. Uśpiła go wreszcie kołysanką o Kaczorze, „co ma srebrne pióra i o Kacuszce — złotonóżce”... Już i przy usypianiu Ludwisi, starszej córuchy, kiedy to jeszcze w Żelazowej Woli mieszkali, ta kołysanka mazurska nieraz się przysłużyła. Spał teraz Frycek cichutko, a i matka, znużona trudem dnia, zasnęła mocno. Przeleżała się pani Justyna, kiedy ją wśród nocy zbudzono wiadomością, że się chyba Fryckowi coś złego przytrafiło, bo w koszulinie, na bosaka przeszedł przez pokoje i... gra. Z bawialnego dochodziły dźwięki fortepianu. Pani Justyna rozpoznała melodię mazura, którym kończyła każdą tańcówkę chłopców. Zdumiała się. Ani przypuszczała, że jej mały, trzyletni Frycuś, stale towarzyszący przy muzykowaniu, nie patrzył na tańczących, lecz oparty o jej kolana, podpatrywał bieżące palców po klawiaturze fortepianu i uczył się, słuchając i patrząc... Zdumiała się, że ta okruszyna zapamiętała melodię, że maleńkie paluszki, choć się błakają, ale odnajdują drogę... I że ten mazur wiejski z Żelazowej Woli, gdzie się jej Frycek urodził, odnalazł się jakby w nim samym, w jego czułym serduszkach. A jeszcze ją bardzo i to zastanowiło, że prosta melodia do tańcowania — pod palcami dziecka tęskność ma w sobie i rzewność wielką, której dotychczas nie rozpoznała, a teraz słyszy wyraźnie. Przypomina sobie stojąc tak za swym maleństwem w zasłuchaniu, że kiedy Frycek na świat przychodził, tego właśnie mazura pod oknami oficyny w Żelazowej Woli rznąła od ucha wiejska kapela. Był wieczór i zima mroźna, jak tegoroczna. Pamięta dokładnie; był to 22 luty 1810 rok. Muzykanci rzępolili, a druźbowie do drzwi kołatali i prosili męża jej, Mikołaja i ją samą na wesele we wsi. Gdzież im to wtedy było w głowie!... Frycka swego w jego pierwszej godzinie życia tuliła. I myślała wtedy — „Kim że ty będziesz synusiu?” Ale dziś już wiedziała. Mówiło jej matczyne serce. Mówiło jej to granie maleństwa po nocy. Po nocy...

W pokoju bawialnianym chłodno... Zamyślenie odleciało i matka bierze malca w ramiona, całuje, nazywa muzykancikiem cudownym, po tym do łóżka kładzie, pierzynką otula i usiłuje usnąć. Frycek cichutko zwierza się matce, że chce się nauczyć grać, żeby ją zastąpić, kiedy się znów, jak dzisiaj zmęczy przy tym graniu do tańca. Malec szepcze cichutko do ucha matki, a słowa głęboko jej w serce zapadają. I długo jeszcze zasnąć nie mogą oboje. Matka myśli myślami miłującymi, jak to ten Frycuś od pierwszych miesięcy rzewnie płakał, kiedy granie usłyszał... Mówiono jej, że dziecko nie znosi muzyki. Ale ona wie przecież, że tak nie było, bo skoro tylko go odnosiła dalej od grającego, dziecko wyciągało rączki do fortepianu i wyraźnie domagało się muzyki. Albo i to: Jak tylko nauczył się maszerować na czworakach, wędrował pod fortepian i nasłuchiwał... Dla nikogo fortepian nie był słyszalny, nikt na nim w tej chwili nie grał, ale malec słyszał, jak się struny echem odzywają, kiedy ktoś w pokoju głośniejszą zagada, stuknie, albo odkaszlunie. Może mu się te echa fortepianu w cudowne melodie układały, bo go wyciągnąć z pod instrumentu było nie sposób, chyba obietnicą gry... Mówiono wtedy o małym Frycku, że jest kapryśny i fantasta. Gdy płakał przy muzyce, mówiono, że dziecko jest nerwowe. Matka wiedziała, że nerwowe, ale domyślała się od dawna jeszcze, a od dzisiejszej nocy wie już na pewno, że Frycek będzie wielkim muzykiem. Będzie pięknie, najpiękniej grał na fortepianie, a może tworzyć będzie wspaniałe dzieła muzyczne, będzie znakomitym kompozytorem... Tak sobie rozmyśla matka. Frycek też nie śpi i także po swojemu myśli: „Mama dobra. Frycek niegrzeczny, bo wstał i chodził na bosaka i grał, a wszyscy śpią. Papa śpi i Ludwisia śpi i malutka Izabela śpi, a Frycek grał po nocy... Jak przycisnąć dwa białe bliźnięta siebie, odrazu, dwoma paluszkami, to brzydko gra, to aż boli od słuchania... A jak przycisnąć jeden biały jednym paluszkiem, drugiego nie przycisnąć, tylko zaraz drugi od drugiego — to ładnie gra, miło... A Frycek grał to, co mama grała. Mama najśliczniej na świecie gra i mama dobra, nie gniewa się. Mama jest taka, jak te dwa białe, co najładniej grają...” I malec zasnął radosny. A matka, powtarzając słowa małego Frycka, jego postanowienie wyręczenia jej w trudzie, myśli sobie: „Mój dobry synusiu, mój wielki muzyku!...” I matka zasypia radosna.

L. Kwietniewski

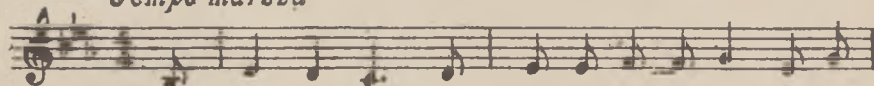
WODZOWI W HOŁDZIE

(Na dzień 18 marca)

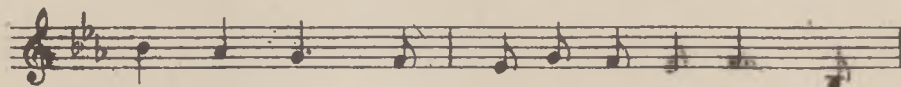
Słowa B. Kossuthówny

muz. T. M.

Tempo marsza



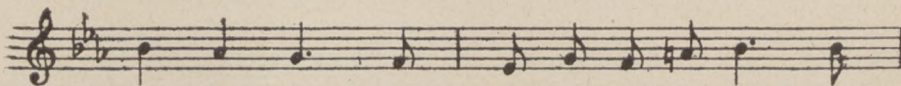
1. Bu - ła - wy blask u - ja - ły Two - je dło - nie i
2. Bu - ła - wę tą dał To - bie na - ród ca - ły, przy -



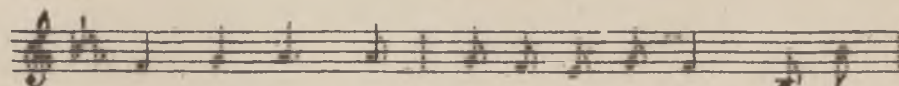
1. wio - da nas tą naj - pięk - niej - szą zdróg do
2. ja - łoś ja z Mar - szał - ka dro - gich rąk... Szta -



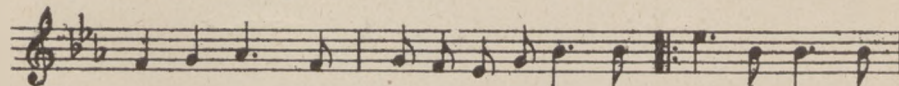
1. szczy - tu, hen! Gdzie o - gień sła - wy pło - nie, zwy -
2. da - ry wojsk bar - wa - mi tę - czy gra - ły, na



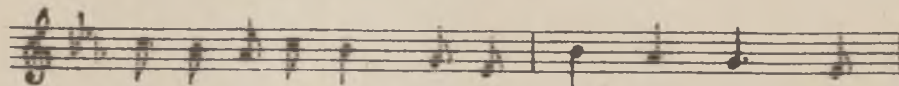
1. cię - stwa pleśń wy - gry - wa zło - ty róg!... 1,2 Za
2. gro - bie, hen!... Prze - kwi - ta ró - zy pąkl!...



To - bą isó Mar - szał - ku, przy - rze - ka - my i



z To - bą trwać, szta - da - rów Twoich straż! Tyś woj - ska Wódz! Dziś



To - bie hołd skła - da - my, o cześ Ci, cześ, Na -



czel - ny Wo - dzu nasz, Tyś czel - ny Wo - dzu nasz!...

ZEGAR RATUSZOWY

(z czytańek na IV kl. szk. powszech.)

Słowa Antoniego Bogusławskiego

Br. Rutkowski

Umiarkowanie

The musical score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a long note value. The lyrics '1. Bim bam bam, bim bam bam' are written below the staff. The second staff continues the melody with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics 'Sta-ry ze-gar bi - jez wie-ży bim bam bam' are written below. The third staff continues with lyrics 'i od-mie-rza czas co bie - ży nam i wam.' The fourth staff continues with lyrics 'Sta-ry ze-gar bi - jez wie-ży bim bam bam'. The fifth staff continues with lyrics 'i od-mie-rza czas co bie - ży nam i wam'. The sixth staff concludes with a piano (*p*) dynamic and lyrics 'Bim bam bam, bim bam bam,'.

1. Bim bam bam, bim bam bam

Sta-ry ze-gar bi - jez wie-ży bim bam bam

i od-mie-rza czas co bie - ży nam i wam.

Sta-ry ze-gar bi - jez wie-ży bim bam bam

i od-mie-rza czas co bie - ży nam i wam

Bim bam bam, bim bam bam,

2. Kiedy ósma na zegarze
Bim bam bam
Do roboty stawać każe
Nam i wam.
3. Gdy nadchodzi popołudnie
Bim bam bam
Mówi: „Kto nie jada-schudnie“
Nam i wam.
4. A gdy zacznie bić z wjezora
Bim bam bam
To i na spoczynek pora
Nam i wam.
5. Lecz nim zpoznam zegar z wieży
Bim bam bam
Na modlitwę czas odmierzy
Nam i wam.

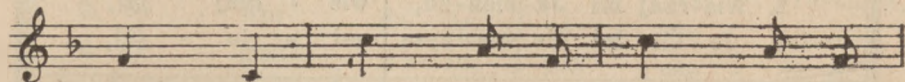
ŚNIEG UPRAGNIONY.

Słowa Stefanii Ottowej.

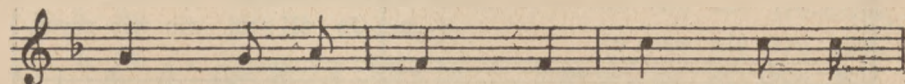
muz. J. Gawdziński.



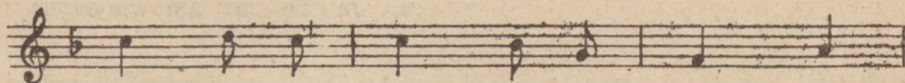
1. Śnieg pa - da, śnieg pa - da, wo - ła - ją
 2. Bo bę - daż znów mo - gły le - pió bał -
 3. Nie - smaczna, a tak się sy - pie wciąż



1. dzie - ci Tu pła - tek, tam pła - tek,
 2. wa - na, I ba - wió się w snież - ki,
 3. z gó - ry. Ja lej jeśó nie bę - dę



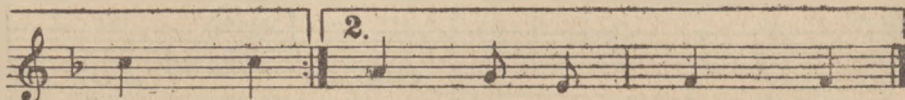
1. du - żo ich le - ci. Oj, du - żo
 2. oj, da - na, da - na. Ko - gu - cik
 3. i mo - je ku - ry. Niech że się



1. Ich le - ci, sy - pie się w ko - ło,
 2. mło - dziut - ki za - wa - dy - ja - ka,
 3. dzie - cia - ki z tej ka - szy cie - sza,



1. A dzie - ci się cie - sza, ska - cza we -
 2. Dziób pod - niósł i py - ta: „skąd ka - sza
 3. A po niej nie mi - ło jest cho - dzieć



1. so - ło ska - cza we - so - ło.
 2. ta - ka? „skąd ka - sza ta - ka?...“
 3. pie - szo „jest cho - dzieć pie - szo“

„NIE CHCĘ CIĘ, KASIEŃKO!..“

(Lipnowskie, wieś Sumin)

układ T. Mayznera.

Żywo.

1. Nie chcę cię Ka-sień-ko,	nie chcę cię;
2. Wie-rzaj mi Ja-sień-ku,	wie - rzaj mi,
3. Je - śli mi nie wie-rzysz	mi - lu - Ńki,

1. Nie chcę cię Ka-sień-ko,	
2. Wie-rzaj mi Ja-sień-ku,	
3. Je - śli mi nie wie-rzysz,	

1. Nie chcę cię Ka-sień-ko.
2. Wie-rzaj mi Ja-sień-ku,
3. Je - śli mi nie wie-rzysz,

1. bo mówią o to-bie	lu - dzie źli!..	Że ra-no niewstajesz,
2. że tak o mnie mówią	lu - dzie źli!..	Bo ja ra-no wsta-ję
3. przywiąż mi dzwoneczek	do nóż - ki.	Jak bę-dę wsta-wa-ła,

1. bo mówią o to-bie	lu - dzie z. ..	Że nie wstajesz,
2. że tak o mnie mówią	lu - dzie źli!..	Bo ja wsta-ję,
3. przywiąż mi dzwoneczek	do nóż - ki.	Jak wsta - wa - ła

- | | | |
|---------------------|---------------------|-----------------------|
| 1. nie chcę cię, | ludzie mówią źle!.. | Że ra-no niewstajesz |
| 2. wie - rzaj mi, | ludzie mówią źli!.. | Bo ja ra-no wsta-ję |
| 3. dzwo - ne - czek | do nóż-ki przywiąż. | Jak bę-dę wsta-wa-ła, |

1. by - deł - ku nie da - jesz, sa - ma się nie tru - dzisz,
 2. i by - deł - ku da - ję i sa - ma się tru - dzę,
 3. bę - dę sy - gno - wa - ła, jak bę - dę cho - dzi - ła

1. by - dłu da - jesz, sa - ma tru - dzisz,
 2. by - dłu da - ję, sa - ma tru - dzę,
 3. sy - gno - wa - ła, jak cho - dzi - ła,

1. by - dłu da - jesz, sa - ma się nie tru - dzisz,
 2. by - dłu da - ję, i sa - ma się tru - dzę,
 3. sy - gno - wa - ła, jak bę - dę cho - dzi - ła,

III zwrotka

1. cze - ład - ki nie bu - dzisz, oj, nie!
 2. i cze - ład - kę bu - dzę, oj, tak!
 3. be - de ci dzwo - ni - ła, oj, dzyń, dzyń, dzyń!

1. cze - ładź bu - dzisz, oj, nie! _____
 2. cze - ładź bu - dzę, oj, tak! _____
 3. to dzwo - ni - ła, oj, dzyń! _____

1. cze - ładź bu - dzisz, oj, nie!... _____
 2. cze - ładź bu - dzę, oj, tak!... _____
 3. to dzwo - ni - ła, oj, dzyń... _____

„OD ORAWSKIEJ STRONY...“

(z Lipnicy Wielkiej)

(Podhale)

układ T. Mayznera.

Wolno

pp
mormorando

pp
mormorando

pp
mormorando

The piano accompaniment consists of three staves in G major and 2/4 time. The top staff features a melodic line with a *pp* dynamic and a *mormorando* marking. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and a steady bass line, also marked *pp* and *mormorando*.

sf

1. Ej! od o - raw - skiej stro - ny,
2. Ej! po - du - huj wia - ter - ku,

1. Ej! od stro - ny,
2. Ej! wia - ter - ku,

1. Ej! od stro - ny,
2. Ej! wia - ter - ku,

The vocal parts are arranged in three systems. The first system shows the vocal line with a *sf* dynamic and lyrics for two parts. The second system shows the vocal line with lyrics for two parts. The third system shows the vocal line with lyrics for two parts. The piano accompaniment continues in the background.

1. ejl _____ po - du - ha - ją wia - try...

2. ejl _____ po tej si - nej ska - le...

1. ejl _____ du - ją wia - try...

2. ejl _____ po tej ska - le...

1. ejl _____ du - ją wia - try...

2. ejl _____ po tej ska - le...

1. Śnie - żek po - ła - tu - je...

2. Mo - że mi wy - ży - niesz

1. Śnie - - - - - żek

2. Wy - - - - - ży - - - -

1. Śnie - żek, śnie - żek,

2. Mo - że mi wy



1. o - se - dzie - ły Ta - tryl...
2. z me - go ser - ca za - lel...

1. ej! Ta - tryl...
2. niesz za - lel...

1. śnie - żek Ta - tryl...
2. zy - niesz za - lel...

Wolno



pp
mormorando

pp
mormorando

pp
mormorando

Wymowa: W wyrazie „strony“ „o“ brzmi między „o“ a „u“;
„śnieżek“ = „śnlzek“; „wiaterku“ = „wiatyrku“; „skale“ = „skole“;
„ż“ = „z“; „mego“ = „mygo“; „serca“ = „syrcą“; „żale“ = „zole“.

ZAJĄCZEK.

Opracowanie B. Sidorowicza.

Z. Noskowski.

(Ze „Śpiewnika dla dzieci“ Wydaw. M. Arcta w Warszawie.)

Alllegretto poco vivace

Śpiew.

Nasz za-jączek w bo-ru spał,

1. *p* *mf*

2. *p* *mf* *f*

3. *p* *mf* *f*

4. *p* *mf* *f*

f * * * *

Aż tu z hu-kiem wy-padł strzał! Pif! pał! Pif! pał!

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

Uwaga: W miejscach oznaczonych gwizdką* można strzały podkreślić perkusją u.p. uderzeniem dwiema deseczkami o siebie, uderzeniem w bęben i t.p.

mf

Aż tu z hu-kiem wy - padł strzał.

mf *ff* *marcato*

ESTETYKA I HIGIENA GŁOSU

Tak jednostka jak naród, mają poczucie szczęścia, gdy żyją w atmosferze swobody, utrzymanej naturalnie w granicach kulturalności. Dlatego obowiązkiem pedagogów jest szerzyć kulturę z dbałością o zachowanie naturalnego wdzięku jednostki, który nazywamy prostotą.

Otóż w nauczaniu śpiewu, musimy kierować się tym samym ideałem. Dzieci nie mają identycznie podobnych głosów. Nauczycielka śpiewu w przedszkolu, powinna więc zbadać głosy i wpływać na właściwe posługiwanie się nimi, nim przystąpi do nauki piosenek. Nim bowiem zaczniemy dom budować, musimy sobie zdobyć odpowiedni, również dobrze opracowany materiał.

Naturalnie nie będziemy zanudzać dzieci pedanterią, ale zwrócimy ich uwagę na estetykę dźwięku różniącego się od krzyku, co nauczycielka własnym głosem może uplastyczni. Łączy się z tym zadaniem i higiena krtani, która przez krzykliwe wydobywanie głosu może wiele uciepieć, narażając dziecko na łatwość zdobywania chrypek i katarów przez całe dalsze życie. Nieumiejętność posługiwania się krtanią wywołuje zbyt mocne tarcie powietrza wydychanego o ścianki i więzadła krtani, osłabiając jej odporność na działanie ostrego powietrza z zewnątrz. Tu więc chodzi o tę swobodę w granicach kulturalności. Musimy się starać o swobodę i lekkość wydechu, nie zaciskając gardła, bo gardło jest tym końcem fujarki, który, gdybyśmy przycisnęli, pozbawilibyśmy się dźwięku, lub zrobili go skrzekiem. A przypominam, że fale powietrza, które niosą dźwięk, są regularne, jak ślicznie wyhaftowane wężyki brzegu, jakiegoś ozdobnego kołnierzyka, podczas gdy fale powietrza niosące krzyk, są zupełnie powikłane.

Gardła dla wydobywania dźwięku trzeba otwierać tak, jak je otwieramy przy ziewaniu, lecz nie sztywno. Wskazówką dla nauczycielki śpiewu, która nie uczyła się śpiewu solowego, niech będzie uwaga, że gdy śpiewając dźwięki do¹ re¹ mi¹ przyłożywszy rękę do piersi, wyczuwamy jej drganie. Znaczy to, że wydobywamy dźwięki, tak zwane pierwsze, znajdujące akustykę w samej krtani. Od któregoś dalszego, idąc w górę, dźwięku (jest to rzecz indywidualna) zaczynają się tak zwane dźwięki głowy, gdy dźwięk wydobyty wydechem nie znajduje już akustyki w ścianach krtani lecz w wyższych sferach podniebienia miękkiego, twardego i w jamie ustnej. Trzeba więc dobrze zbadać od którego dźwięku głos zaczyna zdobywać rezonans w kierunku czoła a pierś przestaje drgać. Bardzo jest więc zalecane, by nauczycielka śpiewu dziecięcego, bardzo starannie nad tym się zastanowiła, a nawet pobrała trochę lekcji śpiewu solowego.

Należyte wydobywanie głosu i pogłębianie przez to oddechu, wpływa dodatnio nie tylko na higienę przewodów, oddechowych, ale, według niektórych fizjologów, i na rozwój i trwałość dobrego słuchu. Gdy nauczycielka ma głos opracowany, to w początkowych lekcjach w przedszkolu, gdy dopiero bada i opracowuje głosy dzieci, aby każde z nich w swojej skali się utrzymując, nie krzychało przez zaciśnięte gardło ² nie puszczało dźwięku w nos, bo to też brzmi nieładnie, — niechby sama na ucie-

chę dzieciom śpiewała piosenki odpowiednie dla ich wieku, to one po tym swobodnie wydobywanymi głosikami łatwo je sobie przyswoją.

Zbiorowe wykonywanie piosenek przez dzieci może być dokonywane tylko w grupie o takiej samej skali, aby młodzieńskich krtani nie przeforsowywać.

W dodatku przypominam, że (według obserwacji psychologii muzycznej dziecka) skale głosów dziecinnych są w ogólności bardzo małe, że dziecko od 1 do 3 roku życia śpiewa w obrębie tercji małej, w końcu 4 roku dochodzi do kwinty zmniejszonej i dopiero z 9 rokiem życia, rozporządza oktawą z pewną nadwyżką.

Jak widzimy, praca nad głosem dziecięcym jest dosyć skomplikowana, ale zajmująca i przynajmniej w dziedzinie śpiewu daje podstawy do tej szczęśliwej swobody w granicach kulturalności.

Zofia Kruszevska

ŻYCIE KONCERTOWE W EPOCE DYLIŻANSÓW

Życie koncertowe było zawsze w pewnym stopniu zależne od środków lokomocji. W miarę dokonywania coraz to nowych ulepszeń komunikacyjnych — zmieniały się i doskonaliły formy organizacyjne życia koncertowego. Bo przecież ze środkami lokomocji jest ściśle związana liczna rzesza wędrujących artystów, stanowiąca poważną pozycję w całości życia koncertowego. To też inaczej kształtuje się ono dzisiaj, w epoce pociągów pośpiesznych i samolotów, które pozwalają artyście odwiedzić w ciągu kilku tygodni wszystkie ważniejsze miasta Europy; inaczej kształtowało się wówczas, kiedy na odbycie takiej samej podróży dyliżansem, potrzeba było długich miesięcy. W czasach tych nie znano jeszcze instytucji biur koncertowych — a tylko nieliczni artyści posiadali opiekunów w postaci impresaria. W epoce dyliżansów artysta musiał dbać nie tylko o poziom swoich produkcji, lecz także zajmować się wszystkimi, nawet najdrobniejszymi, sprawami związanymi z organizacją swych występów. Dziś jak wiemy troszczą się o te sprawy biura koncertowe.

Obfitym źródłem dla poznania życia koncertowego w pierwszej połowie ubiegłego stulecia jest dwutomowa autobiografia znakomitego skrzypka i kompozytora Ludwika Spohra. Spohr, ta ciekawa postać niemieckiego romantyzmu muzycznego, jest dla nas Polaków szczególnie sympatyczny, gdyż upodobał sobie rytm naszego tańca narodowego — poloneza, i w nim utrzymał szereg swoich utworów. Współcześni nazywali je z przekąsem: eine unendliche Polonaise = nie kończący się polonez. Otóż muzyk ten, w ciągu pięćdziesięciu przeszło lat swojej kariery skrzypka-wirtuoza, przemierzył całą prawie Europę, notując skrzętnie swe wrażenia w pamiętniku, który stał się później podstawą jego autobiografii. Dowiadujemy się z niej dokładnie o wszystkich kłopotach artysty wędrującego w tych czasach z miasta do miasta. Jakże wygląda taka podróż artystyczna?

Wirtuoz wybierający się do kraju, do którego nie dotarła jeszcze sława jego kunsztu

artystycznego, musiał zaopatrzyć się w spory kapitał, który by go uchronił od przykrych niespodzianek w razie niepowodzenia, a przede wszystkim w listy polecające do ważniejszych osobistości w tych miastach, które zamierzał odwiedzić. Sama podróż dyliżansem nie należała do rozkoszy. Pamiętnik Spohra roi się od opowiadań różnych przygód, w rodzaju wywrócenia się pojazdu, zagubienia bagażu, uciążliwych przepraw górskich, dokonywanych na grzbiecie muła lub poprostu na piechotę. Jeżeli droga wypadła przez równiny dające mało atrakcji krajoobrazowych, skracał sobie najczęściej nudy podróży — komponowaniem. Po przybyciu do jakiegoś miasta, w którym zamierzał wystąpić z koncertem, rozpoczynał artysta wędrowkę po przedpokojach tych wszystkich osób, którym należało doręczyć listy polecające. Efekt takich listów był bardzo różnorodny. Czasem uzyskiwał w adresacie swego protektora, jednak często spotykał się z chłodnym przyjęciem, lub wręcz odprawiano go od drzwi z niczym. Po większych lub mniejszych przykrościach, kiedy udało mu się wreszcie wejść w kontakt ze sferami muzyków i melomanów należało czekać cierpliwie na zaproszenie do jakiegoś domu, w którym uprawiano muzykę. Każde prawie miasto posiadało wówczas kilka takich domów, gdzie w pewnych oznaczonych dniach zbierało się grono amatorów muzyki, i gdzie z zamiłowaniem oddawano się grze zespołowej. Na takim zebraniu wykonywał artysta kilka efektownych utworów ze swego żelaznego repertuaru, starając się wywołać jak najkorzystniejsze wrażenie. Czasami udawało mu się wystąpić w salonach miejscowej arystokracji, co w jeszcze większym stopniu zapewniało powodzenie zamierzonego koncertu. Po kilku występach w domach prywatnych, wiadomość o przybyciu znakomitego artysty rozchodziła się po mieście wzbudzając pożądane zaciekawienie. Teraz należało tylko wybrać odpowiedni moment dla dania koncertu, oraz zapewnić sobie współudział miejscowych artystów. Wówczas bowiem nie znano jeszcze tej formy koncertów, którą oznaczamy dziś powszechnie nazwą recitalu. Zapoczątkował je w życiu koncertowym dopiero najwybitniejszy pianista XIX wieku Franciszek Liszt. Przed nim program koncertu obok gry np. skrzypka, która stanowiła trzon programu, składał się z występów orkiestry i jakiegoś śpiewaka. Przejezdny artysta starał się zwykle zapewnić sobie współudział ulubieńca miejscowej publiczności, który mógł swoim nazwiskiem ściągnąć liczniejsze grono słuchaczy. Strona finansowa takiego koncertu rzadko przedstawiała się różowo, bo zaproszeni artyści za swoją popularność kazali sobie słono płacić. Jeżeli pierwszy koncert wypadł pomyślnie i przejezdny artysta spodobał się publiczności, następował teraz szereg koncertów, z bardziej już ograniczonym współudziałem sił miejscowych, i dopiero te koncerty przynosiły artystom zyski. O ile jednak nie udało się muzykowi wzbudzić większego zainteresowania, należało pośpiesznie opuścić niegościnne miasto i szukać szczęścia gdzie indziej. Wielkim utrudnieniem kariery artystycznej w tych czasach był zupełny prawie brak reklamy. Muzyk cieszący się dużą sławą np. w Niemczech, po przybyciu do Francji, Anglii czy Italii musiał zdobywać popularność na równi z każdym innym początkującym artystą. Błyśkawiczne kariery niektórych współczesnych nam artystów, np. Jana Kiepury, który w ciągu kilku miesięcy znalazł się na ustach całego świata, były wówczas nie dopó-

myślenia. Prasa, o ile nawet interesowała się sprawami muzycznymi, posiadała bardzo ograniczony zasięg działania.

W czasie swych podróży artystycznych natrafiali muzycy na różne zwyczaje miejscowe, które nie zawsze były przyjemne dla ich kieszeni. Np. w Londynie istniał wówczas zwyczaj, że koncertant w czasie pauzy był zobowiązany podejmować słuchaczy w bufecie napojami orzeźwiającyymi. Każdy z obecnych na koncercie miał prawo skonsumować dowolną ilość napojów na koszt występującego artysty. W praktyce wyglądało to w ten sposób, że muzyk ustalał z właścicielem bufetu pewną sumę, którą wpłacał przed koncertem. I teraz, o ile słuchacze składali się ze śmietanki towarzyskiej Londynu, która oczywiście nie korzystała z tego zwyczaju, właściciel bufetu zarabiał znacznieszą kwotę; ale jeżeli nie daj Boże czas był upalny, a towarzystwo bardziej mieszane, wtedy często właściciel bufetu ponosił poważne straty. Zwyczaj ten, mimo znanego powszechnie przywiązania Anglików do tradycji, należy dziś do niepowrotnej przeszłości. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa, z pewnym zwyczajem paryskim, który nakazywał artyście urządzenie obiadów dla przedstawicieli prasy. W czasie takiego przyjęcia powinien był muzyk dać do zrozumienia dziennikarzom, co należy o nim napisać. Oczywiście nie decydowało to jeszcze o treści recenzji, która była ściśle zależna od ilości dań i od gatunku podawanych w czasie obiadu win. Zwyczaj ten utrzymał się niestety w Paryżu do dziś dnia, z tą tylko różnicą, że z platformy, powiedzmy, towarzyskiej został przeniesiony na teren ściśle komercyjny. Wiadomo bowiem powszechnie, że uzyskanie w Paryżu korzystnej recenzji jest z nielicznymi tylko wyjątkami zależne od wpłacanej dziennikarzowi sumy. Można kupić sobie zarówno ciepłą wzmiankę, jak i entuzjastyczny artykuł. Walory artystyczne nie odgrywają oczywiście w takich wypadkach żadnej roli. Jeżeli np. śpiewak nie ma zupełnie głosu — no, to można napisać choćby o jego doskonałej dykcji. Zawsze znajdzie się jakiś punkt zaczepienia.

Ale wróćmy do tematu. Jak widzieliśmy, dawne życie koncertowe stawiało artyście duże wymagania. Obok talentu muzycznego musiał on być obdarzony sporą dozą sprytu i wytrwałości, ażeby dać sobie radę w trudnych nieraz sytuacjach, w których był zdany jedynie na własne siły. Życie takiego artysty było niewątpliwie bardziej ciekawe, niż współczesnych nam wędrujących wirtuozów. Przemierzając świat powolnym dylizanssem miał możliwość dokładniejszego poznania obcych krajów i ludzi. Tymczasem dzisiejszy muzyk, odbywający podróż artystyczną, nie ma zwykle na to czasu. Najczęściej pędzi z miasta do miasta, z koncertu na koncert, w myśl dewizy, jaką wypisała na swoim sztandarze współczesność, że „czas to pieniądz”.

Mgr Stanisław Golachowski

JEDNI DO C-DUR, INNI DO G-DUR

Mam możliwość obserwowania pracy w zespołach muzycznych smyczkowych od lat co najmniej dwudziestu. Zwracam baczną uwagę na metodę wprowadzania uczniów grających na instrumentach smyczkowych w tajniki następujących po sobie gam. Informuję się, jak ta sprawa przedstawia się w różnych szkołach muzycznych. Przejrzałem krajowe i zagraniczne tzw. „szkoły” na instrumenty smyczkowe czyli podręczniki dla uczniów.

Okazało się, że w każdym wypadku pedagogowie muzycy **zasadniczo** zaczynali i zaczynają naukę gry na każdym instrumencie muzycznym smyczkowym od gamy C-dur, wzorując się na pianistach i organistach.

Zadaniem moim w tym artykule jest wejrzenie w sedno rzeczy i udowodnienie, że jednak w wielu wypadkach gama C-dur nie tylko jest nieodpowiednia, jako gama pierwsza w nauce na niektórych instrumentach smyczkowych, ale co gorsze, jest ona szkodliwa dla słuchu i dla lewej ręki początkujących skrzypków. Na fortepianie, organach itp. instrumentach klawiszowych należy i trzeba zaczynać naukę od gamy C-dur, bo ta gama faktycznie jest najłatwiejsza, jako że nie zmusza do posługiwania się klawiszami czarnymi.

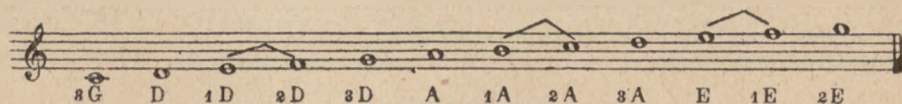
Na instrumentach smyczkowych konieczną jest rozważa. Na instrumentach smyczkowych trzeba naukę z uczniem zaczynać od tej gamy, której układ półtonów jest identyczny dla palców na pewnych kompleksach strun. To ułatwienie pracy wstępnej odbije się korzystnie na dalszej pracy ucznia, nie zniechęci go do nauki na trudnym bądź co bądź instrumencie i przyczyni się w niemałym stopniu do wysubtelnienia słuchu ucznia.

A więc konkretnie: jak ta praca początkowa ma przedstawiać się na każdym z poszczególnych ważniejszych instrumentów smyczkowych?

S k r z y p c e.

Jeżeli popełniane są błędy i to nawet w konserwatoriach muzycznych i to przez profesorów, którzy zdążyli już zapomnieć, że kiedyś też grać nie umieli, że pocili się na wstępie nad gamą C-dur, trzeba nadal do błędów nie dopuszczać.

Gama C-dur jest utrapieniem dla młodych adeptów sztuki skrzypcowej, ona jest główną przyczyną zniechęcenia dzieci do nauki na skrzypcach, zwłaszcza gdy młody skrzypek ma niewyrobitny słuch.



Zasadniczym minusem jest trudność odszukania palcem 3 G (trzecim na strunie G!) poprawnego dźwięku „C” raz kreślonego. Uczeń raz zagra „Cis”, raz zagra „H”, a de facto powinien gamę początkowo zaczynać bez nacisku palcem, powinien za-

czyniąc od struny czystej, to i dźwięk pierwszy, podstawowy, toniczny wyjdzie wtedy czysty.

Drugim minusem jest to, że gama C-dur na skrzypcach brzmi mało dźwięcznie, niepewnie, brzmi tępo i drewniano, co ucznia męczy. Zrobiwszy ankietę wśród moich uczniów, grających oczywiście i wszystkie inne gamy, przekonałem się, że gama C-dur ma niewielu zwolenników. Nawet niektórzy muzycy (skrzypkowie) nie lubią gamy C-dur.

Trzecim minusem jest fałszywa gra palców 1 A i 1 E, co u dzieci najczęściej się zdarza, a jest przyczyną późniejszego fałszowania podczas grania nawet różnych piosenek i „kawałków” melodii tanecznych. Palec 2 na strunie G podczas wydobywania dźwięku „H” w oktawie „małej” też bardzo często układa się dzieciom na poziomie 2 D, 2 A i 2 E, co w rezultacie daje dźwięk „B”.

Mój sposób.

Ja uczę na początku gamę G-dur i osiągam wyniki jak najlepsze. Rozdzielam struny G, D, A, E na dwa kompleksy gamy tzw. niższej i gamy tzw. wyższej, przy czym palcowanie i w jednej i w drugiej jest najzupełniej identyczne, jeżeli chodzi o struny GD, oraz AE.

Gama niższa. Gama wyższa.

G 1G 2G 3G 4G D 1D 2D 3D 3D A 1A 2A 3A E 1E 2E

Po opracowaniu „niższej” gamy G-dur, nie będzie absolutnie żadnych trudności w opracowaniu gamy „wyższej” G-dur. Gdy uczniowie umieją już te 2 gamy, z powodzeniem mogą zacząć grać różne piosenki i melodie w tonacji G-dur, oczywiście na razie tylko w pozycji pierwszej. Te piosenki i melodie mają służyć jako **odtrutka** przeciwko w ogóle nudnym gamom. Zadanie ich polega na przywiązaniu uczniów do trudnej nauki skrzypcowej, objawiającej się w dalszych gamach i ćwiczeniach.

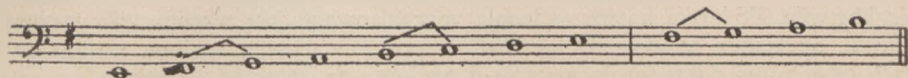
Gdy obserwuję kolegów-nauczycieli, a nawet profesorów muzyki „piłujących” z dziećmi na skrzypcach gamę C-dur, jako pierwszą w repertuarze gam, gdy słyszę te fałszywe tony i notuję te powolne wyniki, żal mi tych konserwatystów skrzypcowych, którzy nie mogą zdecydować się na szukanie łatwiejszych dróg podejścia do przedmiotu.

Chciałbym na tym miejscu podkreślić, że postępowi pedagogowie skrzypcowi jak profesor T. Ochlewski z konserwatorium warszawskiego i inni przyznali mi rację i uznali moje poglądy w tej sprawie za warte rozpowszechnienia.

K o n t r a b a s.

Rozpoczynanie na kontrabasie nauki od gamy C-dur również uważam za nieporozumienie. Dlatego nawet w filharmoniach naszych nie wszyscy kontrabasiści grają czysto, gdy zważy się, że opanowanie kontrabasu wymaga od ucznia na tym instru-

mencie bardzo czułego słuchu. Aby uczeń od razu na kontrabasie zaczął grać czysto, musi zacząć od czystej struny E. Będzie to oczywiście nie gama E-dur, ale z powodzeniem może to być gama E-moll podstawowa (prymitywna). Od gamy E-moll łatwo można przejść do gamy G-dur, połączyć basistę ze skrzypkami i grać w tonacji G-dur wspólnie różne melodie.



Nauczywszy skrzypków, altowiolistów i wiolonczelistów gamy E-moll podstawowej, można razem z kontrabasem grać łatwe rzeczy w tonacjach G-dur i E-moll (podstawowej) przez dłuższy czas, aż uczniowie nabiorą rzetelnej wprawy.

Uwaga: Noskowskiego „Nasz zajaczek w boru spał” jest np. doskonałym przykładem melodii w tonacji E-moll pierwotnej. Dalszy rozwój gam zależy od indywidualności nauczyciela.

Ja na skrzypkach zaczynam następną gamę D-dur, na kontrabasie A-dur i niedługo D-dur. Mam znowu doskonałe połączenie instrumentów w melodiach tonacji D-dur. Później przychodzi na skrzypkach gama A-dur i wreszcie cofam się do gamy C-dur oraz do jej paraleli A-moll, aby następnie zacząć gamy bemolowe.

Altówka i wiolonczela.

Na tych instrumentach oczywiście trzeba zaczynać gamę od C-dur, to będzie bowiem naturalne wyjście z sytuacji, zgodnie z ułożeniem strun C, D, G, A. O ile kontrabas i skrzypce mogą (z początku nawet) razem ćwiczyć w moim łatwiejszym układzie gam, o tyle altówki i wiolonczele muszą mieć wyznaczone inne dni na ćwiczenia, ewentualnie inną klasę, dopóki nie opanują kilku gam zasadniczych, potrzebnych do jednoczesnych ćwiczeń ze skrzypkami i z kontrabasem.

Zakończenie.

Powyższe uwagi odnoszą się także do innych instrumentów, a więc np. do mandoliny, mandoli, banzoli, bałabajki, basu gitarowego i gitary.

Życiowe nauczanie muzyki instrumentalnej w szkole ogólnokształcącej oraz urzędowe wystawianie stopni z muzyki, na równi ze stopniami z innych przedmiotów, może przyczynić się do wzrostu orkiestr szkolnych na terenie Rzeczypospolitej, co nam wszystkim bardzo leży na sercu.

Stanisław Zwierzyński

K R O N I K A

WYCHOWANIE MUZYCZNE W ALPEJSKICH KRAJACH AUSTRII.

Najnowsze prądy muzycznego wychowania idą nie tyle w kierunku biernego konsumowania muzyki (a więc słuchania koncertów itp.), ile podniesienia do maksimum aktywności szerokich rzesz młodzieży i społeczeństwa, pobudzenia ich do czynnego muzykowania. Pod tym kątem widzenia zorganizowane jest wychowanie muzyczne w Styrii. Specjalnie mianowany kierownik muzyczny danego regionu zaciąga przez swych referentów dokładne informacje o poziomie muzycznym okręgu, o ewentualnie wykonywanym już repertuarze i gdzie zachodzi potrzeba, stara się o zmianę tego repertuaru za pomocą udzielania fachowych porad. Do swej dyspozycji posiada taki regionalny kierownik cały sztab młodych nauczycieli, wykształconych w Anglii i Niemczech, gdzie system muzycznego wychowania społeczeństwa stoi szczególnie wysoko. Tak więc organizowane są w całej Styrii publiczne wspólne śpiewania, w których biorą udział setki laików ze wszystkich sfer społeczeństwa. Szczególną opieką otaczane są dawne przedklasyczne instrumenty: podłużny flet („Blockflöte” o zadęciu z góry, w przeciwieństwie do fletu poprzecznego, o zadęciu z boku, obecnie używanego) rozpowszechniony jest już teraz ogólnie, obecnie zaś istnieje plan wykształcenia szeregu fagocistów i oboistów, którymi uzupełnionoby istniejące już zespoły muzyczne. W ten sposób umożliwiono by wykonywanie dobrej muzyki klasycznej i przedklasycznej, zamiast dotychczasowych przeróbek trudnych dzieł literatury muzycznej ostatnich czasów.

Rokrocznie organizowane są obozy muzyczno-wychowawcze, w których z jednej strony muzyki wykształceni w konserwatoriach zapoznają się z wymogami mieszkańców danego regionu, z drugiej zaś — wszyscy nauczyciele szkolni i prywatni oraz muzycznie zainteresowani laicy, pochodzący nawet z najskromniejszych warstw społeczeństwa, otrzymują dokładne wskazówki dotyczące doboru repertuaru i wychowania muzycznego najmniejszych nawet ugrupowań muzycznych.

Naczelnym hasłem wychowania muzycznego jest „muzyka i ruch” — połączenie muzyki z ruchem. W ten sposób w wychowanie muzyczne wciągnięty jest również sport jako środek do celu. Opiekę nad tym powierzono nauczycielom wychowanym w konserwatoriach, pod kierownictwem wybitnych, fachowych sił.

Także sprawa wychowania i przygotowania wiejskich organistów zajmuje w tych ogólnych zamierzeniach wiele miejsca. Tak np. styryjska Izba organizacji robotniczych posługuje się wyłącznie nauczycielami wykształconymi w konserwatoriach. W całym zaś kraju pracują wychowawcy muzyczni, przy czym znawcy muzyki ludowej dbają o utrzymanie dóbr folklorystycznych Styrii.

Ważnym czynnikiem zachęcającym są „Styryjskie regionalne festiwale”, które stanowią silny bodziec do intensywnej pracy.

W ten sposób spodziewają się muzyki austriaccy napływu nowych talentów i świeżych sił do zastygającego życia muzycznego wielkich miast. („Anbruch”, z. 9/10, 1936).

K. F.

RADIOFONIA SZKOLNA.

Radiofonia szkolna znajduje szerokie zastosowanie nie tylko we wszystkich krajach europejskich, lecz również na innych kontynentach:

W Chinach nadawane są audycje szkolne trzy razy w tygodniu dla szkół elementarnych, trzy razy dla szkół średnich. „Godziny dziecięce” organizowane są przez na-

uczycieli szkół prywatnych i powszechnych w Nankinie. Od czasu do czasu zaprasza radio chińskie, w porozumieniu z Ministerstwem Oświaty, profesorów, uczonych i specjalistów z różnych gałęzi wiedzy, do wygłaszania pogadanek. Wszystkie szkoły średnie w kraju korzystają z tych pogadanek.

W południowej Afryce wprowadzone w r. 1935 audycje szkolne w Cape Town i Graham's Town, słuchane są obecnie codziennie przez 400—500 szkół prowincji Capstadu. Istnieją audycje dla dzieci starszych i młodszych. Teksty audycji, ilustracje itp. odnoszące się do audycji szkolnych, drukowane są w ogólnym tygodniku radiowym.

W Stanach Zjednoczonych wprowadzono w sezonie zimowym raz w tygodniu lekcje muzyki, które są przeznaczone dla użytku zespołów orkiestrowych wyższych szkół różnych dzielnic Stanów Zj. Na ogół radiofonią szkolną zajmują się poszczególne stacje lokalne towarzystwa NBC (National Broadcasting Company). Często w audycjach bierze udział starsza i młodsza młodzież szkolna.

Tak np. miasto Cleveland nadaje 4 audycje tygodniowo, z tego jedną muzyczną. Wszystkie audycje łączą się z kursem wykładanym w szkole. Inne miasta nadają codziennie audycje szkolne, niektóre do 15 audycji tygodniowo. W Detroit stosowany jest system odwiedzania szkół przez prelegentów radiowych. Wiele uwagi poświęca radiofonia szkolna tych miast. Tak wprowadzono w r. 1931 cykl koncertów „Orkiestry Dziecięcej” w Rochester, ostatnio zaś lekcje muzyki. „Godzina muzyczna NBC.” zapoznawała miliony dzieci z rolą poszczególnych instrumentów orkiestry symfonicznej. Poza tym istnieją audycje muzyczne zarówno dla zaawansowanych jak i dla początkujących. Szkolnych audycji, np. „Godziny muzycznej” słucha według obliczeń około 10 milionów ludzi. Nauczycielstwo i uczniowie około 67.000 szkół korzystają ze specjalnie wydawanych broszurek radiowych.

A. B.

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

Fr. Izbecki (Maklakiewicz): WYCINANKI ŁOWICKIE NA MAŁĄ ORKIESTRĘ SYMFONICZNĄ Z FORTEPIANEM. Warszawa, F. Grąbczewski, 1936.

Jan Maklakiewicz: „ZBÓJNICY”. 1936.

Od lat kilkunastu — po okresie dość długo panującego kosmopolityzmu muzycznego — daje się zauważyć w twórczości muzycznej wszystkich niemal narodów znamienny zwrot w kierunku muzyki narodowej, ściśle mówiąc ludowej. Przeżywamy więc obecnie pewnego rodzaju renesans romantyzmu, nie tyle może w sensie żywiołowego naporu i ekspansji uczuciowości, ile głównie tendencji.

Jeśli chodzi o naszą współczesną muzykę — najpełniejszym wyrazicielem owych narodowych, folklorystycznych haseł jest Karol Szymanowski z ostatniej jego fazy twórczości. W szczególności na specjalną uwagę w tym względzie zasługują jego Mazurki fortepianowe. Bowiem od chwili ukazania się ich, t. zn. od r. 1924 datuje nie bezcennymi skarbami polskiej muzyki ludowej.

Do rzędu instrumentalnych publikacji folklorystycznych przybywa obecnie kompozycja F. Izbeckiego (Maklakiewicza) „Wycinanki Łowickie”. Jest to zbiór bardziej charakterystycznych (głównie tanecznych) melodii ludu łowickiego, opracowanych na mały zespół orkiestrowy z towarzyszeniem fortepianu. Tego rodzaju obsada, uwzględniająca zwłaszcza fortepian, pozwala utwór wykonywać nielicznemu gronu instrumentalistów.

Układ „Wycinanek” jest interesujący, a opracowanie nietrudne, całość więc stanowi kompozycję niewątpliwie wartościową. To też można ją szczerze polecić małym w szczególności zespołom.

Do tego samego typu utworów folklorystycznych zaliczyć należy „Zbójników” Jana Maklakiewicza, napisanych również na małą orkiestrę z towarzyszeniem fortepianu. Nawiasowo mówiąc — jest to fragment baletu góralskiego Maklakiewicza pod tymże samym tytułem. „Zbójnicy”, podobnie jak poprzednia kompozycja, są utworem zinstrumentowanym przystępnie. P.

LUBELSKA PIEŚŃ LUDOWA. Cz. I. Praca zbiorowa nauczycieli O. S. Lubelskiego pod redakcją Józefa Chmary. Zbiór 83 pieśni z dokładnymi legitymacjami odznacza się bardzo starannym opracowaniem i estetycznym wydaniem (Książnica-Atlas 1937). Zapisywali w terenie przeważnie „swoi”, więc obeszło się bez bałamuctwa hupaj-siupaj „regionalnego”, bez blagi. Książka może służyć jako wzór dla tego rodzaju pracy i może mieć szerokie zastosowanie w oświacie pozaszkolnej, w świetlicach. Węższe — w szkole. Przede wszystkim jednak — mamy przed sobą cenny tzw. „materiał”, z którego brązownicy opracowywać będą napewno układy i stylizacje na chóry wielogłosowe męskie, żeńskie i nijakie. Przeważnie chyba „nijakie”, gdyż znakomita większość tych pieśni zblednie w barwnych opracowaniach. Co się tyczy „materiału” — to krzyknę za szczupły, bo 83 pieśni. Bądźmy jednak cierpliwi, bo to na razie tom I. Życzymy sobie tomu setnego, a panu W. Batce dalszej energii, gdyż na ośmiu zbieraczy-wspólników i 83 uzbieranych pieśni on sam wyłapał ich 64 sztuki. Układ bardzo porządnym. Wszystko, oczywiście, podane jednogłosowo, jak na uczciwy materiał przystało. T. M.

Józef Chmara: TERCETY SKRZYPCOWE. — Niezmiernie to pociągające wydawnictwo dla zespołów skrzypcowych, których tak brak naszej literaturze szkolnej. Mimo, iż kompozytor ograniczył skalę gry do prymitywu technicznego, w tercetach J. Chmary znajdujemy bardzo bogatą szatę harmoniczną i złożony nieraz kontrpunkt, który umuzykalni młodego zespołowca, ale też dla poprawnego wykonania wymaga przygotowania muzycznego na poziomie pierwszych etud Kreutzera. Tercety J. Chmary zakwalifikowało Ministerstwo W. R. i O. P. dla użytku zespołów skrzypcowych w gimnazjach. T. M.

T. Mayzner: DYDAKTYKA MUZYKI. — W zeszycie X, tomie II Encyklopedii Wychowania ukazał się artykuł T. Mayznera p. t. Dydaktyka muzyki (str. 16). Artykuł zawiera następujące rozdziały Nauczanie muzyki a wychowanie muzyczne, muzykalność (słuch, poczucie rytmu, pamięć muzyczna, miłośnictwo muzyki), pieśń, chór, repertuar pieśni szkolnych, dziecko na progu szkoły, pieśni dziecięce, kształcenie poczucia rytmu, kształcenie słuchu (z krótkim opisem metod), kształcenie wyobraźni muzycznej, audycje muzyczne, kształcenie nauczycieli śpiewu. J. C.

REDAGUJE KOMITET

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

R E D A K C J A R Ę K O P I S Ó W N I E Z W R A C A

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

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

Oddział „NASZA KSIĘGARNIA” Wilno, Wielka 42

poleca następujące własne 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
— Pieśni dziecięce dwugłosowe. Op. 55	1.50
— 30 pieśni dziecięcych na jeden głos	1.50
— 30 pieśni dziecięcych z fortepianem	4.—
Maszyński P. Śpiewnik wesółch melodii ludowych. 22 piosenki jedno, dwu, trzy i czteregłosowe	1.60
Mayzner T. Pieśni inscenizowane na 1 głos. Z inscenizacją J. Mierzejewskiej — Śpiewnik szkolny na 2, 3 i 4 głosy równe. 14 pieśni	1.20 1.40
— Śpiewnik Hani. Na 1 głos z fortep. Do „10 pieśni inscenizowanych” — Z piosenką	1.— 1.40
— Nasze piosenki	1.40
Mierczyński S. Pieśni Podhala. Na 2 i 3 głosy równe. Ilustr. J. Konarska	12.—
Tańska M. Zabawy rytmiczne ze śpiewem	2.20
Wierzbńska 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.—
Bystron St. Jan. Kultura ludowa	12.—
Lempicki St. dr. Piłsudski jako wychowawca	1.20
— Polskie tradycje wychowawcze	5.—
Wieczorkiewicz Br., Szletyński H., Kochanowicz J. Zarys żywego słowa. Zarys teoretyczny. Technika dykcji. Wygłaszanie utworów. 14 rys.	4.80