

MATERIAŁY METODYCZNE

- 4 DANUTA GWIZDALANKA**
Magia muzyki. Wprowadzenie
- 11 ELŻBIETA CIEMIĘGA**
Jak Moniuszko wieszczom grał, czyli poezja romantyczna w interpretacji muzycznej
- 28 JANUSZ NOWOSAD**
Halka Stanisława Moniuszki
– pierwszą polską operą narodową.
Scenariusz zajęć dla gimnazjum
- 38 MARIA GÓRSKA**
O Mozarcie w pięciu odśłonach.
Scenariusz przedstawienia
- 44 LESZEK WAWRZYNOWICZ**
Cudowne dziecko
– scenariusz audycji muzycznej
- 56 JANUSZ NOWOSAD**
Mozart w edukacji z przymrużeniem oka

NIE TYLKO W SZKOLE

- 63 JAKUB NIEDOBOREK**
Przewodnik gitarowego harcownika.
Manewry na lewej flance

ZE ŚWIATA

- 71 HENRYK POGORZELSKI**
Koncepcja umuzykalniania dzieci
wg Ceesa van Loona
i Gerarda van Ommerena
– *Muziek... spelenderwijs*

DODATEK MUZYCZNY

- 78** *Prząśniczka*
- 81** *Złota rybka*
- 83** *Piosenka myśliwska chorążego*
- 86** *Co by było, gdyby...?*
- 88** *Pamiętajmy o Mozarcie*
- 89** *Mozart na komputerze*
- 90** *Brzmi jak Mozart*
- 92** *Mozartoterapia*

POLECAMY

4–10 *Magia muzyki*. Tekstem tym otwieramy cykl opowieści Danuty Gwizdalanki o magicznej krainie muzyki z komentarzami i uwagami metodycznymi, które – mamy nadzieję – będą dla wszystkich Państwa interesujące, inspirujące i przydatne w pracy z dziećmi i młodzieżą. Całość składać się będzie z kilkunastu części, z których każda zostanie poświęcona jednemu wybranemu zagadnieniu dotyczącemu sposobów funkcjonowania muzyki, jej funkcji i oddziaływania na człowieka, różnorodnych form i gatunków muzycznych oraz relacji muzyki z innymi dziedzinami sztuki, z przyrodą, techniką, kulturą.

11–62 W bieżącym numerze, w obszernym dziale metodycznym, dominują dwie postacie – Mozart i Moniuszko. Prezentowane scenariusze zajęć lekcyjnych, przedstawień szkolnych i audycji poświęconych dwóm wielkim kompozytorom to prace nauczycieli nagrodzone w ogólnopolskich konkursach.



71–77 *Muziek... spelenderwijs* to propozycja holenderskich metodyków nawiązująca do koncepcji umuzykalniania dzieci Batii Strauss i Pierre'a van Hauwe, w której słuchanie muzyki klasycznej łączy się z ruchem, działaniami twórczymi i ekspresyjnymi oraz ze śpiewem i graniem na instrumentach. W tym numerze, tytułem wstępu, o metodzie Ceesa van Loona i Gerarda van Ommerena pisze Henryk Pogorzelski.



WKRÓTCE

Boże Narodzenie ze swoimi atrybutami kulturowymi funkcjonuje poza sferą *sacrum* i od szeregu lat jest obecne w życiu społecznym, również i szkolnym. U nas, w kolejnym numerze, tradycyjnie już znajdzie się wiele pieśni bożonarodzeniowych, a także scenariusze jasełek. Pod koniec roku będziemy chcieli, w ramach remanentu, zamieścić sporo krótkich tekstów informacyjnych i publicystycznych, które z różnych względów nie zmieściły się w poprzednich numerach. W numerze piątym – prosimy o tym pamiętać – znajdzie się także zapowiadana już płyta CD z materiałami o treści i formie, które z pewnością spotkają się z Państwa uznaniem.

Wychowanie Muzyczne 4

dwumiesięcznik

wrzesień–październik LVI 281 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 Konaszek (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 Jachimiek

Projekt okładki:

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

Od redakcji

Od dłuższego czasu w słowie wstępnym komentowaliśmy głównie aktualne problemy i wydarzenia edukacji muzycznej, co zresztą uważamy za nasz obowiązek. Dzisiaj pozwolę sobie jednak zmienić konwencję i w kilku słowach napisać o nas samych. Jak by nie było, razem z Państwem – autorami tekstów, osobami wspierającymi nas, zaangażowanymi w wydawanie czasopisma i czytelnikami – tworzymy część obszaru edukacji, która tak żywo nas zajmuje.

Nadchodzący rok szkolny, głównie za sprawą nagromadzonych w redakcji, bardzo interesujących materiałów, zapowiada nam się niezwykle ciekawie. Otrzymujemy od Państwa – zarówno od pracowników wyższych uczelni, jak i od nauczycieli szkół podstawowych, gimnazjów, od instruktorów muzycznych – mnóstwo wartościowych materiałów do druku. Chciałbym wszystkim ich autorom podziękować za zaufanie, ale i przeprosić w tym miejscu tych, którzy czekają na opublikowanie swoich tekstów i nut nieraz przez wiele miesięcy. Zapewniam, że szanujemy Państwa pracę, nie zapominamy o jej owocach. Pragnę też wyrazić naszą wdzięczność dla wszystkich właścicieli praw autorskich – instytucji, wydawnictw i osób prywatnych – za umożliwianie nam dokonywania przedruków i wykorzystania w czasopiśmie pewnych ilustracji. Dziękujemy wreszcie za wszystkie listy napływające do redakcji, za codzienny kontakt z nami, i liczymy na dalszą dobrą współpracę.

W bieżącym roku szkolnym otwieramy kilka nowych cykli. Już w tym numerze możemy zapoznać się z pierwszą częścią *Magii muzyki* Danuty Gwizdalanki (s. 4) oraz z zapowiedzią cyklu porad metodycznych autorów zagranicznych (s. 71), a w najbliższych numerach zamieścimy też redakcyjne recenzje nowych podręczników do muzyki dla szkół podstawowych.

Szczególnie gorąco chciałbym zarekomendować następny numer czasopisma. Po raz pierwszy ukaże się on z płytą CD, zawierającą nie tylko wersje elektroniczne „Wychowania Muzycznego” z 2012 roku, ale przede wszystkim bogaty materiał uzupełniający: nagrania muzyczne (zarówno utwory przeznaczone do słuchania, jak i akompaniamenty do piosenek), ikonografię, prezentacje multimedialne, muzyczne programy komputerowe. Docelowo chcielibyśmy, aby takie płyty towarzyszyły wszystkim wydaniom papierowym.

Mirosław Grusiewicz

Danuta Gwizdalanka

Magia muzyki. Wprowadzenie

Nowy rok szkolny to świetny czas na nowe odkrycia. Wychodząc naprzeciw potrzebom nauczycieli-odkrywców chcących wzbudzić w swoich podopiecznych pasję poznawania muzycznych światów, rozpoczynamy nowy cykl wspierający szkolne poszukiwania. Krok po kroku podsuwać będziemy garść inspiracji (nie są to gotowe scenariusze), które twórczym pedagogom z pewnością pomogą stać się przewodnikami po magicznej krainie muzyki. Na początek udowodnijmy naszym uczniom, że muzyka, jak każda dama, zmienną jest. Może kusić, czarować i wspierać, ale może też stać się siłą niszczącą.

Śpiew (a także gra na instrumentach) nie jest konieczny ani do przeżycia (jak jedzenie i sen), ani do przetrwania gatunku (jak seks), mimo to istnienie cywilizacji pozbawionej muzyki wydaje się równie nieprawdopodobne, jak istnienie takiej, w której ludzie nie posługują się językiem. Do dziś nie natrafiono na społeczność, w której nie śpiewano by lub grano. Odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego słuchasz muzyki?” bywają rozmaite – każdy podchodzi do tego inaczej; ba! niekiedy nawet ta sama osoba inaczej odpowie w różnych sytuacjach; inne wytłumaczenia miała też każda epoka. Niezmiennie jest tylko jedno: fakt, że od najdawniejszych czasów muzyka przyciąga z nieprawdopodobną siłą (aczkolwiek – jeśli słucha się jej z konieczności – to potrafi być udręką; w dalszej części ta myśl zostanie rozwinięta). Potrzebne przykłady? Proszę bardzo...

Przyjaciółka

Pewien XIV-wieczny francuski kronikarz odwiedził na południu Francji znajomego hrabiego. Po spotkaniu zanotował:

[Hrabia] przepadał za minstrelami i znał się doskonale na ich produkcji. Lubił nakażywać śpiewy wraz z improwizowanymi kontrapunktami swym dworakom, przysłuchiwać się *chansons, rondom i virelais*. Pozostawał zwykle około dwóch godzin przy stole, by z ciekawością oglądać dziwne *intermezza*, a skoro się nimi nacieszył, rozkazywał je powtarzać przy stołach przeznaczonych dla rycerzy i giermków (LIPKA 2005, 52).



Średniowieczni trubadurzy (minnesingerzy). Rysunek z Codex Manesse (Wielkiego śpiewnika heidelberskiego) z początku XIV wieku

🎵 **Przykładowe nagranie:** Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda maya* lub utwór anonimowego kompozytora *Rex*, lub pieśń anonimowego trubadura *Al'entrada del temps clar*, lub wybrany utwór Guillaume'a de Machaut.

🌐 **Szukaj w Internecie:** na YouTube hasło *Machaut + ballade; Machaut + virelai; Machaut + rondeau*.

Innemu hrabiemu muzycznych rozkoszy dostarczał sam Wolfgang Amadeus Mozart:

Wczoraj (1 października 1777 roku) znowu poszedłem do hrabiego Salerna, a dzisiaj będę u niego na obiedzie. Przez ostatnie trzy dni sporo grałem, ale robiłem to chętnie. [...] Przez trzy dni improwizowałem u hrabiego Salerna różne rzeczy, wreszcie zagrałem dwie kasacje dla hrabiny oraz *Finalmusik* z końcowym rondem. Nie wyobraża sobie papa, jak wielka była radość pana hrabiego, który rozumie muzykę. Przez cały czas wołał „bravo!”, gdy tymczasem inni panowie zażywali tabaki, wycierali nos, przepłukiwali gardło i gawędzili... (List do ojca napisany w Monachium, 2 października 1777; cyt. za: MOZART 1991, 150)

🎵 **Przykładowe nagranie:** W. A. Mozart, *Wariacje Ah! Vous dirai-je, maman* KV 265.

🌐 **Szukaj w Internecie:** na YouTube hasło *Mozart + Ah vous*; lub na www.mozart-archiv.de.



Kadr z filmu *Amadeusz*



Koncert podczas zaślubin Józefa II i Elżbiety Parmy, obraz Martina van Meytensa II z 1760 roku

Wiele osób z kolei swoje zamiłowanie do muzyki przekładało na jej samodzielne uprawianie. Przykład z Londynu, połowa XVII wieku. Od 1 stycznia 1660 roku urzędnik królewskiej marynarki, Samuel Pepys, zaczął pisać – dzień po dniu – swój sławny dziennik. Niebagatelne miejsce zajmują w nim rozmaite wzmianki o muzyce, bowiem pan Pepys nie wyobrażał sobie życia bez muzyki i reagował na nią niezwykle emocjonalnie.

Byłem w teatrze królewskim, by zobaczyć *Młodocianą męczennicę*. Ponad wszystko na świecie podobała mi się muzyka instrumentów dętych w chwili zstępowania anioła na ziemię. Jest tak wspaniała, że mnie wprawiła w ekstazę. Porwała mnie do tego stopnia, że uczułem się chorym, jak wówczas, kiedy byłem zakochany w żonie mojej. Przez cały wieczór w domu nie mogłem o niczym innym myśleć, a i w ciągu nocy nie zdołałem otrząsnąć się z wrażenia. Nie przypuszczam, by muzyka oddziaływała w tak silnym stopniu na czyjąś duszę, poza moją.

🎵 **Przykładowe nagranie:** Marc-Antoine Charpentier, *Prelude* lub *In te Domine speravi* z *Te Deum*.

🌐 **Szukaj w Internecie:** na YouTube hasło *Charpentier + Prelude*.

Nie zawsze jednak muzyka dostarczała mu tyle radości. Pewnego dnia odwiedził znajomego, no i wtedy...

Córka Mr Turnera grała na fortepianie tak długo i w ten sposób, że mi się słabo zrobiło, odszedłem bez pożegnania, a to samo uczynili inni słuchacze, tak że nie został nikt.

Pan Pepys grywał, śpiewał i rozkoszował się muzyką, słuchając jej w najrozmaitszych okolicznościach.

Soan i ja poszliśmy do tawerny. On pisał, ja zaś grałem na flażolecie i tak czekaliśmy na sporządzenie jajecznicy. Około jedenastej wieczór wyszliśmy z żoną i [służącą] Mercer do ogrodu. Śpiewaliśmy przy świetle księżycy, a sąsiedzi pootwierali okna i słuchali z wielkim upodobaniem.

Muzyka towarzyszyła mu nawet w czasie podróży po morzu.

Marynarz, pijaczyna wyglądający na ordynusa pospolitego, gra na harfie w sposób tak doskonały, że może do końca życia nie usłyszę podobnej muzyki (cyt. za: ROLLAND 1924, 22–35).

Relacja Pepysa to jedno z wielu świadectw na to, że i w czasach sprzed iPadów itp. grą uprzyjemniano sobie podróż. Różnica polegała tylko na tym, że tę muzykę należało sobie zapewnić „własnoręcznie”. Oto jak Karol Kurpiński opisał taką sytuację w swoim *Dzienniku podróży*, odnotowując pobyt w Lipsku:

Wieczorem [9 kwietnia 1823 roku] bawiliśmy się w jednym hotelu pokojową muzy-



Wieczór muzyczny z Schubertem w wiedeńskim salonie, rysunek Juliusa Schmidy z 1830 roku

ką, gdzie Zellner grał na fortepianie z innymi muzykami tria Hummela i Beethovena; bawiliśmy się dosyć dobrze aż do godziny blisko 12 (JACHIMECKI 1954, 32).

🎵 Przykładowe nagranie: Johann Nepomuk Hummel, fragment cz. I z *Tria fortepianowego Es-dur* op. 12 lub fragment z *Tria na flet, wiolonczelę i fortepian A-dur* op. 78.

🌐 Szukaj w Internecie: na YouTube hasło *Hummel + Piano Trio*.

Przytoczone fragmenty są okazją do pokazania, że muzyka zawsze sprawiała ludziom ogromną przyjemność – a bywała to muzyka w rozmaitych stylach.

Czas na własne odkrycia

Zadaniem dla uczniów mogłoby być wyszukanie w Internecie obrazków i muzyki pasujących do danej scenki, cytatu. Uproszczone wersją tego zadania byłoby przyporządkowanie wybranych przez nauczyciela ilustracji i muzyki do danych opisów słownych. Można też polecić uczniom, aby do wybranych wcześniej przez nauczyciela obrazów pokazujących ludzi słuchających muzyki, od średniowiecza do XX wieku, spróbowali przyporządkować muzykę z określonego stylu epoki.

Pocieszycielka

Muzyka wpływa na nas w rozmaity sposób. Potrafi działać jak środek uspokajający, a nawet kojący ból fizyczny albo przeciwnie – pobudzający. Może wprowadzać w stan euforii lub pogrążyć w melancholii. Urozmaica nudną i trudną pracę.

Wierszowaną pochwałę takich korzyści płynących z muzyki ułożył w połowie XVI wieku francuski poeta Joachim du Bellay:

Śpiewają robotnicy niechętni swej pracy
I rolnicy, jeśli bruzdy są zbyt długie,
Wędrowcy, którzy nie mogą dotrzeć do domu,

Młodzieńcy, kiedy cierpią udręki miłosne,
Żeglarze, gdy ciężko im wiosłować,
I więźniowie tęskniący do wolności¹.

Także w późniejszych czasach wielokrotnie wypowiedano się w podobny sposób. „Kto kocha muzykę, ten nigdy nie będzie zupełnie nieszczęśliwy” – powiedział młody kompozytor Franz Schubert, a Marcin Luter tak pisał do szwajcarskiego kompozytora Ludwiga Senfla, prosząc go o skomponowanie pieśni religijnej:

Dzięki muzyce zapomina się o gniewie [...]. Muzyka jest najskuteczniejszym balsamem, co uspokaja, rozwesela i ożywia serca tych, którzy smucą się i cierpią. Kto umie śpiewać, nie pograża się ani w przykrościach, ani w smutku; jest wesół i odpędza troski pieśniami².

Czas na własne odkrycia

„W jakich sytuacjach słuchacie muzyki? Jaki wpływ ma na was muzyka?” – warto tego typu pytania zadawać dzieciom i młodzieży. Dobrze jest wygospodarować na lekcji chwilę czasu, aby uczniowie mogli na tak postawione pytania odpowiedzieć, najlepiej w formie pisemnej, na niepodpisanych kartkach, co zagwarantuje, że wypowiedzi będą przemyślane i szczerze. Tak zebrane informacje powinny stanowić podstawę do przeprowadzenia dyskusji w klasie. Ćwiczenia takie to sposób na ukazanie bogactwa znaczeń przypisywanych muzyce, uchwycenie różnorodności reakcji na muzykę i – w efekcie – podkreślenie różnorodności muzyki. Warto zwrócić uwagę, że przez kilkaset lat klasyka wypracowała wyjątkowe bogactwo ekspresji, dlatego oferuje szczególnie dużo

„czarodziejskich środków muzycznych” na wszelkie wyobrażalne sytuacje i jest ona w stanie spełnić wszelkie funkcje przynależne muzyce.

W Internecie po wpisaniu w Google pytania „dlaczego słuchasz muzyki” można znaleźć wiele stron, na których internauci dzielą się swoimi przemyśleniami. Na jednej z nich, gdzie znajduje się forum poświęcone temu zagadnieniu, czytamy:

Muzyka budzi we mnie wiele uczuć. Radości, smutku, gniewu... i jeszcze wielu, wielu innych. Słucham jej, gdy mam jakieś problemy: żeby o nich zapomnieć (najlepiej gdy jest to muzyka radosna i pełna szczęścia), gdy jestem rozgniewana, to słucham tej wścieklej, żeby jakoś dzięki jej rytmom odreagować negatywne uczucia, gdy jestem szczęśliwa, słucham muzyki o miłości, bo miłość sprawia, że jestem jeszcze szczęśliwsza... A gdy chcę po prostu pomyśleć, pomarzyć – słucham tej spokojnej...³

Niebezpieczna uwodzicielka

Najprostszą odpowiedź na pytanie: „Dlaczego śpiewamy, gramy, słuchamy muzyki?” sprowadzić można do dwóch wyjaśnień: bo muzyka *sprawia przyjemność* i muzyka *porusza*. W wielu językach to drugie wyjaśnienie kryje cenną dwuznaczność, rytm porusza bowiem ciało, a melodia (i harmonia, taka jak w tradycji europejskiej klasyki) – serce („rozczuła”).

Skala doznań wzbudzanych przez muzykę rozciąga się od ledwo odczuwanej przyjemności z miłego szumu po ekstazę wywołaną porywającym utworem (w drugą stronę może sięgać od denerwującego hałasu po irytującą, brzydota kakofonię). Jak ustalili

¹ J. du Bellay, *Les Regrets (Żale)*, sonet nr 12, tłum. D. Gwizdalanka.

² Marcin Luter w liście do Ludwiga Senfla, 1530; cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, „Musica Iagellonica”, Kraków 2002, s. 140–141.

³ http://zapytaj.com.pl/Category/001,003/2,7437500,Lubisz_sluchac_muzyki_i_dlaczego.html (dostęp 31.08.2011).

neurologicy, muzyka sprawia przyjemność i likwiduje strach, dlatego przyciąga i pociąga z niezwykłą siłą. „Dowody” na niezwykłą siłę jej oddziaływania możemy znaleźć już w mitach.

Historię **Odyseusza**, przynajmniej z grubsza, zna chyba każdy. W czasie swojej wędrówki bohater ten znalazł się w pobliżu wyspy, na której mieszkały syreny. Śpiew ich przyciągał żeglarzy, którzy ginęli, wpadając na skały. Odyseusz chciał usłyszeć ich śpiew, ale chciał też przeżyć, rozkazał więc przywiązać się do masztu, a swoim towarzyszom kazał zalepić uszy woskiem, by nie słyszeli czarodziejskiego śpiewu syren. Ciekawe, że dziś podobne sytuacje mają miejsce dzięki walkmanom i iPodom – młodzi ludzie, słuchając muzyki podczas jazdy na rowerze, dają się jej wciągnąć tak bardzo, że wjeżdżają pod samochód albo potrącają pieszych.

Inny bohater, **Orfeusz**, według mitologii greckiej swoim cudownym śpiewem i grą na lirze oddziaływał nie tylko na ludzi, ale też uspokajał dzikie zwierzęta i złe duchy w piekle.

Z kolei **Amfion** – poeta oraz muzyk o nieprzeciętnych zdolnościach gry na lirze – swoją grą oczarował kamienie, które same ułożyły się w mur o siedmiu bramach, odpowiadających siedmiu strunom liry. Na marginesie warto przypomnieć wprost

przeciwny przykład biblijnego Jerycha, którego mury zawaliły się pod wpływem hałasu.

Jeszcze inne przykłady znajdujemy w mądrości ludowej. Tak oto według podania spopularyzowanego między innymi przez braci Grimm, grający na flecie „**szczurołap z Hameln**” miał muzyką zwabić w zasadzkę szczury. Kiedy jednak odmówiono mu zapłaty za dobrze wykonane zadanie, wykorzystał sprawdzony już na szczurach sposób do wyprowadzenia w nieznane wszystkich dzieci skąpych mieszkańców miasta Hameln. Podobną siłą oddziaływania w XX wieku miał **rock** – pierwsza w historii muzyka grana przez młodzież dla młodzieży. Odciągnęła ona młodzież od tej muzyki, jakiej w przeszłości słuchała razem z pokoleniem rodziców.

Czarownica

Każdy medal ma dwie strony. Muzyka nie tylko koi, pozytywnie nastroja, ale może też być źródłem hałasu. Począwszy od XIX wieku człowiek zaczął żyć w hałasie, obecnie hałas stał się niemal symbolem współczesności. Zalewa nas nie tylko huk maszyn i urzędów, ale i fala dźwięków o nadmiernej głośności, a uszu nie sposób zamknąć przed niechcianymi dźwiękami.



Odyseusz, rysunek ze strony: <http://jubilicious.deviantart.com/gallery/>



Szczurołap, ilustracja do książki Kate Greenaway

Rozchodzą się ze wszystkich stron jak zapachy i fizycznie nie można od niech się uchronić. Kiedyś muzyka była rzadkością – dziś jest uciążliwym, stałym towarzyszem, bo w jej rytm robi się zakupy, sprząta, odrabia lekcje, biega. Od czasu, kiedy wynaleziono głośniki, które można zamontować gdziekolwiek lub przенosić ze sobą w postaci słuchawek, ludzie dosłownie toną w dźwiękach, chociaż nie zawsze mają na to ochotę.

Muzyka bywa nawet torturą – tak właśnie wykorzystywano ją w starożytnych Chinach. Po podobne rozwiązania sięgano też w więzieniu na Kubie w Guantanamo (Por.: GWIZDALANKA 1987).

Muzyka nastraja: porusza i zachwyca, a w efekcie nawet uwodzi; niekiedy też oszukuje lub pozbawia woli, działając jak narkotyk. Reklamy i filmy są pełne dźwięków mających podnosić adrenalinę, wzruszać, skłaniać do płaczu albo zachęcać do zakupów. Skoro tło muzyczne może nastrój poprawić lub zepsuć, to muzyka może wręcz decydować o powodzeniu – lub klęsce – danego przedsięwzięcia. Stąd właśnie muzyka w filmie i reklamie. Film, telewizja, gry komputerowe – wszystkim tym ruchomym obrazom zazwyczaj towarzyszy ścieżka dźwiękowa. Producenci decydują się na niemałe koszty zamówienia u kompozytora utworów, a potem nagrania ich z wielką orkiestrą, bo dzięki temu widz znacznie intensywniej przeżywa obrazy. Efekt staje się silniejszy.

O tym, jak znacząca dla ogólnego wrażenia jest towarzysząca obrazowi muzyka, przekonał się pewien człowiek, który wybrał się na wycieczkę do Wielkiego Kanionu w Colorado. Opowiadał, że – ku swojemu zaskoczeniu – przeżył rozczarowanie. Dlaczego? Dopiero po dłuższej chwili uświadomił sobie, że ilekroć oglądał zdjęcia z Kanionu w telewizji – zawsze towarzyszyła im muzyka. A w naturze, na miejscu, panowała cisza.

Malarka i poetka

Również w teatrze, podobnie jak w filmie i w telewizji, wielką wagę przywiązuje się do muzyki. Towarzyszy ona spektakłom teatralnym od stuleci. Najślawniejszą muzykę teatralną napisał Edvard Grieg do dramatu Henryka Ibsena *Peer Gynt*.

Przykładowe nagrania: Edvard Grieg, *Poranek*, *Śmierć Azy*, *Pieśń Solwejski* oraz *W grocie Króla Gór* z suit orkiestralnych *Peer Gynt*.

Poranek (Allegretto pastorale) – w oryginale jest to preludium do IV aktu dramatu Ibsena. Z założenia utwór jest „obrazem” wznoszącego się nad horyzontem, rozpalonego słońca, ilustruje wschód słońca na pustyni w północnej Afryce (bohater znajduje się w Maroku). Jedyne jednak, co można by potraktować jako aluzję do Afryki, to powierzenie głównego motywu instrumentom dętym drewnianym: główną melodię intonują flet i obój. Od strony muzycznej mamy tu narastanie od *sola* do *tutti* orkiestry oraz ponowne wyciszenie i uspokojenie nastroju.

Śmierć Azy (Andante doloroso) – w oryginale towarzyszy scenie, w której Peer Gynt, opowiadając bajki, chce ulżyć umierającej matce (zakończenie III aktu). Utwór w tonacji h-moll, w fakturze chorałowej („chóralnej”) grany jest przez same instrumenty smyczkowe. Dramaturgia jego narasta (motyw powtarzany coraz wyżej i coraz głośniej) do kulminacji w połowie utworu – po czym zamiera (motywy grane coraz niżej i coraz ciszej).

Pieśń Solwejski (Andante) – po latach wędrówek Peer Gynt wraca do Solwejski, która oczekiwała go mimo jego niewierności (IV akt). Krótki wstęp i zakończenie otaczają dwuzwrotkową pieśń, składającą się z elegijnej zwrotki (a-moll, 4/4) i tanecznego refrenu (A-dur, 3/4).

W grocie Króla Gór (Alla marcia e molto moderato) – ilustruje scenę (w II akcie), w której Peer Gynt wkrada się do groty Króla Gór (jego kroki ilustrują na samym początku cicho grające wiolonczele i fagoty). Stopniowo orkiestra powiększa się (pojawiają się trolle i karły), tempo przyspiesza (trolle i karły gonią Peera Gynta), aż do *prestissimo* i kulminacji na samym końcu utworu. Podobnie jak późniejsze *Bolero* Ravela, cały utwór zbudowany jest na jednym motywie, wielokrotnie przetwarzanym w różnych obsadach instrumentów i w narastającej dynamice.

Czas na własne odkrycia

Jednym z proponowanych zadań dla uczniów jest określenie skojarzeń dotyczących wysłuchanej muzyki. Następnie uczniowie mogliby wymyślić scenę filmową, do której ta muzyka by pasowała. Zanim podamy tytuły utworów E. Griega, uczniowie mogliby znaleźć w Internecie odpowiednie ilustracje do wysłuchanej muzyki. Dopiero po wykonaniu tych zadań należy w ogólnych zarysach przedstawić założenia i tytuły utworów, nie wnikając jednak

w chronologię wydarzeń dramatu Ibsena ani w szczegóły akcji dramaturgicznej. Ważne jest raczej uświadomienie uczniom, jak wiele uczuć i treści muzyka może wyrazić. Warto też przy okazji zwrócić uwagę nie tylko na różnorodność wyrazową utworów, ale i na różnorodność ich budowy formalnej; na to, jak rozmaicie można ułożyć dramaturgię czterominutowej miniatury.

FUBINI E., 2002, *Historia estetyki muzycznej*, „Musica Iagellonica”, Kraków.

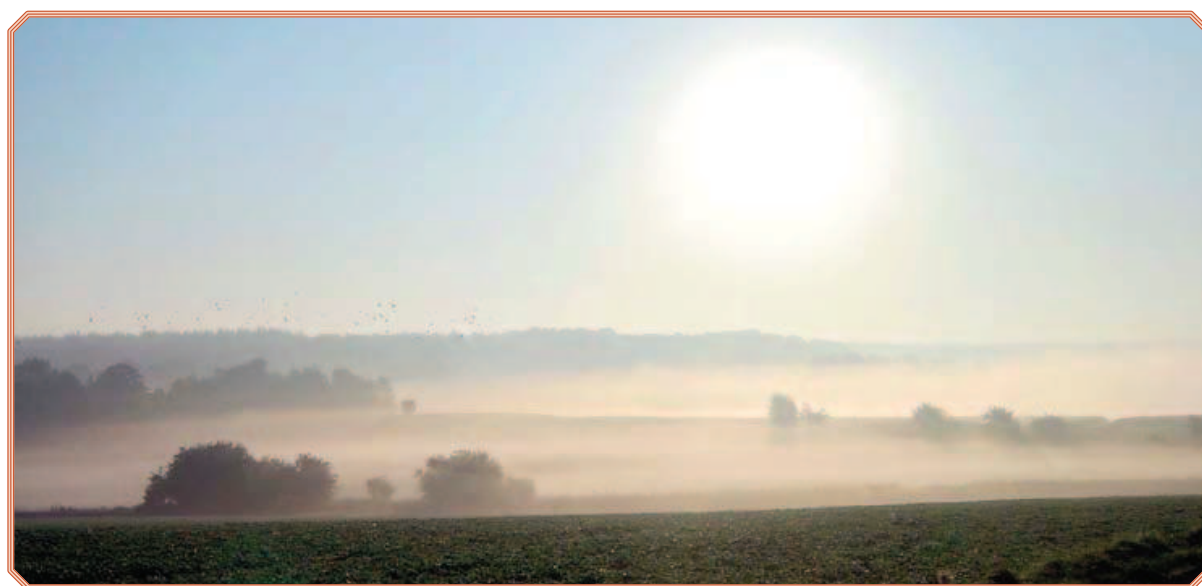
GWIZDALANKA D., 1987, *Dźwiękowe wojny*, „Ruch Muzyczny” nr 19.

JACHIMECKI Z., (oprac.), 1954, *Karola Kurpińskiego dziennik podróży 1823*, PWM, Kraków.

LIPKA K., 2005, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury – od Abelarda do Rilkego*, Nowy Świat, Warszawa.

MOZART W. A., 1991, *Listy*, przekł. I. Dembowski, PWN, Warszawa.

ROLLAND R., 1924, *Wycieczka w krainę muzyki przeszłości*, przekł. F. Mirandola, Wydawnictwo Polskie, Lwów–Poznań.



Poranek. Ilustracja ze strony: <http://www.kattingelandsby.dk/Kattinges-Historie1.html>

Elżbieta Ciemięga

Jak Moniuszko wieszczom grał, czyli poezja romantyczna w interpretacji muzycznej

Scenariusz został nagrodzony pierwszą nagrodą w ogólnopolskim konkursie na scenariusz zajęć dla ucznia *Moniuszko 2012*. Przeznaczony jest dla uczniów szkół ponadgimnazjalnych i traktuje o wzajemnych związkach poezji i muzyki. W trakcie realizacji zajęć autorka wykorzystuje wiele przez siebie opracowanych narzędzi multimedialnych. Razem ze scenariuszem są one dostępne na naszych stronach internetowych – www.wychmuz.pl.

Temat:

Jak Moniuszko wieszczom grał, czyli poezja romantyczna w interpretacji muzycznej.

Poziom kształcenia:

szkoła ponadgimnazjalna, klasa 2.

Przedmiot:

język polski (scenariusz może być również wykorzystany na zajęciach kółka polonistycznego, wiedzy o kulturze lub zajęć bibliotecznych).

Jednostka dydaktyczna:

2 × 45 minut.

Uwagi o realizacji:

Zajęcia przeznaczone są dla uczniów klasy 2, którzy poznali twórczość polskich poetów romantycznych. Mają one ukazać inspirującą rolę poezji dla kompozytora muzyki oraz wpływ muzyki na odbiór wierszy. W lekcji wykorzystałam elementy dydaktyki interaktywnej, aby zaproponowane ćwiczenia były bardziej atrakcyjne dla uczniów.

Cele ogólne:

- przybliżenie uczniom sylwetki twórczej wybitnego polskiego kompozytora – Stanisława Moniuszki,
- ukazanie korespondencji sztuk w romantyzmie,
- wskazanie środków oddziaływania estetycznego muzyki i poezji,
- odkrycie ponadczasowego wymiaru muzyki Moniuszki i poezji polskich romantyków.

Cele szczegółowe

Uczeń:

- potrafi wymienić najważniejsze fakty z życia kompozytora,
- zna twórczość S. Moniuszki i poetów romantycznych,
- potrafi wymienić i zinterpretować poznane dzieła muzyczne powstałe z inspiracji poezją,
- potrafi dokonać analizy wybranych utworów poetyckich w kontekście ich muzycznych opracowań,
- rozumie sens, przesłanie poznanych utworów muzycznych i poetyckich oraz dostrzega ich wartości estetyczne,

- rozwija wrażliwość na piękno poezji i jej interpretacji muzycznej oraz potrafi docenić walory artystyczne dzieł literackich i muzycznych.

Środki dydaktyczne:

- biuletyn informacyjny „Polihymnia. Jednodniówka na lekcję języka polskiego poświęcona Stanisławowi Moniuszce” – materiał opracowany w programie Publisher (załącznik 1);
- artykuł Marii Madej *Związek muzyki z literaturą w okresie romantyzmu* (załącznik 2);
- puzzle interaktywne układane w programie Everyday Jigsaw, Jigsaw Puzzle Lite lub w innym dowolnym programie komputerowym do tworzenia i układania puzzli (załącznik 3);
- krzyżówka interaktywna opracowana w programie Hot Potatoes 6 (załącznik 4);
- prezentacja multimedialna przygotowana w programie PowerPoint (załącznik 5);
- elektroniczne i papierowe karty pracy (załącznik 6);
- teksty wierszy polskich twórców romantycznych:
 - A. Mickiewicza *Sen; Sonety odeskie – Niepewność; Sonety krymskie – Czatyrdah, Ajudah*; ballady – *Czaty, Trzech Budrysów*,
 - J. Czeczota *Prząśniczka*,
 - W. Syrokomli *Pieśń wieczorna*,
 - I. Kraszewskiego *Dziad i baba* (załącznik 7);
- nagrania utworów S. Moniuszki:
 - fragmenty z kantaty *Sonety krymskie: Hymn (Czatyrdah)* oraz *Epilog (Ajudah)*,
 - ballady – *Czaty, Trzech Budrysów*,
 - pieśni – *Sen (Chociaż zmuszona będziesz)*, *Prząśniczka*, *Pieśń wieczorna*.

Pomoce dydaktyczne:

- cztery komputery z dostępem do Internetu,
- rzutnik multimedialny lub tablica interaktywna,
- program Publisher,
- program Everyday Jigsaw,
- program Hot Potatoes 6 ze spolszczeniem,
- program PowerPoint,
- program FreeMind do tworzenia map myśli.

Przebieg lekcji

Na dzień lub dwa przed planowaną lekcją uczniowie otrzymują dwie publikacje:

1. Przygotowany przez nauczyciela w programie Publisher biuletyn informacyjny (załącznik 1), poświęcony życiu i twórczości S. Moniuszki, zawierający wskazówki dotyczące przygotowania się do lekcji. Zapoznanie się z treścią biuletynu ułatwi uczniom wykonywanie ćwiczeń w trakcie lekcji i poszerzy ich wiedzę o kompozytorze.
2. Artykuł dostępny w Internecie (w wersji drukowanej) na temat związku muzyki i poezji w romantyzmie (załącznik 2).

Część wstępna (15 minut)

1. Wysłuchanie najpopularniejszego utworu S. Moniuszki skomponowanego do tekstu J. Czeczota – *Prząśniczka* – jako wprowadzenie do lekcji.
2. Układanie puzzli interaktywnych (załącznik 3) przedstawiających scenę ze spektaklu *Straszny dwór*.
3. Krótka dyskusja na temat związków poezji i muzyki w romantyzmie – na podstawie otrzymanego artykułu i materiałów z podręcznika.
4. Rozwiązywanie krzyżówki interaktywnej, utworzonej w programie Hot Potatoes 6 (załącznik 4), sprawdzającej wiedzę o życiu i twórczości Moniuszki,

a tym samym przygotowanie do lekcji na podstawie biuletynu. (Otwarcie i wypełnianie krzyżówki wymaga zainstalowanej przeglądarki internetowej, ale nie wymaga dostępu do Internetu. Podczas otwierania należy zezwolić na odblokowanie zawartości pliku).

Zasadnicza część lekcji (30 minut)

1. Prezentacja multimedialna (załącznik 5) z komentarzem nauczyciela na temat związku muzyki Moniuszki z poezją polskich romantyków. (Jeżeli korzystamy z rzutnika multimedialnego, prezentacja przedstawiana jest tradycyjnie. Jeżeli mamy do dyspozycji tablicę interaktywną, możemy przygotować ją na portalu wirtualnelekcje.pl i po wykorzystaniu na lekcji udostępnić ją także innym nauczycielom).
2. Podział uczniów na cztery grupy nominalne (każda grupa wybiera lidera, który kieruje pracą i przedstawia jej efekty).
3. Rozdanie uczniom kart pracy (załącznik 6) i otwarcie odpowiednich folderów (z kartami elektronicznymi) na komputerach. Wypełnianie elektronicznych kart pracy będzie na pewno sprawniejsze i atrakcyjniejsze, ponieważ pozwoli na bezpośrednie odwołania do Internetu, szybkie odnalezienie tekstów i słuchanie muzyki podczas pracy.
4. Praca w grupach. Poszczególne grupy próbują odnaleźć wspólne płaszczyzny interpretacyjne utworów muzycznych i literackich.
 - **Grupa I** – Odpowiada na pytanie: Które motywy i symbole z sonetów A. Mickiewicza *Czatyrdah*, *Ajudah* uwypukla muzyka S. Moniuszki?
 - **Grupa II** – Próbuje wskazać, jakie walory artystyczne utworów *Pieśń wieczorna* W. Syrokomli i *Niepewność* A. Mickiewicza były inspiracją dla kompozytora.
 - **Grupa III** – Na podstawie analizy ballady A. Mickiewicza *Czaty* i *Trzech Budrysów* odpowiada na pytanie: Które cechy ballady romantycznej uwypuklił kompozytor?
 - **Grupa IV** – Na podstawie analizy utworów *Sen* A. Mickiewicza i *Dziad i baba* J. I. Kraszewskiego i ich muzycznych interpretacji ocenia, w jaki sposób kompozytor i pisarze oddziałują na emocje odbiorcy.
5. Przedstawienie przez liderów efektów pracy grup (15 minut).
6. Na podstawie wypowiedzi liderów uczniowie sporządzają mapy myśli na temat związku poezji romantycznej z muzyką Moniuszki. Mapy tworzą w wersji papierowej lub na komputerach w programie FreeMind.

Końcowa część lekcji (10 minut)

Przedstawienie map myśli i komentarz do nich.

Praca domowa:

Zadaniem uczniów będzie stworzenie w tych samych grupach, w których pracowali na lekcji, blogów tematycznych, poświęconych życiu i twórczości S. Moniuszki. Na przygotowanie blogów uczniowie będą mieli dwa tygodnie, następnie przedstawią je w klasie. Blogi oceniane będą według kryteriów, które otrzymają uczniowie na koniec lekcji (załącznik 8)¹.

¹ Wykorzystałam kryteria, które opracowałam do oceny WebQuestów, ponieważ odpowiadają one również wymogom blogów.

BORYCZKA B., 2003, *Praktyczny przewodnik po Internecie dla bibliotekarzy*, Oficyna Wydawnicza Branta, Warszawa–Bydgoszcz.

Encyklopedia Audiowizualna Britannica. Muzyka (z płytą DVD), Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 2006.

Moniuszko, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM, „M”* (część biograficzna), Kraków 2000.

LISSA Z., 1987, *Zarys nauki o muzyce*, PWM, Kraków.

LORENS R., 2011, *Nowe technologie w edukacji* (z płytą CD-ROM), Wydawnictwo Szkolne PWN, ParkEdukacja, Warszawa – Bielsko-Biała.

PREUS R., 2010, *Tworzenie interaktywnych materiałów dydaktycznych*, materiały z kursu online, Kujawsko-Pomorskie Centrum Edukacji Nauczycieli w Bydgoszczy.

ŚMIECHOWSKI B., 1993, *Z muzyką przez wieki i kraje (historia muzyki)*, Borgis, Warszawa.

Zasoby Internetu:

Biblioteka internetowa *Wolne lektury*, <http://wolnelektury.pl/katalog>.

Chór Camerata Santa Cecilia, <http://santacecilia.pl/nagrania.html>.

Festiwal Moniuszkowski, <http://www.moniuszkowska.zdroj.pl>.

Instytut Adama Mickiewicza, <http://www.culture.pl>.

Portal wierszy miłosnych, <http://milosc.info/wiersze>.

Publikacje nauczycieli, <http://publikacje.lo-zywiec.pl/php/show.php>.

Warsztaty i kursy online, <http://www.kursyonline.bydgoszcz.pl>.

Wiersze dla Ciebie, dla bliskich, dla wszystkich, <http://www.wiersze.annet.pl>.

Wikipedia wolna encyklopedia (hasło: *Stanisław Moniuszko*), <http://pl.wikipedia.org>.

Wirtualne lekcje, <http://wirtualnelekcje.pl>.

YouTube, <http://www.youtube.com>.

Załącznik 1. Biuletyn informacyjny „Polihymnia. Jednodniówka na lekcję języka polskiego poświęcona Stanisławowi Moniuszce”

POLIHYMNIA
JEDNODNIÓWKA NA LEKCJĘ JĘZYKA POLSKIEGO POŚWIĘCONĄ STANISŁAWOWI MONIUSZCE

140 Rocznicza śmierci kompozytora

4 czerwca bieżącego roku byłamy obchodzić 140 rocznicę śmierci jednego z naszych wybitnych kompozytorów – Stanisława Moniuszki.

Z tej okazji organizowane były w całej Polsce uroczystości i imprezy... Zapomniany niektorzy z nich, być może nadarzy się okazja, aby wrócić w nich udział.

22-28 II – "Halca" w Operze Krakowskiej.

23 II – "Halca" w Operze Wrocławskiej.

10 III – „Straszny chór” w Operze Śląskiej w Bytomiu.

22 III – „Straszny chór” w Teatrze Wielkim im. S. Moniuszki w Poznaniu.

VIII – 50. jubileuszowy Międzynarodowy Festiwal Moniuszkowski w Kudowej Zdroju.

Wydarci artystycznych związanych z obchodami rocznicy kompozytora będzie oczywiście w szkole świętej. Warto więc zajrzeć do Internetu, strony internetowej, aby nie pomijać tych jakie ważnych imprez, dzięki którym Moniuszko jest wciąż żywa, a jego muzyka nieustannie przenosiła do kolejnych pokoleń. Przy okazji jubileusza kompozytora przypominaj sobie jego sylwetkę twórczą i narodowy repertuar.

Tak żył i tak grał, czyli życiorys kompozytora

Stanisław Moniuszka u. 5 maja 1819 w Ulichu, zm. 4 czerwca 1872 w Warszawie. polski kompozytor, dyrygent, pedagog, organista, autor ok. 300 piosen, operetek, baletów i oper. Jego najbardziej znanych dzieł należą opery: *Halca*, *Straszny chór* i *Polnia*.

Przebieg jego życia i twórczości opisał w książce prof. Andrzej Kurpisz: *Stanisław Moniuszka. Życiorys i twórczość* (1980). Napisano ją w Warszawie, gdzie działał jako organista, kompozytor, pedagog i organizator życia artystycznego w mieście. W 1850 przeniósł się wraz z rodziną do Warszawy, gdzie stał się najważniejszą osobą w dziedzinie muzyki. W 1868 był wybrany do Instytutu Muzyki i Wiedzy, gdzie działał jako organista, kompozytor, pedagog i organizator życia artystycznego w mieście. W 1868 przeniósł się wraz z rodziną do Warszawy, gdzie stał się najważniejszą osobą w dziedzinie muzyki. W 1868 był wybrany do Instytutu Muzyki i Wiedzy, gdzie działał jako organista, kompozytor, pedagog i organizator życia artystycznego w mieście.

Opery i operetki Moniuszki

Opery:

- „Laska szlachecka”* (1841)
- „Halca”* (premiery: w Warszawie 1848, wiedeńska 1850)
- „Straszny chór”* (premiery: w Warszawie 1850)
- „Kamień”* (premiery: w Warszawie 1852)
- „Panna”* (premiery: w Warszawie 1852)
- „Przebieg”* (premiery: w Warszawie 1852)
- „Laska szlachecka”* (1841)
- „Halca”* (1848)
- „Straszny chór”* (1850)
- „Kamień”* (1852)
- „Panna”* (1852)
- „Przebieg”* (1852)

Operetki:

- „Laska szlachecka”* (1841)
- „Halca”* (1848)
- „Straszny chór”* (1850)
- „Kamień”* (1852)
- „Panna”* (1852)
- „Przebieg”* (1852)

Kantaty, uwertury, utwory kameralne

Kantaty:

- „Laska szlachecka”* (1841-1855)
- „Halca”* (1848)
- „Straszny chór”* (1850)
- „Kamień”* (1852)
- „Panna”* (1852)
- „Przebieg”* (1852)

Uwertury kameralne:

- „Laska szlachecka”* (1841-1855)
- „Halca”* (1848)
- „Straszny chór”* (1850)
- „Kamień”* (1852)
- „Panna”* (1852)
- „Przebieg”* (1852)

Załącznik 2.

Maria Madej, Związek muzyki z literaturą w okresie romantyzmu²

Obok literatury romantyzm najpełniej rozwinął się w muzyce, którą twórcy tego okresu uważali za sztukę najdoskonalszą, widząc w niej możliwość wyrażania najbardziej skomplikowanych i subtelnych uczuć, trudnych niekiedy do ujawnienia w słowach.

Kolebką muzyki romantycznej były Niemcy, a jej prekursorem Ludwig van Beethoven (1770–1827). Beethoven zrewolucjonizował muzykę, przełamując tradycyjne formy wyrazu i wprowadzając do swych dzieł gwałtowność uczuć i nastrojów oraz idee wolnościowe. W tym celu np. wprowadził do *IX Symfonii* partie solowego i chóralnego śpiewu z tekstem *Hymnu do radości* Fryderyka Schillera, pełnym radosnego optymizmu.

Jako sztukę uniwersalną traktowano operę. W romantyzmie spełniała szereg ważnych założeń estetycznych: łączenie prawdy i rzeczywistości z fikcją i zmyśleniem oraz dążenie do silnej ekspresji przez syntezę elementów malarskich, muzycznych i literackich. W Niemczech jej najwybitniejszym przedstawicielem był Carl Maria Weber (1786–1826), autor *Wolnego strzelca* (1821), w którym ludowa legenda o pakuie z diabłem otrzymała nastrojową muzykę.

Dla polskich romantyków opera ta była wyrazem nowej estetyki, odwoływali się do niej: Mickiewicz w I i II części *Dziadów*, Krasiński w *Nie-Boskiej komedii*, Słowacki w *Beniowskim*. Pod wrażeniem oper Giacomo Meyerbeera, szczególnie *Hugenoci*, *Robert diabeł* był Juliusz Słowacki w *Kordianie*.

Wybitni twórcy, np. Franz Schubert, Feliks Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, tworzyli w duchu romantycznego liryzmu, sięgali do arcydzieł literatury. Wzajemne oddziaływanie literatury i muzyki znajduje wyraz także w rozkwicie muzyki wokalne, w której tekst poetycki jest czynnikiem nadrzędnym. Pieśni F. Schuberta do poezji Goethego i Schillera, muzyka Carla Loewego³ do niemieckich ballad romantycznych, a w Polsce wspólne dzieło operowe Włodzimierza Wolskiego i Stanisława Moniuszki są przykładem tylko niektórych realizacji idei łączenia literatury z muzyką.

Ogromna popularność pieśni ludowej w tym okresie objawiła romantikom nową wartość – jedność słowa i melodyki. Pojawiają się nowe gatunki taneczne czerpiące inspirację z tradycji narodowych, szczególnie z folkloru wiejskiego i miejskiego (mazurek, polonez, walc wiedeński). Pod wpływem muzyki Chopina nawiązującej do motywów ludowych wielu poetów wykorzysta formy melodyczne, pisząc drobne liryki uproszczone językowo, w których śpiewność jest podstawowym środkiem stylizacji na poezję ludową (T. Lenartowicz, W. Syrokomla).

[...]

Literatura okresu romantyzmu także dawała wyraz dążenia do mistrzostwa formy. Poeta-geniusz musi być wirtuozem, wykazywać doskonałą biegłość w zakresie języka, stylu i kompozycji. J. Słowacki wypowie w *Beniowskim* to pragnienie poetyckiej

² Drukujemy wybrane fragmenty. Cały artykuł jest dostępny na stronie <http://publikacje.lo-zywiec.pl/index.html>.

³ Carl Loewe pisał też pieśni do poezji A. Mickiewicza, między innymi do: *Czaty* (*Die Lauer*) *Pierwiosnek* (*Die Schlüsselblume*), *Pani Twardowska* (*Frau Twardowska*), *Trzech Budrysów* (*Die drei Budrisse*), *Panicz i dziewczyna* (*Der junge Herr und das Mädchen*) – dop. redakcji.

wirtuozerii: „Chodzi mi o to, aby język giętki / Powiedział wszystko, co pomyśli głowa...”.

Magicznemu oddziaływaniu muzyki odpowiada w poezji magia słowa, jego obfitość, nowa, bogata metaforyka. Obok elementów muzycznych pojawia się w romantycznym wierszu kolorystyka. „Paleta” malarska niektórych poetów jest szczególnie różnorodna i subtelna.

W *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza świat barw współbrzmi z harmonią dźwiękową, szczególnie silnie w opisach przyrody, a także we wszystkich dosłownych i w znaczeniu przenośnym „koncertach” poematu. Wynikiem inspiracji literackich jest nowy gatunek w muzyce tego okresu – poemat symfoniczny. Jego twórca, Ferenc Liszt, łącząc muzykę z literaturą, opiera swoje kompozycje na programie literackim, nawiązując tym samym do symfonii programowej (Hektor Berlioz). Najwybitniejsze utwory tego gatunku to: *Preludia*, *Mazepa*, *Hamlet*, *Orfeusz*, *Prometeusz*.

Richard Wagner, niemiecki reformator opery, twórca dramatu muzycznego, również sięgał do wzorów literackich, a szczególnie do germańskich mitów. Poruszał tematy walki człowieka z siłami nadprzyrodzonymi oraz idee wyzwolenia przez śmierć (*Tannhäuser*). Treść *Lohengrina* jest osnuta na średniowiecznym micie o legendarnym zakonie strażników świętego ognia Graala. W tetralogii *Pierścień Nibelunga*, oparty na średniowiecznym eposie germańskim, podejmuje problem odwiecznej walki młodości ze starością, czynu z biernością. W *Tristanie i Izoldzie* R. Wagner wykorzystał znaną celtycką legendę o idealnej miłości dwojga ludzi. W *Śpiewakach norymberskich*

porzucił kompozytor świat legend i bogów. Bohaterami nie są tu wybitne jednostki, lecz całe społeczeństwo – jest to apoteoza twórczej siły narodu niemieckiego.

Francuski kompozytor Hektor Berlioz nadaje swoim utworom muzycznym tytuły, obszernie komentarze literackie i próbuje „opowiadać” słuchaczom określone treści drogą skojarzeń dźwiękowych. Jego *Symfonia fantastyczna* realizuje założenia programowe. Po raz pierwszy w muzyce symfonicznej kompozytor konsekwentnie przeprowadza motywy przewodnie, tzw. *idée fixe*. H. Berlioz jest również uważany za twórcę symfonii dramatycznej (*Romeo i Julia*), która nawiązuje do wokalo-instrumentalnej *IX Symfonii* L. van Beethovena.

W Polsce w duchu narodowym tworzy twórca opery i pieśni narodowej Stanisław Moniuszko. Komponuje muzykę do wierszy A. Mickiewicza: kantaty *Sonety krymskie*, *Widma*; ballady *Pani Twardowska*, *Trzech Budrysów*, wiele pieśni do tekstów literackich, oper poruszających problematykę społeczną i narodową: *Halka*, *Straszny dwór*, *Hrabina*...

[...]

Wymienieni kompozytorzy romantyczni, podobnie jak poeci, zerwali z regularną budową dzieł muzycznych, z klasyczną tradycją sonat i symfonii, a na pierwszy plan w ekspresji muzycznej wysunęli melodię oraz gwałtowne zmiany tempa i rytmiki, aby jak najpełniej wyrazić treść namiętnych przeżyć emocjonalnych: operowali np. akordami, które klasykom wydawałyby się zbiorem dysonansów. Ulubioną formą wypowiedzi romantyków była pieśń solowa, najściślej wiążąca muzykę z poezją.

Załącznik 3. Puzzle interaktywne. Widok złożonego obrazka




Załącznik 4. Krzyżówka interaktywna

Czy znasz Moniuszkę?

4:36

Wypełnij krzyżówkę. Kliknij liczbę w siatce krzyżówki, przeczytaj opis i wpisz hasło. Następnie zatwierdź je odpowiednim przyciskiem. Jeśli nie będziesz pewien hasła, możesz skorzystać z przycisku Podpowiedź. Pamiętaj, że na wypełnienie krzyżówki masz 6 minut.

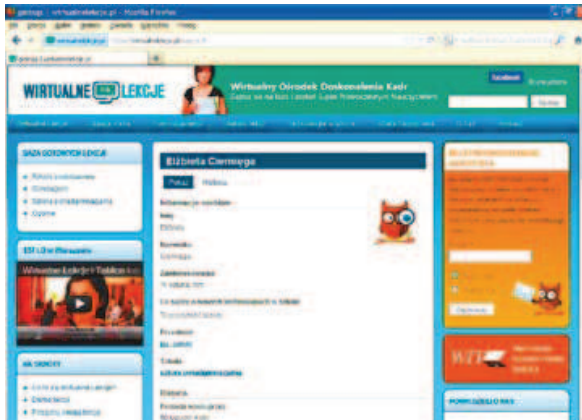


SPRAWDŹ

| | |
|----------------|----------------|
| POZIOMO | PIONOWO |
|----------------|----------------|

| | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> 2. "...domowy" w tytule zbioru pieśni Moniuszki. 3. W tym mieście zmarł Moniuszko. 5. Do wiersza tego poety pt. "Dziewczyzna", Moniuszko skomponował muzykę. 7. Jest autorem słów "Prząśniczki". 11. Ona pierwsza uczyła Moniuszkę gry na fortepianie. 12. Kobięcy tytuł arystokratyczny będący tytułem jednej z oper Moniuszki. 13. W tym mieście Moniuszko skomponował "Litanie ostrobramskie". | <ul style="list-style-type: none"> 1. "Straszny..." w tytule opery narodowej Moniuszki. 4. Jest autorem "Pieśni wieczornej", do której Moniuszko skomponował muzykę. 6. ...Muzyczny - Moniuszko był jego profesorem od 1864 roku. 8. Bohaterką tej opery jest góralka. 9. Nauczyciel muzyki Moniuszki w Warszawie. 10. Skomponował ich Moniuszko około 300. |
|---|---|

**Załącznik 5. Zrzut ekranowy slajdów prezentacji
Kto nam tak pięknie gra? Stanisław Moniuszko dla poetów romantycznych**



Załącznik 6. Karty pracy z przykładowymi odpowiedziami uczniów

KARTA PRACY – GRUPA I

Które motywy i symbole z sonetów A. Mickiewicza *Czatyrdah*, *Ajudah* uwypukła muzyka Moniuszki?

Motywy i symbole, które uwypukła muzyka Moniuszki

Czatyrdah:

- epifanie: niebo, obłok, błyskawica, słońce,
- hierofanta: *Czatyrdah* jako miejsce objawienia nieskończoności Boga,
- mistyczno-religijne przeżycia Mirzy,
- małość człowieka wobec natury,
- obojętność natury wobec działań człowieka.

Ajudah:

- wzburzone morze – serce poety,
- morze wyrzucające na brzeg muszle, perły, korale – nieśmiertelne pieśni,
- ruch fal – uczucia poety.

Problematyka sonetów

Pragnienie człowieka żyjącego w świecie ziemskim, zagrożonego, by odnaleźć lepszą rzeczywistość. *Ajudah* – wiersz pomnikowy. Trwałość i nieśmiertelność poezji. Serce poety – źródłem poezji.

Sposób oddziaływania na odbiorcę w interpretacji muzycznej:

Zwalnianie i przyspieszanie tempa. Melancholijny nastrój. Tony wysokie, oddające uczucia. Dźwięki oddające ruch fal.

Wnioski

Interpretacje muzyczne sonetów uwypuklają ich walory artystyczne i poznawcze, takie jak:

1. Wielość symboli; różne możliwości ich odczytania, w zależności od emocji odbiorcy.
2. Ukazanie różnorodności ról i postaw człowieka w świecie (poeta-wieszcz, życiowy pielgrzym, odkrywca natury).

KARTA PRACY – GRUPA II

Jakie walory artystyczne utworów *Pieśń wieczorna* W. Syrokomli i *Niepewność* A. Mickiewicza były inspiracją dla kompozytora?

Niepewność – walory artystyczne:

- rymy (aa, bb, cc),
- symbole (oczy, droga, serce, dłoń),
- pytania retoryczne („Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?”),
- epitety np. („serce moje”, „lekki sen”, „serca bicie”),
- inwersje (np. „Kiedy położysz rękę na me dłońie, / Luba mię jakaś spokojność owionie”).

Pieśń wieczorna – walory artystyczne:

- rytm, stworzony przez rymy wewnętrzne („gdzie nasza chatka, gdzie stara matka”),
- anafory (niech, niechaj...),
- symbole (chatka, niwa, serce, ręka, słota),
- epitety (np. „dźwięczny głos”, „dzień święta”),
- paralelizmy (np. „niechaj przez jutro dojrzewa / niechaj skowronek tu śpiewa”).

Inspiracje dla kompozytora:

- rytmizacja wierszy,
- nastrojowość,
- oddanie uczuć,
- powtarzalność melodyjnych dźwięków.

Wnioski

Inspirując się poezją, kompozytor tworzy dzieła, które oddziałują na odbiorcę poprzez:

1. Nastrój oddany za pomocą dźwięków.
2. Tempo – uczucia pozytywne oddane są szybkim przebiegiem dźwięków, negatywne – wolnym.
3. Oddanie dźwiękiem emocji.
4. Zmuszenie do refleksji poprzez zawieszenia dźwięków.
5. Oddziaływanie na wyobraźnię odbiorcy i jego stan emocjonalny.

KARTA PRACY – GRUPA III

Które cechy ballady romantycznej uwypuklił kompozytor? Wskażcie na podstawie analizy ballad A. Mickiewicza *Czaty* i *Trzech Budrysów*.

***Czaty* – cechy ballady romantycznej:**

- posępny nastrój,
- tragiczna tematyka – nieszczęśliwa miłość, zdrada, zemsta,
- księżyc strażnikiem miłości,
- natura tłem wydarzeń,
- motyw zbrodni i kary,
- natura tworząca nastrój (ogrodowa altana),
- ukazanie postaw moralnych człowieka,
- rytmiczność, melodyjność.

***Trzech Budrysów* – cechy ballady romantycznej:**

- historyzm,
- natura tworząca nastrój (pory roku, śnieżyca, zamieć),
- tekst mający charakter opowieści wędrownego śpiewaka,
- operowanie nastrojem (oczekiwanie, niepewność, nagły zwrot akcji),
- rytmiczność, melodyjność.

Wspólne cechy ballad uwypuklone przez kompozytora:

- nastrój,
- tragizm,
- tajemniczość,
- rytmiczność,
- melodyjność.

Wnioski

Muzyka oddaje walory artystyczne i poznawcze ballad romantycznych poprzez:

1. Odpowiednie operowanie tempem i rytmiką.
2. Odpowiednie wykorzystanie tonów wysokich i niskich.
3. Naśladowanie odgłosów natury.
4. Wzbudzanie emocji i budowanie nastroju.

KARTA PRACY – GRUPA IV

Analizując utwory *Sen* A. Mickiewicza i *Dziad i baba* J. I. Kraszewskiego i ich muzyczne opracowania, oceńcie, w jaki sposób kompozytor i pisarze oddziałują na emocje odbiorcy.

***Sen* – sposób oddziaływania na emocje.**

Nastrój tworzony przez:

- symbole (serce, niebo, wieczór, usta, oczy, mogiła, niebo),
- epitety („smutne jutro”, „rozstania pora”, „ramię kochane”),
- metafory (np. „Przed smutnym jutrem niech jeszcze z wieczora / Ostatnia spłynie na pieszczotach chwilka”).

***Dziad i baba* – sposób oddziaływania na emocje.**

Humor tworzony przez:

- dialogi bohaterów,
- anafory (np. „Byle nie ty, nieboże! / – Byle tylko nie ona!”),
- prosty język,
- przedstawienie śmierci w konwencji groteski.

Sposób oddziaływania na emocje przez kompozytora

Dziad i baba:

- uwypuklenie sytuacji bohaterów poprzez szybkie tempo, naśladowanie dźwiękiem kroków, nagromadzenie jednakowo brzmiących tonów.

Sen:

- „melancholijne” dźwięki, „pesymistyczna” tonacja.

Wnioski

Poezja i muzyka odwołują się do emocji i uczuć odbiorcy, powodując, że muzyka dopełnia poezję poprzez:

1. Tworzenie nastroju.
2. Oddziaływanie na emocje odbiorcy i jego wyobraźnię.
3. Zwracanie uwagi odbiorcy na artyzm tekstu.
4. Wpływanie na negatywny lub pozytywny odbiór tekstu przez czytelnika/słuchacza.

Załącznik 7. Wybrane teksty wierszy⁴

Adam Mickiewicz

Czatyrdah (z cyklu *Sonety krymskie*)

Drżąc, muślinin całuje stopy twój opoki,
Maszcie krymskiego statku, wielki Czatyrdahu!
O minarecie świata! o gór padyszachu!
Ty, nad skały poziomu uciekłeś w obłoki,
Siedzisz sobie pod bramą niebios, jak wysoki
Gabryjel, pilnujący edeńskiego gmachu.
Ciemny las twoim płaszczem, a janczary strachu
Twój turban z chmur haftują błyskawic potoki.
Nam czy słońce dopieka, czyli mgła ocienia,
Czy szarańcza plon zetnie, czy giaur pali domy –
Czatyrdahu, ty zawsze głuchy, nieruchomy,
Między światem i niebem jak drogman stworzenia,
Podesławszy pod nogi ziemię, ludzi, gromy,
Słuchasz tylko, co mówi Bóg do przyrodzenia.

Czatyrdah – masyw górski na Półwyspie Krymskim.

Muślinin – muzułmanin.

Padyszach – tytuł sułtana tureckiego.

Janczary – groźna piechota turecka (w muzyce instrument perkusyjny z grupy idiofonów).

Drogman – tłumacz, przewodnik.

Adam Mickiewicz

Ajudah (z cyklu *Sonety krymskie*)

Lubię poglądać wsparty na Judahu skale,
Jak spienione bałwany, to w czarne szeregi
Ścisnąwszy się, buchają, to jak srebrne śniegi
W milionowych tęczach kołują wspaniale.
Trącą się o mieliznę, rozbijają na fale,
Jak wojsko wielorybów, zalegając brzegi,
Zdobędą ład w tryumfie i na powrót zbiegi,
Mieczą za sobą muszle, perły i korale.
Podobnie na twe serce, o poeto młody!
Namiętność często groźne wzburza niepogody;
Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twój szkody
Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni
I nieśmiertelne pieśni za sobą uroni,
Z których wieki uplotą ozdobę twych skroni.

Ajudah (Góra Niedźwiedzia) – góra Półwyspu Krymskiego.

⁴Opracowano na podstawie: <http://www.wiersze.annet.pl> oraz <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura>.

Adam Mickiewicz
Czaty (ballada ukraińska)

Z ogrodowej altany wojewoda zdyszany
 Bieży w zamek z wściekłością i trwogą.
 Odchyliwszy zasłony, spojrzął w łożę swej żony,
 Pojrzał, zadrżał, nie znalazł nikogo.

Wzrok opuścił ku ziemi i rękami drżącemi
 Siwe wąsy pokręca i duma.
 Wzrok od łoża odwrócił, w tył wyloty zarzucił
 I zawołał kozaka Nauma.

„Hej, kozaku, ty chamie, czemu w sadzie przy bramie
 Nie ma nocą ni psa, ni pachółka?
 Weź mi torbę borsuczą i jańczarkę hajduczą,
 I mą strzelbę gwintówkę zdejm z kołka”.

Wzięli bronie, wypadli, do ogrodu się wkradli,
 Kędy szpaler altanę obrasta.
 Na darniowym siedzeniu coś bieleje się w cieniu:
 To siedziała w białej niewiasta.

Jedną ręką swe oczy kryła w puklach warkoczy
 I pierś kryła pod rąbek bielizny;
 Drugą ręką od łona odpychała ramiona
 Klęczącego u kolan mężczyzny.

Ten, ściskając kolana, mówił do niej: „Kochana!
 Więc już wszystko, jam wszystko utracił!
 Nawet twoje westchnienia, nawet ręki ściśnienia
 Wojewoda już z góry zapłacił.

Ja, choć z takim zapałem tyle lat cię kochałem,
 Będę kochał i jęczał daleki;
 On nie kochał, nie jęczał, tylko trzosem zabręczał,
 Tyś mu wszystko sprzedała na wieki.

Co wieczora on będzie, tonąc w puchy łabędzie,
 Stary łeb na twym łonie kołysał
 I z twych ustek różanych, i z twych liców rumianych
 Mnie wzbronione słodczy wysysał.

Ja na wiernym koniku, przy księżycu promyku,
 Biegnę tutaj przez chłody i słoty,
 Bym cię witał westchnieniem i pożegnał życzeniem
 Dobrej nocy i długiej pieszczoty!”.

Ona jeszcze nie słucha, on jej szepce do ucha
 Nowe skargi czy nowe zaklęcia,
 Aż wzruszona, zemdlona, opuściła ramiona
 I schyliła się w jego objęcia.

Wojewoda z kozakiem przyklęknięli za krzakiem
 I dobyli z za pasa naboje,
 I odcięli zębami, i przybili stemplami
 Prochu garść i grankulek we dwoje.

„Panie! – kozak powiada – jakiś bies mię napada,
Ja nie mogę zastrzelić tej dziewczki;
Gdym półkurcze odwodził, zimny dreszcz mię przechodził
I stoczyła się łąza do panewki”.

„Ciszej, plemię hajducze, ja cię płakać nauczę!
Masz tu z prochem leszczyńskim sakiewkę,
Podsyp zapał, a żywo szczyść paznokciem krzesiwo,
Potem palnij w twój łeb lub w tę dziewczkę.

Wyżej... w prawo... pomału, czekaj mego wystrzału,
Pierwej musi w łeb dostać pan młody”...
Kozak odwiódł, wycelił, nie czekając wystrzelił
I ugodził w sam łeb – wojewody.

Wylot – rękaw kontusza (staropolskiego wierzchniego stroju męskiego) rozcięty po wewnętrznej stronie.

Torba borsucza – torba myśliwska wykonana ze skóry np. borsuka.

Jańczarka – strzelba o długiej lufie i krótkiej, zakrzywionej kolbie używana przez janczarów (żołnierzy dawnej piechoty tureckiej).

Hajduk – służący, lokaj na dworze magnackim, ubrany w strój węgierski.

Trzos – w dawnej Polsce pas z kieszeniami na pieniądze.

Grankulki – drobne kulki, większe od najgrubszego śrutu.

Półkurcze – część kurka w strzelbach skałkowych, przytrzymująca krzesiwo, z którego iskra dobytą uderzeniem kurka zapalała proch na panewce i powodowała wystrzał.

Panewka – w dawnej broni palnej zagłębienie w górnej części lufy, na które sypano proch; przy wystrzale iskra padała na proch, który zapalał się i przenosił ogień dalej, powodując odpalenie ładunku umieszczonego w lufie.

Proch leszczyński – proch wyrabiany w Lesznie.

Zapał – w dawnej broni palnej otwór prowadzący do lufy.

Adam Mickiewicz

Sen

Chociaż zmuszona będziesz mnie porzucić,
Jeżeli serca nie zmienisz w kochaniu,
Rzucając nawet, nie chciej mnie zasmucić,
I rozstając się, nie mów o rozstaniu!

Przed smutnym jutrem niech jeszcze z wieczora
Ostatnia spłynie na pieszczotach chwilka;
A kiedy przyjdzie rozstania się pora,
Wtenczas trucizny daj mnie kropel kilka.

Do ust twych usta przycisnę, powieki
Zamykać nie chcę, gdy mię śmierć zamroczy;
Niechaj rozkosznie usypiam na wieki,
Całując lica, patrząc w twoje oczy.

A po dniach wielu czy po latach wielu,
Kiedy mi każą mogiłę porzucić,
Wspomnisz o twoim sennym przyjacielu
I zstąpisz z niebios, aby go ocucić.

Znowu mię złożysz na twem łonie białem,
Znowu mię ramię kochane otoczy;
Zbudzę się, myśląc, że chwilkę drzemałem,
Całując lica, patrząc w twoje oczy.

Adam Mickiewicz
Niepewność (z cyklu Sonety odeskie)

Gdy cię nie widzę, nie wzdycham, nie płaczę,
Nie tracę zmysłów, kiedy cię zobaczę;
Jednakże gdy cię długo nie oglądam,
Czegoś mi braknie, kogoś widzieć żądam;
I tęskniąc, sobie zadaję pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?

Gdy z oczu znikniesz, nie mogę ni razu
W myśli twojego odnowić obrazu;
Jednakże nieraz czuję mimo chęci,
Że on jest zawsze blisko mej pamięci.
I znowu sobie powtarzam pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?

Cierpiałem nieraz, nie myślałem wcale,
Abym przed tobą szedł wylewać żale;
Idąc bez celu, nie pilnując drogi,
Sam nie pojmuję, jak w tve zajdę progi;
I wchodząc, sobie zadaję pytanie:
Co tu mię wiodło? przyjaźń czy kochanie?

Dla twego zdrowia życia bym nie skąpił;
Po twą spokojność do piekieł bym zstąpił;
Choć śmiałej żądy nie ma w sercu mojem,
Bym był dla ciebie zdrowiem i pokojem.
I znowu sobie powtarzam pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?

Kiedy położysz rękę na me dłonie,
Luba mię jakaś spokojność owionie;
Zda się, że lekkim snem zakończę życie,
Lecz mnie przebudza żywsze serca bicie,
Które mi głośno zadaje pytanie:
Czy to jest przyjaźń? czyli też kochanie?

Kiedym dla ciebie tę piosenkę składał,
Wieszczy duch mymi ustami nie władał;
Pełen zdziwienia, sam się nie postrzegłem,
Skąd wziętem myśli, jak na rymy wbiegłem;
I zapisałem na końcu pytanie:
Co mię natchnęło? przyjaźń czy kochanie?

Załącznik 8. Kryteria oceny pracy domowej – opracowania bloga

Pamiętajcie, że jesteście oceniani jako zespół. Od Waszej współpracy, wspólnego wkładu pracy i zaangażowania zależy ocena końcowa. Wszyscy zadbajcie o estetykę, oryginalność i poprawność językową Waszej prezentacji. Każdy z Was pracuje na ostateczną ocenę. Podczas zbierania materiałów nie zapomnijcie o przestrzeganiu praw autorskich. Zapoznajcie się z informacjami:

http://www.eioba.pl/a2576/prawo_autorskie_w_internecie

<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,3636>

Poznajcie kryteria oceny Waszych prac:

| Wymagania | Podstawowe 1 | Rozszerzające 2 | Dopełniające 3 | Wykraczające 4 | Punkty |
|---|---|---|---|--|--------|
| Zawartość – ilość i jakość wyszukanych informacji i materiałów | Zgromadzono niewiele informacji i materiałów. Wybrano materiały, które jedynie powierzchownie ilustrują zagadnienie. | Zgromadzono wymagane informacje i materiały, jednak wiele z nich jest niepełnych lub niewystarczających do atrakcyjnego ujęcia problemu. | Zgromadzono większość niezbędnych materiałów i informacji, które pozwoliły zbudować logiczną i spójną prezentację, ale niektóre z nich okazały się mało interesujące. | Zgromadzono wszystkie wymagane materiały i informacje, dzięki którym powstała spójna, logiczna, oryginalna, bogata w treści, atrakcyjna prezentacja. | 1-4 |
| Dobór informacji i materiałów, poprawność językowa, merytoryczna, techniczna, sposób opracowania, stopień oryginalności wykonania zadania | Zadanie wykonane po-bieżnie. Wykorzystanie nieciekawych informacji. Błędy językowe, ortograficzne. Brak własnego wkładu pracy; wykorzystanie gotowych szablonów. Brak źródeł i nieprzestrzeganie praw autorskich. | Zadanie wykonane poprawnie, jednak z wykorzystaniem nielicznych materiałów. W pracy pojawiają się błędy językowe, ortograficzne. Niewielka oryginalność, mały wkład własny. Wykorzystywanie gotowych szablonów. Brak niektórych źródeł, np. przy zdjęciach, częściowe przestrzeganie praw autorskich. | Zadanie dobrze wykonane, z wykorzystaniem odpowiednio dobrych informacji i zdjęć. Materiały opracowane samodzielnie. Pojedyncze błędy językowe, brak błędów ortograficznych. Przestrzeganie praw autorskich, podawanie źródeł przy zdjęciach, nagraniach, tekstach. | Zadanie wykonane bardzo dobrze, w oryginalnym ujęciu. Trafnie wykorzystany bogaty materiał rzeczowy z własnymi interpretacjami. Wykorzystanie własnych zdjęć, nagrań itp. Praca bezbłędna pod względem językowym i technicznym. Przestrzeganie praw autorskich, podawanie źródeł przy zdjęciach, nagraniach, tekstach. | 1-4 |

| Wymagania | Podstawowe 1 | Rozszerzające 2 | Dopełniające 3 | Wykraczające 4 | Punkty |
|--|---|--|---|--|--------|
| Sposób prezentacji pracy. Wrażenia estetyczne, wykorzystanie IT. Sposób prezentacji pracy przez lidera grupy | Prezentacja mało atrakcyjna, ubogo ilustrowana, estetycznie nieodpowiadająca prezentowanym treściom, niewykorzystująca różnorodnych możliwości programu, w którym została stworzona. Trudna w odbiorze. Uczeń prezentujący pracę wypowiada się chaotycznie, popełniając błędy językowe, nie umiając zaciekawić słuchaczy. | Prezentacja raczej odwrotna, wykonana według gotowego szablonu, dostępnego w programie, w którym została stworzona. Estetycznie dostosowana do prezentowanych treści, ale z niewielką ilością ilustracji, oparta na gotowych szablonach, dopracowanych w miarę samodzielnie. Uczeń prezentujący pracę wypowiada się poprawnie, starannie, popełniając tylko sporadycznie błędy językowe. Korzysta z tekstów zawartych w prezentacji, ale stara się referować samodzielnie. | Prezentacja uporządkowana, logiczna, dostosowana estetycznie do prezentowanych treści. Oparta na dostępnym w programie komputerowym szablonie, ale samodzielnie wykorzystanym i zmodyfikowanym. Ilustrowana wieloma fotografiami, nagraniami. Uczeń prezentujący pracę wypowiada się samodzielnie, ciekawie, w niewielkim stopniu korzystając z gotowych tekstów. Nie popełnia znaczących błędów językowych i potrafi zaciekawić słuchaczy. | Prezentacja atrakcyjna, oryginalna, estetyczna, o ciekawej szacie graficznej. Zbudowana na własnym pomysłe, bez odtwarzania szablonów, z wykorzystaniem bogatej galerii zdjęć i fragmentów filmów. Uczeń prezentujący pracę wypowiada się bezbłędnie, łączy wypowiedź z prezentacją multimedialną. Potrafi zaciekawić słuchaczy. | 1-4 |
| Współpraca w grupie, wywiązanie się z powierzonych zadań | Nieumiejętność współpracy w grupie – uczniowie pracują pojedynczo i narzucają swoje wizje pozostałym osobom. Niedokładność w wykonywaniu powierzonych zadań; zrzucanie pracy na innych lub tylko na lidera. | Tylko niektórzy członkowie grupy wykonują prace terminowo. Grupa jedynie częściowo potrafi współpracować wspólną wizję prezentacji. Lider usiłuje narzucić innym swoje zdanie. | Grupa współpracuje dość harmonijnie. Lider w równym stopniu korzysta ze wszystkich pomysłów, ale wyraźnie preferuje niektóre z nich. Prace wykonywane są terminowo i w miarę dokładnie. | Wzorowa współpraca w grupie. Wszyscy z pełnym zaangażowaniem uczestniczą w wykonaniu zadania. Lider nie faworyzuje; wszystkie pomysły wykorzystywane są w równym stopniu. Praca każdego członka grupy jest terminowa i dokładna. | 1-4 |

Przeliczenie punktów na oceny: 16 pkt – celujący
15–13,5 pkt – bardzo dobry
13–11 pkt – dobry
10–8 pkt – dostateczny
7–5 pkt – dopuszczający
4,5–0 pkt – niedostateczny

Janusz Nowosad

***Halka* Stanisława Moniuszki – pierwszą polską operą narodową. Scenariusz zajęć dla gimnazjum**

Prezentowany scenariusz zajęć edukacyjnych z przedmiotu muzyka dla uczniów gimnazjum w całości dotyczy opery *Halka* Stanisława Moniuszki. Mimo licznych wcześniejszych dzieł tego gatunku, np. Józefa Elsnera czy Karola Kurpińskiego, dzieło to uznawane jest za pierwszą i do dnia dzisiejszego najwybitniejszą polską operę narodową.

Etap kształcenia:

klasa 1 gimnazjum.

Wymiar czasu:

90 minut.

Temat:

Halka Stanisława Moniuszki – pierwszą polską operą narodową.

Cel główny:

poznanie opery *Halka* S. Moniuszki.

Cele operacyjne

Uczeń:

- zna najważniejsze wydarzenia z życia Stanisława Moniuszki,
- potrafi wymienić najważniejsze jego kompozycje,
- wyjaśnia pojęcia: opera, libretto, uwer-tura, aria,
- zna libretto opery *Halka*,
- zna historię powstania opery *Halka*,
- potrafi powiedzieć, dlaczego *Halkę* uznajemy za pierwszą polską operę narodową,

- potrafi podać tytuły wysłuchanych arii (*Jako od wichru krzew połamany*, *Gdy-by rannym słońkiem* oraz *Szumią jodły*) z opery *Halka*,
- potrafi określić charakterystyczne cechy *Poloneza*, *Mazura* i *Tańców góralskich* z opery *Halka*,
- potrafi wyjaśnić pojęcie: stylizacja pol-skich tańców ludowych,
- wie, że opera *Halka* jest typowym przy-kładem syntezy sztuk, czyli połączenia słowa, muzyki, plastyki, ruchu, gestu oraz gry aktorskiej.

Metody:

- analityczno-percepcyjna,
- organizowania i rozwijania działalności muzycznej ucznia podczas lekcji,
- pogadanka.

Pomoce dydaktyczne:

- strona *Moniuszko 2012* (www.gim18.e-szkoly.pl/?mod=view_default&id=1182),
- słownik wyrazów obcych,
- płyta DVD z nagraniem przedstawienia opery *Halka*,

- materiały ikonograficzne o Stanisławie Moniuszce,
- tablica interaktywna.

Przebieg lekcji

I. Część wstępna

- Powitanie.
- Sprawdzenie listy obecności.
- Przedstawienie celów zajęć edukacyjnych.
- Sprawdzenie i ocena pracy domowej – CV Stanisława Moniuszki (załącznik 1).

II. Część właściwa

- Podanie tematu lekcji i zapisanie go na tablicy: *Halka* Stanisława Moniuszki – pierwszą polską operą narodową.
- Wyjaśnienie pojęć:
 - Opera – utwór muzyczno-dramatyczny, w którym wszyscy bohaterowie swoje partie śpiewają, a muzyka stanowi podstawowy element współgrający z akcją sceniczną. Opera składa się z aktów, scen i obrazów. W jej skład wchodzi śpiewane partie solowe (aria, arioso, recytatyw), partie zespołowe (duety, tercety, kwartety itp., tzw. ansamble) i części czysto instrumentalne (uwertura – utwór orkiestrowy wykonywany przed rozpoczęciem opery, intermezzo – utwór instrumentalny w środku spektaklu operowego, antrakt – przerwa między aktami). Słowo „opera” pochodzi z języka włoskiego i oznacza dzieło, pracę.
 - Libretto – tekst słowny utworu muzyczno-scenicznego, m.in. opery. Słowo „libretto” pochodzi z języka włoskiego i oznacza książeczkę.
- Przedstawienie genezy powstania libretta i opery *Halka*.
Stanisław Moniuszko zaczął komponować najsłynniejszą polską operę – *Halkę*

– w 1846 roku w Wilnie, do libretta autorstwa Włodzimierza Wolskiego, twórcy poematu *Halszka*, którego główny wątek stał się podstawą opery. Anegdota mówi, że kompozytor miał pewne trudności z Wolskim, poeta bowiem ciągle gdzieś przepadał i opóźniał dostarczenie libretta. Pewnego dnia Moniuszko spotkał przypadkowo na mieście Wolskiego, zaprowadził do pobliskiego hotelu, postawił na stole butelkę wina, położył papier i kilka świec, spojrzawszy groźnym wzrokiem i rzekł: „A teraz zamknę cię w pokoju i nie wypuszczę, dopóki nie otrzymam tekstu”. Rankiem kompozytor odebrał gotowe libretto.

- Przedstawienie treści opery *Halka*.

Akcja *Halki* rozgrywa się na Podhalu pod koniec XVIII wieku. Bohaterką opery jest góralska dziewczyna, tytułowa Halka (sopran). Prócz Halki głównymi postaciami występującymi w operze są: zakochany w Halce góral Jontek (tenor); młody szlachcic Janusz (baryton) i jego narzeczona Zofia (sopran); Stolnik (bas) – ojciec Zofii i Dziemba (bas) – zaufany Stolnika. Treścią opery jest dramat Halki, przedstawiony na tle nierówności społecznej w dawnej Polsce szlacheckiej. Halka zostaje uwiedziona przez szlachcica Janusza. Owocem ich miłości jest dziecko. Janusz porzuca jednak Halkę i żeni się ze szlachcianką Zofią. Halka zjawia się na ich ślubie z zamiarem podpalenia kościoła, ale rezygnuje z tej myśli. Zostawia swoje dziecko w przydrożnej kapliczce, a sama popełnia samobójstwo, rzucając się w nurt rzeki.

- Charakterystyka opery *Halka* pod względem muzycznym.

Już na samym początku uwertura wprowadza słuchacza w nastrój mającego rozegrać się na scenie dramatu. Pierwszy akt opery zaczyna się uroczystym polonezem tańczonym przez szlachtę na zaręczynach

Zofii i Janusza, a kończy pełnym temperamentu mazurem, którego początek opatrzone jest dwutaktowym wstępem, wystukiwanym nogami tancerzy, podkreślonym w wersji koncertowej uderzeniami bębnow. W międzyczasie niewiedząca o zaręczynach

swego ukochanego Halka śpiewa liryczną arię *Jako od wichru krzew połamany*.

W drugim akcie Halka, nie doczekawszy się Janusza, zaniepokojona, śpiewa przed zamkiem Stolnika arię *Gdyby rannym słonkiem*.

Porównanie arii *Gdyby rannym słonkiem* i *Szumią jodły*

| Kryteria oceny | <i>Gdyby rannym słonkiem</i> | <i>Szumią jodły</i> |
|------------------|---|---|
| Warstwa tekstowa | „Gdyby rannym słonkiem wzlecieć mi skowronkiem, gdyby jaskółeczką bujać mi po niebie! Gdyby rybką w rzece płynąć tu do ciebie, Jaśku mój, do ciebie! Ani ja w Wisłęce płasająca rybka ani ja skowronek, ni jaskółka chybka, wiatr tylko nuci: wróci Jaśko, wróci!” ¹ | „Szumią jodły na gór szczycie, szumią sobie w dal... A młodemu smutne życie, gdy ma w sercu żal! Z innych ludzi do nikogo, jeno do ciebie, niebogo! Oj, Halino! Oj, jedyna, dziewczynno moja!” |
| | Teksty arii Halki i Jontka są zbliżone do siebie. Swoje marzenia i oczekiwania bohaterowie wyrażają w sposób pełen napięcia i emocji. W <i>Gdyby rannym słonkiem</i> znacznie więcej jest pozytywnych emocji – Halka ma nadzieję, że ukochany do niej powróci. W arii <i>Szumią jodły</i> – poza pogodnymi fragmentami, w których Jontek wspomina szczęśliwe chwile – dominuje dramatyzm i pesymizm, młody góral przeczuwa tragiczny koniec niespełnionych uczuć. | |
| Barwa dźwięku | Sopran z orkiestrą | Tenor z orkiestrą |
| | Orkiestra w podobny sposób akompaniuje w obu ariach. Podkład tworzą głównie instrumenty smyczkowe oraz dęte drewniane. W arii Jontka partia orkiestry jest bardziej rozbudowana i samodzielna. Instrumenty dęte drewniane mają swoje partie solowe. Orkiestra gra melodię oraz uzupełnia ją. | |
| Tonacja | g-moll | a-moll |
| | W środkowych fragmentach obie arie modułują – aria Halki do tonacji G-dur, Jontka do E-dur. | |
| Metrum | 4/4 | 3/4 |
| | Rytm w metrum 3/4 jest bardziej taneczny, utrzymany w charakterze kujawiaka. Główna melodia arii Halki opiera się na delikatnie punktowanym rytmie, co nadaje jej płynności i taneczności. | |
| Tempo | <i>Moderato</i> | <i>Andantino ad libitum</i> |
| | Tempo w obu ariach jest umiarkowane i zbliżone do siebie, nie jest jednak stałe, zmienia się. W arii <i>Gdyby rannym słonkiem</i> przebieg agogiczny jest następujący: <i>moderato, un poco piu lento, moderato, piu lento, moderato, presto, allegro</i> . Tempa arii <i>Szumią jodły</i> w mniejszym zakresie podlegają zmianom. Kompozytor do określenia <i>andantino</i> w różnych miejscach dodaje: <i>piu lento</i> oraz <i>piu mosso</i> . Arię <i>Szumią jodły</i> Stanisław Moniuszko skomponował w formie mazurka, ale Julian Dobrski, pierwszy wykonawca roli Jontka, wykonał ją znacznie wolniej i zrobił z niej rzewną dumkę. Tak wykonuje się arię do dziś. | |

¹Są to początkowe fragmenty tekstów arii opracowane podstawie wyciągu fortepianowego opery *Halka*, PWM, Kraków 1966.

Porównanie *Mazura z aktu (I akt) i Tańców góralskich (III akt)*

| Kryteria oceny | <i>Mazur</i> | <i>Tańce góralskie</i> |
|----------------|--|--|
| Barwa dźwięku | Orkiestra symfoniczna | Orkiestra symfoniczna |
| | Brzmienie jest podobne, w obu fragmentach dominuje <i>tutti</i> orkiestry z eksponowanymi instrumentami dętymi i perkusyjnymi. | |
| Tonacja | Es-dur | C-dur |
| | W <i>Mazurze</i> poszczególne fragmenty utrzymane są w tonacjach: Es-dur, F-dur, G-dur, Es-dur, As-dur, Es-dur. <i>Tańce góralskie</i> w niektórych fragmentach nawiązują do skali góralskiej z charakterystycznym trytonem (podwyższonym IV stopniem oraz septymą małą (obniżonym VII stopniem). Wewnętrznie utwór moduluje, ale w całości związany jest tonalnie z C-dur, a-moll, G-dur i F-dur. | |
| Metrum | 3/4 | 2/4 |
| | W obu utworach metrum jest stałe – nie zmienia się. | |
| Tempo | <i>Allegro</i> | <i>Allegro non troppo (Scherzando)</i> |
| | W obu utworach tempo jest szybkie i stałe – nieznaczne są tylko uspokojenia tempa w niektórych fragmentach. | |
| Choreografia | Tańce w parach | Tańce w parach |
| | W obu tańcach układy choreograficzne są bogate i rozbudowane. Tańczą cały zespół baletowy, przy czym w <i>Tańcach góralskich</i> więcej jest indywidualnych solistycznych popisów, w <i>Mazurze</i> dominują barwne i efektowne układy grupowe. | |
| Scenografia | Stroje szlacheckie, wystrój dworu | Góralskie stroje ludowe |
| | W <i>Mazurze</i> mamy większy przepych i bogactwo scenografii, w <i>Tańcach góralskich</i> większą prostotę i surowość. | |

W akcie trzecim w dzień świąteczny górale odpoczywają po całotygodniowej pracy. Bawią się, a co niektórzy tańczą pełne temperamentu *Tańce góralskie*.

Z aktu czwartego najbardziej znaną jest aria *Szumią jodły na gór szczyście*, którą śpiewa Jontek, wspominając szczęśliwe dni przeżyte z Halką.

Nowatorstwo muzyki opery *Halka* to przede wszystkim ukazanie emocji bohaterów, ich przeżyć i charakterów. W *Halce* nie ma popisowych partii wokalnych. Podstawowym środkiem dramaturgicznym, pokazującym reakcje bohaterów, ich działania i emocje, są realistyczne arie solowe i sceny zespołowe. Nowością w *Halce* jest również sposób traktowania chórów (szlachty i górali) jako samodzielnych postaci, posiadających własny charakter. Forma opery została całkowicie podporządkowana treści, stąd nie

brak w niej kontrastów oraz nietypowo zbudowanych scen. O wartości muzycznej *Halce*, mimo niezbyt skomplikowanej harmoniki i dosyć skromnej orkiestracji, decydują również piękne, liryczne tematy muzyczne, na czele ze słynnymi melodiami, których przykładami są wyżej przedstawione arie.

- Podsumowanie charakterystycznych cech opery *Halka*.

Uczniowie wymieniają rzeczowniki i przymiotniki określające cechy charakterystyczne wysłuchanych fragmentów tańców i arii, po czym zapisują je na tablicy zgodnie z zaprezentowanym w tabelach schematem. Na podstawie szczegółowych charakterystyk sami uczniowie powinni dojść do wniosku, że opera jest połączeniem muzyki, słowa (libretto), plastyki (scenografia), ruchu (taniec), gestu oraz gry aktorskiej.

- Narodowy charakter opery *Halka*

Halka uznawana jest za pierwszą polską operę narodową. O jej wyjątkowym znaczeniu stanowi przede wszystkim realistyczna wymowa społeczna: ustanowienie chłopskiej pary bohaterami oraz podjęcie wątku wyrządzonej im krzywdy było śmiałym posunięciem i wywołało żywe reakcje w społeczeństwie. Witold Rudziński (1972) w monografii *Halki* napisał:

Moniuszko odważnie złamał panującą konwencję. Wiedząc, jak bardzo wyrazistą i skuteczną formą oddziaływania społecznego jest teatr operowy, bez skrupułów wprowadził do opery temat zdecydowanie społeczny. To było miarą jego patriotyzmu, to było jego nowatorstwem od strony ideologicznej. Dzięki podjęciu tematu tego rodzaju opera jego stała się [...] namiętną, aktualną sztuką, która wstrząsnęła społeczeństwem, a dzięki niezwykle silnej prawdzie artystycznej żyje po dziś dzień. [...] muzyka Moniuszki, wypływająca ze źródeł ludowych, jest na wskroś narodowa. Te wszystkie czynniki – odwaga podjętego tematu, przedstawienie w operze prawdziwych ludzi, celne wykorzystanie środków muzycznych dla realiza-

cji wielkiego zamierzenia, polski, narodowy charakter muzyki – zadecydowały o trwałości *Halki* w polskim repertuarze operowym.

III. Część końcowa

- Ocena pracy uczniów.
- Praca domowa: Uczniowie własnymi słowami mają zapisać, dlaczego opera *Halka* Stanisława Moniuszki uważana jest za pierwszą polską operę narodową.
- Ewaluacja: Uczeń na kartce uzupełnia zdania: „Na dzisiejszej lekcji nauczyłam/łem się...”, „Muszę jeszcze popracować nad...”.

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

CHOTOMSKA W., 1988, *Tańce polskie*, Nasza Księgarnia, Warszawa.

KAŃSKI J., 1978, *Przewodnik operowy*, PWN, Kraków.

REISS J. W., 1987, *Mała historia muzyki*, PWN, Kraków.

RUDZIŃSKI W., 1972, *Halka Stanisława Moniuszki*, PWM, Kraków.

Załącznik 1. Curriculum Vitae Stanisława Moniuszki

Curriculum Vitae

Stanisław Moniuszko

polski kompozytor, dyrygent, pedagog, organista

Dane osobowe:

Data urodzenia: 5 maja 1819 roku

Miejsce urodzenia: Ubiel

Narodowość: Polska

Stan cywilny: żonaty (z Aleksandrą Müller)

Imię i nazwisko matki: Elżbieta Madzarska

Imię i nazwisko ojca: Czesław Moniuszko



Przebieg edukacji:

1827-1830 Nauka muzyki u Augusta Freyera w Warszawie.

1830-1837 Kontynuacja nauki u Czesława Stefanowicza w Mińsku.

1837-1840 Zakończenie studiów u Carla Friedricha Rungenhagena w Berlinie.

Doświadczenia zawodowe:

1840-1858 Działalność jako organista, kompozytor, pedagog w Wilnie.

1858-1872 Dyrygent opery w Warszawie.

1864-1872 Wykładowca w Instytucie Muzycznym w Warszawie.

Języki:

- łaciński,
- francuski,
- niemiecki,
- rosyjski.

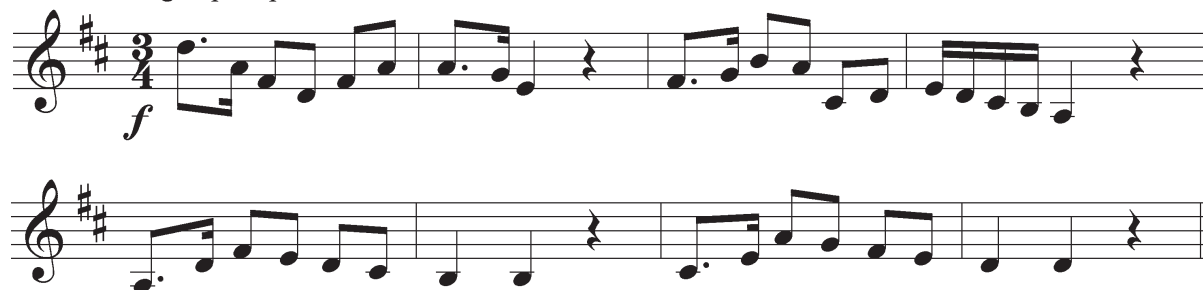
Ważniejsze wydane kompozycje:

- *Kwartet smyczkowy nr 1 d-moll* (1839),
- *Kwartet smyczkowy nr 2 F-dur* (przed 1840),
- *Nowy Don Kiszot, czyli sto szaleństw*, operetka w trzech aktach (1841),
- *Halka* (wersja I), opera w dwóch aktach (1846-1847),
- *Msza żałobna d-moll* na czterogłosowy chór mieszany i instrumenty dęte z towarzyszeniem organów (1850),
- *Straszny dwór*, opera w czterech aktach (1861-1864).

Melodie z opery *Halka*

1. Polonez (*Niechaj żyje para młoda*)

Allegro pomposo



2. Mazur

Allegro



3. Aria Halki *Jako od wichru krzew połamany*

Andantino



4. Aria Halki Gdyby rannym słońkiem

Moderato

pp

The musical score for 'Aria Halki' is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody features eighth and sixteenth notes, with a fermata over a dotted quarter note in the second measure of the second staff. The piece concludes with a whole note rest.

5. Polonez (Po niesporach przy niedzieli)

Moderato

p

5

9 *rit.* *a tempo*

The musical score for 'Polonez' is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff is marked with a measure rest '5'. The third staff begins with a measure rest '9', followed by a ritardando (*rit.*) and then a return to the original tempo (*a tempo*). The piece ends with a whole note rest.

6. Tańce góralskie**Temat 1**

Allegro non troppo

fp

5 *mf* *cresc.* *8va*

10 *ff*

The musical score for 'Tańce góralskie - Temat 1' is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves. The first staff starts with a fortissimo (*fp*) dynamic. The second staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) and an octave sign (*8va*). The third staff starts with a measure rest '10' and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece concludes with a whole note rest.

Temat 2

Allegro non troppo. Scherzando

Musical notation for Temat 2, measures 1-4 and 5-8. The piece is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs.

Temat 3

Allegro non troppo

Musical notation for Temat 3, measures 1-4 and 5-8. The piece is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The dynamic marking *ff* is present.

Temat 4

Allegro non troppo. Grazioso

Musical notation for Temat 4, measures 1-4 and 5-8. The piece is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The dynamic marking *p* is present. Triplet markings (3) are used in measures 3 and 7.

Temat 5

Allegro non troppo. Marcato

Musical notation for Temat 5, measures 1-4 and 5-8. The piece is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The dynamic marking *mf* is present.

Temat 6

Allegro non troppo

7. Aria Jontka Szumią jodły na gór szczycie

Andantino

8. Modlitwa w kościółku (Ojcze z niebios, Boże, Panie)

Moderato

Maria Górską

O Mozarcie w pięciu odśłonach. Scenariusz przedstawienia

Scenariusz przedstawienia o Mozarcie przeznaczony jest dla klas 4–6 szkoły podstawowej. Został on nagrodzony w ogólnopolskim konkursie *Wokół Mozarta*.

Osoby:

- Mozart nr 1
- Mozart nr 2
- Mozart nr 3
- Mozart nr 4
- Konstancja
- Przewodnik
- „Muzycy” do kwartetu smyczkowego
- Turyści zwiedzający muzeum
- Postacie z oper Mozarta: Don Giovanni, Papageno, Papagena, Królowa Nocy, Figaro
- Cztery lub pięć par tańczących walca (w zależności od wielkości sceny).

„Mozarci” i Konstancja mają stroje z epoki klasycyzmu, tancerze mogą być ubrani wedle możliwości: dziewczynki w długie suknie, chłopcy na biało-czarno. Muzycy do kwartetu – w strojach galowych. Przewodnik i turyści mogą być w strojach dziennych. Postacie z oper Mozarta powinny mieć atrybuty swoich ról, na przykład Królowa Nocy może mieć koronę i płaszcz pokryty gwiazdami itp.

Scenariusz został oparty na *Piosence kabaretowej o Mozarcie w odśłonach pięciu*, która skonstruowana jest w taki sposób, by poszczególne jej części można było śpiewać

osobno. W trakcie przedstawienia osoba akompaniująca powinna zawsze podać dźwięk lub rozłożony pierwszy akord, tak aby osoby grające postacie Mozarta nie miały problemu z wejściem na odpowiedni dźwięk. Na marginesie warto zaznaczyć, że piosenkę można wykorzystywać też niezależnie od przedstawienia, umożliwia ona dzieciom poznanie i powtórzenie wiadomości na temat Mozarta. Po nauczaniu się jej uczniowie mogą spróbować rozpoznawać „motywy przewodnie” i porównywać je z ich oryginałami; można również wykorzystać piosenkę do powtórki znaków graficznych: metrum, znaków przykluczowych, rytmów, artykulacji. Warto przy tym niektóre fragmenty motywów lub części piosenki zagrać na flecie, dzwoneczkach lub metalofonie.

Do spektaklu potrzebne również będą nagrania dzieł Mozarta:

1. *Kwartet smyczkowy C-dur* (nr 4) KV 157, cz. I – *Allegro* lub III – *Presto*;
2. *6 Deutsche Tänze* (*Sześć tańców niemieckich*) KV 509 na orkiestrę symfoniczną (lub inny utwór Mozarta w rytmie walca);
3. Uwertura do opery komicznej (wodewiliu/singspielu) *Urowadzenie z seraju* KV 384.

Piosenka kabaretowa o Mozarcie w odśłonach pięciu¹

sł. i muz.: Maria Górską

Odsłona pierwsza

C żywo

Dam da-ba dam dam dam dam dam dam da-ba dam dam da-ba da-ba dam.

C spokojniej

Mo - zart, Mo - zart, ge - niusz, kom - po - no - wał w Wie-dniu, i so -

F

na - ty, i kwa - rte - ty, mia-ty o - ne swe za - le - ty, no i

Dm

fo - rmę pro-pu - bli - czną, współ - cze - śnie zwa-ną kla - sy - czną.

Odsłona druga

F

Dam dam dam dam da-ba da-ba dam. Dam dam dam dam da-ba da-ba dam.

C7

Choć w Sal - sbu - rgu u ro - dzo - ny, tam nie zna - laż

Dm

so - bie żo - ny. W Wie-dniu by - ło — wie - le dzie-wczą

F

z gra - cją, więc o że - nił się z Kon - sta - ncją.

¹Takty 38–42, *ritornello* wykonujemy tylko w przypadku śpiewania piosenki w całości. Podczas przedstawienia należy je opuścić.

ritornello

38 F Dm E Am G

Odsłona trzecia

43 C F C F C Am Dm7 G7

Damda-ba da-ba da-ba damdam da-ba da-ba da-ba damdam da - ba da-ba da-ba

46 C Am Dm7 G7 C C tajemniczo B C

da-ba da-ba da-ba da-ba dam. Pi-sał ca-łe to-ny, mnó-stwo, lud u-wa-żał

51 B Am B Am B

go za bó-stwo. Z o-per buf-fa i sing-spie-li, przy-kład? Fi-ga - ra We-se-le.

56 Am *legato* B Am B

Pa-rał ró-wnież się dra - ma-tem. W Don Gio-van-nim zbra-tał z ka-tem.

Odsłona czwarta

60 Em B7(#5) B7 Em B7(#5) B7

Da - m, da-ba dam, dam. Da - m, da-ba dam, dam.

68 Em *wolno, żalobnie* Bsus B Em Bsus B

Re - li - gi - jne miał u - two - ry, msze spi - sy - wać też był sko - ry.

72 Am Em C B7

Ta „Ko - ro - na - cyj - na” zwa - na do dziś cią - gle jest śpie - wa - na.

76 *żywiej* B9 Em Gm A Am B7



Mszę za - ło - bną ró-wnieź stworzył, lecz nie - sko-ńcył! Dnia nie do - żył!

Odsłona piąta

84 *marszowo* E



Mo - zart z pa - ru rze - czy sły - nie, grał na

87 F° F#m B7



skrzy-pcach, kla - we - sy - nie. Na a - ltó-wce też po - gry-wał, gra-jąc,

91 E F° F+ F#m



no - ce swe za - ry-wał. U - marł bar-dzo mło - do, wie-cie? Naj-sła

95 B7 *przyspieszając* E



wniej - szy — mu - zyk na świe - cie.

Scena pierwsza

*Na scenie ustawione są w półkole cztery krzesła. Wchodzą cztery osoby i siadają na nich. Udają, że grają w kwartecie smyczkowym. W podkładzie słycać Kwartet C-dur (KV 157) Mozarta. Wchodzi Mozart nr 1, podśpiewując z cicha temat wariacji Ah! Vous dirai-je maman – początek **pierwszej odsłony piosenki kabaretowej**. Muzycy reagują grymasem niezadowolenia, ale powoli cichną (muzyka z podkładu jest wyciszana). Siedzą naburmuszeni, kiedy Mozart kontynuuje piosenkę:*

Mozart nr 1 (śpiewa):

Mozart, Mozart, geniusz, komponował w Wiedniu, i sonaty, i kwartety, miały one swe zalety, no i formę propubliczną, współcześnie zwaną klasyczną.

Mozart nr 1 zamiera na fermacie, z ręką wyciągniętą w kierunku „kwartetu”. Muzycy spoglądają na niego ze zdziwieniem i też – jeden po drugim – nieruchomieją.

Wchodzi Przewodnik razem z grupą zwiedzających. Zachowują się jak w sali muzealnej.

Przewodnik:

Tutaj, proszę państwa, mamy przepiękną figurę woskową Mozarta (*Mozart nr 1 się lekko krzywi*). Proszę zwrócić uwagę na strój (*przewodnik obchodzi dookoła Mozarta*) oraz perukę. Oto typowe ubranie z epoki klasycznej. Obok widzimy kwartet muzyków (*przewodnik przechodzi dalej*), którzy właściwie powinni teraz grać jeden z kwartetów smyczkowych Mozarta. O, bardzo proszę! (*klaszcząc dwa razy, zaczyna grać muzyka – Kwartet C-dur Mozarta; muzycy udają, że grają*). Proszę zwrócić uwagę na skład zespołu. Mamy tutaj:

Skrzypce pierwsze – najważniejsze,
skrzypce drugie – takie same,
skrzypcom pierwszym pomagają,
drugą partię dogrywając.
Jest altówka – to niebożę,
co do sławy dojść nie może.
A po prawej stronie, piękna...

(tu przewodnik zatrzymuje się na chwilę, wzdycha)

wiolonczela! Od niskich dźwięków!

Grupa zwiedzających powtarza za przewodnikiem całość tekstu w „nabożnym skupieniu”. W tym czasie przewodnik udaje dyrygenta, który dyryguje chórem. Robi paury i nadaje tempo wypowiedzi.

Turyści:

Skrzypce pierwsze – najważniejsze,
skrzypce drugie – takie same,
skrzypcom pierwszym pomagają,
drugą partię dogrywając.
Jest altówka – to niebożę,
co do sławy dojść nie może.
A po prawej stronie, piękna
wielonczela! Od niskich dźwięków!

Scena druga

Sala balowa. Kilka par tańczy walca. W tle słychać 6 Deutsche Tänze KV 509. Wchodzi Mozart nr 2 i śpiewa temat z cz. I Serenady na orkiestrę smyczkową G-dur KV 525 Eine kleine Nachtmusik – druga odłona piosenki kabaretowej. W tym momencie muzyka z podkładu cichnie i pary stają w milczeniu. Kiedy Mozart nr 2 przechodzi do słów „Choć w Salzburgu...”, pary zaczynają ponownie tańczyć, a Mozart z nimi. Spośród dziewczynek wybiera sobie jedną i pod koniec zwrotki „odbija ją” jej partnerowi oraz staje z nią na środku.

Mozart nr 2 (śpiewa):

Choć w Salzburgu urodzony,
tam nie znalazł sobie żony.
W Wiedniu było wiele dziewcząt z gracją,
więc ożenił się z Konstancją.

Konstancja (z wyrzutem):

Kochany mój mężu, gdzie ty znowu byłeś?!
Zamiast zostać w domu, zapewne tańczyłeś!

Mozart nr 2:

Ma miła, piękna, najdroższa Konstancjo!
Wiesz przecież, że tańczyć kocham bardzo!
Piszę przecież tańców wiele,
przyznać także się ośmielę,
że uwielbiam menuety,
kontredanse! Tam piruety
można pięknie wykonywać.
(obraca dookoła Konstancję, ciągle jeszcze trochę obrażoną)

A gdy chce się odpoczywać,
smutne serenady kreślę,
kiedy w nocy nie śpię jeszcze.

Ponownie rozlega się muzyka – W. A. Mozarta, 6 Deutsche Tänze KV 509. Pary zaczynają tańczyć i tanecznym krokiem schodzą ze sceny za pierwszą parą: Mozartem i Konstancją.

Scena trzecia

Na scenie stoją postacie z oper Mozarta. Wchodzi Mozart nr 3 i śpiewa temat Arii Królowej Nocy z opery (singspielu) Czarodziejski flet – trzecia odsłona piosenki kabaretowej.

Mozart nr 3 (śpiewa):

Pisał całe tony, mnóstwo, lud uważał go za bóstwo.

Z oper: *buffa* i *singspiele*, przykład – *Figara Wesele*.

Parał również się dramatem. W *Don Giovannim* zbratał z katem.

Chór operowych postaci:

Mozart opery przeróżne pisywał: o miłości, zdradzie i niecnym wyczynach.

Baśniowe historie w nich przekazywał i prawdę półserio, półskrytą w kpinach.

My – tych oper główne postacie – mówimy wam o tym bardzo szczerze: wolimy raczej głosy swe stracić, niż śpiewać arie w innej operze!

W tempie marszowym postacie tańczą „taniec operowych postaci” (może to być improwizacja lub przygotowany wcześniej układ) do uwertury Urowadzenia z seraju Mozarta, po czym dostojnie schodzą ze sceny.

Scena czwarta

Krzyż i klęcznik koło stołu z gęsim piórem i kałamarzem. Mozart nr 4 wchodzi pod rękę z Mozartem nr 3 i zaczyna śpiewać temat Lacrimosy z Requiem d-moll KV 626 – czwarta odsłona piosenki kabaretowej.

Mozart nr 4 i Mozart nr 3 (śpiewają w duecie):

Religijne miał utwory, msze spisywać był też skory.

Ta „Koronacyjną” zwana

(Mozart nr 4 wyciąga ukrytą koronę i kładzie na stole)

do dziś ciągle jest śpiewana.
Mszę żałobną również stworzył,

(tu Mozart nr 3 siada przy stole na krześle i udaje, że pisze)

lecz nie skończył! Dnia nie dożył!

(Mozart nr 3 „umiera”, Mozart nr 4 wolno podchodzi do klęcznika i siada na nim – podpierając głowę rękoma).

Wchodzi Przewodnik z grupą (w tłumie znajdują się już wszystkie postacie z przedstawienia):

Przewodnik:

Mili państwo, to już koniec,
sala ta ostatnią w rządzie.
Tu wypada lży uronić,
więcej sal już nie przybędzie.
Mozart *Requiem* nie dokończył.
A część *Lacrimosą* zwaną
uczeń jego sprawnie skończył,
co jest sprawą mało znaną.
Mam nadzieję, że zwiedzanie
było dla was pożyteczne.
Pamiętajcie o Mozarcie!
Niech w pamięci żyje wiecznie.

Wszyscy

(śpiewają piątą odsłonę piosenki kabaretowej):

Mozart z paru rzeczy słynie,
grał na skrzypcach, klawesynie.
Na altówce też pogrywał,
grając, noce swe zarywał.
Umarł bardzo młodo, wiecie?
Najsławniejszy muzyk na świecie.

Kurtyna

Leszek Wawrzynowicz

Cudowne dziecko – scenariusz audycji muzycznej

Prezentowany projekt połączony z projekcją multimedialną oraz nauką dwóch piosenek przewidziany jest dla uczniów szkoły podstawowej. Można go zrealizować w ciągu półtorej godziny zegarowej w świetlicy szkolnej, w sali widowiskowej lub gimnastycznej.

Scenografia zawiera elementy wystroju klasycznego, stół z kandelabrem, na którym znajdują się zapalone świece, fortepian z porozkładanymi partyturami. Osoba prowadząca przebrana jest w strój z epoki Mozarta, ma na głowie charakterystyczną perukę (rys. 1).

Audycję rozpoczynamy wspólnym rozwiązaniem logogryfu (rys. 2) – uczniowie na sali zgłaszają się i odgadują poszczególne hasła, za co otrzymują drobne upominki. Następnie przedstawiamy najbardziej charakterystyczne cechy stylu klasycznego w architekturze i w sztuce, dzieci poznają najslawniejsze budowle i dzieła sztuk pięknych z czasów Mozarta – przybliżamy im tym samym epokę klasycyzmu.

Dalej – opowiadamy o dzieciństwie i twórczości młodego kompozytora, po czym prezentujemy piosenkę o Mozarcie (*Mozart*, muz. A. Kuczyńska, sł. J. Jasińska), uczymy jej, a po wspólnym wykonaniu przedstawiamy dalsze fakty historyczne. Co pewien czas uczniowie słuchają przygotowanych fragmentów muzycznych i odpowiadają na pytania związane z prezentowanymi

utworami. Za spostrzegawczość i poprawne odpowiedzi otrzymują drobne nagrody (batoniki lub cukierki).

Po zapoznaniu z życiem Mozarta uczymy piosenki jego autorstwa *Przybywaj, piękna wiosno*. Na końcu omawiamy schyłek życia kompozytora, nawiązujemy do współczesnych wydarzeń muzycznych Wiednia związanych z osobą Mozarta. Całość kończy się podsumowaniem oraz wspólnym wykonaniem poznanych piosenek.

Pomoce dydaktyczne:

- prezentacja wykonana w programie PowerPoint¹;
- nuty i podkłady muzyczne piosenek:
 - *Mozart*, muz.: A. Kuczyńska, sł.: J. Jasińska,
 - *Przybywaj, piękna wiosno*, muz.: W. A. Mozart, sł.: autor nieznany;
- nagrania muzyczne utworów W. A. Mozarta²:
 - uwertura (*Sinfonia*) do opery *Wesele Figara* (KV 492),
 - aria Papageno *Ein Mädchen oder Weibchen* z opery *Czarodziejski flet* (KV 620),

¹ Prezentacja do scenariusza jest dostępna na naszych stronach internetowych, znajdzie się również na płycie CD, która ukaże się razem z numerem 5/2012 czasopisma.

² Nagrania muzyczne do scenariusza oraz podkłady akompaniamentów piosenek będą zamieszczone na płycie CD dołączonej do numeru 5/2012 czasopisma.



Rys. 1. Autor scenariusza przebrany za Mozarta

- *Koncert fortepianowy (nr 21) C-dur, cz. II Andante (KV 467),*
- *serenada na orkiestrę smyczkową G-dur Eine kleine Nachtmusik, cz. I. Allegro (KV 525),*
- *Sonata fortepianowa A-dur (nr 11), cz. III Marsz turecki (KV 331),*
- *Lacrimosa z Requiem d-moll (KV 626),*
- *aria Figara Non piu andrai z opery Wesele Figara (KV 492).*
- *Symfonia g-moll (nr 40), cz. I Molto allegro (KV 550);*
- logogryf muzyczny.

Przebieg audycji

1. Uwertura

Na tle slajdu 1 przedstawiamy uczniom uwerturę do opery *Wesele Figara* (czas ok. 4'20).

Dzień dobry. Przywitałem Was fragmentem uwertury do opery *Wesele Figara*, ale zanim zdradzę nazwisko geniusza, o którym

będę dzisiaj opowiadał, rozwiążemy muzyczny logogryf (rys. 2, slajdy 2–14).

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| W | A | M | O | Z | A | R | T |
| E | L | U | P | B | R | O | E |
| R | T | Z | E | Ó | I | C | N |
| B | Ó | Y | R | J | A | K | O |
| E | W | K | A | N | | | R |
| L | K | | | I | | | |
| | A | | | C | | | |
| | | | | K | | | |
| | | | | I | | | |

Rys. 2. Logogryf muzyczny

1. Instrument perkusyjny o nieokreślonej wysokości dźwięku (używany np. w orkiestrach wojskowych), posiada sprężyny rezonujące.
2. Instrument strunowy, smyczkowy, nieco większy od skrzypiec.
3. Artysta uprawiający muzykę – kompozytor, dyrygent, śpiewak.
4. Dzieło sceniczne, w którym muzyka właściwymi sobie środkami współdziała z akcją sceniczną.
5. Pełen energii taniec polskich górali.
6. Solowy popis wokalny o melodyjnym charakterze, z akompaniamentem orkiestry, stanowi część opery albo samodzielny utwór koncertowy.
7. Ogólne określenie różnych odmian popularnej muzyki młodzieżowej.
8. Wysoki głos męski.

2. Klasycy wiedeńscy

Prezentujemy portrety klasyków wiedeńskich (slajdy 15–17 – portrety Josepha Haydna, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ludwiga van Beethovena).



Rys. 3. Portret Mozarta z około 1780 roku, namalowany przez Johanna Nepomuka della Croce, obraz ze zbiorów Uniwersytetu Mozarteum w Salzburgu

Oto trzech klasycy wiedeńscy. Dziś poznamy sylwetkę jednego z nich.

Na tle slajdu 18 (rys. 3) prezentujemy nagranie arii Papageno *Ein Mädchen oder Weibchen* z opery *Czarodziejski flet* (czas ok. 4 minuty).

Jakim głosem śpiewa solista? (baryton)

3. Cechy architektury klasycyzmu

Architektura wzorowała się na tematyce i budowlach starożytnej Grecji i Rzymu (wzorem był m.in. rzymski Panteon i grecki Partenon w Atenach na Akropolu), kopiowano elementy architektury starożytnej, stosowano symetrię oraz dążono do uzyskania efektu harmonii i zrównoważonej kompozycji.

4. Najważniejsze budowle klasycystyczne

Łuk Triumfalny (slajd 19, rys. 4) – pomnik stojący na placu Charles'a de Gaulle'a w Pary-

żu, na zachodnim skraju Pól Elizejskich. Jest to ważny element architektury Paryża, stanowiący zakończenie perspektywy Pól Elizejskich.

Panteon w Paryżu (slajd 20) – budowla wzorowana na rzymskim Panteonie, wzniesiona w centrum Paryżu w XVIII wieku, za czasów króla Ludwika XV, jako kościół patronki stolicy Francji (świętej Genowefy). Od czasów rewolucji (1791) Panteon pełni rolę mauzoleum wybitnych postaci. Spoczywają tu między innymi: Wolter (Voltaire), Jan Jakub Rousseau, Victor Hugo, Emil Zola, Louis Braille, Maria Skłodowska-Curie.

Brama Brandenburska (slajd 21) – ważna budowla w Berlinie – jest jednym z najbardziej charakterystycznych punktów miasta.

Biała Fabryka (slajd 22) – kompleks budynków przemysłowych (mieściła się tu pierwsza w Łodzi mechaniczna przędzalnia i tkalnia) przy głównej arterii miasta – ulicy Piotrkowskiej. Budynki zostały wzniesione na początku XIX wieku. Wzorowane są na klasycystycznym budownictwie mieszkalnym.

Teatr Wielki w Warszawie (slajd 23) – monumentalne arcydzieło klasycyzmu polskiego powstałe na początku XIX wieku. Dwa skrzydła boczne łączy w środku bryła korpusu głównego z wielkim portykiem kolumnowym. W budynku mieści się Teatr Wielki – Opera Narodowa i Teatr Narodowy (dramatyczny).

Pałac Potockich (slajdy 24–25, widok z Pałacu Prezydenckiego) – znajduje się w Warszawie przy ul. Krakowskie Przedmieście 15. Odbudowany ze zniszczeń wojennych, jest siedzibą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Łazienki Królewskie w Warszawie – Pałac na Wyspie (slajd 26) – zespół pałacowo-parkowy w Warszawie z licznymi zabytkami klasycystycznymi, założony w XVIII wieku z inicjatywy króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Pałac na Wyspie (na Wodzie, Łazienkowski) jest głównym kompleksem architektonicznym w parku Łazienkowskim, leży

na sztucznej wyspie otoczonej jeziorem. Jest połączony z lądem dwoma mostami zwieńczonymi klasycystycznymi kolumnami.



Rys. 4. Łuk Triumfalny w Paryżu

5. Osoby i wydarzenia

Stanisław August Poniatowski (slajd 27, rys. 5) – ostatni król Polski. Panował w latach 1764–1795. Przeprowadził reformy sejmu (m.in. zniesienie *liberum veto*), reformę w armii, założył Szkołę Rycerską, powołał Komisję Edukacji Narodowej, brał aktywny udział w opracowywaniu *Konstytucji 3 maja*. Był mecenasem kultury i sztuki. Jego prochy spoczywają w krypcie katedry św. Jana w Warszawie.

Konstytucja 3 maja (slajd 28, obraz Jana Matejki) – najważniejszy akt prawny Rzeczypospolitej Polskiej, uchwalony 3 maja 1791 roku. Powszechnie przyjmuje się, że *Konstytucja 3 maja* była pierwszą w Europie i drugą na świecie (po konstytucji amerykańskiej z 1787 roku) ustawą regulującą ustrój prawny państwa.

Cesarze austriaccy – w czasach Mozarta w Austrii rządził cesarz Franciszek I Lotaryński (slajd 29), a następnie jego najstarszy syn, Józef II Habsburg (slajd 30) – władca Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu

Niemieckiego. Cesarze, podobnie jak królowie, w chwilach uroczystych na głowy zakładali korony (slajd 31, korona cesarska).



Rys. 5. Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju koronacyjnym, obraz Marcella Bacciarellego ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie

6. Cudowne dziecko (slajd 32, rys. 6)

Tyle wiadomości z historii, a teraz posłuchamy fragmentu *Andante* z 21. *Koncertu fortepianowego C-dur* W. A. Mozarta (czas ok. 6–7 minut).

Uczniowie słuchają w skupieniu koncertu, po około 2 minutach wyciszamy muzykę i na tle cichego akompaniamentu przedstawiamy Salzburg i dzieciństwo Mozarta.

W. A. Mozart urodził się 27 stycznia 1756 roku w **Salzburgu** (slajdy 33–40), w mieście w północno-zachodniej Austrii położonym w pobliżu granicy z Niemcami, w Alpach, nad rzeką Salzach. Salzburg jest ważnym centrum turystycznym sportów zimowych oraz jedną z najczęściej odwiedzanych



Rys. 6. Mozart jako chłopiec, obraz Jeana Baptiste'a Greuze'a z 1763–1764 roku

nych przez turystów miejscowości w Austrii. Przez wiele wieków swojej historii pełnił rolę ważnego ośrodka handlowego i komunikacyjnego. Nad miastem liczącym 150 tys. mieszkańców góruje twierdza Hohensalzburg, której początki sięgają XI wieku. Jest to największa zachowana w całości twierdza w Europie Środkowej, będąca symbolem Salzburga. Z Hohensalzburga rozciąga się widok na całe miasto.

Mozart pochodził z rodziny o muzycznych tradycjach. Jego matką była Anna Maria Mozart (slajd 41), a ojcem – Leopold Mozart (slajd 42), kompozytor, pedagog i skrzypek kapeli dworskiej arcybiskupa salzburskiego. Mozartowie (od 1747 do 1773 roku) zajmowali mieszkanie na trzecim piętrze, w domu przy Getreidegasse 9 (slajdy 43–45). To tutaj 27 stycznia 1756 roku przyszedł na świat Wolfgang Amadeusz. Obecnie (od 1880 roku) mieści się tu muzeum, w którym można obejrzeć m.in. dziecięce skrzypki Wolfganga, jego skrzypce koncertowe, klawikord, fortepian młoteczkowy, portrety

i listy kompozytora (slajdy 46–47, mały klawikord oraz fortepian młoteczkowy).

Dla małego chłopca (slajd 48) uczenie się menuetów i innych utworów fortepiano-wych było zajęciem łatwym i przyjemnym. Na menueta potrzebował pół godziny, na większy utwór – godzinę; po upływie tego czasu mógł bardzo dokładnie odtworzyć kompozycję. Nie tylko muzyka wypełniała jego dzieciństwo. Poza nią uczył się matematyki, w której także wykazywał duże umiejętności. Kiedy w jego edukacji przyszedł czas na rachunki, wszystko w domu – meble, podłoga, krzesła – było pokryte liczbami pisanymi kredą. Zamiłowanie do matematyki pozostało kompozytorowi do końca życia, chętnie rozwiązywał również rebusy.

Wolfgang od wczesnego dzieciństwa jeździł po całej Europie, gdzie dawał wiele zachwycających i niewątpliwie udanych koncertów. Pierwsza z podróży zawiodła go na dwór elektora Maksymiliana III w Monachium; Wolfgang kończył wtedy zaledwie szósty rok życia. Następnie wybrał się do Wiednia, gdzie zachorował na szkarlatynę – niewykluczone, że choroba ta była jedną z wielu przyczyn jego przedwczesnej śmierci 29 lat później. Następnie udał się na Węgry, do Francji, Anglii, Belgii Holandii, Szwajcarii.

Jako dziecko Mozart nie był samolubny, dumny, uparty, lecz przeciwnie – uważano go za spokojnego, grzecznego chłopca. Gdy dorósł, wszystko się zmieniło. Stał się porywczy i prędko; zachowywał się jak człowiek mający dwie osobowości: raz był wulgarny, drugi raz uprzejmy i kulturalny aż do przesady. Tylko jedna cecha pozostała mu od początku do końca życia – zawsze bawiło go przekręcanie słów, dziecinne przezwiska lub komiczne bzdurzenie.

Wolfgang w wieku siedmiu lat (slajd 49) przeklinał swój wygląd. Był mizernej postury. Już jako człowiek dorosły miał zaledwie 152 cm wzrostu, do tego dużą głowę, wystający nos i brzydką, ospowatą cerę. Podobno był krótkowidzem. Jednakże dumą napawały go wspaniałe, gęste, puszyste blond włosy, więc rzadko używał modnej wówczas peruki.

7. Nauka piosenki Mozart (slajd 50)

Mozart

muz.: A. Kuczyńska
sł.: J. Jasińska.

Ruchliwie

Gm



Prze - mi - nął już po - czci - wy wiek dwu - dzie - sty, nad -
ci - my się we - le - ktro - ni - cznym tem - pie, jak

Cm7



cho - dzi po - ra na te - chni - ki szczyt, ko -
au - to - ma - ty na za - wi - ły szyfr, za -

F7



smi - czne lo - ty, kom - pu - te - ry, son - dy, in - ny styl,
głu - sza sen - ty - men - ty w naszych ser - cach ma - szyn ryk,

Bb

D7



rytm. Krę - zgrzyt.

D7



Nie za - po - mi - naj - my o Mo - zar - cie,

G



kie - dy prze - kro - czy - my wiek dwu - dzie - sty, ge - niusz

Am



A - ma - de - u - sza

F#o



to do sie - bie ma,

D



prze - mi - ja - ją wie - ki, a on trwa.

G



La la la la

G



La la la la

D7



la la la la la la la la la la la la la la la la.

1. Przeminał już poczciwy wiek dwudziesty,
nadchodzi pora na techniki szczyt,
kosmiczne loty, komputery,
sondy, inny styl, rytm.

Kręcimy się w elektronicznym tempie
jak automaty na zawily szyfr,
zagłusza sentymenty w naszych sercach
maszyn ryk, zgrzyt.

Ref. Nie zapominajmy o Mozarcie,
kiedy przekroczmy wiek dwudziesty,
geniusz Amadeusza to do siebie ma,
przemijają wieki, a on trwa.
La, la, la...

2. Pulsuje świat jak wielka dyskoteka,
wśród decybeli próżno silisz głos.
I choć wokoło tyle znanych twarzy,
czegoś brak wciąż.

A może tak zatrzymasz się na chwilę,
ustawisz fotel w ciepłym blasku świec
i spędzisz wieczór w Mozartowskim stylu,
jego wiek wskrześ.

Ref. Nie zapominajmy o Mozarcie...

8. Geniusz muzyczny – przyjaciel Boga

Mozart (slajd 51) w rejestrze narodzin salzburskiego ratusza figuruje jako Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, ale zdecydowano, że na co dzień wystarczy Wolfgang Amadeus. „Theophilus” – „miły Bogu” zamieniano na odpowiedniki niemieckie („Gottlieb”); francuskie („Amade”); włoskie („Amadeo”) lub łacińskie („Amadeus”).

Nadzwyczajne zdolności muzyczne Mozarta – słuch absolutny, niebywała pamięć muzyczna i niespotykana biegłość w grze na klawesynie, organach, skrzypcach i klawikordzie sprawiły, że okrzyknięto go i jego siostrę **Annę Marię**, zwaną **Nannerl**, „cudownymi dziećmi”. Wolfgang potrafił pisać nuty, jeszcze zanim poznał litery. W wieku pięciu i pół roku tworzył już własne kompozycje. Zanim skończył 12 lat, skomponował trzy opery, sześć symfonii i setki innych utworów. Jako sześciolatek występował przed cesarzem austriackim Franciszkiem I.

Widząc spektakularne osiągnięcia syna, ojciec zapragnął pokazać go Europie, wierząc, że dzięki temu zapewni mu w przyszłości niezależność finansową i artystyczną. W podróży młody kompozytor spędził 11 lat. Wspólnie z siostrą Nannerl występował przed większością koronowanych głów Europy. Przedłużony pobyt w Londynie i chciwość ojca z czasem jednak źle wpłynęły

na losy Wolfganga – nękały go choroby, m.in. dur brzuszny, który dręczył go już do końca życia. Życie w podróży spowodowało też, że nie miał on przyjaciół i nigdy w pełni nie rozwinęła się jego osobowość.

9. Dorastanie – miłości nie tylko muzyczne

Jako 21-letni młodzieniec (slajd 52), w 1777 roku, Mozart ponownie wyruszył w trasę koncertową po Niemczech. Na prośbę ojca towarzyszyła mu matka i to dzięki niej młodzieniec nie porzucił planów koncertowych i nie zrezygnował z kariery dla pięknej **Alojzy Weber**, 16-letniej sopranistki z Mannheim, której udzielał korepetycji muzycznych. Po śmierci matki i nieudanym związku z Alojzą Weber, dnia 4 sierpnia 1782 roku, wbrew woli ojca, Amadeusz ożenił się z siostrą byłej ukochanej, również śpiewaczką – **Konstancją Weber** (slajd 53).

10. Rodzina

Genialny kompozytor doby klasycyzmu, Wolfgang Amadeusz Mozart, doczekał się sześciorga potomstwa, z którego przeżyło go tylko dwóch synów. Ów drugi przyszedł na świat w Wiedniu 26 lipca 1791 roku, niespełna cztery i pół miesiąca przed śmiercią ojca. Chłopiec został ochrzczony jako **Franciszek Ksawery Wolfgang** (slajd 54), niemniej w ciągu całego swego życia artystycznego występował jako Wolfgang Amadeusz

(młodszy/junior) i pod tymi imionami znany był swoim współczesnym. Większość życia spędził w polskim wówczas Lwowie, dlatego też określany bywa jako „Mozart Lwowski”. Żaden z synów W. A. Mozarta nie ożenił się i nie pozostawił potomstwa, ród ten wymarł w połowie XIX wieku.

11. *W biedzie i w dobrobycie (slajd 55, rys. 7)*



Rys. 7. Portret Mozarta namalowany 17 lat po śmierci kompozytora przez Burcharda Dubecka

Jak na swoje czasy Mozart, który otrzymywał wynagrodzenie za zamawiane kompozycje, koncerty i lekcje muzyki, zarabiał bardzo dobrze, ale ani on, ani Konstancja nie mieli pojęcia, jak zarządzać finansami, i całe życie narzekali na brak pieniędzy. Lekarstwem, którego potrzebował Wolfgang, była stała posada przy dworze, zapewniająca protekcję i stabilizację. Okazja nadarzyła się w 1787 roku, gdy cesarz Józef II z wielkim entuzjazmem odniósł się do jego twórczości. Okazało się jednak, że dwór cesarski popiera innego kompozytora, Włocha Antonia Salieriego. Mozart poczuł się głęboko rozczar-

wany, gdy ostatecznie to właśnie Salieri został mianowany cesarskim kapelmistrzem, a on sam musiał zadowolić się posadą nadwornego muzyka, komponującego lekkie utwory taneczne na zamówienie. Wobec braku stałej posady skwapliwie przyjmował każde nadarzające się zlecenie. Pisał szybko i rzadko poprawiał swoje partytury. Ostatnie cztery lata życia spędził w skrajnym ubóstwie, tonąc w długach, ale to właśnie wtedy powstały znakomite dzieła: *Don Giovanni* i *Czarodziejski flet*.

12. *Nauka piosenki W. A. Mozarta Przybywaj, piękna wiosno (slajd 56)*

13. *Mała nocna serenada*

Na tle slajdu 57 (zdjęcie kameralnej orkiestry smyczkowej) prezentujemy uczniom jeden z najbardziej znanych utworów W. A. Mozarta, część I *Serenady na orkiestrę smyczkową G-dur (Eine kleine Nachtmusik)*.

Na jaki skład instrumentów napisana jest ta serenada? (zespół instrumentów smyczkowych) Tak wygląda współczesna mała orkiestra smyczkowa. Proszę wymienić instrumenty smyczkowe widoczne na ilustracji (skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy).

14. *Dzieła sceniczne (slajd 58 – współczesne przedstawienie opery Don Giovanni)*

Do najbardziej popularnych dzieł Mozarta należą bez wątpienia muzyczne utwory dramatyczne, wśród nich: opery, wodewile, dramaty i komedie muzyczne. W ciągu 25 lat powstało ich ponad 20. Swoje pierwsze arcydzieło, *singspiel Bastien i Bastienne*, Mozart stworzył jako 12-letni chłopiec. Do dzisiaj na deskach oper całego świata królują: *Czarodziejski flet* (1791), *Wesele Figara* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790) oraz opera komiczna *Urowadzenie z seraju* (1782). „Pisanie oper po prostu siedzi mi mocno w głowie. Wolę francuskie od niemieckich. Jednak nad niemieckie i francuskie przedkładam włoskie” – pisał Mozart w liście do swego ojca w 1778 roku.

Przybywaj, piękna wiosno

muz.: W. A. Mozart
sł.: autor nieznany

Przy - by - waj, pię - kna wio - sno, u - ro - czy ze - ślij maj, niech

5

w ko - ło kwia - ty ro - sną, niech śpiew o - ży - wia gaj. Na

9

drze - wach słoń - ca si - łą zie - lo - ny ro - zwiń liść. Ach,

13

ja - kże bę - dzie mi - ło znów na — prze - cha - dzkę iść.

1. Przybywaj, piękna wiosno,
uroczy ześlij maj,
niech w koło kwiaty rosną,
niech śpiew ożywia gaj.

Na drzewach słońca siłą
zielony rozwiń liść.
Ach, jakże będzie miło
znów na przechadzkę iść.

2. Już dość tej zimy długiej,
weselsza idzie wieść,
przybywa maj przecudny,
by wszystkim radość nieść.

Rozkwita wkoło ziele,
fiołki niosą woń.
Odezwiń się, kukułko,
i ty, skowronku, dzwoń.

15. Muzyka kameralna i solistyczna

Choć muzyka kameralna nie zajmuje centralnego miejsca w twórczości Mozarta, nie sposób jej pominąć, kompozytor stworzył bowiem liczne dzieła na niewielką i najmniejszą obsadę instrumentalną, zaliczające się dziś do najpopularniejszych i najczęściej wykonywanych. Z inspiracji muzyką Józefa Haydna Wolfgang napisał 35 sonat na

skrzypce i fortepian; skomponował ponadto 23 kwartety smyczkowe, a także sonaty, tria, kwartety i kwintety fortepianowe oraz kompozycje na instrumenty smyczkowe i dęte dla zespołów muzycznych różnej wielkości.

Na tle slajdu 59 (portret Mozarta namalowany przez Josepha Lange) prezentujemy uczniom *Marsz turecki z Sonaty fortepianowej A-dur*.

16. Requiem

Jesienią 1791 roku stan zdrowia kompozytora znacznie się pogorszył, Mozart przestał już wstawać z łóżka. Na łożu śmierci dyktował swemu uczniowi, Franzowi Xaverowi Süssmayrowi, *Requiem* – ostatnie swoje dzieło, którego nie zdążył zresztą dokończyć (slajd 60 – Mozart komponujący *Requiem*, obraz nieznanego autora). Zmarł 6 grudnia 1791 roku, w wieku 35 lat, a jego rozpoczęte dzieło – *Requiem* – dokończył jego uczeń. Pogrzebem zajął się baron Gottfried van Swieten, gdyż Konstancji nie było wówczas w Wiedniu. Mozart został pochowany w zbiorowej mogile.

Na tle slajdu 61 przedstawiającego rękopis *Requiem* Mozarta prezentujemy *Lacrimosę z Requiem d-moll* (czas ok. 3'50).

17. Życie po życiu

W roku 1835 mieszkańcy Salzburga wyszli z inicjatywą postawienia Mozartowi w mieście jego narodzin i dzieciństwa pomnika i nazwania placu jego imieniem (slajd 62, **rys. 8, pomnik Mozarta w Salzburgu**). Uroczyste odsłonięcie posągu odbyło się w 1842 roku na dzisiejszym placu Mozarta, w obecności obydwo synów Mozarta; Konstancja, wdowa po kompozytorze, zmarła w Salzburgu krótko przed tym wydarzeniem. Pomnik Mozarta znajduje się również w centrum Wiednia, niedaleko muzeum Neue Burg w Ogrodach Burggarten utrzymanych w angielskim stylu (slajd 63, **pomnik Mozarta w Wiedniu**).

W 1862 roku wydany został po raz pierwszy *Chronologiczno-tematyczny spis wszystkich dzieł muzycznych Wolfganga Amadeusza Mozarta*, stworzony przez wiedeńskiego botanika, mineraloga i nauczyciela, Ludwiga von Köchela. Spis ten, w którym znalazło się łącznie 626 dzieł Mozarta, znany jest jako *KV – Köchel-Verzeichnis*, czyli *Katalog Köchla*. Do dnia dzisiejszego stanowi on podstawę porządkującą spuściznę kompozytora; druk wielokrotnie wznawiano; dopisano też wiele nowych, odnalezionych dzieł Mozarta.

Długą tradycję posiadają *Mozartkugel* (slajd 64) – czekoladki (dosł. „kulki Mozarta”), początkowo nazywane *Mozartbombon* (cukierki Mozarta), stworzone przez cukiernika Paula Fürsta. Produkowane i podawane są one od roku 1890 w kawiarni/cukierni Fürst w Salzburgu (slajd 65).



Rys. 8. Pomnik Mozarta w Salzburgu

18. Gdzie dzisiaj rozbrzmiewa muzyka Mozarta?

Wiedeńska Opera Narodowa (slajdy 66–69, **rys. 9**) jest jedną z najlepszych scen operowych na świecie. Organizowane tu koncerty, spektakle i wystawy przyciągają co roku rzesze turystów i koneserów sztuki. Rocznie w Wiener Staatsoper wystawia się blisko 50 różnych inscenizacji operowych, 20 widowisk baletowych, a także kilka wystaw, podziwianych przez blisko 300 dni w roku. W gmachu tym odbywają się też wspaniałe bale karnawałowe, na które przychodzą przedstawiciele elity: artyści, gwiazdy, politycy, biznesmeni (slajdy 70–72).

Repertuar opery obejmuje przekrój najbardziej uznanych dzieł sztuki operowej, w tym prawie wszystkie dzieła sceniczne

Mozarta, m.in. *Czarodziejski flet*, *Wesele Figara* czy *Così fan tutte*. Warto wspomnieć, że na rozpoczęcie działalności sceny operowej w roku 1869 wystawiono operę *Don Giovanni* Mozarta.

Na tle slajdu 73 (przedstawienie *Wesele Figara* w Wiener Staatsoper z roku 2011) prezentujemy uczniom arię Figara z opery *Wesele Figara* (czas: ok. 4 minuty).

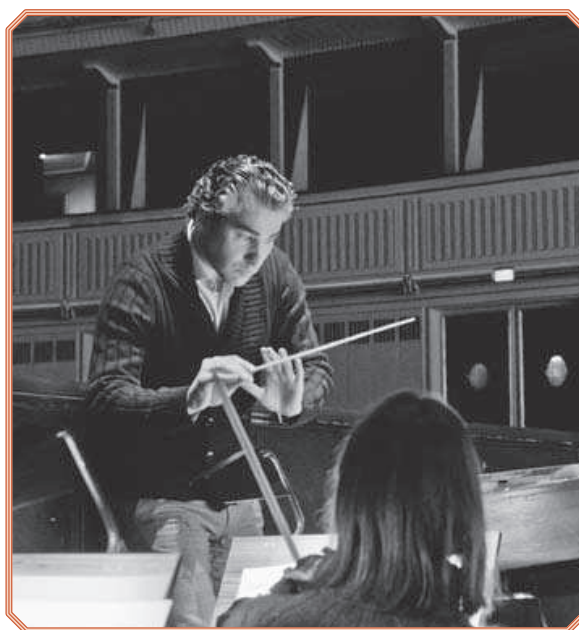


Rys. 9. Wiener Staatsoper nocą

Dyrygentami tej znakomitej sceny przy wiedeńskim bulwarze Ringstraße byli m.in. Gustav Mahler, Richard Strauss czy Herbert von Karajan (slajdy 74–77, rys. 10 – zdjęcia z koncertów w Wiener Staatsoper). Stała się ona mekką wszystkich wielkich muzyków, bo kto raz zagościł na jej deskach, z niczym innym już nie mógł tego przeżycia porównać. Wyobraź sobie olbrzymią salę wznoszącą się na pięć poziomów wwyż: parter, dalej trzy poziomy łóż, balkon i na szczycie, pod samym dachem – galeria. Teraz wyobraź sobie, że stoisz na tej galerii, naprzeciwko ciebie ogromny kryształowy żyrandol, pod tobą scena, orkiestra i siedzenia, a każde jedno miejsce zajęte. Na podium wkracza dyrygent, rozbrzmiewa uwertura, kurtyna się rozchyła i rozpoczynają się „czary”, „sen na jawie”. Głosy wzbijające się z muzyką pod sam dach, docierające do każdego zakamarka, do każdego z osobna. Stoisz jak zaczarowany. Nie możesz oderwać oczu od sceny. Czujesz dłoń palące od kolejnych oklasków. Oczarowanie

nie ustępuje nawet po tym, jak orkiestra już wyszła, aktorzy zniknęli za kurtyną, a ty odbierasz płaszcz z szatni i wychodzisz w na zewnątrz. Cały czas słyszysz muzykę w głowie i w sercu. I wiesz, że wrócisz.

Na tle slajdu 75, przedstawiającego dyrygenta Rémy'ego Ballota podczas koncertu w Wiener Staatsoper w roku 2011, prezentujemy uczniom cz. I *Molto allegro* z *Symfonii g-moll* W. A. Mozarta (czas ok. 6–7 minut).



Rys. 10. Rémy Ballot podczas koncertu w Wiener Staatsoper w roku 2011. Zdjęcie ze strony <https://www.onepoint.fm/>

Do popularyzacji osoby i muzyki Mozarta przyczynił się film *Amadeusz* (slajdy 78–84, zdjęcia plakatów i kadry z filmu *Amadeusz*), nakręcony w 1984 roku przez Miloša Formana. Obejrzały go miliony widzów na całym świecie. Głównym wątkiem filmu jest konflikt Mozarta z włoskim kompozytorem Antoniem Salierim. Młody Amadeusz swoim geniuszem przyćmiewa nadwornego kompozytora cesarza Austrii, z czym nie może pogodzić się włoski kompozytor – to staje się podstawą licznych intryg. W filmie, opartym na autentycznych wydarzeniach z życia kompozytora, wykorzystano wspaiałe nagrania muzyki Mozarta, m.in. wy-

słuchanej dzisiaj arii Papageno z *Czarodziejskiego fletu*, serenady *Eine kleine Nachtmusik* czy *Lacrimosa* z *Requiem*.

19. Podsumowanie

Mozart był jednym z najbardziej kreatywnych geniuszy muzycznych wszech czasów. Napisał ponad 626 utworów muzycznych, których do dziś z wielką przyjemnością słucha się w salach koncertowych czy operze. Jego muzykę słyszymy w telefonach komórkowych, pozytywkach, zabawkach czy w metrze; nawet noworodki w szpitalach uspakajane są i usypiane muzyką Mozarta. Do jego najbardziej znanych dzieł zaliczamy³ opery: *Czarodziejski...*, *Wesele...*, *Don...*,

Così fan tutte oraz operę komiczną *Uprowadzenie z...*, serenadę *Mała...*, *Marsz tu...* oraz niedokończoną mszę żałobną – *Re...* Ciekawostką jest, że Mozart lubił się stroić, szczególnie w czerwony kolor, co widać na zachowanych do dziś portretach, które mogliście obejrzeć podczas prezentacji (slajd 85 – portret Mozarta).

Na zakończenie audycji śpiewamy z uczniami poznane piosenki: *Przybywaj, piękna wiosno* oraz *Mozart* (slajdy 86, 87 – słowa piosenek). Uczniowie opuszczają salę przy spokojnej muzyce – *Andante* z *Koncertu fortepianowego C-dur*, w tle widnieje slajd 88, przedstawiający portret kompozytora.

³ Tytuły poznanych dzieł W. A. Mozarta wymieniamy razem z uczniami. Prowadzący audycję mówi tylko ich pierwsze słowa lub sylaby.



Rys. 11. Kadr z filmu *Amadeusz*

Janusz Nowosad

Mozart w edukacji z przymrużeniem oka

Przy różnych okazjach związanych z edukacją muzyczną, zarówno podczas zajęć szkolnych, jak również w świetlicach czy w domach kultury, z powodzeniem można wykorzystać humor muzyczny – anegdoty, dowcipy i ciekawostki związane z kompozytorem, okresem muzycznym, konkretnym utworem itp. Z pewnością uatrakcyjnią one lekcje, wprowadzą do nich elementy zabawy, relaksu i przede wszystkim uśmiech. W numerze poświęconym Mozartowi nie może zabraknąć tego rodzaju ciekawostek z życia twórcy *Eine kleine Nachtmusik*, który był przecież człowiekiem dowcipnym i prowadzącym bardzo ciekawe i „rozrywkowe” życie.

Mozart w anegdocie

- Wolfgang Amadeusz Mozart, będąc jeszcze małym chłopcem, otrzymał zaproszenie na obiad do cesarza Józefa II. Przy stole zachowywał się bardzo swobodnie i wesoło, co dotknęło obecnych tam generałów tak bardzo, że powiedzieli o tym cesarzowi. Jakież było ich zdziwienie, gdy władca roześmiał się i rzekł:

- Mozarta zostawcie w spokoju. Generałowie rodzą się codziennie, Mozart, tylko jeden, jedyny raz!

- Kiedyś młody Mozart zażartował sobie ze swojego nauczyciela, Józefa Haydna:

- Skomponowałem utwór, którego pan nie będzie umiał zagrać – rzekł.

- Haydn siadł do klawesynu. Po kilku taktach utworu przestał grać i powiedział:

- W tym miejscu obie ręce powinny uderzać jednocześnie krańcowe i środkowe klawisze klawiatury. To rzeczywiście jest niewykonalne.

- Mozart uśmiechnął się, siadł do klawesynu i odgrywając utwór, w środkowe klawisze uderzył nosem.

- Po premierze opery Mozarta *Uprowadzenie z seraju* cesarz Józef II rzekł do kompozytora:

- Wydaje mi się, że w tej operze słyszałem za dużo nut.

- Cóż... Wasza Wysokość z racji sprawowania władzy zbyt wiele słyszy!

- Kiedyś cesarz Józef II zapytał swego nadwornego kompozytora, którym był Mozart:

- Czy jesteś zadowolony ze swej rocznej gaży, mistrzu?

- Hmm... Jest ona zbyt duża w stosunku do tego, co robię, jednak zbyt mała w stosunku do tego, co mógłbym zrobić!

- Mozarta zaproszono na popis młodego pianisty i poproszono o ocenę jego gry. Po wysłuchaniu występu Mozart zwrócił się do młodzieńca:

- Talentu ci nie brak. Jeśli będziesz dużo ćwiczyć, możesz daleko zajść.

- Ja chciałbym zacząć komponować już teraz. Mistrzu, powiedz, jak się to robi?

- Musisz poczekać, aż będziesz starszy.

- Ale ty, mistrzu, komponowałeś, gdy byłeś dzieckiem!

– To prawda. Ale nigdy nie pytałem nikogo, jak to się robi!

- Francuski kompozytor Charles Gounod tymi słowami pouczał pewnego młodego kompozytora:

– Im bardziej pan się zagłębi w muzykę, tym bardziej nauczy się pan cenić wielkich mistrzów. Gdy byłem w pańskim wieku, mawiałem: „Ja”. Gdy miałem 30 lat, mówiłem już: „Ja i Mozart”. W 40. roku życia mówiłem: „Mozart i ja”. Dzisiaj mówię ci chutko: „Mozart”.

Nie taki Mozart nudny, jak go malują, czyli kilka ciekawostek z życia kompozytora

- Przyszły twórca *Wesela Figara* został ochrzczony jako Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart. Przez większość życia posługiwał się francuską wersją swojego imienia Amadé lub włoską wersją Amadeo. Dopiero po śmierci zaczęto używać formy Amadeusz.

- Wolfgang Amadeusz Mozart nazywany jest „cudownym dzieckiem”. Już w wieku pięciu lat występował publicznie jako pianista i napisał swój pierwszy utwór *Andante C-dur* KV 1a; mając osiem lat, skomponował pierwszą symfonię, a w wieku 12 lat – pierwszą operę.

- Zanim 13-letni Wolfgang Amadeusz Mozart rozpoczął naukę w Akademii Filharmonicznej w Bolonii, musiał zdać bardzo trudny egzamin wstępny: z krótkiej melodii w ciągu czterech godzin kandydaci musieli ułożyć czterogłosową fugę. Po 30 minutach Mozart oddał napisany utwór rektorowi akademii, który po sprawdzeniu pracy Mozarta zrozumiał, że ma do czynienia z geniuszem. W obawie, że inni członkowie komisji nie uwierzą w samodzielność

tej pracy, schował skomponowaną przez Mozarta fugę, a sam napisał i przedstawił komisji inne zadanie, na miarę sił zdającego ucznia. Mozarta przyjęto, ale tajemnica się wydała i stwierdzono, że genialny chłopiec nie ma się czego uczyć w bolońskiej Akademii. Nadano mu tytuł honorowego członka, a utwór skomponowany na egzaminie do dziś przechowywany jest w archiwach akademii.

- Najbardziej znaną kompozycją włoskiego kompozytora Gregoria Allegriego jest skomponowane na dziewięć głosów *Miserere*, wykonywane corocznie w Kaplicy Sykstyńskiej w Wielkim Tygodniu. Należało ono do dzieł przechowywanych w rękopisach Sykstyńskich, których nie wolno było rozpowszechniać pod groźbą klątwy. 14-letni Wolfgang Amadeusz Mozart po jednokrotnym wysłuchaniu spisał *Miserere* bezbłędnie z pamięci.

- Uwerturę do opery *Don Giovanni* Mozart stworzył w rekordowym czasie – zajęło mu to tylko 24 godziny.

- *Quodlibet* to rodzaj żartu muzycznego polegającego na prowadzeniu dwóch–trzech różnych melodii z różnymi tekstami. Najbardziej znany *quodlibet* to *Galimathias musicum* skomponowany przez Mozarta.

- Mozart to twórca *Muzycznej gry w kości*, w której każdy takt jest ponumerowany, zaś kolejność wykonania poszczególnych taktów to każdorazowo wynik kolejnych rzutów kości.

- Nieukończone *Requiem* Mozart pisał na zlecenie hrabiego Franza von Walsegg-Stuppach, który sam chciał uchodzić za twórcę zamówionego dzieła. *Requiem* ukończył ostatecznie uczeń Mozarta, Franz Xaver Süssmayr. Do dziś nie wiadomo, w którym

miejscu skończył pisać Mozart, a zaczął Süssmayr.

- Innym utworem Mozarta, którego kompozytor nigdy nie ukończył, jest *Msza c-moll* KV 427. To dzieło dopracował ostatecznie Robert Levin (amerykański muzykolog, uznawany za największego obecnie badacza i znawcę twórczości Mozarta), wykorzystując oryginalne, zachowane fragmenty utworu i notatki kompozytora.

- Mit o śmiertelnej rywalizacji Mozarta z Antoniem Salierim ukuli Aleksandr Puszkina i Nikołaj Rimski-Korsakow – twórcy opery *Mozart i Salieri*. Tymczasem nie ma żadnych dowodów, by sądzić, że Antonio Salieri chciał i mógł otruć Mozarta. Choć Mozart w ostatnich dniach życia, w malignie, wyraził przekonanie, że podano mu trującą mieszkankę rtęci, a prawie 30 lat później Salieri w starczej demencji oskarżył siebie o otrucie Mozarta, to muzykolodzy słowa te traktują raczej jako gest desperata będącego świadkiem triumfu muzyki Wolfganga Amadeusza, a nie wyznanie grzechu. Wypowiedzi te wywołały jednak szereg plotek pokutujących do dziś.

- Najbardziej znany film o muzyce w historii kina to *Amadeusz* w reżyserii Milosza Formana, nakręcony na podstawie scenariusza Petera Schaffera, który był także autorem sztuki pod tym samym tytułem. Fabuła filmu, podobnie jak sztuka, oparta została na libretcie opery *Mozart i Salieri*. W 1984 roku *Amadeusz* otrzymał osiem Oscarów.

- W Salzburgu można obecnie kupić papier toaletowy, który reklamowany jest tytułem jednej z najpiękniejszych oper Mozarta – *Così fan tutte* (*Tak czynią wszystkie*).

- Utworem muzyki klasycznej często wykorzystywanym jako sygnał dzwonek

telefonów komórkowych jest początek *Symfonii g-moll* nr 40 Mozarta.

- Mozart bardzo dużo podróżował. Odbył 17 podróży, które zajęły mu 1/3 życia. Spędził w drodze 3720 dni, czyli 10 lat, dwa miesiące i osiem dni. Pierwszą podróż odbył do Monachium w wieku sześciu lat, a ostatnią na trzy miesiące przed śmiercią do Pragi.

- Na jednej z aukcji rękopisów wystawiono na sprzedaż list Mozarta, w którym kompozytor, będąc na skraju nędzy, prosił o wsparcie w wysokości 100 guldenów. List został sprzedany za 100 000 guldenów.

- W ciągu swojego 35-letniego życia Mozart skomponował 626 utworów. Obliczono, że samo przepisanie wszystkich dzieł Mozarta zajęłoby sprawnemu kopiście tyle godzin, ile liczyło życie genialnego kompozytora.

- W 1977 roku wystrzelone zostały dwie bliźniacze amerykańskie sondy kosmiczne Voyager I i II, które miały zbadać zewnętrzne planety Układu Słonecznego. Na ich pokładach umieszczono połączane miedziane płyty (mogące przetrwać miliardy lat), na których zapisano muzyczne przesłanie dla odległych cywilizacji – wśród trwających 90 minut nagrań znalazły się m.in. utwory Wolfganga Amadeusza Mozarta.

- Co to jest „efekt Mozarta”? Tym pojęciem określa się zazwyczaj korzystny wpływ muzyki tego kompozytora na zdolności intelektualne człowieka, a nawet poziom IQ. Nazwa powstała przy okazji badania przeprowadzonego na początku lat 90. ubiegłego wieku, którego wyniki zostały opublikowane w prestiżowym tygodniku naukowym „Nature”. W tym przełomowym doświadczeniu uczeni z University of California podzielili studentów biorących

udział w eksperymencie na trzy grupy. Pierwsza słuchała *Sonaty D-dur na dwa fortepiany* KV 448 Mozarta, drugiej grupie puszczono muzykę relaksacyjną, a trzecia siedziała w ciszy. Następnie kazano wszystkim uczestnikom wykonać zadanie pochodzące z jednego ze standardowych testów na inteligencję, a mierzące tzw. wyobraźnię przestrzenną. Rezultaty tego doświadczenia były zaskakujące: grupa słuchająca Mozarta radziła sobie o wiele lepiej od pozostałych, uzyskując wyniki o 8–9 punktów wyższe. Co ciekawe, efekt ten zanikał po ok. 10–15 minutach. „Efekt Mozarta” znalazł zastosowanie w dziedzinie szybkiego uczenia się, znanego jako SALT (*Suggestive-Accelerative Learning and Teaching*) lub *Superlearning*. Naukowcy utrzymują, że słuchanie muzyki, odpowiednio dobranej i zaadaptowanej, sprzyja przyspieszonej nauce. Rytm organizmu: puls, oddech, fale mózgu dopasowują się do struktury muzyki, która aktywizuje pracę mózgu oraz synchronizuje obie półkule, sprzyjając procesowi efektywniejszego uczenia się. Ćwiczenia przy muzyce Mozarta poprawiają pamięć i koncentrację. Eksperymentalne wykorzystanie dźwięków jest też pomocne w leczeniu zaburzeń umysłowych i fizycznych. Dowiedziono, że utwory genialnego kompozytora redukują stres, ułatwiają zasypianie i pomagają dyslektykom, a nawet – przynajmniej przejściowo – podnoszą iloraz inteligencji.

Krzyżówka z Mozartem na serio i żartem

Wszystkie hasła krzyżówki są nazwami instrumentów muzycznych. Rozwiązaniem, które tworzą pokolorowane kwadraty od 1 do 15 w kolejności: 1, 2, 4, 5, 6, 3, 7, 6, 3, 8, 3, 9, 10, 11, 12, 8, 2, 13, 3, 14, 15, jest **Wolfgang Amadeus Mozart**. Pierwszy zestaw haseł dotyczy opisu instrumentów, o które pytamy, drugi to gra słów, porównań, skojarzeń.

Krzyżówka na serio

Poziomo:

1. Dawny instrument strunowy, klawiszowy, prototyp fortepianu. Dźwięk powstający przez uderzenie metalowej płytki (tangentu) o strunę był stłumiony, bardzo delikatny i wibrujący.
5. Instrument perkusyjny składający się z pręta metalowego zgiętego w kształcie trójkąta, w który uderza się metalową pałeczką.
7. Mały instrument w kształcie płaskiego pudełeczka. Dźwięk wydają drgające języczki metalowe (stroiki), wprawiane w drgania przez prąd powietrza dopływający z ust grającego.
9. Prymitywny instrument ludowy w kształcie małej metalowej ramki, którą grający wkłada między zęby. Dźwięk powstaje przez drgania płytki metalowej umieszczonej na ramce, szarpanej palcami, przy czym usta spełniają rolę rezonatora.
12. Najniżej brzmiący instrument dęty drewniany; tworzą go dwie połączone ze sobą piszczałki różnej długości z ustnikiem o podwójnym stroiku, osadzonym na wygiętej rurce.
13. Duży, stojący instrument strunowy, szarpany; ma 46 strun i siedem pedałów.
14. Dęty instrument drewniany, powstały na początku XVIII wieku, o ciepłej i soczystej barwie.
18. Dawny instrument strunowy szarpany, pochodzenia arabskiego; ulubiony instrument średniowiecznych trubadurów.
19. Mały instrument dęty blaszany o najwyższej skali w grupie instrumentów blaszanych.
21. Instrument pochodzenia indiańskiego; dwie skorupy orzecha kokosowego lub tykwy wypełnione kamyczkami i osadzone na drewnianej rączce.
24. Instrument smyczkowy o wielkości pośredniej między wiolonczelą a kontrabasem, używany w kapelach ludowych.
26. Instrument perkusyjny o nieokreślonej wysokości dźwięku, w kształcie grubej metalowej tarczy zawieszanej na ramie; dźwięk wydobywa się przez uderzenie pałką zakończoną filcową główką.
28. Instrument strunowy składający się z pudła rezonansowego w kształcie trapezu, na którym są rozpięte metalowe struny różnej długości; dźwięki wydobywa się przez uderzenie w struny drewnianymi pałeczkami.

29. Rosyjska harmonia ręczna.
31. Instrument perkusyjny składający się z dwóch metalowych płyt, którymi grający uderza o siebie.
32. Popularny instrument strunowy szarpany, solowy lub zespołowy; ma osiem strun strojonych parami; mniejszy od mandoli.
33. Prymitywny ukraiński instrument ludowy o kilku strunach, błędnie utożsamiany z dudami.
34. Instrument dęty drewniany z bocznym otworem służącym do zadęcia, o wysokiej skali.
35. Instrument dęty blaszany o niskiej skali; brak wentyli zastępuje suwak.
36. Instrument perkusyjny zwykle w kształcie płaskiego walca, którego dno obciążone jest błoną lub skórą.

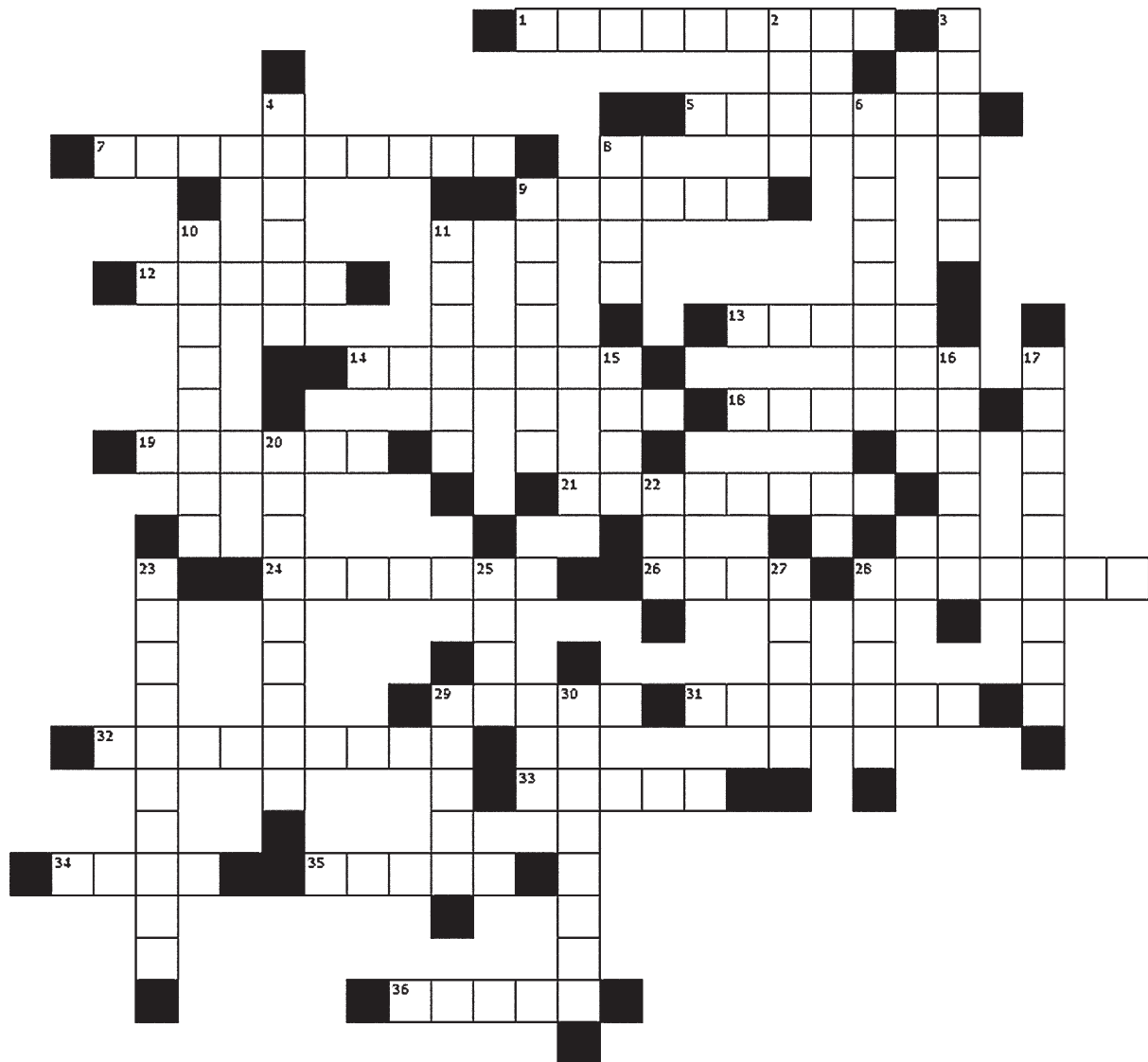
Pionowo:

2. Instrument dęty drewniany z podwójnym stroikiem, w kształcie lekko stożkowej piszczałki; barwa dźwięku przypomina brzmienie fujarki pasterskiej.
3. Stary instrument strunowy szarpany, pochodzenia arabskiego, używany do akompaniamentu przy śpiewie lub jako instrument solowy (włoska, rosyjska lub hawajska).
4. Instrument perkusyjny w kształcie półkuli pokrytej napiętą skórą.
6. Instrument perkusyjny składający się z drewnianych listewek ułożonych na poziomej ramie, w które uderza się drewnianymi pałeczkami.
8. Jeden z najstarszych dętych instrumentów ludowych. Składa się z piszczałek i worka skózanego.
9. Instrument perkusyjny składający się z metalowych listewek ułożonych na drewnianej ramie, w które uderza się drewnianymi pałeczkami.
10. Bębenek baskijski.
11. Instrument dęty klawiszowy, składający się z dużej ilości piszczałek wydających różne dźwięki; naciśnięty klawisz otwiera dostęp powietrza do piszczałki i powoduje powstanie dźwięku.
13. Instrument dęty blaszany o niskim dźwięku, używany w orkiestrach dętych nawet podczas marszu; grający zawiesza go sobie podczas gry na plecach.
14. Dawny instrument klawiszowy, strunowy, od którego fortepian przejął swój kształt. Naciśnięcie klawisza powoduje szarpnięcie piórkem struny, która daje delikatny i krótkotrwały dźwięk.
15. Jeden z największych instrumentów dętych blaszanych, z czterema wentylami o bardzo niskiej skali.
16. Afrykański instrument muzyczny z grupy idiofonów; wydrążony kłoc drewna z wyciętą szczeliną w bocznej ścianie; uderzenie pałkami w krawędzie szczeliny pozwala uzyskać dwa dźwięki, których kombinacje umożliwiają przekazywanie sygnałów na odległość; także odmiana gongu.
17. Największy instrument strunowy z grupy smyczkowych, o najniższej skali.
20. Odmiana sakshornu.
22. Instrument dęty blaszany o miękkiej, głębokiej barwie dźwięku; powstał z naturalnego rogu zwierzęcego drogą stałych ulepszeń.
23. Instrument perkusyjny używany przez tancerki hiszpańskie dla podkreślenia rytmu; składa się z połączonych ze sobą drewnianych muszli, które – uderzane o siebie – wydają klekoczący dźwięk.
25. Starożytny, rozpowszechniony w Grecji instrument, składający się z rezonatora (np. ze skorupy żółwia) i wygiętej podkowiasto ramy, na której naciągnięte były struny szarpane palcami.
27. Stary, prymitywny ludowy instrument smyczkowy.
28. Instrument strunowy szarpany; składa się z płaskiego pudła rezonansowego, na którym naciągnięte są struny (najczęściej ok. 30); na kilku strunach wykonuje się melodię (szarpie się je specjalną kostką), pozostałe zaś służą do akompaniamentu.
29. Instrument strunowy szarpany, popularny wśród amerykańskich Murzynów.
30. Dęty instrument stroikowy, zawieszany podczas gry na piersiach; ma klawiaturę, guziki, miech.

Krzyżówka z przymrużeniem oka

Poziomo:

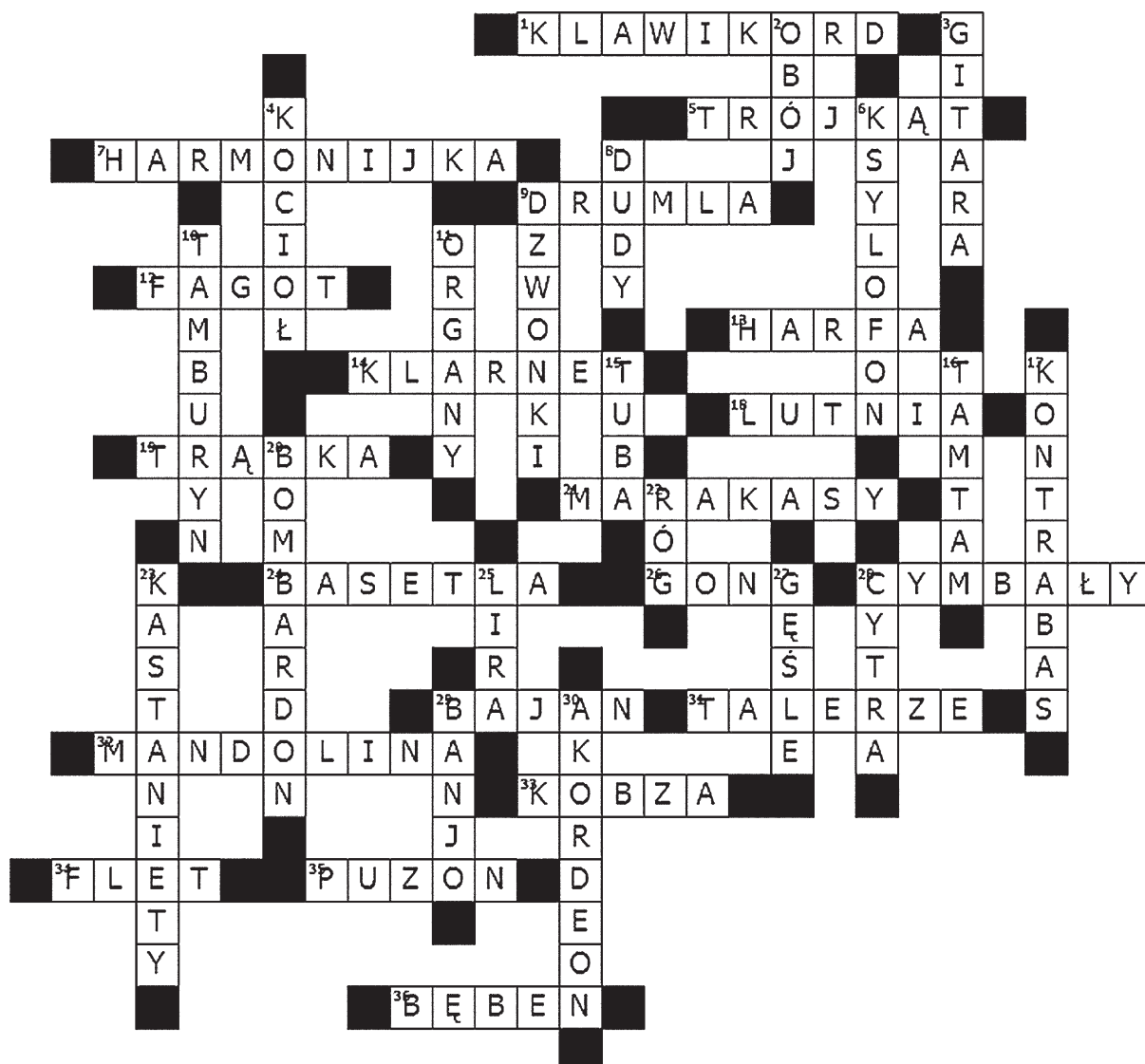
1. Fajna szabelka.
5. Ostrzegawczy lub figura.
7. Niepisemna składanka.



9. Połóż na zębie, a zagra w gębie.
12. Mydlany niemiecki bóg, z jednym „t” na końcu.
13. Najwięcej powodów do szarpania.
14. Sieć Klary.
18. Nie do lutowania.
19. Część słoniątka.
21. Zmora kasjerki (l. mn.).
24. Żona baseta.
26. Czasem wzywa na obiad.
28. Mądrzy inaczej.
29. Baja w męskiej postaci.
31. Naczynia stołowe.
32. Ogromny męski dołek.
33. Dudy czy nie dudy?
34. Poprzeczny, podłużny i nie tylko.
35. Huknął babci pod balkonem.
36. Pasibrzuch.

Pionowo:

2. O! walka.
3. Z chłopakiem do pary.
4. Diabelski sprzęt.
6. Klo z syfonem.
8. Tak grają, jak je nadmiesz.
9. Dużo ich w komórkach.
10. Błazen wśród bębnow.
11. Władzy lub ciała.
13. Pół końca Heli.
14. Syn klawisza.
15. Gdy mała, to pełna pasty.
16. Gdzie-gdzie?
17. Przeciw grubemu.
20. Specjalista od nalotów.
22. Kąt.
23. Sekta nie dla ciebie.
25. Żona włoskiego pieniądza.



27. Kuzyniátko gęsi.
28. Zamilcz – egipski bóg słońca; ciekawe, czy kwaśna?
29. Na nim nie zeskoczysz.
30. Trzy w jednym – miech, guziki i klawisze.

Więcej ciekawostek i anegdot można znaleźć w książkach:

BARBER D. W., 2002, *Bach, Beethoven i inne chłopaki, czyli historia muzyki wyłożona*

wreszcie jak należy, Wydawnictwo Adamantan, Warszawa.

MÓRAWSKI K., 1999, *Anegdota i facje o ludziach wielkich i sławnych*, Książka i Wiedza, Warszawa.

NOWOSAD J., 1994, *Dowcipy o muzykach*, Superpress, Warszawa.

NOWOSAD J., 2000, *Uśmiech z pięciolinii*, Superpress, Warszawa.

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

Jakub Niedoborek

Przewodnik gitarowego harcownika. Manewry na lewej flance

Im bliżej walki o właściwy gitarowy dźwięk, tym ważniejsze staje się dla gitarowego harcownika właściwe ustawienie szyku bojowego. A i to nie lada wyzwanie dla śmiałka – trzeba bowiem pogodzić ruch palców z pozycją łokcia, a w tym wszystkim nie dać się sile grawitacji. Prawa strona już zwarta i gotowa. Dziś bryluje lewa flank.

Lewą rękę, podobnie jak omówioną prawą, gitarowy harcownik może ustawiać na różne sposoby¹. Obserwując wykonawców grających na gitarze w rozmaitych stylach, zauważyć możemy, że ustawienie ich aparatu gry jest bardzo zróżnicowane. Analizując przykładowo pozycję lewej ręki wykonawców muzyki popowej, grających na gitarach elektrycznych, zauważymy, że najczęściej trzymają oni instrument bardzo nisko. Wynika to prawdopodobnie głównie ze względów wizualnych – z przekonania grających, że lepiej prezentują się na scenie w takiej właśnie pozycji. Z drugiej strony, na takie ustawienie pozwala im muzyka, którą wykonują. Partia instrumentalna realizowana przez gitarzystę rockowego ma zazwyczaj charakter prostych akordów, dwudźwięków czy też homofonicznych linii melodycznych. Gitara elektryczna wsparta elektronicznymi efektami dźwiękowymi jest instrumentem niezmiernie przystępnym dla palców lewej ręki. Wystarczy właściwie dotknąć strunę w okolicy progu, by dźwięk odezwał się głośno i czysto, grający nie muszą więc zbytnio dbać o ustawienie ręki.

W przypadku instrumentów akustycznych sytuacja zmienia się diametralnie. Jakość dźwięku i jego czysta barwa zależą tu nie tylko od uderzenia prawej ręki, ale także od precyzyjnej pracy lewej ręki. Aby uzyskać czysty, klarowny dźwięk na gitarze klasycznej, palce lewej ręki muszą docisnąć strunę dokładnie przed samym progiem. Niedokładne postawienie palca powoduje, że wydobywa się dźwięk zanieczyszczony brzęczeniem niedociśniętej do progu struny. Wielkim niebezpieczeństwem jest tu chęć zastąpienia precyzji siłą: „Skoro dociskam nieprecyzyjnie, to może dodam więcej siły, by lepiej docisnąć strunę i uzyskać w ten sposób czysty dźwięk”. Takie postępowanie z góry skazuje grającego na porażkę. Siłowa gra to przegrana wojna z instrumentem, i to jeszcze zanim na dobre się ona rozpocznie. **Grając siłowo, nie mamy szans na postępy.**

Relaksacja rąk to podstawowa zasada właściwej pracy nad warszatem wykonawczym.

Elementem sprawiającym, że w przypadku gitary klasycznej dbać musimy o wiele bardziej o ustawienie lewej ręki, jest sam program, jaki na tej gitarze wykonujemy.

¹ Słowa „ręka” używam tu w znaczeniu potocznym. Właściwym powinno być sformułowanie „kończyna górna”, gdyż w anatomii słowo „ręka” odpowiada potocznie używanemu określeniu „dłoń”.



Rys. 1. Prawidłowe ułożenie ramion



Rys. 2. Pozycja lewej ręki z uniesionym ramieniem

Szczególnie wysokie wymagania stawia tu muzyka barokowa oparta na polifonii. Chcąc prowadzić wiele głosów równoległe w tym samym czasie, grający musi tak stawiać palce, by nie tłumiły one sąsiednich strun. Prowadzenie linii melodycznej kilkoma palcami, podczas gdy inne palce przetrzymują lub niezależnie prowadzą dźwięki drugiego czy trzeciego głosu, to w przypadku tego rodzaju muzyki coś zupełnie normalnego. Niestety, w takiej sytuacji nawet najmniejszy aspekt ustawienia lewej ręki może stanowić o powodzeniu lub nie podczas prezentacji utworu. Jak zatem powinna wyglądać prawidłowa pozycja lewej ręki?

Pozycja ramienia

Omawianie prawidłowej pracy lewej ręki gitarzysty rozpocząć powinniśmy od zaznaczenia, iż lewe ramię podczas gry powinno być zasadniczo opuszczone i rozluźnione. Oba ramiona – prawe i lewe – powinny znajdować się na jednej linii (rys. 1).

Podnoszenie lewego ramienia zdarza się niezmiernie rzadko i służy zazwyczaj wydobyciu nietypowych akordów² (rys. 2). Także obniżanie ramienia, podobnie jak podnoszenie, powinno być świadomie przez nas kontrolowane i nie może trwać zbyt długo. Do obniżenia lewego ramienia zmusza nas zazwyczaj gra w bardzo wysokich



Rys. 3. Opuszczanie lewego ramienia podczas gry w wysokich pozycjach

² Na przykład akordów, w których występuje chwyt wymagający dociśnięcia struny kciukiem od góry. Sytuacja taka jest dość częsta w grze na gitarze akustycznej z metalowymi strunami i wąskim gryfem. Na gitarze klasycznej taki chwyt spotykamy dość często w muzyce romantycznej. Pamiętaj jednak musimy, iż muzyka ta pisana była na gitarę romantyczną, która szerokością gryfu i rozmiarami pudła znacznie różniła się od współczesnej gitary klasycznej. Współcześni gitarzyści klasyczni zastępują zazwyczaj chwyt kciukiem innym wariantem palcowania.



Rys. 4. Odginanie lewego ramienia w poziomie

pozycjach, znajdujących się już na pudle, powyżej XII progu (rys. 3). Nieprawidłowym zachowaniem jest także odginanie ramienia do przodu czy też do tyłu (rys. 4).

W sytuacji, w której podnosimy ramię lub je opuszczamy, odginamy czy też odchylamy w którąkolwiek stronę, i czynimy to nieświadomie przez dłuższy czas, nasze mięśnie wciąż pracują bez relaksacji. Oznacza to stałą utratę energii i powoduje niekontrolowane napięcie całej lewej ręki. Napięcie mięśniowe działa podobnie jak gangrena – jeśli przez dłuższy czas występuje w jednej grupie mięśni, przenosi się na sąsiednie grupy mięśni itd. Nieprawidłowe ułożenie lewego ramienia może zatem powodować zaburzenie pracy palców lewej

ręki. Świadome kontrolowanie lewego ramienia pozwala nam na jego rozluźnienie po wykonaniu dodatkowej pracy związanej z ruchami w pionie i poziomie.

Pozycja łokcia

Bardzo istotny aspekt ustawienia lewej ręki podczas gry na gitarze to pozycja łokcia. Możliwe są tu zasadniczo dwie sytuacje – łokieć opuszczony lub podniesiony. Oba warianty są prawidłowe, jednak ich stosowanie w grze powinno być świadome i kontrolowane. Wiążą się one z dwiema pozycjami dłoni – omówimy je innym razem, póki co natomiast istotne jest to, że zasadniczo



Rys. 5. Łokieć lewej ręki opuszczony i podniesiony

podczas gry lewej ręki łokieć powinien być stale opuszczony. Podnoszenie łokcia służy zazwyczaj wspomoczeniu dłoni w łapaniu specyficznych, trudnych akordów (rys. 5).

Pozycja dłoni, nadgarstka i kciuka

Aby kontynuować opis prawidłowej pozycji lewej ręki w grze na gitarze, wrócić musimy do wiadomości z poprzedniego artykułu, dotyczących prawidłowego pod względem anatomicznym ułożenia dłoni. Przypomnijmy sobie, iż optymalnym kształtem dłoni jest lekko otwarta pięść z kciukiem ułożonym obok palca wskazującego. Palce powinny być zaokrąglone. Nadgarstka nie można odginać w żadną stronę – płaszczyzna dłoni i przedramienia mają tworzyć linię prostą (rys. 6). Zbytne odginanie nadgarstka do przodu, do tyłu czy na boki jest niewskazane. Nadgarstek powinien być rozluźniony. Jego napinanie lub wykrzywianie destabilizuje ruchy palców, uniemożliwiając im prawidłową grę.

Warto tu zwrócić uwagę na niezmiernie ważny aspekt pracy obu rąk. O ile w przypadku pracy prawej dłoni grawitacja pomaga nam uzyskać naturalny kształt dłoni, o tyle w lewej ręce siła ciężkości wpływa często na deformację jej kształtu. Gra lewej ręki na gitarze wymusza na nas stałe unoszenie przedramienia. W początkowej fazie nauki, kiedy nie jesteśmy przyzwyczajeni do tej



Rys. 6. Optymalna pozycja lewej dłoni względem przedramienia



Rys. 7. Zawieszanie lewej ręki na gryfie za pomocą kciuka

pozycji, mięśnie ramienia unoszące przedramię dość szybko się męczą. Wielu grających, aby ulżyć pracy tych mięśni, podświadomie zaczyna „wieszać” rękę na gryfie za pomocą kciuka, wykrzywając jednocześnie nadgarstek (rys. 7). Pozycja taka umożliwia, co prawda, w bardzo ograniczonym stopniu pracę palców lewej ręki, jednak efektywność tej pracy jest bardzo niska, gdyż do uzyskania czystego dźwięku używać musimy dużo siły. Stosowanie takiej pozycji dłoni nie rokuje więc nadziei na postępy w grze.

Warto tu też zauważyć, iż kciuk lewej ręki ma inną specyfikę pracy niż kciuk prawej dłoni. O ile prawy kciuk dąży do niezależności od pozostałych palców prawej ręki, o tyle lewy kciuk ma stanowić przeciwwagę dla pozostałych palców lewej ręki i jego praca powinna być z nimi zsynchronizowana. Z tego względu lewy kciuk



Rys. 8. Pozycja podstawowa kciuka na gryfie

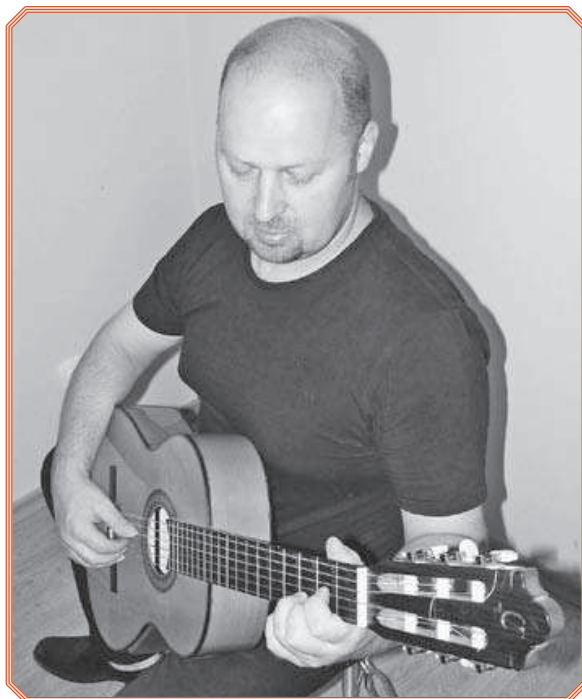
powinien znajdować się w miejscu, które najlepiej równoważy siłę docisku pozostałych palców na chwytalni. Miejsce to znajduje się mniej więcej naprzeciwko palca środkowego lewej ręki (rys. 8). Aby zapewnić lewemu kciukowi maksimum efektywności, warto też operować nim raczej w dolnych partiach gryfu (rys. 9).

Opisane przed chwilą podnoszenie kciuka spowodowane jest też często nieprawidłową manierą ćwiczenia bez podnóżka (rys. 10). Jeśli chcemy czynić szybkie postępy w grze, zadbać powinniśmy zatem zarówno o prawidłową relaksację ręki, jak i właściwą pozycję gry.

Prawidłowe ustawienie dłoni względem gryfu to jeden z najistotniejszych parametrów ustawienia lewej ręki. Właściwe ułożenie dłoni umożliwia bowiem prawidłową pracę palców. Istnieje tu wiele możliwości, z których wybrać powinniśmy tę najbardziej sprzyjającą rozwojowi. Zasadniczo nie ma jednej pozycji, w jakiej powinniśmy układać lewą dłoń, istnieje zaś na pewno pozycja podstawowa, stanowiąca swego rodzaju „tonikę” ustawienia lewej dłoni. Pozycję tę



Rys. 9. Pozycja kciuka w dolnych partiach gryfu

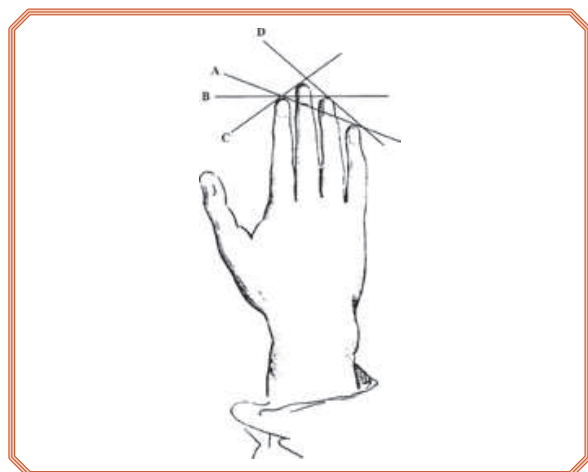


Rys. 10. Pozycja lewej ręki podczas gry bez podnóżka

traktować powinniśmy jak dom, z którego wychodzimy i do którego wracamy po wykonaniu pracy.

Opis pozycji podstawowej lewej dłoni rozpoczniemy od zwrócenia uwagi na pewne istotne właściwości anatomicznej budowy tego organu. Wszyscy ludzie mają podobnie zbudowane dłonie: palec wskazujący jest zazwyczaj zbliżony długością do palca serdecznego, choć ich ustawienie względem siebie bywa różne³; palec środkowy jest najdłuższy, a palec mały – najkrótszy. Palce wskazujący, środkowy i serdeczny są palcami silnymi, a palec mały – słabszym. Z powyższych obserwacji wysnuć możemy wiele ciekawych wniosków przydatnych w grze.

Po pierwsze, zwróćmy uwagę, że podstrunnica i struna mają charakter linii prostej. Specyfika pracy palców powinna zatem uwzględniać ten parametr. Jeśli w tym kontekście spojrzymy na dłoń, zauważymy, iż uwzględniając długość palców, możemy wytyczyć kilka linii prostych łączących czubki palców (rys. 11). Ponieważ do gry używać powinniśmy najczęściej czterech palców, najistotniejszą będzie linia łącząca czubek palca wskazującego i małego (nazwijmy ją



Rys. 11. Płaszczyzny wytyczone przez czubki palców

³ Palec serdeczny może być dłuższy lub krótszy od wskazującego. Może także być takiej samej długości.

ustawieniem do małego palca) (rys. 12). Niestety, większość początkujących harcówników gitarowych ma skłonności do przyjmowania za podstawową linię łączącą czubki palców wskazującego i serdecznego – tę nazwijmy **ustawieniem do palca serdecznego** (rys. 13). Przy takim ustawieniu mały palec właściwie eliminowany jest z gry, ponieważ nie dosięga do gryfu lub osiąga go w pozycji wyprostowanej (rys. 14). Skąd taka preferencja? Odpowiedź wydaje się dość prosta. Tak, jak już zauważyliśmy, palce wskazujący, środkowy i serdeczny są palcami mocnymi o zbliżonej długości, zatem naturalnie łatwiej im działać w jednej linii. Jak silna jest to tendencja, wskazuje dobitnie fakt, iż większość ludowych gitarzystów bluesowych XIX i XX wieku używała do gry właściwie tylko tych trzech palców lewej ręki.



Rys. 12. Linia łącząca palec wskazujący i mały. Ustawienie dłoni do małego palca



Rys. 13. Linia łącząca palec wskazujący i serdeczny. Ustawienie dłoni do palca serdecznego



Rys. 14. Ułożenie palca małego w sytuacji ustawienia dłoni do palca serdecznego

Oczywiście w muzyce klasycznej gra wszystkimi palcami to wymóg niezbędny. Stosowanie małego palca daje lewej ręce o wiele większe możliwości wykonawcze, choć – szczególnie w początkowej fazie nauki – wiąże się z dużym wysiłkiem. Mały palec lewej ręki powinniśmy zatem traktować jako obiekt szczególnej troski, wymagający dużo uwagi.

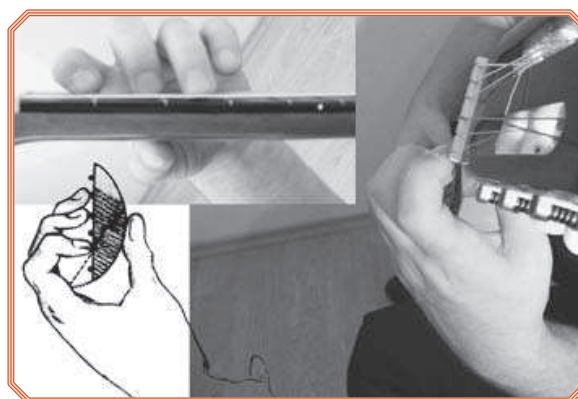
Praca palców

Kończąc powoli opis pozycji podstawowej lewej ręki w grze na gitarze, dochodzimy do najbardziej newralgicznego elementu „układanki”. Elementem tym jest sposób stawiania palców. To on tak naprawdę determinuje zachowanie pozostałych części lewej kończyny górnej. Opuszki palców są jednym z najwrażliwszych miejsc ludzkiego organizmu. Od sposobu, w jaki dociskamy strunę opuszką, zależy to, czy podnosimy ramię, czy odchylamy łokieć, czy też wykrzywiamy nadgarstek. Jak zatem powinniśmy w prawidłowy sposób stawiać palce lewej ręki na gryfie?

Po pierwsze, dociskanie strun palcami lewej ręki powinno odbywać się samymi czubkami opuszek⁴, które powinny być, w miarę możliwości, ustawione prostopadle do gryfu⁵.

To najlepszy sposób, by uniknąć tłumienia sąsiednich strun, co jest szczególnie istotne w grze polifonicznej. Aby możliwe było takie zachowanie, powinniśmy umieścić lewą dłoń w takiej pozycji, by całe palce znajdowały się „przed gryfem” (rys. 15). Taka sytuacja zapewni czubkom naszych palców swobodny dostęp do wszystkich partii chwytnej⁶, bez konieczności zmiany ułożenia całej ręki.

Po drugie, powinniśmy dążyć do tego, by dłoń ustawiona była „do małego palca”. Kostki lewej dłoni mają być równoległe do linii wyznaczonej przez struny. Mały palec powinien być zaokrąglony i dociskać struny samym czubkiem opuszki (rys. 16). Opuszczony kciuk powinien delikatnie dociskać



Rys. 15. Ustawienie palców lewej dłoni przed gryfem

⁴ Czubek opuszki to najlepiej unerwione miejsce palca, dające najlepsze wycucie gryfu. W tym miejscu opuszki kość jest bardzo blisko skóry, dzięki czemu docisk palca nie wymaga zbyt dużej siły.

⁵ Szczególnie na strunach wiolinowych.

⁶ Zarówno punktu A, jak i B na rys. 15.



Rys. 16. Optymalne ustawienie małego palca

gryf w jego środkowej części, naprzeciwko palca serdecznego lewej ręki⁷. Opuszczony łokieć należy rozluźnić, podobnie jak nadgarstek.

Jedno każdy gitarowy harcownik powinien zapamiętać: gra siłowa nie prowadzi do

niczego dobrego. Palce powinny dociskać struny do progów na tyle delikatnie, na ile jest to możliwe, przy jednoczesnym zachowaniu czystego dźwięku. Stanowczo lepiej jest „zainwestować” w precyzyjne stawianie palców niż w siłowe dociskanie strun do gryfu.

⁷ Częstym błędem jest zbyt silne dociskanie kciuka do gryfu.

Henryk Pogorzelski

Koncepcja umuzykalniania dzieci wg Ceesa van Loona i Gerarda van Ommerena – *Muziek... spelenderwijs*

Artykuł stanowi wprowadzenie do metodycznego cyklu Ceesa van Loona i Gerarda van Ommerena – uznanych holenderskich dydaktyków muzyki – w którym wymienieni autorzy będą prezentować swoje pomysły metodyczne, od dawna z wielkim powodzeniem realizowane w praktyce.

Badania preferencji kulturalnych dzieci i młodzieży od wielu lat niemal niezmiennie wskazują, iż obcowanie z muzyką zajmuje ważne miejsce w życiu młodych ludzi. Młodzież poświęca wiele czasu na słuchanie muzyki, kolekcjonowanie nagrań, uczestniczenie w koncertach plenarnych, fascynuje się programami muzycznymi nadawanymi w radiu i w telewizji. Charakterystycznym zjawiskiem jest też bunt młodych ludzi przeciwko wszelkim ograniczeniom dostępu do nowości muzycznych w Internecie. To niezwykle budujące zjawisko kulturowe, tak powszechne w wielu krajach Europy, kłóci się jednakże ze stosunkiem młodzieży do przedmiotu muzyka w szkole, który w wielu szkołach cieszy się mniejszą sympatią uczniów niż tradycyjnie negowana przez nich matematyka czy inne przedmioty ścisłe.

Taki stan rzeczy zaskakuje i budzi szereg pytań. Nauczyciele często zastanawiają się: jak to się dzieje, że z jednej strony młodzież zachwyca się muzyką, lubi jej słuchać, deklaruje niezwykle do niej przywiązanie, a z drugiej niechętnie, niemal z przymusu uczestniczy w lekcjach tego przedmiotu? Co zniechęca młodzież do muzyki w szkole?

Czy przyczyna tkwi w treściach programowych przedmiotu, które wprawdzie rozszerzają horyzonty wiedzy i doświadczeń uczniów, ale stoją w opozycji do ich ukształtowanych już preferencji muzycznych? A może niechęć uczniów do muzyki w szkole jest skutkiem niewłaściwego procesu nauczania? Może metody pracy nauczyciela muzyki są na tyle przestarzałe, iż wywołują pewien dystans między prowadzącym a uczniami i kłócą się ze współczesnym sposobem prezentacji muzyki w mediach?

Idąc tym torem myślenia, można postawić kolejne pytanie: czy aby zajęcia muzyczne w szkole nazbyt nie naśladują form stosowanych na innych przedmiotach lekcyjnych? Czy przypadkiem nie opierają się one na wykładzie i egzekwowaniu wiedzy, przez co obca staje się im atmosfera zabawy, entuzjazmu i wspólnego przeżywania muzyki, tak charakterystyczna dla kontaktów młodzieży z muzyką popowo-rockową? A może rzeczywiście winny jest tutaj system szkolny? Tak właśnie z reguły skłonni są sądzić nauczyciele przedmiotu, którzy przyczyn niechęci uczniów do muzyki upatrują m.in. w lekceważeniu tego przedmiotu przez władze oświatowe, które – wychodząc

z założenia, że muzyka nie przygotowuje uczniów do zawodu, umieszczają ją na szarym końcu swych zainteresowań. Na ile opinia ta znajduje potwierdzenie w faktach, nie czas tu po raz kolejny rozważać. Warto natomiast skupić się na tej powszechnej niechęci młodzieży do szkolnej edukacji muzycznej i zastanowić się, jak można ją przełamać. Być może podpowiedzią posłużą sposoby rozwiązania tego problemu stosowane zagranicą.

Jedną z koncepcji godnych prezentacji jest *Muziek... spelenderwijs* Ceesa van Loona i Gerarda van Ommerena. Dla dwóch jej twórców – holenderskich pedagogów – znalezienie metody przyciągającej uczniów do muzyki stało się osobistym wyzwaniem, było swoistym motorem napędzającym ich do ciągłego poszukiwania nowych treści i form realizacji. Obaj po skończeniu studiów pedagogicznych przez wiele lat pracowali w małych miejscowościach na północy Holandii. Pierwszy z nich w Roden, niedaleko miasta uniwersyteckiego Groningen, drugi w Diepenheim, położonym obok granicznego Hengelo. Jak wszyscy niemal nauczyciele muzyki przez wiele lat byli animatorami życia muzycznego klasycznej pedagogiki w terenie, dyrygentami chórów i zespołów instrumentalnych, organizatorami kursów metodycznych dla nauczycieli. Odróżniało ich jednak od innych kolegów to jakże charakterystyczne dla ludzi twórczych krytyczne spojrzenie na swoją pracę i niezadowolenie z aktualnych osiągnięć, a także świadomość, iż zmieniające się otoczenie wymaga od nauczyciela ciągłej pracy nad sobą.

Twórcze poszukiwania, własne długoletnie doświadczenia pracy z dziećmi opierali na sprawdzonych już pomysłach. Największy wpływ na ich projekty metodyczne miała znana pianistka i pedagog Batia Strauss

oraz równie doskonały muzyk i animator muzyki Pierre van Hauwe. Batia Strauss uzmysłowiła im, jak aktywnie dzieci mogą przeżywać muzykę klasyczną dzięki wykorzystaniu ruchu i pantomimy; z kolei profesor Pierre van Hauwe pomógł dostrzec, jak pasja do zawodu, połączona z odpowiednim wykształceniem muzycznym i talentem pedagogicznym, czynić może cuda w umykalnieniu dzieci.

Warto wspomnieć, że nieżyjącego już profesora Hauwe – niepospolitą osobowość i niezwykle barwną postać – uważano w latach 80. i 90. za największy autorytet pedagogiki muzycznej w Holandii. Dla dzieci, które kochał i których problemy życiowe zawsze pozostawały mu bliskie, był prawdziwym przewodnikiem po krainie muzyki. Miał zresztą dość niekonwencjonalny i daleki od standardów sposób kontaktowania się z nimi. Już na pierwszych zajęciach oznajmiał uczniom, by zwracali się do niego po imieniu. Czasami zaskakiwał swoim postępowaniem nawet najbliższych przyjaciół, przyzwyczajonych już do jego niezwykle pomysłów. Wielu z nich z pewnością zaszokował fakt, że oto znany w kraju muzyk rzucił nagle dobrze zapowiadającą się karierę artystyczną, by poświęcić się całkowicie pracy z dziećmi.

Rzeczywiście, swoją drogę muzyczną Pierre van Hauwe znalazł w niewdzięcznym i trudnym elementarnym kształceniu muzycznym. Dla realizacji tych celów założył, znany później na całym świecie, Instytut Orff-Kodály w Delft. Pisał ponadto dużo książek dla dzieci i dorosłych, organizował wiele kursów muzycznych w Europie i na świecie (w Lublinie w Instytucie Muzyki UMCS był w 1974 roku). Na niwie pedagogicznej koncepcja tego wybitnego muzyka; dyrygenta i kompozytora jest połączeniem metody Carla Orffa i Zoltana Kodály'a i wyborem takich elementów z ich metod, które są najbardziej przydatne dla

muzyki w szkole. Wspomniane już prace metodyczne, cykle podręczników, poradniki prof. Pierre'a van Hauwe, mogą konkurować z pracami Carla Orffa.

Cees van Loon i Gerard van Ommeren – zainspirowani dokonaniem Batii Strauss i Pierre'a van Hauwe i bazujący na własnych doświadczeniach – swą koncepcję opisali w książce mającej w tytule jej nazwę: *Muziek... spelenderwijs*, co w swobodnym tłumaczeniu oznacza *Muzyka... bez trudu*. Nawiązując w niej do koncepcji Batii Strauss, percepcję muzyki klasycznej łączą oni z ruchem, przy czym ruch ten nie jest przypadkowy, lecz związany z treścią i formą utworu, koreluje z przebiegiem słuchanej muzyki. Występują w nim typowe dla utworu muzycznego napięcia, zwolnienia, zmiany metrum, artykulacji, dynamiki itp.

Holenderscy metodycy świadomie wybierają do tych ćwiczeń utwory z muzyki instrumentalnej bez określonego programu pozamuzycznego, aby m.in. nie krępować dziecięcej wyobraźni. W trakcie ćwiczeń ruchowych dzieci często same wymyślają dla słuchanej muzyki tytuły literackie. Są one zazwyczaj prozaiczne i odnoszą się do najbliższego otoczenia uczniów, np.: *Gra w koszykówkę w naszym wydaniu*, *Praca kucharza lepiącego pierogi*, *Jeździec na prerii*, *Szkolny bal* itp.

Inaczej rzecz się ma, gdy dzieci słuchają muzyki programowej. Dzieci postrzegają wtedy przede wszystkim te elementy utworu, które tworzą narrację, ilustrują treści semantyczne. Przykładem może tu być *Symfonia dziecięca* Leopolda Mozarta (przez niektórych muzykologów uważana za dzieło Józefa Haydna, a przez innych za kompilację luźnych utworów napisanych przez anonimowych kompozytorów). Utwór ten zawiera szereg efektów dźwiękonaśladowczych. Dzięki zastosowaniu instrumentów

ludowych – grzechotek, gwizdków, terkotek – kompozytor przenosi nas na łono natury. W menuecie krótkiego, zaledwie siedmominutowego utworu, dzieci usłyszą różne dźwięki przyrody: odgłosy kukułki, przepiórki i słowika oraz dźwięk trąbki.

W trakcie słuchania tego utworu Cees van Loon i Gerard van Ommeren dzielą uczniów na cztery grupy – każda odpowiada za jedno z czterech brzmień. W chwili pojawienia się właściwego dla danej grupy fragmentu dzieci wstają i ilustrują go ruchowo. Przystają to robić, gdy pojawi się nowy motyw. W oparciu o ww. brzmienia dzieci mogą również tworzyć na instrumentach perkusyjnych własne wizje akustyczne. Mogą również towarzyszyć *Symfonii dziecięcej* na fletach podłużnych (bądź ksylofonach) i instrumentach perkusyjnych o nieokreślonej wysokości, zgodnie z załączonym przykładem muzycznym.

W powyższych ćwiczeniach muzyka percypowana jest przez dzieci niejako mimochodem. Stopniowo, w toku pracy, poprzez wielokrotne powtórzenia, dzieci odczytują poszczególne jej elementy i tym samym postrzegają ich funkcje w utworze. Należy przy tym dodać, iż proces tworzenia ruchu jest adekwatny do stopnia postrzegania części składowych utworu. W pierwszym etapie ćwiczeń dzieci tworzą ogólny zarys przedstawienia ruchowego muzyki, następnie rozszerzają go o części szczegółowe, by w końcu nadać własny pełny kształt ilustracji utworu. Informacja nauczyciela o właściwym tytule utworu (w przypadku muzyki absolutnej) i jego twórcy jest finalnym punktem tego procesu.

Podobnie przebiega tworzenie akompaniamentu instrumentalnego do słuchanej muzyki. Po kilkakrotnym wysłuchaniu utworu uczniowie wybierają odpowiednie instrumenty, szukają sposobów ich wykorzystania i zapisu własnych pomysłów (jest to szczególna część lekcji, gdyż dzieci

**Fragment menueta z *Symfonii dziecięcej* Leopolda Mozarta
z akompaniamentem fletu i instrumentów perkusyjnych
(część A)**

Instrumenty perkusyjne

Flet

The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the flute and percussion parts. The flute part starts with a melody, and the percussion part provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the flute melody with a trill and dynamic markings. The third system features a repeat sign and a triplet in the flute part.

mf *p*

7

f *f* *mf* *f* *mf*

13

3

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 19, consists of a vocal line in a single staff and a piano accompaniment in two staves. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and later transitions to piano (*p*). The second system, starting at measure 25, also has a vocal line and piano accompaniment. The piano part starts with forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics, and includes a triplet in the right hand. The vocal line in both systems contains rests, indicating that the lyrics are not written out.

w zdecydowanej większości nie znają nut, a ta beznutowa notacja ułatwia im udział w akompaniamencie). W czasie następných powtórzeń utworu uczniowie określają jego rytmikę, części mocne i słabe, dynamikę i ewentualnie artykulację. Sprawdzają także, czy opracowany rytm jest zgodny z zapisem. W końcowej fazie zadań uczniowie analizują formę utworu i zapisują jego części. Po tych czynnościach mogą przystąpić do współuczestniczenia w prezentowanej muzyce.

Jako przykład przedstawiamy zapis akompaniamentu perkusyjnego *Marsza tureckiego* Ludwiga van Beethovena. Występujące w zapisie trzy znaki graficzne dzieci mogą realizować za pomocą głosu: (pionowa skośna linia [/] – uuuuu, wijąca linia [~~~~] – brrrrr, kropki [...] – cyk,

cyk, cyk) lub mogą wykorzystać do tego przybory szkolne, takie jak piórniki, kartka papieru, długopis. Jeśli w klasie jest wystarczająca liczba instrumentów perkusyjnych, uczniowie współuczestniczą w prezentacji ww. utworu w bardziej „muzyczny” sposób, na instrumentach sztabkowych grając *glissando*, realizując partię kresek ukośnych za pomocą tamburyna, a klawesami wykonując partię oznaczoną punktami (należy przy tym zwrócić uwagę na akcenty występujące w codzie). To swoiste uczestnictwo uczniów w „koncercie” dzieła Ludwiga van Beethovena jest dla nich zazwyczaj wielkim przeżyciem, pozwala dzieciom lepiej i pełniej percypować muzykę klasyczną. Czują się jej wykonawcami. Cieszą się, że ich akompaniament wzbogaca i urozmaica w pewnym

Forma: A A¹ B A¹ B A¹ Coda

A / / ~~~ ... / / ~~~ . / / / /

A¹ / / ~~~ ... / / ~~~ . / / // // / / ~~~ .

B ~~~~~ // // ~~~~~ // //

A¹ / / ~~~ ... / / ~~~ . / / // // / / ~~~ .

B ~~~~~ // // ~~~~~ // //

A¹ / / ~~~ ... / / ~~~ . / / // // / / ~~~ .

Coda / / / / / / / •...•... / / /

Graficzny zapis akompaniamentu *Marsza tureckiego* z muzyki do dramatu *Ruiny Aten* op. 113 L. van Beethovena

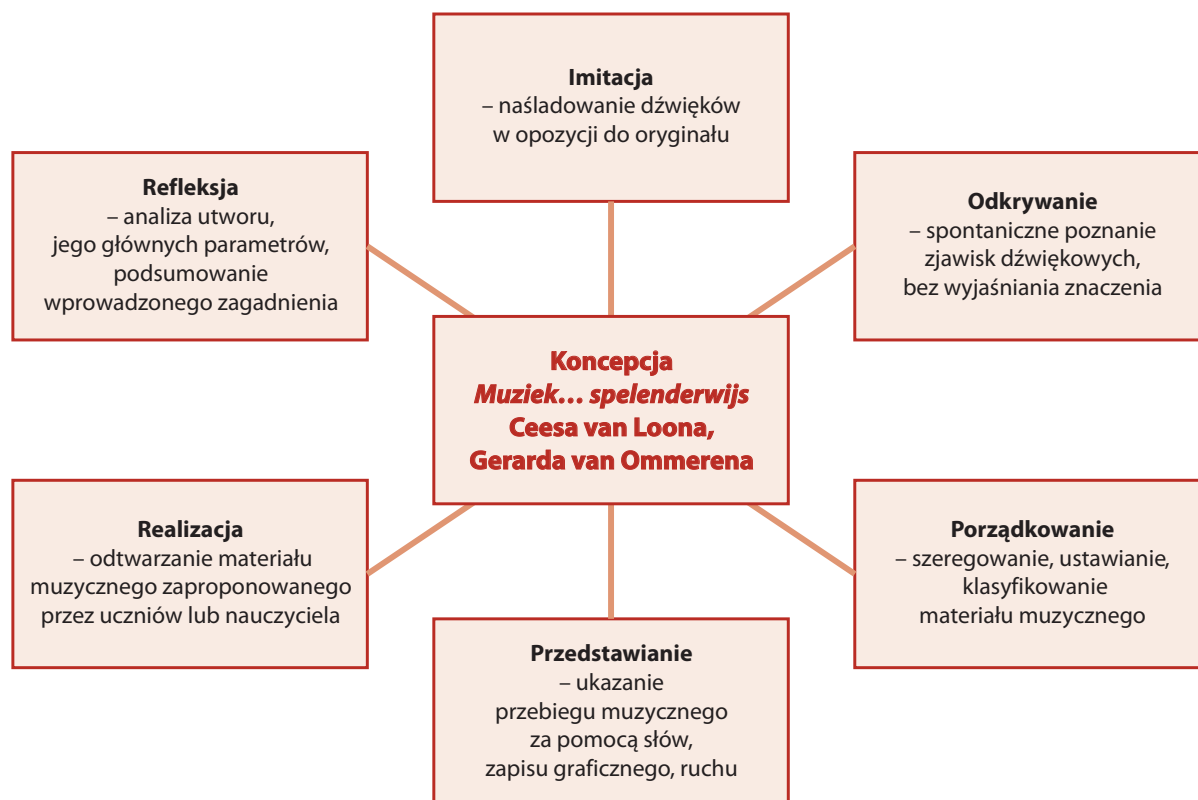
stopniu brzmienie utworu, a jednocześnie poznają przebieg i formę dzieła, uczą się dyscypliny wykonawczej.

Muziek... spelenderwijs nie ogranicza się jedynie do przedstawiania ruchowego percypowanej przez dzieci muzyki i ich współwykonawstwa. Koncepcja autorska Ceesa van Loona i Gerarda van Ommerena obfituje ponadto w wiele innych ciekawych rozwiązań metodycznych i oparta jest na interesującym materiale muzycznym. Oto jak o swej koncepcji opowiadają sami jej twórcy – Cees van Loon i Gerard van Ommeren:

„Na naszych zajęciach niewiele mówimy o muzyce, ale dbamy o to, by proces poznania tej sztuki następował wyłącznie przez wciągnięcie uczniów w odpowiednio następujące po sobie formy aktywności. Lekcja wypeł-

niona aktywnością nauczyciela i uczniów jest najlepszym lekarstwem na nudę i utrzymanie dyscypliny w klasie”.

Generalną zasadą każdej lekcji jest kreowanie muzyki przez dzieci. W metodzie tej każde nowe zagadnienie wprowadzane jest poprzez aktywność uczniów według następującego porządku: słuchanie–działanie–przeżycie–rozumienie. Proces ten mieści w sobie wiele form pracy z uczniami. W odróżnieniu od rodzimych pięciu czynności uczniów na lekcji (śpiewanie, granie, tworzenie, ruch z muzyką, percepcja muzyki) koncepcja holenderska przewiduje ich sześć. Noszą one nazwy: imitacja, odkrywanie, porządkowanie, przedstawianie, realizacja i refleksja¹. Schemat przedstawiony poniżej wyjaśnia, co mieści się pod tymi pojęciami.



Na koniec tych rozważań warto dodać, iż autor niniejszego artykułu wspólnie ze studentami i pracownikami kierunku muzycznego i plastycznego Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie, w trudnych latach 80. nawiązał ściśle kontakty z metodkami holenderskimi. Ta przyjaźń zaowocowała wymianą studentów i pracowników

wspomnianych kierunków z młodzieżą artystyczną Holandii. Cees van Loon i Gerard van Ommeren byli też kilkakrotnie gośćmi lubelskiej uczelni, prezentowali swoje koncepcje studentom różnych kierunków oraz czynnym nauczycielom z terenu. Ich międzynarodowa kariera rozpoczęła się właściwie od Lublina i zaowocowała zaproszeniami z różnych ośrodków w Polsce, Czechach, Rosji, Belgii i w Niemczech.

¹ Czytelników bardziej zainteresowanych tą kwestią autor zaprasza do zapoznania się z materiałami pokonferencyjnymi: V. Przeremska (red.), *Treści, formy i metody przedmiotu „muzyka” w świetle reformy powszechnej edukacji*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2000, s. 19–24.

Prząśniczka

oprac. na chór mieszany: Mariusz Dubaj

muz.: Stanisław Moniuszko

sł.: Jan Czczot

S
A

T
B

1. U przą-śni - czki sie - dzą jak a - niół dzie - we - czki,
 2. Po - szedł do Kró - le - wca mło - dzie - niec z wi - ci - ną,
 3. Gła - dko i - dzie przę - dza we - so - tej dzie - wczy - nie,

S
A

T
B

przę - dą so - bie, przę - dą je - dwa - bne ni - te - czki.
 ła - mi się za - le - wał, że - gna - jąc z dzie - wczy - ną.
 pa - mię - ta - ła trzy dni o wie - rnym chło - pczy - nie.

S
A

T
B

Kręć się, kręć, wrze - cio - no, wić się to - bie, wić!

S
A

T
B

Ta pa - mię - ta le - piej, czy - ja dłu - ższa nić!

17

S
A

T
B

4. In - ny się mło - dzie - niec pod - su - wa z u - bo - cza

21

S
A

T
B

i in - ne - mu ra - da dzie - wczy - na o - cho - cza.

25

S
A

T
B

Kręć się, kręć, wrze - cio - no! Pry - sła wą - tła nić...

29

S
A

T
B

wsty - dem dzie - wczę pło - nie, wstydz się, dzie - wczę, wstydz!

1. U prząsniczki siedzą jak anioł dziewczeczki,
przędą sobie, przędą jedwabne niteczki.
Ref.: Kręć się, kręć, wrzecziono, wić się tobie, wić!
Ta pamięta lepiej, czyja dłuższa nić!
2. Poszedł do Królewca młodzieniec z wiciną,
łzami się zalewał, żegnając z dziewczyną.
Ref.: Kręć się, kręć, wrzecziono...
3. Gładko idzie przędza wesołej dziewczynie,
pamiętała trzy dni o wiernym chłopczynie.
Ref.: Kręć się, kręć, wrzecziono...
4. Inny się młodzieniec podsuwa z ubocza
i innemu rada dziewczyna ochocza.
Ref.: Kręć się, kręć, wrzecziono, prysła wąż nić,
wstydem dziewczę płonie, wstydz się, dziewczę, wstydz!

Złota rybka

oprac. na trzy głosy równe: Adam Suzin

muz.: Stanisław Moniuszko
sł.: Jan Zachariasiewicz

Niezbyt prędko

1. Do - łem si - nej wo - dy zło - ta ry - bka mknie,
2. Ach, tam wie - czna zi - ma, smę - tne ży - cie tam,
3. Pró - żna twa tę - skno - ta, prze - stań o mnie śnić,

1. Do - łem wo - dy zło - ta ry - bka mknie,
2. Ach, tam zi - ma, smę - tne ży - cie tam,
3. Pró - żno tę - sknisz, prze - stań o mnie śnić,

1. Do - łem wo - dy zło - ta ry - bka mknie,
2. Ach, tam zi - ma, smę - tne ży - cie tam,
3. Pró - żno tę - sknisz, prze - stań o mnie śnić,

5 *cresc.*

z brze - gu chło - piec mło - dy po - lne kwia - tki rwie.
wio - sny ni - gdy nie - ma, tu ja kwia - ty mam.
bom ja ry - bka zło - ta, w zi - mnie mu - szę żyć!"

z brze - gu chło - piec mło - dy po - lne kwia - tki rwie.
wio - sny ni - gdy nie - ma, tu ja kwia - ty mam.
bom ja ry - bka zło - ta, w zi - mnie mu - szę żyć!"

chło - piec mło - dy po - lne kwia - tki rwie.
wio - sny nie - ma, tu ja kwia - ty mam.
ry - bka zło - ta, w zi - mnie mu - szę żyć!"

9 *cresc.*

„Wy - płyń, ry - bko zło - ta, wy - płyń z zi - mnych fal,
 „Nę - cisz mnie da - re - mnie ni - czym kwia - tek twój,
 We - stchnął chło - piec mło - dy, lecz nie pła - kał, nie,

„Wy - płyń, ry - bko zło - ta, wy - płyń z zi - mnych fal,
 „Nę - cisz mnie da - re - mnie ni - czym kwia - tek twój,
 We - stchnął chło - piec mło - dy, lecz nie pła - kał, nie,

Ry - - - bko zło - ta, wy - płyń z tych fal,
 Na - - - da - re - mnie ni - czym kwiat twój,
 Chło - - - piec mło - dy nie pła - kał, nie,

13

w se - rcu mym tę - skno - ta, na - dzie - ja, żal.
 zi - mna du - sza we mnie, zi - mna jak źródło.
 do - łem zi - mnej wo - dy w dal ry - bka mknie.

w se - rcu tę - skno - ta, na - dzie - ja, żal.
 zi - mna krew we mnie, zi - mna jak źródło.
 do - łem tej wo - dy w dal ry - bka mknie.

w se - rcu tę - skno - ta, na - dzie - ja, żal.
 zi - mna krew we mnie, zi - mna jak źródło.
 do - łem tej wo - dy w dal ry - bka mknie.

Dołem sonej wody złota rybka mknie,
 z brzegu chłopiec młody polne kwiatki rwie.
 „Wypłyń, rybko złota, wypłyń z zimnych fal,
 w sercu mym tęsknota, nadzieja, żal.

Ach, tam wieczna zima, smętne życie tam,
 wiosny nigdy nie ma, tu ja kwiaty mam!”
 „Nęcisz mnie daremnie niczym kwiatek twój,
 zimna dusza we mnie, zimna krew jak źródło.

Próżna twa tęsknota! Przestań o mnie śnić,
 bom ja rybka złota, w zimnie muszę żyć!”
 Westchnął chłopiec młody, lecz nie płakał, nie,
 dołem zimnej wody w dal rybka mknie.

Piosenka myśliwska chorążego

oprac.: Jan Cichoń

muz.: Stanisław Moniuszko
sł.: Włodzimierz Wolski

Dość żywo

mf *p*

Hej, bra - cie, ru - szaj w po - le! 1. Hej, bra - cie,
2. Za - gra - ją
3. Ra - dzę, gdy

Hej, bra - cie, ru - szaj w po - le! 1. Hej, bra - cie,
2. Za - gra - ją
3. Ra - dzę, gdy

Hej, bra - cie, ru - szaj w po - le! 1. Po - mnę, oj - ciec
2. Gdy - za - gra - ją
3. Ra - dzę więc, gdy

4

ru - szaj w po - le, hej, bra - cie, ru - szaj w po - le,
ci o - ga - ry, za zwie - rzem człek się zzia - je,
w ser - cu ko - le, siądz w san - ki al - bo bry - ki,

ru - szaj w po - le, hej, bra - cie, ru - szaj w po - le,
ci o - ga - ry, za zwie - rzem człek się zzia - je,
w ser - cu ko - le, siądz w san - ki al - bo bry - ki,

wa - ścin ga - dał, jak ci w se - rcu co za - ko - le
ci o - ga - ry, a za zwie - rzem człek się zzia - je,
w ser - cu ko - le, siądz do sa - nek al - bo bry - ki,

7

hej, bra - cie, ru - szaj w po - le, gdy masz tro - ski
 we - zmań ci jak przez cza - ry, ba - bskie te am -
 py - szne jest u nas po - le, ja - kie wil - ki,

hej, bra - cie, ru - szaj w po - le, gdy masz tro - ski
 we - zmań ci jak przez cza - ry, ba - bskie te am -
 py - szne jest u nas po - le, ja - kie wil - ki,

lub kto sę - ka w gło - wę za - dał, gdy masz tro - ski
 dia - bli we - zmań jak przez cza - ry, ba - bskie te am -
 py - szne te - raz u nas po - le, ja - kie wil - ki,

10

w czo - le! Ru - szaj, bra - cie, ru - szaj, bra - cie, ru - szaj w po - le,
 ba - je!
 dzi - ki!

w czo - le! Ru - szaj, bra - cie, ru - szaj, bra - cie, ru - szaj w po - le,
 ba - je!
 dzi - ki!

w czo - le!
 ba - je!
 dzi - ki!

ru - szaj, bra - cie, ru - szaj w po - le,

13

ru - szaj, bra - cie, w po - le, hej! Ru - szaj, bra - cie,
 ru - szaj, bra - cie, w po - le, hej! Ru - szaj, bra - cie,
 ru - szaj, bra - cie, w po - le, hej! Ru - szaj, bra - cie,

ru - szaj, bra - cie, w po - le, hej! Ru - szaj, bra - cie,

16

ru - szaj w po - le, ru - szaj bra - cie mło - dy!

ru - szaj w po - le, ru - szaj bra - cie mło - dy!

ru - szaj w po - le, ru - szaj bra - cie mło - dy!

Hej, bracie, ruszaj w pole!

1. Pomnę, ojciec waścin gadał,
jak ci w sercu co zakole
lub kto sęka w głowę zadał,
gdy masz troski w czole!

Ref.: Ruszaj, bracie, ruszaj, bracie, ruszaj w pole,
ruszaj, bracie, w pole, hej!
Ruszaj, bracie, ruszaj w pole,
ruszaj bracie młody!

2. Gdy zagrają ci ogary,
a za zwierzem człek się zziaje,
diabli wezmą jak przez czary
babskie te ambaje!

Ref.: Ruszaj, bracie...

3. Radzęć więc, gdy w sercu kole,
siądź do sanek albo bryki,
pyszne teraz u nas pole,
jakie wilki, dziki!

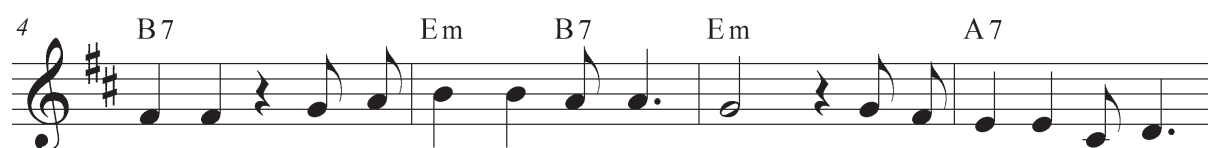
Ref.: Ruszaj, bracie...

Co by było, gdyby...?

sł. i muz.: Agata Kułakowska



Gdy - by Mo - zart żył wśród nas, ja - ka by - ła - by e -



po - ka? Czy wy - prze - dzał - by swój czas? Mo - że grał - by ta - kże



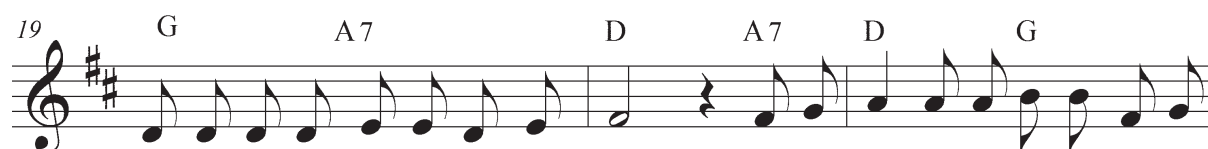
ro - cka? Gdy - by Mo - zart na - grał pły - tę, czy by by - ła pla - ty -



no - wa? Czy by by - ła wie - lkim hi - tem jak pio - sen - ka prze - bo -



jo - wa? Kto to wie, co by by - ło? Co by się wy - da - rzy - ło, gdy - by



ty - lko A - ma - de - usz żył wśród nas? Kto to wie, co by by - ło? Co by



się wy - da - rzy - ło, gdy - by ty - lko A - ma - de - usz żył wśród nas?

1. Gdyby Mozart żył wśród nas,
jaka byłaby epoka?
Czy wyprzedzałby swój czas?
Może grałby także rocka?
Gdyby Mozart nagrał płytę,
czy by była platynowa?
Czy by była wielkim hitem
jak piosenka przebojowa?
Ref. Kto to wie, co by było?
Co by się wydarzyło,
gdyby tylko Amadeusz żył wśród nas?
2. Gdyby Mozart żył wśród nas,
Jakiej słuchałby muzyki?
Może techno albo jazzu,
może rapu lub klasyki?
Czy by nosił MP trójkę,
i słuchawki w uszach dwie?
Czy by wdał się czasem w bójkę,
nosił dzinsy? Kto to wie?
Ref. Kto to wie, co by było?
Co by się wydarzyło,
gdyby tylko Amadeusz żył wśród nas?
3. Gdyby Mozart żył wśród nas,
Czy by grał i ćwiczył stale?
Czy idolem byłby mas?
Nie odpowiem. Nie wiem, ale
choć go nie ma już wśród nas,
żyje wciąż muzyka jego
i przypomni nam nie raz
tego człowieka wielkiego.
Ref. Kto to wie, co by było?
Co by się wydarzyło,
gdyby tylko Amadeusz żył wśród nas?

Pamiętajmy o Mozarcie

sł. i muz.: Ewa Olek

D Em7 A D D7

Żył raz so - bie pewien ma - ty ge - niusz, co zdo - lno - ści nieprze - cię - tne miał.
Dzi - siaj świat doprzo - du nas po - ga - nia, co - raz szybciej ka - że nam bieć los...

5 G A D G D A D G

U - twór raz u - sły - szał w o - ka - mgnie - niu i z pa - mię ci już go grał!
Czy so - na - ta, ron - do, czy fan - ta - zja, on wy - ci - szy wra - żeń moc!

9 D Em7 G A7 D

Nie za - po - mi - naj - my o Mo - zar - cie, cho - ciaż już mi - nę - ło ty - le lat!

13 B7 Em7 G D A D A

I przy - znaj - my te - raz tu o - twa - rcie: z je - go źró - deł dziś mu - zy - czny świat!

17 D Em7 G A7 D

O Mo - zar - cie dzi - siaj pa mię - taj - my, choć e - po - ka in - na w uszach brzmi!

21 B7 Em7 G D A D

Je - go dzieł z u - wa - gą dziś słu - chaj - my, on o - two - rzył nam mu - zy - czne drzwi!

1. Żył raz sobie pewien mały geniusz,
co zdolności nieprzeciętne miał.
Utwór raz usłyszał w okamgnieniu
i z pamięci już go grał!

Ref. Nie zapominajmy o Mozarcie,
choć już minęło tyle lat!
I przyznajmy teraz tu otwarcie:
z jego źródła dziś muzyczny świat!

O Mozarcie dzisiaj pamiętajmy,
choć epoka inna w uszach brzmi!
Jego dzieł z uwagą dziś słuchajmy,
on otworzył nam muzyczne drzwi!

2. Dzisiaj świat do przodu nas pogania,
coraz szybciej każe nam biec los...
Czy sonata, rondo, czy fantazja
on wyciszy wrażeń moc!

Mozart na komputerze

sł. i muz.: Janusz Nowosad

Dm Gm Dm B \flat A7 B \flat A7

Gdy - by Mo - zart dzi - siaj żył, w do - mu by kom - pu - ter miał

Gm A7 Dm A7 Dm A7 B \flat Gm A7

i z pro - gra - mem Mo - zart Hit kom - po - zy - cje swo - je grał.

D Bm D Bm A7 D A7 D A7

Mo - zart, Mo - zart w dzi - siej - szej e - rze,
Mo - zart, Mo - zart na kom - pu - te - rze.

D Bm D Bm A7 D A A7 D

Mo - zart, Mo - zart na kom - pu - te - rze,
Mo - zart, Mo - zart w dzi - siej - szej e - rze.

1. Gdyby Mozart dzisiaj żył,
w domu by komputer miał
i z programem Mozart Hit
kompozycje swoje grał.

Ref.: Mozart, Mozart w dzisiejszej erze,
Mozart, Mozart na komputerze.
Mozart, Mozart na komputerze,
Mozart, Mozart w dzisiejszej erze.

2. Gdyby Mozart dzisiaj żył,
to przez jeden myszki klik
z Netu miałyby arii swych
karaoke mega plik.

Ref.: Mozart, Mozart...

3. Gdyby Mozart dzisiaj żył,
programistą by on był,
pisał aplikacje – wzór
do śpiewania i do gry.

Ref.: Mozart, Mozart...

Brzmi jak Mozart

sł. i muz.: Janusz Nowosad

C F G7 C Dm G7

Chó-ra - lny szum świer - ków w Al - pach, plusk al - pej - skie - go stru -

C G7 C F G7 C

my - ka, gór - skie - go wiew ci - chy wia - tru

Dm G7 G7sus4 C C C

brzmi jak Mo - za - rta mu - zy - ka. Mo - zart na „do”,
Mo - zart na „c”,

C G G C Am F Dm

Mo - zart na „re”, Mo - zart na „mi”, Mo - zart na „fa”, Mo - zart na
Mo - zart na „d”, Mo - zart na „e”, Mo - zart na „f”, Mo - zart na

G7 Em Am F G7 C C

„sol”, Mo - zart na „la”, Mo - zart na „si” i Mo - zart gra.
„g”, Mo - zart na „a”, Mo - zart na „h” i Mo - zart gra.

1. Chóralny szum świerków w Alpach,
plusk alpejskiego strumyka,
górskiego wiew cichy wiatru
brzmi jak Mozarta muzyka.

Ref.: Mozart na „do”, Mozart na „re”,
Mozart na „mi”, Mozart na „fa”,
Mozart na „sol”, Mozart na „la”,
Mozart na „si” i Mozart gra.
Mozart na „c”, Mozart na „d”,
Mozart na „e”, Mozart na „f”,
Mozart na „g”, Mozart na „a”,
Mozart na „h” i Mozart gra.

2. Salzburskiego zamku pomruk
i echo, co w nim pomyka,
w Salzburgu śmiech Salzburczyka
brzmi jak Mozarta muzyka.

Ref.: Mozart na „do”, Mozart na „re” ...

3. Wiedeńska noc z serenadą,
trel wiedeńskiego słowika,
„łabędzi śpiew” Wiedeńczyków
brzmi jak Mozarta muzyka.

Ref.: Mozart na „do”, Mozart na „re” ...

Mozartoterapia

sł. i muz.: Janusz Nowosad

F Gm C7 F

i dla cia - ła, i dla du - szy Mo - zart jest mu - zy - cznym le - kiem,

5 Bb F C7 F

więc go dzi - siaj a - pli - ku - ję dzie - ciom i tym sta - rszym wie - kiem,

9 Bb F C7 F C7

więc go dzi - siaj a - pli - ku - ję dzie - ciom i tym sta - rszym wie - kiem.

13 F Gm

Mu - zy - ko - te - ra - pia z Ma - e - stro Mo - za - rtem.

17 C7 F

Mu - zy - ko - te - ra - pia na se - rio i ża - rtem.

21 Bb F C7 F

Mu - zy - ko - te - ra - pia od ra - na do no - cy,

25 Bb F C7 F

dla do - bra psy - chi - ki i cia - ła mo - cy.

1. I dla ciała, i dla duszy
Mozart jest muzycznym lekiem,
więc go dzisiaj aplikuję
dzieciom i tym starszym wiekiem.

Ref.: Muzykoterapia
z Maestro Mozartem.
Muzykoterapia
na serio i żartem.
Muzykoterapia
od rana do nocy,
dla dobra psychiki
i ciała mocy.

2. Utwór na pogodę ducha,
co do ucha łatwo wpada,
to powabna w noc muzyka –
Mała nocna serenada.

Ref.: Muzykoterapia
z Maestro Mozartem...

3. Papagena i Papagen
(para w *Czarodziejskim flecie*)
polepszają kiepski humor,
gdy ich słycać śpiew w duecie.

Ref.: Muzykoterapia
z Maestro Mozartem...

4. Gdy *Czterdziestej* ból *Symfonii*,
zabrzmi mozartowską siłą,
wtedy nutą triumfalną
ludzkie serca jak dzwon biją.

Ref.: Muzykoterapia
z Maestro Mozartem...

5. *Koncert na fortepian C-dur*,
Koncert ten Dwudziesty pierwszy,
to lek na miłosny zawód,
lepsy od miłosnych wierszy.

Ref.: Muzykoterapia
z Maestro Mozartem...

Autorzy

DR 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* (Kraków 1996), *Muzyka i polityka* (Kraków 1999), *Muzyka i płeć* (Kraków 2001), a wspólnie z Krzysztofem Meyerem dwutomową monografię życia i twórczości Witolda Lutosławskiego *Droga do dojrzałości* (Kraków 2003) i *Droga do mistrzostwa* (Kraków 2004). Od 10 lat pracuje nad serią podręczników do historii muzyki dla liceów muzycznych, wydawanych przez PWM (ukazały się cztery tomy).

ELŻBIETA CIEMIĘGA – nauczyciel języka polskiego w Liceum Ogólnokształcącym im. T. Kościuszki w Lubaczowie. Współpracuje z nauczycielami i uczniami z wielu państw europejskich. Jej uczniowie są laureatami ogólnopolskich konkursów. W swojej pracy chętnie wprowadza nowatorskie rozwiązania edukacyjne oraz wykorzystuje nowoczesne technologie. Bierze udział w licznych projektach i programach edukacyjnych, organizowanych m.in. przez Centrum Edukacji Obywatelskiej, „Newsweek”, lubelski oddział „Gazety Wyborczej”, Polską Akcję Humanitarną, Fundację Rozwoju Systemu Edukacji. Jej projekty zostały wybrane do jubileuszowej publikacji *eTwinning w Polsce – to już 5 lat* i nagrodzone Krajową Odznaką Jakości oraz udziałem w międzynarodowej konferencji w Sewilli. W roku szkolnym 2010/2011 w plebiscycie podkarpackiej Gazety Codziennej „Nowiny” została wybrana Belfrem Roku w kategorii szkoła średnia. Oprócz wymienionych wyróżnień wielokrotnie otrzymywała Nagrody

Dyrektora Szkoły, Starosty Powiatu, Kuratora Oświaty, może poszczycić się Medalem Komisji Edukacji Narodowej, II miejscem w konkursie *Innowator Roku 2009* w kategorii *Innowacyjny scenariusz lekcji*, IV miejscem w Międzynarodowym Konkursie *Data Protection Day*, III miejscem w konkursie Ministerstwa Spraw Zagranicznych na scenariusz lekcji poświęcony polskiej prezydencji w Radzie UE.

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.

MARIA GÓRSKA – dyrygentka i nauczycielka muzyki. Ukończyła Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia im. F. Chopina w Poznaniu w klasie skrzypiec, z wyróżnieniem uzyskała tytuł magistra na Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (specjalność dyrygentura chóralna i edukacja muzyczna). W latach 2007–2009 pracowała w międzynarodowych szkołach angielskich (Brockwood Park School i Westonbirt School). W latach 2009–2011 dzięki uzyskanemu stypendium studiowała dyrygenturę chóralną na Królewskiej Walijskiej Akademii Muzycznej w Cardiff, którą ukończyła z najlepszym wynikiem ze swojego roku. Będąc

w Anglii, śpiewała w BBC National Chorus of Wales oraz uczestniczyła w wielu kursach mistrzowskich, m.in. z Erikiem Whitacre, Simonem Halseyem, Johnem Buttem i Robertem Deanem, aktywnie angażowała się w życie Polonii, prowadząc zespół muzyczny Saol Nua i organizując liczne koncerty i spotkania w Domu Polskim w Cardiff. W 2011 roku powróciła do Poznania, gdzie uczy muzyki w Społecznej Szkole Dębinka, współpracuje z teatrem Futryna, zespołem Antimatter, pisze piosenki i wiersze.

LESZEK WAWRZYNOWICZ – absolwent studiów o specjalności muzyka z pedagogiką opiekuńczo-wychowawczą w Kolegium Nauczycielskim w Lesznie; Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu oraz studiów podyplomowych w Wyższej Szkole Umiejętności Społecznych w Poznaniu, specjalność menedżer kultury. Pracuje jako nauczyciel muzyki w Gimnazjum nr 1 im. Polskich Noblistów w Śremie, w Szkole Podstawowej im. gen. D. Chłapowskiego w Bodzynie, w Zespole Szkół Ogólnokształcących i Gimnazjum Dwujęzycznym w Śremie, prowadzi zajęcia z rytmiki w przedszkolach, a także pracuje jako organista w kościele garnizonowym w Śremie. Współpracował z zespołami wokalnymi specjalizującymi się w muzyce religijnej oraz gospel, z big bandem (13-tka Band), jako puzonista gra w zespole Capella Canta Bras, prowadzi zespół DA'X, jest instruktorem gry na puzonie w Orkiestrze Miejskiej w Śremie oraz dyrygentem Chóru Moniuszko ze Śremu.

DR JAKUB NIEDOBOREK – adiunkt w Zakładzie Pedagogiki Instrumentalnej Wydziału Artystycznego UMCS w Lublinie. Absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach. Wielokrotnie zdobywał laury na ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach muzycznych. Koncertuje jako solista i kameralista

w kraju i zagranicą. 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 HENRYK POGORZELSKI – emerytowany pracownik Wydziału Artystycznego Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie, absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Obronił doktorat z zakresu dydaktyki muzycznej, posiada także kwalifikacje I st. w dziedzinie dyrygentury chóralnej. W ciągu 30 lat pracy dydaktyczno-naukowej na UMCS był kolejno: wykładowcą, starszym wykładowcą i adiunktem, specjalizował się przede wszystkim w metodyce wychowania muzycznego (przez 10 lat pełnił funkcję kierownika pracowni metodyki wychowania muzycznego) oraz w chóralistyce. Był promotorem ponad 250 prac magisterskich i licencjackich. Napisał ponad 40 artykułów naukowych, publikowanych w Polsce i zagranicą. Odbił staże naukowe w Holandii, Luxemburgu, Szwajcarii i Szwecji. W krajach tych prowadził również wykłady i warsztaty dla studentów i chórzystów. Przetłumaczył na język polski podręcznik P. van Hauwe *Spielen mit Musik* i libretto opery dziecięcej S. Pascha *Gufus und goldene Gans*. Opracował muzycznie podręcznik Metery i Lindgvist *Uczymy dzieci języka polskiego*. Pełnił funkcje organizatora, kierownika, wykładowcy i tłumacza na międzynarodowych warsztatach metodycznych. Jako założyciel i dyrygent chóru WSP w Siedlcach i chóru nauczycielskiego *Fermata* w Lublinie uczestniczył w wielu koncertach i festiwalach w kraju i zagranicą, otrzymując wiele wyróżnień i nagród. Jest współautorem *Śpiewnika rodzinnego* (Polihymnia, Lublin, 2007).

W roku 2013 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 2013 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);

2012 – 12 zł (członkowie SNM – 6 zł).

Zamówienia można składać za pośrednictwem formularza dostępnego na www.wychmuz.pl; pocztą na adres redakcji lub e-mailem: 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.

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.
www.prenumerata.ruch.com.pl,
e-mail: prenumerata@ruch.com.pl.

Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę:

Informację o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania można uzyskać pod nr tel. +48 22 693 67 75.
www.ruch.pol.pl,
e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl.

Telefoniczne Biuro Obsługi Klienta (koszt połączenia wg taryfy operatora):

- połączenie z telefonów stacjonarnych 801 800 803,
- połączenie z telefonów komórkowych +48 22 717 59 59.

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.