

Wychowanie Muzyczne 5

dwumiesięcznik

listopad–grudzień LVII 287

2013

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

ISSN 2084-8935



0 5 >

9 772084 893007

CELVIANO

AP-650

*Jakość dźwięku pianin cyfrowych
nierzadko przewyższa tradycyjne brzmienie*



BESTSELLER

- ważona, pełnowymiarowa klawiatura,
- młoteczki i brzmienie fortepianu koncertowego,
- wyjście na słuchawki,
- nie wymaga strojenia,
- brak lepszego odpowiednika w tej cenie na rynku

*"Od kilku miesięcy prowadzone przez mnie lekcje muzyki zmieniły całkowicie swoje oblicze.
Dokonało tego najnowsze Pianino AP-650, które ma niesamowicie dużo możliwości,
piękne naturalne brzmienia fortepianowe,
super rytmy i wiele innych funkcji pozwalających w pełni uatrakcyjnić moje lekcje."*

mgr Arkadiusz Białek

Nauczyciel Dyplomowany
Publicznego Gimnazjum w Jasiercu



więcej informacji oraz formularz kontaktowy na stronie: www.emuzyk.pl

Śladami Trzech Króli

11 stycznia 2014 roku, godzina 10.30
pozańska Bazylika Archikatedralna

Organizatorzy – Stowarzyszenie na Rzecz Efektywnych Metod Umuzyczniania EMU, Stowarzyszenie Pedagogów NATAN, wspierani przez Caritas Archidiecezji Poznańskiej i Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli w Poznaniu – zapraszają do wspólnego kołędowania na flażoletach. Po raz 18 w poznańskiej bazylice zabrzmiały chóry flecików polskich w przepięknych kołędach. W roku bieżącym wykonane zostaną: *Anioł pasterzom mówił, Mizerna cicha stajenka, Gdy się Chrystus rodzi, W żłobie leży, Lulajże, Jezuniu, Gdy śliczna Panna, Jezusa Narodzonego wszyscy witamy, Wśród nocnej ciszy, Pójdźmy wszyscy do stajenki.*

Zorganizowane grupy można zgłaszać do końca 2013 roku telefonicznie pod numerem 61 817 35 12 oraz e-mailowo – lwjkwietrzynski@poczta.onet.pl.

Każdy uczestnik otrzyma bezpłatnie specjalnie wydany na tę okazję śpiewnik z polskimi kołędami, tabulatą flażoletową i funkcjami gitarowymi.

11 stycznia 2014 r., sobota – 10:30



XVIII Śladami Trzech Króli,
czyli flażoleści kołędują
w Katedrze Poznańskiej.

Graj z nami.

Przebieg:

Godz. 10:30 próba muzyczna

Godz. 11:00 Nabożeństwo Słowa – przewodniczy J. E. Ks. Arcybiskup
W trakcie Nabożeństwa wspólne granie kołęd.

Godz. 12:00 Anioł Pański

Godz. 12:15 przewidywane zakończenie.

Zgłoszenia grup zorganizowanych do końca roku 2013
tel. 61 8 173 512 lub lwjkwietrzynski@poczta.onet.pl

Flażoleści ze zgłoszonych grup otrzymają przed Nabożeństwem bezpłatne śpiewniki.

KULTURA

- 4 MARIUSZ DUBAJ**
Witold Lutosławski – nauczyciel i mistrz
- 10 RAFAŁ CIESIELSKI**
Choć na chwilę być znów dzieckiem...
Witolda Lutosławskiego piosenki dla dzieci
- 16 RAFAŁ ROZMUS**
Inspiracje kołędowe w twórczości
Witolda Lutosławskiego

MATERIAŁY METODYCZNE

- 19 AGNIESZKA SOŁTYSIK**
Projekt *Witold Lutosławski*
– kompozytor wielowarstwowy
- 27 RENATA STĘPIEŃ-HUPTYS**
Pan od muzyki, która zawsze będzie z nami
– audycja słowno-muzyczna
- 31 KATARZYNA JAKÓBCZAK-DRĄŻEK**
Dwa razy Lutosławski
– propozycja zajęć muzycznych dla klasy 5
- 38 JUSTYNA GÓRSKA-GUZIŁ**
Witold Lutosławski i jego twórczość
– scenariusz lekcji dla klasy 6
- 44 AGATA KRUPA**
Muzyka ludowa w twórczości Witolda Lutosławskiego – scenariusz zajęć dla klasy 6
- 50 MAGDALENA FITZ**
Muzyka żałobna Witolda Lutosławskiego jako przykład muzyki atonalnej i dodekafonicznej
– scenariusz zajęć dla klasy 6
- 54 MARIA GÓRSKA**
Szczęście zależy od nas samych – jasełka 2013

ZE ŚWIATA

- 69 CEES VAN LOON, GERARD VAN OMMEREN**
Muziek... Spelenderwijs
– *Muzyka... bez trudu* (2)
- 77 NADIEŻDA ORLOVA**
Geografia Moskwy w piosence
- 80 MILUŠE OBEŠLOVA**
Reedukacja głosu
– współczesny trend w kształceniu głosu

RECENZJE – KRONIKA

- 83 JOANNA KOWALIK**
Lutosławski nie tylko dla dorosłych.
Rozmowa z Bogumiłą Tarasiewicz o płycie
Witold Lutosławski. Piosenki dla dzieci

DODATEK MUZYCZNY

- 86** *A cóż z tą Dzieciną*
- 88** *Hej, weselmy się*
- 90** *Dziecina mała*

POLECAMY



4–18 W dziale *Kultura* zamieszczamy kilka artykułów na temat Witolda Lutosławskiego. Gorąco polecamy esej Mariusza Dubaja, w którym autor wspomina swoje wielostronne kontakty z Mistrzem i jego wpływ na twórczość własną. Bardzo interesujące są również teksty Rafała Ciesielskiego oraz Rafała Rozmusa analizujące twórczość dziecięcą i kołędową Lutosławskiego.

19–53 Proponujemy Państwu także scenariusze zajęć, projektów i inscenizacji opracowanych na naszą prośbę przez nauczycieli muzyki i metodyków, które bazują na muzyce W. Lutosławskiego. Prezentowane propozycje szczególny nacisk kładą na trzy elementy twórczości autora *Małej suity* – inspiracje muzyką ludową, piosenki pisane specjalnie dla dzieci oraz zagadnienia dodekafonii i aleatoryzmu – w każdym jednak przypadku mamy do czynienia z bardzo indywidualnym, twórczym podejściem do prezentowanych zagadnień.

86–92 W dodatku muzycznym publikujemy tym razem kilka przepięknych opracowań kołęd Lutosławskiego na głos z fortepianem. Mamy nadzieję, że chociażby tymi utworami uda się Państwu przekonać uczniów o pięknie ukrytym w wysublimowanej harmonice i melodyce Lutosławskiego i zachęcić do poznania innych jego utworów.

WKRÓTCE

Najbliższy numer zdominuje postać Karola Szymanowskiego. Przedstawimy w nim m.in. najciekawsze prace z ogólnopolskiego konkursu na scenariusz zajęć dla ucznia *Szymanowski 2013*. Za to rok 2014 przepełniony będzie wątkami muzyki tradycyjnej. Postaramy się wykazać, że jest to muzyka sama w sobie niezwykle interesująca i w dodatku w bardzo atrakcyjny sposób można wprowadzić ją do przestrzeni edukacyjnej.

Wychowanie Muzyczne

dwumiesięcznik

listopad–grudzień LVII 287 **2013**

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



20-718 Lublin, aleja Kraśnicka 2a
tel. 601 395 404

Rada redakcyjna:

Andrzej Białkowski, Zbigniew Ciechan,
Ewa Hoffman-Lipska, Gabriela Klauza,
Zofia Konaszkiewicz (przewodnicząca),
Maria Manturzevska, Maria Przychodzińska,
Wiesława A. Sacher,
Barbara Smoleńska-Zielińska,
Małgorzata Suświłło

Redaktor naczelny:

Mirosław Grusiewicz

Redakcja:

Piotr Baron
Rafał Ciesielski
Łukasz Jemiola
Romualda Ławrowska
Anna G. Piotrowska
Jan Roguz
Rafał Rozmus
Malina Sarnowska
Agnieszka Sołtysik

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.

Dofinansowano ze środków Ministerstwa
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Od redakcji

Z pewnością niełatwo jest przekonać kogoś do określonej muzyki – sprawić, aby szczerze ją polubił. Zastanawiam się, co musiałoby się stać, żebym zaczął słuchać np. country, disco polo, reggae, hard rocku czy heavy metalu – czy to w ogóle jest możliwe? Droga do akceptacji, a może z czasem i zachwytu, będzie niewątpliwie przez poznanie danego zjawiska, a za to z jednej strony odpowiada szkoła, z drugiej zaś służą temu przedsięwzięcia związane z wielkimi wydarzeniami, na których skupiamy uwagę.

Wydarzeniami muzycznymi mijającego już roku są przede wszystkim obchody 100. rocznicy urodzin Witolda Lutosławskiego, ale i 80. urodzin Krzysztofa Pendereckiego oraz związane z tym ostatnim jubileuszem otwarcie Europejskiego Centrum Muzyki w Łusławicach. Tym samym rok 2013 upływa pod znakiem polskiej muzyki współczesnej. Choć w pewnych kręgach cieszy się ona najwyższym uznaniem, to w opinii większości wciąż pozostaje elitarna. Zarówno młodzieży, jak i większości społeczeństwa wychowanego na wzorach postmodernizmu nie kojarzy się ze współczesnością, lecz z tradycją. Jest zbyt przemyślana i dogłębna, wymaga skupienia i zaangażowania. Obaj wspomniani twórcy to w powszechnej świadomości swego rodzaju celebryci – większość osób wie bowiem, że są to najwybitniejsze osobistości muzyki polskiej i światowej drugiej połowy XX wieku, mało kto jednak potrafi powiedzieć dlaczego. Niewiele też rozumie ich sztukę.

Czy Rok Lutosławskiego choć trochę zmienił tę sytuację? Sporo się wydarzyło. Odbyły się dziesiątki koncertów, starannie przygotowanych i opracowanych, w których istotnymi elementami były odpowiednie przeszerzenie dla dźwięku, angażowanie nowoczesnych technologii, łączenie muzyki z elementami wizualizacyjnymi i interakcyjnymi (np. instalacja interaktywna *LutoScratch*, projekt *Kilka kroków do Lutosławskiego*). Wiele też z tych koncertów połączonych było z działaniami i projektami edukacyjnymi (np. *Lutofonie*, *Lutofuzje*, *Lutuschool*).

Podsumowując ten rok, choć w skromnym wymiarze, my również dołączamy się do działań mających na celu przybliżenie postaci i muzyki Witolda Lutosławskiego. Oddajemy Państwu do rąk numer wypełniony bogactwem myśli i pomysłów dydaktycznych związanych z osobą naszego najwybitniejszego kompozytora od czasów Szymanowskiego. Mamy nadzieję, że pomogą one przybliżyć młodemu pokoleniu jego twórczość, a może nawet obudzą zachwyt dla tego rodzaju muzyki.

Mirosław Grusiewicz

Mariusz Dubaj

Witold Lutosławski – nauczyciel i mistrz

W roku 2013 cały muzyczny świat uroczystie obchodzi 100. rocznicę urodzin wybitnego polskiego kompozytora Witolda Lutosławskiego (1913–1994). Z tej okazji Sejm RP ogłosił Rok Lutosławskiego – podobnie jak w roku 2004, kiedy to mijała 10. rocznica śmierci tego twórcy. Witold Lutosławski był – jak stwierdził Krzysztof Penderecki – największym polskim kompozytorem po Chopinie. Był też wielkim autorytetem moralnym, człowiekiem o niezwyklej kulturze osobistej, osobowości, skromności i życzliwości; nie tylko podziwianym, ale i bardzo kochanym przez przyjaciół na całym świecie.

Lutosławski znany wszystkim

Witold Lutosławski ukończył edukację muzyczną jeszcze przed drugą wojną światową. Uczył się w Państwowym Konserwatorium Warszawskim, gdzie zgłębiał sztukę kompozycji (klasa Witolda Małiszewskiego) i gry na fortepianie (klasa Jerzego Lefeldy). Dodatkowo studiował matematykę i grę skrzypcową. W latach okupacji hitlerowskiej utrzymywał się z gry na fortepianie w warszawskich kawiarniach, w duecie z Andrzejem Panufnikiem. Pewnego razu niewiele brakowało, aby został aresztowany przez hitlerowców dokonujących łapanek w lokalu, w którym występował. Przyszłego Mistrza uratowała wówczas przytomność umysłu przyjaciela – znał on dobrze język niemiecki i wyklócił się z hitlerowcami, że musi wrócić do kawiarni po płaszcz, a tam już właściciel lokalu upomniał się o obu muzyków jako o „personel”.

Z czasu okupacji pochodzą m.in. słynne *Wariacje na temat Paganiniego* na dwa fortepiany, po zakończeniu wojny zaś powstały pierwsze wielkie dzieła symfoniczne Lutosławskiego: *I Symfonia* i *Koncert na*

orkiestrę, a także liczne (i piękne!) piosenki dla dzieci, opracowania kolęd i melodii ludowych. Prawykonanie *I Symfonii* podczas koncertu towarzyszącego IV Międzynarodowemu Konkursowi Pianistycznemu im. F. Chopina w 1949 roku nie zostało dobrze przyjęte przez władze komunistyczne – ówczesny minister kultury Sokorski powiedział publicznie, że takiego kompozytora należałoby wrzucić pod tramwaj! Kilka lat później Lutosławski, który nie wierzył, że koszmar stalinowskiego terroru wobec twórców kultury kiedykolwiek się skończy, pisząc utwór *Muzyka żałobna* na orkiestrę (1956–1958), podjął wysiłek wypracowywania własnego nowatorskiego języka muzycznego.

Od roku 1961 – zainspirowany odkryciami Wielkiej Awangardy – zastosował w swojej muzyce ideę aleatoryzmu kontrolowanego, czyli wykorzystania elementów przypadku w procesie komponowania i wykonywania utworu. W posługiwaniu się tym zabiegiem osiągnął wielkie mistrzostwo, o czym świadczą może wiele dzieł symfonicznych i kameralnych powstałych w późniejszych latach. Lutosławski zresztą stale się rozwijał, co

potwierdzają arcydzieła skomponowane przez niego w ciągu ostatnich 10 lat życia. Były to m.in.: *III Symfonia* ukończona po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego, *Partita* na skrzypce i orkiestrę dla znakomitej niemieckiej skrzypaczki Anne Sophie Mutter, *Łańcuchy I–III*, *Koncert fortepianowy* dla Krystiana Zimermana czy *IV Symfonia* o żalobnym charakterze.

Kompozytor został wyróżniony bardzo wieloma prestiżowymi nagrodami, 17 doktoratami honorowymi uczelni całego świata, członkostwem honorowym wielu znaczących organizacji. Władał biegle kilkoma językami, w tym francuskim, niemieckim i angielskim. W latach 60. zaczął dyrygować wykonaniami własnych utworów. Prowadził gościnne wykłady w wielu uczelniach świata i prywatne konsultacje w zakresie kompozycji. Nie był na stałe związany z żadną instytucją muzyczną, choć proponowano mu rektorstwo warszawskiej uczelni muzycznej. Pomimo że nie angażował się bezpośrednio w działalność polityczną, był sympatykiem „Solidarności” i konsekwentnie bojkotował władze państwowe oraz prorządowe mass media po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego. Zajmował się także działalnością charytatywną, fundując młodym kompozytorom stypendia zagraniczne, a osobom potrzebującym kosztowne operacje w klinikach Europy Zachodniej i USA.

Lutosławski w moich wspomnieniach¹

Witolda Lutosławskiego spotkałem po raz pierwszy na początku 1986 roku, podczas zebrania w siedzibie Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie. Mistrz chciał wówczas poznać nowo wybrany

zarząd Koła Młodych, którego zostałem członkiem. Po zebraniu odbył ze mną serdeczną rozmowę, w czasie której wspominał, że udziela konsultacji młodym kompozytorom kończącym studia. Skwapliwie skorzystałem z możliwości doskonalenia się pod jego kierunkiem. Stało się to dopiero na początku 1987 roku, tuż po ukończeniu przeze mnie studiów kompozycji w gdańskiej Akademii Muzycznej. Aby móc kształcić się u Lutosławskiego, zrezygnowałem z planowanego i potwierdzonego już stypendium zagranicznego u George’a Crumba w USA. W tym samym czasie podjąłem konsultacje z prof. Markiem Stachowskim z Akademii Muzycznej w Krakowie, z którym często rozmawialiśmy o spotkaniach z Lutosławskim. Uważałem, że z pomocą tak znakomitych mistrzów, jak Witold Lutosławski i Marek Stachowski, mam wystarczająco wiele do zrobienia w kraju.

Z Witoldem Lutosławskim spotkałem się kilkanaście razy, w tym trzykrotnie w jego willi przy ul. Śmiałej 39 na Żoliborzu w Warszawie. Spotkania te odbywały się głównie w pięknej pracowni muzycznej na piętrze – niezwykle gustownej i przytulnej, a to za sprawą idealnie dobranego oświetlenia, ogrzewania, wyciszenia, wystroju wnętrza. Były tam wysokie półki z książkami, fortepian Steinwaya (obecnie znajduje się on na Zamku Królewskim w Warszawie), specjalny stół do pisania partytur itd. – jednym słowem: sprzęty, których w Polsce w kryzysowych latach 80. nie widywało się zbyt często. Spotkania wiązały się z przesłuchiowaniem nagrań utworów na małym magnetofonie kasetowym zachodniej marki, oglądaniem partytur oraz dyskusją. Mistrz miał niezwykle głęboki wgląd w istotę rzeczy,

¹ Wspomnienia autora tekstu, Mariusza Dubaja, związane z osobą Witolda Lutosławskiego można również przeczytać w: M. Dubaj, *Spotkania z Lutosławskim*, „Twoja Muza” 2013, nr 4, s. 9–10.

potrafił wychwycić w kompozycji lub jej zapisie każdy detal, który nie wydawał mu się dosyć dobry. Za krytyką jednak czuło się serdeczność i szczerą chęć wskazania właściwego kierunku.

Jak wiadomo, Witold Lutosławski był zwolennikiem absolutnej szczerości i precyzji wypowiedzi artystycznej. Przejawiało się to w dążeniu do adekwatności zapisu partytury do treści muzycznej oraz możliwości wykonawczych. Twierdził, że jeśli coś da się zapisać w sposób tradycyjny, to należy to uczynić, a wszelkich nowości notacyjnych można poszukiwać dopiero w innych przypadkach. Sugerował, by dopatrywać się w swoich kompozycjach pomysłów, które dałoby się rozwinąć w nowych utworach. Wiązało się to z niezadowolaniem, jakie towarzyszyło mu po skomponowaniu utworu i było bodźcem do podejmowania kolejnych zadań twórczych. Twierdził też, że jako dyrygent musi uczyć się od nowa swoich utworów, a fakt, że je skomponował, jest oczywiście ułatwieniem. Mistrz pokazywał własne opracowania akordów klasterowych, którymi posługiwał się w procesie komponowania. Dyskutowaliśmy także o znakomitej sztuce wykonawczej m.in. Jerzego Sulikowskiego (nagrania bliskich Lutosławskiemu dzieł fortepianowych Bartóka i Ravela), Marthy Argerich (nagrane z Nelsonem Freire *Wariacje na temat Paganiniego* Lutosławskiego, w opinii Mistrza grane niezwykle szybko) czy Artura Benedettiego Michelangelego (fenomenalne *Preludia* Debussy'ego, które miał nagrane na wchodzących dopiero na rynek i niezwykle wówczas drogich płytach kompaktowych).

Co ciekawe, Witold Lutosławski zawsze zastrzegał się, aby za bardzo nie sugerować się jego uwagami, gdyż mogą być one zbyt subiektywne. Często określał siebie mianem „starszego kolegi”, dając tym samym wyraz swej wielkiej skromności

i delikatności. Już podczas pierwszego spotkania wytłumaczył pomysł udzielania konsultacji młodym polskim kompozytorom... sumieniem, które wyrzuca mu fakt, że nie uczy na stałe w Polsce. Trzeba dodać, że konsultacje, z których korzystałem, były całkowicie bezinteresowne, a przyniesienie choćby kwiatów Mistrz przyjmował z niechęcią. Ja chciałem jednak pokazać, jak ważne są dla mnie spotkania z nim. Powiedziałem mu kiedyś, że konsultacje te mogą dać mi więcej niż całe studia kompozycji!

W październiku 1987 roku Witold Lutosławski był na moje zaproszenie gościem honorowym współorganizowanych przeze mnie I Gdańskich Spotkań Młodych Kompozytorów. Za zaproszenie Mistrz podziękował listownie: „Zachowałem jak najmiłsze wrażenia z pobytu w Gdańsku i cieszę się, że znalazłem tam tylu przyjaciół muzyki i tyle zainteresowania dla mej pracy. Jest to dla mnie specjalnie cenne”. Podczas festiwalu prawykonany został w Jego obecności mój utwór z roku 1986 – *Canti movimenti* na fortepian i smyczki. Chociaż Mistrz nie był zwolennikiem minimalizmu, o kompozycji wypowiedział się bardzo pozytywnie, co cytowano w audycji radiowej po festiwalu. W ramach koncertu kończącego festiwal wykonano słynną już w świecie *III Symfonię* Lutosławskiego. Odpowiadając na pytanie, czy symfonia ta odzwierciedla ówczesną sytuację polityczną kraju po stanie wojennym, jej autor stwierdził, że nie, choć mogą istnieć jakieś „tajemnicze związki”.

Mistrz nie udzielał w Gdańsku wywiadów w mass mediach, protestując w ten sposób przeciwko wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego, jednak przez cały czas trwania festiwalu brał udział w spotkaniach autorskich i konsultacjach z młodymi polskimi kompozytorami. Podczas spotkania autorskiego w gdańskiej Akademii Muzycznej stwierdził m.in. że zna dwa

16. 11. 87

Szanowny i drogi Panie,
 najserdeczniej dziękuję
 za miły list z 28. 10. 87. Ze-
 chowaniem jaknajmilej
 uwzględnić z polubtu w
 gdańsku i cieszyć się, że
 zmalastem tak stylu przy-
 jęcia muzyki i tyle ze-
 interesowania dla me-
 pracy. Jest to dla mnie
 szczególnie cenne.

Oczywiście b. chętnie
 spotkam się z Panem
 (oczywiście w naszym
 domu w Warszawie) i
 zapoznam się z Pan'szą
 nową partyturą. Wskaz
 tylko będzie Pan godzi-
 z mi przyjechać. Będzie
 w Warszawie w nastę-
 pujących terminach:
 4 stycznia - 14 lutego
 13 marca - 26 kwietnia
 około 25 lipca - 6 sierpnia

Będzie także w czasie
 Warszawskiej Jesieni,
 w której mam wielki
 udział, dyrygując kon-
 certem moich utworów
 25 września. Program
 zawiera III Symfonię i
 koncert fortepianowy
 (I wydanie w Polsce
 z udziałem Krystiana
 Zimermana).

Ście serdecznie po-
 zdrowienia i życzenia
 powodzenia w pracy
 nad nowym utworem.

Włodzisławski

stany świadomości towarzyszące powstawaniu utworu – pierwszy to ten, kiedy nie ma nic, drugi zaś – kiedy dokładnie wie, jak utwór ma brzmieć. Nie było mu wiadome, co dzieje się między jednym a drugim stanem. W rozmowie prywatnej stwierdził też, że w owym czasie znacznie szybciej przychodziło mu napisanie kompozycji niż dawniej. A był wtedy w trakcie kończenia *Koncertu fortepianowego* i od niego pierwszego dowiedziałem się o powstawaniu tego utworu dedykowanego Krystianowi Zimermanowi oraz o planowanym prawykonaniu w Salzburgu. W jednym z dwóch posiadanych przeze mnie listów Lutosławski zapraszał mnie na polskie prawykonanie *Koncertu* z udziałem Krystiana Zimermana podczas „Warszawskiej Jesieni” 1988.

Kolejny raz miałem okazję spotkać się z Mistrzem we wrześniu 1990 roku w Kazimierzu nad Wisłą, gdzie zaproszono go w charakterze prelegenta na międzynarodowe kursy kompozytorskie organizowane przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej. Wykłady na kursach prowadzone były po polsku i angielsku. Lutosławski zrezygnował z tłumacza i przez kilka godzin sam mówił o złożonych problemach warsztatu kompozytorskiego, nie pomijając w swoim tłumaczeniu żadnej kwestii. Wtedy osobiście poprosiłem go o wyrażenie zgody na patronowanie Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia w moim rodzinnym Krasnymstawie. Propozycja ta wprawiła go w lekkie zakłopotanie, niemniej przystał na nią i niezwłocznie odpowiedział na przekazane pismo (jest ono dziś eksponowane w sali kameralnej szkoły wraz z batutą Mistrza i cytatem „Utwór winien być owocem natchnienia”). Warto dodać, że szkoła w Krasnymstawie stała się tym samym pierwszą w świecie instytucją muzyczną nazwaną imieniem Witolda Lutosławskiego. Wdzięczny jestem

dyrekcji i radzie pedagogicznej placówki za zaakceptowanie mojej propozycji nadania patronatu oraz staranne przygotowanie uroczystości, która odbyła się już po śmierci Mistrza, 1 września 1994 roku, z udziałem przedstawicieli Ministerstwa Kultury RP i zaproszonych gości, w tym biografa kompozytora – Tadeusza Kaczyńskiego. Na jednym z ostatnich spotkań u Mistrza była ze mną Ewa Zarzycka, pedagog krasnostawskiej szkoły muzycznej. Prezentowaliśmy wówczas nagranie jego piosenek dla dzieci w wykonaniu chóru szkolnego.

Po raz ostatni rozmawiałem z Witoldem Lutosławskim w Filharmonii Narodowej w Warszawie, po jego koncercie monograficznym kończącym Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1993. Warto zaznaczyć, że Mistrz był wówczas w znakomitej formie i nic nie zapowiadało jego rychłego odejścia, a jednak – jak się okazało – ten wspinały koncert, transmitowany przez radio i telewizję oraz zarejestrowany na płycie kompaktowej wydanej przez Związek Kompozytorów Polskich, był ostatnim występem Lutosławskiego w Polsce i jednym z ostatnich na świecie. Po koncercie przed garderobą ustawiły się tłumy ludzi, w tym elita świata kultury, polityki i biznesu. Na dostanie się do Mistrza i złożenie mu gratulacji trzeba było czekać blisko godzinę. Kiedy wreszcie nadeszła moja kolej na rozmowę, zapytałem, czy wprowadzał jakieś zmiany do wykonanej na koncercie *I Symfonii*. Stwierdził, że nie, poza drobnymi korektami dynamiki, np. *mp* zamiast *mf*. Po spotkaniu zostałem jeszcze zaproszony przez ówczesnego prezesa Związku, Macieja Małeckiego, wraz z pianistką Ewą Pobłocką, na pożegnalny bankiet kończący festiwal z udziałem Mistrza.

Wiadomość o śmierci Witolda Lutosławskiego była dla mnie – podobnie jak dla całego świata muzycznego – wielkim

wstrząsem. Ukończyłem właśnie partyturę drugiej wersji *I Sonaty fortepianowej* dedykowanej prof. Markowi Podhajskiemu i miałem zamiar umówić się z Lutosławskim telefonicznie lub listownie na spotkanie. Niestety, zamiary moje uprzedziła podana przez radio wiadomość o jego odejściu. Zareagowałem na nią wysłaniem listu do pani Danuty Lutosławskiej, żony Mistrza, na który ta odpowiedziała podziękowaniem za kondolencje z lakonicznym dopiskiem: „Dziękuję za wzruszający list”.

Witold Lutosławski w moich kompozycjach

Po śmierci Witolda Lutosławskiego absolutną emocjonalną koniecznością stało się dla mnie skomponowanie utworu pt. *Hommage à Lutosławski* na flet solo (wyd. PWM 2000). Sam Mistrz zalecał mi robienie ćwiczeń kompozytorskich w obrębie ażurowych składów wykonawczych, a utwór ten to taka właśnie etiuda, złożona z czterech zróżnicowanych wewnętrznie faz: melodyczno-rytmicznych skrajnych oraz figuracyjnych centralnych. Kolejną kompozycją inspirowaną jego muzyką – *Gaikiem z Melodii ludowych* na fortepian – była *Kompozycja jubileuszowa I* na fortepian z 1998 roku. Opracowując też temat moich *10 wariacji na temat „Sto lat”* na fortepian op. 1 z 1979 roku, w rękopisie dopisałem „Lutosławski” – nie marzyłem wtedy, że kiedykolwiek spotkam Mistrza osobiście.

Wspomniane utwory nie wyczerpują oczywiście kwestii inspiracji, jaką czerpałem od Mistrza, bo wpływ Witolda Lutosławskiego na mój warsztat kompozytorski był olbrzymi. Pomimo że nie stosuję na stałe techniki aleatoryzmu kontrolowanego

(wyjątkiem są utwory *A tre* na obój, fagot i fortepian, 1983/1984, oraz dedykowane Lutosławskiemu *Fragmenti* na 11 instrumentów i perkusję, 1985/1986), to sposób podejścia Lutosławskiego do kształtowania narracji muzycznej stał mi się bardzo bliski. Fascynuje mnie model wielkiej formy zamkniętej oraz narracji stopniowo prowadzącej psychikę słuchacza do kulminacji ekspresyjnej. Sam Mistrz mówił na spotkaniu autorskim w Gdańsku w 1987 roku, że z trudem słucha utworów Johannesa Brahmsa, które są bardzo bogate pod względem użytego w nich materiału. Niezwykle ważna pozostaje nadrzędna rola melodyki, harmoniki i rytmiki oraz precyzja zapisu partytury, niepozostawiająca wykonawcy niejasności co do intencji kompozytora. Tutaj mogę dodać, że po konsultacjach z Lutosławskim szereg partytur sporządziłem od nowa (a z tego, co wiem, postawa taka nie była obca także innym twórcom mającym z nim kontakt).

Ważnym doświadczeniem było dla mnie także prowadzenie wykładów poświęconych twórczości Mistrza, w tym m.in. na UMCS w Lublinie oraz podczas Lubelskiego Forum Sztuki Współczesnej im. Witolda Lutosławskiego. Szczególnym przeżyciem stał się wreszcie kontakt ze znakomitymi kreacjami wykonawczymi dzieł Lutosławskiego, w tym np. z *Koncertem fortepianowym* granym podczas „Warszawskiej Jesieni” 1988 przez Krystiana Zimmermana, *IV Symfonię* pod batutą kompozytora podczas „Warszawskiej Jesieni” 1993 czy *Partitę i Łańcuchem II* granymi głęboko poruszająco po śmierci Mistrza przez Anne-Sophie Mutter podczas „Warszawskiej Jesieni” w 1994 roku.

Rafał Ciesielski

Choć na chwilę być znów dzieckiem... Witolda Lutosławskiego piosenki dla dzieci

Bardzo często się zdarza, że zazdrościmy dzieciom ich wieku i beztroski. I właśnie [...] zeszyt *Pieśni dla dzieci* Witolda Lutosławskiego do tekstów Juliana Tuwima (*Spóźniony słowik* i *Pan Tralaliński*) [...] dostarcza nam jeszcze jednego konkretnego powodu do owej zazdrości. To jest cały nowy, zaczarowany świat tej prostoty, od której życie tak nas z wiekiem oddala. Świat nie „mądrości”, ale piękna, które samo w sobie jest mądrością.

Roman Haubenstock (1948a)

Wspomniane dwie piosenki Witolda Lutosławskiego, którymi w roku 1948 zachwycił się Roman Haubenstock, stały się – jak się później okazało – zaczynem niewielkiego, ale niezmiernie urokliwego nurtu w twórczości kompozytora, nurtu obejmującego ponad 40 dziecięcych miniatur wokalnych.

Z muzyką do dzieci

Twórczość muzyczna dla najmłodszych, zarówno przeznaczona do słuchania, jak i do wykonywania przez nich, dziś jakże oczywista, jest w kulturze muzycznej stosunkowo świeżej daty. Pierwsze bodaj utwory pisane specjalnie z myślą o młodych muzykach stworzył Jan Sebastian Bach, gdy chciał muzycznie edukować swoje własne dzieci. Z kolei mały Wolfgang Amadeusz zawdzięczał z pewnością swe znaczne umiejętności muzyczne pedagogicznym zdolnościom i metodom swego ojca, Leopolda Mozarta. Wiek XIX – wraz z muzycznymi ambicjami mieszczaństwa w zakresie gry i śpiewu – przyniósł upowszechnienie się kształcenia muzycznego, a tym samym wielość i różnorodność

propozycji skierowanych do młodych adeptów muzyki. Nie chodziło przy tym o kształcenie wirtuozów, a o wyposażenie społeczeństwa w umiejętności niezbędne do muzykowania domowego, a także o przygotowanie do odbioru muzyki szerokiego, rozsmakowanego w niej audytorium. W tym kontekście Robert Schumann mógł już z myślą o znacznej grupie odbiorców formułować swe *Rady dla muzycznie kształcącej się młodzieży*. Odtąd utrwała się i poszerza tradycja komponowania dla dzieci i młodzieży, zarówno jako słuchaczy, jak i początkujących muzyków. W różnym nasileniu i formach, z mniej lub bardziej czytelną „dziecięcą intencją” (lub bez niej), repertuar dostępny młodym odbiorcom i wykonawcom znajdujemy w twórczości Roberta Schumanna, Franciszka Schuberta, Franciszka Liszta, Fryderyka Chopina, Feliksa Mendelssohna, Modesta Musorgskiego, Piotra Czajkowskiego, a później Claude’a Debussy’ego, Beli Bartoka, Sergiusza Prokofiewa czy Dymitra Szostakowicza. Nurt twórczości dla dzieci silnie zaznacza się także w dorobku kompozytorów polskich, m.in.

u Stanisława Niewiadomskiego, Witolda Noskowskiego, Karola Szymanowskiego, Tadeusza Szeligowskiego, Romualda Twardowskiego, Augustyna Blocha, Edwarda Pałlasza, Juliusza Łuciuka czy Jerzego Maksymiuka.

Pisanie dla dzieci lokowało się najczęściej na poboczu aktywności kompozytorskiej. Nawet jeśli było ono nurtem szerokim, zwykle nie stanowiło w dorobku twórczym zasadniczej linii, stąd trudno mówić tu o kompozytorach-specjalistach. Nie wyklucza to jednak przypadków znakomitego pisania dla dzieci opartego na szczególnej wrażliwości i umiejętności uchwycenia dziecięcej perspektywy. Przykładem tego jest twórczość Witolda Lutosławskiego, dla którego nurt ten także stanowił margines kompozytorskich zainteresowań.

Jak to jednak bywa w przypadku wybitnych twórców – rzeczy drobne, okolicznościowe, pisane z pewnym dystansem, niekiedy nawet dla żartu i lokowane poza głównym obszarem dokonań – posiadają znaczne walory, zyskują popularność, niekiedy stają się nawet wizytówkami swych autorów, opierają się zapomnieniu i zdobywają trwałe miejsce w świadomości odbiorców. W tych drobnych zwykle „dziełkach”, w ich miniaturowej formule ujawnia się często takie samo mistrzostwo, jakie właściwe jest wielkim formom. Dla wielu odbiorców piosenki *Idzie Grześ, Pióreczko* czy *O panu Trala-lińskim* pozostaną nie tylko wspomnieniem z dzieciństwa, ale utworami, przez pryzmat których patrzy się niekiedy i dziś na twórczość Witolda Lutosławskiego. W utworach tych bowiem – jak w wielu późniejszych, wybitnych dziełach – znaleźć można cechy właściwe twórczości tego kompozytora: wrażliwość, precyzję, mistrzostwo i ekonomikę operowania środkami wyrazu, powściągliwość

emocjonalną, kreatywność i subtelność brzmienia...

Na poważnie dla dzieci

Wokalne miniatury dla dzieci pisał Witold Lutosławski w latach 1947–1958 – w okresie szczególnym zarówno ze względu na ówczesną sytuację w polskiej kulturze, jak i z uwagi na jego rolę w twórczym życiorysie kompozytora. Był to czas naznaczony forsowaniem estetyki socrealistycznej, która niosła ze sobą propagandowe wykorzystywanie muzyki, wikłanie jej przez władze w meandry doraźnej polityki, porzucanie właściwych jej jakości i wartości. Lutosławski był zdegustowany tak instrumentalnym traktowaniem muzyki. Osobiście zdążył już też – jako twórca oficjalnie uważany za kosmopolitę – doświadczyć destrukcyjnego oddziaływania nowej estetyki, którego przejawem był zakaz wykonywania *I Symfonii* (1949). Doktryna socrealistyczna, postrzegająca każdego kompozytora jako niemającego prawa do wyrażania własnej indywidualności potencjalnego propagatora jej idei, w swych zasadniczych założeniach była Lutosławskiemu całkowicie obca. Stan ten potęgował fakt, iż w pierwszej połowie lat 50. twórca pracował już nad stworzeniem własnego – indywidualnego właśnie – języka muzycznego.

Na genezę podjęcia w tym okresie twórczości użytkowej, obejmującej także repertuar dla najmłodszych odbiorców, wskazywał sam artysta, uznając to za powinność, jaką wobec własnego społeczeństwa winien wypełnić kompozytor, zwłaszcza w sytuacji, kiedy po drugiej wojnie światowej istnieje konieczność odbudowania kultury. Twierdził Lutosławski, iż

po takim zniszczeniu, takiej dewastacji polskiej kultury [...], potrzebna jest dobra muzyka również dla tych, którzy ją uprawiają amatorsko albo uczą się, albo śpiewają dla

dzieci czy z dziećmi, i przyznając, że pisałem ją z przyjemnością (KACZYŃSKI 1993, 13).

Swe utwory wokalne dla dzieci Lutosławski nazywał „piosenkami dziecięcymi” i „piosenkami dzieciinnymi”. To drugie określenie w jednym z wydań otrzymało dopowiedzenie „do wykonywania dla dzieci i przez dzieci”, utwory te bowiem – mimo znacznego zróżnicowania wymagań technicznych i interpretacyjnych w odniesieniu do partii wokalnych – były w zamierzeniu kompozytora przewidziane do wykonania w obu tych wariantach: jako muzyka do słuchania lub/i wykonywania przez najmłodszych.

Podstawę tych dziecięcych miniatur stanowią teksty słowne. W ich wyborze znać kierowanie się przez kompozytora kryterium swoistej „dziecięcości” treści i prostoty formy. Mimo iż są to utwory różnych autorów (A. Barto, J. Korczakowska, L. Krzemieniecka, J. Osińska, J. Porazińska, S. Szuchowa, J. Tuwim), łączą je próba opisu rzeczywistości z perspektywy dziecka, w której rzeczy dla dorosłych nieważne lub banalne stać się mogą najważniejszymi, a dla próbujących patrzeć oczami dziecka dorosłych – wartymi opracowania w formule poetyckiej. Treścią i bohaterami owego dziecięcego oglądu świata stają się zatem np. rozterki kropli deszczu, bajania iskierki, zwierzenia płamy na podłodze, wędrówki majowej nocki, opowieści morskiej muszelki czy losy sikorkowego pióreczka. Dziecięcość treści koresponduje tu z „dziecięcością” i naturalnością formy: jej miniaturowością, mikrofabałą, krótkością wersów, przystępnością słownictwa, występowaniem niezliczonych form zdrobniałych i onomatopeicznych, odwoływaniem się do trybu wyliczanki, obecnością postaci dziecięcych, minidialogami, konwencją opowiadania bajek z kończącą je puentą („morałem”, „złotą myślą”).

W rezultacie świat dziecięcej wyobraźni i jego poetyka ukazują się nam w formule tyleż interesującej, co wiarygodnej.

Interpretacja tych tekstów poprzez ich opracowanie muzyczne wymagała uwzględnienia natury ich specyficznej poetyki, swoistego jej skomentowania czy dopełnienia w materii dźwięku, uzyskania tu równie subtelnej linii narracji z wykorzystaniem środków właściwych muzyce, jej walorów czysto brzmieniowych, jak i mających wymiar ilustracyjno-symboliczny. Niektóre z tekstów zawierają już odniesienia do muzyki, jakby sugestie potencjalnego ich umuzycznienia: słuchanie muszelki, mruczenie wody w rzece, zaproszenie do wspólnego śpiewu o wróbelku („zaśpiewajmy wraz”) i tańca („do obe-rka”). W puencie *Majowej nocki* znajdujemy – podaną z dystansem – jedną z uniwersalnych prawd o sztuce (właściwą też muzyce): „trzeba trochę cierpliwości, żeby być artystą”. Swoistą kulminacją muzyczności tekstów słownych są utwory Juliana Tuwima: *Spóźniony słowik* i *O panu Tralalińskim*, których przekształcenie w formę muzyczną było niemal naturalnym, wpływającym z treści imperatywem.

Między słowem a dźwiękiem

U Lutosławskiego świat dziecięcej wyobraźni zyskał dźwiękowe dopowiedzenie w pełni zgodne z treścią i klimatem literackiego podłoża. Relacja słowo–dźwięk stawała się polem barwnego korespondowania między warstwą werbalną a dźwiękową. W odniesieniu do obu mówić można o tych samych cechach i kategoriach: prostocie, naturalności, czytelności czy metaforyczności, w obu obszarach występujących jednakże w odmiennym sensie, nasileniu i wzajemnych proporcjach. Tryb działania kompozytorskiego – oparty na wnikliwym kojarzeniu obszaru słowa z obszarem dźwięku – był dla Lutosławskiego

naturalny i utrwalony w jego estetyce. Komentując *Trzy poematy Henri Michaux*, twierdził:

wiersz, jego sens, budowa, a nawet poszczególne słowa musiały wywrzeć wpływ na muzykę mojego utworu. Było to zresztą moim zamiarem. Gdybym uczynił inaczej, gdyby słowa tekstu miały być tylko jednym więcej elementem dźwiękowym muzyki, byłoby to nadużyciem, fałszem artystycznym, a już co najmniej – nieporozumieniem (LUTOSŁAWSKI 2011, 186).

Gdzie indziej zaś mówił:

po wybraniu tekstu poddaje się jego wpływowi. Staram się być jego interpretatorem, tak w dziedzinie budowy, formy, jak i zawartych w nim treści (LUTOSŁAWSKI 1978, 98).

Deklaracje kompozytora potwierdza refleksja muzykologiczna. Jadwiga Paja-Stach pisała, że tekst słowny był dla niego

źródłem inspiracji, impulsem dającym oryginalne rozwiązania dźwiękowe i materiałem do interpretacji [...]. Tekst uważał kompozytor za istotną część utworu i zawsze dbał o to, aby sens poezji dotarł do słuchacza; zgodność emocjonalna między warstwą słowną i muzyczną jego dzieł miała służyć uwypukleniu tegoż sensu (PAJA-STACH 1996, 74).

Charakter i treść warstwy słownej w pierwszym rzędzie ujawniają się w linii melodycznej głosu wokalnego jako najbardziej uchwytnym elemencie. Melodie piosenek są w większości diatoniczne, dominuje w nich interwalia sekundowo-tercjowa, częste są także skoki kwartowe w obu kierunkach. Ambitus melodii dochodzi do undecymy, w przewadze jednak utrzymuje się w rozpiętości oktawy-nony, przekraczając je zwykle w pojedynczych przypadkach, w momentach kulminacji. W ukształtowaniu melodyki często znajdujemy repetycję dźwięku. Tekst słowny jest opracowany sylabicznie, sporadycznie

jedynie występują dwudźwiękowe melizmaty. Frazy melodii podążają za tekstem słownym, melodykę prowadzi się w sposób bardzo naturalny, zgodny zarówno ze strukturą tekstu, jak i z emocjonalnym charakterem słów. Rytmika operuje w zasadzie dwiema podstawowymi wartościami: ćwierćnutą i ósemką, zestawianymi zwykle w prostych, powtarzalnych (niekiedy z wariantowymi zmianami) i symetrycznych układach lub w dłuższych odcinkach o rytmice jednorodnej. Częstym zabiegiem jest stosowanie sukcesywnej polimetrii (w relacjach: 3-2 i 2-3).

Równorzędną wobec partii wokalnej rolę pełni w piosenkach partia fortepianowa. Operuje ona zmienną fakturą: od polifonizującego dwugłosu, przez dominujący trótgłos, do sporadycznych zastosowań czterogłosu. Częste jest tu zdwajanie melodii głosu wokalnego: we fragmentach (np. w epizodach schromatyzowanych), w dłuższych odcinkach lub w całości przebiegu. Pozostałe głosy stanowią wówczas dopełnienie o charakterze kolorystyczno-rytmiczno-harmonicznym. Charakterystycznym rysem opracowania muzycznego wydaje się korespondencja motywiczna między głosami, występująca w ramach samej partii fortepianowej, a zwłaszcza między nią a głosem wokalnym. Cecha ta, w połączeniu z powtarzalnością motywów i fraz wynikającą z regularnego kształtowania formalnego, a także z tendencją do utrzymania toku rytmicznego w ramach rytmiki komplementarnej, nadaje poszczególnym utworom materiałowej i wyrazowej zwartości. Partię fortepianową charakteryzuje bogactwo artykulacyjne, zróżnicowanie fakturalne, dynamiczne, rytmiczne i kolorystyczne, co składa się na obraz niezwykle urozmaicony w ramach jednakże oszczędnego i wyrafinowanego stosowania tych środków. Partia ta zawiera niekiedy bardziej rozwinięte

środki kolorystyczne, posługujące się np. ostinatem melodyczno-rytmicznym (*Majowa nocka*, *Muszelka*) czy chromatycznymi następstwami dwudźwięków (*Siwy mróz*). Obecne są w niej także elementy ilustracyjne (falowanie rzeczek, krople deszczu, śpiew ptaków), a także zjawiska zawierające jakby potencjalnie walor onomatopei czy rozwiązania retoryczno-muzyczne (np. odnoszone do bajki słowo: „długa” – podkreślone długimi wartościami rytmicznymi).

Forma muzyczna piosenek zachowuje kształt formy poetyckiej: za tokiem wiersza stroficznego, o krótkich wersach, podążają frazy melodii i partia fortepianowa. Przeważa tu układ zwrotkowy rozszerzony o krótkie, kilkuktaktowe odcinki instrumentalnych wstępów i zakończeń bądź powtórzenia ostatnich strof. Występujące niekiedy w tekście słownym puentowanie zostało zaakcentowane także w warstwie muzycznej. Następuje wówczas zmiana motywiki, metrum, faktury, tempa (częste przyspieszenia bądź zwolnienia i fermaty), co stwarza kontrast z poprzedzającymi puenty odcinkami (np. w finałach piosenek: *Spóźniony słowik*, *Malowane miski*, *Plama na podłodze* czy *O panu Tralalińskim*).

Warstwa muzyczna w sposób bardzo uważny interpretuje treść i wymowę tekstu słownego – odwołuje się do prostej, acz niebanalnej, melodyki; operuje subtelną, przejrzystą, by nie rzec przezroczystą, wyważoną emocjonalnie i bogatą w niuanse partią fortepianową. Wiele tu lapidarności i aluzyjności, otwartości i sugestywności kierujących ku pokładowi wyrafinowanego humoru, ale też bardzo naturalnego liryzmu, refleksyjności, a nawet zadumy, danych w jakby szkicowej formule i odwołujących się do wrażliwości odbiorcy. Warstwa ta nadaje tekstom słownym urokliwy kształt brzmieniowy i korespondując

z nimi, współtworzy swoistą aurę owych dziecięcych miniatur. Wydaje się, iż piosenki dla dzieci Lutosławskiego zbliżają się do czegoś, co określić można jako uniwersalny idiom dziecięcej piosenki.

Wyczulenie na muzyczne niuanse, na spójność warstwy dźwiękowej z tekstem słownym, na ubrane w poetycką aurę interpretacyjne sugestie, ale też pozostawienie słuchaczowi pewnej przestrzeni na grę jego własnej wyobraźni – to najistotniejsze boudaj cechy piosenek dla dzieci Lutosławskiego. A cechy te są cenne także dzięki temu, że tak dalekie pozostają od dominujących dziś często w repertuarze dla najmłodszych (lub dlań jedynie przysposobionym) tendencji zacierających ów wyrazowy potencjał muzyki i zastępujących go dosłownością, banalnością, schematycznością czy epatowaniem dynamiką.

Na koniec przywołajmy ponownie głos pierwszego recenzenta wspomnianych dwóch piosenek Witolda Lutosławskiego. Pisał Roman Haubenstock (1948 b):

Cuda cudenka... ten zeszyt piosenek dziecinnych Lutosławskiego do słów Tuwima. Tak pod każdym względem pięknego zeszytu muzyki dla dzieci – muszę podkreślić – nie widziałem w ciągu ostatnich wielu lat i to na przestrzeni kilku dobrych tysięcy kilometrów, które zrobiłem [...]. Wszystko w stylu, proste, czyściutkie, bezpośrednie – i jakie poetyckie. A jeszcze jeśli kogoś zajmuje zagadnienie organizowania dźwięków w muzyczne myśli [...], to skonstatuje on wreszcie, że w owych klejnocikach – których prostota jest wynikiem wielkiej subtelności, pomysłowości i technicznej umiejętności – nie ma jednej nutki zbytecznej, jednego przeszarżowanego akcentu, jednego zawahania w doborze najwłaściwszej barwy.

To, co daje w tych piosenkach kompozytor,

jest najwyższym walorem tego, co powinno być podstawą muzycznego wychowania dziecka. Dziecko śpiewające i grające taką muzykę, na takiej muzyce rozwijające swoją muzykalność, będzie miało rzetelne i zdrowe do muzyki podejście – ucząc się tego prostego, a nieskrępowanego wyrażania myśli, wolnego od sentymentalizmu i uczuciowości.

O nieprzemijającej aktualności tych słów przekonać się można jakże prosto: wystarczy posłuchać lub zaśpiewać...

HAUBENSTOCK R., 1948 a, *Pieśni dla dzieci Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny”, nr 1.

HAUBENSTOCK R., 1948 b, *Piosenki dzieciinne Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny”, nr 2.

KACZYŃSKI T., 1993, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, TAU, Wrocław.

LUTOSŁAWSKI W., 1978, wypowiedź podczas *Konwersatorium na temat utworów wokalnych-instrumentalnych Witolda Lutosławskiego*, [w:] L. Polony (red.), *Muzyka w kontekście kultury*, PWM, Warszawa–Kraków.

LUTOSŁAWSKI W., 2011, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, oprac. Z. Skowron, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Warszawa–Gdańsk.

PAJA-STACH J., 1996, *Witold Lutosławski*, Musica Iagellonica, Kraków.



Komponowałem drobne utwory, które czemuś służyły. Robiłem to dla przyjemności, uważałem je za pożyteczne. To nie wynikało z żadnych nacisków. Chciałem pisać dla dzieci, dla zespołów kameralnych, innymi słowy, ta muzyka nie rozwijała mojej osobowości, ale była po prostu służbą, odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie.

Witold Lutosławski

cyt. za: D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, PWM, Kraków 2003, s. 169

Rafał Rozmus

Inspiracje kolędowe w twórczości Witolda Lutosławskiego

Cóż to jest natchnienie? Oto w wyobraźni kompozytora nagle powstaje coś, czego przed ułamkiem sekundy nie było. Uważam, że od takich momentów [...] zależy istnienie utworu muzycznego, a z całą pewnością jego wartość.

Witold Lutosławski

Słowo „inspiracja” wywodzi się od łacińskiej nazwy natchnienia – *inspiratio* – wyrazu utworzonego od czasownika *inspirare*, oznaczającego „wdmuchiwać, natchnąć, wpajać”. *Inspiracją* nazywa się pomysł, wpływ, poddawanie, podsuszanie myśli, pomysłu, sugestię (KOPALIŃSKI 1989, 231). Bez względu na samo pochodzenie „tchnienia”, inspiracja polega na współdziałaniu co najmniej dwóch elementów – nadrzędnego oraz wywodzącego się z niego dzieła pochodnego. Stopień przyswojenia bodźców płynących ze źródła uzależniony jest od rozmaitych uwarunkowań i sytuacji.

Bohdan Pociąg zauważa, że

[...] u źródeł aktu i procesu twórczego jest [...] inicjujące, wyzwajające napięcie między naładowanym energią materiałem [...] a wolą formowania (POCIEG 1972, 181).

Wolę formowania, czy inaczej właściwości osobowości twórczej, kształtują m.in. wrażliwość, wiedza, doświadczenia, środowisko kulturowe, z którego wywodzi się twórca, czy założenia artystyczne, jakie sobie stawia. Kontakt z bodźcem inspirującym powoduje „pomnożenie” lub „przekształcenie” właściwych dla niego cech, czego wynikiem jest powstanie nowego

wytworu, odznaczającego się pewnymi elementami wspólnymi z pierwowzorem.

Co inspiruje w kolędzie?

W kolędach największą ilość potencjalnych współczynników inspirujących zawiera melodia połączona z tekstem, co wynika z kumulacji właściwości inspirujących dwóch płaszczyzn – literackiej i muzycznej. Bez względu na sposób występowania czynnika inspirującego (tekst, melodia, melodia z tekstem), zawarte w strukturze kolędy współczynniki inspirujące (np. konkretne struktury melodyczne) tworzą jej charakter (np. ludowy), który może być dodatkowym elementem inspirującym mającym swoje odbicie w wyniku procesu inspiracji. Sposób odniesienia się kompozytora do pieśni kolędowej uzależniony jest przede wszystkim od stopnia jego wrażliwości na poszczególne współczynniki i ich asymilacji. Warunkuje go ponadto indywidualność osobowości twórczej oraz możliwości warsztatowe, jakimi ona dysponuje. Dodatkowym czynnikiem inspirującym jest funkcja określonego utworu, przeznaczonego np. dla konkretnego wykonawcy lub typu wykonawcy (m.in. opracowania na amatorskie zespoły chóralskie lub utwory o charakterze pedagogicznym).

Na twórczość kołędową Witolda Lutosławskiego składają się: trzy powstałe w 1945 roku kompozycje z tego gatunku – *Nie w Betlejem*, *Kolęda wojenna* oraz *Z Herodem*, na głos solowy, chór unisono i zespół instrumentalny; trzy zbiory opracowań: *Sześć kolęd na trzy flety proste* z 1959 roku (*My też pastuszkowie, Przybieżeli do Betlejem pasterze, Jezus malusieńki, Północ już była, Hola, hola, pasterze z pola, Jezu, śliczny kwiecie*), a także chyba najbardziej znane opracowania 20 kolęd na głos i fortepian z 1946 roku i ich druga wersja – na sopran, chór żeński i orkiestrę kameralną stworzone w latach 1984–1989.

Analiza pieśni zawartych w dwóch ostatnich cyklach pokazała, że najsilniejszym czynnikiem inspirującym jest tu wyraźna relacja między tekstem a zastosowanymi środkami technicznymi. Bliżej przyjrzyć się pod tym kątem opracowaniu *A cóż z tą dzieciną* na głos i fortepian, gdzie twórcze odniesienie do warstwy słownej opiera się na „wycinkowym” skoncentrowaniu się twórcy na wyartykułowaniu konkretnej zawartej w niej treści.

O stylistyce kolędowej Lutosławskiego słów kilka

Zwrotka w swoim przekazie składa się w dwóch odcinków. W pierwszym pojawia się wyrażające zaniepokojenie pytanie

pasterzy: „A cóż z tą dzieciną będziemy czynili?”, druga zaś część jest odpowiedzią i rozwiązaniem problemu w postaci zachęty do tańca i zabawy – „Zaspiewajmy mu wesoło...”. Kompozytor musiał zasugerować się tą strukturą, tworząc fakturalną całość obu części. Istniejący w pierwszej liryczny motyw opiera się na rytmie czterech ósemek w kierunku wznoszącym, który jest retorycznym odpowiednikiem tytułu – pytania. Nawiązuje on do figury *interrogatio* i występuje kilkakrotnie. W drugiej części synkopowany rytm można interpretować jako zdecydowaną odpowiedź na to pytanie. W harmonice pojawia się współbrzmienie kwinty czystej (d^1-a^1), odpowiadające skrzypcowym pustym strunom, które nawiązuje do ludowej stylistyki pastorałki.

Środki zastosowane przez Witolda Lutosławskiego w opracowaniu omawianego utworu są w zasadzie dość proste. Oryginalność zamysłu twórczego kompozytora polega jednak na tym, że używa zupełnie innego języka muzycznego niż ten, do którego przyzwyczyli nas opracowania kołędowe na głos i fortepian (choćby Romualda Twardowskiego czy Stanisława Moryty).

Język Lutosławskiego nawiązuje wprawdzie do tradycyjnego systemu funkcyjnego, ale w efekcie otrzymujemy coś, co w brzmieniu nie przypomina czystego

W. Lutosławski, *A coś z tą dzieciną* – początek utworu

A cóż z tą dzie - ci - ną bę-dziem czy - ni - li

dur–moll, choć zachowuje pozory funkcjonalności¹. Inspiracja w tym przypadku polega raczej na stworzeniu przez kompozytora czegoś w rodzaju komentarza do tekstu oraz na zachowaniu idiomu ludowości niż na dosłownym zilustrowaniu warstwy słownej lub dokonaniu stylizacji ludowej. Akompaniament nie pełni w tym przypadku funkcji wyłącznie towarzyszącej, ale jest swego rodzaju „kontrapunktem” w stosunku do melodii głównej. Przykłady podobnego ujęcia polskiego folkloru obecne są w innych utworach powstałych w podobnym okresie, takich jak np. *Melodie ludowe* na fortepian (1945) czy *Bukoliki* (1952), wydaje się więc, że kompozytor kojarzy taki język raczej z sielankowością i ludowością niż z *sacrum*, co odsłania dodatkowo inny inspirujący czynnik w postaci charakteru opracowanej melodii kolędowej.

Słowo i dźwięk w ramach tradycji

Odnosząc się do tekstu jako czynnika inspirującego twórcę do zastosowania konkretnych rozwiązań technicznych, powinniśmy uwzględnić wypowiedzi kompozytora, w których opisuje on specyfikę tego typu zależności. Lutosławski wskazuje ścisły związek pomiędzy znaczeniem warstwy słownej a sposobem odniesienia się do niego w pracy kompozytorskiej, wyjaśniając, że:

jest to bardziej impuls i inspiracja niż materiał i tworzywo. [...] nie potrafię i nie chcę

oddzielać słowa – dźwięku od znaczenia, jakie zawiera. [...] Tekst spełnia w komponowanym utworze [...] ważną, niemal prowadzącą rolę. To muzyka „dopowiada” słowo, a nie odwrotnie (cyt. za: POCIEJ 1976, 128–129).

Analizując 20 kolęd Lutosławskiego, zaobserwowałem, że obok elementów strukturalnych pieśni kolędowych, takich jak tekst i melodia, kompozytor stara się uwypuklić idiom polskiej tradycji bożonarodzeniowej. Wiąże się z nią powszechne wykonywanie kolęd i pastorałek, w których odnaleźć można elementy ludowe, podkreślające ich polski rodowód. Warto podkreślić, że istotnym czynnikiem inspirującym staje się w tym przypadku utrwalona tradycja specyfika bożonarodzeniowego muzykowania.

KOPALIŃSKI W., 1989, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

PAJA-STACH J., 2005, *Lutosławskiego dążenie do doskonałości*, [w:] J. Paja-Stach (red.), *Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków.

POCIEJ B., 1972, *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*, PWM, Kraków.

POCIEJ B., 1976, *Lutosławski a wartość muzyki*, PWM, Kraków.

¹ Jak pisze Jadwiga Paja-Stach, Lutosławski już w latach 40. XX wieku starał się wypracować własną, oryginalną technikę kompozytorską poprzez poszukiwania nowego systemu dźwiękowego oraz nowych zasad organizacji wysokości dźwięków i relacji pomiędzy głosami w utworze. Zob. PAJA-STACH 2005, s. 131.

Agnieszka Sołtysik

Projekt *Witold Lutosławski* – *kompozytor wielowarstwowy*

Projekt został przygotowany w Roku Witolda Lutosławskiego przez klasę 6 Szkoły Podstawowej z Zespołu Szkół Katolickich w Otwocku. Różnorodność przewidzianych w nim działań pozwala uczniom poznać życiorys kompozytora, formy jego obecności we współczesnej kulturze, a także trzy zakresy jego twórczości: inspiracje folklorem, piosenki dla dzieci oraz utwory stworzone w oparciu o awangardowe techniki XX wieku – aleatoryzm i dodekafonię.

Temat projektu

Witold Lutosławski – kompozytor wielowarstwowy.

Cele ogólne

- poznanie sylwetki Witolda Lutosławskiego – kompozytora sięgającego do różnych źródeł inspiracji,
- prezentacja osiągnięć uczniów ich młodszym kolegom,
- włączenie się w obchody Roku Witolda Lutosławskiego.

Cele operacyjne

Uczniowie:

- potrafią pracować indywidualnie i w grupach,
- poszukują potrzebnych informacji i gromadzą je,
- słuchają i analizują utwory W. Lutosławskiego pod wybranym kątem,

- prezentują swoją pracę przed gronem młodszych kolegów, zachęcając ich do aktywnego udziału,
- przygotowują wystawę dokumentującą przebieg prezentacji.

Pomoce dydaktyczne

- komputer i rzutnik multimedialny, instrumenty perkusyjne, rekwizyty wymienione w opisie;
- nagrania: *Piosenki z cykli Słomkowy łańcuszek, Wiosna, Sześć piosenek dzieciennych* oraz *Piosenki dzieciinne* – CD Lutosławski dzieciom, DUX 0480; *Cztery melodie śląskie* – CD Lutosławski dzieciom, DUX 0480; *Dziesięć tańców polskich* – nagranie ze strony Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego²; *Mała suita* – CD *Klucz do muzyki. Utwory do słuchania. Klasa 6, WSiP; Muzyka żałobna* – nagranie ze strony Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego²; *Gry weneckie* – nagrania z YouTube³;

¹ <http://www.lutoslawski.org.pl/pl/recordings,26.html>.

² <http://www.lutoslawski.org.pl/pl/recordings,6.html>.

³ http://www.youtube.com/watch?v=XjocSukxw_c oraz <http://www.youtube.com/watch?v=J2pDnK6wgEA>.

- *Klucz do muzyki* – podręcznik i zeszyt ucznia dla klasy 6, WSiP, rozdział *Wiek XX* (współczesne techniki kompozytorskie oraz biogram kompozytora);
- *Encyklopedia muzyki PWM* (część biograficzna K–L–Ł), hasło *Lutosławski*, s. 445–461;
- biografia kompozytora zamieszczona na stronach Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego⁴.

Realizacja projektu

1. Przedstawienie założeń projektu

Nauczyciel przedstawia uczniom wstępne założenia projektu. Projekt *Witold Lutosławski – kompozytor wielowarstwowy* będzie realizowany w czterech grupach problemowych:

- I. Inspiracje folklorem – poszukiwanie muzyki ludowej w kompozycjach Lutosławskiego.
- II. Piosenki dla dzieci.
- III. Współczesne techniki kompozytorskie: aleatoryzm, dodekafonia.
- IV. Prezentacja multimedialna – życiorys i obecność kompozytora we współczesności.

2. Ustalenie zasad i form współpracy i współdziałania

Nauczyciel wspólnie z klasą wybiera grupy i liderów, którzy będą pomagać w zarządzaniu projektem. Ustala również harmonogram prac, na przykład na najbliższy miesiąc, podczas którego uczniowie będą wykonywać zadania samodzielnie lub pod kierunkiem nauczyciela. Raz w tygodniu każda grupa odbędzie spotkanie z nauczycielem, by zdawać relacje z wykonywanych zadań, informować o napotkanych problemach, szukać sposobów ich

rozwiązania, a także rozwijać rodzące się pomysły.

Podczas pierwszych spotkań w grupach uczniowie wspólnie z nauczycielem określają cele praktyczne – zadaniowe, wyznaczające kierunki działań poszczególnych zespołów projektowych. Należy je przedstawić w kategoriach rezultatów, które mają być osiągnięte.

3. Przykładowy przebieg prac poszczególnych grup

I. Inspiracje folklorem – odnajdywanie muzyki ludowej w kompozycjach Lutosławskiego

- a) Nauczyciel na pierwszym spotkaniu wymienia regiony Polski, których muzyka była inspiracją dla Witolda Lutosławskiego. Uczniowie otrzymują zadanie zgromadzenia informacji na temat folkloru rzeszowskiego, śląskiego i kaszubskiego (tradycje, strój, muzyka, instrumentarium kapeli, tańce).
- b) Na kolejnych zajęciach uczniowie wraz z nauczycielem omawiają zgromadzone materiały i słuchają nagrań muzyki ludowej: lasowiak – taniec rzeszowski, grozik – taniec śląski, szejpert (owczarz) – taniec kaszubski. Wybrane melodie tańców uczniowie przygotowują w wersji wokalne lub instrumentalne – na flecie, dzwonkach lub fortepianie.
- c) Nauczyciel prezentuje nagrania W. Lutosławskiego: *Mała suita* (cz. IV *Taniec* – lasowiak), *Cztery melodie śląskie* (cz. I *Zalotny*, znany uczniom jako zabawa *Nie chcę cię znać*), *Dziesięć tańców polskich* (cz. II *Nie chcę cię znać*, cz. IV *Grozik*, cz. X *Szejpert*), w których uczniowie mają odnaleźć znajome melodie.

⁴ <http://www.lutoslawski.org.pl/pl/biography.html>.

d) Kolejne zajęcia poświęcone będą przygotowaniu układów do wybranych tańców. Uczniowie zaprezentują je kolegom z klasy 1 i zaproszą ich do udziału w tańcu.

Lasowiak – taniec rzeszowski

Ustawienie parami w dwóch kołach współśrodkowych, chłopiec plecami do środka koła.

Część I:

- takty 1–3: cwał w kierunku tańca z rytmicznymi kłaśnięciami na każdą pierwszą i trzecią ósemkę;
- takt 4: zeskok na obydwie nogi;

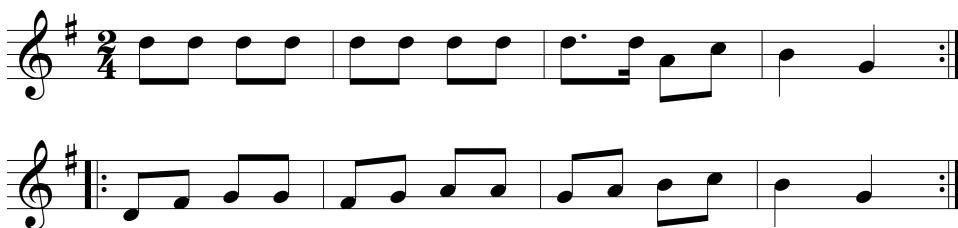
- takty 5–7: tak jak 1–3, ale w przeciwnym kierunku;
- takt 8: zeskok na obydwie nogi.

Część II:

- takty 9–11: w okrągłym ujęciu za barki pary obracają się dookoła wspólnej osi krokami cwału;
- takt 12: trzykrotny przytup;
- takty 13–15: tak jak 9–11, ale w przeciwnym kierunku;
- takt 16: trzykrotny przytup.

Warianty: W I części tańca koła mogą poruszać się w przeciwnych kierunkach

Lasowiak (melodia rzeszowska)



Nie chcę cię znać (melodia śląska)

Nie chcę cię, nie chcę cię, nie chcę cię znać!

Chodź do mnie, chodź do mnie, rą - czkę mi dać.

Pra - wą mi daj, le - wą mi daj,

i już się na mnie nie gniewaj! waj!

(chłopcy w lewo, dziewczynki w prawo, i odwrotnie). Klaskanie może się odbywać na wysokości kolan lub nad głową.

Zalotny – taniec śląski – zabawa ze śpiewem

Ustawienie w parach naprzeciwko siebie.

<i>Nie chcę cię, nie chcę cię, nie chcę cię znać!</i>	gesty ręką symbolizujące niechęć, odganianie
<i>Chodź do mnie, chodź do mnie, rączkę mi dać.</i>	gesty symbolizujące przywoływanie
<i>Prawą mi daj, lewą mi daj,</i>	wyciągnięcie prawej dłoni, a potem lewej do partnera
<i>i już się na mnie nie gniewaj!</i>	pokiwanie palcem jak przy „nie, nie, nie”
<i>Prawą mi daj, lewą mi daj,</i>	jak poprzednio
<i>i już się na mnie nie gniewaj.</i>	jak poprzednio
<i>Nie chcę cię, nie chcę cię, nie chcę cię znać!</i>	jak poprzednio
<i>Chodź do mnie, chodź do mnie, rączkę mi dać.</i>	jak poprzednio
<i>Prawą mi dasz, lewą mi dasz,</i>	jak poprzednio
<i>będziemy razem tańczyć.</i>	podanie obu rąk i wspólny obrót w kółeczku
<i>Prawą mi dasz, lewą mi dasz,</i>	jak poprzednio
<i>będziemy razem tańczyć.</i>	jak poprzednio

Grozik – taniec śląski

Ustawienie par na obwodzie koła, w ujęciu zamkniętym.

Część I:

- takty 1–8 z repetycją: polka parami wirowo w kierunku tańca. W ostatnim takcie zatrzymanie i zwolnienie ujęcia.

Część II:

- takty 17, 19 – trwanie w bezruchu;

- takt 18 – trzy tupnięcia (dwie ósemki i ćwierćnuta);
- takt 20 – trzy kłaśnięcia (dwie ósemki i ćwierćnuta);
- takty 21–22 – trzy gesty grożenia (dwie ósemki i ćwierćnuta), najpierw prawym, a potem lewym palcem wskazującym;
- takty 23–24 – indywidualny obrót w prawo czterema krokami w rytmie ćwierćnut.

Warianty: I część tańca może przebiegać bez wirowania.

Owczarz – taniec kaszubski

Ustawienie par w kolumnie, w ujęciu za wyprostowane ręce z tyłu, jeden chłopiec pozostaje bez pary.

Część I:

Chłopiec bez pary porusza się swobodnie dookoła kolumny z kijem w ręce. Pary wykonują w tym czasie:

- takt 1 – przeniesienie rąk płynnym ruchem do przodu (wahadło) podczas trzech kroków w miejscu z równoczesnym zwrotem „od siebie”;
- takt 2 – potrójny przytup prowadzący do zwrotu „do siebie” i przeniesienia rąk ponownie do tyłu;
- takty 3–8 – tak jak takty 1–2.

Część II:

- takt 9–12 – tańczący zwalniają ujęcie i w swoich szeregach oddalają się od partnerów trzema krokami w takcie;
- takty 13–15 – szeregi zbliżają się do siebie;
- takt 16 – wszyscy wykonują podwójny przytup, a „owczarz” dwukrotnie uderza kijem w podłogę, po czym porzuca kij i dobiega do jednej z dziewcząt. Pozostali chłopcy starają się znaleźć parę. Ten, który zostanie bez partnerki, będzie tańczył z kijem.

II. Lutosławski dla dzieci

Uczniowie mają za zadanie poszukać nagrań i posłuchać piosenek, które Lutosławski tworzył lub opracowywał z myślą o dzieciach. Spośród nich (cykle *Słomkowy łańcuszek*, *Wiosna* i *Sześć piosenek dzieciennych* – piosenki do słów Juliana Tuwima oraz *Piosenki dzieciinne*) wybierają takie, które – według nich

– będą najatrakcyjniejsze dla uczniów klasy 1. Czasami o wyborze decyduje charakter utworu, a czasami tekst. Do wybranych utworów przygotowują zabawy i zadania (ruchowe, słowne, instrumentalne) do wykonania przez młodszych uczniów podczas prezentacji. Nauczyciel na kolejnych spotkaniach kontroluje postępy i doradza rozwiązania.

Groźnik (melodia śląska)

Po - szło dzie - wczę po zie - le, po zie - le, po zie - le,
 5 na - zbie - ra - ło nie - wie - le, nie - wie - le, hej!
 9 Przy - szedł do niej bra - ci - szek, po - ła - mał jej ko - szy - czek.
 13 Oj, ty, ty, oj, ty, ty! Za ko - szy - czek za - płac mi!

Owczarz (melodia kaszubska)

Oj, ty, ty, oj, ty, ty! Za ko - szy - czek za - płac mi!

Przykładowe propozycje uczniów:**Była babuleńka**, cz. III *Słomkowego łańcuszka i innych dzieciennych utworów*

Do zabawy wybiera się babuleńkę z kijkiem i uciekającego przed nią koziołka. Pozostałe dzieci stają w kole związanym i pomagają koziołkowi umykać (podnosząc ręce w górę) lub zamykają mu wejście/wyjście z koła (opuszczając ręce).

Co tam w lesie huknęło, cz. IV *Słomkowego łańcuszka i innych dzieciennych utworów*

Podczas słuchania piosenki dzieci zaznaczają dowolnym gestem (za każdym razem innym – klaskaniem, pstrykaniem, tupaniem, stukaniem w podłogę, powtarzające się słowa „Hejże hoc, hoc, hoc”).

Słomkowy łańcuszek, sł. Lucyna Krzemieniecka

Do zabawy potrzebne są ilustracje przedstawiające postacie, o których mowa w utworze – należy umieścić je w widocznym miejscu, ale w innej kolejności niż w piosence. Uczniowie, słuchając utworu, odgadują, kto śpiewa (dzieci, studzienka, krzak róży, pies, kwiatek, krowa, gospodarz). Następnie każdy wybiera sobie postać, która mu najbardziej odpowiada, i wymyśla jakiś odgłos („la, la”, „plum, plum”, „kuj, kuj”, „hau, hau”, „wiju, wiju”, „mu, mu”). Przy kolejnym słuchaniu dzieci starają się cichutko „śpiewać” swoim odgłosem w odpowiednim miejscu piosenki.

Pióreczko, sł. Janina Osińska

Do zabawy należy wybrać trzysobowe drużyny. Każda drużyna dostaje cztery piórka w jednym kolorze (kolorów powinno być tyle, ile drużyn). Pierwsze dziecko z drużyny wydychuje w górę przed siebie jedno piórko po słowach „pióreczko, kropeczką, latało, spadało”. W kolejnych zwrotkach piórka wydychiwane są przez następne

dzieci z drużyny. Przy słowach „ho, ho, ho...” dziecko szuka i zbiera swoje piórka. Wygrywa drużyna, która podczas trwania piosenki zgubiła jak najmniej piórek.

Taniec, cz. I cyklu *Sześć piosenek dzieciennych*, sł. Julian Tuwim

Uczniowie stają w kole, a następnie naprzemiennie (zmiana co cztery takty) klaszczą i tupią na każdą miarę taktu. Od słów „Biedna miotła...” wszyscy opierają dłonie o biodra i kołyszą się w miejscu, przenosząc ciężar ciała z nogi na nogę.

Ptasie plotki, cz. VI cyklu *Sześć piosenek dzieciennych*, sł. Julian Tuwim

Podobnie jak w piosence *Słomkowy łańcuszek* dzieci uważnie słuchają, jakie postacie występują w piosence, a dokładniej – które „plotkują” (gąska, kurka, kaczka). Ich zadaniem będzie wydawać odpowiedni odgłos po każdym z wersów w miejscu czterech ósemek wykonywanych instrumentalnie. Po słowach „że aż lecą barwne piórka” odgłosy w rytmie ósemek wydawane są przez wszystkie grupy.

III. Współczesne techniki kompozytorskie: aleatoryzm, dodekafonia

Uczniowie poszukują w dostępnych źródłach informacji na temat współczesnych technik kompozytorskich – dodekafonii, aleatoryzmu, sonoryzmu, muzyki konkretnej i elektronicznej. Swoją uwagę skupiają na dwu pierwszych – pojawiających się w twórczości Lutosławskiego (*Muzyka żałobna*, *Gry weneckie*). Próbują zrozumieć zasady obu technik, a następnie szukają sposobów ich przybliżenia uczniom klasy 1.

Dodekafonia**Zabawa I – 12 kresiek**

Chętni uczniowie otrzymują kartki i flamastry. Ich zadaniem jest narysować

kwiatek składający się wyłącznie z 12 linii. Prace pokazują innym dzieciom, zwracając ich uwagę na różnorodność kwiatków mimo jednorodnego ograniczenia.

Zabawa II – seria dodekafoniczna

Do zabawy potrzebne są instrumenty perkusyjne, np. cztery bębny, cztery triangle, cztery marakasy, cztery tarki. Prowadzący zaprasza czworo chętnych uczniów, ustawia ich w równym szeregu i przydziela każdemu z nich jeden instrument – bębenek, triangle, marakas, tarkę. Prosi o dźwiękową prezentację instrumentów. Następnie do zabawy dołącza następną czwórkę dzieci – staje w szeregu i otrzymuje dokładnie takie same instrumenty. Mają zagrać tak samo jak poprzednicy – powtarzając serię dźwięków.

Zabawa III – seria w magicznym kwadracie

Do ósemki stojących ochotników dołącza kolejną ósemkę dzieci. Trzeci szereg dzieci otrzymuje instrumenty w kolejności: tarka, marakas, triangle, bębenek, a czwarty szereg: bębenek, marakas, triangle, tarka. Pozostali uczniowie powinni zauważyć, że trzeci szereg jest odwrotnością pierwszego (rak), a w czwartym instrumenty w środku zostały zamienione. W drugim szeregu można zamienić miejsce bębna z tarką. Dzieci wykonują pełną serię dźwiękową.

Aleatoryzm

Teksty piosenek, np. *Ptasie plotki* lub *Słomkowy łańcuszek*, mogą stanowić materiał twórczy w zabawach. Obie piosenki można wzbogacić wymyślonymi odgłosami zwierząt pojawiających się w tekście, można też wykorzystać bezpośredni materiał słowny.

Zabawa I – recytacje swobodne

Na znak „dyrygenta” każdy uczestnik recytuje jeden fragment piosenki:

- a) w swoim tempie,
- b) na dowolnej wysokości dźwięku,
- c) w dowolnej dynamice,
- d) część tekstu jest wypowiedziana dowolnie na znak dyrygenta – rytmicznie, według ruchów rąk.

Zabawa II – teraz w grupie

Dzieci zostają podzielone na grupy. Każda z nich ma zadanie wynikające z przydzielonego punktu a, b, c, d, opisanego wyżej. Dyrygent „włącza” i „wyłącza” recytację grup pojedynczo, po dwie, trzy lub tutti.

Zabawa III – kostka aleatoryczna

Do tej zabawy należy przygotować kwadratowe kartony (10 × 10 cm lub większe), na których narysowane są kropki – jak na kostce do gry. Prowadzący ustala z dziećmi znaczenie liczby kropek, np. • – odgłos wypowiedziany jak najciszej, : – w bardzo wolnym tempie, ... – na różnych wysokościach głosu, :: – w bardzo szybkim tempie, :: – jednostajnie i monotonicznie, :: – jak najgłośniej, brak karteczki – cisza.

Każde z dzieci wydaje wybrany przez siebie odgłos w sposób sugerowany na karteczkach pokazywanych przez prowadzącego.

Zabawa IV – kostka aleatoryczna w grupach

Przygotowanie jak wyżej. Dzieci zostają podzielone na dwie lub trzy grupy. Przed każdą grupą staje dyrygent z osobnym zestawem karteczek. Na umówiony znak wszystkie grupy biorą udział w zabawie polegającej na podporządkowaniu się „poleceniom” swojego dyrygenta.

IV. Prezentacja multimedialna – życiorys i obecność kompozytora we współczesnej kulturze

Zadaniem uczniów jest przygotowanie biogramu kompozytora w formie

prezentacji multimedialnej zawierającej bogatą infografikę i próbki dźwiękowe. Grupa ta musi skonsultować się z pozostałymi grupami szóstoklasistów, aby w prezentacji umieścić wszystkie potrzebne materiały.

4. Prezentacja projektu

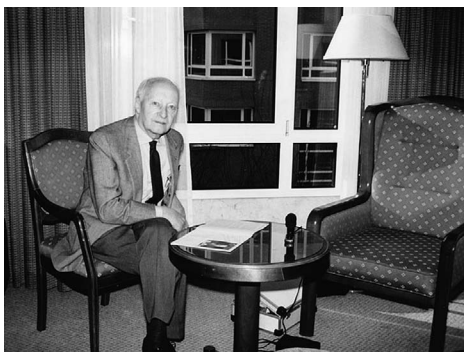
- a) Na wspólnym dla wszystkich grup spotkaniu zostaje nakreślony scenariusz całej prezentacji. Do poszczególnych zadań zostają wybrane osoby

odpowiedzialne, np. narratorzy, prowadzący zabawy, obsługa rzutnika i komputera, dokumentacja przebiegu.

- b) W obszernej sali uczniowie klasy 6 przygotowują potrzebne pomoce.

- c) Prezentacja projektu – „szkieletem” wiążącym całą prezentację jest biogram kompozytora przygotowany przez IV grupę. W odpowiednich miejscach do działania włączają się inne grupy.

- d) Przygotowanie wystawy dokumentującej przebieg prezentacji.



Muzyka jest sztuką rozgrywającą się w czasie. A więc komponujemy ją między innymi po to, aby wywołać w słuchającym cykl określonych reakcji, których porządek i przebieg w czasie ma zupełnie zasadnicze znaczenie dla określonego rezultatu, jakim jest percepcja całości utworu. Innymi słowy – komponując formę zamkniętą, zakładamy, że w czasie wykonania słuchający jest niejako prowadzony przez kompozytora poprzez poszczególne etapy utworu aż do jego zakończenia.

Witold Lutosławski

cyt. za: L. Gawroński,
Muzyka w Programie Drugim Polskiego Radia,
„Akcent” 2005, nr 3

Renata Stępień-Huptyś

Pan od muzyki, która zawsze będzie z wami – audycja słowno-muzyczna

Audycja, której scenariusz przedstawiamy, została przygotowana z okazji 100. rocznicy urodzin Witolda Lutosławskiego z uczniami klasy 5 Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I stopnia w Krakowie i przedstawiona w marcu br. w ramach szkolnych obchodów Roku Witolda Lutosławskiego. Pomysł warto wykorzystać także w innych szkołach, nie tylko muzycznych, by zapoznać młodzież (i grono pedagogiczne!) z postacią i dziełami tego wybitnego kompozytora.

Prezentowanie okolicznościowych audycji słowno-muzycznych to tradycja krakowskiej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I stopnia. Takie „spektakle” przygotowywane są dla uczczenia Dnia Komisji Edukacji Narodowej, 11 listopada, święta Konstytucji 3 maja, Bożego Narodzenia, Wielkanocy oraz z okazji ważnych dat związanych z kompozytorami. Tym razem chcieliśmy umożliwić naszym uczniom poznawanie sylwetki i twórczości wielkiego polskiego kompozytora. Zależy nam, by przy okazji takich przedstawień w szkole muzycznej wpłatać w treść literacką jak największą ilość utworów muzycznych, i to – jeżeli tylko to możliwe – w wykonaniu samej młodzieży.

W trosce o to, by przedstawienia miały także wartość wychowawczą, każdemu z naszych podopiecznych powierzamy jakąś rolę, dostosowaną do jego zdolności, umiejętności i predyspozycji. Dla niektórych uczniów – którzy w innych okolicznościach nie mogliby wystąpić jako instrumentalisci-soliści – jest to szansa na przezwyciężanie tremy, sprawdzenie swoich możliwości i nabywanie doświadczenia w występach publicznych. Młodsze dzieci

– uczniowie klas 1–3 – mają możliwość pokazania swoich umiejętności zdobytych na lekcjach rytmiki w interpretowaniu czy też ilustrowaniu muzyki ruchem.

Trzeba przyznać, iż uczniowie bardzo chętnie biorą udział w przygotowaniach, ucząc się tym samym współpracy i odpowiedzialności w działaniach zespołowych. Audycje słowno-muzyczne przygotowywane są wspólnie przez pedagogów różnych specjalności, co również jest świetną okazją do współpracy i wymiany doświadczeń. Trzeba też podkreślić rolę rodziców, którzy z wielkim zaangażowaniem włączają się w pomoc w organizowaniu ekspozycji, strojów, a nierzadko i całej scenografii. Ta odmienna od codzienności forma pracy jest niezwykle atrakcyjna, a co najważniejsze, jednocy ona wszystkich w realizacji wspólnego celu, dzięki czemu przynosi wiele korzyści w pracy wychowawczej i edukacyjnej szkoły.

Scenariusz audycji

Osoby:

- Lutosławski,
- narrator I i II,
- słuchacz I i II,

- Grześ,
- chłopiec,
- mama,
- pani sprzątająca,
- chór i orkiestra.

Na scenę wchodzi orkiestra. Siada przy pulpitach. Pojawia się dyrygent, staje przed muzykami i zaczyna dyrygować (nagranie CD – Wariacje symfoniczne – fragment). Po chwili wśród „widowni” (tworzonej przez część wykonawców przedstawienia) zaczynają się szepty, szum, rozmowy. Dyrygent – Lutosławski – przerywa, odwraca się do widowni i pyta:

Lutosławski:

A co to za widownia, która przeszkadza muzykom?

Słuchacz I:

Bo nam się to nie podoba! My jesteśmy dzieci, a pan gra jak dla dorosłych!

Na scenę wychodzi narrator I.

Narrator I:

Czy wy nie wiecie, kto przed wami stoi? To wielki kompozytor – Witold Lutosławski!

Słuchacz II:

Nie znamy tego pana, a jego muzyki nie rozumiemy.

Narrator I (do Lutosławskiego):

Mistrzu, niech pan usiądzie, a ja tym dzieciom opowiem trochę o panu.

Lutosławski siada przy stoliku na scenie, orkiestra wychodzi.

Narrator I:

Witold Lutosławski urodził się 25 stycznia 1913 roku w Warszawie. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku sześciu lat, a gry na skrzypcach, gdy miał lat 14. Później uczył się w Konserwatorium Warszawskim

– kontynuował naukę gry na tych instrumentach i studiował kompozycję.

Narrator II:

A jednocześnie w latach 1931–1933 studiował matematykę na uniwersytecie w Warszawie.

Na scenę wchodzi chłopiec z pustym workiem na plecach, podchodzi do Lutosławskiego.

Grześ:

Przepraszam pana, nie widział pan rozsypanego piasku? Zrobiła mi się dziura w worku, piasek się wysypał i teraz chodzę, i zbieram. Nie widział pan?

Lutosławski nic nie odpowiada, tylko w zamyśleniu patrzy na Grzesia. Chłopiec wzrusza ramionami, odchodzi, Lutosławski zaczyna coś szybko pisać. Na scenę wchodzi chór i śpiewa piosenkę Idzie Grześ.

Narrator I:

Jego karierę muzyczną przerwała druga wojna światowa. W czasie okupacji przebywał w Warszawie – grał w kawiarniach w duecie z Panufnikiem. Właśnie z nim dokonał około 200 transkrypcji fortepianowych utworów wielkich mistrzów, m.in. Bacha, Mozarta, Schuberta, Brahmsa, Ravela.

Narrator II:

Niestety, opracowania te prawie w całości spłonęły w powstaniu warszawskim w 1944 roku.

Na scenę wchodzi chłopiec, jest bardzo smutny. Podchodzi do Lutosławskiego, siada koło niego i patrzy, co kompozytor pisze.

Chłopiec:

Czy panu też tak smutno jak mnie?

Lutosławski:

Nie jest mi smutno. Właśnie skończyłem pisać piosenkę o Grzesiu. Chyba się dzieciom spodoba. A tobie smutno? Dlaczego?

Chłopiec:

Bo mi ciągle coś przeszkadza. W zimie mróz, jesienią deszcz, a latem upał. Panu nie?

Lutosławski zamyśla się, nic nie odpowiada, pisze. Chłopiec odchodzi.

Wchodzi chór i śpiewa Rok i bieda.

Narrator I:

Po wojnie Lutosławski działał w Związku Kompozytorów Polskich. W 1945 roku współtworzył Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie. Uczestniczył także w festiwalach i konkursach kompozytorskich – w Helsinkach, Salzburgu, Strasburgu, w Rzymie i w Liège.

Narrator II:

W Polsce jego utwory wykonywane były na odbywającym się w Warszawie corocznym Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień.

Przez scenę przechodzi mama z wózkiem, nuci, śpiewa i powtarza: „Śpij już, śpij, przecież musisz trochę pospać”. Przechodząc koło Lutosławskiego, pyta:

Mama:

Nie zna pan jakiejś kołysanki? Ja już wszystkie zaśpiewałam, a mój synek i tak nie śpi.

Lutosławski:

A śpiewała pani już o kotku?

Mama zaprzecza, kręcąc głową. Na scenę wchodzi chór i śpiewa piosenkę Kotek. Dziecko zasypia, zadowolona mama macha Lutosławskiemu i schodzi ze sceny.

Narrator I:

Od lat 60. XX wieku Lutosławski rozpoczął działalność dyrygencką – głównie przewodził orkiestrom wykonującym jego dzieła.

Prowadził także kurs kompozytorski w Stanach Zjednoczonych.

Narrator II:

W kolejnej dekadzie minionego stulecia zaczęto organizować festiwale poświęcone twórczości Lutosławskiego, on sam rozszerzył swoją działalność dyrygencką. Prowadził najlepsze orkiestry świata. Dużo podróżował, m.in. do USA, Kanady, Japonii. Za swoją pracę otrzymywał nagrody, odznaczenia, doktoraty *honoris causa*, był honorowym członkiem wielu muzycznych stowarzyszeń w kraju i za granicą.

Na scenę wpadają dwie roztańczone dziewczynki. Podskakują, obracają się dookoła, przytupują. Lutosławski odrywa się od pisania; widać, że podoba mu się taniec. Wchodzącemu chórowi podaje partyturę. Chór śpiewa piosenkę Taniec.

Narrator I:

Charakterystyczną cechą twórczości Witolda Lutosławskiego jest zmienność polegająca na ciągłym poszukiwaniu nowych środków wyrazu. Wczesne utwory, powstałe przed wojną, nawiązują do stylu neoklasycznego. Po wojnie inspiracją dla jego kompozycji stał się folklor różnych regionów Polski. W późniejszym okresie artysta interesował się najnowszymi zdobyczami muzyki XX wieku, takimi jak aleatoryzm.

Narrator II:

Niekiedy swoje utwory opracowywał w kilku wersjach. Tworzył muzykę teatralną i filmową, a także ilustracje muzyczne do słuchowisk radiowych.

Na scenę wchodzi pani z miotłą.

Pani sprzątająca

(do siebie, mruczy pod nosem):

Ależ tu brudno! Pewnie to ta orkiestra albo chór...

*Lutosławski – trochę zniecierpliwiony narzekaniami – odwraca się, patrzy na sprzątającą i czeka, aż wyjdzie. Potem znów pisze nuty. Na scenę wchodzi chór i śpiewa piosenkę **Plama na podłodze**.*

Narrator I:

Działal również na polu literackim. Pisał o technice komponowania, refleksje o muzyce, wspomnienia o kompozytorach oraz z podróży do różnych krajów.

Narrator II:

Witold Lutosławski to niewątpliwie niezwykły kompozytor XX wieku. Jego muzyka nieustannie się zmieniała, twórca stale poszukiwał nowych środków wyrazu. Jednocześnie czerpał inspirację z rodzimego folkloru i opracowywał go za pomocą nowoczesnych środków techniki kompozytorskiej. Zasadniczą cechą jego twórczości jest połączenie współczesnych kierunków muzycznych z tradycyjnymi ideami.

*Chór śpiewa piosenkę **Kap, kap, kap**. Na scenę wychodzi chłopiec, mówi coś na ucho Lutosławskiemu i obaj wychodzą. Po piosence następuje cisza.*

Uczeń I (do narratora I):

Proszę pana, i co dalej? Dlaczego ten pan już poszedł?

Narrator I:

Ten pan nie miał już czasu, musiał odejść, ale jego muzyka może być zawsze z wami. Zostawił mi nuty wielu piosenek dla dzieci i prosił, byście o nim nie zapomnieli. A jak już będziecie większe, przyjdźcie na koncert orkiestry i posłuchajcie, jak potrafił wspaniale pisać, i dla dużych, i dla małych.

*Na scenę wchodzi orkiestra. Narrator II jest teraz dyrygentem i „dyryguje” fragmentem **Muzyki żałobnej** (nagranie CD).*



Opowiadała mi bliska znajoma Adama Michnika, że widziała kiedyś, jak Adam wstał po tym, jak odebrał telefon i usłyszał w słuchawce głos rozmówcy. Rozmowa za chwilę się skończyła i ktoś z obecnych zadał mu pytanie: – „Czemuś ty wstał?” – „Nie mogłem rozmawiać z Lutosławskim na siedząco”.

Anna Szaniawska

cyt. za: G. Michalski, *Lutosławski w pamięci. 20 rozmów o kompozytorze, Słowo/Obraz Terytoria, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Gdańsk–Warszawa 2007, s. 246*

Katarzyna Jakóbczak-Drażek

Dwa razy Lutosławski

– propozycja zajęć muzycznych dla klasy 5

Muzyki Witolda Lutosławskiego inspirowanej rodzimym folklorem muzycznym doświadczonym melomanom nie trzeba przedstawiać. Ci młodszy – wśród nich nasi uczniowie – powinni ją poznać, aby móc polubić i dostrzec jej atrakcyjność. Pomóżmy im zatem ją odkryć! Przedstawiamy dwie atrakcyjne propozycje włączenia twórczości tego kompozytora do zajęć muzycznych. W pierwszej – w formie konkursu, zabawy – wykorzystujemy piosenkę opartą na rytmach oberka *Taniec*, w drugiej zaś zapoznajemy uczniów z utworem zainspirowanym rzeszowskim lasowiakiem – *Tańcem z Małej suity*.

1. Piosenka *Taniec*

– muz. W. Lutosławski, sł. J. Tuwim

Piosenki Witolda Lutosławskiego do słów Juliana Tuwima powstały w 1947 roku. Należą do tej części dorobku kompozytora, który poświęcony był najmłodszemu. Niniejsza propozycja z założenia ma charakter zabawy, w której dzieci utrwalają słowa i melodię piosenki, a także charakterystyczne cechy oberka. Zawiera ona próbę umieszczenia *Tańca* we współczesnych realiach programu rozrywkowego – konkursu z udziałem konferansjerów, tancerzy występujących na scenie oraz publiczności, która uczestniczy w programie, a na końcu wybiera zwycięzców.

Potrzebne materiały dydaktyczne

- podręcznik do muzyki *Nuty, smyki i pątyki* dla klasy 5 szkoły podstawowej, Urszula Smoczyńska, Malina Sarnowska, Olivia Kaczyńska, Katarzyna Jakóbczak-Drażek, WSiP 2013, lekcja 13: *Skoczył stołek do wiaderka*, s. 76–81;
- płyta CD dołączona do podręcznika: *Utwory, piosenki i akompaniamenty* (pozycje 4–6);

- płyta DVD dla nauczyciela: scenariusz lekcji 13 – pokaz kroków i figur oberka;
- nagranie piosenki *Taniec*;
- nuty i słowa piosenki *Taniec* dla każdego ucznia;
- nuty akompaniamentu do *Tańca* (ewentualnie akompaniament nagrany na płycie CD);
- tekst dla konferansjerów (po jednym egzemplarzu dla każdego);
- paski papieru z zapisanym rytmem i miejscem na podpisanie pod nim słów (patrz przykład 1);
- ewentualnie cztery kartki A2 i cztery komplety kredek lub farb;
- nagranie IV części *Taniec z Małej suity* W. Lutosławskiego.

Przykład 1. Zadanie dla uczniów



Potrzebne rekvizyty

- drewniane/plastikowe lub metalowe łopatkę, łyżki (wykluczone noże i widelce) – para dla każdego ucznia, mogą

być także inne przedmioty używane w kuchni, wydające ciekawe (nie za głośne) dźwięki, np. kubki lub szklanki, które będą uderzane łyżkami, albo pokrywki do garnków, na których można „grać” drewnianymi łyżkami;

– ewentualnie kij od szczotki.

**Wprowadzenie piosenki *Taniec*,
omówienie charakterystycznych
cech oberka**

– Uczniowie słuchają piosenki w wykonaniu nauczyciela lub z nagrania, a następnie omawiają treści i charakterystyczne

Taniec

muz. W. Lutosławski

sł. J. Tuwim

Żywo

1. Sko-czył sto-łek do wia-der - ka, za-pro-sił je do o - ber-ka,
2. A za dzba-nkiem ta - lerz sko - czył, do-ko - lu-śka się po - to-czył,

9
dzba-nek z pół-ki hyc na zie - mię: „Ja nie-go - rszy! Po-proś-że mię!”
piec, choć gru-bas, zła-pał ki - ja i o-cho-czo nim wy-wi - ja.

17 *Nieco wolniej*

3. Bie - dna mio-tła w ką-cie sto - i, też by chci-a-ła, lecz się bo - i,

21
bo jak w tań-cu się roz-lu - żni, to ją bę-dą zbie-rać pó - żniej.

25 *Tempo I - żywo*

4. Tańczy skrzy-nia i sie-kie - ra, aż się mio - tle na płacz zbie-ra,

33
już nie mo - że u - stać dłu - żej i tak płą - sa, aż się ku - rzy!

cechy muzyki i próbują zaśpiewać wybraną zwrotkę piosenki.

- Nauczyciel podaje informacje o autorach piosenki (tytuły znanych wierszy Tuwima powinni podać uczniowie).

Witold Lutosławski – jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów XX wieku, którego twórczość znana jest doskonale nie tylko w kraju, ale i za granicą. Lutosławski komponował utwory przede wszystkim na dużą orkiestrę, ale w jego dorobku znalazły się także piosenki dla dzieci i utwory dla młodszych pianistów. Nauczyciel podkreśla, że w 2013 roku przypada 100. rocznica urodzin kompozytora.

Julian Tuwim – poeta tworzący w XX wieku, pisał wiersze także dla dzieci. Do najbardziej znanych jego utworów dla najmłodszych należą: *Łokomotywa*, *Ptasie radio*, *Słoń Trąbalski*.

- Uczniowie słuchają piosenki, a potem starają się wymienić występujące w tekście postacie (tańczące sprzęty i przedmioty kuchenne – stół, wiaderko, dzbanek, talerz, piec, miotła, skrzynia, siekiera).
- Nauczyciel zachęca dzieci do powtórnego wysłuchania piosenki i próby wyobrażenia sobie tego, co działo się w kuchni (słuchanie najlepiej podzielić na fragmenty – po jednej zwrotce; w przerwach uczniowie mogą krótko opowiedzieć, kto z kim tańczył, w jaki sposób, co to był za taniec; po trzeciej zwrotce – o miotle – uczniowie spróbują określić, jaka muzyka została zastosowana dla oddania nastroju smutnej miotły).
- Uczniowie określają tempo, charakter muzyki, sprawdzają w nutach oznaczenie metrum, następnie z nagraniem piosenki lub akompaniamentem nauczyciela (tylko pierwsza zwrotka) wyklaskują rytm przygrywki i powtarzają się wciąż rytm zwrotki:

Przykład 2. Rytm przygrywki



Przykład 3. Rytm zwrotek



- Nauczyciel informuje, że charakter, tempo, rytm i metrum piosenki są bliskie oberkowi – ludowemu tańcowi zwanemu także owijkomem, okrągłym, obertasem, a to ze względu na charakterystyczne dla tańca obroty, wirowanie par wokół własnej osi, przerywane czasem przytupami tancerzy

Uwaga! Można tu skorzystać z nagrania na płycie DVD przedstawiającego kroki i figury oberka.

- Na koniec tej części zajęć każdy uczeń wybiera dowolną zwrotkę, stara się zapamiętać jak najwięcej słów i włącza się do śpiewania w czasie wybranej zwrotki. Wszyscy wyklaskują rytm przygrywki przed każdą zwrotką.

Przygotowanie do zabawy

- Nauczyciel zaprasza uczniów do zabawy – do wzięcia udziału w programie rozrywkowym „na żywo”, zatytułowanym *Taniec z garnkami* (można oczywiście wymyślić własny tytuł).
- Dwie uzdolnione aktorsko osoby otrzymują role konferansjerów i tekst, z którym zapoznają się w czasie, gdy pozostali będą zajęci innymi zadaniami.
- Chętni, którzy chcą przedstawić taniec postaci z piosenki, dobierają się następująco: 1. stół, wiaderko, dzbanek, 2. talerz, piec (z kijem), 3. skrzynia, siekiera, miotła – i w takich składach przygotowują choreografię według tekstu odpowiednich zwrotek (osoba w roli miotły przedstawia solo trzecią

zwrotkę). Jeśli nie będzie ochotników (nauczyciel znający klasę z dużym prawdopodobieństwem przewidzi taką sytuację), można wykorzystać opcję plastyczną – uczniowie uzdolnieni plastycznie w czterech zespołach (parach/trójkach) zilustrują treść poszczególnych zwrotek. Prace zostaną zaprezentowane zgodnie z kolejnością zwrotek w piosence.

- Pozostali uczniowie otrzymują od nauczyciela „bilety wstępu”/„zaproszenia” – kartki z rytmem wraz z przydziałem do grup 1, 2, 3 lub 4. W grupach układają teksty zapowiedzi występów tanecznych do zwrotki piosenki zgodnej z przydzielonym numerem i wpisują gotowy tekst pod zapisanym na karcie rytmem (patrz przykład 4), a następnie w grupach przygotowują wykonanie swoich zwrotek – mówią rytmicznie podpisane słowa, akompaniując na przyniesionych z domu kuchennych przedmiotach; utrwalają także słowa swojej zwrotki.

Przykład 4. Przykładowe rytmiczne zapowiedzi



Tań-czy sto-łek wia-der-ko i dzba-nek.



Sko-czył ta-lerz, piec gru-bas wy-wi-ja.



Sto - i mio - tła sa-mo-tna, bo - i się.



Tań-czy mio-tła z sie-kie-rą i skrzy-nią.

Scenariusz zabawy

Nauczyciel włącza nagranie oberka w wykonaniu kapeli ludowej. Gdy muzyka cichnie, na scenę wychodzą konferansjerzy.

Konferansjer I (K I):

Karnawał w pełni! Oto specjalne wydanie programu *Taniec z garnkami!*

Konferansjer II (K II):

Dziś na kuchennej scenie króluje oberek! A oto nasi artyści!

Uczniowie wybrani do ról postaci z piosenki wychodzą kolejno przed publiczność, kłaniają się, witani przez konferansjerów oraz brawami publiczności, i schodzą. Jeśli realizujemy wersję z pracami plastycznymi, w tym momencie autorzy ilustracji prezentują kolejno swoje prace, kłaniają się i schodzą.

K I:

Stołek, wiaderko i dzbanek! Brawo!

K II:

Talerz i piec! Brawo!

K I:

Skrzynia, siekiera i miotła! Brawo!

K II:

Za chwilę rozpoczną się występy!

K I:

Prosimy publiczność o dodanie odwagi artystom dźwiękami kuchennej orkiestry!

K II:

I oto na scenę wchodzi pierwszy tancerze!

Nauczyciel włącza podkład muzyczny do piosenki Taniec lub akompaniuje na instrumencie. Uczniowie z poszczególnych grup po kolei wykonują przygotowane zapowiedzi z akompaniamentem kuchennych „instrumentów” i śpiewają swoje zwrotki.

Równocześnie na scenę wchodzi kolejni tancerze i ilustrują ruchem treść zwrotek (lub pojawiają się autorzy z ilustracjami). Uwaga! Przed trzecią zwrotką następuje pauza.

K I:

Co za emocje! Występ solistki miotły stoi po znakiem zapytania!

K II:

Czy artystka zdecyduje się wziąć udział w programie?

Rozbrzmiewa akompaniament do trzeciej zwrotki. Po zaśpiewaniu całej piosenki powracają konferansjerzy.

K I:

Kto zwycięży w dzisiejszym Tańcu z garnkami? Kto jest mistrzem oberka?

K II:

Czas na głosowanie! Proszę wybrać najlepszy zespół! Każdy może oddać tylko jeden głos!

Nauczyciel liczy głosy oddawane przez uczniów z grup śpiewająco-akompaniujących na zespoły taneczne/ilustracje.

K I:

Kto głosuje na stołek, wiaderko i dzbanek?

K II:

Kto wybrał talerz i piec?

K I:

Kto oddaje głos na skrzynię, siekierę i miotłę?

K II:

I oto mamy już zwycięzców dzisiejszego wydania Tańca z garnkami! Prosimy na scenę!

Występ zwycięskiego zespołu/pary (lub na scenę wychodzą autorzy zwycięskiej ilustracji). Przygrywkę z zapowiedzią wykonuje odpowiednia grupa, zwrotek piosenki towarzyszącą zwycięzcom śpiewają wszyscy.

2. Inspiracje polską muzyką ludową Lutosławskiego – *Taniec z Małej suity*

W cyklu podręczników WSiP *Klucz do muzyki* dla klas 4–6, który mam przyjemność tworzyć z Urszulą Smoczyńską i Agnieszką Sołtysik, zamieszczonych zostało kilka przykładów utworów polskich kompozytorów inspirowanych folklorem. Są to m.in. mazurki Fryderyka Chopina, *Mazur* z opery *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki, *Krakowiak* z baletu *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego, *Oberok* Romualda Twardowskiego, *Kujawiak* Henryka Wieniawskiego, *Taniec zbójnicki* z baletu *Harnasie* i pieśń *A chtëź tam puka* Karola Szymanowskiego. Nie zabrakło także muzyki Witolda Lutosławskiego. W klasie 6 (podręcznik ukaże się w roku szkolnym 2014/2015) uczniowie poznają *Taniec z Małej Suity*, która skomponowana została na przełomie lat 1950/1951.

Chcąc przedstawić utwór napisany pod wpływem innego, można zacząć od wyjaśnienia pojęcia inspiracji. Dobrze byłoby także dać uczniom możliwość stworzenia własnego dzieła czymś zainspirowanego. Skoro mowa jest o inspiracji polską muzyką ludową, należy sięgnąć do skrzyni z tym skarbem, którego wartość nie wszyscy potrafią docenić. Na szczęście są tacy, którzy i dziś czerpią zeń pełnymi garściami. Bardzo wymownym przykładem dla uczniów w różnym wieku jest muzyka polskich zespołów folkowych, które opierają swą twórczość właśnie na naszym folklorze muzycznym.

Co to jest inspiracja? – wyjaśnienie pojęcia

Wyraz inspiracja pochodzi od łacińskiego słowa *inspiratio*. Inspiracja to natchnienie, pomysł; wpływ; poddawanie, podsuwanie myśli, pomysłu; sugestia (por. KOPALIŃSKI 1983).

- Nauczyciel podkreśla, że inspirowanie się to czerpanie natchnienia prowadzącego do stworzenia własnego dzieła; zwraca uwagę, że inspiracji można szukać, ale też może ona pojawić się niespodziewanie i wywołać pomysł twórczy.
- Uczniowie starają się powiedzieć, co może zainspirować twórcę; opowiadają o własnych doświadczeniach – czy zdarzyło się kiedyś im samym stworzyć coś pod wpływem jakiegoś zjawiska, zdarzenia, czyjegoś dzieła itp.

Próbki inspiracji polskim folklorem

- Nauczyciel przeprowadza jedno z zadań:
 - wyświetla z rzutnika dwie reprodukcje obrazów ludowych twórców, może to być także coś z malarstwa na szkło, obraz tkany itp. Można także wykorzystać reprodukcje obrazów inspirowanych folklorem, np. w *Kluczu do muzyki 4* na s. 28 są zamieszczone obrazy Stanisława Kamockiego *Dworek jesienią* i Józefa Chełmońskiego *Żurawie*. Uczniowie próbują napisać początek opowiadania (trzy–cztery zdania) związanego z obrazem;
 - śpiewa lub odtwarza z płyty dwie pieśni ludowe w różnym nastroju (np. *W murowanej piwnicy* i *Bando-skę*), a uczniowie szkicują rysunek do jednej z nich.

Taniec z Małej suity Lutosławskiego i lasowiak – ludowy taniec z Rzeszowszczyzny

- Nauczyciel podaje najważniejsze wiadomości o Lutosławskim – człowieku i kompozytorze.
- Informuje uczniów, że *Mała suita* powstała w 1950 roku; składa się – co typowe dla suity – z kilku utworów, ich tytuły to: *Fujarka*, *Hurra polka*, *Piosenka*,

Taniec. W kompozycjach tych słyszać inspiracje folklorem okolic Rzeszowa, a dokładniej spod miejscowości Machów. Prowadzący zajęcia podkreśla, że utwór ten jest przykładem wczesnej twórczości kompozytora – z czasów, kiedy dopiero powstawał jego własny „język muzyczny” (późniejsze kompozycje znacznie różnią się brzmieniem od suity).

- Nauczyciel sygnalizuje, że w ostatniej części (*Taniec*) usłyszeć można echa lasowiaka – regionalnego tańca z terenów Rzeszowszczyzny, zamieszkanych przez grupę etniczną o nazwie Lasowiaczy.
- Uczniowie poznają melodię tańca – nauczyciel śpiewa przyspiewkę do lasowiaka z akompaniamentem lub *a cappella*, może także zaprezentować nagranie kapeli ludowej, jeśli ma takie w swojej płytotece. Ciekawym pomysłem byłoby posłuchanie nagrania lasowiaka z 1965 roku zamieszczonego na płycie *Muzyka i śpiew ludowy Podkarpacia*, wydanej przez Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie (ścieżka 48 – Franciszek Pliś gra lasowiaka na fujarce).
- Uczniowie podchwytyją słowa i melodię – nie są trudne – i w czasie powtórzenia śpiewają już z nauczycielem.
- Ci, którzy sprawnie grają na flecie, dzwonkach lub innym instrumencie, mogą dołączyć z melodią lasowiaka.



Rys. 1. Strój ludowy Lasowiaków

Lasowiak

Taniec z okolic Rzeszowa



Oj, nie wi - dać, oj, nie wi - dać me - go la - so - wia - ka,
pe - wnie on tam za gó - re - czką po - pra - wia cho - da - ka.

– Nadszedł moment, by wysłuchać *Tańca* – od razu można polecić uczniom, by np. podnieśli rękę, gdy usłyszą fragmenty melodii lasowiaka; można także pozwolić im najpierw zapoznać się z muzyką Lutosławskiego, a przy ponownym słuchaniu poprosić o sygnalizowanie pojawienia się melodii lasowiaka. Ważna jest także informacja, że środkowa część utworu również oparta została na melodii pieśni ludowej z regionu rzeszowskiego. Ciekawe dla uczniów będzie posłuchanie *Tańca* w wersji nieco bliższej ludowej. Można taką znaleźć na nowej płycie zespołu LutoSłowianie, kierowanego przez Marię Pomianowską. Muzyka wykonywana jest m.in. na fideli płockiej i suce biłgorajskiej. Nagrania są również dostępne na YouTube¹.

– W dalszej części zajęć można zapytać o aparat wykonawczy (orkiestra symfoniczna, lecz w pierwszym zamyśle Lutosławskiego była to orkiestra kameralna) oraz o budowę utworu – ABA1. Tu podrzucam jeszcze pomysł, aby chętni

uczniowie zilustrowali ją, wykorzystując np. lasowiackie motywy wzornictwa lub z własnego bądź dowolnego regionu, lecz wzbogacone o własne pomysły plastyczne – to także inspiracja...

Gdyby lekcje muzyki w szkole odbywały się częściej niż raz w tygodniu, można by było pomyśleć o zorganizowaniu klasowego lub szkolnego Festiwalu Inspiracji Folklorem – zrobić wystawę prac plastycznych, literackich, zaprezentować ewentualne kompozycje muzyczne dzieci, a także poważne utwory wielkich kompozytorów, przygotować plakaty i zaproszenia dla rodziców, dziadków, koleżanek, kolegów i znajomych uczniów. Może ktoś z Państwa skorzysta z tego pomysłu? A może to nic nowego i takie imprezy odbywały się już w Waszych szkołach?

KOPALIŃSKI W., 1983, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=BF7tMQeKGLA> oraz <http://www.youtube.com/watch?v=MXpqvOyV0fo>.

Justyna Górka-Guzik

Witold Lutosławski i jego twórczość – scenariusz lekcji dla klasy 6

O bogactwie i różnorodności muzyki Witolda Lutosławskiego chyba nikogo nie trzeba przekonywać. Także sposobów jej przybliżenia uczniom może być nieskończenie wiele – wszystko zależy tu od inwencji nauczyciela. Kolejny scenariusz, który warto wcielić w życie, pomoże nam w ciekawy, pomysłowy sposób zapoznać szóstoklasistów z *Małą suitą* i nauczyć ich piosenki *Taniec*.

Temat zajęć

Witold Lutosławski i jego twórczość.

Cel główny

Zapoznanie uczniów z sylwetką kompozytora Witolda Lutosławskiego i elementami jego twórczości.

Cele operacyjne

Uczeń:

- zna podstawowe fakty z życia Witolda Lutosławskiego,
- wie, że Witold Lutosławski był polskim kompozytorem, pianistą, dyrygentem,
- w przybliżeniu określa czas, w którym żył kompozytor,
- śpiewa piosenkę *Cebula*,
- słuchając muzyki, rozpoznaje znane tematy melodyczne,
- potrafi wymienić co najmniej dwa tytuły utworów Witolda Lutosławskiego,
- śpiewa piosenkę *Taniec*,
- gra na instrumentach szkolnych akompaniament do piosenki,
- rozumie pojęcie „aleatoryzm”,
- improwizując, tworzy prosty „utwór” muzyczny,

- wypowiada się na temat roli muzyki oraz ciszy w przestrzeni publicznej.

Media i pomoce dydaktyczne

Nagrania: W. Lutosławski – *Mała suita*, cz. I *Fujarka*.

Nuty i teksty: piosenka ludowa *Cebula* oraz W. Lutosławskiego *Taniec* z akompaniamentem dzwonków.

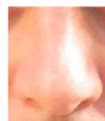
Tok lekcji

1. Rozwiązanie rebusu i ustalenie tematu lekcji

Uczniowie otrzymują rebus do rozwiązania. Nauczyciel informuje, że rozwiązaniem jest nazwisko polskiego kompozytora, o którym będzie mowa na lekcji.



$a = u$



$n = t$



$ka = ski$

Nauczyciel pyta uczniów: Czy mogą podać imię kompozytora? Czy znają, pamiętają jakieś jego kompozycje?

Uczniowie zapisują temat lekcji.

2. Nauczyciel przedstawia dzieciom krótki biogram kompozytora

Witold Lutosławski (1913–1994) – pianista, dyrygent, wybitny polski kompozytor XX wieku. Zaczął komponować w wieku dziewięciu lat. Uczył się gry na skrzypcach i fortepianie. Jego życie było związane z Warszawą – tu urodził się, uczęszczał do gimnazjum i studiował. Podczas drugiej wojny światowej był telegrafistą, później grał w warszawskich kawiarniach i zbierał fundusze dla ukrywających się w czasie okupacji artystów. Był zaangażowany w życie artystyczne i publiczne. Działał w Związku Kompozytorów Polskich, Polskim Wydawnictwie Muzycznym, Ministerstwie Kultury i Sztuki, był członkiem Rady Muzycznej przy UNESCO. Do jego najsłynniejszych utworów należą: pedagogiczne utwory fortepianowe, pieśni do słów polskich poetów, np. Juliana Tuwima i Kazimierzy Iłakowiczówny, oraz utwory orkiestrowe, m.in. *Koncert na orkiestrę*, *Muzyka żałobna na orkiestrę smyczkową*, *Gry weneckie*, *Mała suita*.

3. Słuchanie muzyki – *Mała suita, cz. I* / *Fujarka*

Nauczyciel mówi uczniom, że – podobnie jak Fryderyk Chopin i Karol Szymanowski – Witold Lutosławski wykorzystywał w swojej twórczości elementy polskiego folkloru. Przykładem utworu opartego na folklorze może być *Mała suita*. Ta czteroczęściowa kompozycja to owoc inspiracji, jakiej dostarczyły artyście melodie ludowe z Rzeszowszczyzny.

3a) Nauka piosenki *Cebula*

Jedną z piosenek, których melodie wykorzystał Lutosławski w *Małej suicie*, jest piosenka *Cebula*. Uczniowie z użyciem tataizacji odczytują rytm piosenki, a następnie nauczyciel uczy ich melodii ze słuchu z obserwacją nut¹ lub za pomocą fonogestyki.

3b) Wysłuchanie utworu *Mała suita, cz. I* / *Fujarka*

Polecenie dla uczniów: Posłuchajcie I części utworu Witolda Lutosławskiego *Mała suita – Fujarka*, w którym kompozytor wykorzystał folklor Rzeszowszczyzny. Ile razy w utworze pojawia się melodia piosenki *Cebula*? Jaki instrument wykonuje tę melodię?

4. Nauka piosenki *Taniec*

Witold Lutosławski komponował pieśni i piosenki, także przeznaczone dla najmłodszych. Niektóre z nich miały być śpiewane przez dzieci, np. piosenka *Pióreczko*, a inne – np. *Spóźniony słowik* – są wykonywane przez dorosłych, wykształconych śpiewaków, ale adresowane do dzieci.

Zanim zaczniemy uczyć śpiewania piosenki, prezentujemy ją we własnym wykonaniu lub z nagrania. Pytamy uczniów: Jakie zmiany można zaobserwować w przebiegu utworu? Czy charakter muzyki się zmieniał? W jakiej kolejności występowały części szybkie i wolniejsze? Czy te zmiany tempa i charakteru muzyki były związane z tekstem piosenki? O jakim tańcu jest mowa w utworze i do rytmiki jakiego tańca nawiązuje Lutosławski w swojej kompozycji?

Następnie analizujemy formę utworu oraz rytm poszczególnych części piosenki. Polecenia dla uczniów:

- Wyszukajcie w początkowej części piosenki dwutaktowy motyw rytmiczny, który powtarza się podczas całej części I; przeczytajcie go z użyciem tataizacji, a następnie wystukajcie ten rytm.
- Przeczytajcie rytmicznie tekst pierwszej zwrotki piosenki, a następnie poszukajcie w nutach trzeciej, wolniejszej zwrotki, również opartej na

¹ Nuty piosenki *Cebula* znajdują się w *Muzyka ludowa w twórczości Witolda Lutosławskiego*, s. 49.

dwutaktowym motywie rytmicznym. Znajdźcie ten motyw i przeczytajcie go z użyciem taktacji. Następnie przeczytajcie rytmicznie tekst wolnej części piosenki.

Uczymy melodii piosenki oraz akompaniamentu: uczniowie powtarzają poszczególne frazy po nauczycielu, wykonują piosenkę z akompaniamentem fortepianu oraz analizują zapis nutowy

Taniec

muz. W. Lutosławski

sł. J. Tuwim

Vivo

Dzwonki 1

1. Sko-czył sto - łek do wia-der - ka,
2. A za dzba - nkiem ta - lerz sko - czył,

Dzwonki 2

Dzwonki 3

7

za - pro - sił je do o - ber - ka, dzba-nek z pół - ki hyc na zie-mię: „Ja nie-gor - szy!
do - ko - lu - ska się po - to - czył, piec, choć gru-bas, zła-pał ki - ja i o - cho - czo

7

12 *Nieco wolniej*

Po-proś-że mię!"
nim wy-wi-ja.

3. Bie-dna miotła w kącie sto-i,

19

też by chciała, lecz się bo-i, bo jak w tańcu się roz-lu-źni, to ją bę-dą zbierać póź-niej.

19

25 *Tempo I - żywo*

4. Tań-czy skrzy-nia i sie-kie-ra,

25

31

aż się mio-tle na płacz-zbie-ra, już nie mo-że u-stać dłu-żej i tak płą-sa, aż się ku-ry-zi!

31

akompaniamentu opracowanego na instrumenty sztabkowe. Nauczyciel dzieli klasę na trzy grupy. Z każdą z grup analizuje inną partię akompaniamentu. Następnie uczniowie grają swoje partie w wolnym tempie. Następnie wybieramy grupę, która najlepiej opanowała partię instrumentalną. Pozostali uczniowie śpiewają piosenkę z akompaniamentem zespołu instrumentalnego.

5. Ćwiczenie twórcze przybliżające uczniom pojęcie aleatoryzmu

Witold Lutosławski chętnie stosował w swoich kompozycjach technikę kompozytorską zwaną aleatoryzmem. Technika ta polega na wykorzystaniu w wykonaniu utworu przypadku. Kompozytor zapisuje w partyturze tylko niektóre elementy dzieła, o pozostałych decydują wykonawcy w czasie koncertu.

Polecamy uczniom stworzenie aleatorycznej ilustracji muzycznej pt. *Wieczór nad jeziorem*. Przed wykonaniem utworu dzielimy klasę na grupy i rozdzielamy role: kumkających żab, grających świerszczy, śpiewających ptaków, szumiącej wody, trzeszczącego tataraku, szeleszczących liści. Ustalamy przebieg dynamiczny całego

utworu oraz sposoby wydobywania dźwięków. Wyznaczamy spośród uczniów dyrygenta, który będzie wskazywał początek i koniec utworu oraz będzie decydował o włączaniu i wyłączaniu poszczególnych grup głosów i ich proporcji dynamicznych.

6. Rozmowa na temat miejsca muzyki w przestrzeni publicznej

Nauczyciel opowiada uczniom, że Witold Lutosławski walczył o to, aby ograniczyć emitowanie muzyki jako tła. W kawiarniach, restauracjach, centrach handlowych, w szkołach na przerwach z głośników płynie muzyka, która niemalże nieustannie towarzyszy naszemu życiu. Muzyki w słuchawkach uczniowie słuchają, odrabiając lekcje, spacerując, czasami nawet spotykając się z przyjaciółmi. Lutosławski twierdził, że ten natłok dźwięków niszczy naszą wrażliwość na piękno muzyki. Że traktujemy ją wyłącznie jako tło naszego życia i przestajemy zwracać na nią uwagę. Puszczana wszędzie i bez naszej woli staje się hałasem, który negatywnie wpływa na nasz układ nerwowy. W 1969 roku Lutosławski doprowadził do wydania przez UNESCO uchwały, która potępiała „niedopuszczalne pogwałcenie

wolności osobistej i prawa każdego człowieka do ciszy przez nadużywanie nagrań oraz nadawanej przez radio muzyki w miejscach publicznych i prywatnych”.

Nauczyciel zadaje uczniom pytania: Co sądzisz o tej ustawie? Jakie jest Twoje zdanie na temat muzyki odtwarzanej w przestrzeni publicznej? Czy ta muzyka przeszkadza Tobie? Czy wolisz słuchać muzyki,

którą sam wybierzesz na koncercie lub we własnym domu? Uczniowie opowiadają o własnych przemyśleniach i dyskutują o roli muzyki w przestrzeni publicznej.

7. Praca domowa dla chętnych

Co sądzisz o nadawaniu muzyki w miejscach publicznych? Napisz na ten temat krótką pracę pisemną.



Idealem jest dla mnie muzyka samowystarczalna, niewymagająca komentarzy; która sama mówi tyle, że wszelkie komentarze są zbyteczne. Jest to z pewnością najgorętszym życzeniem każdego z kompozytorów. I dlatego, idąc za tym życzeniem, nie lubię komentować twórczości. Zbytne zaangażowanie się w taki komentarz pozbawia mnie bowiem złudzenia, że muzyka, którą piszę, przemawia sama, bez potrzeby „oprowadzania” po niej.

Witold Lutosławski

cyt. za: T. Kaczyński,
Rozmowy z Witoldem Lutosławskim,
PWM, Kraków 1972, s. 136

Agata Krupa

Muzyka ludowa w twórczości Witolda Lutosławskiego – scenariusz zajęć dla klasy 6

Proponowane zajęcia – przeznaczone na jedną jednostkę lekcyjną – pomogą zapoznać uczniów z jednym z bardziej znanych utworów Lutosławskiego, *Małą suitą*, opartą na popularnych pieśniach z regionu rzeszowskiego. Utwór ten to świetny punkt wyjścia do odkrywania życia i twórczości kompozytora oraz do przybliżenia formy suity orkiestrowej.

Cel główny

Zapoznanie uczniów z twórczością Witolda Lutosławskiego inspirowaną polską muzyką ludową.

Cele operacyjne

Uczeń:

- wie i umie wytłumaczyć, czym jest suita;
- potrafi wymienić kilka przykładów suity barokowej oraz suit polskich kompozytorów XIX i XX wieku,
- zna najważniejsze fakty z życia i twórczości Witolda Lutosławskiego,
- zna *Małą suitę* Witolda Lutosławskiego,
- potrafi wymienić kilka innych utworów Witolda Lutosławskiego inspirowanych polską muzyką ludową,
- potrafi wykonać samodzielnie lub z towarzyszeniem klasy piosenkę *Cebula*,
- analizuje utwór muzyczny, zwracając uwagę na wybrane elementy dzieła muzycznego, takie jak metrum, tempo, charakter, oraz na źródła inspiracji muzyką ludową.

Metody

- podające: pogadanka, objaśnienia, praca z tekstem,

- eksponujące: prezentacja utworów muzycznych,
- problemowe: dyskusja dydaktyczna,
- praktyczne: ćwiczenia przedmiotowe.

Materiały dydaktyczne

- nagranie utworu *Mała suita* W. Lutosławskiego,
- kopie kart pracy do aktywnego słuchania muzyki,
- kopie nut z tekstem do piosenki *Cebula*,
- kopie biogramu Witolda Lutosławskiego,
- książka: S. Jarociński, *Lutosławski. Materiały do monografii*, PWM, Kraków 1967.

Przebieg lekcji

1. Wprowadzenie do tematu lekcji

- Nauczyciel objaśnia i charakteryzuje formę suity, która rozwinęła się w okresie baroku – zawierała ona modne wówczas tańce dworskie, które w XIX i XX wieku zastąpione zostały przede wszystkim tańcami ludowymi oraz salonowymi towarzyskimi. Forma ta była szczególnie popularna w Polsce w XX stuleciu, czego przykładem mogą

być dzieła Michała Kondrackiego *Suita kurpiowska*, Jana Ekiera *Suita góralska* oraz Stanisława Wiechowicza *Suita ludowa Kasia*. W XX wieku powstała też *Mała suita* Witolda Lutosławskiego, która jest sztandarowym utworem kompozytora czerpiącego inspiracje z polskiej muzyki ludowej.

- Uczniowie otrzymują kopię z podobizną kompozytora i krótkim biogramem zawierającym najważniejsze fakty z jego życia i twórczości.
- Wybrany uczeń odczytuje na głos biogram.

2. **Prezentacja I części** *Fujarka z Małej suity*

- Uczniowie otrzymują pomoce do słuchania muzyki, zawierające komentarze do wszystkich czterech części suity.
- Nauczyciel określa elementy dzieła muzycznego, na które uczniowie powinni zwrócić uwagę (barwa instrumentów, artykulacja, dynamika, prowadzenie melodii przez poszczególne instrumenty).
- Uczniowie słuchają utworu. Przed wysłuchaniem nie podajemy tytułu tej części, prosimy dzieci o ich pomysły nazwy dzieła.
- Uczniowie zgłaszają własne pomysły na tytuł utworu; prowadzimy dyskusję na temat wysłuchanej kompozycji. Warto zatrzymać się na tytule *Fujarka* i na sposobie, w jaki go pokazał Lutosławski (wciąż powracający flet piccolo grający solo i na tle różnych akompaniamentów orkiestry, od subtelnych i delikatnych po pełne brzmienie) oraz na dynamiczne łączniki, w których główna partia przypada trąbce.

3. **Wykonanie piosenki** *Cebula*

- Nauczyciel śpiewa piosenkę rzeszowską *Cebula*. Uczniowie powinni zauważyć, że przed chwilą słyszeli ją w kompozycji Lutosławskiego.

- Nauczyciel rozdaje nuty do piosenki razem z tekstem, po czym uczniowie wykonują piosenkę z akompaniamentem fortepianowym nauczyciela.

4. **Prezentacja części II** *Hurra polka z Małej suity*

- Nauczyciel określa cel analizy – obserwacja rozwoju dynamicznego w przebiegu całej części, opis charakteru utworu, wskazanie elementów najbardziej charakterystycznych.
- Uczniowie słuchają utworu i równocześnie przedstawiają w formie graficznej jego przebieg dynamiczny.
- Nauczyciel omawia z dziećmi utwór i wykonane przez nie prace.

5. **Prezentacja III części** *Piosenka z Małej suity*

- Uczniowie poznają cel analizy – obserwacja linii melodycznej, instrumentów ją realizujących, określenie dynamiki, tempa, ładunku wyrazowego utworu.
- Nauczyciel zwraca uwagę na melodię z tej części suity nawiązującą do popularnej pieśni ludowej *Ty pójdziesz górą*. Podobieństwo dotyczy przede wszystkim układu melodii, powtarzania motywów oraz zbieżnego układu metrycznego.
- Nauczyciel wykonuje piosenkę *Ty pójdziesz górą* i prosi o zwrócenie uwagi na podobieństwa i różnice obu melodii podczas prezentacji dzieła Lutosławskiego.
- Uczniowie słuchają III części suity, po czym dyskutują na temat utworu zbudowanego na jednej, powtarzanej przez różne instrumenty melodii. Powinni zauważyć, że głównie dialogują ze sobą instrumenty dęte drewniane (klarnet, obój, flet i fagot); w dalszej części, rozwiniętej dynamicznie, inicjatywę przejmują instrumenty smyczkowe.

6. Prezentacja IV części *Taniec z Małej suity*

- Nauczyciel podaje cel analizy – samodzielne rozpoznanie budowy formalnej (ABA) oraz charakteru i tempa poszczególnych części.
- Po wysłuchaniu utworu uczniowie odpowiadają na postawione pytania.

7. Podsumowanie

- Nauczyciel inicjuje dyskusję na temat sposobu, w jaki Witold Lutosławski nawiązał w swojej *Małej suicie* do muzyki ludowej.
- Uczniowie wymieniają takie elementy, jak: melodia, taneczny charakter,

wybór instrumentów podobnych w barwie do tych charakterystycznych dla muzyki ludowej. Główne melodie grają w dialogu ze sobą i całą orkiestrą instrumenty dęte drewniane, w tym przede wszystkim flet, obój i klarnet. Ważną rolę pełnią również trąbka oraz smyczki.

- Nauczyciel formułuje wnioski, nawiązując do odpowiedzi uczniów. Podaje także inne przykłady utworów kompozytora inspirowanych polską muzyką ludową (utwory fortepianowe *Bukoliki* i *Melodie ludowe* czy *Koncert na orkiestrę*).

Załączniki

Załącznik 1. Biogram

Witold Lutosławski – urodzony 25 stycznia 1913 roku, zmarły 7 lutego 1994 roku w Warszawie, polski kompozytor i dyrygent, przedstawiciel kierunku zwanego neoklasycyzmem.

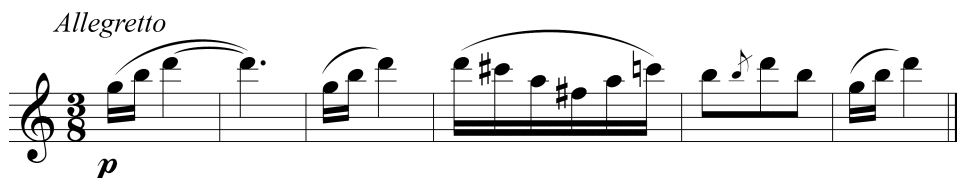
- Lekcje gry na fortepianie rozpoczął, mając sześć lat. Swój pierwszy fortepianowy utwór – *Taniec chimery* – skomponował w 1930 roku. Początki jego kariery przypadają na nieszczęśliwy czas drugiej wojny światowej i okupacji hitlerowskiej. Z tego okresu zachowały się słynne *Wariacje na temat Paganiniego* na dwa fortepiany, które później doczekały się wersji na fortepian i orkiestrę.
- Dzieła Witolda Lutosławskiego to w zdecydowanej większości kompozycje orkiestrowe. Najbardziej znane jego

utwory to m.in.: *Koncert na orkiestrę*, *Mała suita*, *Melodie ludowe*, *Muzyka żałobna*, *Gry weneckie*, cztery symfonie, *Livre pour orchestre*, *Tryptyk śląski*.

- Lutosławski był również dyrygentem, ale kierował prawie wyłącznie wykonaniami własnych dzieł.
- Twórczość Witolda Lutosławskiego była i wciąż pozostaje wzorcem dla wielu kompozytorów młodego pokolenia, dlatego jest on uważany za klasyka muzyki XX wieku i – obok Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego – najwybitniejszego twórcę muzyki polskiej.

Załącznik 2. Karta pracy.**Charakterystyka utworu Witolda Lutosławskiego *Mała suita***

Mała suita jest utworem symfonicznym, pochodzi z wczesnego okresu twórczości (przełom lat 40. i 50.), kiedy to kompozytor interesował się polską muzyką ludową. Dzieło składa się z czterech kontrastujących z sobą melodii i tańców regionu rzeszowskiego.

Część I *Fujarka*

- Kompozytor zapożyczył w tym fragmencie melodię z rzeszowskiej piosenki *Cebula*, którą słyszymy wykonywaną przez flet solo. Wymyśl nazwę dla tej części utworu. Pomocne w tym może być pytanie: Z czym kojarzy Ci się melodia wykonywana przez flet piccolo?

.....

- Ważny moment w tym fragmencie to kontrast rozpoczynający się w 43 sekundzie. Spróbuj wytłumaczyć, na czym polega ta „walka instrumentów”.

.....

.....

Część II *Hurra polka*

- Określ nastrój utworu.

.....

- Zastanów się, jak można określić rozwój dynamiki w tej części utworu.

.....

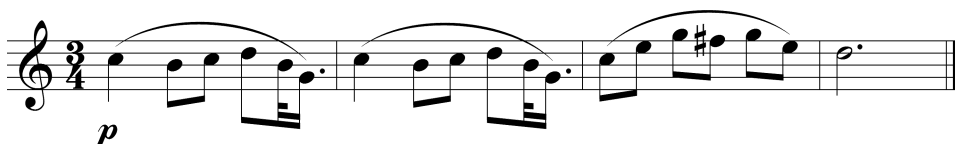
- Zwróć uwagę na charakterystyczne fragmenty w momentach, kiedy wydaje się, że melodia jest spokojna i ma się ku końcowi. Co wtedy robi orkiestra?

.....

- Czy ta część nie przypomina Ci któregoś ze znanych Tobie tańców?

.....

Część III *Piosenka*



- Obserwuj dokładnie linię melodyczną. Wypisz, jakie instrumenty ją wykonują.

.....

- Jakie jest tempo tej części?

.....

- Określ charakter tego fragmentu utworu.

.....

- Czy zauważasz zmiany dynamiczne?

.....

- Jak postrzegasz ekspresję utworu? Rozwija się czy może jest nieustannie na tym samym poziomie?

.....

Część IV *Taniec*



- Określ budowę utworu.

.....

Załącznik 3. Nuty piosenki *Cebula***Cebula**

melodia ludowa z Rzeszowszczyzny



Ce-bu - la, ce-bu - la wy-ro-sła na grzędzie. A czy-jaż to, czy-ja
 7
 ta ce-bu - la będzie? A czy-jaż to, czy-ja ta ce-bu - la będzie?

Cebula, cebula wyrosła na grzędzie.
 A czyjaż to, czyja ta cebula będzie?
 A czyjaż to, czyja ta cebula będzie?

Matulu, matulu, jużem nazbierała!
 Pozwólże mi, matuś, żebym tańczyła.
 Pozwólże mi, matuś, żebym tańczyła.

Marysiu, Marysiu, Marysiu kochana,
 zbierajże cebulkę od samego rana,
 zbierajże cebulkę od samego rana.

Załącznik 4. Nuty piosenki *Ty pójdziesz górą***Ty pójdziesz górą**

melodia ludowa



Ty pój-dziesz gó - rą, ty pój-dziesz gó - rą, a ja do - li - ną.
 5
 Ty za - kwi - tniesz ró - żą, ty za - kwi - tniesz ró - żą, a ja ka - li - ną.

Ty pójdziesz górą, ty pójdziesz górą,
 a ja doliną.
 Ty zakwitniesz różą, ty zakwitniesz różą,
 a ja kaliną.

Ty będziesz panną, ty będziesz panną
 przy wielkim dworze.
 A ja będę księdzem, a ja będę księdzem
 w wielkim klasztorze.

A jak pomrzemy, a jak pomrzemy,
 każemy sobie
 złote litery, złote litery
 wyrzyć na grobie.

Kto tędy pójdzie albo pojedzie,
 przeczyta sobie:
 złączona para, złączona para
 leży w tym grobie.

Magdalena Fitz

Muzyka żałobna

Witolda Lutosławskiego jako przykład muzyki atonalnej i dodekafonicznej

– scenariusz zajęć dla klasy 6

Choć pojęcia „muzyka atonalna” i „dodekafonia” wprowadziłyby w zakłopotanie niejednego dorosłego, możemy pokusić się o zainteresowanie nimi dzieci, i to już w szkole podstawowej. Doskonałym materiałem ilustracyjnym do tego będą kompozycje Witolda Lutosławskiego. Przedstawiamy scenariusz lekcji, podczas której potencjalni młodzi melomani będą mieli okazję zapoznać się nie tylko z tymi charakterystycznymi dla twórczości naszego genialnego kompozytora zjawiskami, ale i z sylwetką samego artysty.

Cel główny

Poznanie sylwetki W. Lutosławskiego, zapoznanie z pojęciami „muzyka atonalna” oraz „dodekafonia”.

Cele operacyjne

Uczeń:

- zna życie i twórczość W. Lutosławskiego,
- zapoznaje się z wybranymi utworami literatury muzycznej,
- rozumie pojęcia: awangarda, dodekafonia, muzyka atonalna,
- bierze aktywny udział w proponowanych ćwiczeniach,
- zgodnie z zasadami dodekafonii potrafi zagrać na pianinie serię 12 dźwięków,
- potrafi oddać charakter, nastrój słuchanego utworu środkami wypowiedzi plastycznej.

Metody

- podająca,

- praktyczna,
- aktywizująca,
- eksponująca.

Media

Pianino, fragmenty nagrań *Muzyki żałobnej* W. Lutosławskiego, kartony, kredki, farby.

Przebieg lekcji

1. Część organizacyjna.
2. Wprowadzenie do tematu zajęć.

Nauczyciel przybliży najbardziej charakterystyczne cechy muzyki XX wieku, w którym to wielu artystów chciało tworzyć sztukę oryginalną, nową, ciekawą. Kompozytorzy szukali ciekawych barw, brzmienia, ostrych kontrastów, unikali prostych, regularnych rytmów, powtórzeń, wprowadzali nowe sposoby gry na tradycyjnych instrumentach oraz sposoby

podporządkowania dźwięków i wiązania ich w muzyczne całości. Te najbardziej odważne, wcześniej niespotykane propozycje artystyczne nosiły miano awangardy.

Niektórym kompozytorom XX wieku nie wystarczały stosowane do tej pory skale durowe i molowe, więc przeciwstawili się oni obowiązującym zasadom. Nie uznawali różnic pomiędzy brzmieniem „czystym” a „fałszywym”. Porzucili siedmiostopniowe skale i zaczęli komponować muzykę przy użyciu wszystkich 12 dźwięków oktawy. Taka technika komponowania nazwana została dodekafonią.

3. Przedstawienie sylwetki kompozytora Witolda Lutosławskiego.

Witold Lutosławski (1913–1994) – kompozytor i pianista polski. Ukończył Państwowe Konserwatorium Warszawskie, gdzie zgłębiał tajniki kompozycji i gry na fortepianie. Studiował również matematykę na Uniwersytecie Warszawskim. W czasie drugiej wojny światowej grywał na fortepianie w kawiarniach warszawskich. Od 1963 roku dyrygował wykonaniami własnych utworów w wielu krajach świata. Wykładał w centrach artystycznych i naukowych. Był członkiem kilkunastu akademii, miał 10 doktoratów honorowych. Był laureatem ok. 25 nagród i odznaczeń w Europie i Ameryce. Pisał różnorodną muzykę: pieśni, piosenki i inne utwory dla dzieci oraz utwory symfoniczne. Światową sławę przyniosły mu: *Mała suita* (1950), *Koncert na orkiestrę* (1954) oraz *Muzyka żałobna* z 1958 roku. Z bardziej znanych utworów należałoby wymienić również *Kwartet smyczkowy* (1964), *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* (1970), *Koncert na fortepianowy* (1988). Ważnym rysem

twórczości Lutosławskiego były inspiracje folklorem. Prosty melodiom ludowym nadawał on niepowtarzalny, subtelny, lekko chropowaty koloryt. Pisał również muzykę radiową i telewizyjną oraz popularne piosenki.

4. Wysłuchanie fragmentów *Muzyki żałobnej* W. Lutosławskiego.

Muzyka żałobna to utwór skomponowany na orkiestrę złożoną z instrumentów smyczkowych. W przebiegu tego utworu można wyróżnić cztery części: *Prolog* (wstęp), *Metamorfozy* (przemiany), *Apogeum* (kulminacja) i *Epilog* (zakończenie). Podział na części jest dość umowny, łączą się one w swoim przebiegu. Szczególnie *Metamorfozy* łączą się z *Apogeum*. Uczniom proponujemy wysłuchać za pierwszym razem początkowy fragment *Prologu* (2–3 min) oraz w całości cz. II i III (ok. 4–5 min).

5. Analiza utworu, próba odpowiedzi na pytania zadane przez nauczyciela:

– Jakie instrumenty wykonują *Muzykę żałobną*? Jak nazywamy zespoły składające się z tego rodzaju instrumentów?

Uczniowie powinni dostrzec, że utwór wykonywany jest przez zespół instrumentów smyczkowych, i powinni wiedzieć, iż zespół taki to orkiestra smyczkowa.

– W jaki sposób, jakimi środkami Lutosławski uzyskuje w tym utworze efekt kulminacji?

Efekt kulminacji kompozytor osiąga poprzez długofalowe *crescendo* – od *pianissima* do *fortissima*, przyspieszanie ruchu, stopniowe rozdrobnienie wartości rytmicznych, wyostrenie dźwięków, jednoczesne użycie dźwięków bardzo wysokich i niskich. Cała

część *Metamorfozy* jest wzmaganiem napięcia, dochodzeniem do punktu kulminacyjnego zawartego w krótkiej, niespełna 50-sekundowej części *Apogeu*m. Część ta zbudowana jest na uporczywie powtarzanych, rytmicznie wybijanych kilkunastu dźwiękach.

6. Przed kolejnym wysłuchaniem zwracamy uwagę na materiał muzyczny zastosowany przez kompozytora, tj. na 12 dźwięków tworzących skalę atonalną. Skala i konstrukcja utworu nie stanowią tu klasycznej struktury dodekafonicznej. Seria użyta przez Lutosławskiego składa się z 24 dźwięków i kompozytor nie zawsze przestrzega zasad przynależnych do dodekafonii, utwór jednak doskonale nadaje się do ukazania istoty zjawiska. Szczególnie w początkowym powolnym fragmencie *Prologu* serie prezentowane w poszczególnych odsłonach i instrumentach są czytelne. Zbudowane zostały z interwału kwarty zwiększonej oraz sekundy małej i te dwa stale powtarzane

w kanonie interwały tworzą koloryt i strukturę utworu.

Nauczyciel kilkakrotnie gra serię z *Muzyki żałobnej* bez ukształtowania rytmicznego i zgodnie z rytmem zastosowanym w kompozycji oraz prezentuje początek utworu lub początek drugiej części, prosząc o zwrócenie uwagi na przebieg melodyczny. Aby pomóc uczniom wysłyszeć melodię, może posłużyć się fonogestyką albo delikatnie dogrywać melodię na instrumencie lub śpiewać.

7. Uczniowie próbują ułożyć na instrumencie klawiszowym własną melodię w skali 12-tonowej. Zgodnie z zasadami dodekafonii i muzyki atonalnej wszystkie tony powinni traktować równorzędnie. Uczniowie zapisują własną melodię złożoną z 12 dźwięków – w taki sposób, by dźwięki nie powtarzały się, np. C, E, Fis, G, A, H, F, Dis, Gis, Cis, B, D.

Do przeprowadzenia tego zadania można użyć wyciętych kartoników

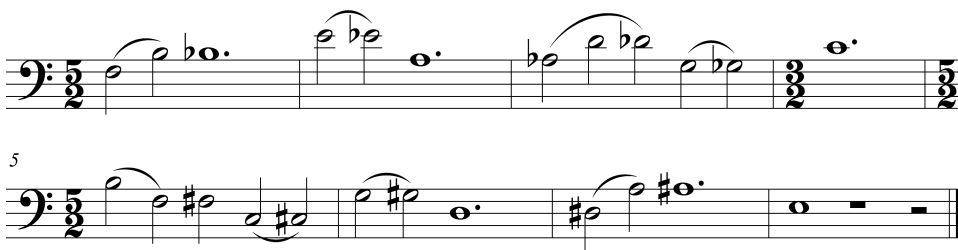
Przykład 1.

Seria 24 dźwięków użyta przez Lutosławskiego w *Muzyce żałobnej*



Przykład 2.

Początkowy fragment *Prologu* – partia wiolonczeli



z nazwami 12 różnych dźwięków, które następnie uczniowie będą wybierali w sposób losowy i układali w przypadkowej kolejności. Następnie próbowaliby zagrać tak powstałe melodie na pianinie. Mogliby przy tym stosować różną długość dźwięku, artykulację i dynamikę. W razie braku takich umiejętności młodzieży czynność tę mógłby wykonywać nauczyciel wspierany wskazówkami uczniów na temat sposobu interpretacji. Można też polecić uczniom, by nic nie zapisywali, ale zagrali na klawiaturze w dowolnej kolejności 12 dźwięków w obrębie wybranej przez nich oktawy – tak, aby żaden z nich się nie powtarzał.

Dotykamy tutaj również problemu aleatoryzmu w muzyce – i to zagadnienie przy okazji twórczości Lutosławskiego można poruszyć. Inną możliwością opracowania tego zagadnienia jest tworzenie przez uczniów serii dodekafonicznych i manipulowanie nimi w sposób twórczy, przy pomocy darmowych programów do edycji nut.

8. Przed kolejnym wysłuchaniem prezentujemy kilka dzieł plastycznych: obraz realistyczny, np. Józefa Chełmońskiego *Babie lato*, Józefa Szermentowskiego

Pogrzeb chłopski czy Adama Chmielewskiego *Opuszczona plebania*, oraz abstrakcyjny, o wąskiej gamie kolorów (np. odcienie niebieskie i szare), np. Henryka Stażewskiego *Niebieski, szary*, Marka Ejsmonda-Ślusarczyka *Studium przypadku* czy Edyty Lisek *Przestrzenie wyobraźni*. Prosimy o wybranie obrazu, który lepiej oddaje „styl” utworu. Uczniowie powinni wskazać ilustracje abstrakcyjne, gdyż atonalność muzyki sugeruje monochromatyczne barwy i brak konkretnych treści – muzyka bez wyraźnej melodyki w jakiś sposób łączy się z obrazem bez wyraźnej treści.

Podczas ostatniego słuchania utworu polecamy uczniom oddanie jego charakteru poprzez ich działalność plastyczną. Sugerujemy im, żeby stworzyli abstrakcyjne dzieło plastyczne przy użyciu wąskiej gamy dowolnie wybranych kolorów.

9. Podsumowanie lekcji.

W formie krótkiej notatki, którą dzieci piszą same, zbieramy informacje o W. Lutosławskim. Uczniowie próbują również odpowiedzieć, co rozumieją pod pojęciami „muzyka atonalna” i „dodekafonia”.

Maria Górską

Szczęście zależy od nas samych – jasełka 2013

Grudzień to zawsze miesiąc szczególny. W domach pachnie pysznymi potrawami, wszyscy biegamy w ferworze świątecznych przygotowań, pakujemy prezenty, sprzątamy... W szkołach szykujemy kolejne jasełka – ze żłóbkiem, pastuszkami i wszystkim, co przypomina nam narodziny Boga Wcielonego. Nie odbiegając zbyt daleko od tej tradycji, spróbujmy spojrzeć w tym roku z nieco innej strony i przypomnieć sobie i naszym uczniom, co tak naprawdę jest ważne – w Boże Narodzenie i w każdym czasie.

Osoby:

- pani Amelia,
- córka pani Amelii – Karolcia,
- mąż pani Amelii – Kacper,
- brat pani Amelii – Melchior,
- ojciec pani Amelii – Baltazar,
- matka pani Amelii – Hania,
- sprzedawcy I, II, III, IV (może być więcej osób tańczących),
- matka Joshui,
- ojciec Joshui,
- Joshua,
- dzieci do tańca izraelskiego,
- anioły I, II, III, IV (do śpiewania piosenki więcej osób),
- chłopcy z ulicy: Jacek, Tomek, Piotrek, Marek, Michał, Józek,
- narrator.

Scena pierwsza

Cisza, mrok. Słychać zbliżające się odgłosy: kroki przechodniów, samochody, klakson i inne dźwięki miasta. Na scenę wbiega (prowadzona przez snop reflektora) elegancko ubrana pani z naręczem toreb z zakupami. Za nią podąża znudzona dziewczynka (Karolcia) – jej córka, dzwigając kolejną partię prezentów. Pokazuje

się powoli dekoracja – rozjarzone wystawy sklepowe pełne bogatych towarów.

Pani Amelia:

Chodź no szybko, chodź tu prędej,
czas to pieniądz, moje serce.

Zaczyna śpiewać:

Czas to pieniądz (*podrzuca monetę do góry*),
ja chcę mieć go więcej!

Prędej, prędej, już nie zwlekaj,
tempo równe, nie chcę czekać.
Chodźże w końcu, co za dziecko!
Z takim tempem będzie kiepsko.

Przecież święta tuż za rogiem są!
Boże Narodzenie – tak je zwą.

A tu tyle do roboty,
trzeba kupić wisior złoty
babci Hani w podarunku.
Uważaj, nie zgub pakunków!

Przecież święta tuż za rogiem są!
Boże Narodzenie – tak je zwą.

Masz tu listę z prezentami,
z świątecznymi zakupami,
to jest przecież najpiękniejsze,
te prezenty – większe, mniejsze!

Przecież święta tuż za rogiem są!
Boże Narodzenie – tak je zwą.

Czas to pieniądz

(Piosenka pani Amelii)

sł. i muz. Maria Górska

Czas to pie-niądz, ja chcę mieć go wię-cej! Prę-dzej, prę-dzej,
już nie zwle-kaj, tem-po ró-wne, nie chcę cze-kać. Chodź-że w koń-cu,
co za dzie-cko! Z ta-kim tem-pem bę-dzie kie-psko. Przecież świę-ta tuż za
ro-giem są! Bo-że Na-ro-dze-nie, tak je zwa.

Karolcia (śpiewa):

Czemu zawsze jest tak samo?
Kiedy wstaję co dzień rano,
mama śpieszy się i śpieszy,
nie pogada, nie pocieszy.
Jeśli święta tuż za rogiem są,
będą smutne, jak miniony rok!
O zakupach i prezentach
zawsze w domu ktoś pamięta,
ale czasu nie ma na spotkanie,
na sekundę, tuż przed spaniem!
Jakie święta tuż za rogiem są,
będę sama i prezentów stos!
Może gdzieś tam inny ktoś
czuje również taką złość,
cicho w kącie popłakuje,
bo się nikt nim nie zajmuje.
Panie Boże, proszę mocno Cię,
przemień serce mamy mej!

Pani Amelia:

Karolciu! Idziemy szybko! Idziemy!
Jeszcze do butiku, na krótko.

*Pani Amelia ciągnie Karolcię za rękę i wcho-
dzą do sklepu (schodzą ze sceny).*

Scena druga

*Parę lad, przy których sprzedawcy wysta-
wiają towary – prezentują je pani Amelii,
przekrzykując się wzajemnie. Każdy z nich
ma fartuch innego koloru i charakterystycz-
ne nakrycie głowy. Karolcia przez chwilę pa-
trzy, potem siada i zasłania głowę rękoma.*

Sprzedawca I:

Miła pani – tu klejnocik!
Po promocji – 500 złotych.

Czemu zawsze jest tak samo (Piosenka Karolci)

sł. i muz. Maria Górska

Cze-mu za-wsze jest tak sa-mo? Kie-dy wsta-ję co dzień ra-no,
O za-ku-pach i pre-zen-tach za-wsze w do-mu ktoś pa-mię-ta,
ma-ma śpie-szy się i śpie-szy, nie po-ga-da, nie po-cie-szy.
a-le cza-su nie ma na spo-tka-nie, na se-kun-dę, tuż przed spa-niem!
Je-śli świę-ta tuż za-ro-giem są, bę-dą smu-tne, jak mi-nio-ny rok!
Ja-kie świę-ta tuż za-ro-giem są, bę-dę sa-ma i pre-zentów stos!

Sprzedawca II:

Ta oferta jest nie lada:
piękny ptak – i umie gadać.

Sprzedawca III:

Mam tu cudne wręcz pralinki!
Te toruńskie – Katarzynki.

Sprzedawca IV:

Tu są gry i komputery,
najróżniejsze wręcz bajery!

Pani Amelia:

Ach, ach, jakie piękne rzeczy!
Nikt mi przecież nie zaprzeczy.

Karolcia:

Nikt, mamuniu... Tylko tu, w tej ciszy,
ja zaprzeczę, nikt nie słyszy.
Po co, na co, za co, czemu
chcesz świat kupić, po staremu?

Po co, na co. Chór sklepikarzy (śpiew i taniec):

Po co, na co, za co, ile
kupić możesz? Czekaj chwilę!
Nie myśl długo, daj sakiewkę,
kupuj, kupuj, na rozgrzewkę.

Będiesz czuła się spełniona,
dobra matka, dobra żona!
Będziesz sypać prezentami,
nie, nie oszczędzaj, daj się zmamić!

Choć tu do nas, tu jest bosko,
świat migocze, nie ma troski!
Wszystko iskrzy się i błyszczy,
tu marzenia możesz ziszczyć.

Będiesz czuła się spełniona,
dobra matka, dobra żona!
Będziesz sypać prezentami,
nie oszczędzaj, daj się zmamić!

Pani Amelia (śpiewa):

Proszę panów – wszystko biorę,
te pakunki już są moje,

Po co, na co
(Chór sklepikarzy)

sł. i muz. Maria Górska

Po co, na co, za co, i - le ku - pić mo - żesz? Cze - kaj chwi - lę!

Nie myśl dłu - go, daj sa - kiew - kę, ku - puj, ku - puj, na roz - grzew - kę.

Bę - dziesz czu - ła się speł - nio - na, do - bra ma - tka, do - bra żo - na!

Bę - dziesz sy - pać pre - zen - ta - mi, nie, nie o - szczę - dzaj, daj się zma - mić!

to dla dziadków, dla rodzinki:
złoto, ptaszek i pralinki.

*Pani Amelia bierze klatkę z papugą, pudełko
czekoladek i wisiorek. Wychodzą z Karolcią.*

Scena trzecia

*Skromny pokój. Stół, fotel, szafka. Przy
stole oświetlonym przez małą lampkę siedzi
kobieta skromnie ubrana (matka), ceruje
skarpetki. Na fotelu siedzi mały chłopiec,
Joshua, o fotel są oparte kule. Koło fotela
znajduje się framuga okna, przez które wi-
dać rozgwieżdżone niebo.*

Joshua (śpiewa):

Księżyc już śpi i gwiazdy też,
a w izbie tej tak zimno jest.
Chciałbym stąd wyjść, zobaczyć świat,
zrobić bałwana, pogonić wiatr.

Lecz ja nie mogę wyjść sam na spacer,
tylko czasami, jak tato wraca,
taki zmęczony, lecz ma czas dla mnie,
pomaga chodzić, wspiera mnie zawsze.

Nie jest tak źle, mama tu jest
i zawsze do mnie uśmiecha się.
Gdy boli mnie lub jest mi źle,
ona jest przy mnie, pomóc mi chce.

Choć ja nie mogę wyjść sam pobiegać,
mama jest przy mnie i nie narzeka,
że tak pracuje przez całe dni.
Ona mnie kocha, ja o tym wiem.

Matka:

Synku mój, tu zimno jest.
Czekaj, tam leży gruby pled,
(wstaje i podchodzi do szafki z kocem, po-
tem wraca do Joshui)
okryję cię szczelnie i mam nadzieję,
że cię ten przeciąg nic nie zawieje!

Księżyc już śpi
(Piosenka Joshui)

śl. i muz. Maria Górska

Księżyc już śpi — i gwiazdy też, — a w iz-bie tej — tak zi - mno jest. —

5 Chciał-bym stąd wyjść, zo-ba - czyć świat, zro-bić bał-wa - na, po - go - nić wiatr.

9 Lecz ja nie mo - gę wyjść sam na spa-cer, tyl-ko cza-sa-mi, jak ta-to wra-ca,

13 ta-ki zmę-czo-ny, lecz ma czas dla mnie, po-ma-ga chodzić, wspie-ra mnie za-wsze.

Na ogrzewanie już nie starczyło,
ostatnio jakoś rachunków przybyło,
lecz z łaską Boską jakoś to będzie,
może nas Bóg uchroni od nędzy.

Wchodzi ojciec.

Ojciec:

Pokój domowi temu, szczęść Boże.
Jak tam Jushua, coś mi pomożesz?

Joshua:

Och, tato, naprawdę pomóc ci mogę?
Mimo że mam chorą i słabą nogę?

Ojciec:

Jeszcze masz uszy i oczy zdrowe,
ręce jak złoto – do pracy gotowe.
Mam zamówienie na domek dla lalek,
pomożesz rzeźbić, tylko nie szalej!

Jeśli się zakrzątniemy szybko,
będzie na święta barszczyk i rybka!

Joshua:

Rybka mniam, mniam i barszczyk pycha,
zwłaszcza barszczyku ogromna łycha!
Będę pracować nawet w noc ciemną,
żeby mieć za co jeść w Wilię świętą.

Matka:

Dobrze już, dobrze, koniec gadania,
teraz najwyższa jest pora do spania.
Zmówmy modlitwę, dziękując cicho
za naszą trójkę, życie i miłość.

Taniec izraelski z chustami.

Scena czwarta

Ten sam pokój, noc. Joshua śpi, matka i ojciec rozmawiają.

Duet matki i ojca:**Ojciec:**

Mało dzisiaj zarobiłem,
żadnej fortuny nie zbiłem.
Wiesz, nie umiem się targować,
adorować, afiszować.

Matka:

Wiem, że bardzo się starałeś,
przez dzień cały wciąż biegałeś...

Ojciec:

Teraz ludzie złom kupują,
te zabawki wciąż się psują.
Moje są solidne, z drewna,
ale praca jest niepewna.

Matka:

Daj już spokój i odpocznij,
taki już nasz los widocznie...

Ojciec:

Gdybym czasem zachachmęcił
i na drewnie przyoszczędził,
mógłbym taniej się sprzedawać,
lecz mnie mierzi ta postawa.

Matka:

Słusznie mówisz, być uczciwym
to być wolnym, niekłamliwym.

Ojciec:

Niech tam; co ma być, to będzie,
domek skończę po weekendzie.
Mam już kupca, za robotę
skłonny jest zapłacić złotem.

Matka:

Lecz już teraz kładź się, już,
niech cię chroni Anioł Stróż!

Taniec aniołów.**Anioł I:**

Patrzcie na śpiącą w spokoju rodzinę,
bogata w miłość, życie bez winy.

Anioł II:

Ci, co swym sercem dzielą się wszędzie...
Tutaj jest pięknie, zawsze tak będzie.

Anioł III:

Spójrzcie na chłopca – niewinne dziecię,
czy jemu piosnkę zaśpiewać chcecie?

Anioł IV:

Dobrze, lecz cicho, nie budź chłopczyka,
niech się już z bólem swym nie boryka...

Śpij i śnij (Piosenka aniołów):

Śpij i śnij, śpij i śnij
o słonecznych dniach bez chmur,
pięknych szczytach śnieżnych gór,
o miłości, która trwa,
swoją moc dziś chce ci dać.

Śpij i śnij, śpij i śnij
o dawaniu siebie tam,
gdzie jest człowiek całkiem sam,
o spotkaniach, tak w sam raz,
kiedy cię nie goni czas.

Śpij i śnij, śpij i śnij, śpij i śnij, śpij...

Scena piąta. Ensemble rodzinne

*Dom pani Amelii. Dookoła stołu siedzą:
pani Amelia, jej mąż Kacper, brat Melchior
i dziadek Baltazar, Karolcia, babcia Hania.
Pan Kacper wpatruje się w telewizor.*

Chór rodzinny:**Pani Amelia:**

Drogi Kacprze, nie patrz w ekran,
nie ma czasu, jedz, nie zerkaj!

Pan Kacper:

To są ważne wiadomości!
Popatrz, jak się premier złości.

Brat Melchior:

Wiedza, wiedza najważniejsza,
bez niej nie możemy przetrwać.

Duet matki i ojca

sł. i muz. Maria Górską

Ojciec

Am Em F G

Ma - ło dzi - siaj za - ro - bi - łem, za - dnej for - tu - ny nie zbi - łem.

5 Am Em F G

Wiesz, nie u - miem się tar - go - wać, a - do - ro - wać, a - fi - szo - wać.

Matka

9 1. C G F E

Wiem, że bar - dzo się sta - ra - łem, przez dzień ca - ły wciąż bie - ga - łem...

Matka

13 2. C G F E

Daj już spo - kój i od - po - cznij, ta - ki już nasz los wi - do - cznie...

Matka

17 3. C G F E

Słu - sznie mó - wisz, być u - czci - wym to być wo - lnym, nie - kła - mli - wym.

Matka

21 4. C G F G C

Lecz już te - raz kładź się, już, niech cię chro - ni A - nioł Stróż!

Dziadek Baltazar:

Cóż wy, młodzi, trajkoczeć?
Pieniądz najważniejszy w świecie!

Karolcia:

I tak ciągle, i tak w kółko
mam z tych kłótni wciąż powtórkę.
Wujek Melchior razem z dziadkiem,

jeszcze mama na dokładkę.
No a tata patrzy tam,
gdzie błyszczący jest ekran!

Pani Amelia:

Cicho, córciu, milcz przy stole.
Twoje maniery w oczy kołają!

Śpij i śnij

(Piosenka aniołów)

sł. i muz. Maria Górska

Śpij i śnij, śpij i śnij o sło-ne-cznych dniach bez chmur,

pię-knych szczytach śnie-żnych gór, o mi-ło-ści, któ-ra trwa, swo-ją moc dziś chce ci dać.

Śpij i śnij, śpij i śni, śpij i śnij, śpij...

Pan Kacper:

Cisza! Ważne wiadomości,
popatrz, jak się premier złości.

Brat Melchior:

Zjedz szybciotko, lekcje zrób!
Wiedza, wiedza, to jest cud!

Dziadek Baltazar:

I pamiętaj, wnuczko moja,
przyszłość tu się liczy twoja!

Karolcia:

I tak ciągle, i tak w kółko
mam z tych kazań wciąż powtórkę.
Dziadek, Baltazarem zwany,
ciągle pieniądz liczy z mamą.
No a tata patrzy tam,
gdzie błyszczący jest ekran!

Pani Amelia:

Karolciu, słyszałaś, co starsi mówili?
Ciesz się, że uwagę ci zwrócili!
Sprawdź zeszyty, zrób zadania,

już, natychmiast, bez gadania.
Czeka ciebie przyszłość wielka,
będzie z ciebie top modelka.

Karolcia:

Och, okrutny jesteś, losie,
że mi każesz wszystko znosić.
Wiedza, pieniądz i uroda!
Lecz mi na to życia szkoda.
Chcę pobiegnąć dziś za szczęściem!
No to lecę, no to pędzę!

Karolcia wybiega.

Scena szósta

Babcia Hania (krząta się po pokoju, sprzą-tając po kolacji) i Karolcia.

Karolcia:

Babciu Haniu, słuchaj, proszę,
ważną sprawę ci przynoszę.
Szukam szczęścia, szukam czasu,
nie pieniędzy, nie hałasu.

Chór rodzinny

sł. i muz. Maria Górska

Pani Amelia C F C G

Dro - gi Kac-prze, nie patrz w e - kran, nie ma cza - su, jedz, nie zer - kaj!

Pan Kacper 5 C F C G

To są wa - żne wia - do - mo - ści! Po - patrz, jak się pre - mier zło - ści.

Melchior 9 C F C G

Wie - dza, wie - dza naj - wa - żniej - sza, bez niej nie mo - że - my prze-trwać.

Baltazar 13 C F C G

Cóż wy, mło - dzi, traj - ko - cze - cie? Pie - niądz naj - wa - żniej - szy w świe - cie!

Karolcia 17 C F C G C F

I tak cią - gle, i tak w kó - łko mam z tych kłó - tni

23 C G Em Am Em B

wciąż po - wtór - kę. Wu - jek Mel - chior ra - zem z dzia - dkiem,

29 Em Am Em B B B

je - szcze ma - ma na do - kła - dkę. No a ta - ta

35 Em Em C B Em

pa - trzy tam, gdzie bły - szczą - cy jest e - kran!

Szukam ciszy i radości,
a nie kłótni i nie złości.
Gdzie mam szukać, skoro w domu
nie zależy już nikomu
na tym wszystkim, za czym tęsknię?
Gdzie mam szukać ciszy, piękna?

Babcia Hania:

Ej, Karolciu, wnuczko moja,
najważniejsza wola twoja.
Wszystko, czego szukasz, sama
w sercu masz, jak twoja mama,
jak wujek Melchior, jak twój tata,
jak wszyscy ludzie tego świata.

Karolcia:

Ja nie wierzę w takie rzeczy,
atmosfera temu przeczy.
Kłótnie, swary i pieniądze...
Gdzie tu miłość? Ja nie sądzę,
abym tu ją gdzieś znalazła,
to po prostu nie jest prawda.

Babcia Hania:

Oj, ma kochana, trudne jest życie
i choć kochamy się należycie,
ciężko nam czasem miłość okazać,
błędów u innych nie zauważać.

Piosenka babci Hani

sł. i muz. Maria Górska

Kie-dy by-łam cał-kiem ma - ła, zmie-niać świat na le-psze chcia-łam,
a - le nie wie - dzia-łam je-szcze, że w tej zmia-nie ja się mie-szczę.

5 Że to o mnie sa - mą cho - dzi, in - nych zmie - niać się nie go - dzi.

9 In - nych mo-żesz ko-chać tyl - ko. Ucz się do-bra z ka-żdą chwil-ką.

13 Nie u - cie - kaj więc od sie - bie, wnet po-czu - jesz się jak w nie-bie.

17 W ser-cu swo-im na dnie znaj-dziesz, cze-go szu-kasz, cze-go pra-gniesz.

Surowo sądzisz swoją rodzinę.
Powiedz uczciwie: Czyś jest bez winy?
Czy zawsze serce miałaś otwarte,
zawsze ciepłe, gotowe, zwarte?

Karolcia:

No nie do końca... Przyznam, że czasem
sama też krzyknę, z wielkim hałasem
i drzwiami trzasnę, odburknę nieraz,
często też lubię sobie pogderać.

Babcia Hania:

Widzisz, kochana,
sprawa jest skomplikowana.

Piosenka babci Hani:

Kiedy byłam całkiem mała,
zmieniać świat na lepsze chciałam,
ale nie wiedziałam jeszcze,
że w tej zmianie ja się mieszcze.

Że to o mnie samą chodzi,
innych zmieniać się nie godzi.
Innych możesz kochać tylko.
Ucz się dobra z każdą chwilką.

Nie uciekaj więc od siebie,
wnet poczujesz się jak w niebie.
W sercu swoim na dnie znajdziesz,
czego szukasz, czego pragniesz.

Karolcia (mówi):

Babciu droga, to jest trudne,
nieciekawe, no i żmudne.
Ja chcę w świat iść, ludzi spotkać.

Babcia Hania:

Zbiera się w tobie ochotka,
aby wyjść na zewnątrz? Idź więc.
Niech cię wspiera dobra chęć.

Karolcia (mówi):

Do zobaczenia, babciu.
Wychodzę teraz, ciekawość świata wprost
mnie pożera!

Scena siódma

Karolcia, chłopcy z ulicy.

Karolcia:

Och, jak tu ciemno i bardzo ślisko,
zbrudziłam bucik, co za błotnisko!

Jacek (pojawia się znikąd):

Hej, cześć, dziewczynko
w ślicznym płaszczyku.
Czego tu szukasz?
Nie mam w nawyku
spotykać takich osób w dzielnicy,
gdzie dzieci chowają się na ulicy.

Karolcia:

Ojejku, mamo! Aleś ty czarny!
Brud masz na sobie taki koszmarny.
Czemu nie pójdziesz się gdzieś wykapać?

Chłopiec (wskazuje):

Tam na podwórku jest jedna pompa,
lecz mróz dziś srogi, więc się nie myłem,
ledwo po deszczu but dosuszyłem
(wystawia do góry nogę z dziurawym butem).

Tomek:

Hej, Jacek, miągwo, z kim ty tam gadasz?
O rety! Dziewczyna! Niezmiernie błada!

Karolcia (gniewnie):

Nie jestem błada, tylko umyta.
O imię najpierw mógłbyś zapytać!

Tomek:

Jak ci na imię, dziewczynko z daleka?

Karolcia:

Karolcia jestem, mieszkam za rzeką.

Tomek:

No tak, to teraz sprawa jest jasna,
pochodzisz z bogatej dzielnicy miasta.
My tu biedacy, nic ciekawego!
Wracaj do domu, za tamtą rzeką!

Karolcia:

Ale ja właśnie po to tu przysłam,
aby was poznać, przyjaźń pozyskać!

Tomek (*woła, zbiegają się chłopcy*):

Ale afera, nie kryjcie się dłużej!
Marek i Michał, Piotrek i Józek.
Dalej, drużyna, w szeregu zbiórka!
Krótka historii naszej powtórka!

Piosenka (rap) chłopców:

To jest nasz teren, nasza dzielnica,
a naszą szkołą jest ta ulica.
Tu nasze prawo, nie ma innego.
Się nie podoba? Odejdź, kolego!
Razem walczymy, razem gadamy,
niektórzy z grupy nie mają mamy.
Musimy sami na siebie uważać,
czasem jest trudno, klótnia się zdarza,
ale rodziną jesteśmy razem,
prawo rodziny – naszym rozkazem.
Co dobre, co złe – sami widzimy
i w zależności – porządek robimy.
Świat ten jest trudny, ciężki nasz los,
lecz nikt nas nie będzie wodzić za nos.

Karolcia:

Dobrze, już dobrze, nie jestem groźna,
ja chciałam tylko świat inny poznać.
Widzę, że wam jest tak samo trudno,
ale przynajmniej nie jest wam nudno.

Józek:

Nudno to nie jest, tylko jest biednie,
czasem nas nuży życie powszednie.

Marek:

Ja bym zjadł sobie kielbasę tłustą!

Michał:

Ja bym zjadł szynkę... lecz w domu pusto!

Piotrek:

A ja bym chciał dostać czapkę ciepłą,
wtedy bym czuł się bardzo milutko.

Karolcia:

A ja mam buty, płaszczyk i czapkę...
Czy nie przesadzam trochę przypadkiem?

Strasznie narzekam, że nie chcę już więcej
sukienek, ubrań, więcej pieniędzy.
Lecz gdybym biedna jak ci chłopcy była,
to bym się – na odwrót – o wszystko
martwiła.

Marek:

Ja tam się nie znam, lecz mi się zdaje,
że trzeba doceniać, co Pan Bóg nam daje.
Jedzenia, książek, ubrań – wiadomo,
nie można zabraniać kupować nikomu.

Michał:

Lecz nie przesadzać z tym kupowaniem.
Dawanie siebie jest lepsze od brania.

Tomek:

Ja jestem biedny, lecz również bogaty:
mam dach nad głową, mamę i tatę.
Mam świetnych kumpli, co są za mną
murem,
nawet jak źle jest, jak sam jestem gburem.

Jacek:

Chodźmy do Joshui, on przyjąć nie może –
kaleki nasz kumpel, lecz ci pomoże
odnaleźć wszystko, czego tak szukasz.
On mądry bardzo, sprawny w naukach.

Scena ósma

Dom Joshui. Joshua siedzi na fotelu, rzeźbi w patyku z drewna. Matka ma książkę na kolanach, siedzi przy nim. Ojciec z tyłu, z narzędziami, pracuje nad domkiem dla lalek. Wchodzą chłopcy z Karolcią.

Chłopcy:

Cześć, Joshua, to jest Karolcia.
Przyszła, by się z tobą spotkać!

Joshua:

Ze mną? To super, siadajcie wszędzie.
Jak się ściśniemy, zimno nie będzie!

Piosenka Karolci i Joshui

sł. i muz. Maria Górską

Karolcia

D B $\flat$ D F A m B $\flat$

Hej, ja sły - sza - łam, że nie mo - żesz cho - dzić, a - le do cie - bie

7 C A D B $\flat$ D B $\flat$

wszy -scy przy - cho - dzą. Ja - cek po - wie - dział, że ro - zu - miesz lu - dzi.

13 A m B $\flat$ C D *Joshua* B $\flat$ F

Wiesz, jak ich ser - ca pro - wa - dzić, o - bu - dzić. Pię - knie cię wi - tam.

19 G m F B $\flat$ F G m F

Do - brze, że je - steś. Ja - ką przy - no - sisz w ser - cu swym kwe - stię?

25 C D C D C D

Co cie - bie tra - pi? Ja słu - chać u - miem i _____ świat du - cha

31 E m D D B $\flat$ D F

do - brze ro - zu - miem. Szu - kam więc dro - gi we wną - trzu sie - bie,

37 A m B $\flat$ C A D B $\flat$

sta - ram się cie - szyć po - wsze - dnim chle - bem. Ka - żdy dzień wa - żny,

43 D B $\flat$ A m B $\flat$ C D

bo za - wsze mo - gę śmiać się do lu - dzi, wy - ru - szyć w dro - gę.

Piosenka Karolci i Joshui:

Karolcia:

Hej, ja słyszałam, że nie możesz chodzić,
ale do ciebie wszyscy przychodzą.
Jacek powiedział, że rozumiesz ludzi.
Wiesz, jak ich serca prowadzić, obudzić.

Joshua:

Pięknie cię witam. Dobrze, że jesteś.
Jaką przynosisz w sercu swym kwestię?
Co ciebie trapi? Ja słuchać umiem
i świat ducha dobrze rozumiem.

Karolcia:

Szukam miłości i szczęścia wszędzie,
lecz czasem czuję, że jestem w błędzie.
Gdzie spojrzę, każdy ma troski, kłopoty,
lecz mimo tego żyć ma ochotę.

Joshua:

Cieszyć się z życia – bezcenny skarb.
Szczęście jest tutaj, to nie jest żart.
W tobie i we mnie, nieważny świat,
nieważny los nasz, życie to skarb.

Karolcia:

Szukam więc drogi we wnętrzu siebie,
staram się cieszyć powszednim chlebem.
Każdy dzień ważny, bo zawsze mogę
śmiać się do ludzi, wyruszyć w drogę.

Scena dziewiąta

*Dom Joshui. Rozlega się pukanie do drzwi,
do środka wpada pani Amelia z rodziną.*

Pani Amelia:

Córeczko droga, och, moje szczęście,
szukamy ciebie od rana wszędzie.
Tak się już bałam, że coś ci się stało!
Szukanie ciebie tak długo trwało.

Pan Kacper:

Wyszedłem z domu, do domu powracam,
niech mnie nie kusi biurowa praca.
Dziś dzień świąteczny spędzę z rodziną,
z córeczką moją kochaną, jedyną.

Wujek Melchior:

Na nic ma wiedza nam się przydała,
serca nauka też jest niemała.
Karolcia sama nas tutaj przywiodła,
ważna jest miłość – to nam dowiodła.

Dziadek Baltazar:

Witajcie wszyscy, głupio tak wyszło,
że w odwiedzinach bez daru się przyszło.
Mam tu zegarek, złoty, jest nowy,
daję go z serca, bez żadnej namowy.

Wujek Melchior:

Chwileczkę, mili, chłopiec ma kule,
ja mam lekarstwa na przeróżne bóle.
Zaraz, chłopczyku, uważnie cię zbadam,
może w ten sposób też się tu nadam.

Matka:

Witajcie wszyscy, dzięki wam wielkie
za dobroć, miłość, podarki wszelkie.

Ojciec:

Skoro nas jest tu cała gromada,
wspólnie świętujemy, zrobmy biesiadę.

*Wszyscy wyciągają z kieszeni jakieś małe
paczuszki z jedzeniem i śpiewając piosenkę,
kładą je na stole, przystawiają krzesła i sia-
dają dookoła.*

Szczęście zależy także od nas. Końcowe ensemble:

Szczęście zależy także od nas,
od tego, co w swych sercach mamy.
Czy miłość nasza świeci mocno,
czy dar wdzięczności jest nam znany.

Dziękujemy dzisiaj za nas samych,
za zdrowie, przyjaźń, nasze życie,
za nasze Boże Narodzenie.
Niech nas przemieni całkowicie.

Ojciec (czyta):

Fragment z Biblii o narodzeniu Jezusa.

KONIEC

Szczęście zależy także od nas

(Finał)

sł. i muz. Maria Górska

4/4

C F C

Szcze - ście za - le - ży tak - że od — nas,

3 Am F G

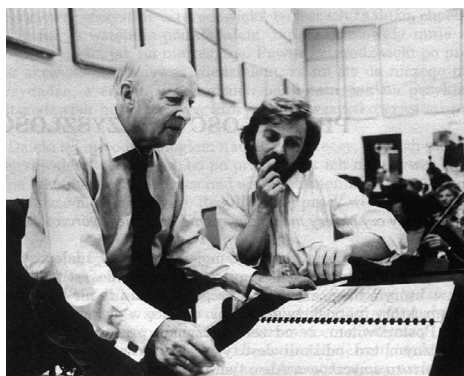
od te - go, co w swych ser - cach ma - my.

5 C F C

Czy mi - łość na - sza świe - ci mo - cno,

7 F G C

czy dar wdzięczno - ści jest nam zna - ny.



Gorące pragnienie zbliżania się z innymi ludźmi poprzez sztukę tkwi we mnie stale. Jednak nie stawiam przed sobą celu polegającego na zdobyciu coraz większej liczby słuchaczy. Nie chcę podbijać serc, lecz pragnę znajdować tych, którzy czują tak samo jak ja. Jak można osiągnąć ten cel? Myślę, że jedynie poprzez maksymalną uczciwość, szczerość wyrazu... W ten sposób twórczość artystyczna może stać się środkiem na jeden z najbardziej dotkliwych stanów – poczucie samotności.

Witold Lutosławski

cyt. za: I. Nikolska, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Instytut Adama Mickiewicza – PWM, Warszawa–Kraków 2003

Cees van Loon, Gerard van Ommeren

Muziek... Spelenderwijs **– *Muzyka... bez trudu* (2)**

wstęp, tłumaczenie i opracowanie

– Monika Mielko-Remiszewska, Henryk Pogorzelski

Jest to druga część ćwiczeń muzycznych opracowanych przez holenderskich pedagogów (pierwsza ukazała się w numerze 1/2013), którzy swoje pomysły twórcze zamieścili w książce *Muziek... Spelenderwijs*, co w swobodnym tłumaczeniu – zgodnym z intencją autorów – oznacza *Muzyka... bez trudu*. Zapraszamy do wypróbowania prezentowanych propozycji, które z pewnością pomogą przekonać uczniów, że obcowanie ze sztuką dźwięku to czysta przyjemność.

Wielokrotnie podkreślaliśmy, że ćwiczenia zaprezentowane przez Ceesa van Loona i Gerarda van Ommerena w książce *Muziek... Spelenderwijs* nie tylko umuzykalniają dzieci, ale i w wielkim stopniu stymulują ich rozwój osobowościowy. Teraz chcielibyśmy zwrócić uwagę na jeszcze jeden pozytywny aspekt tych propozycji. Chodzi tu o nieszablonowe zapoznavanie najmłodszych z utworami muzyki klasycznej i prezentację ich w taki sposób, by na trwałe zachowały się w pamięci. Dla uczniów zapamiętanie utworu, zwłaszcza instrumentalnego, jest o wiele trudniejsze niż utrwalenie pamięciowe wiersza czy opowiadania – dźwięki muzyczne nie są tak powszechnie zrozumiałe jak mowa. W metodyce wychowania muzycznego poszukuje się wciąż nowych sposobów percepcji muzyki klasycznej. Nasi holenderscy koledzy faworyzują w rozwiązaniu tej kwestii połączenie różnych wrażeń, tzw. skojarzeń. Taką rolę w pokazach Ceesa van Loona i Gerarda van Ommerena spełniają np. ruch, pantomima, światło, kolor. Są one z jednej strony czynnikami zbliżającymi

dziecko do głębokiego i osobistego poznania utworu, z drugiej zaś każdy z wyżej wymienionych elementów może stać się sygnałem wywoławczym do odtworzenia dzieła, do przypomnienia sobie jego specyficznych cech: rytmu, melodii, formy czy nastroju.

Swoje *credo* metodyczne holenderscy pedagodzy zaprezentowali w czasie V Ogólnopolskiej Konferencji Metodycznej Nauczycieli Muzyki, która odbyła się w Kielcach w dniach 14–16 kwietnia br. Warsztaty metodyczne prowadzone przez Ceesa i Gerarda cieszyły się dużym zainteresowaniem i uznaniem uczestników spotkania.

Propozycje Gerarda van Ommerena

Gerard van Ommeren na warsztatach w Kielcach zaprezentował oparte na utworach muzycznych ćwiczenia, w których dominował ruch. Wykorzystał:

1. J. P. Rameau – *Rondo L'indiscrète* z *Quatrième Concertu* (*Rondo z V Koncertu na flet, wiolonczelę i klawesyn B-dur*);

2. G. Verdi – *Taniec mauretańskich niewolników* z opery *Aida*;
3. C. Orff – *Uf dem Anger* z kantaty *Carmina Burana*;
4. *O Ladrão* – melodia ludowa z Azorów;
5. F. Dunkler – *Grenadiersmars. Turfin je ransel* (Torf w twoim plecaku)¹.

J. P. Rameau – *Rondo*

L'indiscrète z V Koncertu na flet, wiolonczelę i klawesyn B-dur

Opis utworu

Metrum 2/4

Forma:

Część utworu	A	A	B	A	B	A ¹
Liczba taktów	8	8	10	8	10	8

Realizacja utworu

A:

- takt 1: a) wyprostowanie lewej ręki w poziomie (spodnią częścią dłoni do góry);
b) wyprostowanie prawej ręki w poziomie (spodnią częścią dłoni do góry);
- takt 2: a) wyprostowanie lewej ręki w poziomie (wierzchnią częścią dłoni do góry);
b) wyprostowanie prawej ręki w poziomie (wierzchnią częścią dłoni do góry);
- takt 3: powtórzenie ruchu jak w takcie 1;
- takt 4: dwa krótkie klaśnięcia w dłonie i pauza ósemkowa;
- takty 5–8: powtórzenie ruchu występującego w taktach 1–4.

B:

- takt 1: pauza;

- takt 2: trzy uderzenia dłońmi w uda;
- takt 3 i 4: podobne ruchy jak w taktach 1 i 2;
- takt 5 i 6: podobne ruchy jak w taktach 1 i 2;
- takt 7: lewa ręka uderza w prawe ramię;
- takt 8: prawa ręka uderza w lewe ramię;
- takt 9: lewa ręka uderza w prawe ramię;
- takt 10: szybka zmiana uderzenia w prawe, w lewe, w prawe i w lewe ramię.

A':

Wykonanie jest podobne do pierwszej części utworu, ale przy końcowej nucie głowa i ramiona luźno opadają.

Uwagi

1. Powyższy schemat ruchowy może sprawiać pewną trudność dzieciom w niższych klasach. Dla uproszczenia ćwiczeń proponujemy ograniczenie ruchów do jednego gestu ręki w każdym takcie.
2. Dzieci bardziej muzykalne mogą w mniejszych (trzy- lub czteroosobowych) grupach tworzyć własne schematy ruchowe. Jeśli taki schemat zaprojektują dla części B, to ćwiczenie przebiegać będzie następująco: wszyscy realizują część A, natomiast wyznaczona grupa pokazuje wymyślony przez siebie schemat ruchowy. Przy kolejnym wykonaniu utworu wszyscy realizują wcześniejszy pomysł grupy.
3. Proces twórczy może pojawić się również przy wykonaniu części A. Podobnie jak w poprzedniej wersji ćwiczenia określona grupa dzieci tworzy nowy

¹ Ćwiczenia do tego utworu prezentowaliśmy w poprzedniej części cyklu, w numerze 1/2013, s. 57–58.

schemat rytmiczny, który wraz z wymyślonym wcześniej schematem części B kreuje nową interpretację ruchową utworu.

G. Verdi – *Taniec mauretańskich niewolników z opery Aida*

Opis utworu

Metrum 4/4

Forma:

Część utworu	A	B	A	C	B ¹	A	C	A ¹
Liczba taktów	8	4	8	8	8	8	8	8

Realizacja – persyflaż na temat treningu koszykówki

Niektóre ilustracje ruchowe proponowane przez Gerarda van Ommerena mają znamiona persyflażu ruchowego, czyli żartobliwego przedstawienia jakiejś sytuacji, zjawiska lub postaci. Tak było w przypadku utworu opisanego w poprzedniej części *Torń w twoim plecaku* Francois Dunklera i tak jest też w prezentowanym poniżej utworze *Taniec mauretańskich niewolników z opery Aida* Giuseppe Verdigo.

A. Imitujemy trzy ruchy kozłowania piłki koszykowej lewą i prawą ręką,

zakończone rzutem. To samo powtarzamy w prawą stronę, w lewą, na skos. „Kozłowanie” wykonujemy w rytmie półnut, na czwartą półnutę z akcentem wypada „rzut do kosza” (patrz przykład 1).

B. Przymierzanie się do rzutu do kosza. Dwa razy przymierzamy się do rzutu (znak x), a następnie rzucamy do kosza w prawą stronę do góry (znak >). Znowu dwa razy przymierzamy się do rzutu (x) i rzucamy w lewą górną stronę (>). Ruchy te powtarzamy (patrz przykład 2).

A. Jak poprzednio w A.

C. Obrót, krok i podskok z piłką. Obracamy się w lewą stronę. Następnie idziemy według schematu: krok—krok, krok—krok—krok. Obracamy się w prawą stronę i idziemy według poprzedniego wzoru: krok—krok, krok—krok—krok (patrz przykład 3). Powtarzamy ten ruch.

B¹. Powtórne przymierzanie się do rzutu do kosza. Dwa razy imitujemy rzut do kosza (znak x) i rzucamy w lewo na skos (znak >), następnie robimy to samo w prawą stronę, a na zakończenie sześć razy przymierzamy się do rzutu i za siódmym rzucamy do kosza (patrz przykład 4). Następnie cały schemat powtarzamy.

C. Powtarzamy schemat C.

Przykład 1.



Przykład 2.



Przykład 3.



Przykład 4.



Przykład 5.



A. Powtarzamy schemat A.

A¹. Powracamy do kozłowania piłką, które wystąpiło na początku utworu. Po trzech ruchach kozłowania w lewą stronę za czwartym razem rzucamy do kosza. Ten schemat ruchowy powtarzamy, kierując się najpierw w prawą stronę; potem to samo wykonujemy na skos w lewą stronę. Na zakończenie robimy szybkie ruchy ramion w lewo, w prawo, w lewo, w prawo i rzucamy do kosza. Podnosimy rozszerzone ramiona do góry w geście zwycięzcy (patrz przykład 5).

C. Orff – *Uf dem Anger (Na łące)* z kantaty *Carmina Burana*

Opis utworu

Metrum 4/4 (3/8 w części A). Zmiany metrum występujące w części B i C nie są ważne dla realizacji ruchu.

Forma:

Wstęp	A	B	A	C	A	B	A ¹	Coda
-------	---	---	---	---	---	---	----------------	------

Realizacja

Ustawienie dzieci. Wszyscy siedzą w kole, blisko siebie, z rękami położonymi na kolanach.

Wstęp. Uczniowie podnoszą ręce z kolan, stopniowo coraz wyżej. Przy najwyższym dźwięku ręce są najwyżej, tuż po nim – szybki młynek i przejście do części A.

Część A. Dzieci cztery razy lekko uderzają w kolana, a za piątym – w kolana

sąsiada z lewej strony. Powtarzają ten schemat drugi raz, a kończą go, uderzając raz w kolana sąsiada z lewej i raz z prawej strony, zgodnie z rytmem muzyki. Robią to dwa razy.

Część B. Dzieci kręcą rękoma tzw. młynek.

Część C. Palce obu rąk „wyruszają na wycieczkę”: zaczynając od ud, idą w kierunku kolan i zgodnie z muzyką ześlizgują się szybko z powrotem – najpierw lewa ręka, potem prawa.

Część A¹. Dzieci poruszają rękoma w lewo i w prawo, jak gałęzie na wietrze.

Coda. Na sygnał rozłożonego akordu ręce zdecydowanie unoszą się ku górze. Ostatnie dźwięki dzieci ilustrują ruchem młynka i zastygają w bezruchu.

Uwagi

Na początku ćwiczeń ilustracja ruchuwa dzieci przebiega zazwyczaj chaotycznie. Rozsądnym działaniem nauczyciela byłoby wprowadzenie ćwiczeń wstępnych, ułatwiających połączenie metrum 4/4 i 3/8. Mogłyby one przebiegać następująco: nauczyciel klaszcze dowolny rytm w takcie 4/4, dzieci powtarzają za nim to samo. Stopniowo ćwiczenia staną się coraz trudniejsze i zaczną pojawiać się zmiany 4/4–3/8 (występujące w utworze po takcie pierwszym i trzecim (patrz przykład 6). Nauczyciel, pomagając dzieciom ruchowo, musi pamiętać, że dzieci widzą jego ruchy w „lustrzanym odbiciu”.

Przykład 6.



O Ladrão! (O złodzieju!) – tradycyjna melodia ludowa z Wysp Azorskich

Opis utworu

Metrum 2/4. Zaczynamy od przedtaktu.

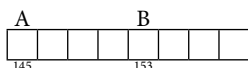
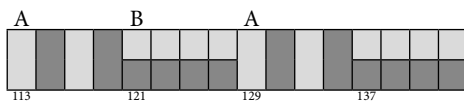
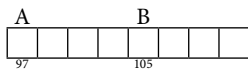
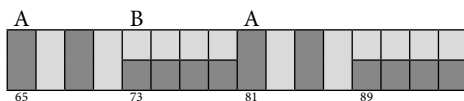
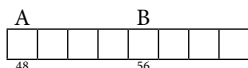
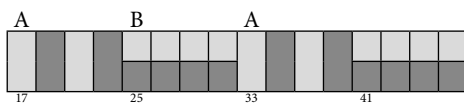
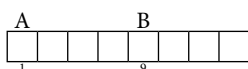
Forma:

A	B	A	B	A	B	A	B	A	B
A	B	A	B	A	B	A	B	A	B

Uwaga

Utwór analizujemy za pomocą graficznego schematu. Poprzeczne linie oddzielają dwa takty, litery określają nam formę utworu, natomiast umieszczone dalej cyfry – kolejne numery taktów.

Realizacja



- instrumenty
- głosy żeńskie
- głosy męskie

I. Ćwiczenia na siedząco

Uczniowie zostają podzieleni na trzy grupy ustawione w trzech rzędach. Każda grupa reaguje odpowiednim ruchem: pierwsza na brzmienie instrumentów, druga – głosów męskich, trzecia – głosów żeńskich. Uczniowie w rzędzie uderzają dwiema rękami o kolana. W każdym takcie występują dwa uderzenia. Mogą tu pojawić się również takie sytuacje, kiedy dwie grupy równocześnie uderzają w kolana, np. podczas słuchania męskich i żeńskich głosów.

II. Ćwiczenia na stojąco

Uczniowie stoją w trzech znajdujących się obok siebie rzędach. Jeśli dana grupa usłyszy przypisaną jej brzmienie, zaczyna poruszać się w kole. Pozostałe grupy stoją w miejscu. Także tu może się zdarzyć, że dwie grupy będą chodzić równocześnie wokół sali, np. wtedy, gdy dzieci usłyszą równocześnie głosy żeńskie i męskie.

III. Ćwiczenia na stojąco

Ruchy podobne są jak w części II, jednak uczniowie nie idą w rzędach, lecz poruszają się swobodnie po sali (na krzyż lub w poprzek pomieszczenia).

IV. Ćwiczenia na siedząco

Każdy uczeń wykonuje następujące rytmiczne uderzenia:

- przy głosach żeńskich dzieci uderzają prawą ręką o prawe kolano,
- przy głosach męskich – lewą ręką uderzają w lewe kolano,
- przy części instrumentalnej obiema rękami uderzają w krzesło.

Uwagi

Rola nauczyciela przy tej ilustracji ruchowej polega przede wszystkim na dokładnej obserwacji uczniów. Jego reakcja

na poziom wykonania ćwiczeń może być różna. Może on:

- a) uczestniczyć w ćwiczeniu wraz z uczniami (zachowując odbicie lustrzane);
- b) nie pomagać dzieciom wcale;
- c) pomagać im jedynie częściowo.

Wiadomo, że na prawidłowe wykonanie ćwiczeń przez dziecko wpływa wiele wcześniejszych jego działań w grupie. Obserwujemy ucznia, zwracamy uwagę na różnice w zachowaniu różnych osób. Przeglądamy się, jak reagują na instrukcję wykonania pierwszego schematu (czy pozostają w grupie, nie będąc pewnymi swojej roli, czy już przy pierwszym właściwym wykonaniu mogą swobodnie zmienić grupę).

Propozycje Ceesa van Loona

Cees van Loon przedstawił trzy tematy:

1. Muzyka–światło–ruch.
2. Nauka tańca rosyjskiego *Sasza*.
3. Sposoby wprowadzenia kanonu *Good morning to you!*².

Muzyka–światło–ruch

Niezbędne pomoce do realizacji

1. Trzy–pięć latarek kieszonkowych o różnych wielkościach.
2. Prześcieradło.
3. Dwa stojaki projekcyjne, na których zawieszamy prześcieradło. Jeśli ich nie mamy, płótno mogą trzymać uczniowie, będzie to jednak dla nich nieco męczące.
4. Papier celofanowy w różnych kolorach, np. czerwonym, żółtym, zielonym, niebieskim.

Realizacja

Za rozwieszonym prześcieradłem stoi trzech–pięciu uczniów z latarkami.

1. Dzieci włączają latarki.
2. Światło latarek skupione jest na jednym punkcie prześcieradła. Ruch światła zaczyna się z chwilą rozpoczęcia muzyki.
3. Jeden lub dwóch uczniów rozpoczyna świecenie latarkami w różnych miejscach prześcieradła, a po nich robią to kolejne dzieci.
4. Muzyka sugeruje uczniom, jakie będą ruchy latarek (wolne, szybkie, krótkie, długie). Uczniowie zazwyczaj dobrze odbierają charakter muzyki. Swoje odczucia wyrażają poprzez ruch latarek na prześcieradle.

Uwagi

1. Należy pozwolić uczniom bez zbędnych wyjaśnień cieszyć się ruchem światła i przebiegiem muzycznym. Przed ćwiczeniem nie podajemy instrukcji, jak wyrażać muzykę światłem.
2. Dopiero po zakończeniu ćwiczeń można z dziećmi dyskutować o różnych możliwościach zastosowania światła, przekazywać im instrukcje właściwego wykonania czynności. Pytania, nad którymi można debatować, to: które latarki ilustrują dźwięki wysokie (małe latarki), a które niskie dźwięki (duże)? Które instrumenty występujące w utworze można ilustrować określonymi latarkami? W jaki sposób można wykorzystać barwy? Czy żółtym kolorem można ilustrować wysoko brzmiące instrumenty, czerwonym lub zielonym instrumenty brzmiące w średnim rejestrze, a kolorem niebieskim instrumenty o niskim

² Ćwiczenia do tego utworu prezentowaliśmy w poprzedniej części cyklu, w numerze 1/2013, s. 54–55.

brzmieniu? Możemy zwrócić uwagę na pewne efekty wizualne łączące muzykę, światło i ruch, np. prowadzenie światła w lewą i prawą stronę wzdłuż ekranu, kreślenie na ekranie dużych i małych kół, kontynuowanie ruchu światła z góry na dół i na skos ekranu, wyrażanie światłem artykulacji muzyki *staccato* i *legato*. Należy przy tym zachęcać dzieci do grupowego bawienia się światłem i inspirować ich do tworzenia własnych form ruchu i światła.

3. Uczniowie powinni zauważyć, że jeśli ustawimy latarki bliżej płótna, to powierzchnia świecąca jest mniejsza; jeśli oddalimy je, powierzchnia się zwiększa.
4. Ćwiczenie to nie wymaga wysokich kompetencji muzycznych ani od ucznia, ani od nauczyciela. Niezależnie od przygotowania muzycznego każdy może w nim uczestniczyć i korzystać z własnej inwencji twórczej. Należy pozwolić dzieciom swobodnie eksperymentować.
5. Jeśli muzyka zatrzymuje się i występują pauzy, latarki powinny zostać wyłączone. Po reakcji uczniów na pauzy można rozpoznać stopień ich koncentracji.
6. Ćwiczenie można realizować także bez kolorów, jedynie ze światłem białym.
7. Wszystkie dzieci powinny mieć możliwość wzięcia udziału w tym ćwiczeniu. W tym celu uczniów dzielimy na kilka grup. Każda grupa dostaje utwór do opracowania i następnie prezentuje go całej klasie.

J. Barry³ – melodia z filmu Tańczący z wilkami

Tę nastrojową muzykę można wyrazić białym lub kolorowym światłem. Pozwólmy dzieciom, aby ruch latarek był spokojny,

zgodny z przebiegiem muzycznym. Zwróćmy uwagę na wysoko i nisko brzmiące instrumenty. Najważniejsze jest w tym momencie spontaniczne odczucie utworu przez uczniów, bez zrozumienia jego programu. To ostatnie powinno następować później – nie tylko dzięki słowom nauczyciela, ale poprzez przeobrażenie uczuć wywołanych spontaniczną percepcją utworu i ruchem użytych w ćwiczeniu latarek. Możemy zasugerować, by na zakończenie utworu *Dances with wolves* światło było stopniowo oddalane od ekranu i znikło równocześnie z wybrzmieniem muzyki.

G. Verdi – fragment z opery Attila (preludium)

Do ilustracji tej muzyki najbardziej odpowiednie są latarki powleczone kolorowym celofanem. Z chwilą pojawienia się muzyki jedna z latarek zaczyna świecić, za nią rozbłyskują kolejne. Nie uczestniczy jedynie największa, niebiesko świecąca latarka. Wchodzi ona do tej promenady światel w chwili, kiedy w dziele Verdiego zabrzmiał kontrabas w artykulacji *staccato*.

Utwór rozpoczyna się w spokojnym tempie, ale napięcie jest wyczuwalne. Stopniowo wzrasta, a tym samym potęguje się ruch światła na ekranie. Ten fragment muzyki pozwoli dzieciom zauważyć różnicę między dynamiką *piano* i *forte*, a także tempem wolnym i szybkim. Można osiągnąć specjalne efekty wizualne nie tylko poprzez szybki ruch latarek w różne strony (w górę, w dół, w lewo, prawo), ale także dzięki zbliżaniu i oddalaniu światła od ekranu. Burzliwe zakończenie utworu G. Verdiego sugeruje nam konieczność znacznego natężenia ruchu latarek. Gdy muzyka nagle milknie, latarki gasną.

³ John Barry – kompozytor brytyjski, żył w latach 1933–2011. Pisał głównie muzykę filmową. Był pięciokrotnym laureatem Oscara. Za muzykę do filmu *Dances with wolves* (*Tańczący z wilkami*) otrzymał – oprócz Oscara – także nagrodę Grammy.

Nauka tańca rosyjskiego *Sasza*, oprac. taneczne Cees van Loon

Melodia tańca *Sasza*

Realizacja

Ustawienie dzieci. Dzieci stoją parami w różnych miejscach w sali.

Ćwiczenie wstępne. Dzieci klaszczą i powtarzają słowa: „Sasza, Sasza, raz, dwa, trzy”. Następnie wykonują cztery kroki do tyłu i dwa kroki do przodu, tupiąc przy tym w miejscu według schematu rytmicznego: krótko, krótko, długo (ti, ti, ta).

Część A. Dzieci wyklaskują osiem taktów piosenki:

- klaskanie własnymi dłońmi,
- klaskanie w dłonie partnera,
- klaskanie we własne uda i w dłonie,
- klaskanie w uda i w dłonie partnera,
- uderzenie we własne dłonie, prawą ręką w prawą rękę partnera i – podobnie – lewą ręką w lewą rękę partnera (całość powtarzamy cztery razy).

Część A. Trudniejsze wykonanie

- klaśnięcie obiema dłońmi w uda,
- klaśnięcie we własne dłonie,
- klaśnięcie prawą ręką w prawą rękę partnera,
- klaśnięcie lewą ręką w lewą rękę partnera (całość powtarzamy cztery razy).

Część B Wykonanie taneczne ośmiu taktów.

Wariant 1. Dzieci trzymają ręce na biodrach. Stojąc naprzeciwko siebie, robią cztery kroki w lewą stronę i wracają czterema krokami w to same miejsce. Ruch ten powtarzają, robiąc cztery kroki w prawą stronę i z powrotem.

Wariant 2. Dzieci stoją naprzeciwko siebie. Ręce mają wyciągnięte i położone na ramionach partnera. Następnie obracając się w prawą stronę, robią osiem kroków. Ten sam ruch powtarzają w lewą stronę i z powrotem.

Część C. Dzieci poruszają się swobodnie po sali i szukają nowego partnera, by rozpocząć taniec od początku.

Część C. Trudniejsza wersja. Dzieci zostawiają dotychczasowego partnera i swobodnie poruszając się po sali, robią 16 kroków, szukając przy tym nowego partnera. Trzymając ręce na barkach nowego partnera, obracają się w prawą lub lewą stronę.

Uwagi

Nie należy ćwiczyć kroków „na sucho”. Z muzyką wszelkie wykonania ruchowe są dla dzieci o wiele łatwiejsze. W zależności od stopnia rozwoju muzycznego dzieci można wprowadzać trudniejsze lub łatwiejsze figury taneczne.

Nadieżda Orlova

Geografia Moskwy w piosence

W tekstach piosenek można odnaleźć ich mocne zakorzenienie w konkretnej przestrzeni, tak zwane „kulturowe gniazda”. A teksty piosenek o miastach są o tyle wyjątkowe, że same pomagają zbudować tożsamość danego miasta, dając jego mieszkańcom poczucie przynależności. Na przykładzie Moskwy przyjrzyjmy się, jak między wierszami tekstów miasto zyskuje „duszę” i niepowtarzalny charakter. Ta interesująca propozycja metodologiczna – także do wykorzystania podczas zajęć z wychowania muzycznego – pokazuje, jak w twórczy i niebanalny sposób można ująć fenomen miasta.

W rosyjskiej myśli humanistycznej podkreśla się, że w badaniu fenomenu miasta należy uwzględnić jego różnorodność i piękno materii, którą można w nim odnaleźć. Wydaje się, że w tekście piosenki szczególnie, choć nie zawsze jest to oczywiste, daje się dostrzec, jak żyje pamięć miasta. Na przykład popularne rosyjskie hity o Moskwie podkreślają jej status „światowego miasta”, przeciwstawiając go – a w zasadzie zapominając o – jej średniowiecznej przeszłości. Piosenki swoimi tekstami przywołują i odświeżają pamięć o zabytkach kultury: starych ulicach, placach, parkach.

Anatomia miasta

Jeśli patrzy się na Moskwę jako na żywy organizm ukazywany w piosenkach, zauważa się, że anatomia miasta to topografia, fizyczny charakter wraz z ulicami, placami, ich położeniem geograficznym. Mówiąc zatem o anatomii jako lokalizacji i układzie, możemy zauważyć, że znaczna liczba tekstów piosenek nawiązuje do topografii Moskwy już w tytule, np. w utworach *Moskwa* czy *Piosenka o Arbacie* Bułata Okudźawy (1924–1997). W tej ostatniej wielki rosyjski

bard niezwykle pięknie i sugestywnie śpiewał o ukochanej przez niego centralnej części Moskwy – miejscu o bogatych tradycjach kulturalnych, miejscu wielu ważnych wydarzeń, gdzie obecnie znajduje się chyba najbardziej znany deptak w Rosji i jedna z większych atrakcji turystycznych miasta.

Płyniesz jak rzeka. Dziwna nazwa!
I przezroczysty asfalt jak woda w rzece.
Och, Arbat, mój Arbat,
jesteś moim powołaniem,
jesteś moją radością i moim nieszczęściem.
Och, Arbat, mój Arbat,
jesteś moim powołaniem,
jesteś moją radością i moim nieszczęściem.

Twoi przechodnie to ludzie niewielcy,
stukają obcasami, spieszą się, żeby różne sprawy
załatwić.

Och, Arbat, mój Arbat,
jesteś moją religią,
twoje ulice leżą pode mną.
Och, Arbat, mój Arbat,
jesteś moją religią,
twoje ulice leżą pode mną.

Z miłości do ciebie nie wyleczysz się zupełnie,
kochając 40 000 innych ulic.
Och, Arbat, mój Arbat,
jesteś moją ojczyzną,

Piosenka o Arbacie

sł. i muz. Bułat Okudźawa

Spokojnie

Pły - niesz jak rze - ka. Dzi - wna na - zwa! —

3 I prze - zro - czy - sty a - sfalt — jak wo - da w rze - ce.

5 Och, Ar - bat, mój Ar - bat, je - steś mo - im po - wo - ła - niem,

7 je - steś mo - ją ra - do - ścią i mo - im nie - szczę - ściem. Och, Ar -

9 bat, mój Ar - bat, je - teś mo - im po - wo - ła - niem, je - steś

11 mo - ją ra - do - ścią i mo - im nie - szczę - ściem.

13 do koń - ca nie przejdzie się cie - bie. —

nigdy do końca nie przejdzie się ciebie.
 Och, Arbat, mój Arbat,
 jesteś moją ojczyzną,
 nigdy do końca nie przejdzie się ciebie.

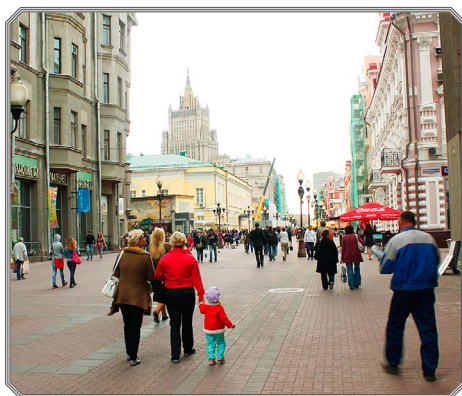
O Arbacie śpiewały też rosyjskie grupy rockowe powstałe jeszcze w latach 80. XX wieku, a także znane w Polsce współczesne zespoły, takie jak Lube czy Krematorij. Należy podkreślić, że większość tytułów i miejsc symbolicznych pojawiających się w piosenkach to także miejsca pamięci – zbiorowej lub indywidualnej (obrazy z dzieciństwa).

Fizjologia miasta

Mówi się nie tylko o anatomii miasta, ale także o jego fizjologii. A jak ona objawia się w tekstach piosenek? Bardzo często w rosyjskim pieśniarstwie podkreśla się różnice między funkcjonowaniem takich miast, jak Moskwa i Sankt Petersburg. Innym zabiegiem jest ukazywanie życia miasta poprzez upływ czasu. Ten mijający czas zaznacza się w podkreślaniu pór roku, ale także cyklu dobowego, gdyż w piosenkach mowa o ranku w Moskwie, a potem o nocy – np. *Pieśń o nocnej Moskwie* Okudźawy. Co ciekawe, w tłumaczeniu Ziemowita Feddeckiego na język polski tytuł tej pieśni brzmi *Piosenka o nadziei*.



Arbat pełen jest ulicznych grajków, artystów, drobnych handlarzy. Jest gwarnie, ale ciągle sympatycznie, fot. <http://nomoremaps.pl/837/na-arbacie/>



Arbat w całej okazałości. Zawiedziony? Moskwi-czanie mówią, że tylko Rosjanie mogą docenić urok tej ulicy, znając jej większe i mniejsze tajemnice, fot. <http://nomoremaps.pl/837/na-arbacie/>

Niekiedy Moskwa jest personifikowana – miasto to widzi, słyszy, wręcz czuje. Oczywiście życie miasta nie jest możliwe bez jego mieszkańców. Piosenka najczęściej opowiada o zwykłych ludziach mieszkających w miastach; nie o bohaterach i celebrytach, ale prostych obywatelach, takich jak każdy z nas.

Istnieje jeszcze „dusza” miasta. Każdy tekst piosenki daje nam niejako wgląd w jej psychologiczną głębię. Teksty o miastach to prawdziwa skarbnica wspomnień będących jednocześnie wyrazem artystycznych gustów czy po prostu uczuć mieszkańców.

Miasto – z reguły własne miasto, miejsce urodzenia czy zamieszkania – jest w piosenkach gloryfikowane. W przypadku Moskwy będącej stolicą państwa ma to oczywiście jeszcze dodatkowe uzasadnienie. Moskwa dla Rosjan stanowi ważny punkt odniesienia, ale każde opiewane w piosenkach miasto można rozpatrywać właśnie z punktu widzenia trzech strategicznych elementów: anatomii, fizjologii oraz duszy.

Miluše Obešlová

Reedukacja głosu

– współczesny trend w kształceniu głosu

Głos jest jednym z najbardziej złożonych i najdoskonalszych instrumentów muzycznych oddanych człowiekowi do dyspozycji. O jego wyjątkowości decyduje nie tylko jego złożona struktura, ale także skomplikowana kooperacja aparatu oddechowego, głosowego, artykulacyjnego i rezonacyjnego. Aparat głosowy jest częścią ludzkiego ciała i jak każda inna część, zaniedbany lub niewłaściwie używany może sprawiać poważne kłopoty... I co wtedy?

Osoby, które nadwyrężają swój głos będący „narzędziem” w pracy zawodowej z upływem czasu mogą zaobserwować u siebie postępujące zmiany fizjologiczne i utrwalające się niewłaściwe nawyki mowy, prowadzące do zaburzeń głosu. Dolegliwości te można zlekceważyć, ale można też zwrócić się o pomoc do specjalisty. W tym drugim przypadku lekarz ustali przebieg terapii odpowiedni do stopnia dysfunkcji i wskaże pacjentowi właściwe warunki higieny i ćwiczenia głosu.

Reedukacja głosu – współpraca interdyscyplinarna

W niektórych gabinetach foniatrycznych w Czechach foniatry ściśle współpracują z logopedami oraz z nauczycielami emisji głosu. Lekarze mają świadomość tego, iż przyczyną wielu zaburzeń głosu jest niewłaściwa emisja, jeśli zatem pacjent nie podejmie działań prowadzących do zmian w sposobie wydobywania dźwięków, jego problemy – mimo ustawnego leczenia – będą powracać. Aby temu zapobiec, wskazują na potrzebę usunięcia przyczyn dysfunkcji, a tymi w większości przypadków są: nieprawidłowa technika

oddechowa oraz zła artykulacja. Zadaniem nauczyciela głosu jest więc reedukacja, rehabilitacja głosu.

Zagadnienie edukacji i reedukacji głosu jest współcześnie poważnie traktowane również w kręgach lekarskich – stanowi płaszczyznę interdyscyplinarnej współpracy przedstawicieli różnych dyscyplin nauki, a głos ludzki stał się przedmiotem istotnych badań. Jednym z najważniejszych ośrodków badań nad ludzkim głosem w Czechach jest Centrum Badań Akustyki Muzycznej (MARC) w Akademii Muzycznej w Pradze. Stale rozwijająca się współpraca pomiędzy foniatrią, akustyką muzyczną, edukacją głosową, pedagogiką wokalną i naukami przyrodniczymi zaowocowała zorganizowanym po raz pierwszy w 2009 roku przez Centrum Głosowe w Pradze i Centrum Badań Akustyki Muzycznej na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Pradze symposium pod hasłem „Głos artystyczny”. Jego tematyka obejmowała następujące zagadnienia:

1. Fizjologia i patologia głosu artystycznego.
2. Tradycyjne i współczesne metody leczenia zaburzeń głosu.

3. Warsztaty: Emisja dźwięcznego głosu mówionego.
4. Chirurgiczne leczenie zaburzeń głosu.
5. Wyniki badań naukowych o aparacie głosowym, akustyce głosu, fizjologicznej akustyce głosu wokalnego, o cechach wspólnych emisji ludzkiego głosu z wydobywaniem dźwięku podczas gry na instrumentach dętych blaszanych, a także o kulturalno-historycznym spojrzeniu na śpiew.

W kolejnych latach na podobnych sympozjach dyskutowano m.in. o rehabilitacji zaburzeń głosu, praktycznych technik oddechowych, tworzeniu dźwięcznego głosu mówionego, reedukacji głosu – pracy z oddechem.

Następnym bardzo prestiżowym wydarzeniem była X Ogólnoeuropejska Konferencja „Pan European Voice Conference” (PEVOC), zorganizowana przez Głosowe i Słuchowe Centrum w Pradze (Medical Healthcom) we współpracy z Uniwersytetem Palackiego w Ołomuńcu, Czeskim Towarzystwem Otorynolaryngologii i Chirurgii Głowy i Szyi, Wydziałem Teatralnym Akademii Muzycznej w Pradze, Centrum Badań Akustyki Muzycznej w Pradze oraz Operą Dziecięcą w Pradze. Podczas tego spotkania, które odbyło się w sierpniu 2013 roku w Pradze, poruszano tematy medyczne oraz terapii głosu, pedagogiki głosu i edukacji wokalnej. Z kolei rok wcześniej, w sierpniu 2012 roku, założono stowarzyszenie Českou Vokologickou Společnost, zrzeszające czeskich lekarzy – laryngologów, foniatrów, fonochirurgów, a także nauczycieli emisji głosu oraz śpiewu, logopedów, rehabilitantów głosu oraz badaczy, zaangażowanych w leczenie zaburzeń głosu, kreujących metody badania głosu, rozwijających nowe metody diagnostyczne, terapeutyczne i rehabilitacyjne głosu ludzkiego.

Proces reedukacji głosu wg J. Frostovéj

Ciekawą propozycją reedukacji głosu jest program stworzony przez J. Frostovą we współpracy z foniatrą R. Havlíkem, realizowany w centrum zaburzeń słuchu, głosu, mowy i równowagi – Audio Foncentr w Brnie. Zakłada on kompleksowe działania oparte na szeregu sprawdzonych technik, takich jak np. praska szkoła, technika nazalizacji, przeżuwanie itp., uzupełnione przez autorkę o własne techniki.

Ćwiczenia stosowane przez J. Frostovą są ukierunkowane na optymalizację i koordynację funkcji aparatu oddechowego, fonacyjnego i rezonansowego w celu osiągnięcia jak najlepszej jakości głosu. Choć działania dobiera się tu indywidualnie dla każdego pacjenta, zachowuje się jednak pewne wspólne zasady. Są nimi: prawidłowa postawa podczas ćwiczeń, sterowanie oddechem, miękkie inicjowanie oddechu, oddechowe *staccato*, rozluźnianie zewnętrznych mięśni krtani, wzmocnienie zamknięcia głośni – tylko przy znacznej niedomykalności fałd głosowych, miękkie inicjowanie i wycofanie głosu, wydłużanie czasu fonacji, prawidłowy rezonans głosu podczas stałego napięcia fałd głosowych, ćwiczenia rezonacyjne z określoną zmianą napięcia fałd głosowych, połączenie spółgłoska nosowa–wokal–spółgłoska nosowa, spółgłoska nosowa ze zmiennym napięciem fałd głosowych, przejście do fonacji i powrót, słowa z miękkim początkiem i dobrym rezonansem, łączenie prawidłowo realizowanych słów w zdania, czytanie tekstu, pogadanka o higienie głosu.

Głos to podstawa komunikacji interpersonalnej i podstawowe, niezbędne „narzędzie” pracy w wielu zawodach, stąd istnieje potrzeba ciągłej troski o jego stan.

Potrzebny jest kompleksowy system opieki nad pacjentami z zaburzeniami głosu, który zintegruje najnowszą wiedzę ze wszystkich dziedzin, w tym również z zakresu pedagogiki wokalne. Pocieszający wydaje się fakt, że rośnie znaczenie edukacji głosu przy leczeniu jego zaburzeń,

a o zasadach kształcenia głosu można poczytać w podręcznikach foniatrii i w czasopismach specjalistycznych, wciąż jednak spotkania i wymiana informacji niezbędnych do kompleksowej opieki nad pacjentami z zaburzeniami głosu uznać trzeba za wymóg czasu i konieczność.



Wszystko, co artysta wypowiada poprzez swą sztukę, powinno być wierne jego najgłębszym przekonaniom, a w każdym poszczególnym wypadku wierne jego wewnętrznej wizji danego dzieła. Gdy artysta zaczyna tę wizję „przerabiać” na jakąś modłę, aby komuś dogodzić, wtedy zdradza siebie, zdradza prawdę, zdradza wizję swego dzieła w jej pierwotnej czystości. I w rezultacie zamiast zadowolić swego odbiorcę, daje mu fałszywą monetę. Nie sądzę jednak, aby postawa, jakiej bronię, prowadziła do tego, co jest ciągle opatrywane etykietami „sztuka dla sztuki”, „wieża z kości słoniowej”, „hermetyzm” itp. Doskonale wyobrażam sobie artystę, który postępuje w myśl sformułowanej przed chwilą zasady, a którego twórczość jest dostępna dla wielu ludzi. To zależy od natury jego wizji, jego wewnętrznej prawdy. Jeżeli prawda ta wspólna jest dla wielkiej ilości ludzi, może on stać się nawet bardzo popularny.

Witold Lutosławski

cytat z okładki książki:

T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*,
PWM, Kraków 1972

Joanna Kowalik

Lutosławski nie tylko dla dorosłych. Rozmowa z Bogumiłą Tarasiewicz o płycie *Witold Lutosławski. Piosenki dla dzieci*

Witold Lutosławski napisał ponad 40 utworów dla dzieci, w tym wiele na głos z towarzyszeniem fortepianu. Te z pozoru proste kompozycje wymagają odpowiedniego wyważenia ze strony wykonawców – czasem trzeba wcielić się w słowika, innym razem zaś śpiewać jak Pan Tralaliński i nie zapominać o wymagającym odbiorcy, jakim jest dziecko. Połączenie precyzyjnego wykonania i czytelności przekazu odnalazłam na płycie *Witold Lutosławski. Piosenki dla dzieci*. Choć w świecie króluje dziś muzyka elektroniczna czy popowa, to – jak się wydaje się – piosenki XX-wiecznego kompozytora także mają szansę podbić serca i gusty najmłodszych odbiorców.

JOANNA KOWALIK: *Płyta Witold Lutosławski. Piosenki dla dzieci to projekt, który powstał dość dawno, bo w 2006 roku. Skąd pomysł, już wtedy – siedem lat przed Rokiem Lutosławskiego, na nagranie takiego albumu?*

BOGUMIŁA TARASIEWICZ: Pomysł nagrania piosenek Lutosławskiego pojawił się jeszcze wcześniej, w 2004 roku, tj. w 10. rocznicę śmierci kompozytora. Wraz z pianistą Karolem Schmidtem chcieliśmy nagrać utwory wokalne, które kompozytor napisał dla dzieci. Realizacja tego zamierzenia okazała się możliwa dopiero dwa lata później. Udało nam się zainteresować projektem dwie instytucje: Uniwersytet Zielonogórski i Polskie Nagrania Muza, dzięki którym powstała płyta.

J. K.: *Na płycie znajdują się 22 piosenki Lutosławskiego. Co zadecydowało o wyborze utworów na płytę?*

B. T.: Nagraliśmy komplet dostępnych wówczas utworów. W tamtym czasie były jedynie 22 opublikowane piosenki na głos

z fortepianem. Aktualnie, z okazji Roku Lutosławskiego, Polskie Wydawnictwo Muzyczne przygotowało serię *Lutosławski dzieciom*, na której znalazły się także niepublikowane dotąd utwory dla najmłodszych. Jednak nadal kilka piosenek pozostaje w rękopisach.

J. K.: *Oprócz Lutosławskiego piosenki dla dzieci pisali także m.in. Witold Rudziński czy Zygmunt Noskowski. Dlaczego zdecydowali się Państwo na Witolda Lutosławskiego?*

B. T.: Oczywiście można szukać przeróżnych utworów dla dzieci. Zależało nam jednak na przedstawieniu twórczości Lutosławskiego. Kompozytor miał ogromną łatwość w doborze bardzo dobrych tekstów dla dzieci. To przesądziło o wyborze. Ponadto wiele z tych piosenek nie było znanych, nie zostały wcześniej nagrane.

J. K.: *Jak doszło do spotkania na jednej płycie Pani i pianisty Karola Schmidta?*

B. T.: Z Karolem Schmidtem wspólnie pracujemy od dawna, razem pracujemy w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego. To był naturalny wybór. Od pianisty repertuar ten wymaga specyficznych umiejętności. Towarzyszenie fortepianowe jest niezwykle przejrzyste; wydawać by się mogło, że w niektórych piosenkach wręcz oszczędne. Jednak w tej prostocie jest zawarta cała idea twórcy – genialne odczytanie słów i podążanie za nimi. Piosenki Lutosławskiego wymagają pianisty, który jest w stanie to dostrzec.

J. K.: *Jak długo zajęły Państwu przygotowania? Na co trzeba było poświęcić największej czasu?*

B. T.: Każdy z nas musiał zwrócić uwagę na coś innego. W związku z tym, że adresatami utworów są dzieci, w warstwie wokalne najistotniejsze było precyzyjne przedstawienie tekstu słownego. Wiązało się to przede wszystkim z ogromną dbałością o dykcję i artykulację. To ważne, aby słuchając muzyki, odbiorcy słyszeli słowa, nawet jeśli są one śpiewane w zawrotnym tempie.

J. K.: *Jaka jest rola pianisty w wykonaniu piosenek?*

B. T.: W piosenkach Lutosławskiego widoczne jest duże powiązanie głosu i fortepianu. Często w muzyce współczesnej mamy zupełnie odrębne wobec siebie warstwy muzyczne. Tutaj nie. Fortepian prowadzi wokalistę. Poprzez artykulację oraz dynamikę pomaga w uzyskaniu wyrazistości i czytelności tekstu. Chodzi o to, aby wspólnie tworzyć muzyczny świat i z czarować nim młodego słuchacza.

J. K.: *Piosenki dla dzieci często kojarzą się z dość prostą linią melodyczną, przejrzystą fakturą, jednak już pierwszy odsłuch piosenek Lutosławskiego wystarczy, by skojarzenie takie uznać czasem za mylne.*

W czym zatem tkwi trudność wykonania piosenek?

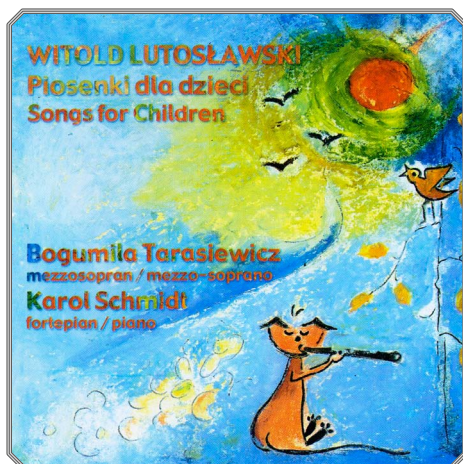
B. T.: Pod kątem melodii utwory te są stosunkowo proste, oparte na pochodach sekundowych, skokach tercjowych. Struktura rytmiczna również nie jest skomplikowana, liczy się jednak interpretacja. Żeby oddać klimat pieśni, trzeba w taki sposób je kreować, aby pokazać zamiysł twórcy. Wymaga to przede wszystkim przyznania pierwszeństwa muzyce. Wykonawcy często fascynują się własnym głosem, efektami aktorskimi, które są potrzebne w wykonaniu przed publicznością. W przypadku nagrania trzeba wszystko dobrze wyważyć, aby muzyka nie stała się trywialna. Twórczość dziecięca Lutosławskiego jest napisana niezwykle sugestywnie. Jeśli się ją uważnie odczyta, to zabiegi pozamuzyczne nie są konieczne. Cała trudność tkwi zatem w prostocie.

J. K.: *Album Witold Lutosławski. Piosenki dla dzieci to przede wszystkim płyta dla najmłodszych. Ale czy tylko dla nich? Czy Pani zdaniem człowiek dorosły może czerpać satysfakcję z jej słuchania?*

B. T.: Myślę, że płyty mogą słuchać zarówno dzieci, bo jest to muzyka dla nich, jak i – ze względu na sentyment do czasów dzieciństwa – dorośli. Niegdyś wiele z zawartych na niej piosenek było bardzo popularnych, np. *Idzie Grześ przez wieś czy Pióreczko*. Kompozytor nie tworzył tych utworów do szuflady, ale do konkretnego użytku. Śpiewano je w szkołach, w chórach dziecięcych.

J. K.: *Czy utwory, które znalazły się na płycie, mieli Państwo okazję wykonywać na żywo dla młodych odbiorców?*

B. T.: Tak. Zagraliśmy kilka koncertów dla publiczności dziecięcej. Czuliśmy z Karolem Schmidtem dużą satysfakcję, widząc, że dzieciom podoba się nasze wykonanie piosenek Lutosławskiego.



J. K.: *Jaką publicznością są dzieci?*

B. T.: Dzieci są wdzięczną, ale bardzo wymagającą publiką. Nie akceptują nieprawdy, jakiegoś przerysowania. Lubią dobrze się bawić, cieszyć się, ale także wczuwać się w problemy słowika, który może stracić głos.

J. K.: *Czy wcześniej już prowadziła Pani działalność nastawioną na młodego odbiorcę?*

B. T.: Już od czasów studiów działałam aktywnie na rzecz edukacji muzycznej dzieci i młodzieży. Najpierw w Filharmonii Poznańskiej, później w Filharmonii Zielonogórskiej. Od 15 lat prowadzę Lubuskie Biuro Koncertowe, w którym staramy się pokazywać dzieciom świat żywej i wartościowej muzyki, m.in. poprzez koncerty piosenek dla dzieci, podczas których usłyszeć można również kompozycje Witolda Lutosławskiego.

J. K.: *Żyjemy w dobie komputera, Internetu, muzyki elektronicznej, muzyki pop. Czy piosenki Lutosławskiego mają szansę zaistnieć w świadomości dzieci i być wartościowe w czasach, kiedy w ucho „wpada” zupełnie inny repertuar?*

B. T.: Dzieci są otwarte na każdy rodzaj muzyki. Często – szczególnie te najmłodsze – boją się muzyki agresywnej, muzyki

pop czy szeroko rozumianej muzyki rozrywkowej, a bardzo sympatycznie reagują na muzykę klasyczną. Dzięki swej otwartości na poznanie najmłodszy odbiorca z sympatią przyjmuje piosenki Lutosławskiego.

J. K.: *Oferta nagrań piosenek dla dzieci jest dość szeroka. Jakie miejsce w niej widzi Pani dla twórczości Lutosławskiego?*

B. T.: Jeżeli chodzi o muzykę klasyczną, mamy niewielki wybór płyt z utworami przeznaczonymi dla dzieci, dlatego świadomi rodzice ich poszukują. Niekoniecznie interesują ich piosenki z mechanicznym akompaniamentem, ale takie, które są przystępne dla maluchów, a jednocześnie niosą jakąś wartość. Okazuje się, że niektóre piosenki Lutosławskiego sprawdzają się świetnie jako kołysanki. Rynek zalewany jest ogromem produkcji dla dzieci, których jakości – niestety – nikt nie weryfikuje. Dzieci słuchają tego, co zaproponują im dorośli. Jeśli nauczyciele nie znają wartościowych utworów, to nie można wymagać ich znajomości od dzieci. Podobnie jeśli rodzice wcześniej nie doświadczili wartościowej muzyki, nie zainteresują nią dziecka. Trzeba chcieć poszukiwać.

J. K.: *Na koniec chciałabym zadać jeszcze jedno nurtujące mnie pytanie. Czy nie kusi Panią możliwość nagrania wszystkich piosenek Witolda Lutosławskiego dla dzieci?*

B. T.: Marzy mi się trzy płytowy album z kompletem dziecięcych piosenek tego kompozytora, jednak jest to ogromne przedsięwzięcie. Do jego realizacji trzeba by było zaprosić ponad 60 muzyków...

J. K.: *Życzę zatem wytrwałości w dalszych działaniach poświęconych dzieciom. Pozostaje mieć nadzieję, że Witold Lutosławski i jego piosenki dla dzieci na nowo zyskają popularność wśród młodych odbiorców. Bardzo dziękuję za rozmowę.*

A cóż z tą Dzieciną

oprac. Witold Lutosławski

Allegretto *mf*

A cóż z tą Dzie - ci - ną

p

bę - dzieм czy - ni - li, pa - stu - szko - wie mi - li,

p cresc.

że się nam kwi - li? Za - śpie - waj - my Mu we - so - ło

pp cresc.

13 *f*

i o - bró - ćmy się z Nim w ko - ło, hoc, hoc, hoc, hoc.

13 *poco f*

17 *p*

17 *p* *pp*

1. A cóż z tą Dzieciną będziemy czynili,
pastuszkowie mili, że się nam kwili?
Zaśpiewajmy Mu wesoło
i obróćmy się z Nim w koło,
hoc, hoc, hoc, hoc.
2. Podobno Dzieciątko, że głodne, płacze,
dlatego tak z nami nierado skacze.
Więc Mu dam kukielczkę
i maselka osełczkę,
pa, pa, pa, pa.
3. Albo Pacholęciu w dudki zagrajmy
i na piszczałeczkach rozweselajmy.
Li li li li, moje dudki,
skacz, robaczku mój malutki,
li li, li li.

Hej, weselmy się

oprac. Witold Lutosławski

Vivace

f *p*

Hej! hej! hej! We - sel - my się, ra - duj - my się,

cresc. *allarg.* *a tempo*
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

po - żą - da - ny na - ro - dził się. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!

cresc.

8va

poco allarg. *a tempo*

Hej! hej! hej!

f

1. Hej! hej! hej! Weselmy się, radujmy się,
pożądany narodził się. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!
2. Hej! hej! hej! Anieli się w niebie cieszą,
pasterze do szopy śpieszą. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!
3. Hej! hej! hej! Poustawiali się w szyki
i wzięli się do muzyki. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!
4. Hej! hej! hej! Stach najpierwszy na swym rogu
rozpoczął rznąć chwałę Bogu. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!
5. Hej! hej! hej! Nuż w swe dudy Walek chudy!
Wit w multanki, Jach w organki. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!
6. Hej! hej! hej! Banach w parze na fujarze,
Bartek z Senku na bębenku. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!
7. Hej! hej! hej! Kopet kraje w szalamaje,
Wach na lirze rześko gmyrze. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!
8. Hej! hej! hej! Jacek Krupa w dromlę chrupa,
Jarosz bzdurzy na bandurzy. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!
9. Hej! hej! hej! A gdy się już dość nagrali,
pokłon Panu oddawali. Hej! hej! hej! Hej! hej! hej!

Dziecina mała

oprac. Witold Lutosławski

Andante con moto

p

con ped.

5

Dzie - ci - na ma - ła, Bóg Stwór-ca — nie - ba!

9

A kę - dyż — nam Go szu-kać po - trze - ba?

13 *a tempo*

W sta - jen - ce — w Be - tle - jem po - wi - ła — z we - se - lem

13 *8va* *pp*

17 *rit. poco cresc.* *Poco meno mosso* *Tempo I* *mf*

Ma - ry - ja — Sy - na, pię - kna no - wi - na.

17 *(8va)* *m.s.* *p*

21 *rit.*

1. Dziecina mała, Bóg Stwórca nieba!
A kędyż nam Go szukać potrzeba?
W stajence w Betlejem powiła z weselem
Maryja Syna, piękna nowina.
2. Opiekun Józef był ukochanym,
ojcem Jezusa był domnianym.
Garść siana suchego położył pod Niego,
w zimnym żłobeczku, a nie w łódeczku.
3. Małe Pacholę, mój Jezu drogi,
jakże wytrzymasz ten to mróz srogi.
Wół z osłem puchają, parą zagrzewają,
by Dziecię spało, a nie płakało.
4. Anioł pasterzów, co trzody strzegli,
wzywa, ażeby do szopy biegli.
Pasterze biegajcie, Pana powitajcie,
leży we żłobie, w małej osobie.
5. Gdy pastuszkowie głos słyszą taki,
Jędrak porywa z kobiłą ptaki.
Wojtek wziął dwa skopy, pobiegli do szopy
przywitać Pana, paść na kolana.
6. Upadłszy wszyscy pod nogi Boga,
Kuba dobywa swojego roga.
A drudzy śpiewali, na multankach grali,
razem tańczyli, Dziecię cieszyli.
7. Potem swe dary ofiarowali,
co który przyniósł, Panu oddali.
Józef i z Maryją za dary dziękują,
Jezus łaskawy im błogosławi.
8. A trzech królowie ochotnie śpieszą,
w Betlem w szopce Jezusa cieszą.
Składają korony, oddają ukłony,
Króla witają, dary oddają.
9. Pójdźmy też i my przywitać tego
Króla nad królmi, Pana naszego.
Biegnijmy z ochotą, weźmy czystość z cnotą,
oddajmy temu narodzonemu!
10. Bądźże pochwalon, nasz wieczny Panie,
Któryś złożony na gołym sianie.
Wszyscy Cię witamy, dać Ci co nie mamy,
Tyś Panem nieba, masz coć potrzeba.

DR HAB. MARIUSZ DUBAJ – kompozytor, teoretyk muzyki, pianista, organizator życia muzycznego, profesor nadzwyczajny na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Gdańsku w zakresie teorii muzyki i kompozycji. W 1990 roku zrealizował w Akademii Muzycznej w Krakowie pod kierunkiem prof. M. Stachowskiego przewod doktorski z kompozycji, zaś w roku 2003 obronił w tej uczelni przewod habilitacyjny w zakresie kompozycji i teorii muzyki. Miał przyjemność swoją twórczość konsultować z W. Lutosławskim. Laureat wielu konkursów kompozytorskich i nagród. Dokonał rekonstrukcji *Mazurka Dąbrowskiego* z refrenem opracowanym przez F. Chopina (PWM 1999). Jest członkiem zwyczajnym oraz inicjatorem powołania Lubelskiego Oddziału Związku Kompozytorów Polskich, współorganizatorem cyklu koncertów pt. *Akord*.



KATARZYNA JAKÓBCZAK-DRĄŻEK – absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej i Instytutu Carla Orffa w Salzburgu. Od ponad 20 lat umuzykalnia dzieci w różnym wieku. Wiele lat pedagogicznej działalności poświęciła propagowaniu orffowskiej idei wychowania muzycznego. Jest współautorką podręczników do muzyki dla ogólnokształcącej szkoły podstawowej.



RENATA STĘPIEŃ-HUPTYŚ – absolwentka Wydziału Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej w Krakowie. Po ukończeniu studiów przez 12 lat była pracownikiem naukowo-dydaktycznym w Zakładzie Muzyki i Plastyki Katedry Pedagogiki Przedszkolnej i Wczesnoszkolnej obecnego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autorka publikacji, w tym współautorka skryptu do zajęć umuzykalniających dla studentów kierunku nauczanie początkowe – *Wybór i systematy-*



zacja repertuaru wokalnego. Od 1994 roku jest pedagogiem w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I stopnia im. I. J. Paderewskiego w Krakowie. Prowadzi zajęcia z zakresu muzycznych przedmiotów teoretycznych (kształcenie słuchu oraz audycje muzyczne).

AGATA KRUPA – absolwentka Wydziału Artystycznego Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie, kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej z wiedzą o kulturze. Obecnie pracuje w charakterze nauczyciela rytmiki w jednym z lubelskich przedszkoli. Dziedziny zajmujące szczególnie miejsce w kręgu jej zainteresowań to psychologia dziecięca oraz muzykoterapia.



JUSTYNA GÓRSKA-GUZIŁ – absolwentka Wydziału Artystycznego Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej. Pracuje w Niepublicznej Szkole Podstawowej im. Jana Pawła II oraz w Niepublicznym Europejskim Gimnazjum Językowym w Legionowie, gdzie prowadzi zajęcia muzyczne oraz dziecięce zespoły wokально-instrumentalne. Jest autorką podręczników do muzyki dla szkół podstawowych *Ciekawi świata. Muzyka* (wyd. Operon) oraz liderem w programie Liderzy Animacji Muzycznej Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki.



MARIA GÓRSKA – dyrygentka i nauczycielka muzyki. Ukończyła Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia im. F. Chopina w Poznaniu w klasie skrzypiec, z wyróżnieniem uzyskała tytuł magistra na Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (specjalność dyrygentura chóralska i edukacja muzyczna). W latach 2007–2009 pracowała w międzynarodowych szkołach angielskich (Brockwood Park School i Westonbirt School). W latach 2009–2011 dzięki uzyskanemu



stypendium studiowała dyrygenturę chóralną na Królewskiej Walijskiej Akademii Muzycznej w Cardiff, którą ukończyła z najlepszym wynikiem na swoim roku. Będąc w Anglii, śpiewała w BBC National Chorus of Wales oraz uczestniczyła w wielu kursach mistrzowskich, m.in. z Erikiem Whitacre'em, Simonem Halseyem, Johnem Buttem i Robertem Deanem, aktywnie angażowała się w życie Polonii, prowadząc zespół muzyczny Saol Nua i organizując liczne koncerty i spotkania w Domu Polskim w Cardiff. W 2011 roku powróciła do Poznania, gdzie uczy muzyki w Społecznej Szkole Dębinka, współpracuje z teatrem Futryna, zespołem Antimatter, pisze piosenki i wiersze.

CEES VAN LOON – holenderski dydaktyk muzyki, absolwent kierunku muzyka w szkole w konserwatorium w Groningen. Ukończył również wiele muzycznopedagogicznych 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... splenderwijs* (Muzyka... bez trudu – współautor Gerard van Ommerelem).

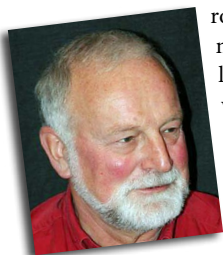
GERARD VAN OMMEREN – holenderski metodyk umuzykalniania dzieci, specjalista w zakresie gry na flecie podłużnym. Brał udział w licznych kursach, m.in. w Internationale Gesellschaft für Musikpädagogische Fortbildung w Bonn. Przez wiele lat pracował jako nauczyciel muzyki w szkole podstawowej w Diepenheim. 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... splenderwijs* (Muzyka... bez trudu).

DR HAB. NADIEŻDA ORLOVA – profesor Państwowego Uniwersytetu w Sankt Petersburgu, pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa. Jej zainteresowania koncentrują się wokół zagadnień z pogranicza filozofii i antropologii kulturowej, a także teologii i *gender studies*. Autorka m.in. monografii *O chem molchal Adam: gendernoe izmerenie khristianskoi antropologii* (O czym milczał Adam: kategoria gender w antropologii chrześcijańskiej, 2012). Obecnie pracuje nad książką o fenomenie rosyjskiej kultury rockowej. Aktywnie uczestniczy w rozlicznych międzynarodowych konferencjach (także w Polsce, m.in. w Krakowie) dotyczących aspektów życia kulturalnego współczesnej Rosji.

DR MILUŠE OBEŠLOVÁ – absolwentka Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Hradec Kralove. Od 1999 roku pracuje jako asystentka w Katedrze Muzyki Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu w Hradec Kralove. W 2004 roku uzyskała tytuł doktora w dziedzinie teorii muzyki na Uniwersytecie w Ostravie. Zajmuje się badaniami nad edukacją wokalną nauczycieli i dzieci, prowadzi działalność koncertową oraz pedagogiczną w zakresie śpiewu solowego.

JOANNA KOWALIK – studentka II roku studiów magisterskich na kierunku muzykologia na Uniwersytecie Warszawskim. Ukończyła studia I stopnia na Uniwersytecie Jagiellońskim, przedstawiając pracę licencjacką poświęconą albumowi Marka Grechuty *Dziesięć ważnych słów*. Prywatnie miłośniczka kina i muzyki filmowej.



Redakcja i wszyscy współpracownicy od szeregu lat działają na rzecz czasopisma pro publico bono. W tym miejscu pragniemy gorąco podziękować wszystkim osobom zaangażowanym w tworzenie periodyku. Czytelników zachęcamy do dzielenia się swoimi uwagami i sugestiami dotyczącymi zarówno czasopisma, jak i edukacji muzycznej. Twórzmy wspólnie platformę wyrażania myśli i poglądów, kreowania idei pedagogicznomuzycznych. Osoby zainteresowane publikacją w „Wychowaniu Muzycznym” prosimy o przesyłanie tekstów w formie elektronicznej na podane poniżej adresy.

Czekamy na Państwa listy i telefony



**MIROSŁAW
GRUSIEWICZ**

503 644 267
gruszmir@op.pl

Redaktor naczelny czasopisma, adiunkt w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Inicjator i pierwszy prezes Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki. W redakcji czasopisma działa od 2000 roku.



**ŁUKASZ
JEMIOŁA**

792 959 779
lukaszjemioła@gmail.com

Pedagog muzyki, piosenkarz i gitarzysta. W redakcji czasopisma jest od 2013 roku, odpowiada za dział *Nowe media* oraz relacje z wydarzeń ukazujące się w dziale *Recenzje. Kronika*.



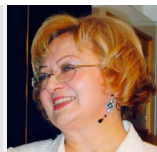
**RAFAŁ
ROZMUS**

504 395 735
rafalrozmus@op.pl

Kompozytor, dyrygent, muzykolog. W redakcji czasopisma jest od 2013 roku. Zajmuje się *Dodatkiem muzycznym*.

**ROMUALDA
ŁAWROWSKA**

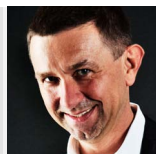
601 949 468
roma.lawrowska@gmail.com



Pracownik Instytutu Pedagogiki Przedszkolnej i Szkolnej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. W redakcji czasopisma od 2007 roku – w dziale *Materiały metodyczne* zajmuje się problematyką edukacji muzycznej dziecka.

**PIOTR
BARON**

602 317 997
p_baron@wp.pl



Dyrygent, nauczyciel akademicki, zastępca dyrektora Instytutu Jazzu PWSZ w Nysie, wykładowca Hochschule Lausitz w Cottbus (Niemcy). Prezes Towarzystwa Muzycznego im. J. Elsnera oraz dyrektor Społecznego Ogniska Muzycznego w Ozimku. W redakcji czasopisma jest od 2013 roku – odpowiada za dział *Ze świata*.



JAN ROGUZ

664 476 796
janroguz@gmail.com

W redakcji czasopisma jest od 2013 roku, odpowiada za ukazujące się w dziale *Recenzje. Kronika* omówienia publikacji oraz teksty dotyczące zagadnień związanych z muzyką popularną i popkulturą.

**ANNA G.
PIOTROWSKA**

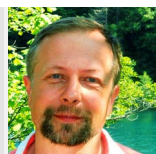
agpiotrowska@gmail.com



Adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Laureatka prestiżowych stypendiów, m.in. w University of Durham, University of Edinburgh, Central European University. W redakcji od 2008 roku – jest odpowiedzialna za dział *Kultura* oraz *Z archiwum*.

**RAFAŁ
CIEŚIELSKI**

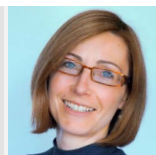
605 270 380
rciesielski@lbk.pl



Muzykolog, klawecista, krytyk i publicysta muzyczny. Adiunkt w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz szef programowy Lubuskiego Biura Koncertowego. W redakcji czasopisma od 2011 roku – jest odpowiedzialny za dział *Nie tylko w szkole*.

**MALINA
SARNOWSKA**

malisarna@gmail.com



Skrzypaczka, pedagog i animatorka życia muzycznego, współpracuje m.in. z Filharmonią Narodową w Warszawie i Filharmonią Łódzką. W redakcji czasopisma jest od 2013 roku i współodpowiada za dział *Materiały metodyczne*.



**AGNIESZKA
SOŁTYSIK**

604 299 229
agnieszkasoltysik@wp.pl

Nauczyciel dyplomowany, pracuje w szkole podstawowej w Otwocku, współautorka podręczników szkolnych do przedmiotu muzyka. Z redakcją czasopisma jest związana od 2008 roku; dba o jakość ukazujących się w dziale *Materiały metodyczne* artykułów dotyczących edukacji muzycznej w szkole podstawowej.

W roku 2014 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);
2010–2012 – 8 zł (członkowie SNM – 4 zł);
2013 – 12 zł (członkowie SNM – 6 zł).

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

Opłaty:

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

W FORMIE ELEKTRONICZNEJ, W FORMACIE PDF

czasopismo jest dostępne na: www.wychmuz.pl.

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

PRENUMERATĘ MOŻNA TAKŻE ZAMÓWIĆ ZA POŚREDNICTWEM JEDNEGO Z KOLPORTERÓW.

I. „RUCH” S.A.

Prenumerata krajowa:

zamówienia przyjmują Zespoły Prenumeraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta
www.prenumerata.ruch.com.pl • e-mail: prenumerata@ruch.com.pl.

Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę:

informacje o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania pod nr tel. +48 (22) 693 67 75
www.ruch.pol.pl • e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl.

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

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

II. Kolporter S.A.

Prenumeratę instytucjonalną można zamawiać w oddziałach firmy Kolporter S.A. na terenie całego kraju.

Informacje pod numerem infolinii **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.

Szkoly
Muzyczne

CASIO.

Szkoły
Muzyczne

CASIO.

Szkoly
Muzyczne

CASIO.

Szkoly
Muzyczne

CASIO.

Szkoły
Muzyczne

CASIO.

Szkoły
Muzyczne

CASIO.

Szkoły
Muzyczne

CASIO.

Szkoły
Muzyczne

CASIO.



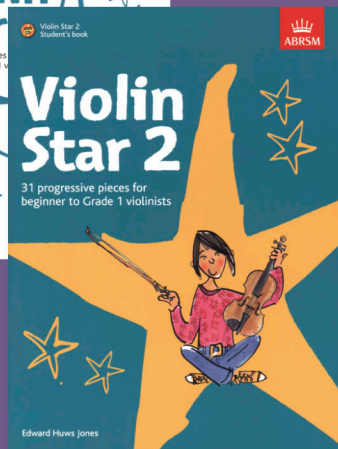
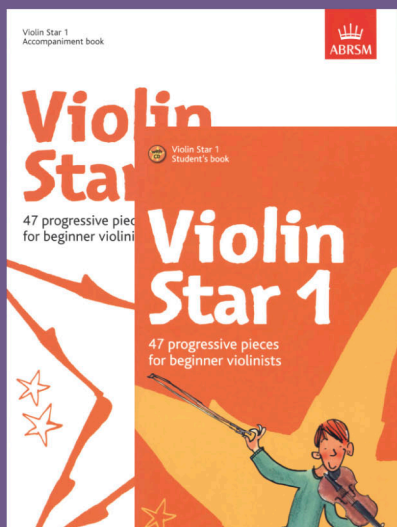
Szkoły
Muzyczne

CASIO.

Violin Star

Edward Huws Jones

Seria dla początkujących skrzypków



W publikacjach:

- utwory w grupach
- o stopniowanym poziomie trudności
- aranżacje znanych melodii klasycznych, ludowych, popowych, rockowych, jazzowych oraz kompozycje własne autora
- kolorowe ilustracje
- w każdej części CD z akompaniamentem
- w sprzedaży także do każdego zeszytu akompaniamenty: skrzypcowy i fortepianowy



POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE SA
al. Krasińskiego 11a, 31-111 Kraków
www.pwm.com.pl

PWM
EDITION