

MIECZYŚŁAW KARŁOWICZ

(w 30 rocznicę zgonu)

Ilkroć wspominamy nazwisko Mieczysława Karłowicza, zawsze na nowo odżywa w nas poczucie bolesnej straty, jaką dla muzyki polskiej był przedwczesny zgon tego kompozytora. W pełni rozkwitu swego talentu, kiedy na warsztacie kompozytorskim dojrzewało nowe, wielkie dzieło orkiestrowe, padł Karłowicz ofiarą „białej śmierci” na zboczach Małego Kościelca w Tatrach. Liczył wtedy zaledwie trzydzieści rzeci rok życia. Był zatem w wieku, w którym kompozytorzy zazwyczaj dopiero osiągają okres dojrzałości twórczej, po latach żmudnego szukania własnego stylu. Tę najtrudniejszą drogę miał Karłowicz właśnie poza sobą, tymczasem tragiczna śmierć nie pozwoliła mu już zebrać całego plonu długoletnich wysiłków nad doskonaleniem i rozwijaniem swego talentu — a muzykę polską pozbawiła niewątpliwie wielu kompozycji o nieprzemijającej wartości. Zresztą nie pierwszy to raz przedwczesna śmierć zabrała muzyce polskiej utalentowanego kompozytora. Kroniki naszej sztuki muzycznej zapisały kilka nazwisk, z którymi wiązano jak najpiękniejsze nadzieje. Dość wspomnieć nazwiska Józefa Krogulskiego, Juliusza Zarębskiego, Józefa Pankiewicza czy Antoniego Stolpe, kompozytorów, którzy zmarli, zanim zdolali zabłysnąć całym blaskiem swego talentu. Nie oszczędziła śmierć także największego kompozytora polskiego Fryderyka Chopina, zabierając go w pełni męskiego wieku. Niejednokrotnie więc muzyka polska mogła na sobie sprawdzić słuszność starożytnego przysłowia, które głosi, że „wybrańcy bogów — umierają młodo”.

Ziemią rodzinną Mieczysława Karłowicza była wileńszczyzna. Urodził się on w majątku Wiszniewie, położonym w powiecie święciańskim. Majątek ten był własnością rodziny matki kompozytora — Sulistrowskich. Tu w staropolskim dworze, zbudowanym wśród pięknego parku na brzegu rozległego jeziora wiszniewskiego przyszedł na świat Karłowicz w dniu 11 grudnia 1876 roku. W Wiszniewie spędził jednak zaledwie pięć lat życia, gdyż rodzice przenieśli się do Niemiec, do miasta uniwersyteckiego Heidelbergu. Przeniesienie to zostało spowodowane pracami naukowymi ojca kompozytora Jana Karłowicza, który był wybitnym uczonym. Jan Karłowicz zasłużył się nauce przede wszystkim badaniami nad językiem polskim i kul-

turą naszego ludu. Poza tym był on jednak wcale dobrym muzykiem. Z zapałem grał na wiolonczeli, próbował też swoich sił na polu kompozycji — a nawet przez krótki czas był profesorem warszawskiego Konserwatorium. Także matka kompozytora Irena z Sulistrowskich posiadała wykształcenie muzyczne i była dobrą pianistką. Nic więc dziwnego, że w tak muzykalnym otoczeniu talent Mieczysława Karłowicza mógł rozwinąć się dość wcześnie.

Naukę muzyki rozpoczął nasz kompozytor w siódmym roku życia od gry na skrzypcach. W pierwszych latach często musiał zmieniać nauczycieli, gdyż rodzice przenosili się coraz to do innego miasta. Karłowicz mieszkał kolejno w Heidelbergu, Pradze Czeskiej, Dreźnie, wreszcie w Warszawie, gdzie rodzice osiedlili się na stałe. Tu został uczniem najwybitniejszego wówczas skrzypka polskiego Stanisława Barcewicza. Po pewnym czasie rozszerzył Karłowicz jednak swoje studia muzyczne i obok gry na skrzypcach zaczął sposobić się do przyszłego zawodu kompozytora pod kierunkiem tak znakomitych muzyków jak Piotr Maszyński, Gustaw Roguski i Zygmunt Noskowski. Obok muzyki największą namiętnością w życiu Karłowicza były Tatry, z którymi zapoznał się w trzynastym roku życia. Od tego czasu każde niemal wakacje spędzał w Zakopanem, skąd podejmował liczne wycieczki w Tatry. Jeszcze jako chłopiec mógł Karłowicz szczyć się szeregiem trudnych wejść na szczyty tatrzańskie, które zapewniły mu poczesne miejsce wśród pionierów taternictwa. Na dłużej, bo na lat dziewięć, musiał się rozstać z Tatrami, kiedy wypadło mu na dalsze studia wyjechać do Berlina. Tam zapisał się na wykłady filozofii i historii muzyki w Uniwersytecie, zaś na naukę kompozycji zgłosił się do wytrawnego pedagoga Henryka Urbana, który wychował już kilku muzyków polskich. Między innymi uczniem Urbana był nasz wielki pianista Ignacy Paderewski. Studia berlińskie miały doniosłe znaczenie dla ukształtowania się sylwetki kompozytorskiej Karłowicza. Urban był nauczycielem bardzo sumiennym i wymagającym, toteż ukończenie w jego klasie nauki kompozycji było równoznaczne z gruntownym opanowaniem zasad twórczości muzycznej. W czasie czteroletniego pobytu w Berlinie posiadał Karłowicz wszystkie niemal tajniki rzemiosła kompozytorskiego i zdobył silną podstawę dla dalszej twórczości. Korzystał zresztą z każdej sposobności, aby zdobyte wiadomości dalej rozszerzać. Kiedy po powrocie do kraju stwierdził w czasie komponowania utworów orkiestrowych, że nie posiada dostatecznej znajomości instrumentów dętych, wrócił na kilka miesięcy do Berlina, aby wśród wybitnych instrumentalistów berlińskiej orkiestry filharmonicznej zdobyć potrzebne wiadomości. Drobnym ten wypadek charakteryzuje świetnie skrupulatność a zarazem wysokie poczucie odpowiedzialności Karłowicza.

Rok 1900 zakończył w życiu naszego kompozytora okres studiów. Karłowicz wrócił do kraju i zamieszkał w Warszawie z zamiarem poświęcenia się wyłącznie twórczości muzycznej.

W tym roku wystąpił po raz pierwszy na koncercie w warszawskim Teatrze Wielkim ze swoim dziełem orkiestrowym zatytułowanym „Biała Gołąbka”. Debiut ten wzbudził powszechne zainteresowanie talentem młodego kompozytora. Równo-

czesznie z działalnością twórczą rozpoczął pracę na terenie warszawskiego Towarzystwa Muzycznego przyczyniając się wydatnie do rozkwitu tej instytucji. Niestety, jego prace nad ożywieniem życia muzycznego Warszawy nie zawsze spotykały się z poparciem sfer muzycznych. Dyktowane najlepszą wolą pociągnięcia wywoływały gwałtowne protesty ludzi zazdrosnych o swoje wpływy. Doszło nawet do tego, że na koncertach symfonicznych zaczęto bojkotować jego kompozycje. Toteż swój pierwszy koncert kompozytorski urządził Karłowicz... w Berlinie. Omotany siecią intryg, wyjeżdżał co pewien czas z Warszawy, aby zdala od nieznośnej dla niego atmosfery warszawskiego świata muzycznego odpoczywać i komponować. Podróże te prowadziły go to do miejscowości kuracyjnych nad Morzem Adriatyckim, to do rodzinnego Wiszniewa, wreszcie coraz częściej do Zakopanego, gdzie na nowo mógł oddawać się tatarnictwu. Często odwiedzał też znaczniejsze środowiska artystyczne za granicą, jak Lipsk, Berlin, Paryż czy Wiedeń, które pozwalały mu obserwować z bliska wszystkie niemal prądy, jakie nurtowały ówczesną Europę muzyczną. Od Warszawy odsuwał się Karłowicz coraz bardziej, wreszcie na wiosnę roku 1908 przeniósł się na stałe do Zakopanego. Teraz dzielił czas niemal wyłącznie między muzykę i tatarnictwo. W Zakopanem ukończył znakomite dzieło orkiestrowe „Smutną opowieść” i zaczął pracę nad ostatnim swoim utworem, zatytułowanym „Epizod na maskaradzie”. Odbił też w tym czasie wiele pięknych wycieczek w Tatry, przy czym wrażenia swoje opisał w lwowskim czasopiśmie „Taternik”. W miesiącach zimowych uprawiał Karłowicz z zapalem jazdę na nartach, która w tym czasie liczyła jeszcze niewielu zwolenników. Na nartach odbył też swoją ostatnią — tragiczną wyprawę w Tatry. Dnia 8 lutego 1909 roku wybrał się Karłowicz na samotną wycieczkę do Czarnego Stawu Gąsienicowego. Zabrał ze sobą aparat fotograficzny, miał bowiem zamiar dokonać kilku zdjęć okiści śnieżnych. W chwili gdy przemierzał na nartach zbocza Małego Kościelca został zasypany lawiną. Zwłoki odnaleziono dopiero po trzech dniach. Pogrzeb odbył się w Warszawie na cmentarzu powązkowskim, zaś na miejscu tragicznej śmierci kompozytora ustawiono głaz granitowy z napisem „Non omnis moriar”. „Nie wszystek umarł” — zostało bowiem po nim dzieło, które do dziś dnia zachowało rumieńce życia.

Mimo krótkiego życia zostawił Karłowicz po sobie poważny dorobek twórczy. Spis jego kompozycji obejmuje przeszło dwadzieścia pieśni, osiem kompozycji orkiestrowych, koncert skrzypcowy oraz drobne utwory fortepianowe, skrzypcowe i wiolonczelowe. Jako pisarz, ogłosił cenną dla muzyki polskiej pracę p. t. „Nie wydane dotychczas pamiętki po Chopinie”, poza tym drukował liczne artykuły muzyczne w prasie polskiej. Osobne miejsce zajmują artykuły Karłowicza z zakresu tatarnictwa, które po śmierci ich autora zebrano w książce p. t. „Mieczysław Karłowicz w Tatrach”. Książkę tę zdobią liczne zdjęcia fotograficzne dokonane przez samego Karłowicza — a wśród nich dwa zdjęcia już niejako pośmiertne, bo wywołane z klisz znalezionych w plecaku kompozytora po katastrofie.

Niespodziewana śmierć Karłowicza odbiła się głośnym echem w całym społeczeństwie polskim. Przystąpiono od razu do wydania drukiem nie ogłoszonych do-

tychczas dzieł. Zadania tego podjęła się specjalna sekcja stworzona przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, któremu Karłowicz zapisał w testamencie cały swój majątek. Wśród utworów ogłoszonych przez Towarzystwo Muzyczne znajduje się także ostatnia, nie wykończona kompozycja „Epizod na maskaradzie”, opracowana według szkiców kompozytora przez kapelmistrza Grzegorza Fitelberga.

Dziwny na pozór fakt sporządzenia przez Karłowicza w tak młodym wieku testamentu, i to na kilka miesięcy przed śmiercią, dał powód do uporczywie powtarzających się pogłosek, że popełnił samobójstwo. Na szczęście przyjaciele Karłowicza znaleźli wystarczającą ilość dowodów, aby zdławić tę plotkę. Towarzysze wypraw tatrzańskich jednogłośnie stwierdzili daleko idącą ostrożność, jaką Karłowicz zawsze zachowywał w czasie pobytu w górach. Świadczył o tym także ślad narciarski na Hali Gąsienicowej, zbadany dokładnie przez przyjaciela kompozytora, doskonałego taternika, narciarza i żeglarza w jednej osobie — generała Mariusza Zaruskiego. Ślad ten mówił wyraźnie, że Karłowicz — świadomy grożącego niebezpieczeństwa — omijał starannie miejsca szczególnie podatne do tworzenia lawin. Także sprawa testamentu znalazła wkrótce wyjaśnienie. Oto Karłowicz niejednokrotnie wyrażał wobec przyjaciół pogląd, że taternik, jako człowiek narażony zawsze na niebezpieczeństwo śmierci, powinien sporządzić ostatnią wolę. Tej zasadzie przez siebie głoszonej dał Karłowicz wyraz właśnie w testamencie spisany w 33 roku życia.

Wszystkie pamiątki pozostałe po Karłowiczu zgromadziła wspomniana już sekcja przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Już w odrodzonej Polsce zatroszczono się o miejsce narodzin znakomitego kompozytora, majątek Wiszniew, który zaliczono do zabytków chronionych osobną ustawą. Niestety, działania wojenne, których Wiszniew był kilkakrotny świadkiem, bardzo zmieniły jego wygląd. Ze starego dworu, w którego piwnicach, jak to sam Karłowicz opowiadał, były zamurowane miody przeznaczone do wypicia dopiero kiedy Polska będzie wolna — zostały tylko fundamenty. Ocalał jedynie park z piękną altaną lipową. Uczciła też Karłowicza wileńszczyzna przez nazwanie swej najwyższej uczelni muzycznej — Konserwatorium w Wilnie — jego imieniem.

Jednym z najwybitniejszych utworów Karłowicza jest koncert skrzypcowy, napisany w roku 1902. Skomponował go dla swego nauczyciela Stanisława Barcewicza, który też był jego pierwszym wykonawcą na koncercie kompozytorskim w Berlinie. Jak wiemy, Karłowicz przeszedł sumienne studia skrzypcowe, nic więc dziwnego, że w swoim koncercie potrafił w całej pełni wykorzystać zalety tego pięknego instrumentu.

Czołową pozycję w dorobku kompozytorskim Karłowicza zajmują jednak utwory orkiestrowe. W tym rodzaju wypowiedział się talent kompozytora w sposób najpełniejszy. Ze szczególnym zamiłowaniem uprawiał Karłowicz formę „poematu symfonicznego”, to jest takiego utworu orkiestrowego, który środkami muzycznymi pragnie poddać słuchaczowi jakąś treść literacką czy nastrojową. I tak w poemacie symfonicznym „Powracające fale” starał się kompozytor wyrazić symbol powracających fal wspomnień. W poemacie „Stanisław i Anna Oświęcimowie” odmalował

wał za pomocą dźwięków tragiczne dzieje miłości pomiędzy rodzeństwem, którą zakończyła śmierć obojga zakochanych. W utworze tym posłużył się Karłowicz średniowieczną legendą polską, co jest wypadkiem odosobnionym w jego twórczości. Ostatni poemat Karłowicza „Epizod na maskaradzie” jest ilustracją zabawy karnawałowej, która stanowi tło dla dramatycznych przeżyć nieszczęśliwie zakochanego człowieka, szukającego swej ukochanej wśród rozbawionego tłumu. Inne, jak „Odwieczne pieśni” i „Smutna opowieść”, mają wyłącznie program nastrojowy. Do nich należy także „Rapsodia Litewska”, w której pragnął Karłowicz odtworzyć środkami muzycznymi smutek przyrody i ludu, wśród którego spędził młodość. Dla podkreślenia związku swego dzieła z ziemią litewską użył kompozytor w tym utworze kilku autentycznych pieśni ludowych litewsko-białoruskich. W całym dorobku symfonicznym Karłowicza znajdujemy liczne dowody mistrzostwa, z jakim kompozytor umiał włączyć orkiestrę. W tej dziedzinie leży też główna jego zasługa. Karłowicz był bowiem pierwszym polskim kompozytorem, który pisał dzieła orkiestrowe o poziomie naprawdę wybitnym.

Mgr St. Golachowski

O GOTOWOŚĆ ŚPIEWACZĄ WSZYSTKICH SZKÓŁ

(dokończenie)

Drogą do osiągnięcia tego było wzajemne zespołowe samokształcenie śpiewacze wszystkich nauczycieli.

Formy pracy przedstawiały się następująco:

Oddział Pow. Z. N. P. w Szczuczynie dzieli się na dziesięć ognisk, pokrywających się z rejonami konferencyjnymi. Każde ognisko wybrało spośród siebie przodownika śpiewaczego, kolegę bardziej uzdolnionego w śpiewie, umuzykalnionego i posiadającego pozytywną praktykę w dziedzinie nauczania śpiewu w szkole.

Co drugi miesiąc, w pierwszą niedzielę, odbywały się w siedzibie Oddz. Pow. wspólne, jednodniowe odprawy śpiewacze dla wspomnianych przodowników terenów poszczególnych ognisk.

W programie prac tych odpraw mieściły się następujące elementy:

1) Wzajemna wymiana dorobku śpiewaczego poszczególnych nauczycieli w sensie pieśniarskim i metodycznym, oparta na ich dotychczasowej praktyce.

Niejeden nauczyciel w swych doświadczeniach i obserwacjach śpiewaczych na terenie własnej szkoły, w czasie hospitacji innych szkół lub na okolicznościowych kursach, zetknął się z pieśnią szczególnie wartościową ze względu zarówno na walory artystyczne jak i potencjał przeżyć ze strony dzieci, a równocześnie miał możliwość obserwować ciekawe formy opracowań metodycznych. Nowinki te przyniesione z innych środowisk śpiewaczych, zastrzyknięte w życie własnych szkół, dawały na pewien czas atrakcję wzruszeniową, później nadmiernie powtarzane ze względu na szczupłość repertuaru jałowiały i schodziły bezpłodnie poza kulisy życia szkoły.

Wzajemna wymiana indywidualnych wysiłków i wartościowych rezultatów na

polu śpiewaczym twórczych nauczycieli, daje niezwykle korzyści w ogólnym ruchu śpiewaczym szkolnictwa powszechnego. Rozproszone wysiłki tych nauczycieli stają się drogą zorganizowanej wymiany ogólnym dobrem śpiewaczym, przekazywanym dalszym pracom, nie gonącym w zapomnieniu.

Zebrana monografia dotychczasowego, dwudziestoletniego, indywidualnego wysiłku w dziedzinie samodzielnego szukania nowych wartości śpiewaczych przez zapoznanych w terenie nauczycieli stałaby się cennym materiałem dla przyszłych prób kreślenia nowego programu śpiewu, dla wskazań metodycznych i kierunku dalszej twórczości pieśniarskiej, dostosowanej do psychiki dzieci.

2) Rozszerzenie repertuaru pieśniarskiego na podstawie wyboru wartościowych pieśni z literatury pieśniarskiej. Nauczyciel zniechęcony częstym, niefortunnym kupnem za wysoką cenę śpiewnika, z którego mało korzystał, rezygnował z tego sposobu zaopatrywania się w pieśń i w rezultacie, skazany na anemię repertuarową, całkowicie zarzucał nauczanie śpiewu w szkole.

Znajdująca się przy sekcji biblioteka śpiewników dała możliwość najszerzego, niekosztownego korzystania z dorobku pieśniarskiego. Uczestnicy odpraw kolejno „referowali” treść poszczególnych śpiewników, tzn. analizowali wartość literacką tekstu, demonstrowali walory muzyczne, omawiali możliwości zastosowania niektórych pieśni w praktyce szkolnej itp. Wybrane przez uczestników pieśni były wspólnie interpretowane i przeżywane pod kierunkiem referenta.

W ten sposób po każdej odprawie wywoził przodownik śpiewaczy do swych ognisk „w nutach i w sercu” komplet wartościowych pieśni, które w codziennych warunkach nie byłyby dostępne terenowi.

3) Opracowanie sposobów metodycznego ujęcia zagadnień muzycznych w programie śpiewu. Poszczególni uczestnicy opracowywali w swych szkołach charakterystyczne problemy muzyczne, wynikające z pieśni a przewidziane programem, po czym na przykładzie lekcji wzorowych i naświetleń dyskusyjnych zaznajamiali kolegów ze swym sposobem ujęcia metodycznego. Przedstawione wycinanki programowo-metodyczne zapładniały uczestników do samodzielnych poszukiwań w kierunku metodycznego rozwiązywania zagadnień muzycznych w całokształcie programu śpiewu.

4) Opanowanie teoretycznych wiadomości muzycznych, potrzebnych dla realizowania programu śpiewu z nachyleniem dalszego samokształcenia muzycznego nauczycieli w terenie. Zależnie od poziomu muzycznego wśród nauczycielstwa poszczególnych ognisk przodownicy ogniskowi opracowywali odpowiednie przydziały muzyczne, które przerabiali na swych terenach ogniskowych z kolegami.

5) Omówienie spraw aktualnych, tyjących ruchu śpiewaczego w szkole i poza szkołą na terenie powiatu.

W ciągu roku szkolnego odbyło się pięć jednodniowych (w niedziele, co drugi miesiąc) odpraw sekcji śpiewu Oddz. Pow. dla ognisk przodowników śpiewaczych.

W międzyczasie przodownicy ci organizowali na terenach własnych ognisk odprawy dla nauczycieli rejonu, na których przepracowywali materiał przerobiony na ostatniej odprawie oddziałowej.

Odprawy te odbywały się co miesiąc, tzn. materiał przerobiony jednorazowo na zebraniu sekcji oddziału był przepracowywany na odprawach ogniskowych w dwóch terminach.

Pierwszy termin obejmował konferencję rejonową, której całoroczny program, uzgodniony z Inspektorem Szkolnym, był całkowicie poświęcony realizowaniu programu śpiewu.

Drugi termin był specjalnie wyznaczony przez Ognisko.

Stałe comiesięczne spotykanie się nauczycieli na płaszczyźnie pracy śpiewaczej zapoczątkowało w niektórych ogniskach próby organizowania chórów ogniskowych, co doprowadziłoby w przyszłości do powstania zbiorowego chóru Oddziału Powiatowego.

Przodownicy pełnili swój obowiązek z wielką umiejętnością i satysfakcją, przy czym w swych pracach instrukcyjnych nawzajem się pomagali.

Koszta związane z dojazdem i pobytem przodowników na odprawach oddziałowych pokrywały poszczególne Ogniska i konferencje rejonowe. Równocześnie Inspektorat Szkolny dawał jak najdalej idącą pomoc (m. in. ufundowanie biblioteki nut i śpiewników szkolnych).

Obserwacje poczynione w terenie po kilku takich odprawach pozwoliły przypuszczać, że efekt akcji śpiewaczej, prowadzonej przez sekcję śpiewu Wydziału Pedagogicznego przy Oddz. Pow. Z. N. P. jest dodatni. Wielu nauczycieli ze zdziwieniem i satysfakcją znajdowało, że potrafią realizować program śpiewu w szkole. Praca śpiewacza wyrównywała się w wielu szkołach, dotychczas martwych w dziedzinie pieśni.

Dalszym zamierzeniem sekcji było opracowywanie tytułem próby podręczników pieśni dla użytku dzieci w szkole. Podręczniki te wychodziłyby dla poszczególnych starszych klas (od piątej), miesięcznie, w formie zeszytów. Zeszyt taki zawierałby trzy do czterech wybranych pieśni (zależnie od miesiąca i stopnia trudności pieśni), których metodyczna analiza z odpowiednim układem pytań i ćwiczeń, pozwoliłaby — poza gotowym materiałem pieśniarskim — wyciągnąć z opracowanej w ten sposób pieśni elementy muzyczne (umuzykalniające), przewidywane programem śpiewu. Niska cena (do 15 gr) zeszytu miała pozwolić na korzystanie z nich najszerzym masom dziecięcym.

Równocześnie sekcja podjęła zamiar przeprowadzenia i opracowania ankiety, obrazującej sytuację śpiewaczą w szkołach wszystkich stopni organizacyjnych na terenie powiatu. Poszczególne punkty tej ankiety dotyczyły:

- 1) Stopnia realizacji programu śpiewu w szkołach.
- 2) Przyczyn, dla których program śpiewu nie jest stuprocentowo realizowany.
- 3) Przygotowania nauczycieli do prowadzenia śpiewu w szkole.
- 4) Stosunku władz do przedmiotu śpiewu w szkole.

Uzyskany materiał miał naświetlić potrzebę i skuteczność przedsięwziętej przez sekcję akcji śpiewaczej.

Gdyby sekcje śpiewacze innych Oddziałów Powiatowych Z. N. P. uznały potrzebę podjęcia podobnej akcji, oczywiście dostosowanej do warunków swych terenów, wówczas można by skoordynować ich prace przez skupienie planowań i wysiłków terenowych w komisji śpiewu Okręgów Z. N. P.

Dałoby to szersze i głębsze podstawy tak materialne jak i moralne dążeniom podniesienia śpiewu w szkołach do poziomu autorytatywności innych przedmiotów.

Wówczas akcję tę można by rozszerzyć, ująć w pewien system i rozpracować organizacyjnie na tereny.

W sprawie prelegentów Wydziały Pedagog. Okręgów Z. N. P. mogłyby się zwrócić do kierownictwa Związkowego W. K. N.-u Śpiewu w Warszawie, które na podstawie wieloletniego doświadczenia, opartego na zetknięciu się z masą nauczycielską na płaszczyźnie dokształcania śpiewaczego, jak i współpracując z wybitnymi siłami pedagogicznymi w dziedzinie muzyki, mogłoby najsukuteczniej udzielić pomocy instrukcyjnej i informacyjnej.

Sejmik śpiewaczy, wówczas teren nie przyjdzie z pustymi rękoma, lecz przywiezie doświadczenie, wzbране pozytywną treścią własnego dorobku na odcinku podciągania pieśni w szkole, do pierwszego szeregu obowiązujących w szkole powszechnej przedmiotów.

Ze względu na wagę zagadnienia ewentualnej akcji śpiewaczej, obejmującej całe Okręgi, mogłyby powstać przy Okręgowych Wydziałach Pedagogicznych „Rady śpiewacze”, w skład których wchodziłoby:

- 1) Przewodniczący Wydziału Pedagogicznego Okręgu Z. N. P.,
- 2) Kierownik Sekcji Śpiewu Okręgu Z. N. P.,
- 3) Kierownicy Sekcji Śpiewu Oddziałów Powiatowych Z. N. P.,
- 4) Kuratoryjny instruktor śpiewu,
- 5) Delegat Kierownictwa Związkowego W. K. N.-u Śpiewu w Warszawie.

Sugestie powyższe czynię na marginesie swych autoryzowanych myśli sprawozdawczych o odbywającej się akcji śpiewaczej na terenie Oddziału Powiatowego ZNP w Szczuczynie Nowogrodzkim.

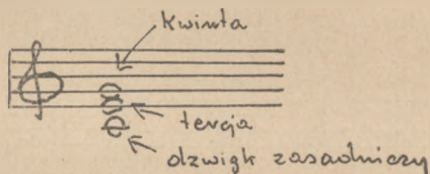
Pozytywne rezultaty tej pracy dają świadectwo możliwości uzdrowienia stosunków, jakie istnieją od dwudziestu lat na terenie szkolnictwa powszechnego, w odniesieniu do śpiewu.

Próby rozwiązania wyżej poruszanych problemów śpiewaczych były czynione na wielu terenach związkowych. Dlatego dobrze by było, gdyby inicjatorzy i przewodnicy tych prac podzielili się na łamach „Śpiewu w Szkole” swymi doświadczeniami, rezultatami i wnioskami. Każda nowa myśl, twórcza uwaga, silna inteligentna krytyka, zaopatrzona w komentarze oparte na własnej pracy przyczynią się do powstania pożytecznego fermentu organizacyjnego, budzącego z dwudziestoletniego bezwładu myśl śpiewaczą, która winna być jednakową troską prac Wydziału Pedagogicznego przy Z. N. P. i sejmiku śpiewaczego, jeśli kiedykolwiek zostanie zwołany z ramienia Zarządu Głównego Z. N. P.

WYKŁAD HARMONII

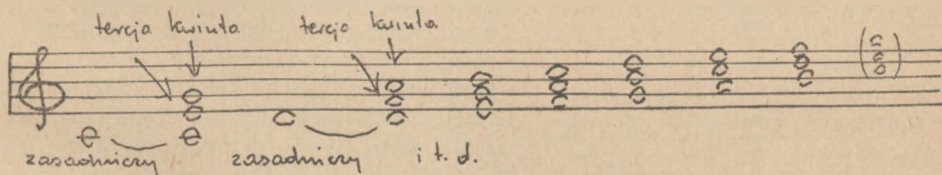
OD REDAKCJI. W numerze niniejszym rozpoczynamy wykłady harmonii, przeznaczone dla tych Kolegów, którzy by pragnęli zdobyć elementarne pojęcie z tej dziedziny w drodze „samouctwa”. Nadmieniamy, że dla należytego orientowania się w nauce harmonii niezbędna jest znajomość przedmiotu, zwanego „Zasadami muzyki”. Publikowanie wykładu „zasad” przeniosłoby możliwości naszego pisma. Tym więc Kolegom, którzy by pragnęli uzupełnić swoją wiedzę muzyczną znajomością zasad muzyki, jako wstępu do nauki harmonii polecamy trzytomowy podręcznik p. t. „Pierwsze zasady muzyki w teorii i w praktyce” T. Czerniawskiego — Wydawnictwo Gebethnera i Wolffa. „Zasady muzyki” M. M. Biernackiego są trudnym podręcznikiem. Brak przystępnie opracowanego podręcznika harmonii skłonił nas do uproszczenia prof. J. Chwiedczuka-Łukasińskiego, wykładowcy na W. K. N. Z. N. P. Okręgu Warszawskiego o niniejsze współpracownictwo. Przypuszczamy, że korzystać będą z wykładów harmonii nie tylko uczestnicy W. K. N., lecz liczny zastęp Kolegów-Czytelników naszego pisma. Prosimy o zgłaszanie uwag o celowości umieszczania tego rodzaju materiału na łamach „Śpiewu w Szkole”.

Harmonię nazywamy nauką o budowie i łączeniu akordów. Akord to jednocześnie brzmienie kilku (najmniej trzech) dźwięków. Każdy poszczególny dźwięk, wchodzący w skład akordu, może być składnikiem melodii. Akord budujemy w ten sposób, że do dźwięku zasadniczego dodajemy górną tercję i kwintę. Na przykład: weźmy dźwięk C jako zasadniczy, dodajemy do niego tercję E i kwintę G i otrzymamy w ten sposób akord C-E-G

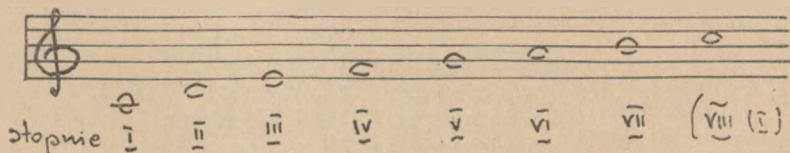


Każdy dźwięk gamy może być podstawą (zasadniczym) do budowy akordu.

Spróbujmy więc na każdym stopniu gamy (dodając tercję i kwintę) budować akordy. Przykład na gamie C dur.

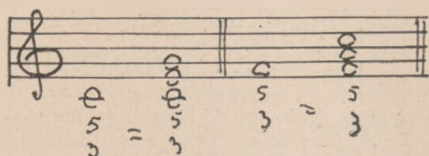


Dźwięk najniższy akordu (zasadniczy), na którym opieramy jego budowę, nazywać będziemy również podstawowym, albo **primą** akordu, drugi (dodaną tercję) **tercją**, trzeci (dodaną kwintę) **kwintą**. Do budowy akordów gamę stopniować będziemy w sposób następujący: dźwięk C = I stopień, D = II stopień itd.



Pierwszy stopień gamy nazwiemy toniką, i w zadaniach oznaczać będziemy literą wielką T w majorze, małą t w minorze. Piąty stopień nazwiemy **dominantą** (oznacz. w majorze wielkie D, w minorze małe d). Czwarty stopień nazwiemy **subdominantą**, albo **poddominantą** i oznaczać będziemy w majorze literą wielką S, w minorze małą s.

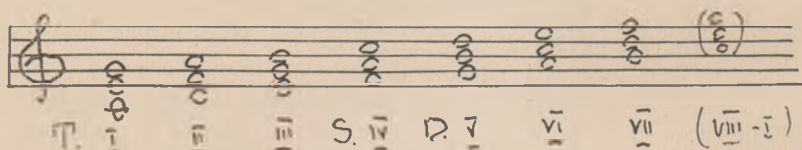
Akordy budowane w sposób podany wyżej, ze względu na interwale zawarte w nich (tercja i kwinta) otrzymują nazwę terc-kwintowych. 3 i 5 podpisana pod jakimkolwiek dźwiękiem oznacza, że na tym właśnie dźwięku należy zbudować akord, składający się z interwali tercji i kwinty, tj.



Nazwę terc-kwintowy (mało używaną) zastąpiono terminem **trójdźwięk** (ponieważ składa się z 3 dźwięków) i ze względu na zawarte w nim dźwięki (podstawowy): primę, tercję i kwintę, jako typowy dla połączeń harmoniczných nazwano „Trójdźwiękiem doskonałym”. Zasadniczymi trójdźwiękami (zarówno dur jak mol) będą trzy: toniczny (T), subdominantowy (S) i dominantowy (D), które razem tworzą tzw. „Triadę muzyczną”.

ROZRÓŻNIANIE AKORDÓW

T o n a c j a m a j o r o w a .



Przyjrzyjmy się tym akordom i porównajmy zawarte w nich interwale:

trójdźwięk na I stopn. T	skł. się z tercji wielkiej (c-e) i kwinty czystej (c-g)
„ II „ „	z tercji małej (d-f) i kwinty czystej (d-a)
„ III „ „	z tercji małej (e-g) i kwinty czystej (c-h)
„ IV „ S.	z tercji wielkiej (f-a) i kwinty czystej (f-c)
„ V „ D.	z tercji wielkiej (g-h) i kwinty czystej (g-d)
„ VI „ „	z tercji małej (a-c) i kwinty czystej (a-e)
„ VII „ „	z tercji małej (h-d) i kwinty zmniejszonej (h-f).

Widzimy, że nie wszystkie trójdźwięki składają się z jednakowych tercji i kwint, dlatego też otrzymają różne nazwy.

Trójdźwięk otrzymany z tercji wielkiej i kwinty czystej nazywać będziemy **majorowym** (ze względu na 3 wielką).

Trójdźwięk składający się z tercji małej i kwinty czystej nazwiemy **minorowym** (z uwagi na 3 małą).

Trójdźwięk składający się z tercji małej i kwinty zmniejszonej nazwiemy **zmniejszonym**.

Wynika z tego, że w gamach majorowych (bez względu na ilość znaków) mamy:

trójdźwięki majorowe na I, IV i V stopniu T. S. D.

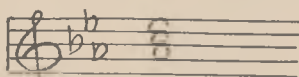
„ minorowe na II, III i VI stopniu

„ zmniejszony na VII stopniu.

Zadania:

1. Zbudować i porównać trójdźwięki we wszystkich tonacjach majorowych.

Przykład: Dźwięk as jest IV stopniem czyli Subdominantą w gamie Es dur. Zbudujmy na tym dźwięku trójdźwięk. Jak wiemy na IV stopniu gamy majorowej powinien być trójdźwięk majorowy, As-C tercja wielka, As-Es kwinta czysta, otrzymaliśmy zatem trójdźwięk majorowy.



2. Budować trójdźwięki toniczne, dominantowe i subdominantowe w różnych tonacjach majorowych.

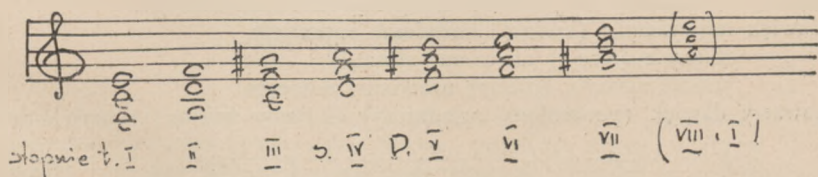
3. Zbudować trójdźwięk toniczny w tonacji G i porównać, w jakiej tonacji akord ten mógłby być subdominantą a w jakiej dominantą. To samo przerobić z trójdźwiękami zbudowanymi na dźwiękach c, d, a, fis, as, b itp.

Przykład: Trójdźwięk c-e-g będzie toniką w tonacji C dur, subdominantą w tonacji G (dur) i dominantą w tonacji F.

Pytania: 1. Co nazywamy harmonią? 2. Co to jest akord? 3. Jak budujemy akord? 4. Jaki dźwięk gamy może być nutą podstawową do budowy akordu? 5. Jaki dźwięk akordu nazywamy zasadniczym? 6. Jakimi stopniami gamy C dur będą dźwięki g, f, h, d? 7. Jak nazywać będziemy I, IV, V stopień gamy? 8. Jak oznacza się tonikę, subdominantę i dominantę w majorze, jak w minorze? 9. Jak nazywamy akord zbudowany z dźwięku podstawowego, tercji i kwinty? 10. Ile jest trójdźwięków zasadniczych i jakie? 11. Jakie mamy trójdźwięki? 12. Jakie interwale wchodzi w skład trójdźwięków: majorowego, minorowego i zmniejszonego? 13. Ile gama majorowa posiada trójdźwięków majorowych, minorowych i zmniejszonych? 14. Na jakich stopniach majorowe, minorowe i zmniejszone.

Tonacja minorowa.

Sprawdźmy teraz jak wyglądają trójdźwięki zbudowane na podstawie gamy minorowej harmonicznej a.



Trójdźwięk na:

I stopniu (tonika)	posiada	tercję małą i kwintę czystą (minorową),
II „	„	tercję małą i kwintę zmniejszoną (zmniejszony),
III „	„	tercję wielką i kwintę zwiększoną (zwiększony),
IV „ (subdominanta)	„	tercję małą i kwintę czystą (minorowy),
V „ (dominanta)	„	tercję wielką i kwintę czystą (majorowy),
VI „	„	tercję wielką i kwintę czystą (majorowy),
VII „	„	tercję małą i kwintę zmniejszoną (zmniejszony).

Jeśli porównamy trójdźwięki gamy majorowej z trójdźwiękami gamy minorowej

gama majorowa				gama minorowa			
T.	I	stopień trójdźwięk	majorowy	t.	I	stopień trójdźwięk	minorowy
	II	" "	minorowy		II	" "	zmniejszony
	III	" "	minorowy		III	" "	zwiększony
S.	IV	" "	majorowy	s.	IV	" "	minorowy
D.	V	" "	majorowy	D.	V	" "	majorowy
	VI	" "	minorowy		VI	" "	majorowy
	VII	" "	zmniejszony		VII	" "	zmniejszony

Widzimy, że dominanta tak w tonacji majorowej jak i minorowej jest trójdźwiękiem majorowym (tercja wielka, kwinta czysta). Wyjątek stanowić będzie dominanta w tonacji minorowej pierwotnej, w której VII stopnia gamy nie podwyższa się, akordem dominantowym będzie e-g-h (trójdźwięk minorowy).

Na VII stopniu również w obydwóch gamach mamy trójdźwięk zmniejszony.

Z a d a n i a: Zbudować trójdźwięki: toniczny, subdominantowy i dominantowy we wszystkich tonacjach minorowych.

P y t a n i a:

1. Na którym stopniu gamy tak dur jak i mol mamy trójdźwięk majorowy?
Na którym stopniu gamy tak dur jak i mol mamy trójdźwięk zmniejszony?
2. Jaki akord dominantowy będzie w gamie harmoniczej, jaki w pierwotnej?
3. Jaki przybiera trójdźwięk, składający się z tercji wielkiej i kwinty zwiększonej?
4. Na którym stopniu trójdźwięk ten się znajduje?

HARMONIA 4 GŁOSOWA.

Akordy, jakie budowaliśmy dotychczas, składają się tylko z trzech dźwięków. Za podstawę zaś do nauki harmonii weźmiemy chór 4-głosowy mieszany (w skład którego wchodzi głosy: najwyższy sopran, niższy alt, jeszcze niższy tenor, najniższy bas); brak jednego dźwięku uzupełnimy w ten sposób, że w każdym trójdźwięku podwoimy (dodamy) jego dźwięk zasadniczy (podstawowy), tzn. w akordzie tonicznym C-E-G podwoimy dźwięk zasadniczy C (już mamy 4 głosy), w akordzie subdominantowym f-a-c podwoimy dźwięk f, w akordzie dominantowym g-h-d podwoimy dźwięk g, itp. Dźwięk podwojony dawać będziemy dla głosu najniższego tj. basu. Przyjrzyjmy się teraz jak będzie wyglądał akord c-e-g z podwojoną nutą zasadniczą, rozdzielony na poszczególne głosy chóru mieszanego:

dźwięk najwyższy g (kwintę) nazwiemy **sopranem**,

„ niższy e (tercję) nazwiemy **altem**,

„ jeszcze niższy c (primę) nazwiemy **tenorem**,

czwarty dźwięk (podwojony zasadniczy) C damy najniżej i nazwiemy **basem**.

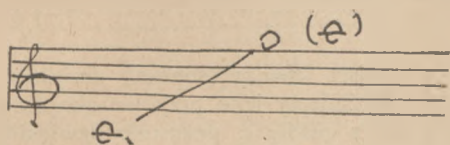
a) T I b) - c) S II d) - e) D I f) -

W przykładzie a) tenor (c) umieściliśmy w kluczu basowym, można również notować go w kluczu wiolinowym (przykład b).

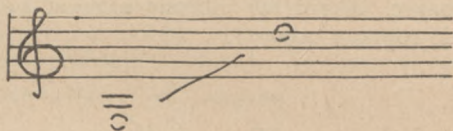
W przykładzie c) tenor (f) umieściliśmy w kluczu wiolinowym, ponieważ w kluczu basowym (przykład d) wypadnie nad drugą dodaną górną, wygodniej więc zapisać go w kluczu wiolinowym. To samo w przykładach e i f. Jako zasadę przyjmujemy notowanie głosu tenorowego w kluczu basowym, w wypadku zaś, jeśli przekraczać będzie linię drugą dodaną górną, wówczas umieszczać go będziemy w kluczu wiolinowym (przykł. c i e).

Sopran i bas nazywać będziemy głosami skrajnymi. Tenor i alt — środkowymi. Harmonizując należy zwracać uwagę na skalę głosów i w zadaniach starać się nie przekraczać ich granicy.

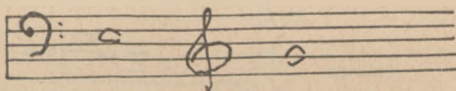
Dla sopranu (głosu najwyższego) przyjmujemy skalę od c^1 do g^2 ,



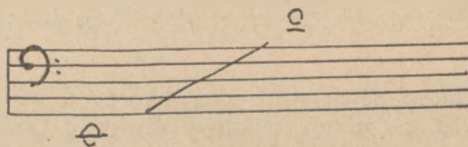
dla altu od g do d^2 ,



dla tenoru od e do g^1 ,



dla basu od E do d^1 .

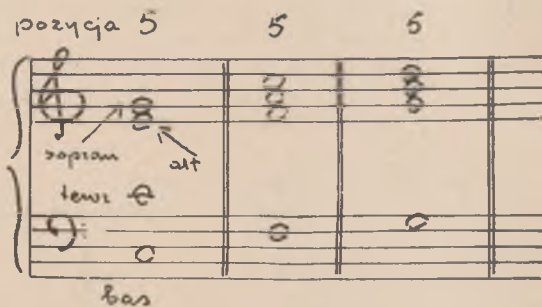


Uważać również należy na oddalenie pomiędzy głosami: pomiędzy sopranem i altem odległość nie może przekraczać oktawy, pomiędzy altem i tenorem — oktawy, pomiędzy tenorem i basem — półtorej oktawy. Oczywiście w wyjątkowych wypadkach, dla osiągnięcia pewnych efektów lub płynnego pochodzenia głosów można robić pewne odchylenia. Ale uczący się harmonii lepiej niech starają się trzymać ściśle podanych wyżej prawideł.

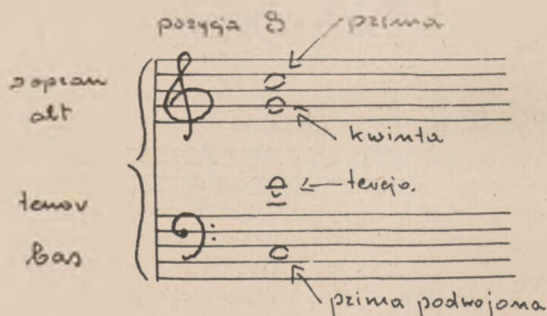
POZYCJE.

W trójdźwiękach budowanych dotychczas w sopranie umieszczaliśmy kwintę akordu, w altie tercję, w tenorze i basie primę. Akord taki nazywać będziemy „w położeniu”, lub „pozycji” kwinty (ponieważ odległość pomiędzy basem i sopra-

nem stanowi interwał kwinty — oktawy przedzielającej kwintę nie bierzemy pod uwagę).

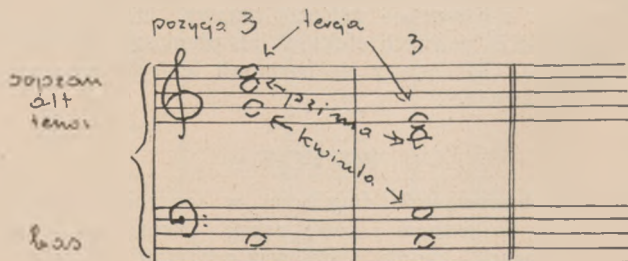


Możemy jednak tak ustawić akord, że w miejsce kwinty (sopran) umieścimy inny interwał, np. tercję lub primę (e lub c). Weźmiemy jako przykład akord toniczny c-e-g i zamiast kwinty g w sopranie damy primę c, pozostałe dźwięki e (tercja) i g (kwinta) rozdzielimy pomiędzy głosy najbliższe położone, a więc: altowi damy kwintę g, dla tenoru tercję e, w basie pozostanie bez zmiany podwojony dźwięk zasadniczy (prima) c. Akord tak ułożony nazywać będziemy „w pozycji oktawy” (stosunek basu do sopranu octawa).



Jeśli sopranowi powierzmy tercję akordu e, wówczas dla altu damy najbliższą położony dźwięk c (primę), tenorowi dźwięk g (kwintę), bas bez zmiany c.

Akord tak ułożony nazywać będziemy „w pozycji tercji” (stosunek basu do sopranu tercja — przez oktawę).



Przykłady:

W przykładzie a) akord subdominantowy w pozycji kwinty. W przykładzie b) akord subdominantowy w pozycji tercji (tercja w sopranie). W przykładzie c) — w pozycji oktawy (prima w sopranie czyli oktawa licząc od basu). Alt ma kwintę

2490 5 3 8

a) 5. 6. b) - e) - d) - e) D f) 3) h) i) j) k) l)

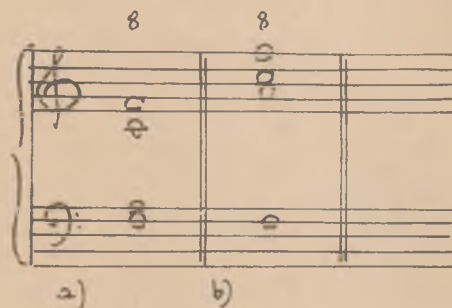
akordu, tenor tercję. Przykłady lit. d, e, f, g, h, i, j, k słuchacz sam sprawdzi i określi pozycję.

Widzimy z tego, że każdy trójdźwięk może mieć trzy pozycje (położenia) 3, 5 i 8, poza tym nic zmienić się w nim nie może. Niezależnie od tego, w jakiej pozycji ułożymy akord c-e-g, pozostanie on zawsze akordem tonicznym. Dźwięk basowy zawsze pozostanie bez zmiany (podwojona prima). To samo ze wszystkimi innymi trójdźwiękami.

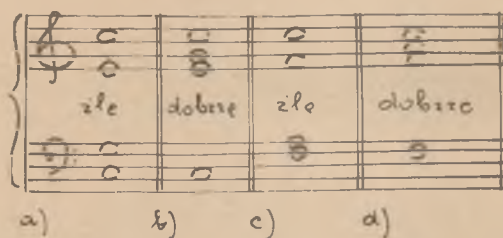
Akordy wyżej podane zbudowane są nieprawidłowo: niech słuchacz sprawdzi, wyszuka i wskaże błędy. Pierwsze dwa przykłady zanalizujemy wspólnie: mamy więc akord składający się z trzech dźwięków c i jednego dźwięku g. Prawdopodobnie chodzi tu o akord toniczny c-e-g, lecz opuszczono w nim tercję (e), potrojono zaś dźwięk zasadniczy c. Należy jedno c (w tym wypadku altowe) zamienić na e i otrzymamy akord toniczny c-e-g w pozycji kwinty.

5

W drugim przykładzie dźwięki f-a-c tworzą subdominantę, ale odległość pomiędzy sopranem i altem przekracza interwał oktawy i dlatego układ jest zły. Należy sopran przenieść o oktawę niżej (przykł. a) albo alt i tenor o oktawę wyżej (przykład b), tak jeden, jak i drugi akord jest subdominantą w pozycji oktawy.



Pozostałe akordy niech słuchacz uważnie sprawdzi i poprawi (przy sprawdzaniu należy mieć przede wszystkim na uwadze skalę głosów, oddalenie pomiędzy głosami i pamiętać, ażeby dźwięki akordu kolejno zajmowały wolne miejsca. Nie należy pozostawiać pomiędzy głosami miejsca wolnego, na którym można by umieścić jeden z dźwięków akordu.



Pozornie wydawałoby się, że akordy w przykł. lit. a) i c) są prawidłowo zbudowane: skala i odległość pomiędzy głosami nie przekroczone, żadnego dźwięku nie brakuje, nuta zasadnicza podwójona, a jednak akord ten jest źle zbudowany (w następnym przykładzie już to błędem nie będzie): pomiędzy sopranem i altem jest wolne miejsce, gdzie można by umieścić dźwięk akordu g. Należy wobec tego g tenorowe przenieść do klucza wiolinowego i umieścić na drugiej linii tak, ażeby wszystkie miejsca kolejno były zajęte (ścieśnić).

Taki układ trójdźwięku, w którym pomiędzy trzy górne głosy (odległości pomiędzy basem i tenorem nie bierzemy pod uwagę) nie można wstawić żadnego dźwięku wchodzącego w skład danego akordu, nazywać będziemy **harmonią skupioną**.

Zadania: Proszę zbudować akordy T. S. i D. we wszystkich tonacjach majorowych i minorowych w pozycjach 3, 5 i 8. oznaczając funkcje pod akordem (majorowe literą wielką, minorowe małą), pozycje zaś nad akordem liczbami arabskimi (jak na przykładzie).

Pytania: 1) Jakie głosy wchodzą w skład chóru mieszanego? 2) Jaki dźwięk podajemy w harmonii 4-głosowej? 3) Jakie głosy nazywamy skrajnymi, jakie środkowymi? 4) Jaką skalę ma sopran, tenor i bas? 5) Jakie oddalenia zachować

należy pomiędzy głosami? 6) Ile pozycji może mieć trójdźwięk i jakie? 7) Jak od-
szukać pozycję akordu? 8) Co nazywamy harmonią skupioną?



Niezależnie od ćwiczeń, jakie słuchacze przerabiać będą na piśmie, ci, którzy grają na fortepianie, proszeni są o przegrywanie wszystkich akordów. Należy wprost przy fortepianie budować je w różnych tonacjach i pozycjach.

J. Chweczuk - Łukasinski

PRZYDZIAŁY W. K. N.

HARMONIA.

Prelegent Józef Chweczuk-Łukasinski.

Podręcznik: Wykłady harmonii drukowane w miesięczniku „Śpiew w Szkole”.

Przydział I (28.II.39).

Zbudować kadencję dominantową (I—V—I) we wszystkich tonacjach i pozycjach (8, 5, 3) w harmonii skupionej.

Przydział II (20.III.39).

Zbudować kadencję plagalną (kościelną) we wszystkich tonacjach i pozycjach (I—IV—I) (poz. 8, 5, 3) w harmonii skupionej.

Zbudować kadencję doskonałą (I—IV—V—I) we wszystkich tonacjach i pozycjach (przy połączeniu IV z V (S z D); pamiętać należy o zasadzie, jaka obowiązuje przy połączeniach basu postępującego o sekundę (IV—V) do góry — wszystkie pozostałe głosy idą w dół (ruch przeciwny).

Przydział III (20.IV.39).

Rozwiązywanie zadań harmoniczných podanych w wykładach harmonii w miesięczniku „Śpiew w Szkole”.

Przydział IV (20.V.39).

Rozwiązywanie zadań harmoniczných podanych w wykładach harmonii w miesięczniku „Śpiew w Szzkole”.

Przydział V (20.VI.39).

Rozwiązywanie zadań harmoniczných podanych w wykładach harmonii w miesięczniku „Śpiew w Szkole”.

Uwaga: Słuchacze, którzy naukę harmonii rozpoczną od wykładów w miesięczniku „Śpiew w Szkole”, obowiązani są nadesłać prace swoje (budowa akordów) podane w I wykładzie jak najszybciej, ponieważ koledzy obecni na kursie przerobili ćwiczenia te na miejscu.

Po przerobieniu II wykładu nadesłał prace swoje łącznie z I i II przydziałem (kadencje I—V—I, I—IV—I i I—IV—V—I).

Następne przydziały (zadania) normalnie jak wszyscy słuchacze w oznaczonych terminach.

Z A S A D Y M U Z Y K I.

Prelegent Józef Chwedczuk-Łukasiński.

Podręcznik: „Pierwsze zasady muzyki” w teorii i w praktyce cz. I, II i III.

T. Czerniawski, wyd. Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Przydział I (28.II.39).

Odpowiedzi na pytania zawarte w „Zasadach muzyki” T. Czerniawskiego cz. I od rozdziału I — Linie i nuty do V włącznie (Wartości rytmiczne). W rozdziale III (klucze) należy uwzględnić omawiane, a w podręczniku nie ujęte klucze C (sopranowy, mezzo-sopranowy, altowy i tenorowy).

Dla wprawy należy odrabiać „ćwiczenia” podane w podręczniku zaraz po pytaniach.

Przydział II (20.III.39).

Dalszy ciąg odpowiedzi na pytania podane w „Zasadach muzyki” cz. I od rozdziału VI (Przedłużanie nut i pauz) do XIII włącznie (Odległości).

Ćwiczenie 1 (wykonać piśmiennie i nadesłać): 3 takty trzyczęściowe na miarę: a) pół nuty, b) ćwiartki i c) ósemki.

Ćwiczenie 2) Odległości melodyjne górne i dolne od dźwięków: d, e, f, g, a, h, c (wzór przykład w rozdziale VIII, par. 23).

Rozdziały XIV i XV omawiać będziemy w wykładach harmonii.

Przydział III (20.IV.39).

Odpowiedzi na pytania zawarte w II części „Zasad muzyki” T. Czerniawskiego od rozdziału I do IV włącznie oraz następujące ćwiczenia:

Rozdział I (Półtony diatoniczne i chromatyczne). Wykonać piśmiennie ćwiczenia z rozdziału I (II część, str. 6) wzorując się na przykładach a) i b) (str. 5).

„ II (Całe tony diatoniczne i chromatyczne). Wykonać ćwiczenia na piśmie (str. 6, wzór a (i b).

„ III (Przeniesienie diatonicznego następstwa na dźwięki nienaturalne). Wykonać ćwiczenia piśmienne według wzoru (par. 5, str. 8).

„ IV (Gama chromatyczna w majorze). Wykonać pisemnie gamę chromatyczną regularną i nieregularną na dźwiękach gamy G, E, F, As, D.

Przydział IV (20.V.39).

Odpowiedzi na pytania zawarte w II części „Zasad muzyki” od rozdziału V do IX włącznie i ćwiczenia podane niżej:

Rozdział V (Enharmonia). Wykonać piśmiennie ćwiczenia (str. 12).

„ VI (Rozwój gam majorowych). Wykonać ćwiczenia piśmienne (str. 16). Wzór ćwiczenia 1) Najbliższą gamę wnoszącą się od G — D, najbliższą gamę wnoszącą się od E — itd.

Wzór ćwiczenia 5 i 6) Napisać w całości wszystkie gamy krzyżkowe i bemolowe (znaki przy nutach) oznaczając literami tonikę T, subdom. S, dominantę D, dźwięk prowadzący (prow.) i tryton —. Odpowiedzi na pytania, str. 19.

- „ VII (Gama chromatyczna w majorze). Ćwiczenia podaliśmy przy rozdziale IV.
 „ VIII (Okrag kwintowy). Wykonać piśmiennie ćwiczenia (str. 21).
 „ IX (Tonacja). Tylko odpowiedzi na pytania (str. 23).

Przydział V.

Odpowiedzi na pytania zawarte w II części „Zasad muzyki” T. Czerniawskiego od rozdziału I do XI włącznie i ćwiczenia podane niżej.

- Rozdział III (Odległości diatoniczne). Wykonać piśmiennie odległości toniczne wszystkich gam majorowych do 14 krzyżyków i bemoli według wzoru podanego (str. 8).
 „ IV (Stopniowanie odległości). Odpowiedź na pytanie (str. 12). Wykonać piśmiennie ćwiczenia (str. 13 i odpowiedzi na pytania (str. 14).
 „ V (Enharmoniczne przemiany odległości). Odpowiedzi na pytania i przykłady.
 „ VI (Przewroty odległości). Odpowiedzi na pytania.
 „ VII (Konsonanse i dysonanse). Tylko odpowiedzi na pytania.
 „ VIII (Gama minorowa). Odpowiedzi na pytania. Ćwiczenia piśmienne (str. 19), odpowiedzi na pytania (str. 20 i 21), ćwiczenia piśmienne (str. 21).
 „ IX (Odległości na stopniach minorowej gamy harmoniczej). Ćwiczenia piśmienne (str. 22) i odpowiedzi na pytania.
 „ X (Gama chromatyczna w minorze). Tylko pamięciowo.
 „ XI (Najważniejsze wyrażenia i znaki). Tylko pamięciowo.

Uwaga: Odpowiedzi nadsyłać należy na „Pytania” podane we wszystkich rozdziałach I, II i III części „Zasad muzyki”.

Ćwiczenia przerabiać pamięciowo wszystkie, pisemne nadsyłać tylko uwzględnione w przydziałach.

Odpowiedzi na pytania prosimy przysyłać na papierze zwykłym, ćwiczenia i przykłady na papierze do pisania nut.

M E T O D Y K A N A U C Z A N I A .

Prelegent T. Mayzner.

Materiały: 1) Program nauki śpiewu w szkole powszechnej III stopnia, 2) T. Mayzner: Jak realizować nowy program śpiewu, 3) Odpowiednie (metodyczne) artykuły w „Śpiewie w Szkole”, 4) Podręczniki dla ucznia, zatwierdzone przez Ministerstwo W. R. i O. P. na kl. IV, V i VI oraz śpiewniki, wybrane dowolnie spośród zatwierdzonych do użytku w szkołach powszechnych.

Przydział I (28.II).

Opisać szczegółowo przebieg lekcji, polegających na nauczaniu piosenki, dowolnie wybranej w określonej klasie z uwzględnieniem wszystkich elementów nauczania, wskazanych w programie nauki śpiewu.

Opis winien zawierać między innymi wyraźnie określone trudności, jakie się przy nauczaniu pieśni w ciągu lekcji nasunęły (np. trudność powtórzenia jakiegoś określonego fragmentu melodycznego, uchwycenia charakterystycznego fragmentu rytmicznego, rozróżnienia miary taktu itp.).

Przydział II (20.III).

- a) Jakie ćwiczenia wskazano w programie w poszczególnych klasach szkoły III st. dla wyrobienia poczucia rytmu.
- b) Jakie pieśni należy uważać za najodpowiedniejsze dla ćwiczenia poczucia rytmu przez maszerowanie w takt piosenki (wymienić po 2 pieśni dla poszczególnych klas niższych z uwzględnieniem wymagań higieny).
- c) Wymienić najodpowiedniejsze pieśni dla przyswojenia synkopy w klasach starszych.
- d) Opisać sposób rozpoczęcia śpiewania pieśni.
- e) Jakie błędy napotykamy przy śpiewaniu trzech zasadniczych pieśni, wymienionych w programie.

Uwaga: Jako kryterium nie należy stosować tych pieśni w brzmieniu, podanym w zatwierdzonych podręcznikach na kl. IV, V i VI, gdyż podano tam wersje fałszywe. Należy tu uważać za wzór jedynie urzędowe publikacje w „Dzienniku Urzędowym” Ministerstwa W. R. i O. P., względnie w odpowiednich Dziennikach Kuratoriów Szkolnych.

Przydział III (20.IV).

- a) Jak należy stosować wstępne ćwiczenia do wprowadzania nut w myśl wskazówek programu. (Zacytować sposoby, jakie były stosowane w praktyce szkolnej, wzgl. opisać je z podaniem najodpowiedniejszych dla tego celu pieśni).
- b) Jakie ćwiczenia rytmiczne i melodyczne należy stosować w kl. V szkoły III stopnia. Na czym powinna polegać łączność ćwiczenia z pieśnią (podać przykład powiązania ćwiczenia z pieśnią, zaczerpniętą z repertuaru dla kl. V).
- c) Czy, względnie jakie ćwiczenia melodyczne wskazane są według programu w klasach niższych, niż V.
- d) Podać kolejno czynności przy nauczaniu pieśni na 2 głosy.
- e) Podać rozkład materiału na miesiąc marzec, ściśle według prowadzonego dziennika lekcyjnego w dowolnie wybranej klasie.

Przydział IV (20.V).

- a) Na czym polega śpiewanie „przy pomocy nut” i „śpiewanie z nut”.
- b) Przykłady pieśni, posiadających strukturę najodpowiedniejszą dla zastosowania nut jako pomocy wzrokowej przy śpiewaniu całej frazy muzycznej (identyczność lub podobieństwo odcinków melodii).
- c) Jakie sposoby należy stosować przy ćwiczeniach w rozpoznawaniu taktu melodii.
- d) Podać po dwa przykłady pieśni we wszelkich taktach prostych i złożonych, używanych w szkole powszechnej, a omówionych w programie.

Przydział V (20.VI).

- a) W jakiej formie podajemy według programu wiadomości teoretyczne. Co stanowi materiał poznawczy w tej dziedzinie (według klas).
- b) Która pieśń Z. Noskowskiego najbardziej się nadaje dla wprowadzenia pojęcia chromatyki.
- c) Jak według programu należy traktować materiał regionalny i gwarę w pieśni szkolnej. Wskazać z literatury pieśniarskiej typowe pieśni dla paru regionów.
- d) Jak według programu należy zorganizować i ćwiczyć chór szkolny.
- e) Wskazać sześć pieśni chóralnych, trzygłosowych, w których zaznaczyłoby się stopniowe narastanie trudności (uzasadnić narastanie tych trudności wskazując ich rodzaj, np. głosowe, rytmiczne, w melodii, w harmonii).

- f) Jakie pieśni byłyby najodpowiedniejsze dla inscenizowania w kl. VII (wymienić przynajmniej 2 i opisać plan inscenizacji).

FORMY MUZYCZNE I ZARYS HISTORII MUZYKI.

Prelegent T. Mayzner.

Materiały: 1) St. Niewiadomski — Wiadomości z muzyki, 2) H. Opieński — Dzieje muzyki powszechnej w zarysie, lub inny jakikolwiek podręcznik historii muzyki, 3) Artykuły w „Śpiewie w Szkole”, 4) Audycje radiowe.

Przydział I (28.II).

- a) Określić istotę monodii i polifonii oraz melodii akompaniowanej.
- b) Wskazać przykłady trzech tych rodzajów muzyki.

Przydział II (20.III).

- a) Opisać najogólniej rozwój opery, b) oratorium, c) pieśń i arię, d) wymienić i krótko scharakteryzować obce tańce dawne oraz tańce polskie ludowe i dworskie.

Przydział III (20.IV).

- a) Co to jest suita, symfonia, sonata?, b) Jak jest zbudowana I część symfonii klasycznej (ogólnikowo), c) Podać przykłady formy muzyki kameralnej.

Przykład IV (20.V).

- a) Dawni klasycy — muzyka instrumentalna (scharakteryzować ten rodzaj muzyki, wymienić paru czołowych kompozytorów i krótko streścić dzieje fortepianu).
- b) Jaki jest skład dzisiejszej orkiestry symfonicznej (wymienić instrumenty i po- bieżnie je opisać).
- c) Muzyka absolutna (czysta) i programowa — krótka charakterystyka i parę przy- kładów.
- d) Klasycy wiedeńscy (Haydn, Mozart, Beethoven). Ogólne wiadomości o życiu i dziełach.

Przydział V (20.VI).

- a) Romantycy (Weber, Schubert, Schumann, Mendelsohn, Berlioz). Ogólne wiado- mości o dziełach, charakterystyka romantyzmu.
- b) Chopin (nieco szczegółowej). Stanowisko Chopina w sztuce i kulturze polskiej oraz w muzyce świata. Formy, używane i tworzone przez Chopina.
- c) St. Moniuszko — życie i dzieła (krótkie streszczenie).
- d) Muzyka narodowa — jej istota (polska i obca).
- e) Muzyka polska po Chopinie. (Wymienić czołowych kompozytorów i ich dzieła).

NASZE ŚPIEWNIKI

Ocena materiału pieśniowego i należyte ustopniowanie zawartych w nim różno- rodnych trudności jest sprawą **konieczną i nagłą**, bo dotychczasowa dowolność w wyborze pieśni nie sprzyja konsekwentnemu wykonywaniu programu nauki śpiewu, a wymagała bardzo wiele czasu ze strony nauczyciela na wyszukanie pio- senki odpowiadającej pod każdym względem celom lekcji.

Dokonanie takiej oceny jest dość żmudne, bo wymaga rozpatrzenia każdej melodii z punktu widzenia postanowień „programu nauczania śpiewu” w zakresie: 1) rodzaju taktu; 2) rytmiki (jakość i ilość wartości rytmicznych w piosence);

3) skali głosowej; 4) sposobu intonacji; 5) ilości dźwięków obcych w stosunku do zasadniczej tonacji utworu; 6) harmonii (czy melodia jest 1-, 2-, czy 3-głosowa); 7) dynamiki; 8) interpretacji (legato czy staccato, zmiany szybkości); 9) tekstu i 10) możliwości korelacyjnych przy równoczesnym jak najbardziej konsekwentnym przestrzeganiu zasady kolejnego stopniowania wszelkich trudności.

Ta ostatnia zasada nigdzie może nie jest tak **niezbędna** jak w nauczaniu śpiewu, jeżeli się szczerze pragnie osiągnąć dodatnie wyniki w umuzykalnieniu młodzieży, a równocześnie w żadnej dziedzinie nauczania nie była tak **zaniedbana**, jak właśnie tutaj.

Oczywiście mnogość materiału pieśniowego dostępnego nauczycielowi podsuwa najróżnorodniejsze możliwości ukształtowania lekcji. Z pośpiechu bierze się najczęściej piosenkę, która „na oko” wydaje się być odpowiednią na lekcję, ale zazwyczaj nie nawiązuje ona ani do treści poprzednich lekcji śpiewu, ani nie przewiduje konsekwencji dla następnych.

W niniejszej ocenie starano się jak najusilniej o respektowanie wymagań „programu” i podstawowej zasady starannego stopniowania trudności. W niektórych punktach wymagania programowe uległy nieznacznym przesunięciom i ściślejszemu sprecyzowaniu ze względu na bardziej równomierne rozłożenie trudności na poszczególne klasy. Zmiany te podyktowało doświadczenie nabyte w ciągu kilkunastoletniego realizowania „programu” dawniejszego i obecnego, a także pewne wnioski, wysnute na podstawie analizy kilkuset piosenek szkolnych.

Celowo pominięto kwestię „estetycznej” oceny utworów, bo ta zawisa ściśle od subiektywnych poglądów na piękno u każdego człowieka, nie można więc nikomu narzucać w tej mierze własnych zapatrywań, bo i według przysłowia ludowego: „nie to ładne, co ładne, ale to, co się komuś podoba”. Dlatego przy wyborze piosenki na lekcję trzeba jak najczęściej odwoływać się do zdania dzieci, aby spośród kilku możliwych na daną lekcję wybrać tę, która najbardziej podoba się dzieciom. Będziemy wtedy mieli ułatwione techniczne jej opracowanie i młodzież będzie chętniej śpiewała wybraną przez siebie piosenkę niż narzuconą jej bezapalecyjnie inną, choćby przez uczącego uznaną za bardziej wartościową.

Stopień trudności analizowanych tu piosenek nie jest ujęty **cyfrowo**, ale wyraża się w **kolejności wyliczania**: najpierw umieszczono w wykazie dla każdej klasy piosenki **najłatwiejsze**, a później coraz **trudniejsze**. Trudności te nie są jednak w odniesieniu do jednej klasy zbyt wielkie — tak, że o kolejności wyboru nie musi decydować kolejność wyliczenia lecz pokrewieństwo zagadnień (do opracowania) lub treści słownej (do korelacji z innymi przedmiotami).

Piosenki dla poszczególnych klas zostały tak dobrane, że zawierają tylko te trudności, które dla danej klasy przewiduje „program”; nie powinno się zatem wciągać do repertuaru klasy niższej materiału pieśniowego z klas wyższych, ale natomiast piosenki z klas niższych mogą być powtarzane i na nowo opracowywane w klasach wyższych.

Ocenę stopni trudności dla poszczególnych klas wykonano w analizie **bardzo łagodnie**, to znaczy że pieśni szczególnie dla niższych klas są **zbyt łatwe** a nigdy **zbyt trudne**, aby nie wymagały podczas opracowywania nadmiernego trudu i nie zrażały do pracy, a przy wykonaniu umożliwiały jak najdoskonalszą interpretację. **Dobre wykonanie łatwego zadania** wzmacnia poczucie własnych sił i **podnieca** do pokonywania dalszych trudności, gdy **nadmierne trudności zrażają** tylko do pracy i utrudniają wszelki postęp.

Jeżeli z przeprowadzenia na powyższych podstawach dalszych analiz śpiewników okaże się, że dla niektórych klas będziemy mieli **szczerpy** materiał pieśniowy.

wówczas będzie to wskazówką i podniętą dla naszych kompozytorów do tworzenia nowych melodii, na brak których tak nieraz słyszeć utyskiwania, mimo ukazywania się w druku od czasu do czasu nowych zbiorów.

W poniższej ocenie śpiewników P. Maszyńskiego wyraźnie brak piosenek dla klasy I, II i III szkoły powszechnej. Wynił on z zamiaru autora wprowadzenia do pracy szkolnej nad umuzykalnianiem młodzieży **obowiązkowego i powszechnego** używania przy nauce śpiewu **stroika „A1” i „C2”**, jako nieodzownej pomocy do **właściwego intonowania** każdej pieśni, co nieraz bywa lekkomyślnie zaniechane ze szkodą dla obydwu stron. Posługiwanie się stroikiem ma także i **młodzież nauczyć i przyzwycząić do samodzielnego a poprawnego** zaczynania wszystkich wyuczonych pieśni. Bez tego nie może być mowy o **rozśpiewaniu** ani o **umuzykalnieniu** młodzieży.

Jeżeli wymagania „programu” pod tym względem nie mają pozostać na papierze, a usiłowania władz i nauczycielstwa tylko w sferze „pobożnych życzeń”, to zasada, przyjęta za jedną z podstaw niniejszej oceny, musi znaleźć nie tylko **usprawiedliwienie** ale i **praktyczne urzeczywistnienie**.

Stopniowanie trudności intonacyjnych oparto na systemie P. Hindemitha, przedstawionym w skrócie przez R. Palestra w n-rze IX „Muzyki Polskiej” z roku 1938 (str. 384, w. 8—12 od góry).

O **korelacji** (p. 10) decydować będzie doraźnie każdy nauczyciel śpiewu w porozumieniu z uczącymi innych przedmiotów; tu w ocenie mogą być tylko podsuwane pewne sugestie w nieobowiązkowej formie, wyrażone w skrótach po tytule każdej piosenki. Ponieważ analizy dokonano na zbiorach nie oznaczonych rokiem ani kolejnością wydania, wyliczono pieśni z pełnymi tytułami, aby przy korzystaniu z innych, zmienionych wydań uniknąć wszelkich możliwych nieporozumień.

I. P. Maszyński: Polski Śpiewnik Szkolny. Zbiór ćwiczeń i pieśni wraz z teorią (Nakład: Gebethner i Wolff, „Za pozwoleniem cenzury niemieckiej”. Str. 142).

Część teoretyczno-muzyczna, zbyteczna dla nauczycielstwa posiadającego należyte wykształcenie muzyczne, inna może posłużyć do nabycia lub ugruntowania niezbędnych wiadomości muzycznych. Ćwiczenia natomiast, aczkolwiek praktyczne i celowe, nie mogą być wzorem dla dzisiejszych lekcji śpiewu, chyba tylko jako ćwiczenia w czytaniu nut dla samego nauczycielstwa, któremu tej sprawy brak.

Zbiorek najliczniejszy i najłatwiejszy spośród reszty pozostałych zawiera piosenki dla następujących klas:

Klasa I. 5. Płynie rzeka (o rodzinie); 3. Bocian (o przyrodzie);

Klasa II. 31. Panie Janie (kanon);

Klasa III. 7. Na jagody (przr.); 4. Spij dziecko (o rodz.); 30. Wierzba (życie ludzi); 18. Kiedy ranne (relig.); 6. Zła baba (baśń); 9. Marsz Księcia Józefa (narod.); 12. Na fujarce (o pracy i życiu ludzi).

Klasa IV. 11. Czarna kura (lud.); 34. Wieczorem (kanon); 43. Kanon (2-gł.); 2. Furman (praca l.); 19. Cześć polskiej ziemi (o Ojczyźnie — mel. niem.); 8. Hej na tej gorze (o pracy); 15. Lulaj (ż. rodz.); 28. Skowronek (przr.); 25. Wiosna (przr. i życie); 26. Jutrzenka (przr., pols.); 29. Piękna nasza Polska (polsk.-geogr.); 46. O Krakowie (mel. niem.); 54. Dzwony (życie ludzi); 13. Dziedzina ojczysta (o Ojcz.-

geogr. pols.); 44. Na Wawel (pols.-hist.-geogr.); 36. Modlitwa z op. „Halka” (pols.); 40. Po zachodzie (pols.-przyr. geogra.).

Klasa V. 1. Od Warszawy (żołnierska); 58. Kanon; 22. Rycerz (żołn.); 23. Prawdziwe szczęście (obycz.-pols.); 24. Śpiew ułanów (narod.-hist.); 27. Nasz domek (rodz.-pols.); 33. Kanon na 3 głosy; 52. Towarzysz broni (żołn. niem.); 16. A w Warszawie (żołn.); 20. Matyszek (pols.); 10. Strzelec gajowy (obycz.-pols.); 42. Piosnka ułańska (żołn.); 45. Kujawiak (taneczna, pols.); 49. Śpij syneczku (rodz.); 53. Choinka (zwycz. lud.); 48. Pieśń do Boga (rel.); 47. Rybki (przyr.).

Klasa VI. 17. Dzieci (kanon 4-gł. do wykonania à vista z nut); 32. Gąski i lis (kanon 5-gł.); 41. Uśnij-że (o rodz.); 14. Jabłoneczka (przyr. — do czyt. nut à vista); 70. Zegar (kanon 3-gł.); 39. Polak nie sługa (narod.-hist.); 21. Polonez (tanecz.-hist.); 51. Gwiazdka (zwycz. lud.); 37. Pieśń poranna (rel. pols. — Moniuszko); 50. Pieśń przy krosnach (Moniuszko, o pracy; wymaga szerokiej skali głosowej wykonawców); 38. Mój kącik (Schumann, o Ojcz. — zawiera dużo dźwięków obcych).

Klasa VII. 57. Kukułka (kanon 3-gł.); 59. Kolęda (rel. mel. czeska); 61. Kołysanka (Schubert, rodz.); 72. Góralczyki (pols. geogr.); 56. Polonez pożegnalny (tanecz.); 74. W starym dworku (Z. Noskowski, tanecz.-polonez); 64. Choć to życie (obycz.-tanecz.); 73. Sen świąteczny (życie); 63. Powrót bociana (lud. o przyr.); 67. W pasiece (lato); 55. Marsz Sokołów (gimn.); 60. Oj ziemio (o Ojcz.-polsk. geogr.); 66. Do gwiazdy (Schumann, geogr.-pols.); 65. Czerwony kapturek (baśń); 71. Pożegnanie rycerza (hist. żołn.); 68. W lesie (przyr.); 62. Siałam rutę (o pracy).

Na chór szkolny: 69. Prząśniczka (o pracy i życiu l., b. trudna).

II. P. Maszyński: Polski Śpiewnik Szkolny. Zbiór pieśni na 1, 2, 3 i 4 głosy. część II. (Nakład: Gebethner i Wolff. Warszawa, 1920, str. 80).

(C. d. n.).

Józef Migacz

PAŃSTWOWA SZKOŁA MUZYCZNA OCIEMNIAŁYCH

W niniejszym artykule chcemy się podzielić z Szanownymi Czytelnikami wiadomościami zaczerpniętymi z tak odrębnego terenu pracy, jakim jest Szkoła Muzyczna Ociemniałych.

Placówka ta, istniejąca już od szeregu lat, jako tak zwane „Klasy Muzyczne przy P. I. G. O.”, uległa zasadniczemu przekształceniu przed trzema laty, kiedy to Ministerstwo W. R. i O. P. powierzyło pracę re- i organizacyjną długoletniemu Kierownikowi muzycznych placówek za granicą, a ostatnio b. Dyrektorowi Filharmonii Warszawskiej, p. Janowi Niwińskiemu.

Przewodnią myślą organizatora było stworzenie takich warunków, które by umożliwiły wszechstronne kształcenie niewidomych w kierunku muzycznym, co podjęto w celu zapewnienia im egzystencji w życiu i zdobycia należytej pozycji w spo-

leczeństwie, jako niezależnym i twórczym jednostkom, posiadającym wszystkie możliwości rozwojowe.

Sprawy te jeszcze do 1935 roku traktowane były raczej dorywczo, bez skryształowanego planu i ściśle określonego kierunku, zarówno na terenie zawodowym, jak i ogólnokształcącym i dlatego też przy Szkole Muzycznej Ociemniałych zorganizowano również i Kursy Gimnazjalne.

W chwili obecnej prace te posunęły się już znacznie naprzód. Placówka rozrosła się zarówno w liczbie uczących się jak i nauczających.

Wobec przydziału w b. r. szkolnym przez Ministerstwo W. R. i O. P. większej ilości godzin wykładowych, rozszerzone zostały niektóre klasy oraz powiększona ilość tychże w już istniejących klasach. Przybyły klasy: fortepianowa, skrzypcowa oraz klasa łaciny dla organistów; powiększono ilość godzin w klasach: fortepianu, skrzypiec, emisji głosu i przedmiotów teoretycznych (harmonia, analiza form i encyklopedia).

Liczba uczniów w bieżącym roku szkolnym, w porównaniu z latami 1935/6, powiększyła się w dwójnasób. Przypisać to należy przekształceniu się Szkoły na Zakład o poziomie średnim (Instytut Muzyczny), wobec czego Szkoła Muzyczna w Warszawie siłą faktu stała się Centralą dla absolwentów pozostałych Szkół i Zakładów dla Ociemniałych w kraju. Tak wydatne zwiększenie frekwencji spowodowane zostało również przez fakt zorganizowania w 1937/8 roku Kursów Gimnazjalnych, o których wyżej była mowa, oraz Kursów dla Dorosłych, którzy skutkiem utraty wzroku w późniejszym wieku nie mieli możliwości opanowania tzw. systemu Braille'a.

Praca uczniów poza lekcjami zorganizowana została w ten sposób, że Kierownictwo Szkoły posiada ścisłą ewidencję zajęć uczniów w każdej porze dnia. Praca więc odbywa się bardzo punktualnie i daje coraz lepsze wyniki.

W celu zasilenia braille'owskiej Muzycznej Biblioteki Szkolnej zespół nauczycielski zajmuje się w godzinach pozalekcyjnych przepisywaniem nut i utworów z dziedziny dydaktycznej i praktycznej. Dotychczas przepisano kilka setek wymienionych utworów. Biblioteka ta ma tworzyć zaczątek przyszłej Centralnej Biblioteki Muzycznej dla Ociemniałych w kraju.

W celu praktycznego wykorzystania nabytych w Szkole umiejętności oraz wypróbowania swoich sił na polu pracy zarobkowej, uczniowie Szkoły delegowani są przez Bratnią Pomoc do grania na mieście; zajmują się również stroicielstwem. Niektórzy, bardziej zaawansowani i zdolniejsi, udzielają także lekcji (korepetycji). Prace te dają łącznie dość znaczne wpływy, sięgające w niektórych miesiącach do 400 (czterystu) i więcej złotych. Zapotrzebowanie w tych dziedzinach jest przeciętnie cztero — pięciokrotnie większe, niż możliwości jego zaspokojenia, z powodu braku na razie dostatecznie do tego przygotowanych sił. Wymienione fakty wskazują wyraźnie, że kształcenie niewidomych w kierunku zawodowym jest celowe, jako zabezpieczające im niezależną egzystencję w życiu. Z drugiej strony wymieniona akcja prowadzi najkrótszą drogą do zorganizowania tak zwanej „Centrali Zamówień”, która w świecie niewidomych niewątpliwie stać się musi naczelną placówką, czuwającą nad ich stałym zatrudnieniem i chroniącą przed wyzyskiem.

Uspołecznienie uczniów Szkoły znalazło również swój wyraz w samorządnie zorganizowanej akcji samopomocy koleżeńskej. Punktem wyjścia była tu pomoc w pracy szkolnej ze strony bardziej zaawansowanych i starszych oraz przejawy samorządnej doraźnej akcji koleżeńskej samopomocy w zakresie materialnym. Wszystkie te przejawy traktować należy jako stadium przygotowawcze do przyszłej pracy w organizacji, o której powyżej była wzmianka.

Wobec potrzeb materialnych, jakie odczuwają uczniowie Szkoły, rekrutujący się

przeważnie ze sfer niezamożnych, samo życie wysunęło konieczność szukania tej pomocy na drodze doraźnego zdobywania funduszków, co zrealizowano przy współudziale Koła Przyjaciół Bratniej Pomocy. Z uzyskanych w ten sposób funduszków pokrywa się koszty żywienia oraz odzieży najbardziej potrzebujących słuchaczy Szkoły.

NOWE WYDAWNICTWA

Stowarzyszenie Muzyków Polskich w Krakowie podjęło pożyteczną inicjatywę, przystępując do wydawnictwa materiału nutowego dla orkiestr szkolnych, obmyślonego niezmiernie praktycznie. Każda kompozycja w tym wydawnictwie może być wykonana już przez dwoje skrzypiec i fortepian, względnie fisharmonię, lub też 3, wzgl. 4 skrzypiec. Do tych instrumentów można dołączyć dowolnie inne, tak, że orkiestra w pełnym składzie zawiera następujące instrumenty: flet, klarnet, 2 trąbki, puzon, fisharmonię, fortepian, perkusję, 4 skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas. Tego rodzaju opracowania dają możliwość wykonania utworów, drukowanych przez Stowarzyszenie, dosłownie w każdej szkole, w której młodzież choć trochę muzykuje. Wydawnictwo ma na widoku propagandę muzyki polskiej, zamierza więc drukować wyłącznie utwory polskie — dawniejsze, znane lub zapomniane, a także nowe, oryginalne, zamawiane specjalnie u wybitnych kompozytorów. Ze względu na potrzeby szkół, związane z uroczystościami i obchodami szkolnymi, wydawane będą utwory wokalnie-instrumentalne, odpowiadające treścią tym potrzebom. Stowarzyszenie zwraca się za naszym pośrednictwem do muzyków-kompozytorów z prośbą o współpracę, a do kierowników zespołów instrumentalnych o utrzymanie z nim łączności.

Stowarzyszenie posiada już na składzie trzy pierwsze numery wydawnictwa (każdy numer zawiera około 30 stron druku głosów instrumentalnych w kartonowej okładce):

1. Moniuszko — Polonez i Późniak — Preludium (seria „łatwe”).
2. Komorowski — Polonez i Konior — Pieśni legionowe (seria „średniej trudności”).
3. Wallek-Walewski — Suita podhalańska (seria „trudniejsze”).

Cena numeru zł 3, przy zakupie 3 egzempl. — 10% rabatu, przesyłka egzemplarza — 40 gr. Dla prenumeratorów stałych (przeciętnie 3 numery rocznie) cena egzemplarza zł 2 gr 50. Do nabycia tylko w Stowarzyszeniu Muzyków Polskich, Kraków, ul. Sławkowska 12.

Wydawnictwa Stowarzyszenia powinny się znaleźć w każdym zespole, jako podstawa biblioteczki.

I. O. Mański. WIECZORNICA KOŁĘDOWA I. Biblioteka Organisty. Przemysł, ul. Tatarska 2.

Jeżeli do rąk nauczyciela doszło to cenne wydawnictwo na czas, przed okresem świąt Bożego Narodzenia, to dobrze. Jeżeli nie — trzeba je sobie zapamiętać i na przyszły rok wykorzystać. Piękniejsze będą Jasełka. Niestety, zbyt późno otrzymała egzemplarz nasza Redakcja, jednakże wartość pracy I. O. Mańskiego zmusza nas do tego krótkiego sygnału na przyszłość. Opracowano Wieczornicę na chór mieszany z fortepianem (osobno głosy chóralskie i partytura). Szkoda wielka, że autor nie wydał osobno głosów zespołu instrumentalnego. Nastąpi to pewnie przed przyszłymi świętami Bożego Narodzenia.

Wydawnictwo wprost zadziwia swoją starannością.

INFORMACJE DLA SKRZYPKÓW

Informacje dla skrzypków. Dla ułatwienia orientacji Kolegów, pragnących się samodzielnie studiować grę skrzypcową podajemy spis szkół, etiud i dzieł literatury skrzypcowej, ułożony metodycznie według wzrastającej trudności. Pomijamy materiał zupełnie elementarny, wychodząc z założenia, że nauka gry na takim instrumencie, jak skrzypce, bez wskazówek bezpośrednich i kontroli uczącego nie tylko nie jest celowa, ale nawet może być szkodliwa ze względu na możliwości zakorzenienia się błędów w ułożeniu rąk oraz w intonacji gry. Poniższy spis źródeł dla pracy nad techniką gry skrzypcowej oparty jest na doświadczeniu pedagogów-profesorów uczelni muzycznych.

1) I cz. szkoły Górskiego. 2) I cz. etiud Kaysera. 3) II cz. szkoły Górskiego (II i III poz.) oraz gamy Hrymaly. 4) Etiudy Wolfahrta i etiudy Kaysera. 5) Koncert h-mol Riedinga. 6) Etiudy Kreutzera (połowa zeszytu) oraz I cz. etiud Mazasa. 7) Vivaldi — Koncert g-mol. 8) Viotti — Koncert nr 23. 9) Corelli — sonaty. 10) Dont — etiudy op. 37. 11) II cz. etiudy Mazasa oraz etiudy Kreutzera (dalsze), etiudy Fiorillo. 12) 24 etiudy Rodego. 13) Viotti — Koncerty nr 28 i nr 22. 14) Händel — sonaty. 15) Beriot — Scena baletowa. 16) Mozart — Sonaty. 17) Mozart — Koncert a-mol. 18) J. S. Bach — Koncert e-dur. 19) Beethoven — 2 Romanse.

T. M.

K R O N I K A

Ś. P. MARIA KAPALÓWNA

Dnia 24 grudnia 1938 r. po krótkich i ciężkich cierpieniach zmarła w Grodnie ś. p. Maria Kapałówna, nauczycielka śpiewu i muzyki oraz wychowawczyni Państwowego Liceum Pedagogicznego. Ś. p. Maria Kapałówna była nieustraszoną pracownicą dla Polski i dla bliźnich do ostatniej chwili swego życia. Jako harcmistrzyni i nauczycielka pełna zapału, werwy i humoru, ukochana przez młodzież, umiała ją zachęcić do pracy i rozmiłować do wszystkiego co wzniosłe, piękne i szlachetne.

Cześć Jej Pamięci!

ŁÓDŹ.

Przy Inspektoracie Szkolnym Łódzkim-Miejskim w ub. roku powstał instruktorat śpiewu. Zadaniem jego jest ułatwiać pracę Koleżankom i Kolegom w realizowaniu zagadnień programowych w dziedzinie śpiewu.

W b. r. szkolnym miasto podzielone zostało na dwie dzielnice z odpowiednimi sekcjami śpiewu, w których praca odbywa się raz na miesiąc w ostatnim tygodniu.

W celu umożliwienia pracy śpiewaczej wśród szerokich mas nauczycielstwa odbył się systematyczny kurs śpiewu dla 60 osób. Na kursie wykładano: zasady muzyki, solfeż, metodykę śpiewu, harmonię i instrumentoznawstwo. Kurs ukończyło 52 osoby. Kierownictwo kursu spoczywało w rękach kol. M. Januszewicza — instruktora śpiewu w Łodzi.

Przy Oddziale Grodzkim Z. N. P. w Łodzi istnieje Chór Nauczycielski — mieszany, prowadzony przez kol. M. Januszewicza. Próby chóru odbywają się w soboty od g. 19 do 21.

W najbliższym czasie zamierzone jest zorganizowanie chóru międzyszkolnego m. Łodzi.

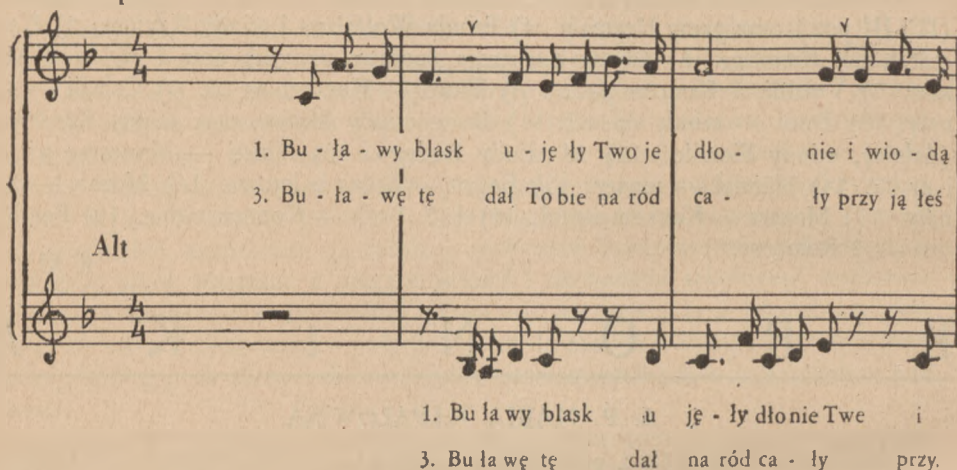
PIEŚN O MARSZAŁKU

Słowa: B. Kossuthówny.

St. Kazuro.

Tempo marsza.

Sopran



1. Bu - ła - wy blask u - je ły Two je dło - nie i wio - dą
3. Bu - ła - wę tę dał To bie na ród ca - ły przy ją leś

Alt

1. Bu ła wy blask u je - ły dłonie Twe i
3. Bu ła wę tę dał na ród ca - ły przy.



1. nas tą naj pię kniejszą z dróg do szczy tu, hen! gdzie o gień sła wy
3. ją z Marszałka drogich rąk... sztanda ry wojsk barwami tę czy

1. wio - dą nas w tą naj pię kniejszą z dróg do szczy tu, hen! gdzie sła wy
3. ją - leś ją z Ma rszałka drogich rąk... szta - nda ry wojsk barwą

1. pło - nie zwycięstwa pieśń wy gry - wa zło ty róg! 2. Za To bą
3. gra - ły, na gro bie, hen! Przekwi ta ró ży pęk.

1. o gień pło - nie zwycięstw pieśń wy gry - wa zło ty róg. 2. Za
3. tę czy gra - ły hen! na gro - bie przekwi - ta ró ży pęk.

2. iść Ma rza łku przy rze - ka - my i z To bą trwać, sztandarów Twoich

2. To bą iść Marsz - łku przy rze ka - my i z To - bą trwać

2. straż! Tyś woj ska wódz, dziś To bie hołd składa - my, O cześć Ci

2. Sztandarów straż, Tyś wojska Wódz dziś To bie hołd składa - my, O cześć Ci

2. Cześć! Na - cze - lny Wo - dzu nasz.

2. cześć, o cześć Ci cześć Na , cze - lny Wo - dzu nasz.

LECIAŁY ŻURAWIE

Pieśń na dwa głosy (III-ci głos od libitum)

Słowa: Hanny Parysiewicz.

Muzyka: Jana Maklakiewicza

Szeroko i śpiewnie.

I *mp*

II

III *mp*

(ad lib.)

1. Le - 'cia - ły żu - ra - wie w szarych, długich sznu - rach. Le -
 2. Za - mknę - ła - bym o - czy, Że - by nie pta - ka - ły. O -
 3. Nie smuć - cie się la - sy, Po - zo - sta - nę z wa - mi Nie -

cresc. mf

1. cia - ły za - sło - ńcem Po je - sie - nnych chmu - rach. Le - cia - ła - bym, le -
 2. jak już mnie bę - dą te la - sy że - gna - ły. Jak mnie będą że -
 3. po - le - cę sa - ma w sło - ńce za pta - ka - mi. Le - cie, le - cie żu -

cresc. mf

1. cia - ła, le cia ła Żu - ra - wie za wa - mi, za wa mi Za mknę ła bym ser - ce
 2. gna ły, ze gna ły W smutnych ła sach wrzosa żegna ły. Na osta tni ch kwia - tach
 3. ra - wie, żu ra wie wy so - ko, da - le - ko, da le ko Po cze ka my na was

*cresc.**f*

1. ciężki mi klu cza - mi, Lecia ła bym, le - cia - ła, le cia ła Zu - ra wie za
 2. Łzy je sie nej ro - sy. Jak mnie będą ze - gna ły żegna ły w smutnych ła sach
 3. O wiosnie nad rze - ką. Leć cie, leć cie żu - ra wie, żu ra wie Wy so - ko, da

*cresc.**f**dim.*

1. wa mi, za wa mi Zamknę ła bym ser - ce ciężki mi klu - cza mi
 2. wrzosa, że gna ły Na osta tni ch kwia - tach Łzy je sien nej ro - sy.
 3. le - ko, da le ko Po cze ka my na was o wiosnie nad rze - ką.

dim.

Niezbyt wolno

A — morm. a — morm. 1. Za-świyc ze mi za-świyc,
2. Le-sie mój, le-sie mój,
3. Pó-dźmy spać, pó-dźmy spać,

Morm.

ej, wie-co-ro-wo zo-ro, Kie-jo-pó-dym-do-jić,
ej, mój-zie-ło-ny-le-sie, ei, Ka-zdy-pa-ro-be-cek,
ej, bo-jus-cas, bo-jus-cas, ej, Bo-jus-cor-ne-pto-ski,

ej, kro-wy do ko-so-(so) ro. A — morm.
ej, z cie-bie pórko nie-(nie) sie.
ej, po-sły w las, po-sły (sły) w las,

Morm.

REDAGUJE KOMITET

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO
STANISŁAW KWIATKOWSKI

REDAKCJA REKOPISÓW NIE ZWRACA