

**KULTURA**

- 4 DANUTA GWIZDALANKA**  
Wpływ mediów na powstawanie, istnienie i odbiór muzyki oraz na sposób uczenia o niej
- 11 BOŻENNA SAULSKA**  
Operetka i musical jako alternatywne formy edukacji artystycznej młodzieży

**MATERIAŁY METODYCZNE**

- 16 DOROTA BUJNOWSKA**  
Stanisław Moniuszko  
– muzyczna wędrówka śladami kompozytora
- 29 AGNIESZKA WASEK**  
Przeboje Stanisława Moniuszki
- 37 MAREK DUDEK**  
Klasowy turniej wiedzy o Moniuszce

**NIE TYLKO W SZKOLE**

- 48 JAKUB NIEDOBOREK**  
Przewodnik gitarowego harcownika.  
Szyk bojowy prawej flanki,  
czyli trochę o pracy prawej ręki

**RECENZJE – KRONIKA**

- 54 WOJCIECH JANKOWSKI**  
Czy pedagogika muzyki istnieje?
- 59 BARBARA KAMIŃSKA**  
Dlaczego słuchamy tej, a nie innej muzyki?
- 62 MARTA PRZENIOSŁO**  
W odpowiedzi na recenzję książki
- 66 JANUSZ NOWOSAD**  
Olimpiada Artystyczna  
– sekcja muzyki w założeniach i w praktyce
- 71 ANNA KIERKOSZ, VIOLA ŁABANOW**  
Nauczyciele muzyki zostali porwani...
- 73 ŁUKASZ MIELKO, MARIUSZ KOWALSKI**  
X Międzynarodowe  
Forum Studenckie w Hadze

**SNM**

- 76 TOMASZ KORNELUK, JOANNA PIĄTEK**  
IV Ogólnopolska Konferencja Metodyczna  
Nauczycieli Muzyki. Podsumowanie

**DODATEK MUZYCZNY**

- 80** *Niech się panie...*
- 83** *Kum i kuma*
- 85** *Pieśń wieczorna*
- 87** *Postój, piękna gołąbeczko*
- 90** *Pieśń wojenna*

**POLECAMY**

**4–10** *Wpływ mediów na powstawanie, istnienie i odbiór muzyki oraz na sposób uczenia o niej* – Danuta Gwizdalanka opisuje rolę, jaką media odegrały w dotychczasowych dziejach muzyki i edukacji. Zastanawia się nad tym, na ile i w jakim zakresie media kształtują „przesłanie”, a na ile są wyłącznie nośnikami, przekaznikami i przedłużeniem ludzkiej pamięci oraz jak w sensowny sposób wykorzystywać współczesne media do umuzykalniania dzieci i młodzieży.



**16–47** Dział metodyczny w całości poświęcamy tym razem postaci Stanisława Moniuszki. Zamieszczamy w nim trzy scenariusze nagrodzone w ogólnopolskim konkursie na scenariusz zajęć dla ucznia *Moniuszko 2012*. Są to: cykl zabaw dydaktycznych dla 8–10-letnich dzieci, scenariusz zajęć szkolnych z muzyki dla klasy 5 szkoły podstawowej oraz klasowy turniej wiedzy o Moniuszce dla gimnazjum.



**76–79** W wolnym czasie wakacyjnym wszystkich uczestników IV Ogólnopolskiej Konferencji Metodycznej Nauczycieli Muzyki namawiamy do chwili wspomnień, a pozostałych czytelników do zapoznania się z relacją z imprezy zorganizowanej przez SNM. Zapraszamy również na nasze strony internetowe, gdzie dostępne są zdjęcia i filmy ze spotkania w Skożęcinie.



**WKRÓTCE**

W nowym roku szkolnym bogato i atrakcyjnie zapowiadają się działy metodyczne. W najbliższym numerze zakończymy prezentację scenariuszy zajęć dotyczących S. Moniuszki – przedstawimy m.in. pracę nagrodzoną główną nagrodą w ogólnopolskim konkursie. Mamy również dla Państwa przygotowane materiały dydaktyczne związane z osobą W. A. Mozarta oraz bardzo ciekawe propozycje zajęć muzycznych, opracowane przez holenderskich metodyków Ceesa van Loona oraz Gerarda van Ommerena.

# Wychowanie Muzyczne 3

dwumiesięcznik

maj-czerwiec LVI 200

2012

PL ISSN 2084-8935 INDEKS 381616 Cena 12,00 zł



Stowarzyszenie  
Nauczycieli  
Muzyki

20-718 Lublin, aleja Kraśnicka 2a  
tel. 601 395 404  
fax 81 533 51 72

#### **Rada redakcyjna:**

Andrzej Białkowski, Helena Danel-Bobrzyk,  
Ewa Hoffman-Lipska, Gabriela Klauza,  
Zofia Konaszkiewicz (przewodnicząca),  
Maria Manturzevska, Maria Przychodzińska,  
Barbara Smoleńska-Zielińska,  
Małgorzata Suświłło

#### **Redaktor naczelny:**

Mirosław Grusiewicz  
(mgrusiewicz@wychmuz.pl), tel. 503 644 267

#### **Redakcja:**

Zbigniew Ciechan (abcciechan@wp.pl),  
Rafał Ciesielski (rciesielski@lbk.pl),  
Romualda Ławrowska  
(roma.lawrowska@gmail.com),  
Anna G. Piotrowska  
(agpiotrowska@interia.pl),  
Wiesława A. Sacher (wasacher@onet.eu),  
Agnieszka Sołtysik  
(agnieszkasoltysik@wp.pl)

#### **Sekretariat redakcji:**

Halina Koszowska-Kot  
(redakcja@wychmuz.pl)

#### **Opracowanie redakcyjne i korekta:**

Ewa Jachimek

#### **Projekt okładki i ilustracje:**

Edyta Lisek

#### **Grafika nutowa:**

Sławomir Kula

#### **Skład i łamanie:**

Tomasz Gąska (tomek.gaska@gmail.com)

#### **Druk:**

Petit SK, Lublin, ul. Tokarska 13  
Nakład: 1000 egz.

Dofinansowano ze środków Ministerstwa  
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**N**a początku maja w Gdańsku odbyła się konferencja, która miała na celu m.in. zdiagnozowanie statusu i stanu pedagogiki muzycznej jako subdyscypliny nauk pedagogicznych w Polsce. Wielu praktykom problem może wydawać się mało istotny – na pierwszy „rzut oka” trudno dostrzec związki między rozwojem nauki a rozwojem praktyki nauczania muzyki. Mimo że nauki pedagogiczne w głównej mierze opisują to, co dzieje się w praktyce, i mimo iż nie da się wychowywać i kształcić bez refleksji nad własnym działaniem (w tym znaczeniu każdy nauczyciel jest już badaczem przedmiotu) – rozdźwięk między teorią a praktyką w praktyce pozostaje dość znaczny. Niechęć nauczycieli do nauk pedagogicznych w literaturze przedmiotu jest dość bogato udokumentowana, ale trzeba otwarcie przyznać, że ludzie nauki niekiedy wkładają trochę wysiłku – chociażby poprzez stosowanie hermetycznego języka albo nadmierną wiarę w „szkiełko i oko” – aby ten stan rzeczy utrzymać.

Pedagogika muzyczna (muzyki) jako nauka tworzy podstawy naszej świadomości zawodowej i powinna być platformą działań praktycznych. Dobrze by też było, żeby ta dziedzina w pełni się rozwijała. Warunków sprzyjających temu na pewno nie ma – nie bez powodu jest w Polsce tylko kilku/kilkunastu profesorów habilitowanych zajmujących się pedagogiką muzyczną; nie doczekaliśmy się podręcznika akademickiego, który powinien stanowić podstawę do dalszych dyskusji, nie posiadamy czasopisma specjalistycznego, w którym można by było prezentować wyniki badań, ale i zdobywać punkty do awansu zawodowego; brakuje wspólnych działań, dużych projektów badawczych, wsparcia instytucjonalnego; nie widać w młodszym pokoleniu liderów i autorytetów na miarę Marii Przychodzińskiej czy Zofii Konaszkiewicz.

Wbrew pozorom wcale nie chcę apelować o poprawę warunków do rozwoju pedagogiki muzycznej (choć na pewno jest to celowe i ważne). Raczej liczyłbym na młode pokolenie, na dzisiejszą młodzież, która powinna lepiej poradzić sobie w rzeczywistości XXI wieku. Duże możliwości, jakie stwarzają współczesne środki komunikacji, coraz większa dostępność literatury światowej pozwalają mimo wszystko optymistycznie patrzeć w przyszłość.

*Mirosław Grusiewicz*

Danuta Gwizdalanka

## Wpływ mediów na powstawanie, istnienie i odbiór muzyki oraz na sposób uczenia o niej

Media są dziś wszechobecne – informują, bawią, kształtują postawy. Ich wpływ odczuwalny jest w każdej dziedzinie życia, również w muzyce. Mogą być nośnikiem, sposobem popularyzacji, a także narzędziem muzycznych eksperymentów. Warto jednak zadać sobie pytanie o hierarchię: czy w mediach powinniśmy upatrywać przyszłość kultury, w tym także muzyki, czy też ich rola jest i pozostanie wobec sztuki służebna?

### Medium to przesłanie

W połowie lat 60. kanadyjski naukowiec Herbert Marshall McLuhan wystąpił z tezą: „The medium is the message”, czyli „Medium to przesłanie” (McLUHAN 1964; 1975; 2004). Dla literaturoznawców, historyków sztuki i muzykologów, skupionych na odkrywaniu i interpretowaniu treści dzieł tudzież intencji ich twórców, brzmiało to rewolucyjnie. McLuhan, dostrzegając zjawisko, które z pełną ostrością unaoczniała popkultura rozkwitająca dzięki radiu, filmowi, telewizji i płytom, zwrócił bowiem uwagę na to, że sposoby i środki komunikacji (pismo, druk, a w XX wieku media elektroniczne) zawsze kształtowały – i nadal kształtują – nasz sposób myślenia, co z kolei wywiera poważny wpływ na funkcjonowanie społeczeństwa. W dobie „fejsika” i sporów wokół ACTA zjawiska tego nie trzeba już chyba objaśniać.

Każde *bon mot*, nawet sformułowane przez specjalistę, stanowi jednak pewien skrót myślowy i nie inaczej jest w tym przypadku. Media kształtują bowiem przesłanie, czasem nawet w bardzo poważnym stopniu, ale nie są z nim tożsame. Mimo wszystko bowiem – podkreślmy ów fakt – pozostają one „zaledwie” nośnikami, przekaźnikami

i przedłużeniem ludzkiej pamięci. Same z siebie niczego jednak nie przeniosą ani nie przekażą. Warto o tym pamiętać, zwłaszcza wtedy, gdy po raz kolejny słyszymy zapewnienia, iż przyszłość kultury i edukacji leży w nowoczesnych mediach, a nauczyciele stopniowo stają się reliktem przeszłości.

Zanim pokrótce opiszę rolę, jaką media odegrały w dotychczasowych dziejach muzyki, przypomnę odpowiedzi na pytanie podstawowe: *Dlaczego słuchamy muzyki?* Ogrom argumentów przytaczanych w antologiach cytujących teksty od czasów Platona i Arystotelesa, a dziś uwiecznianych przez blogerów w Internecie, sprowadzić można do trzech uzasadnień.

### Po pierwsze: *bo muzyka porusza serce oraz ciało.*

Najczęściej taki właśnie jest punkt wyjścia muzyka i cel słuchacza. Potrzebujemy muzyki, bo porusza nas emocjonalnie, a także fizycznie. Rola mediów, acz eksploatowanych w tym celu, zwłaszcza dzisiaj, w przeogromnym stopniu, jest jednak w tej sytuacji służebna. Media przedłużają pamięć, przekazują i upowszechniają utwory muzyczne – od piosenek po opery, ale na tym kończy się ich udział.

**Po drugie: muzyka słuchana jest (a zwłaszcza tworzona) z ciekawości.**

Muzyków (szczególnie tych bardziej utalentowanych), podobnie jak niektórych słuchaczy (tych najbardziej otwartych i wymagających) ciekawią „gry”, jakie można prowadzić z użyciem dźwięku i form dźwiękowych i tej właśnie motywacji zawdzięczamy bezprecedensową różnorodność europejskiej muzyki artystycznej. Różnorodność brzmień i form to rezultat współdziałania ludzkiej ciekawości wspartej możliwościami oferowanymi przez media. Bo od nut poczynając, a na komputerze kończąc, rola mediów w tworzeniu „pola do gry” dźwiękami jest nie do przecenienia.

**Po trzecie: zajmujemy się muzyką, bo przyjsujemy jej wyjątkowe znaczenie.**

Motywacja ta może wydawać się marginalna, lecz bez niej muzyka nie awansowałaby z podrzędnej roli akompaniamentu do tańca lub tła rozmaitych sytuacji mających urzekać i emocjonalnie pobudzać widzów; od ceremonii dworskich po reklamy, do roli Sztuki mającej trwałe miejsce w kulturze. Ewolucję takiej postawy w czasach nowożytnych (abstrahując od średniowiecznej koncepcji *musica mundana*, dzięki której teoria muzyki zyskała rangę „sztuki wyzwolonej”) uzmysławia porównanie stanowiska Immanuela Kanta, uważającego sztukę dźwięku za „piękną”, ale stojącą niżej od poezji, gdyż niepozostawiającą niczego, co wymagałoby „przemysłu”, z poglądem XX-wiecznym, tak scharakteryzowanym przez Pawła Hertza:

Muzyka nowożytna stała się niejako integralną częścią naszej kultury duchowej, mieści się w niej, przystaje do niej, jest dla nas w niej oczywista. A zarazem muzyka ta stała się również częścią owego programu wychowawczego, który kieruje się zasadami owej kultury. [...] Jakkolwiek słucham chętniej tego, a nie innego kompozytora, jakkolwiek może mi bardziej odpowiadać ta, a nie

inna zasada, według której nadano dziełu taki, a nie inny kształt, przyjmuję z radością i z zainteresowaniem wszystkie dzieła powstałe w granicach muzyki nowożytnej, choćby je zbudowano według najbardziej przeciwstawnych sobie koncepcji. Ten niewątpliwie eklektyzm nie wydaje mi się jednak naganny. Słuchając równie chętnie Verdiego i Wagnera, nie mam poczucia, że się te dwie muzyki wyłączają, choć wiem, że się ze sobą sprzeczą. Podobnie, czytając Tołstoja i Dostojewskiego, nie tylko nie staram się patrzeć na świat wyłącznie poprzez dzieło jednego lub drugiego pisarza, lecz przeciwnie, wiem, że widzę świat właśnie dzięki owej zasadniczej i niemożliwej do pogodzenia różnicy między nimi (HERTZ 1966, 170–171).

Sytuacja przedstawiona przez Hertza byłaby trudna do wyobrażenia bez zapisu nutowego i druku, które umożliwiły wymianę poglądów i dyskusowanie nie tylko o ulotnych wykonaniach, ale nade wszystko o dziełach – wielokrotnie odtwarzanych i komentowanych przez pokolenia. Dla osób uczących o muzyce jest to poniekąd kwestia podstawowa.

**Nuty – wizja muzyki utrwalona i przekazana**

Europejski zapis muzyczny zrodził się z prostych znaków, mających wspierać pamięć śpiewaków. Najpierw utrwał kierunek melodii, potem precyzował rytm, coraz bardziej niezależny od prozodii tekstu. Obok coraz dokładniejszego zapisu nutowego pojawiły się tabulatury służące instrumentalistom; ich pozostałością jest zapis używany przez gitarzystów-amatorów.

Tabulatura miała znaczenie praktyczne – podpowiadała, jak wydobyć z instrumentu takie czy inne współbrzmienie. Nuty natomiast, ewoluując w stronę pewnej abstrakcji, pozwalały na zapisywanie coraz bardziej złożonego wielogłosu – fundamentu europejskiej tradycji, fenomenowi unikalnego w świecie. Stymulowały wyobraźnię

kompozytorów, podsuwając idee, które w konsekwencji wzbogacały i przeobrażały brzmienie. Przykłady „muzyki dla oczu” lub „podpowiedzianej” przez ów graficzny obraz można by mnożyć. To oczy śpiewaków, a nie uszy słuchaczy, mogły dostrzec w madrygałach „białe” nuty ilustrujące sznur pereł lub „czarne” symbolizujące żalobę. Znacznie ważniejsze było jednak to, że bez pisma nutowego nie rozwinąłby się kontrapunkt ani nie powstawałyby utwory tak długie i złożone, że niemożliwe do zapamiętania i zespołowego wykonania (acz z drugiej strony, w drugiej połowie XX wieku nie powstałyby kierunki

tak abstrahujące od brzmienia, jak chociażby serializm, współwinnemu zniechęceniu słuchaczy do tzw. nowoczesnej muzyki).

Zapis nutowy zrewolucjonizował europejską kulturę muzyczną, gdyż dał muzykom narzędzie pozwalające utrwalić inspirację – wizję nieistniejącej wcześniej muzyki – i przekazać ją innym muzykom, niezależnie od ograniczeń miejsca i czasu. Bez nut nie powstałby repertuar, a „klasyka” nie stałaby się ogólnoeuropejską „łaciną muzyczną”. Rozpatrując skutki tego pierwszego medium dla muzyki, można by wyróżnić w niej dwa rodzaje:

Muzyka „niepiśmienna”	Muzyka „piśmienna”
Przekaz pamięciowy (jak w tradycji ludowej).	Muzyka zapisywana nutami.
Wykonawca improwizuje lub odtwarza z pamięci znaną melodię, zazwyczaj za każdym razem nieco inaczej.	Wykonawca odczytuje z nut przekaz kompozytora, a jego zadaniem jest jak najwierniejsze odtworzenie tego zapisu.
Wykonawca bywa kompozytorem, a mówiąc ściślej: niektórzy muzycy, wprowadzający do tradycyjnego repertuaru nowości, zasługują według naszych wyobrażeń na miano kompozytorów.	Wśród muzyków dochodzi do specjalizacji i podziału na kompozytorów oraz wykonawców. * W drugiej połowie XX wieku podział ten zaszedł tak daleko, że kompozytor niekiedy w ogóle nie jest muzykiem w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Za kompozytora uważa się tego, kto zapisuje lub projektuje utwory (np. John Cage jako twórca 4'33 i scenariuszy happeningów, autorzy partytur graficznych).

W potocznym wyobrażeniu improwizacja kojarzona jest ze swobodą, natomiast utwór zapisany – z koniecznością przestrzegania reguł, a więc ograniczeń. W praktyce natomiast podstawą większości improwizacji są formuły wyuczone, nieomal zautomatyzowane przez palce wykonawców, a innowacyjności sprzyja raczej obmyślanie utworu w odosobnieniu, nawet w ciszy, kiedy kompozytor ma możliwość nieskrępowanego wypróbowywania pomysłów, jakich nie zaryzykowałby instrumentalista improwizujący przed publicznością. W efekcie między tymi dwoma rodzajami twórczości – nazwijmy je: spontaniczną i koncepcyjną – zachodzi różnica, którą można by

porównać z tą pomiędzy spontaniczną wypowiedzią wobec grona słuchaczy a dziełem literackim, w którym nad każdym zdaniem oraz nad formą całości długo pracowano (dzięki możliwościom oferowanym przez zapis). Amerykański kompozytor Elliot Carter (ur. 1908 i do dzisiaj aktywny zawodowo) tak podsumował znaczenie nut:

Zapis muzyczny ma za zadanie powstrzymać wykonawcę przed graniem tego, co już zna, i nakierować go na nowe idee oraz techniki (cyt. za: COX, WARNER 2010, 320).

Pokolenia twórców spędzały miesiące, a niekiedy lata nad cyzelowaniem utworów

zapisywanych w szczegółach i bez końca sprawdzanych. Symboliczną datą narodzin tego fenomenu był rok 1537, gdy w podręczniku luterńskiego kantora Nicolausa Listeniusa pojawiło się pojęcie *opus perfectum et absolutum*, czyli „dzieła skończonego i doskonałego”. Praca nad nim:

polega [...] na takim trudzie, który by także po śmierci artysty pozostawił po sobie dzieło doskonałe i absolutnie skończone (Listenius, Wittenberg 1537, cyt. za: WIECZOREK 1995, 27).

Status takiego zapisanego nutami dzieła jest szczególny. Obraz, rysunek, rzeźba – to „przedmioty” istniejące zazwyczaj w pojedynczym egzemplarzu (stąd ich niebotyczne ceny na aukcjach), które można co najwyżej kopiować lub reprodukować. Utwór muzyczny natomiast to „wydarzenie” przemijające w czasie, ale za to powtarzalne. Jak mówił Igor Strawiński:

Jest rzeczą ważną, aby odróżniać dwa momenty lub raczej dwa stany muzyki: muzykę jako potencjalną możliwość i muzykę w trakcie wykonywania. Utrwalona na papierze czy zachowana w pamięci, poprzedza swe wykonanie, różniąc się tym od wszystkich innych sztuk (STRAWIŃSKI 1980, 67).

Ten szczególny status zapisanego utworu muzycznego prowokował do szukania odpowiedzi na pytanie, na czym polega w takim razie istota owego dzieła, skoro nie sposób utożsamiać z nim samych nut, a nie jest nim również wykonanie. Z uderzającą regularnością kolejne Konkursy Chopinowskie rozpalają dyskusje na temat „właściwych wykonań” mazurków czy sonat, jakby przynajmniej niektórzy słuchacze nosili w sobie wyobrażenie o „wykonaniu idealnym”, zgodnym z intencją kompozytora. Problem ten zajmował również wielu filozofów i ważną w swoim czasie rozprawę poświęcił mu Roman Ingarden (1973). Dyskusje będące rezultatem pojawienia

się w muzyce „medium nut” podsumował u progu XXI wieku polsko-amerykański muzykolog Karol Berger:

Wykonawcy [utworu muzycznego] mogą trzymać się sformułowanych wprost i implikowanych wskazówek tekstu z mniejszą lub większą dokładnością albo wykazywać się mniejszą lub większą inwencją w rozstrzygnięciu kwestii, które tekst pozostawia otwarte. W każdym razie nie mamy dostępu do „dzieła idealnego” [...]. „Dzieło idealne” jest typowym rezultatem uwiedzenia przez język, pojęciem nieużytecznym (z wyjątkiem dostarczania metafizycznych zagadek zawodowym filozofom i skrótu myślowego muzykom) (BERGER 2008, 117–118).

Wsparciem tego zdroworozsądkowego wniosku niech będą słowa chociażby Arnolda Schönberga wspominającego rozmowę z Gustavem Mahlerem:

Najlepszy nawet interpretator, choćby nim był sam autor, zakłada możliwość, a nawet nieodzowność różnorodności interpretacji, co można by podeprzeć pewną uwagą Mahlera. Po pierwszym wykonaniu swojej *VII Symfonii* powiedział mi: „Nie wiem, co uważa pan za ważniejsze. W pierwszym wykonaniu uzyskałem większą precyzję, w drugim przekazałem lepsze tempa”. Tak więc w pierwszym wykonaniu Mahler nie zdołał uzyskać właściwych temp, ale mimo to sam nie potrafił rozstrzygnąć, które wykonanie było lepsze (Schönberg 1926, 71–75, cyt. za: SCHOENBERG 1984, 327).

Z zapisanych, a następnie upowszechnionych drukiem dzieł powstał repertuar, będący domeną wykonawców najchętniej sięgających po takie utwory, które dają im satysfakcję ze śpiewu lub gry, a przy tym lubiane są przez słuchaczy. Z pojawieniem się muzykologii, która na wzór filologii analizowała, objaśniała i hierarchizowała dzieła oraz ich twórców, narodził się kanon; ustalano go (i zmieniano), dowodząc wyjątkowości arcydzieł „na piśmie”. Dzięki nutom kompozytorzy stali się symbolem muzycznej tradycji.

## Radio/TV i płyta

Bohaterami życia muzycznego pozostają wykonawcy. Na ich sytuację w XX wieku zasadniczy wpływ miały wynalazki mediów pozwalających na transmisję i utrwalenie dźwięku: radio i płyta. Pierwszy poszerzył krąg słuchaczy, otwierając w eter sale koncertowe, a drugi zatrzymał w czasie ulotny kunszt śpiewaków, instrumentalistów i dyrygentów, pozwalając słuchaczom wielokrotnie powracać do cenionych wykonania.

Radio stało się medium ważnym dla edukacji muzycznej, popularyzującym i objaśniającym muzykę (a jako instytucja odegrało też ważną rolę jako mecenas klasyki i inspirator moderny). Z kolei w konsekwencji wynalazienia płyty fortepian, jako najpopularniejsze w XIX wieku „źródło muzyki”, ustąpił przed gramofonem i kolejnymi, ciągle udoskonalanymi odtwarzaczami nagrań. Za skutek, niekoniecznie uboczny, tej zamiany trzeba uznać bierność odbioru muzyki. Nuty na powrót zdegradowano do rangi medium „dla specjalistów”, gdyż kontakt z muzyką – jak dawniej – odbywa się głównie poprzez dźwięk.

Kompozytorom XX-wiecznym media zaoferowały możliwość wytwarzania i przetwarzania dźwięków w sposób wcześniej nieznaną. Eksperymenty z płytami, leżące u początków muzyki konkretnej, stanowiły w gruncie rzeczy krótki epizod na tej nowej drodze do dźwięku. Za to wynalazek taśmy magnetofonowej, a wkrótce także urządzeń, w jakie wyposażano studia radiowe, stworzył fundament muzyki elektronicznej, największej innowacji minionego stulecia. W tej nowej dziedzinie dźwiękiem można manipulować podobnie jak przedtem zapisem. Studio pełni rolę instrumentu, dzięki któremu kompozytor przyjmuje rolę wykonawcy bezpośrednio wydobywającego i utrwalającego dźwięki (niegdyś na taśmie, dziś w komputerze) i jeśli zechce, wchodzi w rolę muzyka-improwizatora.

Porównajmy tu dwie relacje na temat sposobu pracy kompozytorów tworzących w zasadniczo odmiennym materiale.

Witold Lutosławski, cyzelujący partytury, tak opowiadał o swojej pracy:

Rozpoczynając komponowanie czegośkolwiek (również taką zasadę sugeruję moim młodszym kolegom), muszę mieć dwie rzeczy:

- zespół tego, co nazwałem „kluczowymi ideami” czy pomysłami, i
- pojęcie o całości utworu.

Co to są idee kluczowe i kluczowe pomysły?

Łatwo byłoby to określić w odniesieniu do muzyki np. XIX wieku. Były to bowiem po prostu tematy melodyczne. [...] „Kluczowa idea” dzisiaj to zespół dźwięków ze sobą związanych bliżej niż z jakimkolwiek kontekstem, w jakim występuje. [...] Musi [on] posiadać siłę atrakcyjną zupełnie niezależnie od kontekstu, w jakim występuje. Sam przez się, a nie dlatego, że występuje przed lub po „czymś”. [...] Oczywiście taka jedna idea kluczowa to jest niewiele. Trzeba mieć ich więcej. [...]

Przed przystąpieniem do pisania kompozycji należy mieć również jakąś wizję całości utworu, choćby bardzo mglistą. Bardzo często wyobrażam sobie utwór jeszcze nie napisany, tak jak miasto z dużej wysokości, z samolotu. Dopiero później zniżanie pozwala mi skonkretyzować szczegóły, detale takiej wizji. Jeśli się posiada taką wizję i idee kluczowe, które właśnie widać z bliska, wtedy można przystąpić do pisania utworu (cyt. za: TARNAWSKA-KACZOROWSKA 1985, 158).

Zupełnie inną metodę, przypominającą improwizowanie i eksperymentowanie, w czasie którego muzyk wypróbowuje nowe brzmienia, po czym wybiera to, co wyda mu się dobre, stosują kompozytorzy pracujący w studiach, jak Brian Eno:

Do studia nie przychodzi się z gotową koncepcją utworu. Zamiast tego przychodzi się do studia z dość ogólnym zarysem lub wręcz z niczym. Często zaczynam pracować, nie mając żadnego punktu wyjścia. Jeśli już dobrze znasz

możliwości, jakie daje studio, a nawet jeśli jest inaczej – możesz zacząć komponować, korzystając z tych możliwości. Możesz zacząć w taki sposób, że dodajesz coś, potem coś innego, próbujesz, jak będzie brzmiało jedno nałożone na drugie itd.; potem odejmujesz oryginalny element albo ileś połączonych elementów i patrzysz, co z tego wychodzi – w ten sposób faktycznie konstruujesz w studiu cały utwór (cyt. za: COX, WARNER 2010, 167).

### Internet – skarbiec-śmietnik

Internet jest edukacyjnym skarbcem, pełnym nagrań, nut i informacji. Umożliwia swobodny dostęp do programów zajęć, publikacji i innych materiałów ułatwiających wprowadzanie w tajniki muzyki (jak chociażby pomysłowy program wizualizacji muzyki *Music Animation Machine*<sup>1</sup>). Ta obfitość i różnorodność sprawia, iż przypisuje mu się możliwości prawie nieograniczone, coraz to zapominając – zwłaszcza w ministerstwach edukacji, i to nie tylko w Polsce – że to tylko środek pomocniczy, a podstawą sukcesu lub niepowodzenia nauczania niezmiennie pozostaje nauczyciel.

Najgoręcej dyskutuje się na temat finansowego aspektu dostępu do muzyki, broniąc lub atakując prawo autorskie. Problem nie jest nowy, bo muzyczne piractwo pojawiło się wraz z drukiem, pod koniec renesansu, ale oczywiście nigdy wcześniej skala tego zjawiska nie była tak ogromna jak obecnie.

Mówiąc o edukacji, podkreśliłabym jednak inną kwestię wynikającą z natury Internetu – bezkrytyczny entuzjazm dla wiedzy zwanej otwartą lub wolną, a pojmowanej tak, jak ma to miejsce w *Wikipedii*, gdzie każdy może wpisywać i upowszechniać takie informacje, na jakie ma ochotę, bez względu na to, czy upoważnia go do tego znajomość rzeczy.

Kiedy tak ekscentrycznie pojmowaną wolność stawia się ponad kompetencją i odpowiedzialnością za słowo, podważa to sens profesjonalizmu, a także metodycznego nauczania tudzież konsekwentnego zdobywania wiedzy.

### Koda

Nowoczesne media z jednej strony muzyce służą, z drugiej stwarzają dla niej przegromną konkurencję. Stajemy więc przed niełatwym pytaniem: Jakich używać argumentów, by w natłoku innych ofert-atrakcji zwrócić uwagę na muzykę taką, jaką uważamy za wartą poznania i popularyzacji? Starsi, wychowani w kulturze „analogowej”, mają wpojoną naturalność hierarchii, tymczasem „sieciowi” wręcz przeciwnie – na pewno nie uwierzą na słowo, że Mozart lub Beethoven byli bardziej genialni od aktualnego idola.

Jakim językiem mówić o muzyce, żeby dotrzeć do odbiorców? Oferta klasyki winna być równie atrakcyjna, jak konkurujących z nią dziedzin, a tymczasem w tej kwestii od dość dawna borykamy się z trudnościami, co widać w medium tak tradycyjnym, jak książki o muzyce, cieszące się złą sławą trudnych i nudnych.

Jak w sensowny sposób wykorzystywać media do umuzykalniania dzieci i młodzieży, nie zapominając, że atrakcyjnym sposobem przekazu można zainteresować, ale dla utrzymania tego zainteresowania najważniejsza jest sugestywność samej muzyki i wykonujących ją artystów? W ostatnich latach lawinowo przybywa dowodów na wychowacze dobrodziejstwa właściwego (tj. w odpowiedniej głośności i ilości) słuchania, a zwłaszcza uprawiania muzyki. Przekonują o tym pedagodzy (polecam wyniki eksperymentu prowadzonego w latach 90. w Berlinie)<sup>2</sup> oraz neurologicy

<sup>1</sup> *Music Animation Machine*: [www.musanim.com](http://www.musanim.com).

<sup>2</sup> W latach 1992–1998 porównywano wyniki w nauce i zachowanie uczniów szkół zwykłych – z jedną lekcją wychowania muzycznego tygodniowo – oraz uczniów uczęszczających do szkoły,



badający reakcje mózgu na muzykę (doniesienia z tej dziedziny stosunkowo często cytowane są w prasie).

Jeśli wolimy czynnie propagować wizję kultury, a w niej muzyki, jako „kultu wartości”, nie chcąc, by spadła do roli „spółdzielni spożywców”, to muzyczna klasyka może okazać się przydatna chociażby w kształceniu postaw i zachowań coraz słabszych w społeczeństwie konsumpcyjnym, opanowanym przez popkulturę. Może bowiem sprzyjać rozróżnianiu takich cech, jak „trwałość” a „sezonowość” lub „dobre” a „trendy”. Muzyka tworzona w minionych stuleciach przez kompozytorów-profesjonalistów, a dzisiaj prezentowana przez znakomicie przygotowanych wykonawców, może posłużyć jako antidotum na pobłażliwość dla amatorstwa i bylejakości.

Instrumentalizacja muzyki propagowanej po to, by podnosić IQ, kształcić umiejętność koncentracji, łagodzić agresję, uśmierzać zły nastrój itd. w wielu z nas budzi zapewne sprzeciw, jednak z politykami i urzędnikami decydującymi o programach nauczania i budżetach trudno dyskutować w oparciu o argumenty oczywiste dla nas (i wielokrotnie przytaczane na tych łamach), a ich zdaniem wyidealizowane albo wręcz niezrozumiałe. Dla nich liczą się przede wszystkim ekonomiczny liberalizm i wyborczy pragmatyzm, nakazujący dbałość o liczny elektorat.

Media bywają fascynujące, i to do tego stopnia, że zdarzają się zapaleni kolekcjonerzy, dla których ważniejsza od nagranej muzyki jest jakość techniczna sprzętu i nowoczesność techniki studyjnej. Mediom nie można odmówić ogromnego wpływu na

świat i na sposób, w jaki go postrzegamy. Nie zmienia to jednak kwestii podstawowej: *medium jest narzędziem i musi być służebne wobec muzyka i słuchacza.*

**BERGER K.**, 2008, *Potęga smaku*, przekł. A. Ten-czyńska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.

**COX CH., WARNER D. (red.)**, 2010, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.

**HERTZ P.**, 1966, *Pisarz słuchający muzyki*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Krytycy przy okrągłym stole*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

**INGARDEN R.**, 1973, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków.

**MCLUHAN M.**, 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, The New American Library, New York.

**MCLUHAN M.**, 1975, *Wybór pism*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

**MCLUHAN M.**, 2004, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.

**STRAWIŃSKI I.**, 1980, *Poetyka muzyczna*, przekł. S. Jarociński, PWM, Kraków.

**SCHÖNBERG A.**, 1926, *Mechanische Musikinstrumente*, „Pult und Taktstock” nr 3.

**SCHOENBERG A.**, 1984, *Style and Idea*, L. Stein (red.), University of California Press, Berkeley.

**TARNAWSKA-KACZOROWSKA K., (red.)**, 1985, *Witold Lutosławski. Materiały sympozjum poświęconego twórczości. Prezentacje, interpretacje, konfrontacje*, Związek Kompozytorów Polskich, Warszawa.

**WIECZOREK R.**, 1995, *Ut cantus consonet verbis. Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Ars Nova, Poznań.

---

w której przedmiot ten wydatnie rozbudowano, obejmował bowiem dwie godziny wychowania muzycznego, naukę gry na instrumencie oraz udział w zespole muzycznym. Po zakończeniu projektu prof. Hans Günther Bastian sformułował wnioski w artykule *Kinder brauchen Musik wie die Luft zum Atmen*, z którymi można zapoznać się w „News & Science” 2011, nr 28, dostęp online: <http://www.begabtenzentrum.at> → Publikationen → news&science).

Bożenna Saulska

## Operetka i musical jako alternatywne formy edukacji artystycznej młodzieży

Żyjemy w świecie niezwykle dynamicznych zmian, gdzie przewartościowaniu ulega wiele dotychczas obowiązujących prawd i kanonów. Jesteśmy oszołomieni natłokiem modnych wideoklipów, atrakcyjnością lansowanych przez menadżerów show-businesu sezonowych idoli, którzy narzucają swoje treści i wartości estetyczne, uważając je za godne naśladowania i propagowania. Większość młodych ludzi z wszechobecną muzyką nie najwyższych lotów ma kontakt mimowolny. Jak zatem pedagog ma kształtować wrażliwość i estetykę swojego wychowanka? Czy pomocne mogą w tym być teatry muzyczne prezentujące operetki i musicale?

### Operetka

Operetka to gatunek, dla którego charakterystyczne jest libretto o lekkiej treści, przesyconej komizmem sytuacyjnym. Akcja toczy się przeważnie w sferach wyższych, wśród księżąt i baronów, a fabułę tworzą głównie perypetie miłosne tytułowych bohaterów, uwikłanych w niedorzeczne sytuacje. Nie należy doszukiwać się tu wzniosłych haseł ideologicznych, bo chociaż w swych początkach operetka bywała nawet sztuką polityczną (krytykującą władzę i ówczesnie panujące stosunki społeczne), to swoje ostrze polityczne straciła z upadkiem dworów królewskich i rządów arystokratycznych. Pozostała w niej jednak na pewno wspaniała muzyka wokalna i instrumentalna.

Dawniej operetka była sztuką masową (więc dla niektórych bezwartościową) – miała zaspakajać potrzebę rozrywki i odpoczynku od codzienności. Wieloma cechami przypominała ona produkcje medialne XX i XXI wieku – przejawiało się to przede wszystkim w podporządkowaniu

oczekiwaniom przeciętnego odbiorcy. Duża popularność tego gatunku okazała się jednak zgubna, powodowała bowiem masowość jego tworzenia, komponowanie przez przeciętnych twórców słabej muzyki, chwytliwych, łatwych do zapamiętania melodyjek.

Dziś status tego gatunku jest zdecydowanie inny. Teatry sięgają po najlepsze dzieła J. Offenbacha, J. Straussa czy E. Kalmana i operetka zaczyna wkraczać w sferę kultury „wysokiej”, elitarnej. Realizatorzy



Zdjęcie ze spektaklu Teatru Muzycznego w Lublinie, musical J. Bocka *Skrzypek na dachu*, fot. E. Kaczanowska



Zdjęcie ze spektaklu Teatru Muzycznego w Lublinie – J. Mortimera i B. Cooke’a *Kiedy kota nie ma*, fot. D. Jacewski

dbają o dobór obsady, stawiają przed wykonawcami wysokie wymagania sceniczne, zwłaszcza w śpiewie klasycznym i grze aktorskiej. Poprzez atrakcyjność spektaklu, wysoki kunszt sceniczny wprowadzają widza w obszary doznań i znaczeń estetyczno-artystycznych. Inscenizacje przybierają imponującą formę widowiska wykorzystującego możliwości, jakie daje współczesna technika – pełne są efektów wizualnych i akustycznych. Reżyserzy dokonują szeregu eksperymentów, które dowodzą, że stare libretta wcale nie są tak infantylne, jak się na pozór wydaje. Powstaje szereg interesujących inscenizacji i ciekawych opraw scenograficznych, radykalnie zmieniających oblicze i estetykę spektaklu operetkowego. Okazuje się, że ten gatunek literacko-muzyczny daje realizatorom ogromne możliwości przekazywania dawnych treści językiem współczesnym.

Czy operetka może rozwijać i edukować młodzież wychowaną na wideoklipach i muzyce rockowej? Z pewnością tak – głównie przez ponadczasowe piękno muzyki, która powinna pobudzać w młodym człowieku całą sferę estetycznych odczuć, stanowiących przesłankę do szeroko pojmowanej edukacji humanistycznej. Współczesny widz, wyedukowany na krzykliwej emisji głosu i bardzo dynamicznym brzmieniu

zespołów młodzieżowych, w operetce odnajdzie piękno ludzkiego głosu, smak i nieco inną stylistykę muzyki, często zadziwiająco dobrą grę aktorską oraz widowiskowość i brawurę wykonawczą.

Oczywiście, niedzisiejsze tematycznie libretta młodzież traktuje jako swoistą baśń z innej epoki. I nic dziwnego, bo estetyka emanująca ze sceny jest często przeciwna estetyce współczesnej, bowiem opiera się głównie na kryterium piękna. Przyjemna muzyka, baśniowe dekoracje, stylowe kostiumy – dzisiaj to wszystko się nieco zdevaluowało. Współczesny twórca nie troszczy się o to, żeby jego dzieło było piękne, lecz interesujące. Mało tego, panuje nawet kult antypiękną, antyestetyzmu. A jednak – jak wspomniano – współcześni realizatorzy próbują przybliżyć operetkę młodemu odbiorcy i często udaje się im nadać przedstawieniom rys oryginalności i stworzyć spektakle, gdzie humor nie służy jedynie pustej zabawie, ale zadumie i refleksji. Wszystko po to, aby zaimponować młodemu widzowi, zainteresować go i zaproponować szlachetniejszą formę sztuki niż ta, z którą ma on do czynienia na co dzień. Chodzi o to, aby utwór przemawiający do niego ze sceny nie był muzealnym eksponatem, lecz stał się pulsującą rzeczywistością, żywą poprzez treść i formę spektaklu, skłaniającą do pewnych emocjonalnych i umysłowych skojarzeń.

Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że nawet najlepiej przygotowany spektakl nie zrobi wrażenia na odbiorcy, który... nie będzie miał szans go zobaczyć. Obecność muzyki artystycznej w preferencjach młodzieży bez wątpienia jest uzależniona od częstotliwości kontaktów z nią, przy czym najcenniejsze jest obcowanie z muzyką w bezpośrednim kontakcie scenicznym. Powinniśmy wytwarzać w uczniach nawyk uczęszczania do teatru, stwarzać możliwości systematycznego udziału

w przedstawieniach. Nauczyciele, zabierając młodzież na spektakl operetkowy, powinni ją przygotować do odbioru dzieła, zapoznać z epoką, w której powstało, opowiedzieć o kompozytorze, wprowadzić w tajniki spektaklu muzycznego; istotne wydają się też dyskusje po jego obejrzeniu. Tu właśnie widzę zadanie dla edukacji artystycznej, która powinna zaangażować się w proces uszlachetniania smaku i sublimacji zainteresowań młodych ludzi. Jest to na pewno proces długotrwały, wymagający dużo cierpliwości i wytrwałości, a nade wszystko bacznej i wnikliwej analizy reakcji młodej widowni oraz życzliwego zainteresowania się nią. Dajmy zatem młodzieży szansę odkrycia operetki i zachęcajmy do jej poznawania.

### Musical

Silny związek z epoką, hołdowanie papierowym postaciom i librettom podporządkowanym pewnemu schematyzmowi, spowodowały zmierzch operetki i rozwój nowego rodzaju utworu dramatyczno-muzycznego, a mianowicie musicalu, charakterystycznego początkowo tylko dla muzyki amerykańskiej. Choć podobnie jak operetka wymaga on dużych zespołów muzycznych, między innymi w imponujących scenach tanecznych, to do obsad często poszukuje się młodych artystów, uzdolnionych wokalnie, tanecznie i aktorsko, niekoniecznie doświadczonych, natomiast pozbawionych gwiazdorskich i scenicznych manier. Często grają oni postacie, z którymi młody odbiorca może utożsamiać się choćby ze względu na wiek.

Także libretto musicalu może budzić zainteresowanie młodego widza. Akcja nie zawsze związana jest tu w całość fabularną, czasem składa się z poszczególnych songów, połączonych jednym tematem. Teksty mają często charakter ponadczasowy i mogą stanowić interesujący materiał do

wykorzystania w szeroko rozumianej edukacji humanistycznej. Poruszane w nich tematy egzystencjalne, polityczne, ekologiczne czy społeczne odwołują się do świata ich odbiorców, bardzo często odbijają się w nich niepokoje i problemy, z którymi borykają się młodzi ludzie – wszystko, co jest ważne dla młodego pokolenia, co je irytuje i czym żyje ono na co dzień.

Właśnie w tej bliskości problemom młodzieży upatruję ogromny potencjał edukacyjny musicalu. Jego atrakcyjność może bowiem być szansą na kontakt młodego człowieka z wysokim poziomem artystycznym spektaklu – a o takim w przypadku współczesnego musicalu jak najbardziej można mówić. Ta nieustannie rozwijająca się forma światowego teatru muzycznego wykorzystuje elementy różnych stylistyk, a także tradycje i folklor wielu narodowości. Wchłania aktualne zjawiska muzyczne i literackie, reaguje na problemy polityczne, społeczne i obyczajowe dnia dzisiejszego. O jakość musicalu dbają najlepsi twórcy światowi, zaczynając od kompozytorów i dramatopisarzy, a na choreografach i scenografach kończąc. Realizatorom zależy na wywołaniu u odbiorcy wewnętrznego, intuicyjnego przeżycia – pięknego i wartościowego.



Zdjęcie z przedstawienia Teatru Muzycznego w Lublinie, przygotowanego dla dzieci na podstawie bajki J. Brzechwy *Kot w butach*, do muzyki J. Bacy, fot. D. Jacewski

Znów jednak w odbiorze dzieła ważna jest rola nauczyciela. Właściwa edukacja artystyczna i kierownictwo zaangażowanego pedagoga mogą sprawić, że uczeń nie ograniczy się do intuicyjnego odbioru spektaklu, ale zacznie wartościować poszczególne elementy przedstawienia; będzie wiedział, na co zwrócić baczną uwagę. W ten sposób sztuka muzyczna przyciągnie go, zafascynuje, a kontakt z nią stanie się niezapomnianym przeżyciem artystycznym.

Wprowadzając swoich podopiecznych w świat musicali, wartości szukamy w koncepcji kompozytorskiej, w doskonałej konstrukcji reżyserskiej, w kunszcie i precyzji elementów choreograficznych, ale także w śmiałych i eksperymentalnych środkach technicznych, wspomagających współczesne oprawy scenograficzne (projekcje, efekty świetlne, laserowe i plastyczne). Tego typu elementy pobudzają wyobraźnię, uatrakcyjniają odbiór, inspirują do pogłębiania wiedzy i prób własnej twórczości. Zadaniem pedagoga jest także nauczenie młodego widza odróżniania autentycznego odkrycia scenicznego od jałowego bluffu, doraźnego



Zdjęcie z przedstawienia Teatru Muzycznego w Lublinie przygotowanego dla dzieci na podstawie baśni *Kopciuszek*, muzyka J. Baca, fot. M. Trembecki

efektu, szoku. Poszukujemy wartości trwałych, najcenniejszych, o wyraźnych cechach prawdziwej sztuki.

Musical jest bez wątpienia gatunkiem znacznie atrakcyjniejszym dla młodzieży niż operetka z minionych epok, która – choćby najpiękniejsza – stanowi przykład twórczości zamkniętej i zakwalifikowanej jakościowo, jest formą tradycyjną; doskonałą, a jednak zastygłą. Musical tworzony z myślą o współczesnym odbiorcy stanowi kategorię otwartą, angażującą i apelującą do widza o współtworzenie. Młody człowiek sam dokonuje selekcji, szuka i kreuje wartości, uruchamiając w tym procesie swój krytycyzm i intuicję. Do tego krytycyzmu zresztą twórcy musicali niekiedy się odwołują. Warto wspomnieć, że niektóre teatry muzyczne świadomie wystawiają musicale niezwykle kontrowersyjne, a po opadnięciu kurtyny zapraszają do dyskusji na temat inscenizacji i zawartych w niej problemów.

\*\*\*

W świecie, w jakim przyszło nam żyć – wśród chaosu, prymitywizmu formy i prostactwa subkultur muzycznych – młodzieży trudno dotrzeć do wartościowych form wypowiedzi artystycznej. Ludzie młodzi dają się łatwo zmanipulować popularną muzyką rozrywkową, która staje się jednym z najważniejszych elementów życia i wywiera na nich niemal hipnotyczny wpływ. Media gloryfikują materialne, zmysłowe pojmowanie i traktowanie życia. Gdzie podziało się postrzeganie świata i ludzi za pomocą odczuć, wyobraźni, zdolności rozumienia drugiego człowieka, empatii, a także ekspresji wyrażania siebie? Współczesny świat zaniedbuje potrzeby wyższego rzędu, które powinny być wyuczone lub nabyte przez naśladownictwo pewnych wzorów – wymagają więc zabiegów wychowawczych.

Bardzo istotnym czynnikiem utrudniającym rozwój edukacji artystycznej jest

kryzys ekonomiczny. Niestety, ceny biletów na ambitne spektakle operetkowe czy musicalowe są wysokie i niewielu młodych ludzi na nie stać. A jednak w dobie Internetu i multimedków młody człowiek ma niemal nieograniczony dostęp do kultury. Nawet jeśli wyjście do teatru jest dla niego zbyt kosztownym przedsięwzięciem, może posłuchać operetki czy musicalu na płycie, zobaczyć w telewizji czy w Internecie. Pozostaje tylko zasadnicze pytanie: czy będzie odczuwał taką potrzebę? Czy ktoś nauczył go właściwego wartościowania twórczości muzycznej, a co za tym idzie – wolnego wyboru? To zależy w dużej mierze od nas, wychowawców i nauczycieli. Uczmy naszą młodzież, że prawdziwa sztuka wymaga aktywności intelektualnej, wyobraźni i wrażliwości.

Dużą rolę w edukacji artystycznej, oprócz szkoły, ma także rodzina i środowisko, w którym wychowuje się młody człowiek. Jeśli rodzice zainteresują go pięknem muzyki operetkowej, pokażą wartości estetyczne i humanistyczne współczesnych spektakli musicalowych, jest duża szansa, że narodzi się miłośnik i wrażliwy odbiorca tego rodzaju sztuki.

Nie bez znaczenia są także wszelkie inicjatywy edukacyjne, w tym artystyczne, które tworzyłyby swoistą alternatywę dla szkoły. Ważną formą edukacji artystycznej jest ruch amatorski, w którym instruktorzy i animatorzy sztuki często sięgają po twórczość musicalową i próbują włączyć młodzież w tworzenie autorskich spektakli. Współtworząc spektakle muzyczne, młodzi ludzie odkrywają swoją osobowość twórczą, poznają ciekawe postaci ze świata artystycznego, uczą się wyrażania myśli, uczuć i nabierają umiejętności interpretatorskich. Sukces spektaklu może stać się impulsem do dalszej wytężonej pracy.

Kontakt z operetką czy musicaliem może wnieść nowe wartości w życie młodych ludzi, może kształtować wyobraźnię



Zdjęcie ze spektaklu Teatru Muzycznego w Lublinie – operetka J. Straussa *Baron cygański*, fot. E. Kaczanowska

i wrażliwość estetyczną oraz umiłowanie piękna. „Sztuka zmiata z duszy pajęczynę codzienności” – powiedział Picasso i w myśl jego słów chciałoby się, żeby edukacja artystyczna była dla każdego młodego człowieka ożywym podmuchem, a obcowanie z operetką i musicaliem uzupełniało estetyczny obraz współczesnego świata. Starajmy się zatem pomagać rozwijać pasję młodych ludzi, a doczekamy się społeczeństwa twórczego, kreatywnego i wrażliwego.

**BIAŁKOWSKI A. (red.)**, 1997, *Edukacja estetyczna w perspektywie przemian szkoły współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

**BRAUN K.**, 1982, *Przestrzeń teatralna*, PWN, Warszawa.

**GRUN B.**, 1974, *Dzieje operetki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.

**KATARYŃCZUK-MANIA L., KARCZ J. (red.)**, 2002, *Edukacja artystyczna wobec przemian społeczno-oświatowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra.

**PIOTROWSKI G.**, 2006, *Stulecie musicalu. Refleksje nad genezą i przemianami gatunku*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole” nr 5.

**ROTBAUM L.**, 1969, *Opera a jej kształt sceniczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków

**Słownik wiedzy o teatrze**, 2007, ParkEdukacja, Bielsko-Biała.

Dorota Bujnowska

## Stanisław Moniuszko – muzyczna wędrówka śladami kompozytora

Prezentujemy cykl zabaw dydaktycznych związanych z osobą Stanisława Moniuszki, które można przeprowadzić w ciągu jednego dnia pobytu grupy 8–10-letnich dzieci w placówce wychowania pozaszkolnego – w domu kultury, w świetlicy czy podczas zorganizowanych form wypoczynku. Poszczególne zabawy nadają się też do wykorzystania podczas zajęć szkolnych w klasach 2–4 szkoły podstawowej. Propozycja została nagrodzona w ogólnopolskim konkursie na scenariusz zajęć dla ucznia *Moniuszko 2012*.

### Temat zajęć:

Stanisław Moniuszko – muzyczna wędrówka śladami kompozytora.

### Czas realizacji:

Dwie lub trzy godziny lekcyjne.

### Cele ogólne:

- popularyzacja wiedzy o życiu i twórczości Stanisława Moniuszki,
- aktywne wspomaganie wszechstronnego rozwoju dziecka przez ekspresję muzyczną, plastyczną, ruchową i werbalną.

### Cele szczegółowe:

Uczeń:

- poznaje sylwetkę Stanisława Moniuszki,
- zna ważne wydarzenia z życia kompozytora,
- potrafi wskazać miejsca związane z kompozytorem,
- potrafi wymienić ważniejsze kompozycje Moniuszki,
- wie, co to jest opera, aria, pieśń,
- potrafi określić własnymi słowami nastrój utworu,

- interpretuje ruchowo wybrany utwór muzyczny,
- potrafi wyrazić swoje przeżycia w sposób plastyczny,
- rozwiązuje zagadki umysłowe i graficzne,
- aktywnie uczestniczy w słuchaniu muzyki,
- rozwija zainteresowanie historią Polski,
- doskonali umiejętność współdziałania w grupie.

### Metody:

- słowne – rozmowa dydaktyczna,
- oglądowe – pokaz, obserwacja,
- praktycznego działania – ćwiczenia, zadania do wykonania,
- aktywizujące – burza mózgów.

### Formy pracy:

Indywidualna, zbiorowa, grupowa.

### Środki dydaktyczne:

- odtwarzacz CD i DVD, komputer/laptop, rzutnik,
- ilustracje ze starych rycin, zdjęć i obrazów przedstawiające Stanisława Moniuszkę i miejsca, w których był,

- płyta CD lub DVD<sup>1</sup> z operą *Straszny dwór* lub nagrania video z YouTube,
- nagrania utworów Moniuszki: *Aria z kurantem*, duet Stefana i Zbigniewa *Nie ma niewiast w naszej chacie*, aria Skołuby *Ten zegar stary* oraz *Mazur* z opery *Straszny dwór*, pieśń *Prząśniczka*, kantata *Sonety krymskie*, uwertura orkiestrowa *Bajka* oraz arie Halki *Gdyby rannym słońkiem* lub *Jako od wichru krzew połamany* z opery *Halka*.

### Materiały pomocnicze:

Chusta animacyjna, szpulki i nici, farby plakatowe, karton A1 (60 × 84 cm), pędzle, kubeczki z wodą.

### Przebieg zajęć

1. Przywitanie i zachęcenie dzieci do aktywnego uczestnictwa.
2. Wprowadzenie do tematu, objaśnienie celu zajęć i zasad obowiązujących podczas realizacji zadań i zabaw.
3. Przeprowadzenie zabaw. Przed każdą zabawą nauczyciel prezentuje jedną z kolorowych ilustracji związanych z miejscami, gdzie bywał kompozytor, i krótko przedstawia fakty z jego życia.

### Zabawa 1.

Stanisław Moniuszko przyszedł na świat 5 maja 1819 roku jako jedyny syn Elżbiety i Czesława Moniuszków. Od najmłodszych lat wykazywał wielkie zainteresowanie muzyką. Uważnie słuchał odgłosów otaczającego go świata i sam próbował wygrywać ze słuchu każdą zasłyszaną piosenkę. Pierwszą jego nauczycielką była matka, która wprowadzała go w tajniki gry na fortepianie. Ojciec

z zapałem oddawał się malarstwu; pozostawił po sobie kilka albumów wypełnionych rysunkami z życia codziennego w Ubielu. W takim klimacie cichego i skromnego domu, w którym kultywowano tradycje rodzinne i patriotyczne, wychowywał się mały Stanisław.

Celem pierwszego zadania jest wprowadzenie uczniów w nastrój domu rodzinnego kompozytora. Polega ono na złożeniu w całość pociętych na 15 części reprodukcji fotografii przedstawiającej dwór rodziny Moniuszków w Ubielu (**rys. 1**). Puzzle przygotowujemy na kartonie o formacie A3 (30 × 40 cm), ewentualnie A4 (20 × 30 cm).

Podczas zadania słuchamy fragmentu instrumentalnego (kurantu) z *Arii z kurantem* (Stefana) z III aktu opery *Straszny dwór*. Ten ośmiotaktowy odcinek napisany w stylu staropolskiego poloneza można znaleźć w ciekawych opracowaniach na YouTube<sup>2</sup> lub przygotować odpowiednie fragmenty z nagranej całej *Arii z kurantem*; można



**Rys. 1.** Ubiel k. Mińska. Stanisław Moniuszko mieszkał tu w latach 1819–1827. Majątek rodziny Moniuszków, rysunek z albumu Napoleona Ordy, Muzeum Narodowe w Krakowie

<sup>1</sup> Ogólnie dostępne są dobrej klasy nagrania audio opery *Straszny dwór*, zarejestrowane na płytach CD i DVD wytwórni EMI Classic, Polskie Nagrania – Muza, nie spotkałam jednak pełnego nagrania video z przedstawienia, dlatego też tam, gdzie zależy nam na towarzyszącym muzyce obrazie, proponuję korzystać z filmów zamieszczonych w Internecie.

<sup>2</sup> Np. [http://www.youtube.com/watch?v=UqN\\_6aiNrNk](http://www.youtube.com/watch?v=UqN_6aiNrNk).



**Kurant z opery Straszny dwór<sup>3</sup>**

muz.: Stanisław Moniuszko

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The right-hand part features a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The left-hand part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand.

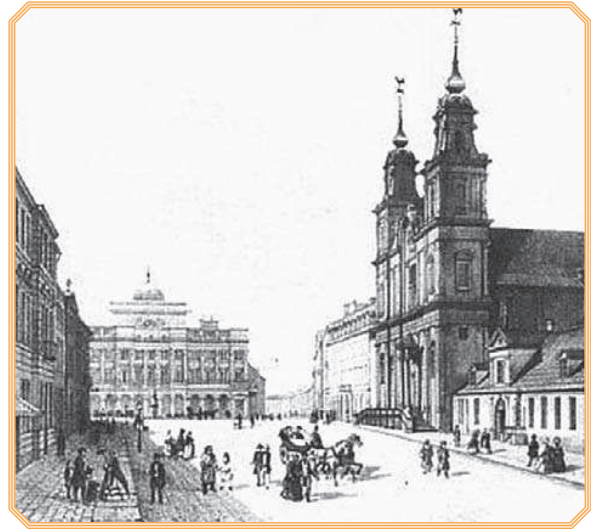
<sup>3</sup> Oprac. Michała Woźnego z *W krainie melodii*, zeszyt III, PWM, Kraków 1969, s. 26.

wreszcie samemu zagrać na instrumencie klawiszowym, gitarze lub flecie. Jeśli dzieci wykażą zainteresowanie, prezentujemy większą część arii<sup>4</sup>. Wyjaśniamy uczniom, że tę melodię – pełną prostoty i zadumy – napisał Moniuszko do jednej ze swoich oper – miała ona przywoływać dzieciństwo bohatera tejże opery, staropolski dwór położony na wsi. Fragment ten naśladuje zegarowego kuranta.

### Zabawa 2.

Gdy Staś miał osiem lat, jego rodzice przenieśli się wraz z całą rodziną do Warszawy. Najpierw zamieszkali na Żoliborzu, potem przeprowadzili się do samego śródmieścia, do Pałacu Staszica. Stanisław i jego cioteczne rodzeństwo uczyli się w domu, gdzie przerabiano program gimnazjalny. Egzaminów zdawali w słynącej w wysokiego poziomu szkole Pijarów. W domu nie zapomniano też o kształceniu muzycznym. Stanisław uczył się czytania nut oraz podstaw gry na fortepianie i organach u młodego i uzdolnionego organisty z kościoła św. Krzyża – Augusta Freyera. Tutaj, w samym sercu Polski, zetknął się młody Moniuszko z muzyką, tradycjami i kulturą swojej ojczyzny. Uczestniczył w zabawach warszawiaków organizowanych na Bielanach, w Ujazdowie i w Wilanowie. Chłonał polską muzykę. Miłość do niej przejawia się później w licznych pieśniach zebranych w 12 tomach tzw. *Śpiewników domowych*.

Celem tego zadania jest zapoznanie dzieci z najbardziej popularną pieśnią Stanisława Moniuszki *Prząśniczka*, omówienie jej treści, charakterystyki brzmienia i nastrój oraz ćwiczenie werbalnego wyrażania uczuć.



**Rys. 2.** Warszawa z II połowy XIX wieku, ul. Krakowskie Przedmieście, w głębi Pałac Staszica. W Warszawie Stanisław Moniuszko przebywał w latach 1827–1830 oraz 1858–1872

Na początku prezentujemy pieśń Stanisława Moniuszki *Prząśniczka*<sup>5</sup>. Wyjaśniamy dzieciom, że prząśniczka to – wbrew dość powszechnym interpretacjom – nie kobieta zajmująca się przędzalnictwem, prządka, ale część kołowrotka – wąska deseczka, do której przywiązywano przędiwo, nie tylko jedwabne – jak w piosence – ale też wełniane lub bawełniane.

Przy powtórnych prezentacjach uczniowie siadają w kole. Każdy ma przygotowaną swoją „nić” (może to być kawałek przędzy, cienkiej liny lub kolorowej bibuły). Dzieci nawijają swoje nici na szpulki czy też przygotowane deseczki i podając nawiniętą szpulkę wybranej osobie, charakteryzują nastrój pieśni (skoczna, wesoła, żywa itp.) Prosimy dzieci o rytmiczne „nawijanie nici” i o podawanie jedno- lub dwuwyrazowych określeń charakteru muzyki, skojarzeń z nią związanych. Każdy uczestnik zabawy powinien mieć możliwość określenia pieśni własnymi słowami.

<sup>4</sup> Np. nagranie z przedstawienia Teatru Muzycznego w Lublina z 2007 roku – <http://www.youtube.com/watch?v=-BEi1Q8QNbY>.

<sup>5</sup> Np. <http://www.youtube.com/watch?v=ZJaThhR91pE>.

### Zabawa 3.

W roku 1836 Stanisław Moniuszko udał się wraz ze swoim kuzynem Aleksandrem na kilka miesięcy do Wilna. W tym czasie zjechała tam niemiecka grupa artystyczna Szmidtkoffa, która wystawiała najciekawsze ówczesne spektakle operowe. S. Moniuszko miał możliwość usłyszeć dzieła operowe Webera, Belliniego, Rossiniego, Aubera i Mozarta. Z przedstawień tych wychodził oszłomiony i zachwycony, zamykał się w swoim pokoju i godzinami improwizował na tematy zasłyszane w teatrze. W Wilnie poznał też swoją przyszłą żonę, córkę właściciela domu, w którym się zatrzymał – Aleksandrę Müllerównę, należącą do starej wileńskiej szlacheckiej rodziny słynącej z przywiązania do staropolskich obyczajów, wysokiej kultury i talentów literackich.

Zadanie ma dać uczniom okazję zmysłowego poznania formy muzycznej, jaką jest opera, ma pobudzić wizualne skojarzenia i skłaniać do słownego określania cech tego gatunku muzycznego.

Prezentujemy dzieciom fragment prologu z opery *Straszny dwór* – duet Stefana i Zbigniewa *Nie ma wieści w naszej chacie*. Po obejrzeniu fragmentu przedstawienia zastanawiamy się wspólnie z uczniami, co to



**Rys. 3.** Wilno, ul. Niemiecka, dom rodziny Müllerów, w którym S. Moniuszko przebywał w 1836 roku. W kamienicy tej kompozytor mieszkał również ze swoją rodziną w latach 1840–1858

jest opera. Przyczepiamy do sztalugi planszę w formie „mapy pamięci”. Zadaniem dzieci jest wypisanie jak największej liczby informacji na temat opery.

### Przykład „mapy pamięci”:

tekst	śpiewacy	dekoracje	scena
kompozytor	muzyka	orkiestra	
chór	publiczność	<b>OPERA</b>	stroje dyrygent
	światła	wykonawcy	
taniec	kostiumy	sala widowiskowa	

### Zabawa 4.



**Rys. 4.** Berlin, Singakademie, w której Stanisław Moniuszko studiował w latach 1837–1840. Obraz olejny Eduarda Gaertnera z 1843 roku

Jesienią 1837 roku Moniuszko znalazł się w Berlinie w zasłużonej instytucji muzycznej zwanej Singakademie, czyli w Akademii Śpiewaczej. Wykonywano tu wielkie dzieła oratoryjne, urządzano koncerty, prowadzono orkiestrę. Berlińczycy byli dumni ze swej Singakademie i tłumnie odwiedzali ją w dniach koncertów. Pod kierunkiem dyrektora tej placówki – Carla Friedricha Rungenhagena – opanował Moniuszko podstawy harmonii, kontrapunktu, instrumen-

tacji i kompozycji. I choć sam Rungenhagen wybitnym kompozytorem nie był, to jednak pobyt w Singakademie pozwolił Moniuszce poznać wielki repertuar oratoryjny i symfoniczny, a także opanować praktyczny proces wystawiania dzieł muzycznych na scenie i technikę dyrygowania.

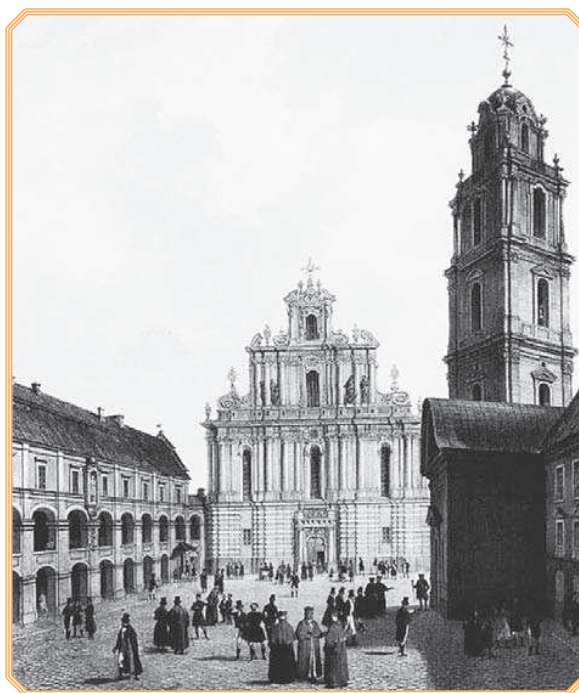
Celem zadania jest ćwiczenie umiejętności wyczuwania frazy utworu, poczucia dynamiki i odczuwania charakteru kompozycji, kształtowanie koncentracji i umiejętności współdziałania w grupie. Do przeprowadzenia zabawy potrzebna będzie chusta animacyjna.

Uczniowie mają za zadanie poruszać chustą zgodnie z agogiką, dynamiką i fakturą utworu. Powinni oni naśladować morze – od ciszy i flauty po fale wzburzone od silnych wichrów – i powinni robić to zgodnie ze słuchaną muzyką. Prezentujemy dzieciom utwory Stanisława Moniuszki na chór, głosy solowe i orkiestrę, z cyklu (z kantaty) *Sonety krymskie*, napisane do słów Adama Mickiewicza. Do ćwiczenia można wykorzystać cz. I *Preludium*, cz. II *Cisza morską*, cz. III *Żegluga* oraz cz. V *Burza*.

Dzieci poruszają chustą zgodnie z wcześniej ustalonymi zasadami:

- dynamika *piano* – delikatne falowanie chustą nisko nad podłogą,
- dynamika *forte* – unoszenie chusty wysoko do góry i potrząsanie nią na wysoko uniesionych rękach,
- śpiewają głosy męskie – chustą poruszają tylko chłopcy,
- śpiewają głosy żeńskie – chustą poruszają dziewczynki,
- śpiewają głosy męskie i żeńskie oraz fragmenty instrumentalne – chustą poruszają chłopcy i dziewczęta,
- punkty kulminacyjne utworu – pod chustą przebiegają wybrane dzieci.

Nauczyciel kontroluje przebieg zabawy i pomaga uczniom w realizacji zadania.



**Rys. 5.** Wilno, dziedziniec Uniwersytetu Wileńskiego z widokiem na kościół św. Jana, w którym w latach 1840–1858 Stanisław Moniuszko pracował jako organista. Rysunek z *Albumu Wileńskiego* Jana Kazimierza Wilczyńskiego z połowy XIX wieku

#### Zabawa 5.

Po trzyletnim pobycie w Berlinie powrócił Moniuszko do kraju. Ożenił się z Aleksandrą Müllerówną i zamieszkał z nią w Wilnie. Został prywatnym nauczycielem gry na fortepianie oraz objął stanowisko organisty w kościele św. Jana. Jego działalność przyczyniła się do ożywienia życia muzycznego środowiska wileńskiego. Zorganizował amatorski zespół chórny, z którym wykonywał największe orkiestrowe dzieła Haydna, Mozarta, Beethovena i poznanego w Berlinie Mendelssohna. W Wilnie przygotował i osobiście poprowadził estradowe prawykonanie dwuaktowej wersji opery *Halka*.

Celem zadania jest przyswajanie przez uczniów kilku terminów muzycznych.

Dzieci słuchają pieśni z opery *Halka* – *Gdyby rannym słońkiem* lub *Jako od wichru krzew połamany* – a następnie wypełniają krzyżówkę, której rozwiązaniem jest forma wysłuchanego utworu – aria.

1. *Tańczy się go żwawo, parami lub w kole;*  
inny, słodki – leży na świątecznym stole.  
(mazurek)
2. *Cztery ma struny i duszę z drzewa.*  
Pociągniesz smyczkiem, cudownie śpiewa.  
(skrzypce)
3. *Na czym zapisać nuty piosenki,*  
*by muzyk wiedział, jakie to dźwięki?*  
(pięciolinia)
4. *Dawnymi czasy tatarska strzała*  
jego melodię nagle przerwała.  
(hejnał)

			M	A	Z	U	R	E	K		
		S	K	R	Z	Y	P	C	E		
P	I	Ę	C	I	O	L	I	N	I	A	
H	E	J	N	A	Ł						

Nauczyciel wyjaśnia dzieciom, że aria to pieśń solowa z akompaniamentem instrumentalnym, występująca w wielkich formach wokalnie-instrumentalnych, takich jak opera.

### Zabawa 6.



**Rys. 6.** Petersburg, Prospekt Newski, zdjęcie z 1905 roku. Stanisław Moniuszko kilkakrotnie odwiedzał to miasto w latach 1842–1856

Za czasów pobytu w Wilnie Moniuszko kilkakrotnie wyjeżdżał do Petersburga, aby zainteresować swoją twórczością polską i rosyjską arystokrację. W Petersburgu Mo-

nuszko wydał swoje utwory oraz przedstawiał je na wieczornych koncertach, zyskując dzięki temu wielkie powodzenie i przychylną prasę. Szczególne uznanie petersburskiej publiczności zdobyła uwertura koncertowa *Bajka*, określana czasami w podtytule jako *Opowieść zimowa*. Choć brak w niej literackiej fabuły, to jej atmosfera przywołuje świat baśni i legend. Pod względem formalnym kompozycja rozwija się swobodnie, utwór ma dynamiczną narrację muzyczną, barwną instrumentację, liczne kontrasty wyrazowe – od lirycznych po dramatyczne, od pełnych humoru po niepokojące i tajemnicze. Za czasów Moniuszki *Bajka* była najczęściej wykonywanym polskim utworem symfonicznym. Partyturę tej uwertury kompozytor dedykował swojemu przyjacielowi, młodemu kompozytorowi rosyjskiemu, Aleksandrowi Dargomyżskiemu.

Celem ćwiczenia jest indywidualna i zbiorowa ekspresja plastyczna, zwrócenie dzieciom uwagi na komunikację pozawerbalną.

Prezentujemy uczniom fragment książki Wandy Chotomskiej *Muzyka pana Moniuszki*; przytaczamy wybrane fragmenty opisujące utwór *Bajka*:

...Kiedy w roku 1848 skomponował uwerturę orkiestrową *Bajka*, jego przyjaciele, słuchając muzyki, mówili, że widzą taki obraz:

– Jest zima, za oknami leży śnieg, a w domu, przy kominku, babcia opowiada zasmuconym wnukom: „Dawno, dawno temu, kiedy nie było was jeszcze na świecie...”.

I chociaż *Bajka* Moniuszki powstała dawno, dawno temu, kiedy nie było was jeszcze na świecie, do dzisiaj nie straciła swego uroku...

Nauczyciel zaprasza kilkoro dzieci, które chciałyby namalować swoje impresje na temat słuchanego utworu. Chętne dzieci podchodzą do sztalugi z kartonem A1 i farbami plakatoowymi i wspólnie malują „opowieść zimową”.

### Tematy melodyczne z uwertury symfonicznej *Bajka* Stanisława Moniuszki<sup>6</sup>

#### Temat 1. *Moderato*

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains a melody starting with a half note, followed by quarter notes and eighth notes. The second staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes.

#### Temat 2. *Andante*

Two staves of musical notation in 9/8 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a melody with slurs and accents. The second staff continues the melody with a *dolce* marking. Both staves include dynamic markings and slurs.

#### Temat 3. *Vivace*

Two staves of musical notation in common time. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*pp*) dynamic and the instruction *sempre staccato*. The second staff starts with a sforzando (*sf*) dynamic. Both staves include dynamic markings and slurs.

#### Temat 4. *Poco piu lento*

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff features a melody with long slurs and dotted notes. The second staff continues the melody with similar phrasing. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

<sup>6</sup> Oprac. na podstawie nut zamieszczonych w *Pogadankach o muzyce* B. Muchenberga, PWM, Kraków 1980, s. 133.

Zabawa 7.

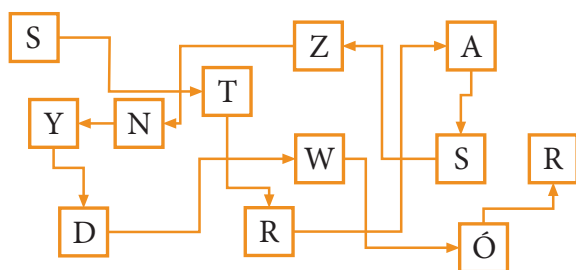


**Rys. 7.** Panorama Paryża od strony rzeki Sekwany, drzeworyt z ok. 1880 roku. W Paryżu Moniuszko przebywał w 1858 roku

Wiosną 1858 roku wybrał się Moniuszko w podróż po Zachodniej Europie. Po raz pierwszy od wielu lat nie miał żadnych celów zawodowych. Wyruszył, aby poznawać nowe kraje, nowych ludzi i ich obyczaje. Najpierw udał się do Krakowa (zabór austriacki) – ze wzruszeniem odwiedził Wawel, kościół Mariacki, Rynek. Później pojechał do Czech (Praga), Niemiec (Weimar), by wreszcie zawitać do wymarzonego Paryża. Zwiedzał muzea, przebiegał place, chłonał atmosferę ruchliwego miasta. Z powodu upalnego lata większość emigracji polskiej, którą interesował się Moniuszko, niestety, wyjechała, więc kompozytor mimo gorących dni zamknął okiennice w swoim hotelowym pokoju i pisał muzykę do nowej opery.

Celem tego zadania jest budzenie spostrzegawczości. Uczniowie po wysłuchaniu i obejrzeniu na DVD *Mazura* ze słynnego dzieła Stanisława Moniuszki mają po rozwiązaniu labiryntu literowego określić, jaki tytuł nosi to dzieło.

**Labirynt słowny**



Zabawa 8.



**Rys. 8.** Plac Teatralny w Warszawie, widok na Teatr Wielki (Narodowy)<sup>7</sup>, zdjęcie z około roku 1900. W Warszawie Moniuszko spędził ostatnich 14 lat swojego życia (1858–1872)

Kiedy powrócił Moniuszko pod koniec lata 1858 roku do Warszawy, żeby dostarczyć nowo napisaną operę, spotkała go wielka niespodzianka. Został powołany na stanowisko pierwszego dyrygenta Opery Polskiej w Teatrze Wielkim w Warszawie. Dało mu to możliwość wykonywania własnych dzieł operowych i poświęcenia się głównie tej dziedzinie twórczości. Podczas niemal 15 lat pracy na tym stanowisku przygotował i wystawił kolejno wszystkie swoje opery: *Flis*, nową – czteroaktową – *Halkę*, *Hrabinę*, *Straszny dwór*, *Verbum nobile* i *Parię*. Występował także corocznie jako dyrygent na koncertach kompozytorskich. Powstanie styczniowe zahamowało pracę kompozytora, ponieważ ciężkie warunki polityczne nie sprzyjały twórczości. W 1856 roku wystawiono jego *Straszny dwór*, co było wielką manifestacją patriotyczną. Kompozytor zyskał uznanie poza granicami Polski. Jego operę *Halka* wystawiano w Pradze, Petersburgu i w Moskwie. Moniuszko zmarł nagle, na atak serca, w 1872 roku. Jego pogrzeb stał się kolejną okazją do manifestacji narodowej.

<sup>7</sup> W tym samym budynku, od czasu oddania go do użytku w 1833 roku, mieści się teatr dramatyczny – Teatr Narodowy oraz teatr operowy – Teatr Wielki. Przed wybudowaniem gmachu na Placu Teatralnym funkcje obu teatrów pełnił Teatr Narodowy, który miał swoją siedzibę na placu Krasińskich w Warszawie (dop. red.).

Celem tej zabawy jest wyzwalanie ekspresji ruchowej, kreatywności, ćwiczenie umiejętności wyczuwania pulsu i tempa przebiegu rytmicznego oraz formy utworu.

Dzieci słuchają arii Skołuby *Ten zegar stary ze Straszego dworu*. Następnie prosimy, aby wyobraziły sobie, że są małymi częściami mechanizmu zegarowego. Dzielimy uczniów na cztery grupy:

- wskazówki sekundowe – dzieci, stojąc w miejscu, poruszają rytmicznie rękoma w górę i w dół w rytmie ósemek,

- wskazówki minutowe – dzieci, stojąc w miejscu, poruszają rytmicznie rękoma w górę i w dół w rytmie ćwierćnut,
- koło zębate duże – poruszają się, „chończąc ćwierćnutami”,
- koło zębate małe – poruszają się, „biegnąc ósemkami”.

Arię od początku do końca można zrealizować zgodnie z podanymi założeniami, można też rozbudować ją o wytyczne podane w tabeli poniżej.

<i>Ten zegar stary gdyby świat kuranty ciął jak z nut, zepsuty wszakże od stu lat, nakręcać próżny trud.</i>	Dzieci-„wskazówki sekundowe i minutowe” stoją w dwóch kolumnach i poruszają rytmicznie rękoma.
<i>Lecz jeśli niespodzianie ktoś obcy tutaj stanie,</i>	Dołącza grupa druga „koło zębate duże” (ćwierćnuty).
<i>pan zegar, gdy zapieje kur, dmie w rząd przedętych rur.</i>	Dołączają „koła zębate małe” (ósemki).
<i>Dziś zbudzi cię</i>	Wszyscy stoją i wykonują cztery klaśnięcia na koniec frazy.
<i>koncertik taki...</i>	Ponownie cztery klaśnięcia na końcu frazy.
<i>Boisz się? Nie?!</i>	Jeden wyskok w górę.
<i>Zażyj tabaki.</i>	Wszyscy przyklękają na podłodze.

Druga zwrotka arii jest powtórzeniem układu rytmicznego zwrotki pierwszej.

<i>Te wielkie malowidła dwa na względzie wasze miej. Miecznika praprababka ta, ta praprababką tej.</i>	Dzieci-„wskazówki sekundowe i minutowe” stoją w dwóch kolumnach i poruszają rytmicznie rękoma.
<i>Przy obcych w nocnej dobie te praprababki obie</i>	Dołącza grupa druga „koło zębate duże” (ćwierćnuty).
<i>wyłażą z ram, gdy pieje kur i nuż w zacięty spór.</i>	Dołącza „koło zębate małe” (ósemki).
<i>Niejednym się</i>	Wszyscy stoją i wykonują cztery klaśnięcia na koniec frazy.
<i>dały we znaki.</i>	Ponownie cztery klaśnięcia na końcu frazy.
<i>Strach waści? Nie?!</i>	Jeden wyskok w górę.
<i>Zażyj tabaki.</i>	Wszyscy przyklękają na podłodze.



**Aria Skołuby z opery Straszny dwór<sup>8</sup>**

muz.: Stanisław Moniuszko

oprac.: Mirosław Grusiewicz

*marcato*

Ten ze - gar sta - ry gdy - by świat, ku -

*sempre staccato*

4

ra - nty ciąż jak z nut, ze - psu - ty wsza - kże

7

od stu lat na - krę - cać pró - żny trud.

10

Lecz je - śli nie - spo - dzia - nie, ktoś o - bcy tu - taj

<sup>8</sup> Oprac. na podstawie: M. Woźny, *W krainie melodii*, zeszyt I, PWM, Kraków 1966, s. 28–29.

13

sta - nie, pan ze - gar, gdy — za - pie - je kur, — dmie

16

w rząd prze-dę - tych rur. Dziś zbudzi cię kon-cer-cik

19

ta-ki... Bo-isz się? Nie?! Za-żyj ta - ba - ki.

*sf* *rit.* *p*

### Zabawa 9.

W 1998 roku łodzianie wybrali na swój hejnał *Prząśniczkę* Stanisława Moniuszki. Wybór ten nie dziwi, gdyż Łódź przez lata słynęła z przemysłu włókienniczego i dzięki niemu stała się w XIX wieku ważnym ośrodkiem przemysłowym. Po raz pierwszy łódzki sygnał uroczystie odegrano 15 maja 1998 roku na Przeglądzie Hejnałów Miejskich. Melodię *Prząśniczki* codziennie o godzinie 12:00 gra trębacz stojący na balkonie dawnego Pałacu Heinzla przy ulicy Piotrkowskiej. Pieśń tę można też usłyszeć o każdej pełnej godzinie – rozbrzmiewa bowiem



**Rys. 9.** Dawny Pałac Heinzla, dziś siedziba Urzędu Miasta Łodzi. Od 1998 roku codziennie z balkonu tego gmachu rozbrzmiewa *Prząśniczka* Moniuszki w wykonaniu trębacza

jako kurant zegara z wieży dawnego Ratusza Miejskiego na łódzkim Placu Wolności.

Na zakończenie zajęć prezentujemy dzieciom nagranie hejnału Łodzi z YouTube<sup>9</sup>.

**BISSINGER-ĆWIERZ U.**, 2007, *Muzyczna pedagogika zabawy w pracy z grupą*, Klanza, Lublin.

**BISSINGER-ĆWIERZ U.**, **HOFMAN Z.**, 1999, *Aktywne działania przez sztukę. Chopinowskie inspiracje muzyczne. Poradnik dla nauczycieli i animatorów kultury*, Klanza, Lublin.

**CHOTOMSKA W.**, 1987, *Muzyka pana Moniuszki*, Nasza Księgarnia, Warszawa.

**DRUCKA N.**, 1976, *Stanisław Moniuszko. Życie i twórczość*, Nasza Księgarnia, Warszawa.

**JACHIMECKI Z.**, 1983, *Moniuszko*, PWM, Kraków.

**NOWOSAD J.**, 2009, *Anegdota, ciekawostka i dowcip w muzyce*, Polihymnia, Lublin.

**RUDZIŃSKI W.**, 1978, *Moniuszko*, PWM, Kraków.

**RUDZIŃSKI W.**, 1970, *Moniuszko i jego muzyka*, PZWS, Warszawa.

### Zasoby Internetu

Instytut Adama Mickiewicza w Poznaniu, portal culture.pl – [www.culture.pl](http://www.culture.pl).

„Magazyn Wileński. Pismo Polaków na Litwie” – [www.magwil.lt](http://www.magwil.lt).

Ośrodek Edukacyjny Taurus, portal edukacyjny wychowanie.pl – [www.wychowanie.pl](http://www.wychowanie.pl).

---

<sup>9</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=kitB3qShCb8&feature=related> lub [http://www.youtube.com/watch?v=50Gh\\_UYpjAA](http://www.youtube.com/watch?v=50Gh_UYpjAA)

Agnieszka Wasek

## Przeboje Stanisława Moniuszki

Jest to scenariusz zajęć szkolnych z muzyki dla klasy 5 szkoły podstawowej. Został on nagrodzony w ogólnopolskim konkursie na scenariusz zajęć dla ucznia *Moniuszko 2012*.

### Temat zajęć:

Przeboje Stanisława Moniuszki.

### Czas realizacji:

45 minut.

### Cele kształcenia:

#### Cel główny:

Poznanie sylwetki kompozytora i zapoznanie się z jego twórczością, w tym z dwiema bardzo znanymi pieśniami: *Dziad i baba* oraz *Prząśniczka*.

#### Cele szczegółowe:

Uczeń:

- zna najważniejsze fakty z życia Stanisława Moniuszki,
- potrafi wymienić kilka utworów kompozytora,
- potrafi wyjaśnić, jakie znaczenie miały w XIX wieku *Śpiewniki domowe* i jakie mają obecnie,
- rozpoznaje słuchowo kilka pieśni Stanisława Moniuszki,
- dostrzega walory artystyczne muzyki kompozytora,
- umie zaśpiewać pieśń *Prząśniczka*,
- wie, co oznaczają słowa przebój i *cover*.

### Metody kształcenia:

Pogadanka, burza mózgów, praca z tekstem, prezentacja utworów, śpiewanie piosenki, gra na instrumencie.

### Formy pracy:

Zbiorowa, indywidualna, praca w grupach.

### Środki dydaktyczne i materiały

Nagrania utworów S. Moniuszki:

1. *Dziad i baba* (sł.: Józef Ignacy Kraszewski) w wykonaniu Barbary Dziekan i Stanisława Jaskułki (fragment przedstawienia *Moniuszkowo Centralnego Basenu Artystycznego*, w reżyserii Barbary Dziekan, z dialogami Ernesta Brylla) oraz w wykonaniu Zbigniewa Zamachowskiego, Piotra Machalicy, Janusza Józefowicza, Elżbiety Zającowny (fragment widowiska rozrywkowego *Big Zbig Show* z 1993 roku, wystawianego w Teatrze Rampa);
2. *Prząśniczka* w autentycznej wersji na sopran i fortepian, w wykonaniu np. Wandy Jakubowskiej czy Teresy Żylis-Gary, oraz w jazzującym wykonaniu Urszuli Dudziak i Grażyny Auguścik lub/i w opracowaniu na dwa fortepiany Waława Kisielewskiego i Marka Tomaszewskiego (Marka i Wacka).

### Przebieg zajęć

#### I Wprowadzenie

Uczniowie, wchodząc do sali, losują z kapelusza numer grupy, w której będą pracować, i siadają przy odpowiednich stolikach.

Nauczyciel prezentuje pieśń *Prząśniczka* w klasycznym wykonaniu sopranu z akompaniamentem fortepianowym, po czym prowadzi z uczniami krótką rozmowę na temat wysłuchanego utworu: Czy kiedyś

Załącznik 1

A		B		C	
D		E		F	
G		H		I	
J		K		L	
Ł		M		N	
O		P		R	
S		T		U	
W		Z		Ż	

P	R	Z	E	B	O	J	E

S	T	A	N	I	S	Ł	A	W	A

M	O	N	I	U	S	Z	K	I

już słyszeli ten utwór? O czym opowiadały słowa? Jaki charakter ma melodia i akompaniament fortepianu?

Następnie nauczyciel rozdaje grupom koperty, w których podany jest szyfr z tematem lekcji (załącznik 1) i zapisuje temat zajęć na tablicy. Pyta uczniów, czy znają słowo „przebój”, wyjaśnia je.

Przebój to popularny w określonym czasie utwór muzyczny lub piosenka. Określenie to zazwyczaj odnosi się do muzyki rozrywkowej, lecz często znaczenie jego rozciąga się na muzykę poważną oraz na inne dziedziny sztuki (np. przebój kinowy lub filmowy). Przebój muzyczny zwykle charakteryzuje się łatwo wpadającą w ucho melodią; jest często emitowany przez stacje radiowe i osiąga wysoką sprzedaż. Choć istnieją ponadczasowe przeboje, których popularność zdaje się nie słabnąć, to zasadniczo mamy tu do czynienia ze zjawiskiem okresowym. Popularność przebojów zwykle z czasem przemija, a one same idą w zapomnienie. Wtedy utwór może pojawić się na rynku w nowym wykonaniu i aranżacji, co nazywamy *coverem*.



**Fot. 1.** Łódzka Prząśniczka – praca nagrodzona w konkursie *Tour Salon 2010* w Poznaniu, [http://www.rotwl.pl/lodzkie\\_z\\_nagrodami\\_na\\_tour\\_salon,986,0,0.html](http://www.rotwl.pl/lodzkie_z_nagrodami_na_tour_salon,986,0,0.html)

W tej części zajęć uczniowie słuchają jeszcze coverów *Prząśniczki* w wirtuozowskim wykonaniu duetu fortepianowego Marek i Wacek oraz w jazzującej interpretacji Urszuli Dudziak i Grażyny Auguścik.

## II Rozwinięcie

Nauczyciel przybliży w skrócie sylwetkę Stanisława Moniuszki, prezentuje przy tym fragment filmu o Stanisławie Moniuszce, emitowanego w TVP Polonia w ramach cyklu *Łączy nas Polska* (<http://www.youtube.com/watch?v=E5QAOgzmaYc&feature=related>), a następnie tłumaczy uczniom zadanie, które mają wykonać.

Na podstawie tekstu uczniowie układają puzzle. Informacje zamieszczone na kartkach układają chronologicznie. Jeśli właściwie wykonają zadanie, po przewróceniu kartek na drugą stronę powinni otrzymać portret kompozytora (załącznik 2).

Po prawidłowym ułożeniu przez uczniów obrazka nauczyciel prezentuje pieśń S. Moniuszki *Dziad i baba* w wykonaniu Barbary Dziekan i Stanisława Jaskułki, z przedstawienia *Moniuszkowo*, oraz tę samą pieśń w parodii kabaretowej, w wykonaniu Zbigniewa Zamachowskiego, Piotra Machalicy, Janusza Józefowicza oraz Elżbiety Zającówny, z widowiska rozrywkowego *Big Zbig Show*.

### Dziad i baba

#### Józef Ignacy Kraszewski

Był sobie dziad i baba,  
bardzo starzy oboje:  
ona – kaszłaca, słaba,  
on – skurczony we dwoje.

Mieli chatkę maleńką,  
taką starą jak oni,  
jedno miała okienko  
i jeden był wchód do niej.

Żyli bardzo szczęśliwie  
i spokojnie jak w niebie,  
czemu ja się nie dziwię,  
bo przywykli do siebie.

Tylko smutno im było,  
że umierać musieli,  
że się kiedyś mogiłą  
długie życie rozdzieli.

I modlili się szczerze,  
aby Bożym rozkazem,  
kiedy śmierć ich zabierze –  
brała oboje razem.

– Razem!... To być nie może,  
ktoś choć chwilę wprzód skona.

– Byle nie ty, niebożę!

– Byle tylko nie ona!

– Wprzód umrę! – woła baba –  
jestem starsza od ciebie,  
co chwila bardziej słaba,  
zapłaczesz na pogrzebie.

– Ja wprzód, moja miła,  
ja kaszlę bez ustanku  
i zimna mnie mogiła  
przykryje lada ranku.

– Mnie wprzód!

– Mnie, kochanie!

– Mnie, mówię!

– Dość już tego!

Dla ciebie płacz zostanie.

– A tobie nie?... Dlaczego?

I tak dalej, i dalej,  
jak zaczęli się kłócić,  
jak się z miejsca porwali,  
chatkę chcieli porzucić.

Aż do drzwi – puk powoli.

– Kto tam?

– Otwórzcie, proszę.

Posłuszna waszej woli,  
śmierć jestem, skon przynoszę.

– Idź, babo, drzwi otworzyć!

– Ot, to, idź sam! ja słaba,  
ja pójdę się położyć –  
odpowiedziała baba.

Fi, śmierć na słocie stoi  
i czeka tam nieboga.

– Idź, otwórz z łaski swojej.

– Ty otwórz, moja droga!

Baba za piecem z cicha  
kryjówki sobie szuka,  
dziad pod ławę się wpycha,  
a śmierć stoi i puka.

I byłaby lat dwieście  
pode drzwiami tam stała,  
lecz – znudzona nareszcie –  
kominem wejść musiała.



Fot. 2. Dziad i baba, fot. Dorota Żerkowska,  
<http://www.garnek.pl/dorocik/3753694/byl-so-bie-dziad-i-baba>

Po krótkiej rozmowie na temat zarówno samej pieśni, jak i obu wykonń, nauczyciel rozdaje uczniom szyfrogram (załącznik 3) i prosi ich o rozwiązanie zadania. Tłumaczy, że rozwiązaniem jest nazwa zbioru pieśni kompozytora oraz wyjaśnia, że w celu rozwiązania zadania należy odnaleźć w tekście wyróżniające się litery i ułożyć z nich odpowiednie hasło. Opowiada przy tym o sytuacji politycznej, jaka panowała w Polsce za czasów twórczości Stanisława Moniuszki i nawiązuje do idei powstania *Śpiewników domowych*.

Na zakończenie tej części zajęć nauczyciel rozdaje nuty *Prząśniczki*, omawia utwór: metrum, rytm, znaki przykluczowe, po czym próbuje z akompaniamentem pianina nauczyć uczniów śpiewać pieśń. Na tych zajęciach wyłącznie „rozczytujemy” utwór, wstępnie zapoznajemy z nim dzieci. Do pieśni należy powrócić na kolejnej lekcji i zająć się wówczas jej opracowaniem pod względem emisyjnym, artykulacyjnym i wyrazowym.

### III Podsumowanie

Nauczyciel pyta uczniów, co zapamiętali z lekcji, które utwory najbardziej im się

podobały i czy już wiedzą, jaka jest różnica między przebojem a *coverem*. Prowadzący dziękuje uczniom za pracę i proponuje zadanie domowe w postaci krzyżówki (załącznik 4).

### Załącznik 2. Portret kompozytora



Portret kompozytora, grafika Adolphe'a Lafosse'a z ok. 1860 roku, zbiory Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego, źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa, [www.polona.pl](http://www.polona.pl)



## Załącznik 2. Informacje o kompozytorze

<p>Moniuszko urodził się w majątku Ubiel, w 1819 roku.</p>	<p>Od najmłodszych lat wykazywał wielkie zamiłowanie do muzyki. Przejawiał przy tym ponadprzeciętne zdolności. Kiedy miał osiem lat, jego rodzice przenieśli się do Warszawy, by zapewnić synowi dalszą edukację.</p>	<p>Kształcił się tam pod okiem wybitnych profesorów. Po trzech latach (w 1830 roku), państwo Moniuszkowie wrócili w rodzinne strony i zamieszkali w Mińsku.</p>
<p>Mając lat 17, Stanisław zaręczył się z Aleksandrą Müllerówną.</p>	<p>W 1837 roku podjął trzyletnie studia w Berlinie.</p>	<p>W wieku 20 lat wydał swoje pierwsze pieśni, które napisał do słów Adama Mickiewicza.</p>
<p>Po zakończeniu studiów, w 1840 roku, ożenił się z Aleksandrą Müllerówną i razem zamieszkali w Wilnie.</p>	<p>W tym samym 1840 roku Moniuszko objął posadę organisty w kościele św. Jana w Wilnie, potem został też dyrygentem w miejscowym teatrze.</p>	<p>Dwa lata później, w 1842 roku, rozpoczął komponowanie <i>Śpiewników domowych</i>.</p>
<p>W Warszawie przez długi czas starał się o wystawienie swojej pierwszej opery <i>Halka</i>. Jej premiera odbyła się 1 stycznia 1858 roku i zakończyła się wielkim sukcesem, czego następstwem było otrzymanie stanowiska dyrygenta w Teatrze Wielkim.</p>	<p>Po wielkim sukcesie <i>Halki</i>, w wieku 39 lat, kompozytor na stałe przeniósł się z rodziną do Warszawy, gdzie na potrzeby sceny warszawskiej tworzył kolejne opery. Od 1864 roku był wykładowcą w Instytucie Muzycznym w Warszawie.</p>	<p>Umarł na atak serca, mając 53 lata, w 1872 roku.</p>

### Załącznik 3. Szyfrogram

Stanisław Moniuszko dorastał i tworzył w czasie, kiedy Polska znajdowała się pod zaborami. Pisał pieśni przeznaczone do muzykowania domowego, a więc dla ludzi niekoniecznie wykształconych muzycznie. Zbiory jego pieśni zostały ciepło przyjęte przez społeczeństwo. Utwory nie miały treści jawnie patriotycznych, ale oczywisty był ich charakter narodowy, co nie mogło spotkać się z przychylnością cenzury carskiej. Na kolejne zeszyty *Śpiewników* wielbiciele twórczości Moniuszki musieli długo czekać. W końcu 1843 roku ukazał się pierwszy „tomik” zawierający 18 utworów. Charakterystyczne jest zróżnicowanie pieśni – od prostych, opartych często na muzyce ludowej, po koncertowe ballady. *Śpiewniki domowe* zyskały ogromną popularność.

Odpowiedź: *Śpiewniki domowe*.

### Załącznik 4. Krzyżówka

- Służy do wzbudzania wibracji strun.
- Najwybitniejszy, najbardziej znany polski kompozytor.
- Składa się z wielkiego pudła rezonansowego z dwoma otworami w kształcie stylizowanej litery f.
- Tekst stanowiący podstawę dzieł sceniczno-muzycznych.
- Instrument dęty blaszany, potrafiący naśladować odgłosy zwierząt.
- Utwór muzyczny lub fragment grany lub śpiewany przez jednego wykonawcę.
- Tytuł zabawnej pieśni S. Moniuszki o staruszkach.
- Rodzaj małego fletu poprzecznego.
- Polski taniec narodowy o dostojnym charakterze.

1.	S	M	Y	C	Z	E	K			
2.	C	H	O	P	I	N				
3.	K	O	N	T	R	A	B	A	S	
4.	L	I	B	R	E	T	T	O		
5.	P	U	Z	O	N					
6.	S	O	L	O						
7.	D	Z	I	A	D	I	B	A	B	A
8.	P	I	K	U	L	I	N	A		
9.	P	O	L	O	N	E	Z			

## Prząśniczka

muz.: Stanisław Moniuszko

sł.: Jan Czeczot

U przą-śni - czki sie - dzą jak a - niół dzie - we - czki,  
 5 przę - dą so - bie, przę - dą je - dwa - bne ni - te - czki.  
 9 Kręć się, kręć, wrze - cio - no, wić się to - bie, wić!  
 13 Ta pa - mię - ta le - piej, czy - ja dłu - ższa nić!

U prząśniczki siedzą jak anioł dziewczeczki,  
 przędą sobie, przędą jedwabne niteczki.

Ref.: Kręć się, kręć, wrzeczono, wić się tobie, wić!  
 Ta pamięta lepiej, czyja dłuższa nić!

Poszedł do Królewca młodzieniec z wiciną,  
 łzami się zalewał, żegnając z dziewczyną.

Ref.: Kręć się, kręć, wrzeczono...

Gładko idzie przędza wesołej dziewczynie,  
 pamiętała trzy dni o wiernym chłopczynie.

Ref.: Kręć się, kręć, wrzeczono...

Inny się młodzieniec podsuwa z ubocza  
 i innemu rada dziewczyna ochocza.

Ref.: Kręć się, kręć, wrzeczono, prysła wątła nić,  
 wstydem dziewczę płonie, wstydz się, dziewczę, wstydz!

Marek Dudek

## Klasowy turniej wiedzy o Moniuszce

Propozycja dwugodzinnych zajęć muzycznych przeznaczonych dla gimnazjum, nagrodzona w ogólnopolskim konkursie na scenariusz zajęć dla ucznia *Moniuszko 2012*.

Stanisław Moniuszko to kompozytor, który – podobnie jak Chopin – słynie w historii muzyki polskiej przede wszystkim z pielęgnowania stylu narodowego. Być może ta cecha jego dorobku wynikła z trudnych czasów, w jakich przyszło mu żyć<sup>1</sup>. Polskość w jego muzyce przejawiała się głównie w librettach oper (umiejscowienie akcji w środowisku polskim, bohaterowie reprezentujący określone warstwy społeczne, nawiązywanie do staropolskich zwyczajów) i w tekstach pieśni – sięgał do twórczości mistrzów romantycznego pióra, takich jak Mickiewicz czy Kraszewski. W warstwie muzycznej jego dzieła oparte są na rytmice tańców narodowych, często też adaptują melodie ludowe.

Muzyka Stanisława Moniuszki już za jego życia cieszyła się powszechnym uznaniem i popularnością (zwłaszcza pieśni i opery), budząc duże zainteresowanie wśród społeczeństwa polskiego. Obecnie kompozytor ten nie zawsze jest dostatecznie doceniany, dlatego też w związku z przypadającą w bieżącym roku 140. rocznicą śmierci Moniuszki warto szerzej przywołać postać tego znaczącego twórcy.

Poprowadzenie w gimnazjum zajęć lekcyjnych poświęconych „ojcu opery narodowej” było dla mnie prawdziwym

wyzwaniem, wymagającym znalezienia sposobu na ukazanie osoby i dorobku artystycznego muzyka w możliwie atrakcyjny, a zarazem merytoryczny sposób. Współczesna młodzież, szczególnie gimnazjalna, zarzucana na co dzień olbrzymią dawką informacji i multimedialnych nowinek technicznych, potrzebuje czegoś więcej niż tylko pogadanki czy dyskusji. Postacie z minionych epok są dla uczniów w większości relikdami przeszłości, z którymi muszą niechętnie zapoznawać się w szkole.

Inspiracją do stworzenia prezentowanego tu scenariusza stała się rozmowa z młodzieżą, podczas której padła propozycja przeprowadzenia klasowego turnieju wiedzy, łączącego w założeniu wiedzę z atrakcyjną i nienużącą natłokiem informacji formą. Idąc tym tropem, opracowałem propozycję bloku zajęć złożonego z dwóch jednostek lekcyjnych po 45 minut każda. Pierwsza część poświęcona jest informacjom o twórcy i jego dziełach, druga natomiast opiera się na turnieju OrdoGim i ma ona pełnić funkcję podsumowania całości.

### Cele kształcenia

#### Cel ogólny:

Zapoznanie uczniów z osobą i dziełem Stanisława Moniuszki, ukazanie

<sup>1</sup> Najważniejsze wydarzenia historyczne przypadające na czas życia Moniuszki to: powstanie listopadowe (1830), rzeź galicyjska i powstanie krakowskie (1846), powstanie styczniowe (1863), likwidacja autonomii Królestwa Polskiego (1867).

indywidualnego stylu jego twórczości, charakterystyki form i gatunków przez niego uprawianych, przedstawienie jego oper i pieśni.

### Cele szczegółowe:

Uczeń:

- wymienia najważniejsze fakty z życia Stanisława Moniuszki,
- wskazuje główne cechy stylistyczne twórczości kompozytora,
- zna najważniejsze gatunki i formy muzyczne uprawiane przez Moniuszkę,
- przedstawia kluczowe i indywidualne składniki twórczości kompozytora,
- potrafi wyjaśnić, na czym polega narodowy charakter twórczości Moniuszki,
- potrafi rozpoznać przynajmniej kilka słuchanych na lekcji utworów Stanisława Moniuszki,
- potrafi wyjaśnić znaczenie twórczości Stanisława Moniuszki dla kultury polskiej i światowej.

### Metody kształcenia:

Pogadanka z elementami dyskusji, świadome słuchanie muzyki.

### Środki dydaktyczne:

- komputer, rzutnik multimedialny, ekran projekcyjny, pianino, odtwarzacz CD,
- ilustracje przedstawiające Stanisława Moniuszkę, jego rodzinę, znajomych oraz miejsca, w których przebywał; fragmenty nut pieśni; partytury i libretta opery; mapa z zaznaczonymi miejscami, w których przebywał Moniuszko,
- nagrania utworów Stanisława Moniuszki:
  - pieśni *Prząśniczka*, *Znasz-li ten kraj*, *Pieśń wieczorna*,
  - fragmenty z oper: *Polonez* i aria Jontka *Szumią jodły na gór szczyście* z opery *Halka* oraz *Mazur* i *Aria z kurantem ze Straszego dworu*.

### Materiały pomocnicze:

Stoper (zegarek).

### Pierwsza lekcja

Po sprawdzeniu obecności nauczyciel wyświetla na rzutniku zdjęcie gmachu Opery Narodowej w Warszawie. Pyta uczniów, czy wiedzą, jak nazywa się i gdzie się znajduje prezentowany budynek. Po kilku luźno rzuconych odpowiedziach, mniej lub bardziej poprawnych, wprowadza uczniów w temat lekcji, opowiadając krótko o Teatrze Wielkim oraz jego patronie – Stanisławie Moniuszce i największych jego dziełach, do których należą opery *Halka*, *Straszny dwór* oraz pieśni zawarte w 12 tomach *Śpiewników domowych*.

W dalszej części lekcji nauczyciel wprowadza *Mazura* z opery *Straszny dwór*. Po krótkiej projekcji przybliża uczniom gatunek muzyczny, jakim jest opera. Wyjaśnia jej elementy składowe (libretto, antrakt, akt, scena, aria, recytatyw, partia) oraz prezentuje podstawowe zasady zachowania się podczas spektaklu operowego. Przy okazji omawiania poszczególnych pojęć prezentuje arię Jontka *Szumią jodły na gór szczyście* z opery *Halka*, *Arię z kurantem ze Straszego dworu* oraz fragment libretta z opery *Halka* (załącznik 1).

Następnie prezentuje kilka najbardziej znanych pieśni Moniuszki, np. *Prząśniczka*, *Znasz-li ten kraj*, *Pieśń wieczorna*, (załącznik 3) i omawia twórczość kompozytora w tym zakresie. Rozdaje kartki z zapisanym tekstem wybranej pieśni i uczy uczniów ją śpiewać. Prosi, aby wsłuchali się w linię melodyczną, dostrzegli powtarzające się motywy i stopień skomplikowania utworu. Zwraca uwagę na poetycki tekst oraz na charakter i klimat muzyki, odpowiednią agogikę, dynamikę oraz artykulację.

Po prześpiewaniu wybranej pieśni, z akompaniamentem pianina, nauczyciel

próbuję z uczniami zaśpiewać również fragment arii *Szumią jodły na gór szczycie* (załącznik 2). Prosi młodzież o porównanie obu zaśpiewanych pieśni. Zwraca uwagę, iż utwory te w interpretacji zawodowych śpiewaków z akompaniamentem orkiestry czy rozbudowanych partii fortepianu są pełne ekspresji i kunsztu, stanowią arcydzieła sztuki wokalne, ale można je też zaśpiewać dla siebie, dla przyjemności, mają bowiem „wpadające w ucho” melodie.

Pod koniec lekcji nauczyciel zapowiada turniej OrdoGim i prosi uczniów o przygotowanie się do niego w domu – mają powtórzyć wiadomości o życiu i twórczości Stanisława Moniuszki oraz uzupełnić swą wiedzę, korzystając z podanej literatury.

## Druga lekcja

Drugą lekcję zajmuje **turniej klasowy OrdoGim**, który ma usystematyzować i ugruntować wiedzę na temat życia i twórczości Stanisława Moniuszki. Nacisk podczas rywalizacji położony jest na pracę grupową, ma ona uczyć wzajemnej odpowiedzialności i jedności w działaniu. Grupy zawodników można dowolnie dobierać, należy tylko pamiętać, aby w każdej znalazły się osoby o zróżnicowanych kompetencjach muzycznych, tak żeby poziom grup był wyrównany. Formułę turnieju można zastosować do sprawdzania wiedzy z dowolnego tematu i przedmiotu szkolnego.

### Przebieg turnieju

Nauczyciel, jako prowadzący, dzieli klasę na kilka czteroosobowych drużyn. Każda z drużyn wybiera swoją nazwę i lidera, który będzie podejmował ostateczne decyzje w sprawie odpowiedzi – konsultacje są możliwe jedynie we własnej grupie.

Gra składa się z trzech etapów, polega na udzielaniu odpowiedzi na zadawane pytania, zgodnie z przyjętymi zasadami. Wygrywa ta drużyna, która zdobędzie największą

liczbę punktów lub jako ostatnia zachowa przynajmniej jednego gracza.

Prowadzący zadaje pytania na temat życia i twórczości Stanisława Moniuszki oraz epoki, w której żył. W każdym etapie na uczestników czeka po 10 pytań. Do każdego pytania podane są cztery odpowiedzi, z których tylko jedna jest prawidłowa. Na konsultacje i odpowiedź drużyna ma 30 sekund. Za prawidłową odpowiedź drużyna uzyskuje jeden punkt, za błędą – zero.

Każda grupa rozpoczyna grę z trzema szansami. Stanowią je: **pół na pół** (✂) – wskazanie przez prowadzącego nauczyciela dwóch błędnych odpowiedzi i pozostawienie jednej błędnej i jednej poprawnej, **mol książkowy** (📖) – możliwość skorzystania z udostępionych pozycji książkowych, encyklopedii, podręczników (przy wykorzystaniu tej szansy czas na udzielenie odpowiedzi wydłużony zostaje do 1 minuty), **luzik** (👉) – prawo do odmowy udzielenia odpowiedzi; wówczas drużyna nie traci punktów, ale i nie zyskuje. Z każdej szansy można skorzystać tylko jeden raz w czasie całego turnieju.

Do obsługi turnieju potrzebne będą osoby, które zajmą się sprawami technicznymi. Jedna powinna wyświetlać przygotowane w formie prezentacji materiały wizualne i muzykę do pytań. Druga natomiast ma zapisywać na tablicy wyniki każdej z drużyn oraz wykorzystane „szanse”. Zamiast tradycyjnej tablicy można wykorzystać komputer i notować wyniki np. w przygotowanych tabelach programu Word (załącznik 4), które będą wyświetlane projektorem multimedialnym.

### Etap pierwszy

Prowadzący zadaje kolejno pytania drużynom w dwóch rundach. Każda drużyna otrzymuje po dwa pytania. Wystarczy odpowiedzieć przynajmniej na jedno, aby grać w następnej rundzie. Jeśli drużyna nie

odpowie na żadne z dwóch pytań, odpada z gry. W przypadku, gdy wszystkie drużyny odpowiedzą na wymagane jedno pytanie, przechodzą do drugiej rundy.

### **Etap drugi**

Zadawanie pytań prowadzący zaczyna od drużyny, która zdobyła w pierwszym etapie najmniej punktów i wykorzystała najwięcej „szans”. W przypadku, gdyby wystąpiła sytuacja remisu w punktacji i straconych szansach, pytanie trafia do drużyny, której nazwa jest alfabetycznie pierwsza. Po poprawnej odpowiedzi drużyna ta wskazuje kolejną, której należy zadać pytanie. Istnieje możliwość dwukrotnego wyznaczenia do odpowiedzi własnej drużyny, wówczas po udzieleniu poprawnej odpowiedzi liczba punktów podwaja się. W przypadku błędnej odpowiedzi prowadzący wyznacza drużynę według zasady obowiązującej na początku etapu drugiego. Na ten etap przeznaczonych jest 10 pytań. Po ich wyczerpaniu do trzeciego etapu przechodzą dwie najlepsze drużyny, mające największą liczbę punktów i najmniej straconych szans.

### **Etap trzeci (finał)**

Na ten etap przypada również 10 pytań (po pięć na drużynę). Za każdą dobrą odpowiedź drużyna dostaje jeden punkt, a w przypadku złej musi wyeliminować ze swego grona jednego gracza. Do pierwszego pytania drużyny mogą się zgłosić same, jeżeli jednak żadna tego nie zrobi, jako pierwsza odpowiada drużyna z największą liczbą punktów i najmniejszą ilością straconych szans.

Gra toczy się do momentu wyczerpania wszystkich pytań lub całkowitego wykluczenia członków drużyny. Za każdą zachowaną szansę drużynie dolicza się po dwa punkty. Wygrywa ta drużyna, która zdobędzie największą ilość punktów lub zachowa przynajmniej jednego uczestnika.

### **Nagrody**

Uczestnicy zwycięskiej drużyny, którzy dotrwali do końca gry (nie zostali wyeliminowani), otrzymują **Złotą Szóstkę**, czyli ocenę celującą z przedmiotu.

### **Pytania do turnieju**

Do każdego pytania podane są cztery odpowiedzi; prawidłowa jest wytłuszczona.

1. Jak miał na imię ojciec Stanisława Moniuszki?  
a) Stanisław  
b) Wojciech  
c) **Czesław**  
d) Jerzy
2. Jak miała na imię matka Stanisława Moniuszki?  
a) Jowita  
b) **Elżbieta**  
c) Honorata  
d) Eugenia
3. Gdzie urodził się Stanisław Moniuszko?  
a) Lwów (Ukraina)  
b) **Ubiel (Białoruś)**  
c) Warszawa (Królestwo Polskie)  
d) Wilno (Litwa)
4. Na jakim instrumencie potrafiła grać matka Moniuszki?  
a) **fortepian**  
b) skrzypce  
c) flet  
d) harfa
5. W którym roku rodzina Moniuszki przeniosła się do Warszawy?  
a) 1912  
b) 1815  
c) 1840  
d) **1827**
6. Ile lat miał Moniuszko, zaczynając naukę w berlińskim Singakademie?  
a) 7  
b) 15  
c) **18**  
d) 20

7. W 1864 roku Moniuszko objął funkcję wykładowcy w Warszawie. Jak nazywała się uczelnia, która go zatrudniła?
- Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
  - Akademia Muzyczna
  - Instytut Muzyczny**
  - Uniwersytet Warszawski
8. Z kim ożenił się Moniuszko po przyjeździe do Wilna?
- Alicja Tota
  - Maria Kazimiera de La Grange d'Arquien
  - Ludwika Maria Gonzaga
  - Aleksandra Müller**
9. W którym roku Moniuszko stanął na ślubnym kobiercu?
- 1840**
  - 1827
  - 1853
  - 1846
10. Ile dzieci urodziło się małżeństwu Moniuszków?
- 6
  - 3
  - 7
  - 10**
11. W jakim kościele w Wilnie Moniuszko był organistą?
- kościół Trójcy Świętej
  - kościół św. Wojciecha
  - kościół św. Anny
  - kościół św. Jana**
12. Moniuszko stworzył w Wilnie kilka operetek. Wskaż ich tytuły.
- Wesoła wdówka, Boski małżonek*
  - Hrabia Luksemburg, Dziecko księcia*
  - Orfeusz w piekle, Piękna Helena*
  - Nocleg w Apeninach, Żółta szlafmyca***
13. Które z wymienionych oper napisał Moniuszko?
- Wolny strzelec, Wilhelm Tell*
  - Nabucco, Faust*
  - Halka, Straszny dwór***
  - Eugeniusz Oniegin, Otello*
14. W którym roku odbyła się premiera *Halki* w dwóch aktach?
- 1913
  - 1815
  - 1837
  - 1848**
15. Jaką nazwę nosi 12 zbiorów pieśni do słów różnych poetów polskich i obcych oraz do słów ludowych?
- Śpiewki ludowe*
  - Śpiewnik piosenek wiejskich*
  - Śpiewnik piosenek zastyszanych*
  - Śpiewniki domowe***
16. Która instytucja współcześnie przechowuje większość pamiątek po Moniuszce?
- Biblioteka Narodowa
  - Centrum Języka i Kultury Polskiej
  - Warszawskie Towarzystwo Muzyczne im. Stanisława Moniuszki**
  - Teatr Narodowy im. Stanisława Moniuszki
17. Kto napisał libretto do opery *Halka*?
- Włodzimierz Wolski**
  - Jan Chęciński
  - Jarosław Iwaszkiewicz
  - Borys Kochno
18. Ile pieśni zawartych jest w sumie w *Śpiewnikach domowych*?
- 500
  - 268**
  - 145
  - 935
19. Kto był nauczycielem Moniuszki w Singakademie w Berlinie?
- August Freyer
  - Czesław Stefanowicz
  - Mieczysław Karłowicz
  - Karol Fryderyk Rungenhagen**
20. Ile *Śpiewników domowych* wydano za życia kompozytora?
- 6**
  - 12
  - 24
  - 3



21. W którym roku zmarł Stanisław Moniuszko?
- 1915
  - 1872**
  - 1860
  - 1905
22. Która aria pochodzi z opery *Straszny dwór* Moniuszki?
- aria Skołuby**
  - aria Księcia
  - aria Aidy
  - aria Toski
23. Śmierć Moniuszki w Warszawie nastąpiła nagle. Z jakiego powodu?
- wypadek powozu
  - samobójstwo
  - pojedynek
  - atak serca**
24. W 1858 roku Moniuszko został powołany na stanowisko pierwszego dyrygenta opery. Jak nazywała się ta opera?
- Państwowa Opera Bałtycka
  - Opera na Zamku w Szczecinie
  - Opera Nova w Bydgoszczy
  - Opera Polska w Teatrze Wielkim w Warszawie**
25. W 1854 roku przy współudziale Achillesa Bonoldiego Moniuszko założył towarzystwo, którego członkowie-amatorzy dawali pod jego batutą dwa razy do roku publiczne koncerty. Jak się ono nazywało?
- Towarzystwo im. św. Cecylii**
  - Towarzystwo Muzycznej Adoracji
  - Towarzystwo Szerzenia Kultury
  - Towarzystwo Braci Muzyków
26. W którym roku wystawiono operę *Straszny dwór*?
- 1817
  - 1832
  - 1865**
  - 1878
27. Jedna z pieśni Moniuszki, z trzeciego zbioru *Śpiewników domowych*, przywołuje stary zwyczaj przędzenia. Jaki tytuł ma ta pieśń?
- Siedzą, wiją motki*
  - Kurhanki*
  - Prząśniczka***
  - Leć, leć, wrzeciono*
28. Gdzie zostało pochowane ciało Stanisława Moniuszki?
- kościół św. Anny w Warszawie
  - cmentarz Rakowicki w Krakowie
  - cmentarz na Powązkach w Warszawie**
  - cmentarz na Rossie w Wilnie
29. Co to jest libretto?
- tekst stanowiący podstawę dzieła scenicznego**
  - fragment utworu muzycznego
  - przerwa między częściami
  - ostatni odcinek sonaty
30. Moniuszko lubił bywać w wileńskiej Ostrej Bramie przed obrazem Matki Boskiej. Z tych wizyt narodziły się cztery utwory. Jaki tytuł nosiły?
- Sonety krymskie*
  - Pieśni wieczorne*
  - Litanie ostrobramskie***
  - Widma*

## Załącznik 1. Fragment libretta Włodzimierza Wolskiego do opery *Halka*<sup>2</sup>

### Akt IV

Późny wieczór, plac otoczony wierzby. Po jednej stronie widzów drewniany kościółek wiejski z cmentarzem, po drugiej widać wystawę dworu, dalej chaty wiejskie, w głębi wzgórze i skały, między którymi wije się rzeka.

#### Scena 1

J o n t e k

*Sam schodzi z góry.*

Nieszczęsna Halka! Gwałtem tu idzie,  
Za małoż jeszcze krzywdy w jej biedzie!  
Ciągłe na myśli panicz niewierny.  
Kiedy go z żoną tu obaczy,  
Umrzeć gotowa!  
O Jezu miłosierny!  
Niech Twoja dłoń  
Sierotę biedną uchowa!  
Ty chroń ją, Panie, chroń!

*po chwili*

Żeby ją tam powstrzymali!  
Ja nie mogłem.

#### Scena 2

*Jontek i Dudziarz. W głębi sceny wchodzi na górę i zaczyna wygrywać wesoło.*

J o n t e k

*odwracając się nagle*

Hej, dudziarzu! Skądże wraz  
Wesołegoście zagrali?

D u d z i a r z

Trzeba ślub powitać, kumie.

J o n t e k

*kiwając ręką*

Jeszcze czas!  
Jakoś lepiej się rozumie,  
Gdy, dudziarzu, smętniej gracie.

D u d z i a r z

*Zmienia piosenkę, pytając*

Po naszemu?

J o n t e k

Oj tak, bracie!

Szumią jodły na gór szczycie,  
Szumią sobie w dal,  
I młodemu smutne życie,  
Gdy ma w sercu żal.  
Z innych ludzi do nikogo,  
Jeno do ciebie, niebogo!  
Oj, Halino, oj, jedyno,  
Dziewczyno moja!

Już w dziecinne lata nasze  
Jam do czarnych skał  
Szedł w przepaście, bym ci ptaszę  
Małe z gniazdka dał.  
Zawszem tobie najwonnejszych  
Kwiatów przyniosł z gór,  
Dał z odpustu najpiękniejszych  
Koralików sznur.

Nie mam żalu do nikogo,  
Jeno do ciebie, niebogo!  
Oj, Halino, oj, jedyno,  
To wina twoja.

Rośnie krzaczek! W drzewko rośnie,  
Wzrosłaś, jakby czar.

Ach! Za tobą bym radośnie  
Wskoczył w ognia żar.

Lata jakby wichry biega,  
Jak potoki mkną.

Przybył panicz i dla niego  
Pogardziłaś mną.

Nie mam żalu do nikogo,  
Jeno do ciebie, niebogo!

Oj, Halino, oj, jedyno,  
Dziewczyno moja!

<sup>2</sup> Tekst libretta według wydania Gustawa Gebethnera i spółki, Warszawa 1860.

### Załącznik 2.

#### Szumiaj jodły na gór szczycie, aria Jontka z opery Halka

muz.: Stanisław Moniuszko

Em Am/E Em

Szu - mią jo - dły na gór szczy - cie, szu - mią so - bie — w dal,

5 Em B 7/F# E° Am/E

i mło - de - mu smu - tne ży - cie, gdy ma w se - rcu — żal.

9 Em A Dm E

Z in - nych lu - dzi do ni - ko - go, je - no do cie - bie, nie - bo - go!

13 Am E/B Am/C Em/B F#/A# B F#/A#

Oj, Ha - li - no, oj, je - dy - no, dzie - wcy - no mo - ja! dzie - wcy - no mo -

18 A° Em/G Am Em/G C Am B7 Em

ja! Oj, Ha - li - no, oj, je - dy - no, dzie - wcy - no mo - ja!

### Załącznik 3.

#### Nuty i słowa wybranych pieśni Stanisława Moniuszki

##### Znasz-li ten kraj

muz.: Stanisław Moniuszko

sł.: Adam Mickiewicz

Znasz-li ten kraj,  
gdzie cytryna dojrzeła,  
pomarańcz blask  
zielone złoci drzewa,  
gdzie wieńcem bluszcz  
ruiny dawne stroi,

gdzie buja laur  
i cyprys cicho stoi?  
Znasz-li ten kraj?  
Ach, tam, o moja miła,  
tam był mi raj,  
pókiś ty ze mną była!

Znasz-li ten gmach,  
gdzie wielkich sto podwoi,  
gdzie kolumn rząd  
i tłum posągów stoi,  
a wszystkie mnie  
witają twarzą białą:

Pielgrzymie nasz,  
ach! co się z tobą stało!  
Znasz-li ten kraj?  
Ach, tam, o moja miła,  
tam był mi raj,  
pókiś ty ze mną była!

D A7 D Bm

Znasz-li ten kraj, — gdzie cy-try-na doj-rze-wa, po-ma-rańcz blask zie-

4 Em A F/A Gm F/C A7

lo - ne zło - ci drze - wa, gdzie wie-ńcem bluszcz ru - i - ny da-wne stro - i,

7 Dm Gm G#° A A° A7

gdzie bu - ja laur — i cy-prys ci - cho sto - i? Znasz - li ten kraj?

10 D/A A7 D

Ach tam, o mo - ja mi - ła, tam był mi raj, tam był mi raj,

13 A7/C# D#° A7/E D D

pó - kiś ty ze — mną by - ła! tam był mi raj,

16 F#7 Em/G G#° D/A A7 D

tam był mi raj, pó - kiś ty ze — mną by - ła!

## Pieśń wieczorna

muz.: Stanisław Moniuszko

sł.: Władysław Syrokomla

D G/D D G A

Po no - cnej ro - sie płyn, dźwię - czny gło - sie, niech się twe e - cho roz -

4 A7 D

sze - rzy, gdzie na - sza cha - tka, gdzie sta - ra ma - tka,

7 Em/G B/F# Em A7/E D G Em

krzą - ta się ko - ło wie - cze - rzy. Ju - tro dzień świę - ta;

10 A F#m B Em B Em

ni - wa nie - zzę - ta nie - chaj przez ju - tro doj - rze - wa,

13 A F#° B G#° C#

niech wiatr swa - wo - lny, niech ko - nik po - lny, nie - chaj sko - wro - nek tu

16 C# A D

ście - wa. Niech wiatr swa - wo - lny, niech ko - nik po - lny,

19 G A4-3 D

nie - chaj sko - wro - nek tu ście - wa.

1. Po nocnej rosie płyn, dźwięczny głosie,  
niech się tve echo rozszerzy,  
gdzie stara chatka, gdzie nasza matka  
krząta się koło wieczerzy.

Jutro dzień święta; niwa niezżęta  
niechaj przez jutro dojrzewa,  
niech wiatr swawolny, niech konik polny,  
niechaj skowronek tu śpiewa.

2. Już blisko, blisko chatnie ognisko  
strudzone serce weseli,  
tam pracowita matka mnie spyta:  
„Wieleście w polu nażęli?”.

Matko, jam młoda, rąk moich szkoda,  
szkoda na skwarze oblicza!  
Źle szła robota, przeszkadza słota  
i moja dumka dziewicza.

#### Załącznik 4. Tabela do zapisywania wyników turnieju

<i>Nazwa drużyny</i>		
		
<i>pół na pół</i>	<i>mol książkowy</i>	<i>luzik</i>

Numery pytań	Punktacja	Numery pytań	Punktacja	Numery pytań	Punktacja
1.		11.		21.	
2.		12.		22.	
3.		13.		23.	
4.		14.		24.	
5.		15.		25.	
6.		16.		26.	
7.		17.		27.	
8.		18.		28.	
9.		19.		29.	
10.		20.		30.	

Jakub Niedoborek

## Przewodnik gitarowego harcownika. Szyk bojowy prawej flanki, czyli trochę o pracy prawej ręki

Szykujący się do boju gitarowy harcownik ma dziś przed sobą kolejne zadanie: opanowanie umiejętności pracy prawą ręką. A sztuka to – wbrew pozorom – wielka, bo wymagająca sprytnego połączenia konkretnej wiedzy o anatomii człowieka z intuicją i... wielką cierpliwością w poszukiwaniu indywidualnie dopasowanych rozwiązań. Zwłaszcza tej ostatniej prawdziwemu harcownikowi nigdy nie powinno zabraknąć.

**D**łoń ludzka to jedno z najdoskonalszych narzędzi, jakie stworzyła natura. Aż trudno uwierzyć, że ta niesamowita maszyna skondensowana jest w jednostce ważącej mniej niż 50 dag. Zdumiewającą wszechstronność dłoni w pełni potwierdza gra na gitarze, bowiem niewiele instrumentów strunowych wymaga od ręki tak wielkiej precyzji i zwinności, jak ten właśnie. Na ogół pomiędzy wykonawcą a źródłem dźwięku istnieje element pośredni (smyczek, mechanizm młoteczkowy itp.), gwarantujący możliwość powtarzalności wykonania bez względu na wilgotność powietrza, niewielkie wahania temperatury czy też inne czynniki zewnętrzne. W gitarze niczego takiego nie ma. Nie oznacza to, iż gitara jest instrumentem trudniejszym od innych. Z grą na każdym instrumencie związane są jakieś specyficzne, stwarzające trudności elementy. Fakt ten ma jednak

ogromny wpływ na stopień powtarzalności wykonania. Zmienność żywej materii, jaką jest ręka, nie sprzyja bowiem stabilizacji.

Wagę tego problemu możemy docenić, analizując postawę gitarzysty. Jeśli w przypadku pianisty tolerancja wysokości krzesła w granicach trzech centymetrów nie odgrywa wielkiej roli, to dla gitarzysty jest to odległość mogąca kompletnie destabilizować prawidłową pracę rąk. Tak jak już pisałem, gitara jako jeden z niewielu instrumentów obejmowana jest przez całe ciało grającego, staje się niejako jego częścią. Każdy punkt podparcia – a mamy ich pięć: ręka lewa, ręka prawa, obie nogi i klatka piersiowa – bezpośrednio wpływa na układ instrumentu, oczywiście zatem, iż podniesienie lub obniżenie krzesła oddziałuje na układ ramion, kształt sylwetki czy też niesamowicie istotny z fizycznego punktu widzenia parametr ustawienia aparatu gry – pozycję dłoni nad strunami<sup>1</sup>. Przy tak

<sup>1</sup> Zasadą jest, że zbyt niskie krzesło powoduje niepożądane, lecz mniej szkodliwe, przeniesienie dłoni w kierunku pierwszej struny. Zaś najczęściej spotykane zbyt wysokie krzesło powoduje bardziej niebezpieczne przemieszczenie dłoni w kierunku szóstej struny czy też nawet górnej części płyty rezonansowej. W przypadku tej drugiej sytuacji prawidłowy ruch palców, a co za tym idzie – poprawne palcowanie, są wręcz niemożliwe.

wrażliwym układzie na dobre rezultaty możemy liczyć tylko przy dokładnym (w miarę możliwości) określeniu parametrów postawy i konsekwentnej ich realizacji<sup>2</sup>.

O ile zagadnienia postawy i sposobu trzymania instrumentu są raczej znane, o tyle wiele kontrowersji budzi w dalszym ciągu pozycja prawej dłoni nad strunami. Problem ten dostrzec możemy, obserwując wielkich mistrzów gitary podczas koncertów. Różnorodność ustawienia aparatu gry jest tu na pierwszy rzut oka tak wielka, iż trudno znaleźć jakąś zasadę. Inaczej ustawiają dłoń David Russell, Manuel Barrueco, Aniello Desiderio, Pepe Romero, John Williams czy Roberto Aussel. Komu więc powinniśmy zaufać? Niełatwo jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Moim zdaniem, jedynie zgłębienie zasad rządzących akcją ruchową palców może dać nam pewność, że obraliśmy właściwy kierunek. Wielce prawdopodobne, iż taką właśnie drogą podążali wybitni muzycy. Ręka każdego z nas posiada bowiem tak wiele zmiennych parametrów, że naśladowanie innych może wyrządzić więcej szkód niż pożytku.

Jak już zazaczyłem, pozycja dłoni nad strunami to jeden z najważniejszych determinantów poprawnej gry. Zagadnienie to ma decydujący wpływ na naturalność ruchów pracujących mięśni palców. Przy występowaniu nieprawidłowości w tym względzie pewnych elementów gry, takich jak chociażby niektórych sposobów palcowania, nie da się zastosować. Przykładem może być tu naprzemienne palcowanie gam kciukiem i palcem wskazującym, trudne do wykonania przy nieprawidłowej, zbyt odległej od wiolinowych strun, pozycji dłoni.

Odpowiadając na pytanie dotyczące prawidłowego ustawienia dłoni, uwzględnić musimy dwa podstawowe kryteria:

anatomiczne i fizyczne. Co zatem mówią nam nauka o prawidłach ruchu palców? Oto kilka podstawowych zasad<sup>3</sup>:

- 1) najistotniejszą od strony technicznej sprawą w grze na instrumencie jest swobodny ruch stawów, a zasadniczy tego warunek to odpowiednie zrelaksowanie mięśni;
- 2) stawy są całkowicie „posłuszne” zamierzonym ruchom tylko wtedy, gdy 3/4 ich mięśni nie wykonuje skurczów – praktyczną realizacją zasady ta znajduje w świadomym i stałym dążeniu do minimum wysiłku w grze;
- 3) źródłem siły uderzenia ruchu jest – oprócz skurczów mięśniowych – bezwładna masa mięśni (palca); umiejętne posługiwanie się nią w miejsce nadmiernego napinania stanowi jedną z tajemnic dobrej gry *forte*;
- 4) mięśnie pracują najbardziej wydajnie, gdy ich możliwości ruchowe są wykorzystywane najwyżej w 50% – oznacza to, że trudne zadania ruchowe muszą być rozwiązywane przez naprzemienne lub wspólne działanie kilku zespołów mięśniowych (np. repetycja jednego dźwięku nie jednym, a kilkoma palcami);
- 5) rozkurcze towarzyszące skurczom mięśni muszą być równie „pełne” przy ruchach powolnych, jak i bardzo szybkich (umiejętność wykorzystania każdego ułamka sekundy na rozluźnienie w każdej sprzyjającej temu sytuacji);
- 6) prostowanie palca serdecznego dokonuje się za pośrednictwem jego własnego mięśnia, który nie wykonuje swej funkcji przy zgiętym małym palcu (ruch ten jest możliwy, jeśli palec mały towarzyszy serdecznemu);
- 7) najbardziej rozluźniona pozycja palców powstaje przy ich zaokrągleniu (naturalnie wszystkie elementy ręki – różne

<sup>2</sup> Parametry te opisałem w poprzednim artykule.

<sup>3</sup> Por. ADAMOWSKI 1982.



włókna, mięśnie, kości, żyły, nerwy itd. – są kształtowane podczas okresu płodowego w formie pięści).

Znajomość tych zasad, jakkolwiek ważna i przydatna, spełnia swoje zadanie dopiero wtedy, gdy odniesiemy je do nurtujących nas problemów. Rozważmy zatem ich zastosowanie w grze prawej ręki na gitarze.

### Kształt dłoni

Z zasady siódmej wynika, że aby zapewnić stawom swobodny ruch (jest to determinant poprawnej pracy palców), należy ukształtować dłoń w formę pięści. Trzeba przy tym zwrócić szczególną uwagę na kciuk, który powinien przylegać do bocznej krawędzi palca wskazującego. Takie właśnie ułożenie palców wykształca się podczas życia płodowego (Por.: KRECHOWIECKI, CZERWIŃSKI 1987).



**Rys. 1.** Prawidłowy kształt prawej dłoni przed ułożeniem na strunach

### Pozycja prawej ręki na pudle

Pisząc o pozycji prawej ręki na pudle, celowo nie używam stosowanego powszechnie sformułowania „podparcie prawej ręki”. Nader częstym błędem popełnianym przez

początkujących harcówników gitarowych jest bowiem zbyt mocne dociskanie prawego przedramienia do krawędzi pudła gitary. Przedramię powinno jedynie dotykać do krawędzi pudła gitary tak, by krawędź ta nie wpijała się w mięśnie przedramienia, utrudniając im pracę.



**Rys. 2.** Pozycja prawej ręki na pudle blisko łokcia i w środku przedramienia

Z anatomicznego punktu widzenia najlepsze jest takie ustawienie prawego przedramienia, aby punkt kontaktu tego przedramienia z pudłem wypadł jak najbliżej łokcia. Mięśnie zginaczy palców są bowiem tak zbudowane, że blisko łokcia znajdują się

ich ścięgną<sup>4</sup>, a zatem jeśli nawet grający zbyt mocno dociska rękę do pudła, nie powoduje to zbytnej destabilizacji pracy mięśni. Im bliżej środka przedramienia wypada nasz punkt kontaktu prawej ręki z pudłem, tym bardziej powinniśmy zwrócić uwagę na delikatność docisku. W miejscu tym znajduje się główny obszar pracy mięśni zginaczy palców i zbyt mocny docisk powoduje destabilizację pracy mięśni.

### Pozycja prawej dłoni na strunach

Ze względów akustycznych podstawowe miejsce pracy prawej ręki gitarzysty powinno znajdować się przed otworem rezonansowym od strony mostka. Miejsce to zapewnia możliwość uzyskania mocnego i szlachetnego dźwięku bez konieczności zbytowego wydatkowania energii. Dźwięki wydobywane nad otworem czy przy samym mostku stanowią tzw. rejestry barwowe, stosowane jako efekty kolorystyczne.



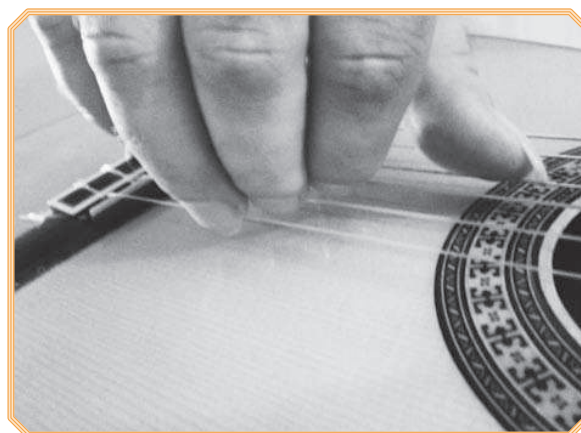
Rys. 3. Pozycja prawej dłoni na strunach

Elementem komplikującym jednoznaczne określenie prawidłowej pozycji prawej ręki grającego na pudle jest różnorodność budowy anatomicznej każdego człowieka, a konkretniej długości przedramienia. Osoby o krótszym przedramieniu bez trudu pogodzić mogą ustawienie dłoni przed otworem rezonansowym z jednoczesnym

„podparciem” ręki blisko łokcia. Dla osób obdarzonych długim przedramieniem właściwszy będzie raczej punkt kontaktu prawej ręki z pudłem w środku przedramienia. Tu – podobnie jak w innych sytuacjach – warto poeksperymentować, starając się znaleźć najwygodniejsze ustawienie dla siebie.

### Pozycja podstawowa

W grze na każdym instrumencie mamy do czynienia z tzw. pozycją podstawową, to znaczy taką, od której grający zwykle rozpoczyna naukę. W grze prawej ręki na gitarze pozycja podstawowa polega na ułożeniu palców na strunach tak, by serdeczny palec dotykał pierwszej struny, środkowy – drugiej, wskazujący – trzeciej, a kciuk – czwartej. Po podniesieniu pięści nad strun ustawić powinniśmy palce prawej dłoni na strunach



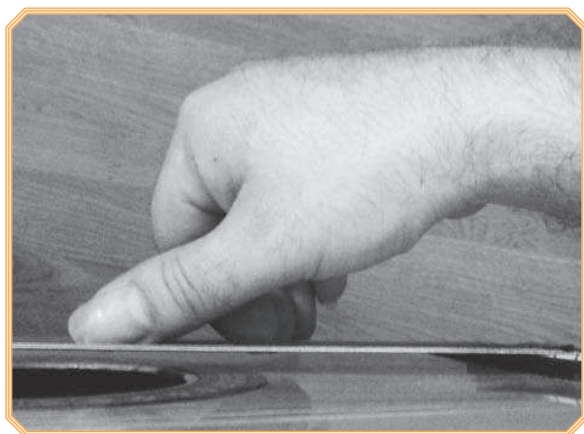
Rys. 4. Pozycja podstawowa

<sup>4</sup>Na powierzchni mięśni zginaczy palców dochodzi do kontaktu prawej ręki z pudłem.

w takiej właśnie konfiguracji. Dłoń ma oczywiście w dalszym ciągu być w kształcie pięści. Palce dotykają strun samymi czubkami, nie zagłębiając się w nie głęboko. Otwarcie dłoni nad strunami powinno odbyć się tak, by jakiegokolwiek napięcie było niewyczuwalne.

### Pozycja kciuka względem pozostałych palców

Niezmiernie istotnym elementem ustawienia prawej dłoni jest pozycja kciuka względem pozostałych palców. Powinien on mieć swobodę ruchu niezależnie od tego, co czynią pozostałe palce, tymczasem często błędnie dłoń bywa ustawiana tak, że przy



Rys. 5. Kciuk i palec wskazujący tworzą literę X i V

grze na dwóch sąsiadujących strunach kciuk znajduje się zbyt blisko palca wskazującego<sup>5</sup>. Wykonanie tercji czy też gamy sposobem „kciuk – palec wskazujący” staje się w takiej sytuacji niewygodne i – powodując nadmierne spięcie mięśni – wpływa niekorzystnie na preferencje w zakresie aplikatury<sup>6</sup>. Jak zatem optymalnie ustawić kciuk?

Pierwszym determinującym elementem jest długość kciuka. Na ogół warto tu zastosować zasadę, że im krótszy mamy kciuk, tym bardziej powinniśmy zbliżyć krawędź promieniową przedramienia do płyty rezonansowej. Odgięcie to powinno umożliwić kciukowi wykorzystanie wolnej przestrzeni znajdującej się z boku palca wskazującego. Kciuk z palcem wskazującym – widziane od góry – powinny tworzyć kształt litery X, a nie V.

### Pozycja nadgarstka

Innym bardzo ważnym aspektem ustawienia prawej dłoni jest pozycja nadgarstka. Istnieje wiele poglądów na temat jego odgięcia do dołu czy też w górę. Z anatomicznego punktu widzenia optymalny kształt to linia prosta, jednak w wielu wypadkach sposób siedzenia<sup>7</sup> wymusza odgięcie nadgarstka. Niewielkie odchylenie nadgarstka do góry może być bardzo pomocne w grze.

Podsumowując na zakończenie nasze rozważania, prześledźmy jeszcze raz czynności, jakie powinniśmy podjąć, aby prawidłowo ustawić prawą dłoń.

Siedząc w prawidłowy sposób, opuszczamy rozluźnioną prawą rękę do dołu tak, by kształt dłoni przypominał pięść z kciukiem ułożonym obok palca wskazującego.

<sup>5</sup> Często naprzeciwko niego.

<sup>6</sup> Ma to swoje odzwierciedlenie w kłopotach związanych z opalcowaniem utworów polifonicznych, gdzie często pierwszy palec musi znajdować się blisko kciuka.

<sup>7</sup> Mowa o standardowym sposobie siedzenia z podnóżkiem pod lewą stopą.

Rozluźnioną prawą rękę układamy na pudle w ten sposób, by punkt kontaktu ręki na krawędzi pudła wypadł jak najbliżej łokcia, przy jednoczesnym ułożeniu pięści na strunach tuż przed otworem rezonansowym. Oparty o struny kciuk powinien dotykać strun wiolinowych. Jeśli pogodzenie jednoczesnego ustawienia dłoni przed otworem rezonansowym z oparciem w łokciu sprawia nam trudność, możemy ustawiać rękę tak, by dotykała do krawędzi pudła bliżej środka przedramienia<sup>8</sup>.

Tak ustawioną dłoń podnosimy nieco nad strunami. Otwierając nieznacznie pięść, ustawiamy palce w pozycji podstawowej.

**ADAMOWSKI J.**, 1982, *Gra a vista na fortepianie*. COPSA, Warszawa.

**KRECHOWIECKI A. CZERWIŃSKI F.**, 1987 *Zarys anatomii człowieka*. PZWL, Warszawa.

---

<sup>8</sup> Problemem jest tu zazwyczaj tendencja do obniżania pozycji prawego przedramienia.

Wojciech Jankowski

## Czy pedagogika muzyki istnieje?

Sam już nie wiem, jak wiele razy zastanawiałem się, czy pedagogika muzyki istnieje! Ostatnio zadawałem sobie to pytanie 4 i 5 maja 2012 roku, uczestnicząc w odbywającej się w murach Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku I **Konwencji Pedagogiki Muzyki** – w konferencji o niezwykle ambitnym i jednoznacznym podtytule: **Cechy, Aksjologia, Systematyka**. Odpowiedzi może nie znalazłem, ale za to miałem okazję wysłuchać wielu interesujących i prowokujących do refleksji wystąpień.

**K**onferencja zgromadziła imponujące grono profesorów (zwykajnych i nadzwyczajnych), doktorów (habilitowanych i niehabilitowanych) i paru magistrów (dobrze się zapowiadających!), a także zaferowała niezmiernie bogaty zestaw tematów: od rzuconych jakby mimochodem przemyśleń dotyczących tytułowego zagadnienia (łącznie z podtematem) po rzetelne relacje z badań na tematy z dziedziny pedagogiki muzycznej – od problematyki nauczania muzyki w przedszkolu i szkole powszechnej, przez pedagogikę pozaszkolną do szkolnictwa muzycznego; także z problematyki pedeutologicznej, muzyczno-psychologicznej itp.

W tym wszystkim moje pytanie o istnienie pedagogiki muzyki wydawałoby się nie tylko bezzasadne, ale i bezprzedmiotowe, gdyby nie fakt, że już podjęta przez organizatora i głównego przewodniczącego konferencji – prof. dr. hab. Andrzeja Michalskiego z gdańskiej Akademii Muzycznej – próba definicjonalnego ujęcia pedagogiki muzyki spaliła na panewce, potwierdzając tym samym moje wątpliwości. Inna sprawa, że takie próby, podejmowane na bieżąco nawet przez najtęższe i najbardziej doświadczone umysły, z reguły się nie udają, bowiem w nauce – jak stwierdziła prof. Maria Manturzevska, gość

honorowy I Konwencji – dawno odchodzi się od definiowania dziedziny, gdyż jest to forma narzucania sobie z góry poznawczych ograniczeń, które przecież już same w sobie mijają się z celem nauki.

I Konwencja Pedagogiki Muzyki została uroczyście otwarta przez przedstawicieli władz gościnnej uczelni: prorektora – prof. AM Marcina Tomczaka; dziekana Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki – prof. dr. hab. Waldemara Górskiego; oraz kierownika Katedry Edukacji Muzycznej i Rytmiki – prof. zw. Zbigniewa Brunę. Wszyscy oni zadeklarowali głębokie poparcie dla inicjatywy prof. dr. hab. Andrzeja Michalskiego, by nie tylko uporządkować sposób pojmowania pedagogiki muzyki, ale i zapewnić (także instytucjonalne) warunki jej rozwoju w skali wykraczającej poza środowisko akademickie.

Następnie miały miejsce trzy sesje: dwie przedpołudniowe, pod przewodnictwem prof. Zbigniewa Bruny oraz prof. dr. hab. Zofii Konaszkiewicz z Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie, oraz popołudniowa – prowadzona przez prof. dr. hab. Andrzeja Michalskiego, które podjęły tematykę podstawową dla celu konferencji.

Sesja pierwsza przyniosła:

- próbę „delimitacji terminu” dokonaną przez prof. zw. dr. Jerzego Kurcza z Akademii Muzycznej w Krakowie (ściślej biorąc, próbę uporządkowania podejmowanej i oczekiwanej tematyki dyscypliny, czyli pedagogiki muzyki, zgodnie z konwencjami przyjętymi w pedagogice w ogóle, a zwłaszcza w dydaktyce);
- erudycyjno-refleksyjną próbę nakreślenia przez prof. dr hab. Zofię Konaszekiewicz, kierującą Katedrą Edukacji Muzycznej UMFC, perspektywy pedagogiki muzycznej jako nauki;
- próbę uzasadnienia potrzeby rozdzielnego ujmowania „pedagogiki muzyki” i „pedagogiki muzycznej” (a zarazem potrzeby i sposobów ich integracji), na przykładzie działalności międzyuczelnianego Instytutu Pedagogiki Muzycznej przy PWSM/AMFC w Warszawie (1974–1992), zaprezentowaną przez niżej podpisanego, kierującego IPM przez cały okres jego istnienia;
- próbę bliższego uzasadnienia potrzeby i możliwości wykreowania „pedagogiki muzyki” na 18. subdyscyplinę pedagogiki (17. już jest!), podjętą przez prof. Andrzeja Michalskiego, kierownika zakładu o znamiennej, ambitnej nazwie Teoretyczne Podstawy Pedagogiki Muzyki;
- wreszcie próbę zarysowania statusu naukowego pedagogiki muzyki – a ściślej ukazania, jakie „nauki” dla tej dziedziny, zwłaszcza w odniesieniu do początków edukacji, płyną z teorii uczenia się muzyki Edwina E. Gordona – przygotowaną przez prof. dr hab. Ewę Zwolińską z Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

Sesja druga początkowo skupiła się na zagadnieniach psychologicznych podstaw pedagogiki muzyki (prof. dr hab. Barbara Kamińska, kierownik Katedry Psychologii Muzyki UMFC), w tym także na ważnych

z pedeutologicznego punktu widzenia predyktorach i inhibitorach sukcesów zawodowych muzyków (dr hab. Grażyna Poraj z Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów Łodzi), po czym prof. dr hab. Violetta Przeremska z Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina zajęła się problematyką związków pedagogiki muzyki z pedagogiką kultury.

W sesji popołudniowej powróciła tematyka ściśle związana z pedagogiką muzyki – prof. dr hab. Anna Janosz z Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy przedstawiła zagadnienia jej metodologii; prof. dr hab. Alicja Kozłowska-Lewny z Akademii Muzycznej w Gdańsku zaprezentowała wybór przykładów podejść badawczych z literatury światowej; a dr Grażyna Darlak z Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach mówiła o pedagogice jako o przedmiocie wykładu w kształceniu studentów. Istotnym uzupełnieniem zarówno wątku badawczego w dziedzinie pedagogiki muzyki, jak i zagadnień nauczania pedagogiki był referat dr Ewy Kumik z Akademii Muzycznej w Łodzi o postrzeganiu środowiska szkolnego przez studentów akademii, byłych uczniów szkół muzycznych.



**Fot. 1.** Otwarcie konferencji. Prorektor AM w Gdańsku – prof. Marcin Tomczak oraz inicjator spotkania prof. dr hab. Andrzej Michalski

Obrady dnia pierwszego (niezmiernie absorbujące uwagę uczestników, by nie powiedzieć – wyczerpujące) zakończyły się krótką dyskusją, w której – jak wspomniałem – usiłowano, na życzenie i pod przewodnictwem prof. dr. hab. Andrzeja Michalskiego, dokonać swobodnego definicyjnego samookreślenia się. Nie do końca zwieńczone to zostało sukcesem, jednak od organizatorów otrzymaliśmy zapewnienie, że „do sprawy wrócimy” po opublikowaniu materiałów z obrad.

W dyskusji m.in. prof. dr. hab. Zofia Konaszkiwicz przestrzegła przed przywiązywaniem zbyt dużej wagi zarówno do autonomizacji pedagogiki muzyki, jak i odgórnego porządkowania jej ujęć (zwłaszcza kwestii nazwy) czy sposobów uprawiania; podkreśliła też, że w zasadzie nic nie stoi na przeszkodzie pisaniu i broniению prac doktorskich z tego zakresu na różnych „uprawnionych” uczelniach i że można też bronić prace z dziedziny pedagogiki muzyki, tak jak i z innych dziedzin „nauk o muzyce”, na Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina w Warszawie. Chodziłoby tylko o to, by nie sabotowali tego sami muzycy, zwłaszcza dyrygenci (chóralni), którzy raczej mają tendencję do zamykania się w kręgu problematyki, metodologii i możliwościach awansowych typowych dla przewodów artystycznych.



**Fot. 2.** Podsumowanie obrad. Od lewej: dr hab. Grażyna Poraj, prof. dr. hab. Andrzej Michalski, prof. dr. hab. Zofia Konaszkiwicz, prof. dr. hab. Waldemar Górski

Na zakończenie dyskusji nieco polemicznie wystąpił prof. dr. hab. Waldemar Górski, który raz jeszcze poparł inicjatywę prof. dr. hab. Andrzeja Michalskiego i zapewnił, że ze strony dyrygentów chóralnych można liczyć tylko na pełne zrozumienie dla ambicji autonomizacji „pedagogiki muzyki” (czy też naukowego nurtu pedagogiki muzycznej).

Dzień pierwszy zakończył się niezmiernie udanym koncertem (jazzowym!) w wykonaniu studentów wydziału organizującego konferencję, jak również uroczystą kolacją, w trakcie której kontynuowano dyskusje, a nawet spory nasuwające się w wyniku obrad tego dnia. Ale nie tylko, oczywiście!

Dzień drugi, z racji nawału zgłoszeń, został podzielony na dwie sesje. Z zamierzenia miały one być równoważne, co jednak należałoby chyba uznać za błąd organizacyjny, jako że uczestnik został postawiony w sytuacji, kiedy to zamiast wybrać bliższą mu tematykę, musiał „skakać” z sali do sali (szczęście, że pobliskiej) na chybił trafił. Ja – zupełnie świadomie – z sesji pierwszej, prowadzonej przez prof. dr. hab. Violetę Przerembską z UMFC, wybrałem wystąpienie na temat szkolnictwa muzycznego. Wysłuchałem dr Magdaleny Glinieckiej-Rękawik z Poradni Psychologiczno-Pedagogicznej w Elblągu, która mówiła o potrzebie bardziej elastycznego traktowania zadań i struktury szkoły muzycznej I stopnia; mgr Marii Twarowskiej z UMFC (filia w Białymstoku) o badaniach nad zależnością między typem przygotowania w fazie przedszkolnej a karierą szkolną ucznia szkoły muzycznej I st.; oraz mgr Marii Juchniewicz z PSM I st. w Gdańsku o kompetencjach słuchowych uczniów, a ściślej autorskim narzędziu badawczym do pomiaru tych kompetencji (teście). I w swym wyborze nie zawiodłem się. Wszystkie trzy panie, absolwentki naszych, organizowanych jeszcze

w AMFC seminariów lub podyplomowych Studiów Psychologii Muzyki, zaprezentowały się (i swoje tematy) znakomicie!

Wysłuchałem jeszcze dwóch wystąpień: referatu dr Beaty Bonny z Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, mojej wieloletniej współpracownicy m.in. „na niwie gordonowskiej”, na jakże ważny temat konieczności zmian w podejściu do pierwszych etapów, zwłaszcza przedszkolnego, powszechnej edukacji muzycznej; oraz prezentacji innej naszej „seminarzystki” i współpracownicy, współorganizatorki I Konwencji Pedagogiki Muzyki, dr Gabrieli Konkol z Akademii Muzycznej w Gdańsku, na temat nawiązujący do problematyki konferencji z dnia pierwszego, czyli prób systematyki pedagogiki muzyki na Słowacji. Ten ostatni wykład wzbudził moją uwagę, bo był to pod wieloma względami ważny przykład podejścia do podobnej problematyki u naszych sąsiadów; dla mnie dodatkowo wzruszający, bo wielu cytowanych przez referentkę badaczy i pedagogów muzyki znałem osobiście – niestety, dowiedziałem się, że niemal wszyscy już nie żyją.

Z przyczyn organizacyjnych wielu niewątpliwie interesujących wystąpień nie miałem okazji wysłuchać w ogóle albo poznałem tylko ich fragmenty. W głównej mierze dotyczy to sesji drugiej, pracującej pod przewodnictwem dr hab. Grażyny Poraj z AM w Łodzi, z tego też powodu pomijam ich analizę. Dla porządku wspomnę jednak, że ominęły mnie prezentacje następujących prelegentów: dr. Mirosława Grusiewicza z Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie, dr. Rafała Lawendowskiego

z Uniwersytetu Gdańskiego, dr Ewy Parkity oraz dr Magdaleny Florek z Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, mgr Lidii Kęski z Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Elblągu, dr Elżbiety Frołowicz, dr. Michała Kierzkowskiego oraz mgr Elizy Langi z AM w Gdańsku, dr Anny Pydy-Grajpel z Akademii im. J. Długosza w Częstochowie, dr. Pawła Trzosa z UKW w Bydgoszczy, mgr Alicji Deleckiej-Bury z Akademii Sztuki w Szczecinie oraz dr Anny Kalarus z Akademii Muzycznej w Krakowie.

Na zakończenie tej relacji – przyjmując za podstawę bogaty w treści przebieg obrad – chciałbym poświęcić kilka uwag głównej idei I Konwencji Pedagogiki Muzyki. Już sami organizatorzy, a zwłaszcza prof. dr hab. Andrzej Michalski i prof. dr hab. Waldemar Górski – w krótkich wystąpieniach na zakończenie konferencji, uznając ją – i słusznie – za udaną i przynoszącą wartościowy materiał do przemyśleń, opracowań i publikacji, odnieśli się do jej podstawowej idei, czyli potrzeby wyartykułowania właściwości, zakresu i naukowego statusu pedagogiki muzyki. Zobowiązali się także do kontynuowania działań w tym zakresie, zapowiadając dalsze, podobne spotkania (co przez obecnych zostało przyjęte z wyraźnym zadowoleniem, jako że warunki i atmosfera, w jakich to pierwsze spotkanie przebiegało, były nadzwyczajne!<sup>1</sup>). Organizatorzy – zwłaszcza prof. dr hab. Andrzej Michalski – podkreślili w wystąpieniach końcowych, że sprawa ustaleń terminologicznych i paradygmatycznych jest pilna, przede wszystkim

<sup>1</sup> Aby nie być posądzonym o jakąś formę pochlebstwa, trochę dziegiu: szkoda, że z góry (przed konferencją) organizatorzy nie ograniczyli czasu na wystąpienia, np. 20 minut na *Keywords*, po 10 na pozostałe! Nie dochodziłoby już od początku do zgrzytów na tym tle. No i sprawa nagłośnienia. Nie zdecydowano się na nagłośnienie sali tylko na mikrofony – w ręce lub regulowane, przy pulpicie. Dawało to efekt odwrotny od zamierzonego – przy tym nagłośnieniu mówienie bez mikrofonów było znacznie lepiej słyszalne.



z punktu widzenia potrzeby wytyczenia ram systemowych pedagogiki muzyki (jako dyscypliny czy subdyscypliny naukowej).

Nie próbując polemizować z tym stanowiskiem ani potwierdzać jego słuszności, pragnę przede wszystkim podkreślić, że ten pośpiech rozumiem! Czyż bowiem można spokojnie „uprawiać jakąś dziedzinę”, nie mając na przykład pewności, że istnieje? Że jest świadomie i wyraziście odróżniana od podobnych (np. psychologii muzyki), dostrzegana i doceniana? Albo jaką ma w końcu „reprezentację” w gronie uczonych i decydentów, skupiających się w rozlicznych radach wydziałów czy innych gronach eksperckich? I to zarówno w środowiskach nauki i wyższej edukacji, jak i muzycznych, które już same w sobie i dla siebie zyskały ustawową autonomię, możliwość autokreacji kadry (łącznie z habilitacjami) i korporacyjność, jakiej daleko szukać w innych dziedzinach szkolnictwa wyższego. I w końcu: dlaczego dotychczas nie zrobiono nawet nieudanej próby ujęcia tematyki, dorobku czy metodologii pedagogiki muzyki w postaci podręcznikowej? W zachodniej pedagogice muzyki, od Niemki Sigrid Abel-Struth (z przełomu lat 60./70.) do Amerykanina Richarda Colwella czy Brytyjczyka Anthony’ego E. Kempa (tłumaczonego na j. polski), dawno tego dokonano. Tyle że tamte dokonania tylko w niewielkiej części

są porównywalne do naszych, co nawet sam prof. Richard Colwell podkreślił w jednej ze swoich publikacji po wizycie w Polsce, pisząc, że mamy imponujące osiągnięcia w dziedzinie badań muzyczno-edukacyjnych, jednak prowadzono je w tak innych warunkach, zwłaszcza systemowych, że... trudno je wykorzystać do wzbogacenia pedagogiki amerykańskiej.

Oczywiście, były i próby polskie, by wskazać choćby książkę Jana Wierszyłowskiego *Specyfika pedagogiki muzycznej* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1977), niestety, bardzo teoretyczną i ogólną, czy Leona Markiewicza *O sztuce pedagogiki instrumentalnej. Wybrane zagadnienia* (Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Katowicach, 2008), stanowiącą wybór niezwykle cennych tekstów do ćwiczeń z pedagogiki lub metodyki dla studentów instrumentalistyki. Zarówno jednak te próby, jak i wiele innych publikacji w żadnym wypadku nie spełniają kryterium ujęć podręcznikowych, zwłaszcza dyscypliny, którą chcielibyśmy widzieć jako naukową i której ujęcie chcielibyśmy (czy po prostu moglibyśmy) polecić jako podstawową lekturę dla studentów, przyszłych nauczycieli muzyki (przedmiotów muzycznych). Nie tylko to zadanie jest przed nami; musimy w ogóle przygotować się do niego. Inicjatywa prof. dr hab. Andrzeja Michalskiego i gdańskiej uczelni na pewno temu służy!



Fot. 3. Uczestnicy I Konwencji Pedagogiki Muzyki w Gdańsku

Barbara Kamińska

## Dlaczego słuchamy tej, a nie innej muzyki?

Rafał Lawendowski, *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2011.

**W**spółczesny człowiek zanurzony jest w morzu muzyki jak nigdy dotąd w historii. Jej wszechobecność, wielość gatunków i stylów muzycznych, z jakimi się spotykamy na co dzień, pozwala dokonywać wyborów; co więcej, zmusza do tego. A w tych wyborach kierujemy się przede wszystkim preferencjami.

Zainteresowania preferencjami muzycznymi mają odległą historię i długą tradycję badań. Dziś badania te rozwijają się dynamicznie, w dużej mierze dzięki rozwojowi metod zaawansowanej analizy statystycznej, które otwierają nowe możliwości eksploracji różnych wymiarów preferencji muzycznych oraz czynników je warunkujących.

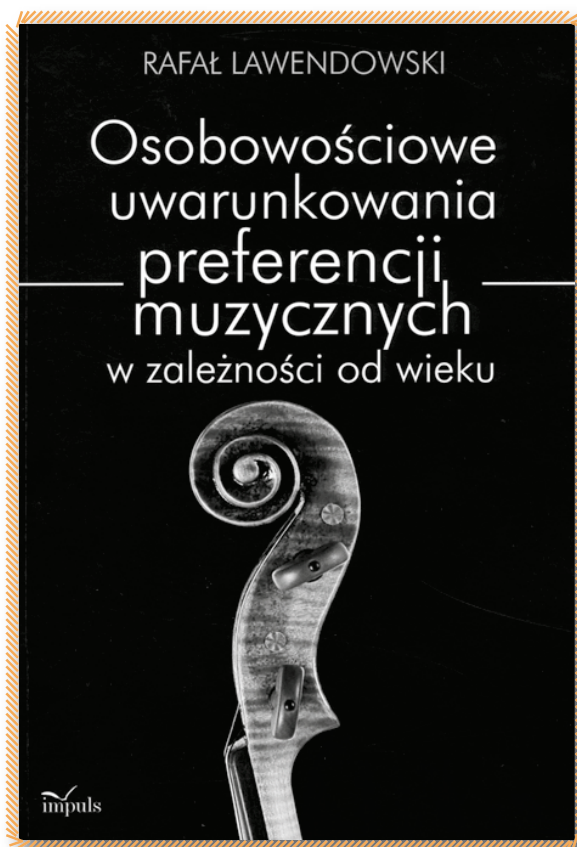
Mimo że badania dotyczą rozmaitych aspektów upodobań muzycznych i doprowadziły do wielu cennych spostrzeżeń, to uzyskane wyniki nie dają jeszcze spójnego obrazu upodobań muzycznych i ich uwarunkowań. Wiedza na ten temat wydaje się powierzchowna i fragmentaryczna i nie ma wciąż podstaw do jej teoretycznej syntezy. Ponadto ciągle mało wiemy o rozwoju preferencji muzycznych w skali życia, szczególnie o preferencjach ludzi w późniejszych fazach rozwoju, osób z różnych środowisk i subkultur. Inny ciekawy i mało zweryfikowany obszar badań to struktura upodobań muzycznych ludzi w różnym wieku oraz zróżnicowanie słuchanej muzyki w zależności od sytuacji i okoliczności. Najciekawsze pytanie – „Dlaczego człowiek wybiera tę,

a nie inną muzykę?” – ciągle wymyka się spod „szkiełka i oka” badaczy, a jednak właśnie na ten trudny teren zdecydował się wkroczyć autor recenzowanej książki.

Rafał Lawendowski przyjął za R. Cattellem, że preferencje muzyczne uwarunkowane są w ogromnej mierze cechami osobowości. Uznał, że to właśnie osobowość człowieka manifestuje się w jego wyborach muzycznych i dlatego przedmiotem swoich badań uczynił osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych. Podjął próbę sprawdzenia zależności występujących między cechami osobowości wyodrębnionymi przez Cattella a preferencjami muzycznymi oraz określenia siły tej relacji w trzech grupach wiekowych: wczesnej, średniej i późnej dorosłości.

Nadrzędny cel badań został rozbity na bardziej szczegółowe zagadnienia, a na zamyśl autora złożyło się osiem pytań badawczych. Co najmniej trzy z nich – z korzyścią dla czytelnika książki – wydają się znacznie rozszerzać przedmiot badań, dotyczą bowiem bardziej podstawowych zagadnień dotyczących preferencji muzycznych. Warto dodać, że *novum* projektu badawczego stanowi próba skonstruowania autorskiego modelu preferencji muzycznych.

Realizując ambitny program badawczy, autor musiał poradzić sobie z pewnymi trudnościami, takimi jak np. brak odpowiednich narzędzi. Jedynym gotowym narzędziem był kwestionariusz osobowościowy Cattella



(*The 16 Personality Factors Test*) w opracowaniu polskim T. Kucharskiego. Do pomiaru preferencji muzycznych (deklarowanych) Rafał Lawendowski zastosował *Krótki test preferencji muzycznych (Short Test of Music Preferences – STOMP)* P. Rentfrowa i S. Goslinga we własnym polskim opracowaniu oraz samodzielnie stworzone narzędzie: *Test prób muzycznych*. Ponadto skonstruował *Kwestionariusz danych demograficznych i sytuacji kontaktu człowieka z muzyką*, służący m.in. do zdiagnozowania „tła” codziennych wyborów muzycznych oraz sprawdzenia homogeniczności grupy pod względem wykształcenia muzycznego.

Podkreślić należy, że polskie opracowanie testu *STOMP* objęło obliczenie jego wartości psychometrycznej (trafności i rzetelności) na stosunkowo licznej grupie ( $N = 503$ ) badanych. Natomiast *Test prób muzycznych* skonstruowany został od podstaw i zgodnie ze sztuką nowoczesnej

psychometrii. Jego podstawą stał się model Rentfrowa i Goslinga, zaadaptowany do realnych doświadczeń muzycznych człowieka; jest to więc test percepcyjny, na który składają się fragmenty 56 utworów reprezentatywnych dla 14 gatunków muzycznych. Teoretyczna i konstrukcyjna spójność obu testów preferencji muzycznych, które – jak pisze autor – stanowią niejako dwie strony tej samej monety, pozwoliła na bardzo istotne rozróżnienie badanych preferencji na deklarowane i na doświadczane oraz dała możliwość penetracji badawczej zależności między tymi rodzajami preferencji.

Materiał empiryczny pozyskany w badaniach poddany został wielokierunkowym, wyczerpującym analizom. Na ich podstawie autor sformułował i zinterpretował główne zależności i odpowiedział na postawione pytania. Wśród przedstawionych przez niego spostrzeżeń dla muzyków i pedagogów najciekawsze mogą być wyniki dotyczące typów preferencji muzycznych i ich związku z cechami osobowości, relacji między preferencjami deklarowanymi a doświadczanymi, stałości preferencji muzycznych, związku między znajomością utworu a poziomem sympatii, jaką budzi, a także zależności preferencji od wieku słuchaczy.

Obszerna, 313-stronicowa książka składa się z 10 rozdziałów, z których trzy o charakterze teoretycznym stanowią przegląd literatury przedmiotu. Znajdzie w nich czytelnik rzetelne omówienie zagadnień preferencji muzycznych ujętych w kontekście miejsca muzyki w życiu współczesnego człowieka, rozwojowych uwarunkowań tych preferencji oraz ich uwarunkowań osobowościowych.

Czwarty rozdział dotyczy metodologii badań własnych. Znaczną jego część zajmuje opis procedur konstrukcji i adaptacji obu testów preferencji oraz wyniki badań ich trafności i rzetelności. Pokazują one niejako kulisy warsztatu pracy współczesnego

konstruktora testów. Choć ta część opracowania może być trudna dla przeciętnego czytelnika, należy uznać ją za niezmiernie pożyteczną dla osoby zainteresowanej konstrukcją tego rodzaju narzędzi oraz innych metod pomiaru w muzyce i edukacji muzycznej.

Pięć kolejnych rozdziałów – ułożonych zgodnie z logiką przyjętych pytań badawczych – poświęcono analizie wyników badań własnych. Ostatni z nich, 10., stanowi obszerną i interesującą dyskusję wyników. Autor zestawia je z obserwacjami innych badaczy, dopatruje się podobieństw i próbuje interpretować przyczyny rozbieżności, szuka praktycznych zastosowań wyników oraz odkrywa obszary kolejnych badań.

Najważniejsze wyniki analiz w sposób bardzo zwięzły zostały wypunktowane w *Podsumowaniu*, natomiast *Zakończenie* jeszcze raz pozwala popatrzeć „z lotu ptaka” na przebytą drogę badawczą oraz na spojrzenie „do przodu” ku nowym,

niedotkniętym jeszcze lub słabo poznanym obszarom. Pracę uzupełniają: *Bibliografia* licząca 280 pozycji, *Spis tabel, wykresów i schematów* oraz *Aneks*.

Po lekturze omawianej książki stwierdzam, że stanowi ona godny naśladowania wzór pracy empirycznej z psychologii muzyki. Problematyka badawcza została przedstawiona w sposób jasny i poprawny, metody badawcze oraz metody analizy materiału empirycznego zostały właściwie dobrane, a wyniki umiejętnie zinterpretowane. Analiza wyników badań oraz sposób ich prezentacji są uporządkowane i przejrzyste. Tekst rozdziałów teoretycznych oraz dyskusja wyników i zakończenie napisano ładną, bogatą polszczyzną, zaś rozdziały prezentujące wyniki badań własnych cechuje język precyzyjny, ale prosty i komunikatywny, ułatwiający nawet niezbyt zaawansowanemu w statystyce czytelnikowi przebrnięcie z zainteresowaniem przez tę część książki.

Marta Przeniosło

## W odpowiedzi na recenzję książki

W poprzednim numerze „Wychowania Muzycznego” opublikowaliśmy napisaną przez Bożennę Saulską recenzję książki Marty Przeniosło *Technika wokalna Bel Canto. Esencja dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu. Podręcznik do nauki emisji głosu*, wydanej przez oficynę Estudiante w Legnicy. Poniżej zamieszczamy odpowiedź autorki książki.

**D**ecydując się na napisanie książki *Technika wokalna Bel Canto. Esencja dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu*, podjęłam próbę przedstawienia modelu wymienionej w tytule szkoły w możliwie zwięzły i rzetelny sposób, w celu jej popularyzacji oraz zainspirowania do dalszych studiów, choćby poprzez zapoznanie się z pracami E. H. Caesariego. Wiedza ta jest wręcz encyklopedyczna, w żadnym stopniu nie zawiera moich własnych teorii czy prywatnych domysłów. Model opisywanej szkoły sprawdził się całkowicie na moim głosie oraz na głosach moich uczniów, co potwierdza tylko jej prawdziwość i uniwersalność.

Metoda to – z definicji – sposób dochodzenia do celu, należy jednak pamiętać, że dziś sam cel nie jest spójny ani jednoznacznie określony, a metodą obecnie nazywa się nie tylko to, jak się uczy, ale także to, czego się uczy. Pomimo że promowana przeze mnie szkoła genezą i repertuarowo wiąże się z muzyką klasyczną, sam model został zaczerpnięty z analiz głosów naturalnych (definicja głosu naturalnego znajduje się w mojej książce), a więc od samej natury. Prawidłowa emisja głosu (zgodna z prawami natury) jest więc pod względem sposobu myślenia oraz w aspekcie mechanicznym jednakowa dla wszystkich głosów (oczywiście z możliwymi drobnymi różnicami, co również zaznaczałam w swojej książce).

Różnice mogą też dotyczyć sposobu przekazywania wiedzy, natomiast nigdy jej treści. Warto wspomnieć, że sam Caesari współpracował z uznanym akustykiem (Noel Bonavia-Hunt), który przeprowadził wiele eksperymentów i badań nad założeniami szkoły *Bel Canto*; badania te potwierdziły, a nawet wzmocniły prawdziwość owych założeń.

Odnosząc się do krytycznej, bądź co bądź, oceny mojej pracy przez panią Bożennę Saulską, teraz ja muszę sprostować kilka informacji, które zostały podane w uzasadnieniu opublikowanej opinii. Na początek – nawiązując do zarzutu o „nieuwzględnienie w podręczniku do emisji głosu współczesnej literatury” – pragnę przypomnieć, że – jak sam tytuł wskazuje – książka dotyczy wybranego zagadnienia – techniki wokalnej *Bel Canto* i z założenia nie miała być pracą „zbiorczą” ani omówieniem innych metod czy teorii na temat emisji głosu. Nie jest też do końca prawdą to, że korzystam z prac tylko „jednego teoretyka”, gdyż – jak zaznaczyłam we *Wstępie* swojej książki – Caesari swoją wiedzę zdobywał, będąc uczniem wybitnych reprezentantów tej szkoły (Riccarda Daviesiego oraz Antonia Cotogniego), a także jako pedagog. W niektórych źródłach można znaleźć informacje, że był on też bliskim przyjacielem m.in. Beniamina Gigliego czy Mary Garden (Gigli

jest autorem wstępu do książki Caesario (*The voice of the mind*), zaś wielu innych wybitnych śpiewaków rekomendowało jego prace jako najbardziej fachowe i najlepiej napisane podręczniki do nauki śpiewu. Pisząc swą *Esencję...*, z tej właśnie zebranej wiedzy korzystam, można więc powiedzieć, że oparłam się w niej na osiągnięciach wielu pokoleń.

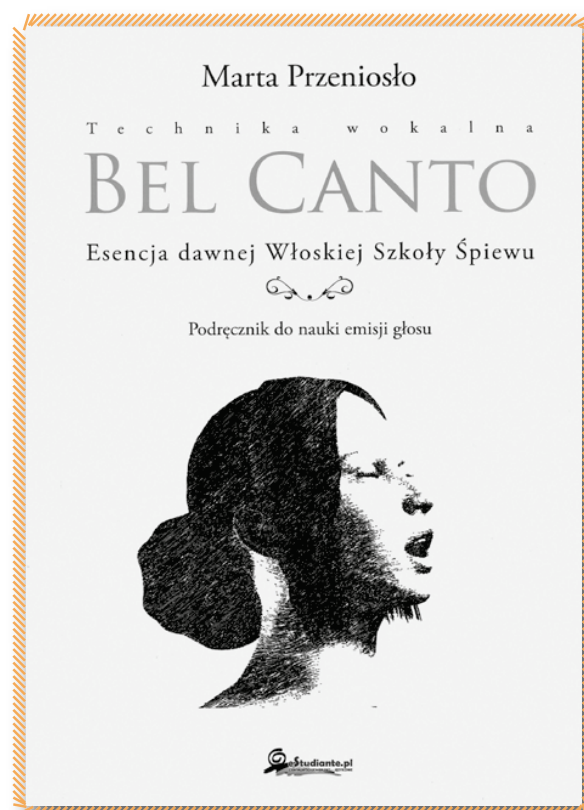
Autorka recenzji wspomina również o „zagmatwanej, niezrozumiałej treści, dziwnym, archaicznym języku oraz nazewnictwie, jakiego w ogóle nie używa się we współczesnej terminologii wokalne”. W odpowiedzi ponownie przypomnę, że opracowanie traktuje o starej Włoskiej Szkole Śpiewu i użyłam terminologii, która była jej częścią. Nie miałam zamiaru szukać pomostu pomiędzy współczesnym słownictwem a tym właściwym dla *Bel Canto*.

Pani B. Saulska zarzuca mi „nadmierny „fizykalizm”, nie dostrzegając najwyraźniej, że nągminnie odwołuję się do umysłu oraz sposobu myślenia, do analizy oraz

eksperymentów. Pragnę zauważyć, że w założeniu książka miała dotyczyć, i dotyczy, techniki wokalne – prawidłowej emisji głosu, nie zaś nauki śpiewu jako całości wraz z jej repertuarowym, psychicznym i emocjonalnym aspektem, nie było to celem mojej pracy.

Całkowicie niezrozumiałe jest dla mnie także stwierdzenie pani Saulskiej, że „ignoruję zupełnie zagadnienia neurologiczne”. Nie miałam zamiaru zagłębiać się w szczegóły anatomiczne, nie chciałam też opisywać zjawisk neurologicznych, gdyż z punktu widzenia modelu szkoły *Bel Canto* taka wiedza nie wzbogaca możliwości śpiewaka w zakresie kontroli dźwięku. Ponadto pani B. Saulska pisze, że „Wibracje strun głosowych to zjawisko neurofizjologiczne, a nie – jak twierdzi autorka – mechaniczne”. Tymczasem zdanie, w którym rzekomo zjawisko to określam jako mechaniczne, nie istnieje w mojej książce, a zatem jego krytyka to skutek niezrozumienia fragmentu tekstu bądź nadinterpretacji autorki recenzji. Cytat przytoczony na poparcie tego zarzutu – „Podczas fonacji struny głosowe wprawiane są w drgania przez powietrze z płuc” – został wyrwany z kontekstu, bowiem na początku rozdziału, z którego pochodzi, czytamy: „Z chwilą, kiedy pojawia się wola śpiewania (bądź mówienia), fałdy głosowe zbliżają się do siebie, a skumulowane pod nimi powietrze stwarza ciśnienie, które szuka ujścia”. Słowo „wola” jest tu kluczowe, gdyż oznacza myśl oraz żądanie działania. Wbrew stwierdzeniu pani B. Saulskiej o konieczności pisania o impulsach nerwowych, wolę można świadomie kontrolować, zaś impulsów nerwowych – nie.

Muszę także sprostować, że nie opieram się na żadnej teorii mioelastycznej – na całe szczęście nigdy o niej nie słyszałam. Jeśli zaś chodzi o negację faktu, że struny głosowe wraz z wysokością dźwięku się skracają, znów chcę zauważyć, że bazowałam nie



tylko na tym, co jest moim własnym doświadczeniem podczas śpiewania, ale także na dowodach przeprowadzonych choćby przez akustyka Noela Bonavię-Hunta oraz na odkryciach członków Cameraty Florenckiej i innych reprezentantów szkoły *Bel Canto*. Nigdzie też w swojej książce nie pisałam o tym, że ciśnienie powietrza ma wpływ na wysokość dźwięku. Kompresja (zacieśnienie, skumulowanie) – owszem. Tak też napisałam w mojej książce.

Odnosząc się do zarzutu p. B. Saulskiej, że nie opisałam techniki „krycia”, muszę stwierdzić, że termin ten nie był używany w szkole *Bel Canto* (pojawił się dopiero po jej rozproszeniu), a ponadto pozostaje niejasny (co ma być kryte czym?), co wynika z chaosu w terminologii i spadku kompetencji kolejnych pokoleń śpiewaków oraz pedagogów śpiewu. Autorce recenzji chodzi zapewne o proces modyfikacji (zmiany kształtu i brzmienia samogłosek) na wyższych i wysokich dźwiękach – akustyczną konieczność, gdyż formowanie samogłosek znanych z mówienia (w sensie brzmienia, kształtu, miejsca rezonowania, rozmiaru) jest fizycznie niemożliwe na wysokich rejestrach. Opisałam to w mojej książce bardzo dokładnie i – co raz jeszcze chcę podkreślić – nie prezentowałam przy tym własnego wymysłu, lecz odkrycie dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu.

Nie rozumiem także uwagi p. Saulskiej, że „Teoretyzowanie na temat nieistniejących w języku polskim samogłosek złożonych «ir» czy samogłoski «ü» jest dyskusyjne, przynajmniej w pierwszej fazie nauki”. Samogłoski te pojawiają się w repertuarze, a ponadto z mojej książki skorzystają na pewno osoby będące już zawodowymi śpiewakami, dlatego nie widzę powodu, dla którego miałabym je pominąć.

Muszę odnieść się także do prezentowanej przez panią Saulską w recenzji „teorii” o świadomym manipulowaniu językiem,

podniebieniem, a nawet policzkami i wargami. Zgodnie z zasadami odkrytymi przez szkołę *Bel Canto*, wszelkie próby świadomej ingerencji w pracę tych mięśni będą skazane na niepowodzenie bądź dostarczą marnych efektów. Tak jak nie manipulujemy językiem czy wargami podczas jedzenia, mówienia, nie należy tego robić także podczas śpiewania. Kontrola śpiewaka nad mechanizmem wokalnym jest pośrednia, to połączenie dobrze wyedukowanego umysłu, właściwego sposobu myślenia oraz mięśni wytrenowanych w procesie ćwiczeń wokalnych według zasad szkoły.

W swojej książce wiele uwagi poświęciłam procesowi kształtowania samogłosek – nie bez powodu. Celem szkoły *Bel Canto* nie było nigdy ujednolicenie barwy (ani samogłosek) we wszystkich rejestrach. Każdy dźwięk to kolor – indywidualny i inny od sąsiada z góry i z dołu; także samogłoski A E I O U to pięć odcieni danej częstotliwości. Gdyby chodziło o jednolitą barwę w całej skali głosu, jaki sens wówczas miałyby kompozycje pisane z myślą o konkretnych efektach brzmieniowych w poszczególnych frazach, na poszczególnych dźwiękach? (Zachęcam zarówno czytelników, jak i panią Saulską do odsłuchu nagrań reprezentantów dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu, na których na pewno każdy zauważy różnicę w kształtowaniu samogłosek i w brzmieniu, jakie się dzięki temu uzyskuje, w przeciwieństwie do współczesnego wykonawstwa).

Użyty w książce sposób oznaczenia wysokości dźwięków za pomocą „linii” lub „pola” dotyczy, oczywiście, pięciolinii. Myślę, że nie budzi to wątpliwości.

W kwestii „wewnętrznego słyszenia” autorka recenzji powołuje się na opinie prof. Eugeniusza Sąsiadka, ja zaś znów chcę przypomnieć, że bazuję na odkryciach zapoczątkowanych przez Cameratę Florencką i rozwiniętych przez kolejne pokolenia wybitnych śpiewaków i pedagogów szkoły

śpiewu *Bel Canto*. Sama również z powodzeniem korzystam z tej techniki. Śpiewak nigdy nie usłyszy swojego głosu na zewnątrz tak, jak inni go słyszą, gdyż jest po prostu za blisko źródła dźwięku, a to zniekształca obraz.

Nadużyciem ze strony p. B. Saulskiej jest zdanie, że „wzmacniam swe metodyczne zapatrywania, powołując się na autorytet Herberta-Cesariego...”. Jak już kilkakrotnie podkreślałam, promuję nie własne zapatrywania, metody czy domysły, a model (wzór) szkoły, sposób myślenia i kontroli dźwięku znany każdemu śpiewakowi *Bel Canto* i intuicyjnie (automatycznie, podświadomie) realizowany przez wszystkie głosy naturalne.

Na koniec muszę przyznać, że byłam bardzo zawiedziona rzetelnością recenzji

pani Bożeny Saulskiej oraz użytym językiem, który deprecjonuje mnie jako autorytet wokalny i stawia w szeregu młodych aspirantów. Z przykrością czytałam zdania typu: „Spróbujmy nieco uzupełnić i sprostować wiadomości dotyczące zawartej w publikacji techniki” czy „Należy ponadto stwierdzić, że autorka wpadła w nadmierne «fizykalizm»”. Pragnę poinformować autorkę recenzji, że w nic nie „wpadłam”, wszystko napisałam świadomie i po uprzednim przemyśleniu. Zachęcam zarówno panią B. Saulską, jak i wszystkich zainspirowanych czytelników mojej książki do przeczytania prac E. Herberta-Cesariego, a na pewno wszelkie dalsze wątpliwości czy pytania zostaną wyjaśnione w sposób naprawdę szczegółowo wyczerpujący temat.



Janusz Nowosad

## Olimpiada Artystyczna – sekcja muzyki w założeniach i w praktyce

Za nami XXXVI Olimpiada Artystyczna, dzięki której kolejna grupa młodych ludzi zyskała wiedzę, umiejętności, poznała wybitnych przedstawicieli świata muzyki. Szczęśliwcy, którym udało się uzyskać tytuły finalisty i laureata, zwolnieni zostali z egzaminu maturalnego z historii muzyki, a laureaci będą mogli ubiegać się o indeksy lub dodatkowe punkty podczas rekrutacji na studia wyższe. Przypomnijmy sobie, jak w teorii i praktyce prezentują się zmagania w sekcji muzyki tego prestiżowego konkursu.

Olimpiada Artystyczna organizowana przez Komitet Główny Olimpiady Artystycznej z siedzibą w Muzeum Pałacu w Wilanowie odbywa się rokrocznie od roku szkolnego 1976/77<sup>1</sup>. Jej celem jest rozwijanie i pogłębianie zainteresowań sztuką (muzyką i plastyką) wśród młodzieży ponadgimnazjalnej – uczestnikiem zmagania może być każdy uczeń szkoły, w której nauka kończy się egzaminem maturalnym, a zatem taki, który jeszcze nie ma matury.

Program Olimpiady Artystycznej jest interdyscyplinarnym projektem edukacyjnym, zakładającym uaktywnienie młodzieży w pozalekcyjnym trybie kształcenia oraz skłonienie jej do poszerzania wiedzy i pogłębiania umiejętności na poziomie wyższym. Łączy on wiedzę z takich dziedzin, jak: historia i teoria sztuki, historia i teoria muzyki, historia powszechna i Polski, ogólna historia kultury, historia literatury i obyczaju.

Olimpiada Artystyczna jest trzystopniowa (eliminacje szkolne, okręgowe i centralne) i odbywa się w dwu sekcjach: muzyki i plastyki.

- I stopień w sekcji muzyki jest dwuczęściowym egzaminem pisemnym obejmującym:
  - test z wiedzy o muzyce,
  - opis i analizę dzieła muzycznego w formie wypracowania.

Do eliminacji okręgowych (II stopnia) zakwalifikowani zostają uczniowie, którzy uzyskają z obu części egzaminu (test + opis) określoną w regulaminie liczbę punktów. W bieżącym roku minimum wynosiło 32 pkt, w tym 6 pkt z opisu dzieła muzycznego.

- II stopień obejmuje:
  - egzamin pisemny (wypracowanie na jeden z pięciu podanych do wyboru tematów),
  - egzamin ustny składający się z:
    - a) prezentacji przygotowanego przez ucznia tematu własnego, który może mieć charakter monograficzny (twórczość konkretnego kompozytora, analiza grupy dzieł muzycznych lub jednego wybitnego dzieła, charakterystyka kierunku albo szkoły) lub przekrojowy (przedstawienie

<sup>1</sup> Obecnie przewodniczącą sekcji muzyki jest Katarzyna Liwak.

konkretnego problemu muzycznego w różnych epokach),

- b) odpowiedzi na dwa wylosowane pytania z wiedzy o muzyce w oparciu o konkretne dzieła muzyczne przedstawione za pomocą nagrań muzycznych.

Komitety okręgowe do eliminacji centralnych typują uczniów, którzy z obu części egzaminu (pisemnej i ustnej) uzyskali minimum 35 pkt, w tym 6 pkt z pracy pisemnej.

- III stopień obejmuje:
  - dwuczęściowy egzamin pisemny składający się z:
    - a) testu z wiedzy o muzyce,
    - b) opisu i analizy porównawczej dzieła muzycznego w formie wypracowania,
  - rozmowę jurorów z uczniem na temat opracowanego przez niego zagadnienia,
  - rozmowę jurorów z uczniem z zakresu innego niż temat własny (mającą sprawdzić umiejętność rozpoznania i scharakteryzowania dzieła muzycznego na tle epoki).

Do części ustnej eliminacji przechodzą tylko uczniowie, którzy z każdej części egzaminu pisemnego uzyskali minimum 50% możliwych do zdobycia punktów; w roku bieżącym minimum z testu wynosiło 10 pkt, z opisu dzieła muzycznego – 5 pkt.

Najlepsi uczestnicy otrzymują tytuły laureatów i finalistów. Laureatami zostają uczniowie, którzy w eliminacjach centralnych (III stopnia) z obu części egzaminu (pisemnej i ustnej) uzyskali łącznie minimum 40 pkt na 50 możliwych. Tytuł finalisty natomiast należy się wszystkim uczestnikom eliminacji centralnych, pod warunkiem przystąpienia do części pierwszej – egzaminu pisemnego.

W roku szkolnym 2011/2012 laureatami zostali:

- I miejsce – **Aneta Prosół** z V LO im. S. Żeromskiego w Gdańsku,
- II miejsce – **Karolina Gutowska** z OSM im. F. Nowowiejskiego w Gdańsku,

- III miejsce – **Dominika Maszczyńska** z POSM im. S. Moniuszki w Bielsku-Białej,
- IV miejsce – **Damian Kułakowski** z XXVII LO im. T. Czackiego w Warszawie,
- V miejsce – **Zuzanna Daniec** z I LO im. B. Krzywoustego w Głogowie,
- VI miejsce – **Przemysław Kunda** z OSM im. W. Lutosławskiego w Białymstoku,
- VII miejsce – **Polina Bielajewa** z XXVII LO im. T. Czackiego w Warszawie.

### Zadania z odpowiedziami testu wiedzy o muzyce przewidziane dla I etapu (eliminacji szkolnych) Olimpiady Artystycznej, sekcja muzyki, z roku 2010

Za każde prawidłowo rozwiązane zadanie uczeń otrzymuje 1 pkt. Maksymalnie może uzyskać 30 pkt.

#### Zadanie 1

Przy każdym z podanych poniżej tańców ludowych określ kraj jego pochodzenia.

- czardasz (Węgry)
- furiant (Czechy)
- bolero (Hiszpania)

#### Zadanie 2

Który z krytyków muzycznych (i zarazem kompozytorów) posługiwał się trzema pseudonimami: Euzebiusz, Florestan i Mistrz Raro? (Robert Schumann)

#### Zadanie 3

Czy poniższe stwierdzenie jest prawdziwe, czy fałszywe?

*Missa parodia* to gatunek mszy szczególnie popularny w XVI wieku, w którym za podstawę służyła kompozycja kilkugłosowa, np. motet lub madrygał, a nie pojedyncza linia melodyczna *cantus firmus*. (prawda)

#### Zadanie 4

Podaj nazwiska trzech członków jury tegorocznego XVI Międzynarodowego Kon-

kursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. (Należało wymienić trzy nazwiska spośród: Jan Ekier, Andrzej Jasiński, Piotr Paleczny, Martha Argerich, Bella Davidovich, Philippe Entremont, Nelson Freire, Adam Harasiewicz, Kevin Kenner, Michie Koyama, Katarzyna Popowa-Zydroń, Dang Thai Son, Fou Ts'ong)

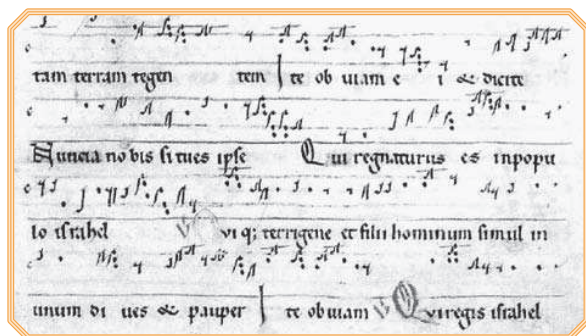
### Zadanie 5

Poniżej podane są trzy postacie z oper W. A. Mozarta. Przy każdej z nich wpisz tytuł opery, w której występuje.

- Komando (*Don Giovanni*)
- Królowa Nocy (*Czarodziejski flet*)
- Hrabia Almaviva (*Wesele Figara*)

### Zadanie 6

Rozpoznaj przedstawiony na rysunku rodzaj zapisu muzycznego oraz określ epokę jego występowania.



- Rodzaj zapisu (notacja neumatyczna)
- Epoka (średniowiecze)

### Zadanie 7

Uporządkuj chronologicznie następujące dzieła:

- a) Msza C-dur „Koronacyjna”
  - b) Missa papae Marcelli
  - c) „Wielka” Msza h-moll
1. (b) 2. (c) 3. (a)

### Zadanie 8

Jakie tytuły nadane przez kompozytora bądź „przydomki” pochodzące od publiczności noszą następujące utwory?

- Franciszek Schubert – VIII Symfonia h-moll („Niedokończona”)
- Ludwig van Beethoven – Sonata A-dur op. 47 na skrzypce i fortepian („Kreutzerowska”)
- Joseph Haydn – Symfonia nr 45 fis-moll („Pożegnalna”)

### Zadanie 9

Do nurtu bądź techniki kompozytorskiej dopasuj nazwisko kompozytora, dla którego twórczości jest ona szczególnie charakterystyczna.

- serializm (P. Boulez)
- aleatoryzm (J. Cage)
- muzyka elektroniczna (W. Kotoński lub J. Cage)

- a) W. Kotoński; b) S. Prokofiew; c) B. Bartok; d) J. Cage; e) P. Hindemith; f) P. Boulez.

### Zadanie 10

Podkreśl nazwiska trzech muzyków, którzy służyli na dworze Władysława IV w Warszawie.

- Wacław z Szamotuł
- Adam Jarzębski
- Marcin Mielczewski
- Karol Kurpiński
- Mikołaj z Radomia
- Bartłomiej Pękiel

### Zadanie 11

Kto i w odniesieniu do kogo użył określenia: „Rodem warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel”?

- Kto? (Cyprian Kamil Norwid)  
Do kogo? (do Fryderyka Chopina)

### Zadanie 12

Podaj nazwisko polskiego kompozytora, którego Symfonia c-moll została nagrodzona na konkursie w Wiedniu w 1835 roku. Symfonia ta odznacza się „narodowym” charakterem, gdyż temat I części stanowi kujawiak, w części wolnej rozbrzmiewa

*Polonez Kościuszki*, w III części zamiast menueta pojawia się mazurek, a finał zawiera cytaty popularnego krakowiaka *Albośmy to jacy tacy*. (Ignacy Feliks Dobrzyński)

#### Zadanie 13

Co oznaczał termin *diabolus in musica* i w jakiej epoce został wprowadzony do teorii muzyki?

Znaczenie: (symboliczna nazwa trytonu)

Epoka: (średniowiecze)

#### Zadanie 14

Podaj tytuł pierwszego polskiego poematu symfonicznego oraz nazwisko jego kompozytora.

Tytuł: (*Step*)

Kompozytor: (*Zygmunt Noskowski*)

#### Zadanie 15

Sobór Trydencki w 1564 roku zredukował liczbę sekwencji używanych w liturgii, pozostawiając tylko cztery: *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion Salvatorem* oraz *Dies irae*. W 1727 roku dodano jednak jeszcze jedną. Podaj jej incipit. (*Stabat Mater dolorosa*)

#### Zadanie 16

Podaj nazwę instrumentu znanego w starożytnej Grecji, który zbudowany jest z pięciu–siedmiu piszczałek i zgodnie z greckimi wierzeniami grywał na nim bożek Pan. (fletnia Pana <*syringa*, *syrinx*>)

#### Zadanie 17

Równomierna temperacja stroju przyczyniła się do znacznego rozwoju praktyki muzycznej, umożliwiając łatwe strojenie instrumentów, modulacje oraz grę we wszystkich tonacjach. Podaj tytuł zbioru utworów J. S. Bacha, który powstał w oparciu o system równomiernie temperowany i wykorzystuje wszystkie 24 tonacje. (*Das wohltemperierte Klavier*)

#### Zadanie 18

Jak nazywa się technika wykorzystana przez Witolda Lutosławskiego w *Grach weneckich*, polegająca na rezygnacji z podziału metrycznego i połączeniu swobody rytmicznej z precyzją melodyczną? (aleatoryzm kontrolowany)

#### Zadanie 19

Który z kompozytorów jako pierwszy posługiwał się metronomem skonstruowanym przez J. N. Mälzla w 1816 roku? (*Ludwig van Beethoven*)

#### Zadanie 20

W muzyce XIX wieku w wielu krajach europejskich krystalizowały się style narodowe. Przy nazwisku każdego kompozytora wpisz nazwę kraju, którego był reprezentantem.

- Bedřich Smetana (*Czechy*)
- Edvard Grieg (*Norwegia*)
- Isaac Albéniz (*Hiszpania*)

#### Zadanie 21

Uzupełnij poniższe zdanie:

Cechą sztuki starożytnej Grecji był (synkretyzm), czyli jedność muzyki, poezji i ruchu.

#### Zadanie 22

Wymień nazwiska trzech twórców renesansowych madrygałów. (Prawidłowe odpowiedzi to m.in. C. Festa, Ph. Verdelot, A. Willaert, J. Arcadelt, F. Corteccia, N. Vicentino, C. de Rore, O. di Lasso, G. P. Palestrina, Ph. de Monte, J. de Wert, L. Marenzio, C. Gesualdo da Venosa, C. Monteverdi, O. Vecchi, A. Gabrieli, A. Striggio)

#### Zadanie 23

Wskaż, do jakiej opery odnosi się poniższa treść. Kto jest twórcą tej opery?

Wilczy Jar. Diabeł czyha na duszę Kacpra, godzi się jednak przedłużyć mu życie na dalsze trzy lata pod warunkiem, że pacholek

zdobędzie dlań duszę Maksa. Kacper otrzymuje od diabła siedem kul czarodziejskich – sześć z nich zawsze trafia do celu, siódmą zaś kieruje diabeł. Z niepokojem i trwogą schodzi Maks do jaru. Ostrzegają go zjawy matki i narzeczonej. Kacper już zajęty jest przygotowaniami do czarodziejskich praktyk. W powietrzu słychać szum, świst, grzmoty, cwałują dzikie zwierzęta i dusze potępionych, przy odlewaniu każdej z kul rośnie groza strasznych zjaw; przy siódmej buchają z ziemi płomienie, otwiera się piekło, ukazuje się Czarny Strzelec – Samiel. Wreszcie zegar bije pierwszą godzinę, harce duchów ustają.

Opera: (*Wolny strzelec*)

Twórca: (*Carl Maria von Weber*)

#### Zadanie 24

Przyrządź każdemu z podanych twórców tytuł utworu. Określ, jaki gatunek reprezentują wymienione kompozycje.

- Igor Strawiński (*Pietruszka*)
- Manuel de Falla (*Trójgraniasty kapelusz*)
- Maurice Ravel (*Dafnis i Chloe*)

a) *Romeo i Julia*; b) *Trójgraniasty kapelusz*; c) *Cudowny mandaryn*; d) *Pietruszka*; e) *Dafnis i Chloe*; f) *Śpiąca królewna*.

Gatunek: (*balet*)

#### Zadanie 25

Podkreśl tytuły trzech utworów będących przejawem tendencji neoklasycznych w muzyce.

- Arnold Schönberg – *Pierrot lunaire*
- Sergiusz Prokofiew – *Ognisty anioł*
- Alban Berg – *Wozzeck*
- Paul Hindemith – *Ludus tonalis*
- Igor Strawiński – *Pulcinella*
- Claude Debussy – *Popołudnie fauna*

#### Zadanie 26

Z jakiej, powstałej w renesansie, formy muzyki instrumentalnej rozwinęła się sonata barokowa? (*z canzony*)

#### Zadanie 27

Następującym tytułom utworów muzycznych przyporządkuj informację o źródle inspiracji:

- Jean Sibelius *Kullervo* (*narodowy epos fiński Kalevala*)
- Piotr Czajkowski *Eugeniusz Oniegin* (*poemat A. Puszkina*)
- Ferenc Liszt *Preludia* (*poemat A. de Lamartine'a*)

a) opowiadanie N. Gogola; b) komedia W. Szekspira; c) poemat A. Puszkina; d) dramat F. Schillera; e) poemat A. de Lamartine'a; f) powieść W. Hugo; g) narodowy epos fiński *Kalevala*.

#### Zadanie 28

Wystawienie pewnego dzieła w 1774 roku w Paryżu wywołało spór operowy, który przeszedł do historii muzyki pod nazwą „wojny gluckistów z piccinnistami”. Podaj tytuł tego utworu oraz nazwisko jego twórcy.

Tytuł: (*Ifigenia w Aulidzie*)

Kompozytor: (*Christoph Willibald Gluck*)

#### Zadanie 29

Do każdej z podanych szkół kompozytorskich dopasuj nazwisko jej przedstawiciela.

- szkoła flamandzka (*Josquin des Prés*)
- szkoła berlińska (*Johann Joachim Quantz*)
- szkoła burgundzka (*Guillaume Dufay*)

a) Johann Joachim Quantz; b) Jan Stamic; c) Guillaume Dufay; d) Adrian Willaert; e) Josquin des Prés; f) Perotinus.

#### Zadanie 30

Podaj tytuł traktatu muzycznego zawierającego najwcześniejsze przykłady wielogłosowego śpiewu w muzyce europejskiej. Z którego wieku pochodzi ten traktat?

Tytuł: (*Musica enchiridis*)

Wiek: (*IX/X – ok. 900 roku*)

Anna Kierkosz, Viola Łabanow

## Nauczyciele muzyki zostali porwani...

Blisko 150 nauczycieli-entuzjastów uczenia muzyki spotkało się 8 maja na warsztatach organizowanych przez Fundację Muzyka Jest dla Wszystkich w ramach *Akcji Labirynt 2012* w siedzibie Orkiestry Sinfonia Varsovia w Warszawie. W atmosferze entuzjazmu, wiedzy, pasji i wzajemnych inspiracji uczestnicy zostali porwani do kreatywnej pracy, a w roli „porywaczy” wystąpili znani muzycy i animatorzy: Krzysztof Knittel, Ewa Jakubowska i Justyna Sobczyk.

**A**kcja *Labirynt* to zespół działań edukacyjno-artystycznych, których głównym celem jest zainteresowanie uczniów aktywnością twórczą, eksperymentowaniem, podnoszenie kompetencji artystycznych, zwłaszcza muzycznych, poprzez zabawę, performance, improwizację, wprowadzanie w arkania sztuki historycznej i współczesnej przy poszanowaniu potrzeb i zainteresowań uczestników. W tym roku akcję zainaugurowały warsztaty dla nauczycieli przygotowane przez Fundację Muzyka Jest dla Wszystkich, przy współpracy z Mazowieckim Samorządowym Centrum Doskonalenia Nauczycieli i Narodowym Instytutem Audiowizualnym oraz z otwartą na edukację i animację muzyczną Orkiestrą Sinfonia Varsovia. Wsparcia finansowego udzieliły Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Miasto Stołeczne Warszawa.

Warsztaty spotkały się z tak dużym zainteresowaniem nauczycieli oraz studentów kierunków pedagogicznych, muzykologii i animacji kultury z warszawskich uczelni, że w związku z nadzwyczajną frekwencją część przybyłych osób z konieczności uczestniczyło w nich w roli obserwatora. Ale nikt z pewnością nie wyszedł rozczarowany, bo inspiracji nie brakowało.

Wśród propozycji znalazły się m.in. niezwykle energetyczny, intensywny i inspirujący warsztat Ewy Jakubowskiej – wiceprezes Stowarzyszenia Pedagogów i Miłośników Rytmiki – *Muzykowanie to fraszka – o śpiewaniu i graniu ad hoc*; a także warsztat *Teatr jako zabawa. O możliwościach i sposobach angażowania uczniów w proces twórczego działania*, poprowadzony przez Justynę Sobczyk, pedagoga teatru z Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego, i szczególnie życzliwie przyjęty przez uczestników.

Ogromne zainteresowanie wzbudziły także twórcze ćwiczenia instrumentalne i wokalne, niewymagające znajomości nut i umiejętności grania na instrumentach. Przygotował je i prowadził wybitny kompozytor Krzysztof Knittel. W ramach warsztatu nauczyciele





otrzymali broszurę *Jak uruchomić wyobraźnię i obudzić wrażliwość na dźwięk*, przedstawiającą najważniejsze przesłanie kompozytora w omawianym zakresie oraz opisującą działania podejmowane w ramach zajęć. Z uwagi na doniosłość poruszanych zagadnień większość nauczycieli prosiła o przygotowanie obszerniejszych materiałów, które mogłyby być udostępnione w Internecie.

Oprócz warsztatów znalazł się także czas na omówienie całej tegorocznej *Akcji Labirynt*. W części seminaryjnej Bogusława Stachurska z Narodowego Instytutu Audiowizualnego zaprezentowała portal *Muzykoteka Szkolna*, a Monika Gromek przedstawiła zestawienie zadań nauczycieli



muzyki na wszystkich etapach kształcenia w świetle reformy MEN z 2009 roku.

O tym, jak udanym przedsięwzięciem było majowe spotkanie, najlepiej świadczą wypełnione przez nauczycieli ankiety ewaluacyjne, w których podkreślano potrzebę częstszego organizowania takich szkoleń. Fundacja i jej partnerzy, zmotywowani powodzeniem warsztatów, zrealizują wkrótce na Mazowszu cykl podobnych szkoleń, które – miejmy nadzieję – rozwiną muzykalność nauczycieli i uczniów oraz przyczynią się do budowy kapitału kreatywnego naszego regionu.

Na zakończenie warto dodać, że *Akcja Labirynt* to nie tylko szkolenia dla nauczycieli. To także liczne, przeznaczone dla uczniów szkół podstawowych, jednodniowe warsztaty tworzenia dźwięków, ekspresji ruchu, malowania melodii, tańca nowoczesnego, instrumentów muzycznych, teatralno-muzycznego opowiadania historii, które będą realizowane do końca września 2012 roku. Planowany jest



również konkurs dla uczniów szkół podstawowych oraz gimnazjów *Minutowa piosenka klasowa*, polegający na stworzeniu i nagraniu krótkich piosenek, oraz interaktywny spektakl edukacyjny *Strawiński – hip-hop*, według *Historii żołnierza* Igora Strawińskiego, kierowany do uczniów gimnazjów i szkół ponadgimnazjalnych. W spektaklu wezmą udział muzycy, tancerze, aktor i grupa tańczącej młodzieży.

Łukasz Mielko, Mariusz Kowalski

## X Międzynarodowe Forum Studenckie w Hadze

W dniach 17–20 kwietnia 2012 roku w Hadze (Holandia) odbyło się X Międzynarodowe Forum Studenckie na temat roli nauczyciela, jako muzyka, z perspektywy szkoły (*Role of a teacher as a musician from the school's perspective*). Już od 10 lat spotkania studentów z całej Europy odbywają się przy okazji międzynarodowych konferencji organizowanych przez Europejskie Stowarzyszenie na Rzecz Muzyki w Szkole – European Association for Music in Schools (EAS).

Forum studenckie otworzył prezydent European Association for Music in Schools, Adri de Vugt, następnie zabrał głos student Koninklijk Conservatorium, Imre Ploeg. Wreszcie sekretarz EAS, Branka Rotar Pance, zaprosiła wszystkich uczestników Forum (25 osób)<sup>1</sup> do wspólnych ćwiczeń. Rozpoczęła integracyjną zabawą powitalną, polegającą na tym, że każdy uczestnik wypowiedział swoje imię i nazwisko z dodanym, charakterystycznym gestem. Następnie zgodnie z ruchem wskazówek zegara „układ” powiększał się ciągle o jeden ruch oraz o jedno imię. Kolejną zabawą, tym razem wokalną, był kanon *Frère Jacques (Panie Janie)*, do którego przygotowaliśmy własne propozycje słów, układów ruchowych i rytmicznych.

Wkrótce, podzieleni trzy grupy dobrane państwami (grupa I – Belgia, Hiszpania, Czechy, Austria; grupa II – Niemcy, Turcja, Wielka Brytania, Słowenia; grupa III – Holandia, Szwajcaria, Polska, Łotwa),

przystąpiliśmy do pracy. Rozpoczęliśmy od dość ambitnego zadania, jakim dla nas, studentów, było przedstawienie przygotowanych wcześniej prezentacji dotyczących organizacji systemu szkolnictwa w różnych krajach.

Przyglądając się wystąpieniom reprezentacji z innych państw, znaleźliśmy podobieństwa w europejskich systemach nauczania (przedszkole – *kindergarten*, szkoła podstawowa – *primary school*, gimnazjum – *secondary school*, *junior high school* oraz liceum – *high school*), choć oczywiście dostrzegaliśmy różnice w stylu, metodach, formach i w zakresie nauczania na danych szczeblach szkolnictwa ogólnokształcącego i w kształceniu specjalistycznym (szkoły muzyczne oraz dla uczniów niepełnosprawnych). Każda z grup kładła nacisk na inne aspekty – jedna na sprawy organizacji szkolnictwa, systemu i struktury oświaty, inna na umiejętności nauczyciela, jeszcze inna na treści kształcenia czy wyższe

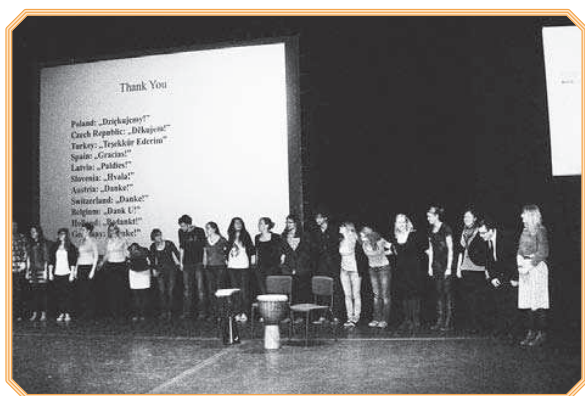
<sup>1</sup>Co roku na Międzynarodowe Forum Studenckie narodowi koordynatorzy EAS mają możliwość wybrania po dwóch przedstawicieli z danego kraju. Tylko kraj będący gospodarzem spotkania może wytypować do udziału w nim sześć osób – tak było np. w 2011 roku, kiedy to IX Forum odbyło się w murach Akademii Muzycznej w Gdańsku (dop. red.).



szkolnictwo muzyczne o profilach edukacyjnych i artystycznych.

Następnego dnia, 18 kwietnia, prezentowaliśmy wcześniej przygotowane piosenki, ćwiczenia ruchowe i rytmiczne. Grupa III, do której należała polska ekipa, przedstawiała m.in. piosenkę *Kłašnj w ręce*, której inni uczestnicy musieli się nauczyć. Mieliśmy przy tym wiele zabawy, ponieważ polszczyzna to bardzo trudny – jak się okazuje – język, ale piosenka była żywa, inscenizowana ruchem, więc zadanie udało się zrealizować. Oprócz piosenki zademonstrowaliśmy naszym kolegom z innych państw zestaw ćwiczeń rytmicznych do wspólnego wykonywania.

Po porannych warsztatach sekretarz IMC (International Music Council), Jesse Boere, wygłosił krótki wykład na temat działalności IMC, a po przerwie na lunch Branka Rotar Pance zaprezentowała wykład *Rola nauczyciela jako muzyka w perspektywie szkoły*. Następnie odbyły się warsztaty z profesorem Renee Jonkerem pt. *Kreatywne oddziaływanie muzyki*. Zajęcia składały się z różnorodnych ćwiczeń rozwijających swobodę w obcowaniu z muzyką. A potem przyszedł czas na odpoczynek i obejrzenie krótkiego filmu z warsztatów prowadzonych przez profesora R. Jonkera, w których wzięli udział muzycy (instrumentaliści) i dzieci.



Fot. 1. Prezentacja studentów w ramach XX Międzynarodowej Konferencji EAS

Następnego dnia, w czwartek, już od godziny 8:30 pracowaliśmy w grupach, i co 15–20 minut przedstawialiśmy efekty naszych starań. Interesującym zadaniem okazało się tym razem namalowanie idealnego nauczyciela. Trzeba przyznać, że portrety okazały się niezwykle oryginalne i kreatywne, do czego niewątpliwie przyczyniła się twórcza atmosfera zajęć. W formie burzy mózgów dzieliliśmy się naszymi odczuciami, pomysłami i wspólnie, z wielką przyjemnością i satysfakcją, oglądaliśmy wyniki naszej pracy.

O godzinie 17:00 nastąpiło otwarcie XX Międzynarodowej Konferencji EAS, które uświetnił koncert muzyki dawnej w wykonaniu studentów goszczącej nas placówki, a wieczorem wspólnie z uczestnikami tejże konferencji zasiedliśmy do kolacji integracyjnej.

Ostatniego dnia forum studenckiego, po porannej próbie, o 10:30 w sali widowiskowej mogliśmy zaprezentować naszą pracę uczestnikom konferencji. Prezentacja miała następujący przebieg:

1. Wszyscy siedzimy wśród widowni. Hans Helsen zaczyna grać na pianinie; po kolei z różnych stron sali wstajemy i improwizujemy na trzech dźwiękach. Tworzy się rozległa plama dźwiękowa. Kiedy wchodzimy na scenę, następuje *crescendo* i zakończenie pierwszej części.
2. Osoby, które pozostały wśród publiki, wypowiadają cechy idealnego nauczyciela, m.in.: artysta, kreatywny, innowacyjny, ekspresywny, motywator, inspirowany, empatyczny, entuzjasta. Wszyscy wchodzimy na scenę i inscenizujemy „kłótnię” na temat tego, jaki powinien być i jaki jest doskonały pedagog. Scena kończy się pytaniem do publiczności: „A ty jak myślisz?”
3. Kolejna scenka: widzimy uczniów siedzących w klasie. Są znudzeni tym, że prowadząca zajęcia nauczycielka cały czas



**Fot. 2.** Polska delegacja X Międzynarodowego Forum Studenckiego w Hadze: Mariusz Kowalski i Łukasz Mielko z narodowym koordynatorem członkiem zarządu EAS Gabrielią Konkol oraz z sekretarzem EAS opiekunem forum Branką Rotar Pance

powtarza to samo (prowadzi nudną lekcję). Jeden z uczniów rzuca w nią papierowym samolotem. Nauczycielka nie denerwuje się, tylko rytmicznie zaczyna drzeć kartkę, co prowadzi do zainteresowania uczniów i wspólnego improwizowania (ruchowego, dźwiękowego, rytmicznego).

4. Zabawa w pociąg (wyrusza z Polski, z Gdańska, gdzie rok wcześniej odbyło się Forum) – udajemy się do każdego kraju, z którego pochodzą uczestnicy. Witają nas oni charakterystyczną piosenką ze swoich stron. Miejscem docelowym jest oczywiście Haga. W czasie podróży na projektorze wyświetlane są miejsca, do których udaje się nasz pociąg.
5. Prezentacja i omówienie tego, co udało nam się zrobić i jak wyglądały nasze warsztaty na *EAS Forum Student 2012*.

I wreszcie – wspólne wykonanie piosenki.

Za prezentację otrzymaliśmy wielkie brawa i bardzo wiele pozytywnych i miłych dla nas opinii, które niezmiernie nas cieszyły.

Na zakończenie forum studenckiego odbyło się wspólne podsumowanie warsztatów, zewsząd słysząc było podziękowania. Część uczestników została jeszcze na XX Międzynarodowej Konferencji EAS, reszta postanowiła jednak wrócić do domu, ale wszyscy uczestnicy pozostają w kontakcie dzięki grupie na Facebooku i Dropboxie! A kilka dni po zakończeniu dostaliśmy od pani Branki listy. Na podstawie wypełnianych przez nas podczas spotkania dzienniczków, w których odpowiadaliśmy na pytania dotyczące naszego udziału w zajęciach, napisała nam m.in. na co powinniśmy zwrócić uwagę w dalszej pracy i rozwoju.

Kolejne spotkanie już za rok w Belgii.



**Fot. 3.** Zajęcia w grupach

Tomasz Korneluk, Joanna Piątek

## IV Ogólnopolska Konferencja Metodyczna Nauczycieli Muzyki. Podsumowanie

IV Ogólnopolska Konferencja Metodyczna Nauczycieli Muzyki – poświęcona głównie nowej podstawie programowej dla drugiego etapu nauczania – przeszła już do historii. Zgromadziła ona blisko 120 pedagogów z całego kraju, którzy tradycyjnie w malowniczym miejscu (przepiękny ośrodek wypoczynkowy w Skorzęcinie nad Jeziorem Białym) poszukiwali nowych dróg w edukacji muzycznej. Podobnie jak w latach poprzednich konferencja trwała dwa dni: pierwszy poświęcony był wykładom, dyskusjom oraz prezentacjom, zaś drugi – wytężonej pracy na przygotowanych przez organizatorów warsztatach.

Tegoroczne spotkanie otworzyli prezes Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki Grażyna Kilbach, wiceprezes Monika Gromek oraz wiceprezes i redaktor naczelny czasopisma „Wychowanie Muzyczne” dr Mirosław Grusiewicz. Przywitani oni zebranych uczestników i wprowadzili w główny temat rozważań tegorocznego spotkania.

W części „naukowej” głos zabrały uznane autorytety polskiej pedagogiki muzycznej, a wśród nich prof. dr hab. Zofia Konaszekiewicz, która mówiła o aktualności wychowawczych walorów kontaktu z muzyką (*Wychowanie przez sztukę. Rodzime tradycje w globalnej rzeczywistości*) oraz dr Danuta Gwizdalanka z wykładem *Media a kultura i edukacja muzyczna*<sup>1</sup>. Mogliśmy też wysłuchać interesującego wykładu Mariusza Baranowskiego na temat formalnych i prawnych aspektów nowej podstawy programowej oraz wpływu tego dokumentu na

praktykę nauczania w szkole podstawowej oraz w zakładach kształcących nauczycieli.

Renoma konferencji, ale i pewnie wejście w życie nowej podstawy programowej do klasy 4 szkoły podstawowej, zachęciły do udziału w spotkaniu wiele wydawnictw edukacyjnych i muzycznych oraz



**Fot. 1.** Obsługą tegorocznej konferencji zajmowali się Tomasz Korneluk, Joanna Piątek, Alicja Łuszek oraz Joanna Przyłowicz

<sup>1</sup> Z tekstem można się zapoznać, jest opublikowany w bieżącym numerze „Wychowania Muzycznego”, s. 4.

liczących się firm zajmujących się dystrybucją instrumentów i sprzętu muzycznego. Swoje produkty na przygotowanych do tego stoiskach prezentowały: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Nowa Era, MAC Edukacja, Wydawnictwo Edukacyjne Żak, Wydawnictwo Szkolne PWN, Agencja Wydawnicza Gawa, Oficyna Edukacyjna Krzysztof Pazdro, Wydawnictwo Pani Twardowska, Mijusic, Studio 49, Firma Muzyczna (Bum Bum Rurki) oraz letnie szkoły Eduskryptu i SNM. Na zainteresowanych ofertami wystawców czekały liczne upominki w postaci podręczników, zeszytów ćwiczeń, wydań płytowych CD i DVD, plansz demonstracyjnych, materiałów multimedialnych i reklamowych. Chętnych nie brakowało i każdy odchodził od stoisk obdarowany i uśmiechnięty.

Mogliśmy też zapoznać się z ofertą wydawniczą na sali plenarnej. Profesjonalnie przygotowane prezentacje przedstawiali autorzy podręczników (m.in. Urszula Smoczyńska), redaktorzy (Katarzyna Właźlińska) oraz sztaby marketingowe. Ponadto dr Katarzyna Naliwajek-Mazurek oraz Karolina Czerwińska z Narodowego Instytutu Audiowizualnego prezentowały *Muzykotekę Szkolną*, a Adam Ziętkiewicz z firmy Mijusic przedstawił polskie multimedialne programy do kształcenia słuchu.

Uczestników zainteresowała także prezentacja Bum Bum Rurek – prostego instrumentu perkusyjnego o określonej wysokości dźwięku, który „przywędrował” do nas z Ameryki i staje się coraz bardziej popularny w różnych formach powszechnej edukacji muzycznej. Instrument tworzą zwykłe plastikowe rurki przycięte do różnych długości, przy uderzeniu wydające określone dźwięki. Wykład na temat możliwości rurek oraz część praktyczna, podczas której każdy uczestnik otrzymał Bum Bum Rurkę do wspólnego wykonania utworów, chyba skutecznie zachęciły nauczycieli do



**Fot. 2.** Danuta Gwizdalanka podczas wykładu otwierającego konferencję

wykorzystania tego instrumentu podczas zajęć.

Dzień pierwszy konferencji zakończyła wspólna kolacja połączona z imprezą integracyjną. Potwierdziły się słowa mówiące, że „Muzyka łączy ludzi”. Nauczyciele bawili się przy wykonywanej przez siebie muzyce. Wystarczył instrument klawiszowy (po pewnym czasie do pianina dołączyły instrumenty perkusyjne i gitary) oraz mikrofon. Chętnych do grania i śpiewania nie brakowało. Co jakiś czas zmieniała się warta przy instrumencie oraz pary tańczące w rytm muzyki na parkiecie. Najbardziej wytrwali bawili się w Skorzęcinie nad Jeziorem Białym do białego rana, a o wschodzie słońca dzień powitali na plaży porannym koncertem na Bum Bum Rurkach.



**Fot. 3.** Katarzyna Naliwajek-Mazurek oraz Karolina Czerwińska podczas prezentacji *Muzykoteki Szkolnej* Narodowego Instytutu Audiowizualnego



**Fot. 4.** Recital Eweliny Rajchel i Piotra Kałużnego  
*Lata dwudzieste, lata trzydzieste*

W drugim dniu konferencji podzieleni na grupy nauczyciele brali udział w trwających po 1,5 godziny warsztatach, mających na celu pobudzenie wyobraźni i prezentację różnych ciekawych, niekonwencjonalnych metod nauczania muzyki. Zajęcia prowadzili: Teresa Lisowska – *Tańce w kręgu* (jak zawsze warsztaty połączone z ruchem cieszyły się dużą popularnością); Jacek Tarczyński – *Zabawy muzyczne w klasach 4–6* (tym razem prowadzący wykorzystał dostarczone przez firmę Studio 49 bogate instrumentarium Orffa); Monika Gromek, Grażyna Kilbach – *Propozycje metodyczne Nowej Ery* (na warsztatach mogliśmy bliżej zapoznać się nowym repertuarem szkolnych piosenek i utworów muzycznych) oraz prof. sztuki muz. Grażyna Flicińska-Panfil – *Emisja głosu chóru szkolnego* (wielkie słowa uznania dla prowadzącej za to, że potrafiła trudne problemy emisji

głosu prezentować w tak interesujący sposób). Wszyscy uczestnicy wychodzili z zajęć pełni nowych pomysłów, które będą mogli zrealizować na zajęciach muzyki w swoich szkołach.

Podczas spotkania nauczycieli muzyki nie mogło zabraknąć muzycznych imprez oraz koncertów. Tegoroczną konferencję zainaugurował nastrojowy recital Eweliny Rajchel i Piotra Kałużnego, współpracowników Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. W programie zatytułowanym *Lata dwudzieste, lata trzydzieste* artyści przypomnieli przepiękne pieśni okresu międzywojennego w nowych, własnych aranżacjach.

Wieczorną atrakcją pierwszego dnia konferencji był występ Grupy MoCarta, która zaprezentowała największe przeboje muzyki klasycznej oraz muzyki pop w rock & rollowych aranżacjach, w programie o tytule *Frak & Roll*. Ogromny dorobek artystyczny grupy można podsumować



**Fot. 5.** Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne reprezentowała Urszula Smoczyńska



**Fot. 6.** Jeden z atrybutów tegorocznej konferencji – Bum Bum Rurki

słowaami byłego wiolonczelisty grupy Artura Reniona: „Jesteśmy na przekór dostojnej powadze sal koncertowych, na przekór nużącej codzienności życia muzyków, na przekór zaprzysięgłym melomanom i na przekór fanom rocka, rapu czy muzyki pop, którzy boją się klasyki jak ognia. Traktujemy naszą Matkę Muzykę z żartobliwą ironią i jesteśmy pewni, że się nie obrazi”. Podczas koncertu nie brakowało chwil wzruszeń, ale dominował szczery uśmiech oraz podziw dla wirtuozerskich umiejętności artystów tworzących Grupę MoCarta.

Konferencja dobiegła końca, ale jej przesłanie, treści, atmosfera – mamy nadzieję – na długo pozostaną w pamięci uczestników.



**Fot. 7.** Warsztaty Jacka Tarczyńskiego zdominowała muzyka instrumentów orffowskich firmy Studio 49



**Fot. 8.** Wieczorny koncert Grupy MoCarta Frak & Roll

Warto dodać, że nie odbyłoby się to wszystko, gdyby nie wkład pracy osób odpowiedzialnych za przygotowanie konferencji – członków zarządu Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki oraz instytucji wspierających: Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, wydawnictwa Nowa Era oraz Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu.

Nie było to oczywiście ostatnie takie spotkanie. Przygotowania do kolejnej, V Ogólnopolskiej Konferencji Metodycznej Nauczycieli Muzyki, ruszyły i już dziś serdecznie na nią zapraszamy. Jak co roku nie zabraknie interesujących wykładów, inspirowanych warsztatów oraz koncertów, które z pewnością dostarczą nam wielu artystycznych wzruszeń.



**Fot. 9.** Monika Gromek i Grażyna Kilbach podczas warsztatów

# Niech się panie...

## Krakowiak

sł.: Jan Korsak

muz.: Stanisław Moniuszko  
oprac. na trzy głosy równe: Adam Suzin

*Żywo i lekko*

*p* 1. Niech się pa - nie stro - ją w pa - sy, w a - da - ma - szki i a - tła - sy,

*p* 1. Niech się pa - nie stro - ją w pa - sy, w a - da - ma - szki i a - tła - sy,

*p* 1. Niech się pa - nie stro - ją w pa - sy, w a - da - ma - szki i a - tła - sy,

5 *pp*

wło - sy wią - żą w zwój; u gor - se - ta kra - śne wstą - żki, u ko - szu - li

*pp*

wło - sy wią - żą w zwój; u gor - se - ta kra - śne wstą - żki, u ko - szu - li

*pp*

wło - sy wią - żą w zwój; u gor - se - ta kra - śne wstą - żki, u ko - szu - li

10 *f* *zwolnić* *p*

ja - sne sprzą-czki, to nasz ca - ty strój, to nasz ca - ty strój.

ja - sne sprzą-czki, to nasz ca - ty strój, to nasz ca - ty strój.

ja - sne sprzą-czki, to nasz ca - ty strój, to nasz ca - ty strój.

15 *mf* *a tempo*

La la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la

19 *f* *zwolnić* *p*

to nasz ca - ty strój, to nasz ca - ty strój.

to nasz ca - ty strój, to nasz ca - ty strój.

to nasz ca - ty strój, to nasz ca - ty strój.



1. Niech się panie stroją w pasy,  
w adamaszki i atłasy,  
włosy wiążą w zwój;  
u gorseta kraśne wstążki,  
u koszuli jasne sprzączki,  
to nasz cały strój, to nasz cały strój.
2. Gdy tańczę zwinna, żywa,  
z wiatrem kosa moja spływa,  
za mną chłopców rój.  
W tańcu dłońmi lekko ściśnie,  
czułym okiem na mnie błysnie  
narzeczony mój, narzeczony mój.
3. Rzuci ten i ów oczyma,  
nikt mi kroku nie dotrzyma,  
każdy woła: „stój!”  
A ja ino klasnę w ręce,  
tu się mignę, tam okręcę,  
taniec żywioł mój, taniec żywioł mój.

# Kum i kuma

## Humoreska

sł.: Jan Czczot

muz.: Stanisław Moniuszko  
oprac.: Leonard Jurewicz

Umiarkowanie. Żartobliwie

*p*

1. Ku - ma

1. Ku - ma

*mf*

3 *>*

so - bie sie - dzia - ła, mo - tek ni - ci zwi - ja - ła, kum dzi -

so - bie sie - dzia - ła, mo - tek ni - ci zwi - ja - ła, kum dzi -

3 *>*

5 *f* e ritardando

wo - wał się ku - mie, kum dzi - wo - wał się ku - mie, kum dzi -

wo - wał się ku - mie, kum dzi - wo - wał się ku - mie, kum dzi -

7 *p* a tempo >

wo - wał się ku - mie, że tak pię - knie wić u - mie.

wo - wał się ku - mie, że tak pię - knie wić u - mie.

7 a tempo

1. Kuma sobie siedziała, motek nici zwijała,  
kum dziwował się kumie, kum dziwował się kumie,  
kum dziwował się kumie, że tak pięknie wić umie.
2. Kufel piwa zgotował, kumę piwem częstował  
i dziwował się kumie, i dziwował się kumie,  
i dziwował się kumie, że tak dobrze pić umie.
3. A po szumnej biesiedzie, kiedy do dom ją wiedzie,  
kum dziwował się kumie, kum dziwował się kumie,  
kum dziwował się kumie, że nic chodzić nie umie.

## Pieśń wieczorna

sł.: Władysław Syrokomla

muz.: Stanisław Moniuszko  
oprac. na dwa głosy równe: Adam Suzin

Umiarkowanie

1. Po no - cnej ro - sie pływ, dźwię - czny gło - sie, niech się twe e - cho roz -

1. Po no - cnej ro - sie pływ, dźwię - czny gło - sie, niech się twe e - cho roz -

sze - rzy, gdzie na - sza cha - tka, gdzie sta - ra ma - tka

sze - rzy, gdzie na - sza cha - tka, gdzie sta - ra ma - tka

krzą - ta się ko - ło wie - cze - rzy. Ju - tro dzień świę - ta;

krzą - ta się ko - ło wie - cze - rzy. Ju - tro dzień świę - ta;

ni - wa nie - zżę - ta nie - chaj przez ju - tro doj - rze - wa,

ni - wa nie - zżę - ta nie - chaj przez ju - tro doj - rze - wa,

13

niech wiatr swa-wol - ny, niech ko-nik po - lny, nie-chaj sko-wro-nek tu

niech wiatr swa - wol - ny, niech ko - nik po - lny, nie - chaj sko - wro - nek tu

16

ście - - - wa. niech wiatr swa - wol - ny, niech ko - nik po - lny,

ście - - - wa, niech wiatr swa - wol - ny, niech ko - nik po - lny,

19

nie - chaj sko - wro - nek tu ście - wa.

nie - chaj sko - wro - nek tu ście - wa.

1. Po nocnej rosie płyn, dźwięczny głosie,  
niech się twe echo rozszerzy,  
gdzie nasza chatka, gdzie stara matka  
krząta się koło wieczerzy.

Jutro dzień święta; niwa niezżęta  
niechaj przez jutro dojrzeje,  
niech wiatr swawolny, niech konik polny,  
niechaj skowronek tu śpiewa.

2. Już blisko, blisko chatnie ognisko,  
strudzone serce weseli,  
tam pracowita matka mnie spyta:  
„wieleście w polu nażęli?”

Matko, jam młoda, rąk moich szkoda,  
szkoda na skwarze oblicza!  
Źle szła robota, przeszkadza słota  
i moja dumka dziewczica.

# Postój, piękna gołąbeczko

sł.: Jan Czczot

muz.: Stanisław Moniuszko

oprac. na trzy głosy równe: Zygmunt Stankiewicz

*Żywo p*

Po - stój, pię - kna go - łą - be - czko, po - gru - cha - my z so - bą.

5

Nie mam cza - su, go - łą - be - czku, gru - chać dzi - siaj z to - bą.

Nie mam cza - su, go - łą - be - czku, gru - chać dzi - siaj z to - bą.

Nie mam cza - su, go - łą - be - czku, gru - chać dzi - siaj z to - bą.

9

Za - rzu - ci - li sie - ci na me ma - łą dzie - ci wczoraj - sze - go

Za - rzu - ci - li sie - ci na me ma - łą dzie - ci wczoraj - sze - go

Za - rzu - ci - li sie - ci na me ma - łą dzie - ci wczoraj - sze - go

13 *sf* *p*

dnia, za - rzu - ci - li sie - ci wczoraj - sze - go dnia. \_\_\_\_\_

*sf* *p*

dnia, za - rzu - ci - li sie - ci wczoraj - sze - go dnia, \_\_\_\_\_

*sf* *p*

dnia, za - rzu - ci - li sie - ci wczoraj - sze - go dnia, \_\_\_\_\_

17

*pp*

za - rzu - ci - li sie - ci na me ma - ła dzie - ci wczoraj - sze - go

*pp*

za - rzu - ci - li sie - ci na me ma - ła dzie - ci wczoraj - sze - go

21 *f* *p* *rallentando*

Za - rzu - ci - li sie - ci na me dzie - ci wczoraj -

*f* *p*

dnia, rzu - ci - li sie - ci na me dzie - ci wczoraj -

*f* *p*

dnia, rzu - ci - li sie - ci na me dzie - ci wczoraj -

24 *a tempo*

sze - go dnia. \_\_\_\_\_

sze - go dnia. \_\_\_\_\_

sze - go dnia. \_\_\_\_\_

1. Postój, piękna gołąbeczko, pogruchamy z sobą.  
Nie mam czasu, gołąbeczku, gruchać dzisiaj z tobą.  
Zarzucili sieci na me małe dzieci  
wczorajszego dnia.
2. Postój, piękna Marynieczo, pomówimy z sobą.  
Nie mam czasu, Franuleczku, mówić dzisiaj z tobą.  
Warkocz rozplatali, płaczu mi zadali  
wczorajszego dnia.



# Pieśń wojenna

sł.: Józef Kościelski

muz.: Stanisław Moniuszko  
oprac.: Waław Lachman

Tempo marsza

The first system of the musical score consists of three staves. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style. Below each staff, the lyrics are written in Polish: "Czy w ra - dzie, czy w zwa - dzie, czy w swa - rnej gro-ma - dzie, w mo -".

Czy w ra - dzie, czy w zwa - dzie, czy w swa - rnej gro-ma - dzie, w mo -

Czy w ra - dzie, czy w zwa - dzie, czy w swa - rnej gro-ma - dzie, w mo -

Czy w ra - dzie, czy w zwa - dzie, czy w swa - rnej gro-ma - dzie, w mo -

The second system of the musical score consists of three staves. It begins with a measure rest marked with the number '3'. The melody continues on the same three staves. Below each staff, the lyrics are written in Polish: "dli-twie czy w bi-twie, czy har-cem w go-ni-twie, ry - cer-skie rze-mio-sło przed".

dli-twie czy w bi-twie, czy har-cem w go-ni-twie, ry - cer-skie rze-mio-sło przed

dli-twie czy w bi-twie, czy har-cem w go-ni-twie, ry - cer-skie rze-mio-sło przed

dli-twie czy w bi-twie, czy har-cem w go-ni-twie, ry - cer-skie rze-mio-sło przed

6

wszystkie rej wie-dzie, bo wszę-dy ten pier-wszy, kto w bo-ju na prze-dzie! Z po-

wszystkie rej wie-dzie, bo wszę-dy ten pier-wszy, kto w bo-ju na prze-dzie! Z po-

wszystkie rej wie-dzie, bo wszę-dy ten pier-wszy, kto w bo-ju na prze-dzie! Z po-

9

trze-by w po-trze-bę i z cwa-łu w cwał, ze sza-ńca na sza-niec i

trze-by w po-trze-bę i z cwa-łu w cwał, ze sza-ńca na sza-niec i

trze-by w po-trze-bę i z cwa-łu w cwał, ze sza-ńca na sza-niec i

12

z wa-łu na wał! To ro-zkosz, to ro-zkosz je-dy-na, ry-

z wa-łu na wał! To ro-zkosz, to ro-zkosz je-dy-na, ry-

z wa-łu na wał! To ro-zkosz, to ro-zkosz je-dy-na, ry-

15

ce-rska przy-czy-na, ry - ce-rski to tan! To ro - zkosz, to ro-zkosz je - dyna, ry-

ce-rska przy-czy-na, ry - ce-rski to tan! To ro - zkosz, to ro-zkosz je - dyna, ry-

ce-rska przy-czy-na, ry - ce-rski to tan! To ro - zkosz, to ro-zkosz je - dy-na, ry-

*crescendo*

19

ce - rska przy-czy-na, ry - ce-rski to tan! Co ce-rski to tan! Co pan.

ce - rska przy-czy-na, ry - ce-rski to tan! Co ry - cerz to pan.

ce - rska przy-czy-na, ry - ce-rski to tan! Co ry - cerz to pan.

1. Czy w radzie, czy w zwadzie, czy w swarnej gromadzie,  
w modlitwie czy w bitwie, czy harcem w gonitwie,  
rycerskie rzemiosło przed wszystkiej wiedzy,  
bo wszędy ten pierwszy, kto w boju na przedzie!

Ref.: Z potrzeby w potrzebę i z cwału w cwał,  
ze szanca na szaniec i z wału na wał!  
To rozkosz, to rozkosz jedyna,  
rycerska przyczyna, rycerski to tan!  
To rozkosz, to rozkosz jedyna,  
rycerska przyczyna, rycerski to tan!  
Co rycerz to pan.

2. Gdy świta, powita na hełmie mym kita,  
zadzwoń miecz w dłoni, gdy słucham rzeń koni,  
poranna mię surma gotowym znajduje.  
O, nędzarz, kto takiej rozkoszy nie czuje.

3. Lew srogi, gdy wrogi podścięła pod nogi,  
baranek, gdy wianek upłata dla branek,  
wesoly przy uczie, piosenkom życzliwy,  
to człowiek szczęśliwy, to rycerz prawdziwy.

## Autorzy

**DANUTA GWIZDALANKA** – pochodzi z Poznania i tam kształciła się na dwóch kierunkach na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza (mgr filologii angielskiej, dr muzykologii). Pracowała jako prelegentka (w Pro Sinfonice), redaktorka (w Teatrze Wielkim w Poznaniu) oraz wykładowca (w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy). Od mniej więcej 20 lat publikuje artykuły i książki o muzyce. Wydała m.in. *Przewodnik po muzyce kameralnej* (1996), *Muzyka i polityka* (1999), *Muzyka i płęć* (2001), a wspólnie z Krzysztofem Meyerem dwutomową monografię życia i twórczości Witolda Lutosławskiego *Droga do dojrzałości* (2003) i *Droga do mistrzostwa* (2004). Od 10 lat pracuje nad serią podręczników do historii muzyki dla liceów muzycznych, wydawanych przez PWM (ukazały się cztery tomy).

**BOŻENNA SAULSKA** – solistka śpiewaczka i pedagog emisji głosu na Uniwersytecie M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Łodzi w klasie śpiewu prof. Olgi Olginy. Przez szereg lat była solistką Opery Bałtyckiej w Gdańsku i Teatrów Muzycznych w Gdyni i w Lublinie. Na jej pokaźny dorobek artystyczny składają się w głównej mierze czołowe role w spektaklach operowych, operetkowych i musicalowych. Najważniejsze z nich to: Gilda w *Rigoletto* G. Verdiego, Zuzanna w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, Saffi w *Baronie cygańskim* i Adela w *Zemście nietoperza* J. Straussa – w sumie wystąpiła w około 60 rolach pierwszoplanowych. Za swoje kreacje muzyczno-sceniczne zbiera znakomite recenzje i liczne nagrody. Śpiewała gościnnie w całym kraju, a także w byłym ZSRR, w Niemczech i we Włoszech. Obec-

nie swoje doświadczenia wokalne przenosi do pracy dydaktycznej ze studentami. Jako adiunkt I stopnia prowadzi zajęcia z emisji głosu i fakultety śpiewu, popularyzuje muzykę klasyczną i estradową, uczestniczy w konferencjach naukowych i warsztatach wokalnych, jako juror zasiada w konkursach i przeglądach młodych śpiewaków.

**DOROTA BUJNOWSKA** – nauczyciel i instruktor muzyki w Młodzieżowym Domu Kultury nr 2 w Lublinie.

**AGNIESZKA WASEK** – nauczyciel muzyki w Szkole Podstawowej nr 34 w Lublinie, absolwentka klasy fortepianu szkoły muzycznej II stopnia oraz kierunku wychowanie muzyczne na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W ubiegłym roku z chórem szkolnym zdobyła złoty dyplom na przesłuchaniach programu *Śpiewająca Polska*.

**DR MAREK DUDEK** – absolwent Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, kierunku muzykologia. Nauczyciel muzyki w szkołach podstawowych i gimnazjalnych oraz przedmiotów teoretycznych w placówkach edukacji muzycznej. Od 2009 roku doktor nauk humanistycznych o specjalności historia muzykologii. Zajmuje się kulturą muzyczną Lublina i Lubelszczyzny oraz historią muzyki XIX i XX wieku. Autor artykułów do czasopism muzycznych oraz opracowań haseł encyklopedycznych.

**DR JAKUB NIEDOBOREK** – adiunkt w Zakładzie Pedagogiki Instrumentalnej Wydziału Artystycznego Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach. Wielokrotnie zdobywał laury na ogólnopolskich i międ-

dzynarodowych konkursach muzycznych. Koncertuje jako solista i kameralista w kraju i za granicą. Współpracuje z wieloma renomowanymi wykonawcami i orkiestrami, nagrywa dla Polskiego Radia i Telewizji, współtworzy zespoły: Por Fiesta, Aires De Los Andes, El Duende, Tanguillo. Jego zainteresowania, poza klasyką gitarową, obejmują także flamenco oraz muzykę latynoamerykańską, cygańską, romanse rosyjskie, sambę i bossa novę, tango argentyńskie.

**DR WOJCIECH JANKOWSKI** – emerytowany docent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, wieloletni (1974–1992) dyrektor międzyuczelnianego Instytutu Pedagogiki Muzycznej; autor ponad 200 prac, głównie z dziedziny pedagogiki muzyki, w tym kilkunastu książek, m.in.: *Wychowanie muzyczne w szkole ogólnokształcącej* (1970); *Kształcenie nauczycieli muzyki w wybranych krajach Europy i USA*, współautor Adam Zemła (1999); *Polskie szkolnictwo muzyczne. Geneza i ewolucja systemu* (2002); *Dlaczego z muzyką w szkole są kłopoty?* (2006); promotor blisko 60 magistrów i pięciu doktorów; współzałożyciel i honorowy członek IKS – International Kodály Society (z siedzibą w Budapeszcie); honorowy członek Zarządu GIML – The Gordon Institute for Music Learning (z siedzibą w Filadelfii).

**DR HAB. BARBARA KAMIŃSKA** – profesor Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie, kierownik Międzywydziałowej Katedry Psychologii Muzyki. Ukończyła z wyróżnieniem studia na Wydziale Wychowania Muzycznego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (obecnie UMFC), uzyskała doktorat z teorii muzyki; habilitację z zakresu pedagogiki muzycznej. Wykształcenie uzupełniała w Instytucie Kodály w Kecskemét (Węgry) oraz na stażu w Anglii pod kierunkiem prof. Johna A. Slobody. Jest autorką książek *Olimpiada Artystyczna – Muzyka*, współautor D. Wasilewska (1984); *Testy osiągnięć muzycznych dla młodzieży szkolnej*, współautor Halina Kotarska, (1984); *Kompetencje wokalne dzieci i młodzieży – ich poziom, rozwój i uwarunkowania* (1997); *Śred-*

*nia miara słuchu muzycznego. Podręcznik do testu* Edwina E. Gordona, współautor Halina Kotarska (2000) i rozdziałów w książkach oraz kilkudziesięciu artykułów i referatów wygłaszanych na konferencjach krajowych i zagranicznych (m.in. Bloomington, Asyż, Kecskemét, Hamburg, Reading, Wiedeń, Bolonia). Organizowała polsko-węgierskie seminaria kodalyowskie. Jest członkiem IKS (International Kodály Society) oraz ISME (International Society for Music Education).

**MARTA PRZENIOSŁO** – wokalistka, instruktorka śpiewu, kompozytorka, autorka tekstów. Absolwentka wokalistyki jazzowej na kierunku jazz i muzyka estradowa na Uniwersytecie Zielonogórskim. Jest laureatką wielu konkursów muzycznych. Jej początkowe inspiracje muzyką jazzową ewoluowały w kierunku muzyki rozrywkowej, przyznaje się jednak także do inspiracji muzyką klasyczną, w której niezwykle ważne miejsce zajmują śpiewacy operowi, reprezentanci dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu *Bel Canto*, m.in.: Conchita Supervia, Luisa Tetrazzini, Beniamino Gigli oraz Maria Callas. Zasady i recepty, na jakich opierała się dawna Włoska Szkoła Śpiewu, oraz wysokie standardy wykonawcze i artystyczne stały się dla niej podstawą do pracy nad własnym głosem. Studiowała anglojęzyczne podręczniki, czego rezultatem jest książka jej autorstwa pt. *Technika wokalna Bel Canto – esencja dawanej Włoskiej Szkoły Śpiewu*. Kolejnym kierunkiem jej poszukiwań muzycznych jest wokalistyka jazzowa w aspekcie twórczych zadań aktorskich.

**JANUSZ NOWOSAD** – doradca metodyczny ds. muzyki i wiedzy o kulturze, dyplomowany nauczyciel muzyki w Gimnazjum nr 18 im. M. Rataja w Lublinie, regionalny sekretarz naukowy ds. muzyki Ogólnopolskiej Olimpiady Artystycznej – sekcja muzyki oraz ekspert komisji kwalifikacyjnych i egzaminacyjnych dla nauczycieli ubiegających się o awans zawodowy. Jest autorem kilku popularnych publikacji książkowych, m.in. *Anegdota, ciekawostka i dowcip w muzyce* (2004), *Sztuka na wesoło* (2008), *Uśmiech*

z pięciolinii (2010), śpiewników (*Rozśpiewane bajeczki, Koziółek lubelski, Serce me bije jak dzwon, Sercem za serce*); jest również pomysłodawcą wielu audycji muzycznych, koncertów, konkursów, festiwali dla dzieci i młodzieży województwa lubelskiego.

**ANNA KIERKOSZ** – muzykolog, autorka tekstów (m.in. opowieści i tekstów piosenek do książki dla dzieci *Mazurek*, 2010), menedżer public relations (kierownik Działu Marketingu i Promocji Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki), członek Zarządu Fundacji Muzyka Jest dla Wszystkich, związana z Fundacją od początku jej działalności, twórczyni programu *Śpiewaj mi, mamo*.

**VIOLA ŁABANOW** – założycielka i prezes Fundacji Muzyka Jest dla Wszystkich, animatorka, klawesynistka Warszawskiej Opery Kameralnej, członek Zarządu Polskiej Rady Muzycznej. Organizowała cieszące się znakomitą frekwencją rodzinne happeningi na Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina w Warszawie, niezwykle popularną *Smykofonię*, czyli sezon koncertowy dla dzieci w wieku 0–5 lat, a od 2010 roku organizuje *Akcję Labirynt*.

**ŁUKASZ MIELKO** – absolwent licencjatu jazz i muzyka estradowa Instytutu Muzyki UMCS w Lublinie w klasie śpiewu Krystyny Prońko. Obecnie kontynuuje naukę śpiewu w klasie Moniki Malec-Piotrowskiej na studiach magisterskich tej samej uczelni oraz w warszawskiej Dorożkarni. Rokrocznie uczestniczy w warsztatach jazzowych, rozrywkowych i gospel, m.in. brał udział w Międzynarodowych Warsztatach Jazzowych *Cho-jazz* w Chodzieży, Ogólnopolskich Warsztatach Piosenkarskich w Toruniu, *Janice Borla Vocal Camp* w Naperville

(USA). Ponadto ukończył kurs wokalny Fundacji Bednarska w klasie Agnieszki Lipskiej. Występował m.in. w widowisku muzycznym *Pieśń z Pieśni* Jana Kondraka. W 2011 roku zdobył pierwsze miejsce na Festiwalu Piosenki Anglojęzycznej *Start to Sing* w Warszawie. Jego zainteresowania muzyczne koncentrują się na gatunkach funky, pop, soul i jazz, otwarty jest jednak na inne style muzyczne, stale wzbogaca swój warsztat o elementy taneczne.

**MARIUSZ KOWALSKI** – student II roku kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej o specjalności edukacja muzyczna z językiem angielskim Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku.

**TOMASZ KORNELUK** – student IV roku kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej Wydziału Artystycznego Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Od dwóch lat jest związany ze Stowarzyszeniem Nauczycieli Muzyki, rokrocznie pomaga w organizowaniu konferencji metodycznych oraz przy prowadzeniu strony internetowej, a także konta Stowarzyszenia na Facebooku. Interesuje się muzyką jazzową i gra na saksofonie.

**JOANNA PIĄTEK** – absolwentka kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej Wydziału Artystycznego Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Od trzech lat związana jest ze Stowarzyszeniem Nauczycieli Muzyki jako członek Zarządu – sekretarz SNM, uczestniczy we wszystkich pracach Stowarzyszenia, w tym w organizacji konferencji. Zawodowo pracuje jako nauczyciel rytmiki oraz organista i akompaniator.

W numerze 2/2012 w tekstach znalazły się „literówki”. Na stronie 13 i 15 zamiast *kotycko* powinno być *kotysko*; na stronie 25 zamiast *viola do gamba* powinno być *viola da gamba*. Za pomyłki czytelników i autorów tekstów przepraszamy.

W roku 2012 ukaże się pięć numerów czasopisma „Wychowanie Muzyczne”. Cena jednego egzemplarza będzie wynosić 12 zł.

### **PRENUMERATA „WYCHOWANIA MUZYCZNEGO” REALIZOWANA PRZEZ REDAKCJĘ**

Aby dokonać zamówienia nazywanego **prenumeratą**, należy zamówić nie mniej niż pięć kolejnych numerów czasopisma **w dowolnym momencie w roku. Koszt jednego egzemplarza wynosi 12 zł; rocznej prenumeraty – 60 zł.**

**Członkowie Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki** otrzymują czasopismo z bonifikatą 50%, a więc w przypadku prenumeraty bieżących numerów – w cenie **6 zł**, a przy zamówieniu pojedynczych egzemplarzy – w cenie 6 zł + koszty przesyłki.

**Istnieje także możliwość zamówienia numerów bieżących i archiwalnych.** Wówczas opłata zostaje zwiększona o koszty przesyłki ekonomicznej.

### **Cena numerów archiwalnych w 2012 roku będzie wynosiła:**

2000–2003 – 2 zł (członkowie SNM – 1 zł);

2004–2006 – 4 zł (członkowie SNM – 2 zł);

2007–2009 – 6 zł (członkowie SNM – 3 zł);

2010–2011 – 8 zł (członkowie SNM – 4 zł).

Zamówienia można składać za pośrednictwem formularza dostępnego na [www.wychmuz.pl](http://www.wychmuz.pl); pocztą na adres redakcji lub e-mailem: [redakcja@wychmuz.pl](mailto:redakcja@wychmuz.pl)

### **Opłaty:**

Stowarzyszenie Nauczycieli Muzyki, Al. Kraśnicka 2a, 20-718 Lublin  
PKO BP nr 52 1020 3219 0000 9102 0082 5695

### **W FORMIE ELEKTRONICZNEJ, W FORMACIE PDF**

czasopismo jest dostępne na: [www.wychmuz.pl](http://www.wychmuz.pl).

Cena prenumeraty rocznej – 30 zł (dla członków SNM – 20 zł). Więcej informacji na temat dostępu do wersji elektronicznej znajduje się na stronie internetowej czasopisma

### **PRENUMERATĘ MOŻNA TAKŻE ZAMÓWIĆ ZA POŚREDNICTWEM JEDNEGO Z KOLPORTERÓW.**

#### **I. „RUCH” S.A.**

##### **Prenumerata krajowa:**

Zamówienia na prenumeratę przyjmują Zespoły Prenumeraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta do 5. dnia każdego miesiąca poprzedzającego okres rozpoczęcia prenumeraty.

[www.prenumerata.ruch.com.pl](http://www.prenumerata.ruch.com.pl)

##### **Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę:**

Informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela „RUCH” S.A. Biuro Kolportażu – Zespół Obrotu Zagranicznego, 01-248 Warszawa, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. +48 22 532 88 23, +48 22 532 88 16, [www.ruch.pol.pl](http://www.ruch.pol.pl).

#### **II. Kolporter S.A.**

Prenumeratę instytucjonalną można zamawiać w oddziałach firmy Kolporter S.A. na terenie całego kraju. Informacje pod numerem infolinii 0801-205-555 lub na stronie internetowej:

<http://sa.kolporter.com.pl>.

Centrum Poczty Oddział Rejonowy w Bydgoszczy informuje o zakończeniu obsługi prenumeratorów „Wychowania Muzycznego”. Ostatnim numerem wysyłanym przez Centrum Poczty Oddział Rejonowy do prenumeratorów był numer 5/2011.