

ROK IV

ŚPIEW
W SZKOLE

MIESIĘCZNIK

Nr. — 7-8

ORGAN KOMISJI MUZYKI I ŚPIEWU
WYDZIAŁU PEDAGOGICZNEGO
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

WARSZAWA — MARZEC — KWIECIEŃ 1937

T R E Ś Ć N U M E R U :

- J. B. — S. p. Karol Szymanowski.
J. Prosnak — Humor Chopina.
J. Boniecka — Rola laika w kulturze muzycznej.
T. Kruczkowski — Kształcenie wyobraźni muzycznej.
T. Gadowski — Muzyka w gimnazjum nowego typu.
R. Gnus — Na marginesie artykułu p. Zofii Meisnerówny: „Muzyczna twórczość dziecka”.
J. Niwiński — Szkoła muzyczna ociemniałych przy P. I. G. W. w Warszawie.
Wł. Nigrin — Wystawa śpiewników szkolnych i podręczników metodycznych do nauki śpiewu w Katowicach.
J. Gawdziński — Reakcja dzieci na czytanekę o temacie muzycznym.
P. Małek — Uwagi o czytance „Chopin”.
A. Janiszewska-Nebelska — Parę słów do artykułu: „Jedni do C-dur, inni do G-dur”.

KRONIKA.

ŻYCIE MUZYCZNE WARSZAWY.

RATUJMY PIEŚŃ I MUZYKĘ!

DODATKI NUTOWE:

NAKŁADEM ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSK.

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

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

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

WARUNKI PRENUMERATY:

Prenumerata roczna zł 8.—

Dla członków Związku Nauczycielstwa Polskiego . . zł 4.—

Przy prenumerowaniu dwóch i więcej czasopism . . zł 3.—

KONTO P. K. O. Nr 435.

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

Ś. P. KAROL SZYMANOWSKI

W uroczyste, radosne święto Zmartwychwstania przysłała do stolicy z dalekiej Szwajcarii tragiczna wieść o śmierci Karola Szymanowskiego. Zbyteczne byłoby dodawać do tego nazwiska jakichkolwiek omówień; my wszyscy, którym droga jest sprawa muzyki polskiej, wiemy dobrze, jak potężnie i jak wspaniale wielkie to Imię zażyło w dziejach jej rozwoju. Ale spróbujmy w pobieżnym choćby skrócie spojrzeć na dorobek twórczy Szymanowskiego, zdajmy sobie sprawę z bogactwa, jakie nam zostawił, aby móc w pełni ocenić ogrom nieszczęścia, ogrom strat, jakim jest dla współczesnej muzyki polskiej Jego śmierć.

Ur. 21 września 1883 r. w ukraińskiej wsi Tymoszwówce, wychowuje się Szymanowski wśród niezmiernie muzycznego otoczenia, zdradzając sam od wczesnego dzieciństwa zainteresowanie i zamiłowanie do muzyki. Pierwszy Jego opus, dziewięć preludiów fortepianowych, powstaje w latach 1899—1900, a więc autorem ich jest młody, szesnastoletni chłopiec, dziecko prawie, a przy tym dziecko-samouk, które nigdy jeszcze dotąd nie studiowało poważnie harmonii, kontrapunktu, czy kompozycji. Niemniej „Preludia” op. 1, tak, jak to się przeważnie dzieje z młodzieńczymi dziełami twórców naprawdę wielkich, nie tylko bowiem noszą w sobie zarodki przyszłego genialnego rozwoju, ale są same przez się kompozycją pełną natchnienia i świeżej, a bogatej indywidualności. Wydane drukiem w r. 1905 zwróciły na siebie uwagę całego polskiego świata muzycznego.

Dużo można by pisać o wpływach, widocznych w „Preludiach” i w pierwszych opusach Szymanowskiego. W każdym razie graniczące z kultem uwielbienie dla Chopina, akcentowane często i żarliwie przez twórcę „Harnasiów”, wycisnęło niewątpliwie swe szlachetne znamię na pierwszym okresie twórczości Szymanowskiego. Pochodzą z tego czasu etiudy op. 4, wariacje op. 3 i op. 10, pierwsza sonata (op. 8), nagrodzona na konkursie szopenowskim we Lwowie w r. 1910 i inne kompozycje, pisane zresztą przeważnie w okresie studiów nad harmonią i kompozycją, które Szymanowski prowadził przez krótki okres czasu u Zawirskiego i Noskowskiego. Ale poprzez wszelkie wpływy, bądź Chopina, bądź Skriabina, bądź Wagnera, przebijają olśniewający i oczywisty talent twórczy Szymanowskiego.

Następny etap w działalności Szymanowskiego jest rozkwitem bujnej, wspaniałej indywidualności twórczej, częstego skłaniania się w stronę krańcowego modernizmu.

aż do atonalności włącznie. Rozpoczynają ten okres pieśni op. 11 do słów Tadeusza Micińskiego, zamyka zaś bodajże dopiero „Król Roger”. Okres ten zawiera w sobie tak kapitalne dzieła, jak pieśni Hafisa, obie opery: „Hagith” i „Król Roger”, trzy symfonie, z których ostatnia (op. 27) o charakterze zbliżonym do kantaty jest punktem szczytowym tego etapu twórczości Szymanowskiego. W tym okresie spotykają Szymanowskiego wszystkie niedole wojny światowej, bezpowrotne rozstanie z rodziną Tymoszwówką, tułaczka po Rosji, pełen niebezpieczeństw pobyt w Elizawetgradzie. Do Warszawy przybywa Szymanowski w r. 1919 i tu tworzy swą trzecią symfonię. Powstaje koncert skrzypcowy, liczne cykle pieśni (Księżniczka z baśni, Szalony Muezzin), cykle utworów skrzypcowych (Mity) lub fortepianowych („Motopy” i „Maski”).

Częste wyjazdy Szymanowskiego do Zakopanego datujące się głównie od r. 1921 są podłożem trzeciego etapu Jego twórczości. Muzyka Podhala ze swym czystym, a zarazem głębokim prymitywizmem, zapłodniła geniusz twórczy Szymanowskiego. Powstaje szereg dzieł, w których folklor polski, a góralski w szczególności, zaznacza się wybitnie. Jest to cykl mazurków, objętych op. 50, następnie „Harnasie”, i wreszcie czwarta — i ostatnia już — symfonia, napisana w stylu koncertu fortepianowego. W tymże okresie stworzył Szymanowski jedno z najkapitałniejszych swych dzieł: „Stabat Mater”, będące wspaniałe dojrzałym odpowiednikiem do napisanej we wczesnej młodości (r. 1902) pieśni „Święty Boże” do słów Kasprowicza. Rozbiór muzyczny dzieła Szymanowskiego wymyka się z poza ram niniejszego szkicu. Ich ocenę estetyczną dawno już wypowiedziała w zachwycie opinia całego świata muzycznego. Społeczeństwo polskie starało się w miarę sił i możliwości akcentować swe uwielbienie dla Karola Szymanowskiego. Estrady koncertowe miast polskich wykonywały wielokrotnie Jego dzieła; opera stołeczna wystawiła w swoim czasie (r. 1922 i 1926) obie Jego opery. W pierwszym roku ustanowienia Państwowej Nagrody Muzycznej był Szymanowski pierwszym jej laureatem; w r. 1935 otrzymał nagrodę muzyczną m. st. Warszawy. Uniwersytet Jagielloński w Krakowie ofiarował Mu w r. 1930 honorowy doktorat filozofii, zaś w latach 1927/28 i 1930/31 piastował Szymanowski stanowisko dyrektora, a następnie rektora Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.

J. B.

HUMOR CHOPINA

Kolekcjonerstwo wszelkiego rodzaju pamiątek po genialnym artyście posiada uzasadnienie nie tylko uczuciowe, subiektywne, ale w równej mierze — obiektywne. Niejedna bowiem pamiątka — to pierwszorzędnej wagi przyczynek, natury zwłaszcza psychologicznej, do studiów nad twórczością danego poety, muzyka czy malarza. Listy mają w tym względzie znaczenie wyjątkowe.

Materiałem epistolograficznym niepospolicie cennym jako lektura i jako dokument,

są listy Chopina, które w całości ukazały się właśnie przed kilku tygodniami ¹⁾. Jakże inny wyłania się z nich Chopin! Chopin — człowiek, pozbawiony jakiejkolwiek pozy artystycznej — krotochwilny, rubaszny, prozaiczny! Nic tu nie ma z tego wstrząsającego patosu, ekstatycznych uniesień, mistycznych, uduchowionych myśli, przenikających genialną Jego sztukę. Rzadko, bardzo rzadko w listach Chopina napotkamy jakieś słowo, zdanie, dłuższy fragment, odsłaniający wnętrze psychiki artysty, pozwalający wyczuć jej utajony, a tak przecie wzmożony puls — jej dramatyczne napięcie. Dwoistość natury szopenowskiej właśnie w zestawieniu tych dwóch niejako płaszczyzn — jego sztuki i życia, a ściślej — puścizny epistolograficznej — zarysowuje się ze szczególną ostrością.

Słuszną swego czasu — w związku z usposobieniem mistrza — uczynił uwagę Stanisław Tarnowski pisząc, iż w Chopinie „obok rzewności i tęsknoty, obok kobiecej delikatności nerwów, była i dziecinna, swobodna wesołość i chwile takiego humoru, takiej fantazji i rezonu, że ten brat Słowackiego i Musseta wyglądał niekiedy jak rówieśnik i towarzysz pana Paska...”. Otóż właśnie: „towarzysz pana Paska”. Określenie jakże trafne!

Tę drugą stronę swego usposobienia, skłonnego do kawalarstwa w najszerszym tego słowa znaczeniu, przejawiał ten genialny artysta, co „umysł miał wesoły, ale serce smutne”, przede wszystkim w stosunkach z ludźmi.

Chopin — o czym mówią świadectwa bądź zapiski osób utrzymujących z artystą bezpośredni kontakt — obdarzony był nieprzeciętnymi zdolnościami aktorskimi, nadzwyczajnym zmysłem komizmu, w szczególności zaś talentem mimicznym i naśladowczym. Moscheles, jeden z wybitnych kompozytorów ubiegłego stulecia, spędziwszy kilka chwil w towarzystwie Chopina, tego rodzaju kreśli uwagę w swym notatniku: „Chopin był ożywiony, wesoły, a nawet zabawny nad wszelki wyraz, gdy w karykaturalny sposób naśladował Pixisa, Liszta, oraz pewnego garbatego melomana”.

Wysoce wymownym świadectwem owych niezwyklej uzdolnień naśladowczych Fryderyka jest również fakt, iż Balzac bohatera powieści „Un homme d'affaires” tworzył właśnie na wzór Chopina. O bohaterze tym czytamy, że „posiada on taki sam talent naśladowania różnych ludzi, jak fortepianista Chopin, który... bez żadnego przygotowania przedstawia rozmaite osobistości w sposób wręcz zdumiewający”.

Z zadziwiającą łatwością naśladował Chopin również i intonację głosu osób, z którymi obcował. Na tym tle dochodziło często do arcyzabawnych *qui pro quo*. Znany jest powszechnie ów humorystyczny epizod, jaki rozegrał się w domu hrabiny Komarowej w Paryżu, kiedy to Chopin w oczekiwaniu pani domu począł tak świetnie imitować głosy licznych znajomych, iż hrabina, słysząc ożywioną rozmowę z drugiego pokoju, przywołała służącego, pytając go: „czy oprócz pana Chopina są jeszcze inni goście w salonie?” (Przytaczam za Hoesikiem).

Bogatą skarbnicą humoru Chopina są — jak zaznaczono wyżej — listy. Píše je Chopin od wczesnej młodości do rodziny i przyjaciół. Do domu wysyła listy bądź ze

¹⁾ Listy Fryderyka Chopina — zebrał i przygotował do druku Dr H. Opieński. Warszawa 1937. Nakładem Jarosława Iwaszkiewicza i „Wiadomości Literackich”.

wsi, gdzie spędza miesiące wakacyjne, bądź ze swych podróży zagranicznych, z których pierwsze odbył w latach 1826 — 28 (Reinertz — Berlin).

Z takiego to właśnie okresu ferii letnich pochodzi „Kurier Szafarski” z r. 1824, interesujący nas w niniejszym artykule szczególnie ze względu na jego charakter wybitnie humorystyczny. Pisemko to, którego zachowało się kilka numerów, redagował 14-letni „Szopenek” podczas swego pobytu w Szafarni, wysyłając je co kilka dni do rodziców i siostr. „Kurier Szafarski” był tedy czymś w rodzaju pamiętniczka-listu, w którym „pan Pichon” (tak się przezywał redaktor pisma) w formie zabawnej podawał różne lokalne wiadomości i wydarzenia. Tak np. po koncercie pianisty, „wirtuozusa” berlińskiego Bettera, którego Chopin słyszy w owym czasie w Szafarni, następującą daje opinię: „...a z takim uczuciem gra, iż każda prawie nutka nie z serca, ale z potężnego brzucha wychodzić się zdaje...” Na innym zaś miejscu pisze: „Pan Pichon doznaje wielkich przykrości z powodu kuzynów ²⁾), których w Szafarni bardzo wiele zastał. Gryzą go, jak mogą, dobrze jednak, iż nie w nos, bo by miał jeszcze większy, aniżeli ma...”

Gazetka miała swego cenzora — była nim córka pp. Dziewanowskich z Szafarni. Gdy razu pewnego surowy cenzor oponował przeciw zamieszczeniu w piśmie jednego z artykułów „Pana Pichona” (zapewne z powodu zbyt swawolnej jego treści), Chopin, jako że niechętnie podlegał rygorom narzucanym mu z zewnątrz, napisał:

Proszę bardzo cenzora
Nie krępować mi ozora.

Z nazwiskiem cenzora — panny Ludwiki Dziewanowskiej — wiąże się jeszcze dowcipny czterowiersz, ułożony w tymże roku przez 14-letniego „Frycka” w następujących okolicznościach: pewnego razu towarzystwo szafarskie zwiedzało historyczną miejscowość Golub nad Drwęcą. Podczas zwiedzania pamiątkowego zamku golubskiego zjawił się kataryniarz, którego Ludwika Dziewanowska wspomogła datkiem pieniężnym. Chopin, widząc to, zaimprovizował następujący wiersz:

Panna Ludwika za pół złotego
Kazała zagrać walca pruskiego;
Żeby nie było panny Ludwiki,
To by nie było pruskiej muzyki.

Wyjazd Chopina do Szafarni miał miejsce również i w roku następnym. Wiemy o tym ze wzmianki, zamieszczonej w liście jego z dn. 27 lipca 1825 r.: „W poniedziałek, jak już Panna Ludwika zdecydowała, wyjeżdżamy, zatem tam już we środę w Szafarni będziemy” — pisze 15-letni „Szopenek” do Jasia Białobłockiego. A dalej: „Jutro o tym czasie, kel boner!, kieplezy” — makaronizuje Chopin. A że owym francuskim „makaronem” (słowo samego Chopina), fonetycznie spolonizowanym, nasz młodociany muzyk bynajmniej nie gardził, świadczy niejeden jego list. Choćby ten przed chwilą wspomniany, lub nieco wcześniejszy z 8 lipca 1825 r. W pierwszym

²⁾ Francuzów (robactwa).

z nich taką czytelnika raczy figlarny autor sałatką stylistyczną: „Mą szer! La letr, ke wu mave zekryt, ucieszyła mnie chociaż smutnych, kom że woa, dowiedziałem się nuwelów. Wotr żamb wu fe mał, to jest co mnie affliżowało, nie ke wu zet ase ge, jak widać w lettre, sa ma done dla sos i w lepszym zostaje humorze. Demę nu finiszą nasz egzamin; że ne prandrepa de pry, kar le lawman le pren”. A w drugim czytamy: „Ten list jest, jak pole, w którym groch z kapustą pomieszany. Niema loiczności, że se kil mank de łożyk, me ke fer, ą se chat, kar ą napa de tan, pur ekrir onetman. Si se komsa, daruj mi, na pocztę Ci więcej i lepiej napiszę, teraz zaś ściskam Cię serdecznie”.

Obdarzony bystrością umysłu, inteligencją, spostrzegawczością i ową siłą komizmu oraz talentem naśladowczym, podchwytywał Chopin w lot różnego rodzaju śmieszności ludzkie. Listy stanowią pod tym względem wysoce ciekawe „archiwum”. Dla przykładu zacytujmy fragment korespondencji z 30 paźdz. 1825 r., w którym „uwieczniony” jest niewątpliwie autentyczny portret Wojciecha Żywnego, pierwszego nauczyciela Fryderyka, a częstego gościa i przyjaciela państwa Chopinów. Na marginesie dodajmy, iż Żywnemu, który był zresztą pedagogiem i pianistą średniej miary, Chopin zawdzięczał wiele — wiele z jego wskazówek i wiedzy muzycznej, opartej o kult wielkiej sztuki Bacha, Haydna, Mozarta i Beethovena — skorzystał.

Otóż w tym pełnym humoru liście (adresowanym również do Białobłockiego) czytamy: „Kochany Jalku!... Zapewne Ci dziwno, żem do Ciebie tak dawno nie pisał, nie dziw się, najprzód przeczytaj list przesły, a potem to co następuje: Zaonegdaj, siedząc przy stoliku z piórem w ręku, już napisałem „Kochany Jasiu” i pierwszy period listu, który, ponieważ brzmiał muzycznie, Żywnemu, siedzącemu nad zasypiającym przy fortepianie Górskim z największą czytam pompą. Żywny, klasnąwszy, utarłszy nos, zwinąwszy chustkę w trąbkę, wetkawszy w kieszeń od swego grubo fatofanego (sic!) sielonego (sic!) surtute (sic!), zaczyna, poprawiając peruki, pytać się: „A do kogo ten list pisze?” Odpowiadam: „Do Białobłockiego”. „Hm, hm, do Pana Białobłockiego?” Tak jest, do Białobłockiego. „No, a gdzie adresuje?” Gdzież?, do Sokołowa, tam, gdzie zawsze. „A jak się ma pan Białobłocki, czy nie wi?” Dosyć dobrze, już lepiej na nogę. „Co! lepiej, hm, hm, a to dobrze; a czy on pisał do Pan Friedrich?” Pisał, ale już dawno, odpowiedziałem. „A jak dawno?” Dlaczego pan się tak wypytuje? „He, he, he, he, he, he” (śmieje się Żywny). Zdziwiony pytam się: „Czy pan co wie o nim?” „Hehehehehehehe” (jeszcze bardziej się śmieje, kiwając główką)... „Pisz do mnie, moje życie — kończy Chopin — albowiem życzyłbym sobie, żeby nasze listy, jak synkopy latyły” (sic!).

Listy Fryderyka do „drogiego Jaśka”, „Jasia”, „Jalka”, „Jala” (warianty imienia Białobłockiego) istotnie często „latyły” — czego dowodem jest pokaźna ich ilość w epistolograficznej spuściźnie Chopina. Należało by tu je chyba zacytować wszystkie ze względu na ich specyficzny charakter — zacięcie pełne humoru. W tym niefrasobliwym, żartobliwym tonie utrzymany jest np. list z października 1825 r., donoszący Białobłockiemu o warszawskiej premierze „Cyrulika Serwilskiego” (sic!), list, w którym znajdujemy tego rodzaju niewątpliwie złośliwą charakterystykę wykonawców:

„...Zdanowicz, Szczurowski, Polkowski dobrze grali, jakoteż Aszpergerowa i jeszcze dwie osoby: jedna ciągle zasmarkana, kichająca; druga zapłakana, chuda, w pantoflach, szlafroku, ciągle w takt ziewająca...”

Ileż pogodnego humoru zawiera również korespondencja datowana w czerwcu 1826 r., albo list z 14 marca roku następnego: „Czy żyjesz? Czy nie?... — pisze „Szopenek” do Białobłockiego w tym drugim liście w związku z alarmującą wieścią o rzekomej śmierci przyjaciela. — A wiesz, co gadają — gadają, żeś umarł! Jużemy się wszyscy tego pobeczeli (napróżno), już Jędrzejewicz panegiryk do Kurjera pisał, kiedy znów raptem gruchnęła wiadomość, że żyjesz!... Jeżeliś umarł, to mi donieś, powiem kucharcze, bo od czasu, jak się dowiedziała o tem, ciągle pacierze odmawiała! Co to może jednakże strzała Kupidyna; choć to stare babsko, nasza Józefowa, jednakże takeś ją sobie ujął, będąc w Warszawie, że długi czas powtarzała (po dowiedzeniu się o Twojej śmierci): „Jaki to był Panic! Ładniejszy, niż wszystkie panice, co tu bywają³⁾... Mój Boże! jak on mi to raz przez figiel, kapuste z rynki wyjadł!...” Ha, ha, ha, ha! Sławne Treny! Szkoda, że Mićkiewicza (sic!) niema, możeby napisał Balladę Kucharka...”

Owym duchem niezmiernie pogodnego humoru, przepojona jest cała nieomal korespondencja mistrza z okresu, o którym mowa, a więc z lat warszawskich. Humor ten był niewątpliwie wyrazem pewnej — że tak powiemy — organicznej dyspozycji, usposobienia Chopina, ale nie sposób tu z drugiej strony nie uświadomić sobie faktu, iż na doskonałe samopoczucie tego „wesoluteńskiego”⁴⁾ młodocianego artysty, pła-tającego nieustannie figle w domu, w towarzystwie itp., wpływały w wybitnej mierze warunki środowiska, atmosfera życia rodzinno-koleżeńkiego. A była to atmosfera nasycona niezwykle serdecznością.

A czyż można tu pominąć inny jeszcze, niemniej ważki czynnik: bezpośrednie obcowanie z ziemią i mową ojczystą, z rodzimą muzyczną sztuką ludową, którą żarliwie ukochało serce Chopina, a której brak tak dotkliwie odczuwało ono na obczyźnie? Ale idźmy dalej torem charakterystyki humoru Chopina. Jak już podkreślono wyżej, humor ten często bywa zaprawiony nutą uszczypliwości i ironii. Chopin pokpiwa zresztą nie tylko z otoczenia, ale i z siebie — ze swych aspiracji, ze swego stylu pisarskiego, a nawet własnych kompozycji — w najlepszym razie odnosi się do nich z daleko idącą powściągliwością. Oto kilka przykładów ironii i złośliwości: 1-o w stosunku do ludzi, 2-o — do samego siebie.

W r. 1828 bawiąc przypadkowo w Berlinie, dzięki prof. Jarockiemu, na zjeździe przyrodników, 18-letni Chopin w liście do rodziców następującą zdaje relację: „Wczoraj miał miejsce obiad wspólny owych (dla mnie karykatur) uczonych... Przy stole zdaje mi się krzywo na mnie patrzył mój sąsiad. Był to profesor botaniki z Hamburga, pan Lehmann... Żabka takie miał łapeczki, jak niedźwiedź. Gadał z panem

³⁾ Ojciec Chopina, nauczyciel Liceum Warszawskiego, utrzymywał w Warszawie pensjonat, w którym mieszkała młodzież z najlepszych rodzin kraju.

⁴⁾ „Zdrów jestem i wesolutki” — pisze Fryderyk z Drezna do rodziców 26.VIII.1829 r. Albo: „Zdrów jestem i wesół” — zdanie nierzadko pojawiające się w listach sprzed r. 1830.

Jarockim przezemnie, a w rozmowie tak się zapomniiał, tak się zapalał, że po moim talerzu paluchami gmyrał i okruszyny zmiatał. To prawdziwy uczony, bo przytem miał nos duży i niezgrabny..." 5).

W liście do Białobłockiego z czerwca 1826 r., usprawiedliwiając się z niemożności częstego korespondowania, pisze: „... wiesz że się sadzę, spinam po patent, ale coś nie dla psa kielbasa”, a dalej: „Bądź łaskaw donieść mi też czyś nuty odebrał. Niepo- stałem ci wprawdzie swoich bzdurstw, ale zato walce Alexandra Rembielińskiego 6), powinny ci się podobać...”

Po wyjeździe z Warszawy w r. 1830, korzystając z pobytu w Wiedniu, zwiedza arty- sta miejscowe galerie i muzea. Zaszedłszy któregoś dnia do biblioteki cesarskiej — ujrzał w zbiorze rękopisów książkę w futerale z napisem Chopin: „Myślę sobie — nigdy jeszcze o innym Chopinie nie słyszał. Był jeden Champin, a więc myślałem, że to jego nazwisko przekręcone lub coś podobnego. Wyjmuję, patrzę: moja ręka! A to Haslinger 7) rękopis moich Warjacyj oddał do biblioteki. Myślę sobie: durnie, macie co chować!.. Znanej zaś sentencji Buffona Chopin następującą imputuje wer- sję (list do córki G. Sand Solange Clésinger):

Pardonez, mon, style.
Le style c'est l'homme —
Mon style est bien bête.

*

Pamiętną datą 2 listopada 1830 roku, kiedy to Chopin, żegnany z najgłębszym wzruszeniem przez grono przyjaciół na Woli pod Warszawą, opuszczał na zawsze umiłowaną ziemię rodzinną — wchodzimy w II etap życia Mistrza. Po 7-miesięcznym pobycie w Wiedniu, a następnie w Monachium i Stuttgarcie, przyjeżdża we wrześniu następnego roku do Paryża, gdzie los każe artyście zamieszkać na stałe. Nie do nas w tej chwili należy mniej lub więcej szczegółowa biografia artysty, obejmująca lata 1830 — 1849, więc przestrzeń dziewiętnastu lat, które — dzięki genialnej twórczości naszego Rodaka — zadecydowały o nowym obliczu, nawskroś nowej postawie arty- stycznej europejskiej sztuki muzycznej. Nam tu raczej chodzi o stwierdzenie, w ja- kim stopniu wyjazd Chopina za granicę (na stałe) zaważył na jego usposobieniu i samopoczuciu. Otóż zaważył ponad wszelką wątpliwość deprymująco. Załamała się w Chopinie dawna jego promienna, żywiołowa wesołość, mimo, iż przecie poczu- cia humoru w ciągu całego swego życia zasadniczo nie traci: „...Wesoły jestem po- wierchownie, szczególnie, gdy się znajduję pomiędzy swoimi, ale wewnątrz coś mnie morduje. Jakieś przeczucia niedobre, niepokój, złe sny, albo bezsenność, tęskno- ta, obojętność na wszystko, chęć życia, to znów chęć śmierci... Jednem słowem mio-

5) Liszt opowiada, iż raz jednego pewien bogacz paryski, pragnąc poszczycić się znajomością Chopina, zaprosił go do siebie na wystawną kolację. Po skończonym przyjęciu gospodarz począł dość natrętnie prosić artystę o zagranie. Chopin udawał początkowo, iż próśb tych nie słyszy. Znudzony wreszcie natarczywymi naleganiami, odpowiedział: „Ależ panie, ja nic prawie nie jadłem”.

6) Aleksander Rembieliński, popularny w owym czasie pianista.

7) T. Haslinger, właściciel firmy wydawniczej w Wiedniu.

tany jestem mieszaniną trudnych do opisanie uczuć...” Fragment ten, wyjęty z listu do Wojciechowskiego z 25.XII 1831 r., rzuca niewątpliwie silny refleks na psychiczny stan Chopina w okresie pierwszych już miesięcy pobytu na obczyźnie. Zbyt zresztą świeża była rozłąka z domem, z przyjaciółmi, i z powierniczką serca — piękną śpiewaczką warszawską, Konstancją Gładkowską, dla której Chopin żywił szczególne uczucia — aby nowe, obce środowisko nie „mroziło” duszy Fryderyka...

O swych utrapieniach wewnętrznych pisze jednak tylko do najbliższych kolegów warszawskich: Tytusa Wojciechowskiego i Jasia Matuszyńskiego; natomiast wobec rodziny i obcych stara się zachować wszelkie pozory dawnego humoru. List do J. Elsnera, profesora Chopina, z datą 14.XII 1831 r., a więc o kilkanaście dni wcześniejszy od wspomnianej przed chwilą korespondencji, stanowi w tym względzie dokument dość charakterystyczny. Sporo tu wszak zwrotów dowcipnych, że wymienimy choćby owo zabawne porównanie niektórych dostojnych w swej rutynie profesorów paryskich do „suszonych pupek, na których się tylko z uszanowaniem patrzeć można...”

W ogólności wyrażenń dosadnych, epitetów soczystych nie brak u Chopina. Jest w nich jakaś czerstwość mazurska, rubaszość jędrna, bezceremonialność. Listy Chopina nie rzadko obfitują w tego rodzaju słownictwo, jak: psiajuchy, durnie, portki, paluchy, łajdaki, szelmy (epitet częsty pod adresem paryskich wydawców!) itd.

W miarę wyczerpywania się zdrowia artysty, staje się on coraz bardziej kapryśny i coraz bardziej... oswojony z grożącym mu niebezpieczeństwem. Tym się tłumaczy z jednej strony ów ton zniecierpliwienia, znamienny dla stylu korespondencji, zwłaszcza z ostatnich lat kilku, z drugiej zaś — ów specyficzny gatunek humoru, dla którego określenie „Galgénhumor” wydaje się najstosowniejsze. „Próbkę” tej właśnie odmiany humoru zawierają m. in. listy z 3.XII 1838 r. do przyjaciela paryskiego Fontany oraz z sierpnia 1848 r. — do Grzymały. W pierwszym z nich, wysłanym z Majorki, pisze: „Chorowałem przez te ostatnie dwa tygodnie jak pies. Trzech doktorów z całej wyspy najślawniejszych: jeden wachał, com pluł, drugi stukał, skądem pluł, trzeci macał i słuchał, jakem pluł. Jeden mówił, że zdechł, drugi — że zdycham, trzeci — że zdechnę”.

O złym stanie zdrowia Chopina mówi też fragment listu do Grzymały, datowanego w Szkocji (dokąd artysta udał się z Londynu z kilkoma koncertami): „...jestem oszłomiony (zbyt natarczywą uprzejmością i gościnnością arystokracji szkockiej) i mam wrażenie, że muszę być podobny do osła na maskaradzie, albo do skrzypcowej struny E, naciągniętej na basetłę”. Al. Poliński, autor kilku cennych prac muzykologicznych, tak komentuje drugą część owego cytatu: „Gdyby strunę E (kwintę) naciągnięto na basetłę (to jest na wiolonczelę), dawałaby ona tony wiotkie, bardzo słabe, przy silniejszym nieco pociągnięciu smyczkiem chrapliwe, niedźwiedzine i nieczyste”. Melancholia — to stały towarzysz korespondencji Chopina ostatnich kilku lat przed śmiercią. Mimo, iż przecież nuta humoru nadal w niej gości.

Jakimż smutkiem, pomimo silenia się na wesołość i dowcip, tchnie list do Fontany na krótko przed zgonem: „Jesteśmy stare cymbały, na których czas i okoliczności

swoje tryliki nieszczęsne powygrwały... Ja ledwo dyszę: je suis tout prêt à crever, a ty łysiejesz zapewno i zostaniesz jeszcze nad moim kamieniem, jak te wierzyby nasze, pamiętasz, co to goły łeb pokazują”.

Na kilka miesięcy przed zgonem, 25 czerwca 1849 r., mistrz wysłał z Paryża list do ukochanej swej siostry Ludwiki, p. Jędrzejewiczowej, prosząc ją o przyjazd — list pozornie tylko wesoły. „Słaby jestem i żadne doktory mi tak jak wy nie pomogą... Więc przywieźcie matko Ludwiko i córko Ludwiko napastrzek i druty, dam wam chustki do znaczenia i pończochy do robienia — i spędzicie tu na świeżem powietrzu parę miesięcy ze starym bratem i wujem... Niewiem sam dla czego tak mi się Ludwiki chce, ale to tak jak żebym był przy nadziei... Mam nadzieję, że konsylium familijne mi ją przysze... Dopiero byśmy się wszyscy uścisknęli jak to już pisałem — tylko jeszcze bez peruk i z zębami...”

Zajęliśmy się w niniejszym artykule obrazowaniem humoru Chopina od strony prywatnego, codziennego życia artysty; pozostała by tedy jeszcze do omówienia — w związku z tematem — sztuka genialnego twórcy „Polonezów” i „Mazurków”. Bo nie ulega wątpliwości, iż humor Chopina wycisnął swe piętno na niejednej Jego kompozycji, że wymienimy tylko: Rondo z koncertu f-moll, pełne finezji, lekkości i pogody, etiudy: Ges-dur (czarnoklawiszową), nazwaną przez Hunekera „motylkiem” oraz Des-dur, tryskającą humorem, czy wreszcie niektóre mazurki i walce. Z tych ostatnich na szczególną uwagę ze względu na jego charakter zasługuje walc Des-dur, tzw. „la valse au petit bien”.

Humor Chopina, przejawiający się w Jego sztuce, jest zawsze pełen dystynkcji — żadnych tu akcentów rubaszości czy trywialności. Tę właściwość należy szczególnie mocno zaakcentować.

I jeszcze jedną organiczną cechę twórczości Chopina w odniesieniu do humoru trzeba tu podkreślić: muzyczny dowcip Chopina nie jest programowy, nie ma bynajmniej charakteru ilustracyjnego — w przeciwieństwie np. do dzieł Ryszarda Straussa i tylu innych wcześniejszych i późniejszych kompozytorów, a pokrewnych mu analogicznymi tendencjami.

Muzyczny humor Chopina — mimo, iż czerpie niekiedy podniety ze sfery zjawisk realnych — jest przecież zawsze „muzyką czystą” w całym tego słowa znaczeniu, sztuką dostojną, której obcy jest wszelki formalizm doktrynerski, wszelka koncepcja, nie oparta na głębokich założeniach psychologicznych i artystycznych.

Jan Prosnak

ROLA LAIKA W KULTURZE MUZYCZNEJ

Kwestia kultury muzycznej społeczeństwa jest zagadnieniem złożonym. W skład jego wchodzi wiele poszczególnych czynników; jakoś, poziom każdego z nich poszczególnie jest jednakowo ważnym momentem dla całokształtu sprawy i dopiero harmonijne, współmierne ich połączenie stanowi o poziomie muzykalności kraju. Zachodzi tu proces pewnego rodzaju nawarstwień możliwości muzycznych, na którego szczycie będzie wydajność wielkich talentów odtwórczych i kompozytorskich, wydajność, uwarunkowana tylko do pewnego stopnia przez nieprzeciętne uzdolnienia jednostek, w olbrzymim zaś stopniu wyhodowana przez wiekowe, pełne rozumnego pietyzmu kultywowanie muzyki w jak najszerzych warstwach społeczeństwa. Poprzez zagadnienia pośrednie, a więc: odpowiedni stosunek Państwa do spraw muzyki, zamożność społeczeństwa, wysoki poziom szkół muzycznych, kształcących dobrych zawodowców, a wreszcie racjonalne uwzględnienie spraw muzyki w szkolnictwie ogólnokształcącym — dojdziemy do podłoża ściśle warunkującego poziom kultury muzycznej społeczeństwa, do gleby, od istnienia i jakości której zależy olbrzymio rozkwit muzykalności kraju, aż po jego wspomniane przed chwilą szczyty — do istnienia wielkich rzesz nie muzyków-zawodowców, lecz laików, dla których muzyka, nie będąc nigdy terenem specjalnych studiów ani źródłem pracy zarobkowej, stanowi nieodzowny składnik ich życia kulturalnego.

Rola, jaką owi muzycy-dyletanci, owi laicy odgrywają w całokształcie muzykalności społeczeństwa, jest ogromna i niezaprzeczona. Jest niemniej ważnym tej muzykalności wykładnikiem, niż wszystkie, wspomniane wyżej momenty. Musimy jednak zdać sobie dokładnie sprawę z tego, że momenty owe zazębiają się ściśle o siebie: zamożne środowisko, posiadające doskonałe, o dobrych, kosztownych instrumentach, zespoły muzyczne, łatwiej wyrobi w sobie i pociągnie ku muzyce rzesze zainteresowanych słuchaczy-laików; wysoki poziom szkolnictwa muzycznego przyczyni się znakomicie do odpowiedniego wykształcenia utalentowanych jednostek; rozumne potraktowanie spraw muzyki w gimnazjach ma ogromne znaczenie dla tworzenia przyszłych jej odbiorców. Niemniej, choć związany silnie z całokształtem spraw omawianych, ma laik do odegrania swą własną, doniosłą rolę.

Założmy rzecz, w naszym społeczeństwie, niestety, nie istniejącą. Przypuśćmy, że żyjemy w środowisku, gdzie pewien poziom kultury umysłowej jednostki jest nierozłącznie związany z jego zainteresowaniami muzycznymi. Pierwszą, wynikającą stąd korzyścią dla spraw muzyki jest znakomite powiększenie ilości odbiorców-słuchaczy. Taki stan rzeczy wytwarza dwie pomyślne okoliczności. Wykonawcy grają zawsze przy pełnej sali, czują zainteresowanie i przejęcie się publiczności ich sztuką, — a jak kolosalne znaczenie mają dla odtwórcy te obydwie momenty, możemy sobie z łatwością wyobrazić. Drugim rezultatem będzie odpowiednie zmniejszenie trudności finansowych, w których bezradnie miotają się ciągle nasze instytucje muzyczne. Wystawienie wartościowego dzieła czy to na scenie operowej, czy też na

estradzie koncertowej musi wówczas, logicznie rozumując, przynieść odpowiednie korzyści materialne. Z drugiej zaś strony istnienie dużych mas laików muzycznych jest doskonałą zachętą dla wszelkich instytucji koncertowych i operowych do prowadzenia jak najaktywniejszej działalności, stanowi podstawę do dobrego rozwoju szkół muzycznych, zasilanych przez jednostki, które, wychowane w muzycznych środowiskach, uświadomią sobie swoje w tym kierunku możliwości. Wreszcie szlachetna presja moralna wielkiej „kasty” laików musi doprowadzić do docenienia dziedziny wykształcenia muzycznego w gimnazjach, a jednocześnie powinna nakłonić władze państwowe do jak najstarannejszej opieki nad sprawami muzyki w kraju. W końcu jedynie dzięki istnieniu tej kasty pojawiają się od czasu do czasu w społeczeństwie piękne i jakże bardzo pożądane postaci mecenasów sztuki.

Jest jednak jeszcze jeden wielki odcinek pracy muzycznej, uzależniony ściśle od istnienia w społeczeństwie kasty laików. Myślimy tu w tej chwili o pracy w chórach. Spiewania w chórach wyjątkowo tylko będzie się imał muzyk-zawodowiec; w ogromnej większości wypadków chóry wspierają się na zapalonych muzykach-amatorach. Urzędnik, nauczyciel, rzemieślnik czy student, dla którego wieczór przepędzony na próbie czy też występie chóru będzie miłą rozrywką i odprężeniem po pracy zawodowej, tworzy przede wszystkim chóry na danym terenie. A powiedzmy sobie szczerze, że zespołów chóranych właściwie w Polsce nie ma; że to przykre kalektwo polskiego życia muzycznego odgradza nas od całej oratorskiej twórczości; że nie zdobyliśmy się jeszcze nigdy (coż za upokarzające słowo!) na wykonanie ani Mszy C-dur Beethovena, ani żadnej z Pasji Bacha, ani tegoż Bacha Mszy h-moll, choć przecież w ogólnym dorobku muzycznym ludzkości są to dzieła stojące na szczycie, dzieła monumentalne. W tych bardzo rzadkich wypadkach, kiedy wykonywano wspomniane wyżej utwory, zmuszeni byliśmy uciekać się do współpracy chórów nie-polskich (nowe upokorzenie!). To też tu właśnie otwiera się przed zastępami laików droga do niezwykle pięknej działalności. Mogą stworzyć — jeśli idzie o stosunki polskie — dziedzinę dotąd nieomal nieistniejącą, wypełnić przykrą lukę w naszym życiu muzycznym. Ale i ta sprawa tak, jak i wszystkie inne, związane z omawianym przez nas zagadnieniem, łączy się ściśle z wieloma czynnikami ubocznymi. Dla egzystencji dobrych chórów konieczni są ich utalentowani kierownicy, którzy by mogli tej pracy poświęcić maksimum wysiłku, czasu i zapału. W naszym społeczeństwie liczba ludzi, którym by można z czystym sumieniem powierzyć kierownictwo dobrego chóru oratorskiego, wyraża się cyfrą bardzo nikłą; a i ta garstka, zavalona pracą zarobkową, nie ograniczając się — ze smutnej konieczności materialnej — do pracy w dziedzinie, w której mogłaby położyć ogromne zasługi, odcięta — temiż warunkami materialnymi — od doskonałych wzorów Zachodu — nie może, a raczej nie mogłaby poświęcić się kierowaniu zespołami chórnymi z odpowiednią energią i wysiłkiem nawet wówczas, gdyby muzycy-amatorzy zaczęli je gromadnie tworzyć. To już jest jednak sprawa nie związana z rolą, jaką odgrywa laik w kulturze muzycznej kraju, choć bardzo ściśle z poziomem tej kultury złączona.

W zakończeniu chcielibyśmy podejść do naszego zagadnienia od strony odwrotnej:

pomyśleć o roli, jaką w życiu laika może odegrać nawet dość powierzchowna, dyletancka (ale w dobrym sensie tego słowa) kultura muzyczna. Nie doprowadzi go ona do owej, tak bardzo dziś cenionej „tężyzny fizycznej”, objawiającej się bójkami i wybijaniem zębów na boiskach sportowych. Da mu natomiast siłę ducha, której istnienia nie wolno lekceważyć nawet najbardziej zaślepionym, a raczej „zagłuszonym” entuzjastom tężyzny fizycznej. I w jeszcze jeden sposób moglibyśmy odwrócić tytuł niniejszego artykułu: zastanowić się nad kolosalnym wpływem, jaki na poziom kultury kraju w ogóle ma kwestia muzykalności szerokich mas, zweksławiania ich zainteresowań z toru powierzchowności na drogę głębokich przeżyć duchowych.

J. Boniecka

KSZTAŁCENIE WYOBRAŹNI MUZYCZNEJ

Myśl kształcenia wyobraźni muzycznej znajdujemy w pismach J. J. Rousseau. Urzeczywistnia tę myśl Froebel. Uczniowie jego odpowiadali śpiewem na pytania, również śpiewane przez nauczyciela. Pożytecznym ćwiczeniem wyobraźni jest uzupełnianie przez ucznia opuszczonych motywów utworu, powtarzań, lub wreszcie dorabianie melodii do tekstu. Niektórzy nauczyciele stosują próby dorabiania przez zdolniejszych uczniów nie tylko melodii najprymitywniejszych do krótkich zdań tekstu, lecz także do wierszy stanowiących teksty pieśni wybitnych kompozytorów. Możliwość porównania melodii ucznia z melodią kompozytora do wspólnego tekstu ma tu być środkiem kształcącym wyobraźnię muzyczną. Oczywiście jest, że nadużywanie tego środka może wytworzyć manierę lub szablon, daleki od celów, jakie sobie stawia muzyk-wychowawca. Poza tym utwory uczniowskie mogą być pozbawione wszelkiej wartości, pobudzanie zaś do „komponowania” bez należytych podstaw stać się może jedynie drogą do grafomanii muzycznej ucznia. Z tych więc względów należy przyjąć z zastrzeżeniem hasło, wypowiedziane przez czołowego pedagoga muzycznego Niemiec — R. Münnicha, który głosi, że „najpewniejszy środek kształcenia wewnętrznego przeżycia muzyki, to podniecanie wyobraźni do samodzielnego tworzenia”. (R. Münnich. *Musikerziehung. Das Atlantisbuch d. Musik*).

Kształcenie wyobraźni muzycznej w ostatnim polskim programie nauczania śpiewu w szkołach ogólnokształcących dzieli się na szereg etapów, z których trzy są zasadnicze. Pierwszy z nich dotyczy nauki elementarnej w pierwszych dwóch latach szkoły powszechnej. Kształcenie wyobraźni występuje tu mianowicie przy wprowadzaniu pisowni muzycznej. Dziecko uczy się rozpoznawać, a potem określa słowem, gestem i rysunkiem syntetyczną linię melodii, wznoszenie się jej, opadanie, lub utrzymywanie na jednym poziomie. Ćwiczenie to odnosi się nie do całej melodii pieśni, lecz do jej fragmentów najbardziej charakterystycznych. Ten wstęp do nauki nut, oparty na pojęciu wysokości dźwięku, pobudza niewątpliwie czysto muzyczną wyobraźnię dziecka. Pożądane jest, aby tekst pieśni służącej do tego rodzaju przy-

amitywnej analizy był ściśle zespolony z rysunkiem melodii, żeby pojęciu „góry”, lub „dołu” w tekście słownym odpowiadał analogiczny kierunek melodii pieśni. (Zasadę tę dla celów dydaktycznych uwzględniono w piosence p. t. „Sanki” w zbior-ku „Nasze piosenki” T. Mayznera, zatwierdzonym ostatnio przez Ministerstwo W. R. i O. P. dla klas niższych szkół powszechnych. Wydawnictwo Naszej Księgarni). Jasne jest jednak, że w tych pieśniach, w których autor trzyma się celów czysto dydaktycznych, ulatniać się muszą z konieczności cechy artystyczne. Właściwe wprowadzenie nut poprzedza jeszcze w pracy niektórych nauczycieli analityczny rysunek melodii, polegający na zaznaczaniu w jej ogólnej linii poszczególnych poziomów dźwiękowych.

Drugim środkiem kształcenia wyobraźni muzycznej dziecka są inscenizacje i zabawy rytmiczne. Przez inscenizację rozumiemy ukazanie akcji, zawierającej się w tekście pieśni z zastosowaniem ruchu, gestu i mimiki. Zabawy rytmiczne polegają na zaznaczaniu rytmu pieśni ruchem przy maszerowaniu, bieganiu, rzucaniu piłki itp. Insce-nizacje i zabawy rytmiczne dają dziecku sposobność do wypowiedzenia się w geście, mimice i ruchu, ściśle uzależnionym od treści muzycznej, a więc są materiałem dla kształcenia wyobraźni muzycznej. Przy inscenizacjach i zabawach rytmicznych hasło Münnicha znajduje zastosowanie bez zastrzeżeń. Inicjatywa powinna tu wypływać od ucznia, nauczyciel powinien jedynie kontrolować ją i regulować. Inscenizacja stosowana jest w niższych klasach szkoły powszechnej jeśli chodzi o piosenkę dzie-cięcą, w końcowych zaś klasach inscenizowane są pieśni ludowe obyczajowe i obrzę-dowe. Pobudzanie wyobraźni muzycznej przy pomocy gestów, wykonywanych przez dziecko w czasie śpiewania piosenki, mimo iż wydaje się najłatwiejszym środkiem muzyczno-ruchowym, okazuje się w praktyce sprawą skomplikowaną, a często bar-dzo chybia celu ze względów estetycznych i logicznych. Stosowane są szablonowo gesty, podkreślające każde pojęcie, zawarte w treści piosenki. Wytwarzane są przy tym sztuczne wyobrażenia ruchowe, jak np. w piosence o Krasnoludkach lub w pio-sence „Jadą, jadą dzieci drogą...”. Ku utrapieniu każdego, kto się choć trochę z este-tyką przyjaźni, krasnoludki zbierające mrówki („palce skupione” — według wska-zówki pewnego „inscenizatora”) zjadają je następnie („gest, naśladujący zjadanie mrówek” — smaczno!). To samo dzieje się z żabimi łapkami („palce rozstawio-ne”...). W interpretacji ruchowej pieśni „Jadą, jadą dzieci drogą...” sześciokrotne przełożenie rąk na prawo oznacza braciszka (dlaczego?), a przełożenie rąk na le-wo — siostrzyczkę (dlaczego?). Tak to wygląda interpretacja ruchowa, przepisana w pewnym podręczniku. Tym razem zżyma się normalnie logiczny człowiek. Tak to całkiem dobre pomysły wypaczane bywają w praktyce szkolnej dzięki pomysłom interpretacyjnym. Miejmy jednak nadzieję, że nauczyciel-praktyk sam odnajdzie drogę, a niewątpliwie najlepszą będzie ta, którą wskaże inwencja dziecka.

Trzeci wreszcie środek kształcenia wyobraźni muzycznej według nowego progra-mu — to słuchanie audycji muzycznych, organizowanych dla starszych klas szkół powszechnych. Audycje te mają szczególne znaczenie, o ile układający ich programy weźmie pod uwagę, że pierwiastek ilustracyjny lub programowy w muzyce jest czyn-

nikiem pobudzającym wyobraźnię dziecka. Słowo objaśniające utwór nie tylko go uprzystępnia, ale daje dziecku metodę słuchania muzyki. To, co do niedawna wydawało się niestosownym jako materiał muzyczny dla audycji ze względu na formę i treść zbyt skomplikowaną, przy umiejętnym objaśnieniu staje się dla dziecka szczególnie interesujące. Byle by tylko objaśniający znalazł odpowiedni sposób porozumienia się z młodym słuchaczem. Sposób ten polega nie tylko na łatwym, zrozumiałym wyrażaniu myśli, ale na wyszukaniu i pokazaniu dziecku w programowym utworze muzycznym takich momentów ilustrujących, które by plastycznie uwypukliły przedmiot, zdarzenie, czy zjawisko zilustrowane muzyką. Inaczej mówiąc — które by poruszyły wyobraźnię dziecka. Najprzystępniejszą i dawniej jedynie niemal stosowaną dla tego celu była forma pieśni wokalne. Tekst pieśni ułatwia w danym wypadku zadanie. Jednakże w miarę rozwijania się metody umuzykalnienia przy pomocy audycji muzycznych, materiałem dla audycji staje się coraz powszechniej muzyka symfoniczna. Niewątpliwie do rozszerzania materiału audycji przyczyniła się działalność muzyczna radia. Tak więc w dzisiejszych audycjach dla starszych klas szkół powszechnych spotykamy „Bajkę” Moniuszki, „Ucznia czarnoksiężnika” Ducasa. Wykonanie każdego z tych utworów trwa dłużej niż kwadrans, są one przy tym jednoczęściowe, a ich instrumentacja (zwłaszcza „Ucznia”) jest bardzo złożona. Jednak dzięki ich ilustracyjności, dzięki fabule, którą objaśniający może opowiedzieć i poprzeć oczywistość swego opowiadania ilustracją motywów muzycznych — utwory te stają się najzupełniej zrozumiałe. Dziecko wysłuchuje utworu wielkiej miary z zaciekawieniem, przede wszystkim dlatego, że poruszona została w objaśnieniu utworów wyobraźnia muzyczna dziecka.

T. Kruczkowski

MUZYKA W GIMNAZJUM NOWEGO TYPU

Polska i jej kultura jest głównym zagadnieniem programowym w szkole średniej ogólnokształcącej. W związku z tym młodzież powinna zapoznać się z nauką, literaturą i sztuką staropolską i porozbiorową z nawiązaniem do epoki nowej Polski. Z powyższego wynika, że w szkole średniej nie można pominąć także znajomości polskiej kultury muzycznej we wszystkich okresach jej rozwoju. Uczeń, przyszły inteligent, powinien wiedzieć, że naród polski w zaraniu swoich dziejów brał czynny udział w tworzeniu kultury muzycznej zachodnio-europejskiej. Wprawdzie nie daliśmy światu wielkich form muzycznych, ale umieliśmy wypowiedzieć się w chórze narodów swoim własnym językiem, to znaczy, że stworzyliśmy własny styl, którego wyrazem jest muzyka Chopina. Należałoby młodzież zaznajomić z muzyką staropolską, poczynawszy od XVI wieku, już w tym okresie bowiem występują w niej charakterystyczne cechy (psalmy Gomółki do słów Kochanowskiego), które stanowią początek polskiego stylu muzycznego. Ewolucja tego stylu idzie poprzez muzykę Chopina i Moniuszki aż do okresu Młodej Polski i muzyki współczesnej.

W celu zaznajomienia młodzieży z kulturą muzyczną, szczególnie polską, nowy program wprowadził obowiązkowe audycje. Jest to wielki krok naprzód w kierunku umuzykalnienia młodzieży. Duże zasługi na tym polu położyła Organizacja Ruchu Muzycznego (O. R. M.), która jeżdżąc po całym kraju urządza audycje dla szkół i koncerty dla starszego społeczeństwa.

Opierając się na kilkuletnim doświadczeniu doszedłem do przekonania, że audycje muzyczne wówczas osiągną swój cel, kiedy odpowiadać będą trzem zasadniczym warunkom:

- 1) audycje powinny dawać młodzieży muzykę żywą w artystycznym wykonaniu;
- 2) plan audycji winien być opracowany szczegółowo na początku roku szkolnego i wprowadzony w każdej szkole do ogólnego całorocznego planu wychowawczego z uwzględnieniem korelacji z innymi przedmiotami;
- 3) najważniejszym warunkiem jest przygotowanie młodzieży do słuchania audycji.

Na podstawie własnego doświadczenia mogę stwierdzić, że zupełnie inaczej reaguje na odbiór audycji i rozumie ją ta młodzież, która uczy się muzyki. Sztuka muzyczna, operująca wyłącznie dźwiękami, jest trudna do zrozumienia i dlatego nie może być mowy o jakimś racjonalnym umuzykalnieniu bez uprzedniego przygotowania. Tak jak nauczyciel literatury najpierw omawia w klasie twórczość danego autora na tle epoki, czyta z uczniami wyjątki z danego utworu, objaśnia, a później dopiero prowadzi młodzież do teatru, aby poznała dane dzieło we właściwej formie artystycznej, w podobny sposób należałoby przygotować uczniów do słuchania audycji. Inaczej młodzież nie odniesie z nich korzyści i tym samym nie spełnią one swojej roli, jaką im program wyznacza.

Obecnie sprawa muzyki w gimnazjum tak się przedstawia, że audycje są obowiązkowe dla wszystkich uczniów, muzyka zaś, jako przedmiot nadobowiązkowy, ogranicza

się tylko do pewnej grupy młodzieży. W tych warunkach nie może być nawet mowy o jakimkolwiek przygotowaniu.

Audycje urządza się w ten sposób, że dzieła muzyczne od razu ilustruje się i objaśnia. Stanowi to ogrom pojęć, których młodzież nie może sobie od razu przyswoić. Dobrze, jeżeli jest to muzyka żywa, w artystycznym wykonaniu. Gorzej przedstawia się sprawa gdy, jak to się często dzieje na prowincji, muzykę żywą zastępuje radio. W praktyce wygląda to w ten sposób, że gromadzi się całą młodzież danej szkoły i stawia aparat radiowy, który w dodatku nie zawsze daje dobry odbiór. Nic więc dziwnego, że uczniowie nie uważają, rozmawiają, a nauczyciele i dyrektorzy są zdania, że szkoda czasu na takie audycje. Dlatego jeszcze raz podkreślam, że audycje wtedy przyniosą korzyść, kiedy będzie to muzyka żywa, poprzedzona odpowiednim przygotowaniem w klasie.

W tym celu powinna być wprowadzona zamiast nadobowiązkowej nauki śpiewu przynajmniej 4 godz. tygodniowo nauki muzyki obowiązkowej dla wszystkich uczniów 4 klas gimnazjum (po 1 godz. w każdej klasie).

Uważam, że byłoby wskazanym podzielić ten przedmiot pod względem trudności na 2 stopnie: niższy (kl. I i II) i wyższy (kl. III i IV). Na obu stopniach nauka odbywałaby się na materiale pieśniowym z uwzględnieniem korelacji w szerokim zakresie. Na pierwszym stopniu zapoznawałaby się młodzież z zasadniczymi elementami muzyki na podstawie polskiej pieśni ludowej i artystycznej. Na drugim stopniu nauczyciel zaznajamiałby uczniów z właściwymi formami muzycznymi, opracowując wokalnie pewne wyjątki z arcydzieł literatury muzycznej polskiej i obcej. Tak np. mogłaby w praktyce wyglądać lekcja, przeprowadzona na drugim stopniu z zastosowaniem korelacji z językiem polskim. W czasie, gdy na lekcjach języka polskiego przerabia się np. IV część „Dziadów” Mickiewicza, nauczyciel muzyki zapoznaje uczniów z „Widmami” Stanisława Moniuszki, ilustrując na fortepianie niektóre ważniejsze fragmenty, najcharakterystyczniejszy zaś wyjątek, np. śpiew chóru: „A kto prośby nie posłucha” — opracowuje wokalnie.

Tylko przy jak najszerszym uwzględnieniu korelacji z innymi przedmiotami, można będzie muzykę w szkole średniej skierować na właściwe tory. Należy sobie jasno zdać sprawę, że nauka muzyki w szkole ogólnokształcącej powinna się odbywać w inny sposób aniżeli w szkołach muzycznych. Te ostatnie bowiem kształcą fachowców i uczą właściwej sztuki, szkoła ogólnokształcąca zaś daje młodzieży pewien stopień kultury muzycznej w myśl ogólnego zagadnienia programowego „Polska i jej kultura”.

*

*

*

O muzyce, jako przedmiocie nauczania w gimnazjum, niewiele się pisze i mówi. Nie docenia się wartości tego przedmiotu, jako czynnika wychowawczego i państwowego o doniosłym znaczeniu, szczególnie na kresach, gdzie gimnazja tworzą ośrodki kultury polskiej. Pozwolę sobie przytoczyć słowa jednego z pedagogów,

który założył gimnazjum państwowe na najdalszych kresach i długie lata tam pracował. Píše on w pewnym piśmie muzycznym ¹⁾: „Uznałem, że pierwszym zadaniem szkoły polskiej musi się stać odrodzenie melodii polskiej i polskiej pieśni narodowej”.

Niestety, obecnie muzyka nie może w gimnazjum spełnić swojej roli wychowawczej z powodu charakteru przedmiotu nadobowiązkowego. Wprawdzie istnieją zakłady, które mają zorganizowane chóry a nawet czasem i orkiestry, ale służą one przeważnie dla celów dekoracyjnych podczas różnych obchodów. Tymczasem chór szkolny czy orkiestra przy odpowiednim doborze repertuaru i należyтым kierunku może silnie oddziaływać na młodzież jako czynnik wychowawczy.

Nowy program przewiduje oprócz nadobowiązkowej nauki śpiewu i chóru również nadobowiązkową naukę gry na skrzypcach i orkiestrę. W myśl tego programu powinna ona być oparta na skrzypcach i tworzyć orkiestrę mieszaną o charakterze symfonicznym. Orkiestra dęta może istnieć jako zespół poza programem. Repertuar winien być dostępny i łatwy, ale zarazem wartościowy.

Pod względem repertuaru dla orkiestr szkolnych odczuwa się ogromne braki, np. zupełnie nie mamy łatwo opracowanych, dostępnych utworów lub choćby ich wyjątków z zakresu muzyki staropolskiej. Należałoby zwrócić się z gorącym apelem do Stowarzyszenia Dawnej Muzyki oraz do Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w Warszawie, w którym pracują wybitni polscy muzykolodzy, kompozytorzy i pedagodzy muzyczni, ażeby młodzieży szkolnej udostępnił skarby muzyki zarówno staropolskie, jak z epoki szopenowskiej i z czasów późniejszych aż do Polski współczesnej. Tylko wspólna praca polskiego muzykologa, kompozytora i muzyka pedagoga może dać zespołom szkolnym wartościowy pod każdym względem repertuar; taki, jaki mają np. szkoły niemieckie. W Niemczech istnieje szereg wydawnictw, które opracowują specjalnie dla orkiestr szkół średnich (z podziałem nawet na kilka stopni trudności) całe utwory lub wyjątki z arcydzieł literatury niemieckiej, poczynawszy od muzyki staroniemieckiej aż do doby współczesnej.

Wskazany byłoby również, aby młodzież gimnazjum zainteresowała się pieśnią ludową swego środowiska, żeby te skarby kultury mogła zebrać i uchronić od zagłady. W tym celu, o ile posiada odpowiednie przygotowanie muzyczne i warunki po temu, może prowadzić pod kierunkiem nauczyciela pracę naukową nad pieśnią ludową swego regionu (zbieranie pieśni).

W obecnych warunkach muzyka w gimnazjum nie jest postawiona na odpowiednim poziomie. I dlatego jedynie wtedy może choć w części spełnić swoje zadanie, gdy oprócz wysiłku ze strony nauczyciela spotka się z należyтым poparciem dyrekcji

¹⁾ „Echo Muzyczne” jednodniówka. Dr Tadeusz Staniewski. O muzyce w szkole.

i całego grona. O tym zaś, ażeby muzyka mogła całkowicie spełnić swoją rolę wychowawczą i kulturalną na terenie szkoły, może być mowa tylko wówczas, gdy nauka tego przedmiotu stanie się obowiązkową.

Tadeusz Gadowski

Od Redakcji. Zamieszczając powyższy artykuł i solidaryzując się całkowicie z jego myślą przewodnią, wyrażamy jedynie wątpliwość co do przykładu opracowania dwuręcznego „Widm” Moniuszki, a także — co do zbierania pieśni ludowych przez uczniów gimnazjów z nastawieniem „naukowym” tych czynności.

NA MARGINESIE ARTYKUŁU P. ZOFII MEISNERÓWNY MUZYCZNA TWÓRCZOŚĆ DZIECKA

Rozpatrując artykuł, wyjmuję z niego po kolei fragmenty, jakie dały mi do myślenia i nasunęły pewne zapytania, sprostowania i uwagi.

„Instrument interesuje dziecko niezrównanie więcej” (mowa o dziecku kilkotygodniowym czy kilkumiesięcznym i głosie matki lub piastunki). W jaki sposób p. Meisnerówna zbadała te różnice — na ilu przykładach, albo z jakiego źródła czerpie spostrzeżenia.

„W drugim roku dziecko już odróżnia melodie minorowe”. Ponieważ po raz pierwszy spotykam się z podobną wiadomością, byłabym niezmiernie ciekawa (a przypuszczam, że nie tylko ja) dowiedzieć się, w jaki sposób zostało to skontrolowane. Dotychczasowe bowiem spostrzeżenia wykazują co innego. Dr Zofia Lissa (Z psychologii muzycznej dziecka — Muzyka w szkole, październik, listopad, grudzień 1931 r.) mówi, cytując za Belajew-Exemplarską, że grane dzieciom te same melodie na przemian w dur i moll nie przedstawiały dla nich żadnych różnic. Belajew-Exemplarska przerebiła testy innego badacza, Rupp'a i doszła do takich samych wyników jak on, mianowicie, że dzieci w wieku do lat 9—10 nie ujmują wcale różnicy tonacji i harmonii molowej i durowej. Moje własne doświadczenia, jakkolwiek nie prowadzone systematycznie, przekonały mnie raczej o słuszności powyższych twierdzeń. Np. w II oddziale szkoły powszechnej nie mogłam w żaden sposób nakłonić, dzieci zupełnie zdolnych, do zgodzenia się ze mną, że melodia piosenki minorowej jest smutna. Tekst nie był specjalnie smutny — dzieci dowodziły, że w piosence nie ma nic smutnego. Drukując tak niezmiernie wyjątkowy szczegół, powinna autorka bezwarunkowo przytoczyć dokładnie jak same fakty, tak i badania, tzn. nazwiska osób badających dzieci oraz sposoby, za pomocą których dowiedziano się rzeczy tak niezwykłych. To samo dotyczy, idącego bezpośrednio za pierwszym, zdanie: „Specjalnie oddziaływiają tu dźwięki skrzypiec”. Musiały być widocznie robione jakieś zestawienia skrzypiec, głosu i jeszcze może innego instrumentu w oddziaływaniu na dzieci w drugim roku

życia. Podając taką wiadomość, trzeba jednak przytoczyć źródło lub wyniki osobistych badań.

Następne zdanie omawia reagowanie dzieci na koncerty podwórkowe. „Niewielki zaledwie odsetek dzieci tańczy i dokazuje podczas słuchania, przeważna część słucha — ba, jest nawet zaśłuchana”. Nie przeczę, że niektóre dzieci, bardziej muzykalne i zamiłowane, mogą słuchać zachowując spokój zewnętrzny. Jednakże znajomość psychiki dziecięcej nie pozwala przypisać spokoju i znieruchomienia wszystkich dzieci jedynie zaśłuchaniu się w muzyce. Należy wziąć pod uwagę fakt, jak duże znaczenie mają dla dzieci młodszych czynniki pozamuzyczne. Dzieci podwórza, wpatrzone w grajka albo też zespół gajków, przykuwają nie tylko wrażenia słuchowe; niewątpliwie w znacznej mierze są one pochłonięte wieloma ciekawymi rzeczami, jakie przynosi ze sobą muzyka podwórkowa. Smyczek grajka, wędrujący tam i z powrotem po strunach, ruch warg, palców na instrumentach dętych oraz sam wygląd tych instrumentów, hałas spowodowany perkusją, papuga na katarynce, ruch korbą, zniewalający niewidzialną istotę do wysyłania dźwięków z zamkniętego pudła, wreszcie sama postać pana, który umie grać — oto cały nawał wrażeń dla młodziutkiego audytorium. Wydaje mi się, iż mniej powodzenia ma właśnie to, co jest samą muzyką bez atrybutów zewnętrznych, np. samotny śpiewak bez instrumentu, a przecież raczej bliższe dzieciom powinno być to, co one same potrafią, to znaczy śpiew. Instrument zaś często, zwykle u хлопцов, budzi chęć poznania mechanizmu, taką samą, jak w stosunku do bardziej interesujących przedmiotów użytkowych. „Jak to gra? Z czego to zrobione” — słyszy się nieraz. Zbyt pochopne byłoby wyciąganie wniosków co do zamiłowań i zainteresowań czysto muzycznych dzieci na skutek ich zachowania się w stosunku do muzyki, wykonywanej na różnych instrumentach w warunkach podwórza, albowiem wchodzi tu w grę najrozmaitsze czynniki. Tam, gdzie nie ma tych czynników, ześrodkowujących uwagę i nakłaniających mimo woli do większego spokoju, ogół dzieci właśnie reaguje ruchem. Stwierdziłam to wielokrotnie na dzieciach różnego poziomu i środowiska, grając im melodię piosenki bez podania tekstu, z podaniem tekstu lub też utwór instrumentalny. We wszystkich trzech wypadkach zawsze większość uzewnętrzniała wrażenia ruchem. Jeśli zaś chodziło o to, by przez pewien czas możliwie spokojnie wysłuchały muzyki na fortepianie, trzeba było starannie dostosować utwór do dzieci i zaopatrzyć odpowiednim interesującym rytmem.

„Idzie szerokimi drogami samopas twórczość muzyczna dziecka, którą jednak nikt się nie przejmuje, nie poświęcając jej nawet setnej części uwagi, poświęconej rysunkowi dziecka. Dość przejrzyć literaturę przedmiotów, aby się przekonać o tym”. Przede wszystkim nie zaznacza autorka, czy twierdzenia powyższe dotyczą stosunków w tej dziedzinie za granicą, czy też u nas. Bo jeśli chodzi o kraje obce, to tam sprawa ta nie wygląda znowu tak opłakanie. Literatura z zakresu badań nad twórczością i psychologią muzyczną wieku dziecięcego, jakkolwiek nie tak dawna jak w innych dziedzinach obejmujących życie dziecka, może się wykazać wcale pokaźną ilością dzieł poważnych, gruntownych, oraz wielką ilością fonogramów. Przy pobieżnym wglą-

dzie można z pewnością naliczyć dobre parę dziesiątków prac, bądź oddzielnie wydanych, bądź drukowanych w czasopismach. Niektóre z nich omawiają specjalnie twórczość muzyczną dziecka. Wykaz takich prac można sprawdzić chociażby w książce Schünemanna „Musikerziehung” z 1930 r.

Co się zaś tyczy psychologii i twórczości dziecięcej u nas, powiedzenie, że nikt się nią nie przejmuje, nie jest ściśle, albowiem mamy kilka doskonałych prac dr Zofii Lissa ze Lwowa. Poruszając kwestie psychologii i twórczości dziecięcej nie należałoby pomijać tego nazwiska.

„We wczesnym dzieciństwie dużo bezkrytycznie śpiewało, i to wyłącznie melodie własnego układu”. „Dziecko nuci bezustannie przepyszne ilustracje do życia lalki, do wojen i uroczystości”. Czyż istotnie każde dziecko tworzy we wczesnym dzieciństwie i to melodie wyłącznie własnego układu? Znowu trzeba żałować, że p. Meisnerówna nie dzieli się z czytelnikami materiałem swych spostrzeżeń i doświadczeń, bo nie każdy miał możność przekonać się o twórczości muzycznej ogółu dzieci. Jak np. i niektóre ze znanych mi osób, pracujących z dziećmi, jesteśmy skłonni uważać twórczość muzyczną dziecięcą za coś raczej rzadziej napotykanego. Oczywiście dałabym się przekonać, że może być i inaczej, ale na to trzeba by przedstawić dowody.

„Umiecie przecież zilustrować bajkę obrazkami własnego pomysłu, potraficie też na pewno dorobić melodię do znanego wierszyka”. W innym miejscu autorka konstatuje, że o wiele jest łatwiej nakłonić kogoś do narysowania czegokolwiek, niż do zaśpiewania melodii własnego pomysłu. Nikt zapewne nie będzie kwestionował znaczenia twórczości dziecięcej i zwalczał prób dzieci w tym kierunku, sądzę jednak, że nie można tu rysunku i muzyki postawić na zupełnie jednakowych poziomach. „Umiecie rysować, więc potraficie piosenkę ułożyć” (zresztą sama autorka artykułu mówi, że muzyka jest sztuką najtrudniejszą do zrozumienia). W rzeczywistości sprawa nie jest tak prosta.

Rysując, dziecko opiera się na wzorach, napotykanych dokoła, rysuje to, co w.ś. o przedmiocie, lub to co widzi; aparat pośredniczący pomiędzy pomysłem a wykonaniem — ręka — jest widoczny, materiał — ołówki, farby — również. Te względy prawdopodobnie dają dziecku tę śmiałość i to „od razu”, których nie ma, gdy się je nakłania do układania melodii. Wszak sama autorka zaznacza, iż musiała staczać długie i trudne boje w każdej niemal klasie, chcąc osiągnąć zamierzony cel — wyśpiewanie własnej melodii. Albowiem, jak mi się wydaje, w muzyce niewiele wzorów daje dziecku otaczający go świat, bo jeśli wykluczyć proste melodie dla dzieci i niektóre dźwięki w przyrodzie, sygnały, muzyka dorosłych jest całkowicie niedostępna jego zrozumieniu. Natomiast jakąż to mnogość przedmiotów może niemal jednakowo ująć wzrokiem, zrozumieć dorosły i dziecko. Utrudnia też niezawodnie niemożność zdania sobie sprawy z aparatu — krtani i innych części, działających przy powstawaniu dźwięków śpiewnych.

Innym też jest przebieg tworzenia zespołowego przy rysunku i przy śpiewie. Dzieci

rysują każde dla siebie, czasem to lub inne zajrzy jedno do drugiego, na ogół nie ma jednak konieczności dowiadywania się natychmiast o tym, co utworzył ktoś inny. W muzycznym tworzeniu zespołowym natychmiastowe słyszenie pomysłów innych dzieci jest nieuniknione. Gdy prędko po rozpoczęciu próby zabrzmiał motyw odtworzony przez dziecko zdolniejsze, inne mogą się tym uczuć onieśmiałe, skrępowane i zniewolone do powtarzania już gotowych pomysłów. To też wydaje mi się, że prowadzenie lekcji śpiewu metodą twórczą jest niełatwe, wymaga doskonałego prze-myślenia i znajomości psychiki dziecięcej. Tym ciekawsze byłoby uzyskanie więcej szczegółów o lekcjach p. Meisnerówny.

I jeszcze jedna myśl: rysunki dzieci będą chyba zawsze robiły wrażenie bogatszych i ciekawszych od melodii, utworzonych przez dzieci. Albowiem w rysunku dziecko rozporządza (oprócz przyczyn wyżej podanych) daleko większym materiałem — ilość barw, linii, kształtów jest przecie nierównie większa od małej skali dźwięków, w której obraca się głos dziecięcy. Przy tym tu jest jedynie następstwo elementów — melodia, podczas gdy tam ma się do czynienia ze współczesnością kilku elementów, co z natury rzeczy musi wywołać wrażenie większego bogactwa i różnorodności. Byłoby pożądané, żeby p. Meisnerówna innym razem przedstawiła nam swoje lekcje w sposób bardziej ścisły, dała dokładny przebieg i przykłady utworzonych przez dzieci melodii. Osoby zainteresowane więcej by skorzystały, chcące zaś czynić próby w tym kierunku, mogłyby się oprzeć na podanym materiale przykładowym.

Ryta Gnus

SZKOŁA MUZYCZNA OCIEMNIAŁYCH PRZY P. I. G. O. W WARSZAWIE

Program szkoły, ułożony początkowo prowizorycznie i uznany przez Ministerstwo jako tymczasowy, został ponownie opracowany w ciągu roku szkolnego 1935/36, z udziałem Rady Pedagogicznej Szkoły podzielonej na kilka komisji.

Nowoopracowany program, będąc oparty na wzorach średniej szkoły muzycznej, przystosowany został do potrzeb tej specjalnej uczelni z włączeniem do niego przedmiotów stanowiących może najwięcej o jej odrębności: nauczania Braille'a muzycznego, stroicielstwa i korekty.

Nawiasem mówiąc, Braille muzyczny był już przed tym stopniowo w Szkole wprowadzany, jednakże tylko przez niewielu słuchaczy został wówczas opanowany. Dopiero w bieżącym roku szkolnym wprowadzone zostało obowiązkowe nauczanie Braille'a dla wszystkich słuchaczy.

Po ukończeniu prac nad programem przystąpiono do reorganizacji dawnych klas muzycznych. Reorganizacja wyraziła się przede wszystkim w zreformowaniu klas: organowej, solfeżu i zasad muzyki; zorganizowaniu klas: analizy form muzycznych, encyklopedii, dodatkowego fortepianu, emisji głosu, instrumentów jazzowych i kon-

trabasu. Poza tym zorganizowano orkiestrę szkolną wyłącznie z sił uczniowskich; powołano do życia chór męski oraz chór dziecięcy. Dla uczniów szkoły muzycznej zorganizowane zostały również kursy ogólno-kształcące i dokształcające, które okazały się niezbędnym uzupełnieniem programu szkoły, ponieważ niektórzy wstępujący do niej posiadają albo niezupełne wykształcenie, lub też nie posiadają go wcale. Zmieniło się też zasadniczo oblicze i pod innymi względami: liczba uczniów wzrosła prawie w dwójnasób, liczba godzin wykładowych, wynosząca w roku 1934/35 184 tygodniowo, podniesiona została do 212, które obecnie już okazały się niewystarczające — tak, że na naukę religii i łaciny w klasie organowej godzin tych w tym roku zbrakło, jak również zbrakło ich i na inne przedmioty, pomimo, że przeciętna ilość godzin tygodniowych, wynosząca dawniej prawie 6 i pół na ucznia, obecnie obniżona została do 4 godzin i 5 minut. Dążymy do jeszcze większego obniżenia tej przeciętnej. Niektóre klasy, jak np. wiolonczelowa, zmieniły całkowicie materiał uczniowski, ponieważ dotychczasowy personalny jej skład nie odpowiadał obecnym wymagom szkoły.

Poza wprowadzeniem indeksów wykładanych przedmiotów i wielu innych, napozór błahych, jednak, jak się okazało, niezbędnych zarządzeń zmierzających do uporządkowania i podniesienia wyników ucznia, przeprowadzone zostały w końcu ubiegłego roku szkolnego, już według wymogów nowego programu, egzaminy, które pozwoliły ustalić poziom uczelni. Zaledwie tylko kilku uczniów osiągnęło poziom średniego kursu szkoły. Wszyscy inni znaleźli się przeważnie na niższym i przygotowawczym kursach.

W dawnych klasach muzycznych byli już od czasów Zygmunta Noskowskiego, tj. od 1872 roku inspektorzy. Było to jednak stanowisko tylko faktyczne, ale nie formalne. W grudniu ub. roku, po raz pierwszy w historii Instytutu, został oficjalnie mianowany przez Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego odpowiedzialny kierownik Szkoły Muzycznej, przez co podkreślona została ważność tej placówki i dokonywanych w niej przemian.

Celowość istnienia Szkoły.

Czy celowe jest organizowanie i prowadzenie tej specjalnej placówki muzycznej dla ociemniałych, ze względu na ich ograniczone możliwości lub, czy nie możnaby jej zastąpić inną, np. zwykłą szkołą muzyczną? Odpowiedź na pierwsze pytanie będzie pozytywna: ociemniały w takim samym stopniu jak i tzw. uczeń pełno-zmysłowy jest w stanie prawie że w przewidzianym w programach równorzędnych szkół muzycznych i zawodowych czasie osiągnąć (oczywiście w warunkach stworzonych wyłącznie dla tej pracy, tj. przy odpowiedniej ilości godzin nauczania i, co najważniejsze, przy posługiwaniu się Braille'em muzycznym) — wszystkie arkana sztuki muzycznej, które mu pozwolą być dobrym muzykiem-zawodowcem. Przekonywa nas o tym doświadczenie choćby ostatniego 1½-roczka, a także codzienne odkrywanie nowych w tym kierunku możliwości.

Odpowiedź na drugie pytanie musi być, w konsekwencji uzasadnienia pierwszej odpowiedzi, negatywna. Nie wyklucza to jednak dla ociemniałego możliwości, w wypadkach gdyby zdradził wybitne talenty twórcze lub odtwórcze, kształcenia się później w wyższych szkołach muzycznych, tj. konserwatoriach, pod żadnym jednak pozorem nie wcześniej, niż po ukończeniu tej średniej szkoły muzycznej, w której wyłącznie znajdzie potrzebne warunki otrzymania podstawowego wykształcenia muzycznego i ogólnego, czego mu żadna inna, tzw. normalna szkoła, dać nie może, ze względu na jego kalectwo i potrzebne do nauczania takiego warunki oraz atmosferę.

Ze ociemniały muzyk może doprowadzić sztukę grania nawet do daleko posuniętego wirtuozostwa, świadczą o tym dwa znane wszystkim nazwiska: Imre Ungor i Georges Théméli. Pierwszy z nich otrzymał, jak to wszyscy wiemy, II nagrodę na konkursie szopenowskim przed pięcioma laty w Warszawie, a drugi, tj. Théméli, pochodzący z Egiptu, w ubiegłym roku, mając 22 lata, uzyskał I nagrodę paryskiego konserwatorium muzycznego, jedno z najwyższych odznaczeń, jakie istnieją w tej dziedzinie. Piszącemu te słowa był osobiście znany pewien ociemniały obywatel austriacki, niejaki Braun, który nie tylko był wybitnym wirtuozem-pianistą, ale i nieprzeciętnym kompozytorem. Mieszka on stale w Wiedniu.

Program i przedmioty nauczania.

W Szkole Muzycznej Ociemniałych uczy się wszystkich przedmiotów teoretycznych i praktycznych w liczbie 20, w 22 różnych klasach. Ostatnio Szkoła poszła głównie po linii rozbudowywania klasy organowej, klas: fortepianowych, skrzypcowych i dętych instrumentów, które przygotowywać mają organistów, a poza tym głównie zespołowców, dobrych fachowców, którzy codzienną sumienną pracą zarobić będą mogli na uczciwy kawałek chleba, nie potrzebując uciekać się do publicznej ofiarności. Możliwości ociemniałych muzyków zwiększy jeszcze umiejętność grania na różnych instrumentach; poza tym stroicielstwo i korekta mogą być doskonałym uzupełnieniem tych możliwości.

Poza naszą szkołą istnieją jeszcze na terenie Polski klasy muzyczne dla ociemniałych przy zakładach w Bydgoszczy, Laskach, Lwowie, Łodzi i Wilnie, gdzie jednak muzyka traktowana jest tylko jako uzupełnienie ogólnego wykształcenia. Obecne przeprowadzenie reorganizacji na terenie Szkoły Muzycznej dla Ociemniałych przy P. I. G. O. i podniesienie jej do poziomu średniej szkoły muzycznej, stwarza dla absolwentów wymienionych zakładów możliwości dalszego fachowego kształcenia się w muzyce i ukończeniu jej.

Nutowy system Braille'a.

Jeszcze słów parę o tak zwanym systemie Braille'a. Szanownym czytelnikom jest zapewne wiadomo, że nazwa ta pochodzi od nazwiska wynalazcy systemu, francuza

Ludwika Braille'a, urodz. w 1809 r. Mając lat 20 i odczuwając konieczność wynalezienia jakiegoś innego, bardziej praktycznego i pewniejszego systemu, aniżeli istniejące wówczas systemy wklęsłych lub wypukłych liter, czy liczb, Braille wynalazł swój system 6-punktowy, który w około stu różnych kombinacjach daje możliwość zastąpienia: liter, liczb, a obecnie, od niedawna i nut. Tu nadmienię tylko pobieżnie, że również Zygmunt Noskowski opracował specjalny system nutowy dla ociemniałych, polegający na kombinacjach liczbowych, który nazwany został systemem warszawskim; okazał się on jednak słabszym od systemu obecnie stosowanego i dlatego został zarzucony.

System Braille'a umożliwia w zupełności zastąpienie normalnego systemu nutowego, czyli, jak my to nazywamy, czarnych nut. Ociemniały, czytając dotykiem, odczytuje dany utwór, grając np. na fortepianie najpierw lewą potem prawą ręką. Po chwili składa to razem i otrzymuje to, co widzimy w czarnych nutach. Pamięć, wyostrzona ciągłym ćwiczeniem, przyswaja bardzo szybko dość długie a nawet zaawansowane utwory i pozwala ociemniałemu stosunkowo łatwo opanowywać bardzo obszerny repertuar takich czy innych utworów, niezależniając go przez to od nut. Słabą stroną systemu jest brak odpowiedniego materiału, brak ten jednak przy wspólnych wysiłkach wszystkich zainteresowanych da się łatwo usunąć. Podręcznik systemu Braille'a muzycznego ma już obecnie swoje bardzo starannie opracowane, celowymi i rzeczowymi uzupełnieniami opatrzone, polskie wydanie, którego autorem jest p. dr Włodzimierz Dolański.

Jan Niwiński

WYSTAWA ŚPIEWNIKÓW SZKOLNYCH I PODRĘCZNIKÓW METODYCZNYCH DO NAUKI ŚPIEWU W KATOWICACH

Śląskie Konserwatorium Muzyczne w Katowicach zorganizowało w dniach od 6—13 grudnia 1936 roku wystawę śpiewników szkolnych i podręczników metodycznych do nauki śpiewu. Wystawa miała na celu przedstawienie nauczycielstwu interesującemu się nauką śpiewu rozwój i obecny stan szkolnej literatury pieśniarskiej oraz prac dydaktyczno-metodycznych w zakresie tego przedmiotu.

Wystawa objęła wyłącznie publikacje polskie, które w sumie przekroczyły pół tysiąca eksponatów. Zebrano to wszystko, co się zgromadzić dało. Wyjątkowo brakujące śpiewniki (z okresu zaborów), których nie można było uzyskać, zastąpiono kartkami dającymi odnośne informacje bibliograficzne. W ten sposób uzyskano przejrzystą całość, a zwiedzający mieli możliwość zorientowania się w całokształcie wydanych prac z dziedziny nauki śpiewu. Wystawa ta, pierwsza publiczna tego rodzaju impreza w Polsce, była bardzo sumiennie i planowo przygotowana. Należy zaznaczyć, że miała ona wybitnie praktyczny charakter. Odróżniało ją w pierwszym

rzędzie od innych wystaw to, że „wystawiane” książki można było — co zresztą leżało w zamiarze inicjatorów — wziąć do ręki, zapoznać się z nimi, porobić notatki, otrzymać wreszcie informacje na miejscu u osób kompetentnych. W ten sposób stworzono dla nauczycielstwa pewnego rodzaju ośrodek, w którym dano okazję do zapoznania się z pełnym obrazem szkolnej literatury pieśniarskiej, a tym samym dano chętnym możliwość pogłębienia wiadomości potrzebnych w pracy nauczycielskiej. Ogólnie wiadomą jest rzeczą, że dobór odpowiedniej pieśni, posiadającej wyraz i wartość artystyczną, decyduje o zasięgu i rezultacie trudów nauczyciela.

Dla ścisłości dodać należy, że jedyna gablotka, jaką wystawiono, mieściła najstarsze śpiewniki z pod zaborów, zawierała więc materiał o znaczeniu historycznym, tak że nie miała wpływu na ogólny charakter wystawy.

Cała wystawa mieściła się w dużej sali interesująco udekorowanej. Zdobiło ją szereg portretów naszych muzyków-pieśniarzy oraz tablice i ilustracje stanowiące ułatwienie i pomoc przy nauczaniu śpiewu.

Cel pedagogiczny wystawy uwzględniono i wyrażono w podziale materiału wystawowego. Jak już wspomniałem, przedstawiono dorobek polskiej pieśni dla dziecka, który ujęto w dwie wielkie grupy: czasy zaborów i Polski Odrodzonej. Każdy z zaborów był osobno zestawiony. Tu rzuciła się w oczy różna ilość eksponatów w poszczególnych zaborach. Pokażną liczbę przedstawiał zabór austriacki, o wiele mniejszą rosyjski, najskromniejszą zaś pruski. Zwiedzającym nasuwały się refleksje, gdzie i w których zaborach cieszono się większą swobodą, a gdzie zaborca doceniając potęgę pieśni tłumił ją całą siłą. Mimo skromnej liczby śpiewników w zaborze pruskim najpocześniejsze miejsce zajmował najstarszy śpiewnik szkolny sięgający pierwszej połowy XIX wieku. Był to Gizewiusza „Śpiewnik szkolny i domowy”. Praca o znaczeniu pionierskim, której ślady znajdujemy w szeregu późniejszych śpiewników innych autorów. Nie podobna tutaj omawiać wszystkich śpiewników nawet poważniejszych autorów, gdyż przekraczałoby to ramy niniejszego sprawozdania. Dodam jedynie, że dużym zainteresowaniem cieszyły się jedyny śpiewnik pomorski Kiewicza oraz stosunkowo liczny zbiór starych śpiewników śląskich. W zbiorze zaboru austriackiego oprócz śpiewników dało się zauważyć szereg prac metodycznych, zawierających wiele cennych myśli w swoim czasie niewykorzystanych, które dopiero później szerzej stosowano. Nieco odmiennym charakterem odznaczały się śpiewniki zaboru rosyjskiego, które — jak wiemy — przeznaczano do użytku w szkole i domu, co wynikało ze specyficznych warunków panujących pod tym zaborem. Bogato przedstawiały się śpiewniki w grupie Polski Odrodzonej, które podzielono na następujące działy: pieśni religijne, pieśni do gier i zabaw, pieśni harcerskie, żołnierskie, pieśni ludowe, pieśni dla klas młodszych, średnich i wyższych szkoły powszechnej, kanony, pieśni dla chóru szkolnego, pieśni jedno i więcej głosowe z towarzyszeniem fortepianu, podręczniki dla ucznia. Naturalnie, że podział ten był do pewnego stopnia sztuczny, trudny do zrealizowania, bo wiele śpiewników zawiera różny materiał. Tutaj w całej masie cennych publikacji zwracały uwagę śpiewniki dla mniejszości narodowej polskiej w innych państwach.

Z książek dla nauczyciela wydzielono: kształcenie zespołów wokalnych, podręczniki metodyczne, inscenizację pieśni, pieśń ludową i prasę.

Inicjatorem wystawy był p. Tadeusz Prejzner, prof. Śląskiego Konserwatorium Muzycznego, który wspólnie z absolwentami Wydziału Nauczycielskiego, p. Antonim Szylerem i podpisanym zgromadzili swe prywatne zbiory, uzupełniając je jedynie kilkunastoma egzemplarzami, aby przedstawić zainteresowanym całokształt tej dziedziny. Wartość takiej wystawy jest niezaprzeczona. Szkoda wielka, że nie można utrzymać takiego zbioru stale, z którego mogłoby korzystać nauczycielstwo uczące śpiewu. Zdaniem moim czynniki miarodajne winny ułatwić założenie takich zbiorów, które mogłyby powstać przy poważniejszych bibliotekach lub jeszcze lepiej przy Kuratoriach, gdzie nauczycielstwo interesujące się tą kwestią miałoby bardzo cenną pomoc.

Wystawa śpiewników w styczniu b. r. odbyła się również w Chorzowie, a projektowane jest jej powtórzenie w Cieszynie, Pszczynie i Rybniku.

Władysław Nigrin

REAKCJA DZIECI NA CZYTANKĘ O TEMACIE MUZYCZNYM

Chcąc poznać reakcję dzieci na czytankę¹⁾ należało przeprowadzić pewien rodzaj eksperymentu. Dlatego też w pracy niniejszej będziemy zmierzali do:

- 1) przedstawienia wykonanego eksperymentu w drodze opisu,
- 2) podania zebranego materiału,
- 3) wyprowadzenia odpowiednich wniosków.

Materiałem do eksperymentu była czytanka pt. „Chopin”. Badania przeprowadziłem na lekcjach śpiewu. Podstawą wyjściową była klasa III. Eksperyment w tej klasie polegał na zwykłym opracowaniu czytanki pod kierunkiem. Efekt był ten, że reakcja dzieci była raczej wynikiem sugestii osoby eksperymentującej²⁾, niż tej, jakiej mogła dostarczyć dzieciom treść czytanki. Powtórzenie eksperymentu tą samą metodą w klasie IV dało już znaczną przewagę reakcji na korzyść treści czytanki. A wynik eksperymentu przeprowadzonego w klasie V zdecydowanie uwydatnił reakcję pochodzącą z sugestii, jakiej dostarczyła dzieciom treść czytanki. Wypowiadanie się dzieci na temat treści było samorzutne i zmierzało do analizy treści, z której wyciągnęły sens moralny.

Zestawiając wyniki reakcji dzieci klas III, IV i V zauważymy, że im starsze dzieci, tym wpływ osoby eksperymentującej na reakcję jest mniejszy i odwrotnie. Prowadzi to do wniosku, że na przebieg i wynik reakcji podziały tu dwa czynniki: osoba eksperymentująca i wiek dzieci.

¹⁾ „Śpiew w Szkole” Nr 6. Uwagi redakcji, luty 1937, str. 139 — 140.

²⁾ Osobą eksperymentującą był w tym wypadku nauczyciel.

Fakt ten zasługuje na podkreślenie z uwagi na zastosowanie i metodę opracowania czytanek. Wynik reakcji w klasie V wykazał, jak już nadmieniliśmy, większą samodzielność pracy umysłowej dzieci. Okoliczność tę postanowiliśmy wykorzystać w kierunku ulepszenia technicznej strony eksperymentu. Jakie nam przyświecały cele? Z jednej strony działanie sugestii osoby eksperymentującej ograniczyć w tym stopniu, aby sugestie, których źródło leży w treści czytanki, mogły działać w szerszym niż dotychczas zakresie. Z drugiej strony, by wynik reakcji został odnotowany przez same dzieci. W myśl tych założeń do dalszych badań został opracowany test. Dalsze więc badania w dwóch klasach V, dwóch VI i VII zostały już przeprowadzone w oparciu o test.

Z całości materiału, jaki otrzymaliśmy, wybrałem najbardziej charakterystyczne przykłady sposobu zareagowania dzieci na czytankę i podaję je w formie, jaką nadały im same dzieci.

„Dowiedziałem się o jego dzieciństwie... — że jest rodowitym Polakiem. — Urodził się w 1810 r. w Żelazowej Woli. — Gdy był jeszcze mały już marzył o muzyce. — Z maleńka miał spryt do fortepianu. — Kiedy matka grała, to nie patrzył jak tańczą, a przypatrywał się każdemu ruchowi palców. — Od maleństwa bardzo cenił muzykę. — Frycek był pojętny i bardzo lubił grać na fortepianie.

Chopin choć był mały już rozumiał co to znaczy muzyka on kochał muzykę. — Był uczonym muzykantem co kto zagrał lub zaśpiewał wszystko umiał. — Frycek był mały, a już chciał mamusię wyręczyć aby się nie męczyła przy graniu na fortepianie. — Abyśmy i my mamusię wyręczały. — Jego matka bardzo kochała. — On zawdzięcza swojej matce bo nauczyła go grać. — Był wątpliwy i często chorował. — Matka troszczyła się o niego. — Cieszył się że ma dobrą mamusię i pozwoli mu uczyć się grać.

Jak matka grała tak nasłuchiwał, że całe noce nieraz nie spał. — Wstawał w nocy i grał na fortepianie po ciemku.

Chopin gdy był jeszcze małym, zaledwie 3-letnim dzieckiem już miał to uczucie piękności w muzyce. — Każdy dźwięk jakiegoś przedmiotu wyrażał mu muzykę. — Gdy był jeszcze młody już odbierał wrażenia na dźwięki muzyki. Wiedział, że jak nacisnąć dwa białe to robiło na nim wrażenie miłe, łagodne.

Czytanka jest bardzo ciekawa, bo mały Chopin miał bardzo wielkie zdolności do muzyki i bardzo go interesowała. — Czytanka podoba mi się, że jest wzruszająco opisana, jak 3-letni Chopin późniejszy wielki muzyk, już się przypatrywał jak matka grała na fortepianie. Odróżniał dźwięki. Umiał zagrać „Mazurka”. — Czytanka podoba mi się bo mały Chopin na czworakach chodził pod fortepianem i słuchał jak matka gra. W nocy zakradał się do fortepianu i grał tę samą melodię i te same mazurki. — Podoba mi się, że on nie mógł usnąć tylko myślał, żeby zostać muzykiem. Gdy jego siostry spały, on wychodził

i grał na fortepianie. A gdy był jeszcze mały wyciągał ręce do fortepianu. — Czytanka mi się bardzo podoba, bo jak był mały to tak bardzo lubił słuchać muzyki i powiedział sobie, że musi ślicznie grać i to się sprawdziło, że z niego matka miała pociechę. — Mnie się czytanka podoba bo była wesoła. Mamusia Frycka cieszyła się, że będzie miała muzykanta. — Mnie się czytanka bardzo podoba, dlatego że jest zajmująca. — Chciałbym umieć grać na fortepianie. Możeby brać przykład z niego tak jak on wytrwałością możemy się wiele nauczyć. — Postanowił nauczyć się grać i swoim wysiłkiem nauczył się grać. — Że trzeba być bardzo pojętnym i dał przykład pojętności. — Żeby nasłuchiwać melodii. — Dowiedziałem się w jaki sposób doszedł do tak wielkiej sławy. Chopin był wielkim kompozytorem i komponował na fortepian. — Wielki pianista świata. — Zyskał sobie sławę wielkiego muzyka i wirtuoza nie tylko w Polsce, ale i za granicą. — Stworzył wiele dzieł muzycznych, z których grają nie tylko Polacy, ale i z innych państw. — Był jednym z największych polskich kompozytorów. — Chopin w muzyce wyśpiewał duszę Polski. — Przez Chopina Polska weszła do muzyki światowej. — Przyniósł dużo korzyści dla kraju oraz zaszczytu. — Czczymy do dziś dnia pamięć naszego geniusza i mistrza Fr. Chopina. — Tak bardzo ukochał ziemię ojczystą, że nawet w swej muzyce wyraził tę miłość do ojczyzny. — Fr. Chopin wstawił Polskę jako muzyczne państwo. — Całe swoje życie poświęcił muzyce”.

Widzimy więc, że wysiłek nasz podjęty nad ulepszeniem techniki eksperymentu dał korzystne wyniki. Dzięki zastosowaniu testu zdobyliśmy bardzo cenny materiał. Ale materiał ten narzuca nam różne kierunki rozważań. Rozważania te odsyłają nas bądź do psychologii, bądź do pedagogiki.

Rozważania na tym miejscu ograniczymy do tych kwestii, które zwracają na siebie uwagę w znaczeniu muzycznym i wychowawczym.

Forma, w jakiej się wypowiadały dzieci, nasuwa nam myśl, że dzieci napotykały trudności w rozumieniu pojęć i ujmowaniu niektórych zagadnień muzycznych. Będą nimi: wrażenie; miłe, łagodne, — zdolność muzyczna, — słuch, kompozytor, komponować, pianista, muzyk, twórczość i inne.

Twierdzenie, że Chopin „wielki pianista świata” i „kompozytor”, od małego, będąc „zaledwie 3-letnim dzieckiem już miał to uczucie piękności w muzyce”, rodzi potrzebę wprowadzenia dziecka w sferę przeżyć estetycznych przez zapoznanie go z utworami Chopina. Ile razy temat ten zadźwięczy w duszy dziecka innymi strunami, tyle razy na nowo odżyje, żłobiąc coraz to inne wartości. Dopiero wtedy geniusz Chopina znajdzie prawdziwe zrozumienie. Praca nad dzieckiem w tym kierunku i w takim zakresie może się odbywać — mało powiedzieć — w ramach lekcji śpiewu, ale programu śpiewu.

Sposób, w jaki zareagowały dzieci na czytankę wskazuje, że głęboko przeżyły one jej treść i uległy bardzo silnej sugestii. W sugestiach przeważał czynnik moralny i przy-

kuł uwagę dzieci do osoby Chopina, oceniając go dodatnio jako człowieka, obywatela i geniusza w dziedzinie muzyki.

Tak więc przerobienie czytanki na temat muzyczny daje nam możliwość zebrania materiału muzycznego, a dzieciom dostarczy przeżyć i sugestii w kierunku wychowawczym. Fakt ten jest wymowną oceną wartości czytanek na temat muzyczny.

Józef Gawdziński

UWAGI O CZYTANCE „CHOPIN”

Zastosowanie próby czytanki muzycznej — odpowiada mi w zupełności. Uważam, że oprócz materiału pieśniowego, teoretycznego i krótkich wzmianek o polskich kompozytorach, jakie na lekcjach śpiewu stosuję, takie czytanki dostosowane do poziomu umysłowego dzieci bardzo wydatnie przyczynić się mogą do pogłębienia wiadomości z dziedziny muzyki i śpiewu. Czytanka taka, urozmaicona pieśnią danego kompozytora, daleko większe zrobi wrażenie na dzieciach, utkwi głębiej w pamięci i zapozna bezpośrednio z samym twórcą melodii.

Czytankę p. t. „Chopin” — zastosowałem w klasach V, VI i VII 7-kl. Publ. Szk. Powsz. w Olszycu-Szlacheckim pow. Siedlce. Chcąc się przekonać, co dzieci same będą mogły o tej czytance a właściwie o Chopinie powiedzieć, powstrzymałem się od wszelkich komentarzy, pytań, naprowadzań itp. Lekcję ograniczyłem tylko do wyjaśnienia, na czym będzie polegała praca, następnie odczytałem całą czytankę jeden raz i dzieci własne uwagi związane z tą czytanką miały w kilku zdaniach napisać na kartkach. Czytanki wysłuchały dzieci w ciszy i nastroju.

Nim przejdę do właściwych uwag dzieci — podam krótką charakterystykę danego środowiska. A więc młodzież tutejszej szkoły składa się w 50% z dzieci dawnej szlachty zaściankowej, która tu przywędrowała z różnych okolic Podlasia i w 50% z dzieci włościan, których dziadkowie nawet odrabiali pańszczyznę. Szlachta przedstawia element bogatszy, dzieci są zdolniejsze i lepiej chodzą do szkoły. Włościa nie — to element biedniejszy a nawet bardzo biedny, dzieci są mniej zdolne, duży procent repetentów i do szkoły uczęszczają słabiej. Dzieci tutejszej szkoły nie widziały nigdy w swoim życiu fortepianu, jedynie niektóre widziały fisharmonię na chórze w kościele. O fortepianie miałem więc dawniej krótką pogadankę. O Chopinie słyszały z krótkich pogadań na lekcjach śpiewu i przy opracowywaniu czytanek z języka polskiego.

A teraz przejdę do uwag dzieci. Wypowiedzi ich na piśmie w 80% zawierały streszczenia czytanki i do tego dołączone były własne sądy dzieci. Streszczeń więc czytanki nie cytuję, bo ją znamy z Nru 6 „Śpiewu w Szkole”. Wybrałem natomiast swoje sądy, myśli, uwagi i uczucia dzieci, które dosłownie przytaczam według klas.

A — kl. V:

...pobiegł boso do fortepianu. Zaczął grać tę samą piosenkę co słyszał w dzień.
 A melodia była tak rzuwna, jak gdyby kto dorosły grał...
 ...wprawiał się do grania i małymi palcami szukał melodii w fortepianie...
 ...a gdy dorósł, to zasłynął na całą Europę jako wielki muzykant...
 ...matka już wiedziała, że on będzie muzykaniem, bo od młodu choć nie był mocny, ale już wycinał rozmaite kawałki...
 ...gdy zobaczył fortepian, to wyciągał swoje rączki i chciał grać...
 ...matka roześmiała się i powiedziała: „Frycek, Ty będziesz muzkaniem!”..
 ... był prawdziwym muzykiem, zasłynął na cały świat i wślawił Polskę...

Jak z tego widać dzieci utożsamiają muzykanta z muzykiem. A teraz kilka uwag z kl. VI.

B — kl. VI.

...Frycek od małego dziecka był zakochany w graniu...
 ...Frycuś miał zamiłowanie do pracy i nam dawał przykład, jak mamy pomagać rodzicom...
 ...Fryderyk był bardzo dobrym synem miłującym matkę i muzykę. Chciał matkę w pracy wyręczyć a zarazem skorzystać z każdej chwili i pograć sobie. Wiedocznie miał on wrodzoną tę zdolność od rodziców...
 ...Synek nie chciał spać tylko marzył o muzyce. Jak kto grał na fortepianie, to on na rękach i nogach przysuwał się do fortepianu, aby mógł słuchać muzyki. Gdy lepiej mógł chodzić, to grał częściej, choć nie wiedział, jak palcami ruszać...
 ...On wiedział, że muzyka to bardzo utrudniająca rzecz. On chciał matkę wyręczyć, ale mu się jeszcze paluszki trzęsły, choć już troszkę znał się na tonach..
 ...Gdy ukochana mamusia Fryderyka grała, malec wyciągał rączki z uśmiechem. Gdy go odsuwano od fortepianu, płakał... Polska dziś jest dumna ze swego muzyka.
 ...Fryderyk Chopin skompozytował dużo utworów... Chorował długo i umarł na gruźlicę.
 ...Miał takie zamiłowanie do muzyki, że nawet w nocy zrywał się do fortepianu. A czy z nas które chciałyby w takie zimno zrywać się w nocy i biec do tego fortepianu i grać?...

A teraz na zakończenie również kilka uwag z klasy VII.

C — kl. VII.

...My wszystkie dzieci szkolne moglibyśmy z Frycusia brać przykład... I to zawsze tak bywa, że kto do czego dąży, to się dobieje...

...Fryderyk Chopin, to zawsze lubił grać i słuchać muzyki na fortepianie. W starszych latach nie zapomniał o tym graniu, a w jego sercu rozwinęła się miłość do grania. Nam Polakom miło jest teraz posłuchać, jak wysławiają go nie tylko Polacy, ale i inne narody. My zaś bardzo jesteśmy zadowoleni, że u nas w Polsce mieliśmy takiego muzyka.

...Chopin tak lubił muzykę, że gdy był w łóżku to wstawał, biegł do fortepianu i grał, a z pod jego palców wychodziły wdzięczne głosy... Teraz choć on nie żyje my zawsze o nim pamiętamy.

...Kiedy był starszym, to został słynnym muzykiem. Jego muzyka rozeszła się po całym świecie.

...Matka jego długo myślała nad tym, czym będzie Frycek na starsze lata. Ale później gdy on się stale interesował fortepianem, to pomyślała, że będzie muzykiem. I sprawdziły się słowa matki.

...Matka Chopina była zdumiona zdolnościami Fryderyka... Dziś cały świat czerpi muzykę Chopina. I nam Polakom miło posłuchać jego muzyki.

...Teraz choć nie żyje ludzie o nim wspominają i chyba nigdy nie zapomną

...My bardzo się cieszymy, że te melodie zostały ułożone przez jego rozum i usta... My zawdzięczamy jego matce, że tak dobrego i sławnego obywatela wychowała dla nas Polaków.

...Chopin grał w różnych państwach. Teraz choć nie żyje, ludzie pamiętają o nim, urządzają różne obchody i uroczystości ku czci Chopina...

...Chopin miał talent muzyczny... Państwo dąży, żeby jak najwięcej miało takich ludzi. My powinniśmy iść jego (Chopina) śladem i powinniśmy mieć swój talent — nie muzyczny, tylko taki, jaki kto posiada. A wtedy doprowadzilibyśmy Polskę do dobra i szlachetności życia kulturalnego.

Piotr Małek

PARĘ SŁÓW DO ARTYKUŁU: „JEDNI DO C-DUR, INNI DO G-DUR”

W szóstym numerze miesięcznika „Śpiew w Szkole” roku bieżącego ukazał się artykuł p. Stanisława Zwierzyńskiego, w którym autor porusza zagadnienie związane z początkową nauką gry na instrumentach smyczkowych i twierdzi, że po przejrzaniu podręczników do nauki gry na tych instrumentach oraz po zaczerpnięciu informacji w różnych szkołach muzycznych doszedł do przeświadczenia, że w każdym wypadku pedagogowie muzyczni zaczynali i zaczynają początkową naukę gry na instrumentach smyczkowych od gamy C-dur, wzorując się na pianistach i organistach.

W związku z tym, dla uzupełnienia informacji czuję się w obowiązku przypomnieć, iż już w r. 1899 — tj. przed 37 laty — w szkole ogólnokształcącej w Carskim Siole

koło Petersburga prowadząca naukę gry na skrzypcach nauczycielka przerabiała z uczennicami najpierw gamę D-dur, moim zdaniem, wygodniejszą dla początkujących od gamy G-dur.

I tą samą metodą w latach 1912—1914 uczono w Seminarium im. Św. Rodziny w Krakowie, potem w Seminarium Naucz. im. E. Orzeszkowej w Warszawie i następnie również w Seminarjach Nauczycielskich w Wilnie. Należy zaznaczyć, iż ten sposób rozpoczynania gamy od strun pustych dawał same dobre wyniki. Dobrze jest po tych gamach opracowywać gamy, rozpoczynające się od 1. palca, a to ze względu na jednakowe rozstawienie palców na obu strunach i dopiero po opanowaniu gam: A, E, H-dur i nawet As, Es, B-dur można się zabrać do opracowania gamy C-dur. Taką metodą pracy można nawet przy minimalnej ilości godzin lekcyjnych w gimnazjach osiągnąć nadzwyczajne wyniki, mając naturalnie na myśli pracę z młodzieżą pilną, a lubiącą ten przedmiot.

Co się tyczy podręczników, to przed trzema laty ukazał się „Podręcznik do zbiorowej nauki gry na skrzypcach w gimnazjach” S. Szczudłowskiej, w którym nauka gry rozpoczyna się od gamy G-dur.

Pośród podręczników zagranicznych przypominam doskonały — Ferdynanda Küchlera zakwalifikowany przez Ministerstwo Wyzn. Relig. i Ośw. Publ., w którym również rozpoczyna się nauka od gamy D-dur.

Czyniąc te małe sprostowania należy wyrazić panu Stanisławowi Zwierzyńskiemu uznanie za poruszenie sprawy, która być może wywoła dyskusję, a tym samym może uda się przekonać zacofanych pedagogów dla dobra i zachęcenia do pracy naszej młodzieży.

Alicja Janiszewska-Nebelska

SZTANDAR SZKOLNY

(Należy śpiewać o cały ton niżej)

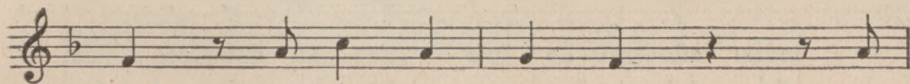
Słowa H. P.

muz. T. M.

Tempo marsza



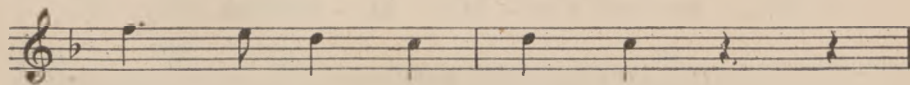
1. Żoł - nie - rzy sza - rych wio - dą sztan - da - ry na
2. Po wiel - ką sła - wę w bo - je bez - krwa - we co



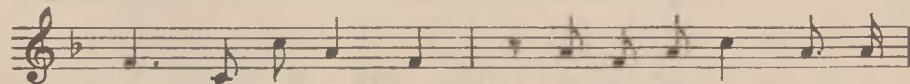
1. bój, na bój o wol - ność!.. I
2. dzień ru - sza - my w po - le. Czy



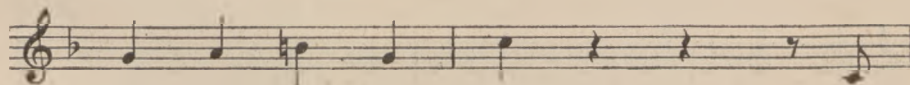
1. my też ma - my po - nad sze - re - ga - mi nasz
2. przy na - u - ce, czy też przy za - ba - wie jest



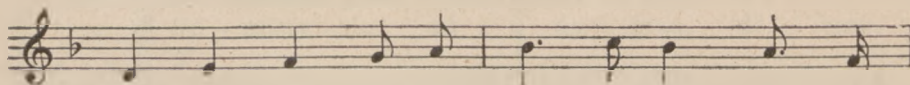
1. znak: cho - rą - giew szkol - ną!
2. moc ra - doś - ci wszko - le!



- 1.2. Z pie - śnią we - so - łą, z po - god - nym czo - łem i



- dzie - my, na - przód, marsz!.. Zwy -



- cięż - ką dro - gą. Ko - cha - ną szko - łą pro -



- wa - dzi sztan - dar nasz!..

„ZIEMIA OJCZYSTA“

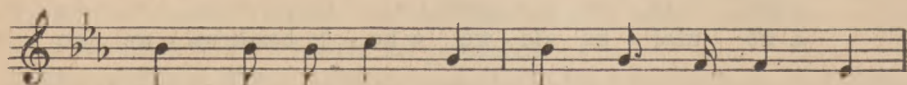
Słowa E. Szelburg-Zarembiny

muz. T. M.

Umiarkowanie



1. W gó - rze, nad gło - wą od wscho-du słoń - ca
2. W skrzy-pie żu - ra - wia i w kos po-brzę - kach

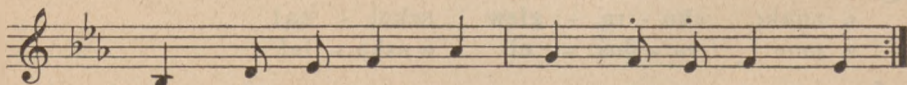


1. brzmi sko-wron-ko - wa' piosn - ka dzwo-nią - ca.
2. bu - dzi się żwa - wa chłops-ka pio-sen - ka.

(żywiej)



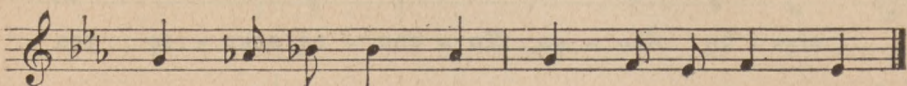
1. Ni - żej, na do - le, śpie - wem we - so - łym
2. Na - sze weł - nia - ki, na - sze suk - ma - ny



1. szu - mia to - po - le i brzę-czą pszczo - ły.
2. są barw jed-na - kich, jak na-sze ła - ny.



I chy - ba nig - dzie na świe-cie nie - ma,



jak na - sza pięk na oj czys-ta zie - mia!..

KRAKOWIAK

BRAMA FLORJAŃSKA

według Kolberga

układ T. Mayznera

Żywc

The first system of the musical score is written for three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves have a common time signature (C). The music is in 2/4 time. The lyrics are written below the staves, with the first line of lyrics starting under the first staff and the second line starting under the second staff. The lyrics are: "Oj, da - na, oj, da-na, da-na, da-na, da!"

Oj, da - na, oj, da - na, oj, da-na, da-na, da-na, da!

The second system of the musical score is written for three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves have a common time signature (C). The music is in 2/4 time. The lyrics are written below the staves, with the first line of lyrics starting under the first staff and the second line starting under the second staff. The lyrics are: "Flo - ry - jań - ską bra - ma, Flo - riań - skiej bra - mie, A ze - ga - ry bi - ją, bi - ją, Od - mierz - cie mi do - brze, do - brze,"

1. Flo - - - ry - - - jań - ską bra - ma
 2. We Flo - - - riań - skiej bra - mie
 3. A ze - - - ga - ry bi - ją
 4. Od - - - mierz - - - cie mi do - brze,

1. wia - dę o - - - two - rzo - - - na,
 2. kaź - dy się po - kło - - - ni,
 3. na ra - tuś - - - nej wie - - - ży.
 4. bo ja do - - - brze pła - - - cę,

1. wia - dę o - - - two - rzo - - - na,
 2. kaź - dy się po - kło - - - ni,
 3. na ra - tuś - - - nej wie - - - ży,
 4. bo ja do - - - brze pła - - - cę,

1. wia - dę o - two - rzo - na bra - ma,
 2. kaź - dy się po - kło - ni, kaź - dy,
 3. na ra - tuś - nej wie - ży bi - ja,
 4. bo ja do - brze, do - brze pła - cę,

1. bi - czys - kiem se śmi - gam,
 2. pod o - bra - zem dzie - dek
 3. Jak kto za co pła - ci,
 4. co przy - wio - zę ze wsi,

1. bi - czys - kiem se bi - czys - kiem se śmi - gam,
 2. pod o - bra - zem pod o - bra - zem dzie - dek
 3. jak kto za co pła - ci, jak kto za co pła - ci,
 4. co przy - wio - zę, co przy - wio - zę ze wsi,

1. bi - czys - kiem se śmi - gam,
 2. pod o - bra - zem dzie - dek
 3. jak kto za co pła - ci,
 4. co przy - wio - zę ze wsi,

1. jak jed - wab - - - na stru - - na.
 2. pa - cior - ka - - - mi dzwo - - ni.
 3. tak mu ku - - - piec mie - - rzy.
 4. to w mie - ście u - tra - - cę...

1. jak jed - wab - na stru - na.
 2. pa - cior - ka - mi dzwo - ni.
 3. tak mu ku - piec mie - rzy.
 4. to w mie - ście u - tra - cę...

1. jak jed - wab - na stru - na.
 2. pa - cior - ka - mi dzwo - ni.
 3. tak mu ku - piec mie - rzy.
 4. to w mie - ście u - tra - cę...

Oj, da - na, oj, da-na, da-na, da-na, da!

Oj, da-na, da-na, da-na, oj, da-na, da-na, da-na, da!

Oj, da - na, oj, da - na, oj, da-na, da-na, da-na, da!

BOŻY DZWONEK

Tekst M. Kcnpnickiej

Muzyka Ryty Gnus

Andantino

p

Znam ja dzwo-ne - czek, co w ran - ny czas —

Roz-brzmiewa gło - sem — w po - le i w las: —

mf Solo.

— Lu - dzie i pta - cy, wstań - cie do pra - cy,

pp

I wy - żej, wy - żej, w błę - ki - tną toń

Głos sre-brny pły - nie nad na - szą błoń:

Mie - dzą, zro-szo - ną kmieć i - dzie z bro - ną

cresc.

mp

I wzno - si skroń. -Ej ty pta - szy - no,

Świt wo - ła was!_ Znam ja dzwo - ne - czek

wie-czor - nych zór, _ Co wio sce dzwo - ni _

i wszecz, i wzdłuż: _ *Solo*
mf _ Dość tru - du, pra - cy,

Lu dzie i pta cy spo-cznij cie już! _

znam ja cię, znam!_ Wy so ko la tasz

poco rall. *a tempo*

u słoń ca bram, — Tyś sko-wro-ne-czek,

Bo ży dzwo-ne czek, Co dzwo - ni nam!_

K R O N I K A

JURY PAŃSTWOWEJ NAGRODY MUZYCZNEJ w składzie: przewodniczący prof. Kazimierz Sikorski i członkowie: dr Stefan Lidzki-Sledziński, prof. Jerzy Lefeld, prof. Dezyderiusz Danczowski i Michał Kondracki, na posiedzeniu w dniu 25 ub. m. uchwaliło wystąpić z wnioskiem o przyznanie nagrody muzycznej za rok 1937 prof. Bolesławowi Wóytowiczowi.

Wniosek swój jury motywuje w sposób następujący: prof. Bolesław Wóytowicz, jako kompozytor, pianista, pedagog i działacz muzyczny położył duże zasługi na polu krzewienia kultury muzycznej w Polsce, wykazując wzrastającą aktywność w ciągu ostatnich lat. Dzieła Wóytowicza zdobyły sobie uznanie całego świata muzycznego w Polsce. W jego poważnym dorobku twórczym figuruje między innymi monumentalne dzieło orkiestralne „Poemat żałobny”, powstałe pod wpływem wrażenia z pogrzebu Marszałka Piłsudskiego. Szereg utworów Wóytowicza, jak „Concertino”, „Suita koncertowa”, „Kantata dziecięca” zdobyły sobie także uznanie zagranicy. Język muzyczny Wóytowicza, oparty na pierwiastkach polskich, przemawia również do obcych, a technika kompozytorska stoi na poziomie europejskim. Jako pianista Wóytowicz wykazuje wysoką klasę odtwórczą. Z zapałem i pożytkiem oddaje się również pracy społecznej na polu muzyki.

III MIĘDZYNARODOWY KONKURS IM. FRYDERYKA CHOPINA. Przez 21 dni z rzędu salę Filharmonii Warszawskiej zapełniały tysiączne tłumy ludzi. Każde popołudnie przynosiło występ 3, 4 lub nawet 5 kandydatów ubiegających się o nagrodę konkursową. Z niezwykłą cierpliwością i zainteresowaniem śledziła publiczność rodzaj gry, technikę i talent poszczególnych artystów. Utwory o rozmiarach większych powtarzały się zazwyczaj u wszystkich, jak np. Sonata b-moll lub h-moll, Polonez fis-moll lub As-dur — kompozycje przepisane warunkami konkursu. Zdawałoby się, że tego rodzaju wysłuchiwanie ciągle tych samych kompozycji znudzi się po krótkim czasie; tymczasem rzecz miała się przeciwnie. Z jakąś dziwną wytrwałością, a nawet pasją obserwowała publiczność każdy szczegół interpretacyjny, odczuwała znakomicie odchylenia, nawet drobniejsze, w talencie artysty, jego technice i jego sposobie interpretacji. A gdy po kilku mniejszych indywidualnościach, o przeciętnym poziomie, zjawił się nagle ktoś, pod czyimi palcami fortepian nabierał blasku i życia, wówczas entuzjazm był olbrzymi. Od pierwszego taktu czuło się, że to coś zupełnie innego, że to gra ktoś, kto naprawdę ma wiele do powiedzenia. Tak np. było z młodym 20-letnim Anglikiem Lance Dossorem. Po kilku poprzednich słabych występach nie spodziewano się niczego po zupełnie nieznanym młodzieńcu. Gdy jednak uderzył w klawisze, jakby elektryczny prąd przeszedł przez zgromadzoną na sali publiczność. Z zapiętym oddechem słuchano gry jego od początku do końca. Artysta uzyskał zresztą piękne miejsce, bo IV nagrodę.

Po kilku dniach atmosfera na sali była podniecona, gorączkowa i... serdeczna. Ludzie poznali się wzajemnie, zajmowali bowiem zazwyczaj te same miejsca, przeżywali wspólnie chwile rozczarowania i entuzjazmu. Najrozmaitsze klasy i zawody reprezentowane były wśród publiczności: poza muzykami, nauczycielkami muzyki itp. widziało się przedstawicieli palestry, lekarzy, sfery teatralne itd. Widoczne było że impreza konkursowa interesowała naprawdę całą Warszawę, często z uszczerbkiem dla pracy zawodowej. W sklepach, tramwajach, na ulicy i w kinach słyszało się debaty nad konkursowiczami zarówno wśród sfer uboższych jak i kupiectwa, za-

zwyczaj zupełnie nie mającego zamiłowań muzycznych. Z wielką więc radością skonstatować można, że w życiu dzisiejszym ruchliwej stolicy znalazło się trochę miejsca na... muzykę.

Ale powróćmy na salę Filharmonii. Na obszernej estradzie stoją trzy długie stoły wybite zielonym sukmem. To Jury Konkursu, które sądzić ma talent i umiejętności kandydatów. Widzimy rząd głów szanownych, sławnych dzisiaj na cały świat artystów. Z Polski widzimy wielu muzyków warszawskich. Przewodniczącym jest wiceprezes i dyrektor Szkoły Muzycznej im. Chopina Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego Adam Wieniawski, następnie widać za zielonym stolikiem sylwetki prof. Dąbrowskiego, Drzewieckiego, Rabcewiczowej, Turczyńskiego, Wóytowicza, Rektora Konserwatorium E. Morawskiego itd. Z obcych słucha uważnie przez cały czas Konkursu podobny do Beethovena Niemiec W. Backhaus, jeden z największych obecnie pianistów, natomiast sąsiad jego z Budapesztu, Węgier de Keeri-Szánto, niecierpliwie wypowiada swój sąd o każdym z występujących. Jako wiceprzewodniczący zasiada 75-letni Wiedeńczyk Emil von Sauer, jeden z najstojniejszych pedagogów i pianistów świata. Głowa jego o siwych włosach, przypominająca żywo głowę Liszta, kontrastuje z młodą fizjonomią i kruczo czarnymi włosami profesora z Aten, Greka Margaritisa. Profesorowie ze Szwajcarii, Moskwy, Włoch i Francji, wszyscy znakomici pedagodzy i pianiści, uzupełniają to niezwykle szacowne grono.

W bocznej łoży zaś, pomiędzy młodymi panienkami, które stoją do pianistycznych zawodów, jaśnieje duża blond głowa referenta radiowego, który obok swego mikrofonu śledzi przebieg Konkursu i dzieli się wszystkimi spostrzeżeniami z milio-nowymi rzeszami radiosłuchaczy całej Polski.

W takim to otoczeniu walczą młodzi artyści o palmę pierwszeństwa w wykonywaniu utworów Chopina. Warunki to ciężkie i przykre dla młodego artysty, mało jeszcze obeznanego z salą koncertową, często zdenerwowanego. Tym trudniejsze, że konkurencja była tym razem szczególnie groźna tak pod względem ilościowym jak też jakościowym. Do tegorocznego Konkursu zgłosiło się 250 kandydatów, z czego dopuszczono 105 z 22 państw europejskich a nawet zza Oceanu. Austria przysłała 6 pianistów, Francja 9, Italia 9, Węgry 10, Rosja 4 itd. Polska wystawiła sporą grupę 27 artystów. Znalazły się nawet dwie Japonki i jeden obywatel Stanów Zjednoczonych. Ta ogromna ilość zgłoszeń oraz przybycie do Jury tak licznych i znakomitych gości zagranicznych świadczą o nadzwyczajnej opinii, jaką cieszy się za granicą impreza Chopinowskich Konkursów. W zestawieniu z liczbami konkursów w latach ubiegłych zaobserwować można ogólny wzrost zainteresowania. Przypomnijmy sobie pokrótce interesujące dzieje imprezy konkursowej.

Samą myśl zorganizowania „Międzynarodowych Konkursów im. Chopina” poddał prof. Wyższej Szkoły Muzycznej im. Chopina, J. Żurawlew. Pierwszy Konkurs odbył się w r. 1927 gromadząc około 30 pianistów z 9 państw europejskich. Pierwsze miejsca uzyskali wówczas: Oborin (Rosja), Etkinówna (Polska), Szpinalski (Polska) i Ginzburg (Rosja). Dzięki dobrym wynikom Konkursu postanowiono imprezy te powtarzać co 5 lat. W roku 1932 objął wysoki protektorat nad II Konkursem Pan Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej. Tym razem przybyło już 80 pianistów z 18 państw. Pierwsze nagrody zdobyli: A. Uninski (Rosja), I. Ungar (Węgry), B. Kon (Polska) i A. Lufer (Rosja). Konkursy chopinowskie zdobyły już na świecie należną reputację. Tytuł laureata konkursu chopinowskiego otwiera dzisiaj wrota wszystkich estrad świata.

Nic też dziwnego, że zapowiedziany tegoroczny III Konkurs Międzynarodowy wywołał w świecie muzycznym zrozumiałe zainteresowanie. Od dawna przygotowywały zagraniczne uczelnie uczniów swych do występu w Warszawie, co naturalnie ogrom-

nie przyczyniło się do jeszcze większego niż dotychczas rozpowszechnienia kultu dla wielkich dzieł Chopina. Jak już wspominaliśmy, na Konkurs tegoroczny zgłosiło się 250 kandydatów z 22 państw europejskich i pozaeuropejskich. Zainteresowanie zatem nie tylko nie było mniejsze, lecz przeciwnie — większe, tym bardziej, że teraz radio przylączyło się do transmitowania zarówno rozgrywek początkowych jak i finałów. Codziennie prawie transmitowało Polskie Radio jakieś fragmenty z Konkursu, ostatnie zaś dwa dni finałów codziennie do późnej nocy. Do transmisji tych przylączyły się również rozgłośnie zagraniczne. Niemcy, Sowiety, oraz przeszło 100 stacji radiowych olbrzymiego koncernu amerykańskiego N. B. C. transmitowały finały Konkursu. Można więc śmiało powiedzieć, że była to impreza naprawdę wszechświatowa.

Zapewne niejedyn z Szan. Czytelników spędził bezsenną noc z dn. 12 na 13 marca r. b. przy głośniku, by wysłuchać ostatecznych występów kandydatów, które trwały do późnych godzin nocnych, i czekał na wynik Konkursu, ogłoszony dopiero o godzinie 3 nad ranem! Publiczność, która wypełniła salę Filharmonii do ostatniego kącika, spędziła tego jednego wieczoru 10 godzin na Konkursie, który rozpoczął się o godz. 6 po południu! Jak wiadomo, wyniki Konkursu przedstawiają się następująco: pierwszą nagrodę Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w wysokości 5.000 złotych otrzymał pianista rosyjski 23-letni Jakow Sak. Drugą — Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego 2.500 zł — 16-letnia pianistka rosyjska Rosa Tamarkina. Nagrodę trzecią — Pana Ministra Spraw Zagranicznych 2.500 zł — Polak, 22-letni Witold Małcużyński. Czwartą — Pana Prezydenta m. st. Warszawy 2.000 zł — Anglik Dossor Lance. Piątą — Filharmonii Warszawskiej 2.000 zł — Jambor Agi (Węgry). Szóstą — Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego 1.000 zł — E. Exenfeld (Niemcy). Siódmą — bezimienną 1.000 zł — de la Bruchollerie (Francja). Nagrodę ósmą ufundowała zachwycona publiczność, która na miejscu zebrała sumę wysokości 2.000 zł. Rozdzielono ją na 4 części: J. Ekier (Polska), N. Goldfarb (Rosja), O. Iliwicka (Polska) i Maillard-Verger (Francja). Następne nagrody specjalne: wieniec z brązu, ofiarowany przez prof. Żurawlewa, stanowił dodatek do I nagrody; 500 zł za najlepsze wykonanie sonaty otrzymał Anglik L. Dossor; srebrny odlew maski pośmiertnej Chopina za najlepsze wykonanie mazurków otrzymał J. Sak; 500 zł im. ś. p. W. Zawady, dla najzaszczytniej wyróżnionego absolwenta Szkoły Muzycznej im. Chopina otrzymała O. Iliwicka. Ponadto rozdano szereg dyplomów honorowych.

Polska ekipa przedstawiła się w świetle bardzo korzystnym. Poziom bowiem ogólny polskich artystów był bardzo dobry tak pod względem muzycznym, jak i technicznym. Być może, że niektórzy z polskich kandydatów nie okazali tyle wielkiego talentu, ile niektórzy kandydaci zagraniczni, ale tych wybitnych talentów obcych było dosyć mało, natomiast wielu z gości zagranicznych posiadało poziom znacznie niższy, niż przeciętny poziom polskich współzawodników. Wszyscy bez mała artyści polscy przygotowani byli sumiennie, okazali dużo powagi, wyczucia stylu i talentu. Niektórym brak było tylko rutyny estradowej, a więc rzeczy zewnętrznej, którą z czasem można nabyć.

Także i tym razem spełnił III Międzynarodowy Konkurs im. Chopina swe zadanie jak najlepiej. Wydobył na powierzchnię szereg talentów fortepianowych, dla których trudna droga kariery muzycznej stoi teraz otworem. Uintensywnił w bardzo wydatnym stopniu kult dla muzyki Chopina. Przyczynił się do propagandy muzycznej i kulturalnej Polski na całym świecie. A wreszcie na terenie warszawskim i w zasięgu radiowym pogłębił u publiczności znajomość dzieł Chopina, a tym

samym zainteresował sprawami muzycznymi, co w obecnej dobie sportu i techniki tak bardzo jest wskazane!

CHÓR MIĘDZYSZKOLNY gimnazjów m. st. Warszawy zorganizowany został w listopadzie r. ub. i śpiewał na poranku szkolnym dnia 18 marca r. b. Pieśń I Brygada w wykonaniu tego chóru transmitowana była przez Radio.

ŻYCIE MUZYCZNE WARSZAWY

(Podajemy poniżej krótki przegląd najważniejszych koncertów, jakie odbyły się w sezonie bież. Uwzględnione zostały wyłącznie koncerty transmitowane przez radio).

Najważniejszym wydarzeniem ostatniego sezonu, a nawet ostatnich lat, jest zorganizowanie koncertów publicznych Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, które odbywają się raz w miesiącu pod dyr. G. Fitelberga w sali Domu Katolickiego „Roma”. Dotychczas odbyły się trzy koncerty, przy czym wykonano szereg dzieł dotychczas u nas nieznanych. Na pierwszym miejscu wymienić tu należy „Harnasie” Szymanowskiego (na orkiestrę, chór i solo tenorowe), utwór wykonywany w r. ub. jako balet w Operze Paryskiej. Jest to jakby potężna epopea góralszczyzny. W III koncercie „Romy” interesowała przede wszystkim Uwertura do op. „Andromeda” Józefa Elsnera, nauczyciela Chopina i prawykonanie „Symfonii” Palestra, młodego wybitnego kompozytora polskiego.

Z koncertów transmitowanych z Filharmonii na szczególną uwagę zasługują występy słynnej dziś na całym świecie klawesynistki Wandy Landowskiej. Artystka ta powołała do nowego życia klawesyn, instrument XVIII wieku, do niedawna jeszcze zupełnie zapomniany. Instrumentem tym, który jest poprzednikiem naszego fortepianu, potrafiła Landowska zainteresować nie tylko najszersze koła publiczności całego świata, lecz także wielu kompozytorów, którzy zaczęli na instrument ten komponować. Obecnie mieszka Landowska stale pod Paryżem, dokąd do willi jej zjeżdżają muzycy i uczniowie ze wszystkich krajów. Ponadto występowali w koncertach filharmonicznych muzycy tej miary, co wspaniały skrzypek węgierski Szigetti, skrzypek francuski Jacques Thibaud, pianista polski Artur Rubinstein, dyrygent włoski Ferrero i flecista grecki Callimachos, który wykazał, że flet potrafi oddać równe usługi, jak inny instrument solowy i utrzymać w napięciu uwagę słuchacza nawet przez dłuższy czas. Oba koncerty na flet, mianowicie koncert Mozarta i francuskiego kompozytora Iberta, dowiodły tego najbardziej. O tym, że muzyka polska we wszystkich tych koncertach zajęła spore miejsca, nie trzeba nawet przypominać.

Ważne miejsce w życiu muzycznym Warszawy zajmują również koncerty urządzone przez „Ormuz”. Przeważnie poświęcone są one dziełom wielkich mistrzów dawnych epok. Tak np. przyniosły koncerty „Ormuzu”, transmitowane przez radio, utwory kompozytorów staroklasycznych, jak J. S. Bacha koncert D-dur na fortepian, utwory Geminianiego i Torelli’ego, rówieśników wielkiego Bacha, i jego syna Jana Christiana Bacha prześliczną „Sinfonia concertante”. Najwspanialszy jednak był psalm Henryka Schütza, kompozytora niemieckiego z XVII wieku, przed Bachem największego mistrza muzyki kościelnej protestanckiej. Podobnie drugi koncert „Ormuzu” zaznał publiczność z dziełami dawnych mistrzów oraz utworem współczesnym „Suitą góralską” młodzieńckiego polskiego kompozytora, Jana Ekiera.

KONCERTY W SALZBURGU.

Sława festiwalu salzburskich rozrosła się zwłaszcza w latach powojennych i ciągle jeszcze wzrasta. Samo przepiękne położenie miasta w górach Solnogradu (Salzkammergut), wspaniała stylowa architektura, tradycje muzyczne tej miejscowości, która jest zarazem miejscem urodzenia Mozarta, stanowią doskonałe warunki i tło festiwalu. To też festiwale salzburskie trwały przez 5 tygodni i obejmowały obok 25 przedstawień operowych, 9 wielkich koncertów, 8 koncertów kościelnych, i innych drobniejszych imprez również przedstawienia teatralne żywego słowa. Tegoroczny festiwal przyniósł 61 imprez! W Salzburgu wykonuje się tylko utwory najlepsze, najbardziej wartościowe, a więc przede wszystkim muzykę klasyczną, Bethovena, Mozarta, Bacha, z oper — dzieła Verdiego, Wagnera, Glucka, Mozarta itd. Do wykonania wielkich arcydzieł muzycznych sprowadza się z wszystkich części świata największych mistrzów batuty, najlepszych solistów. Czołowy obecnie kapelmistrz świata, Włoch, Arturo Toscanini, dyrygował na tegorocznym festiwalu koncertami i operami, przede wszystkim „Falstaffem” Verdiego i „Śpiewakami Norymberskimi” Wagnera. Słynny kapelmistrz niemiecki Bruno Walter poprowadził koncert mistrzów romantycznych, Schumanna i Brahmsa; francuski mistrz batuty, Pierre Monteux, dyrygował koncertem kompozytorów francuskich; kapelmistrz opery wiedeńskiej — Feliks Weingartner — operą Mozarta. Wśród tych wybranych najlepszych kapelmistrzów świata nie zabrakło również Polaka. Artur Rodziński, rodem Lwowianin, obecnie dyrygent orkiestry Filharmonicznej w Ameryce, w Cleveland, powołany został do Salzburga dla prowadzenia koncertu muzyki współczesnej. W programie koncertu figurowały nazwiska następujących kompozytorów doby obecnej: Strawińskiego, Albeniza, Szostakiewicza, Wilh. Jergera i Franciszka Schmidta; obaj ostatni kompozytorzy należą do współczesnej generacji muzycznej Austrii. Jako wykonawcy tegorocznego festiwalu zaangażowani zostali najlepsi instrumentalisci, śpiewacy nowojorskiej Metropolitan-Opery, mediolańskiej Scali, i — do dzieł Wagnera — oper niemieckich, orkiestra Filharmonii Wiedeńskiej itp. Nic więc dziwnego, że sale wyprzedane były na pół roku z góry, że turyści przybyli z wszystkich stron świata. Transmisje Polskiego Radia niektórych koncertów i przedstawień operowych umożliwiły polskiej publiczności udział w tym wielkim święcie muzycznym.

Drugim wielkim wydarzeniem muzycznym Europy był festiwal wagnerowski w małym bawarskim mieście niemieckim w Bayreuth. Tak jak każdego roku, tak i tym razem, festiwal bayreucki poświęcony był wyłącznie Wagnerowi.

Podczas gdy w Salzburgu powstanie i rozwój festiwalu szły drogą naturalnej ewolucji, festiwale w Bayreucie powstały odrazu. Zrodziły się w fantazji genialnego muzyka, wielkiego rewolucjonisty i bojownika o reformę opery, Ryszarda Wagnera. Wagner żądał bowiem nie tylko reformy muzycznej opery, lecz również reformy tekstu, reżyserii, dekoracji, sposobu gry aktorskiej i rodzaju śpiewu. Dla osiągnięcia swego celu marzył Wagner o własnym teatrze, który by przeznaczony był jedynie i wyłącznie do wystawiania jego dramatów muzycznych, który by stał się miejscem i celem pielgrzymek całego społeczeństwa niemieckiego, świątynią muzyki i sztuki.

Marzenie — utopia stało się rzeczywistością. Teatr w Bayreucie powstał jeszcze za życia Wagnera, by po dziś dzień stanowić nietykalne centrum sztuki i tradycji wagnerowskiej. Rok rocznie wykonuje się tu dzieła wagnerowskie, zachowując ściśle wskazówki i życzenia samego kompozytora. Najlepsze siły wykonawcze, najlepsi śpiewacy wagnerowcy i dyrygenci, tutaj powoływani, gwarantują festiwalom najwyższy poziom muzyczny. Wyznawcy sztuki wagnerowskiej przybywają rok rocznie do Bayreu-

thu z wszystkich stron świata. Także i w tym wypadku umożliwiło Polskie Radio swym słuchaczom udział w festiwalu, transmitując jego otwarcie i operę „Lohengrin” pod dyr. Wilhelma Furtwänglera.

„e”

RATUJMY PIEŚN I MUZYKĘ LUDOWĄ!

Z apelem tym zwraca się do ogółu społeczeństwa „Centralne Archiwum Fonograficzne” (Warszawa 1, Krak. Przedmieście 32, tel. 668-55). Archiwum to, założone w lecie 1934 r. jako instytucja naukowa przy pomocy Funduszu Kultury Narodowej oraz subsydiowane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i Fundusz Kultury Narodowej, ma na celu zbieranie, opracowywanie i ściśle naukowe wydanie muzyki i pieśni ludowej w Polsce. Po raz pierwszy w odrodzonej Polsce stworzono placówkę naukową, której dążeniem jest ocalenie pieśni i muzyki ludowej w całości, tj. nie tylko polskiej, ale też innych narodowości, mieszkających w granicach Rzeczypospolitej.

W dobie niesłychanego rozwoju cywilizacji i techniki, kiedy zdobycze techniczne docierają aż do najbardziej zapadłych zakątków kraju, folklor stoi przed zagładą: radio, służba wojskowa, pobyt w mieście itd., itd, oto czynniki, które w szybkim tempie sprowadzają wpływy miejskie na wieś. Wieś nasza coraz rzadziej rozbrzmiewa nutą melodii i pieśni ludowej. Młodsza generacja przeważnie nie zna dawnych pieśni, starsza — zapomina; tańczy się tanga, foxtroty itp.! Czas już przystąpić do ratowania tego, co jeszcze w ogóle uratować można!

Ponieważ zadanie to jest wprost olbrzymie, a możliwości finansowe „Centralnego Archiwum Fonograficznego” są niesłychanie skromne — nie ma wystarczającego zespołu pracowników (liczba dotychczasowych współpracowników w Archiwum jest bardzo szczupła ze względu na pracę honorową), ani też odpowiednich funduszy aby móc wszędzie wysyłać zbieraczy w teren celem nagrywania muzyki ludowej za pomocą fonografu — „Centralne Archiwum Fonograficzne” zwraca się do całego społeczeństwa z gorącą prośbą o współpracę przy tym tak ważnym i palącym zadaniu. Pomoc i współpraca mogą być różnorodne:

- a) Istnieje wiele osób, posiadających pieśni ludowe, zbierane przez wiele lat. Ci mogliby udostępnić swe zbiory „Centralnemu Archiwum Fonograficznemu” oddając swe zapiski na własność albo wypożyczając je Archiwum dla skopiowania, zastrzegając sobie prawa autorskie i ujawnienie nazwiska (koszty przesyłki zostaną zwrócone).
- b) Ci, którzy by chcieli zbierać, otrzymują wskazówki, w jaki sposób mają do tej pracy przystąpić.
- c) Są wreszcie jednostki, stowarzyszenia i instytucje, które mogłyby finansowo poprzeć akcję wspomnianego Archiwum.

Zaznacza się, że do Archiwum nadają się:

1. ludowe pieśni wszystkich narodowości, zamieszkujących Polskę (melodie z tekstem, albo teksty czy tylko melodie),
2. melodie ludowych tańców,

3. oraz wszystko, co dotyczy muzyki i pieśni ludowej, a więc chętnie będą przyjęte (drukowane) zbiory i poszczególne prace na ten temat.

Kierownik „Centralnego Archiwum Fonograficznego”

(—) dr Julian Pulikowski

docent Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego.

WYDAWNICTWA NADEŚLANE DO REDAKCJI.

Stanisław Wiechowicz: Cztery pieśni (śpiew i fortepian). 1. Kołysanka lotek. 2. Po-
całunek. 3. A kto Ciebie... 4. Ta kolebka (kołysanka). Tekst polski: K. Iłakowi-
czówny, L. Staffa, M. Konopnickiej i J. Porazińskiego. Towarzystwo Wydawnicze
Muzyki Polskiej. Warszawa 1936.

Łucjan Kamieński: Kaszebscie nuti. Pieśni kaszubskie (śpiew i fortepian). Zeszyt II.
1. Wodnik i dziewczyna. 2. Król i wojak. 3. Ptaszkowie na lipie. 4. Kulanie wianka.

5. Kaczki na rzece. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1936.
Feliks Nowowiejski: Utwory organowe. Wstęp do chorału „Witaj Królowo” op. 9,
Nr 4. 2. Preludium na temat Kyrie z Mszy XI (Orbis factor) op. 9, Nr 3. Towa-
rzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1936.

NASZA KSIĘGARNIA S. A. ZWIĄZKU NAUCZ. POLSKIEGO

Warszawa, Świętokrzyska 18, P. K. O. 2058

Oddział „Nasza Księgarnia” Wilno, Wielka 42

polecają zawsze aktualną

ENCYKLOPEDIĘ WYCHOWANIA

Tom I — 17 zeszytów broszur. 60.—

opr. płóc. 70.—

opr. w półskórek 75.—

Tom II — 12 zeszytów broszur. 45.—

opr. płóc. 50.—

opr. w półskórek 54.—

Tom III w prenumeracie za zeszyt 3.—

Członkom Z. N. P. sprzedajemy na raty.

Wobec licznych zapytań naszej klienteli o wydawnictwa obce, podajemy do ogólnej
wiadomości, że księgarnia posiada na składzie wszelkie wydawnictwa będące w han-
dlu księgarskim, sprowadza książki w językach obcych oraz pisma krajowe i za-
graniczne.

Polecamy ostatnie nowości własne:

Kazuro. Pieśni dziecięce 2-głosowe, op. 55 1.50

Mayzner. Nasze piosenki 1.40

— Z piosenką 1.40

Tańska. Zabawy rytmiczne ze śpiewem 2.20

Biblioteki szkolne otrzymują od cen katalogowych 10% ustępstwa.

REDAGUJE KOMITET

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW KWIATKOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA

STUDIO RADIOWE A MUZYKA.

W programach radiowych uderza stosunkowo wielki procent muzyki. Ponad 60% wszystkich audycji radiowych wypełnia muzyka, która jest równocześnie najsilniejszym magnesem przyciągającym ludzi do słuchania radia.

Zobaczmy więc jak wygląda nowoczesne studio radiowe, z którego nadaje się codziennie te olbrzymie ilości audycji muzycznych.

Reforma studiów przyszła z chwilą wyjścia mikrofonu z dotychczasowych pomieszczeń radiostacji. Gdy zaczęto nadawać koncerty symfoniczne ze specjalnych sal koncertowych, gdy zrobiono pierwsze próby z transmisjami oper i operetek, — przekonano się, że mikrofon może objąć całą dynamikę dźwięków wielkiej orkiestry symfonicznej. W porównaniu z transmitowanymi z sal koncertowych utworami muzycznymi, te które nadawane były z małych studiów o silnym tłumieniu, wydawały się dużo uboższe. Można z tego wywnioskować, że radio powinno było przejść na system transmitowania wszystkich koncertów ze starych sal filharmonicznych. Tak jednak się nie stało. Radio musiało zrezygnować z dawnych małych studiów, a nie mogło korzystać stale z sal filharmonicznych czy teatralnych, gdyż koncerty organizowane w takich salach i opery grywane na scenie, nie były dostosowane pod względem wykonania do mikrofonu. Orkiestra na sali gra przede wszystkim dla publiczności, a aktorzy na scenie, soliści i chóry, również mało zwracają uwagi na mikrofon.

Aby zapewnić słuchaczom dobre, ze stanowiska radia, koncerty, opery i operetki — należało wybudować takie studia, które mogłyby pomieścić większą orkiestrę, soliistów i chóry. Nie tylko zresztą pomieścić. Studia nowe winny być tak zbudowane, aby przy elektrycznej reprodukcji dźwięków, nie deformowały ich. Zależy to od przestrzegania bardzo wielu warunków.

Według oświadczeń zagranicznych, ogólna proporcja studia radiowego powinna wynosić 5:3:2 (długość : szerokość : wysokość). Budowa studia powinna pozwalać na przedostawanie się do mikrofonu wyrównanego dźwięku, przede wszystkim zaś wykluczać powstawanie fal stojących oraz eliminować odbicie dźwięków od płaszczyzn zakrzywionych. Aby uniknąć tzw. fal stojących, buduje się studia w formie trapezu, unikając równoległych ścian, podłóg i sufitów. Tak zwany węzeł fal dźwiękowych eliminuje się przy pomocy szeregu materiałów, mających zdolność absorbowania dźwięków. Szkodliwe dla mikrofonu działanie płaszczyzn zakrzywionych, zanika, gdy promień tych płaszczyzn jest większy od największej długości studia.

Jednym z najczęściej obecnie stosowanych środków akustycznych do usuwania węzłów fal dźwiękowych, jest budowa sufitu studia w formie dachu, względnie w formie zwisających stalaktytów lub piramid. Ściany studia pokrywane są wykuwanymi w murze ornamentami maurytańskimi i galeriami, które posiadają ruchome zasłony z pluszu. Ruchome podium orkiestry pozwala dostosować akustykę sali każdorazowo do danego koncertu.

RADIODETEKTOROWICZE!

Aparat kryształkowy dający silny odbiór na głośnik, bez użycia prądu i akumulatora, życzącym prospekty i opis, załączać znaczek pocztowy 25 groszy na odpowiedź.

ZAKŁADY RADIOTECHNICZNE

Z. Dąbrowski — Warszawa, Nowy Świat 21 m. 27.

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

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

Oddział „NASZA KSIĘGARNIA” Wilno, Wielka 42

poleca następujące własne wydawnictwa:

MUZYKA. SPIEW.

Czerniawski T.	Zbiór pieśni dla szkół i kursów ogólnokształcących. Zeszyt I. 20 pieśni w łatwym układzie dwugłosowym	—60
—	Zbiór pieśni dla szkół i kursów ogólnokształcących. Zesz. II. 22 pieśni w układzie dwugłosowym średniej trudności	—60
Kazuro S.	Pieśni dziecięce dwugłosowe	1.40
—	Pieśni dziecięce dwugłosowe, Op. 55	1.50
—	30 pieśni dziecięcych na jeden głos	1.50
—	30 pieśni dziecięcych z fortepianem	4.—
Maszyński P.	Śpiewnik wesołych melodii ludowych. 22 piosenki jedno, dwu, trzy i czterogłosowe	1.60
Mayzner T.	Pieśni inscenizowane na 1 głos. Z inscenizacją J. Mierzejewskiej	1.20
—	Śpiewnik szkolny na 2, 3 i 4 głosy równe. 14 pieśni	1.40
—	Śpiewnik Hani. Na 1 głos z fortep. Do „10 pieśni inscenizowanych”	1.—
—	Z piosenką	1.40
—	Nasze piosenki	1.40
Mierczyński S.	Pieśni Podhala. Na 2 i 3 głosy równe. Ilustr. J. Konarska	12.—
Tańska M.	Zabawy rytmiczne ze śpiewem	2.20
Wierzbńska J.	Na marginesie nowego programu nauki śpiewu	—40
—	Nauka śpiewu w szkole powszechnej, cz. I. Wskazówki metodyczne na pierwszy rok nauczania. Wyd. II, rozszerzone	1.50
—	Cz. II. Wskazówki metodyczne na II, III i IV rok nauczania. Wyd. II, uzupełnione	1.50
—	Cz. III. Wskazówki metodyczne na V, VI i VII rok nauczania	2.—
Bystron St. Jan.	Kultura ludowa	12.—
Lempicki St. dr.	Piłsudski jako wychowawca	1.20
—	Polskie tradycje wychowawcze	5.—
Wieczorkiewicz Br., Szletyński H., Kochanowicz J.	Zarys żywego słowa. Zarys teoretyczny. Technika dykcji. Wygłaszanie utworów. 14 rys.	4.80