

# Wychowanie Muzyczne

dwumiesięcznik

styczeń-luty LVII 283

2013

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

ISSN 2084-8935



# V Ogólnopolska Konferencja Metodyczna Nauczycieli Muzyki

*W każdym dziecku żyje muzyka*



19-20 kwietnia 2013  
Hotel "Tęczowy Młyn" w Kielcach  
ul. Zakładowa 4

## Organizator



## Sponsor strategiczny



## Patronat honorowy

- Marszałek Województwa Świętokrzyskiego
- Burmistrz Miasta i Gminy Chęciny
- Wojewoda Świętokrzyski
- Starosta Powiatu

## Patronat medialny



- Echo Dnia
- Radio Kielce

## Partnerzy



## Sponsorzy i wystawcy



Juka&Mac Betzold  
Sklep muzyczny Pasja



# XXXV Ogólnopolski Festiwal Zespołów Muzyki Dawnej *Schola Cantorum*

W dniach 21–26 stycznia 2013 roku w Kaliszu odbył się jubileuszowy XXXV Ogólnopolski Festiwal Zespołów Muzyki Dawnej *Schola Cantorum*. Patronat honorowy: Minister Edukacji Narodowej – Krystyna Szumilas, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego – Bogdan Zdrojewski, Marszałek Województwa Wielkopolskiego – Marek Woźniak, Prezydent Miasta Kalisza – Janusz Pęcherz, Wielkopolski Kurator Oświaty – Elżbieta Walkowiak.

W tegorocznej edycji festiwalu wzięło udział 28 zespołów z całej Polski, w tym 24 rywalizowało o Grand Prix oraz złote, srebrne i brązowe Harfy Eola w sześciu kategoriach: zespołów instrumentalnych, zespołów wokalnych, chórów kameralnych, zespołów wokально-instrumentalnych, zespołów prezentujących muzykę w powiązaniu z innymi sztukami oraz w kategorii młodzieży powyżej 21. roku życia.

Oprócz konkursowych zmagania zespoły wystąpiły także z koncertami na Zamku Książąt Czartoryskich w Gołuchowie, w Galerii Refektarz w Krotoszynie, klasztorze Sióstr Nazaretanek w Ostrzeszowie oraz w Zespole Szkół w Gizałkach.



Praca Wioletty Antoniewicz nagrodzona w Ogólnopolskim Konkursie *Twórczość Plastyczna Inspirowana Muzyką Dawną*



Zdjęcie z archiwalnych zbiorów organizatorów konkursu

Festiwalowi towarzyszyły liczne imprezy, warsztaty, spotkania, narady. Zorganizowano m.in.:

- wystawę prac z XVIII Ogólnopolskiego Konkursu *Twórczość plastyczna inspirowana muzyką dawną*;
- wystawę instrumentów dawnych Ryszarda Dominika Dembińskiego;
- warsztaty muzyczne Romana Agneta *Teatr i maska w tańcach okresu baroku*;
- warsztaty plastyczne prowadzone przez Lidię Głazik i Joannę Walisiak-Jankowską *Zobaczyć dźwięki – wizualna interpretacja wybranych utworów muzycznych okresu baroku*.

Wyniki tegorocznej edycji konkursu festiwalowego są dostępne na stronie: <http://www.scholacantorum.kalisz.pl>.

## KULTURA

- 4 BEATRIX PODOLSKA**  
Maria Konopnicka i jej poezja pełna muzyki

## TEORIA I BADANIA

- 10 WOJCIECH KAZIMIERZ OLSZEWSKI**  
Zapis funkcji harmonicznych za pomocą symboli (1)
- 18 LESZEK PŁOCH**  
Gościnne koncerty orkiestry Mazowiaci w placówkach specjalnych w obiektywnych badaniach i odczuciach uczestników

## MATERIAŁY METODYCZNE

- 25 DANUTA GWIZDALANKA**  
Magia muzyki. Muzyka a przyroda
- 37 EWA ADAMCZYK**  
Bum Bum Rurki w gimnazjum.  
Kolorowe Cztery pory roku

## NIE TYLKO W SZKOLE

- 44 DOROTA FRĄTCZAK**  
Mała Akademia Jazzu

## ZE ŚWIATA

- 50 CEES VAN LOON, GERARD VAN OMMEREN**  
*Muziek... spelenderwijs – Muzyka... bez trudu (1)*

## RECENZJE – KRONIKA

- 59 RAFAŁ ROZMUŚ**  
Z biblioteczeki melomana.  
Książki z płytami CD dla dzieci

## SNM

- 64** Już wkrótce V Ogólnopolska Konferencja Metodyczna Nauczycieli Muzyki, Kielce, 19–20 kwietnia 2013 roku
- 66** Ruszył program *Liderzy Animacji Muzycznej*

## DODATEK MUZYCZNY

- 67** *Idzie Grześ*
- 72** *Ptasie plotki*
- 77** *Spóźniony słowik*
- 82** *Kopareczka*

## PATRONAT MEDIALNY

- 87** Ogólnopolski konkurs na scenariusz zajęć dla ucznia, zorganizowany w ramach projektu *Szymanowski 2013*

- 89** Spis treści rocznika 2012

## POLECAMY

**10–17** Wojciech Kazimierz Olszewski, *Zapis funkcji harmonicznych za pomocą symboli*. Niezmiernie ważny z punktu widzenia praktyki wykonawczej temat współczesnej notacji przebiegu harmonicznego planowaliśmy podjąć już od kilku lat – prowadziliśmy rozmowy z wieloma specjalistami, którzy mogliby w klarowny sposób przybliżyć tę problematykę. W efekcie, dzięki uprzejmości PWM, prezentujemy fragment wydanej w 2009 roku książki *Podstawy harmonii we współczesnej muzyce jazzowej i rozrywkowej*. Autor tekstu – znakomity teoretyk i praktyk – podając wiele różnych możliwości zapisu funkcji harmonicznych, konsekwentnie namawia do używania określonych zasad, które sprawiają, że stosowane symbole są jednoznacznie odczytywane, a zapis staje się maksymalnie uproszczony.

**25–36** Danuta Gwizdalanka, *Magia muzyki. Muzyka a przyroda*. W kolejnej części cyklu Danuta Gwizdalanka zastanawia się nad relacjami między muzyką a przyrodą. Bada je, omawiając liczne przykłady utworów typowo ilustracyjnych oraz powstałych pod wpływem przeżyć wywołanych kontaktami z naturą. Osobno omawia muzykę inspirowaną odgłosami przyrody (szum wody, wiatru, trzepot skrzydeł, bzyczenie owadów), zjawiskami przyrodniczymi (deszcz, burza, wschód, zachód słońca), muzykę nawiązującą do odgłosów zwierząt, jak i tę charakteryzującą różne zwierzęta. W końcu zastanawia się nad tym, czy biomuzyka to muzyka.



**50–58** Cees van Loon, Gerard van Ommeren, *Muziek... spelenderwijs. Muzyka... bez trudu*. Zgodnie z zapowiedzią prezentujemy przykłady zabaw i ćwiczeń muzycznych zawartych w publikacji holenderskich metodyków. Są to autorskie pomysły, które w warstwie idei nawiązują do koncepcji Batii Strauss oraz Pierre'a van Hauwe. Prezentowane propozycje zostały przetłumaczone, opracowane i opatrzone wstępem przez Monikę Mielko-Remiszewską oraz Henryka Pogorzelskiego.

## WKRÓTCE

W najbliższym numerze znajdą Państwo m.in. pierwszy blok naszych redakcyjnych recenzji nowych podręczników do muzyki do szkoły podstawowej. Skupimy się w nich na dokładnym opisie wartości poszczególnych pakietów, na ich obiektywnej analizie, gdzieś tam tylko pozwalając sobie na pewne komentarze, subiektywną ocenę.

# Wychowanie Muzyczne

d w u m i e s i ę c z n i k

styczeń-luty LVII 283

2013

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, Ewa Hoffman-Lipska,  
Gabriela Klauza, Zofia Konaszkiewicz  
(przewodnicząca), Maria Manturzevska,  
Maria Przychodzińska, Wiesława A. Sacher,  
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),  
Agnieszka Sołtysik  
(agnieszkasoltysik@wp.pl)

## **Sekretariat redakcji:**

Halina Koszowska-Kot  
(redakcja@wychmuz.pl)

## **Opracowanie redakcyjne i korekta:**

Ewa Jachimek

## **Projekt okładki:**

Edyta Lisek

## **Skład i łamanie:**

Tomasz Gąska (www.tomekgaska.pl)

## **Druk:**

Petit SK, Lublin, ul. Tokarska 13

Nakład: 800 egz.

## Od redakcji

**W** ramach obchodów setnej rocznicy urodzin Lutosławskiego w bieżącym roku zaplanowano 100 wydarzeń poświęconych kompozytorowi. 100/100 to chwyt reklamowy, ale pokazuje ambicje i zamiary głównych organizatorów Roku Lutosławskiego – MKiDN, IMiT, NIFC, Instytutu Adama Mickiewicza oraz Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego.

Wiele imprez już się odbyło. Symbolicznie ważniejsze wydarzenia miały miejsce 25 stycznia – w samym dniu rocznicy urodzin kompozytora. Za nami są prestiżowe koncerty; zakończyła się 10. edycja festiwalu monograficznego *Łańcuch* oraz minifestiwalu dla dzieci *Łańcuszek*; na Zamku Królewskim w Warszawie wręczono pierwsze medale osobom, które wniosły istotny wkład w upowszechnienie muzyki i wiedzy o Witoldzie Lutosławskim; Polskie Nagrania wydały ośmiopłytowy album poświęcony twórczości kompozytora; ukazał się również multimedialny przewodnik na telefony komórkowe, smartfony i tablety po miejscach w Warszawie związanych z kompozytorem.

Warto przybliżyć też wkład MKiDN, które w ramach programu *Lutosławski 2013 – Promesa* przeznacza znaczne środki finansowe na liczne przedsięwzięcia artystyczne, naukowe i edukacyjne, organizowane przez rozmaite firmy, instytucje, organizacje, ośrodki i szkoły. Powstaną dzięki nim filmy, ukazać się książki (m.in. suplement Encyklopedii Muzycznej PWM *Lutosławski*), albumy, zostaną zorganizowane koncerty, nagrania, konkursy (m.in. Konkurs im. Witolda Lutosławskiego dla dzieci i młodzieży oraz kompozytorski), wystawy. Dzięki hojności MKiDN rusza także projekt *Lutofonii* kierowany do dzieci i rodziców oraz projekt *Genius Lutos* adresowany do osób z upośledzeniem umysłowym (wspólne koncerty orkiestry osób niepełnosprawnych intelektualnie Gamelan z orkiestrą Filharmonii Szczecińskiej). Przygotowywane są ponadto pakiety scenariuszy zajęć muzycznych do udostępnienia wraz z materiałami multimedialnymi online oraz przewodniki metodyczne z dokumentacją filmową, a jak przekonuje Grzegorz Michalski – prezes Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego – w gmachu Filharmonii Narodowej w ciągu całego roku będzie można usłyszeć niemal komplet utworów Witolda Lutosławskiego.

Trzymamy kciuki za realizację zaplanowanych działań; w ramach naszych skromnych możliwości postaramy się w nich uczestniczyć. Niewątpliwie twórczość Lutosławskiego – pełna namietności i konceptu, doskonała pod względem formy, subtelna i magiczna – zasługuje na znacznie szerszą niż dotąd obecność w edukacji muzycznej.

Mirosław Grusiewicz

Beatrix Podolska

## Maria Konopnicka i jej poezja pełna muzyki

Niewielu było w historii polskiej literatury poetów tak „muzycznych”, jak Maria Konopnicka. Wrażliwa w równym stopniu na twórczość najwybitniejszych kompozytorów, jak i na melodie polskiej wsi, wszystkie wrażenia i przeżycia dźwiękowe zbierała, by później utrwalić je między wersami swoich wierszy. I choć dziś jej dźwięki słowami pisane nie zawsze spotykają się z należyтым uznaniem, pozostają one ponadczasowe i godne tego, by się w nie wsłuchać; tym bardziej, że rysują przed oczyma wyobraźni krajobrazy, które w zapędzonym świecie XXI wieku coraz bardziej, niestety, odchodzą w zapomnienie.

**T**wórczość Marii Konopnickiej zajmowała zawsze ważne miejsce w moim życiu. Jej nowele, opowiadania, powieści, a przede wszystkim wiersze – proste, melodyjne i śpiewne, okraszone „swojską nutą”, liryzmem i wrażliwością społeczną – towarzyszyły mi od dzieciństwa. Zaczęło się od uroczej książki *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, czytanej mi przez Mamę. Oczarował mnie mistrz Sarabanda, który „grał przedziwnie pięknie, a tak roznośnie, tak przejmująco, że go het precz, nie tylko po całym polu słyhać było, ale w duszy własnej”.

Dla taneczka, dla ochoty  
Dałbym ci ja dukat złoty  
Dałbym ci ja talar biały,  
Żeby skrzypki tego grały!  
Hu-ha!...

A muzyka „rozbrzmiała jak organ pieśni na pola, na lasy, aż objęła rzeki, łąki i strumienie, aż zaszumiała liściem grusz polnych i dębów borowych, i szeptem traw...”. Urzekająca była też postać Wiosny przechodzącej obok Koszałka-Opałka: „cicha szła, a dokoła niej dźwięczały pieśni ptasze i trzepoty skrzydeł”.

Potem były czasy szkolne, kiedy śpiewało się ze *Śpiewnika dla dzieci* z muzyką Zygmunta Noskowskiego do słów Marii Konopnickiej. Piosenki te – niewątpliwie trudne pod względem melodycznym i rytmicznym – mają jednak duże walory artystyczne i niezmiennie pozostają klasyką edukacji muzycznej.

\* \* \*

Maria Konopnicka była poetką-pieśniarką. Melodie czuła w duszy, umiała słuchać przyrody, a to, co czuła, wyrażała w wierszach i starała się zamknąć w ciasnych jego ramach. Słyszała muzykę wszędzie wokół siebie. Opowiada o tym w wierszu *Skąd się biorą piosenki?*

Piosenki, piosenki,  
Skąd wy się bierzecie?  
Czy tak wyrastacie  
Jako polne kwiecie?  
Czy na łąki nasze,  
Na tę ziemię czarną,  
Razem z deszczem pada  
Złote wasze ziarno?  
Czy was cichy wietrzyk  
Roznosi po świecie?  
Czy razem z tą chmurką  
Nad wioską płyniecie?

Czy jak ten strumyczek,  
Co się błoniem wije,  
Słodka wasza nuta  
Ze źródła bije?

Czy was jaskółeczka,  
Co za morze lata,  
Na czarnych skrzydłach  
Przynosi ze świata?

Czy was wyoruje  
Oracz swoim pługiem,  
Kiedy wołki pędzi  
Polem równym, długim?

Czy rośnecie z wierzby  
U tej modrej rzeczki,  
Kędy chłopcy w maju  
Kręcą fujareczki?

Konopnicka interesowała się muzyką i znała się na niej; wymownym tego dowodem jest artykuł rocznicowy o kompozytorze Heinrichu Marschnerze, w którym pisze:

Po Wagnerze Marschner wydaje się nieco naiwny. Jego prosty i prostymi środkami wyrażony sentyment nie znosi zbliżenia z żywiołową potęgą wagnerowskiej ekspresji, z jej namiętną siłą, z jej panteizmem... (KONOPNICKA 1976).

Można by jej zarzucić błędne porównanie, bo w zestawieniu z muzyką wagnerowską większość twórczości końca XIX wieku wyda się nieskomplikowana. Ale Konopnicka trafnie potrafiła ją określić jako „żywiołową”, „potężną”, „panteistyczną”.

Umiała też grać na fortepianie. Wspomina o tym we *Wrażeniach z podróży*, pisząc, że grała polskie melodie na specjalnie dla niej nastrojonym fortepianie Franchini Rovereto, co wzbudzało podziw słuchaczy.

Była niezwykle wrażliwa na muzykę Fryderyka Chopina. Napisała kilka wierszy dla wyrażenia podziwu dla kompozytora, np. *Gdy polonez chopinowski* – najbardziej chyba świadczący o jej wrażliwości



muzycznej, w którego strofach starała się oddać rytm poloneza chopinowskiego.

Gdy polonez chopinowski  
Tajne struny serca ruszy,  
Zawsze wtedy mam widzenie  
Narodowej, polskiej duszy.

Dusza ta mi się objawia  
Nie w zamęcie, nie w wybuchu,  
Ale w jakimś idealnym,  
Postępowym, wiecznym ruchu.

Ruch ten wolnej chce przestrzeni,  
By roztoczyć rytm wspaniały.  
Jakichś ornych pól szerokich,  
Jakichś pól ogromnych chwał.

Rytm jej to nie rytm wesela,  
Lecz powagi i zapału,  
Gdy natchniona w przyszłość kroczy  
W jasnych łunach ideału.

Mija czasy i stulecia,  
Próg jej żaden nie zatrzyma.  
Idzie, jutrem zadumana,  
Z utkwionymi w świat oczyma.



Idzie cała w orlich szumach,  
Z chorągwiami, z piór szelestem,  
W jakąś wielką zorzę ludów  
Idzie żywym manifestem<sup>1</sup>.

Również wiersz *W rocznicę Chopina* pelen jest podziwu dla twórczości naszego najwybitniejszego kompozytora:

W obcej gdzieś krainie  
Kamień twój grobowy,  
Cudze niebo płynie  
Nad snem twojej głowy;  
Cudze niebo chmurne  
Rankiem grób twój rosi,  
Cudzy wiatr ci echo  
Cudzej pieśni nosi... (początek utworu)

Poezja Marii Konopnickiej w całości przepojona jest muzycznością. Niewielu poetów polskich potrafiło w tak znacznym stopniu przeniknąć swoje wiersze muzycznym rytmem i melodią. Każdy niemal jej wiersz nadaje się do śpiewu. Za przykład może posłużyć wiersz *A jak poszedł król na wojnę*:

1. A jak poszedł król na wojnę,  
Grały jemu surmy zbrojne,  
Grały jemu surmy złote.  
Na zwycięstwo, na ochotę...
2. A jak poszedł Stach na boje,  
Zaszumiały jasne zdroje,  
Zaszumiało kłósów pole.  
Na tęsknotę, na niedolę...
5. A jak wjeżdżał w jasne wrota,  
Wyszła przeciw zorza złota  
I zagrały wszystkie dzwony  
Na słoneczne światła strony.
6. A jak chłopu dół kopali,  
Zaszumiały drzewa w dali.  
Dzwoniły mu przez dąbrowę  
Te dzwoneczki, te liliowe...



Pomnik Marii Konopnickiej w Suwałkach

Specjalną rytmicznością, niemal zagrywającą do tańca, odznacza się wiersz *Taniec*:

Dalej rażno, dalej w koło,  
Dalej wszyscy wraz,  
Wszak wyskoczyć i zaśpiewać  
Umie każdy z nas!

Graj nam, skrzypku, krakowiaka,  
A zaś potem kujawiaka  
I mazura graj!  
Jak się dobrze zapocimy,  
To polskiego się puścimy!  
Toż to będzie raj!

Dalej, rażno, dalej, w koło,  
Dalej, wszyscy wraz!  
Wszak wyskoczyć i zaśpiewać  
Umie każdy z nas.

Również wiersz *A jak śpiewać* cały jest przeniknięty muzyką:

<sup>1</sup> Wiersz ten jest wpisany do księgi pamiątkowej Marienbada (Mariańskie Łaźnie) pod datą 31 lipca 1902 roku. W dniu tym wmurowano tablicę pamiątkową na domu, w którym mieszkał Fryderyk Chopin.



A jak śpiewać, to już śpiewać  
 Jak ptaszkiwie leśni.  
 Ani wiedząc, ani dbając,  
 Czy kto słucha pieśni.  
 Nigdy ona nie stracona...  
 Pochwyć ją drzewa.  
 W wiosny szumie, jako umie,  
 Bór ci ją odśpiewa.  
 A gdy śpiewać, to już śpiewać  
 Od serca, od ucha!  
 Piosnka wraca, krew gorąca  
 Żywym źródłem bucha.  
 Pieśń – nie woda, mocy doda  
 Jak Piastowe miody...  
 Tyle życia, co serc bicia,  
 Co w pieśni pogody!

Wiele ze swoich utworów określała poetka pieśniami. Na przykład w wierszu *Z dziejów pieśni* „pieśń” nazywa urodzoną z uśmiechów i łez młodej matki, a imię jej „najmilsza”, dźwięk jej pada między dziecię a życiową burzę. Na imię jej w młodości „sława”, „miłość”, „ideały”. Jest „orłem”, słowem, co się ciałem staje w wielkim czynie; jest przez to „potęgą”. Jest wreszcie „lirą żalobną” nad mogiłami; ton jej cichnie, aż wreszcie rozchodzi się w pieśń przyrody.

O swoim liryczno-patriotycznym stosunku do pieśni poetka mówi w wielu miejscach swych poetyckich wynurzeń, m.in. w wierszu *Poleciały pieśni moje*.

Poleciały pieśni moje  
 Jako ptaszki roje.  
 Zapukały, zastukały  
 W okieneczko twoje.  
 Oj, żalosna ta gościna,  
 Żalosna godzina!  
 Na mogile wierzba stoi,  
 Wiater ją przygina.

Poleciały pieśni moje  
 Jako ptaszki roje –  
 Jedne padły u mogiły,  
 Gorzką rosę piły...  
 Drugie poszły między ludzi,  
 Piórka pokrwawiły...<sup>2</sup>

Inne „muzyczne” tytuły jej wierszy to m.in.: *Na skrzydłach pieśni*, *Trębacz*, *Ave Patria*, *Ostatnie piosenki*, *Preludium*, *Łzy i pieśni*, *Pieśń nocy*, *Pieśń sokołów*, *Z słowicznych pieśni*, *Wieczorne pieśni*, *Piosenki i pieśni*, *Pieśń o domu*, *Cmentarz pieśni*, *Piosenka moja*, *Piosenka o wilczku*, *Po co śpiewać?*, *Na fujarce*, *O lirniku, który idzie, brzękając w lirę*.

Wiersze Marii Konopnickiej nierzadko były wykorzystywane przez kompozytorów jako teksty do piosenek. Sięgają do nich również współcześni twórcy muzyki, np. Irena Pfeiffer, która napisała muzykę do wiersza *Sanna*<sup>3</sup>.

Jasne słońko, mroźny dzień,  
 a saneczki deń, deń, deń.  
 A koniki po śniegu  
 zagrzały się od biegu.  
 Jasne słońko, mroźny dzień,  
 a saneczki deń, deń, deń.



**Powitanie Marii Konopnickiej na stacji kolejowej w Jedliczu. Zdjęcie z 1903 roku**

<sup>2</sup> Do wiersza tego melodię napisał Jan Gal. W spuściźnie kompozytora kompozycja ta figuruje jako pieśń z towarzyszeniem fortepianu op. 14 nr 2.

<sup>3</sup> Do wiersza tego muzykę napisał również Z. Noskowski i znalazła się ona w *Śpiewniku dla dzieci*.

Sanna<sup>4</sup>

sł.: Maria Konopnicka

muz.: Irena Pfeiffer

Deń, deń, deń, deń, deń, deń, deń, deń, Ja - sne sło - nko,

6 mro-żny dzień, a sa-ne-czki deń, deń, deń, deń, deń, deń, deń.

12 A ko-ni - ki po śnie - gu za - grza-ły się do bie - gu, deń, deń, deń,

17 deń, deń, deń, deń, deń, deń. Ja - sne sło - nko, mro-żny dzień,

22 a sa - ne - czki deń, deń, deń, deń, deń, deń, deń. \_\_\_\_

\* \* \*

Indywidualność liryczną Konopnickiej najpełniej pokazały cykle utworów inspirowanych przez folklor ludowy, zaliczanych do najwybitniejszych i najbardziej oryginalnych w całym jej dorobku. Ujawniła się w nich wrażliwość poetki na efekty muzyczne, które potem Konopnicka utrwaliła w wierszach wykazujących związki poezji z meliką poprzez rozległą skalę tonów i dźwięków, rytmów i przekształceń

izorytmicznych. Widać to szczególnie w wierszach tzw. „fujarkowych”, stylizowanych na ludowo.

Wiersze Marii Konopnickiej są przepełnione nastrojem wsi, przyrody (przyroda była mi zawsze objawieniem Boga) – barwami, woniami i dźwiękami, wywołanymi na przykład przez wspomnienie zapachu siana czy melodii ligawki pastuszej. Występują w tych utworach polskie ptaki: szary skowronek, czarna jaskółka, bocian,

<sup>4</sup> Pierwodruk pochodzi z książki Beaty Podolskiej *Bawiło się lato z wiosną. Zajęcia muzyczne w przedszkolu*, WSiP, Warszawa 1983.

żuraw, zazula. Widzimy charakterystyczne elementy przyrody, jak biała brzoza, czarny bór. Te motywy są wyśpiewane nie tylko na nutę ludową, ale dostrzegane we wszystkich seriach poezji, oceniane jako „prześliczne, tchnące świeżością, swojskością i miłością”.

\* \* \*

Maria Konopnicka była kiedyś na narodowym Parnasie, wzbudzała ogólny podziw i szacunek. Dziś w niektórych kręgach o jej poezji mówi się z niechęcią, a ona sama traktowana jest z lekceważeniem. Niestety, można od czasu do czasu obserwować w społeczeństwie występowanie tendencji do odbrązawiania wielkich artystów. Było tak z Chopinem (za sprawą listów do Delfiny Potockiej), z Mozartem (z przyczyny popularnego filmu *Amadeusz*) i z wieloma innymi. Ale wielcy artyści przetrwają, także i Konopnicka, gdyż jest poetką silną – jej słowa wypowiedane pięknym poetyckim językiem, otwartymi ustami, brzmią głosem jasnym i donośnym. Autorka jest silna mocą wizji przyrody, jej obrazy nie są wątłe i tylko

nastrojowe, ale pełne siły i energii. Język jej wypowiedzi – choć dziś brzmieć może nieco staroświecko – pozostaje tym bardziej ujmujący i bliski nam w sposobie obrazowania przyrody. Jej wiersze zachowały świeżość i głęboko wrosły w naszą polską literaturę dziecięcą i młodzieżową, a *Rota* – ze swoją uroczystą i patriotyczną nutą – pozostanie zawsze niepodważalnym arcydziełem.

**KAMIEŃSKA A.** (wybór i oprac.), 1974, *Wiersze wybrane. Maria Konopnicka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

**KONOPNICKA M.**, 1976, *Nowele, szkice, obrazy*, Czytelnik, Warszawa.

**KONOPNICKA M.**, 1996, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Białystok.

**MAZAN B.** (wybór i oprac.), 1990, *Umiem być ptakiem. Wybór poezji. Maria Konopnicka*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.

Wojciech Kazimierz Olszewski

## Zapis funkcji harmoniczych za pomocą symboli (1)

Tekst stanowi fragment książki Wojciecha Kazimierza Olszewskiego *Podstawy harmonii we współczesnej muzyce jazzowej i rozrywkowej*, wydanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 2009 roku<sup>1</sup>.

**D**otarliśmy do tematu, który wzbudza najczęściej kontrowersji wśród muzyków, nawet tych, którzy zawodowo zajmują się jazzem. Powodem tego stanu rzeczy jest wielki chaos, będący wynikiem przede wszystkim braku profesjonalnego opracowania tego tematu na naszym rodzimym rynku muzycznym, a co za tym idzie, podejmowaniem prób ujednolicenia sposobów notacji symboli akordowych. Z innej strony patrząc, można powiedzieć, że istnieje wielka różnorodność systemów takiego zapisu, spowodowana ciągłym jego rozwojem oraz ewolucją zasad nim rządzących. W naszym kraju wciąż panuje „harmonia funkcyjna”, z którą wszyscy rodzimi muzycy na drodze swej edukacji – chcąc nie chcąc – się spotykają. W późniejszej działalności zawodowej muzycy jazzowi i rozryrkowi stykają się z zupełnie innym sposobem określania harmonii, a tu występuje wspomniana wyżej znaczna różnorodność. Mamy do czynienia z lepiej lub gorzej napisanymi aranżacjami, pochodzącymi z całego świata, i sami próbujemy naśladować te zapisy. Okazuje się jednak,

że sposobów traktowania symboli akordowych jest wiele i w większości przypadków takie naśladownictwo tylko wzmaga ten bałagan. Oczywisty jest fakt, że umiejętność czytania różnych zapisów jest konieczna, by funkcjonować na rynku muzycznym, więc i te inne (i te „złe”) systemy powinniśmy poznać. Oczywiście jest także to, że zapis jazzowy harmonii podlega ciągłej ewolucji oraz rozwojowi, tak jak i cała harmonia. Nie dziwi więc powstawanie nowych określeń, a zanikanie tych, które się nie sprawdziły. Autorami takich zmian są sami muzycy i w tym tkwi – według mnie – siła rozwoju oraz jego logika. Celem moim jest próba uporządkowania tej dziedziny na obecnym etapie jej rozwoju – stąd rozdział jej poświęcony.

System zapisu funkcji harmoniczych, o jakim chcę tu napisać, powstał ponad 30 lat temu. Stworzony został przez Clintona Roemera i Carla Brandta, opisany przez nich w publikacji *Standardized Chord Symbol Notation* (ROEMER, BRANDT 1976). Nazewnictwo anglojęzyczne jest obowiązujące w tym systemie, dając gwarancję

<sup>1</sup> W tekście dokonaliśmy drobnych zmian redakcyjnych w zakresie niezbędnym do tego, aby był on zrozumiały bez konieczności zaznajamiania się z wcześniejszymi fragmentami książki. W tym miejscu pragniemy podziękować Polskiemu Wydawnictwu Muzycznemu za umożliwienie przedruku, a wszystkich naszych Czytelników gorąco zachęcamy do zapoznania się z całą książką.



sporej uniwersalności. Moje doświadczenie estradowe i wnikliwa analiza różnych systemów zapisu funkcji harmoniczných pozwalają stwierdzić, że jest ono najlogiczniejsze oraz najbardziej jednoznaczne i czytelne. To właśnie **czytelność** (przejrzystość) zapisu, czyli dążenie do maksymalnego jego uproszczenia, oraz **jednoznaczność** są najistotniejszymi elementami notacji dla muzyka-praktyka. Ważne jest, by instrumentalista odczytywał znaki szybko i dokładnie, zgodnie z intencją twórcy. Z powyższych rozważań wynika, że im mniej oznaczeń, liter, liczb, tym lepiej. Jednocześnie zachowana zostaje – tak specyficzna dla jazzu – swoboda twórcza w indywidualnej interpretacji harmonii przez wykonawcę. Z drugiej strony zapis nie powinien wzbudzać żadnych wątpliwości u czytającego, o jaką funkcję (akord) chodzi. O tych dwóch elementarnych zasadach będę dalej wielokrotnie przypominał.

Na początek najważniejsza zasada: akord określamy **literą**, która jest nazwą dźwięku – podstawy harmonicznę danego akordu (pierwszego składnika „ciągu tercjowego” właściwego dla danego akordu). Tak więc akord zbudowany na dźwięku C oznaczony zostanie jako **C**, na dźwięku D jako **D** itd. Litery te są zawsze wielkie, niezależnie od rodzaju czy trybu akordu. Akordy zbudowane na dźwiękach chromatycznie podwyższonych lub obniżonych określamy odpowiednio: **C<sup>#</sup>** (*Cis*), **D<sup>b</sup>** (*Des*) itd.

Na początek cztery podstawowe warianty trójdźwięków i ich symbole (tabela 1)<sup>2</sup>.

Dla określenia prostego trójdźwięku durowego (zgodnego z ciągiem tercjowym) nie stosujemy żadnych dodatkowych oznaczeń, tylko nazwę dźwięku podstawowego.

Akord molowy oznaczony jest symbolem **m** (pisanym wielkimi literami o zmniejszonym do połowy rozmiarze w stosunku

Tabela 1.

| Symboliczny zapis trójdźwięków |                      |
|--------------------------------|----------------------|
| trójdźwięk durowy              | <b>C</b>             |
| trójdźwięk molowy              | <b>C<sub>m</sub></b> |
| trójdźwięk zwiększony          | <b>C+</b>            |
| trójdźwięk zmniejszony         | <b>C°</b>            |

do litery określającej dźwięk podstawowy). Jest to skrót łacińskiego słowa *minor* – molowy (mniejszy), z którego korzysta omawiany anglojęzyczny system. Spotkamy zapewne w praktyce symbole **m** lub **MIN**, czy inne (np. –), i jesteśmy do nich przyzwyczajeni, więc zrealizujemy je poprawnie. Zresztą jesteśmy poniekąd zmuszeni do znajomości także tych innych zapisów. Jeśli jednak chcemy być konsekwentni, zdecydujemy się na stosowanie oznaczenia **m**. Zawiera ono w sobie oba elementy, o których pisałem wcześniej: przejrzystość i jednoznaczność – występuje tu minimalna ilość znaków określających jednoznacznie akord molowy. Jeśli użylibyśmy skrótu **m**, mógłby on być interpretowany na kilka sposobów, na przykład jako określenie słowa *major* – durowy. Z kolei symbol **MIN** to już trzy litery, oznaczające w międzynarodowym układzie jednostek miar (SI) minimum, a także minutę. Jeśli możemy zastosować tylko dwie litery i nie wzbudzać wątpliwości czytającego, ograniczmy się do nich.

Przy tej okazji zwracam raz jeszcze uwagę na zastosowanie wielkich liter w oznaczeniach. W innych systemach zapisu właśnie wielkość liter ma określać tryb akordu: wielka litera – durowy, mała – molowy. Jest to logiczne, lecz trochę niebezpieczne, przy pisaniu odręcznym możemy mieć kłopoty z prawidłową interpretacją różnych charakterów pisma. Bezpieczniej jest używać tylko jednej wielkości liter, a za to ściśle (jednoznacznie) określać nimi wszystkie dane.

<sup>2</sup> Wszystkie przykłady w tym tekście zbudowane są od dźwięku C.

Stosujemy wielkie litery – one są bardziej „międzynarodowe”.

W oznaczeniach trójdźwięków zwiększonych i zmniejszonych zastosowano także oznaczenia tak jednoznaczne, jak i przejrzyste.

Akord zwiększony (ten oznaczony znakiem +) to po prostu trójdźwięk durowy z podwyższoną kwintą, do którego można dopisać wiele różnych dodatkowych składników, natomiast akord ze znakiem o to trójdźwięk molowy z obniżoną kwintą. Kwinta podwyższona i obniżona jest pierwszym omawianym przez nas składnikiem **alterowanym**<sup>3</sup>, ale jej zapis tutaj jest także wyjątkiem. Składniki alterowane zapisuje się inaczej (o czym za chwilę), ale powszechność takiej modyfikacji kwinty i fakt, że jest ona elementem jednego z najprostszych trójdźwięków, pozwala maksymalnie uprościć zapis. Chodzi o uniknięcie natłoku symboli i liczb do oznaczenia tak prostego akordu.

Idąc tym torem, dochodzimy do kontrawersji związanych z symbolem o, oznaczającym akord zmniejszony. Jest to trójdźwięk zbudowany z dźwięków oddalonych od siebie o tercje małe. W praktyce wykonawczej jest on jednak najczęściej stosowany jako określenie **czterodźwięku** o takiej samej budowie (zbudowanego tylko z tercji małych). Inaczej mówiąc, jest to trójdźwięk zmniejszony z dodaną obniżoną septymą lub wielką sekstą. Nie oznacza się jednak tego „dodanego” składnika w żaden sposób, bo – jak nadmieniałem – symbol o jednoznacznie określa rodzaj akordu jako czterodźwięk zmniejszony. Taki czterodźwięk jest bardzo często używany, ale jego znaczenie w harmonii jest zgoła inne – w 99% przypadków jest on zastępczą formą (substytutem) dominanty z obniżoną noną i tercją w basie. Ewenement ten można wyjaśnić

problemem dominant i substytutów akordów. W tym miejscu nie będę omawiać tego zagadnienia, chciałbym je jednak zasygnalizować, gdyż z analizowanym zapisem wiąże się trochę nieporozumień. Z jednej strony, jeśli „kółko” dotyczy trójdźwięku zmniejszonego, to dodanie do niego tego czwartego składnika (w odległości tercji małej) wymusiłoby taki zapis: **C<sup>o6</sup>** lub **C<sup>o(b7)</sup>**. Oba zapisy nie są jednak dość obrazowe i logiczne. O dziwo, często spotyka się zapis: **C<sup>o7</sup>**, który już zupełnie jest nieprawidłowy (septyma mała jest oddalona od obniżonej kwinty o tercję wielką). Najważniejsze jest jednak to, że czterodźwięk zmniejszony ma bardzo charakterystyczne brzmienie i pełni dość jednoznaczną rolę w przebiegu harmonicznym. Skłania nas to do dość prostego oznaczenia takiego akordu, by ściśle i w prosty sposób określić jego znaczenie. Z drugiej strony akord zmniejszony złożony z trzech dźwięków (trójdźwięk) występuje niezwykle rzadko bez dodanych składników, więc zarezerwowanie „kółka” dla akordu złożonego z samych tercji małych wydaje się uzasadnione. Wszystkie inne składniki, które chcielibyśmy dodać do takiego trójdźwięku, utworzą z nim odmienne konstrukcje, które oznacza się zupełnie innymi symbolami. Przekonamy się o tym w dalszych rozważaniach.

Przejdźmy teraz do bogatszych akordów. W systemie, o którym mówimy, często jeden symbol jest nam w stanie określić charakter akordu, jego rolę w konstrukcji harmonicznej, pozostawiając jednocześnie muzykowi pewną swobodę w jego realizacji. Ta swoboda ma jednak ściśle określone granice, więc zapis nadal jest jednoznaczny i przejrzysty. Zaczniemy od akordów molowych.

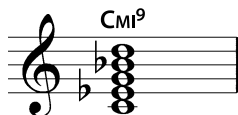
Symbol **mi**, który określa funkcję jako molową, determinuje użycie małej tercji (tercja określa **tryb** akordu: wielka – durowy,

<sup>3</sup> Alteracja – podwyższenie lub obniżenie składnika akordu w stosunku do ciągu tercjowego.

mała – molowy). Znak ten zastępuje tym samym specjalne (inne) oznaczenie tercji.

Chcąc określić akordy o większej liczbie składników (czterodźwięki, pięciodźwięki itd.), dopisujemy do takiego symbolu liczbę oznaczającą dźwięk z ciągu tercjowego, do którego ma być dany akord rozbudowany. Począwszy więc od septymy, każda następna liczba naszego szeregu (9, 11, 13) mówi nam o tym, że akord został rozbudowany do jej wartości. Oznacza to, że np. symbol **CMi<sup>9</sup>** określa pięciodźwięk mogący zawierać wszystkie składniki naszego szeregu, do nony (9) włącznie. Zapis nutowy tego akordu przedstawiony został w przykładzie 1.

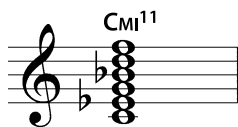
#### Przykład 1. CMi<sup>9</sup>



Niepotrzebne jest w tym przypadku osobne zapisywanie symbolu septymy (7), bo wchodzi ona automatycznie w skład naszego akordu.

Podobnie sprawa przedstawia się w kolejnym przykładzie. Tutaj mamy do czynienia z możliwością wykorzystania aż sześciu dźwięków z naszego szeregu (przykład 2).

#### Przykład 2. CMi<sup>11</sup>



Również w tym przypadku nie musimy zapisywać niższych składników szeregu liczbowego (7 i 9), bo są one zawarte w symbolu **CMi<sup>11</sup>**. Nie oznacza to, że realizując akord, musimy użyć wszystkich składników, tylko że mamy taką możliwość. Tu zawarta jest swoboda wykonawcza, o której wspominałem wcześniej. Symbol określa nam bardzo ściśle rodzaj akordu, ale o jego układzie czy składnikach, które

zastosujemy, decyduje nasz smak i wrażliwość muzyczna. Niebagatelną rolę odgrywa tu także fakt, że instrument harmoniczny pełni głównie rolę towarzyszącą jakiemuś głosowi solowemu. Czy będzie to wokalista wykonujący melodię piosenki, czy instrumentalista w swej improwizacji jazzowej, podkład harmoniczny musimy dostosować do jego warstwy dźwiękowej. Symbole funkcji, określające nawet bardzo precyzyjnie rodzaje akordów, nie zastąpią naszego „wrażliwego” ucha i smaku.

Przejdźmy teraz do akordów durowych. Tutaj króluje jedna ważna zasada: cyfra 7, bez żadnych dodatkowych oznaczeń, określa zawsze funkcję **dominantową**. Przypominam też, że septyma ta zawsze jest mała.

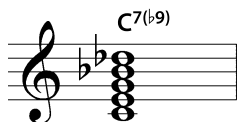
Ponieważ w oznaczaniu akordów durowych obowiązuje ta sama zasada, tzn. cyfra przy symbolu literowym funkcji określa również obecność wszystkich poprzednich dźwięków w szeregu, wszystkie funkcje oznaczone cyframi od 7 wzwyż są akordami dominantowymi. Zaznaczam jeszcze raz, że dotyczy to tylko akordów durowych, w których nie ma dodatkowych oznaczeń dla septymy. Proste dominanty septymowe i nonowe określa przykład 3.

#### Przykład 3. Dominanta septymowa i nonowa – C<sup>7</sup>; C<sup>9</sup>



Budowanie różnych odmian dominant to odrębne zagadnienie. W tym miejscu chciałbym tylko na kolejnych przykładach pokazać, jak w praktyce buduje się i prawidłowo zapisuje symbole tych funkcji – przykłady będą kluczem do zrozumienia całego systemu zapisu. W przykładzie 4 widzimy często spotykaną odmianę dominanty, zwłaszcza w tonacjach molowych – dominantę septymową z obniżoną noną:

**Przykład 4. Dominanta septymowa z obniżoną noną – C<sup>7(b9)</sup>**



Na tym przykładzie chciałbym zwrócić szczególną uwagę na oznaczenie obniżonej nony. Jest to oznaczenie **alteracji**. Zauważmy, że chromatyczne obniżenie dźwięku określa się znakiem bemola –  $\flat$  (analogicznie podwyższenie – znakiem krzyżyka –  $\sharp$ ). Bemol wpisany jest w nawias łącznie z cyfrą, której dotyczy. Ma to zapobiec ewentualnym nieporozumieniom, który znak odnosi się do którego symbolu. Można sobie wyobrazić sytuację, gdy akord budujemy na przykład na dźwięku *Cis*. Jego oznaczenie będzie wyglądać tak: **C<sup>♯</sup>**. Jeśli teraz obok pojawiłby się symbol jakiegoś obniżonego albo podwyższonego składnika (np. <sup>♯9</sup>), mielibyśmy zagęszczenie znaków chromatycznych i sporą niejasność. Tutaj sprawa jest prosta – elementy ujęte w nawiasach tworzą całość.

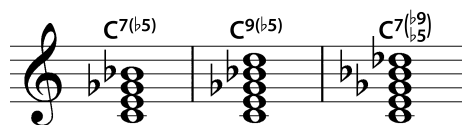
Prześledźmy teraz wszystkie elementy symbolu funkcji harmoniczej z przykładu 4:

- pierwszy element – litera C – określa dźwięk, na którym zbudowany jest akord;
- drugi element – cyfra 7 – określa rodzaj akordu (tutaj dominantę septymową);
- trzeci element – symbol alteracji w nawiasach ( $\flat 9$ ) – określa wszelkie nietypowe (niediatoniczne) dodatki (w tym wypadku alterowaną nonę).

Według moich poprzednich wywodów tę funkcję można zapisać jeszcze prościej, pomijając 7. Rzeczywiście – przecież zastosowano tu cyfrę 9, która zawiera „w sobie” także septymę i określa rodzaj akordu jako dominantę. W tym przypadku jednak akord zawiera alterację – mówiąc potocznie, jest

alterowany, chociaż tak naprawdę to alterowany jest tylko jeden dźwięk, nie cały akord. W związku z tym jego zapis może zawierać więcej nietypowych informacji. Dobrze jest więc dopisać tę siódmkę, która określa jednoznacznie akord jako funkcję dominantową. Muzyk czytający taki zapis będzie miał w prosty sposób podany komplet informacji o danym akordzie. Przykład 5 przedstawia jeszcze kilka innych dominant zapisanych symbolami.

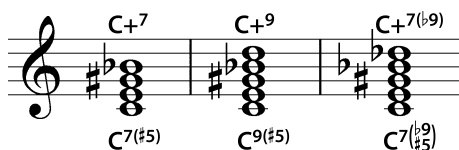
**Przykład 5. Inne dominanty zapisane symbolami – C<sup>7(b5)</sup>, C<sup>9(b5)</sup>, C<sup>7(b9)</sup>**



Myślę, że tu sprawa jest jasna. W pierwszym przypadku mamy dominantę septymową z obniżoną kwintą, w drugim – tę samą, ale z dodaną noną, w trzecim – obniżamy także nonę. Zwracam jeszcze raz uwagę, że ważna jest kolejność znaków w symbolu: litera (dźwięk podstawowy), cyfra – symbol dźwięku z szeregu podstawowego, określa rodzaj akordu, a dopiero w następnej kolejności ewentualne obniżenia lub podwyższenia pozostałych składników (oczywiście w nawiasach). Przy większej ilości alteracji (jak w trzecim akordzie) można je zapisać w pionie – jedną nad drugą. Zwróćmy jeszcze uwagę, że gdy nie ma żadnych alteracji, piszemy tylko „liczbę z szeregu” – ona mówi wszystko.

Akordy durowe, w których chcemy zastosować podwyższenie (alterowanie) kwinty (głównie w dominantach, ale nie tylko), możemy zapisać, stosując symbol trójdźwięku zwiększonego (+), dopisując pozostałe składniki za pomocą cyfr. To znacznie czytelniejszy sposób zapisu niż ( $\sharp 5$ ), chociaż i taki uważa się za prawidłowy (przykład 6).

**Przykład 6. Różne oznaczenia dominant z podwyższoną kwintą**



Zwróćmy szczególną uwagę, że znak + dotyczy litery określającej dźwięk podstawowy, a właściwie kwinty akordu zbudowanego na tym dźwięku (nie cyfry). Właśnie dla takiej jasności sytuacji do oznaczeń podwyższenia czy obniżenia składnika stosuje się krzyżyk i bemol, a nie + lub -. Znak + ma zastosowanie wyłącznie jako określenie trójdźwięku zwiększonego. Kładę duży nacisk na tę sprawę, gdyż w zapisach funkcji często spotykam znaki + i - dla określenia alteracji. Wzbudza to wiele niejasności i nieporozumień. Czasami naprawdę nie wiadomo, czego te znaki dotyczą i jak je realizować. Uważam, że powyższe rozgraniczenie rozwiązuje ten problem jednoznacznie.

Często spotykaną charakterystyczną dominantą jest akord septymowy z podwyższoną noną (przykład 7).

**Przykład 7. Akord septymowy z podwyższoną noną – C7(#9); C+7(#9)**



W powyższym przykładzie widzimy dwa warianty takiego akordu. W drugim mamy podwyższoną także kwintę. Muzycy często nazywają taką dominantę „durowo-molową”. Nie jest to, według mnie, zbyt szczęśliwa nazwa, chociaż rzeczywiście akord zawiera jakby jednocześnie tercję wielką i małą. Tak naprawdę jednak ta podwyższona nona nie jest przecież tercją.

Inną ciekawie brzmiącą dominantą jest akord C<sup>13</sup>. Jest to dominantą septymowa (symbol 13 „zawiera” w sobie także niżej położony 7), której jednym ze składników jest tercdecyma (dźwięk A – 13). Jeśli jednak ma to być dominantą, powinniśmy zapisać ją jako 13, by odróżnić ją od tonicznego akordu durowego z dodaną sekstą (np. C<sup>6</sup>), o którym za chwilę. Taka dominantą może oczywiście zawierać więcej składników (teoretycznie wszystkie z ciągu tercjowego), bo jest oznaczona najwyższym jego elementem – 13. W praktyce jednak najładniej brzmi ona bez kwinty i z pominiętą undecymą – 11. W przykładzie 8 widzimy dwa warianty tej dominanty – z noną wielką i małą.

**Przykład 8. Dominanty tercdecymowe – C<sup>13</sup>; C<sup>13</sup>(b9)**



Zwracam jeszcze raz uwagę na zapis. Wykorzystujemy tylko te elementy, które jednoznacznie i jak najprościej określają rodzaj akordu. W powyższych przykładach cyfra 13 jednoznacznie określa nam funkcję dominantową (7 wewnątrz), z możliwością dodania kolejnych składników do tercdecymy wyłącznie. W drugiej z powyższych funkcji zastosowano także alterację nony, którą koniecznie trzeba oznaczyć symbolem. Wszelkie alteracje muszą być ściśle określone w zapisie, gdyż są to dźwięki niediatoniczne, czyli niezgodne ze skalą (i z ciągiem tercjowym). Użyte niewłaściwie mogą więc dysonować z innymi elementami harmonii w utworze. Odkrywamy tutaj dość oczywistą prawdę: każdy element symbolu funkcji harmonicznego jest niesłychanie ważny i jego zapisanie musi być dogłębnie prze-myślane. Ma to głównie znaczenie w warstwie aranżacyjnej, ale też w zrozumieniu



całego przebiegu harmonicznego i zależności pomiędzy poszczególnymi funkcjami. Jednocześnie prostota i klarowność tego zapisu podczas realizowania tych symboli w praktyce wykonawczej wymusza na nas stosowanie tylko tych, które są rzeczywiście niezbędne do prawidłowej interpretacji utworu. Umiejętność dobrego, czytelnego zapisu jest więc trudną sztuką, ale znając prawidłowości, które rządzą tym systemem, łatwo można stać się mistrzem notacji.

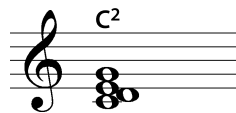
Z powyższych wywodów wynika, że w zapisie symbolicznym harmonii nie używa się cyfr niższych niż 7 (ewentualnie 5, ale tylko kiedy kwinta jest alterowana). Nie jest to jednak cała prawda. Spotyka się jeszcze cyfry 2, 4 i 6, chociaż – jak pamiętamy – nie są one składnikami ciągu tercjoowego. Służą one do określenia składników akordu dodanych w celu wzbogacenia kolorystycznego, ale niepełniających roli ich odpowiedników z ciągu, takich jak: 9, 11 i 13. Mam tu na myśli konstrukcje, w których na przykład do trójdźwięku durowego lub molowego dodano sekstę (przykład 9), by poszerzyć nieco spektrum brzmieniowe akordu, a nie można jej nazwać terdecymą (13), bo nie chcemy akordowi nadawać cech dominanty (akord durowy zawierający septymę małą – 7) czy szerokiego wielodźwięku z użyciem 9, 11 itd.

**Przykład 9. Akordy z dodaną sekstą**  
–  $C^6$ ;  $CM^6$



Analogicznie przedstawia się sprawa z dodawaniem sekundy, najczęściej do trójdźwięku durowego. Jeśli nie chcemy, by taka konstrukcja była rozumiana jako dominanta nonowa, bo nie chcemy używać w niej septymy, nie możemy jej zapisać jako  $C^9$ , tylko tak jak w przykładzie 10.

**Przykład 10. Akord z dodaną sekundą –  $C^2$**



W niektórych opracowaniach można spotkać zapis  $C^{(ADD2)}$ , który oznacza dodaną sekundę do akordu durowego. Myślę jednak, że pierwszy, „oszczędny” zapis jest dość jednoznaczny, by go z powodzeniem stosować. Zaznaczam, że składniki określone liczbami są zawsze właściwe dla skali mikrosolidyjskiej, czyli 2 określa sekundę wielką, a 6 – sekstę wielką. Jeśli chcielibyśmy je obniżyć (podwyższenie nie ma sensu, bo dla 2 byłby to dźwięk odpowiadający tercji małej, a dla 6 – septymie), można zastosować oznaczenie jak dla klasycznej alteracji.

Został nam jeszcze do omówienia ostatni „nietypowy” składnik, czyli 4 (kwarta). Element ten w zasadzie nie występuje jako „dodany” do trójdźwięku, zwłaszcza durowego, bo utworzyłyby z tercją półtonowy dysonans. Jest on raczej składnikiem, który wyklucza jej użycie, stając się swoistą dla niej alternatywą. Sytuacja ta w większym stopniu dotyczy akordów durowych, bo w molowych taka kwarta jest raczej traktowana jako 11 (undecyma) i nie wyklucza użycia tercji.

W rezultacie jednak akord bez tercji jest akordem bez trybu. Nie wiadomo, czy jest on durowy, czy molowy, bo właśnie tercja to określa. Nazywa się go potocznie mianem **suspend** – słowo pochodzi z języka angielskiego i dosłownie oznacza „odroczyć, zawiesić”. Taki akord może pełnić w harmonii różne funkcje – tak dominanty, jak i akordu tonicznego. Wszystko zależy od kontekstu, czyli następstw harmonicznym w jego sąsiedztwie.

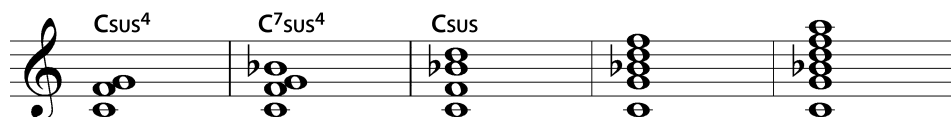
Jego konstruowanie pozwala na wiele swobody, bo nie ogranicza nas tercja (tryb). Możemy zatem wykorzystać dowolne

elementy ciągu tercjowego, nie narażając się na konflikt dysonansowy. Jeśli jednak chcemy zastosować tylko trójdźwięk z kwartą zamiast tercji (bez trybu lub jako „opóźnienie” tercji), powinniśmy określić taki akord tak, jak pierwszy w przykładzie 11. Drugi symbol określa swobodniejsze podejście do ilości i rodzaju składników. W takim przypadku może być także zastosowany symbol **Csus**, bez dodatkowych oznaczeń, który jeszcze bardziej otwiera nam możliwości

swobody konstrukcyjnej. Symbol z cyfrą 7 sugeruje jednak dominantowy charakter akordu, lecz choć to jeden z najbardziej popularnych wariantów, nie zawsze o taki nam chodzi. Wszystko zależy od kontekstu i przebiegu harmonicznego.

**ROEMER C., BRANDT C.**, 1976, *Standardized Chord Symbol Notation*, Roerick Music Co., Sherman Oaks.

**Przykład 11. Akordy suspended (z kwartą zamiast tercji) – C<sub>sus</sub><sup>4</sup>; C<sup>7</sup><sub>sus</sub><sup>4</sup>; C<sub>sus</sub>**



Leszek Ploch

## Gościnne koncerty orkiestry Mazowiacy w placówkach specjalnych w obiektywnych badaniach i odczuciach uczestników

Już od 2002 roku, w ramach realizacji procesu włączającej edukacji muzycznej oraz promocji kultury artystycznej w szerokim środowisku społecznym, Fundacja Krzewienia Kultury Artystycznej Osób Niepełnosprawnych w Warszawie organizuje cykliczne występy orkiestry Mazowiacy, mającej w swym składzie m.in. muzyków z niepełnosprawnością intelektualną. Koncerty te, podczas których można wysłuchać utworów muzyki klasycznej i popularnej, odbywają się w placówkach specjalnych w różnych regionach kraju.

Koncepcja wychodzenia naprzeciw wszechstronnemu wychowaniu muzycznemu w bezpośrednim kontakcie z instrumentami – jako naturalnego środka poznania i doznań estetycznych osób z niepełnosprawnością – oparta została na najnowszych tendencjach w pedagogice specjalnej oraz dydaktyce twórczości artystycznej. Z jednej strony jej podłożem jest troska o harmonijny i wielostronny rozwój słuchaczy, uczniów z niepełnosprawnością (i nie tylko) w oparciu o żywy kontakt z muzyką, stymulującą do twórczego, aktywnego udziału w życiu muzycznym; z drugiej zaś strony wynika ona z potrzeby szerokiego rozwijania i wzbogacania doświadczeń życia muzycznego poprzez aktywność samych członków orkiestry.

### Niezwykli dla niezwykłych

O wyjątkowości i celach pracy muzycznej grupy orkiestrowej Mazowiacy

wspominano już wcześniej na łamach niniejszego czasopisma<sup>1</sup>. Zwracano przy tym uwagę na nieocenioną wartość edukacyjną, terapeutyczną i umożliwienie rozwoju społecznego niepełnosprawnych poprzez ich udział w publicznych występach dla szerokiego środowiska (PŁOCH 2007). Koncerty Mazowiaków odbywają się i dziś – na scenach filharmonii, w teatrach muzycznych, salach koncertowych, podczas przeglądów twórczych, okolicznościowych uroczystości w środowiskach lokalnych i ponadregionalnych. Jednak niezwykle charakter, ze względu na wydźwięk dydaktyczno-społeczny, humanitarny, etyczno-moralny i muzyczno-edukacyjny, nadano cyklowi koncertów w placówkach specjalnych (m.in. szkoły specjalne, domy dziecka, ośrodki opieki dziennej, specjalistyczne ośrodki dla osób z niepełnosprawnością intelektualną i sprzężoną, domy spokojnej starości, hospicja, szpitale psychiatryczne, domy

<sup>1</sup> L. Ploch, *Pozaszkolna edukacja muzyczna w niezwyklej orkiestrze*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 2007 nr 5, s. 53–57.

opieki typu rodzinnego lub interwencyjnego, placówki socjoterapeutyczne, ogniska wychowawcze, placówki resocjalizacyjne, instytucje wsparcia i interwencji kryzysowej, placówki wsparcia dziennego). Wśród słuchaczy tych niekiedy długo oczekiwanych koncertów muzycznych znajdują się najczęściej osoby ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi na wszystkich obszarach niepełnosprawności; osoby z ograniczonymi umiejętnościami komunikacyjnymi oraz brakiem komunikacji werbalnej; osoby z zaburzeniami zachowania, koncentracji uwagi, uczenia się; z autyzmem oraz z zespołem Aspergera, ADHD, padaczką, zaburzeniami percepcji zmysłowej, porażeniami, trudnościami z przystosowaniem społecznym. Najczęściej są to dzieci, młodzież oraz dorośli nieporuszający się samodzielnie w środowisku społecznym. To ludzie o ograniczonych możliwościach samodzielnej egzystencji. Zwykle stanowią oni grupę społeczną o bardzo skromnych środkach finansowych i nieposiadającą własnych środków transportu. Osoby te nie mają zazwyczaj sposobności odwiedzenia sal koncertowych, filharmonicznych, teatrów muzycznych lub innych tego typu instytucji upowszechniania kultury muzycznej.

Prowadzący orkiestrę starają się – dzięki bardzo różnorodnemu programowi muzycznemu – systematycznie poszerzać zasięg terytorialny proponowanych koncertów, intensywnie promując style właściwego odbioru prezentowanych utworów muzyki klasycznej, popularnej i rozrywkowej.

### **Uczta duchowa**

Jak przekonują prowadzone prace badawcze z zakresu wpływu muzyki na proces edukacji i kształtowania się osobowości osób z niepełnosprawnością, muzyka – jako

specyficzna dziedzina sztuki – w niezwykle skuteczny sposób kształtuje estetyczną wrażliwość podopiecznych wspomnianych placówek, sprzyja wzrostowi poziomu artystycznego i emocjonalnego; w indywidualny, dostępny sposób pozwala doświadczać możliwości pokonywania pojawiających się trudności, ograniczeń oraz kompensowania braków udogodnień wielokrotnie napotykanych w codziennym życiu<sup>2</sup>. Słuszność wspomnianych aspektów edukacji muzycznej potwierdził projekt systematycznie prowadzonych gościnnych koncertów z udziałem członków grupy orkiestrowej Mazowiacy.

Okazuje się, że proponowane uczestnikom placówek specjalnych koncerty edukacyjne w skuteczny sposób pozwalają kształtować wrażliwość estetyczną zarówno słuchaczy, jak i muzyków. Dzieje się tak dlatego, że organizatorzy nadają tym wydarzeniom charakter szczególny – duchowy. Wszystkie realizowane gościnne koncerty muzyczne mają ukazywać słuchaczom duchową, nadprzyrodzoną stronę muzyki. Ich podstawowym zadaniem jest więc nauczanie i wskazywanie drogi do uzyskania najwyższego progu wrażliwości na drugiego człowieka oraz ponadmysłowego odczuwania, cech przydatnych w nawiązywaniu kontaktów życiowych i służących poprawie jakości życia codziennego. Koncertom towarzyszą zwykle spotkania towarzyskie widzów z muzykami.

Jednym z ważniejszych celów gościnnych koncertów muzycznych jak dostarczenie słuchaczom możliwości duchowego przeżycia. Uczestnicy koncertu, mając sposobność poznania dualnego charakteru muzyki (dźwięku) na własnym, sobie tylko dostępnym poziomie, wyczuwają jej niesłyszalny, ponadmysłowy wymiar. Stan taki pozwala

<sup>2</sup> Por.: Misiorna, Ziętkiewicz 1999; Mrugańska 1976; Nordoff, Robbins 2008; Pasternak 2009; Ploch 2010, 2011a i b; Sowińska, Michałak 2004; Weiner 2008.

ukierunkować odbiorców na uzyskanie harmonizacji ruchu ciała, aktywizacji zmysłów do pełnego odbioru wibracji, brzmienia tonów, wysokości dźwięków, dynamiki, kolorystyki melodycznej, polirytymii, nastroju.

Ponadto podczas animacji i zabaw muzycznych z udziałem słuchaczy (w trakcie, jak też po odbytych koncertach) prowadzący inicjują sytuacje umożliwiające wytworzenie poczucia więzi i empatii. Takie spotkania towarzyszące wydarzeniu, nawiązujące do prezentowanej podczas koncertu muzyki, mają utrwalać u słuchaczy pozytywne nastawienie do świata dźwięków, melodii, rytmu, harmonii.

### Szkoła uczuć

Kolejne cele wydarzeń z udziałem Mazowiaków to m.in. ujawnienie i rozładowanie zablokowanych emocji oraz napięć, jak też stopniowe wprowadzenie słuchaczy w stan odpoczynku i relaksacji, z zachowaniem estetyki odbioru muzyki, uwrażliwiania na formę muzyczną w ich alternatywnej interpretacji. Koncertom gościnnym przyświeca tym samym naczelne motto, iż odbiorca stanowi indywidualną, niepowtarzalną jednostkę, składającą się z ciała, ducha, psychiki oraz emocji. Mają one w konsekwencji wpływać na jakość ciała, ducha, psychiki oraz emocji, wzbogacając treść życia odbiorców w różnych dostępnych im indywidualnie obszarach, np. wzmacniać poczucie witalności i świadomości ciała, dawać poczucie przynależności i wspólnoty muzycznej, poczucie sprawstwa i zrozumienia odbywających się w danej sytuacji działań (zjawisk) muzycznych. Udział w takich koncertach ma umożliwić również wprowadzenie odbiorcy w stan, w którym będzie on miał okazję lepiej odczytywać emocje i uczucia własne oraz z otoczenia, rozwijać skłonności do poprawnego wyrażania siebie, jak też poddawać się aktom pobudzania do muzycznej kreatywności własnej.

Podczas koncertów słuchacze najczęściej poddają się atmosferze fascynacji, uniesienia, radości, wzruszenia. Bardzo często wśród dających się dostrzec reakcji – wzbogacanych podczas koncertu wyobraźnią słuchaczy – można zaobserwować skrajnie różne, od uśmiechu, wspólnych oklasków do płaczu i nostalgii. Dające się dostrzec reakcje emocjonalne posiadają wyjątkowe znaczenie dla odbiorców. Odgrywają one niezwykle ważną rolę poznawczą, terapeutyczną, relaksacyjną, pełnią wiele funkcji, pozwalają przybliżyć się słuchaczom do często dla nich skomplikowanego otoczenia.

### Słuchać można aktywnie

Jedną z podstawowych form promocji muzyki, preferowaną przez orkiestrę, jest mobilizacja słuchacza do aktywnego słuchania prezentowanych utworów, to znaczy właściwego jej rozumienia. Ten proces, inaczej zwany nauką kształtowania umiejętności słuchania, udaje się realizować dzięki przygotowanym wcześniej zadaniom muzycznym stawianym słuchaczom podczas koncertów (np. zgadywanki muzyczne, uzupełnienia rytmiczne, wspólne muzykowanie – towarzyszenie muzyce na instrumentach perkusyjnych, improwizacje, tworzenie obrazków muzycznych) oraz poprzez zachęcanie odbiorców do słuchania muzyki z nastawieniem na odczucia własne (indywidualne), w tym przeżycia estetyczne. W wyniku tak organizowanego koncertu słuchacze mają możliwość dokonywania większej liczby spostrzeżeń oraz poprawienia jakości słuchania prezentowanych utworów, co sprzyja jednocześnie rozwojowi ich spontanicznej aktywności twórczej. Ważnym zadaniem koncertów staje się więc nauczanie trafnego rozumienia, interpretacji i kojarzenia spotykanych w najbliższym otoczeniu zjawisk dźwiękowych: dźwięków, odgłosów, brzmień.

Gościnne koncerty muzyczne mają także włączać wszystkie zmysły słuchaczy



**Orkiestra Mazowiacy**

do nauki i percepcji muzyki. W tym celu wykorzystywane są urozmaicone gry i zabawy, piosenki, wiersze, ruch z uczestnictwem możliwie wszystkich odbiorców. Najczęściej proponowane zabawy mają charakter bardzo dynamiczny, są pełne ruchu i przeplatających się faz pasywnych oraz aktywnych. W zamyśle mają one pełnić funkcję utrwalającą wprowadzone podczas koncertu struktury (elementy) muzyczne, jak też wspomagać zasób doświadczeń w kręgu określonego tematycznie bloku muzycznego. Poza tym chodzi o to, aby wyrabiały one także pamięć mechaniczną odbiorców oraz wspomagały rozwój ich słownictwa, form komunikacji, styl wyrażania emocji oraz wzruszeń.

Inną cenną formą przekazu treści muzycznych okazuje się być obcowanie z profesjonalnymi instrumentami muzycznymi (por.: PŁOCH 2007). Ta forma pozwala dość skutecznie wpływać na rozwój muzycznej aktywności słuchaczy zainteresowanych odbiorem muzyki, rozwojem zdolności muzycznych (np. słuchu, poczucia rytmu), doskonaleniem umiejętności z zakresu stosowania różnych elementów muzyki (np. rytm, tempo, kierunek linii melodycznej, dynamika, agogika, wysokość dźwięków, harmonia, barwa), poszerzeniem wiedzy

muzycznej. Najczęściej tematem głównym wspomnianej formy spotkania z muzyką jest obszar poszukiwania brzmień oraz barw dźwięków, który obejmuje ćwiczenia: pokazu jakości fakturalnych, dźwiękowych, wykonawczych instrumentów muzycznych (np. prezentacja różnych grup instrumentów muzycznych wraz z omówieniem kształtu, materiału i możliwości brzmieniowych); poszukiwanie wrażeń akustycznych oraz różnych barw i brzmień dźwięków (np. przeniesienie doznanych podczas koncertu wrażeń na brzmienie głosu – ruch i gra na perkusyjnych instrumentach muzycznych); wykorzystanie instrumentu muzycznego (użycie instrumentów podczas improwizacji swobodnej i kierowanej). Bezpośredniość doznań walorów profesjonalnych instrumentów muzycznych okazała się najskuteczniejszą formą zbliżenia słuchaczy do muzyki, a ich własna aktywność podczas koncertów – dzięki którym mieli możliwość lepszego poznania tej dziedziny sztuki, jej właściwości, oryginalnych elementów, relacji między nimi – pozwoliła na doznanie niezwykle, indywidualnych przeżyć.

### **W świetle badań**

Organizatorzy koncertów gościnnych, prowadząc badania diagnostyczno-weryfikujące, dające informację zwrotną o programie artystycznym dla zróżnicowanego odbiorcy specjalnej troski, starają się na bieżąco uaktualniać muzyczny repertuar, jak też uatrakcyjnić formy komunikacji ze słuchaczem. W wyniku systematycznie prowadzonych obserwacji i wywiadów uzyskano interesujące wypowiedzi oraz uczyniono spostrzeżenia dotyczące realizacji koncertów muzycznych z udziałem artystów z niepełnosprawnością<sup>3</sup>. Warto w tym miejscu

<sup>3</sup> Badania diagnostyczno-weryfikacyjne kierowane przez autora (ankieta wypełniana przez nauczycieli, opiekunów, wychowawców, terapeutów, rodziców, pracowników socjalnych, kuratorów, pedagogów, psychologów, animatorów sztuki, jak też standaryzowana obserwacja przebiegu kon-



**Tabela 1. Preferowane formy muzyczne na spotkaniach po koncercie**

| Rodzaj zabawy                                      | Częstotliwość [%] |        |              |       |
|----------------------------------------------------|-------------------|--------|--------------|-------|
|                                                    | Bardzo często     | Często | Sporadycznie | Nigdy |
| Piosenka                                           | 47                | 43     | 8            | 2     |
| Piosenka z towarzyszeniem instrumentu              | 61                | 35     | 4            | 0     |
| Rymowanki z użyciem instrumentu                    | 57                | 41     | 1            | 1     |
| Zabawy ruchowe                                     | 28                | 26     | 10           | 36    |
| Zabawy z użyciem instrumentu                       | 39                | 42     | 11           | 8     |
| Zgadywanki muzyczne                                | 56                | 39     | 5            | 0     |
| Ćwiczenia z instrumentem muzycznym                 | 66                | 32     | 2            | 0     |
| Improwizacje muzyczne z wykorzystaniem instrumentu | 19                | 28     | 40           | 13    |
| Elementy pantomimy                                 | 6                 | 9      | 10           | 75    |
| Nauka gry wybranego rytmu                          | 18                | 19     | 30           | 33    |

przytoczyć choćby znikomy fragment uzyskanych wyników, dotyczących reakcji na spotkania ze słuchaczami po koncercie.

Okazuje się, że aż 82,7% respondentów uwielbia bezpośrednie spotkania z muzykami po koncercie, podczas których mogą brać udział w zabawach muzycznych ze śpiewem (79,3%), grać na instrumentach perkusyjnych (81,2%), ruszać się i tańczyć przy wspólnie improwizowanej muzyce (73,5%). Jedynie 19,3% respondentów nie wyrażało zadowolenia z udziału w zabawach wykorzystujących ruch i muzykę lub uznało, że średnio odpowiadają im takie formy. Respondenci ci z reguły mają poważne kłopoty z samodzielnym przemieszczaniem się. Znikomy procent badanych (1,7%) wskazał, że wstydzi się poruszać lub śpiewać w grupie rówieśników. Słuchacze uznawali zabawy muzyczne za swoje ulubione formy rozrywki – formy, przy których mają sposobność doznawania uczucia radości, szczęścia, relaksacji, samorealizacji (89,1%). Dość znaczna grupa respondentów podkreślała ważny aspekt ruchowy, emocjonalny i integracyjny

spotkań (47,9%). Wykazywali oni ogromną chęć uczestnictwa w zabawach muzycznych podczas koncertów, jak i poza nimi, głównie gdy towarzyszy im żywy kontakt z muzyką, aktywność ruchowa wywołująca radość, spontaniczność i zaangażowanie (49,3%). Ruch podczas zabaw za szczególnie istotny uznawali respondenci bez problemów z samodzielnym poruszaniem się oraz usamodzielnieni (47,5%).

Z danych zestawionych w tabeli 1 wynika, że podczas spotkań towarzyszących koncertom najczęściej i najchętniej badani śpiewają piosenki z akompaniamentem instrumentu muzycznego, tworzą rymowanki z użyciem instrumentu muzycznego, uczestniczą w zabawach ruchowych z wykorzystaniem instrumentów muzycznych i w zabawach muzycznych rozwijających odbiór dźwięków akustycznych. Można stwierdzić, że chętnie biorą udział we wszelkich ćwiczeniach z użyciem instrumentów muzycznych.

Podczas proponowanych zabaw, ćwiczeń bądź nauki gry na instrumencie uczestnicy spotkań wykazują zwykle na początku duże

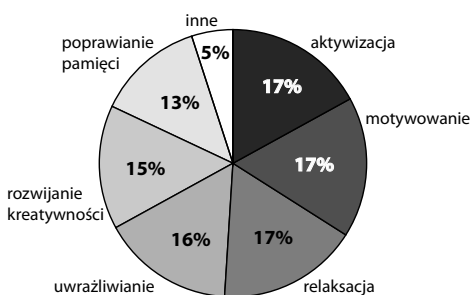
certu, włącznie ze spotkaniami z odbiorcami po koncercie) prowadzone były przez Fundację Krzewienia Kultury Artystycznej Osób Niepełnosprawnych w latach 2008–2012 wśród reprezentantów wszystkich możliwych grup zawodowych odpowiedzialnych za sprawowanie opieki nad osobami z niepełnosprawnością – odbiorcami koncertów.

trudności w nawiązywaniu kontaktu z prowadzącymi. Z reguły towarzyszy im oniesmielenie, obawa i lęk przed dezaprobatą pedagoga, wycofanie z powodu braku wiary we własne możliwości, postawa unikania sytuacji konfrontacji i rywalizacji. Pod wpływem ogólnie rozwijającej się atmosfery akceptacji i empatii większość uczestników na ogół z łatwością wyraźnie się otwiera na propozycje i angażuje w przebieg prowadzonych zabaw.

Warto wskazać tu również wypowiedzi samych nauczycieli, którzy uczestniczyli w koncertach gościnnych, a następnie wspomagali działania aktywizujące w trakcie towarzyszących spotkań z muzykami orkiestry. Nauczyciele ci, udzielając informacji w badaniach ankietowych, wyszczególniali najczęściej potrzebę udziału słuchaczy w zabawach z użyciem instrumentów muzycznych (69,8%) oraz zgadywankach rozwijających spostrzegawczość i kreatywność muzyczną (58,2%). 25% z nich zadeklarowało, że stosuje w swojej pracy zabawy muzyczne, lecz nie znali oni wcześniej zabaw proponowanych podczas prowadzonych spotkań, a 67,5% przyznało, że wykorzystuje jako zabawy modyfikacje znanych popularnie obrzędów i bajek. Nie są to jednak zabawy muzyczne. Wypowiedzi te mogą sugerować skrajne zróżnicowanie poziomu kreatywności nauczycieli w zakresie wykorzystywania elementów wychowania muzycznego na etapie opieki i nauczania osób z niepełnosprawnością w placówkach specjalnych.

Co ciekawe, 79,7% nauczycieli wskazało, iż wykorzystanie zabaw muzycznych może przyczynić się do efektywności procesu nauczania, wychowania i terapii podopiecznych, a nawet może uatrakcyjnić zajęcia dydaktyczne. Respondenci pozytywnie oceniali wpływ, jaki udział w spotkaniach po koncertach wywiera na ich podopiecznych, zwracając uwagę szczególnie na takie aspekty, jak: zapamiętywanie, aktywizowanie,

motywowanie, rozwój kreatywności, uwrażliwianie, relaksacja (diagram 1).



**Diagram 1. Funkcje spotkań pokoncertowych w ocenie nauczycieli. Źródło: Badania ankietowe prowadzone wśród nauczycieli biorących udział w spotkaniach z muzykami po koncertach Fundacji KKAON w latach 2009–2012**

Można uznać, że zarówno wypowiedzi odbiorców koncertów, jak i ich opiekunów utwierdzają w przekonaniu o słuszności realizowania spotkań z muzyką w placówkach specjalnych. Proponowany projekt jest przyjmowany w środowisku z dużym uznaniem i niepodważalną radością. Szczególny entuzjazm wywołują muzycy z niepełnosprawnością, którzy przekonująco prezentują własne umiejętności muzyczne (niekiedy ku zaskoczeniu otoczenia). Innym fenomenem koncertów jest i to, że prowadzą one do spontanicznej ekspresji muzycznej, umożliwiającej realizowanie własnych wyobrażeń, wzbogacanie wrażliwości emocjonalnej, lepsze poznawanie samego siebie, odkrywanie własnych możliwości.

Walory koncertów dostrzegane są przede wszystkim przez pedagogów i terapeutów, którzy czynnie włączają się w ich realizację. Wydaje się, że wśród specjalistów panuje jednomyślność co do korzyści płynących z tej oryginalnej edukacji muzycznej. Podkreślają oni, że podczas koncertów słuchacze mogą: pogłębiać indywidualną muzykalność poprzez śpiew, ćwiczenia intonacyjne i rytmiczne,

improwizacje, elementy tańca; poddawać się muzyce intuicyjnie poprzez śpiew, rytm, grę na instrumentach muzycznych, elementy rytmiczno-ruchowe; podlegać zbiorowej kontemplacji muzyki poprzez grupowy śpiew, grę na instrumentach, zabawy komunikacji wspartej instrumentami muzycznymi; brać udział w treningu dostrzegania zjawisk natury (dźwięki z natury), słuchania własnego ciała, wewnętrznego spostrzegania i odczuwania stanów emocjonalnych, odruchów, zachowań (np. aspekty oddychania naturalnego, pobieranie twórczej energii); mieć sposobność uczestniczyć w zbiorowym śpiewie intuicyjnym oraz ćwiczeniach przez doświadczenie (relaksacja ciała, harmonizacja, zmysłowe i pozazmysłowe odczuwanie); podlegać wpływom różnych technik muzykoterapeutycznych.

\* \* \*

Podsumowując, można uznać, że muzykująca młodzież z niepełnosprawnością nie tylko czerpie satysfakcję z bezpośredniego docierania do słuchaczy z wartościami artystycznymi muzyki, ale też – dzięki rozbudzonej wrażliwości muzycznej członków orkiestry, bogatemu doświadczeniu artystycznemu, otwartej postawie wobec sztuki estradowej, chęci pełnego przekazania innym korzyści z uprawiania zbiorowej gry na instrumentach – skutecznie wzbogaca odbiorców. Warto zatem podejmować wysiłek, by popularyzować żywą muzykę i uczyć jej słuchania, wzbudzać zainteresowanie nią także wśród podopiecznych placówek specjalnych. A jeśli takiej roli podjęli się muzycy z niepełnosprawnością, ocena środowiska powinna być uwarunkowana nie stopniem opanowania przez nich poziomu sztuki instrumentalnej, lecz stopniem ich autentycznego rozwoju muzycznego postrzeganego w kontekście indywidualnych, potencjalnych możliwości.

**MISIORNA E., ZIĘTKIEWICZ E.**, 1999, *Zintegrowana edukacja w klasach I-III*, WOM, Poznań.

**MRUGALSKA K.**, 1976, *Wychowanie muzyczne w szkole podstawowej specjalnej*, WSiP, Warszawa.

**NORDOFF P., ROBBINS C.**, 2008, *Terapia muzyką w pracy z dziećmi niepełnosprawnymi*, Oficyna Wydawnicza, Kraków.

**PASTERNAK I.**, 2009, *Kreatywność uczniów z głęboką niepełnosprawnością – wybrane zagadnienia z praktyki pedagogicznej*, [w:] J. Głodkowska, A. Giryński (red.), *Kreatywność, osób z niepełnosprawnością intelektualną – czy umiemy myśleć inaczej?*, Wydawnictwo Naukowe Akapit, Kraków.

**PŁOCH L.**, 2007, *Pozaszkolna edukacja muzyczna w niezwyklej orkiestrze*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole” nr 5.

**PŁOCH L.**, 2010, *Aktywność twórcza skuteczną formą stymulacji osób z zespołem Downa*, [w:] B. B. Kaczmarek (red.), *Trudna dorosłość osób z zespołem Downa, Jak możemy pomóc?*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków.

**PŁOCH L.**, 2011a, *Kreatywność muzyczna orkiestry osób z niepełnosprawnością a inspiracje muzyką Fryderyka Chopina w Polsce i Niemczech*, [w:] Sz. Kawalla, L. Ploch (red.), *Oblicza muzyki Fryderyka Chopina w pedagogice specjalnej*, Fundacja Zdążyć z Pomocą, Warszawa.

**PŁOCH L.**, 2011b, *W poszukiwaniu dróg do samodzielności artystycznej osób z niepełnosprawnością*, [w:] Z. Gajdzica (red.), *Wokół problemów edukacji i socjalizacji osób niepełnosprawnych – idee, koncepcje, badania*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków–Katowice.

**SOWIŃSKA H., MICHALAK R. (red.)**, 2004, *Edukacja elementarna jako strategia zmian rozwojowych dziecka*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków.

**WEINER A.**, 2008, *Szkoła szansą na muzyczną ekspresję dziecka (?)*, [w:] K. Krasoń, B. Mazepa-Domagala (red.), *Wyrazić i odnaleźć siebie, czyli o sztuce, ekspresji, edukacji i arteterapii*, Centrum Ekspresji Dziecięcej, Katowice–Mysłowice.

Danuta Gwizdalanka

## Magia muzyki. Muzyka a przyroda

Przyroda, dziś tak poważnie traktowana jako źródło muzyki (są tacy, którzy ogłosili nawet powstanie nowego nurtu – biomuzyki), przez stulecia była raczej źródłem zabawy w naśladowanie, a jednocześnie pewne jej elementy uważano za synonim braku muzykalności. Jak zatem określić relację tych dwóch wielkich dam? Siostry? Przyjaciółki? Rywalki? Poprowadźmy uczniów przez przyrodniczo-muzyczne światy, aby sami mogli poszukać odpowiedzi na to pytanie.

### Odgłosy przyrody

Świat wokół nas jest pełen dźwięków, a wiele z nich znalazło swoje dosłowne odbicie w muzyce. Najślawniejszym chyba „odgłosem natury” w salach koncertowych jest lot trzmiela – bohatera opery Nikołaja Rimskiego-Korsakowa *Bajka o carze Sałtanie*, wystawionej po raz pierwszy w 1900 roku w Petersburgu. Nie jest to trzmiel zwykły, lecz carewicz Gwidon zamieniony w owada, którego lot grą „naśladuje” orkiestra. To „orkiestrowe bzyczenie” w niedługim czasie zyskało wielką popularność jako samodzielny utwór, którym popisywano się na rozmaitych instrumentach. W gruncie rzeczy bowiem chodzi w nim przede wszystkim o to, by grać możliwie jak najszybciej, a rekordziści trafiają do Księgi Guinnessa. Brazylijski gitarzysta w 2008 roku zagrał go w tempie 320 MM (21 nut na sekundę)<sup>1</sup>. Najszybszym skrzypkiem okazał się dotąd David Garrett, który wykonał *Lot trzmiela* w niecałe 66 sekund (195 MM, co dało 13 nut na sekundę)<sup>2</sup>. I chociaż bicie rekordów nie

sprzyja muzykowaniu, to pozwala podziwiać naprawdę imponującą sprawność techniczną wirtuozów, chętnie uwiecznianą na YouTube.

### Przykładowe nagrania:

♫ Nikołaj Rimski-Korsakow, *Lot trzmiela*, w wykonaniu skrzypka Davida Garretta<sup>3</sup> lub w opracowaniu na fortepian w wykonaniu pianistki Yuja Wang<sup>4</sup>.

Lot, by nie rzec: inwazję stada owadów, „słyszać” także w jednym z ostatnich utworów Witolda Lutosławskiego. Przeuroczy cykl pieśni na sopran i orkiestrę *Chantefleurs et chantefables* (śpiewokwiaty i śpiewobajki – słowa wymyślone na opisanie wierszy francuskiego poety Roberta Desnosa) zamyka „rozmigotana”, a przy tym niezwykle zabawna dźwiękowa wizja 300 milionów trzepoczących motyli, które zlatują się do Châtillon na filiżankę bulionu. Efektowne brzmienie orkiestra uzyskuje stosunkowo niewielkim wysiłkiem, bo z pomocą typowej dla kompozytora techniki aleatoryzmu kontrolowanego (muzycy,

<sup>1</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=BynUZOJc8QI>.

<sup>2</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=2Q0WQGbjBso>.

<sup>3</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=-bQ8NII\\_ZAK](http://www.youtube.com/watch?v=-bQ8NII_ZAK).

<sup>4</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=8alxBofd\\_eQ](http://www.youtube.com/watch?v=8alxBofd_eQ).

zamiast nerwowo odliczać drobne wartości, grają w swobodnym rytmie, zważając jedynie na dyrygenta, który pokazuje im, kiedy mają zacząć, a kiedy skończyć grę; wykonują wysokości dokładnie zanotowane – tutaj kompozytor nie dopuszcza żadnej dowolności). Kiedy mowa o nieszczęśnikach pozabawionych przez motyle oczek w bulionie („Żałujcie ludzi z Châtillonu! Tłuste perełki znikły im z bulionu”), muzyka na moment zwalnia i staje się komiczno-żałosna. Jednakże po chwili ponownie z impetem wkracza cała orkiestra i pędzące w górę oraz w dół biegniki („motyli trzysta milionów”) efektownie zamykają całość.

## Przykładowe nagranie:

♫ Witold Lutosławski, *Le papillon*<sup>5</sup>.

Odgłosy wydaje także przyroda nieożywiona. Czasami są łagodne, jak szmer strumienia, który wyjątkowo często „odzywa” się w fortepianowych akompaniamentach romantycznych pieśni. Tak dzieje się w kilku pieśniach Franciszka Schuberta – najpopularniejsza z nich to *Pstrąg* (*Die Forelle*). Strumień jest stałym towarzyszem bohatera cyklu *Piękna młynarka* (*Die schöne Müllerin*) i „słychać” go już w pierwszej pieśni – *Wędrowka* (*Das Wandern*).

## Przykładowe nagrania:

♫ Franciszek Schubert, pieśń *Pstrąg*<sup>6</sup> lub *Wędrowka*<sup>7</sup>.

♫ Gabriel Fauré, pieśń *Le ruisseau*<sup>8</sup> (strumień, potok, na duet lub dwugłosowy chór z fortepianem).

Strumyk bywał naśladowany w muzyce orkiestrowej (II część VI *Symfonii* Beethovena, do której będziemy jeszcze powracać), lecz tak duży aparat wykonawczy zazwyczaj wykorzystywano do naśladowania większych wód. Przykładem jest *Węltawa* Bedřicha Smetany – słuchając tego poematu symfonicznego, dzięki pełnej orkiestrze symfonicznej „płyniemy” po najważniejszej dla Czechów rzece.

## Przykładowe nagranie:

♫ Bedřich Smetana, poemat symfoniczny *Węltawa*<sup>9</sup>.

Morze po raz pierwszy „wpłynęło” do sali koncertowej dzięki Feliksowi Mendelssohnowi w uwerturze *Hebrydy*, naśladowanej potem wielokrotnie, m.in. przez Richarda Wagnera (uwertura do opery *Holender tułacz*). Najobszerniejszy portret morza stworzył natomiast z dźwięków Claude Debussy w trzech szkicach symfonicznych *Morze* (*La mer*).

## Przykładowe nagrania:

♫ Feliks Mendelssohn-Bartholdy, uwertura koncertowa *Hebrydy*<sup>10</sup>.

♫ Claude Debussy, *Morze*, cz. II *Gra fal*<sup>11</sup>.

## Czas na własne odkrycia

Zadaniem dla uczniów jest porównanie wyobrażeń morza, jakie budzą w nich utwory Mendelssohna i Debussy’ego. Oba utwory – pełne ilustracyjności i uczuć wywołanych kontaktem z naturą – różnią się nie tylko stylistyką muzyczną. Mendelssohn

<sup>5</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=1E9RLv1D0Fk> (8–10 min nagrania).

<sup>6</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=arlDs0eobkQ>.

<sup>7</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=bFcqb6CcYyU>.

<sup>8</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=DATO9FbdWeY>.

<sup>9</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=exz6zD056zk>.

<sup>10</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=zyZ5cHUaiBI>.

<sup>11</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=YhcqDbT7rUw>.

w utworze „opowiada” o swoich przeżyciach związanych z pobytem na szkockich wyspach archipelagu Hebrydy. Debussy „maluje” z kolei obrazy morza, poszczególne motywy melodyczne i rytmiczne „przelewają się”, tworząc dość swobodną formę. Morze Debussy’ego jest kolorowe, zmienne, pulsujące, zmysłowe, wypełnione przestrzenią światła i ruchu; u Mendelssohna zaś jest ono pełne powagi, surowości, wielkości i potęgi natury.



Hokusai Katsushika, drzeworyt *Wielka fala w Kanagawa* z cyklu *36 widoków na górę Fuji*. Rycina ta znalazła się na stronie tytułowej pierwszego wydania partytury *Morze* C. Debussy’ego



Wyspa Staffa archipelagu Hebrydy, na której znajduje się grota Fingala – inspiracja dla Mendelssohnowskiej uwertury (zdjęcie z zasobów Wikipedii)

I raz jeszcze „rocznicowy” Lutosławski. „Płynie, wije się rzeczka” w jego piosence

„dziecinnej” *Rzeczka* skomponowanej do słów Juliana Tuwima (obaj – kompozytor i poeta – są bohaterami roku 2013). Morze pojawia się natomiast w pierwszej z *Pięciu pieśni* do słów Kazimierzy Iłakowiczówny pod tym właśnie tytułem. W pierwotnej wersji, na głos z fortepianem, jednostajny akompaniament fortepianu, stopniowo poszerzający ambitus od małej sekundy w środkowym rejestrze aż do przestrzeni dźwiękowej obejmującej ponad cztery oktawy, wywołuje efekt rozkołysanej, bezkresnej powierzchni wodnej. W nieco późniejszej wersji orkiestrowej wrażenie to dodatkowo podkreślają „pluskające” dźwięki grane przez dwie harfy i fortepian.

#### Przykładowe nagranie:

♫ Witold Lutosławski, *Morze* z cyklu *Pięć pieśni*, CD *Witold Lutosławski w Polskim Radiu*, vol. 2, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, dyr. W. Lutosławski, śpiewa H. Łukomska (PRCD 182).

Odgłosy przyrody mogą być jednak groźne, jak chociażby uderzenia piorunów w czasie burzy. Najbardziej znane naśladownictwa burzy w muzyce instrumentalnej spotykamy w *Lecie z Czterech pór roku* Antonio Vivaldiego oraz w IV części VI *Symfonii Pastoralnej F-dur* op. 68 Ludwiga van Beethovena. Bardzo sugestywnym obrazem burzy rozpoczyna się (uwertura) opera *Otello* Giuseppe Verdiego.

#### Przykładowe nagrania:

♫ Antonio Vivaldi, cz. III *Presto* z *Koncertu skrzypcowego g-moll Lato*, op. 8 nr 2.

♫ Ludwig van Beethoven, cz. IV *Allegro*. *Burza* z VI *Symfonii Pastoralnej F-dur*, op. 68.

♫ Giuseppe Verdi, uwertura do opery *Otello* (początkowy fragment)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=SmUw5Ky6zD8>.



## Przyroda koi i straszy

Jeszcze w XVIII wieku kompozytorzy chętnie – ku zadowoleniu słuchaczy – naśladowali dźwiękami odgłosy przyrody. Stopniowo jednak na to, co bawiło i cieszyło jednych, inni zaczęli spoglądać z pobłażaniem, uważając za banalne i powierzchowne. Jean-Jacques Rousseau tak wytyczał granicę między sztuką mającą budzić w słuchaczach uczucia a naturą, która po prostu brzmi:

Sztuka kompozytora polega na zastąpieniu obojętnego obrazu przedmiotu obrazem wzruszeń, jakie jego obecność wywołuje w sercu patrzącego. Muzyk nie tylko będzie umiał wzbudzić morze, wzniecić płomień, podzielić pożar, toczyć wody strumieni, oddać szum deszczu i przepełnionych potoków, ale odmaluje też grozę strasznego pustkowia, posępne mury podziemnego lochu, uciszy burzę, uspokoi i rozpogodzi przestworze, wydobędzie z orkiestry nową świeżość dla lasów i łąk. Nie przedstawi tego bezpośrednio, lecz obudzi w duszy te same uczucia, których doświadczamy, widząc owe zjawiska (cyt. za: SKOWRON 2010, 208).

Z wyraźną rezerwą odnosił się do panującej i w jego czasach mody na naśladowanie odgłosów natury Johann Wolfgang von Goethe:

Nie jest sztuką naśladowanie muzyką grzmotu, ale muzyk, który wzbudzi we mnie uczucie takie, jakbym ów grzmot słyszał, go-dzien będzie wielkiego uznania<sup>13</sup>.

Krytycy odgłosów przyrody w muzyce chcieli zmiany: proponowali skupić się teraz na przywoływaniu uczuć wzbudzanych przez naturę. W XIX wieku – kiedy takie miasta, jak Wiedeń, Paryż czy Londyn, były strasznie zatłoczone i hałaśliwe (także

śmierdzące – konie, odpadki komunalne!!!) i kto mógł, zwłaszcza latem, uciekał na wieś – wyidealizowany obraz przyrody coraz częściej gościł w sztuce, także muzycznej. W pełnej harmonii z takimi właśnie oczekiwaniem słuchaczy powstała *Symfonia pastoralna* Beethovena, w której orkiestra naśladuje śpiew ptaków, odgłosy burzy i szmer strumyka, lecz partytura opatrzona została przez kompozytora wyjaśnieniem: „Więcej uczuciowego wyrazu niż malarstwa”. Zgodnie z tym nastawieniem zatytułowane zostały więc i poszczególne części, zwłaszcza zaś skrajne:

1. *Obudzenie się pogodnych uczuć po przybyciu na wieś (Allegro ma non troppo)*

5. *Pieśń pastuska – radosne i dziękczynne uczucia po burzy (Allegretto)*.

Podobna intencja przyświecała Debussy'emu, gdy komponował wspomniane wcześniej *Morze*. Również i on chciał raczej „wyrażać”, niż „malować”.

Zupełnie inny, bynajmniej nie idylliczny, nastrój budzić może nocna przyroda. Przekonamy się o tym, słuchając fragmentu wolnej części *II Koncertu fortepianowego* Béli Bartóka. Kompozytor bardzo interesował się owadami, nocą chętnie wsłuchiwał się w to, „co rusza się i piszczy”, i przyznawał, że wielokrotnie te właśnie odgłosy były natchnieniem dla jego powolnej, cichej, nokturnowej muzyki. W podobnym, mrocznym nastroju utrzymana jest część *III Adagio z Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* B. Bartóka. W utworach tych kompozytor jawi się jako mistrz horroru w muzyce. Nie jest przypadkiem, że to *Adagio* towarzyszy jednej z najstraszniejszych scen w filmie *Lśnienie* Stanleya Kubricka.

<sup>13</sup> Odpowiedź Goethego na pytanie „Co można malować muzyką?” w liście do kompozytora Adalberta Schöpke, 16.02.1818, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1818>.

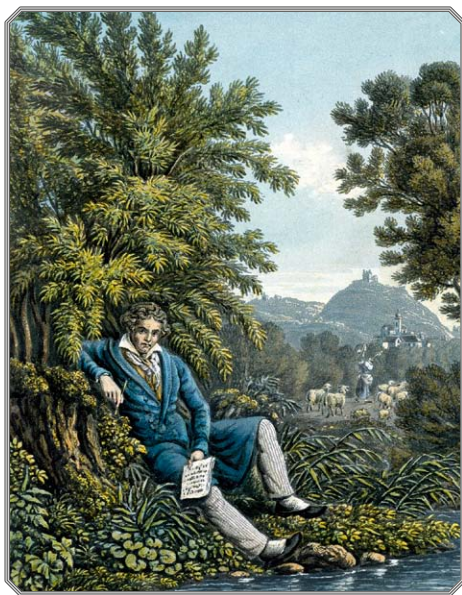
**Przykładowe nagrania:**

♫ Ludwig van Beethoven, I cz. *Allegro ma non troppo: Obudzenie się pogodnych uczuć po przybyciu na wieś z VI Symfonii F-dur* Pastoralnej, op. 68 (ekspozycja).

♫ Claude Debussy, *Morze* cz. I: *Od świtu do południa na morzu* – początkowy fragment<sup>14</sup>.

♫ Béla Bartók, cz. II *Adagio–Presto–Adagio* z II *Koncertu fortepianowego – adagio*<sup>15</sup> lub

♫ Béla Bartók, cz. III *Adagio* z *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*<sup>16</sup>.



Litografia z 1834 roku przedstawiająca L. van Beethovena w trakcie komponowania VI Symfonii

**Czas na własne odkrycia**

Dla uczniów można przygotować fragmenty nagrań zestawione parami, by mogli porównać, jak poszczególne zjawiska

natury przedstawiane były przez różnych kompozytorów. Prezentując wybrane fragmenty, pytamy uczniów o ich ewentualne skojarzenia pozamuzyczne. Za pierwszym razem słuchamy muzyki, nie podając tytułów dzieł i nie sugerując ich znaczeń pozamuzycznych. Proponujemy Antonio Vivaldiego cz. III *Allegro. Polowanie z III Koncertu skrzypcowego F-dur (Jesień)*, op. 8 nr 3, oraz Josepha Haydna *Polowanie (Chór wieśniaków i myśliwych)* z oratorium *Pory roku (Die Jahreszeiten)*. Po wysłuchaniu obu fragmentów prezentujemy ich treść literacką, po czym ponownie słuchamy obu utworów.

Myśliwy, dzierżąc strzelby, wyrusza  
świtaniem,  
trop w trop dąży, nie dając wymknąć się  
zwierzynie,  
co umyka, zaszczuta psów i rogów graniem.  
Nim nagonka wyruszy, zwierzyna łan minie  
i choć łowczy się czasem błażni  
pułłowaniem,  
to zmęczona ucieczką, osaczona – ginie<sup>17</sup>.

Hej, czy słyszycie ten głos,  
co w lesie się rozlega?  
Co głośno brzmi i dźwięczy przez cały las!?  
To trąbki głos, donośny zew,  
to głośnie psów ujadanie.  
Spłoszony jeleń zerwał się,  
a za nim gromada myśliwych już mknie.  
Wtem w ciemny gąszcz wpadł  
i znikł po nim ślad.  
Zmieszane psy straciły trop,  
już krążą tu, już krążą tam –  
straciły zwierza ślad.  
Myśliwi znów zwołują psy,  
by w pościg na zwierza szły.  
Z gorliwością na zwierza ruszyły już w ślad.  
Złapany przez wrogów swych,  
wyczerpany, poległ szybki zwierz.

<sup>14</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=pyoM2UqdYOE>.

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hF77t6WJVN8>.

<sup>16</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=-9LWHEf0VFo>.

<sup>17</sup> Fragment sonetu zamieszczonego w nutach partytury, przekład K. Lipka.

O śmierci jelenia głosi wieść,  
radosne zwycięstwo ogłasza pieśń<sup>18</sup>.

Kolejną parą będą początki utworów: Josepha Haydna oratorium *Stworzenie świata* (*Die Schöpfung*) oraz Ryszarda Straussa *Tako rzecze Zaratustra*. Obydwa fragmenty odwołują się do światła jako szczególnie efektownego zjawiska przyrodniczego odmalowanego dzięki harmonii. W pierwszym przypadku efekt ten wynika z intencji kompozytora, w drugim zaś jest on zasługą reżysera filmu *2001: Odyseja kosmiczna*, który w tej muzyce „zobaczył” intensywność światła wylaniającego się z ciemności.

Instrumentalne preludium *Stworzenia świata* jest odbiciem słów Pisma Świętego: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami” (Księga Rodzaju 1, 1–2). Brak tu wyraźnej tonalności i rytmiczności, co przywołuje obraz bezkresnej i beczasowej pustki poprzedzającej wszelkie stworzenie. Poszczególne instrumenty krótkimi motywami wylaniają się z nicości. Całość narasta do potężnych akordów *tutti*, wywołujących wrażenie „krzyku rodzenia”, pęknięcia nieba i ziemi, aby znów powrócić do snucia motywicznego w *pianissimo*. Po recytatywie, na tle krótkich i jednostajnych dźwięków orkiestry, chór w *pianissimo* intonuje melodię hymniczną, po czym rozbrzmiewa jeden z najbardziej poruszających fragmentów w całej historii muzyki – monumentalny trójdźwięk C-dur, oznajmiający stworzenie światła – majestatyczne *fortissimo* chóru („I stało się światło”).

Inspiracją dla poematu symfonicznego *Tako rzecze Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*) było dzieło filozoficzne Friedricha



Michał Anioł (Michelangelo) *Oddzielenie wody od ziemi, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej*

Nietzschego pod tym samym tytułem. Bohaterem traktatu jest Zaratustra, perski mędrzec, który głosi powstanie nowego, lepszego, wręcz doskonałego człowieka. Utwór – jak wspomniano – stał się powszechnie znany głównie za sprawą filmu Stanleya Kubricka z 1968 roku *2001: Odyseja kosmiczna*, w którym rozbrzmiewa już od pierwszych ujęć i dzięki któremu otrzymał też nowe znaczenia.

Prawdopodobnie po pierwszym wysłuchaniu obydwu fragmentów muzycznych skojarzenia uczniów będą bardzo różne. Należy mobilizować ich do słuchania w skupieniu z nastawieniem na poszukiwanie znaczeń zawartych w muzyce. Skojarzenia uczniów konfrontujemy z zamierzeniami twórców dzieł i ponownie słuchamy utworów ze zwróceniem uwagi na ich symboliczny wymiar.

#### Przykładowe nagrania:

♫ Antonio Vivaldi, cz. III *Allegro. Polowanie* z III Koncertu skrzypcowego F-dur, op. 8 nr 3.

<sup>18</sup> Tłumaczenie tekstu na podstawie partytury Josepha Haydna *Die Jahreszeiten*, Edition Peters 7792, Leipzig 1900 – M. Grusiewicz.

♫ Joseph Haydn, *Chór wieśniaków i myśliwych* z oratorium *Pory roku*<sup>19</sup>.

♫ Joseph Haydn, oratorium *Stworzenie świata*, preludium orkiestrowe<sup>20</sup>.

♫ Ryszard Strauss, poemat symfoniczny *Tako rzecze Zaratustra* (początek utworu)<sup>21</sup>.

## Czy biomuzyka to muzyka?

Nagrania odgłosów przyrody poleca się osobom pragnącym medytować albo przynajmniej posłuchać czegoś uspokajającego. Typowa reklama brzmi mniej więcej tak:

Utwory na tej płycie są tak dobrane, aby słuchacz poczuł się zrelaksowany i rozluźniony. Muzyka relaksacyjna i odgłosy natury stwarzają atmosferę, która może Cię odstresować, rozluźnić i ucieszyć. Słuchanie muzyki z tej płyty wprowadzi Twój umysł i ciało w stan głębokiego relaksu.

Zdaniem kompozytora muzyki ambient Briana Eno wrażenia, których źródłem są odgłosy natury, porównać można z tymi, jakich doznajemy w sali koncertowej:

Muzyka klasyczna operuje pewnym zbiorem „wyrafinowanych” dźwięków – dźwięków oddzielonych od odgłosów świata, dźwięków czystych i muzycznych. Ostro oddziela się „muzykę” od „odgłosów”, podobnie muzyków od publiczności. Chciałbym zamazać te rozróżnienia – popracować ze wszystkimi złożonymi dźwiękami aż po ich horyzont, po czyste odgłosy, londyński szum. Jeśli usiądziecie w Hyde Parku na tyle daleko od ruchu ulicznego, żeby nie dostrzegać żadnych jego szczegółów, usłyszycie wypadkową wszystkiego wokół. To naprawdę przepiękny dźwięk. Dla mnie równa się to wieczornemu wyjściu do sali koncertowej (cyt. za.: COX, WARNER 2010, 90).

Ale czy taka ściana kojących dźwięków jest jeszcze muzyką? Można z tym polemizować, bo czy hipnotyzer wprowadzający pacjenta w trans wygłasza tekst literacki? Śpiewem ptaków zachwycano się na długo przed pojawieniem się relaksacyjnych nagrań natury, lecz stawianie go na jednej płaszczyźnie z muzyką miało oponentów. Pierwszym był Arystoteles, w tych słowach rozważający różnice między odgłosami natury a muzyką:

Nauczyciel: Czy fletnistów, kitarzystów lub innych instrumentalistów można porównać ze słowikiem?

Uczeń: Nie.

N.: Czym się więc różnią?

U.: Tym, że widzę u nich pewną sztukę, u słowika zaś samą tylko naturę.

[...]

N.: Sztuka wydaje ci się dziełem rozumu, a ci, którzy sztukę uprawiają, posługują się według ciebie rozumem, prawda?

U.: Tak sądzę.

N.: Ktokolwiek więc nie umie posługiwać się rozumem, nie uprawia sztuki.

U.: I to przyznaję

(cyt. za: AUGUSTYN 1999, 92).

W XX wieku w podobnym miejscu granicę między naturą i sztuką stawiał Igor Strawiński:

Wezmę najprostszy przykład: przyjemność, jakiej się doznaje, słuchając szumu wiatru w drzewach, szmeru strumyka, śpiewu ptaka. Wszystko to się nam podoba, bawi nas, czaruje. Gotowi jesteśmy powiedzieć: „Cóż za piękna muzyka!”. Mówi się to oczywiście tytułem porównania. Ale właśnie: porównanie to nie równanie. [...]

Sztuka – we właściwym sensie – jest sposobem robienia dzieł według pewnych metod zdobywanych bądź przez naukę, bądź przez inwencję... (STRAWIŃSKI 1980, 18–19).

<sup>19</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=A5RZi4x-liM>.

<sup>20</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=99vS5s8p6ZM>.

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=e-QFj59PON4>.

## Zoologiczni śpiewacy

Ani przyroda nieożywiona, ani owady nie wydają z siebie głosów, jedynie odgłosy. Pierwszym stworzeniem, które wydało z siebie głos, był gad – *parasaurolophus*, a nastąpiło to mniej więcej 65 milionów lat temu. Hipotetycznego głosu owego gada można posłuchać na stronie amerykańskiego instytutu naukowego Sandia National Laboratories<sup>22</sup>.



*Puszyste ptaki wiosną (Chubby Spring Bird)* – praca Delilah Smith. Obraz z kolekcji [www.dailypainters.com](http://www.dailypainters.com)

O ile na ślady gadów ciężko natrafić w muzyce, to pewien płaz już dość wyraźnie zaznaczył w niej swą obecność – żaba. Bez żabek nie byłoby smyczków. „Żabim” słuchacze nazwali kwartet smyczkowy Haydna (D-dur, op. 50 nr 6, *Froschquartet*) z powodu specyficznego brzmienia uzyskiwanego dzięki szybkiemu graniu tego samego dźwięku na zmianę na strunie pustej i skracanej; pozostaje ta sama wysokość, ale inna jest barwa (tzw. *bariolage*, w menuecie i finale).

Przed wszystkim jednak w muzyce zadomowiły się ptaki. W renesansie naśladowali je śpiewacy – jeśli w tekście śpiewanej poezji była akurat mowa o ptakach.

Poczynając od baroku, imitowanie ptaków stało się domeną rozmaitych instrumentów, głównie jednak dętych.

### Czas na własne odkrycia

Najpopularniejszym ptakiem w muzyce bez wątpienia stała się kukułka. Na początek można wysłuchać kilku utworów z „kukaniem” na różnych instrumentach w dowolnej kolejności. Zadaniem uczniów mogłoby być wskazywanie na miejsca owego „kukania” oraz chronologiczne uszeregowanie utworów. Podczas powtórnego słuchania wybrani uczniowie mogliby głosem lub przy pomocy instrumentu (dzwonki, flet) towarzyszyć muzyce, odpowiednio „kukając”. Należy przy tym zwracać uwagę na właściwą wysokość dźwięku, intonację, tempo i charakter. Warto byłoby porównać te utwory, zwracając uwagę na zastosowane środki techniczne, na występujące między nimi podobieństwa i różnice.

### Przykładowe nagrania:

- ♫ Anonim, kanon *Sumer is icumen in*.
- ♫ Louis-Claude Daquin, *Kukułka* na klawesyn.
- ♫ Antonio Vivaldi, *Koncert na skrzypce A-dur Kukułka*, RV 335 – początek utworu<sup>23</sup>.
- ♫ Ludwig van Beethoven, *VI Symfonia F-dur* op. 68, zakończenie części II *Andante molto mosso Scena nad strumieniem*.
- ♫ Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*, cz. IX (na dwa fortepiany i klarnet): *Kukułka*.
- ♫ Frederick Delius, pierwsza część dyptyku na małą orkiestrę *On Hearing the First Cuckoo in Spring* (*Słyszając pierwszą kukułkę na wiosnę*) – środkowy fragment<sup>24</sup>.

W muzycznej ptaszarni wyjątkowo dobitnie zaznaczył swą obecność Olivier

<sup>22</sup> <http://www.sandia.gov/media/dinosaur.htm>.

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wcQuveN8VKc>.

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Pp6sdyOPFGI> (1.40–4.20 nagrania).



Messiaen – dzięki temu francuskiemu kompozytorowi-ornitologowi fruwa w niej ponad 100 gatunków ptaków. Messiaen chodził po lasach, polach, parkach, a nawet po paryskich rynkach, na których sprzedawano egzotyczne ptaki, i notował ich śpiewy. Korzystał też z nagrań magnetofonowych. Potem cytował zebrane odgłosy w swoich utworach i to, jak twierdzą specjaliści, podobno na tyle dokładnie, na ile jest to możliwe, gdy pisze się „ptasią muzykę” na przykład na fortepian. Bo przecież ptaki nie śpiewają ani w C-dur, ani w c-moll, ani w ogóle w skali, której my używamy. Podobno Messiaen ma też zasługi dla ornitologii, bo potrafił ptasie śpiewy zapisać – umiejętność obca nawet najwytrawniejszym ornitologom. Obok fortepianowego cyklu *Katalog ptaków* (*Catalogue d'oiseaux*) wyjątkowo popularnym „ptasim” utworem Messiaena jest miniatura na flet i fortepian *Le merle noir* (*Czarny kos*).

### Przykładowe nagranie:

♫ Olivier Messiaen, *Le merle noir* (*Czarny kos*) na flet i fortepian<sup>25</sup>.

Przed 100 laty Igor Strawiński napisał operę w trzech aktach *Słowik* (*Le rossignol*), do libretta opartego na baśni Hansa Christiana Andersena. Treść i przesłanie tej muzycznej baśni wydają się dziś – w dobie wypierania muzyki żywej przez coraz bardziej mechaniczną, powszechnego posługiwania się plikami midi i nagraniami opartymi na tym systemie sztucznych dźwięków – wyjątkowo aktualne.

### Czas na własne odkrycia

Po uprzednim zapoznaniu uczniów z treścią opery można zaprezentować te jej momenty, które pokazałyby kontrast

między słowikiem żywym i mechanicznym. W 2005 roku EMI wydała na DVD filmową wersję opery w reżyserii Christiana Chaudeta, dostępna jest ona we fragmentach także na YouTube. Warto wysłuchać fragmentu I aktu, w którym podczas powrotu rybaka z połowów słychać wieczorny śpiew słowika nad brzegiem wody<sup>26</sup>, oraz II aktu, przedstawiającego uroczystości – w pałacu chińskiego cesarza, kiedy śpiewem popisuje się także „sztuczny słowik”, dar cesarza Japonii<sup>27</sup>. Należy zwrócić uwagę na to, że partie „mechanicznego słowika” wykonywane są przez instrumenty, natomiast „żywego” – przez człowieka, a dokładnie – przez sopran (we wspomnianym nagraniu jest to Natalie Dessay) śpiewający solo, ewentualnie z bardzo subtelnym akompaniamentem instrumentów, głównie dętych drewnianych i smyczkowych, momentami imitujących śpiew ptaków.

### Przykładowe nagranie:

♫ Igor Strawiński, baśń muzyczna *Słowik* (fragmenty).



Ilustracja do baśni Hansa Christiana Andersena *Słowik*

Sensacją minionego półwiecza było odkrycie, że śpiewają wieloryby; nieomal uznane zostały one za najbardziej muzykalne

<sup>25</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=pkt83r\\_OYhc](https://www.youtube.com/watch?v=pkt83r_OYhc).

<sup>26</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=BDQH\\_lFwgGA](http://www.youtube.com/watch?v=BDQH_lFwgGA) (7–8 min nagrania I części filmu).

<sup>27</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=Z\\_x5Bnq9bpM](http://www.youtube.com/watch?v=Z_x5Bnq9bpM) (2–8 min III części filmu).

ssaki (oprócz człowieka oczywiście). Ich „śpiewu” można wysłuchać na stronach australijskiego Departamentu Ochrony Środowiska<sup>28</sup> oraz na prywatnych stronach miłośników podróży i przyrody<sup>29</sup>, trafia on dość często na płyty z muzyką relaksacyjną. Wieloryby stały się także natchnieniem dla kompozytorów. Niektórzy wykorzystywali nagrania wielorybich śpiewów w swoich utworach, odtwarzając je w czasie koncertów z taśmy, a na amerykańskiego kompozytora George’a Crumba wieloryb podzielał tak inspirująco, że w 1971 roku napisał on utwór zatytułowany *Głos wieloryba* (*Vox Balaenae*). Grają go trzej muzycy – flecista, wiolonczelista i pianista – występujący w maskach, które mają symbolizować bezosobowość sił natury. Dźwięki instrumentów wzmocnione są elektrycznie, co na koncertach tzw. klasyki zdarza się wyjątkowo rzadko. W tym wypadku jest konieczne, bo inaczej słuchacze niewiele by usłyszeli ze względu na niezwykle sposób, w jaki wykonuje się ten utwór. Flecista gra i śpiewa równocześnie, a pianista gra nie tylko na klawiaturze, lecz także na strunach – w środku instrumentu. Dzięki temu z instrumentów wydobywane są wprawdzie brzmienia niezwykle, lecz ciche.

#### Przykładowe nagranie:

♫ George Crumb, *Vox Balaenae* (*Głos wieloryba*)<sup>30</sup>.

### Kocia muzyka

Z wyjątkiem ptaków, a i to nie wszystkich (pomyślmy chociażby o kaczkach), zwierzęta od zawsze uchodziły za uosobienie niemuzyczności. O muzykach wykonujących muzykę w nowoczesnym stylu, który

mu się nie podobał, średniowieczny teoretyk Jakub z Liege pisał:

[...] wyją i ujadają niczym psy i – jak gdyby mieli upodobanie w najdziwniejszych udrękach – posługują się harmoniami odbiegającymi daleko od natury (cyt. za: FUBINI 1992, 106).

Ojciec sławnego astronoma – muzyk Vincenzo Galilei – krytykował polifonię za to, że nakładają się w niej różne słowa i melodie, uniemożliwiając zrozumienie czegokolwiek. Wyśmiewał muzyków uprawiających taką sztukę, porównując ich do zwierząt:

Włoką przy tym często taką sylabę przez dwadzieścia i więcej nut, naśladując przez ten czas świergot ptaków, a innym razem skowyt psów (cyt. za: SZWEYKOWSKA 1985, 7).

W tym czasie powstał nawet utwór będący taką właśnie satyrą na polifonię. W karnawale często przebierano się za zwierzęta i podczas karnawału w Wenecji w 1608 roku furorę zrobił kwartet złożony z psa, kukułki, kota i sowy. Śpiewał on w komedii muzycznej napisanej przez jednego z najmodniejszych wówczas kompozytorów Adriana Banchieriego, „w cywilu” benedyktyna. Treść pieśni Banchieriego jest bezsensowna, zapisana zresztą została w oryginale połączeniem słów włoskich z łaciną, a w tłumaczeniu na język polski brzmi:

Nie ufaj garbusowi  
Ani kulawemu.  
Jeśli zezowaty jest dobry, to jest dobry.  
Zapisz to w annałach.

Melodii głównej towarzyszą słowa: bau, bau, miao, miao, chiù, chiù, cucù, cucù, fa la la...

<sup>28</sup> <http://www.environment.gov.au/coasts/species/cetaceans/sound.html#songs>.

<sup>29</sup> [http://www.kolumbijsko.com/kolumbia/taka\\_jest\\_kolumbia/piew\\_zakochanego\\_wieloryba\\_.html](http://www.kolumbijsko.com/kolumbia/taka_jest_kolumbia/piew_zakochanego_wieloryba_.html).

<sup>30</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qj29FFqg-Iw>.



**Przykładowe nagranie:**

♪ Adriano Banchieri, *Contrapuncto bestiale alla mente* (Zwierzęcy kontrapunkt)<sup>31</sup>.

W *Leksykonie inwektyw muzycznych* Nicolasa Slonimsky'ego<sup>32</sup> jest cała lista zwierzęcych porównań używanych przez niezadowolonych krytyków. Często odwoływano się zwłaszcza do miauczenia marcowych kotów, gdyż w wielu językach – także po polsku – określenie „kocia muzyka” z pewnością nie jest komplementem.

Na pierwsze przykłady „kociej muzyki” natrafiamy już w średniowiecznej literaturze. „Kocią muzykę” – połączoną z satyrą wykpiwającą głupiego króla – znajdujemy na ilustracji zdobiącej rękopis z XIV wieku *Roman de Fauvel*, przedstawiającej muzyków dworskich przebranych za zwierzęta.



Miniatura z rękopisu *Roman de Fauvel*

Ale: „kocią muzyką” jest jeden z najpopularniejszych bisów wokalnych – *Duet kotów*. Autorstwo tego utworu – przeznaczanego dla pary śpiewaczek z towarzyszeniem pianisty – przypisuje się Gioacchino Rossiniemu, chociaż naprawdę ułożył go ktoś inny, wykorzystując tylko melodie z opery

Rossiniego – kompozytora, którego sławę Stendhal porównywał ze sławą Napoleona. Jeszcze dzisiaj niełatwo trafić na teatr operowy, który nie wystawiałby jakiegos dzieła Rossiniego. Tak na marginesie wspomnijmy, że ponieważ sławom często przypisuje się cudze osiągnięcia i jako że Rossini był znakomitym kucharzem (nie znaleźliśmy dziś większego miasta, w którym nie byłoby włoskiej restauracji o nazwie „Rossini”), to przypisano mu także wynalezienie bitej śmietany.

**Przykładowe nagranie:**

♪ Gioacchino Rossini, *Duet kotów* (*Duetto buffo di due gatti*)<sup>33</sup>.

**Karnawał zwierząt**

Dźwiękami naśladować można nie tylko głosy i odgłosy. Wyobrażalne jest więc „muzyczne zoo”, w którym obok ptaszarni (albo – jak kto woli – wolierów) oraz megakwatorium z wielorybem pojawią się na wybiegach (to konieczne: klatki krępują ruch) zwierzęta niewydające z siebie interesujących głosów. Muzyka może być przecież powolna jak żółw, szybka jak zebra, może „skakać” jak kangur, i z tego właśnie skorzystał francuski kompozytor Camille Saint-Saëns, komponując w 1886 roku *Karnawał zwierząt* na orkiestrę. Dzięki temu utworowi trafiły do tego muzycznego zoo: lew, zebry, żółwie, słonie, kangury, osioł i łabędź. Saint-Saëns wiedział, że rozpoznawanie w muzyce czegoś, co zna się spoza sali koncertowej, zawsze rozbawi publiczność, i swoją „fantazję zoologiczną” traktował jak muzyczny żart (w dodatku z „kluczem”, bo przy okazji

<sup>31</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=y0W6CJoEuzE&NR=1>.

<sup>32</sup> N. Slonimsky, *Lexicon of Musical Invektive. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, W.W. Norton & Company, 2000.

<sup>33</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=1DinASQRRFA&feature=related>, <http://www.youtube.com/watch?v=ChRSY8TSliw&feature=related>.

sparodiował w niej paru swoich kolegów po fachu, czyli innych kompozytorów). Obawiając się jednak, że za dobrze bawiąca się na *Karnawale zwierząt* publiczność będzie się domagała raczej kangurów, lwa i łabędzia niż innych jego utworów, Saint-Saëns pozwolił wydać go i grać dopiero po swojej śmierci – i miał rację, bo jest to dzisiaj najpopularniejsze dzieło z jego ogromnego dorobku, obejmującego ponad 300 kompozycji.

### Przykładowe nagrania:

♫ Camille Saint-Saëns, *Skamieliny*<sup>34</sup>, *Żółwie* oraz *Łabędź z Karnawału zwierząt*<sup>35</sup>.

### Czas na własne odkrycia

Skoro natura inspirowa muzyków nie tylko dźwiękami, ale także różnorodnością form ruchu, to można wraz z uczniami opracować układ przestrzenno-ruchowy do wybranej części z *Karnawału zwierząt* Camille'a Saint-Saënsa (pomocne mogą być w tym filmy dostępne na YouTube<sup>36</sup>) lub

*Chantefleurs et chantefables* Witolda Lutosławskiego, m.in. 7. *L'Alligator* (aligator)<sup>37</sup> i 2. *La Sauterelle* (konik polny)<sup>38</sup>.

**AUGUSTYN (św.)**, 1999, *Traktat „o muzyce”*, przekł. L. Witkowski, Wydawnictwo KUL, Lublin.

**COX C., WARNER D., (red.)** 2010, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

**FUBINI E.**, 1992, *Historia estetyki muzycznej*, przekł. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków.

**SKOWRON Z.**, 2010, *Mysł muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

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

**SZWEYKOWSKA A. (przekł.)**, 1985, *Dialog Vicentia Galilei, szlachcica florenckiego o muzyce antycznej i o współczesnej, Florencja 1581*, „Muzyka” nr 3–4.

<sup>34</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=vGI-hYVslPU&feature=related>.

<sup>35</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=x2NHC0x-93w&list=PLDFA768DB40CF0762>.

<sup>36</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=w5juDs8UiMk>.

<sup>37</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=p7TJZ6UajH4>.

<sup>38</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=g-WPqcWaNks> (3–4 min nagrania).



Plaża Avarua Rarotonga na Wyspach Cooka, zdjęcie: AFP, Getty Images

Ewa Adamczyk

## Bum Bum Rurki w gimnazjum. Kolorowe Cztery pory roku

Prezentujemy propozycje metodyczne wykorzystujące niezwykle brzmienia Bum Bum Rurek oraz oryginalny sposób muzykowania na nich – angażujący całą klasę, niezależnie od zdolności i umiejętności muzycznych uczniów. Scenariusze te – dotyczące jednego z najpopularniejszych dzieł muzycznych, *Czterech pór roku* Antonia Vivaldiego – można zastosować na zajęciach artystycznych lub na lekcjach muzyki w gimnazjum. Odwołują się one do programu zamieszczonego w numerze 5/2012.

### Cele zajęć

Uczeń:

- zna ważniejsze fakty z życia A. Vivaldiego,
- rozpoznaje słuchowo wybrane fragmenty z cyklu *Cztery pory roku*,
- dostrzega związek między muzyką a słowem zawartym w sonetach dołączonych do kompozycji,
- potrafi słuchać utworu, koncentrując uwagę na aspektach wyłącznie muzycznych,
- zna pojęcia „muzyka programowa” i „muzyka absolutna”,
- opanowuje umiejętności indywidualnej i zespołowej gry na Bum Bum Rurkach,
- doskonali umiejętności czytania-realizacji zapisu nutowego w systemie Chroma-Notes,
- stosuje podstawowe zasady związane z grą zespołową,
- gra na dzwonkach lub flecie oraz w zespole na Bum Bum Rurkach melodie tematów z pierwszych części koncertów *Wiosna* i *Jesień*,
- gra w zespole na Bum Bum Rurkach fragment I cz. koncertu *Zima* A. Vivaldiego,

- wykonuje utwór zgodnie z zapisem nutowym oraz wskazówkami nauczyciela.

### Środki dydaktyczne

Odtwarzacz płyt CD; płyta CD z nagraniem cyklu koncertów *Cztery pory roku* A. Vivaldiego; fragmenty sonetów nieznanego poety włoskiego, stanowiące element programowy *Czterech pór roku*; zestawy Bum Bum Rurek: diatoniczny, chromatyczny, basowy, octawowy; flety podłużne, dzwonki chromatyczne, instrument klawiszowy; nuty: melodie ritornelli z części pierwszych koncertów *Wiosna* oraz *Jesień* A. Vivaldiego; transkrypcja na skrzypce i fortepian cz. I koncertu *Zima* (źródło: [www.virtualsheetmusic.com](http://www.virtualsheetmusic.com)); opracowany w systemie Chroma-Notes na Bum Bum Rurki fragment cz. I koncertu *Zima*.

**Temat: Kolory jesieni i wiosny  
w Czterech porach roku A. Vivaldiego**

### Przebieg zajęć

#### Lekcja 1.

1. Przypomnienie ważniejszych informacji o życiu i twórczości A. Vivaldiego.

Antonio Vivaldi – ksiądz i muzyk związany z Wenecją, gdzie pracował w sierocińcu dla biednych dzieci i młodzieży, Ospedale della Pietà. Prowadził tam orkiestrę dziewczęcą i głównie na jej potrzeby pisał koncerty. Przeszedł do historii jako twórca wspaniałych koncertów na różne instrumenty (m.in. skrzypce, fagot, obój, flet, wiolonczelę, mandolinę, trąbkę). Napisał ich ponad 450, jednak najbardziej znane są cztery koncerty z op. 8, opatrzone wspólnym tytułem *Cztery pory roku*.

2. Wysłuchanie dwóch fragmentów *Czterech pór roku*: cz. I *Allegro* z I Koncertu *E-dur Wiosna*, cz. I *Allegro* z III Koncertu *F-dur Jesień*.

Przed wysłuchaniem możemy poinformować uczniów, że jeden utwór opisuje wiosnę, a drugi jesień, i poprosić ich, aby spróbowali odpowiednio je przyporządkować. Po wysłuchaniu i dobraniu nazw prosimy uczniów, aby spróbowali opisać własnymi słowami nastrój i klimat obu pór roku w utworach Vivaldiego.

3. Wykonanie na fletach lub dzwoneczkach chromatycznych tematu muzycznego z części koncertu *Jesień* (załącznik 1)<sup>1</sup>.
4. Nauka gry tematu z części koncertu *Wiosna* na Bum Bum Rurkach oraz wspólne wykonanie utworu.

Nauczyciel zapisuje temat na tablicy szkolnej. Wspólnie z uczniami analizuje zapis muzyczny, przydziela uczniom odpowiednie dźwięki – rurki: D' Fis' G' A' H' C" D" E".

Melodię gra osiem osób (możemy zwiększyć liczbę osób grających poprzez dublowanie dźwięków), pozostali uważnie obserwują. Po prezentacji pierwszego zespołu następuje wymiana uczniów – ćwiczy i prezentuje swoje umiejętności druga grupa (załącznik 2).

## Lekcja 2.

1. Rozmowa na temat ilustracyjności (programu pozamuzycznego) w kompozycjach A. Vivaldiego.

a) Nauczyciel wyjaśnia, co to jest muzyka programowa.

Muzyka programowa jest to muzyka związana z treścią literacką, historyczną, faktami autobiograficznymi lub inspirowana dziełem malarskim, zjawiskami przyrody.

b) Przytacza fragmenty sonetów nieznanego poety włoskiego, które zostały przez Vivaldiego włączone do partytury. Wyjaśnia uczniom, że są one komentarzami, objaśniają słuchaną muzykę, tworzą odniesienia ilustracyjne, stanowią rodzaj przewodnika po *Czterech porach roku*. Literacko ukazują krajobraz pór roku oraz człowieka na jego tle. Narzucają zarówno wykonawcy, jak i słuchaczowi wizję utworu muzycznego.

### Wiosna:

#### Cz. I *Allegro* (*Nadeszła wiosna*)

Wiosna już nadeszła i ptaki wesoło radośnie swą pieśnią wieszczą jej przybycie; zefir łagodnym tchnieniem fale toczy wkoło potoków, co rwą bystro, skąpane w błękicie. Błyskawice i grzmoty, które w krąg słyszycie, wysłano, by ogłosić nowej wiosny tchnienie. Ptaszęta przerywają zimowe milczenie, znowu śpiewem swym dzwoniąc na podniebnym szczycie.

#### Cz. II *Largo* (*Śpiący pasterz*)

A potem na ukwieconej, rozkosznej łące przy drogim szmerze listowia i roślin śpi pasterz kóz, a przy nim jego wierny pies.

#### Cz. III *Allegro* (*Taniec pasterski*) (siciliana)

Przy radosnych dźwiękach pasterskiej kobzy tańczą nimfy i pasterz na ukochanej łące wiosny, na wspaniałe pojawienie się wiosny.

<sup>1</sup> Załączniki 1–2 i 4–8 znajdują się na kolorowej wkładce dołączonej do numeru.

**Lato:****Cz. I Allegro non molto (Upalny dzień)**

O tej porze roku pod uporczywie palącym słońcem opada z sił człowiek, pada z sił stado i płonie sosna.

**Cz. II Adagio**

Nie daje członkom zmęczonym odpocząć lęk przed błyskawicami i groźnymi grzmotami i poruszeniem oszalałej chmary much i owadów.

**Cz. III Presto**

Grzmi i błyska się, a niebo przepełnione jest gradem; ścina głowy kłosom i zbożom wyniosłym.

**Jesień:****Cz. I Allegro (Taniec i śpiew) (villanella)**

Święci młody wieśniak tańcem i śpiewem przyjemność z uzyskania pomyślnych plonów. Porzucają zajęcia, tańczą i śpiewają, do czego rześkie powietrze skutecznie nakłania. Zaproszenia jesieni skwapliwie słuchają, ciągnąc huczne zabawy choćby do zarania.

**Cz. II Adagio molto (Upojny sen)**

To pora roku, która zachęca wszystkich do przyjemności radowania się przesłodkim snem.

**Cz. III Allegro (Polowanie)**

Myśliwi z rogami, strzelbami i psami wychodzą o świcie na polowanie.

**Zima:****Cz. I Allegro non molto**

Zziębnięty drży pośród śniegów lodowatych. Wiatr pędzi tumany, zrywa nawałnice; przytupując, szybko przebiegam ulice, zaciśkam zęby, zgrzytam, tęsknię do zagrody.

**Cz. II Largo**

Przejsz do ognia – spokojny i zadowolony, gdy na dworze ziąb trzyma, deszcz zacięty pada.

**Cz. III Allegro**

Drobne kroki na lodzie kruchym lekko stawiam, boję się ślizgawicy, nie upaść się silę. Wszystko na nic, padamy, młody czy też stary. Zaraz zrywa się, biegnie gnany wichrów zgają. Wokół zdradliwe trzaski lodu wciąż słyszymy: to zima, potężna, lecz i taka, która przynosi radość<sup>2</sup>.

2. Słuchamy poznanych na ostatniej lekcji utworów z I części koncertów skrzypcowych A. Vivaldiego. Zwracamy uwagę na ilustracyjność muzyki, zastosowane środki wyrazu, zgodność tekstu literackiego z muzycznym.

*Wiosnę* otwiera radosne *tutti*. W kulech sola skrzypcowe opisują przyrodę: tryle i *staccata* przywołują śpiew ptaków; rozdrobnione linie melodyczne – szmer strumieni, powiew wiatru; tremola, szybkie figuracje i pasaże imitują burzę i błyskawice. *Jesień* rozpoczyna się motywem wiejskiej zabawy po zwiezieniu z pól zbiorów. Taniec wieśniaków ilustrowany jest powracającym refrenem

<sup>2</sup> Opracowanie tłumaczenia – na podstawie K. Lipka, F. Berkowicz, *Vivaldi*, z serii *Biblioteka Gazety Wyborczej. Wielcy kompozytorzy*, Mediasat Poland Sp. z o.o./Mediasat Group SA 2005 – E. Adamczyk, M. Grusiewicz. Podczas opisywanych zajęć wykorzystujemy tylko wybrane fragmenty sonetów: *Wiosna* (*Nadeszła wiosna*); *Jesień* (*Taniec i śpiew*); *Zima* (*Largo*), niemniej przytaczamy całość tłumaczenia, gdyż jesteśmy przekonani, że wielu nauczycieli wykorzysta je podczas podobnych zajęć.

(ritornellem) orkiestry. Skrzypcowe solo w sposób dowcipny ilustruje zmęczonych zabawą biesiadników, potykających się oraz drżemiących i pochrapujących przy stołach.

3. Wysłuchanie II części *Largo* koncertu *Zima*. Nauczyciel podaje tytuł literacki utworu (bez czytania fragmentów sonetu i komentarzy Vivaldiego) i prosi uczniów, by każdy z nich w czasie słuchania oglądał zimowy obraz, jaki maluje w jego wyobraźni muzyka.
4. Nauczyciel przedstawia fragmenty sonetu dotyczące koncertu *Zima*, po czym porównuje wypowiedzi uczniów z tekstem sonetu. Najczęściej uczniowie wyobrażają sobie piękny, słoneczny, zimowy krajobraz w lesie, w górach, skrzący w słońcu śnieg... Tymczasem według sonetu utwór przedstawia ciepło kominka, bardzo miłą atmosferę w domowym zaciszu, kontrastującą z mroźną, mglistą i ponurą aurą.
5. Rozmowa na temat możliwości przedstawiania poprzez muzykę treści pozamuzycznych. Zwracamy uwagę, że treści pozamuzyczne każdy słuchacz buduje sam. Tytuł dzieła i zamieszczone motto mogą przybliżyć właściwe skojarzenia. Znając tylko tytuł literacki utworu, w tym przypadku nazwę pory roku, tworzymy w swojej wyobraźni różnorodne (dowolne) sytuacje, sceny, obrazy wywołane muzyką słuchaną w danym momencie. Skojarzenia są zazwyczaj różne u różnych słuchaczy; mogą one nawiązywać do ich własnych przeżyć, emocji, doświadczeń. Dopiero streszczenie fabuły, zapoznanie się z tekstem literackim, poezją – w tym przypadku sonetami i komentarzami umieszczonymi w partyturze – ukierunkowuje słuchacza na narzucone z góry wizje obrazu.

## **Temat: Mistrzostwo formy koncertów A. Vivaldiego.**

### **Przebieg lekcji**

1. Na kolejnej lekcji powracamy do wysłuchanych utworów, przypominamy je i analizujemy pod kątem ich wymowy i wartości muzycznych. Słuchamy muzyki bez łączenia z treściami poetycko-literackimi. Spoglądamy na *Cztery pory roku* Vivaldiego jak na kompozycję bez programu, jako cykl czterech koncertów smyczkowych op. 8: nr 1 E-dur, nr 2 g-moll, nr 3 F-dur, nr 4 f-moll.
2. Wspólnie wykonujemy na Bum Bum Rurkach i innych szkolnych instrumentach tematy z *Wiosny* i *Jesieni* A. Vivaldiego.
3. Słuchamy cz. I *Allegro non molto* z *Koncertu f-moll* nr 4 *Zima*. Nauczyciel proponuje, by uczniowie wysłuchali muzyki jako zestawu dźwięków, który w efekcie końcowym ma wywołać emocje; zwraca przy tym uwagę na konstrukcję formalną, wirtuozerię solisty, jego współpracę z orkiestrą, nastroje, kontrasty, barwę, sposób interpretacji itp.
4. Omówienie słuchanej kompozycji. Podsumowanie całego cyklu koncertów Vivaldiego.

*Cztery pory roku* A. Vivaldiego to cykl czterech koncertów solowych (40 minut muzyki) zamkniętych w 12 częściach. Każdy z nich posiada doskonałą trzyczęściową konstrukcję formalną. W skrajnych częściach koncerty mają budowę runda. Części te są wirtuozowskie, z popisową partią solową – swobodną, prowadzącą dialog z całą orkiestrą. Vivaldi zastosował tu liczne progresje (fragmenty melodii powtarza wyżej lub niżej), którym towarzyszy motoryczny rytm. Utwory cechuje prostota oraz ogromna licz-

ba kontrastów, które pozwalają na ukazanie szerokiej gamy nastrojów i różnorodnych barw. Vivaldi wprowadza w tych utworach elementy malarstwa dźwiękowego oraz humoru<sup>3</sup>.

#### 5. Zadanie domowe.

Odpowiedz pisemnie na wybrane pytanie:

- A. Czy *Zima* musi ilustrować zjawiska przyrody, aby mogła być uznana za ciekawy utwór muzyczny?
- B. Jaką rolę w odbiorze utworu muzycznego odgrywa program pozamuzyczny? Czy Twoim zdaniem jest on istotny, niezbędny w słuchaniu muzyki?

### **Temat: *Zima* A. Vivaldiego. Muzykujemy na Bum Bum Rurkach.**

Zajęcia trwają jedną godzinę lekcyjną, gdy dzieci mają gotowe kolorowe partytury; dwie lekcje – gdy dzieci same opracowują partyturę w kolorach.

#### **Przebieg lekcji**

1. Wysłuchanie I cz. *Allegro non molto* Koncertu *f-moll* *Zima* A. Vivaldiego. Analiza słuchowa utworu.
2. Prezentacja nut transkrypcji na skrzypce i fortepian (załącznik 3).
3. Omówienie graficznego obrazu utworu. Zwracamy uwagę na znaki wskazujące, jak wykonać utwór:
  - tempo *allegro non molto* – oznaczające „niezbyt szybko”;
  - dynamika – zmienna, narastająca, zastosowanie oznaczeń: od *pp*, poprzez *mp*, *p*, *mf*, do *f*, *cresc.*;

- rytm – pulsujący, ósemkowy (w partii fortepianu, orkiestry), w partii solowej tryle i trzydziestodwójki.

#### 4. Przedstawienie partytury początkowego fragmentu I cz. utworu *Zima* opracowanego na Bum Bum Rurki w systemie Chroma-Notes (załącznik 4).

Ogólne wiadomości:

- Partytura opracowana jest w tonacji *f-moll* na 18 rurek oraz instrument perkusyjny: trójkąt.
- Zastosowana kolorystyka nut odpowiada kolorom rurek. Dla ułatwienia podane są także nazwy dźwięków, które również można odczytać na rurkach (nazwy diatoniczne na rurkach zapisane są czarnym kolorem, chromatyczne białym).

**Uwaga:** W realizacji utworu bierze udział 18 uczniów, można także zwiększyć liczbę grających poprzez dublowanie wybranych dźwięków lub zmniejszyć zespół – wówczas jedna osoba gra np. dwiema rurkami.

5. Zadania przygotowujące do nauki gry utworu na Bum Bum Rurkach.
  - Uczniowie dzielą się na cztery grupy instrumentalne, każda grupa otrzymuje swoją zapisaną w nutach partię.
    - I gr. (trzy osoby), dźwięki – rurki: C” Des” D” Es” (załącznik 5),
    - II gr. (trzy osoby), dźwięki – rurki: C” B” H” (załącznik 6),
    - III gr. (sześć osób), dźwięki – rurki: F’ G’ As’ A’ (załącznik 7),
    - IV gr. bas (siedem osób – realizacja), dźwięki – rurki: E F’ Ges G G B C (załącznik 8),
    - jedna osoba – trójkąt.

<sup>3</sup> Podsumowanie opracowano na podstawie wypowiedzi Jana Lewtaka, zawartej na płycie CD Orkiestry Kameralnej Filharmonii Narodowej: *Cztery pory roku. Vivaldi*, kierownictwo artystyczne – Jan Lewtak, skrzypce – Mariusz Patyra, Lipinski Royal Fidelity 2008.



- Uczniowie samodzielnie wybierają z zestawów odpowiednie rurki, w grupach analizują zapis muzyczny i opracowują swoją partyturę w systemie kolorów Chroma-Notes (przepisują nuty swojej partytury, stosując kolorystykę odpowiadającą kolorom rurek), konsultują z nauczycielem, ćwiczą swoje partie instrumentalne, dbając o poprawność wykonania.

6. Praca nad utworem.

A. Ćwiczenia wstępne.

Nauczyciel wydaje polecenia:

- „Nastój” swoją rurkę; sprawdź, czy przekrój poprzeczny jest okrągły. Czasami może być owalny lub spłaszczony – wówczas należy przeciągnąć dłonią lekko przez całą długość rurki, aż powróci jej okrągły kształt.
- Odszukaj na rurce punkt, w którym brzmienie jest najlepsze, kilkanaście centymetrów od końca.
- Uderz w twardą powierzchnię – blat ławki, otwartą dłoń, udo. Pałeczką Whacker lub innym przedmiotem, który trzymasz w jednej ręce, pukaj w rurkę (zwłaszcza krótką) trzymaną w drugiej ręce.
- Zwiększaj i zmniejszaj głośność dźwięku, uderzając ze zróżnicowaną siłą.

B. Ćwiczenia właściwe w grupach.

- Analiza zapisu nutowego, ustalenie swoich ról w grupie – przydzielenie instrumentów. Uczniowie analizują swoje partie instrumentalne. Odczytują wysokość dźwięków i rytm.
- Realizacja poszczególnych partii instrumentalnych. Każda grupa ćwiczy

w tym samym czasie. Uczniowie samodzielnie próbują wykonać na Bum Bum Rurkach swoje melodie.

- Doskonalenie techniki gry – poprawności rytmicznej i melodycznej, tempa, płynności wykonania. Po rozczyszczeniu utworu – doskonalenie techniki wykonawczej.
- Nauczyciel kontroluje pracę poszczególnych grup. Podchodzi do grupy – słucha gry uczniów, udziela wskazówek, wyłapuje błędy, wyjaśnia, chwali, akceptuje.
- Prezentacja poszczególnych grup. Gdy jedna grupa gra, pozostałe słuchają.

C. Wspólne ćwiczenie utworu.

Rolę dyrygenta przejmuje nauczyciel. Muzycy (poszczególne grupy) ustawiają się, tworząc orkiestrę klasową. Uczeń grający na trójkacie akcentuje każdy takt na „raz”, stosując wskazaną dynamikę. Dyrygent wprowadza poszczególne głosy według partytury, pracuje nad interpretacją utworu, artykulacją, ustala tempo, realizuje odpowiednią dynamikę.

7. Prezentacja utworu w wykonaniu wszystkich uczniów.

**Uwaga:** Jeżeli to możliwe, należy nagrać wykonywany utwór, by wszyscy muzycy mogli go posłuchać i ocenić. Warto zwrócić uwagę uczniów na istotę żywego kontaktu z muzyką.

8. Omówienie wysłuchanego nagrania.

Nauczyciel i uczniowie dzielą się wrażeniami z odbioru utworu podczas wykonywania go na żywo i po wysłuchaniu nagrania.

**Załącznik 3. Koncert f-moll Zima cz. I – początek utworu**

muz.: Antonio Vivaldi

oprac.: Mirosław Grusiewicz

**Allegro non molto**

Violin

Piano *p*

*tr tr tr tr tr (simile)*

*mf*

4 7 10

Dorota Frątczak

## Mała Akademia Jazzu

Mała Akademia Jazzu jest rewelacyjną formą edukacji muzycznej i kulturalnej dzieci i młodzieży, zrodzoną w połowie lat 80. W swoich działaniach opiera się na muzyce jazzowej i wykorzystuje jej edukacyjny potencjał – wysoki kunszt wykonawczy, emocjonalność i improwizacyjny charakter, stwarzający pole do interakcji z publicznością – oraz skomplikowanie faktury, przy jednoczesnym „zabawowym” charakterze. W trudnych dla edukacji muzycznej czasach Mała Akademia Jazzu to dowód, że przy odpowiednim nakładzie starań i wielkim zaangażowaniu muzyczne kwiaty wyrosną nawet na kamieniach.

**M**ałą Akademię Jazzu jako formę edukacji muzycznej dla uczniów szkół podstawowych zainicjował w 1985 roku w Gdańsku, w oparciu o Północny Oddział Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego, Zdzisław Dencikowski, który wychodząc ze swych wcześniejszych doświadczeń w zakresie edukacji teatralnej najmłodszych, poszerzył kształcenie kulturalne o muzykę. Rok później Jazz Club Pod Filarami w Gorzowie przeniósł Małą Akademię Jazzu na grunt ówczesnego województwa gorzowskiego.

### Pierwsze kroki, pierwsze sukcesy

W pierwszych latach ta nietypowa uczelnia funkcjonowała w Trojmieście, w Bydgoszczy, w Olsztynie oraz w Gorzowie, zyskując wszędzie ogromną sympatię dzieci i uznanie pedagogów. Jej twórca uhonorowany został nawet Orderem Uśmiechu. Niestety, w latach 90., w warunkach gospodarki rynkowej, w większości ośrodków Mała Akademia Jazzu upadła. Wybronił się jedynie Gorzów, gdzie zajęcia – głównie dzięki uporowi Bogusława Dziekańskiego, szefa „Filarów” – są prowadzone nieprzerwanie od kwietnia 1986 roku.

Studentami tej szczególnej uczelni początkowo byli tylko uczniowie klas 4 i 5

szkół podstawowych, później inicjatywa zaczęła zataczać szersze kręgi. Na kilka lat działania objęły przedszkole w Nowinach Wielkich, a po reformie oświatowej w 1999 roku okazało się, że do Akademii chcą przynależeć także gimnazjaliści, a nawet studenci. W latach 90. otwarte audycje Małej Akademii Jazzu dla studentów Uniwersytetu Europejskiego Viadrina we Frankfurcie, później też Collegium Polonicum w Słubicach, odbywały się w Słubickim Miejskim Ośrodku Kultury, do czego w znacznym stopniu przyczynił się dyrektor tej placówki – Andrzej Muszyński. W roku 2007 miejsce studentów znad Odry zajęli studenci Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Gorzowie.

Audycje cieszyły się ogromnym powodzeniem. W Gorzowie w pewnym okresie organizowane były również odrębne audycje dla licealistów, aktywnie do programu włączyły się także szkoły podstawowe w Kostrzynie. Na audycje Małej Akademii Jazzu do Klubu Garnizonowego w Kostrzynie przychodzili żołnierze. Klub z czasem zlikwidowano, jednak jazz powrócił w to miejsce, gdy szefem już cywilnej i samorządowej instytucji kultury został Zdzisław Garczarek.

## Wbrew przeciwnościom

Podstawowymi przyczynami zawieszenia działalności MAJ stały się brak pieniędzy i likwidacja pewnych placówek kulturalno-oświatowych. Tak też było w przypadku zniknięcia Małej Akademii Jazzu z kilku instytucji gorzowskich: Studium Nauczycielskiego, Szkoły Podstawowej nr 8 i 19 oraz Społecznego Ogniska Artystycznego. A jednak w wielu innych miejscach Akademia funkcjonowała mimo piętrzących się przeciwności losu. Przez kilka lat MAJ działała np. w Technikum Rolniczym w Kamieniu Małym, w gorzowskim Liceum Plastycznym, w Technikum Budowlanym w Gorzowie, w Szkole Podstawowej w Kłodawie. Przez pewien okres w programie uczestniczyły aktywnie także gimnazja gorzowskie oraz szkoły podstawowe w Różankach, Deszcznie, Witnicy, Kołczynie. Szczególne w swoim rodzaju są audycje w ostatniej z tych miejscowości, w małej wsi w powiecie sulęcińskim; jak określał to Bogusław Dziekański – Akademia „gra tam za jajecznicę”. Szkoła ani rodzice nie mają pieniędzy, żeby płacić za tę formę edukacji, więc muzycy w drodze do Witnicy „zahańczają” o Kołczyn i bezpłatnie grają w małej sali gimnastycznej dla całej szkoły, czyli kilkudziesięciu uczniów i przedszkolaków. A po audycji, w pokoju nauczycielskim, MAJ-owa ekipa dostaje w podziękowaniu jajecznicę z wiejskich jaj na kielbasie i ma przy tym okazję zintegrować się z tamtejszym środowiskiem i chwilę odpocząć przed dalszymi koncertami.

Warunki w szkołach nie zawsze sprzyjały prowadzeniu audycji. W wielkich salach gimnastycznych często jest pogłos, atmosfera mało koncertowa, czasami pomieszczenia są niedogrzone i muzycy, którym drętwieją



**Bogusław Dziekański** – inicjator, sprawca i kierownik Małej Akademii Jazzu w Gorzowie Wielkopolskim

palce, muszą zdobyć się na dodatkowy wysiłek. W Szkole Podstawowej w Deszcznie zajęcia odbywają się na korytarzu, który – paradoksalnie – daje bardziej przytulną atmosferę niż sala gimnastyczna.

## Wielki jazz w Małej Akademii

Podobnie jak zmieniał się audytorium Małej Akademii Jazzu, zmieniał się też grono wykładowców – niektórzy muzycy prowadzili jedną lub kilka audycji, inni na stałe zasilili kadrę MAJ. Jednostkowymi, ale nader ważnymi zdarzeniami w latach 80. ubiegłego wieku były audycje, które prowadzili Jan Ptaszyn Wróblewski czy Jarosław Śmietana; Andrzej Szmidt – profesor katowickiej AM, przedstawiał uczniom historię jazzu; Bogusława Czosnowska – reżyser operowy, wspomagana parą tancerzy, wzbogaciła tematykę o taniec jazzowy. Epizod z Małą Akademią Jazzu miał też prezes Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego, kompozytor Krzysztof Sadowski.

Przełomowym wydarzeniem w historii Akademii stały się audycje w 1993 roku, które pierwszy raz prowadził muzyk zagraniczny, Szwajcar Hans Hartmann, ze swoim nietypowym instrumentem, jakim jest *chapman stick*<sup>1</sup>. W dwa lata później słuchacze MAJ mieli już kontakt z amerykańskim jazzmanem, klarnecistą i gwiazdaczem

<sup>1</sup> Do Gorzowa instrument ten przywiózł pianista Włodek Pawlik, który również w tych zajęciach uczestniczył.

Bradem Terrym. Towarzyszył mu Joachim Mencil, który nie tylko grał na keyboardzie, ale tłumaczył z angielskiego informacje przekazywane przez Brada. Młodzież wyjątkowo pokochała starszego pana z USA. Jego życzliwość wobec młodych ludzi, ciepło, a przy tym wielkie zaangażowanie w zajęcia sprawiały, że nikt nie mógł pozostać obojętnym. Także Brad był zachwycony polską młodzieżą, a przede wszystkim faktem, że wychowuje się młodzież poprzez muzykę jazzową, tym bardziej więc nie krył swego zdziwienia, kiedy się okazało, że koncertu finałowego na zakończenie roku szkolnego 1995/96 nie będzie z braku pieniędzy. Usłyszawszy o tych kłopotach, natychmiast wyszedł z inicjatywą pomocy. Wysłał fax do towarzystwa The Gift of Jazz w Denver z prośbą, aby ze swoich rezerw zechciało wspomóc akademię w Gorzowie, którą – jak argumentował – uważa za ważniejszą niż tamtejszy festiwal klarnetowy. Towarzystwo The Gift of Jazz dało się przekonać i wsparło finansowo koncert finałowy dla młodych studentów, a Brad Terry przez kilka kolejnych lat – dopóki na stałe nie wrócił do Stanów – prowadził audycje MAJ z Joachimem Mencilm.

Wyjątkowym wydarzeniem była gruniołowa edycja MAJ z 2008 roku, tradycyjnie



**Studentka Instytutu Muzyki Wydziału Artystycznego UMCS Aleksandra Abramczyk z Grzegorzem Turczyńskim podczas jednego z koncertów Malej Akademii Jazzu**

prowadzona przez Piotra Lemańskiego, który omawiał improwizację na przykładzie kolęd. Dzień wcześniej w ramach cyklu *Gorzów Jazz Celebrations* koncertował w Gorzowie amerykański pianista i wokalista Freddy Cole, brat słynnego Nat King Cole'a. Zainteresował się Małą Akademią Jazzu i przyszedł przed południem do klubu Pod Filarami, żeby posłuchać, jednak bardzo szybko sam wszedł na scenę i ciąg dalszy zajęć poprowadził sam. Nie mówił już wprawdzie o kolędach, zagrał za to standardy i prawdziwie czarny jazz. Poprowadził w ten sposób dwie audycje, wzbudzając olbrzymi zachwyt zarówno wśród młodych, jak i dorosłych słuchaczy. I nic dziwnego, bo Freddy Cole to już odchodzący do historii sposób śpiewania i grania jazzu. Usłyszeć na żywo ten piękny styl to niepowtarzalne przeżycie.

Od 1986 do 2012 roku przez Małą Akademię Jazzu przewinęło się ponad 50 muzyków, m.in. Tomasz Szukalski (saksofon), Artur Dutkiewicz (fortepian), Zbigniew Jakubek (instrumenty klawiszowe), Bernard Maseli (*kat midi controler*), Adam Wendt (saksofon), Roman Puchowski (gitara, śpiew), Janusz Szprot (fortepian), Jose Torres (instrumenty perkusyjne, perkusja), Andrzej Zaucha (śpiew) oraz zespoły jazzu tradycyjnego: Beale Street Band, Stompin' Jazz Fellows, Vistula River Brass Band. Wykładowcami MAJ z najdłuższym stażem są: Leszek Dranicki (gitara, wokal), Piotr Lemański (gitara), Marek Kazana (saksofon, flet); prowadzą oni zajęcia praktycznie od początku istnienia Akademii.

W ostatnich latach kadrę zasilili muzycy młodego pokolenia: Adam Bałdych (skrzypce) – rocznik 1986, rówieśnik Małej Akademii w Gorzowie i najbardziej utalentowany jej absolwent; Dominik Rośłon (*kat midi controler*) – wychowanek Bernarda Maselego z Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Grzegorz Turczyński (puzon) – gorzowianin, wychowanek Jazz

Clubu Pod Filarami, mający wrodzony talent do prowadzenia zajęć z uczniami – człowiek żywiołowy, bardzo kontaktowy, który włącza w muzyczną zabawę wszystkich słuchaczy. Zajęciami przejmuje się on tak bardzo, tak chce zaszczyć młodzieży zainteresowanie muzyką, że zwozi na spotkania z nią cały plecak instrumentów etnicznych, które później wręcza uczniom i pokazuje, jak na nich grać.

### Czym skorupka za młodu nasiąknie...

Program Akademii, obejmujący dwuletni cykl kształcenia, stale się zmienia. Za czasów Zdzisława Dencikowskiego, a więc do 1989 roku, każda lekcja poświęcona była odrębnemu instrumentowi. W dobie wszechobecnej elektroniki młodzi słuchacze oczekują szerszej jej obecności na zajęciach MAJ. Bogusław Dziekański stworzył praktycznie zupełnie nowy, autorski program edukacji muzycznej na bazie jazzu. Pierwszy rok poświęcony jest muzyce akustycznej, drugi – elektronicznej. Mieści się w nim poznawanie takich instrumentów, jak gitara, gitara elektryczna, saksofony, flety, perkusja, instrumenty perkusyjne, wokal, puzon, skrzypce elektryczne, *cat midi controler*, elektroniczne efekty, a przy okazji instrumentów omawiana jest też historia jazzu, różne jego style; jako ilustracje muzyczne służą standardy różnych stylów. Młodzi słyszą więc blues, swing, rock'n'roll, bebop, fusion, folk, rap, no i oczywiście kolędy w różnych wersjach. Jest też miejsce na poznawanie tajników improwizacji, aktywność słuchaczy – uczą się oni rytmicznego klaskania, czasami nawet grania na prostych instrumentach perkusyjnych, okrzyków, zawołań.

Bogusław Dziekański, zapowiadając artystów, zawsze wykorzystuje okazję, by przypomnieć, że to jest minikoncert, a na koncercie nie siedzi się w kurtce, przed



Puzonista, wokalista, kompozytor i aranżer Grzegorz Turczyński podczas jednej z audycji MAJ

koncertainem wylacza się telefon komórkowy, w trakcie się nie rozmawia. Uświadamia też młodym, że warto mieć marzenia i z determinacją dążyć do ich realizacji.

Dzięki systematycznej, prowadzonej od lat edukacji muzycznej w ramach Małej Akademii Jazzu i koncertom z bezpłatnym wstępem, będącym jej kontynuacją w cyklach *Jazz dla Was*, a następnie *Mała Akademia Jazzu w koncercie*, Gorzów doczekał się własnego środowiska jazzowego. Młodzi zarażali się jazzem, kształcili, szlifowali swoje umiejętności w zetknięciu z profesjonalnymi muzykami, grając z artystami koncertującymi Pod Filarami. Trzon tego środowiska, które od kilku lat występuje Pod Filarami z własnymi projektami, to: Ireneusz Budny (perkusja), Przemysław Raminia (fortepian), Grzegorz Turczyński (puzon), Krzysztof Ciesielski (kontrabas), Dawid Troczewski (fortepian), Michał Wróblewski (fortepian), Mariusz Smoliński (fortepian), Michał Maculewicz (saksofon), Bartek Pernal (puzon). Wymienieni muzycy tworzą różne składy ze sobą oraz z ludźmi spoza Gorzowa – z kolegami ze studiów, warsztatów – i grają. Ostatnio z własnym projektem wystąpił też młodziutki gorzowianin Marek Konarski, saksofonista, student I roku Carl Nielsen Academy of Music w Odense (Dania).



Do końca 2011 roku absolwentom Małej Akademii Jazzu organizowanej przez Jazz Club Pod Filarami w Gorzowie wydanych zostało 32 tysiące Dyplomów Jazzfana. Liczba słuchaczy w różnych latach zmieniała się, na co wpływ miała zarówno demografia, jak też zaangażowanie nauczycieli i zainteresowanie dyrekcji poszczególnych placówek tą formą edukacji muzycznej. W roku szkolnym 2011/2012 w zajęciach uczestniczyło około 2200 dzieci i młodzieży.

Pozytywny wpływ Małej Akademii Jazzu na młodzież widzą w Gorzowie wszyscy nauczyciele, którzy się z nią zetknęli. Ponieważ jednak Mała Akademia Jazzu w Gorzowie finansowana jest z budżetu miasta, nigdy nie jest pewne, jak w budżecie ta pozycja zostanie potraktowana. Ostatnimi laty nie ma już koncertów finałowych na zakończenie każdego roku szkolnego, odbywają się tylko co dwa lata, na zakończenie cyklu. A koncerty te stanowiły zawsze podsumowanie wiedzy zdobytej w ciągu roku szkolnego, brali w nich udział wszyscy wykładowcy, często również goście specjaliści, jak np. Urszula Dudziak czy Krzysztof Ścierański. Młodzież przychodziła na te koncerty ze szkół do teatru. Były to wielkie przeżycia i wspaniała edukacja kulturalna. Koncerty odbywały się w kilku turach, przy sali pełnej młodej publiczności.



Mała Akademia Jazzu w Szkole Podstawowej w Kołczynie



Perkusista Zbigniew Lewandowski (Levandek) w szkole w Witnicy

### Jazz bywa zaraźliwy

Sukcesy Akademii, widoczne w jej niebywałym wpływie na rozwój muzyczny młodego pokolenia, sprawiły, że jej idea zaczęła rozprzestrzeniać się po całym kraju. Po doświadczeniach z Małą Akademią Jazzu w Gorzowie Jose Torres (perkusista i perkusjonista) „zawiózł” ją na Górny Śląsk. Od 1992 do 2000 roku prowadził tam ten rodzaj edukacji muzycznej, później pałeczkę przejęła agencja koncertowa Magdy Mazur. Jak podkreśla Iza Torres, w programie koncentrowali się na gatunkach muzycznych, o których nie mówi się w szkole, więc poza jazzem były też m.in. blues, folk, gospel, soul. Zajęcia na Śląsku odbywają w cyklu jednorocznym i kończą się dyplomem. Uczestnikami są przedszkolaki, uczniowie szkół podstawowych, liceów. Raz w miesiącu – od października do czerwca – w różnych miastach Śląska w ośrodkach kultury dzieci i młodzież spotykają się na audycjach muzycznych. W każdej edycji bierze udział co najmniej 4 tysiące dzieci i młodzieży w wieku 5–18 lat. Przez 20 lat funkcjonowania śląska MAJ wypuściła około 80 tysięcy absolwentów. Wykładowcami Akademii na Śląsku byli m.in.: Tomasz Szukalski, Brad Terry, Joachim Mencil, Krzysztof Puma-Piasecki, Dominik Roślon, Adam Bałdych.



Ideę Małej Akademii Jazzu we Wrocławiu i kilku innych miastach Dolnego Śląska zaszczerpił z kolei wykładowca gorzowskiej MAJ, perkusista Zbigniew Lewandowski (Levandeck). Zainicjowane przez niego audycje odbywały się od września 1994 roku do czerwca 1996 roku. Przez tę formę edukacji jazzowej przeszło około 6 tysięcy słuchaczy. Struktura programu oparta była na klasyfikacji instrumentów używanych w muzyce jazzowej. Do każdego zajęcia opracowywano ulotkę informacyjną, którą wręczano słuchaczom. Zajęcia prowadzili różni instrumentalści, oprócz Levandecka byli to m.in. Janusz Skowron, Zbigniew Jakubek, Jerzy Głowczewski, Piotr Baron, Artur Lisicki, Zbigniew Cwojda, Piotr Wojtasik, Ewa Uryga, a nawet znany wokalista i gitarzysta jazzowy Mike Russel. Przedsięwzięcie finansowały samorząd terytorialny oraz regionalne placówki kultury i było ono kontynuowane, dopóki instytucje te opłacały prowadzone zajęcia muzyczne<sup>2</sup>.

Do Zakopanego pomysł Małej Akademii Jazzu zawieźli Bernard Maseli i Zbigniew Jakubek, którzy mieli już za sobą doświadczenia profesorskie w gorzowskiej MAJ. W marcu 1994 roku uczniowie sześciu zakopiańskich szkół podstawowych (około 450 uczestników) mogli wziąć udział w zajęciach pilotażowych z udziałem Walk Away. W programie znalazły się takie tematy, jak: muzyka improwizowana, możliwości instrumentów elektronicznych, blues – historia, odmiany, wpływy, instrumenty. W kolejnych latach, oprócz uczniów szkół podstawowych, adresatami byli uczniowie szkoły średniej oraz szkoły podstawowej



**Leszek Dranicki – wykładowca Małej Akademii Jazzu**

w Specjalistycznym Zespole Rehabilitacyjno-Ortopedycznym dla Dzieci i Młodzieży w Zakopanem. Karol Konarski – dyrektor szkoły w Zakopanem i działacz społeczny – stwierdził: „Mimo że epizod z MAJ w Zakopanem trwał króciutko, to zaowocował on innymi ciekawymi inicjatywami, które trwają do dziś”.

Bez względu na to, czy odbywają się w Gorzowie, we Wrocławiu, w Zakopanem czy w innym jeszcze mieście, audycje Małej Akademii Jazzu cieszą się wielkim zainteresowaniem. I nic dziwnego, bo to fenomen, który poprzez bezpośredni kontakt uczniów z artystami, interakcyjność zajęć, ich element twórczy, wynikający z natury jazzu, poznawanie gatunków i stylów muzycznych wcześniej nieznanymi, nowych brzmień i nowych możliwości różnych instrumentów stanowi bezcenne doświadczenie dla młodych ludzi, kształtuje ich wrażliwość, wychowuje, wyrabia potrzebę uczestniczenia w kulturze i przygotowuje do aktywnego uczestnictwa w życiu kulturalnym i społecznym.

<sup>2</sup> W Polsce zachodniej krzewieniem jazzu zajmuje się również Lubuskie Biuro Koncertowe prowadzone przez Bogumiłą Tarasiewicz. W roku szkolnym 2011/2012 zorganizowało ono w sumie 3360 koncertów, z tego 420 jazzowych dla około 42 tysięcy słuchaczy. Obszar działania LBK obejmuje ponad 100 miejscowości województw: lubuskiego, wielkopolskiego i dolnośląskiego. Jazzowy jest zawsze jeden z ośmiu koncertów realizowanych przez LBK w ciągu roku szkolnego.

Cees van Loon, Gerard van Ommeren

## **Muziek... spelenderwijs** **– Muzyka... bez trudu (1)**

wstęp, tłumaczenie i opracowanie

Monika Mielko-Remiszewska, Henryk Pogorzelski

W „Wychowaniu Muzycznym” nr 4/2012 przedstawiliśmy główne założenia metod nauczania Ceesa van Loona i Gerarda van Ommerena – współpracujących ze sobą od lat holenderskich pedagogów, którzy swoje pomysły twórcze zamieścili w książce *Muziek... spelenderwijs*, co w swobodnym tłumaczeniu, zgodnym z intencją autorów, oznacza *Muzyka... bez trudu*. Dziś prezentujemy przykłady zawartych w tej publikacji ćwiczeń, które – jak się wydaje – mogą zainteresować polskich czytelników.

**P**rowadzone przez Ceesa van Loona i Gerarda van Ommerena wspólne projekty edukacyjne budowane są na ich odmiennych preferencjach muzycznych, różnych doświadczeniach zawodowych i różnych temperamentach. Cees van Loon przez wiele lat był dyrygentem zespołów instrumentach i wokalnych, stąd w jego przykładach znajdziemy wiele ćwiczeń powiązanych ze śpiewem i grą na instrumentach. Natomiast Gerarda van Ommerena interesuje przede wszystkim percepcja muzyki i związany z nią ruch.

Zaczynamy od propozycji Ceesa van Loona. Pierwsze ćwiczenia mają na celu uwrażliwienie dzieci na otaczające je dźwięki. Chodzi tu o postrzeganie brzmień o nieokreślonej wysokości, następnie określenie ich i umiejscowienie, w końcu – szukanie sposobów wydobywania ich na instrumentach. Następnie przedstawiamy opracowanie muzyczno-ruchowe kanonu *Good Morning to You*.

W drugiej części artykułu prezentujemy dwie propozycje Gerarda van Ommerena.

Obie zawierają trzy ogniwa lekcji: percepcję utworu z analizą formalną, tworzenie akompaniamentu do słuchanego utworu, wreszcie – tworzenie ruchu do poznanej muzyki. Pierwszy analizowany utwór to *Fanfare after La Morisque* Tielmana Susato w opracowaniu Philipa Picketta, drugi to marsz wojskowy *Turfin je ransel* François Dunklera (ojca)<sup>1</sup>.

### **1. Propozycje Ceesa van Loona**

#### ***Postrzeganie dźwięków w ciszy***

Dzieci przez ok. 30 sekund z zamkniętymi oczami słuchają dźwięków z najbliższego otoczenia (dochodzących z klasy, budynku szkolnego i z zewnątrz). Chwilę później wypowiadają się na temat usłyszanych zjawisk akustycznych i dokładniej określają ich cechy. Aby ułatwić im zadanie, nauczyciel zadaje pytania, np.: Czy dźwięki były wydawane przez ludzi, urządzenie mechaniczne, przyrodę? Które dźwięki były głośne, a które ciche? Czy trwały krótko, czy długo? Czy brzmiały nisko, czy wysoko?

<sup>1</sup> Nagrania obu utworów są dostępne na stronie internetowej czasopisma: [www.wychmuz.pl](http://www.wychmuz.pl).

### Odkrywanie dźwięków o nieokreślonej wysokości

Po wstępnych analizach nauczyciel przystępuje do ćwiczeń rozszerzających dziecięce postrzeganie dźwięków z otoczenia. Przebiegają one w sposób następujący:

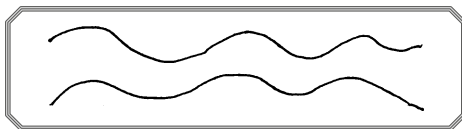
1. Dzieci zamykają oczy. Wybrany uczeń chodzi dookoła klasy i uderza w niektóre przedmioty znajdujące się w pomieszczeniu (ścianę, okno, kaloryfer, podłogę itd.).
2. Prowadzący zadaje dzieciom pytanie: Kto z was mógłby odtworzyć te odgłosy? (w pierwszych ćwiczeniach nie jest ważna kolejność odtwarzania usłyszanych dźwięków. Jest to konieczne w późniejszych powtórzeniach i nauczyciel zwraca na to uwagę).
3. W końcowym etapie ćwiczeń nauczyciel zadaje uczniom pytanie: Z jakiego materiału wykonane zostały przedmioty użyte w tej zabawie akustycznej? (z drzewa, szkła, papieru, metalu itd.).

**Uwaga:** Ćwiczenia te możemy wykonywać również w przedszkolu – ale raczej z dziećmi w wieku od czterech do sześciu lat – wybierając jedynie dwa lub trzy odgłosy. W pracy ze starszymi dziećmi dźwięków tych może być znacznie więcej. Pamiętać przy tym należy, że choć zabawa w odkrywanie dźwięków i szmerów jest bardzo interesująca, to zbyt długie jej powtarzanie znuży uczniów, a tego chcemy uniknąć. Jeśli zatem zauważymy u dzieci dekoncentrację, zabawę należy przerwać. Pamiętajmy również, aby na kolejnych lekcjach następowało dozowanie liczby odgłosów do odkrywania.

### Praca z dziećmi nad brzmieniem wokalnym

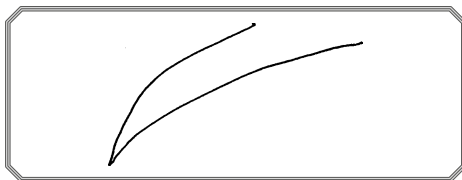
1. Nauczyciel prosi uczniów, aby wszyscy zaśpiewali jeden dowolny dźwięk. Może być wysoki, niski, średni. Powstaje nieuporządkowane harmonicznym brzmienie, tzw. klaster.

2. Prowadzący, wykonując ruchy rąk w górę i w dół, kieruje współbrzmieniami – zmienia ich wysokość (rys. 1).



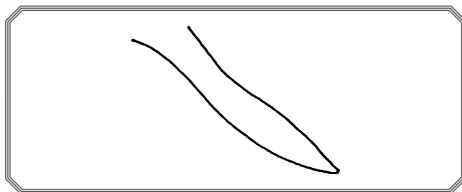
Rys. 1. Ruchy rąk nauczyciela imitujące fale

3. Nauczyciel rękoma ilustruje falę dźwiękową: tzw. *Spaceshuttle-effect*. Gdy ręce nauczyciela są nisko, niemal przy podłodze i w bliskiej odległości od siebie, uczniowie intonują niski dźwięk, jeśli ręce są w górze – odwrotnie – wysoki. Dzieci naśladują głosem umiejscowienie rąk nauczyciela. W pewnym momencie następuje zetknięcie się jego rąk i zamknięcie klasteru – zapada cisza (rys. 2).



Rys. 2. Ruchy rąk nauczyciela imitujące dźwięki od niski do wysokich

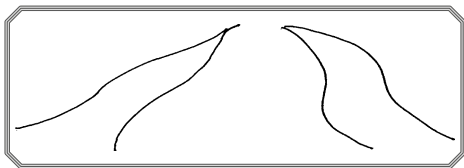
4. A teraz to samo ćwiczenie z góry w dół (od dźwięków wysokich do niskich) (rys. 3).



Rys. 3. Ruchy rąk nauczyciela imitujące dźwięki od wysokich do niskich

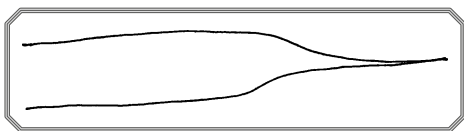
5. Dzielimy klasę na dwie grupy. Na początku ćwiczenia każda grupa śpiewa przybliżony wysokościowo klaster.

Następnie prawą ręką nauczyciel pokazuje zadania dla grupy z prawej strony, lewą – dla tej z lewej. Prowadzący trzyma jedną rękę w dole (niskie dźwięki dla jednej grupy), a drugą w górze (wysokie dźwięki). Dzieci realizują ćwiczenie dwugłosowo (rys. 4).



Rys. 4. Ruchy rąk nauczyciela dla ćwiczeń dwugłosowych

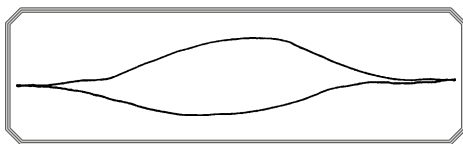
6. Kolejno przechodzimy do ćwiczeń wymagających większej koncentracji dzieci. Podzielona na dwie grupy klasa znów wykonuje klastę. Jedna grupa zwraca uwagę tylko na lewą, druga zaś na prawą rękę nauczyciela. Dzieci wykonują poznane w poprzednich ćwiczeniach polecenia „swojej ręki”. Ręce prowadzącego wykonują różne gesty (niezależnie od siebie) – uczniowie wykonują ćwiczenia w różnych kombinacjach. Na zakończenie ćwiczenia można zapytać: Czy ktoś potrafi odwzorować ruchy dyrygenta i zapisać je na tablicy? Następuje próba zapisu graficznego ćwiczenia (rys. 5).



Rys. 5. Przykładowy zapis ruchów rąk nauczyciela

7. Poszczególne grupy zaczynają śpiewać jednocześnie mormorando od dowolnego, uśrednionego dźwięku (w miarę możliwości w unisono). W toku ćwiczeń głosy przybliżają się do siebie lub

rozchodzą zgodnie z ilustracją ruchową nauczyciela. W momencie, gdy dłonie nauczyciela się złączą, grupy spotykają się znowu w unisonie. Te trudniejsze ćwiczenia, absorbujące słuch i koncentrację dzieci, mają za zadanie uwrażliwić je na wysokość dźwięku, a zwłaszcza na dość trudne przejście z klasty do przybliżonego unisona (rys. 6).



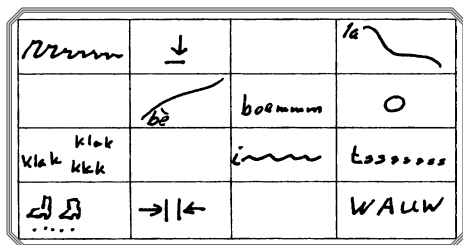
Rys. 6. Ćwiczenia dwugłosowe, przechodzenie z klasty do unisona

**Uwaga:** W powyższych ćwiczeniach chętnie biorą aktywny udział także dzieci i młodzież monotoniczna i mająca problem z utrzymaniem dźwięku podczas mutacji. Nie trzeba tu zaśpiewać czystego dźwięku.

### *Dźwiękowy kwadrat*

Na tablicy nauczyciel rysuje wielki kwadrat, podzielony na 16 przegródek. Uczniowie siedzą w półkolu. Jedni przed instrumentami Orffa, inni przed instrumentami alternatywnymi<sup>2</sup>. Dzieci mają za zadanie tworzyć zjawiska akustyczne i szukać sposobów zapisania ich w odpowiednich przedziałach kwadratu. Po wstępnych informacjach nauczyciela ustalają tematykę brzmień. Mogą to być odgłosy zwierząt, gwar uliczny, zjawiska akustyczne występujące w klasie i w budynku szkolnym, kombinacje różnego rodzaju odgłosów itd. Każde dziecko najpierw prezentuje swój pomysł akustyczny, potem czyni to z innymi, a w końcu zapisuje go w odpowiednim kwadracie na tablicy. Niektóre przegródki pozostają puste – ilustrują pauzę (rys. 7).

<sup>2</sup> Instrumenty wykonane przez dzieci.



Rys. 7. Przykładowy zapis dźwiękowego kwadratu

### Sposoby wykorzystania zapisu

1. Dzieci kolejno prezentują własne pomysły – pojedynczo, w duecie lub w zespole.
2. Z podanych brzmień może powstać kanon. Dzielimy uczniów na cztery zespoły. Każdy zespół realizuje brzmienie zapisane w rozrysowanym na tablicy kwadracie. Nauczyciel stopniowo „wyłącza” poszczególne zespoły.
3. Wybrany uczeń pokazuje, którzy koledzy mają realizować swoje pomysły akustyczne. Przy pomocy nauczyciela (lub samodzielnie) dokonuje wyboru tych brzmień w taki sposób, aby powstała z nich forma utworu AB lub ABA (w wyższych klasach może to być również forma ronda ABACABA)
4. Uczniowie dokonują ostatecznego wyboru najlepszego pomysłu i każde kolejne dziecko improwizuje na jego temat.

W dalszej części lekcji dzielimy klasę na kilka grup, każda z nich dostaje karton papieru, na którym notuje własną kompozycję akustyczną. Kartony z kompozycjami uczniowie zawieszają na tablicy i każda kolejna grupa odtwarza własny pomysł. W chwili, gdy wszystkie grupy będą gotowe, następuje wykonanie całości. Na zakończenie lekcji, jeśli to możliwe, nagrywamy całą kompozycję.

### Uwagi:

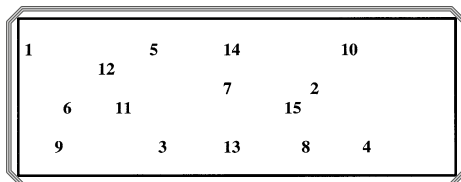
1. Należy mieć wzgląd na to, aby wśród graficznych zapisów na papierze znalazły się

puste kwadraciki ilustrujące pauzy, gdyż tworzą one pewne napięcia między poszczególnymi częściami.

2. Często należy zachęcać dzieci do używania klasycznej notacji, zwłaszcza w odniesieniu do rytmu.
3. Symbole graficzne powinny być zanotowane w sposób bardzo prosty. Nie powinny to być skomplikowane rysunki, lecz proste kreski, punkty, np. uderzenie rękoma o stół można ilustrować kropką i strzałką, a jeśli wystąpi ostateczny rytm – także odpowiednimi wartościami nut.
4. Tego rodzaju zajęcia należy prowadzić na kilku kolejnych lekcjach, stopniowo rozszerzając ich zakres.

### Zamek cyfrowy

Na tablicy piszemy cyfry. Każda z nich przypisana jest uczniowi w klasie (rys. 8).



Rys. 8. Przykładowe rozpisanie cyfr dla zadania Zamek cyfrowy

1. Nauczyciel pokazuje cyfrę, a uczeń legitymujący się nią wydobywa wybrany przez siebie odgłos. Trwa to tak długo, aż nauczyciel pokaże następną cyfrę na tablicy. Kolejno dołączają do ćwiczeń następni wskazani przez nauczyciela uczniowie. Prowadzący może określić rodzaj odgłosów, np. improwizacja głosem, wykorzystanie możliwości akustycznych ciała, użycie instrumentów Orffa lub instrumentów alternatywnych, a także zastosowanie przyborów szkolnych: kartki papieru, piórnik, ołówek. Mogą występować też różne kombinacje akustyczne.

2. Prowadzący wybiera cyfrę, uczeń realizuje swój pomysł akustyczny i wykonuje go tak długo (jako ostinato), aż kolejni uczniowie zaprezentują własne pomysły. W dalszej części lekcji następuje proces odwrotny. Prowadzący „wyłącza” poszczególnych wykonawców, a uczniowie wsłuchują się w ulegającą zmianom, co raz to nową szatę brzmieniową, która w końcowym fragmencie dochodzi do cisy.

Ćwiczenia te nie tylko rozwijają inwencję twórczą i doskonałą koncentrację ucznia, ale przede wszystkim budzą radość z własnych osiągnięć.

### **Good morning to you**

Ten krótki utwór wokalny (przykład 1) jest odpowiedni na „dzień dobry” w szkole. Może być również przydatny dla początkujących w nauce języka angielskiego. Można go wykonać jako piosenkę jednogłosową, jako kanon, wreszcie połączyć utwór z ruchem, jako ilustrację gestów powitania.

Nauczyciel rozpoczyna zajęcia nietypowo. Wchodzi do klasy i witając się z poszczególnymi uczniami, śpiewa pierwszy fragment utworu: *Good morning to you*. Witając się z następnymi, wykonuje drugi fragment: *Good morning to you*. Do innych kiwa ręką i śpiewa *Hello, hello*. Poszczególne fragmenty powtarza kilka razy – uczniowie imitują melodię i próbują śpiewać tak, jak prowadzący. Na końcu nauczyciel śpiewa ostatnią część kanonu *Good morning to you*, a dzieci

powtarzają za nim. Po tych wstępnych, pełnych sympatycznych emocji powtórzeniach wokalnych piosenki nauczyciel przechodzi do ćwiczeń, których końcowym efektem będzie poprawne zaśpiewanie kanonu czterogłosowego. W tym celu dzieci – podzielone wcześniej na dwie grupy – śpiewają dwa fragmenty kanonu *Hello, hello* i końcowy: *Good morning to you*. Tworzą one pewien rodzaj ostinatowego akompaniamentu, na tle którego nauczyciel kilkakrotnie śpiewa cały kanon. Dzieci szybko opanują melodię. Nie oznacza to, że uczniowie mogą już teraz śpiewać czterogłosowy kanon. Jest do dopiero początek procesu samodzielnego opanowywania melodii w śpiewie wielogłosowym.

### **Rozszerzenie ćwiczeń**

Prowadzący sprawdza, czy dzieci samodzielnie śpiewają melodię kanonu. Szczególną uwagę zwraca na skok oktaowy występujący w szóstym takcie. Jeśli zauważy, że nie jest on właściwie wykonywany, ćwiczy go oddzielnie. W dalszej części lekcji dzieli klasę na dwie grupy. Jedna śpiewa czwarty fragment kanonu ze słowami *Good morning to you* jako ostinatowy akompaniament, druga zaś śpiewa melodię kanonu. Podobnie prowadzący czyni z trzema następnymi fragmentami, na tle których dzieci śpiewają cały kanon. W każdym kolejnym ćwiczeniu następuje zamiana ról wśród uczniów.

### **Uwagi:**

1. Z praktyki pedagogicznej wiadomo, że w śpiewaniu kanonu najtrudniejsze dla

### **Przykład 1. Nuty kanonu *Good morning to you***

muz.: Max V. Exner

Good-morning to you! Good morning to you! Hel-lo! Hel-lo! Good-morning to you!

uczniów (a także mniej doświadczonych nauczycieli) jest odpowiednie wprowadzenie głosów, dlatego należy ćwiczyć różne kombinacje z wejściem poszczególnych grup.

2. W kanonie czterogłosowym drugi głos wchodzi ze swoją początkową melodią w momencie, kiedy koledzy śpiewają już drugi fragment utworu; następny głos zaczyna śpiewać, kiedy ci pierwsi wykonują już trzeci odcinek melodii itd.
3. Grupy wymieniają się swoimi melodiemi. Nauczyciel zwraca baczną uwagę, aby każdy uczeń występował w różnych głosach.
4. Innym problemem wykonawczym kanonu jest sposób jego zamknięcia. Mamy kilka możliwości zakończenia tej formy, np. wszystkie głosy kończą jednocześnie na fermacie; każdy głos po zaśpiewaniu swojej partii kończy ją o tyle taktów później, o ile później wszedł ze swoją melodią, każdy głos kończący powtarza tak długo ostatni fragment kanonu, aż pozostałe głosy razem zejść się na tym fragmencie. Często przy tego rodzaju zakończeniu stosujemy stopniowe wyciszenie głosów i przechodzimy do smorzanda (nucenie głosem z zamkniętymi ustami).

### Ćwiczenia ruchowe do kanonu

#### *Good morning to you*

**Uwaga:** Wszystkie początkowe ćwiczenia ruchowe powinny być wykonywane na tle śpiewania kanonu w unisonie.

Ustawienie grup: uczniowie stoją naprzeciwko siebie w dwóch, a w końcowej fazie ćwiczenia w czterech rzędach (rys. 9).

Realizacja ruchowa dla poszczególnych fragmentów kanonu:

1. *Good morning to you* – dzieci stawiają cztery kroki od siebie,
2. *Good morning to you* – dzieci obracają się wzdłuż własnej osi,

|                      |         |
|----------------------|---------|
| **<br>**<br>**<br>** | grupa 1 |
| **<br>**<br>**<br>** | grupa 2 |
| **<br>**<br>**<br>** | grupa 3 |
| **<br>**<br>**<br>** | grupa 4 |

Rys. 9. Początkowe ustawienie uczniów

3. *Hello, hello* – dzieci podnoszą rękę w powitalnym geście i robią cztery kroki do środka,
4. *Good morning to you* – dzieci podają sobie prawą dłoń i potrząsają nią.

Po kilkakrotnym powtórzeniu tych figur możemy przejść do połączenia ruchu ze śpiewaniem kanonu w czterogłosie. Zgodnie z zasadami kanonu poszczególne grupy kolejno rozpoczynają śpiewanie i inscenizację ruchową. Po zakończeniu swojej partii grupy wracają do pozycji wyjściowej.

Kanon kończymy na któryś z trzech sposobów:

1. Na dany znak nauczyciela uczniowie zatrzymują się – grupy znajdują się wtedy w różnych układach ruchowych.
2. Grupy stopniowo kończą swoje układy ruchowe. Trwa to tak długo, aż wszyscy zakończą wyjściowym ustawieniem.
3. Każda kolejna grupa kończy śpiewanie, powtarzając końcową figurę ruchową (potrząsanie rękoma) tak długo, aż ostatnia grupa do niej dołączy. Następuje stopniowe wyciszenie głosu i przejście w smorzando. Uczeń, kończąc układ ruchowy, kłania się swojemu partnerowi.



## 2. Propozycje

### Gerarda van Ommerena

*Fanfare after La Morisque (Fanfara w stylu mauretańskim)* Tielmana Susato w opracowaniu Philipa Picketta<sup>3</sup>.

Utwór napisany jest w metrum 2/4, ma formę:

|       |   |   |   |   |   |
|-------|---|---|---|---|---|
| Wstęp | A | B | A | B | A |
|-------|---|---|---|---|---|

Interpretacja ruchowa do utworu:

Ustawienie: uczniowie stoją w kole tworząc do środka.

#### Część A

1. Dzieci idą krokiem posuwistym w lewą stronę (osiem taktów).
2. Powtarzają te same kroki z prawej w lewą stronę (osiem taktów).

#### Część B

1. Dzieci ustawione w kole, jedno za drugim, poruszają się krokami w lewą stronę (osiem taktów).
2. Obracają się i wracają z powrotem na wskazane miejsce (osiem taktów).

Możemy zastosować też wariant trudniejszy.

### Przykład 2.

#### Akompaniament perkusyjny do utworu *Fanfara w stylu mauretańskim*

A bębenek



B klaweszy



### Przykład 3. Ewentualne rozszerzenie akompaniamentu do utworu *Fanfara w stylu mauretańskim* o nowe instrumenty

A triangel



B janczary



<sup>3</sup> Tielman Susato żył prawdopodobnie w latach 1500–1561 (dokładna data i miejsce urodzenia są nieznane). Był kompozytorem, instrumentalistą (trębaczem i flecistą), a także pierwszym wydawcą muzycznym w Niderlandach. Opracowania utworu *Fanfare after La Morisque* dokonał współczesny muzyk i dyrygent, twórca znanego w świecie zespołu Musicians of the Globe, Philip Pickett.

<sup>4</sup> Utwór napisany w 1829 roku przez François Dunklera ojca, holenderskiego kompozytora i instrumentalistę (grał między innymi na fagocie i trąbce). Dunkler pisał głównie utwory na orkiestrę dętą. *Turf in je ransel* to żartobliwa kompozycja o grenadierach, którzy podczas marszu zamiast ciężkiego ekwipunku nieśli plecaki wypełnione torfem.

**Przykład 4. Rytm naprzemiennych dotknięć lewej i prawej stopy w utworze *Fanfara w stylu mauretańskim***

lewa    prawa    lewa    prawa    lewa    prawa    lewa    prawa    lewa

**Część A**

1. Dzieci maszerują w kole jedno za drugim. Dłonią dotykają na przemian lewą i prawą stopę (osiem taktów).
2. To samo robią, idąc w drugą stronę (osiem taktów).

**Część B**

Robią to samo, co wyżej, ale już w rytmie (przykład 4).

**Zakończenie utworu:** dzieci zatrzymują się. Lewe i prawe ramię wysuwają w przód, następnie w tył. W końcowym taktie utworu dzieci opuszczają ramiona ukośnie w dół.

***Grenadiersmars: Turf in je ransel (Torf w twoim plecaku) François Dunklera\****

Utwór napisany jest w metrum 2/4, ma formę:

|   |   |         |   |   |   |   |
|---|---|---------|---|---|---|---|
| A |   | łącznik | B |   | A |   |
| a | b |         | c | d | a | b |

Inscenizacja utworu:

Dzieci ustawiają się w czterech rzędach obok siebie. Niektórym uczniom można wręczyć flagi, które podczas marszu będą powiewać nad maszerującymi i dodadzą uroczystego nastroju.

**A**

- a) Dzieci wypełniają cztery takty utworu małymi krokami w miejscu. Następne cztery takty energicznie maszerują, wymachując silnie rękoma (jak na defiladzie – ciągle w miejscu). W kolejnych ośmiu taktach powtarzamy te same kroki.
- b) Dzieci energicznie maszerują w lewą stronę na skos (cztery takty), zatrzymują

się (cztery takty). Następnie maszerują na skos w prawą stronę (cztery takty) i zatrzymują się (cztery takty). Dwa takty pauzy (łącznik).

**B**

- c) Uczniowie maszerują na skos w lewą stronę, wypełniając przestrzeń ośmioma krokami, i salutują na zmianę lewą i prawą ręką (cztery takty). Powtórzenie liczby kroków i salutowania na skos w prawą stronę (cztery takty). Dzieci w marszu wracają do pozycji wyjściowej.
- d) Uczniowie robią pięć kroków do przodu i zatrzymują się na czas trzech kroków (trzech ćwierćnut). Następnie ośmioma krokami wracają na miejsce, z którego wyszły. Czynność tę powtarzają.

**A**

- a) Powtórzenie kroków z części pierwszej.
- b) Powtórzenie kroków z części pierwszej.

Scenariusz lekcji związany z utworem *Turf in je ransel* nie jest skomplikowany.



Cees van Loon podczas zajęć z dziećmi

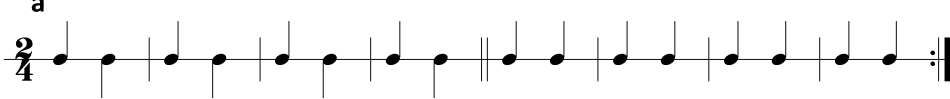
Uczniowie najpierw percypują utwór i analizują formę. Następnie tworzą do niego akompaniament. Na końcu improwizują

ruchowo słuchaną muzykę. Po opanowaniu tych czynności nauczyciel może przejść do wykonania „koncertowego” całości.

### Przykład 5. Akompaniament perkusyjny do utworu *Torf w twoim plecaku*

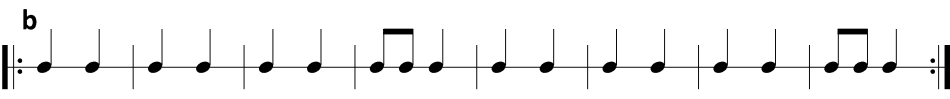
**pudełko akustyczne** **wszystkie drewniane instrumenty**

**a**

**A** 

**tamburyn i janczary**

**b**

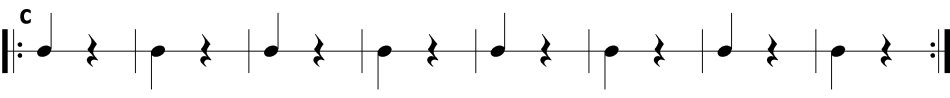


**dwa takty pauzy (łącznik)**



**triangel**

**c**

**B** 

**talerz**

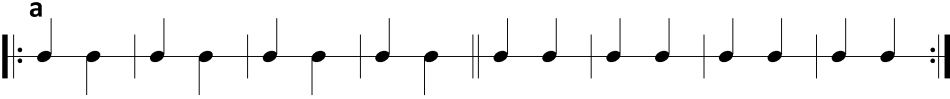
**bębenek**

**d**



**pudełko akustyczne** **wszystkie drewniane instrumenty**

**a**

**A** 

**tamburyn i janczary**

**b**



Rafał Rozmus

## Z biblioteczki melomana. Książki z płytami CD dla dzieci

Nie od dziś wiadomo, że czego Jaś się nie nauczy, tego Jan nie będzie umiał. W przypadku muzyki to stare, mądre porzekadło można by jeszcze uzupełnić o aspekt psychologiczny i czysto praktyczny: aby dorosły Jan miał szansę stać się miłośnikiem sztuki dźwięku, to już mały Jaś powinien z tą sztuką nawiązać znajomość. Prezentujemy kilka płyt adresowanych do młodego melomana, które powinny również zainteresować nauczycieli muzyki.

### **Camille Saint-Saëns, *Karnawał zwierząt*, książka z płytą CD, DUX 0423**

Szeroko pojęty motyw przyrody pojawia się w literaturze muzycznej niezwykle często. W salach koncertowych całego świata na stałe zagościły dzieła najwybitniejszych twórców podejmujące ten wątek, poczynając chociażby od utworów C. Janequina, przez całe mnóstwo dzieł programowych, z Beethovenowską *Symfonią pastoralną* na czele, aż po najnowsze kompozycje takich mistrzów, jak O. Messiaen. Dzieje się tak być może dlatego, że kompozytorzy, jako ludzie o szczególnej wrażliwości, zawsze inspirowali się otaczającą ich rzeczywistością, dostrzegając w niej całą paletę dźwięków. Poszukiwali tym samym odpowiednich środków technicznych, które umożliwią przeniesienie *musica mundana* na karty partytury. Najczęściej przyrodę opisywali oni w sposób ilustracyjny, skupiając się na pojedynczym zjawisku, czego przykładami są *Kwintet fortepianowy A-dur Pstrąg* F. Schuberta czy *Lot trzmiela* N. Rimskiego-Korsakowa. Poprzez takie elementy dzieła muzycznego, jak faktura czy instrumentacja, starali się w wiarygodny sposób

przedstawić podjęty temat, niejednokrotnie dodając odautorski komentarz.

Podobnym tropem podążył C. Saint-Saëns w 14-częściowym dziele *Karnawał zwierząt*, które sam nawet określił jako „fantazję zoologiczną”. Kompozycja składa się z szeregu miniatur zróżnicowanych pod względem aparatu wykonawczego, co niewątpliwie miało na celu właściwą charakterystykę przedstawianych zwierząt. Zgodnie z konwencją muzyki programowej poszczególnym z nich kompozytor przypisał tematy muzyczne, wykonywane przez kolejne instrumenty orkiestry. Pojawia się więc „marsz królewski lwa” wykonywany przez dwa fortepiany i kwintet smyczkowy,



*Kury i koguty* zilustrowane przez klarnet, dwa fortepiany i kwartet smyczkowy, *Kulany i Kangury* pojawiające się pod postacią instrumentów klawiszowych, *Żółwie* – smyczki i fortepian, *Słoń* odtworzony przez fortepian i kontrabas, *Akwarium* na flet, harmonikę szklaną, dwa fortepiany i kwartet smyczkowy, *Osobistości z długimi uszami* na dwoje skrzypiec, *Kukulka w głębi lasu* – zilustrowana przez klarnet i dwa fortepiany, *Ptaszarnia*, uskrzydłana przez flet, fortepian i smyczki, czy powszechnie znany *Łabędź*, zilustrowany przez dwa fortepiany i wiolonczelę.

Pewnym zaskoczeniem jest część zatytułowana *Pianiści*, choć pod względem stylistyki wpisuje się ona w zoologiczny cykl. Może jest to swego rodzaju żart muzyczny komentujący romantyczny idealizm? Tego nie wiemy. Wiemy natomiast, że podobnie jak w innych dziełach o zbliżonej tematyce, takich jak *Piotruś i wilk* S. Prokofiewa, *Karnawał zwierząt* posiada niezwykle wartość poznawczą. Kształtuje wyobraźnię muzyczną słuchacza, ukazując właściwości brzmieniowe poszczególnych instrumentów orkiestry.

Omawiane wydawnictwo zawiera płytę z nagraniem dzieła C. Saint-Saënsa oraz książeczkę z ilustracjami Agnieszki Zakrzewskiej, które wzbogacone zostały o krótkie przykłady muzyczne opierające się na rękopisach mistrza. W wykonaniu muzyki udział wzięli soliści: Barbara Mróz – fortepian I, Barbara Muła – fortepian II, Zbigniew Gębołyś-Łozowski – kontrabas, Jan Tatarczyk – klarnet, Małgorzata Ryk – flet, Jacek Wota – ksylofon, Grażyna Ciołek – wiolonczela oraz Orkiestra Symfoniczna im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu pod dyktando Marka Pijarowskiego.

Zróznicowana obsada omawianego cyklu – a co za tym idzie: ukazanie słuchaczowi całej palety barw instrumentów orkiestrowych – znakomicie spełnia funkcję

edukacyjną. Jest to szczególnie cenne dla najmłodszych odbiorców, których – podobnie jak przyroda – zafascynować może świat dźwięków. Pomoże im w tym z pewnością C. Saint-Saëns i jego barwny karnawał.

**Sergiusz Prokofiew, *Piotruś i wilk*.  
Muzyczna bajka dla dzieci,  
książka z płytą CD, DUX 0424**

Sergiusz Prokofiew należy – m.in. obok Igora Strawińskiego, Dymitra Szostakowicza i Paula Hindemitha – do najwybitniejszych przedstawicieli neoklasycyzmu w muzyce. W 1936 roku stworzył on jeden z najbardziej cenionych utworów symfonicznych mających na celu przybliżenie najmłodszym słuchaczom brzmienia instrumentów występujących w orkiestrze. *Piotruś i wilk*, bo o tym dziele mowa, to znana na całym świecie bajka symfoniczna o małym chłopcu, który aby uniknąć niebezpieczeństwa ze strony skradającego się z lasu wilka, postanawia na niego zapolewać. Chłopiec wykazuje się sprytem i nie lada odwagą, a schwytany intruz zostaje ostatecznie odprowadzony do zoo w tryumfalnym pochodzie wszystkich pojawiających się w treści bajki bohaterów.

Zamysł edukacyjny Prokofiewa zrealizowany został niezwykle starannie – poszczególnym postaciom przypisane są tematy muzyczne, wykonywane przez kolejne grupy instrumentów występujących w orkiestrze:



dęte drewniane, dęte blaszane, perkusyjne i smyczkowe. Ptaszek pojawia się pod postacią fletu, kaczka – oboju, kot – klarnetu, wilk – waltorni, Piotruś scharakteryzowany został przez kwartet smyczkowy, a efekty onomatopieczne, jak na przykład strzały myśliwych, oddane zostały przez perkusję. Zastosowane instrumenty niezwykle trafnie charakteryzują poszczególne postaci, wypuklając ich cechy charakterystyczne, nie tylko poprzez barwę, ale także przy użyciu odpowiedniego tempa, tonacji, artykulacji, rejestru czy skali. Solistom towarzyszy orkiestra symfoniczna, która pełniąc tutaj rolę ilustracyjnego komentarza, niezwykle porusza wyobraźnię słuchacza.

Prezentowane wydawnictwo składa się z książeczki zawierającej treść bajki, która wzbogacona została o ilustracje Ewy Kochańskiej, oraz z płyty z nagraniem omawianego dzieła. W wykonaniu udział wzięli soliści: Małgorzata Ryk – flet, Waldemar Korpak – obój, Jan Tatarczyk – klarnet, Czesław Klonowski – fagot, Lucjan Wyśłucha, Adam Wolny i Zbigniew Wasik – waltornie oraz Zbigniew Subel – kotły, a także Orkiestra Symfoniczna im. Witolda Lutosławskiego we Wrocławiu pod batutą Marka Pijarowskiego. Niezwykle cennym elementem nagrania jest narracja oparta na treści bajki, którą prowadzi wybitny polski aktor, Piotr Fronczewski.

Dzieło Prokofiewa ma niekwestionowaną wartość edukacyjną. Kompozytor dzięki swemu kapitalnemu zmysłowi kolorystycznemu sugestywnie wprowadza młodego słuchacza w świat tzw. muzyki poważnej, która – jak się okazuje – może być niezwykle przystępna w odbiorze. Prezentowane wydawnictwo może zatem pomóc zrobić pierwszy krok na drodze do oswojenia się najmłodszych ze specyfiką orkiestry symfonicznej, choć jestem pewien, że także dorośli zostaną oczarowani urokiem *Piotrusia i wilka*.



**Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, książka z płytą CD, DUX 0473**

M. Musorgski należał – obok N. Rimskiego-Korsakowa, C. Cui, A. Borodina i M. Bałakiriewa – do tak zwanej „potężnej gromadki”, czyli nieformalnego zrzeszenia kompozytorów rosyjskich działających pod koniec XIX wieku i tworzących w duchu narodowym. Nie pozostawił po sobie wprawdzie obszernego dorobku kompozytorskiego, ale utwory, które znamy, odznaczają się szeroką paletą interesujących środków wyrazu oraz mistrzostwem budowania dramaturgii.

*Obrazki z wystawy*, będące cyklem 10 miniatur fortepianowych, to bodaj najbardziej popularne dzieło M. Musorgskiego. Geneza jego powstania jest powszechnie znana – kompozytor, zafascynowany akwarelami i rysunkami W. Hartmanna, które przedstawione zostały na wystawie zorganizowanej latem 1874 roku, niedługo po śmierci malarza, postanowił opowiedzieć ich treść językiem muzycznym. Nie bez znaczenia pozostaje fakt bliskiej przyjaźni obu artystów – omawiany cykl można traktować jako swego rodzaju hołd złożony zmarłemu, za czym zdaje się przemawiać nostalgiczny charakter muzyki.

Interesujący jest układ formalny omawianego utworu – poszczególne części cyklu: *Gnom*, *Stary zamek*, *Tuileries*, *Bydło*,

*Taniec kurcząt w skorupkach, Samuel Goldenberg i Szmul, Rynek w Limoges, Katakumby, Chatka na kurzej stopce oraz Wielka brama kijowska łączy Promenada*, przedstawiająca przechodzenie od jednego do kolejnego obrazu. Kompozytor zbudował w ten sposób wyrazistą opowieść muzyczną, sugestywnie wprowadzającą słuchacza w klimat kontemplacji dzieł plastycznych. O niezwyklej ilustracyjności kolejnych części cyklu najlepiej świadczą zastosowane środki techniki kompozytorskiej, które mają na celu opisanie wydarzeń rozgrywających się na płótnach poszczególnych obrazów. Kompozytor po mistrzowsku ukazał np. kontrast między dwiema postaciami – bogatego i poważnego Żyda Samuela oraz gadatliwego Szmula, zabiegającego o uwagę tego pierwszego w części *Samuel Goldenberg i Szmul*. Sugestywnie przedstawił też kłótnię przekupców na rynku w Limoges. Naturalnie nie są to jedyne przykłady dużej erudycji muzycznej M. Musorgskiego.

Opisywane wydawnictwo obejmuje płytę oraz książeczkę zawierającą barwne ilustracje, dopełnione dodatkowo komentarzem. Wprawdzie kreacje plastyczne Anny Turowicz dobrze wpisują się w estetykę wydawnictwa, jednak idealnym dopełnieniem całości byłoby zamieszczenie w publikacji kopii obrazów W. Hartmanna. Mógłby to być znakomity pretekst do poruszenia kwestii inspiracji plastycznych w muzyce.

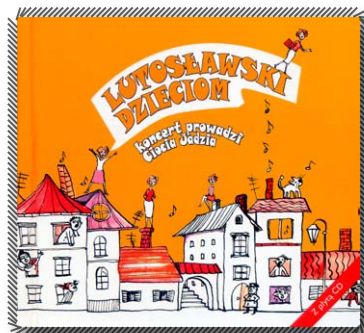
Na potrzeby prezentowanego wydawnictwa dzieło M. Musorgskiego nagrane zostało w wersji oryginalnej przez wybitnego polskiego pianistę – Piotra Palecznego, podczas gdy – jak wiadomo – olbrzymią popularność zyskała wersja orkiestrowa cyklu w instrumentacji M. Ravela. Moim zdaniem ukazanie utworu w postaci pierwotnej to atut, choć znakomita orkiestracja francuskiego impresjonisty niewątpliwie pobudza dodatkowo wyobraźnię odbiorcy, zwłaszcza najmłodszego. Warto w tym

miejscu podkreślić, że *Obrazki z wystawy* działają na percepcję dzieci niezwykle sugestywnie, stąd często wykorzystywane są w procesie edukacyjnym. Miniatury M. Musorgskiego niewątpliwie pozwalają rozwijać wyobraźnię młodych melomanów, służą ponadto jako klasyczny przykład muzyki programowej zrodzonej z inspiracji dziełami plastycznymi.

### **Lutosławski dzieciom. Muzyka radość niesie, książka z płytą CD, DUX 0480**

Koncerty skierowane do najmłodszych na stałe wpisały się do kalendarza wydarzeń artystycznych Filharmonii Narodowej. Za sprawą takich właśnie muzycznych spotkań dzieci mają możliwość zetknięcia się, niejednokrotnie po raz pierwszy, z jedną z najcenniejszych instytucji kulturalnych, której podstawową misją jest propagowanie tzw. sztuki wysokiej. Tutaj wreszcie kształtuje się ich gust muzyczny, a zróżnicowany stylistycznie repertuar częstokroć obejmuje dzieła twórców muzyki najnowszej.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że twórczość przeznaczona dla dzieci stała się w XX wieku przedmiotem zainteresowania zarówno najwybitniejszych kompozytorów areny międzynarodowej, wśród których wymienić należy choćby Sergiusza Prokofiewa, jak i polskich, na przykład Andrzeja Koszewskiego, Juliusza Łuciuka czy Witolda Lutosławskiego. Szczególnie





w twórczości tego ostatniego zaobserwować można bogactwo utworów o takim profilu – ponad 40 kompozycji, powstałych głównie w pierwszym dziesięcioleciu po drugiej wojnie światowej, za które kompozytor otrzymał szereg wyróżnień. Obok niekwestionowanej wartości artystycznej zawierają one istotne walory edukacyjne – dają młodemu melomanowi okazję do zapoznania się z powszechnie stosowanymi w XX wieku niekonwencjonalnymi środkami wyrazu, m.in. z harmoniką niefunkcyjną. Warto jednocześnie podkreślić, że wspomniane środki zastosowane zostały w sposób wyważony, a sam kompozytor zdaje się przez cały czas mieć na uwadze możliwości percepcyjne odbiorcy. Innym jeszcze atutem są stosowane w wielu omawianych kompozycjach rytmy polskich tańców, a melodyka bardzo często inspirowana jest polską muzyką regionalną, co z kolei zwraca uwagę dzieci na uroki rodzimego folkloru.

*Lutosławski dzieciom* to wydawnictwo książkowe wzbogacone o płytę, choć odnieść można wrażenie, że jest odwrotnie. W bogato ilustrowanej książce zamieszczono słowa piosenek, a także opatrzone komentarzem zdjęcia dokumentujące dzieciństwo, młodość oraz dorosłe życie kompozytora.

Na płycie, będącej rejestracją koncertu dla najmłodszych pt. *Muzyka radość niesie*, prowadzonego w Filharmonii Narodowej przez Jadwigę Mackiewicz, znajduje się 31 miniatur. Są one zróżnicowane pod względem aparatu wykonawczego – usłyszeć można utwory chóralskie, na głos

i fortepian, na chór i fortepian, na chór i orkiestrę, fortepianowe oraz na zespół instrumentalny. Kompozycje – zestawione w sposób niebudzący zastrzeżeń – pochodzą z kilku cykli, takich jak *Słomkowy kapelusze*, *Wiosna* czy *6 piosenek dziecińczych*. Pozostałe pozycje to piosenki do słów Juliana Tuwima i Janiny Osińskiej. Doskonałym uzupełnieniem całości są dwie wersje *Czterech melodii śląskich*, fortepianowa oraz na czworo skrzypiec, a także bravurowo wykonane *Wariacje na temat Paganiniego* na dwa fortepiany. Owo zróżnicowanie stanowi o dużej wartości edukacyjnej wydawnictwa – przykuwa uwagę młodego słuchacza, ukazując jednocześnie szerokie spektrum muzycznego przekazu. Niewielkich rozmiarów kompozycje są ponadto dostosowane do możliwości percepcyjnych odbiorcy, dodatkowo stymulowanych przez trafny komentarz Jadwigi Mackiewicz. Nie zrażają także niedoskonałości wykonania czy nagrania, wynikające z jego specyfiki – pamiętać przecież należy, że jest to rejestracja koncertu. Można nawet dopatrywać się tutaj pewnych zalet, takich jak uchwycenie naturalnej atmosfery sali filharmonii.

*Lutosławski dzieciom* to cenne wydawnictwo, pozwalające odbiorcy na zbliżenie się zarówno do twórczości autora *Małej suity*, jak również do estetyki muzyki współczesnej. Należy pamiętać, że misja pielęgnowania polskiego dziedzictwa muzycznego minionego wieku jest dziś niezwykle istotna, szczególnie wśród najmłodszych, a prezentowane wydawnictwo z powodzeniem ją wypełnia.

# Już wkrótce V Ogólnopolska Konferencja Metodyczna Nauczycieli Muzyki, Kielce, 19–20 kwietnia 2013 roku

Czas szybko mija... Wciąż jeszcze wspominamy ubiegłoroczną konferencję w Skorzęcinie – niezapomniane koncerty, prezentacje i różnorodne warsztaty, radość, śpiew i wiosnę kroczącą śmiało przez las – a przed nami kolejne spotkanie. Już dziś zapraszamy w dniach 19–20 kwietnia 2013 roku do Kielc; tym razem ugości nas hotel Tęczowy Młyn, tuż przy kompleksie Targi Kielce.

**P**atronami merytorycznymi tegorocznej konferencji są **Narodowy Instytut Fryderyka Chopina** oraz **Instytut Edukacji Muzycznej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego**, zaś sponsorem strategicznym jest firma **Yamaha**, która szeroko zaprezentuje swoje instrumenty, zestawy stereofoniczne, zorganizuje warsztaty dla uczestników konferencji i wieczorny koncert. Ucztę dla ducha zapewni tym razem **Grzegorz Turnau**, wspaniały artysta, pianista, aranżer, kompozytor, wokalista i poeta, wykonawca poezji śpiewanej.

Konferencja, jak zwykle, zapowiada się ciekawie. Oto kilka nowości, które przygotowaliśmy dla jej uczestników:

- Minimalizujemy formę wykładów na rzecz prezentacji, pokazów, miniwarsztatów i innych form aktywnych. Drugiego dnia każdy będzie mógł wziąć udział w aż pięciu warsztatach w pięciu grupach.
- Zaprezentujemy uczestników ogólnopolskiego programu **Liderzy Animacji Muzycznej** – zainicjowanego przez Stowarzyszenie Nauczycieli Muzyki, wspartego dotacją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i objętego patronatem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina oraz firmy Yamaha.
- Otwieramy „**kącik multimedialny**” – nauczyciele zainteresowani IT

w nauczaniu muzyki będą mogli skorzystać z porad specjalistów, wymienić się doświadczeniem, zapoznać się z najnowszą ofertą nowoczesnych środków dydaktycznych, użytkowych programów muzycznych, programów multimedialnych, instrumentów elektronicznych i wirtualnych, tablic multimedialnych.

- Zainteresowanych zapraszamy na wycieczkę turystyczno-krajoznawczą do Chęciny i okolic, ufundowaną przez Burmistrza Miasta i Gminy Chęciny.

Hasło tegorocznej konferencji brzmi: **„W każdym dziecku żyje muzyka”** i to właśnie wokół związanego z nim szerokiego spektrum zagadnień skoncentrujemy nasze działania. Prezentacje i miniwarsztaty dotyczyć będą: animacji kulturalnej, form aktywności muzycznej, teatru i dramy, psychologii twórczości, nowatorskich technik wokalnych oraz technologii informacyjnych w edukacji.

Konferencję otworzy chór kameralny **Fermata** prowadzony przez **Ewę Robak** – pracownika naukowo-dydaktycznego Instytutu Edukacji Muzycznej UJK w Kielcach. Zespół ten zdobywa uznanie publiczności i laury na najbardziej prestiżowych konkursach chóralnych, nie tylko dzięki wysokiemu kunsztowi i profesjonalizmowi, ale i szerokiemu repertuarowi, który

obejmuje zarówno kanon chóralistyki, jak i bardzo interesujące opracowania muzyki rozrywkowej.

W zasadniczy temat konferencji wprowadzi nas **prof. Janusz Król**, zasłużony organizator seminariów, szkoleń i warsztatów dla nauczycieli-dyrygentów, prelegent wielu audycji muzycznych dla dzieci i młodzieży, prorektor UJK w Kielcach. Pierwszego dnia **dr Barbara Jedlewska**, reprezentująca UMCS w Lublinie, uznana specjalistka w zakresie edukacji kulturalnej, wypowie się jako teoretyk, ale i jako praktyk na temat istoty animacji muzycznej i wyjaśni, dlaczego warto się nią zajmować; **Adriana Wdziękońska** – pedagog i animatorka współpracująca z Fundacją Muzyka Jest dla Wszystkich, z Toruńską Orkiestrą Kameralną, z filharmoniami w Bydgoszczy i Szczecinie – zaproponuje zabawy muzyczne dla dzieci, oparte na technikach kompozytorskich; **Violetta Łabanow-Jastrząb** – prezes Fundacji Muzyka Jest dla Wszystkich powie kilka słów o swoich doświadczeniach związanych z animacją muzyczną; **Lilia Kowalska** – wokalistka, autorka piosenek, przybliży nam nowatorską metodę nauki śpiewu – *Speech Level Singing* (SLS); **Ewa Adamczyk** i **Dawid Gacek** zaprezentują możliwości edukacyjne Bum Bum Rurek, a **dr Ewa Parkita** z **dr. Mirosławem Grusiewiczem** przedstawią swoje pomysły na multimedia w edukacji.

Tradycyjnie na konferencji będą również obecni przedstawiciele wydawnictw edukacyjnych i muzycznych, sklepów, firm muzycznych i multimedialnych. Każdy uczestnik spotkania będzie mógł zapoznać się z ich pełną ofertą oraz skorzystać z rabatów i upustów przyznawanych przez firmy współpracujące ze Stowarzyszeniem Nauczycieli Muzyki.

Drugi dzień konferencji jak zwykle wypełniony będzie warsztatami. W tym roku ich oferta jest bogatsza – każdy będzie mógł uczestniczyć w aż pięciu niezwykle atrakcyjnych zajęciach.

**Justyna Sobczyk** (Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie) w warsztatach *Aktywne techniki teatralne w pracy nauczyciela muzyki* pokaże, jak w twórczy sposób zastosować w działaniach muzycznych metody wykorzystywane w edukacji teatralnej. **Dr Monika Kolasa-Hladikova** (Instytut Edukacji Muzycznej UJK) – wokalistka, specjalistka w dziedzinie kształcenia wokalnego i muzycznego dzieci – poprowadzi warsztaty wokalne *W każdym dziecku drzemie śpiewak*. **Cees van Loon** i **Gerard van Ommeren** – uznani holenderscy dydaktycy muzyki, znani naszym czytelnikom z prezentowanych na łamach „Wychowania Muzycznego” propozycji metodycznych, w praktyce wyjaśnią, na czym polega *Doświadczenie muzyki żartem i zabawą*, prezentując działania, w których elementami dominującymi będą ruch, pantomima, taniec oraz gra na instrumentach. **Adam Kwapiński** zajęciami tanecznymi *Tańce celtyckie* wprowadzi nas w klimat kultury celtyckiej i pozwoli doświadczyć radości płynącej ze wspólnej zabawy w roztańczonym kręgu, a warsztaty zaproponowane przez firmę **Yamaha** – *Każdy może grać* – wykorzystanie elektronicznych instrumentów klawiszowych na zajęciach muzycznych – z pewnością zainspirują nauczycieli do wszechstronnego wykorzystania instrumentów klawiszowych zarówno na lekcjach muzyki, jak i podczas muzycznych zajęć pozalekcyjnych.

Oto co – w bardzo dużym skrócie – założyliśmy sobie jako organizatorzy. Zapraszamy 19 i 20 kwietnia do Kielc, do hotelu Tęczowy Młyn. Wprawdzie tym razem obiekt usytuowany jest na obrzeżach miasta, a nie w lesie czy nad jeziorem, za to nikt nie powinien mieć problemu z dojazdem. I całe szczęście, bo koniecznie trzeba to wszystko samemu zobaczyć, usłyszeć, przeżyć, poczuć atmosferę. Chcemy pobyć razem, porozmawiać, podyskutować, pośmiać się... Zapraszamy Was bardzo serdecznie! Takiego wydarzenia nie możecie przegapić!

## Ruszył program *Liderzy Animacji Muzycznej*

**Jak zachęcić dzieci i młodzież do działań muzycznych? Jak przekonać rodziców, że wychowanie muzyczne jest ważne dla rozwoju ich dziecka? Jak pokazać, że muzyka żyje w każdym z nas? Na te pytania będą poszukiwać odpowiedzi uczestnicy nowego ogólnopolskiego programu *Liderzy Animacji Muzycznej*.**

Inicjatywa powołania LAM narodziła się w listopadzie ubiegłego roku w szeregach Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki, skupiającego ponad 200 członków aktywnie działających na terenie całego kraju. To m.in. spośród nich rekrutowali się Liderzy, których zadaniem jest inicjowanie najprzeróżniejszych form aktywności muzycznej wśród lokalnych społeczności, na terenie swojego miasta, powiatu, regionu – m.in. organizowanie happeningów, wspólnego muzykowania, otwartych koncertów, „uniwersytetów muzycznych” dla maluchów oraz seniorów. W pierwszym roku działania programu wystartowało osiem ośrodków lidarskich: Warszawa, Lublin, Śląsk, Łódź, Kielce, Gorzów Wielkopolski, Poznań, Kazimierz Dolny; ich reprezentantami są: Justyna Górską-Guzik, Tomasz Miształ, Dorota Dziewior, Aldona Malinowska, Edyta Bobryk, Barbara Bednarek, Sylwia Manowska, Monika Kubiś-Arbuz.

Bardzo ważnym partnerem SNM przy tworzeniu programu *Liderzy Animacji Muzycznej* jest Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie. Jego wicedyrektor, dr Wojciech Marchwica, okazał ogromne zainteresowanie tym pomysłem, dzięki czemu 9 lutego br. w gościnnych progach Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina doszło do pierwszego spotkania Liderów, Zarządu SNM oraz dyrekcji Instytutu – spotkania, które dało okazję do ustalenia płaszczyzn wspólnego działania w ramach programu.

Podczas spotkania dyrektor Marchwica podkreślił, że bardzo ważne jest, by inicjatywy

odgórne szły w parze z inicjatywami oddolnymi, podejmowanymi przez samych nauczycieli muzyki inspirowanych i wspieranych przez Liderów. A pomysłów na te ostatnie nie brakowało. Wśród propozycji na najbliższą przyszłość znalazły się m.in.: konkurs chórów nauczycielskich, otwarte konkursy tańców narodowych w formule wzorowanej na turniejach tańców towarzyskich, warsztaty tańców renesansowych, wspólne muzykowanie – granie i śpiewanie w dużej grupie, włączenie muzyki do licznie odbywających się w kraju festiwali nauki. Oprócz tego zaplanowane zostały także przedsięwzięcia o zasięgu ogólnopolskim, realizowane we wszystkich ośrodkach. Będą to warsztaty metodyczne *Zabawy z muzyką, zabawy muzyką*, cykl zajęć Szkoły Muzycznej Yamaha, happeningi muzyczne oraz objęcie aktywnymi działaniami muzycznymi ludzi starszych.

Pomysł stworzenia programu został już doceniony w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które przyznało na ten cel dotację dla Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki. Jest to istotne wsparcie, dzięki któremu zarówno Zarząd SNM, jak i dotychczas powołani Liderzy – liczący także na wsparcie ze strony władz samorządowych – mają nadzieję na poszerzenie współpracy z nauczycielami muzyki, z osobami, którym zależy na poprawie stanu edukacji muzycznej, z instytucjami, ośrodkami i organizacjami edukacyjno-artystycznymi. Dla każdego znajdzie się miejsce w zarówno w Stowarzyszeniu, jak i w naszej sieci. Zapraszamy do współpracy!

# Idzie Grześ

śl.: Julian Tuwim

muz.: Michał Chwaliński

Dość ruchliwie

5 *mf*

I - dzie Grześ przez wieś, wo - rek pia - sku nie - sie.

5

9

A przez dziu-rkę pia - sek ciu - rkiem sy - pie się za Grze - siem,

9

lekko, staccato

13

sy - pie się za Grze - siem, sy - pie się za Grze - siem,

17

sy - pie się za Grze - siem. „Pia - sku mniej, no - ścić lżej”,  
wolno, przyspieszając

*mp*

21

cie - szy się głu - pta - sek. Do dom wró - cił, wo - rek zrzu - cił,

*crescendo*

25 *mf* żywo, wesoło *f* *mf* a tempo

a - le gdzie ten pia-sek, a - le gdzie ten pia-sek, gdzie? Wra - ca Grześ przez

29 *mp* wolniej

wieś, zbie - ra pia - sku zia - rnka. Po - ma - lu - śku, po - wo - lu - śku,

34 *mf* żywo, wesoło

ze - bra - ła się mia - rka, ze - bra - ła się mia - rka, ze - bra - ła się



39

mf

44

mf

49

54

sy - pie się za Grze - siem, sy - pie się za Grze - siem, sy - pie się za

59

Grze - siem.

Idzie Grześ przez wieś,  
worek piasku niesie.  
A przez dziurkę  
piasek ciurkiem  
sypie się za Grzesiem.

„Piasku mniej – nosić lżej”,  
cieszy się głuptasek.  
Do dom wrócił,  
worek zrzucił,  
ale gdzie ten piasek?

Wraca Grześ przez wieś,  
zbiera piasku ziarenka.  
Pomaluśku, powoluśku,  
zebrała się miarka.

Idzie Grześ przez wieś,  
worek piasku niesie.  
A przez dziurkę  
piasek ciurkiem  
sypie się za Grzesiem.

# Ptasie plotki

sł.: Julian Tuwim

muz.: Michał Chwaliński

Żywo

5 *mp* *mf*

Przy-szła gą-ska do ka-czu-szki, ob-ga-da-ty  
Przy-szła ka-czka do pe-rli-czki, ob-ga-da-ty

5 *mp* *mf*

9 ku-rze nóż-ki.  
dziób in-dy-czki.

9 *f*

13 *mp* *cresc.*

Do in - dy - czki przy - szła kur - ka, ob - ga - da - ły, ob - ga - da - ły,  
Ka - czka ka - czce wy - kwa - ka - ła, co gęś o niej, co gęś o niej,

17 *f*

ob - ga - da - ły, ob - ga - da - ły ka - cze piór - ka.\_\_\_\_\_  
co gęś o niej, co gęś o niej na - gę - ga - ła.\_\_\_\_\_  
*rit.*

21

ob - ga - da - ły, ob - ga - da - ły ka - cze piór - ka.\_\_\_\_\_  
co gęś o niej, co gęś o niej na - gę - ga - ła.\_\_\_\_\_  
*rit.*

25 *mp*

Na to rze - kła gęś, że ka - czka jest zło - dziej - ka

25 *mp* *mf*

29

i pi - ja - czka. \_\_\_\_\_

29 *f*

33 *mp* *cresc.*

O in - dy - czce zaś pan - tar - ka po - wie - dzia - ła, po - wie - dzia - ła,

33 *mp* *cresc.*

37 *f*

po - wie - dzia - ła, po - wie - dzia - ła, że plo - tka - rka. *rit.*

41 *mp* *mf*

Te - raz bój - ka wśród po - dwó - rka, że aż le - cą ba - rwnie pió - rka.

46

46 *cresc.* *f*

Przyszła gąska do kaczuszki,  
obgadały kurze nóżki.

Do indyczki przyszła kurka,  
obgadały kacze piórka.

Przyszła kaczka do perliczki,  
obgadały dziób indyczki.

Kaczka kacze wykwałała,  
co gęś o niej nagęgała.

Na to rzekła gęś, że kaczka  
jest złodziejka i pijaczka.

O indycze zaś pantarka  
powiedziała, że plotkarka.

Teraz bójka wśród podwórka,  
że aż lecą barwne piórka.



# Spóźniony słowik

sł.: Julian Tuwim

muz.: Michał Chwaliński

Spokojnie

*mp*

*p*

7

Pła-cze pa-ni Sło-wi-ko-wa  
Mo-że mu się co zda-ry-ło?

*p*

12

w gnia-zdku na a - ka - cji, bo pan Sło-wik przed dzie-wią - tą miał być na ko-  
Mo - że go na-pad - li? Sza-re pió-rka o - sku - ba - li, sre-brnygło-sik

12

17

la - cji a - - - a.  
skra - dli? a - - - a.

22 *mf* *żwawo* *f*

Tak się go-dzin wy-zna-cho-nych pi-lnie za-wsze trzy - ma, a tu już po  
To przez zazdrość! To skowronek z bandą sko-wro-nią - tek! Pió-rka głupstwo,

27 żywo i *żwawo* *mf*

je - de - na - stej, a Sło - wi - ka nie ma! *mf* Wszy-stko  
bo o - dro-sną, a - le głos ma - ją - tek! Na-gle

31

sty-gnie: — zu-pka z muszek na wie-czo-rnej ro-sie, sześć ko-  
zja-wia — się pan Sło-wik, po-świ-stu-je, ska-cze... Gdzieś ty

34

ma-rów na-dzie-wa-nych w kon-wa-lio-wym so-sie,  
la-tał? Gdzieś ty fru-wał? Prze-cież ja tu pła-czę!

37 *mp* wolno, szeroko, przyspieszając

mo-tyl z ro-żna, przy-pra-wia-ny gę-stym cie-niem z la-sku,  
A pan Sło-wik sło-dko ćwie-rka: „Wy-bacz, mo-je zło-to,

41 *mf* *f*

a na de - ser tort z wie - trzy - ka w księ - ży - co - wym bla - sku.  
a - le wie - czór ta - ki pię - kny, że sze - dłem pie - cho - tą!."

45

skocznie, wesoło

49

Płacze pani Słowikowa w gniazdku na akacji,  
bo pan Słowik przed dziewiątą miał być na kolacji.  
Tak się godzin wyznaczonych pilnie zawsze trzyma,  
a tu już po jedenastej, a Słowika nie ma!

Wszystko stygnie: zupka z muszek na wieczornej rosie,  
sześć komarów nadziewanych w konwaliowym sosie,  
motyl z różną, przypawiony gęstym cieniem z lasku,  
a na deser tort z wietrzyka w księżycowym blasku.

Może mu się co zdarzyło? Może go napadli?  
Szare piórka oskubali, srebrny głosik skradli?  
To przez zazdrość! To skowronek z bandą skowroniątek!  
Piórka – głupstwo, bo odrosną, ale głos – majątek!

Nagle zjawia się pan Słowik, poświstuje, skacze...  
Gdzieś ty latał? Gdzieś ty fruwał? Przecież ja tu płaczę!  
A pan Słowik słodko ćwierka: „Wybacz, moje złoto,  
ale wieczór taki piękny, że szedłem piechotą!”

# Kopareczka

sł.: Danuta Wawiłow

muz.: Michał Chwaliński

Umiarkowanie

*legato mp*

*mp*

5 Nie - chcę z ma - mą iść do pa - rku, wo - lę ba - wić się ko - pa - rką,  
Po dy - wa - nie po - je - żdzi - my, po - war - czy - my, po - sy - czymy,

*rit.*

*mp*

8 mo - ją sta - rą, u - ko - cha - ną, po - ła - ma - ną, po - dra - pa - ną.  
wy - ko - pie - my w zie - mi dziu - rę, do - sta - nie - my za to w skó - rę.

11

a - a

*mf*

16

*mf*

Przy-szedł dzi-siaj wu-jek z cio-cią, przy-niósł dla mnie wie-lki po-ciąg,  
Co tu ro-bi ta ko-pa-ra, ta-ka brzy-dka, ta-ka sta-ra!

18

ta - ki no-wy, ta - ki śli-czny, ko - lo-ro - wy, e - le - ktry - czny!  
Pod no-ga-mi mi się płą-cze, niech już le - piej le - ży w ką - cie!

21

*mf* Sta-cja Kra-ków! Sta - cja Bę - dzin! Po - ciąg pę - dzi...

27

Te - raz sta-cja Mię - dzy - zdro - je...

33

Po - ciąg pę - dzi, po - ciąg pę - dzi,



39 *wolniej* *rit.*

a ja sto - ję... a ja sto - ję...

43 *powoli, smutno*

Daj-cie mo-ją ko-pa-re-czkę, chcę po-ba-wić się tro-sze-czkę! Mo-ją sta-rą, u-ko-cha-ną

46 *rit.*

po-ta-ma - ną, po-dra - pa - ną kopa re-czkę...

Nie chcę z mamą iść do parku,  
wolę bawić się koparką,  
moją starą, ukochaną,  
połamaną, podrapaną.  
Po dywanie pojeździmy,  
powarczymy, posyczmy,  
wykopiemy w ziemi dziurę,  
dostaniemy za to w skórę.

Przyszedł dzisiaj wujek z ciocią,  
przyniósł dla mnie wielki pociąg,  
taki nowy, taki śliczny,  
kolorowy, elektryczny!  
Co tu robi ta kopara,  
taka brzydka, taka stara!  
Pod nogami mi się płacze,  
niech już lepiej leży w kącie!

Stacja Kraków! Stacja Będzin!  
Pociąg pędzi, pociąg pędzi...  
Teraz stacja Międzyzdroje...  
Pociąg pędzi, a ja stoję...

Dajcie moją kopareczkę,  
chcę pobawić się troszeczkę!  
Moją starą, ukochaną, połamaną,  
podrapaną kopareczkę...

# Ogólnopolski konkurs na scenariusz zajęć dla ucznia, zorganizowany w ramach projektu *Szymanowski 2013*

W roku szkolnym 2012/2013 Lubelskie Samorządowe Centrum Doskonalenia Nauczycieli, Stowarzyszenie Nauczycieli Muzyki, czasopismo „Wychowanie Muzyczne”, Komitet Okręgowy Ogólnopolskiej Olimpiady Artystycznej – sekcja muzyki ogłaszają **Konkurs na scenariusz zajęć dla ucznia *Szymanowski 2013***.

Celem konkursu jest przede wszystkim uczczenie 130. rocznicy urodzin Karola Szymanowskiego (1882–1937), popularyzowanie jego twórczości wśród dzieci i młodzieży szkolnej, wzbogacenie oferty edukacji muzycznej w szkołach i placówkach oświatowych oraz rozbudzanie zainteresowania muzyką kompozytora.

Konkurs na scenariusz zajęć z uczniami poświęconych Karolowi Szymanowskiemu (w tym: lekcji z dowolnego przedmiotu, akademii, zajęć pozalekcyjnych i pozaszkolnych, uroczystości szkolnej, koła zainteresowań, uroczystości środowiskowej, imprezy okolicznościowej, projektu edukacyjnego) adresowany jest do nauczycieli, instruktorów, trenerów wszystkich typów szkół i placówek oświatowych.

Nagrodzone w konkursie prace zostaną opublikowane na stronie internetowej organizatorów i w ogólnopolskim czasopiśmie „Wychowanie Muzyczne”. Zachęcamy do tworzenia scenariuszy prezentujących nowatorskie rozwiązania metodyczne, uwzględniających interdyscyplinarność procesu kształcenia i umożliwiających różne formy aktywności uczniów. Wszystkich zainteresowanych prosimy o dokładne zapoznanie się z regulaminem konkursu.

Zapraszamy do udziału w tym wyjątkowym konkursie. Życzymy inwencji twórczej oraz owocnej i satysfakcjonującej pracy.

W imieniu organizatorów

sekretarz konkursu  
*Janusz Nowosad*

---

---

## Regulamin

---

---

### **I. Organizatorzy:**

- Lubelskie Samorządowe Centrum Doskonalenia Nauczycieli w Lublinie,
- Stowarzyszenie Nauczycieli Muzyki,
- czasopismo „Wychowanie Muzyczne”,
- Komitet Okręgowy Ogólnopolskiej Olimpiady Artystycznej w Lublinie.

### **II. Adresaci konkursu**

- Nauczyciele/instruktorzy/trenerzy ze wszystkich typów szkół i placówek oświatowych.

### **III. Cele konkursu**

- Upowszechnienie wiedzy o życiu i twórczości Karola Szymanowskiego.
- Wspieranie placówek w realizacji przedsięwzięć dotyczących Karola Szymanowskiego.
- Przygotowanie i udostępnienie szkołom/placówkom oświatowym materiałów metodycznych wspomagających realizację działań edukacyjnych popularyzujących wiedzę o życiu i twórczości Karola Szymanowskiego.

#### IV. Przedmiot oceny konkursowej

Jury konkursowe będzie oceniać scenariusze zajęć według kryteriów:

- Zgodność z celami i tematem konkursu.
- Oryginalność:
  - a) propozycje autorskie, zawierające nowatorskie rozwiązania metodyczne,
  - b) propozycje niepublikowane i nienagrodzone w innych konkursach.
- Poprawność:
  - a) merytoryczna (z koniecznością wskazania bibliografii),
  - b) metodyczna.
- Jednoznaczność sformułowań (intencje autora czytelne i zrozumiałe dla odbiorcy).
- Funkcjonalność – możliwość wykorzystania w praktyce edukacyjnej.
- Uwzględnienie utworów Karola Szymanowskiego.
- Poprawność edytorska – zgodność z przedstawionymi wymaganiami.

#### V. Terminarz konkursu i sposób ogłoszenia wyników

- Scenariusz – zawierający nazwisko autora i dane kontaktowe (adres e-mail, telefon) – należy przesłać do **21 kwietnia 2013 roku** w dwóch wersjach:
  - a) drukowanej (scenariusz zapakowany w kopertę) na adres: Lubelskie Samorządowe Centrum Doskonalenia Nauczycieli, **ul. Dominikańska 5, 20-111 Lublin** (Szymanowski 2013),
  - b) elektronicznej – na adres e-mailowy: [szymanowski2013@wp.pl](mailto:szymanowski2013@wp.pl).
- Wyniki konkursu zostaną ogłoszone **4 maja 2013 roku** na stronach internetowych LSCDN w Lublinie i Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki.
- Wręczenie nagród, wyróżnień, podziękowań i dyplomów uczestnictwa odbędzie się podczas koncertu muzyki Karola Szymanowskiego w **maju 2013 roku** (dokładny termin zostanie ustalony wkrótce).

#### VI. Nagrody

- 10 najwyżżej ocenionych scenariuszy zostanie opublikowanych w pakiecie edukacyjnym *Szymanowski 2013*, który będzie

udostępniony wszystkim polskim szkołom/placówkom drogą elektroniczną.

- Najciekawsze nagrodzone prace zostaną opublikowane w czasopiśmie „Wychowanie Muzyczne”.
- Autorzy 10 scenariuszy najwyżżej ocenionych przez jury konkursowe otrzymają nagrody i wyróżnienia.
- Nienagrodzeni uczestnicy konkursu otrzymają pamiątkowe dyplomy.

#### VII. Uwagi końcowe

1. Wyniki konkursu zatwierdzone przez jury konkursowe są ostateczne.
2. Prace konkursowe pozostaną własnością organizatorów i nie będą odsyłane autorom.
3. Autorzy prac konkursowych zobowiązani są do przestrzegania ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2006 roku, nr 90, poz. 631 ze zm.).
4. Uczestnictwo w konkursie jest równoznaczne z udzieleniem organizatorom prawa do nieodpłatnego wykorzystania prac na następujących polach eksploatacji: druk w dowolnej liczbie publikacji w dowolnym nakładzie, publikowanie w Internecie oraz w innych formach utrważeń nadających się do rozpowszechniania, a także oznacza wyrażenie zgody na przetwarzanie danych osobowych autorów scenariuszy zgodnie z ustawą z dnia 29 sierpnia 1997 roku o ochronie danych osobowych (Dz.U. z 2002 roku, nr 101, poz. 926 ze zm.).
5. Przed opublikowaniem nagrodzonych scenariuszy jury konkursowe ma prawo do wprowadzania do prac konkursowych korekt oraz zmian (np. wzbogacanie materiału muzycznego proponowanego przez autorów scenariuszy).
6. Także scenariusze niewyróżnione mogą zostać zakwalifikowane przez jury konkursowe do nieodpłatnego dla autorów upowszechnienia w dodatkowej publikacji lub na stronach internetowych realizatorów projektu.

#### Uwaga!

Bezpośredni kontakt w razie jakichkolwiek niejasności związanych z konkursem: tel. **691 121 969**

lub e-mail: [szymanowski2013@wp.pl](mailto:szymanowski2013@wp.pl).

# Spis treści rocznika 2012

nr str.

## Kultura

|                                                                                                                           |   |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| FUDALA Rafał, <i>Pieśń ludowa w edukacji muzycznej na przykładzie kultury łemkowskiej</i> . . .                           | 2 | 11–17 |
| GWIZDALANKA Danuta, <i>Wpływ mediów na powstawanie, istnienie i odbiór muzyki oraz na sposób uczenia o niej</i> . . . . . | 3 | 4–10  |
| KONASZKIEWICZ Zofia, <i>Wychowanie przez sztukę – rodzime tradycje w globalnej rzeczywistości</i> . . . . .               | 5 | 4–12  |
| PANAS Renata, <i>Malarskie portrety dzieł muzycznych</i> . . . . .                                                        | 1 | 4–7   |
| PANAS Renata, <i>Chopinowi Duda-Gracz</i> . . . . .                                                                       | 2 | 4–10  |
| SAULSKA Bożenna, <i>Operetka i musical jako alternatywne formy edukacji artystycznej młodzieży</i> . . . . .              | 3 | 11–15 |

## Teoria i badania

|                                                                                                                                        |   |       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| BARON Piotr, <i>Kompetencje nauczycieli muzyki w Polsce</i> . . . . .                                                                  | 1 | 13–18 |
| JUCHNO Michał, <i>Współczesne tendencje badania muzyki popularnej</i> . . . . .                                                        | 1 | 8–12  |
| SZYMAŃSKI Piotr Arkadiusz, <i>Właściwa emisja głosu nauczyciela – warunek skutecznej komunikacji i efektywnego nauczania</i> . . . . . | 1 | 19–22 |

## Materiały metodyczne

|                                                                                                                                              |   |       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| ADAMCZYK Ewa, <i>W poszukiwaniu niezwykłego brzmienia – muzykowanie na Bum Bum Rurkach</i> . . . . .                                         | 5 | 49–57 |
| BORYS Klaudia, STĘPIEŃ Magdalena, <i>Elementy metody Dalcroze'a w nauczaniu przedmiotu muzyka w klasach 4–6 szkoły podstawowej</i> . . . . . | 2 | 27–31 |
| BUJNOWSKA Dorota, <i>Stanisław Moniuszko – muzyczna wędrówka śladami kompozytora</i> . .                                                     | 3 | 16–28 |
| CIEMIĘGA Elżbieta, <i>Jak Moniuszko wieszczom grał, czyli poezja romantyczna w interpretacji muzycznej</i> . . . . .                         | 4 | 11–27 |
| DĘBSKA Danuta, KACZMAREK Anna, <i>Scenariusz wieczornicy Bóg się rodzi</i> . . . . .                                                         | 5 | 21–31 |
| DUDEK Marek, <i>Klasowy turniej wiedzy o Moniuszce</i> . . . . .                                                                             | 3 | 37–47 |
| GÓRSKA Maria, <i>O Mozarcie w pięciu odsłonach. Scenariusz przedstawienia</i> . . . . .                                                      | 4 | 38–43 |
| GÓRSKA Maria, <i>Jasielka. Scenariusz inscenizacji</i> . . . . .                                                                             | 5 | 32–48 |
| GWIZDALANKA Danuta, <i>Magia muzyki. Wprowadzenie</i> . . . . .                                                                              | 4 | 4–10  |
| GWIZDALANKA Danuta, <i>Magia muzyki. Muzyka a słowo</i> . . . . .                                                                            | 5 | 13–20 |
| NOWOSAD Janusz, <i>Audycje muzyczne. Od Hammonda przez MIDI do VST</i> . . . . .                                                             | 1 | 23–36 |
| NOWOSAD Janusz, <i>Halka Stanisława Moniuszki pierwszą polską operą narodową. Scenariusz dla gimnazjum</i> . . . . .                         | 4 | 28–37 |
| NOWOSAD Janusz, <i>Mozart w edukacji z przymrużeniem oka</i> . . . . .                                                                       | 4 | 56–62 |

|                                                                                                   |   |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| SOŁTYSIK Agnieszka, <i>Gry i zabawy dydaktyczne</i> .....                                         | 2 | 18–26 |
| TERENC-PAWLICZAK Romualda, <i>Elementy profilaktyki muzycznej w pracy pedagogicznej (2)</i> ..... | 2 | 32–41 |
| WASEK Agnieszka, <i>Przeboje Stanisława Moniuszki</i> .....                                       | 3 | 29–36 |
| WAWRZYNOWICZ Leszek, <i>Cudowne dziecko – scenariusz audycji muzycznej</i> .....                  | 4 | 44–55 |

## Nie tylko w szkole

|                                                                                                                                            |   |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| CIESIELSKI Rafał, <i>Wielkie festiwale młodym słuchaczom</i> .....                                                                         | 1 | 44–47 |
| KUSZ-TRACZ Elżbieta, <i>Koncerty dla dzieci na Festiwalu Witolda Lutosławskiego</i> .<br><i>Pierwsze ogniwo Łańcuszka</i> .....            | 2 | 55–57 |
| NIEDOBOREK Jakub, <i>Przewodnik gitarowego harcownika. Pierwsze zadanie bojowe</i><br><i>– strojenie gitary (3)</i> .....                  | 1 | 37–43 |
| NIEDOBOREK Jakub, <i>Przewodnik gitarowego harcownika. Rozważania strategiczne,</i><br><i>czyli jak trzymać gitarę (4)</i> .....           | 2 | 42–54 |
| NIEDOBOREK Jakub, <i>Przewodnik gitarowego harcownika. Szyk bojowy prawej flanki,</i><br><i>czyli trochę o pracy prawej ręki (5)</i> ..... | 3 | 48–53 |
| NIEDOBOREK Jakub, <i>Przewodnik gitarowego harcownika. Manewry na lewej flance (6)</i> .....                                               | 4 | 63–70 |
| NIEDOBOREK Jakub, <i>Przewodnik gitarowego harcownika. Sposoby wydobycia dźwięku (7)</i> ..                                                | 5 | 58–64 |

## Ze świata

|                                                                                                                                                |   |       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| POGORZELSKI Henryk, <i>Koncepcja umuzykalniania dzieci wg Ceesa van Loona</i><br><i>i Gerarda van Ommerena – Muziek... spelenderwijs</i> ..... | 4 | 71–77 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|

## Nowe media

|                                                                        |   |       |
|------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| GRUSIEWICZ Mirosław, <i>Muzykoteka Szkolna w dwóch odsłonach</i> ..... | 1 | 57–65 |
|------------------------------------------------------------------------|---|-------|

## Recenzje – Kronika

|                                                                                                                           |   |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| <i>Apel o powszechną edukację muzyczną</i> .....                                                                          | 2 | 66–70 |
| GOZDECKA Renata, <i>O ideałach wczesnoszkolnej edukacji muzycznej w nieidealnej</i><br><i>rzeczywistości</i> .....        | 2 | 63–65 |
| JANKOWSKI Wojciech, <i>Czy pedagogika muzyki istnieje?</i> .....                                                          | 3 | 54–58 |
| KAMIŃSKA Barbara, <i>Dlaczego słuchamy tej, a nie innej muzyki?</i> .....                                                 | 3 | 59–61 |
| KIERKOSZ Anna, ŁABANOW Viola, <i>Nauczyciele muzyki zostali porwani...</i> .....                                          | 3 | 71–72 |
| KOWALSKI Mariusz, MIELKO Łukasz, <i>X Międzynarodowe Forum Studenckie w Hadze</i> .....                                   | 3 | 73–75 |
| KWIECIEŃ-DŁUGOSZ Katarzyna, <i>Czterdziestolecie akademickiego środowiska muzycznego</i><br><i>w Zielonej Górze</i> ..... | 5 | 68–67 |
| KWIECIEŃ-DŁUGOSZ Katarzyna, <i>Poznać i zrozumieć dzieła mistrza</i> .....                                                | 5 | 68–69 |
| NIEDOBOREK Jakub, <i>Taki sobie podręcznik</i> .....                                                                      | 5 | 77–79 |
| NOWOSAD Janusz, <i>Olimpiada Artystyczna – sekcja muzyki w założeniach i w praktyce</i> .....                             | 3 | 66–71 |
| PRZENIOSŁO Marta, <i>W odpowiedzi na recenzję książki</i> .....                                                           | 3 | 62–65 |
| PRZEREMBSKA Violetta, <i>Z najnowszych badań diagnostycznych powszechnej edukacji</i><br><i>muzycznej</i> .....           | 5 | 70–76 |
| SACHER Wiesława A., <i>Muzyczne korelacje</i> .....                                                                       | 1 | 54–56 |
| SAULSKA Bożenna, <i>Bel canto ciągle modne</i> .....                                                                      | 2 | 58–62 |
| TUPIEKA-BUSZMAK Alicja, <i>Instytut Muzyki UWM w Olsztynie w perspektywie</i><br><i>czterdziestolecia</i> .....           | 1 | 48–51 |

|                                                                                                                |         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| TUPIEKA-BUSZMAK Alicja, <i>Nowe drogi rozwoju edukacji muzycznej w Polsce</i><br>– relacja z konferencji ..... | 1 52–53 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|

## Z archiwum

|                                                                    |         |
|--------------------------------------------------------------------|---------|
| ROMANISZYN Bronisław, <i>Głos dziecka i jego kształcenie</i> ..... | 1 66–70 |
|--------------------------------------------------------------------|---------|

## SNM

|                                                                                                                                |         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| KORNELUK Tomasz, PIĄTEK Joanna, <i>IV Ogólnopolska Konferencja Metodyczna</i><br><i>Nauczycieli Muzyki. Podsumowanie</i> ..... | 3 73–75 |
| <i>Zapraszamy na IV Ogólnopolską Konferencję Metodyczną Nauczycieli Muzyki</i><br><i>w Skorzęcinie</i> .....                   | 1 71–75 |

## Dodatek muzyczny

### Głos z fortepianem

|                                                                                                 |         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <i>Baran</i> , muz.: Romuald Twardowski, sł.: Jan Brzechwa .....                                | 1 81–82 |
| <i>Dorota i gwiazdy</i> , muz.: Bożena Raszke, sł.: Jan Sztaudynger .....                       | 2 71–73 |
| <i>Ej, dogonię wiatr</i> , muz.: Eugeniusz Zdoliński, sł.: Janina Nowicka .....                 | 2 76–80 |
| <i>Jezus malusieńki</i> , oprac.: Stanisław Moryto .....                                        | 5 91–91 |
| <i>Kołysanka</i> , muz.: Romuald Twardowski, sł.: Alicja Stradczuk .....                        | 1 88–89 |
| <i>Kum i kuma</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Jan Czeczot, oprac.: Leonard Jurewicz ..... | 3 83–84 |
| <i>Nie było miejsca dla Ciebie</i> , oprac.: Stanisław Moryto .....                             | 5 92–93 |
| <i>Szczęśliwej drogi, już czas</i> , muz.: Ryszard Rynkowski, sł.: Marek Skolarski .....        | 2 90–93 |
| <i>Tydzień</i> , muz.: Romuald Twardowski, sł.: Jan Brzechwa .....                              | 1 83–85 |
| <i>Wśród nocnej ciszy</i> , oprac.: Stanisław Moryto .....                                      | 5 89–90 |
| <i>Żarłok</i> , muz.: Romuald Twardowski, sł.: Alicja Stradczuk .....                           | 1 86–87 |

### Głos a cappella

|                                                                                             |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <i>Brzmi jak Mozart</i> , sł. i muz.: Janusz Nowosad .....                                  | 4 90–91 |
| <i>Co by było gdyby...?</i> , sł. i muz.: Agata Kułakowska .....                            | 4 86–87 |
| <i>Kolęda na dzwonek</i> , muz.: Teresa Niewiarowska, sł.: Wanda Chotomska .....            | 5 87–87 |
| <i>Kolęda o narodzeniu Dzieciątka Bożego</i> , muz.: Anna Prejzner, sł.: Anna Warecka ..... | 5 84–85 |
| <i>Księżę Pokoju</i> , muz.: Stanisław Marciniak, sł.: Anna Warecka .....                   | 5 82–83 |
| <i>Mozart na komputerze</i> , sł. i muz.: Janusz Nowosad .....                              | 4 89–89 |
| <i>Mozartoterapia</i> , sł. i muz.: Janusz Nowosad .....                                    | 4 92–93 |
| <i>Ojciec Święty na papieskim tronie</i> , muz.: Ryszard Szeremeta, sł.: Anna Warecka ..... | 5 80–81 |
| <i>Pamiętajmy o Mozarcie</i> , sł. i muz.: Ewa Olek .....                                   | 4 88–88 |
| <i>Piosenka o latawcach</i> , muz.: Barbara Kolago, sł.: Anna Bernat .....                  | 2 75–75 |
| <i>Świat to wielka tajemnica</i> , muz.: Barbara Kolago, sł.: Dorota Gellner .....          | 2 74–74 |
| <i>Zagraj Dziecku kołysankę</i> , muz.: Teresa Niewiarowska, sł.: Wanda Chotomska .....     | 5 86–86 |
| <i>Z nieba bliżej do Tatr</i> , muz.: Teresa Niewiarowska, sł.: Wanda Chotomska .....       | 5 88–88 |

### Utwory wielogłosowe a cappella

|                                                                                                           |         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <i>Niech się panie...</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Jan Korsak, oprac.: Adam Suzin .....          | 3 80–82 |
| <i>Pieśń wieczorna</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Władysław Syrokomla,<br>oprac.: Adam Suzin ..... | 3 85–86 |

|                                                                                                                           |   |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| <i>Pieśń wojenna</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Józef Kościelski, oprac.: Waław Lachman .                          | 3 | 90–93 |
| <i>Piosenka myśliwska chorążego</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Włodzimierz Wolski,<br>oprac.: Jan Cichoń . . . . . | 4 | 83–85 |
| <i>Postój, piękna gołąbeczko</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Jan Czeczot,<br>oprac.: Zygmunt Stankiewicz . . . . .  | 3 | 87–89 |
| <i>Prząśniczka</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Jan Czeczot, oprac.: Mariusz Dubaj . . . . .                         | 4 | 78–80 |
| <i>Złota rybka</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Jan Zachariasiewicz, oprac.: Adam Suzin . . . .                      | 4 | 81–82 |

### Utwory wokarno-instrumentalne

|                                                                                 |   |       |
|---------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| <i>Panie wietrze</i> , muz.: Edward Chonchera, sł.: Ludwik Jerzy Kern . . . . . | 2 | 81–89 |
|---------------------------------------------------------------------------------|---|-------|

### Utwory instrumentalne

|                                                                                                    |   |       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| <i>Aria na strunie G</i> , muz.: Jan Sebastian Bach, oprac.: Mirosław Grusiewicz . . . . .         | 1 | 79–79 |
| <i>Toccata d-moll</i> , muz.: Jan Sebastian Bach, oprac.: Mirosław Grusiewicz . . . . .            | 1 | 76–78 |
| <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> , muz.: Jan Sebastian Bach, oprac.: Mirosław Grusiewicz . . | 1 | 80–80 |

### Poza dodatkiem opublikowano

|                                                                                                   |   |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| <i>Aria Skołuby</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, oprac.: Mirosław Grusiewicz . . . . .            | 3 | 26–27 |
| <i>A Whiter Shade of Pale</i> , muz. i sł.: Gary Brooker, Keith Reid . . . . .                    | 1 | 29–30 |
| <i>Biją dzwony</i> , muz. i sł.: Danuta Dębska . . . . .                                          | 5 | 26–26 |
| <i>Choineczka</i> , muz. i sł.: Danuta Dębska . . . . .                                           | 5 | 25–25 |
| <i>Drogi Jezu</i> , muz. i sł.: Danuta Dębska . . . . .                                           | 5 | 30–30 |
| <i>Dzwonjat dzwinky, dzwonjat</i> , muz. i sł.: Piotr Trochanowski . . . . .                      | 2 | 17–17 |
| <i>Gwiazdka</i> , muz. i sł.: Danuta Dębska . . . . .                                             | 5 | 23–23 |
| <i>Hej, rośni se w lesie, pastorałka góralska</i> . . . . .                                       | 5 | 43–43 |
| <i>Ide osin</i> , muz. i sł.: Piotr Trochanowski . . . . .                                        | 2 | 16–16 |
| <i>Kolęda polska</i> , muz. i sł.: Danuta Dębska . . . . .                                        | 5 | 28–28 |
| <i>Kolęda żołnierska</i> , melodia popularna, sł.: Antoni Bogusławski . . . . .                   | 5 | 46–46 |
| <i>Kolęda izraelska</i> , izraelska melodia popularna, sł.: Maria Górka . . . . .                 | 5 | 46–46 |
| <i>Kołysanka</i> , muz.: Johannes Brahms . . . . .                                                | 5 | 41–41 |
| <i>Kotyk i kotysko</i> , muz. tradycyjna, sł.: Anna Gambal . . . . .                              | 2 | 15–15 |
| <i>Kupyły mi mama korowu</i> , muz. i sł. tradycyjne . . . . .                                    | 2 | 14–14 |
| <i>Kurant z opery Straszny dwór</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, oprac.: Michał Woźny . . . . .   | 3 | 18–18 |
| <i>Menuet z Symfonii dziecięcej</i> , muz.: Leopold Mozart . . . . .                              | 4 | 74–75 |
| <i>Mozart</i> , muz.: Anna Kuczyńska, sł.: Jolanta Jasińska . . . . .                             | 4 | 49–50 |
| <i>Pieśń pożegnalna</i> , szkocka melodia ludowa, sł. polskie: Jerzy Litwiniuk . . . . .          | 1 | 35–35 |
| <i>Pieśń wieczorna</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Władysław Syrokomla . . . . .            | 3 | 46–46 |
| <i>Piosenka kabaretowa o Mozarcie w odślonach pięciu</i> , muz. i sł.: Maria Górka . . . . .      | 4 | 39–41 |
| <i>Preludium</i> , muz.: E. Tetzl . . . . .                                                       | 5 | 40–40 |
| <i>Przybywaj, piękna wiosno</i> , muz.: Wolfgang Amadeusz Mozart, sł.: autor nieznany . . . . .   | 4 | 52–52 |
| <i>Rock Around the Clock</i> , muz.: Max Freedman, oprac.: Ewa Adamczyk . . . . .                 | 5 | 56–56 |
| <i>Szumią jodły na gór szczyty</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Włodzimierz Wolski . . . . . | 3 | 44–44 |
| <i>Śliczna Panienco</i> , muz. i sł.: Danuta Dębska . . . . .                                     | 5 | 29–29 |
| <i>Tako rzecze Zaratustra</i> , muz.: Richard Strauss, oprac.: Mirosław Grusiewicz . . . . .      | 5 | 19–19 |
| <i>The House of the Rising Sun</i> , utwór z repertuaru zespołu The Animals . . . . .             | 1 | 30–30 |



|                                                                                                                                                                              |   |       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------|
| <i>Tumpalala tumpa</i> , turecka melodia popularna . . . . .                                                                                                                 | 5 | 42–42 |
| <i>Uwertura do opery Wilhelm Tell</i> , muz.: Gioachino Rossini, oprac.: Ewa Adamczyk . . . . .                                                                              | 5 | 52–53 |
| <i>Yemenite feet</i> , popularny taniec izraelski, oprac.: Maria Górka . . . . .                                                                                             | 5 | 47–48 |
| <i>Zaczarowany kredens</i> , oprac. na podstawie <i>Tańca wieszczki cukrowej</i> Piotra Czajkowskiego:<br>Romualda Terenc-Pawliczak, sł. Anna Sokołowska-Szumowska . . . . . | 2 | 37–38 |
| <i>Znasz-li ten kraj</i> , muz.: Stanisław Moniuszko, sł.: Adam Mickiewicz . . . . .                                                                                         | 3 | 45–45 |

## Baza prac i narzędzi diagnostycznych z psychologii muzyki

**M**iędzywydziałowa Katedra Psychologii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie podjęła inicjatywę utworzenia bazy prac z psychologii muzyki i dziedzin pokrewnych.

Liczne prace – w tym doktorskie, magisterskie, a także dyplomowe czy licencjackie – pozostają nieznane szerszemu gronu odbiorców w Polsce, ponieważ są niedostępne lub trudno dostępne. Powstanie takiej bazy znacznie ułatwi osobom zainteresowanym zarówno orientację w literaturze przedmiotu, jak i zapoznanie się z poszczególnymi pozycjami. Przyczyni się też do zachowania w dłuższej perspektywie czasowej dorobku w postaci zasobów o charakterze archiwalnym.

Przewidywane jest również utworzenie osobnej bazy narzędzi diagnostycznych. Udostępniane będą one do wglądu w Katedrze, która będzie kontaktować osoby zainteresowane bezpośrednio z ich autorami w celu ewentualnego wykorzystania tych narzędzi do badań. W wypadku zainteresowania wielu potencjalnych użytkowników rozważona zostanie możliwość wydania tych narzędzi. Zarówno prace, jak i narzędzia umieszczone będą w katalogu udostępnionym w Internecie.

Zwracamy się do wszystkich z uprzejmą prośbą o przekazanie powyższych informacji wszelkim osobom zainteresowanym – autorom, promotorom oraz potencjalnym czytelnikom prac z psychologii muzyki i dziedzin pokrewnych. Osoby zainteresowane współpracą prosimy o kontaktowanie się z naszym przedstawicielem, panią dr Julią Kaleńską-Rodziej, za pośrednictwem poczty elektronicznej: [psychologiamuzyki@chopin.edu.pl](mailto:psychologiamuzyki@chopin.edu.pl) lub pod numerem telefonu 506 075 297.

## Autorzy 1/2013

**BEATRIX PODOLSKA** – muzykolog i pedagog.

Ukończyła muzykologię na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, uzyskała III stopień specjalizacji zawodowej w zakresie nauczania muzyki. Prywatnie i zawodowo związana z Krakowem (pracowała na Uniwersytecie Jagiellońskim, w WSP, SN oraz w szkołach muzycznych miasta Krakowa). Prowadziła liczne kursy pedagogiczne w Polsce, Argentynie, Urugwaju oraz warsztaty na kongresach ISME, m.in. w Austrii, Kanadzie i w Warszawie. Jest autorką książek metodycznych dla studentów i nauczycieli przedszkoli. Za wybitne osiągnięcia w pracy dydaktycznej i wychowawczej została odznaczona nagrodą Ministra Oświaty i Wychowania, Złotym Krzyżem Zasługi, Złotą Odznaką ISME, Krzyżem Kawalerskim OOP oraz Medalem KEN.

**WOJCIECH KAZIMIERZ OLSZEWSKI** – pianista, kompozytor i aranżer w zakresie szeroko pojętej muzyki rozrywkowej i jazzowej, wykładowca w Akademii Muzycznej w Poznaniu, absolwent Wydziału Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach. Wieloletni członek polskich orkiestr rozrywkowych: Alex Band i Górny Orchestra. Jako pianista i aranżer współpracował z wieloma gwiazdami polskiej estrady, m.in.: z K. Prońko, M. Bajorem, R. Rynkowskim, Z. Wodeckim, G. Łobaszewską i M. Szczepniakiem. Był kierownikiem muzycznym wielu wydarzeń artystycznych, a także autorem oprawy muzycznej programów telewizyjnych. W swoim dorobku artystycznym ma kilkadziesiąt koncertów w kraju i za granicą oraz kilkanaście płyt. Brał udział w wielu nagraniach studyjnych oraz w programach telewizyjnych. Jest autorem pierwszego polskojęzycznego podręcznika omawiającego współczesne zasady pokrewności: *Podstawy harmonii we współczesnej muzyce jazzowej i rozrywkowej* (2009) oraz książek *Sztuka aranżacji w muzyce jazzowej i rozrywkowej* (2010), *Sztuka improwizacji jazzowej* (2012).

**DR HAB. LESZEK PŁOCH** – pracownik dydaktyczno-naukowy Zakładu Wychowania Muzycznego i Literackiego Akademii Pedagogiki Specjalnej im. M. Grzegorzewskiej w Warszawie, prezes Fundacji Krzewienia Kultury Artystycznej Osób Niepełnosprawnych, założyciel i kierownik Zespołu Pieśni i Tańca Osób Niepełnosprawnych Mazowiaci, Orkiestry Osób Niepełnosprawnych Mazowia, Integracyjnego Studia Pantomimy oraz Ogólnopolskiego Teatru Niepełnosprawnych w Warszawie.

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

**EWA ADAMCZYK** – nauczyciel dyplomowany muzyki i plastyki oraz wykładowca metodyki nauczania muzyki w Krakowskim Instytucie Rozwoju Edukacji. Ekspert MEN ds. awansu zawodowego. Autorka projektu edukacyjnego *Chopinalia 2010*, nagrodzonego w konkursie *Kompozytor sercu najbliższy*, oraz publikacji metodycznych. Uczestniczyła w zajęciach otwartych Instytutu C. Orffa Uniwersytetu Mozarteum w Salzburgu oraz w Międzynarodowym Letnim Kursie *Musik und Tanzerziehung* w Krakowie. Współorganizowała ogólnopolskie warsztaty *Dziecko i muzyka. Ruch i ćwiczenia ciała podstawą*

muzycznej aktywności dziecka. Odznaczona m.in. Medalem KEN, Srebrnym Krzyżem Zasługi przyznany przez Prezydenta RP, nagrodzona przez Prezydenta Miasta Krakowa i Nagrodą II stopnia MENiS.

**DOROTA FRĄTCZAK** – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Dziennikarka przez ponad 30 lat związana z prasą lokalną i regionalną („Ziemia Gorzowska”, „Głos Wielkopolski”, „Polska The Times – Głos Gorzowa”, „Gazeta Lubuska”, „Gorzowskie Wiadomości Samorządowe”), współpracowała z około 50 pismami ogólnopolskimi i lokalnymi. Laureatka nagród w ogólnopolskich konkursach na reportaż, m.in. im. A. Polewki, im. F. Gila, oddziału SDP w Zielonej Górze, „Sztandaru Młodych”. Jest autorką książek: *W przestrzeni tęczy* (zbiór reportaży trzech autorów), *Szymanek* (monografia artystki plastyczki), *Keep Swinging. Monografia Jazz Clubu Pod Filarami w Gorzowie Wielkopolskim*. Obecnie pracuje nad książką o Małej Akademii Jazzu. Członek zarządu Krajowego Klubu Reportażu, członek rady programowej Radia Zachód.

**CEES VAN LOON** – holenderski dydaktyk muzyki. Ukończył kierunek muzyka w szkole w konserwatorium w Groningen. Skończył również wiele muzyczno-pedagogicznych kursów mistrzowskich w Holandii, Niemczech i Austrii, m.in. w Instytucie Orffa Uniwersytetu Mozarteum w Salzburgu. Od 1972 roku pracował jako nauczyciel muzyki w przedszkolach, szkołach ogólnokształcących oraz w centrach kultury i sztuki. Przez wiele lat prowadził znany w Holandii zespół instrumentalny Orffa. Wspólnie z Gerardem van Ommerelem prowadzi warsztaty i kursy muzyczne dla nauczycieli muzyki szkół podstawowych, uczniów i studentów. Swoją metodę propagował w wielu krajach europejskich, m.in. w Belgii, w Niemczech, w Czechach, w Rosji i w Polsce. Swoje doświadczenie zawarł w książce *Muziek... splendorwijs* (Muzyka... bez trudu – współautor Gerard van Ommerelem).

**GERARD VAN OMMEREN** – holenderski metodyk umuzykalniania dzieci, specjalista w za-

kresie gry na flecie podłużnym. Brał udział w licznych kursach, m.in. w Internationale Gesellschaft für Musikpädagogische Fortbildung w Bonn. Przez wiele lat pracował jako nauczyciel muzyki w szkole podstawowej w Diepenheim. Od 1986 roku z Ceesem van Loonem prowadzi warsztaty i kursy dla nauczycieli uczniów i studentów. Swoje pomysły dydaktyczne miał okazję prezentować m.in. w Belgii, w Niemczech, w Czechach, w Rosji i w Polsce. Jest współautorem książki *Muziek... splendorwijs* (Muzyka... bez trudu).

**DR RAFAŁ ROZMUS** – kompozytor, dyrygent, muzykolog. Absolwent szkoły muzycznej I i II stopnia im. K. Lipińskiego w Lublinie w klasie skrzypiec. Z wyróżnieniem ukończył Instytut Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie, gdzie obecnie jest wykładowcą w Zakładzie Teorii Muzyki. Podczas studiów kształcił się w zakresie dyrygentury w klasie Zofii Bernatowicz oraz w zakresie kompozycji, aranżacji i instrumentacji w klasie Kazimierza Górskiego oraz Andrzeja Nikodemowicza. W 2012 roku uzyskał tytuł naukowy doktora w dziedzinie muzykologii. Autor Liczbowej Metody Komponowania Muzyki Atonalnej (2002). Tworzy muzykę wokalną, wokально-instrumentalną, instrumentalną, utwory symfoniczne, kameralne, dla dzieci, komponuje muzykę teatralną i filmową.

**MICHAŁ CHWALIŃSKI** – nauczyciel muzyki w Zespole Szkół nr 1 z Oddziałami Integracyjnymi im. H. Jordana w Krotoszynie i w Szkole Podstawowej im. Wojska Polskiego nr 4 w Krotoszynie. Absolwent Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, obecnie student trzeciego roku Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. Jest autorem piosenek dla dzieci. Najchętniej pisze je do słów M. Konopnickiej, J. Tuwima, D. Wawilów, a także własnych. W 2010 roku wydał płytę CD *Piosenki dla dzieci i nie tylko*. W pierwszej połowie 2013 roku ma ukazać się jego druga płyta CD z piosenkami dla dzieci, razem z nutami nagranych utworów.

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](http://www.wychmuz.pl); pocztą na adres redakcji lub e-mail: [redakcja@wychmuz.pl](mailto:redakcja@wychmuz.pl)

### **Opłaty:**

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

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

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

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

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

#### **I. „RUCH” S.A.**

Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej i na e-wydania można składać bezpośrednio na stronie:  
**[www.prenumerata.ruch.com.pl](http://www.prenumerata.ruch.com.pl).**

Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail:

**[prenumerata@ruch.com.pl](mailto:prenumerata@ruch.com.pl)**

lub kontaktując się z Telefonicznym Biurem Obsługi Klienta pod numerem:

**801 800 803 lub 22 717 59 59** – czynne w godzinach **7.00–18.00**.

Koszt połączenia wg taryfy operatora.

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

Prenumeratę instytucjonalną można zamawiać w oddziałach firmy Kolporter S.A. na terenie całego kraju. Informacje pod numerem infolinii **801 205 555** 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.

Antologia zawiera  
230 najpiękniejszych  
traktujących o muzyce  
wierszy i fragmentów  
poematów polskich poetów,  
jakie powstały na przestrzeni  
kilkuset lat.  
Polecamy ją dzieciom  
i młodzieży, nauczycielom  
przedmiotów  
humanistycznych oraz  
wszystkim zainteresowanym  
pięknem poezji.  
Dopełnienie wierszy stanowią  
subtelne ilustracje wzorowane  
na najznamienniejszych  
przykładach malarstwa  
polskiego inspirowanego  
muzyką. Korzystanie  
z antologii ułatwia czytelny  
spis treści, alfabetyczny spis  
utworów oraz skorowidz  
autorów.

# MUZYKA PŁYNĄCA Z WIERSZY

antologia



wybór i opracowanie  
Janusz Nowosad

Nakład SNM

Stron: 272, papier kremowy, oprawa miękka szyta, okładka ze skrzydełkami

Publikacja jest dostępna w księgarni internetowej czasopisma „Wychowanie Muzyczne”

w w w . w y c h m u z . p l

w c e n i e : 2 4 z ł • l u b 2 0 z ł – d l a c z ł o n k ó w S N M



**UMCS**  
UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

## Nowy program praktyk pedagogicznych na Wydziale Artystycznym UMCS

W roku akademickim 2010/2011 na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie poddano innowacyjnym zmianom blok praktyk pedagogicznych. W tym czasie Uczelnia w partnerstwie z Gminą Lublin rozpoczęła realizację projektu współfinansowanego ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego, Priorytet III. Wysoka jakość systemu oświaty, Działania 3.3. Poprawa jakości kształcenia, Poddziałania 3.3.2. Efektywny system kształcenia i doskonalenia nauczycieli – projekty konkursowe. Projekt nosi tytuł: *Profesjonalizm w edukacji. Przygotowanie i realizacja nowego programu praktyk pedagogicznych na Wydziale Artystycznym UMCS*.

Celem głównym projektu jest podniesienie poziomu realizacji praktyk pedagogicznych przez studentów Wydziału Artystycznego w latach 2011–2014. Wśród celów szczegółowych określono opracowanie nowych programów praktyk pedagogicznych zgodnie ze standardami kształcenia w Polsce i krajach UE, podniesienie kompetencji merytoryczno-metodycznych nauczycieli-opiekunów oraz dostosowanie wiedzy do wymagań stawianych przez nową podstawę programową. Jednocześnie za ważne uznano zapoznanie studentów z najnowszymi metodami wychowania i nauczania oraz włączenie nowoczesnych technologii i nowoczesnych pomocy naukowych do procesu dydaktycznego związanego z organizacją i przebiegiem praktyk pedagogicznych. Istotnym celem było również wypracowanie innowacyjnych rozwiązań w zakresie organizacji praktyk pedagogicznych poprzez włączenie m.in. praktyki plenerowej, lekcji muzealnych oraz nawiązywanie stałej współpracy ze szkołami i organami prowadzącymi szkoły.

Jednym z naczelnych fundamentów projektu jest dwustronna opieka nad praktykantem, sprawowana przez nauczyciela-opiekuna z ramienia szkoły oraz opiekuna z ramienia uczelni. Nauczyciele podlegają szkoleniom, konsultacjom i warsztatom wymiany doświadczeń prowadzonym przez Uczelnię. Bloki spotkań realizowane są w trybie corocznym, zaś projekt finalizują m.in. koncerty, warsztaty, wystawy, publikacje metodyczne oraz konferencja podsumowująca. Projekt kładzie nacisk na szeroki zakres kompetencji studentów, w tym kompetencji pedagogicznych ułatwiających sprawne planowanie i kierowanie lekcją, właściwą prezentację opracowanego materiału. Studenci uczestniczący w projekcie nabywają kompetencje merytoryczne i metodyczne, które objawiają się m.in. wykorzystywaniem aktywizujących metod nauczania i uczyć dobrego kontaktu z uczniami.



*Profesjonalizm w edukacji. Przygotowanie i realizacja nowego programu praktyk pedagogicznych na Wydziale Artystycznym UMCS*



**KAPITAŁ LUDZKI**  
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI

UNIA EUROPEJSKA  
EUROPEJSKI  
FUNDUSZ SPOŁECZNY



**Projekt współfinansowany ze środków Unii Europejskiej w ramach  
Europejskiego Funduszu Społecznego**

**Człowiek – najlepsza inwestycja**



## Temat ritornella z cz. I koncertu *Jesień*

**Allegro**

6

11

16

21

27

32

## Temat ritornella z cz. I koncertu *Wiosna*

**Allegro**

## Koncert f-moll *Zima*

**Allegro non molto** ♩ = 120



5

Musical score for measures 5-8. The score is written for four staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The patterns are as follows:

- Staff 1:** Measures 5-6: Quarter notes (orange) on G4, A4, Bb4, C5. Measure 7: Quarter notes (orange) on G4, A4, Bb4, C5. Measure 8: Quarter notes (yellow) on G4, A4, Bb4, C5.
- Staff 2:** Measures 5-6: Quarter notes (purple) on F4, G4, A4, Bb4, marked *(simile)*. Measure 7: Quarter notes (purple) on F4, G4, A4, Bb4. Measure 8: Quarter notes (red) on F4, G4, A4, Bb4.
- Staff 3:** Measures 5-6: Quarter notes (teal) on E4, F4, G4, A4. Measure 7: Quarter notes (teal) on E4, F4, G4, A4. Measure 8: Quarter notes (yellow) on E4, F4, G4, A4.
- Staff 4:** Measures 5-6: Quarter notes (yellow) on C3, D3, E3, F3. Measure 7: Quarter notes (yellow) on C3, D3, E3, F3. Measure 8: Quarter notes (yellow) on C3, D3, E3, F3.

9

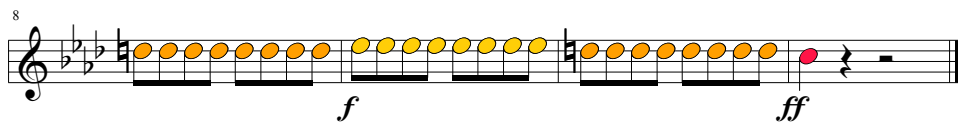
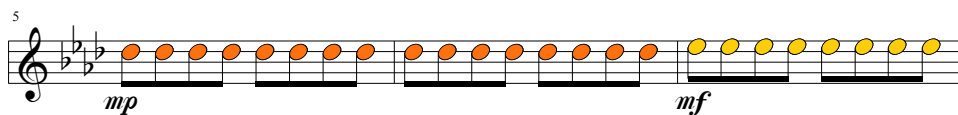
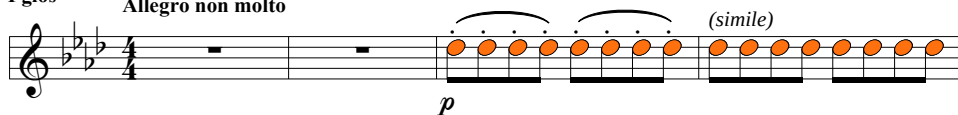
Musical score for measures 9-12. The score is written for four staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The dynamics are marked *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The patterns are as follows:

- Staff 1:** Measures 9-10: Quarter notes (orange) on G4, A4, Bb4, C5. Measure 11: Quarter notes (orange) on G4, A4, Bb4, C5. Measure 12: Quarter rest.
- Staff 2:** Measures 9-10: Quarter notes (pink) on F4, G4, A4, Bb4. Measure 11: Quarter notes (pink) on F4, G4, A4, Bb4. Measure 12: Quarter rest.
- Staff 3:** Measures 9-10: Quarter notes (teal) on E4, F4, G4, A4. Measure 11: Quarter notes (teal) on E4, F4, G4, A4. Measure 12: Quarter rest.
- Staff 4:** Measures 9-10: Quarter notes (yellow) on C3, D3, E3, F3. Measure 11: Quarter notes (green) on C3, D3, E3, F3. Measure 12: Quarter rest.

# Zima

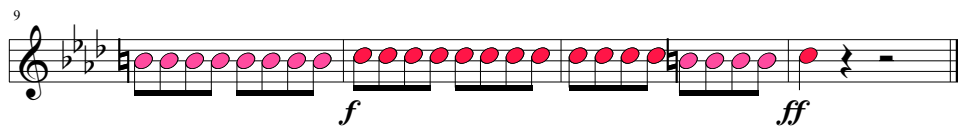
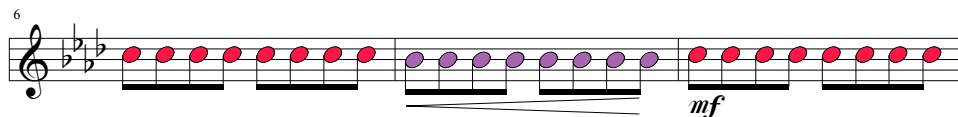
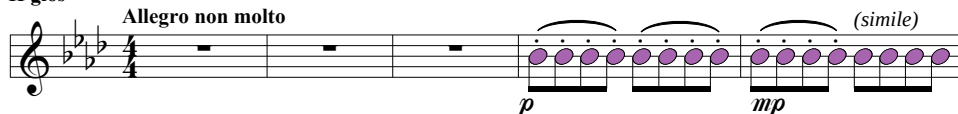
## I glos

Allegro non molto



## II glos

Allegro non molto



IV glos

*Allegro non molto* (simile)

*pp*

5

*mp* *mf*

9

*f* *ff*

III glos

*Allegro non molto* (simile)

*pp* *p*

5

*mf*

9

*f* *ff*

## Baza danych

[A][B][C][D][E][F][G][H][I]

## „Wychowania Muzycznego”

## nareszcie dostępna!

Z radością informujemy, że na stronie internetowej<sup>1</sup> uruchomiliśmy bibliograficzno-  
-abstraktową bazę danych czasopisma „Wychowanie Muzyczne”. Stanowi ona owoc  
wielu lat pracy, najpierw nad jej strukturą i tezaurem słów kluczowych, następnie  
nad wprowadzaniem tytułów i opisywaniem poszczególnych artykułów.

Baza skupia cały skatalogowany dorobek czasopisma „Wychowanie Muzyczne” – można znaleźć w niej opisy 3566 artykułów, jakie ukazały się w naszym periodyku od 1957 roku. Bogaty zasób zebranych informacji oraz rozbudowany system wyszukiwania – m.in. możliwość wyszukiwania online literatury na określone, zadane w poleceniu tematy – pozwala dotrzeć do literatury będącej obiektem zainteresowania. Wszystkie artykuły opisane zostały słowami kluczowymi, tworzącymi ich abstrakty. Na podstawie dowolnych kombinacji słów kluczowych można tworzyć zestawienia bibliograficzne interesujących nas zagadnień, a przy zaznaczeniu wielu słów kluczowych program wyszukuje artykuły o wspólnych słowach, im precyzyjniej zatem określimy zakres tematyczny, tym mniejszy – a zarazem tym bardziej trafny – otrzymamy rekord artykułów.

Bazę przeszukiwać można również według autorów artykułów (od 1957 roku w czasopiśmie teksty opublikowało dokładnie 1120 osób), numerów czasopisma (282), jego działów oraz gatunków

zamieszczanych tekstów. Całość bibliografii można też podzielić na sześć okresów wydawania periodyku: lata 1957–1966; 1967–1976; 1977–1989; 1990–1999; 2000–2006; 2007–2012 – tu głównym kryterium ustalania przedziałów czasowych były istotne zmiany w czasopiśmie, w tym zmiany redaktorów naczelnych.

Mamy nadzieję, że baza danych „Wychowania Muzycznego” stanie się dla Państwa znaczącą pomocą w docieraniu do interesujących artykułów i znacznie ułatwi korzystanie z archiwalnych numerów czasopisma – zarówno tych dostępnych w bibliotekach tradycyjnych, jak i zamieszczonych w wersji elektronicznej na naszych stronach internetowych.

Zapraszamy do poszukiwań wszystkich chcących poszerzyć swoją wiedzę – nauczycieli, studentów piszących prace licencjackie i magisterskie, pracowników nauki, a także osoby zaciekawione, chcące dla przyjemności przeszukać nasze zasoby, pobuszować po nich, sprawdzić, kto na przestrzeni lat publikował i jakie zagadnienia były poruszane.

Życzymy przyjemnego surfowania.

<sup>1</sup> <http://www.wychmuz.pl/bibliografia/index.php>.

W każdym dziecku żyje muzyka

# Program V Ogólnopolskiej Konferencji Metodycznej Nauczycieli Muzyki

## „W każdym dziecku żyje muzyka”

### Piątek, 19 kwietnia

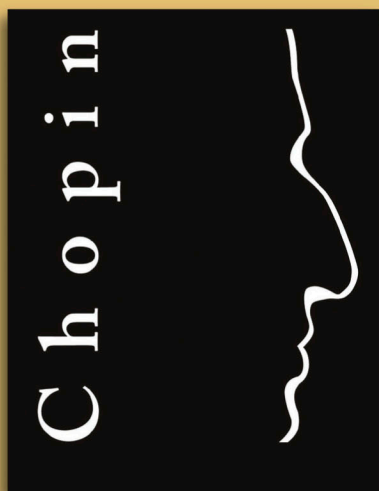
- 9.15–10.00** – Prezentacje muzyczne studentów Instytutu Edukacji Muzycznej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- 10.00–10.50** – Otwarcie konferencji oraz koncert chóru kameralnego Fermata pod dyktando Ewy Robak
- 10.50–11.05** – *W każdym dziecku żyje muzyka*, prorektor UJK prof. Janusz Król
- 11.05–11.45** – *Specyfika metodyki animacji muzycznej*, dr Barbara Jedlewska
- 11.45–12.05** – Przerwa kawowa
- 12.05–12.35** – *Lutozabawy. Wybrane techniki kompozytorskie Witolda Lutosławskiego jako kanwa zabaw muzycznych dla dzieci*, Adriana Wdzykońska
- 12.35–12.45** – *Animacja muzyczna w działaniach Fundacji Muzyka Jest dla Wszystkich*, Violetta Łabonow-Jastrząb
- 12.45–13.30** – Prezentacja ogólnopolskiego programu SNM *Liderzy Animacji Muzycznej*
- 13.30–14.00** – Programy i działania edukacyjne Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina
- 14.00–15.00** – Obiad
- 15.00–15.45** – *Głos ludzki – jak to działa, czyli jak śpiewać techniką „mixu”*, Lilia Kowalska
- 15.45–16.30** – *Boomwhackers jam, czyli alternatywna forma aktywności muzycznej w szkole*, Ewa Adamczyk, Dawid Gacek
- 16.30–17.00** – Grupa Edukacyjna MAC
- 17.00–17.30** – WSiP
- 17.30–18.00** – Nowa Era
- 18.00–18.30** – *Multimedia i muzyka*, dr Ewa Parkita, dr Mirosław Grusiewicz
- 18.30–19.00** – Yamaha
- 12.00–19.00** – Prezentacje w holu:  
NIFC; firmy: Betzold, Yamaha, sklep muzyczny Pasja; wydawnictwa: Gawa, Grupa Edukacyjna MAC i Juka, Harmonia, Impuls, Nowa Era, Pani Twardowska, Polihymnia, PWM, Twoja Muza, WSiP oraz Bum Bum Rurki, programy komputerowe i tablice multimedialne Smart Board
- 19.00–20.00** – Koncert Grzegorza Turnaua
- 21.00** – Uroczysta kolacja

### Sobota, 20 kwietnia

- 8.00–8.50** – Śniadanie
- 8.50** – Wspólne zdjęcia, przydział do grup warsztatowych
- 9.00–16.00** – Warsztaty:
- *Aktywne techniki teatralne w pracy nauczyciela muzyki*, Justyna Sobczyk
  - *W każdym dziecku drzemie śpiewak*, dr Monika Kolasa-Hładikova
  - *Doświadczenie muzyki żartem i zabawą*, Cees van Loon i Gerard van Ommeren
  - *Tańce celtyckie*, Adam Kwapiński
  - *Każdy może grać – wykorzystanie elektronicznych instrumentów klawiszowych na zajęciach muzycznych* – warsztaty firmy Yamaha
- 16.00** – Obiad
- 17.00–20.00** – Dla chętnych – bezpłatna wycieczka z przewodnikiem do Chęcina i okolic

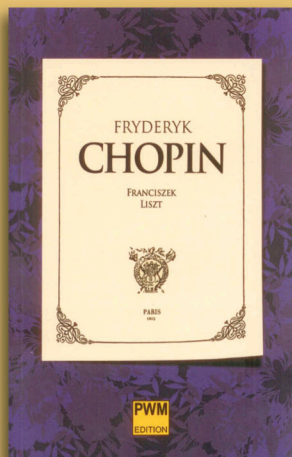


# Polskie Wydawnictwo Muzyczne poleca

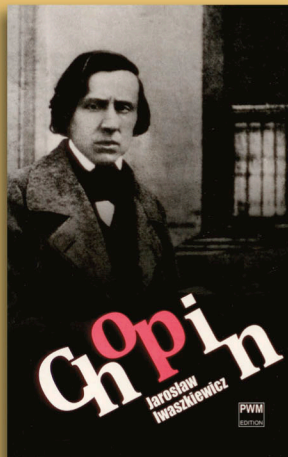


## Mieczysław Tomaszewski, *Chopin* (album)

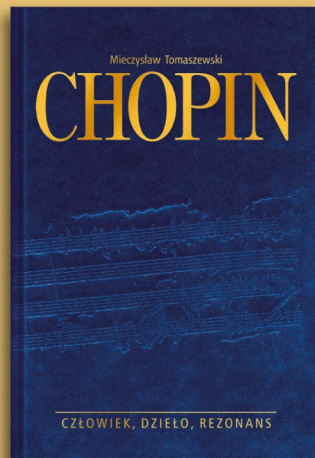
Publikacja ta wprowadza czytelnika w tajniki biografii i twórczości najwybitniejszego polskiego kompozytora. Uzupełnieniem tekstu jest bogaty materiał ilustracyjny, obejmujący zarówno reprodukcje i zdjęcia archiwalne, jak też fotografie współczesne, ukazujące miejsca związane z życiem Chopina.



Franciszek Liszt,  
*Fryderyk Chopin*



Jarosław Iwaszkiewicz,  
*Chopin*



Mieczysław Tomaszewski,  
*Chopin. Człowiek, dzieło,  
rezonans*

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA  
al. Krasińskiego 11a, 31-111 Kraków, Poland  
[www.pwm.com.pl](http://www.pwm.com.pl)

**PWM**  
EDITION