

ROK VI

24

ŚPIEW  
W SZKOLE

MIESIĘCZNIK

Nr — 1-2

ORGAN KOMISJI MUZYKI I ŚPIEWU  
WYDZIAŁU PEDAGOGICZNEGO  
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

WARSZAWA ===== 1938|9

---

# T R E Ś Ć N U M E R U :

## ARTYKUŁY:

S. D. — Metoda pracy przy nauczaniu śpiewu.

Ryta Gnus — Pieśni Moniuszki w szkole ogólnokształcącej.

Maria Piechnikówna — Inscenizacja piosenki „Do młyna”.

Es. — Wykaz śpiewników zatwierdzonych przez M. W. R. i O. P.

Stanisław Golachowski — O muzyce mechanicznej.

## Z ŻYCIA MUZYCZNEGO SZKÓŁ W POLSCE:

Chorzów. Katowice. Kraków. Łódź. Lublin. Poznań. Puck. Tarnów. Warszawa. Wejherowo. Włocławek.

## AUDYCJE MUZYCZNE W SZKOLE.

## Z POLSKIEGO RADIA.

## PRZEGLĄD CZASOPISM ZAGRANICZNYCH:

Hilde Evers — Zagadnienie stopni z muzyki.

Fritz Kauschke — Instrument w szkole powszechnej.

## NOWE WYDAWNICTWA:

Zofia Kwaśnicowa — Zbiór płaśów. Warszawa 1937.

## DODATEK NUTOWY:

Wincenty Laski: Pożegnanie wakacji, 1 głos.

Stanisława Drabczyńska: Strażak, 1 głos.

Mikołaj Gomółka — Feliks Nowowiejski: „Chwalcie Pana z dobroci Jego”. Psalm 136, 3 głosy.

Tadeusz Mayzner: „U mojej matuleńki”, 3 głosy.

---

NAKŁADEM ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POL.  
ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, ul. Smulikowskiego 4.

Redakcja czynna codziennie od godz. 11 do 14. Telefon 238-92.

Administracja czynna od godziny 8 do 15. Telefon 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”.

Biblioteka Jagiellońska



1002787340

## METODA PRACY PRZY NAUCZANIU ŚPIEWU

Kompletny chaos panuje w stosowaniu metod przy nauczaniu śpiewu, przy ćwiczeniach teoretycznych, na których zależy mi specjalnie. Iluż to nauczycieli nie wie, co robić z teorią muzyki, której program nauczania wymaga dość dużo. Tu i ówdzie dorywczo i zupełnie przypadkowo na godzinie śpiewu rzuca się i „rozjaśnia” pewne zagadnienia teoretyczne, wprowadzając galimatias w umysły uczniów. Obojętne jaka metoda — powiada wielu — byle rezultat był dobry, byle dzieci ładnie śpiewały na popisie. Tymczasem nam, pedagogom, nie powinna być obojętna droga wiodąca do celu; owszem, musimy pracę swą zdyscyplinować, zgodzić się na pewne przykazania, które będą kierowały naszą metodą w szerzeniu wiedzy muzycznej. Słusznie czytamy skargi rodziców, że „takiego werbalizmu nie spotykamy w żadnej innej dziedzinie nauczania”, że czas najwyższy, by ze śpiewu uczynić przedmiot użyteczności codziennej, życiowej” (patrz art. „Śpiew w szkole — to strata czasu”. Śpiew w szkole. Rok V. Nr 1—5).

Nauka śpiewu jest przedmiotem równie ważnym jak język polski, rachunki, nauka o Polsce współczesnej i inne przedmioty wchodzące w zakres nauczania, co już uzasadniałam w jednym z poprzednich artykułów. Problem uzdolnienia muzycznego zajmował umysły mistrzów starożytnych, szedł poprzez wieki całe, nie tracąc do dziś nic ze swej aktualności. Różne były rozwiązania tego zagadnienia i dotychczas ścierają się ciągle prądy co do sposobów ujęcia. Walka o lepsze w metodzie kształcenia muzycznego świadczy o żywotności problemu, o jego ważności. Ten pogląd zwycięży, który kształcenie muzyczne oprze na przesłankach psychologicznych i stworzy metodę na takim, a nie innym podłożu.

Zaledwie mała garstka nauczycieli posiada tajniki metodycznych chwytów przy nauczaniu teorii muzyki. Nuty nie są niepotrzebnym balastem, jak utrzymuje zdecydowana większość, ale racjonalną podstawą w nauczaniu śpiewu. Jak nie możemy się obejść bez podręcznika w nauczaniu języka polskiego, historii, czy rachunków, tak samo nie możemy uczyć śpiewu bez znajomości nut. Czas wreszcie skończyć z analfabetyzmem muzycznym.

Powszechnie nauczyciele boją się nauki teorii śpiewu, a strach ten wynieśli ze sobą z seminarium, czy z innych zakładów wykształcenia pedagogicznego. Obserwuje się różne rozwiązania tej kwestii w szkole:

a) jest jedna grupa nauczycieli, którzy nie przejmują się pracą w dziedzinie teorii muzycznej, machnęli ręką na nuty, w ich pojęciu hieroglify muzyczne, i każą dzieciom całą godzinę śpiewać bez wytchnienia;

b) druga grupa uczciwie biorąca się do pracy a nie posiadająca metodycznego przygotowania, męczy siebie i powierzone sobie dzieci. Rezultat jest taki, że w następnym roku szkolnym, czy też przy najbliższej zmianie podziału godzin, zrzekają się oni godzin śpiewu na rzecz innych przedmiotów nauczania, do których otrzymali racjonalne podstawy metodyczne;

c) wreszcie trzecia grupa, liczebnie najmniejsza, która należycie podchodzi do zagadnień teoretycznych, ale rzeczywiście jest kroplą w oceanie „metodycznego chaosu” stosowanego powszechnie.

Prawdą jest, że w zakładach kształcenia nauczycieli za mało poświęca się godzin na metodykę śpiewu, bo cały czas pochłaniają przygotowania do poranków, licznych akademii, występów publicznych. Z pedagogicznych kuźni wychodzi narybek, nie mający nieraz pojęcia, jak zabrać się do roboty.

Orientacja w wyborze metody pracy jest trudna. Potworzyło się mnóstwo metod bezkrytycznych, zbyt jednostronnych, które myślą młodych, niewytrawnych pedagogów. W jednym podręczniku metodycznym, rozpatrującym kwestię metod nauczania śpiewu, zauważyłam podział metod na względne i absolutne. Podział ten zupełnie nie przemawia mi do przekonania. Każda metoda może być względną czy absolutną, jeżeli się ją względnie czy absolutnie stosuje. Jest słuch muzyczny, posiadający te cechy, ale w metodzie powinno nam chodzić o wyrobienie słuchu relatywnego (względego) o wysubtelnienie tegoż słuchu. Względność i absolutyzm metod — jak chce podręcznik metodyczny wyżej wspomniany — polega na sposobie nazywania tonów. Jedni metodycy każą sylabom aretyńskim (obj. zgłoskom solmizacyjnym) dźwigać na swych barkach stosunek funkcji do toniki. Sylaby aretyńskie oznaczają tu stopnie gamy: „do” = I stopień „mi” = III „sol” = V itd.). Drudzy połączyli nazwy solmizacyjne z absolutną wysokością nut i to „względnie absolutną”, bo e, es, eis określa się zgłoską „mi”. Nazwy solmizacyjne oznaczają położenie nut na pięciolinii, ustalają nomenklaturę dla gam durowych i mollowych z bemollami i krzyżykami.

Wśród całej powodzi metod (Jacques Dalcroze, Max Battke, P. Boepple, C. Eitz, Tonic-sol-fa, z naszych Wysocki, Kazuro, Piasek, Loeblova itd.) dadzą się odróżnić dwa kierunki, które reprezentuje dwóch poważnych metodyków:

1) J. Dalcroze — Szwajcar, opierający metodę swą na porównawczym studium gam,

2) Battke — Niemiec, budujący metodę solfeżu na harmonii naturalnej, na alikwotach. Tak jedna jak i druga metoda dąży do uaktywnienia dziecka, do obudzenia w nim instynktu muzycznego. Solfeżem ma się u dzieci wyrobić świadomość

słyszenia tonów, wprowadzić je w krainę abstrakcyjną, zorientować w tym świecie, nauczyć myśleć i mówić językiem muzycznym.

W zakładzie kształcenia nauczycieli powinno się zaznajomić uczniów z metodami istniejącymi, naświetlić i podkreślić, co godnym jest naśladowania, stworzyć z uczniami pewien system ogólny, korzystając z doświadczeń wybitniejszych metodyków, system, który nie nałoży pęt na indywidualność młodych pedagogów. Nie chodzi mi o bezduszny szablon, o zgleichszaltowanie lekcji śpiewu, o pokratkowanie na ćwiczenia oddechowe, rytmiczne, słuchowe itd. w pewnym ustalonym porządku, od którego nie wolno odstąpić, ale o opracowanie sumienne metodyki ćwiczeń umuzykalniających, które stworzy predyspozycje do wspólnych rozważań z młodzieżą zagadnień teorii muzyki.

Teorię opieramy na praktyce, wychodzimy z pieśni i do niej powracamy, ona jest ośrodkiem wszelkich naszych poczynań, lecz nie czekajmy szczęśliwego przypadku, tylko szukajmy go i świadomie dobierajmy pieśni, które by rozwiązywały potrzebny nam problem teoretyczny. Przez śpiew musimy od samego początku wychowywać muzycznie.

Jakież są ogólne wskazania metodyczne w nauczaniu śpiewu? <sup>1)</sup>

1) Musimy budować z elementów znanych dziecku, a więc nawiązywać do tego, co już umie. Trzeba potem wiadomości zanalizować, by wreszcie objąć całość syntetycznie.

2) Nie róbnymy tej samej roboty dwa razy, nie uczymy tego, czego potem trzeba by oduczać — np. używa się różnych skomplikowanych symbolów muzycznych zamiast przyjętych znaków. Należy dać ogólne pojęcie o rzeczy obejmującej jej całokształt, potem szczegółowy rozbiór. Nauczyć pewnych wzorów muzycznych (trójdźwięki, ich przewroty, gamy), które będą potrzebne do konkretnych wypadków i zautomatyzować je. Zasady te należy stosować do wszystkich działów ćwiczeń tak słuchowych, teoretycznych jak i graficznych.

3) Łączyć należy działy ćwiczeń dopiero wtedy, gdy każdy z nich z osobna dobrze idzie.

4) Każdą rzecz nową uczynić taką, by się dała szybko zautomatyzować i przekazać ją niejako podświadomości, zanim się zajmie świadomość czymś nowym. Zautomatyzowanie wyrabia biegłość i zapobiega zmęczeniu.

5) Trzeba bardzo dokładnie wpoić pierwsze zasady, ale nie uczyć niczego niepotrzebnego.

6) Grupować elementy ułatwiające skojarzenie wyobrażeń.

7) Jak najwcześniej przyzwyczajając dziecko nie tylko do śpiewania, ale i do słuchania.

8) Gdy wprowadzamy rzecz nową, nie zaczynamy nigdy od objaśnień teoretycznych; najpierw trzeba zapoznać dzieci z przedmiotem praktycznie, niech dzieci same wyciągną prawa rządzące nim, charakteryzujące go. A kiedy dzieci dobrze

<sup>1)</sup> Czerpię z notatek dyktowanych przez ś. p. Florę Szczepanowską.

już orientują się w danej rzeczy, dopiero wtedy w jasnych słowach sprecyzować prawa, regułę kazać zapisać i utrwalić.

9) Gdy za przedmiot ćwiczenia obieramy rytm, dajmy łatwą melodię, i odwrotnie.

10) Przy ćwiczeniach słuchowych mieszajmy barwy instrumentów (skrzypce, mandolina, harmonium, fortepian), aby uniezależnić rozpoznawanie wysokości dźwięków od barwy jednego instrumentu. Należy także opracowywać dźwięki różnych oktaw nie tylko dla głosu. Uczmy transponowania różnych dźwięków natury (śpiew ptaków, gwizd fabryk, trąbka samochodowa) na tony muzyczne. Są pewne działy ćwiczeń, o których trzeba pamiętać na każdej godzinie śpiewu, jak o tabliczce mnożenia na godzinie matematyki. Są to ćwiczenia słuchowo-rozpoznawcze, rytmiczne, śpiew w myśli, króciutkie dyktando uwzględniające cały przerobiony materiał, czytanie *à vista*.

W następnych artykułach podam kilka praktycznych wskazań dotyczących ćwiczeń rytmicznych, solfeżu, pisania nut, emisji głosu itp., kilka toków lekcyjnych opartych no powyższych zasadach.

S. D.

## PIEŚNI MONIUSZKI W SZKOLE OGÓLNOKSZAŁCĄCEJ

### I.

Pierwszą część swego artykułu <sup>1)</sup> uzupełniam jeszcze kilkoma uwagami. Każda pieśń, pisana na głos i fortepian pomyślana jako zespół dwu składników, stanowi całość artystyczną; nie tylko uboży się utwór, zmieniając partię fortepianową (konieczność, wywołana warunkami większości szkół powszechnych, nie mających instrumentu), nie daje się o nim należytego pojęcia, ale i częstokroć utrudnia wykonanie, albowiem pieśń, wyposażona bogaciej w modulację, wprowadzająca łączniki fortepianowe pomiędzy poszczególnymi odcinkami śpiewu, bez fortepianu staje się nieraz mniej zrozumiałą, mniej uchwytą dla ucha i trudniejszą intonacyjnie. Wprawdzie płynna, bardzo wokalnie pomyślana melodyka Moniuszki często ułatwia tu zadanie, w każdym razie jednak i jego pieśni, wykonane bez fortepianu, tracą, jedne mniej, drugie więcej, a mogą się znaleźć i takie, których nie można będzie zaśpiewać, odjawszy im partię fortepianową. Rozpatrzmy więc teraz powtórnie cały podany poprzednio materiał pieśni, już z innego stanowiska, mianowicie: które pieśni dadzą się łatwo wykonać bez fortepianu, które wywołają przy takim potraktowaniu pewne zastrzeżenia, które zaś można ująć jedynie jako całość obu składników — melodii i akompaniamentu. Wypadnie jednak poprzedzić klasyfikację kilkoma wskazówkami ogólnymi.

<sup>1)</sup> Śpiew w szkole nr 6—9 1937/8.

Są niektóre pieśni, właściwie łatwe, a jednak przedstawiające pewną trudność przy śpiewie bez fortepianu z tego powodu, że początkowe takty, podane bez harmonii, mogą równie dobrze być śpiewane tak na stopniach jednej gamy jak i innej. Ale czasem układ dźwięków bywa taki, że pociągnie słuch wykonawcy raczej nie w stronę właściwej tonacji (w swej praktyce szkolnej spotkałam się z tym nieraz, i to mię skłania obecnie ku doradzeniu akompaniamentu tam, gdzie na pozór nie wydaje się to konieczne). I nawet gdy trudności pokonane i pieśń brzmi czysto, taki początek bez towarzyszenia instrumentu daje wrażenie czegoś nieokreślonego. Jako przykład może posłużyć pierwsza *Piosnka obłąkanej z trzeciego śpiewnika* (H-dur). Początek (bez fortepianu) przedstawi się dla nieświadomionego ucha jak w E-dur (dźwięk prowadzący i tonika) i może podsunąć się mimowoli zaśpiewanie w trzecim takcie dźwięku „a” zamiast „ais”. Również źle będą brzmiały bez fortepianu pierwsze takty pieśni *Czarny krzyżyk z Dziewiątego śpiewnika* (d-moll): bez akompaniamentu wydają się jak w F-dur, przez co nastrój, który wyraża tekst, wypaczony jest zupełnie.

Dalej, nie zawsze tylko pieśni o charakterze modulacyjnym trudno jest śpiewać bez fortepianu — nie są interesujące melodie jednostajne, z ustępami na jednym dźwięku powtarzanym, albowiem są one pomyślane przez kompozytora tylko łącznie z podłożem harmonicznym. Znajdujemy takie pieśni u Moniuszki, i, jakkolwiek zasadniczo nietrudne, wymagają wykonania wraz z partią fortepianową.

Inne znów pieśni, zakwalifikowane przeze mnie jako nie trudne do śpiewu z akompaniamentem, mogą się jednak wydać nauczycielowi zupełnie łatwe również bez fortepianu. Może to być złudzeniem, wynikłym stąd, że komuś, zającemu całość pieśni, trudno bywa nieraz wyodrębnić samą tylko melodię, nieobarczoną jakąkolwiek harmonią — zwykle, śpiewając głośno czy w myśli melodię dobrze znaną, słyszy się ją łącznie z harmonią. Inaczej jednak ujmuje te rzeczy osobnik, który nigdy nie słyszał pieśni, wykonanej z towarzyszeniem fortepianu.

Naturalnie i przy tym podziale niepodobna w każdym poszczególnym wypadku ustalić najzupełniej ścisłych granic trudności. Mniej lub bardziej trudne czy łatwe, są to pojęcia bardzo zależne od zdolności dzieci i młodzieży, od wprawy w czytaniu nut głosem i orientowaniu się w teorii, a także od rodzaju pracy przygotowawczej, którą nauczyciel poprzedzi nauczanie pieśni. W każdym razie pewne ostrzeżenia przydadzą się.

Trzeba jeszcze przypomnieć, że niektóre pieśni Moniuszki dla zastosowania w szkole powinny być przetransponowane w celu uniknięcia tak szkodliwych dla młodych głosów dźwięków zbyt wysokich czy zbyt niskich.

Ponieważ w poprzednim numerze zaszły pewne przeoczenia i błędy zecerские, poprawię je teraz w każdym poszczególnym wypadku, dodając opuszczone określenia.

Przystępujemy wreszcie do podziału pieśni na takie, które można wykonać bez instrumentu, i takie, które nadają się do śpiewu tylko z akompaniamentem.

Do kategorii pierwszej zaliczymy: Dwie piosnki wieśniacze z nad Niemna —

Dżwiny — Ach daleko za mąż. Co to za kwiatek. Kukułka (Pierwszy śpiewnik). Mazurek. Moje bogactwo. Skowronek. Kum i Kuma (Drugi śpiewnik). Krakowiak (Wesół i szczęśliwy). Nawrócona (nietrudna, o skali 11 stopni). Druga i Trzecia Piosnka Romussy, obie nietrudne. Prząśniczka (Trzeci śpiewnik). Śpiewak w obcej stronie (nietrudna — Czwarty śpiewnik). Wyjazd na wojnę (Piąty śpiewnik). Dobranoc (Siódmy śpiewnik). Pieśń o wesołości. Złota rybka. Znany chłopczyk. Rezedka. Dobranoc (powinno być „wszystkie cztery” nie „wszystkie pięć” (Dziewiąty śpiewnik). Znajdujące się w tymże śpiewniku Sześć śpiewów historycznych wymagałyby wykonania z fortepianem. Krakowiak (Kędy woda kręta), Jutrzenka, Chochlik (Dziewiąty śpiewnik). Dwie zorze. Wesoła piosenka (Jedenasty śpiewnik). Kozak (Dwunasty śpiewnik).

Już nie tak łatwo dadzą się wykonać i gorzej będą brzmiały bez fortepianu: Łątem brzoźka mała (Pierwszy śpiewnik), Pierwsza Piosnka Romussy, Pieśń družek z Witolorandy, Ej latał słowiczek, wszystkie trzy nie trudne (Trzeci śpiewnik), Piosnka dziada, Wędrowną ptaszyna, Dary (Czwarty śpiewnik), Wróżba znachora, Dąbrowa (Piąty śpiewnik), Cztery pory roku (Ósmy śpiewnik), Cyganie (Jedenasty śpiewnik).

Powinny być śpiewane tylko z towarzyszeniem fortepianu: Dziad i baba (Pierwszy śpiewnik), Dwie piosnki obłąkanej, Lubi (Trzeci śpiewnik, wszystkie trzy nie trudne), Kukułka, Pieśń Marii (średnio trudna), Wiosna (Piąty śpiewnik), Pieśń zniwiarzy, Kolenda na 2 głosy (Siódmy śpiewnik), Własny strój (trudna), Dzwon zapustny, Pieśń wielkanocna, Kotek (Dziewiąty śpiewnik). Krakowiak (Miałem ci ja klaczkę) trudniejszy. Na Wawel, Poleć pieśni z miasta, Czarny Krzyżyk, Wieśniaczka (Wieśniaczka w poprzednim numerze — błąd zecerski) (Dziewiąty śpiewnik). Pieśń wojenna (Jedenasty śpiewnik), Sołtys (Dwunasty śpiewnik).

Uzupełnimy jeszcze cały powyższy repertuar materiałem wokalnym, znajdującym się poza 12 śpiewnikami domowymi Moniuszki. Przedtem jednak parę słów o Świteziance. Pięknym dopełnieniem poezyj Mickiewicza, poznawanych w klasie, byłoby prześpiewanie kilku fragmentów z tej ballady. Niektóre są całkiem nie trudne i mają tak płynną melodykę, utrzymaną przeważnie w skali niewielkiej, że zaśpiewa je bez trudu, a z zapałem, starsza młodzież szkolna. Takimi wydają mi się: Odcinek pierwszy do „Kto jest dziewczyna — ja nie wiem”, śpiew strzelca, śpiew Świtezianki „Dochowaj strzelcze”, odcinek „To mówiąc dziewczka” do „Zwiędła szeleszczce gałązka”, ostatni śpiew Świtezianki „A gdzie przysięga”, cały odcinek końcowy „A wicher szumi”.

O ile się ma do czynienia z młodzieżą głębiej umuzykalnioną, zainteresowaną problemami muzycznymi, to dają te fragmenty okazję do ciekawej analizy przetwarzania się melodii — w związku z charakterem tekstu, albowiem śpiew strzelca — oba powyższe śpiewy Świtezianki to są właściwie te same melodie, zmienione w kolorycie, tempie, przeniesione z dur w moll. Zaś ustęp „To mówiąc dziewczka” oraz końcowy nawiązują do początku. Przy studiowaniu Dziadów może młodzież śpiewać trzy ustępy chóralne z a-dur (tylko głos najwyższy): N. 1 A — Ciemno



wszędzie, N. 3 A — Bo słuchajmy i zważmy. N. 3 B — A kto prośby nie posłucha. Mogą być wykonane bez fortepianu.

Z oper Moniuszki to i owo może być śpiewane w szkole, np. *Piosnki Broni z Hrabiny*, *Dumka Zuzi z Verbum Nobile*, *Dumka Zosi z Flisa*, *Modlitwa z Flisa*, nie są to rzeczy trudne. *Pieśń przy krosnach* i *Pieśń przy laniu wosku*, ze *Strasznego Dworu*, jako trudniejsze mogą być wykonane tylko przez dobrany chór szkolny.

Pozostaje do omówienia muzyka religijna Moniuszki. Dwugłosowa może być zupełnie łatwa; trzygłosowa (e-moll — E-dur) cokolwiek trudniejsza, w każdym razie oddzielne części dadzą się wykonać przez młodzież starszą. Z pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu lub organów można wziąć kilka, jak: *Modlitwa pańska*, *O Mario bądź pozdrowiona*, *Pieśń pokutna*, (*O Panie co losy ludzkości*). Nie są one trudne, sądzę jednak, że w ogóle te śpiewy religijne, ze względu na wolne tempo, wymagające bardzo dobrego wyrobienia oddechu i opanowania głosu, mogą być wykonywane tylko przez starszy — dobrze wyćwiczony zespół szkolny.

Pożądane jest, by młodzież jak najpełniej poznała pieśń Moniuszki. Jednakże stosunkowo niewiele można z niej opracować w szkole, bo wszak jest jeszcze tyle innych działów pieśni, koniecznych, związanych z nauką i z życiem społecznym szkoły. Ale można i w tych warunkach bliżej wniknąć w świat pieśniarski Moniuszki, jeśli wyjdzie się z powszechnie dziś chyba przyjętego założenia, że umuzykalnienie w szkole powinno polegać nie na dążeniu do wirtuozostwa wokalnego, lecz na rozbudzeniu zamiłowania i zainteresowania. Przy takim założeniu część pieśni młodzież prześpiewa w klasie, wykona z właściwą ekspresją, inną zaś część pozna za pośrednictwem nauczyciela, który od czasu do czasu na lekcji zaśpiewa lub zagra tę lub inną pieśń.

Wprowadzenie pieśni Moniuszki do szkoły w szerszym zakresie niż dotąd, nie nastarczy takich trudności, jak się to wydawało na początku wobec wyczerpania większości śpiewników. Przejrzałam w składzie nut to co wydane. Okazuje się, że z pojedynczo wydanych pieśni jest prawie wszystko, wyczerpane — stosunkowo niewiele. Jest również muzyka religijna, są wyjątki z oper. Poinformowałam się w bibliotece *Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego* — Biblioteka wypożycza materiały nutowe, w tym oczywiście i Moniuszkę nie tylko w Warszawie, ale i na prowincję.

Pisząc poprzedni artykuł nie miałam pod ręką drugiego wydania *Drugiego śpiewnika*, dlatego nie mogłam przytoczyć pięciu pieśni, nieobecnych w wydaniu pierwszym, a dobrych dla szkoły: *Pieśń poranna*, *Kłosek*, *Przepióreczka*, *Pieśń wójta*, *Pieśń wieczorna*. Trudność średnia.

## II.

### PIESNI, PRZEZNACZONE NA AUDYCJE SZKOLNE.

Do programów audycji włączyć można jak i cały poprzedni repertuar, nie przekraczający zasobów wokalnych szkoły, taki i ten trudniejszy, który za chwilę rozpatrzmy. Zależy to od celu, jaki sobie wytkną organizatorowie audycji — z różnego

stanowiska można ją przecie ująć. Raz będzie chodziło po prostu o wprowadzenie młodzieży w świat pieśniarski Moniuszki bez specjalnych celów dydaktycznych; innym razem pociągnie się ją w ten większy, bogatszy świat naszego pieśniarza i da możliwość skonstatowania, jak on jednak inaczej, ciekawiej wypowiedział się tu niż w skromniejszych pieśniach, które śpiewa szkoła. A kiedy indziej znowu ukaże się te skromne pieśni, nucone najczęściej bez towarzyszenia instrumentalnego, w całości, z partią fortepianową i w artystycznym wykonaniu. To zaznajomienie z całością pieśniarstwa Moniuszki młodzieży, która zna z własnego śpiewu jedynie pieśni prostsze, jest bardzo ważne; nie tylko ze względu na poczucie harmoniczne i rozszerzanie widnokągu muzycznego, ale i ze względu na ogromne zadowolenie, jakie daje to „odkrycie” dla siebie nowych cennych wartości, dotychczas niepodejrzewanych. Sprawdziłam to już na dzieciach w II i III oddziale szkoły powszechnej. Gdy po raz pierwszy zademonstrowałam *Zajączka* i *Slizgawkę* ze *Śpiewnika Noskowskiego*, klasę ogarnął nieopisany entuzjazm. Odtąd już domagały się dzieci fortepianu przy każdej piosence. Pytałam dlaczego im tak się podoba śpiew w tej formie. Były jakby zdziwione, że o takie rzeczy można w ogóle pytać, przecież to się rozumie samo przez się. „Ależ tak daleko ładniej”.

Zacznijmy omawianie repertuaru audycji szkolnych od *Ballad*. Mam wrażenie, iż najwłaściwszą formą odtwarzania niektórych jest pewna inscenizacja, to znaczy podział na pojedyncze głosy i grupy głosów, zamiast powierzania całości jednemu głosowi. Weźmy taką *Switeziankę* (*Pierwszy śpiewnik*). Jakiegoż zasięgu głosu, jakiego wycwiczenia i umiejętności wydobywania różnych tembrów potrzeba dla właściwego jej wykonania. Mamy tu: głębokie, niskie tony śpiewno-recytowane do „h” małej oktawy. Kilka recitatiwów, wymagających nie tylko doskonałego wyrobienia medium ale i doskonałych wysokich dźwięków, i wreszcie główny, kuszący śpiew *Switezianki*, rozpoczynający od fis<sup>2</sup>, które powraca wielokrotnie. Dla wstępu konieczna jest giętkość głosu, lekkość, pewna koloratura. Przy podziale na grupy wykonanie *Switezianki* wypada bardzo pięknie. Wypróbowywałam to dwukrotnie — raz ze zdolnym, wybranym chórem szkolnym, drugi raz z zespołem prywatnym. Recitatiwa niskie śpiewały alty, recitatiwa średnie z dźwiękami wysokimi powierzyłam niewielkiej grupie uczennic zdolnych, rytmicznych, o dużej skali; strzelca śpiewała grupa dobrych głosów wysokich, *Switeziankę* kilka najlepszych sopranów. Wydaje mi się, że tę balladę mogłaby wykonać w odpowiednich warunkach grupa solistów wraz z dobrym chórem szkolnym. W podobny sposób można śpiewać i *Trzech Budrysów* (*Dwunasty śpiewnik*), chociaż tę balladę może wykonać bez trudności dobry bas. Z *Ballad Szóstego śpiewnika* wyłączymy *Powrót taty* jako najmniej chyba interesującą spośród ballad Moniuszki oraz *Rybkę*, zawierającą wiele piękna w partii fortepianowej, ale niezmiernie długą. Pozostają *Czaty*, warte wykonania przez dobry głos męski, a odpowiednie ze względu na tekst dla starszej młodzieży.

I jest jeszcze jedna ballada *Magda Karczmarka* (*Drugi śpiewnik*) bardzo mało znana. Z wykonaniem jej nie spotkałam się dotychczas ani razu. Jest to ballada

szalona. Tekst właściwie nieosobliwy (Styrmera), jednakże na wyobraźnię Moniuszki podziałał podniecająco. Początkowy temat o wyrazistej rytmice marszowej przetwarza się w ustępie końcowym na ponury obraz, bardzo ciekawie zbudowany dźwiękowo. Zużytkowuje w nim Moniuszko kilka tematów poprzednich, prowadząc jednocześnie w śpiewie i partii fortepianowej, w ogóle bogatej i wdzięcznej dla pianisty. Pomruki nadlatującej gromady czartów i świetny obertas porywają dzikim ogniem i zawrotnym pędem. Warto wydobyć z ukrycia tę balladę; jest w niej co prawda kilka dużych błędów prozodii, ale możnaby je usunąć za pomocą przesunięcia wyrazów (wydana jest osobno).

Magda Karczmarka nadaje się również znakomicie do inscenizacji. Dwa sola — żołnierz i Magda oraz chór. Wypróbowałam to z zespołem prywatnym.

Przechodzimy do pieśni ze śpiewników. Z Pierwszego śpiewnika, oprócz Świtezianki i wymienionych poprzednio dla zastosowania w szkole, warto wziąć chyba tylko Barkarolę (Po dolinie Branka płynie). Przy objaśnieniach podczas audycji można zestawić tę pieśń z którąkolwiek z popularnych włoskich piosenek o charakterze barkaroli (oczywiście grając utwór) i zwrócić uwagę, jak trafnie podchwycił Moniuszko ten charakter w swojej pieśni.

Do pieśni, omówionych w pierwszej części artykułu, a tak samo nadających się do wykonania na audycjach (niektóre z ewentualnym przygotowaniem innego tekstu, co było już zaznaczone) oczywiście poruszać nie będę, przechodzimy więc od razu do Trzeciego śpiewnika, skąd można wziąć Drugą piosnkę obłąkanej dla starszej młodzieży. Ma ona w muzyce swej wiele silnego wyrazu; wymaga omówienia ze względu na tekst.

W Czwartym śpiewniku znajdujemy powiewną Piosnkę Zosi z Dziadów i Znaszli ten kraj. W piątym Tren piąty Kochanowskiego, pisany na bas, Duettino z Widm, pełną lotnego wdzięku Rybkę, O matko moja na bas, pieśń Stary Hulaka, z której tryska rubaszny humor. Z Siódmego śpiewnika można wziąć pieśni: Arab (Kontratowicz) i Grajek. W pierwszej daje Moniuszko w powolnie recytowanej melodii pewien nastrój monotonii wschodniej na podłożu modulacyjnym. Druga ma charakter mazurka. Z Dziewiątego Prządkę (dla starszej młodzieży), Piosnkę Ofelji (z Hamleta) i Macierzankę (odpowiednia na tydzień matki).

W Śpiewniku dziesiątym podkreślę Piosnkę bez tytułu (autor tekstu nie podany). Wśród pieśni Moniuszki jest może tylko jedna w tym rodzaju. Muzyka snuje się wraz z tekstem skupiona, w jakimś zamyśleniu, zapatrzeniu w dal, w formie swobodnej. Warto ją wprowadzić do programów koncertowych. Odpowiednia tylko dla starszej młodzieży.

W Śpiewniku jedenastym mamy Improwizację (Mickiewicz) i Wezwanie do Mazura, tchnące ochoczym tanecznym nastrojem. W śpiewniku dwunastym Modlitwę na bas, całą w modulacjach chromatycznie postępujących (dla starszej młodzieży), Starego kaprała i Maćka. Maciek — to już cała długo opowieść, o zmieniającym nastroju i rytmie — tematy mazura i krakowiaka przerywają się smętnym

opowiadaniem, tekst (Lenartowicz) dostarcza artyście dużo możliwości wykonawczych.

Sądzę, że dobrze byłoby przed audycją przeczytać wraz z klasą ciekawsze teksty i omówić. Młodzież w znacznie silniejszym stopniu jest zainteresowana, gdy zna tekst.

Do adycji włączy się naturalnie arie i pieśni z oper, warto jednak i tu rozszerzyć repertuar, wprowadzając rzadziej śpiewane utwory, jak np., oprócz poprzednio już podanych, *Piosnkę Bartłomieja z Verbum Nobile* pełną szczeremu humoru i komizmu, *Pieśń Rokiczany*, *Pieśń Franka z Flisa*, napisaną z chórem męskim, ale można ją wykonać i bez chóru.

Z pieśni religijnych na jeden głos przytoczę: *Do Boga Rodzicy*, *O Władco świata*, *Agnus Dei* na bas, *Na skrzydłach pieśni*, *Hymn o św. Stanisławie*. Tam gdzie można dać tekst łaciński, dobrze byłoby wykonać duet na sopran i alt *Intende Voci*.

Repertuar wokalny audycyj został mniej więcej omówiony, jest jednak przecież i muzyka instrumentalna Moniuszki, są polonezy, mazury itd., tak potrzebne do całości. Tam, gdzie jest możliwość organizowania audycyj z orkiestrą, sprawa do pewnego stopnia ułatwiona. Ale nie zawsze jest orkiestra, a i tam gdzie ona istnieje, nie zawsze można mieć potrzebne nuty. Sprawę najprościej rozwiązać może fortepian. Przechodzę więc do ostatniej części artykułu o utworach instrumentalnych Moniuszki, wykonanych na fortepianie, jak w klasie tak i na audycjach szkolnych.

### III.

#### FORTEPIAN W ZASTOSOWANIU DO MUZYKI MONIUSZKI W SZKOLE.

Słyszy się czasem zdanie, że partia fortepianowa w utworach szkolnych Moniuszki jest tylko poprawną, bo właściwie pianistą nie był, jego dziedzinę stanowiły organy. Niezupełnie z tym się zgodzę. Nie można zaprzeczyć, że w istocie cały szereg pieśni ma akompaniament całkiem banalny, niewyzyskujący w żadnym stopniu możliwości fortepianu. Ale jak powstawało wiele z tych pieśni, to wiemy — naglęca potrzeba codzienna, pierwszy lepszy liche tekst, pisanie w pośpiechu, zmęczeniu, brak nastroju i przekonania. Są jednak inne pieśni, w których partia fortepianowa może dać wykonawcy-pianście prawdziwe zadowolenie. Przytoczę kilka przykładów.

Magda Karczmarka, *Pieśń poranna z Drugiego śpiewnika*, *Luli*, *Kwiaty* (Czwarty śpiewnik), *Rybka* (Piąty śpiewnik), *Ballada Rybka*. Przy odpowiednim potraktowaniu, opedalizowaniu, wyzyskaniu wszystkich dźwięków śródkowych i trzymany, partia fortepianowa pieśni Moniuszki zabrzmi pięknie. Jednak najlepsze pojęcie, jak Moniuszko czuł istotę fortepianu i umiał wyzyskać jego brzmienie, dają jego układy fortepianowe dzieł własnych. *Widma*, *Sonet* krymskie, na 4 ręce, odpowiednio wykonane przez dobrych pianistów, dźwięczą wspaniale.

W pierwszej linii należałoby do audycji wprowadzić te dwa utwory, nie w całości oczywiście w ramach jednej audycji, bo to byłoby zbyt nużące, ale w wyjąt-

kach, raz tych, raz innych. Wstęp, Chór nocnych ptaków, Wzywanie duchów z Widm, Intrada, Cisza morska, Bachczysaraj z Sonetów krymskich, są to obrazy muzyczne, które muszą zrobić wrażenie na młodzieży.

Widma są i w układzie na 2 ręce Moniuszki, a Sonety krymskie na 2 ręce są w układzie Maszyńskiego. Również Maszyński ułożył Straszny Dwór na fortepian w całości.

Poza tym, cały szereg utworów, które po większej części są do nabycia w składach nut, można wykonać na fortepianie w szkole. Na 2 ręce: z Halki Polonez, Tańce góralskie, ze Straszego dworu Mazur, z Hrabiny Polonez, z Jawnuty Taniec cygański. Sześć polonezów, wydanych w Wilnie u Zawadzkiego, Polonez charakterystyczny Des-dur, wydany i grywany publicznie przez H. Bülowa, znakomitego pianistę niemieckiego. Na 4 ręce: Kochanka hetmańska — uwertura, Polonez dla Aloizego Żółkowskiego, Mazur i Tańce góralskie z Halki, Bajka, Uwertura z Flisa, Wyjątki z opery Daria w układzie Moniuszki.

Poza tym są wyjątki z oper w układach różnych kompozytorów. Korzystać z nich należy bardzo oględnie, albowiem najczęściej obniżają wartość muzyki Moniuszki zamiast pokazać go takim jakim jest. Najlepiej produkować przed młodzieżą to, co jest autentycznym Moniuszką w jego autentycznej szacie dźwiękowej, a strzec się ułatwień.

Napisał też Moniuszko kilka utworów na fortepian, można je znaleźć w repertuarze pedagogicznym Strobla, jednak nie są to dla jego twórczości dzieła istotne i nie sądzę, by warto było je umieszczać w programach audycji. Mogą tylko czasem przydać się dla pewnych zestawień.

W kulturze muzycznej, jaką szkoła nasza winna dać swym wychowankom, Moniuszce należy się jedno z pierwszych miejsc. To zbliżenie młodzieży do naszego pieśniarza dokona się nie tylko przez śpiewanie jego pieśni, ale i dzięki słuchaniu celniejszych jego utworów. Do tego powinno jeszcze dołączyć się poznanie Moniuszki jako człowieka i twórcy przez wniknięcie w jego życie prywatne i społeczne, co może mieć dla młodzieży duże znaczenie wychowawcze, zważywszy czym był Moniuszko jako człowiek i obywatel swego kraju. W przeciągu kilku lat szkoły to poznanie jest zupełnie możliwe, jeśli nauczyciel, przy nauce pieśni, opowie te i owe szczegóły, przeczyta wyjątki z listów. Materiał do pogadanek z młodzieżą można czerpać z następujących prac: Jachimecki. Stanisław Moniuszko. Opięński. Stanisław Moniuszko — życie i dzieła. Niewiadomski. Stanisław Moniuszko.

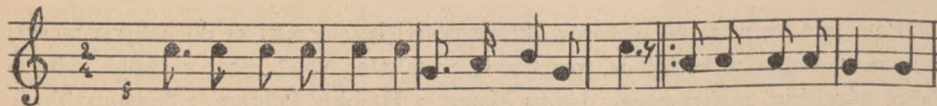
Ryta Gnus

# INSCENIZACJA PIOSENKI W. LASKIEGO:

## „DO MŁYNA“

(Ze śpiewnika W. Laskiego: „20 piosenek dla dzieci”).

Zwawo i z życiem.



1. Do mły- na, do mły- na je- dzie zbo-ża wór! Już za- czę- ta pra- ca,
2. We mły- nie, we mły- nie mą-kę mie- lą już. Z mą- ki są bu-łecz- ki



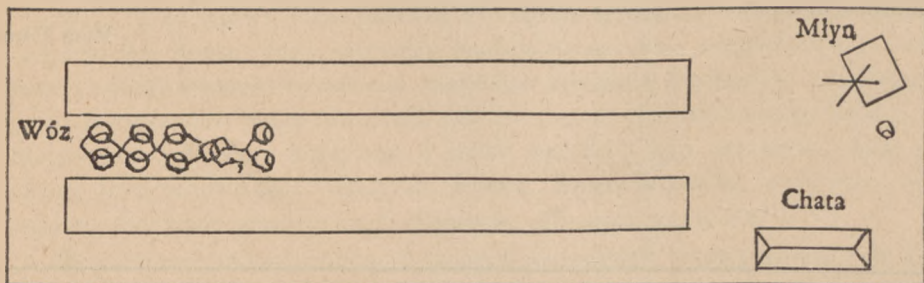
1. ka- mień się o- bra- ca. Cięż- ki ka- mień młyn- ski: tur, tur, tur, tur!
2. i bia- łe klu-secz- ki. Jak do- sta- niesz, to nie gry- maś, lecz do bu- zi wóź!

Przy powtarzaniu piosenek z klas poprzednich powstała u dzieci myśl inscenizowania tej piosenki. Pozostawiłam im zupełną swobodę w ułożeniu inscenizacji, zabierając głos tylko w momentach, gdy występowały zbyt różne projekty. Końcowy wynik był następujący:

Klasa zamieniła się na pagórkowatą okolicę, przeciętą gościńcem, biegnącym między łąkami ku głównej ścianie. Po lewej stronie drogi (przed łąkami) stanął na pagórku — krześle — młyn (wiatrak), po prawej chata młynarza, w której główne miejsce zajął stolik naucz. Najwyższa dziewczynka — młyn — stanęła na krześle, naśladując rękami obracanie się skrzydeł. Przy młynie „młynarz” postukiwał w krzesło kijem niby coś naprawiając i od czasu do czasu spoglądał na „gościńiec”.

W chacie młynarza krząta się tymczasem „młynarka”. Wyrabia na stoliku to bułki, to zacierkę (kluski drobione), zależnie od słów, które dzieci śpiewają. Koło niej stoi „dziecko”, z ciekawością przyglądając się robocie. Kiedy jednak otrzymuje na miseczkę „gotowane kluseczki”, niechętnie się do nich zabiera.

Pod przeciwległą ścianą woźnica „składa wóz”. Tworzy go sześcioro dzieci ustawionych naprzeciw siebie i trzymających się na przemian za ręce. Na rękach tych kładzie się dziecko przedstawiające worek ze zbożem. Pierwsza para, tworząca wóz, trzyma woźnicę za pasek, ten zaś pogania parę koni.



Przed rozpoczęciem piosenki wszyscy stają na przeznaczonych miejscach. Pozostałe dzieci w ławkach śpiewają. W czasie 1 zwrotki rusza wóz „gościńcem”, zajeżdża przed młyn. Woźnica wita się z młynarzem, obaj ostrożnie zdejmują worek i przenoszą go do młyna w ten sposób, że biorą go pod ręce i lekko unoszą w czasie podskoków, jakiego wykonuje (obunóż) „worek”. Woźnica porozmawiawszy chwilę z młynarzem żegna się z nim i odjeżdża tą samą drogą, co przyjechał. W tym czasie śpiewają dzieci zwrotkę bez słów.

Druga zwrotka przenosi uwagę do chaty młynarza, gdzie matka i dziecko ilustrują słowa piosenki.

Maria Piechnikówna

## WYKAZ ŚPIEWNIKÓW ZATWIERDZONYCH PRZEZ MINISTERSTWO W. R. I O. P.

1924:

- Czerniawski Tadeusz: Śpiewnik szkolny 20 pieśni na 2 i 3 głosy.  
Karpowiczowa Maria i Kruszevska Zofia: Pieśń w szkole I, II, III cz.  
Kazuro Stanisław: Małe solfeggio z piosenkami, na 2 głosy, cz. III.  
Wysocki Stefan: Czytanki muzyczne. Z. I i II.

1925:

- Konopnicka—Noskowski: Śpiewnik dla dzieci.  
Pełczyński S.: Śpiewnik szkolny na 1, 2 i 3 gł., cz. I.  
Piasek F.: Nauka śpiewu oparta na trójdzwięku do-mi-sol.  
Swierczek K.: Śpiewnik szkolny, cz. I, II i III.  
Baranowska-Borowa: Święto pieśni dzieci polskich.  
Hławiczka K.: Śpiewnik szkolny, cz. I i II.  
Karpowiczowa i Kruszevska Z.: Pieśni w szkole. Cz. IV, V i VI.  
Kalinowski i F. Starczewski: Pieśń skautów, cz. I.  
Loebłowa Joanna: Śpiewnik 2-głosowy. „Zreformowana nauka śpiewu”.

1926:

- K. Garbusiński: Melodie, cz. I.  
F. Kionior: Wybór pieśni kościelnych na 2 i 3 głosy.  
F. Kionior: Wybór pieśni kościelnych na 3 głosy.  
Karpowiczowa M. i Z. Kruszevska: Pieśń w szkole, cz. VII.  
T. Szypuła: Śpiewnik dla szkół powszechnych, cz. II.  
S. Kazuro: Małe solfeggio z piosenkami, cz. IV.  
Baranowska-Borowa: Święto pieśni dzieci polskich, cz. II.

1927:

- Maszyński P.: Polski śpiewnik szkolny, cz. I.  
Maszyński P.: Ćwiczenia wstępne do nauki szk. śpiewu zbiorowego.  
Heintze L.: Śpiewnik szk. w IV częściach — 2 i 3 gł. Cz. III.  
Heintze L.: Śpiewnik szk. w IV częściach — 2 i 3 gł. Cz. I.  
Borowa: Święto pieśni dzieci polskich, III cz.

1928:

- Heintze L.: Śpiewnik szk. w IV częściach. Cz. II, 20 pieśni 3 gł.  
Chojecki L.: Pieśni szkolne na 1, 2 i 3 gł., cz. III. 20 pieśni 3 gł.  
Szczykowska S.: Nauka muzyki (ćwicz. melod., piosenki z nut i ze słuchu).

- T. Joteyko: Nowy podręcznik do nauki muzyki w szk. ogólnokształ., cz I, II, III, IV, V i VI.
- K. Rzepecki: Dwanaście pieśni góralskich na 3 gł., cz. I.
- F. Konior: Rok kościelny w pieśniach i hymnach. Cz. I.
- F. Konior: Kolędy. Cz. II.
- F. Konior: Pieśni wielkopostne, cz. III.
- R. Gnus: Piosenki dla dzieci z tow. fortepianu. Z. 1.
- R. Gnus: Śpiewnik dla młodzieży, cz. I (27 pieśni, 2 gł.).
- Maszyński P.: Polski śpiewnik szkolny, cz. II.
- 1929:
- Piasek F.: Nauka śpiewu metodą trójdźwięk. dla II kl. szk. powsz.
- Piasek F.: Nauka śpiewu metodą trójdźwięk. dla IV i V kl. szk. powsz.
- Piasek F.: Nauka śpiewu metodą trójdźwięk. dla VI i VII kl. szk. powsz.
- Kazuro St.: Nowe solfeggio. Podręcznik dla VII kl. szk. powsz.
- Piasek F.: Nauka śpiewu metodą trójdźwięk. dla kl. II szk. powsz.
- K. Hławiczka: Solfeż polski, cz. I dla ucznia.
- K. Hławiczka: Solfeż polski, cz. I dla nauczyciela.
- F. Konior: Rok kościelny w pieśniach i hymnach. Cz. IV.
- Chrzęszczewska-Porazińska—Świerski: Dzwonki. Wyd. II.
- T. Joteyko: Podręcznik do nauki śpiewu zbiorowego. Cz. I. Wyd. VIII.
- T. Joteyko: Podręcznik do nauki śpiewu zbiorowego. Cz. II. Wyd. V.
- T. Joteyko: Podręcznik do nauki śpiewu zbiorowego. Cz. III. Wyd. IV.
- T. Joteyko: Podręcznik do nauki śpiewu zbiorowego. Cz. IV. Wyd. IV.
- Ks. Siedlecki: Śpiewnik kościelny na 2 gł.
- Konior F.: Pieśni świeckie na 4 gł. równe. Z. I.
- Maszyński P.: Polski śpiewnik szkolny, cz. III, IV i V.
- 1930:
- Konopnicka—Noskowski: Śpiewnik dla dzieci. Układ 3 i 4 gł., opr. Hławiczki.
- Nowowiejski F.: Śpiewnik gwiazdkowy na chór miesz.
- Lirenka, cz. III. Wybór pieśni szk. na 2 gł.
- Zukowska H.: Lirenka. Cz. I.
- Zukowski O. M.: 25 pieśni w układzie 3 i 4 gł.
- Hławiczka K.: Solfeż polski, cz. II.
- Konopnicka—Noskowski: Śpiewnik dla dzieci. Z. I. Wyd. III wraz z książką pomocniczą dla nauczycieli szk. powsz.
- 1931:
- Baranowska-Borowa: Polskie kanony szkolne.
- Baranowska-Borowa: Święto pieśni dzieci pol., cz. I—IV.
- Hławiczka K.: Solfeż polski, cz. III—IV.
- Kazuro S.: Zbiór piosenek w tonacji Do.
- Maszyński P.: Polski śpiewnik szk., cz. I.
- Maszyński P.: Polski śpiewnik szk., cz. II dla nauczycieli.
- Nowowiejski F.: Nowy śpiewnik polski na chór mieszany.
- Nowowiejski F.: Zjednoczona Polska na chór mieszany.
- Piasek F.: Nauka śpiewu metodą trójdźwięk., cz. I, II, III.
- Świtalski: Solfeż dla sem. naucz.
- Zukowski O. M.: Hejnał. Pieśni na 4 gł. męskie, cz. I.
- 1932:
- R. Gnus: Kolędy na 3 gł. II cz. śpiewnika dla młodzieży.
- K. Hławiczka: 75 polskich pieśni marszowych.



1933:

- Nowowiejski F.: Nowy śpiewnik polski. Na chór miesz. (60 pieśni).  
 Nowowiejski F.: Śpiewnik szk. 12 kanonów na chór 4 gł.  
 Mayzner T.: 14 pieśni na chór 2, 3 i 4 gł.

1934:

- Kazuro S.: 30 pieśni dziecięcych na jeden głos.  
 Kazuro S.: 30 pieśni dziecięcych z fortepianem.  
 Mayzner T.: Mój śpiewnik. 16 pieśni dla dzieci na 1 gł.  
 Mayzner T.: Piętnaście pieśni. Śpiewnik na 3 gł.  
 Rutkowski Br.: 10 kolend polskich na 3 i 4 gł. chór szk.  
 Świerczek: Staropolskie pieśni religijne. Zesz. II.  
 Świerczek—Gomółka: Staropolskie pieśni religijne. Zesz. V.

1935:

- Uruski A.: Hymn Młodzieży P. C. K. na chór męski i 2 gł.

1936:

- Hławiczka K.: Śląsk. Pieśni na 1, 2 i 3 gł.  
 Meyerhold K.: Szesnaście piosenek z fortepianem.  
 Mayzner T.: Pieśni inscenizowane na 1 gł. lub śpiewnik Hani (to samo z fortep.).  
 Rzepecki Wł.: Pieśni góralskie, cz. II.  
 Wysocki St.: Kolorowe piosenki dla kl. II i III szk. powsz.  
 Wierzbńska: 16 pieśni ziemi wileńskiej na 1, 2 i 3 gł.  
 Gomółka M.: 10 psalmów na 3 gł., chór. T. I. opr. Nowowiejski.  
 Maszyński P.: Śpiewnik wesołych melodyj lud. na chór 2 i 3 gł.

1937/38:

- Rączka S.: Śpiewanki szkolne, cz. I.  
 Chmara J.: Lubelska pieśń ludowa, cz. I.  
 Rączka S.: Śpiewanki szkolne, cz. II.  
 Wiechowicz S.: Koło mego ogródeczka. 10 pieśni lud. z fortepianem dla gimnazjum i liceum.  
 Mayzner T.: Z piosenką. Pieśni na chór 3 gł.  
 Wołyń, pieśni na 2 i 3 gł. opr. Hławiczka.  
 Hławiczka K.: Podlasie. Pieśni na 2 i 3 głosy.  
 Mayzner T.: Nasze piosenki. 20 pieśni na 1 głos.  
 Suchorowski S.: Świętokrzyskie. Pieśni na 1, 2 i 3 gł.  
 Kazuro S.: Pieśni dziecięce dwugłosowe. Op. 55. Dla gimn. żeńskich.  
 M. Hławiczka—Lachman: I zanućmy pieśń wesoło dla kl. V szk. powsz.  
 M. Hławiczka—Rybicki—Wysocki: Leć pieśni w dal dla kl. VI szk. powsz.  
 Chmara J.: 10 lubelskich pieśni ludowych na 3 gł. chór.  
 Hławiczka: Śląsk, cz. II na 2 i 3 gł.  
 Hławiczka: Podhale na 2 i 3 gł.  
 Hławiczka: Lubelskie na 2 i 3 gł.  
 Hławiczka: Wielkopolska na 2 i 3 gł.  
 Hławiczka: Polesie na 2 i 3 gł.  
 Hławiczka: Kaliskie na 2 i 3 gł.  
 Hausman W.: Nasz świat na chór 3 gł.  
 Kazuro St.: Pieśni trzygłosowe na sopran, alt i tenor, lub baryton (chór trzygłosowy mieszany).  
 Hławiczka K. i Baranowska-Borowa J.: Podręcznik dla kl. IV szk. powsz.  
 Rupniewska J.: Piosenki dla dzieci na 1 gł. z fortepianem.

- Maklakiewicz J. i Kiwelowicz F.: *Śpiewnik dla szkół powszechnych, kl. I do IV* (w 2 częściach).  
 Wiechowiczowa W.: *Zasady inscenizacji rytmicznych*.  
 Wiechowiczowa W.: *Dziesięć polskich pieśni ludowych* (1 głos z fortep.).  
 Mayzner T.: „*Śpiewajmy*” — 20 pieśni na 3 gł.  
 Mayzner T.: *Chopin* — książka do bibliotek uczniowskich szkół powszechnych. (w druku).  
 Migacz J.: *Metronom wahadłowy*.  
 Szkielski M.: *Mignon* — melodykon walizkowy.  
 Fronczyk W.: *Zeszyt do nut*.

Ss.

*UWAGA REDAKCJI: Z chwilą ogłoszenia przez Ministerstwo W. R. i O. P. nowych programów nauczania śpiewu, wiele spośród zatwierdzonych do użytku szkolnego wydawnictw utraciło swą aktualność. Przystąpiliśmy zatem do opracowania krytycznie ujętego spisu śpiewników, podręczników i pomocy szkolnych z zakresu nauczania śpiewu z uwzględnieniem stopnia trudności poszczególnych opracowań pieśni, oraz przydatności materiału dla poszczególnych klas szkoły powszechnej. Wobec wielkiego materiału w tym zakresie umieszcząć go będziemy w naszym piśmie stopniowo, poczynając już od najbliższych numerów. Spis wydawnictw zatwierdzonych do użytku szkolnego prowadzić będziemy stale, uzupełniając spis niniejszy.*

## O MUZYCE MECHANICZNEJ

Jedną z cech najbardziej charakteryzujących naszą epokę, jest wspaniały rozwój techniki. Każdy niemal dzień przynosi wieści z laboratoriów i pracowni eksperymentalnych o nowych, imponujących „cudach techniki”. Najfantastyczniejsze pomysły, godne wyobraźni Juliusza Verne’a, realizuje współczesny inżynier z podziwu godną łatwością. Technika ogarnia też swym zasięgiem coraz to nowe dziedziny życia. Tam gdzie jeszcze wczoraj wykonywały pracę mądre ręce ludzkie — dziś staje do roboty bezduszna maszyna, spełniająca swoje zadanie szybko i precyzyjnie. Najazd jej nie oszczędził także i muzyki, choć sukcesy, jakie na tym terenie osiągnęła, nie mają na razie zbyt wielkiego znaczenia. Muzyka współczesna, choć bardzo radykalna w treści i formie, o ile chodzi o środki wyznaje skrajny niemal konserwatyzm. Szeregi nowych instrumentów, jakimi obdarzają nas od czasu do czasu inżynierowie, mimo świetnie zorganizowanej reklamy i przystępnych cen znajdują minimalne zastosowanie. Wytłumaczenie tego zjawiska jest bardzo proste. Oto sztuka gry na instrumentach, ułatwiona przez technikę, przestaje być — sztuką, a tym samym nie budzi zainteresowania ani u wykonawców ani u słuchaczy. Nowość przeżywa się niezmiernie szybko i znika z horyzontu, aby zrobić miejsce innej efemerydzie. Mimo to, eksperymenty techniczne w dziedzinie muzyki są bardzo ciekawe i zasługują na obszerniejsze omówienie, tym bardziej, że atak techniki objął nie tylko dziedzinę odtwórczości muzycznej, czego należało się w pierwszym rzędzie spodziewać, lecz wkroczył także na teren twórczości.

Sposobność do tej ingerencji techniki dały dwa zjawiska obserwowane już od dawna w historii muzyki. Jednym z nich jest trwająca już od wieków cicha wojna między kompozytorem a wykonawcą o interpretację dzieła muzycznego. Drugim — odczuwana przez kompozytorów potrzeba coraz to nowych barw dźwiękowych. Obie te kwestie omówimy po kolei.

Kto miał możliwość oglądania jakiejś kompozycji średniowiecznej w jej oryginalnej formie graficznej, mógł zauważyć brak jakichkolwiek uwag dotyczących jej interpretacji. Kompozytor ograniczał się wówczas tylko do wskazania odpowiednim znakiem, w jakim rytmie należy jego utwór wykonać. Natomiast dynamikę, frazowanie i inne czynniki składające się na całość interpretacji pozostawiał do uznania wykonawcy. Stopniowo jednak kompozytorzy zaczynają się intensywniej zajmować losem swoich dzieł a równoległe z tym wzrasta ilość wskazówek przeznaczonych dla wykonawcy. Jeżeli pod tym kątem zaczniemy oglądać współczesne nam kompozycje, zobaczymy, że w niektórych spośród nich znaki nutowe wprost gubią się w powodzi uwag interpretacyjnych. Krok za krokiem, od akordu do akordu prowadzi tu kompozytor wykonawcę, wskazując mu z możliwą ścisłością, w jaki sposób życzy sobie, aby jego utwór był wykonany. O ile zatem dawniej kompozycja była tylko kanwą, na której wykonawca haftował swoje własne pomysły interpretacyjne, o tyle dziś indywidualność wykonawcy ma minimalne możliwości wypowiedzenia się i jest ograniczona wolą kompozytora. Ten konflikt między kompozytorem a wykonawcą ma swoją długą historię. Idealnym jego rozwiązaniem z punktu widzenia autora dzieła muzycznego byłaby możliwość realizowania muzyki bez pośrednictwa (wykonawcy). A zatem kompozytor sam powinien być interpretatorem swojego dzieła. Ale tu od razu piętrzą się trudności. O ile bowiem takie wyjście z sytuacji mogłoby mieć miejsce w salonowym utworze instrumentalnym lub wokalnym, to w utworach kameralnych, orkiestrowych czy chóralnych wykonanie bez pomocy innych osób jest oczywistą niemożliwością. Zresztą nawet w wypadkach solowego utworu nie zawsze możemy liczyć na pomyslnie rozwiązanie tego zagadnienia, jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że kompozytor tylko wyjątkowo jest równocześnie wybitnym instrumentalistą czy śpiewakiem.

Ten bardzo skomplikowany problemat postanowiła współczesna technika pomyslnie rozwikłać. Podjęto szereg bardzo ciekawych doświadczeń, w których za punkt wyjścia obrano początkowo płytę gramofonową. Chodziło mianowicie o to, aby krzywizny, jakie w rowku płyty drąży walec połączony z membraną mikrofonu aparatury nagrywającej, wykonywał kompozytor wprost na płycie bez pomocy źródła dźwięku i mikrofonu. Wykonawcą byłby zatem w takim wypadku wyłącznie kompozytor, realizując swoje pomysły na płycie w formie technicznie i dźwiękowo idealnie doskonałej. Rozpoczęto więc długie i żmudne badania nad kształtem krzywizn rowka płytowego w zależności od źródła dźwięku. Notowano i poddawano szczegółowej analizie linię falistą wywołaną dźwiękiem pojedynczych instrumentów, głosów ludzkich, zespołów kameralnych, orkiestrowych i chóralnych, a następnie próbowano je odtworzyć na płycie woskowej. Okazało się jednak wkrótce, że prosty

w swej zasadzie pomysł natrafia przy realizacji na nieprzewyciężone trudności. Mianowicie: krzywizny rowka płytowego o mikroskopijnych wymiarach nie dawały się dokładnie odtworzyć przy użyciu nawet bardzo precyzyjnych narzędzi. Zaczęto zatem obmyślać metody, które by pozwoliły pomniejszać krzywizny wykonane przez kompozytora w wymiarach znacznie większych, a więc łatwiejszych do dokładnego opracowania. I tu nie otrzymano jednak zbyt pomyślnych wyników. Kiedy los doświadczeń z dyskiem gramofonowym był już prawie przesądzony, zjawił się film dźwiękowy, który problem komponowania w formie gotowej do reprodukcji bez pośrednictwa wykonawcy znakomicie ułatwiał. Bowiern utrwalone przez komórkę fotoelektryczną na taśmie filmowej „obrazy dźwięków” mogą być na drodze fotograficznej powiększane i pomniejszana do dowolnych wymiarów. Wszystkie zatem zasadnicze trudności, jakie piętrzyła przed kompozytorem płyta gramofonowa, zmalały tu do minimum.

Pierwszym, który podjął eksperymenty z filmową taśmą dźwiękową, był E. A. Scholpo. Przebieg jego doświadczeń był następujący: po przeprowadzeniu dokładnych studiów nad fotograficznym obrazem różnych źródeł dźwięku rysował Scholpo znaki odpowiadające żądanym dźwiękom na papierze milimetrowym w znacznym powiększeniu. Znaki te następnie fotografował i kopiował w odpowiednim pomniejszeniu na brzeg taśmy filmowej. Wyniki były pomyślne — ale niezupełnie: nie udało się otrzymać tą drogą zamierzonej barwy dźwięku z całą ścisłością. Doświadczeniami wykonywanymi przez E. A. Scholpo wspólnie z Jerzym Rimski-Korsakowem (bratankiem słynnego kompozytora Mikołaja Rimski-Korsakowa) w Leninradzkim Instytucie Historii Sztuki zainteresował się oczywiście światowy przemysł filmowy, dla którego stwarzały one niezwykle korzystne perspektywy. Jak słyhać, wyniki osiągnane obecnie w laboratoriach filmowych są coraz pomyślniejsze i może już niedługo będziemy świadkami filmu, którego ilustrację muzyczną wykona nieistniejąca w rzeczywistości orkiestra.

Pragnienie uniezależnienia się od wykonawcy było także założeniem eksperymentów podejmowanych przez kompozytorów niemieckich Pawła Hindemita i Ernesta Tocha, o których wspominam tylko nawiasem, gdyż doniosłość tych doświadczeń w porównaniu z poprzednio omówionymi była niewielka. Komponowali oni mianowicie muzykę bezpośrednio na taśmy papierowe, płyty blaszane względnie walce różnych mechanizmów muzycznych, jak pianole, fonole, pozytywki itp. Eksperymenty te dały zupełnie zadowalające rezultaty.

Wdzięczniejszym polem dla popisu współczesnej techniki stało się drugie z kolei: interesujące nas tu zagadnienie, mianowicie poszukiwanie przez kompozytorów nowych barw dźwiękowych. I znowu musimy na chwilę zboczyć w dziedzinę historii muzyki. Kiedy w drugiej połowie XVIII wieku skład orkiestry symfonicznej ustalił się, przynajmniej w swych najważniejszych pozycjach, sztuka instrumentacyjna była jeszcze w zarodku. Kompozytorzy tych czasów, nie wyłączając „klasyków wiedeńskich”, instrumentują dość schematycznie. Sztuka instrumentacyjna, w znaczeniu poszukiwania w zespole orkiestrowym oryginalnych barw dźwiękowych, uzyskiwa-

nych przez zestawianie różnych — nieraz bardzo odległych w kolorycie instrumentów, zaczyna się właściwie dopiero w partyturach Héctora Berlioza (1803—1869). Od tego też czasu ilość instrumentów w partyturach orkiestrowych wzrasta, przy czym główne etapy rozwoju orkiestry współczesnej stanowią dzieła Wagnera i Ryszarda Straussa. Z ilościowym przyrostem idzie w parze przyrost jakościowy, zwłaszcza u kompozytorów uprawiających tak zwaną „muzykę programową”. Nieraz znajdujemy w ich partyturach bardzo oryginalne pod tym względem urozmaicenia. Tak np. Ryszard Strauss w „Symfonii alpejskiej” posługuje się maszyną do naśladowania szumu wiatru. Analogiczne zastosowanie ma instrument zaprojektowany przez Ignacego Paderewskiego dla jego Symfonii h-moll, który otrzymał nazwę: tonitruon. Niedawno zmarły kompozytor italski Ottorino Respighi użył w jednym ze swoich utworów programowych płyty gramofonowej, na której utrwalono głosy ptaków. Przykłady takich pozamuzycznych już środków orkiestrowych można by jeszcze znacznie pomnożyć. Dziś sztuka instrumentacyjna przeżywa swój prawdziwy rozkwit. W pogoni za nowymi efektami orkiestrowymi kompozytorzy gotowi są nieraz poświęcić wszystko, toteż dość częstym zjawiskiem w naszych czasach jest utwór symfoniczny świetnie zinstrumentowany, ale banalny w tematyce i nieudolny w formie. W każdym razie moment dla zasilenia repertuaru barw dźwiękowych nowymi instrumentami jest bardzo odpowiedni. Dopiero na tym tle zainteresowanie współczesnej techniki muzyką staje się zrozumiałe.

Zanim przejdziemy do właściwego tematu, tj. nowych instrumentów, poruszyć musimy ciekawe próby podjęte przez wspomnianych już muzyków niemieckich Hindemitha i Tocha, które łączą w sobie oba omawiane tu problemy. Obiektem ich doświadczeń była znowu płyta gramofonowa. Jak wiadomo wysokość dźwięków utrwalonych na płycie jest zależna od szybkości jej obrotów. Jeżeli płytę nagrąną dla normalnej szybkości 78 obrotów na minutę uruchomimy z szybkością np. 50 obrotów, wszystkie dźwięki zostaną proporcjonalnie obniżone (ilość drgań na sekundę fali głosowej maleje) i na odwrót, jeżeli ilość obrotów zwiększymy ponad normę, wszystkie dźwięki ulegną równomiernemu podwyższeniu (ilość drgań fali głosowej rośnie). Codzienny przykład tego prostego zjawiska z dziedziny akustyki daje nam niedostatecznie nakręcona sprężyna patefonu. Tę właściwość płyty wykorzystano dla uzyskania nowych barw z instrumentów powszechnie używanych. Dzięki niej możemy usłyszeć jakiś instrument w rejestrze nigdy przez niego nieosiąganym. A więc np. skrzypce zniżyć do rejestru kontrabas, a flet sprowadzić do niskich tonów fagotu i odwrotnie: tuby podnieść do wysokości trąbek, a kontrabas do rejestru skrzypcowego. Te same eksperymenty możemy robić oczywiście z głosem ludzkim: sopran obniżyć do skali basu, a tenor podwyższyć do rejestru sopranu itd. Zmiana szybkości obrotów płyty pozwala nam także zmieniać dowolnie rejestry, zachowując ściśle następstwo dźwięków w skali, a więc skrzypce w jakimś pasażu prowadzić coraz niżej aż do ostatnich dźwięków kontrabas, a np. głos sopranowy stopniowo podnosić do rejestru piccola. Ile niespodziewanych efektów można tym prostym sposobem wywołać, łatwo sobie wyobrazić. Wiele trudności sprawia tylko kombi-

nowanie w jednym utworze kilku dysków, aby uzyskać cały zespół tych oryginalnych barw dźwiękowych. Hindemith miał do dyspozycji w pracowni eksperymentalnej radiofonii niemieckiej aparat pozwalający na równoczesne uruchomienie z różną szybkością 25 płyt gramofonowych. Po odpowiednim wyregulowaniu obrotów poszczególnych talerzy całość nagrywano na jeden dysk syntetyczny, przy czym oczywiście można było w każdej chwili przerwać nagrywanie, aby szybkość obrotów poszczególnych płyt zmieniać zależnie od woli kompozytora. Repertuar niezwykle efektów można jeszcze powiększyć przez uruchomienie płyty w odwrotnym niż normalnie kierunku. Wtedy np. akord fortepianowy od cichego wybrzmiewania wzmagają się gwałtownie w uderzenie, po którym następuje pauza. Możliwości, jak widzimy, jest tutaj bardzo wiele. Eksperymenty zapoczątkowane przez Hindemitha i Tocha dały w rezultacie kilka wysoce interesujących dysków syntetycznych. Jaki będzie przyszły los tej „muzyki płyt gramofonowych”, trudno dziś przewidzieć. Podkreślić jeszcze należy, że doświadczenia te nie tylko wzbogaciły wydatnie skalę barw instrumentalnych i wokalnych, lecz także wskazały jeden ze sposobów, dzięki któremu kompozytor może się zupełnie uchronić od niepożądanego interpretowania swej kompozycji. Wykonawcy odegrali tu bowiem skromną rolę surowego materiału dźwiękowego, który kompozytor urabia zupełnie według własnej woli.

Nieskończonej ilości nowych barw dźwiękowych może nam dostarczyć także film dźwiękowy. W poprzednio opisanych eksperymentach z tej dziedziny był raczej zainteresowany producent filmowy, mający nadzieję większego zysku, jeżeli uda mu się film zilustrować muzyką, bez potrzeby zatrudniania kosztownej orkiestry. Natomiast nieudane doświadczenia dążące do otrzymania za pomocą rysunku głosów istniejących instrumentów, zaciekawiły kompozytorów, gdyż dawały w rezultacie nowe barwy dźwiękowe, jakich nie możemy uzyskać na żadnym ze znanych instrumentów. Stąd prosty i uzasadniony wniosek, że kiedy i jedna i druga strona zagadnienia „rysowanej muzyki” pomyślnie rozwiązana i przygotowana do eksploatacji, film dźwiękowy będzie najwszechstronniejszym instrumentem. W nim wreszcie ziści się owe „omnitionum”, o którym marzyli średniowieczni muzycy.

O ile wszystkie poprzednio omówione zdobycze muzyki mechanicznej znajdują się jeszcze w stadium eksperymentów, o tyle instrumenty, których celem jest wzbogacenie współczesnej muzyki nowymi barwami dźwiękowymi, przybrały już konkretne kształty, a niektóre z nich dojrzały nawet do produkcji seryjnej i znajdują się w obiegu handlowym. Do wytwarzania dźwięków zaprzęgnięta technika współczesną potęgę — elektryczność. Energii, która dotąd dostarczała nam światła i ciepła, poruszała maszyny, ułatwiała szereg czynności codziennych, pozwalała przenosić mowę ludzką i dźwięki na olbrzymie odległości, kazał geniusz ludzki śpiewać. Okazało się, że i w tej dziedzinie potrafiła elektryczność spełnić swoje zadanie bez zarzutu. Znane dotychczas instrumenty elektryczne możemy podzielić na dwie grupy. Pierwszą z nich stanowią instrumenty elektro-mechaniczne, w których dźwięk powstaje na zwykłej drodze mechanicznej (np. przez uderzenie struny, jak w zwykłym fortepianie), a dopiero potem zostaje przetworzony elektrycznie w pożądaną barwę dźwię-

kową. Do drugiej grupy należą właściwie instrumenty elektryczne, w których dźwięk od razu zostaje wytworzony przez energię elektryczną. Zanim przejdziemy do opisu poszczególnych instrumentów, musimy przynajmniej w paru słowach zapoznać się z zasadami ich budowy.

Dźwięk — pamiętamy to z akustyki — jest zjawiskiem złożonym z tonu zasadniczego i szeregu tzw. tonów górnych, które decydują o jego barwie. Ze zmianą ilości tonów górnych i ich siły zmienia się barwa dźwięku. Ponieważ wszystkie, nawet najbardziej skomplikowane drgania źródła dźwięku dadzą się odtworzyć na drodze elektrycznej przez drgania prądu zmiennego, zatem jeżeli przeniesiemy te drgania na urządzenie głośnikowe, otrzymamy falę głosową identyczną z falą wywołaną przez takie źródło dźwięku, jak fortepian, skrzypce, trąbkę itp. Ilość drgań źródła dźwięku jest oczywiście równa częstotliwości drgań prądu zmiennego, czyli z punktu widzenia fizyki jest rzeczą obojętną, czy częstotliwość będzie regulowana przez źródło dźwięku, jak w instrumentach elektromechanicznych, czy też wzbudzana w generatorze, jak to ma miejsce we właściwych instrumentach elektrycznych. Sprawa ta nie jest natomiast obojętna, jeżeli chodzi o stronę artystyczną. Instrumenty elektromechaniczne, w przeciwieństwie do elektrycznych, zapewniają wykonawcy w znacznym stopniu wpływ na jakość wydobywanego z nich dźwięku. A więc różnice w wykonywaniu tego samego utworu mogą być na tych instrumentach znaczne, niemal tak duże jak na fortepianie, w zależności od tego, czy na nim gra początkujący uczeń, czy Paderewski czy Cortot. Natomiast na instrumencie elektrycznym różnice te będą minimalne. Tu wykonawca w drobnym tylko stopniu będzie mógł zaznaczyć swoją indywidualność.

Najwybitniejszymi przedstawicielami grupy instrumentów elektromechanicznych są: Elektrochord i Neo-Bechstein. Elektrochord, skonstruowany przez Vierlinga, posiada klawiaturę i struny normalnego fortepianu. Drgania wywołane uderzeniem klawisza w strunę zostają przeniesione drogą elektrostatyczną do odbiorników, rozmieszczonych na całej długości każdej struny. Odbiorniki te zależnie od woli grającego przejmują i wzmacniają pewne wybrane tony górne, dzięki czemu zabarwienie dźwięku może ulegać dowolnej zmianie. Możliwości są tu bardzo duże. Na przykład przez włączenie specjalnego „sita elektrycznego” można odciąć ton zasadniczy i dopuścić do głosu tylko tony górne, i naodwrot: wyeliminować zupełnie tony górne i pozwolić zabrzmieć odbarwionemu tonowi zasadniczemu. Dynamika może być na Elektrochordzie uzależniona albo od siły uderzenia grającego, albo od specjalnego regulatora elektrycznego.

Neo-Bechstein, zbudowany przez Neirsta i wytwarzany dziś seryjnie, przypomina zupełnie Elektrochord. Różnica polega tylko na sposobie przejmowania drgań struny, którego tu dokonuje się na drodze elektromagnetycznej. W handlu spotykamy ten instrument zawsze w połączeniu z gramofonem i radioodbiernikiem. Mniej znanym instrumentem tej grupy jest Poly-Rythmophon zbudowany przez Amerykanina Henryka Cowella. Tutaj prąd zmienny zostaje wzbudzony promieniem światła, padającym poprzez otwory dwóch wirujących tarcz na komórkę fotoelek-

tryczną. Grający ma do dyspozycji dwa manualy, z których jeden reguluje wysokość, a drugi następstwo rytmiczne dźwięków. Dzięki obracającym się tarczom, można każdy dźwięk przerywać dowolną ilość razy, a więc zarówno dwa razy, jak i dwadzieścia razy na sekundę, co stwarza możliwości wywoływania bardzo specjalnych efektów. Skomplikowany ten instrument przeznaczyl wykonawca do użytku orkiestr tanecznych.

Grupa instrumentów ściśle elektrycznych jest bardziej obfita. Sferofon Jörga Magera posiada dla każdej ze swoich trzech klawiatur jeden generator. Dzięki temu na danej klawiaturze można grać tylko jednogłosowo. Klawisze poruszają zespół kondensatorów, zmieniających częstotliwość drgań generatora, a co za tym idzie i wysokość dźwięku. W przeciwieństwie do tego instrumentu, posiadają trzyklawiaturowe organy Giveleta i Coupleux dla każdego klawisza osobny generator. Umożliwia to grę wielogłosową przy pomocy jednej tylko klawiatury. Trautonium, zbudowane przez inżyniera Trautweina, posiada także jeden kondensator dla swojego manualu, który tu stanowi nie klawiatura, lecz napięty drut stalowy. Przez naciśnięcie palcem drutu otrzymujemy w generatorze prąd o częstotliwości odpowiadającej danemu miejscu na manuale, przy czym im silniej naciskamy palcem, tym wywołany dźwięk jest głośniejszy. Różni się trautonium od poprzednio opisanych instrumentów tym, że umożliwia grę glissando i vibrato, jak na instrumencie strunowym. Repertuar barw dźwiękowych trautonium jest bardzo obfity. Można na nim uzyskać dźwięk skrzypiec, trąbki, fletu itp. Z powodzeniem zastąpi nam trautonium w zespole orkiestrowym brakujące instrumenty. W instrumencie Theremina uzyskujemy zmianę wysokości dźwięku przez oddalanie ręki od pręta metalowego. Jest to jednogłosowy instrument nadający się szczególnie do wykonywania melodii w tempie powolnym. Z innych instrumentów elektrycznych tej grupy wymienimy już tylko: organy elektryczne Kocha i Vierlinga, instrument Djunkowskiego, Heltion oraz instrument Martenota nazwany „Les Ondes Martenot”. Wszystkie te instrumenty znalazły na razie niewielkie zastosowanie. Jedynym, o ile mi wiadomo, kompozytorem, który stworzył poważniejszy utwór dla instrumentu elektrycznego, był wspomniany już kilkakrotnie Paweł Hindemith. Napisał on wykonywany od czasu do czasu w Niemczech „Koncert na trautonium z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej”.

Jak widzimy, atak techniki na muzykę odbywa się na bardzo szerokim froncie. Przyszłość okaże, w jakim stopniu opisane tu zabiegi techniczne i aparaty muzyczne zaważą na dalszym rozwoju muzyki. Jeżeli konserwatyzm muzyczny nie wytrzyma naporu techniki, wygląd pracowni kompozytorskiej ulegnie radykalnej zmianie. Dziś bywa to ustronny pokój z fortepianem i stosami nut. W przyszłości pracownia kompozytorska zapewne niczym nie będzie się różniła od laboratorium elektrotechnicznego. Znajdziemy w niej bowiem tablicę rozdzielczą, dynamomaszynę, generatory prądu zmiennego, filmową aparaturę dźwiękową i z pewnością wiele innych urządzeń, którymi technika jeszcze obdarzy muzykę.



## Z ŻYCIA MUZYCZNEGO SZKÓŁ W POLSCE

## CHORZÓW

Dnia 11 i 12 czerwca zorganizowano „święto pieśni”. Imprezę rozpoczęto wieczorem na udekorowanym placu obok hali targowej. Gdy zapłonęło ognisko, wielki zespół młodocianych śpiewaków, liczący około 7.000 członków, wykonał z towarzyszeniem orkiestry wojskowej chorzowskiego pułku pod dyrekcją p. Wład. Nigrina trzy pieśni: F. Nowowiejskiego „O polski kraju święty”, „Marsz ks. Józefa” i „Myśmy przyszłością narodu”. Koncerty chórów poszczególnych szkół odbyły się w trzech punktach miasta w dniu następnym. Każdy chór śpiewał 2—3 pieśni. Zakończeniem święta była wieczornica, jaka się odbyła w sali „Domu Ludowego”, a złożyły się na nią występy chóralskie i inscenizacje pieśni.

\* \*

Koło Muzyczne przy Poństwowy Gimnazjum im. Odrowążów urządziło dnia 7 kwietnia br. koncert. Orkiestra wykonała utwory: Glucka, Schuberta, Chopina, Paderewskiego i in., zaś soliści: skrzypek utwory Corelli’ego i Kreislera, pianista Chopina i Szymanowskiego.

\* \*

Ognisko metodyczne szkół średnich ogólnokształcących wykazało się w ubiegłym roku szkolnym dużą żywotnością.

Z prac Ogniska należy wymienić stworzenie zespołów muzycznych, złożonych z profesorów i słuchaczy Śląskiego Konserwatorium Muzycznego w Katowicach. Zespoły te, zamawiane za pośrednictwem Ogniska przez dyrekcje szkół, wykonały audycje muzyczne w gimnazjach. Niezależnie od tego kierownictwo Ogniska zorganizowało dwie audycje muzyczne dla liceów ogólnokształcących i pedagogicznych Katowic, Chorzowa, Tarnowskich Gór, Pszczyny, Mysłowic i Mikołowa.

Audycja w dniu 5 lutego b. r. obejmowała fragmenty dzieł Haydna, Mozarta, Beethovena i Glucka w wykonaniu orkiestry symfonicznej Towarzystwa Muzycznego w Katowicach pod dyrekcją prof. W. Smyka. Prelekcję wygłosił instruktor p. L. Janicki.

W audycji dnia 14 maja usłyszała młodzież muzykę polską (Moniuszko, Wieniawski, Noskowski i in.) w wykonaniu wspomnianej orkiestry. Objasniał prof. A. Markiel. Obie audycje odbyły się w auli Śl. Zakładów Technicznych w Katowicach.

Urządzono też 2 konferencje nauczycieli muzyki woj. śl. (w listopadzie 1937 i w kwietniu 1938 r.), poświęcone sprawom nauczania muzyki w szkołach średnich ogólnokształcących, organizacji pracy nauczycieli, audycjom i lekcjom przykładowym.

Dzięki utworzeniu pracowni i biblioteki muzycznej, nauczycielstwo mogło korzystać z wypożyczalni nut, czasopism, podręczników, płyt gramofonowych i różnych materiałów do audycji muzycznych.

## KATOWICE

Ważnym i radosnym wydarzeniem w życiu nauczycielstwa polskiego na odcinku jego kultury muzycznej było zdobycie przez Męski Chór Nauczycielski przy Instytucie Pedagogicznym, który powstał z inicjatywy dyr. Czernichowskiego, I nagrody w konkursie chórów regionalnych, zorganizowanym przez Polskie Radio.

## KRAKÓW

28 i 29 maja odbył się okręgowy zjazd gimnazjalnych orkiestr dętych, salonowych i symfonicznych w Krakowie celem wzbudzenia większego zamiłowania do muzyki instrumentalnej wśród młodzieży. Zjazd zakończył się festynem muzycznym w parku miejskim na Podgórzu i koncertem w lokalu YMKI. Z orkiestr dętych wyróżniła się orkiestra Państw. Gimn. w Brzesku, z salonowych: orkiestra Państw. Gimn. w Dąbrowie Górniczej, z symfonicznych: orkiestra Państw. Gimn. im. Sienkiewicza w Częstochowie.

## ŁÓDŹ

Na terenie Łodzi zorganizowano w bieżącym roku szkolnym dla uczniów klas licealnych zbiorowe audycje muzyczne (raz w miesiącu). Wykonawcami programów audycji są soliści łódzcy i warszawscy, oraz orkiestra filharmoniczna. Audycje te są na poziomie artystycznym. W gimnazjach nauczyciele muzyki, urządzają audycje przy pomocy sił miejscowych. Wielką przeszkodą dla audycji jest brak należytych fortepianów. Młodzież szkolna uczęszcza również na koncerty mistrzowskie, lecz rzadko, ze względu na wysokie ceny biletów wstępu. Uczniowie na ogół niechętnie biorą udział w zespołach chóralnych i orkiestrowych i w ogóle mało interesują się muzyką. Da się wytłumaczyć tym, co nazywamy „duchem epoki”: mianowicie pochłania ich przede wszystkim sport i szaf rekordu. Po wtóre śpiew jako nadobowiązkowy, jest ignorowany nie tylko przez uczniów i ich rodziców, ale nawet nauczycieli innych przedmiotów.

## POZNAŃ

2 maja 1938 r. odbyło się w auli U. P. szkolne Święto Pieśni w wykonaniu chórów prywatnych szkół średnich m. Poznania. Wykonano utwory: Szopskiego, Zeleńskiego, Galla, Wiechowicza, Rutkowskiego, Konopaska, Obsta, Nowowiejskiego, Moniuszki, Hławiczki, Dieslera, Kazury, Kotarbińskiego, Miklakiewicza. Dyrygowali: M. Sobieski, Thomasówna, H. Szulcówna, K. Broniewski, S. Harde-rowa, J. Sobieska.

22 maja odbyło się, staraniem Ogniska Śpiewu przy Inspektoracie Szkół powsz., „Święto Pieśni”. Wzorem lat ubiegłych wybrano i w tym roku (ze względu na warunki akustyczne) Halę Reprezentacyjną Targów Poznańskich. Brało udział 38 chórów szkolnych, które były zgrupowane w 6 zespołach, mniej więcej po 600 dzieci. Każdy zespół śpiewał 3 pieśni w opracowaniu 3 głos. Przeważały opracowania Mayznera i Hławiczki. Prócz tego 3 zespoły pierwsze odśpiewały Hymn Państwowy, a 3 zespoły z drugiej części pod kierunkiem Janusza Nowaka z towarzyszeniem orkiestry wojskowej „Niech orły w górze płyną” Kotarbińskiego. Poziom był zupełnie dobry. 3 pieśni zostały nagrane na taśmę dźwiękową — z tych najlepiej wypadła: „Niech orły w górze płyną”.

Zbliża się chwila realizacji jednolitego śpiewnika dla szkół powszechnych Kuratorium Poznańskiego. Sprawa ta była już wielokrotnie omawiana na zjazdach i konferencjach i jest nauczycielstwu Ziemi Zachodnich bardzo bliska. Projekt ogólny, wysunięty przez Ognisko Śpiewu i Stowarzyszenie Nauczycieli Śpiewu jest w rękach Kuratorium.

Dnia 9 czerwca b. r. w Gimnazjum SS. Urszulanek zorganizowany został koncert szkolny, którego wykonawczyniami były wyłącznie uczennice Gimnazjum. Na część instrumentalną koncertu złożyły się utwory fortepianowe, począwszy od najłatwiejszych, mianowicie paru numerów ze Szkoły Różyckiego na dwie i cztery ręce w wykonaniu uczennic klas I i II, poprzez sonatiny Haydna, Beethovena

w opracowaniu Michałowskiego, Nokturn J. Fielda, Kinderscenen Schumanna do Ballady As-dur Chopina (w wykonaniu wybitnie zdolnej uczennicy kl. I Lic.). W części wokalne wystąpił Chór Szkolny, wykonując: Do gór, chór górali z op. „Janek” Żeleńskiego, Kaczor, kołysanka mazurska Mayznera, Powrót bociana, mel. lud. w opr. P. Maszyńskiego, Niech orły górą płyną M. Kotarbińskiego, oraz wystawiono w całości scenę I z II aktu „Straszego Dworu” St. Moniuszki (dziewczeta przy krosnach). Wszystkie numery programu łączone były lekko ujętymi, króciutkimi objaśnieniami, przez co audycja nabrała charakteru dydaktycznego.

W bieżącym roku szkoły powszechne były przeszło 10 razy reprezentowane w programie Radia Poznańskiego. Śpiewały chóry poszczególnych szkół i chór międzyszkolny, którego kierownikiem jest kol. Duczmal.

## PUCK

Z okazji „Tygodnia Szkoły Powszechnej” odbyła się akademie dla dzieci i dorosłych z występem chóru szkolnego i inscenizacją. Również występował chór szkolny z inscenizacją w akademii II Listopada, w akademii z okazji imienin Pana Prezydenta, 10 lutego w akademii z okazji odzyskania dostępu do morza, w akademii żałobnej w rocznicę śmierci Marszałka Piłsudskiego, w „Dniu Matki”.

Przez cały rok szkolny, na szkolnych Mszach św., wszystkie śpiewały chórem pieśni (unison) nowych kompozytorów kościelnych, nie omijając starych, polskich pieśni kościelnych.

## TARNÓW

W dniu 12 czerwca b. r. odbyło się staraniem tarnowskich szkół powszechnych „Święto pieśni”. 1500 dzieci od kl. V—VII odśpiewało jednogłoso z towarzyszeniem orkiestry wojskowej 16 p. p. Nowowiejskiego: „O polski kraju święty”, Moniuszki: „Przylecieli sokołowie”, Noskowskiego: „Taniec”, Maszyńskiego: „O Krakowie”, Kurpińskiego: „Polonez” mel. lud. Czemu nie orzesz Jasięku”, oraz „I Brygadę” i „Hymn państwowy”. Dyrygował Piotr Słoniewski. Poza tym uczennice szkoły im. Konopnickiej odtańczyły poloneza, krakowiaka i tańce śląskie, szk. Hofmanowej wykonały inscenizacje „Gaik” i „W naszej wiosce”.

Mimo imprez urządzanych w tym dniu w różnych punktach miasta, „Święto pieśni” zgromadziło bardzo liczną publiczność, która oklaskami nagrodziła wspólny wysiłek szkół, dając tym samym zachętę do urządzenia podobnych uroczystości w latach następnych.

Chór szk. im. Brodzińskiego wziął udział w koncercie urządzonym z okazji Tygodnia L.O.P.P. wykonując szereg pieśni ludowych. Dyrygował Piotr Słoniewski.

## WARSZAWA

Piękną dowód racjonalnego krzewienia umuzykalnienia drogą ruchową dała utalentowana pedagogiczka M. Tańska-Jezińska, kierowniczką ćwiczeń muzyczno-tanecznych w szkole powsz. nr 41. P. Tańska-Jezińska, absolwentka szkoły Mieczysławskiej i uzupełniwszy swe studia w Hellerau pod Dreznem, w Laxenburg pod Wiedniem i w szeregu szkół niemieckich, opiera krzewioną przez siebie kulturę ruchu na muzyce, zarazem zaś przez nią dąży do umuzykalnienia. Wyniki, jakie zdołała osiągnąć są bardzo dobre. Ujawniły się w 19 ruchowych obrazkach muzycznych, wykonanych ze sprawnością przez małe dziewczątka.

## WEJHEROWO

Przy Państw. gimn. męskim istnieją orkiestra smyczkowa i chór męski od dwóch lat. W ciągu roku szkolnego chór i orkiestra występowały równocześnie

podczas wszystkich uroczystości szkolnych i państwowych. W programie była muzyka: polska — ludowa, żołnierska, religijna oraz muzyka obca.

Urządzono 4 audycje dla szkół średnich. Wykonawcami byli: pp. Roesnerowa, Wojciechowska, Niemczyk, Bender — muzyka: polska, niemiecka, włoska, hiszpańska. Dnia 8 maja odbył się koncert na rzecz P. B. K. Wykonawcy: pp. Roesnerowa, Roesner i Antoniak. Program zawierał utwory: H. Wieniawskiego, J. G. Walthera, J. S. Bacha, F. Chopina, I. J. Paderewskiego, E. Młynarskiego, A. Zarzyckiego.

Natomiast z wielką przykrością trzeba zanotować (por. Gazetę Morską nr 121 z dnia 27.V.38 r.), że „Kółko Dramatyczne przy Samorządzie Uczniowskim Państw. Liceum i Gimnazjum im. króla Sobieskiego urządziło wielką rewję p. t. „Wejherowo na różowo”. Na program złożyły się: chór rewelersów (!), orkiestra jazzowa (!) itd.

## WŁOCŁAWEK

Rok szkolny 1937-1938 w Państw. Gimnazjum minął pod hasłem muzyki ludowej. Przygotowano wieczór pieśni ludowej p. t. „Naokoło Polski”. Udział brali: połączone chóry gimn. męskiego i żeńskiego, orkiestra symfoniczna i kapela ludowa. Część programu (okolicznościowa kantata ze słowami i muzyką Jana Drzewieckiego) powtórzona została przez rozgłośnię Toruńską na uroczystości przyłączenia powiatu do woj. pomorskiego. Odbył się wieczór „rumuński”, na którym śpiewał chór gimn. żeńskiego pieśni ludowe i narodowe rumuńskie. Życie muzyczne koncentrowało się przeważnie w gimn. państw. żeńskim im. M. Konopnickiej. Stażaniem dyr. tegoż gimn. został zakupiony w tym roku fortepian koncertowy firmy Fibiger w Kaliszu. W ostatnim czasie zawiązało się „Koło Miłośników Muzyki” pod kierownictwem dyr. Zofii Degeń-Ślusarskiej.

## AUDYCJE MUZYCZNE W SZKOLE

Ministerstwo W. R. i O. P. ustaliło program audycji muzycznych dla gimnazjów na okres czteroletni, dla liceów — na okres dwuletni. Program ten jest ramowy, zaś swoboda wypełnienia programów szczegółowych nie uchyla obowiązku zorganizowania przez szkołę ośmiu audycji rocznie.

Przeciwnie, obowiązek ten zaznaczony jest dobitnie w okólniku, ogłoszonym w Dzienniku Urzędowym Ministerstwa nr 8/1938 r., przy czym polecone zostało umieszczenie audycji w normalnym planie pracy szkolnej.

W razie trudności w organizowaniu audycji „żywej” muzyki, z pomocą przyjąć mają szkołom audycje radiowe, dostosowane ogólnie do programu, który się przedstawia jak następuje:

### I. Gimnazjum (oraz równorzędne szkoły zawodowe i seminaria dla wychowawczyń przedszkoli).

Rok 1938/39. — Sylwetki kompozytorów na tle epoki.

1. Moniuszko 2. Schubert i Schumann. 3. Chopin (polonez, mazurki, walce).
4. Beethoven. 5. Mozart. 6. Chopin (ballada, kołysanka, etiuda). 7. Bach i Haendel.
8. Chopin (scherzo, preludia, nokturny).

Rok 1939/40. — Rodzaje muzyki (jej charakter, przeznaczenie, środki wykonawcze).

1. Ludowa. 2. Taneczna. 3. Operowa. 4. Chóralna. 5. Solowa. 6. Religijna. 7. Kameralna. 8. Symfoniczna.

Rok 1940/41. — Muzyka różnych narodów.

1. Polska przed „Młodą Polską”. 2. Niemiecka. 3. Włoska. 4. Francuska. 5. Skandynawska i węgierska. 6. Rosyjska. 7. Hiszpańska i czeska. 8. Polska od „Młodej Polski”.

Rok 1941/42. — Główne epoki muzyczne do czasów dzisiejszych od XVI w.

1. XX wiek. 2. Wagner i weryzm. 3. 2 połowa XIX w. 4. Moniuszko, Zarębski, Wieniawski. 5. Chopin. 6. Romantycy (1 połowa XIX w.). 7. Klasycy wiedeńscy (koniec XVIII w. i początek XIX w.). 8. Dawni klasycy (koniec XVII w. i 1 połowa XVIII w.).

## II. Liceum (oraz licea pedagogiczne i zawodowe).

Rok 1938/39. — Problemy formy i treści w muzyce.

1. Homofonia i polifonia. 2. Pierwiastki narodowe w muzyce. 3. Muzyka religijna i świecka. 4. Muzyka programowa i absolutna. 5. Klasycyzm i romantyzm. 6. Postęp w szukaniu nowych środków wypowiedzenia się muzycznego. 7. Muzyka „poważna” i „lekka”. 8. Muzyka żywa i mechaniczna.

Rok 1939/40. — Formy muzyczne i ich rozwój.

1. Pieśń (zwrotkowa i deklamacyjna, forma pieśni w muzyce instrumentalnej). 2. Suita, sonata, koncert w epoce przedklasycznej. 3. Rondo. 4. Wariacje. 5. Sonata (koncert, symfonia) — forma klasyczna. 6. Formy polifoniczne. 7. Fantazja, poemat symfoniczny i inne swobodne formy. 8. Opera i oratorium.

Radiowe audycje muzyczne obliczone są na jeden rok i odbywają się dwa razy na miesiąc dla gimnazjów — w pierwszy i trzeci poniedziałek miesiąca od godz. 13 min. 30 do godz. 14. Dzielą się na dwa cykle. Cykl A — (pierwsze poniedziałki) obowiązkowy jest dla tych szkół, które z jakichkolwiek względów nie mogą zorganizować żadnych lub niektórych audycji muzyki żywej. Cykl ten posiada program analogiczny do programu dla gimnazjów na rok 1938/39 (bez Schumanna, z powodu krótszego czasu audycji radiowej).

Cykl B, stanowiący uzupełnienie cyklu A jest następujący:

17/X J. S. Bach, 21/XI Haydn, 19/XII Moniuszko, 23/I Chopin (znaczenie w muzyce europejskiej), 20/II Liszt, 20/III Verdi, 17/IV Grieg, 15/V Karłowicz.

Audycje radiowe dla liceów różnią się programowo od audycji „żywych”. Ułożone są w dwóch cyklach — A odbywają się w drugi poniedziałek każdego miesiąca od godz. 13 min. 30 do godz. 14 i mają następujące tematy: 10/X Monodia (śpiew gregoriański, homofonia i polifonia), 14/XI Pieśń ludowa i artystyczna, 12/XII Oratorium, 16/I Muzyka absolutna i programowa, 13/II Symfonia klasyczna, 13/III Barwa w muzyce, 8/V Muzyka „poważna” i „lekka”.

Cykl B (audycje uzupełniające cykl A): 24/X Rytm, 28/XI Melodia (w śpiewie, w muzyce instrumentalnej; ludowa i artystyczna; dawna i współczesna), 30/I Suita,

27/II Opera, 27/III Uwertura koncertowa, 24/IV Zespół kameralny i orkiestra klasyczna, 22/V Orkiestra współczesna.

Audycje cyklu A dla gimnazjów i cyklu B dla liceów nadawane będą z Warszawy i opracowane będą przez kol. T. Mayznera, audycje cyklu B dla gimnazjów nadawać będzie Lwów w opracowaniu prof. J. Kołaczkowskiego i audycje cyklu A dla liceów nada Wilno w opracowaniu prof. T. Szeligowskiego. Praktyka wykazała, że przy jednoczesnym programie „żywych” audycji muzycznych, powtarzających się z roku na rok bez zmian, mimo że struktura jego było ramowa i że wypełniany mógł być w szczegółach swoich dowolnie wybranym przez organizatorów materiałem muzycznym, przejawiała się stale tendencja do powtarzania zarówno utworów, jak też i objaśnień. Obecnie zastosowana struktura (gimnazja — 4-letni program, licea — 2-letni) daje większe gwarancje urozmaicenia programów i usuwa sugestie powtarzania się treści objaśnień słownych.

Pewne pomieszanie pojęć o formach muzycznych (np. muzyka ludowa i muzyka taneczna w programie na rok 1939/40 dla gimnazjów) razi oczywiście z punktu widzenia systematyki muzycznej, ale za to daje gwarancje zróżnicowania tematycznego zarówno w materiale muzycznym programu szczegółowego, jak też w podawaniu słuchaczom tego materiału (w objaśnieniach utworów).

Przy sposobności wypada uświadomić sobie, że audycje są jedyną postacią obowiązkowego „podawania” muzyki młodzieży gimnazjalnej i licealnej, że nauka śpiewu, jako przedmiotu obowiązkowego nie może jeszcze niestety być w bieżącym roku realizowana, mimo pewnych nadziei, jakie w tym względzie były czynione; że wobec tego audycje muszą być w szkołach tak postawione, żeby chociaż pragnienie muzyki zbudziło wśród młodzieży. Radio niewątpliwie umuzykalnia, mimo wszystkie zarzuty skierowane przeciwko programowi muzycznemu słusznie, czy niesłusznie. Radio wychowuje odbiorców muzyki, ale przynajmniej to otwarcie, czyni straszliwe spustoszenie wśród amatorów wykonawców muzyki. Niedługo możemy dojść do tego, że uprawiać muzykę praktycznie będą te tylko jednostki, czy zespoły, które mają w radio wystąpić... Jeżeli więc jedynym obowiązkowym środkiem umuzykalnienia jest dziś w szkole średniej słuchanie audycji, to zorganizujemy należycie choćby ten paliatyw w dziedzinie wychowania muzycznego.

Szczegółowe informacje, dotyczące audycji muzycznych dla szkół powszechnych ogłoszone są w specjalnym wydawnictwie Polskiego Radia — Radio w Szkole. Znajdujemy tam kalendarz audycji na cały rok szkolny, przy czym nowością są urozmaicone recytacjami audycje „w takt muzyki”. Z założenia swego mają one służyć zamaskowanej, w najłatwiejszej formie podanej dydaktyce muzycznej i ograniczają się w tej dziedzinie do zaznajomienia młodych słuchaczy przede wszystkim z rytmem tańców polskich. Z uwagi na charakter próby, jaki cechuje te audycje, ze wszech miar byłoby wskazane jak najpowszechniejsze wypowiedzenie opinii kolegów o tych audycjach pod adresem redakcji „Śpiew w Szkole”, lub dyrekcji muzycznej P. R. Warszawa, ul. Zielna 24.

T. Mayzner

## Z POLSKIEGO RADIA

Z początkiem roku szkolnego Polskie Radio rozpoczęło również nowy rok pracy w dziedzinie radiofonii szkolnej. Codziennie nadawane będą dwie audycje: poranna od 8 do 8.10 i południowa od 11.00 do 11.15 lub do 11.25.

Polskie Radio, chcąc ułatwić nauczycielstwu jak najlepsze wykorzystanie audycji, rozesłało do nauczycieli szkół powszechnych specjalną broszurę, zawierającą dokładny program audycji na cały rok szkolny, które zostały ułożone nie tylko według działów, ale również według wieku dzieci. Broszura zawiera również teksty piosenek dla dzieci młodszych, które to piosenki nadawane są przez radio w audycjach szkolnych, co ułatwi znacznie naukę śpiewu przez radio.

## Z SEKCJI IM. ST. MONIUSZKI

W dniu 3.VI b. r. odbyło się doroczne Walne Zebranie Sekcji im. S. Moniuszki W. T. M. Dokonano na nim wyboru Zarządu Sekcji, który ukonstytuował się w osobach: prezes Marian Mrozowski, panie Lucyna Robowska, Stanisława Maszyńska, mgr Hanna Rudnicka-Kruszewska oraz panowie mec. Adolf Jagowd i Stanisław Moniuszko.

Sekcja, jak wiadomo, pracuje nad pogłębianiem kultu dla Stanisława Moniuszki. Celowi temu służą m. in. wydawnictwa dzieł Moniuszki. Ostatnio wydała Sekcja Uwerturę z opery „Halka” (partytura i głosy), Uwerturę „Bajka” (partytura i głosy), Mazura z opery „Straszny Dwór” (partytura). Przygotowuje teraz Sekcja wydanie głosów ze „Strasznego Dworu”.

Sekcja zbiera i opiekuje się w ramach Towarzystwa Muzycznego wszelkimi autografami i pamiątkami po Stanisławie Moniuszce. Zbiory Sekcji stale powiększają się. Ostatnio złożyli Sekcji dary Prezydent m. Warszawy St. Starzyński, prof. F. Starczewski, p. Halina Sobotowska i inni. Toteż zbiory Sekcji stanowią podstawę do badań nad życiem i twórczością Moniuszki. Korzystali z nich monografiści Moniuszki, w Sekcji zbierali informacje inscenarzyści oper zagranicznych, wprowadzając na sceny „Halke”. Sekcja niejednokrotnie wypożyczała muzykom polskim i zagranicznym wyczerpane utwory St. Moniuszki, przyczyniając się w ten sposób do rozpowszechnienia dzieł Moniuszki.

Jednym z obecnych starań Sekcji jest postawienie pomnika St. Moniuszki w Warszawie. Na ostatnim Walnym Zebraniu uchwalono powołać do życia Komitet Honorowy i Wykonawczy Budowy Pomnika St. Moniuszki w Warszawie, które jest jedynym w Polsce większym miastem nie posiadającym dotąd pomnika Moniuszki. W jesieni przystąpi Sekcja do zorganizowania Komitetu. Dotychczas zebrała już Sekcja 17.000 zł na pomnik, które wpłynęły przeważnie z drobnych ofiar tych, którym pamięć Moniuszki jest droga.

## PRZEGLĄD CZASOPISM ZAGRANICZNYCH

### ZAGADNIENIE STOPNI Z MUZYKI

Uwaga Redakcji: Niniejszy artykuł zamieszczamy w tłumaczeniu w całości, ze względu na ciekawą koncepcję testów muzykalności. Do sprawy stopni zasadniczo odnieść się można negatywnie. Traktujemy więc tę sprawę jako całkowicie indywidualną opinię autorki.

Trudnym zadaniem dla każdego sumiennego nauczyciela jest postawienie stopni z muzyki. Dużo łatwiej jest to zrobić nauczycielowi każdego innego przedmiotu,

może się bowiem przekonać o wiedzy ucznia, a więc opiera swój sąd na uchwytnych pojęciach. W nauce muzyki specjalną trudność stanowią rozmaite formy muzykalności. To, co nazywamy muzykalnością składa się z różnych uzdolnień. Można wyróżnić w nich kilka punktów:

1. Łatwość uchwycenia melodii.
2. Łatwość powtórzenia.
3. Poczucie rytmu.
4. Twórczość muzyczna.
5. Smak muzyczny i inne.

Istnienie jednego czynnika nie wyłącza braku innego, tak jak brak kilku rysów nie dowodzi jeszcze braku muzykalności. Tak np. dziecko z bardzo złym głosem może być twórcze muzycznie, albo dziecko ze złym słuchem może być utalentowane rytmicznie.

Przy stawianiu oceny nauczyciel musi wziąć pod uwagę wszystkie te czynniki, nie stawiając jej zbyt śpiesznie pod wrażeniem jakiegoś dominującego rysu czy też jego braku. Nie może też nauczyciel stawiać stopnia z muzyki tylko na podstawie opanowanego przez ucznia repertuaru szkolnego.

Autorka artykułu robiła próby muzykalności dzieci, których celem było oparcie stopnia z muzyki na mocnych fundamentach. Zestawiła 6 grup zadań i według stopnia trudności, jaki sprawiało dziecku rozwiązanie danego zadania, przydzielała je do odpowiedniej grupy.

- I.
  1. Natychmiastowe powtórzenie nieznannej przed tym melodii.
  2. Dokończenie jakiegoś urywka melodii do pełnej frazy.
  3. Samodzielne utrzymanie głosu w kanonie.
  4. Czystość intonacji w śpiewie.
  5. Rytmiczna pewność.
- II.
  1. Powtórzenie melodii nieznannej po kilkakrotnym zaśpiewaniu jej przez nauczyciela.
  2. Samodzielne śpiewanie jednego głosu w wielogłosowej pieśni.
  3. Czystość intonacji w śpiewie.
  4. Pewność rytmiczna.
- III.
  1. Zaśpiewanie pieśni po dłuższym ćwiczeniu.
  2. Łatwość śpiewania zbiorowego.
  3. Czystość intonacji.
  4. Pewność rytmiczna.
- IV.
  1. i 2. jak w grupie III.
  3. Niezdolność do czystej intonacji w śpiewie samodzielnym.
  4. Pewność rytmiczna.
- V.
  1. Niezdolność do czystej intonacji nawet w zespole.
  2. Pewność rytmiczna.
- VI.
  1. jak w grupie V.
  2. rytmiczna niepewność.

W tym zestawieniu są wzięte pod uwagę następujące objawy muzykalności: a) słuch, b) poczucie rytmu, c) twórczość muzyczna, d) pamięć. Testy te nie uwzględniają możliwości rozróżniania poszczególnych dźwięków i harmonii, smaku muzycznego, ani techniki gry na instrumencie.

Autorka wybierała dla badań drugą lub trzecią godzinę przed południem, chcąc by u dzieci minęła niedyspozycja do śpiewu, jaka występuje rano dzięki zaflegmieniu i chcąc uniknąć stanu zmęczenia dzieci, objawiającego się na ostatnich godzinach. Dzieci nieśmiałe, wstydzące się badała autorka na pauzie.



Na początku próby śpiewała p. Evers dziecku urywek melodii łatwej rytmicznie, by całą uwagę dziecka skierować na bieg melodii. Śpiewała oczywiście w skali dziecka. Zaśpiewanie melodii uważała p. Evers za korzystniejsze od przegrania jej na instrumencie, gdyż dzieci dezorientują się czasem, słysząc barwę, z którą nie są obznajmione. Jeżeli ta próba powiodła się, polecała p. Evers zaśpiewać urywek jeszcze raz i dokończyć go urywkami tej samej długości, tworząc pełną fazę. Jeżeli pierwsza próba nie powiodła się, polecała p. Evers dziecku wynaleźć melodię do łatwego tekstu.

Próby pewności rytmicznej polegały na wystukiwaniu różnych rytmów przez p. Evers i próbie powtórzenia ich przez dzieci. P. Evers zaczynała od najprostszych rytmów przechodząc stopniowo do coraz trudniejszych.

Następnie pytała autorka dziecko badane, czy potrafiłoby utrzymać się samodzielnie w kanonie. Jeżeli odpowiedź była twierdząca, odbywała się próba z przygotowanymi do tego celu dziećmi. Jeżeli się próba nie udała, polecała p. Evers zaśpiewać dziecku jednogłosową pieśń znaną. Jeżeli i to się nie udało, dziecko miało za zadanie zaśpiewać z dwojgiem lub trojgiem dzieci jednogłosową melodię. Jeżeli i wtedy także nie utrzymało się dziecko w tonacji, badała autorka, czy dziecko potrafi zaśpiewać czysto poszczególne tony.

Dzieci bardzo lubiły te badania.

P. Evers nie dawała wszystkim dzieciom grupy pierwszej bardzo dobrze, drugiej dobrze itd., tylko stosowała te oceny z uwzględnieniem poszczególnych wypadków.

Testy zestawione przez p. Evers dawały dużą pomoc w postawieniu stopnia. Mogą one być także pomocne, gdy chodzi o zorientowanie się w muzykalności szkoły.

(Hilde Evers, Völkische Musikerziehung, 1938, II).

## INSTRUMENT W SZKOLE POWSZECHNEJ.

Doświadczenia przekonały, że nie warto zaczynać nauki gry na instrumencie przed 8 rokiem życia. To wpływa hamująco na radość śpiewania dziecka. Dobrym przejściem z dziecinnego śpiewu do instrumentów dorosłych jest flet blokowy<sup>1)</sup>. Sposób gry na nim jest łatwy, a prócz tego ma on jeszcze tę zaletę, że jest on najbardziej zbliżony do śpiewu przez to samo stosowanie oddechu. Zwykle w drugiej klasie powszechnej kilkoro dzieci gra na flecie i często proszą, by im pozwolić akompaniować na nim do śpiewu na lekcjach. Tu jednak piętrzą się trudności. Albo dzieci nie potrafią wygrać najprostszych melodii, albo też, jeżeli są zaawansowane, usiłują grając ze śpiewem wybić się na pierwszy plan, lub nie grają razem. Te błędy jednak nie powinny zniechęcać nauczyciela i pozwalać mu na zostawienie dziecka tylko prywatnej nauce. Owszem, należy wolną i systematyczną pracą doprowadzić dziecko do umiejętności gry zespołowej. Gra instrumentalna powinna być wciągnięta organicznie w całość życia dziecka. Pomocą do tego będzie utrzymanie jedności między śpiewem i grą np. przez te same pieśni, wybrane do śpiewu i do gry.

Najprostszym udziałem instrumentu w śpiewie jest gra w nutach trzymanyh lub w kwintach dudowych. Innym razem wkładamy chłopcu skrzypce pod brodę i każemy mu pociągać smyczkiem po pustych strunach „d<sup>1</sup>” i „a<sup>1</sup>” jako akompaniament do małych piosenek. Jeżeli nauczyciel ma wiolonczelę, daje ją chłopakowi

<sup>1)</sup> „Fletem blokowym” nazywają Niemcy instrument zbliżony do fujarki, o zadęciu nie bocznym, jak we flecie, lecz prostym. Instrument ten posiada ustnik nakładany, który można odsuwać od rurki fujarki i, uzyskując dłuższy słup powietrza, stroić instrument niżej, wsuwając zaś głębiej ustnik — stroić wyżej. (Przypisek redakcji).

i każe mu grać na pustych strunach, tak jak mu nauczyciel pokaże. Puste struny wystarczają dla najprostszej harmonii, gdyż pieśni dla tego wieku o objętości od „d1” do „e2” grupują się koło tonów „d1” i „g1”. Dzieci uczą się grać na fortepianie, mogą grać na nim także łatwy akompaniament. Nauczyciel pisze go w kłuczu wiolinowym, ponieważ basowego dzieci jeszcze nie znają, a dzieci grają go w dowolnej wysokości. Nauczyciel przy pierwszym wspólnym graniu musi dosłownie dziecko prowadzić za rękę, by potrafiło poddać swój własny rytm rytmowi zbiorowemu. Takie ćwiczenia mają zresztą znaczenie nie tylko ściśle muzyczne lecz także wychowawcze.

Po jakimś czasie dzieci opanowują małe melodie na flecie i fortepianie. Jeżeli w klasie są dwa flety, należy kazać grać w czasie śpiewu raz jednemu, raz obydwum. Uniknie się dzięki temu niebezpieczeństwa, by dziecko zapomniało tekstu pieśni i wyszło z wprawy śpiewania. Flet winien mieć miękkie okrągłe brzmienie. Wtedy klasa nauczy się słuchania instrumentu i pięknego śpiewu. Korzystne z wielu względów jest śpiewanie kanonów. Sprawiają one jednak dzieciom trudności w niższych klasach; gdy jednak każemy drugi i trzeci głos grać fletowi, skrzypcom lub fortepianowi, cieszy to dzieci i uczy równocześnie samodzielności. Każemy dzieciom słuchać współbrzmienia 2 lub 3 tonów granych na różnych instrumentach, zauważyć różnice między nimi i równocześnie ich stapianie się ze sobą. Po takich ćwiczeniach wkrótce dzieci same mogą stroić flety i skrzypce. Często dzieci „buczące” wykazują wielką spostrzegawczość słuchu w zakresie instrumentów. Dla nich gra instrumentalna, a specjalnie na fletach bywa najlepszym sposobem nauczania się śpiewu. Gra bowiem na flecie szkoli wewnętrzny słuch i pomaga opanowaniu oddechu przez staranie się o równy i spokojny ton.

Małe utwory instrumentalne, które dzieci grają, dają sposobność do różnorodnych rozważań i ćwiczeń. Uwaga przy nich jest tym większa, że dzieci słuchają grających własnych kolegów. Stwarza się zdrowe współzawodnictwo.

W szkole powszechnej można urozmaicić pieśni małymi przygrywkami instrumentalnymi i akompaniamentem instrumentalnym w formie samodzielnych głosów towarzyszących. Głosy instrumentalne najlepiej napisać na tablicy, by cała klasa mogła je śledzić; głosy najkorzystniej pisać każdy na osobnej pięciolinii, by uniknąć krzyżowania głosów i nie utrudniać czytania ich. Małe utwory odpowiednie dla techniki danej klasy z łatwością napisze każdy nauczyciel.

(Fritz Kauschke, Völkische Musikerziehung, 1938, II).

## N O W E   W Y D A W N I C T W A

Zofia Kwaśnicowa. ZBIÓR PŁASÓW. T. I. Warszawa, 1934. Nasza Księgarnia, stron 470.

Ze wszystkich dziedzin swojszczyzny taniec w Polsce nałdłużej czekał na swego orędownika, który by pomyślał nie tylko o jego szerokiej propagandzie na terenie widowiskowym, ale przede wszystkim o krzewieniu polskiego obyczaju tanecznego przez szkolnictwo. Niejeden znawca choreografii w Polsce szukał właściwej metody utrwalania tańca i napotykał pod tym względem na poważne trudności. Dlatego to sztuka taneczna w Polsce została często utrwalana za pomocą opisów, nie dających jednakże dokładnego obrazu danego tańca i nie utrwalającego go bezspornie. Zadanie to rozwiązała Zofia Kwaśnicowa, wytrwała badaczka tańców polskich, opracowując książkę p. t. „Zbiór płasów”.

Dzieło to jest właściwie podręcznikiem nauki tańca, mającym służyć do użytku nauczycieli szkół ogólnokształcących. Zawiera ono, poza materiałem tanecznym, część ogólną, teoretyczno-poglądową z szeregiem wskazówek dla nauczycieli oraz cyklem przykładów lekcji gimnastyki, śpiewu, rytmiki i tańca. A ponieważ na całość tańca składa się jego melodia, rytmika taneczna i forma ruchu tanecznego, więc konstrukcja książki zamyka w sobie te trzy zasadnicze działy. W tych to ramach odnośni nauczyciele będą mogli za pomocą podręcznika Kwaśnicowej zaznaczyć młodzież z płasmi narodowymi i regionalnymi oraz innymi formami ruchu tanecznego, krzewiąc w niej tą drogą najskuteczniej kult swojszczyzny w pozostającym dotąd odłogiem dziale choreografii.

Autorka we wstępie tomu pierwszego podkreśla, że taniec na równi z poezją, rysunkiem, śpiewem i zdobnictwem przyczynia się do całokształtu wychowania estetycznego młodzieży". Zdaniem jej pogłębienie kultury narodowej oraz poznanie obyczajów tanecznych w naszym państwie za pośrednictwem nauczania tańców narodowych i regionalnych jest celem równorzędnie ważnym z celami ogólnie wychowawczymi. Ponadto według autorki pewne tematy taneczne nie wchodzące nawet w skład tańców narodowych i regionalnych są jednak również potrzebą życia szkolnego, gdyż łączą się ściśle z szerszymi zainteresowaniami młodzieży i nie przekraczają jej możliwości tanecznych, a stanowią zarazem jakoby wstęp i zaprawę do tańców trudniejszych. Dlatego to w książce znajdujemy poza rozdziałem tańców regionalnych (drugi tom zawierać ma tańce narodowe) różne tematy rytmiczno-taneczne oraz pieśni inscenizowane.

Szereg uwag wypowiedzianych na początku książki pozwala nam zorientować się, jaki zakres zagadnień choreograficznych ona obejmuje i jakimi przesłankami kierowała się autorka przy zbieraniu potrzebnego jej materiału.

Punktem wyjścia nauczania tańców regionalnych są według p. Kwaśnicowej autentyczne wzory czerpane z życia naszego ludu. To też autorka uznała za niezbędne i bardzo ważne zebrać wzory autentycznych tańców ludowych drogą osobistych obserwacji tańczącego ludu w rozmaitych regionach naszego kraju. Przy opracowaniu zaś i opisywaniu poszczególnych tańców ludowych podała nam w swej książce miejscowość, w której dany taniec widziała oraz datę jego odtworzenia. Do ostrożności tej skłoniło ją stwierdzenie, że niejednokrotnie to, co widzi się w teatrze wyreżyserowane przez baletmistrza w jego własnym układzie, traktowane jest przez ogół jako autentyczny wzór tańca ludowego. Dlatego też autorka w dziele swym bacznie strzegła rozgraniczenia autentycznych choć różnorodnych w swych odmianach tańców ludowych od swoich własnych, dowolnych układów, celowo uzupełniających program tego podręcznika. Przy podawaniu zaś form pochodnych i opracowanych podaje autorka z drobiazgową sumiennością wyczerpujące objaśnienia w odsyłaczach.

Zalecając w swej książce nauczycielom przede wszystkim zapoznanie młodzieży szkolnej z tańcami jej ojczystego regionu, zwłaszcza gdy chodzi o środowiska wiejskie Kwaśnicowa zwraca na to uwagę, że nauczyciel, opracowujący z młodzieżą pochodne wzory taneczne, powinien posiadać po temu odpowiednie przygotowanie. Dowolność bowiem nauczycieli szkolnych w tym względzie łatwo mogłaby wprowadzić chaos w tę dziedzinę nauczania i spowodować zachwaszczenie swojszczyzny. Autorka jest kategorycznie przeciwna temu, ażeby nauczyciel bez odpowiedniego przygotowania uczył tańczyć dzieci i młodzież. Książka jest napisana dla tych, którzy mają odpowiednie kwalifikacje, a wskazówki w niej zawarte dotyczą usystematyzowania materiału tanecznego i metody nauczania.

I właśnie książka przychodzi w tym względzie nauczycielstwu z cenną pomocą.

oddając mu do użytku materiał ćwiczebny, przeznaczony do zastosowania: a) w lekcjach szkoły ogólnokształcącej, b) w widowiskach teatru szkolnego, c) w życiu towarzyskim — wraz z konsekwentną systematyką tańca i nader przystępną, po raz pierwszy spotykaną, metodą nauczania tańca będącą rezultatem doświadczalnej i twórczej pracy autorki.

Nauczyciele śpiewu, w rozdziale „o melodiach tanecznych” znajdą ponadto wskazówki, jak można przy nauczaniu tańca w prostych układach ruchowych uwzględnić formy muzyczne. W rozdziale „pieśni inscenizowane” zawarte są tematy widowiskowe, które w przystosowaniu do śpiewnych i ruchowych możliwości dzieci mają dla nauczycieli wartość nie tylko dydaktyczno-metodyczną (każda piosenka czegoś uczy z dziedziny programu śpiewu), ale również — wysoce artystyczną. Układy Kwaśnicowej w rozdziale „tańce regionalne”, zastosowane w teatrze szkolnym, przyczynią się również niezawodnie do kształcenia smaku artystycznego zarówno u widzów jak i wykonawców. Np. w widowiskowych układach Trojaka obserwujemy, jak autorka w niczym nie zmieniając zasadniczego stylu tańca przez urozmaicenie w ustawieniach grup tańczących wydobywa z tańca i potęguje jego charakterystyczne cechy.

Na specjalną uwagę zasługują umieszczone na końcu książki przejrzyste tabele skorowidza, w których zawarte są przykłady od najłatwiejszych do najtrudniejszych dla dzieci i młodzieży od pierwszej klasy szkoły powszechnej aż do liceum włącznie, ułatwiające w granicach możliwości mozolną pracę nauczyciela.

W książce „Zbiór płaśów” spotykamy się w literaturze polskiej po raz pierwszy z odróżnieniem pojęcia rytmu ruchu tanecznego od rytmu muzycznego melodii tanecznej. W związku z powyższym zdobyczą również nową i to nader cenną jest stworzony przez Kwaśnicową specjalny sposób notowania płaśów nutami oparty na szczegółowej analizie ruchu tanecznego nie tylko pod względem jego formy zewnętrznej, ale i czasu trwania każdego jego poszczególnego ułamka. W ten sposób nauczyciel czerpiący wskazówki z tego podręcznika dla prowadzonej przez siebie lekcji, znajdzie wiernie utrwalone odbicie każdego tańca. Opisy tańców, spotykane w dotychczasowych pracach polskich, nosiły charakter bardziej ogólny w formie opowiadania o tańcu, lub też uwzględniały tylko przy analizie rytmu zasadnicze części taktu bez brania pod uwagę ruchów: szesnastkowych, opartych na nutach z kropką, pauz itp.

Kwaśnicowa pomyślała też o koniecznym ustaleniu mianownictwa tanecznego, zastępując naleciałości języków obcych, praktykowane w szkołach, określeniami czysto polskimi.

Dzieło Kwaśnicowej posiada dla naszej kultury narodowej pierwszorzędne znaczenie i zapełnia tę lukę, jaką odnośna literatura dotychczas posiadała. Z niecierpliwością też oczekujemy od Naszej Księgarni wydania jak najrychlej drugiego tomu Zbioru płaśów, który zawiera tak ważną dla całości treść, jaką jest zbiór tańców narodowych 1).

Jadwiga Roguska-Cybulska

1) Przyp. Red. Dowiadujemy się, że II tom „Zbioru płaśów” ukazał się już na półkach księgarskich.

## POŻEGNANIE WAKACJI.

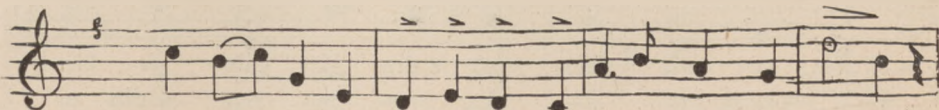
Słowa: J. Bohdziewiczówna

Melodią: Wincenty Laski

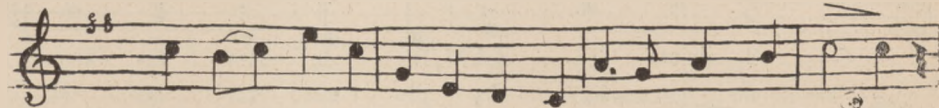
Tempo marsza



Już mi-nę-ły dni wa-ka-cji, że- gnaj nam za- ba- wo.



Czas nam za- brać się do pra- cy, Do na- u- ki, żwa- wo!



Czas nam za- brać się do pra- cy, Do na- u- ki, żwa- wo!

2. Żegnaj lesie i polanko,  
Nas kto inny woła,  
Wiecie, kto to? Nasza piękna,  
Nasza droga szkoła.

bis.

3. Trochę żal nam, że chwil wolnych  
Dziś ostatni dzionek,  
Że już prędko zwiędną kwiatki,  
Odleci skowronek.

bis.

4. Ze już prędko sad i pole  
Szaty swe odmieni,  
A nad światem zapanuje  
Królowa jesieni.

bis.

5. Smutno nam cię żegnać, lato,  
Ale trudna rada,  
Szkoła czeka, aż powróci  
Już zuchów gromada.

bis.

6. A więc żegnaj, ciemny lesie,  
Polanko kochana,  
Zuchom pilno już do szkoły,  
Oj, dana! Oj, dana!

bis.

## STRAŻAK.

Słowa: z czyt. Kotarbińskiej, Kubskiego

Mel.: Stanisława Drabczyńska

Zywo

mf

1. Roz ma-wia chło-pak z dru-gim chło-pa-kiem:  
2. W błyszczą-cym ka-sku, z to-po-rem w dło-ni  
„Czym bę-dziesz Ta-dek?“, Bę-dę stra-ża-kiem”  
bę-de si-kaw-ką plo-mie-nie go-ni.

3. Choć się gry-żą-cym dy-mem za-mro-czę,  
ra-tu-jąc lu-dzi w sam o-gień sko-czę.

4. Straż na-szą kaz-dy z ser-ca po-chwa-li:  
to są stra-ża-cy, co się nie ba-li —  
Tra-ta-ta-ta, tra-ta-ta-ta,  
tra-ta-ta-ta-ta, tra-ta-ta-ta-ta.

## „CHWALCIE PANA Z DOBROCI JEGO”

Psalm 136.

Mikołaj Gomółka — Feliks Nowowiejski

Lento

Chwal- cie Pa- na z do- bro-

Chwal- cie Pa- na z do- bro-

Chwal- cie Pa- na z do- bro-

Chwal- cie Pa- na z do- bro- ci

Je- go nie- prze- bra- nej, chwał-

ci Je- go nie- prze- bra- nej, chwał-

Je- go nie- prze- bra- nej, chwał-

cie z li- to- ści wie- kom

cie z li- to- ści wie- kom

cie z li- to- ści wie- kom za-

za- dnym nie pod- da- nej. *a tempo*  
 za- dnym nie pod- da- nej.  
 dnym nie pod- da- nej. Chwal cie,

da- nej. *pp*  
 chwal- cie Pa- na! da- nej. *pp*



## U MOJEJ MATULENKI...

(Od Błonia)

(Wykonywać o ton wyżej, czyli w A dur).

Tempo oberka

Opr. T. Mayzner

1. Da u mo-jej ma-tu-leń-ki  
2. Kry szta-ło-we o-kie-ne-czka

Da na da na da! Da na da na da!

Bzum! Bzum! Bzum! Bzum Bzum, bzum.

Da na

Bzum bzum bzum, bzum, Bzum, bzum, Da na

1. da u mo-jej u-ko-cha-nej kry- szta- ło- we o- kie- ne- czka  
2. da bom ja je u- my- wa- ła da i ma- lo wa- ne ścia- ny

bzum, da- bzum, na kry- szta- ło- we o- kien- ka da i ma- lo wa- ne ścia- ny

bzum, da- bzum, na bzum, da- bzum, na

da i ma-ło-  
dabom ja je

wa-ne ścia-ny!  
ma-lo-wa-ła

Da na, da na da! Da na, da na da!

da i ma-ło-  
da, bom ja je

wa-ne ścia-ny!  
ma-lo-wa-ła!

Da na, da na

bzum,  
da-

bzum!  
na!

Da na, da na,

---

REDAGUJE KOMITET

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO  
STANISŁAW KWIATKOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA