



MIESIĘCZNIK MUZYCZNY

S

PIEWAK

**ORGAN ZWIĄZKU ŚLĄSKICH KÓŁ
ŚPIEWACZYCH W KATOWICACH**

**Z ZASIŁKU CENTRALNEGO INSTYTUTU
KULTURY W WARSZAWIE**

KATOWICE, LISTOPAD 1947

ROK XXI

NR 11

CENA NUMERU 12,- ZŁOTYCH

T R E Ś Ć :

Prof. dr J. W. Reiss . . .	Polskie tańce ludowe
Dr J. Pogonowski . . .	O szkołach śpiewu
W. Baluch	Polska pieśń zwycięska
Jan Fojcik	Chóry śląskie a muzyka oratoryjna
	Uchwały Konferencji Muzycznej w Szklarskiej Porębie
	Nasze zjazdy
	Kronika muzyczna — Kronika chóralna —
	Z nowych wydawnictw — Śp. Wład. Powia-
	dowski — Ogłoszenia.

„POLSKIE TAŃCE LUDOWE“

KUJAWIAK, OBERTAS I OBEREK

1. Nie ma nic silniejszego nad więzy, które łączą **muzykę z ziemią**. Jest między muzyką a ziemią jakieś mistyczne pokrewieństwo. Swoim głosem tajemnym nadaje gleba kształt muzyce. Z jej płodnej siły, z rytmu jej pracy i jej walk, czerpie muzyka swą siłę, swój charakter i barwę. Najwyraźniej zaznacza się ten mistyczny związek w jednej formie muzycznej, tj. w **tańcu**. Tu dominuje rytm, jako twórczy czynnik muzyki; zarówno rytm, jak i charakter melodii zależą od ziemi, od jej konfiguracji i krajobrazu.

Wspólnym tańcem całej Polski jest **polonez** czyli starodawny „chodzony” lub „polski”. Wszędzie go tańczą jednako. W muzyce jego nie ma odchyśleń regionalnych od zasadniczego typu, powszechnie obowiązującego. Inaczej jest z tymi tańcami ludowymi, które związane są jakby organicznie z glebą swego regionu. Najbardziej typowym takim tańcem, wyrosłym niejako ze swej ziemi, jest **kujawiak**, wywodzący się z gleby kujawskiej. Na pozór wszystkie kujawiaki wydają się jednakie. Oczywiście, że dla cudzoziemca różnice między nimi są nieuchwytnie. Ale dla nas są one nader wyraźne i to do tego stopnia, że umiemy pochwycić nawet **regionalne odcienie** w charakterze kujawiaków. Trzeba bowiem to uwzględnić, że Kujawy przedstawiają dwa nieco od siebie różne obszary geograficzne, położone po obu stronach jeziora Gopła: jeden, obszar **wschodni**, ciągnący się do granic „Królestwa”, ku Wiśle, z Radziejowem i Włocławkiem jako swym ośrodkiem; drugi, obszar **zachodni**, wkraczający w Poznańskie, od Noteci ku Warcie z Kruszwicą i Inowrocławiem jako swymi punktami centralnymi.

Kujawiaki, pochodzące z tych dwóch obszarów, nie tworzą jednolitego typu, lecz przedstawiają wyraźne **odrębności**:

Na zachodzie przeważają kujawiaki o żywszym tempie, o pogodnej melodii durowej. Na wschodzie zaś występują kujawiaki tęskne w melodii, pełne zadumy i elegijnej nuty smutku, o tempie wolniejszym, w porównaniu z tempem kujawiaków zachodnich. Jak wszystkie tańce ludowe, tak i kujawiaki są **tańcami śpiewanymi**.

* * *

2. Kujawiaki utożsamia się zazwyczaj z **mazurkami**. W tym znaczeniu wprowadził **Chopin** do swego zbioru 51 mazurków bardzo wiele kujawiaków, przy czym ani razu nie zacytował autentycznej melodii ludowej, lecz dał genialną stylizację w **duchu** muzyki ludowej. Raz jeden tylko sięgnął Chopin do prymitywu autentycznego kujawiaka ludowego, a mianowicie wprowadził do finału swej „Fantazji polskiej” na fortepian z orkiestrą op. 13, kujawiaka ze Służewa, o żywiołowym rytmie, do słów:

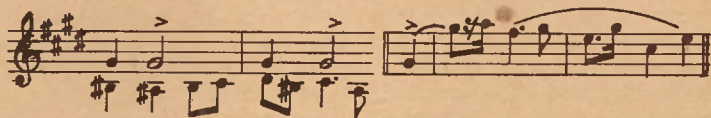
„Jedzie Jasio od Torunia, pędzi gęsiory, gęsiory,
Wyglądała kochaneczka za nim z komory”.

Chopin umieścił tu melodię ludową bez zmian i bez wszelkich prób stylizacji, bo wziął ją za temat do cyklu wariacji, urozmaiconych figuracyjnie.

Wszystkie kujawiaki Chopina, zawarte w zbiorze mazurków, pochodzą z własnej jego inwencji. Jakie są ich cechy znamienne? Po czym można je poznać i odróżnić od reszty mazurków? Oto po tym, że zachowują one wiernie charakterystyczny typ kujawiaków ludowych i sposób ich wykonania:

Lud poprzedza właściwego kujawiaka posuwistym, krótkim tańcem powolnym czyli tzw. „**śpiącym**”; po nim następuje kujawiak właściwy, tańczony nie zbyt szybko, „okrągło”, bez podskoków; jest to tzw. „**gładki**”. (Na Zachodzie, zwłaszcza we Francji i Flandrii, ten sposób tańczenia nazywano „basse danse” czyli „nizki” taniec.) Wykonanie kujawiaka ma cechy typowego **rubato**; a więc tempo nie trzyma się konwulsyjnie stałego schematu, lecz ulega częstym wahaniom; raz jest szybsze, raz wolniejsze. Akcenty padają zasadniczo na pierwszą czyli na mocną część taktu, ale nieraz podkreślają one słabą część taktu lub przypadają na obydwie słabe części. Prócz nut ćwierciowych występują często ósemki i **triole**, które nadają melodii niezwykłą połączystość i polot.

Typowym przykładem stylizowanego poematu Chopinowskiego w rytmie kujawiaka jest zaraz drugi ze zbioru mazurków, kujawiak **cis-moll** op. 6, z właściwą mu nutą żalu i tęsknoty. Rozpoczyna go „Śpiący” z dyskretnie stłumionym motywem („sotto voce” czyli „półgłosem”), po czym płynie melodia, łkająca smutkiem, pełna uczucia z właściwą Chopinowi „łzawą słodyczą” (flebile dolcezza); jest to wspaniały, charakterystyczny „Gładki”:



Na 51 mazurków Chopinowskich przypada **trzydzieści kujawiaków**.

* * *

3. Nastrojową nutę kujawiaka wyzyskała w całej pełni i muzyka fortepianowa, wzorująca się na Chopinie, oraz muzyka **skrzypcowa**, która stworzyła kilka kujawiaków, grywanych nieraz w sali koncertowej. Tu należy niezmiernie popularny i efektowny Kujawiak, C-dur, Henryka **Wieniawskiego**. Swego czasu popularny był Kujawiak, D-dur, Kazimierza **Łady**, jedna z bardzo wdzięcznych kompozycji skrzypcowych, pełna szczerego sentymentu i rozmachu. Należało by ją wskrzesić i wprowadzić do programu koncertowego naszych skrzypków.

W literaturze naszej mamy również doskonałe kujawiaki **orkiestralne**. W prymitywnej, autentycznej formie ludowej, z przyspiewkami, utrzymał je Karol **Namysłowski**, założyciel i dyrygent sławnej kapeli włościańskiej z Lubelszczyzny. Jako przykład stylizowanego kujawiaka służyć może kujawiak na skrzypce i orkiestrę współczes-

nego kompozytora Mieczysława **Krzyńskiego**. Lecz bezsporne mistrzostwo, jako kompozytorowi kujawiaków w stylizowanej formie artystycznej, należy się kompozytorowi, który wskutek jakiejś „organicznej” nieśmiałości i „karygodnej” skromności, graniczącej niemal z brakiem wiary we własny talent, jest u nas szerszemu ogółowi nieznany. Kompozytorem tym jest **Feliks Wrobel**, absolwent Konserwatorium warszawskiego, pochodzący z ziemi Kujawskiej. Kompozycje jego, utrzymane w rytmie kujawiaka i przeznaczone na orkiestrę, są **poematami symfonicznymi** o niezmiernie barwnej i pomysłowej szacie instrumentacyjnej; w melodii zaś i ogólnym charakterze ustrojowym są to „**pieśni**”, czarujące szlachetną śpiewnością i wyrosłe z gleby kujawskiej. Nie ma tam nic pospolitego; jest to najczystsza muzyka ludowa, przepuszczona przez filtr wysokiej kultury artystycznej. Ze zdumieniem stwierdzić należy, że nasze orkiestry symfoniczne tych niezrównanych kujawiaków Feliksa Wrobla nie znają; czas najwyższy, ażeby nasze Filharmonie wprowadziły je czym prędzej do swego repertuaru; jeśli zaś muzykę naszą ma poznać **zagranica**, to trzeba by przede wszystkim zaprezentować jej orkiestralne kujawiaki F. Wrobla. Nie ulega wątpliwości, że te niezwykle poematy oczarują obcych i powiedzą im więcej o naszej muzyce, niż niejedne „wielkie”, symfoniczne dzieła kompozytorów polskich.

* * *

4. Pod względem **choreograficznym** jest kujawiak tańcem, **złożonym** z kilku ogniw. Wykonywa się go początkowo powoli, bez tej zamaszystości i rozmachu, jakie charakteryzują mazura. Dalsza część kujawiaka jest żywa i skoczna, z przytupywaniem, z trzaskiem hołupców. Kujawiak **przybiera** tu formę tańca obrotowego i nowy charakter: jest to tzw. **Obertas**. Często spotkać się można na określenie żywej części kujawiaka z niewłaściwą nazwą **oberka**. Przez utożsamianie obydwóch wyrazów popełnia się tu zasadniczy **błąd językowy**:

Co innego oznacza **obertas**, a co innego **oberek**. Zazwyczaj sądzi się, że wyraz „oberek” jest zdrobniałą formą wyrazu „obertas”. Oczywiście, że tak nie jest, gdyż źródłosłów obydwóch wyrazów jest zupełnie inny. **Obertas** znaczy: taniec **obracany** czyli jak górale mówią: „zwyrwany”. W wyrazie „oberek” nie ma źródłosłowa z wyrazu „obróć”. A więc obydwie tańce są czymś od siebie różnym.

Obertas jest żywym mazurkiem z akcentami na słabych częściach taktu. Jest to taniec skoczny, przeniesiony z **dwumiarowych** tańców góralskich, jak „drobny”, „zwyrwany” i krakowiak, na teren tańca **trójmiarowego**. Tańczą go zawadiacko, z krzesaniem hołupców i z przyspiewkami. Muzyczny charakter zmienny, pełen kontrastów nastroju. W stylizowanej formie koncertowej zjawia się „Obertas” w skrzypcowej muzyce **Henr. Wieniawskiego**, łącząc cechy prymitywu ludowego z finezją subtelnej techniki kompozytorskiej.

Czym jest wobec tego **oberek**? Odpowiedź na to daje najlepszy chyba znawca tańców ludowych, jakim był **Oskar Kolberg**, którego autorytet na tym polu jest bezsporny. Według niego pojawił się u nas oberek dopiero za Sasów, a więc zaledwo przed dwustu laty,

jako taniec, który **nie jest** wytworem rodzimej kultury ludowej, lecz **jako taniec importowany z zagranicy**. Źródłem i wzorem oberka był niewątpliwie niemiecki walc w swej pierwotnej postaci, tj. **Laendler** i **Steyer** (zwany u nas: sztajerek); tańce te dostały się najpierw na Śląsk, a stąd dotarły w głąb Polski i przyjęły się jako „oberek”. Nazwa dotąd zagadkowa; według niektórych wywodząca się z niemieckiego „ober” (?) i zaopatrzona zdrobniałą końcówką „ek”. Cały wyraz zaś odzwierciadla dobrze charakter tego tańca „drobionego i kręcącego się w kółko. Tempo oberka jest wolniejsze od tempa oberlasowego, akcenty padają na pierwszą czyli **mocną** część taktu. Budowa rytmiczna jest jednostajna i zbliża się do rytmu walca wiedeńskiego. Nieraz trudno zorientować się, czy w tej muzyce mamy do czynienia z formą mazurka czy z formą walca. Takie wątpliwości nasuwają się np. przy słuchaniu uroczych walczyków **Schubertowskich**, owianych zresztą nutą słowiańską.

Rytmem oberka posługuje się nieraz **Chopin** w swoich mazurkach; nieraz wprowadza go epizodycznie, jak np. w 20 mazurku, Des-dur, op. 30 Nr 3, albo też cały mazurek utrzymuje w formie oberka. Typowym przykładem jest 23 mazurek, D-dur, op. 33 Nr 2, z charakterystycznymi, silnymi kontrastami dynamicznymi: melodia płynie najpierw forte, a bezpośrednio potem, jakby echo, pianissimo. Słuchając tego mazurka Chopinowskiego ma się wrażenie, że głos płynie z izby karczmy przy drzwiach na oścież otwartych i nagle dociera do nas, stłumiony, jakby przez drzwi zamknięte. Część środkowa utrzymana jest w formie **obertasa**, poczem wraca „wirowy” oberek i zanika w ledwo słyszalnym pianissimo powiewnej kody.

MAZUR I MAZUREK

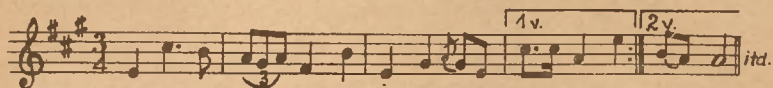
5. Tytuł zestawia obydwie tańce jako dwa **odrębne** tańce. Czy to jest uzasadnione? Tak jest! Starszy z nich jest **mazurek**, taniec czysto ludowy. Jego nazwa wskazuje na miejsce jego pochodzenia, tj. **Mazowsze**. Pierwotnie zwano go „drobnym”; na Kurpiach nazywano go „wyrwas”; nazwa pochodzi stąd, że wśród tańca „wyrwała się” nagle z korowodu tanecznego jedna para, stawała przed muzykantami i śpiewała krótkie, improwizowane przyspiewki.

Mazurek jest zawsze **śpiewany**. Budowa jego ma pierwotnie największą prostotę: Jest to taniec **jednoczęściowy**, w rytmie trójdzielnym, z akcentami rozmieszczonymi na słabych częściach taktu. Tempo mazurka jest żywe. Jest to taniec młodzieży, a zarazem taniec **równin**, bo właściwy mu rozmach i zamaszystość da się rozwinąć tylko na równinie. W charakterze mazurka przebija się żywe i porywcze usposobienie mazurskie w przeciwieństwie do bardziej spokojnego kujawiaka.

Wyraz „Mazurek” stał się z czasem synonimem wszystkich nasyżych trójmiarowych form tanecznych, tj. kujawiaków, obertasów i oberków. We francuskich wydaniach **mazurków Chopina** wprowadzono nazwę: „**La Mazourka**”, a więc **ta** mazurka, a nie ten mazurek. Oczywiście, że jest to nazwa językowo błędna! Nie ma żadnej mazurki, lecz istnieje tylko mazurek. W związku z tym nasuwa się

pytanie, skąd się wzięła ta karykaturalna nazwa, rodzaju żeńskiego: „ta mazurka”? Odpowiedź na to nie jest tak prosta, jakby się зда- wać mogło; sprawa ta bowiem, dość zawiła, wiąże się z dwoma na- stępującymi faktami:

W roku 1825 występowała na scenie Wielkiej Opery paryskiej znakomita tancerka baletu warszawskiego, **Julia Mierżyńska** i jako wkładkę do jednego z baletów francuskich zatańczyła mazurka z muzyką Józefa Damsego, znanego kompozytora warszawskiego (zm. 1852); Mierżyńska tańczyła w mundurze ułańskim i produkcją swą wywołała niezwykły entuzjazm publiczności paryskiej. Odtąd stał się nasz mazurek we Francji bardzo popularny. Długo rozbrzmie- wała w Paryżu śpiewna melodia kompozycji Damsego, jako tzw. „Mazurek Mierżyńskiej”.



Gdy w kilka lat później sławna baletnica, **Fanny Elssler**, wprowadziła do opery paryskiej naszego Krakowiaka, którego nazwano „Krakowianką”, „La Cracovienne”, wtedy to, analogicznie do tej nazwy, oznaczającej tancerkę, która wykonała krakowiaka, przy- brana w strój krakowski, wprowadzono nazwę „La Masovienne” lub „La Mazourka”, czym oznaczono „Mazowszankę”, tańczącą ma- zurka.

Drugim źródłem błędnej formy: „ta mazurka” jest kombinacja rytmów i płaśów dwóch różnych tańców, a mianowicie: naszego mazurka i narodowego tańca czeskiego, polki, która właśnie wtedy tj. koło r. 1835 zapanowała w Paryżu jako taniec mody. Obydwa tańce, wykonywane „półkrokiem”, połączyli tancerze francuscy w jeden taniec, który nazwano „Polka-Mazurka” (por. Cellarius „La danse de salons”, 1846, Phil. Gawlikowski „Mazourka”, Paris, 1857). Odtąd zaroilo się w literaturze od tych kompozycji, których dostar- czali setkami ówczesni kompozytorzy tańca, jak: Joh. Strauss, ojciec i syn, Czech Jos. Labicky, Jos. Gungl, a u nas idący za ich wzorem: Leopold Lewandowski i później Fabian Tymolski i Adam Wroński prócz wielu innych.

Nazwę „ta mazurka” wyśmiewa już w r. 1841 „Tygodnik Peters- burski”, gdzie znajdujemy taką notatkę: „Nasz mazurek przemienił swą płeć i w rosyjskiej książce ks. Od: „Pestryje skazky” czyli „Pstrokaty powieści”, nazywa się: la Mazourque!”

* * *

6. Był czas, że mazurek, jako taniec śpiewany, zdobył u nas znaczenie **pieśni narodowo-patriotycznej** i stał się jakby dokumen- tem historycznym, związanym z wielkimi wydarzeniami naszych dziejów. Było to na przełomie XVIII i XIX wieku. Do tej epoki na- leży: „Mazurek Trzeciego Maja”, śpiewany najpierw ze słowami: „Nienawidzę was próżniaki”, a później do słów: „Hej majowa ty, jutrzeenko”, z refrenem: „Boże daj, Boże daj, by nam wrócił trzeci maj”. Tradycja przypisuje melodię tego mazurka, śpiewanego w la-

tach powstania listopadowego, **Chopinowi**; nie wiadomo, czy to jest uzasadnione.

Ludowym mazurkiem jest „**Pieśń Legionów**”, nasz hymn narodowy, zw. „mazurkiem Dąbrowskiego”. Melodia pochodzi z Lubelszczyzny, a nie jest — jak dawniej sądzono — kompozycją Michała Kleofasa księcia Ogińskiego, mistrza polonezów.

Tu należą mazurki „narodowe”, jak „**Tam na błoniu błyszczy kwiecie**”, mazurek do słów poety Franciszka Kowalskiego, śpiewany w dwojakiej wersji muzycznej; jedna z nich jest melodią ludową, druga zaś kompozycją hr. **W. R. Gallenberga**, utalentowanego amatora wiedeńskiego, którego żoną była znana z biografii Beethovena, Giulia Guicciardi (sonata księżycowa!); melodię Gallenberga śpiewano w Niemczech ze słowami: „Nach der Weichsel gegen Osten”.

(Dokończenie nastąpi.)

DR JERZY POGONOWSKI

O SZKOŁACH ŚPIEWU

(włoskiej, francuskiej i niemieckiej)

Naprawdę to istnieje jedna tylko doskonała szkoła śpiewu — starowłoska. Kto śpiewa istotnie bez zarzutu, ten śpiewa w myśl jej wskazań. Lecz rozwój dziejów śpiewu wprowadził w język potoczny, nawet zapalonych melomanów, rozmaite nieścisłości klasyfikacyjne i quasi — ustalenia, którym nie brak zgola zasadniczych błędów.

Gdy dziś operuje się potocznie (poza specjalistami) pojęciem szkoły włoskiej, to bywa to często przykładem przysłowia łacińskiego „jeśli dwóch mówi to samo, to nie jest to samo”. Nie ma też dziś jednolitego pojęcia szkoły włoskiej, a określenie „włoska” jest już dziś zbyt ogólne. Oczywiście, że nie wystarczy urodzić się Włochem, by już śpiewać „szkołą włoską”. Oprócz tego i śpiewacy szkoleni po starowłosku, ale nie całkiem douczeni, nie reprezentują szkoły starowłoskiej, przedstawiając co najwyżej pewien jej odbłask. Trzeba pamiętać, iż szkoła starowłoska stawiała za zasadę bardzo długą naukę, 10-cio, a przynajmniej 6-cio letnią. Wielu ludzi nie miało czy to środków na tak długą naukę, czy cierpliwości i wytrwania, a dysponując pięknymi głosami, nierzadko w znacznej mierze postawionymi z natury, i podobając się już w pewnym stopniu, poczynano śpiewać publicznie. W dodatku muzyka tak wagnerowska, jak werystyczna, w której śpiew nieklasyczny nie raził tak, jak w muzyce klasycznej, ułatwiała im nieraz znaczne nawet powodzenie.

I tak powstała szkoła nowowłoska, werystyczna, oparta w zasadzie na kanonach starej, ale już nie tak wymagająca, pogodzona z szybkim tempem pracy i wyników, bynajmniej nie klasycznych, ale nieraz pokaznych i efektownych.

Gdyby ktoś chciał uzmysłwić sobie natychmiast różnice tych szkół, niech najlepiej posłucha dobrych zdjęć gramo, czy patefono-

wych barytona Battistiniego, tenora de Lucii, oraz Carusa. Obaj pierwsi śpiewali klasycznie, Caruso był już raczej werystą.

Battistini — o timbrze nieco tenorowym (śp. Dygas mówił o nim: „krótki tenor”) miał tak klasycznie wyszkolony głos, tak zautomatyzowane opanowanie wszystkich arkanów sztuki wokalne — że nie mógł śpiewać nieprawidłowo. A to jest właśnie ideał opanowania techniki śpiewaczej.

De Lucia, uczeń wielkiego Gayarre'a, tenor, o głosie bez porównania mniej pięknym, niż Battistini, czy Caruso, dzięki fenomenalnemu wyćwiczeniu głosu, stosowanemu z dużym darem interpretacji, śpiewał niezwykle pięknie. Różnica pomiędzy nim a Carusem (poza tym, że Caruso miał głos nierównie piękniejszy), polegała na tym, że de Lucia śpiewał idealnie lekko, na ustach, gdy u Carusa zdarzał się nierzadko ton cofnięty; de Lucia miał idealne piano, którymi wykonywał „majstersztyki”, Caruso zaś wołał mezza voce, a piano (nie zawsze bez zarzutu, a nigdy nie tak piękne w dźwięku, jak piano de Lucii) stosował rzadko. (Teoria niemieckich „Stimmbildnerów” zarzuca mu przesadnie, że nie stosował go nigdy). Ponadto, de Lucia był mistrzem stylów — Caruso zaś pieśń kościelną śpiewał z tak „hamiennym, wprost erotycznym uniesieniem, że było to wprost profanacją stylu. I „Squillo” Carusa (śpiew — wykrzyk) ma charakter weryzmu, a nie zasad starowłoskich — a w pasażach zdarzały się temu królowi tenorów zamazania.

Skoło w macierzystych stronach kunsztu śpiewaczego, przy idealnych warunkach muzycznej mowy włoskiej, wyodrębniono dwie szkoły śpiewu, starą i nowszą, bardziej klasyczną i swobodniejszą, cóż dopiero musiało się dzieć gdzieindziej.

We Francji i w Niemczech wytworzyły się szkoły specjalne. Natura tych języków powodowała praktyczne odchylenia od zasad klasycznych. Śpiewacy francuscy inklinowali do nazalizacji i szerokiego użycia rezonansu piersiowego, — niemieccy do intonacji gardlanej, ze ścisaniem, lub przynajmniej naciskiem gardła, zwracając szczególną uwagę na deklamację, jak Włosi na kantylenę (ciągłość tonu, tzw. „smyczek” w śpiewie).

Wokaliści francuscy (Wickart i inni) i nowsi teoretycy niemieccy („Stimmbildnerschule”*), „Augsburger Singschule”, Greiner, Mueller, Brunow i i.) rozbudowali szczegółowo ową garść danych najważniejszych, zebraną przez mistrzów starowłoskich i hiszpańskich (Garcíów), a dotyczącą fizjologicznej strony bel canta.

O ile Włosi, neglegując pozorny nadmiar szczegółów z zakresu physiologiców, z polotem pisali o kierunku śpiewu — i artystycznie analizowali wadę tonu, płaskość, jaskrawość, białość (voix blanche — głos biały) zбочenie ładnie przelewanej oscylacji (tremolo), brak w śpiewie wyrazu, duszy i serca — oraz środki zaradcze, — o tyle Niemcy i Francuzi zajęli się analizą aparatu śpiewaczego, nie tylko oddechowego. Chcieli uprzyśtępnić swoim uczniom te przedziwne tajniki starowłoskie, by czarować śpiewem — żeby głos lśnił, jak

*) Samo słowo „Stimmbildner” znaczy tylko „stawiacz głosu”, „Stimmbildung” — impostacja, stawianie głosu; jednak od czasu teoretyków powyższych i i. ma ono znaczenie specjalnie tej szkoły.

„stal, gdy pada na nią promień słońca”, a ton, zaczęty pianissimo, szedł pianem do mezza voce, nabrzmiewał przez forte do fortissima i kolejno przez forte, mezza voce i piano wracał do pianissima (mordenda), przebrzmiewając w ściszeniu, jak baśń, jak sen.

Ogromny oddech, wypełniający nie tylko płuca śpiewaka, lecz odczuwany też poniżej, nie może przecieć klatki piersiowej przepętnić — wtedy bowiem przepona go nie podtrzyma i śpiewak śpiewa już nie na tchu, lecz oddechem, czego nader często w praktyce doświadcza niemiecka „feste Stimme”. I wtedy ton może się udać — ale to niepewne, to idzie na grę szczęścia, gdy dobrze, wysoko oparty i żywiony oddechem właściwym, nie zawodzi.

Klasycznie oddech znali starzy Włosi — a Niemcom, w szczególności teoretykowi Arnimowi — wydało się, że to ich nowy wynalazek, Luftstauungsprinzip (zasada stężenia powietrza). A kiedy Włosi pisali o „kolumnie oddechu”? Brak odczytania historycznego i zrozumiałość prowadzi do przeceniania siebie (u Arnima i i. „Stimmbildnerów”). Pamiętajmy jednak, że jest i niemieckie bel canto — że nauczyciele, jak Gänsbacher, Ress, Rothmühl, to bynajmniej nie partacze. (Gorzej już było ze sławnym zresztą teoretykiem i śpiewakiem-barytonem Stockhausenem, — lepiej atoli z Lilli Lehmann-Kalisch.)

Ale zrozumieć należy, że i najlepsza teoria Brunsa, Augsburczyka Greisera i i. ma ciężkie zadanie z gardłaczami niemieckimi, których naszczekiwanie i ryki słyszeliśmy teraz codzień z bliska przez lat niestety, aż tyle. Mimo to są tam głosy potężne i piękne, i warto serio je szkolić, choć znacznie mniej Niemców i w ogóle ludzi z północy ma gardła otwarte tak, jak większość Włochów w kraju Alicji Barbi, Marchesi, Isori, Galli-Curci i tylu innych, opartych na Garciach i Lampertim.

Podobna łatwość, jaką w Polsce od początku miała nasza Zboińska-Ruszkowska, jest szczęśliwym i rzadkim darem bożym. Już Ada Sari tylko żmudnej pracy i napiętej woli, oraz pomysłowości szczęśliwej, zawdzięcza swoje wyniki, których pierwsze kroki nie zapowiadały. I Niemcom udało się wyrobić dykcję, cenną tak w pieśniach Schuberta, czy Schuhmanna, jak i w dramatycznym „skandowaniu” strof Wagnera, choć o wiele im trudniej o zalecaną tak przez twórcę tetralogii kantylenę.

Dobra dykcja śpiewacza francuska (tenor Dalmores, bas Journet), którą podkreśla czołowy wokalista Francji, Wickart, musi opanować nie częste u Francuzów „r” językowe (gdy naród ten inklinuje właśnie do „r” języczkowego, grosseiller), umiejętnie posługiwać się wzmocnionym tam rezonansem nosowym, bez przesadnej nosowości — i szczególnie udatnie stosowanymi tonami piersiowymi (oczywiście ze stałym łączeniem ich z głową). Opanowawszy tony skali i rejestry, biorąc oddech brzuchem i opierając ton wysoko (apoggio, appui), należy emitować go swobodnie, jakby się mówiło, jasno a okrągło (voce chiara, ma tonda). Wtedy można też dobrze „pianować”.

Słynny Duprez zazdrościł pian Janowi Reszkemu; zgodził się, że, będąc mistrzem, powinien się był... rok jeszcze uczyć.

zwłaszcza pian! Nauka poważna, to studio serio, trwa właściwie w śpiewie całe życie. Battistiniemu słusznie mówili w jego 75-tym roku życia koledzy jego polscy po koncercie: „Maestro, meglio, che quindici anni fa” („Mistrzu, lepiej, niż przed piętnastu laty”).

Niektórzy piszą wiele o oddechu, akcentując (Chorwat Marko Vuškowic (Vuszković) — znakomitość — też aktorska — wielu scen), że czasem np. przejęcie się grą pozbawia ton oparcia. Cóż to znaczy? Znaczy to, że u tych, którym się ten wybaczalny zresztą „grzech” śpiewaczy zdarza, brak takiej automatyzacji aparatu i instrumentu, jaką dysponowali niezawodnie: Bonci, de Lucia, Battistini, Isori i tyłu innych artystów starowłoskiej szkoły.

Dr Jerzy Pogonowski

POLSKA PIEŚŃ ZWYCIĘSKA

(Odczyt wygłoszony na uroczystym zebraniu jubileuszowym Towarzystwa Śpiewaczego „Hejnał” w Piotrowicach dnia 12. VI. 1947 r. z okazji obchodu 35-lecia.)

W pieśni zamknął naród polski swój program i swoje zadanie polityczne na czas niewoli. Pieśń jest bowiem syntezą słowa i melodii. Słowa wyrażają nasze myśli i dążenia, melodia zaś zapala serca i wzbudza uczucia, które są bodźcem do urzeczywistnienia tego, o czym mówią słowa.

To wielkie znaczenie pieśni jako bodźca do działania, do czynów wyjątkowych, przedstawił nam nasz wielki pisarz Henryk Sienkiewicz, w swojej nowelce „Bartek Zwycięzca”. Czytamy tam, że kiedy w czasie wojny prusko-francuskiej w roku 1870-71 poznańskie i śląskie pułki szły do ataku pod Vionville i Gravelotte, dowódca ich Steinmetz kazał grać orkiestrze „Jeszcze Polska nie zginęła”, a kiedy pozycje francuskie zostały zdobyte, Steinmetz zaciebrał ręce, mówiąc: „Tylko to im grać, a dojdą zuchy”.

W czasach, kiedy w byłym zaborze pruskim, a więc na ziemiach śląskich, poznańskich i pomorskich uczono w szkołach jeszcze po polsku, zaborca doskonale rozumiejąc jakie znaczenie może mieć pieśń śpiewana po polsku, w akcji wynaradawiania starał się przez pieśń, której słowa były polskie, ale duch niemiecki, wpoić w polskie dzieci patriotyzm niemiecki. Nie wskrzesiła jednak szkoła pruska w dzieciach śląskich przez te pieśni miłości ani do króla pruskiego, ani do narodu niemieckiego. Gdy więc wszystko to nie dało oczekiwanego przez zaborcę rezultatu, wtedy pieśń polska stanęła przed sądem pruskim. Dnia 7 stycznia 1873 r. sąd okręgowy w Poznaniu zakazał śpiewania pieśni „Jeszcze Polska nie zginęła”. Hymn rozbrzmiewał jednak dalej, czego dowodem jest, że sądy pruskie musiały ciągle przypominać nowymi zakazami, że pieśni tej nie wolno śpiewać. Takich zakazów wydały sądy niemieckie aż 13, mianowicie: 7. I. 1873 w Poznaniu, 5. I. 1887 w Toruniu, 21. IV. 1887 w Poznaniu, 30. X. 1900 w Poznaniu, 26. IX. 1901 w Gnieźnie, 3. IV.

1902 w Bochum, 1. X. 1902 w Gliwicach, 7. II. 1903 w Berlinie, 21. III. 1903 w Poznaniu, 30. III. 1903 w Berlinie, 18. IV. 1903 w Poznaniu, 13. V. 1903 w Essen i 25. V. 1903 znowu w Poznaniu.

Nas tu zainteresuje bliżej zakaz ferowany w Gliwicach dnia 1. X. 1902 r. Istniało już wtedy na Śląsku kilkanaście chórów polskich. Władze pruskie, nie mając wówczas podstaw do zakazania działalności chórów, skreśliły przynajmniej z ich repertuaru pieśni narodowe, które były szkołą patriotyzmu narodowego. W październiku 1902 r. zakazał sąd okręgowy w Gliwicach śpiewania nie tylko hymnu „Jeszcze Polska nie zginęła”, ale także dwóch innych hymnów narodowych: „Boże coś Polskę” i „Z dymem pożarów”. Bezpośrednio przed tym zakazem ukarany został redaktor Napieralski grzywną 300 marek za rozpowszechnianie śpiewnika polskiego z pieśniami: „Z dymem pożarów” i „Patrz Kościuszko na nas z nieba”. Mimo zakazów i grzywien księgarz Janiczek z Gliwic sprowadził w roku 1903 z Krakowa pieśni, wśród których była „Jeszcze Polska nie zginęła”. Urząd celny przesyłkę zatrzymał, sąd zaś oskarżył Janiczka o naruszenie słynnego paragrafu 130 uważając, że kolportuje pieśni podburzające.

Ogółem zakazano na Śląsku 63 pieśni. Jeżeli zaś chodzi o cały teren przedwojenny Rzeszy Niemieckiej to zakazano w latach od roku 1873 do 1914 — 241 pieśni. Przyjmując, że każdą pieśń zakazano przynajmniej 2 razy (hymn „Jeszcze Polska” zakazano 13 razy), to przyjąć można, że na przestrzeni lat 1893 — 1914 pieśń polska była sądzona przez sądy niemieckie conajmniej 480 razy. Tyle wyroków co na pieśń polską, nie wydały chyba sądy niemieckie na żadnym innym odcinku życia polskiego, czy to kulturalno-oświatowego, gospodarczego, zawodowego, czy politycznego ludu polskiego, żyjącego pod zaborem pruskim. Dowód to wielkości znaczenia pieśni w życiu narodu.

Kiedy po pierwszej wojnie światowej rozpoczęła się decydująca walka o polskość Śląska, to znowu pieśń odegrała jedną z największych ról. Do potężnej manifestacji polskości Śląska przygotowały się chóry śląskie na wiosnę roku 1920. Miał się wtedy odbyć zjazd śpiewaków z całego Śląska w Parku Kościuszki w Katowicach. Z piersi 25 tysięcy śpiewaków zrzeszonych podówczas w Zw. Śląskich Kół Śpiewaczych miała zabrzmieć na cały świat rota: „Nie rzucim ziemi skąd nasz ród”. Zjazd nie odbył się, nie zgodziła się na to Międzysojusznicza Komisja, która zjechała na Górny Śląsk w celu przeprowadzenia plebiscytu. „Takie duże zbiorowisko ludzi mogło by być przyczyną zakłócenia spokoju publicznego”, tłumaczyła Komisja śpiewakom śląskim. I chociaż zjazd nie doszedł do skutku, to osiągnięto jedną rzecz: cały Śląsk nauczył się śpiewać zakazanej dotychczas „Roty” Konopnickiej.

Po zakończeniu walk o Śląsk, prawie połowa chórów polskich zrzeszonych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych nadal pozostała pod zaborem. Złączyły się one w Związek Polskich Kół Śpiewaczych w Niemczech. Koła te jeździły do nas, a my do nich na doroczne zjazdy.

A w roku 1936, w chwili, kiedy prawie wszystkim się zdawało, że prastare zachodnie ziemie piastowskie i słowiańskie nad Odrą na zawsze są stracone dla Polski, śpiewactwo śląskie dało dowód, że myśli inaczej. Zwróciło uwagę całego społeczeństwa polskiego na zachód. Na ogólnośląskim zjeździe śpiewaczym urządzonym w owym roku, z piersi 10 tysięcy śpiewaków śląskich zabrzmiała przed gmachem Śl. Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach wiązanka pieśni pt. „Na pograniczu śląskim”, a jedna z nich wieściła wówczas Polsce i światu:

Może zaś nadejdą inne czasy,
Bytomski mosteczek będzie nasz”.

Nikt napewno z nas śpiewaków, którzyśmy wtedy w roku 1936 śpiewali te słowa, nie wiedział, że w niespełna 10 lat bytomski mosteczek będzie nasz naprawdę. A czy twórcy melodii do słów wiązanki „Na pograniczu śląskim”, który te melodie dobrał ze skarbcza polskiej pieśni ludu śląskiego, zasłużonemu, długoletniemu głównemu dyrygentowi i prezesowi Związku Śląskich Kół Śpiewaczych Stefanowi Marianowi Stoińskiemu, w roku 1936 przyszło na myśl, że właśnie jemu władze odrodzonej Polski w roku 1945 powierzą stanowisko dyrektora szkoły muzycznej w Bytomiu i że właśnie w wyzwolonym Bytomiu pożegna się na zawsze ze światem?

A w czasie okupacji, czyż nie oddziaływał krzepiąco na ducha polskiego śpiew, wprawdzie śpiew taki, jak to mówi jedna z naszych pieśni: „Słychać z dala pieśni nasze, szmer zastąpił wichrów moc”? — Któż z śpiewaków, gdy z głośników czy megafonów niemieckich rozlegała się pieśń: „Denn wir fahren gegen England” nie śpiewał sobie po cichu, ale z zapalem i przekonaniem:

Gdy wolności okrzyk się rozlegnie,
To na Śląsku cała polska młodź
Na ulicę z bronią swą wylegnie
I zawoła: idziem Niemców tłuc!
Pójdziem wszyscy wraz — Polska wzywa nas.
Pójdziem na bój, na wielki krwawy bój,
Bo my chcemy wolną Polskę mieć
A już!

Skończyła się okupacja. Śpiewacy zabrali się do pracy „W ciszy, w zgodzie, dłoń w dłoń”, a z ich piersi na tegorocznych okręgowych zjazdach brzmiała i płynęła w świat polska pieśń zwycięska, przypominająca światu, że

Przemoc nas wyniszczyć chciała,
Kraj zmieniła w gruzów moc.
Ale żyje Polska cała,
Póki w piersi polskiej głos.

Walenty Baluch.

CHÓRY ŚLĄSKIE A MUZYKA ORATORYJNA

Muzykę oratoryjną, jako szczytową formę pracy chóralnej, włączono najpóźniej do zadań chórów śląskich, za to w ostatnich latach przedwojennych uprawiano ten dział pracy coraz bardziej systematycznie i popierano z właściwą tej dziedziny energią.

Sumując wyniki uzyskane na tym polu należy stwierdzić, iż w ostatnim dziesięcioleciu, przed wybuchem drugiej wojny światowej, wykonano na Śląsku poważną ilość utworów oratoryjnych autorów polskich i obcych i gdyby nie przymusowa przerwa wywołana wojną, można przypuszczać, że wykaz wykonanych dzieł byłby już dziś imponujący.

Niżej zamieszczone zestawienie jest dowodem, iż Śląsk na polu propagowania muzyki oratoryjnej pracował mniej więcej od 1930 r. nie mniej intensywnie niż Poznań, Kraków i Lwów, nie mówiąc już o porównaniach z innymi środowiskami polskimi, tylko sporadycznie lub okazynie wykonującymi większe dzieła chóralne. Należy również stwierdzić, iż na Śląsku uprawiały muzykę poważną prawie że wyłącznie chóry zrzeszone w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, podczas gdy w innych środowiskach, nawet o starszych tradycjach muzycznych, w znacznym stopniu, a nawet prawie wyłącznie działalność na tym polu wykazywały szkoły muzyczne, subsydiowane Towarzystwa Muzyczne, lub chóry finansowo o takie instytucje oparte. Oparcie takie właśnie dla tej pracy było nieocenioną pomocą, gdyż większe szkoły muzyczne z reguły dysponowały dobrymi dyrygentami, solistami, oraz orkiestrami, podczas gdy chóry nasze o wszystko same musiały się starać i odpowiednio do tego ponosić musiały też większe ryzyko.

Orkiestry istniejące na Śląsku na ogół nie posiadały zrozumienia dla potrzeby popularyzacji muzyki oratoryjnej i zawsze na pierwszym miejscu stawiały kwestię finansową, jako rzecz najważniejszą. Wyjątkowo życzliwie odnosiły się do współpracy z chórami orkiestry wojskowe, zwłaszcza orkiestra pułku katowickiego, pod kierunkiem kpt. K. Kanasia, ale wiadomo, że orkiestry wojskowe, wyspecjalizowane i organizowane głównie jako zespoły dęte, nie dysponowały większymi kompletami instrumentów smyczkowych, a poza tym i względy służbowe nie zawsze sprzyjały takiej ubocznej działalności.

Poza Katowicami jedynie orkiestry amatorskie, istniejące przy Towarzystwach Muzycznych w Bielsku i w Rybniku, życzliwie i mniej lub więcej bezinteresownie współpracowały przy wykonaniu większych dzieł chóralnych, biorąc przykład ze śpiewaków, oddających się tej pracy z wielkim zapałem.

Nie wiele też do rozwoju muzyki oratoryjnej przyczyniła się wielka — ale jeszcze młoda — orkiestra symfoniczna przy Towarzystwie Muzycznym w Katowicach, aczkolwiek instytucja ta była utrzymywana z funduszy publicznych. Dawano od czasu do czasu koncerty symfoniczne, bez względu na małe na ogół zainteresowanie publiczności, ale gdy chodziło o wykonanie jakiegoś większego dzieła oratoryjnego, w tej chwili główną rolę zaczynały odgrywać względy materialne. Za to niektórzy członkowie tej orkiestry chę-

nie na własną rękę stawiali się do dyspozycji, gdy chodziło o wzmożenie lub skompletowanie innych orkiestr, umożliwiając tym samym zestawienie odpowiednio silnych i dobrych zespołów orkiestralnych.

Nad tymi sprawami dzisiaj także warto by jeszcze dyskutować, gdyż przed wojną względy takie ważyły dużo i często umożliwiały, a niekiedy uniemożliwiały wykonanie niejednego wartościowego, większego dzieła chóralnego.

Dalszą trudnością, której nie należy niedoceniać, była niemożność otrzymania materiału nutowego, oraz konieczność tłumaczenia tekstów dzieł obcych, podczas gdy istniejące w innych ośrodkach muzycznych Polski biblioteki muzyczne ogromnie ułatwiały zapoznanie się z odnośną literaturą i korzystania z niej.

Ułatwieniem na Śląsku był natomiast zapał, z jakim śpiewacy zabierali się do pracy nad przygotowaniem większych dzieł. Zwłaszcza muzyka moniuszkowska przemawiała do nich najsilniej i rozbudzała tak wielkie zainteresowanie, iż według relacji otrzymywanych przez Zarząd Główny Związku, udział w próbach rósł z lekcji na lekcję. Przemawia dalej na korzyść Śląska, iż we wspomnianej pracy brał udział cały szereg chórów, podczas gdy w innych środowiskach muzycznych muzykę oratoryjną pielęgnowały tylko pojedyncze zespoły. Większe dzieła chóralne wykonywano u nas nie tylko w stolicy województwa, ale również i w innych, mniejszych miastach, a nawet w większych osadach fabrycznych. Szczególnie ten ostatni fakt napędza nas słuszną dumą, gdyż jeszcze na 10 lat przed wojną sądzono i pisano, że uzyskanie podobnych rezultatów jest możliwe tylko w Niemczech, lub Szwajcarii.

Pierwszą, nieśmiałą próbę zainteresowania społeczeństwa śląskiego poważną muzyką chóralną podjęło Tow. Śpiewacze „Ogniwo” w Katowicach, wykonywując na koncercie w Teatrze Polskim w grudniu 1923 roku pod batutą J. Niesłonego kilka ustępów z „Sonetów Krymskich” Stan. Moniuszki.

W r. 1924 Chór Kościelny przy parafii św. Jadwigi w Chorzowie wykonał wraz z miejscowym chórem gimnazjalnym pod batutą organisty Klemtego oratorium ks. R. Gajdy pt. „Św. Jan Chrzciciel”. Dzieło to powtórzono w Katowicach z okazji konsekracji J. E. ks. dra Hlonda w dniu 3. 1. 1925.

Pośród chórów męskich ambicje artystyczne wykazał najpierw chór męski „Rota” w Chorzowie, wykonywując na koncercie, urządzonym w grudniu 1925 r. „Testament Bolesława Chrobrego” F. Nowowiejskiego. Dyrygował wówczas sam kompozytor. Niestety „Rota” nie poszła dalej po raz obranej drodze, tłumacząc to częściowo tylko słusznym brakiem odpowiedniej literatury chóralnej na chóry męskie.

W r. 1927 Chór Kościelny przy parafii św. Barbary w Chorzowie wykonał pod batutą Stan. Bienioska oratorium J. Haydna „Stworzenie świata”; wielki ten wysiłek był jednak czynem, którego nie powtórzono.

Na dalszą metę zakrojoną działalność na polu muzyki oratoryjnej podjął w r. 1927 St. M. Stoński, po objęciu stanowiska dyrygenta

Tow. Śpiewaczego „Ogniwo”. Realizował swój cel stopniowo i na początku wykonał w ramach koncertu symfonicznego, urządnego ku uczczeniu stulecia śmierci Beethovena, kantatę tego kompozytora „Cisza morska i szczęśliwa żegluga” i jego „Fantazję chórową”. Stoński zapowiedział wówczas, iż poczuwa się do obowiązku stopniowego zapoznawania społeczeństwa z najprzedszytymi utworami wielkiej literatury chóralnej i przyrzeczenia swego dotrzymał. W r. 1928 „Ogniwo” wykonało w ramach koncertu symfonicznego „Leci liście z drzewa” Fr. Chopina w opracowaniu na chór mieszany i orkiestrę przez Stońskiego, oraz „Testament Bolesława Chrobrego” F. Nowowiejskiego w układzie na chór mieszany.

W następnym roku „Ogniwo” wykonało w całości „Sonety Krymskie” Moniuszki, powtarzając przy tej okazji kantatę „Cisza morska” oraz „Fantazję chórową” Beethovena.

Rok 1930 przeszedł na Śląsku pod znakiem Moniuszki. W ramach Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich, zorganizowanych z okazji odsłonięcia pomnika Moniuszki, chór liczący 300 śpiewaków wykonał pod dyрекcją St. Stońskiego na koncercie inauguracyjnym w dniu 7 czerwca „Trzecią Litanię Ostrobramską”, oraz „Sonety Krymskie” Stan. Moniuszki, zaś zbiorowy chór męski w sile 350 śpiewaków „Elegię”, oraz „Balladę o Florianie Szarym” tegoż autora*). W dniu 9 czerwca wielki chór zbiorowy w sile 750 śpiewaków odśpiewał kantatę „Milda”, którą następnie w listopadzie tegoż roku wykonał własnymi siłami chór mieszany im. Wyspiańskiego w Szopienicach.

Uroczystości Moniuszkowskie wzmogły zainteresowanie dla poważnej muzyki chóralnej, tak, że już w następnym roku przyłączyły się do tej pracy dalsze chóry. „Ogniwo” wykonało w Katowicach i w Chorzowie wielkie oratorium J. Haendla „Judas Machabeusz”, Chór Towarzystwa Teatru Polskiego w Bielsku odśpiewał pod batutą J. Gabzdyla kantatę „Milda”, Towarzystwo Śpiewacze „Wanda” w Małej Dąbrowce zapoznało nas z „Pierwszą Litanią Ostrobramską” Moniuszki, a Polskie Towarzystwo Śpiewackie w Cieszynie, oraz Tow. Śpiewacze „Słowiczek” w Nowej Wsi odśpiewały w ramach swych koncertów wyjątki z „Sonetów Krymskich”, wreszcie chór męski „Echo” w Mysłowicach wykonał pod dyрекcją W. Grzeszczuka mało znaną kantatę Bol. Dembińskiego pt. „Pieśń o ziemi naszej” na solą, chór męski i orkiestrę.

W r. 1932 „Ogniwo” powtórzyło z dużym powodzeniem artystycznym oratorium Haendla „Judas Machabeusz” w Filharmonii Warszawskiej, zaś chór Towarzystwa Teatru Polskiego w Bielsku wystawił w wykonaniu scenicznym misterium M. Świerzyńskiego pt. „Boże Narodzenie”.

W następnym roku „Ogniwo” powtórzyło w Katowicach „Judas Machabeusza” po raz czwarty, Towarzystwo Śpiewacze „Seraf” w Rybniku wykonało pod kierunkiem T. Kuny po raz pierwszy na Śląsku „Widma” St. Moniuszki, a Towarzystwo Śpiewacze „Słowiczek” w Nowej Wsi, pod batutą J. Kandziory, oratorium „Quo Va-

*) W programie były jeszcze „Czaty” i „Trzech Budrysów” na głos solowy i orkiestrę.

dis" F. Nowowiejskiego. Prócz tego "chór mieszany im. Chopina w Orzegowie wykonał „Pierwszą Litanię Ostrobramską”, a Towarzystwo Śpiewacze „Harmonia” w Mikołowie „Drugą Litanię Ostrobramską” Moniuszki.

Rok 1934 dalej wzbogacił dotychczasowy dorobek, gdyż usłyszeliśmy następujące dzieła: W wykonaniu „Ogniwa” „Stabat Mater” Karola Szymanowskiego, wykonane w obecności kompozytora, który z uznaniem podkreślał wysoki poziom artystyczny tego koncertu, w wykonaniu Tow. Śpiewaczego „Słowiczek” w Nowej Wsi pod batutą J. Kandziory „Stabat Mater” i „Te Deum” A. Dworzaka, w wykonaniu Towarzystwa Śpiewaczego „Słowiczek” z Rudy Śląskiej pod kierunkiem T. Hofmana scenę biblijną H. Opieńskiego pt. „Syn marnotrawny”, oraz w wykonaniu Tow. Śpiewaczego im. Moniuszki w Świętochłowicach pod batutą St. Bienioska „Pierwszą Litanię Ostrobramską” Moniuszki.

W r. 1935 lista wykonanych dzieł zwiększyła się o nowe pozycje. „Stabat Mater” Karola Szymanowskiego odśpiewane zostało w Wielkim Tygodniu przez Tow. Śpiewacze „Ogniwo” przed mikrofonem Polskiego Radia, ponadto ten sam chór wykonał dwukrotnie potężne „Requiem” H. Berlioza. Towarzystwo Śpiewacze „Dzwon” z Rudy Śląskiej wykonało pod kierunkiem Fr. Janickiego oratorium Haendla „Samson”, chór mieszany „Kasyno” w Siemianowicach pod dyr. P. Dziemby oratorium X. R. Gajdy „Św. Jan Chrzyciel”, chór mieszany im. Wyspiańskiego w Szopienicach pod batutą Zygm. Janickiego scenę biblijną H. Opieńskiego „Syn marnotrawny”.

Rok 1936 stał pod znakiem Ogólnośląskiego Zjazdu Śpiewaków. Prace przygotowawcze do tej wielkiej imprezy nie sprzyjały podejmowaniu innych zadań, mimo to mogliśmy z zadowoleniem zanotować dalszy rozwój akcji oratoryjnej. W ramach wymienionego Zjazdu Tow. Śpiewacze „Ogniwo” wykonało II część oratorium M. Sołtysa „Śluby Jana Kazimierza”, „Jasna Góra”, chór mieszany „Słowiczek” z Rudy Śląskiej pod batutą T. Hofmana zapoznał nas z nowym oratorium St. Kazury pt. „Lot”, które nieco później powtórzono w Katowicach w ramach audycji radiowej, Tow. Śpiewacze „Harmonia” w Nowym Bytomiu wykonało z okazji obchodu swej rocznicy pod kierunkiem J. Rzeźniczka kantatę „Milda” St. Moniuszki i „Testament Bolesława Chrobrego” F. Nowowiejskiego, Tow. Śpiewacze „Harmonia” w Mysłowicach odśpiewało pod batutą A. Bonczka trzykrotnie „Stworzenie świata” J. Haydna, wreszcie połączone chóry Związku Ewang. Młodzieży w Cieszynie wystąpiły pod kierunkiem Stan. Macury z kantatą X. Eug. Gruberskiego pt. „Kościuszko”.

W następnym roku połączone chóry im. Moniuszki i huty „Florian” w Świętochłowicach wykonały pod kierunkiem J. Kandziory „Stabat Mater” A. Dworzaka, a chór mieszany „Dzwon” w Rudzie Śląskiej pod batutą Fr. Janickiego odśpiewał wielkie oratorium F. Mendelssohna „Święty Paweł”. Po długoletniej przerwie dał też o sobie znać chór męski „Rota” w Chorzowie, wykonywując na koncercie kompozytorskim F. Nowowiejskiego „Tryptyk śląski”, na sola, chór męski i orkiestrę.

(Dokończenie nastąpi)

Konferencja Muzyczna w Szklarskiej Porębie

Na odbytej w dniach od 18 do 25 sierpnia br. Konferencji Muzycznej w Szklarskiej Porębie, zwołanej przez Centralny Instytut Kultury, wysunięto szereg postulatów i wniosków, oraz powzięto szereg uchwał, które to, jako niezmiernie interesujące wszystkich pracowników na polu kulturalnym, a więc i śpiewactwo zorganizowane w Związku Śl. Kół Śpiewaczych, podajemy bez zmian. (Red.)

1. Przemiany gospodarcze, których wynikiem jest i będzie w coraz większej mierze demokratyzacja naszego życia społecznego, stawiają zagadnienie upowszechnienia wartości kulturalnych w ogóle, a muzycznych w szczególności, na zupełnie nowej płaszczyźnie.

Awans społeczny warstw: robotniczej i chłopskiej, dotąd pozbawionych korzystania w całej pełni z dorobku kulturalnego, stwarza konieczność rozszerzenia kręgów współtwórców kultury o te właśnie warstwy. Muzyka jako jeden z najdostępniejszych i najbardziej powszechnych środków społecznego przeżycia artystycznego winna odegrać w tym dziele jedną z najpierwszych ról.

2. Konferencja Muzyczna, zorganizowana przez Centralny Instytut kultury stwierdza, że dotychczas zaniedbana akcja upowszechnienia muzyki winna stać się jednym z naczelnych zadań odpowiednich instytucji państwowych i społecznych.

3. Przez upowszechnianie rozumieć należy:

- a) rozwijanie wrodzonych zdolności muzycznych społeczeństwa,
- b) rozszerzanie i pogłębianie zainteresowań muzycznych,
- c) udoskonalanie i rozwijanie umiejętności muzycznych,
- d) udostępnianie i uprzystępnianie wartościowych dzieł muzycznych oraz
- e) powiązanie ruchu muzycznego ze współczesnym życiem społecznym.

4. Upowszechnianie muzyki winno objąć następujące zakresy:

- a) wychowanie muzyczne we wszystkich szkołach państwowych, ogólnokształcących i zawodowych,
- b) ochotniczy ruch muzyczny młodzieży i dorosłych,
- c) udostępnienie dobrej muzyki w dobrym wykonaniu jak najszerszym warstwom społeczeństwa.

5. Konferencja ustala następujące cechy amatorskiego (ochotniczego) ruchu muzycznego:

- a) uczestnicy tego ruchu uprawiają działalność muzyczną wyłącznie w celu zaspokojenia swoich zamiłowań artystycznych,
- b) amatorski (ochotniczy) ruch muzyczny rezygnuje z jakichkolwiek korzyści materialnych dla swoich uczestników,
- c) amatorski (ochotniczy) ruch muzyczny jest wyrazem treści i dążeń kulturalnych swego środowiska,
- d) amatorski (ochotniczy) ruch muzyczny zwalcza objawy ujemnego i tandetnego dyletantyzmu przy uprawianiu sztuki i dąży do stałego udoskonalania poziomu artystycznego,
- e) poszczególne ośrodki ochotniczego ruchu muzycznego dążą do wymiany swoich osiągnięć z innymi ośrodkami tego typu,

- i) amatorski (ochotniczy) ruch muzyczny współpracuje z innymi dziedzinami amatorstwa artystycznego,
- g) praca zbiorowa ochotniczych zespołów muzycznych jest jednym z podstawowych czynników wychowania społecznego,
- h) zespoły ochotnicze korzystają z usług i pomocy czynnika zawodowego jedynie na stanowiskach kierowniczych i instruktorskich.

6. Konferencja wysuwa propozycję w stosunku do Departamentu Muzyki i Centralnego Instytutu Kultury, by wypracowały plan współpracy obu tych czynników w zakresie upowszechniania muzyki.

7. Konferencja zwraca się do Ministerstwa Oświaty z apelem o ułatwienie nauczycielstwu prowadzenia prac społecznych w zakresie upowszechniania muzyki w ramach ich godzin etatowych.

8. Konferencja zwraca się do Związku Zawodowego Muzyków o zaoferowanie się tymi praktykującymi muzykami, którzy zarobkują muzykowaniem a nie posiadają kwalifikacji przewidzianych statutem.

9. Konferencja zwraca się do Prezydium Rady Ministrów o rozpatrzenie projektu Centralnego Instytutu Kultury w sprawie polityki finansowej w związku z zagadnieniem upowszechnienia kultury, a w szczególności kultury muzycznej.

10. Konferencja zwraca się do Centralnego Instytutu Kultury i Departamentu Muzyki o opracowanie projektu racjonalnego i sprawiedliwego zużytkowania funduszy przeznaczonych na cele upowszechnienia kultury, a w szczególności kultury muzycznej, które niejednokrotnie są zużywane w sposób nieplanowy i niecelowy przez organizacje społeczne i zawodowe. Przy rozdziale kredytów na cele upowszechnienia winny być zaspokojone potrzeby tak miasta, jak i wsi, która jak dotąd była w dużym stopniu upośledzona, z równoczesnym uwzględnieniem sprawiedliwego rozdziału pomiędzy wszystkie organizacje oświatowo kulturalne, społeczne, zawodowe i młodzieżowe, zajmujące się sprawą upowszechniania kultury muzycznej.

11. Z uwagi na wielkie zasługi muzyczne i społeczne Związków Śpiewaczych Konferencja zwraca się do Centralnego Instytutu Kultury z apelem o nawiązanie ściślejszej współpracy ze Związkami Śpiewaczymi, oraz moralne i materialne ich poparcie.

12. Konferencja zwraca się również do Centralnego Instytutu Kultury, by rozciągnął opiekę i dawał pomoc w pracy istotnie amatorskich (ochotniczych) zespołów instrumentalnych, przede wszystkim kapeli ludowych.

13. Konferencja stwierdza w sprawie najbardziej przydatnych instrumentów dla muzycznego ruchu amatorskiego (ochotniczego), że:

- a) instrumentem, w którym najlepiej może się wypowiedzieć polski temperament muzyczny, są skrzypce. Jest wskazane, aby skrzypce stanowiły podstawę, początek zespołów amatorskich (ochotniczych),
- b) mandolina i gitara winny być wyzyskane w zespołach instrumentalnych, gdy technicznie predestynują praktyczność użycia tych instrumentów,
- c) ze względu na wielkie rozpowszechnienie akordeonu należy zająć się szkoleniem grających na tym instrumencie, szczególnie zwracając uwagę na technikę lewej ręki i harmonizację melodii,

d) podstawowym typem zespołu instrumentalnego winien być zespół kapeli ludowej, a więc: skrzypce, klarnet, drugie skrzypce i bas, z ewentualnym uzupełnieniem przez trzecie skrzypce, trąbkę, flet i bęben,

e) koncepcja tego zespołu nie powinna jednak hamować dalszego rozwoju instrumentalnego, z wyzyskaniem wszelkich innych instrumentów narzucających się przez okoliczność i praktykę w danej chwili.

14. Konferencja zwraca się do Ministerstwa Kultury i Sztuki i Centralnego Instytutu Kultury o przyspieszenie akcji naukowego zbierania folkloru muzycznego, który w związku z akcją upowszechniania muzyki zanika.

15. Konferencja zwraca się z apelem do Centralnego Instytutu Kultury o zwołanie specjalnej konferencji dla ustalenia, uzgodnienia i ujednolajnienia planu akcji zbierania polskiego folkloru.

16. Konferencja zwraca się do Centralnego Instytutu Kultury o zajęcie się zagadnieniem rozpowszechniania ludowych zespołów instrumentalnych, jak np. dudy, kozyły na terenie organizacji młodzieżowych, ze szczególnym uwzględnieniem Wielkopolski i Ziemi Odzyskanych.

17. Konferencja zwraca się do Ministerstwa Kultury i Sztuki o wydanie okólnika podległym instytucjom w sprawie uwzględnienia w programach wszelkich uroczystości, a przede wszystkim w ośrodkach wiejskich istniejących zespołów regionalnych.

18. Konferencja zwraca się z apelem do Centralnego Instytutu Kultury, aby w porozumieniu z Ministerstwem Oświaty i Departamentu Muzyki podjął jak najenergiczniejszą akcję celem nawiązania kontaktu z organizacjami społecznymi, młodzieżowymi i zawodowymi, jak również z uwagi na punkt widzenia fachowy ze Związkiem Muzyków i Związkiem Kompozytorów.

19. Konferencja zwraca się do Centralnego Instytutu Kultury o jak najszybsze nawiązanie kontaktu z organizacjami spółdzielczymi na odcinku prac kulturalno-artystycznych, prowadzonych przez te organizacje.

20. Biorąc pod uwagę rozwijający się ruch upowszechniania muzyki, konferencja zwraca się do władz kościelnych z apelem o położenie większego nacisku na wychowanie muzyczne w seminariach duchownych.

21. Z uwagi na doniosłą rolę, jaką mogliby spełnić kwalifikowani organiści w upowszechnianiu muzyki, konferencja zwraca się do władz kościelnych z apelem o obsadzanie stanowisk organistów fachowcami.

22. Konferencja zwraca się do Ministerstwa Oświaty o wydanie zarządzenia w sprawie przestrzegania okólnika, zabraniającego udziału zespołów artystycznych młodzieży szkolnej w imprezach publicznych bez zezwolenia władz szkolnych.

23. Konferencja zwraca się do Centralnego Instytutu Kultury o spowodowanie konferencji między Dyrekcją Polskiego Radia a Centralnym Instytutem Kultury celem przedyskutowania wszystkich zagadnień związanych z akcją radia na odcinku upowszechniania muzyki.

24. Konferencja zwraca uwagę na konieczność otoczenia opieką terenowych pracowników ruchu kulturalno-artystycznego, szczególnie zaś muzycznego, przez władze Kultury i Sztuki oraz Oświaty..

25. Konferencja zwraca się do Ministerstwa Kultury i Sztuki o jak najszybsze unormowanie zagadnienia sal koncertowych i uporządkowanie gospodarki tymi salami.

26. Konferencja zwraca się do Zjednoczonych Zakładów Przemysłu Muzycznego o podjęcie energicznej akcji fabrykacji, względnie importu instrumentów dętych, smyczkowych i szarpanych, jak również sprzętu muzycznego pomocniczego.

27. Z uwagi na doniosłość płyty gramofonowej jako środka udostępnienia muzyki na wielu terenach, zarówno w dziedzinie upowszechniania jak i szkolenia, konferencja zwraca się do Ministerstwa Kultury i Sztuki o jak najszybsze powołanie do życia wytwórni płyt gramofonowych przede wszystkim w zakresie nagrań muzyki polskiej, a także dla celów pedagogicznych i innych.

28. Z uwagi na wielką doniosłość zjazdów ochotniczych i zespołów artystycznych, ogólnopolskich i okręgowych festivali, świąt pieśni, konkursów itd., konferencja zwraca się do Ministerstwa Komunikacji o przyznanie zniżek kolejowych uczestnikom tychże w maksymalnych wymiarach.

29. Konferencja na podstawie opinii terenu stwierdza, że prasa codzienna i periodyczna bardzo mało miejsca poświęca zagadnieniom upowszechniania kultury, a w szczególności kultury muzycznej; konferencja apeluje do właściwych czynników o podjęcie jak najenergiczniejszej akcji celem zawarowania na łamach prasy miejsca na propagowanie powyższych zagadnień. Równocześnie należy rozwinąć działalność prasową Centralnego Instytutu Kultury.
(Dokończenie nastąpi).

NASZE ZJAZDY

XV zjazd chórów okręgu chorzowskiego odbył się dnia 12 października w Chorzowie przy udziale 9 zespołów. Z wyjątkiem jednego, nie wykazującego żywotności, zakładowego chóru męskiego, stanęły do tego dorocznego apelu wszystkie zespoły, a widoczne u śpiewaków zainteresowanie przyczyniło się w dużym stopniu do ożywienia tak porannej, jak i popołudniowej części zjazdu.

Nabożeństwo na intencję zjazdu odbyło się w kościele św. Barbary, gdzie połączone chóry męskie huty „Batory” oraz „Echa” przy Państwowej Fabryce Zw. Azotowych wykonały pod kierunkiem H. Króla mszę łacińską W. Lachmana.

Uroczyste otwarcie zjazdu odbyło się o godzinie 11 na placu przy ulicy Wolności. Po przemówieniach prezesa okręgu T. Rudnickiego i przedstawicieli miejscowych władz, oraz wiceprezesa Związku Śl. Kół Śpiewaczych P. Dziemby, wystąpiły chóry zbiorowe pod batutą H. Króla, po czym koncertowała orkiestra. Piękny przebieg tej części zjazdu był dobrą propagandą naszej pracy.

Zawody chórów odbyły się po południu w sali, na Górze Wyzwolenia. Większość chórów wykazała postępy w porównaniu z rokiem ubiegłym, jedne pod względem liczebnym, inne na polu wykonawczym. Największą ilość punktów zdobył chór mieszany huty „Kościszko” — 32, „Słowiczek”, Chorzów-Batory — 27½, „Harmonia”, Chorzów — 27, „Lutnia”, Chorzów — 25½, im. Moniuszki, Chorzów — 19½, „Gwiazda”, Chorzów III — 18, im. Chopina, kop. Wyzwolenie — 16. Chóry męskie: huty „Batory” — 20½, „Echo” przy P. F. Z. A. — 19½. Funkcje sędziów pełnili: Z. Keller, Fr. Ryling i K. Stryja.

Etka.

KRONIKA MUZYCZNA

Komisja Artystyczna dla Spraw Muzycznych przy Wojew. Radzie Kultury w Katowicach, o której postanowieniu donosiliśmy w poprzednim numerze „Śpiewaka“, odbyła swoje posiedzenie konstytucyjne. Przewodniczącym wybrano dyr. Powszechną Szkołę Muzyczną w Katowicach H. Lewandowską, zastępcą przewodniczącą — dyr. Filharmonii W. Krzemieńskiego, sekretarzem — kierownika Oddziału Muzycznego Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki Z. Kellera. Na członków Zarządu powołano: W. Chmielowską, St. Tyńcową, plk. Wł. Stahla, mgr J. Ligęzę, B. Woytowicza, J. Rudzińskiego, G. Fitelberga, St. Belinę-Skupiewskiego, J. Niwińskiego i J. Zurawlewą.

Filharmonia czeska w ramach swej podróży koncertowej po Polsce dała w dniu 22. X. swój pierwszy koncert w Katowicach, który był dla Śląska wielkim wydarzeniem artystycznym. Zespołem czeskim, liczącym około 100 muzyków, dyrygował niezwykłej miary dyrygent Rafael Kubelik, syn sławnego przed laty skrzypka J. Kubelika. Orkiestrę i jej dyrygenta przyjmowano w Katowicach owacyjnie.

Zofia Rabcewiczowa, jedna z najwybitniejszych pianistek polskich, zmarła w 77 roku życia w Milanówku pod Warszawą dnia 3 września bieżącego roku.

Mieczysław Mierzejewski objął stanowisko pierwszego dyrygenta Filharmonii Warszawskiej. Przy Filharmonii powstał 300-osobowy chór mieszany, który już przystąpił do opracowania „Sonetów Krymskich“ Moniuszki. Wymienione dzieło ma być wykonane na jednym z koncertów Filharmonii, ku uczczeniu 75-lecia zgonu autora „Halki“.

Józef Swatoń, prezes Zarządu Głównego Zw. Zaw. Muzyków R. P. i dotychczasowy wizytator Departamentu Muzyki w Min. Kultury i Sztuki, objął stanowisko wizytatora szkół i spraw wychowania muzycznego w Ministerstwie Oświaty.

Międzynarodowy Konkurs Muzyczny w Genewie odbył się w czasie od 22. IX. do 5. X. br. Udział w nim wzięło około 400 młodych muzyków, reprezentujących 30 krajów. W krajowych zawodach eliminacyjnych w Warszawie do udziału w tym konkursie zakwalifikowano 7 osób, z tego do Genewy wyjechały tylko 3 osoby. Szczupła ekipa polska zdobyła jednak duży sukces artystyczny, gdyż w eliminacjach śpiewaczy panów II nagrodę (I nie przyznano wcale) uzyskał artysta Opery Śląskiej, baryton, Jerzy Adamczewski. W eliminacjach pań otrzymała medal artystka Opery Krakowskiej, Joanna Krysińska (sopran dramatyczny), zaś dyplom honorowy przyznano artystce estradowej Cecylii Izgrim-Wróblewskiej (kontralt).

Na konkurs muzyczny im. K. Szymanowskiego, o którym pisaliśmy w Nr 3 Śpiewaka, termin nadsyłania utworów został przez Komitet uczczenia pamięci K. Szymanowskiego przesunięty z dnia 1. 10. na 15. 12. br. Do jury zostali powołani: G. Fitelberg, M. Mierzejewski, St. Łobaczewska, S. Golachowski i T. Ochlewski.

Pieśni śląskie F. Nowowiejskiego w Słowacji. W niedzielę dnia 12 października odbyła się w Radio Bratysława audycja pt. „Pieśni śląskie F. Nowowiejskiego“ (na śpiew solo z tow. fort.) Przepiękna pieśń ludowa śląska w stylizacji kompozytora tej miary co Nowowiejski płynęła na falach: Bratysławy, Tatry, Košyc i Banskiej Bystricy. Audycja została wykonana w języku słowackim, przyczyniając się do rozpowszechniania muzyki polskiej.

„Kwartalnik Muzyczny“ ma być wznowiony staraniem Departamentu Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki. Wymienione czasopismo ukazywało się w latach od 1928 do 1934, po czym przekształcone zostało na „Rocznik Muzyczny“.

KRONIKA CHÓRALNA

Katowice. W pierwszej połowie listopada bawił w Polsce „Państwowy Chór Pieśni Rosyjskiej“ z Moskwy pod dyrekcją prof. Aleksandra Swiesznikowa, dając w większych miastach koncerty i odnosząc wszędzie wielkie sukcesy. 120-osobowy ten chór mieszany jest zespołem ściśle zawodowym i składa się z śpiewaków muzycznie przeszkolonych. Istnieje od roku 1943, dając co miesiąc 8 koncertów. Chór Swiesznikowa występował dotąd w Czechosłowacji, oraz w krajach skandynawskich. Posiada też w swoim gronie szereg śpiewaków, występujących w ramach koncertów chóru z dużym powodzeniem jako soliści.

Wykonanie pięknego i wartościowego programu na koncertach w Katowicach i w Chorzowie stało na najwyższym stopniu artyzmu. Szczególnie odśpiewane w drugiej części koncertów 2 utwory włoskich mistrzów z XVII wieku było przykładem tak doskonałego śpiewu zespołowego, że trudno sobie wyobrazić lepsze i piękniejsze wykonanie.

Katowice. Staraniem Wojew. Wydziału Kultury i Sztuki, a przy finansowym poparciu Centralnego Instytutu Kultury w Warszawie, rozpoczęła się w r. b. dwa kursy dla dyrygentów. Pierwszy, czteromiesięczny, w Sosnowcu przy Szkole Muzycznej pod kierunkiem L. Bursy, drugi, całoroczny, w Cieszynie przy Szkole Muzycznej pod kierunkiem J. Drozda.

Janów. Chór męski im. Moniuszki obchodził dnia 19. X. jubileusz 25-lecia pracy. Rano udano się w towarzystwie innych miejscowych organizacji społecznych do kościoła na nabożeństwo, podczas którego chór miejscowy przy współudziale chóru męskiego kopalni „Mysłowice“ wykonał pod batutą długoletniego dyrygenta W. Bywalca mszę łacińską W. Lachmana.

Po południu zorganizowano koncert chórów. Obok dwóch już wymienionych chórów, wystąpiły tu jeszcze chór mieszany Towarzystwa Śpie-

waczego „Harmonia“ z Mysłowic, oraz chór męski „Hejnał“ z Janowa Miejskiego. Z ramienia władz organizacyjnych przemawiał prezes okręgu myślowickiego M. Chudała.

Frekwencja miejscowej publiczności była z powodu niedostatecznej propagandy mała.

Łagiewniki. Towarzystwo Śpiewacze im. Moniuszki przy hucie „Zygmunt“ obchodziło dnia 19 października rocznicę 35-lecia działalności. Tak miejscowa huta, jak i kopalnia pracowały w tym dniu na skutek nagłego zarządzenia, co nawet niektórym członkom uniemożliwiło udział w obchodzie i ujemnie się odbiło na frekwencji publiczności, zwłaszcza w popołudniowej części uroczystości.

Tradycyjnym zwyczajem odbyło się przed południem nabożeństwo na intencję chóru, a po południu urządzono akademię połączoną z koncertem. Akademię zagał prezes Towarzystwa Hanusek, po czym w imieniu Zarządu Głównego Związku przemówił prezes, mgr J. Ligeza. Referat o powstaniu chóru i ważniejszych wydarzeniach z jego historii wygłosił sekretarz Hartman.

Koncert urozmaiciła orkiestra smyczkowa huty „Zygmunt“, a chór wykonał pod batutą J. Palucha szereg utworów — przeważnie moniuszkowskich — a cap. oraz z tow. orkiestry.

Zabrze. Chór męski im. A. Stadlera, założony i prowadzony przez prof. Rylinga, obchodził w dniu 21. IX. uroczystość poświęcenia własnego lokalu. O godz. 10 odbyła się Msza św., odprawiona przez kapelana chóru, ks. prof. M. Banacha z Opola. W czasie nabożeństwa chór odśpiewał mszę łacińską Hamma.

Na uroczystość poświęcenia przybyli m. i. prezydent m. Zabrze p. Dubiel, wiceprezydent J. Dziura, przedstawiciele śpiewactwa, przemysłu, organizacji społecznych i wielu sympatyków.

Chór odśpiewał na wstępie „Gau-de Mater“, po czym dokonał aktu

poświęcenia, a następnie przemówił ks. prof. Banach, podkreślając piękno pieśni, oraz jej znaczenie w życiu religijnym, składając równocześnie chórowi życzenia dalszej owocnej pracy. W dalszym ciągu przemawiali prezes chóru. Z. Reiter,

prezydent miasta Dubiel, wiceprezes Zw. Śl. Kół Śpiewaczych A. Klaka, oraz prezes okręgu zabrzańskiego J. Poloczek. Na zakończenie chór odśpiewał szereg pieśni okolicznościowych, po czym Zarząd podejmował gości lampką wina.

Z NOWYCH WYDAWNICTW

Nakładem księgarni J. Gieszczykiewicza w Krakowie, ul. św. Jana 3 ukazał się zbiór pieśni na jeden głos Józefa Powroźniaka, zatytułowany „Śpiewajmy wszyscy wraz“.

Śpiewnik zawiera 107 wartościowych pieśni, wśród nich liczne pieśni patriotyczne, żołnierskie, harcerskie, młodzieżowe, ludowe. Szczególnie obfity zbiór pieśni górskich i śląskich kwalifikuje ten śpiewnik na Śląsk Cieszyński, oraz na Górny i Dolny Śląsk. Dobór pieśni i tekstów pozwala na użycie śpiewnika zarówno w szkołach, jak i w świetlicach i związkach młodzieżowych.

Na ogół poprawne wersje, czysty, wyraźny druk, dobra korekta i wygodny format, nie pozostają z pewnością bez wpływu na szybkie rozpowszechnienie się śpiewnika. Ujemną stroną tego zbioru jest zbyt mała ilość strof tekstu, niekiedy też nie wolnego od błędów. Stron 126, cena 240 zł.

M. J. M.

Nowe wydawnictwa utworów F. Nowowiejskiego

W ostatnim czasie daje się zauważyć żywy ruch wydawniczy około twórczości kompozytorskiej Feliksa Nowowiejskiego (1877—1946).

I tak znana firma Gebethner i Wolff w Warszawie, wydała pierwszą, reprezentacyjną Antologię Pieśni na solo z fortepianem pt.: „Muzyka mojej duszy“ (12 obszernych pieśni, m. in. „Dumka o Polsce“), jak również szereg aryj gwiazdkowych i kolęd pod wspólnym tytułem „Kolędy koncertowe“. Zbiór ten zawiera m. in. tak popularne pieśni jak stara kolęda śląska „Narodził się w stajni Jezus ubogi“ (naśpiewana przed wojną na płycie przez tenora Witasza w Warszawie, następnie „Kołysankę Dzieciątka Jezusa“, „Ucichłeś Jezuleńku“, „Sen pasterza“ do słów pisarza śląskiego Gustawa Morcinka i inne.

Wydawnictwo E. Kuthana w Warszawie rzuciło na półki księgarskie „Najpiękniejsze pieśni ludowe“ w stylizacji kompozytorskiej Feliksa Nowowiejskiego. Są to trzy zeszyty na sopran z fortepianem, obejmujące Śląsk, Podhale, Warmię, Kaszuby, Wielkopolskę, Lubelskie i Kujawy. Śląsk podbeskidzki reprezentowany jest przez trzy oryginalne utwory „Hale nasze, hale“, „Gore dolineczka“ i „Sikoreczka świergoli“. Pieśń „Gore dolineczka“ jest fragmentem ze szkicowanej, lecz niestety niedokończonej opery śląskiej F. Nowowiejskiego „Ondraszek“ do słów G. Morcinka.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie wydrukowało monumentalny Psalm 136 „Ojczyzna“ na chór mieszany i organy, oraz na chór mieszany i orkiestrę dętą (100-ny, jubileuszowy numer Polskiego Wydawnictwa Muzycznego), oraz poemat na sopran solo i fortepian (lub orkiestrę symfoniczną) „Róże dla Safo“ w czterech częściach. Pierwsze wykonanie „Róż“ odbyło się w roku bieżącym w Filharmonii Katowickiej z orkiestrą symfoniczną pod batutą dyr. W. Krzemieńskiego — w interpretacji Ireny Wiśkidy.

Wydawnictwo M. Barwickiego w Poznaniu wydrukowało „Hymny patriotyczne“ na chór mieszany a cappella, wybór hymnów Nowowiejskiego od „Roty“, „Hymnu śląskiego“ („Hej bracia Ślązacy, do pracy!“) i „Hymnu do Bałtyku“ po nowość: „Hymn Wszechsłowiński“. W tej samej firmie ukazały się: Msze polskie „Bogurodzica“ i „Pasterska“ na chór mieszany.

Niebawem ukąże się na rynku wydawniczym dalsze kompozycje Feliksa Nowowiejskiego.

Ś. P. WŁADYSŁAW POWIADOWSKI

Dnia 31 października br. zmarł w Sosnowcu po dłuższej chorobie, a po prawie 50-letniej działalności na polu muzycznym, znany w Zagłębiu Dąbrowskim muzyk i nauczyciel śpiewu śp. Władysław Powiadowski. Urodzony w 1865 roku, po ukończeniu szkoły w Lublinie, uczęszczał do Konserwatorium Warszawskiego, które ukończył z bardzo dobrym wynikiem. a osiedliwszy się w r. 1913 w Sosnowcu, był współzałożycielem i kierownikiem chórów w tym mieście, oraz w Częstochowie. Wł. Powiadowski był autorem muzyki do kilku popularnych sztuk scenicznych, w tym również do wodewilu „Królowa Przedmieścia” Krumłowskiego, poza tym napisał szereg utworów chóralnych, świeckich i religijnych, a także orkiestrowych. W Sosnowcu był także czynny jako nauczyciel śpiewu w szkołach średnich, ciesząc się ogólnym poważaniem i szacunkiem. W ostatnich latach niedomagał na zdrowiu i tylko dzięki pomocy kilku znajomych, oraz miejscowego Towarzystwa Muzycznego nie popadł w biedę.

Posiadamy na składzie duży wybór KOŁĘD na chór męski i mieszany. Cennik wysyłamy na żądanie bezpłatnie.

Sekretariat Związku śl. Kół Śpiewaczych
Katowice, ul. Francuska 12.

OD ADMINISTRACJI

Od 1 listopada stosowane są przez pocztę nowe przepisy przy nadawaniu czasopism. Podanie urzędu pocztowego jest przy każdej przesyłce konieczne. Gdzie dotychczasowy nasz adres jest niedokładny, prosimy o sprostowanie, oraz zawiadomienie, do którego urzędu pocztowego dana miejscowość należy. Dla ułatwienia ekspedycji „Śpiewaka” prosimy o zastosowanie się do naszej prośby.

KTO POSIADA RĘKOPISY FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO?

1. „Tryptyk śląski” (na baryton solo, chór męski i fortepian lub orkiestrę).
2. „Motet o św. Barbarze — Patronce górników” na chór.
3. „Wojna pod Raciborzem” w nowym układzie koncertowym (nie w tym, jaki znajduje się w „Śpiewniku górnośląskim”).
4. „Pieśń do Matki Boskiej Piekarskiej” na chór mieszany z organami.

Rękopisy powyższe były wypożyczane wzgl. sprzedane na Śląsk przez kompozytora tuż przed r. 1939. Na skutek okupacji oryginały spłonęły w Poznaniu.

Posiadacz któregośkolwiek z rękopisów proszony jest o skomunikowanie się z rodziną kompozytora w celu wypożyczania tychże dla sporządzenia odpisu, dla ewentl. druku (ew. za wynagrodzeniem).

Laskawą przesyłkę uprasza się kierować pod adresem: Dr F. M. Nowowiejski, Poznań, Aleja Wielkopolska 11.

Wydawca: Związek Śląskich Kół Śpiewaczych

Redaguje Komitet — Redaktor: M. Józef Michałowski

Adres redakcji i administracji: Katowice, Francuska 12, tel. 339-36, wewn. 27

Drukiem Księgarni i Drukarni Katolickiej w Katowicach, ul. Warszawska 58
Tel. 313-30 i 337-58. R - 54040