

UNIwersYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO
WYDZIAŁ EDUKACJI MUZYCZNEJ

Sebastian Sikora

**„Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki”.
Problemy wykonawcze, stylistyczne i interpretacyjne.**

Dzieło artystyczne i jego opis
zrealizowane pod kierunkiem
prof. dr hab. Katarzyny Sokołowskiej

BYDGOSZCZ 2025

Spis treści

WSTĘP	1
ROZDZIAŁ 1: HISTORIA POLSKIEJ MUZYKI POPULARNEJ LAT 80. I 90. XX WIEKU.	4
ROZDZIAŁ 2: PIOSENKI W KONCERCIE „LUBIĘ WRACAĆ TAM. NOWE ARANŻACJE POLSKIEJ PIOSENKI”20	
2.1. KONCEPCJA PROGRAMOWA DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO.....	20
2.2. NOWE ARANŻACJE WYBRANYCH UTWORÓW	22
2.3. WYKONAWCY DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO	26
ROZDZIAŁ 3: PROBLEMY WYKONAWCZE	28
3.1. „ZACZNIJ OD BACHA”, SŁ. JANUSZ TERAŃSKI, MUZ. ZBIGNIEW WODECKI	28
3.2. „OCH ŻYCIE, KOCHAM CIĘ NAD ŻYCIE”, SŁ. WOJCIECH MŁYNARSKI, MUZ. WŁODZIMIERZ KORCZ.....	33
3.3. „BYŁAŚ SERCA BICIEM”, SŁ. ZBIGNIEW KSIĄŻEK, MUZ. JERZY JAROSŁAW DOBRZYŃSKI.....	40
3.4. „BYĆ KOBIETĄ”, SŁ. MAGDALENA CZAPIŃSKA, MUZ. WŁODZIMIERZ KORCZ.....	46
3.5. „GROSZKI I RÓŻE”, SŁ. JULIAN KACPER I HENRYK ROSTWOROWSKI, MUZ. ZYGMUNT KONIECZNY	53
3.6. „DO RYCERZY, DO SZLACHTY, DO MIESZCZAN”, SŁ. KATARZYNA NOSOWSKA, MUZ. KATARZYNA NOSOWSKA, PAWEŁ KRAWCZYK, MARCIN ZABROCKI	59
3.7. „LUBIĘ WRACAĆ TAM, GDZIE BYŁEM”, SŁ. WOJCIECH MŁYNARSKI, MUZ. ZBIGNIEW WODECKI.....	65
3.8. „MIĘDZY CISZĄ A CISZĄ”, SŁ. MICHAŁ ZABŁOCKI, MUZ. GRZEGORZ TURNAU	70
3.9. „BĄDŹ MOIM NATCHNIENIEM”, SŁ. WOJCIECH MŁYNARSKI, MUZ. ANTONI KOPFF	80
3.10. „BRZYDCY”, SŁ. JAN WOŁEK, MUZ. KRZYSZTOF ŚCIERAŃSKI	87
3.11. „BOMBONIERKA”, SŁ. BASIA STĘPNIAK-WILK, MUZ. OLEK BRZEZIŃSKI	94
3.12. „C'EST LA VIE - PARYŻ Z POCZTÓWKI”, SŁ. JACEK CYGAN, MUZ. WIESŁAW PIEREGORÓLKA.....	101
3.13. „JAKA RÓŻA TAKI CIERŃ”, SŁ. JACEK CYGAN, MUZ. WŁODZIMIERZ KORCZ.....	107
3.14. „MOJA I TWOJA NADZIEJA”, SŁ. KATARZYNA NOSOWSKA, MUZ. PIOTR BANACH	117
3.15. „Z TOBĄ CHCĘ OGŁADAĆ ŚWIAT”, SŁ. JONASZ KOFTA, MUZ. ZBIGNIEW WODECKI.....	124
3.16. „NIE DOKAZUJ”, SŁ. MAREK GRECHUTA, MUZ. JAN KANTY PAWLUŚKIEWICZ.....	135
ROZDZIAŁ 4: REALIZACJA KONCERTU	147
4.1. PROWADZENIE KONCERTU.....	147
4.1.1. <i>Dyrygent</i>	148
4.1.2. <i>Konferansjerka</i>	151
4.2. ROLA PUBLICZNOŚCI	152
PODSUMOWANIE I WNIOSKI.....	154
BIBLIOGRAFIA	157
SPIS TABEL.....	159
SPIS PRZYKŁADÓW	159

Wstęp

„Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki” to tytuł projektu artystycznego, który składa się z 16 utworów polskiej piosenki nawiązujących do poezji śpiewanej. Materiał muzyczny to utwory czołowych twórców polskiej piosenki oraz ich pierwszych interpretatorów. Jako uzasadnienie podjęcia problemu badawczego chciałbym wskazać zainteresowanie obszarem muzyki popularnej, zwłaszcza poezji śpiewanej, w tym najbardziej znanych i wartościowych utworów estradowych lat 80. i 90. XX wieku. Poza tym pragnę wskazać realizację koncertów z programem „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki” w prestiżowych salach koncertowych w Polsce (sala koncertowa Radia Wrocław, Filharmonia w Szczecinie, Polska Filharmonia Bałtycka w Gdańsku, Filharmonia Świętokrzyska w Kielcach, Filharmonia Zielonogórska, Filharmonia Dolnośląska, Filharmonia Łódzka, Filharmonia Kaliska) jako jeden z kierunków rozwoju współczesnej chóralistyki. Do współpracy zaprosiłem Marcina Szczepankiewicza, który przygotował oryginalne aranżacje na chór, orkiestrę i solistów.

Nagranie zostało zrealizowane w 2023 roku w sali koncertowej Radia Wrocław i stanowi artystyczną część dysertacji doktorskiej pod tytułem „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki. Problemy wykonawcze, stylistyczne i interpretacyjne”.

Rozdział pierwszy zatytułowałem Najważniejsze informacje o polskiej muzyce popularnej lat 80. i 90. XX wieku, w którym przedstawiłem historię muzyki popularnej.

Rozdział drugi to piosenki w koncercie “Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki”. Przedstawiłem koncepcję programową dzieła artystycznego oraz wyjaśniłem, dlaczego do mojej analizy zostały wybrane te konkretne utwory. Podrozdział dotyczący nowych aranżacji zawiera informacje o tym, jaki jest skład instrumentalny oraz jakie głosy i jacy soliści biorą w tym przedsięwzięciu udział.

W rozdziale trzecim opisałem proces przygotowania do koncertu. Ukazałem różne problemy oraz sposoby ich rozwiązania. Wskazałem problemy z partytury w kontekście instrumentalnym, ale także problemy techniki wokalne. Odniosłem się zarówno do problemów z przygotowaniem do koncertu, jak i tych badawczych, oraz wskazałem na osiągnięcie celu. Dokonałem analizy stylu muzyki popularnej oraz spojrzałem na projekt kompleksowo jak na dzieło artystyczne, biorąc pod uwagę elementy dzieła muzycznego.

Rozdział czwarty poświęcony jest realizacji koncertu. Pierwszy podrozdział dotyczy prowadzenia koncertu w podziale na funkcje dyrygenta oraz konferansjera. Drugi podrozdział wskazuje na istotną rolę publiczności podczas koncertów.

Celem badań jest zidentyfikowanie i opisanie problematyki wykonawczej, stylistycznej oraz interpretacyjnej pojawiającej się w procesie przygotowania i realizacji dzieła artystycznego - koncertu „Lubię Wracać Tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki”, a następnie ukazanie, w jaki sposób rozwiązania tych problemów wpłynęły na artystyczne przygotowanie i wykonawstwo przez solistów, chór i orkiestrę oraz na końcowy kształt artystyczny dzieła.

Problemem głównym badania jest ustalenie, jaką problematykę wykonawczą, stylistyczną i interpretacyjną zawierają aranżacje polskich piosenek.

Problemy szczegółowe (pytania badawcze):

- Czy wykonywanie polskich piosenek estradowych z lat 80. i 90. XX w. w nowych aranżacjach na chór i orkiestrę symfoniczną stanowi atrakcyjną formę popularyzowania chóralistyki oraz angażowania muzyków-amatorów?
- Czy program koncertu „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki” jest stylistycznie zróżnicowany i czy oryginalne interpretacje poszczególnych utworów przekładają się na specyficzne wyzwania wykonawcze?
- W jakim stopniu wybrane utwory mogą stanowić wartościowy materiał dla edukacji wokalne chóru oraz solistów i przyczynić się do rozwoju ich umiejętności interpretacyjnych?

Hipotezą główną badania jest założenie, że wybrane utwory polskiej piosenki w formie aranżacji chóralno-symfonicznej generują indywidualne problemy wykonawcze, stylistyczne i interpretacyjne w przygotowaniu i realizacji koncertu. Z tej hipotezy wyprowadziłem następujące hipotezy szczegółowe:

- Hipoteza 1: Muzyka estradowa – reprezentowana przez piosenki z lat 80. i 90. – stanowi atrakcyjny repertuar chóralno-symfoniczny, który sprzyja popularyzacji chóralistyki oraz angażowania muzyków-amatorów.
- Hipoteza 2: Repertuar koncertu „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki” jest stylistycznie zróżnicowany, co przekłada się na zróżnicowane

wyzwania wykonawcze: różnorodne aranżacje wymagają od wykonawców dostosowania techniki wokalne i instrumentalnej oraz odpowiednich środków wyrazu.

- Hipoteza 3: Wykonanie wybranych utworów stanowi wartościowy materiał do rozwoju umiejętności wokalnych chóru i solistów oraz wzbogaca proces ich edukacji muzycznej, ponieważ utwory te wymagają różnych technik emisji, dykcji i interpretacji.

Badanie prowadziłem w ramach nauk humanistycznych i społecznych, z akcentem na interdyscyplinarne metody badań artystycznych. W części teoretycznej pracy zastosowałem analizę dokumentów – w tym przypadku analizę partytur nowych aranżacji – oraz metodę monograficzną, polegającą na szczegółowym opisie i syntezie zjawiska. Dzięki temu możliwa była dokładna analityczna charakterystyka każdego utworu w aspekcie formalnym i stylistycznym. Następnie w etapie interpretacji dzieła zastosowałem metodę hermeneutyczną, która jest typowa dla nauk humanistycznych. Hermeneutyka muzyczna zakłada, że interpretacja utworu wykorzystuje wiedzę historyczno-teoretyczną o muzyce. Dzięki temu starałem się „rozumieć” każdy aranżowany utwór w kontekście jego oryginalnej stylistyki i znaczenia, co jest kluczowe dla oceny zmian wprowadzonych w nowych aranżacjach.

W praktycznym przygotowaniu koncertu istotna była obserwacja uczestnicząca. Jako badacz (dyrygent) brałem udział w próbach chóru i orkiestry, co pozwoliło rejestrować problemy wykonawcze „od środka”. Takie podejście umożliwiło mi uchwycenie realnych trudności technicznych (np. emisja głosu, brzmienie chóru, balans instrumentów) oraz wzbogaciło analizę o kontekst praktyki wykonawczej.

ROZDZIAŁ 1: Historia polskiej muzyki popularnej lat 80. i 90. XX wieku.

Pojęcie „muzyki popularnej” jest niejednoznaczne i wielowarstwowe – nie da się go zamknąć w jednej uniwersalnej definicji. W literaturze przedmiotu funkcjonuje jako kategoria opozycyjna wobec muzyki artystycznej (klasycznej) oraz muzyki tradycyjnej (ludowej), jednak jej znaczenie ewoluowało na przestrzeni dekad. We współczesnym ujęciu muzyka popularna to forma działalności muzycznej związana z masową komunikacją medialną, nastawiona na szeroki odbiór, dostępna i rozpoznawalna, ale także głęboko zakorzeniona w kontekście społecznym i kulturowym¹.

Zgodnie z ujęciem Simona Fritha, jednego z najwybitniejszych badaczy kultury popularnej, „muzyka popularna nie tyle jest po prostu słuchana, co uczestniczy w konstytuowaniu tożsamości słuchaczy”². Muzyka ta – przez teksty, formę, sposoby dystrybucji, relacje fanowskie i praktyki medialne – odgrywa fundamentalną rolę w życiu codziennym: stanowi narzędzie ekspresji, przynależności, krytyki, ale też rozrywki. Jej wartość nie polega wyłącznie na strukturze formalnej, lecz na znaczeniu społecznym i emocjonalnym, jakie przypisują jej odbiorcy.

Alicja Jarzębska zwraca uwagę na fakt, że tradycyjna estetyka muzyczna, wyrosła na gruncie klasycznych kategorii piękna i harmonii, nie jest w stanie objąć fenomenu muzyki popularnej. Jak zauważa w książce *Spór o piękno muzyki*, muzyka popularna operuje odmiennym językiem estetycznym, związanym z doświadczeniem współczesności, rytmem miasta, konsumpcją, emocjonalnością, a nawet banałem. W związku z tym ocena jej wartości nie powinna być przeprowadzana przy użyciu narzędzi przeznaczonych dla dzieł muzyki artystycznej, lecz z uwzględnieniem jej funkcji społecznej, komunikacyjnej i kulturowej³.

Istotne jest również podejście Philipa Tagga, który proponuje, aby muzykę popularną rozumieć nie poprzez opozycję wobec muzyki „poważnej”, lecz poprzez jej

¹ Middleton Richard, *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press, 1990.

² Frith Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996, s. 10.

³ Jarzębska Alicja, *Spór o piękno muzyki*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018

kod medialny i przemysłowy charakter. Dla Tagga muzyka popularna jest systemem przekazu, który zawiera w sobie ustalone wzorce produkcji, stylów wykonawczych i oczekiwań odbiorców – co oznacza, że podlega ona nieustannej negocjacji między artystami, przemysłem fonograficznym a publicznością⁴.

W polskim kontekście lat 80. i 90. XX wieku muzyka popularna funkcjonowała w szczególnych warunkach transformacji społeczno-politycznej. W dekadzie lat 80., w ramach PRL-u, istniały silne ograniczenia w zakresie swobody wypowiedzi, a działalność artystyczna była poddana cenzurze. Mimo to – lub właśnie dlatego – muzyka popularna stała się nośnikiem krytyki społecznej i formą buntu kulturowego. Z kolei po roku 1989, wraz z liberalizacją rynku medialnego i gospodarczego, pojęcie muzyki popularnej uległo komercjalizacji i poszerzyło się o nowe formy: disco polo, pop z elementami eurodance'u, rodzący się hip-hop, muzykę alternatywną czy elektronikę⁵.

Warto również podkreślić, że muzyka popularna lat 80. i 90. nie była zjawiskiem jednorodnym – obejmowała zarówno artystów kontestujących (np. Kult, Dezerter), jak i wykonawców komercyjnych (np. Papa Dance, Just 5), muzykę środowiskową (reggae, metal, poezję śpiewaną), a także zjawiska marginalizowane (disco polo). Ta różnorodność czyni z niej obiekt analizy interdyscyplinarnej – łączącej perspektywy estetyki, socjologii, medioznawstwa i historii kultury.

Lata 80. i 90. XX wieku to okres intensywnych przemian społecznych, politycznych i kulturowych w Polsce. Ostatnia dekada istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej była czasem rosnącej frustracji społecznej, kryzysu gospodarczego oraz rozwoju alternatywnych form ekspresji kulturowej, z których muzyka popularna odgrywała szczególnie ważną rolę. W warunkach ograniczonej wolności słowa i cenzury, scena muzyczna stała się przestrzenią, w której artyści mogli w zawoalowany sposób komentować rzeczywistość społeczno-polityczną kraju⁶.

⁴ Tagg Philip, *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*, Popular Music, nr 2/1982, s. 37–67.

⁵ Gwóźdź Andrzej, *Media i kultura popularna w Polsce po 1989 roku*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.

⁶ Jarosz Robert, *Generacja*, Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2010.

Zespoły rockowe i punkowe, takie jak Maanam, Perfect czy Dezerter, w warstwie tekstowej i estetycznej nierzadko formułowały krytykę władzy, jednocześnie odzwierciedlając nastroje społeczne panujące wśród młodzieży⁷.

Transformacja ustrojowa po 1989 roku, związana z upadkiem komunizmu i narodzinami III Rzeczypospolitej, diametralnie zmieniła warunki funkcjonowania muzyki popularnej w Polsce. Zniesienie cenzury, liberalizacja rynku medialnego, rozwój prywatnych wytwórni fonograficznych i pojawienie się komercyjnych kanałów dystrybucji muzyki doprowadziły do profesjonalizacji branży rozrywkowej i jej szybkiej komercjalizacji⁸. Nowe możliwości techniczne (telewizja satelitarna, kasety VHS, CD, a wkrótce także Internet) znacząco wpłynęły na sposób odbioru i produkcji muzyki. Polska scena muzyczna otworzyła się na nowe gatunki – od eurodance i hip-hopu, po disco polo i muzykę alternatywną, które ukształtowały krajobraz kulturowy dekady lat 90⁹.

Muzyka popularna w omawianym okresie pełniła więc nie tylko funkcję rozrywkową – była także istotnym elementem tożsamości pokoleniowej, narzędziem oporu, a następnie – świadectwem adaptacji do nowej rzeczywistości wolnorynkowej. Wprowadzenie to stanowi próbę nakreślenia kontekstu, w którym rozwinęły się najważniejsze zjawiska muzyczne lat 80. i 90. XX wieku w Polsce.

W kontekście politycznym lata 80. to czas głębokiego kryzysu władzy komunistycznej w Polsce. Po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku społeczeństwo zostało poddane surowym restrykcjom, a niezależne ruchy społeczne – zwłaszcza Solidarność – zostały zdelegalizowane. W tych warunkach muzyka, podobnie jak literatura i teatr, stawała się przestrzenią nieoficjalnej ekspresji ideologicznej i społecznej¹⁰. Popularność zyskiwały piosenki z ukrytym przekazem, które podtrzymywały ducha oporu i jednoczyły młode pokolenie wokół wartości wolności i autentyczności.

⁷ Gnoiński Leszek, *Encyklopedia Polskiego Rocka*, Warszawa: In Rock, 1997.

⁸ Gwóźdź Andrzej, *Media i kultura popularna w Polsce po 1989 roku*, Katowice: Uniwersytet Śląski, 2012.

⁹ Żąda Tomasz, *Disco polo. Miłość, muzyka, zabawa*, Warszawa: W.A.B., 2020.

¹⁰ Paczkowski Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa: PWN, 2010.

Muzyka rockowa oraz punkowa funkcjonowały w ramach tzw. trzeciego obiegu – poza oficjalnymi kanałami dystrybucji, a często również wbrew cenzurze. W tym okresie dużą rolę odegrały niezależne festiwale muzyczne, takie jak Jarocin, które stawały się swego rodzaju enklawami wolności, gdzie możliwa była artystyczna ekspresja nieskrępowana ideologicznymi ograniczeniami. Jednocześnie, dzięki nowym technologiom – radiu kasetowemu, nielegalnemu kopiowaniu nagrań – muzyka popularna zyskiwała szeroki zasięg, nawet jeśli nie była obecna w oficjalnych mediach.

Po roku 1989, w wyniku porozumień Okrągłego Stołu i pierwszych częściowo wolnych wyborów, Polska weszła w nową fazę rozwoju społeczno-gospodarczego. Reformy Balcerowicza, transformacja ustrojowa oraz pojawienie się kapitału zagranicznego znacząco zmieniły nie tylko rynek pracy czy instytucje publiczne, ale także kulturę masową. W miejsce kontrolowanych mediów państwowych pojawiły się stacje prywatne, które zaczęły kształtować gusta odbiorców na nowych zasadach rynkowych.

Muzyka popularna po 1989 roku przestała pełnić wyłącznie funkcję kontestacyjną – stała się towarem, elementem przemysłu rozrywkowego, ale także narzędziem integrującym społeczeństwo wokół nowej rzeczywistości społeczno-kulturowej¹¹.

Muzyka popularna lat 80. i 90. w Polsce obejmowała wiele stylów, które nie tylko różniły się formą, ale również funkcją społeczną. W latach 80. dominował rock, który był najważniejszym gatunkiem wyrażającym sprzeciw wobec reżimu. Zespoły takie jak Perfect, Republika, Maanam czy Lombard łączyły ostre brzmienie z poetykami, nierzadko metaforycznymi tekstami, które odnosiły się do rzeczywistości PRL-u¹².

Nowa fala, inspirowana zachodnim post-punkiem i new wave, odegrała szczególnie dużą rolę wśród młodzieży identyfikującej się z subkulturami alternatywnymi. Przykładem jest Republika, której czarno-biały wizerunek i awangardowa stylistyka stanowiły opozycję wobec estetyki mainstreamu¹³.

¹¹ Friszke Andrzej, *Trzecia Rzeczpospolita – społeczeństwo w transformacji*, Warszawa: ISP PAN, 2011.

¹² Gnoiński Leszek, *Encyklopedia Polskiego Rocka*, Warszawa: In Rock, 1997.

¹³ Brzozowicz Grzegorz, *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa: Znak, 2009.

W tym samym czasie rozwijała się scena punkowa, reprezentowana przez zespoły takie jak Dezerter, Brygada Kryzys czy TZN Xenna. Punk w Polsce miał wymiar nie tylko muzyczny, ale i ideowy – był formą sprzeciwu wobec autorytaryzmu, biurokracji i uniformizacji życia społecznego. Teksty piosenek często odnosiły się do represji, przemocy i braku wolności, a koncerty miały charakter protestu i manifestacji¹⁴.

Lata 90. przyniosły pluralizację stylów muzycznych. Obok kontynuacji tradycji rockowej i alternatywnej, na scenę wkroczyły nowe gatunki: hip-hop, techno, eurodance oraz disco polo. Ten ostatni, choć często krytykowany za prymitywizm estetyczny, zdobył ogromną popularność wśród mieszkańców mniejszych miejscowości i wsi. Grupy takie jak Boys, Top One, Akcent czy Classic stały się ikonami muzyki biesiadnej, która była łatwa w odbiorze i bliska codziennym doświadczeniom Polaków¹⁵.

Równocześnie rozwijała się scena alternatywna, szczególnie w środowiskach studenckich i miejskich. Zespoły takie jak Hey, Myslovitz, Homo Twist czy Ścianka prezentowały bardziej eksperymentalne podejście do brzmienia i tekstu, nierzadko sięgając po inspiracje z jazzu, elektroniki czy muzyki klasycznej. Alternatywa lat 90. była nośnikiem indywidualizmu i artystycznej niezależności, często promowanej przez stacje radiowe takie jak Trójka czy lokalne rozgłośnie akademickie¹⁶.

Nie można pominąć roli muzyki reggae, która choć nie osiągnęła masowej popularności, odegrała istotną funkcję kulturotwórczą w środowiskach młodzieżowych. Zespoły takie jak Izrael, Bakshish czy R.A.P. przyciągały publiczność swoją duchowością, pacyfizmem i odniesieniami do sytuacji społecznej Polski w stanie wojennym. Reggae, z jego przesłaniem wolności i równości, szczególnie przemawiało do młodych ludzi poszukujących alternatywy dla narzucanej ideologii¹⁷.

Z kolei muzyka metalowa w Polsce – reprezentowana przez grupy Kat, TSA, Turbo, Acid Drinkers czy Vader – rozwijała się równolegle, odzwierciedlając bardziej radykalne emocje i oferując stylistykę kontrkulturową bliską subkulturze headbangerów i fanów undergroundu. Koncerty metalowe często gromadziły tłumy i były jednymi

¹⁴ Jarosz Robert, *Generacja*, Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2010.

¹⁵ Żąda Tomasz, *Disco polo. Miłość, muzyka, zabawa*, Warszawa: W.A.B., 2020.

¹⁶ Szydłowska Agnieszka, *Alternatywa 90: kultura niezależna po PRL-u*, „Machina”, nr 3/1999.

¹⁷ Borysiewicz Tomasz, *Reggae w Polsce: od alternatywy do kultury masowej*, Kraków: Universitas, 2011.

z nielicznych przestrzeni, gdzie młodzi ludzie mogli wyrazić sprzeciw i odreagować frustracje związane z rzeczywistością PRL-u oraz późniejszych transformacji społeczno-ekonomicznych¹⁸.

W latach 90. pojawiła się także piosenka kabaretowa i satyryczna, reprezentowana przez wykonawców takich jak Grupa MoCarta, T-Raperzy Znad Wisły, oraz kabarety muzyczne, które łączyły formy estradowe z krytyką społeczną. Ten nurt kontynuował tradycję inteligentnego humoru i refleksji społeczno-kulturowej, często komentując aktualne wydarzenia polityczne i obyczajowe w przystępnej, muzycznej formie¹⁹.

Tym samym scena muzyczna lat 80. i 90. w Polsce tworzyła szerokie spektrum stylistyczne – od brutalności punka, poprzez duchowość reggae, ostrzeżenia metalu, aż po satyrę kabaretu i estetykę poezji śpiewanej. Ten wielogłos świadczył o otwarciu się polskiej kultury na zróżnicowane formy wyrazu i potrzebę społecznej wielości przekazów.

Artyści i twórcy muzyki popularnej w Polsce lat 80. i 90. stanowili nie tylko grupę wykonawczą, ale również kulturotwórczą. W latach 80., na tle stanu wojennego i politycznego zniewolenia, pojawili się wykonawcy, którzy swoimi tekstami i postawą wyrażali sprzeciw wobec systemu. Do najważniejszych postaci należą Kazik Staszewski i zespół Kult, który poprzez utwory takie jak „Polska” czy „Do Ani” przedstawiał alternatywną wizję społecznych relacji i rozczarowania wobec rzeczywistości²⁰. Innym symbolem epoki była Kora Jackowska – liderka zespołu Maanam, której ekspresja sceniczna i teksty budowały niezależną, feministyczną narrację w kulturze popularnej²¹.

W tym okresie pojawił się także Grzegorz Ciechowski – lider Republiki – który stał się ikoną nowej fali. Jego twórczość, pełna metafor i dwuznaczności, odzwierciedlała alienację jednostki w systemie totalitarnym i próbę zachowania tożsamości artystycznej²². Równolegle rozwijała się kariera Marka Grechuty i Ewy Demarczyk, którzy reprezentowali nurt poezji śpiewanej i literackiej interpretacji

¹⁸ Grochowski Piotr, *Metalowcy. Subkultury muzyczne w Polsce po 1980 roku*, Warszawa: ISP PAN, 2008.

¹⁹ Kisielewski Stefan, *Muzyka i żart. Tradycje kabaretu polskiego*, Wrocław: Ossolineum, 1996.

²⁰ Gnoiński Leszek, *Kult Kazika*, Kraków: Znak, 2000.

²¹ Oleszkowicz Anna, *Kora – głos wolności*, „Polityka”, nr 24/2018.

²² Brzozowicz Grzegorz, *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa: Znak, 2009.

piosenki. Ich obecność w przestrzeni publicznej stanowiła przeciwwagę dla prostszych form muzycznych, oferując głębszy przekaz i estetyczne zakorzenienie w tradycji wysokiej kultury²³.

Transformacja ustrojowa po 1989 roku przyniosła nową generację artystów – zarówno kontynuatorów tradycji rockowej, jak i twórców nowego nurtu popowego. Pojawiły się zespoły takie jak Hey (z Katarzyną Nosowską), Wilki, Varius Manx, a także wykonawcy tacy jak Edyta Bartosiewicz i Anita Lipnicka. Ich piosenki, często osobiste i introspektywne, wpisywały się w nowy klimat emocjonalny i estetyczny lat 90²⁴.

Nie można pominąć również narodzin sceny hip-hopowej, której pionierem był Piotr „Liroy” Marzec. Jego debiut „Alboom” z 1995 roku osiągnął ogromny sukces komercyjny i zapoczątkował ekspansję hip-hopu w polskim mainstreamie. W ślad za nim pojawili się Kaliber 44, Molesta Ewenement, Wzgórze Ya-Pa 3, reprezentujący młode pokolenie, często mówiące językiem ulicy i komentujące przemiany społeczne po transformacji ustrojowej²⁵.

W latach 80. istotną rolę odegrali również artyści tworzący w nurcie piosenki literackiej oraz jazz-rockowej fuzji. Zaliczają się do nich tacy wykonawcy jak Jan Kanty Pawluśkiewicz i Zbigniew Wodecki, których działalność balansowała między muzyką estradową a bardziej wyrafinowaną formą kompozytorską. Istotne były także dokonania zespołu Budka Suflera, który łączył rock symfoniczny z melodyką popową, przemawiając do szerokiej publiczności i wyznaczając kierunki krajowej sceny muzycznej²⁶.

Nie można pominąć wkładu takich solistów jak Krystyna Prońko, Grażyna Łobaszewska czy Andrzej Zaucha, których wokalne możliwości i twórczość z pogranicza soulu, jazzu i popu zyskały uznanie zarówno wśród słuchaczy, jak i krytyków muzycznych. Zaucha, w szczególności, pozostawił po sobie znaczący

²³ Miziołek Krzysztof, *Grechuta. Portret artysty*, Kraków: WAM, 2014.

²⁴ Hołdys Zbigniew, *Muzyka lat 90. – osobność i intymność*, „Machina”, nr 7/1999.

²⁵ Flint Marcin, *Historia polskiego hip-hopu*, Warszawa: Wydawnictwo SQN, 2017.

²⁶ Skaradziński Piotr, *Budka Suflera: Przecież jestem*, Warszawa: Bellona, 2005.

dorobek artystyczny – zarówno jako wokalista, jak i aktor sceniczny – zanim tragicznie zginął w 1991 roku²⁷.

W dekadzie lat 90., obok fali rockowej i popowej, pojawiły się również nowe głosy kobiece: Kasia Kowalska, Natalia Kukulska czy Justyna Steczkowska. Ich twórczość łączy elementy muzyki rozrywkowej z ambicjami artystycznymi i stała się istotnym punktem odniesienia dla ówczesnej popkultury. Równolegle kontynuowali działalność tacy artyści jak Edyta Geppert i Stanisław Soyka – reprezentujący nurt refleksyjny, osadzony w tradycji piosenki autorskiej i poezji śpiewanej²⁸.

Artyści ci – zarówno soliści, jak i zespoły – kształtowali pejzaż polskiej muzyki popularnej, przekraczając granice gatunkowe i estetyczne. Ich działalność była często odpowiedzią na społeczne przemiany, ale także nośnikiem emocji, buntu i tożsamości kulturowej.

Festiwale i konkursy muzyczne odgrywały kluczową rolę w kształtowaniu i popularyzowaniu polskiej muzyki popularnej lat 80. i 90. Były nie tylko platformą promocji nowych wykonawców, ale także istotnym elementem życia kulturalnego i społecznego w PRL-u oraz po 1989 roku. W latach 80. dominującą rolę pełniły imprezy organizowane przez państwowe instytucje kultury, z najważniejszymi ośrodkami w Opolu i Sopocie. Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu, istniejący od 1963 roku, był sceną debiutów i premier piosenek, które nierzadko trafiały później do kanonu muzyki rozrywkowej. To tam swoje pierwsze kroki stawiali m.in. Edyta Geppert, Zdzisława Sośnicka czy Grażyna Łobaszewska²⁹.

Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie, szczególnie w latach 70. i 80., stanowił okno na świat – prezentował gwiazdy zagraniczne oraz umożliwiał polskim wykonawcom rywalizację na międzynarodowej scenie. Występy takich artystów jak Maryla Rodowicz, Krystyna Prońko czy Bajm w sopockiej Operze Leśnej zapisały się trwale w zbiorowej pamięci pokoleń³⁰.

Po 1989 roku zmieniła się formuła i funkcja festiwali. Pojawiły się nowe wydarzenia, często o charakterze alternatywnym, jak Festiwal Jarocin, który od lat 80.

²⁷ Krzywicki Janusz, *Zaucha. Życie, które nie zdążyło się spełnić*, Kraków: Agora, 2015.

²⁸ Borys Monika, *Boom na „rock kobiecy” w polskiej muzyce lat 90*, NCK, 2019

²⁹ Ziółkowski Andrzej, *Opole. Historia Festiwalu*, Opole: Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, 2012.

³⁰ Wolański Ryszard, *Festiwal w Sopocie: historia i kulisy*, Warszawa: ZAIKS, 2010.

był przestrzenią ekspresji niezależnych środowisk muzycznych, głównie punkowych i rockowych. Jarocin zyskał legendarny status jako symbol młodzieżowego buntu i wolności artystycznej³¹.

W latach 90. obok Opola i Sopotu wzrosła ranga festiwali tematycznych, m.in. Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, który promował nurt piosenki literackiej i teatralnej, czy Festiwalu Polskiej Piosenki w Kołobrzegu. Pojawiły się również pierwsze telewizyjne konkursy talentów – takie jak „Szansa na sukces” (od 1993), które stanowiły nowe pole promocji debutantów w dobie mediów komercyjnych³².

Warto również wspomnieć o roli festiwali studenckich i alternatywnych, takich jak FAMA w Świnoujściu, które w okresie PRL-u i transformacji ustrojowej tworzyły nieformalną przestrzeń rozwoju muzyki niekomercyjnej i eksperymentalnej. Wydarzenia te były często miejscem konfrontacji poglądów estetycznych, a jednocześnie przestrzenią dla artystycznej wolności³³.

Ważnym wydarzeniem dla muzyki niezależnej i alternatywnej, szczególnie w drugiej połowie lat 80., był festiwal Róbrege organizowany w Warszawie. Wyróżniał się prezentacją muzyki reggae, punk, nowej fali i ska, stanowiąc przeciwwagę dla oficjalnych festiwali opartych na modelu estradowym. Występowali tam m.in. Brygada Kryzys, Armia, Izrael i Dezerter – zespoły reprezentujące społeczny sprzeciw i kontrkulturę³⁴.

Od początku lat 90. popularność zdobywały również imprezy o charakterze masowym i komercyjnym – jak Festiwal Zjednoczenia (organizowany przez Polonię 1), czy pojawiające się lokalne przeglądy talentów wspierane przez rozgłośnie radiowe i stacje telewizyjne. Wzrost znaczenia mediów prywatnych i reklamodawców wpływał na profilowanie repertuaru i promocję artystów zgodnie z rynkowymi trendami.

³¹ Gnoiński Leszek, *Jarocin. Rock dla buntu*, Kraków: Znak, 2014.

³² Matysik Paweł, *Szansa na sukces – fenomen lat 90*, „TVP Kultura”, nr 4/2001.

³³ Kędzierska Urszula, *FAMA i kontrkultura. Festiwale młodych w PRL-u*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2016.

³⁴ Wertenstein-Żułowski Michał, *Róbrege. Alternatywa na Stadionie*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011.

Zmniejszyła się rola jury artystycznego, a wzrosło znaczenie głosów widzów, co zmieniło charakter konkursów muzycznych³⁵.

Warto także zauważyć, że wiele festiwali przechodziło transformację instytucjonalną – przechodząc pod zarząd prywatnych fundacji lub samorządów lokalnych, jak miało to miejsce w przypadku Opola po roku 1995. Często prowadziło to do komercjalizacji wydarzeń, ale też zwiększało ich dostępność dzięki transmisjom telewizyjnym i patronom medialnym³⁶.

Media odegrały kluczową rolę w procesie popularyzacji muzyki popularnej w Polsce w latach 80. i 90. XX wieku. W okresie PRL-u media były całkowicie podporządkowane władzy państwowej, co miało istotny wpływ na selekcję i promocję utworów muzycznych. Radio i telewizja, jako instytucje państwowe, funkcjonowały w warunkach cenzury, ale jednocześnie stanowiły jedyne źródło masowego dostępu do muzyki³⁷. Programy takie jak „Lato z Radiem”, „Studio Gama” czy „Non Stop” kształtowały gusta muzyczne Polaków, choć promowały przede wszystkim wykonawców akceptowanych przez reżim³⁸.

Ważnym medium był również tygodnik „Razem”, miesięcznik „Magazyn Muzyczny” oraz kultowe wydania „Jazz Forum”, które jako jedno z nielicznych pism muzycznych posiadały licencję na publikację zagranicznych materiałów i były dostępne w obiegu subskrypcyjnym. W warunkach ograniczonego dostępu do zagranicznych płyt, audycje radiowe prowadzone przez Marka Niedźwieckiego, Tomasza Beksieńskiego czy Piotra Kaczkowskiego w Programie III PR odgrywały niebagatelną rolę w upowszechnianiu muzyki zachodniej i kształtowaniu młodzieżowych subkultur muzycznych³⁹.

Lata 90. przyniosły gwałtowną transformację medialną. Po upadku PRL-u nastąpiła liberalizacja rynku medialnego, pojawiły się pierwsze komercyjne stacje radiowe takie jak RMF FM (1990) i Radio ZET (1994), które zaczęły kształtować nowe

³⁵ Dąbrowska Justyna, *Kultura masowa i festiwale w Polsce po 1989*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1/2004.

³⁶ Wieczorek Roman, *Transformacja instytucji kultury w III RP*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.

³⁷ Paczkowski Andrzej, *Cenzura w PRL*, Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2002.

³⁸ Wolański Ryszard, *Telewizja i piosenka. Opowieść o PRL-u*, Warszawa: ZAIKS, 2013.

³⁹ Beksieński Tomasz, *Opowieści radiowe*, Warszawa: Iskry, 2011.

modele playlistowe, oparte na zachodnich standardach formatowania muzyki. Stacje te promowały nowy model rozrywki – krótkie, przystępne piosenki z dużą rotacją, często z pominięciem polskich twórców alternatywnych⁴⁰.

Telewizja przechodziła równie dynamiczne zmiany. W 1992 roku rozpoczęła nadawanie stacja Polonia 1, która jako pierwsza emitowała teledyski w stylu MTV i programy typu talk-show z elementami muzycznymi. Niedługo później powstały kanały VIVA Polska i Atomic TV (1997), które zrewolucjonizowały dostęp młodzieży do muzyki wizualnej. Teledysk stał się jednym z głównych środków promocji artysty, a jego jakość – jednym z wyznaczników komercyjnego sukcesu⁴¹.

Współpraca mediów z festiwalami i wytwórniami stała się w latach 90. kluczowym ogniwem przemysłu muzycznego. Wiele programów telewizyjnych, jak „Szansa na sukces”, „30 ton – lista, lista przebojów”, „Hit Generator” czy „Muzyczna Jedyńka”, umożliwiało debiut młodych artystów i kreowało muzyczne mody. Publiczność stała się aktywnym uczestnikiem rynku muzycznego, głosując w plebiscytach i wpływając na obecność utworów na listach przebojów⁴².

Nie do przecenienia jest również znaczenie list przebojów radiowych i telewizyjnych, które w latach 80. i 90. stanowiły nieformalny ranking popularności utworów i artystów. „Lista Przebojów Programu Trzeciego”, prowadzona przez Marka Niedźwieckiego od 1982 roku, była jednym z najważniejszych wskaźników sukcesu artystycznego, szczególnie dla wykonawców rockowych i alternatywnych. W późniejszych latach rolę tę przejęły także listy w RMF FM i Radiu ZET, kształtujące gusty odbiorców na bazie sondaży i badań słuchalności⁴³.

Istotną zmianą w latach 90. było pojawienie się wideoklipów jako standardowego narzędzia promocji. W latach 80. produkcja klipów była ograniczona, często realizowana w warunkach amatorskich lub w ramach studyjnych nagrań telewizyjnych. Przełom nastąpił wraz z pojawieniem się MTV i jego lokalnych odpowiedników, co doprowadziło

⁴⁰ Godzic Wiesław, *Telewizja i jej gatunki po 1989 roku*, Kraków: Universitas, 2004.

⁴¹ Krajewski Marek, *Popkultura. Społeczne znaczenia kultury popularnej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.

⁴² Domański Henryk, *Publiczność i rynek muzyczny w Polsce lat 90*, Warszawa: IFiS PAN, 2000.

⁴³ Niedźwiecki Marek, *Lista osobista*, Warszawa: Zysk i S-ka, 2011.

do profesjonalizacji tego medium i zmieniło sposób odbioru muzyki – odtąd obraz i wizerunek artysty stały się równie istotne jak sama muzyka⁴⁴.

W drugiej połowie dekady dynamicznie rozwijał się rynek fonograficzny, wspierany przez reklamę i media. Pojawiły się oddziały międzynarodowych koncernów wydawniczych (BMG, Sony Music, EMI), które inwestowały w kampanie promocyjne, obecność w telewizji i radiu oraz sponsoring wydarzeń muzycznych. Zachodnie modele marketingowe – takie jak single promocyjne, wywiady w śniadaniówkach, obecność na okładkach magazynów – zostały przeniesione na grunt polski, zmieniając sposób funkcjonowania artystów i oczekiwania publiczności⁴⁵.

Warto także wspomnieć o prasie młodzieżowej i muzycznej jako medium popularyzującym artystów i kształtującym tożsamość pokoleniową. Czasopisma takie jak „Bravo”, „Popcorn”, „Tylko Rock” czy „XL” oferowały wywiady, plakaty, relacje z koncertów i rankingi, tworząc nową przestrzeń fanowską i budując relację między artystą a odbiorcą⁴⁶.

Polska muzyka popularna lat 80. i 90. XX wieku stanowi fascynujący obraz przemian artystycznych, społecznych i medialnych. Była ona nie tylko formą rozrywki, ale również ważnym narzędziem ekspresji pokoleniowej i komentowania rzeczywistości politycznej. W latach 80. muzyka popularna rozwijała się w warunkach represyjnej cenzury, co paradoksalnie sprzyjało powstawaniu oryginalnych zjawisk artystycznych i alternatywnych stylów, nierzadko wyrażających bunt wobec oficjalnej ideologii.

Lata 90. przyniosły natomiast otwarcie na Zachód, liberalizację rynku fonograficznego oraz transformację struktury mediów. Nowe warunki sprzyjały rozwojowi różnorodnych gatunków muzycznych – od rocka, przez pop, aż po hip-hop – oraz pojawieniu się nowych modeli kariery artystycznej opartych na marketingu i współpracy z mediami. Jednocześnie doszło do profesjonalizacji produkcji muzycznej oraz większej dostępności narzędzi promocji.

⁴⁴ Frith Simon, *Music and Identity in the Visual Age*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

⁴⁵ Kozak Bartłomiej, *Marketing muzyczny w Polsce lat 90*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie, 2006.

⁴⁶ Orska Joanna, *Prasa młodzieżowa a przemiany kultury masowej w Polsce po 1989 roku*, „Teksty Drugie”, nr 3/2002.

Muzyka popularna tego okresu była silnie związana z instytucjami takimi jak festiwale, media publiczne i prywatne, konkursy telewizyjne czy prasa młodzieżowa. Każdy z tych obszarów pełnił funkcję zarówno selekcyjną, jak i integracyjną, kształtując gusta odbiorców, a jednocześnie umożliwiając ekspresję indywidualnych i zbiorowych tożsamości. W tym sensie historia polskiej muzyki popularnej końca XX wieku to nie tylko dzieje dźwięków, lecz również obraz zmieniającej się Polski – jej aspiracji, napięć i kulturowych poszukiwań.

Ze względu na wybitny udział w historii polskiej piosenki lat 80. i 90. przedstawiam sylwetki wykonawców odnoszących się do dzieła artystycznego:

- **Zbigniew Wodecki** to postać niezwykle istotna w historii polskiej muzyki popularnej – artysta łączący tradycję z nowoczesnością, przekraczający granice stylów i pokoleń. Stał się ikoną polskiej estrady dzięki przebojom takim jak „Zaczynij od Bacha”, „Chałupy welcome to” czy „Lubię wracać tam, gdzie byłem”. Tworzył i wykonywał utwory do tekstów Wojciecha Młynarskiego, Jacka Cygana, Leszka Długosza i Wojciecha Kejne, umiejętnie balansując między nostalgią a elegancją. Charakterystyczne dla jego twórczości były także aranżacje nawiązujące do klasyki i jazzu, co wyróżniało go na tle wielu wykonawców epoki.

- **Andrzej Zaucha** to jedna z najbardziej charyzmatycznych i tragicznie przerwanych karier w historii polskiej muzyki rozrywkowej. Obdarzony potężnym, czarnym głosem, Zaucha łączył elementy jazzu, soulu, funku i popu, tworząc styl całkowicie unikatowy na tle rodzimej sceny muzycznej przełomu lat 70. i 80. Jego piosenki – „Byłaś serca biciem”, „C’est la vie – Paryż z pocztówki”, „Bądź moim natchnieniem” – do dziś uchodzą za ikony polskiego pop-soulu i są nie tylko efektami muzycznej wirtuozerii, ale również opowieściami pełnymi emocji, pasji i sensualności. Ważnym elementem twórczości Zauchy była jego współpraca z wybitnymi kompozytorami i autorami tekstów: Olkiem Brzezińskim, Andrzejem Kuryłą, Jackiem Cyganem i Janem Wołkiem.

- **Alicja Majewska** – jej współpraca z kompozytorem Antonim Kopffem oraz poetą i autorem tekstów Janem Wołkiem stworzyła unikalny tandem, który na trwałe wpisał się w kanon polskiej piosenki artystycznej. Później do tego grona dołączyli także tacy twórcy jak Jacek Cygan i Andrzej Sikorowski, dzięki czemu repertuar Majewskiej zyskał jeszcze większą różnorodność tematyczną i językową. Majewska zdobyła popularność w latach

70. i 80., m.in. dzięki utworom takim jak „Być kobietą”, „Jeszcze się tam żagiel bieli”, „Odkryjemy miłość nieznaną”, „To nie sztuka wybudować nowy dom” czy „Dla nowej miłości”.

- **Ewa Demarczyk** – zwaną często „Czarnym Aniołem”, traktowała piosenkę jak dramat sceniczny, a koncert – jak pełnowymiarowy spektakl. Jej twórczość była teatralna, emocjonalna, ale zarazem intelektualna i perfekcyjna technicznie. Demarczyk debiutowała w latach 60. w krakowskim kabarecie „Cyrulik”, ale jej właściwym miejscem artystycznym stała się Piwnica pod Baranami. Współpracowała tam z wybitnymi kompozytorami, przede wszystkim Zygmuntem Koniecznym, a później także z Janem Kantym Pawluśkiewiczem. Pierwszy duży sukces odniosła w 1963 roku na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, gdzie wykonała m.in. „Karuzelę z madonnami” i „Czarne anioły”. Rok później, na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopocie, zdobyła nagrodę główną, co otworzyło jej drogę na sceny Europy. W 1967 roku ukazała się jej legendarna płyta „Ewa Demarczyk śpiewa piosenki Zygmunta Koniecznego”, która w opinii krytyków stanowi najdoskonalszy przykład połączenia muzyki, poezji i interpretacji wokalne w polskiej fonografii.

- **Edyta Geppert** – artystka, która od ponad czterech dekad konsekwentnie realizuje własną wizję piosenki opartą na bezkompromisowej dbałości o słowo, klarownej narracji emocjonalnej oraz teatralnej precyzji wykonawczej. W 1984 roku zadebiutowała na festiwalu w Opolu utworem „Jaka róża, taki cierń”, który przyniósł jej nie tylko nagrodę główną, ale również natychmiastowe uznanie publiczności i krytyków. W centrum jej twórczości znajduje się tekst – nie jako dodatek do melodii, ale jako punkt wyjścia. Repertuar Edyty Geppert oparty jest niemal wyłącznie na tekstach literackich, pisanych przez takich autorów jak Jacek Cygan, Jerzy Ficowski, Magda Czapińska, Wojciech Młynarski czy Anna Szałapak. Muzykę do jej piosenek tworzyli m.in. Piotr Rubik, Andrzej Rybiński, Włodzimierz Korcz, Krzysztof Herdzin i Andrzej Zieliński, jednak wspólnym mianownikiem pozostaje tu klasyczna struktura utworu, często odwołująca się do formy pieśni, ballady lub romansu.

- **Grzegorz Turnau** reprezentuje generację, która przejęła dziedzictwo „piosenki poetyckiej” od artystów Piwnicy pod Baranami, jednocześnie nadając mu nową formę – bardziej kameralną, melodyjną, wyrafinowaną muzycznie, lecz nadal mocno zakorzenioną w tekście i refleksji. Przełomem w jego karierze był rok 1991, kiedy

ukazał się debiutancki album „Naprawdę nie dzieje się nic”. Tytułowa piosenka – do dziś jedna z jego najbardziej rozpoznawalnych – stała się znakiem firmowym Turnaua: pełna ironii, melancholii, inteligentnej obserwacji i subtelnego humoru. Ważnym aspektem jego działalności są reinterpretacje poezji – na przestrzeni lat Turnau sięgał m.in. po wiersze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (np. „Piosenka księżycowa”), Jerzego Ficowskiego, Leszka Aleksandra Moczulskiego, Zbigniewa Herberta, a także po teksty Kofty, Osieckiej czy Tuwima.

- **Grażyna Łobaszewska** – jedna z najbardziej cenionych polskich wokalistek jazzowych i soulowych, która przez dekady swojej działalności artystycznej nie tylko ugruntowała własny, rozpoznawalny styl, ale też poszerzyła granice polskiej muzyki rozrywkowej, wprowadzając do niej elementy soul, R&B, gospel. Jej właściwy debiut sceniczny miał miejsce w 1972 roku na Festiwalu Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze, a w 1977 roku wystąpiła na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, gdzie zdobyła uznanie za wykonanie utworu „Czas nas uczy pogody”. W latach 70. i 80. artystka współpracowała z wybitnymi twórcami muzyki i tekstu, w tym z Janem Kantym Pawluśkiewiczem, Andrzejem Korzyńskim, Jackiem Cyganem, Wojciechem Młynarskim i Andrzejem Poniedziałskim. Jednym z jej najważniejszych partnerów artystycznych był Andrzej Zaucha, z którym współdzieliła nie tylko scenę, ale też estetykę muzyczną – opartą na swingu, improwizacji i soulowym feelingu. Wspólnie występowali m.in. w programie „Nastroje, nas troje”.

- **Basia Stępnia-Wilk** łączy klasyczne cechy jak dbałość o język, wrażliwość poetycka i emocjonalna autentyczność – z nowoczesną, kobiecą perspektywą oraz specyficznym humorem i dystansem do rzeczywistości. Przełomowym momentem było wydanie debiutanckiej płyty „O obrotach” (2000), która przyniosła jej ogólnopolską rozpoznawalność. Znalazł się na niej m.in. duet z Grzegorzem Turnauem – „Bombonierka”, który zyskał ogromną popularność dzięki błyskotliwemu tekstowi i ironicznej warstwie emocjonalnej. Piosenka ta stała się poniekąd symbolem stylu Basi Stępnia-Wilk: zderzenia liryzmu z humorem, kobiecej delikatności z ironiczną autoanalizą.

- **Marek Grechuta** – jego twórczość wykraczała poza granice piosenki popularnej – stanowiła zjawisko z pogranicza poezji, teatru, filozofii i sztuki. W 1967 roku, razem z Janem Kantym Pawluśkiewiczem, założył zespół Anawa, z którym w 1968 roku

zadebiutował na Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie, zdobywając I nagrodę. Już wczesne utwory – takie jak „Tango Anawa”, „Niepewność” (do wiersza Mickiewicza), „Serce” – zapowiadały oryginalny styl Grechuty, łączący klasyczną poezję z nowoczesnym brzmieniem, liryczną narrację z artystyczną powagą. Twórczość Grechuty obejmuje zarówno utwory do własnych tekstów, jak i do poezji najwybitniejszych polskich poetów: Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Tadeusza Nowaka, Tadeusza Śliwiaka, Bolesława Leśmiana.

- **Jacek Cygan** – autor tekstów piosenek. Jego dorobek obejmuje ponad tysiąc piosenek, współtworzonych z największymi postaciami polskiej sceny muzycznej, a także tomiki poezji, dramaty, musicalowe libretta i scenariusze telewizyjne. Cygan od blisko pięciu dekad pozostaje jednym z najważniejszych kreatorów języka i wrażliwości polskiej piosenki. Cygan współpracował z największymi kompozytorami i wykonawcami polskiej estrady, m.in.: Włodzimierzem Korczem, Ryszardem Rynkowskim, Zbigniewem Wodeckim, Grzegorzem Turnauem, Piotrem Rubikiem, Piotrem Selimem, a także z takimi artystami jak Edyta Geppert, Maryla Rodowicz, Urszula, Seweryn Krajewski, Jeremi Przybora, Anna Maria Jopek, Krzysztof Krawczyk, Andrzej Zaucha i wielu innych.

- **Włodzimierz Korcz** – kompozytor polskiej muzyki rozrywkowej, estradowej i teatralnej. Jego twórczość obejmuje kilkaset piosenek, muzykę do spektakli teatralnych, filmów, programów telewizyjnych oraz widowisk patriotycznych. Przez ponad pięć dekad aktywności artystycznej Korcz stał się twórcą języka emocji – od lirycznych ballad, przez piosenki kabaretowe, aż po monumentalne dzieła muzyczne o charakterze narodowym.

- **Katarzyna Nosowska** – wyznaczyła nową jakość zarówno w muzyce alternatywnej, jak i piosence autorskiej. Jako autorka tekstów Katarzyna Nosowska wypracowała unikalny styl. Jej piosenki często operują skrótem myślowym, metaforą, grą słów i wycofanym humorem, czasami – pozornie – niechłujnym, co w rzeczywistości jest wyrazem doskonałej świadomości językowej. Utwory takie jak „Moja i twoja nadzieja”, „Teksański”, „Zazdrość”, „Mimo wszystko”, „Do rycerzy, do szlachty, do mieszczan” czy „Cisza, ja i czas” są nie tylko przebojami, ale również diagnozami kulturowymi i społecznymi – wypowiedzianymi z perspektywy osoby wrażliwej, lecz niezależnej.

ROZDZIAŁ 2: Piosenki w koncercie „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki”

2.1. Koncepcja programowa dzieła artystycznego

Program artystyczny projektu „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki” stanowi próbę dialogu ze spuścizną muzyczną XX wieku poprzez współczesne środki wyrazu. Podstawowym założeniem koncepcyjnym jest reinterpretacja wybranych utworów należących do kanonu polskiej piosenki artystycznej, rozrywkowej i poetyckiej, w sposób respektujący ich kulturową tożsamość, a jednocześnie nadający im nowe brzmienie oraz kontekst emocjonalny.

Tytuł projektu, zapożyczony z utworu Zbigniewa Wodeckiego „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, wskazuje na sentymentalny charakter przedsięwzięcia, ale także na jego refleksyjny i osobisty wymiar. Koncepcja zakłada nie tylko odtworzenie oryginalnych kompozycji, lecz ich twórcze przekształcenie – poprzez nowe aranżacje, zastosowanie nowoczesnych technik produkcyjnych i świadomą reinterpretację wokálną.

Repertuar dobrany został w sposób ukazujący różnorodność polskiej piosenki: od klasyki literackiej (Grechuta, Majewska), przez ekspresję jazzowo-funkową (Zaucha), po liryczność i muzyczną wszechstronność (Wodecki). Artyści wykonujący nowe wersje tych utworów reprezentują różne pokolenia i style muzyczne, co wzbogaca warstwę interpretacyjną i podkreśla ciągłość tradycji muzycznej.

Ważnym aspektem programowym jest także dialog między muzyką a tekstem. Nowe interpretacje mają nie tylko uwypuklić wartość literacką utworów, ale również ukazać ich aktualność – przekazać współczesnemu odbiorcy emocje, które mimo upływu dekad pozostają uniwersalne. Projekt zakłada również użycie kameralnych i elektronicznych środków instrumentalnych, by stworzyć bardziej intymny klimat, pozwalający na głębszy kontakt z tekstem i muzyką.

Lp.	Tytuł	Wykonawca	Autor tekstu	Autor Muzyki	Pierwsze wykonanie
1.	Zacznij od Bacha	Zbigniew Wodecki	Janusz Terakowski	Zbigniew Wodecki	1977, Festiwal FAMA w Świnoujściu
2.	Och życie, kocham cię nad życie	Edyta Geppert	Wojciech Młynarski	Włodzimierz Korcz	1984, Studio Radiowej Trójki w Warszawie
3.	Byłaś serca biciem	Andrzej Zaucha	Zbigniew Książek	Jerzy Jarosław Dobrzyński	1988, XXV KFPP w Opolu
4.	Być kobietą	Alicja Majewska	Magdalena Czapinska	Włodzimierz Korcz	1977, nagranie w Polskim Radiu
5.	Groszki i róże	Ewa Demarczyk	Julian Kacper, Henryk Roztworowski	Zygmunt Konieczny	1967, album studyjny
6.	Do rycerzy, do szlachty, do mieszczan	Katarzyna Nosowska	Katarzyna Nosowska	Katarzyna Nosowska	2012, album studyjny
7.	Lubię wracać tam gdzie byłem	Zbigniew Wodecki	Wojciech Młynarski	Zbigniew Wodecki	1980, KFPP w Opolu
8.	Między ciszą a ciszą	Grzegorz Turnau	Michał Zabłocki	Grzegorz Turnau	1995, album „To tu, to tam”
9.	Bądź moim natchnieniem	Andrzej Zaucha	Wojciech Młynarski	Antoni Kopff	1988, XXV KFPP w Opolu
10.	Brzydcy	Grażyna Łobaszewska	Jan Wolek	Krzysztof Ścierański	1987, XXIV KFPP w Opolu
11.	Bombonierka	Basia Stępnia-Wilk i Grzegorz Turnau	Basia Stępnia-Wilk	Olek Brzeziński	2005, album „Słodka chwila zmian”
12.	C’est la vie – Paryż z pocztówki	Andrzej Zaucha	Jacek Cygan	Wiesław Pieregórka	1985, koncert z okazji 15-lecia gorzowskiego big-bandu „Odeon”
13.	Jaka róża taki cieć	Edyta Geppert	Jacek Cygan	Włodzimierz Korcz	1984, XXI KFPP w Opolu
14.	Moja i Twoja nadzieja	Katarzyna Nosowska / zespół Hey	Katarzyna Nosowska	Piotr Banach	1993, finał I edycji WOŚP
15.	Z Tobą chcę oglądać świat	Zbigniew Wodecki i Zdzisława Sośnicka	Jonasz Kofta	Zbigniew Wodecki	1988, koncert Pamiętaście o ogrodach w ramach XXV KFPP w Opolu
16.	Nie dokazuj	Marek Grechuta	Marek Grechuta	Jan Kanty Pawluśkiewicz	1969, album wydany w 1970 „Marek Grechuta & Anawa”

Tabela 1. Zestawienie utworów wchodzących w skład dzieła artystycznego

Każdy z tych utworów niesie ze sobą unikalne walory muzyczne i tekstowe, a ich wybór oparty został na kryteriach artystycznych, historycznych i emocjonalnych. Program celowo zestawia utwory z różnych dekad, co umożliwia prezentację przemian stylistycznych i estetycznych zachodzących w polskiej piosence oraz ukazuje jej ponadczasową wartość.

Ważnym uzupełnieniem warstwy muzycznej projektu jest jego aspekt techniczny. Oprawa oświetleniowa koncertu została zaprojektowana w taki sposób, aby nie tylko współgrać z emocjonalnym przebiegiem utworów, ale także wzmacniać ich dramaturgię. Subtelne światła punktowe, czy odpowiednie kolory to elementy, które wspierają interpretację artystyczną i budują nastrój każdej kompozycji.

Z kolei nagłośnienie zostało dostosowane do zróżnicowanego charakteru aranżacji – od intymnych, niemal akustycznych wykonania, po pełne brzmieniowo aranże. Zastosowanie wielokanałowej kontroli dźwięku, mikrofonów dynamicznych i pojemnościowych zapewnia przejrzystość brzmienia i pozwala wiernie oddać niuansy wykonawcze zarówno wokalistów, jak i instrumentalistów. Szczególną uwagę poświęcono też akustyce przestrzeni koncertowej, aby zapewnić spójność brzmienia i komfort odbioru dla publiczności.

Podsumowując, nagranie dzieła artystycznego zostało zrealizowane w Sali Koncertowej Radia Wrocław, 3 czerwca 2023 roku o godzinie 19.00. Przestrzeń sali została maksymalnie wypełniona przez 500 osób. Wykonawcy koncertu: Soliści, chór Cantiamo Tutto, orkiestra Sebastiana Sikory. Całość poprowadził w roli dyrygenta i konferansjera Sebastian Sikora.

2.2. Nowe aranżacje wybranych utworów

Termin „nowe aranżacje” odnosi się do współczesnych opracowań już istniejących utworów muzycznych, w których dochodzi do modyfikacji pierwotnych elementów takich jak instrumentacja, harmonizacja, tempo, rytm czy stylistyka wykonawcza. Aranżacja w sensie ogólnym to proces opracowania kompozycji muzycznej na potrzeby konkretnego wykonania, często z uwzględnieniem charakteru wykonawcy, kontekstu estetycznego lub gatunkowego oraz oczekiwań odbiorców⁴⁷.

⁴⁷ Lissa Zofia, *Estetyka muzyczna*, Warszawa: PWM, 1964, s. 281–285.

W przypadku „nowych aranżacji” mowa zatem o aktualizacji dawnych piosenek – nie tylko na poziomie brzmieniowym, ale też kulturowym i społecznym.

Współczesne opracowania muzyczne, określane mianem nowych aranżacji, odnoszą się do twórczego przekształcania istniejących utworów w taki sposób, by zachowując ich rozpoznawalne cechy (np. melodię, strukturę wersyfikacyjną, tekst), nadać im nowe brzmienie, formę lub stylistykę. W podstawowym znaczeniu aranżacja to opracowanie kompozycji muzycznej na inny skład wykonawczy niż pierwotnie przewidziany, z uwzględnieniem specyfiki wybranych instrumentów, głosów czy kontekstu wykonawczego⁴⁸.

W praktyce muzycznej rozróżnia się dwa główne podejścia do tworzenia nowych aranżacji: rekonstrukcyjne i dekonstrukcyjne. Pierwsze z nich polega na zachowaniu ogólnej struktury utworu (np. podziału na zwrotki i refreny, metryki, linii melodycznej), przy jednoczesnej zmianie estetyki wykonawczej – np. reinterpretacja piosenki popowej w stylu jazzowym lub klasycznym. Takie działanie może mieć na celu odświeżenie znanego utworu i nadanie mu nowych walorów ekspresyjnych, bez całkowitego zrywania z jego pierwowzorem⁴⁹.

Z kolei aranżacja dekonstrukcyjna polega na radykalnym przetworzeniu struktury, harmonii czy rytmu utworu, prowadzącym nierzadko do powstania formy znacznie odbiegającej od oryginału. Tego typu podejście bywa związane z estetyką dekonstrukcji, znaną z praktyk muzyki eksperymentalnej, elektroakustycznej czy performatywnej. Aranżacja staje się wówczas sposobem reinterpretacji dzieła – osadza je w nowym kontekście społecznym lub kulturowym, aktualizując jego sens lub nadając mu wymiar krytyczny.⁵⁰

⁴⁸ Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, Warszawa: PWM, 1956, s. 13.

⁴⁹ Bogue Robert, “Deconstruction in Music. The Jacques Derrida–Gerd Zacher Encounter”, *Deleuze Studies*, Vol. 8(4), 2014.

⁵⁰ Dean Roger, “Towards Deconstructivist Music: Reconstruction Paradoxes, Neural Networks, Concatenative Synthesis and Automated Orchestration in the Creative Process”, *Organised Sound*, Vol. 24(3), Cambridge University Press, 2019, s. 243–255.

Biorąc pod uwagę cały program koncertu, w nowych aranżacjach wykorzystane są następujące cechy:

- zmiana instrumentarium i obsady wykonawczej,
- inny kontekst rytmiczny i metryczny,
- zachowanie tekstu oraz jego reinterpretacja,
- nowa stylistyka gatunkowa,
- wprowadzenie elementów improwizacji.

Lp.	Tytuł	Wykonawca oryginalu	Solista w koncercie	Skład instrumentalny orkiestry	Skład głosowy chóru
1.	Zacznij od Bacha	Zbigniew Wodecki	Mateusz Półrolniczak	Skrzypce I Skrzypce II Altówka Wiolonczela Gitara basowa Fortepian Perkusja Waltornia Obój Trąbka Puzon	Chór mieszany 4-głosowy: Soprany Alty Tenory Basy
2.	Och życie, kocham cię nad życie	Edyta Geppert	Joanna Kardela-Kuzak, Monika Cygan		
3.	Byłaś serca biciem	Andrzej Zaucha	Michał Jelonek, Tomasz Apostel		
4.	Być kobietą	Alicja Majewska	Barbara Hladikova, Maria Tit, Aleksandra Gaspari		
5.	Groszki i róże	Ewa Demarczyk	Barbara Hladikova, Małgorzata Łapczyńska		
6.	Do rycerzy, do szlachty, do mieszczan	Katarzyna Nosowska	Barbara Hladikova, Joanna Kardela-Kuzak		
7.	Lubię wracać tam gdzie byłem	Zbigniew Wodecki	Mateusz Półrolniczak		
8.	Między ciszą a ciszą	Grzegorz Turnau	Mariusz Wiśniewski, Tomasz Apostel		
9.	Bądź moim natchnieniem	Andrzej Zaucha	Mariusz Wiśniewski		
10.	Brzydce	Grażyna Łobaszewska	Joanna Kardela-Kuzak, Sylwia Świątek		
11.	Bombonierka	Basia Stępiak-Wilk i Grzegorz Turnau	Małgorzata Łapczyńska, Michał Jelonek		
12.	C'est la vie - Paryż z pocztówki	Andrzej Zaucha	Tomasz Apostel		
13.	Jaka róża taki cień	Edyta Geppert	Joanna Kardela-Kuzak, Sylwia Świątek		
14.	Moja i Twoja nadzieja	Katarzyna Nosowska / zespół Hey	Monika Cygan, Małgorzata Łapczyńska, Barbara Hladikova		
15.	Z Tobą chcę oglądać świat	Zbigniew Wodecki i Zdzisława Sośnicka	Wirginia Węglowska, Janusz Luboiński		
16.	Nie dokazuj	Marek Grechuta	Mariusz Wiśniewski, Tomasz Nowakowski, Mateusz Pich		

Tabela 2. Skład wykonawczy aranżacji stanowiących dzieło artystyczne

2.3. Wykonawcy dzieła artystycznego

- Orkiestra Sebastiana Sikory

Zespół instrumentalistów, który od 2018 roku współpracuje z dyrygentem Sebastianem Sikorą przy realizacji różnych projektów artystycznych. Orkiestra na potrzeby każdego z wydarzeń funkcjonuje w różnym składzie - od orkiestry smyczkowej po pełną symfoniczną. Od momentu powstania zrealizowała kilkadziesiąt koncertów na terenie całej Polski, wypełniając muzyką przestrzenie kościołów, ośrodków kultury, ale także największe instytucje kultury - filharmonie, w tym Filharmonię Łódzką, Filharmonię Zielonogórską, Filharmonię Bałtycką, Filharmonię Krakowską, Filharmonię Rzeszowską czy Filharmonię Szczecińską.

- Chór Cantiamo Tutto

Chór powstał w listopadzie 2016 roku. Realizuje różny repertuar, od utworów rozrywkowych, przez patriotyczne, ludowe, po sakralne. Aktywnie uczestniczy w koncertach i do tej pory zrealizował ponad 150 koncertów, także w największych salach koncertowych Polski. Do ostatnich sukcesów należą 3 złote dyplomy zdobyte podczas międzynarodowego festiwalu Gaudete Barcelona, który odbył się na przełomie kwietnia i maja 2025 roku w Lloret de Mar, a także w październiku 2024 Grand Prix w ramach Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Magnificat” w Katowicach. W maju 2025 podczas Międzynarodowego Festiwalu Carmen Fidei w Grudziądzu zespół zdobył dwa Złote Dyplomy, a podczas Ogólnopolskiego Konkursu Muzyki Sakralnej „Nadzieja w Chórze” w Tykocinie Złoty Dyplom w kategorii chóry mieszane.

- Soliści

Solistami byli członkowie chóru „Cantiamo Tutto”, amatorzy, którzy na co dzień wykonują zawód niezwiązany z muzyką. Ich chęć rozwoju w sztuce wokalne, poświęcony dodatkowy czas z dyrygentem na naukę partii oraz ich odwaga pozwoliły osiągnąć poziom do solowych, estradowych prezentacji.

- Dyrygent

Sebastian Sikora – muzyk, pedagog, chórmistrz, dyrygent, logistyk. Absolwent Międzynarodowej Wyższej Szkoły Logistyki i Transportu we Wrocławiu na kierunku

logistyka (tytuł mgr inż.), absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego w Kaliszu na kierunku Edukacja Artystyczna w zakresie Sztuki Muzycznej w specjalności dyrygentura chóralna (tytuł mgr szt.), Prezes Polskiego Stowarzyszenia Animatorów Kultury „Kulturalny Koneser”. Prowadzi zajęcia z emisji głosu, jest dyrygentem i dyrektorem artystycznym chórów „Con Grazia” z Czastar, „Cantiamo Tutto” z Wrocławia, „Con Passione” z Wrocławia oraz Orkiestry Sebastiana Sikory. Dyrektor Artystyczny Ogólnopolskiej Trasy Koncertowej „Lubię wracać tam” oraz Ogólnopolskiego Konkursu dla Wokalistów „Lubię wracać tam”.

ROZDZIAŁ 3: Problemy wykonawcze

3.1. „Zaczynij od Bacha”, sł. Janusz Terakowski, muz. Zbigniew Wodecki

Utwór „Zaczynij od Bacha” w swoim nastroju jest jednoznacznie pozytywny. Tekst Janusza Terakowskiego odwołuje się do Bacha jako symbolu harmonii, klasy i dobrego początku, co koresponduje z optymistycznym brzmieniem muzyki. Styl wykonawczy wymaga połączenia lekkości frazowania (charakterystycznej dla jazzu i musicalu) z siłą estradowej interpretacji. Solista, podobnie jak sam Zbigniew Wodecki, wykorzystuje swój rozległy ambitus i umiejętność naturalnego przechodzenia między rejestrami, zachowując przy tym klarowną dykcję. Nowa aranżacja stylem i charakterem nawiązuje do oryginału, natomiast całość została wzbogacona o szerokie instrumentarium. Forma narracyjna zawiera starannie zaplanowaną gradację emocjonalną. Intro instrumentalne wprowadza klimat i tonację, zwrotki mają charakter opowieści, refreny są kulminacją energii i emocji, a mostek i coda zamykają utwór w sposób efektowny i podniosły.

W taktach 21-23, w solowym głosie wokalnym, ważnym aspektem jest wyrównanie dynamiczne względem pozostałych sekcji. W trakcie pracy z akustykiem, od samego początku zwracałem uwagę na przebicie się głównego wokalnego przez intensywną fakturę instrumentalną oraz chóralną. Wyjaśniałem soliście, żeby nie forsował głosu ze względu na mikrofon dynamiczny, który dzięki właściwym parametrom i wiedzy akustyka pozwala na swobodne wykonanie utworu. Poza tym, na etapie prób, razem z akustykiem słuchaliśmy w czasie rzeczywistym wykonania, sugerowałem mu pewne korekty wynikające z analizy partytury, które on później wdrażał do realizacji.

©

mf

mf

mf

f

I. Gdy mu-sisz - wstać, bo słoń-ce już za-wie - sza na szczy tach wież po

mf U _____ u _____

mf U _____ u _____

mf U _____ u _____

mf Ta ta ta ta ta Ta ta ta ta

mf

mf

mf

mf

mf

Przykład 1. „Zaczynij od Bacha”, część C, takt 21-23.

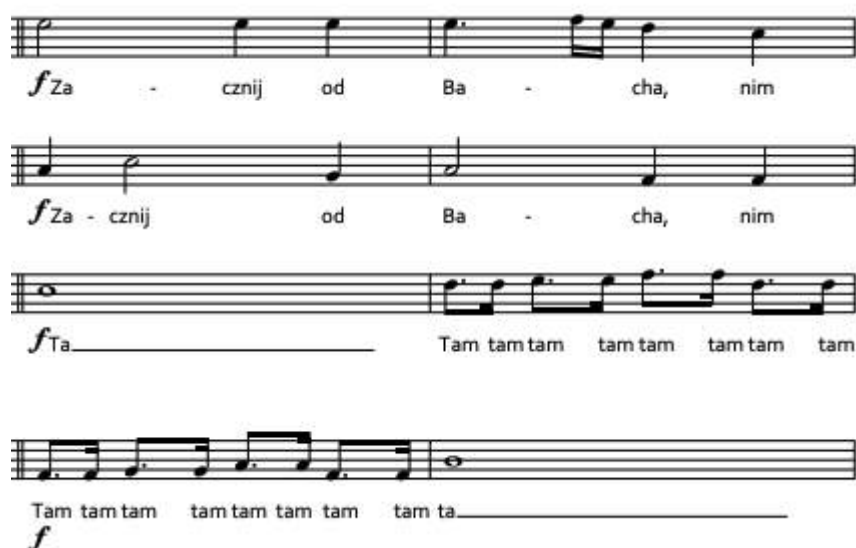
W partii fortepianu zwracałem uwagę na swingujący rytm, charakterystyczny dla stylu tego utworu, który jest zgodny z oryginałem. Trudność polegała na utrzymaniu lekkości przy czytelnej harmonii i zachowaniu dynamiki *mp*. Pianista, dzięki swojemu doświadczeniu w graniu muzyki rozrywkowej, w sposób natychmiastowy wręcz odebrał moje wskazówki i interpretację.



Przykład 2. „Zaczynj od Bacha”, część B, takt 13-15.

W partii chóralnej, w sekcji sopranów, bardzo często występują fragmenty oscylujące w obrębie dźwięków *e2* oraz *f2*, będące dla nich dźwiękami przejściowymi. Na tle całego utworu było to wymagające wykonawczo, żeby nie doprowadzić do sforsowania i zmęczenia głosu. Zależało mi na rejestrze głowowym, lekkim, kantylenowym, który będzie przyjemny dla odbiorców i nienarzucający się w kontekście barwy. Przez dużą świadomość wykonawczą chóru i wskazówki związane z rozluźnieniem aparatu na wysokich dźwiękach, soprały realizowały w sposób właściwy określone partie.

Głosy żeńskie mają warstwę tekstową, zatem dykcja musiała być zrozumiała, zwłaszcza że chór przejmował wtedy inicjatywę prowadzenia linii głównej. Tenory i basy realizowali rytm punktowany na powtarzających się sylabach „ta, tam”, które następnie przechodziły w samogłoskę „a”. Z głosami męskimi pracowałem nad dokładnym wykonaniem rytmicznym, uważając przy tym na wyższe partie dźwiękowe (*e2* i *f2*) realizowane przez tenory, ponieważ musiały docierać precyzyjnie w melodii wznoszącej tak jak na poniższym przykładzie. Tego typu fragmenty przenikały się przez cały utwór.



Przykład 3. „Zaczynij od Bacha”, takt 37-38.

W partii skrzypiec I i II zależało mi na podkreśleniu dialogu występującego, np. w takcie 45-46, który ma swoją kontynuację w taktach kolejnych.



Przykład 4. „Zaczynij od Bacha”, takt 45-46.

W partii skrzypiec I istotne było artykulacyjne doprecyzowanie przebiegu trioli, żeby zostały wykonane w sposób nawiązujący do stylistyki swingu wraz z narastającą dynamiką. Ten fragment również miał swoją powtarzalność, dlatego zależało mi na doskonałej precyzji z delikatnym podkreśleniem pierwszej wartości każdej grupy triolowej.



Przykład 5. „Zaczynij od Bacha”, takt 65-66.

Chór miał wykonawczo do realizacji długie fragmenty wokalizy na samogłosce „u”, które było ostinato rytmiczno-melodycznym. Od chórzystów wymagało to długich, wymiennych oddechów i świadomości prowadzenia frazy. Oprócz kwestii oddechu wymiennego ćwiczyłem także prowadzenie intonacyjne na długich dźwiękach, ponieważ utrzymanie dwóch lub nawet trzech całych nut wymagania ciągłego podsycania i myślenia o wysokości dźwięku, żeby nie następował spadek. Poprzez dużą liczbę ćwiczeń poświęconych temu zagadnieniu osiągnąłem zamierzony cel i chórzysci bez problemu opanowali i prowadzili ze spokojem wykonawczym ten fragment.

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Contrapiano (nap.), and Bass (B.). The Soprano, Alto, and Tenor parts are written in treble clef and feature long, curved lines indicating sustained notes on the vowel 'u' and 'A'. The Contrapiano part is marked 'nap.' and shows a series of short, rhythmic notes. The Bass part is written in bass clef and features a rhythmic pattern of 'Ta ta ta ta ta' followed by sustained notes on 'u' and 'A'.

Przykład 6. „Zaczynij od Bacha”, takt 7-11.

Aranżer w tym utworze chciał zachować wierność stylistyce Zbigniewa Wodeckiego, czyli pop swing z charakterystycznym wprowadzeniem samej perkusji. Oprócz samej aranżacji na określone instrumenty, dodanie partii chóru całkowicie odświeżyło brzmieniowo styl utworu, nawet przy częstym stosowaniu fragmentów chóralskich w formie ostinato rytmicznego lub rytmiczno-melodycznego. Zwiększenie tempa zdecydowanie nadało większej energii.

3.2. „Och życie, kocham cię nad życie”, sł. Wojciech Młynarski, muz. Włodzimierz Korcz

Utwór łączy elementy refleksji i afirmacji. W refrenie („Och życie, kocham cię nad życie...”) dominuje entuzjastyczne, niemal teatralne wyznanie, kontrastujące z bardziej stonowanymi, opisowymi zwrotkami. Dramaturgia budowana jest przez naprzemienne napięcia i odprężenia: w zwrotkach ton kameralny, spokojniejszy, narracyjny, a w refrenach wybuch emocji, afirmacja życia, wzrost dynamiki. Edyta Geppert interpretuje utwór w manierze aktorskiej: tekst jest precyzyjnie artykułowany, każda fraza ma swój ciężar semantyczny. Wokal operuje szeroką paletą dynamiki – od pianissimo po forte w kulminacjach. W podobnym charakterze została napisana aranżacja, jednak wzbogacona o partie chóralne jeszcze bardziej nadaje ekspresji utworowi. Przekaz literacki Wojciecha Młynarskiego stanowi o tym, że jest to utwór poetycki.

Już na samym początku utworu pojawia się przejście rytmiczne z metrum 4/4 na 9/8 w takcie nr 4, po czym powrót jest na 4/4 od taktu 5. Styl ballady zaproponowany przez aranżera w określeniu agogicznym *rubato*. Zależało mi na uwydatnieniu w partii fortepianu drugiej miary taktu 9/8, żeby dość wyraziście pojawiły się trzy ósemki, po czym na trzecią i czwartą miarę już były dwie ósemki. Taki sam układ występuje w taktach 52-55. Poniższy przykład obrazuje opisywany przeze mnie fragment.

The image shows a musical score for piano, measures 1-5 of the song "Och życie, kocham cię nad życie". The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It shows a piano introduction with a rubato marking. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a change in meter to 9/8 in measure 4. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'rubato'.

Przykład 7. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 1-5.

W tym fragmencie zależało mi także na spokojnym wyartykułowaniu każdego dźwięku w tempie zmiennym, z delikatnym przytrzymaniem dwóch ostatnich ósemek w takcie 4., zanim powrócimy do tempa właściwego w takcie 5., by perkusja w takcie 7.

po precyzyjnym wybiciu przeze mnie 3 i 4 miary odebrała właściwe tempo, odbijając się od 1 miary.

Na etapie pracy z aranżerem i planowaniem partii chóralnej, zależało mi na wprowadzeniu chóralnych „wtrąceń” i wskazywaniu momentami na równoważną rolę chóru w stosunku do solisty. Takie pierwsze wtrącenie, które jest później konsekwentnie powtarzane, można zauważyć w takcie 9. Potrzebna jest precyzja rytmiczna i tekstowa. Osiągnąłem ją poprzez wyraźny auftakt na pierwszą miarę – jest on jasnym sygnałem dla zespołu o wzięciu oddechu. Ze względu na dość szybkie tempo wykonania, zespół tym bardziej musiał być skupiony na geście.

S. U - par - cie i skry - cie Och ży cie

S. *mp* sza ba da sza ba da

A. *mp* sza ba da sza ba da

T. *mp* sza ba da sza ba da

B. *mp* sza ba da sza ba da

accel. ♩ = 120

Przykład 8. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 6-9.

W takcie 30. oraz 31. sporo uwagi poświęciłem płynnemu przejściu instrumentalnemu pomiędzy obojem, który zaczyna po 3. mierze równo ze skrzypcami pierwszymi, następnie na pierwszą miarę taktu 31. inicjatywę przejmują skrzypce drugie wraz z altówką i po drugiej mierze dołącza wiolonczela. Szybkie tempo wymagało dużej precyzji w dość gęstym przebiegu rytmicznym, dlatego pracę nad tym fragmentem zacząłem z instrumentalistami od wolnego tempa i doczyszczania dźwięków, po czym stopniowo agogika wzrastała wraz z precyzyjnym przekazywaniem motywu między tymi instrumentami.

30

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the woodwinds (Ob., Hn., Tpt., Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), and the vocal quartet (S., S., A., T., B.). The second system includes the strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. In measure 30, the Soprano 1 part has a melodic line with a slur and the word 'mgle' written below it. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Piano part provides harmonic support with chords. The woodwinds and strings have various melodic and harmonic parts. In measure 31, the woodwinds and strings continue their parts, while the vocalists remain silent.

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

S.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mgle

Przykład 9. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 30-31.

W taktach 32-35, 38-39 czy też 46-47 chór znowu odgrywa ważną rolę w kontekście potęgowania emocjonalnego. To potęgowanie w takcie 32-35 następuje przez crescendo na słowie „nie”, które wzmacnia przekaz solisty, wykonującego tekst zwrotki. Całe nuty w niskich rejestrach dla każdej z sekcji chóru wymagało uważności przy dołączaniu rejestru piersiowego podczas realizacji crescendo. Zwracałem uwagę na zachowanie kultury brzmienia, żeby śpiewający nie napierali i nie forsowali niskich dźwięków w dynamice ff. Układ skupiony akordu miał w partii chóru ruchy półtonowe, przez co tym bardziej pilnowałem dynamiki i intonacji.

The image shows a musical score for five voices (S., S., A., T., B.) across measures 32-35. The lyrics are: "Nie zdradzi mnie Nie o - puś - ci mnie Nie - e mnie Nie - e mnie Nie - e mnie". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The music features a crescendo on the word "nie".

Przykład 10. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 32-35.

Równie istotne dośpiewywanie przez chór występuje w takcie 38-39. Jest to kolejne wzmocnienie przekazu solisty. W tekście „kocham cię, kocham cię, cię” chór akcentuje na pierwszą miarę sylabę „ko”, następnie po aufakcie na drugą miarę znowu akcent na sylabę „ko”, żeby w takcie 39. ukazać poprzez mocniejsze wykonanie słowo „cię”, stosując jednocześnie crescendo trwające tylko przez wartość półnuty. W tego typu fragmentach zwracałem szczególną uwagę na dykcję, precyzyjną artykulację i dynamikę. To wszystko musiałem zawrzeć w tych dwóch taktach, które powtarzały się w innych miejscach utworu. Do biegłego wykonania tego fragmentu doszedłem przez czytelne wskazanie aufaktu na 4. miarę w takcie 37., na 2. miarę w takcie 38. i na 4. miarę w takcie 38. Dzięki energicznemu aufaktowi chór doskonale odczytał

intencję akcentacji określonych sylab wraz z zastosowaniem krótkiego, dwumiarowego crescendo.

The image shows a musical score for five voices, labeled S. (Soprano), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'ko-cham Cię, ko-cham Cię, ko-cham Cię nad życie'. The score shows two measures of music. In the first measure, all voices sing 'ko-cham Cię'. In the second measure, the Soprano and Alto sing 'ko-cham Cię nad życie', while the other three voices sing 'Cię'. The Soprano and Alto parts have a crescendo line over the final 'Cię'.

Przykład 11. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 38-39.

W strukturze instrumentalnej precyzji rytmicznej i dynamicznej wymagało opracowanie taktu 48., który powtarzał się także w innych momentach utworu. Skrzypce I, II oraz altówka mają do realizacji w szybkim tempie przebiegi szesnastkowe. Rozpocząłem pracę od wolnego tempa, właściwej intonacji, zwiększając następnie tempo i dodając ostatecznie w dynamice wyraźne crescendo.



Przykład 12. „Och życie, kocham cię nad życie”, takt 48.

Podobny takt, jednak nieco bardziej rozwinięty o pełne zagospodarowanie dźwiękowe, to takt 68. Skrzypce I, II i altówka wymagały precyzji rytmicznej, stopniowanej dynamiki, dlatego pracę rozpocząłem w wolnym tempie, 70 BPM docierając do 120 BPM.



Przykład 13. „Och życie, kocham cię nad życie”, takt 68.

Jestem miłośnikiem chóralistyki – w aranżacji nie mogło zabraknąć wiodącej roli chóru. Od taktu 64. chór przejmuje inicjatywę, wykonując dwukrotnie refren. W tym fragmencie występuje połączenie problemów wykonawczych, które miały miejsce od początku utworu: akcentacja na odpowiednich sylabach, realizacja dynamiki *ff*, mijanie się głosów żeńskich i męskich. Zauważalne jest to w poniższym fragmencie.

spra-wi, ze on po-wie jak ja jak ja —

S. 

A. 

T. 

B. 

U - par - cie i skry-cie *ff* Och ży cie
2.par - cie i skry-cie *ff* Och ży cie

S. 

A. 

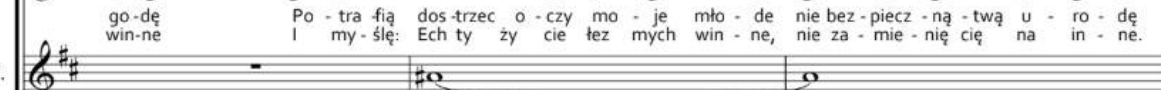
T. 

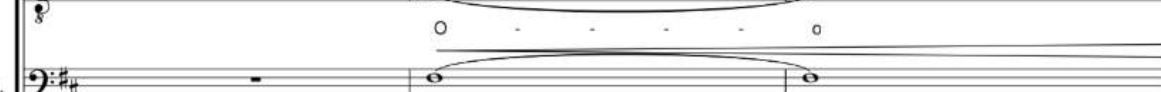
B. 

ff ko-cham Cię, ko-cham Cię, ko-cham Cię nad ży cie
ko-cham Cię, ko-cham Cię, ko-cham Cię nad ży cie
ko-cham Cię, ko-cham Cię, ko-cham Cię nad ży cie
W każ dą po -
Jem jabł - ko

S. 

A. 

T. 

B. 

dos-trzec o - czy mo - je mło - de nie bez - piecz - ną - twą u - ro - dę
Ech ty ży cie też mych win - ne, nie za - mie - nię cię na in - ne.
go-dę Po - tra-fią dos-trzec o - czy mo - je mło - de nie bez - piecz - ną - twą u - ro - dę
win-ne I my - ślę: Ech ty ży cie też mych win - ne, nie za - mie - nię cię na in - ne.

S. 

A. 

T. 

B. 

prag-nę cię, prag-nę cię, prag-nę
prag-nę cię, prag-nę cię, prag-nę
Ko - cham cię ży cie Poz - na - wać prag-nę cię, prag-nę cię, prag-nę
Ko - cham cię ży cie Poz - na - wać prag-nę cię, prag-nę cię, prag-nę
prag-nę cię, prag-nę cię, prag-nę
prag-nę cię, prag-nę cię, prag-nę

S.
cię w zach - wy - cie
cię w zach - wy - cie
Choć bar wy ście mniasz
Choć tej wę -
I spot - kać czo wie ka, któ - ry tak

A.
cię w zach - wy - cie
cię w zach - wy - cie
Choć bar wy ście mniasz
Choć tej wę -
I spot - kać czo wie ka, któ - ry tak

T.
cię
Cię wza-chwy-cie
Cię wza-chwy-cie

B.
cię
Cię wza-chwy-cie
Cię wza-chwy-cie

S.
drów-ki mi nie u-przy-je mniasz, ży-cie ko-cha i tak jak ja

A.
drów-ki mi nie U ży-cie ko-cha i tak jak ja

T.
U
U
A

B.
U
U
A

Przykład 14. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 61-82.

3.3. „Byłaś serca biciem”, sł. Zbigniew Książek, muz. Jerzy Jarosław Dobrzyński

Styl tego utworu to zdecydowanie ballada popowo-soulowa z elementami muzyki R&B, typowa dla przełomu lat 80. i 90. w Polsce, inspirowana brzmieniem zachodnim. Linia wokalna płynna, bogata w ozdobniki i synkopy, wymagająca dużej kontroli intonacyjnej. Zaucha wykorzystuje szeroki ambitus, swobodnie przechodzi między rejestrami i stosuje drobne improwizacje w powtórzeniach refrenu. Ze względu na wielki szacunek dla twórczości Zauchy, starałem się zachować linię wokalu jak najbardziej zbliżoną do jego oryginalnego wykonania, jednak rozbudowane instrumentarium i brzmienie chóralne nadały gęstości brzmienia przy zachowaniu charakteru.

Tempo umiarkowane, metrum 4/4. Wokal często lekko opóźnia wejścia względem bitu, co tworzy efekt swingu w balladowym kontekście. Perkusja gra miękkim wyczuciem, z lekkim akcentowaniem drugiej i czwartej miary. Charakter jest liryczny, intymny, pełen tęsknoty i nostalgii. Tekst opowiada o miłości utraconej, co znajduje odzwierciedlenie w ciepłej, ale nieco melancholijnej melodii. Andrzej Zaucha śpiewa w manierze bliskiej soulowym balladom: wykorzystuje miękką emisję głosu, subtelne crescendo w kulminacjach i modulację barwy dla oddania emocji. Nad podobnym brzmieniem pracowałem także z solistą, żeby wydobyć w jak największym stopniu emocjonalność wykonania.

W partii chóralnej już od taktu 6. występuje ostinato rytmiczno-melodyczne, które trwa aż do 29. taktu. Utrzymanie stale powtarzającego się fragmentu w tej samej intensywności i nasyceniu frazy stanowi nie lada wyzwanie. Chórzyści na początku pracy nad utworem podchodzili do tej części w sposób rutynowy, jednak szybko zrozumieli, że w taki sposób łatwo o spadek intonacji i napięcie w tej dwutaktowej frazie. Zgubne było to także ze względu na ambitus – wszystkie głosy śpiewały w swojej średnicy głosu melodię podążającą ruchem sekundowym w dół. Pracowałem z zespołem nad zrozumieniem sensu tej frazy i wypracowaniu pełnego skupienia na każdej z nich, co doprowadziło do stałego podsycaenia intensywności i utrzymania intonacji. Kolejna kwestia to samogłoska „a”, która wokalnie jest otwarta i w średnicowym brzmieniu łatwo o jej płaskie wykonanie. Zrealizowałem ćwiczenia, które mają na celu zaokrąglenie dźwięku z dużą świadomością emisji klasycznej wśród śpiewaków, co uniemożliwiło pełną jasność brzmienia, a z drugiej strony wykonanie nie było nadto ciemne w swym kolorze.

Choir

mp

A a a

A a a

Przykład 15. „Byłaś serca biciem”, takty 5-7.

Chór wielokrotnie w stworzonych aranżacjach pełni rolę wiodącą lub równoważną z solistą. Fragment od taktu 38. do 42. pokazuje wzmocnienie przekazu solisty poprzez precyzyjnie i zaakcentowane wejście chóru w akord As-dur na słowie „ktoś” z dokładnym wykończeniem słowa na drugą miarę spółgłoską „ś”. Pracowałem z chórem nad intonacją i miękkim wykończeniem wyrazu „ktoś”, ponieważ w fazie początkowej spółgłoska „ś” była zbyt akcentowana wręcz przez zespół i nacechowana nienaturalnym wówczas brzmieniem.

Przykład 16. „Byłaś serca biciem”, takty 38-42.

Od taktu 54. do 61. chór przejmuje całkowicie inicjatywę, śpiewając refren bez towarzyszenia solisty. Zwracałem szczególną uwagę na dykcję. Szczęśliwie ambitus dla sopranów i altów nie był zbyt wysoki, dzięki czemu wyrazistość tekstu była w pełni realna do realizacji. Tylko raz w tym fragmencie występuje d2 oraz e2, w dodatku na sprzyjających wokalnie samogłoskach: d2 na samogłosce „u”, e2 na samogłosce „i”, co przy odpowiedniej pracy z zespołem nad zmiękczeniem sylaby w stronę klasycznej emisji przyniosło pożądany skutek.

Choir

ty ka mnie.

mf A a a

Byłaś ser ca bi ciem

f

Przykład 17. „Byłaś serca biciem”, takty 54-63.

W warstwie orkiestrowej pracowałem nad precyzyjnym wejściem w pierwszym takcie utworu dla fortepianu, wiolonczeli i gitary basowej, a następnie w takcie trzecim dla altówki. Właściwym rozwiązaniem okazało się podanie w geście trzeciej i czwartej miary, po czym na raz w takcie pierwszym weszła perkusja w układzie ćwierćnutowym, a po podbiciu miary czwartej taktu pierwszego weszły pozostałe instrumenty. Ze względu na to, że fragment ten nie był precyzyjny od początku, poprosiłem instrumentalistów, żeby wraz z podbiciem czwartej miary wzięli ze mną krótki, dynamiczny oddech. Taka propozycja bardzo szybko rozwiązała problem wykonania nienagannie ostatniej szesnastki w takcie pierwszym.

Con brio ♩ = 98

Trumpet in Bb

Trombone

Snare Drum/Maracas

Percussion

Electric Piano

Solo

Chór klaskanie
(choir clapping hands)

Choir

Con brio ♩ = 98

Violin 1

Violin 2

Viola 1

Viola 2

Violoncello

Contrabass

Przykład 18. „Byłaś serca biciem”, takty 1-4.

Podobnie jak w warstwie chóralnej, tak i w partiach orkiestrowych występuje ostinato rytmiczno-melodyczne i trwa aż do 38. taktu. W sekcji basowej – wiolonczeli i gitary basowej – dynamika określona jest jako mf, zaś w pozostałych głosach jako mp. Najpierw pracowałem z zespołem nad osiągnięciem pożądanej dynamiki, a później tę pracę musiałem wykonać z akustykiem. Gitara basowa, wiolonczela i altówka wykonywały gęsty przebieg rytmiczny, charakterystyczny dla tego utworu. Skrzypce I i II prowadziły linię melodyczną półnutami i całymi nutami, zgodnie z ruchem głosów w chórze. Partie trąbki i puzonu były wtrąceniami i wymagało to ode mnie czytelnego wskazania auktaktu. Ważnym aspektem było wyważenie dynamiczne całego tego fragmentu ostinatowego, bez wybijania się poszczególnych partii.

The musical score for measures 8-10 of "Byłaś serca biciem" is presented in a multi-staff format. The instruments and voices included are:

- Tpt.** (Trumpet): Measures 8-10, with a melodic line starting in measure 9.
- Tbn.** (Trombone): Measures 8-10, with a melodic line starting in measure 9.
- S.D./M.** (Saxophone/Drum/Mellophone): Measures 8-10, with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets.
- Perc.** (Percussion): Measures 8-10, with a complex rhythmic pattern of eighth notes and triplets.
- Pno.** (Piano): Measures 8-10, with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets.
- Solo** (Soloist): Measures 8-10, with a melodic line starting in measure 9.
- Clapping**: Measures 8-10, with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets.
- Choir**: Measures 8-10, with vocal lines and lyrics "A a a" and "A a".
- Vln. 1** (Violin 1): Measures 8-10, with a melodic line starting in measure 9.
- Vln. 2** (Violin 2): Measures 8-10, with a melodic line starting in measure 9.
- Vla. 1** (Viola 1): Measures 8-10, with a melodic line starting in measure 9.
- Vla. 2** (Viola 2): Measures 8-10, with a melodic line starting in measure 9.
- Vc.** (Violoncello): Measures 8-10, with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets.
- Cb.** (Contrabass): Measures 8-10, with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets.

Przykład 19. „Byłaś serca biciem”, takty 8-10.

3.4. „Być kobietą”, sł. Magdalena Czapieńska, muz. Włodzimierz Korcz

Tekst Magdaleny Czapieńskiej, pełen humoru i autoironii, opowiada o marzeniach i stereotypach związanych z kobiecością, co przekłada się na teatralny sposób wykonania. Ekspresja wokalna wymaga aktorskiej interpretacji. Wokalistka musi balansować między śpiewem a melorecytacją, z dużą dbałością o artykulację. Styl wykonania łączy estradową elegancję z teatralną swobodą. Interpretacja wokalistów zawiera grę mimiką i gestem, co potęguje charakter piosenki. Nastroj utworu jest lekki, ironiczny, z elementami kokieterii. Linia melodyczna jest mocno związana z rytmem mowy. Frazy są krótkie, często oparte na sekundach i tercjach. W refrenach pojawiają się szersze skoki interwałowe, co dodaje energii i kontrastuje z narracyjnymi zwrotkami.

W aranżacji już na początku pojawia się potrzeba precyzyjnego wejścia waltorni, trąbki i puzonu. Ze względu na różny sposób związany z artykulacją danego instrumentu, bardzo ważnym aspektem było wskazanie precyzyjnego aufaktu przeze mnie wraz z oddechem, co ułatwiło równe wejście instrumentów. Poza odpowiednim wejściem dużą uwagę zwracałem na artykulację staccato, tym bardziej że puzon i trąbka grają właściwie ten sam przebieg rytmiczny.



Przykład 20. „Być kobietą”, takty 1-4.

W takcie 10. pojawia się na 4. miarę potęgowanie przekazu solisty. Sopran i alt wykonują krótki skok melodyczny na słowie „dzieckiem” w pierwszej zwrotce oraz „milkną” w drugiej. Skok nie należy do najprostszych ze względu na dość żywe tempo oraz interwał kwinty czyste w głosie altów, a tryton w głosie sopranów, który dosięga f2. Podczas realizacji tego fragmentu zwracałem uwagę na samogłoskę „e”, żeby nie powodowała zbyt płaskiego dźwięku. Poza tym ćwiczyliśmy oddech na trzecią miarę, żeby z precyzją wejść na czwartą z odpowiednim tekstem.



Przykład 21. „Być kobietą”, takt 10.

W partii instrumentów smyczkowych występuje akompaniament charakterystyczny w tym utworze, który przenika przez cały utwór. Skrzypce I, II oraz altówka w artykulacji staccato grają ósemki pomiędzy właściwą miarą, na tzw. „i”. Pracowałem z tą grupą nad tym, żeby nie wybijać tych wartości, ponieważ wówczas tworzyłyby to efekt akcentu.



Przykład 22. „Być kobietą”, takty 11-12.

W partii chóru pracowałem intonacyjnie nad półtonami, które występują m.in. w takcie 12. i 14. Śpiewane przez głosy żeńskie i męskie unisono wymagają dużej uważności. Ten fragment kończy się crescendo, stąd też moja koncentracja, żeby nie było efektu zbyt forsownego, niskiego dźwięku, ponieważ ambitus waha się od d1-f1 w sekcji żeńskiej i c-f1 w sekcji męskiej. Pod względem dykcji ten fragment także wymagał nienagannego opanowania, zwłaszcza że początek frazy chóru rozpoczyna się w połowie wyrazu. Łączenie sylab nie było łatwym procesem, stąd pracę zaczynałem od ćwiczeń artykulacyjnych i dykcyjnych w chórze: rozluźnienie mięśni twarzy, aktywizacja języka, wypowiadanie „łamańców” językowych w coraz to szybszych tempach.

S.

być ko - bie - tą, bo ko - bie - ty są wy - stę - pne i zdra - dziec - kie.
 czas niech pły - nie w ry - tmie wal - ca, dzień niech je - dną bę - dzie chwil - ką.

Choir

stę - pne i zdra - dziec - kie.
 je - dną bę - dzie chwil - ką.

S.

Być ko - bie - tą, być ko - bie - tą, o - szu - ki - wać drę - czyć zdra - dzać
 Ja - kaś ro - la w głów - nym fil - mie, ja - kiś ro - mans nie - ba - nal - ny

Choir

ki - wać drę - czyć zdra - dzać
 ro - mans nie - ba - nal - ny

ki - wać drę - czyć zdra - dzać
 ro - mans nie - ba - nal - ny

Przykład 23. „Być kobietą”, takty 11-14.

W taktach 17-19 intensywnie pracowałem z trąbką i puzonem nad dokładnością rytmiczną. Rozpocząłem od wolnego tempa i następnie je zwiększałem. W tym fragmencie precyzja jest istotna ze względu na taki sam rytm w chórze. Po osiągnięciu efektu pracy z instrumentami dętymi dołączyłem dopiero chór. Z chórem także przećwiczyłem te takty osobno, uważając na poprawność rytmiczną oraz dykcję. Na ostatnią wartość ósemki przypadała jeszcze artykulacja staccato, o czym musiałem pamiętać, realizując tę partię z wykonawcami.

Tpt.
 Tbn.
 Perc.
 /shk.
 Clap.
 8va
 S.
 ki - lo bi - zu ter ii ka-pe-lu-sze ta-kie du - że i odsta - tych wiel-bi cie li wciąż do
 jeż - dzać nie spo dzia - nie, coś po rzu cać bez-po - wro - tnie, ła - mań - ca twadym pa - nom, pew - ną
 bi - zu-ter-ii ta kie du-że szaba da-ba sza ba da ba
 nie spo dzia-nie, bez po- wro tnie,
 bi - zu-ter-ii ta kie du-że szaba da-ba sza ba da ba
 nie spo dzia-nie, bez po- wro tnie,

Przykład 24. „Być kobietą”, takty 17-19.

Pod względem pracy dynamicznej dużą uwagę zwracałem na połączenie oboju, waltorni wraz z chórem w taktach 21-24. Głosy żeńskie zostały w tym wypadku podzielone na 4 głosy, włączając dwa głosy męskie plus wspomniane już instrumenty dęte. Pilnowałem stabilności dynamicznej, zachowując dwutaktową frazę, zgodną z partyturą.

20

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Mrcs./shk.

Clap

P

S.

sta-wać li - sty, ró - że. Na ban - kie - tach, wer ni sa - zach po ka - zy - wać się co - dzien - nie być ko
 sie - bie być o - krop nie Mo - że mu - zą dla po - e - tów, a - dre - sat - ką wiel - kich wzru - szeń? być ko

Choir

a a a a

Przykład 25. „Być kobietą”, takty 20-22.

23

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Mrcs./shk.

Clap

Piano

S.

Choir

bie-tą - ta tęs-kno-ta się nie-kie-dy bu-dzi we mnie.
 bie-tą w ka-żdym ca-lu kie-dyś prze-cież zo-stać mu - szę!

a a a a

Przykład 26. „Być kobietą”, takty 23-24.

Od taktu 32. sekcja żeńska przejmuje rolę wiodącą, śpiewając zwrotkę unisono. Dykcja to kluczowy element mojej pracy w tym wypadku wraz z zachowaniem płynności artykulacji legato. Dźwięki w swoim ambitusie są w średnicy skali, dlatego kontrolowałem, żeby głosy żeńskie nie korzystały całkowicie z rejestru piersiowego, co mogłoby także skutkować płaskimi samogłoskami. Dzięki zwróceniu uwagi na odpowiedni rejestr, całość brzmiała spójnie.

S.

Choir

Być ko bie - tą, być ko - bie - tą, ma rzę cią gle bę dąc dziec kiem być ko bie - tą, bo ko - bie - ty są wy -

S.

Choir

stę - pne i zdra - dziec - kie. Być ko - bie - tą, być ko - bie - tą, o - szu - ki - wać drę - czyć zdra - dzać

S.

Choir

na - wet, gdy - by ko - muś mia - ło to prze - ska - dzać.

Przykład 27. „Być kobietą”, partia chóru, takty 32-39.

Choir

ka ra ka ra ka ry ra Sza ga kara ka ry ra ry ra ra ra kara ka ra ka ry ra

bam bam bam bam bam bam bam bam bam bam bam bam bam

3.5. „Groszki i róże”, sl. Julian Kacper i Henryk Rostworowski, muz. Zygmunt Konieczny

W tej aranżacji zostało połączone metrum 3/4 oraz 4/4. Początek, w metrum trójdzielnym, w swoim charakterze jest ciężki, zawiera gęste brzmienie fortepianu z towarzyszeniem trąbki, wiolonczeli i gitary basowej. Pierwsze 9 taktów jest swojego kontrastem do tego, co dzieje się od taktu 10., utrzymanego w metrum 4/4. Fortepian wraz z delikatnym beatem perkusji przechodzą płynnie w styl bossa nova.

Trumpet in Bb *mf*

Trombone

Percussion *miotelki nylonowe/ drum nylon brushes (ad libitum)* *mf*

Triangle *p*

Piano *mf*

Alto Solo

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Andante ♩ = 85

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello *mf*

Contrabass *mf*

Detailed description: This is a musical score for measures 1-7 of the piece 'Groszki i róże'. The score is written for a large ensemble. The top section includes Trumpet in Bb, Trombone, Percussion (with a note for 'miotelki nylonowe/ drum nylon brushes (ad libitum)'), and Triangle. The middle section includes Piano, Alto Solo, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The tempo is marked *Andante* with a metronome marking of ♩ = 85. The Percussion part has a specific instruction for 'miotelki nylonowe/ drum nylon brushes (ad libitum)'. The Piano part has a *mf* dynamic and a series of notes with asterisks below them. The Violoncello and Contrabass parts also have a *mf* dynamic.

Przykład 29. „Groszki i róże”, takty 1-7.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Tri.

Pno.

A. Solo

palki perkusyjne cienkie/drum sticks -thin (Bossa nova style)

mp

leggiero

mf

Przykład 30. „Groszki i róże”, takty 8-13.

Solista zaczyna śpiewać w takcie 20. Pracowaliśmy wspólnie nad lekkością wykonawczą, zgodnie z artykulacją *leggiero*. Tempo zostało nieco przyspieszone, co ułatwiło poczucie tego stylu.

A. Solo

leggiero

mf

1. Masz ta kie o czy zie lo ne,
2. Masz ta kie us ta czer wo ne,

Przykład 31. „Groszki i róże”, takty 19-23.

Takt 56., to powrót do metrum 3/4 oraz zmiana nastroju. Solista podkreśla dramat sytuacyjny. Instrumenty smyczkowe w tym czasie dynamicznie realizują *fp* z artykulacją tremolo. Ten fragment wymagał podzielenia pracy, zaczynając od kwestii dykcji z samym solistą, następnie tremolo w instrumentach smyczkowych, dalej zastosowania dynamiki *fp*, a na końcu połączenia w całość. W partii chóralnej zwracałem uwagę na precyzję intonacyjną akordów. W takcie 57. akord *fis-moll*, a w takcie 61. akord *e-moll*

wraz z dodaną septymą małą. Najpierw każdy z głosów po kolei zaśpiewał swój dźwięk, żeby później połączyć to w całość.

Tpt. *con fuoco*
 Tbn.
 Perc.
 Tri.
 Pno. *patetico*
 A. Solo *mf cresc.*
 S.
 A.
 T.
 B.
 Vln. I *fp patetico*
 Vln. II *fp*
 Vla. *fp arco*
 Vc. *fp arco*
 Cb.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Tri.

Pno.

A. Solo

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

con fuoco

dolce

mf

molto rit.

mf

miotelki nylonowe/
drum nylon brushes (ad libitum)

sto i
wo i

strach ro man ty czny wier ny.
pną się i pną po mu rze.

wier ny.
mu rze.

sto i

sto i

sto i

sto i

sto i

1.

2.

$\text{♩} = 100-105$

Przykład 32. „Groszki i róże”, takty 56-66.

W takcie 85. chór przejmuje inicjatywę, zastępując solistę. Głosy żeńskie śpiewają unisono, natomiast tenory i basy tworzą pewnego rodzaju rytmiczne mijanie z różnie dopasowanymi sylabami. Początkowo stanowiło to wielką trudność. Tenory zawsze na trzecią miarę mają do zaśpiewania inną sylabę, która jest częścią jakiegoś wyrazu o pełnym znaczeniu. Tak samo sytuacja wygląda u basów. Artykulacja, jaką prowadziłem w chórze, była legato, za to przy instrumentach smyczkowych – staccato. Najpierw wypracowałem pożądany efekt z chórem, następnie z orkiestrą, a dopiero później połączyłem to we wspólne brzmienie.

The musical score for measures 85-89 of "Groszki i róże" features a vocal ensemble and a string section. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in G major and 4/4 time. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) are also in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Masz takie usta czerwone, czerwone / Masz takie usta czerwone, czerwone / Masz ta ne, ta ne / Masz u - us czerw u - us czerw jak". The score includes dynamic markings such as *mf* and *pizz.* (pizzicato).

Przykład 33. „Groszki i róże”, takty 85-89.

3.6. „Do rycerzy, do szlachty, do mieszczan”, sł. Katarzyna Nosowska, muz. Katarzyna Nosowska, Paweł Krawczyk, Marcin Zabrocki

Nastrój utworu z jednej strony podniosły, niemal hymnodyczny, z drugiej ironiczny i krytyczny. Nosowska świadomie zestawia formę wezwania (stylizowaną na manifest) z nowoczesnym, zimnym brzmieniem elektronicznym. Ekspresja wokalna powściągliwa, zredukowana, miejscami recytacyjna. Nosowska rezygnuje z wokalnych ozdóbek na rzecz prostoty i klarowności przekazu słowa, na czym zależało mi także przy wykonaniu aranżacji. Dynamika jest stała, bez gwałtownych kontrastów, co wzmacnia efekt transu i sprawia, że uwaga słuchacza skupia się na tekście. Utwór ma charakter manifestu, skierowanego do zbiorowości („do rycerzy, do szlachty, do mieszczan...”), co w kontekście współczesnym brzmi ironicznie i stanowi komentarz społeczno-polityczny. Tekst jest przykładem charakterystycznego dla Nosowskiej języka ironii i groteski – odwołuje się do dawnych kategorii społecznych, zestawiając je z rzeczywistością współczesną, co tworzy efekt kontrastu i satyry.

Pierwsze 4 takty wprowadzają w nastrój aranżacji. Delikatne brzmienie fortepianu grane agogicznym rubato przechodzi następnie w ostinato rytmiczno-melodyczne, które jest konsekwentnie prowadzone do 31. taktu. Na tle partii fortepianu waltornia, trąbka i puzon prowadzą dialog, który wymagał ode mnie niezwyklej uważności w kontekście jasnego sygnału dla wejść poszczególnych instrumentów.



Przykład 34. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 1-4.

18

Hn.

Tpt.

Tbn.

Przykład 35. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 18-22.

Od taktu 32. włączają się pozostałe instrumenty, które w dalszym ciągu również ze sobą dialogują, stąd moja uwaga koncentruje się na wskazywaniu precyzyjnych wejść. W początkowej fazie instrumentalisci mieli pewne trudności ze zrozumieniem struktury, która jest złożona i każdy gra inny schemat rytmiczny. Zaczęliśmy od podziału pracy na sekcje w wolnym tempie i wówczas dopiero każdy mógł prawidłowo zinterpretować swoją partię.

37

Hn.

Tpt.

Tbn.

Dr.

Pno.



Przykład 36. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 37-41.

W takcie 42. instrumenty smyczkowe prowadzą gęstsze przebiegi, na które zwracałem uwagę przy synchronizacji tego fragmentu. Występujące grupy szesnastkowe w skrzypcach I i altówce, grupy ósemkowe w skrzypcach II na tle triol w wiolonczeli i gitarze basowej wymagały starannego dopracowania. W tym momencie solista zaczyna śpiewać zwrotkę.

Moderato ♩ = 82

Przykład 37. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 42-43.

Poza muzyką nośnikiem emocjonalnym jest tutaj tekst. Dykcja i artykulacja stanowiły podstawę. Najpierw sami soliści, następnie sopran i alt, które dołączają od taktu 53. Ambitus nie jest szeroki, za to jest dość niski, zarówno dla solisty, jak i chóru. Głos żeński solo schodzący do fis w dynamice forte był wyzwaniem. Aktywność rejestru piersiowego wymagała wielu ćwiczeń na samogłoskach, które wspomagały otwarcie, np. melodia opadająca w odległości kwinty na samogłosce „a” oraz „o” w dość wolnym tempie. W drugim etapie wprowadzono ćwiczenie na samogłosce „i”, żeby nieco rozjaśnić barwę solisty w przebiegach tercjowych w tempie nieco żywszym. W trzecim etapie pracowaliśmy już na warstwie tekstowej.

A. Solo

po - do - bier - stwo twe

f Je - steś ce _ nny tak jak ja

A+S

Je - steś ce _ nny tak jak ja

B+T

Przykład 38. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 51-54.

W drugiej zwrotce przekaz zostaje wzmocniony przez głosy męskie, które cały czas towarzyszą soliście. Dużą pracę skupiłem na dykcji oraz na odpowiedniej artykulacji samogłosek, ponieważ panowie śpiewają w tym fragmencie w średnicy głosu, przez co początkowo spłaszczali brzmienie. W tym wypadku najpierw zająłem się ujednoliceniem brzmienia samogłosek. Panowie śpiewali tę zwrotkę wyłącznie samogłoskami w artykulacji legato i dopiero w drugim etapie pracy dodałem pełny tekst, który nie stanowił już zagrożenia dla ponownej zmiany brzmienia. Artykulacja gęstego legato jest w tym fragmencie pożądana nie tylko ze względu na przekaz tekstu i jego wartości rytmiczne, ale też z uwagi na kontrastującą rytmikę w partii instrumentów smyczkowych i fortepianu, które mają zdecydowanie krótsze wartości.

Przykład 39. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 42-43.

Nabudowanie emocjonalne osiąga swoją kulminację od taktu 78. Zaangażowane są wszystkie instrumenty oraz cały chór i soliści. Podkreślenie tekstu „Jesteś cenny tak jak ja, jesteś piękna tak jak ja, jestem dzielna tak jak wy, niebezpiecznie wręcz” w partii chóru wynika z tych samych wartości rytmicznych, co tworzy precyzyjne nałożenie się warstwy dźwiękowej, tekstowej i rytmicznej. Dużą uwagę zwracałem na wykończenia słów w odpowiednim rytmicznie czasie, np. w słowie „wręcz”, spółgłoskę „cz” zamykaliśmy precyzyjnie na trzecią miarę, kiedy następowała pauza. W taki sposób postępowałem analogicznie w całym utworze, pracując nad warstwą tekstową zarówno z solistą, jak i z chórem.

A. Solo

Nie - bez pie... cznie wręcz

A+S

Nie - bez pie... cznie wręcz

B+T

Nie - bez pie... cznie wręcz

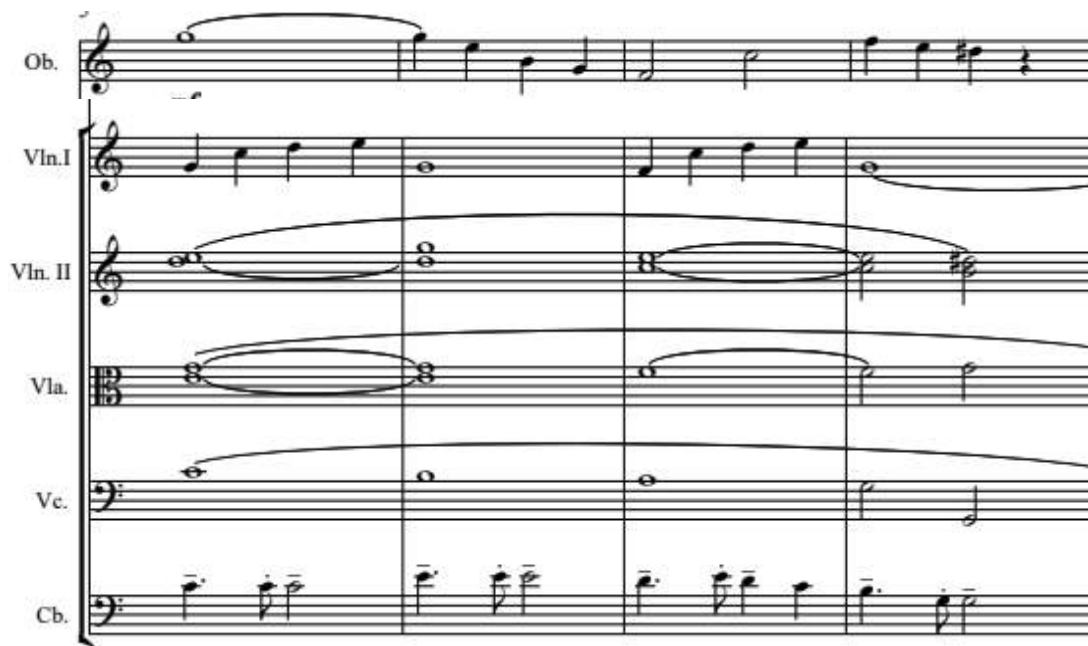
Przykład 40. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 85-87.

3.7. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, sł. Wojciech Młynarski, muz. Zbigniew Wodecki

„Lubię wracać tam, gdzie byłem” to jeden z najważniejszych utworów w repertuarze Zbigniewa Wodeckiego, często określany jako jego wizytówka artystyczna. Tekst Wojciecha Młynarskiego wpisuje się w nurt piosenki literackiej – to poetycka, osobista refleksja o pamięci i nostalgii. Utwór jest przykładem polskiej piosenki „wysokiej estrady” lat 80., w której literacki tekst i klasyczna forma muzyczna łączyły się w dzieło o wartości artystycznej, wykraczającej poza standardową rozrywkę. Interpretacja Zbigniewa Wodeckiego cechuje się klasycznym liryzmem – głos jest miękki, aksamitny, zbudowany na długich frazach i płynnych crescendach. Każde słowo jest wyraźnie artykułowane, co pozwala wybrzmieć literackiemu tekstowi Młynarskiego. W swojej pracy z solistą zależało mi na utrzymaniu kierunku interpretacji Zbigniewa Wodeckiego. Pracowaliśmy nad oddaniem nastroju: refleksyjnego, nostalgicznego, pełnego tęsknoty za przeszłością i miejscami ważnymi w życiu. Muzyka wzmacnia przesłanie tekstu Wojciecha Młynarskiego, będącego poetyckim wyznaniem człowieka wracającego myślami do swoich wspomnień.

Już od pierwszych dźwięków każdy rozpozna, że to utwór Zbigniewa Wodeckiego. Partia skrzypiec I, która prowadzi melodię przez 8 taktów oraz obój, który od 4. taktu pięknie uzupełnia brzmienie skrzypiec. Pracowałem z orkiestrą nad uzyskaniem pełnego i gęstego brzmienia legato, które kończy się wraz z pierwszymi dźwiękami solisty.

The image shows a musical score for the beginning of the song "Lubię wracać tam, gdzie byłem". The score is written for a string quartet and oboe. The instruments are Oboe, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a 4-measure rest for the Oboe. Violin I enters in the first measure with a melody marked *mf*. Violin II, Viola, and Violoncello enter in the first measure with sustained notes marked *mp*. The Contrabass enters in the first measure with a bass line marked *mp*. The score shows the first 8 measures of the piece, with the Oboe joining in the 4th measure.



Przykład 41. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takty 1-8.

W drugiej połowie zwrotki, do taktu 16. włącza się chór, perkusja oraz instrumenty smyczkowe. Dbłość o artykulację legato była fundamentem mojej pracy w tym utworze.

Długie wartości rytmiczne w sekcji instrumentalnej oraz chóralnej przenikały się w całej aranżacji. Chór rozpoczął dynamiką mp. Zwracałem uwagę na intonację, ponieważ długie frazy dla zespołu, w delikatnej dynamice, są trudne wykonawczo ze względu na oddech. Zdecydowałem o oddechu wymiennym, żeby zachować ciągłość frazy, a chór przy tym czuł spokój w zakresie intonacji. Faktura chóru w zwrotce jest zapisana w układzie skupionym harmonicznym, stąd spokój i precyzja wykonawcza są niezbędne do oddania charakteru dzieła.

Perc.

Pno.

Sol.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

nas, gna nas. I mo-je dni wszech-o - be-cny-po-śpiech, cza-su

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Przykład 42. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takty 15-19.

W takcie 20. dołącza obój ze swoim kojącym brzmieniem, co dodaje napięcia i podkreśla zmierzanie do refrenu.

20

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

Sol.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

znak na-zna-czył mi mo-że przez to

(O)

(O)

(O)

(O)

(O)

Pno *

Pno *

Pno *

Pno *

Pno *

Pno *

Przykład 43. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takty 20-23.

Refren cechuje się szybkimi przebiegami rytmicznymi zarówno u solisty, jak i chóru. Dykcja była ważnym elementem pracy. Pilnowałem, żeby każdy dźwięk był precyzyjnie wykonany z daną samogłoską. Dynamika forte wymagała dużego zaangażowania energetycznego. Soprany docierają w swoim ambitusie do dźwięku f2 na wartości całej nuty, co z perspektywy całej frazy stanowiło spore wyzwanie oddechowe. Szczęśliwie samogłoska „a” ze słowa „tak” była pomocna, natomiast samogłoska „i” ze słowa „nich” wymagała większej uwagi wykonawczej. Rytmika stanowiła kolejne wyzwanie, ponieważ chór śpiewał dokładnie takie same wartości i tekst. Zaczynaliśmy od wolnego tempa, zwracałem uwagę na aufтакты na 2. miarę – chodziło o to, żeby był szybki i konkretny z precyzyjnym wdechem.

The image shows a musical score for a song. It consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff has a dynamic marking of *f* (forte). The lyrics are written below the staves. The first two staves have two lines of lyrics each, while the remaining three staves have one line of lyrics each. The lyrics are: "1. Lu - bię wrę - cać tam, gdzie by - łem już" and "2. Lu - bię wrę - cać w stro - ny, któ - re znam". The melody is a simple, rhythmic line consisting of eighth and quarter notes.

f 1. Lu - bię wrę - cać tam, gdzie by - łem już
2. Lu - bię wrę - cać w stro - ny, któ - re znam

f tam, gdzie by - łem już
w stro - ny, któ - re znam

f tam, gdzie by - łem już
w stro - ny, któ - re znam

f tam, gdzie by - łem już
w stro - ny, któ - re znam

f tam, gdzie by - łem już
w stro - ny, któ - re znam

Przykład 44. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takt 25.

Sol. Pod ten bal-kon pe-ten pną-cych róż Na u-li-czki te zna-jo-me tak.
Powspom-nie-nia zos-ta-wio-ne tam Bysię prze-j-rzeć w nich od-na-leżw nich

S. pe-ten pną-cych róż Na u-li-czki te zna-jo-me tak.
zos-ta-wio-ne tam Bysię prze-j-rzeć w nich od-na-leżw nich

A. pe-ten pną-cych róż Na u-li-czki te zna-jo-me tak.
zos-ta-wio-ne tam Bysię prze-j-rzeć w nich od-na-leżw nich

T. pe-ten pną-cych róż Na u-li-czki te zna-jo-me tak.
zos-ta-wio-ne tam Bysię prze-j-rzeć w nich od-na-leżw nich

B. pe-ten pną-cych róż Na u-li-czki te zna-jo-me tak.
zos-ta-wio-ne tam Bysię prze-j-rzeć w nich od-na-leżw nich

Przykład 45. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takty 26-28.

3.8. „Między ciszą a ciszą”, sł. Michał Zabłocki, muz. Grzegorz Turnau

Piosenka literacka z elementami ballady fortepianowej. Utwór wpisuje się w nurt poetyckiej tradycji wywodzącej się od Marka Grechuty i Ewy Demarczyk, ale z charakterystycznym dla Turnaua intymnym klimatem i kameralnością. Kompozycja oddaje tradycję krakowskiej piosenki literackiej – obok twórczości Grechuty, Pawła Orkisz czy Jana Kantego Pawluśkiewicza – ale Turnau nadał jej nowy wymiar, łącząc klasyczny liryzm z elementami jazzu i subtelnej muzyki rozrywkowej. Tekst Michała Zabłockiego jest przykładem współczesnej poezji śpiewanej – zbudowanej na metaforach, refleksji i filozoficznym ujęciu codzienności. Charakter utworu jest melancholijny, refleksyjny, pełen zadumy. Tytułowa „cisza” staje się metaforą przestrzeni, w której rodzą się myśli i uczucia. Turnau śpiewa głosem

głębokim, matowym, w niskiej tessiturze, co wzmacnia intymny charakter interpretacji. Ważna jest naturalna dykcja – każde słowo ma wagę i wybrzmiewa w rytmie tekstu Zabłockiego. W zakresie dynamiki dominuje piano i mezzopiano, z delikatnym narastaniem w refrenie. Całość ma charakter spokojnej narracji. Interpretacyjnie utwór wymaga skupienia, subtelności i kontrolowanego operowania emocjami. Brak tu estradowej ekspresji – zamiast niej pojawia się kameralna, intymna opowieść.

W taktach 11-12, które miały swoje powtórzenia w dalszej części utworu, zależało mi na precyzyjnej artykulacji oboju, waltorni, sekcji smyczkowej oraz chóru. Instrumenty te wchodziły po kilku taktach pauzy, zatem wskazanie konkretnego aufaktu dla każdego z nich było kluczowe. Dla oboju i chóru oddechem była trzecia miara taktu, a dla waltorni i sekcji smyczkowej czwarta miara taktu. To fragment, który stanowi doprowadzenie frazy solisty. Realizacja dynamiczna na poziomie piano wymagała większej uważności i świadomości muzyków. Docelowe tempo 122 BPM wymagało powolnego rozpoczęcia pracy, stopniowo przyspieszając.

10

Ob.

Hn.

Perc.

P

Solo.

ci - szą spra wy się ko - ty - szą_

S.

p o

A.

p o

T.B.

p o

Vln. I

p

Vln. II

p

Vla.

p

Vc.

p

Przykład 46. „Między ciszą a ciszą”, takty 10-12.

Zmiana tonacji z As-dur na H-dur to kolejne wyzwanie. W utworze taka zmiana występuje trzy razy i kluczowa była praca nad intonacją ruchów półtonowych, które pojawiły się w każdej sekcji. Rytmika tego fragmentu również nie była oczywista ze względu na liczne synkopy. Biorąc pod uwagę trudność i złożoność wskazanego obszaru, podjąłem pracę z każdą z sekcji oddzielnie w kolejności: instrumenty dęte, solista, chór z pianistą i instrumenty smyczkowe. Podczas realizacji próby z obojem i waltornią istotne było prowadzenie długiej frazy legato z jednoczesnym crescendo, przechodząc precyzyjnie na kontekst ósemkowych wartości. Solistę prosiłem o zaśpiewanie wszystkich dźwięków wraz z pomocą pianisty, żeby uświadomić sobie wokalnie każdy z półtonów, który występuje w utworze. Tę samą metodę pracy zastosowałem w chórze. Rozpocząłem od ruchów półtonowych, pracowałem na małych fragmentach – najczęściej czterotaktowych. Po weryfikacji intonacyjnej skupiliśmy się na połączeniu dźwięku z rytmem i tekstem. Nieoczywista rytmika w połączeniu z dokładną dykcją stanowiły wyzwanie dla zespołu. Długa, powolna praca z należytą starannością i reagowaniem na każdy fałszywy dźwięk bądź niepoprawnie wykonany przebieg rytmiczny doprowadziły do świadomego spokoju wykonawczego zespołu. Pracę z chórem podzieliłem na etapy pracy z każdym głosem oddzielnie. Mogłem w ten sposób idealnie dopracowywać trudniejsze miejsca w partyturze. Po dykcji, artykulacji, dynamice i rytmice mogłem poświęcić uwagę na płynną emisję głosu, pozbawioną akcentowania i wykonywania płasko brzmiących samogłosek, do czego początkowo zachęcało szybkie tempo i dynamika forte. Zauważyłem, że ten styl pracy pozwolił mi w krótkim czasie osiągnąć konkretne cele, co w przypadku pracy z całym aparatem wykonawczym byłoby niemożliwe.

15

Ob. *mf cresc.*

Hn. *mf cresc.*

Perc.

mf cresc.

Solo. *mf cresc.*
nie prze-mi - ną Ka - żdy swo - je spra - wy tro - chę

S. *p_o*

A. *p_o*

T.B. *p_o*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Przykład 47. „Między ciszą a ciszą”, takty 15-18.

19

Ob.

Hn.

Perc.

P.

Solo.

S.

A.

T.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

dla za-ba - wy *f* po - py-cha przed sie - bie po zie - lo____nym nie_

f po - py-cha przed sie - bie po zie - lo____nym nie_

f po - py-cha przed sie - bie po zie - lo____nym nie_

f po - py-cha przed sie - bie po zie - lo____nym nie_

f

f

f

f

Przykład 48. „Między ciszą a ciszą”, takty 19-23.

Od taktu 25. występuje synchronizacja rytmiczna w sopranach i altach. Połączenie długich wartości legato, które przechodzą na krótsze staccato, wymagało pracy nad elastycznością w zmianie stylistyki. Zastosowałem ćwiczenie wokalne na zmiennych samogłoskach, które miało połączyć całą nutę trzymaną na jednym dźwięku ze staccatowymi ćwierćnutami. Dalej rozbudowałem to ćwiczenie o zmienność wysokości dźwięków, najpierw opierając się na interwale sekundy i tercji, kończąc na kwarcie i kwincie. Dzięki temu głos zyskał elastyczność i mógł wiernie oddać artykulację zgodną z aranżacją. Głosy męskie miały od samego początku do śpiewania skoki kwarty i kwinty. Zaczęliśmy od ćwiczenia podobnego do tego z sekcji żeńskiej, ale z pominięciem długiego dźwięku legato, skupiając się przede wszystkim na sprężystości i lekkości brzmienia, które wynika z zapisu w partyturze. Z perspektywy intonacji kluczowe było jej wolne i dokładne doprecyzowanie, tak żeby każdy interwał był jednoznaczny w swoim wykonaniu.

Przykład 49. „Między ciszą a ciszą”, takty 24-28.

Sporo uwagi poświęciłem partii chóralnej, która zaczyna się od taktu 43. Każda z sekcji prowadzi odrębny przebieg rytmiczny i melodyczny z elementami synkop, akcentów czy wykonania legato, a to wszystko zachowane w dynamice mp. W poszczególnych sekcjach pracowałem nad właściwą artykulacją. Z sopranami nad akcentami, które występują na „raz” oraz „dwa i” przy zachowaniu legato na całości frazy. Sylaby wykonywane w ramach warstwy tekstowej przeplatają się z właściwym tekstem śpiewanym przez solistę. Próby sekcyjne podzieliłem na solistę

z każdą sekcją oddzielnie, żeby móc całą uwagę skupić na utworze i problemach wykonawczych. W partii solisty ważne było, żeby nie akcentować dźwięku es2. Skok kwintowy wymagał delikatności i świadomości, co poprzez ćwiczenia na połączenie rejestrów, tzw. mix, udało się bardzo dobrze opanować soliście. W przypadku sopranów nie występują tutaj wysokie dźwięki, co prowokowało do stosowania rejestru piersiowego. Ze względu na artykulację wymagającą akcentacji, ćwiczyłem z sopranami oraz altami miksowania rejestrów piersiowego i głowowego dla wzmocnienia przekazu oraz dopełnienia partii solisty. W przypadku chórzystów nie jest to oczywiste ze względu na wykorzystywany najczęściej rejestr głowowy. Wykorzystałem ćwiczenia wychodzące z poziomu mówienia, czyli technika SLS – *Speech Level Singing*. Po wdrożeniu tej techniki rejestry wspaniale się zmiksowały, co przełożyło się na wymaganą w partyturze artykulację. W sekcji męskiej pojawiły się dłuższe dźwięki w rytmie półnut, półnut z kropką i ćwierćnut, co stanowiło podstawę dla innych figur rytmicznych sekcji żeńskiej i solisty. W tym wypadku tenory i basy zostały połączone w jeden głos – baryton.

The musical score is written for four parts: Solo, Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor/Bass (T.B.). The Solo part begins in measure 42 with a melody in G major, marked *mf*, with the lyrics "Mię - dzy ci - szą a ci - szą spra - wy". The Soprano, Alto, and Tenor/Bass parts enter in measure 43 with a sustained note, marked *mp*, with the lyrics "ci - szą ci - szą". The Soprano and Alto parts have a slur over measures 43 and 44, while the Tenor/Bass part has a slur over measures 43, 44, and 45.

Przykład 50. „Między ciszą a ciszą”, takty 42-44.

Poza trudnością artykulacyjną uwagi wymagała rytmika w partii altów. Lekka, delikatnie figuracyjna, z konkretnymi przystankami pauz, potrzebowała precyzyjnych i krótkich auftaktów z prawidłowym oddechem.

Solo. *się ko - ty - szą... Czasem trwa - ją be z ru - chu kle pią się po brzu chu...*

S. *ko - ty - szą... trwa - ją kle - pią brzu (u)*

A. *ko - ty - szą... trwa (a) (a) ją kle - pią brzu - (u)*

T.B. *ko - ty - szą... trwa - ją kle - pią brzu - (u)*

Przykład 51. „Między ciszą a ciszą”, takty 45-49.

Takt 68. to przejęcie inicjatywy przez chór, który w partii sopranów prowadzi linię główną zwrotki, a sekcje altów, tenorów i basów dopełniają całość harmoniczną i rytmicznie z mijaniem się tekstu, ponieważ dośpiewują tylko wybrane wyrazy. Ten fragment występuje w miejscu zmiany tonacji z H-dur na As-dur, co stanowiło dodatkowe wyzwanie. Rozszerzenie nastąpiło w sekcji męskiej – podział na tenory i basy. Szerokie frazy, które u tenorów przechodzą w krótkie wartości rytmiczne prowadzone dokładnie tak samo jak u altów. Precyzyjny auftakt i oddech pozwoliły osiągnąć pełną zgodność rytmiczną w partii tenorów i altów, a także intonacyjną ze względu na odległość sekt.

Solo.

S.
pal ce na wle kam. Mię dzy ci - szą a ci - szą spra wy
mp

A.
pal ce na wle kam. ci - szą ci - szą
mp

T.B.
ci - szą ci - szą
mp

Przykład 52. „Między ciszą a ciszą”, takty 67-70.

Solo.

S.
koń ca praw dzi we Mię dzy ci szą a ci szą spra wy się ko ty szą...
mp

A.
praw - dzi - we, ci - szą ci - szą ko - ty
mp

T.B.
praw - dzi we ci - szą ci szą ko - - ty
mp

Przykład 53. „Między ciszą a ciszą”, takty 75-79.

3.9. „Bądź moim natchnieniem”, sł. Wojciech Młynarski, muz. Antoni Kopff

Utwór należy do najbardziej rozpoznawalnych piosenek Andrzeja Zauchy, podkreślających jego wszechstronność – od jazzu i funku po liryczną piosenkę estradową. Tekst Wojciecha Młynarskiego, mistrza piosenki literackiej, nadaje utworowi wysoką rangę artystyczną. Łączy osobisty ton wyznania z uniwersalną metaforą miłości jako źródła natchnienia. „Bądź moim natchnieniem” to przykład tego, jak w polskiej muzyce rozrywkowej lat 70.–80. łączono idiomy jazzowe i soulowe z formą piosenki estradowej, tworząc repertuar ambitny, a zarazem przystępny dla szerokiej publiczności. Liryczny nastrój, intymny, a jednocześnie pełen emocjonalnej intensywności tekst Młynarskiego to wyznanie uczuciowe, które dzięki muzyce Kopffa zyskuje charakter nastrojowej modlitwy o miłość i inspirację. Interpretacja wymaga dużej siły głosu i wrażliwości zarazem. W kulminacjach potrzebna jest estradowa ekspresja, natomiast w zwrotkach – subtelność i miękkie frazowanie. Andrzej Zaucha interpretował piosenkę w manierze bliskiej soulowemu śpiewowi – z mocnym akcentem na groove i barwę głosu, co wyróżniało go na tle innych wykonawców piosenki estradowej.

Bardzo ważne w całym utworze było zachowanie swingującego stylu we wszystkich sekcjach. Lekkość wykonania sugerowało staccato pojawiające się od pierwszych taktów w sekcji wiolonczeli i gitary basowej. Poza tym myślenie w kontekście realizacji przebiegów rytmicznych dwóch ósemek nie jako dwóch równych wartości, ale jako ósemki z kropką i szesnastki. Taka odpowiedź muzykom, którzy w dużej mierze realizowali do tej pory repertuar klasyczny, ułatwiła zrozumienie tzw. *feelingu*. Już w drugim takcie w partii skrzypiec I, II oraz altówki widać wtrącenie melodyczne, które powinno zostać zagrane w opisany powyżej sposób. Szybkie zrozumienie stylu zagwarantowała praca sekcyjna, którą szczegółowo zaplanowałem na pracę z instrumentami smyczkowymi, dętymi oraz chórem z pianistą i solistą. Dopiero w dalszym etapie zacząłem grupować sekcje: instrumenty smyczkowe z dętymi i solistą, chór z pianistą i smyczkami, a dopiero w ostatniej fazie połączyłem wszystko w całość. Instrumenty dęte ze względu na częstsze wykorzystywanie w muzyce o charakterze rozrywkowym szybciej zrozumiały i wdrożyły stylistykę opartą na swingu,

bluesie i soulu. Pracując z aranżerem nad partyturami, od razu zamieściliśmy pewne wskazówki wykonawcze, zwłaszcza artykulacyjnie w postaci przede wszystkim staccato oraz akcenty, które miały zapewnić o lekkim brzmieniu całego dzieła.

Trumpet in Bb

Trombone

Percussion

Piano

Solo

Choir

Con brio ♩ = 130

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Przykład 54. „Bądź moim natchnieniem”, takty 1-3.

W 8. takcie pojawia się chór, który stanowi dopełnienie solisty, wykonując tekstowe wtrącenia. W partyturze chóru również zaznaczono precyzyjnie artykulację staccato i staccato z akcentem, żeby chórzysci mogli oddać charakter i styl utworu.

Solo

8

f Bądź moim natchnieniem, że świat zmienię prze

Choir

mf na... tchnieniem bądź!

mf o na... tchnieniem bądź!

Solo

8

—świadczę niemię knym bądź, — bo skąd mam je wziąć?

Choir

mf pi(ę) knym bądź, —

mf o o pi(ę) knym bądź, —

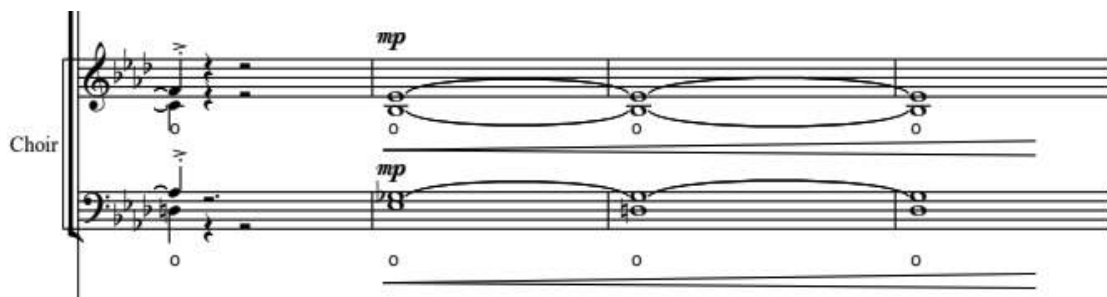
Przykład 55. „Bądź moim natchnieniem”, takty 8-14.

Sekcja basowa, wiolonczela z gitarą basową, konsekwentnie przez cały utwór „spaceruje” po dźwiękach, wykonując technikę *walkingu*. W przypadku gitary basowej jest to prostsze, wiolonczelę zaś poprosiłem o granie pizzicato. Grając arco, nie uzyskałbym zamierzonego efektu.



Przykład 56. „Bądź moim natchnieniem”, takty 15-22.

Pomimo swobodnego stylu musiałem dbać o prawidłowe brzmienie chóru. W utworze występowały miejsca, w których bez świadomości wokalne chórzystów bardzo łatwo można uzyskać płaskobrzmiące samogłoski. Takie momenty miały miejsce, zwłaszcza kiedy występowało crescendo budowane na trzech lub czterech taktach. Niski ambitus, poziom wyjściowy *mp*, a kończyliśmy *f* lub *ff*. Wówczas dla wzmocnienia chórzysty nienaturalnie zwiększali napięcie w krtani celem siłowego ataku dźwięku. Wyodrębnienie tych fragmentów i praca wokalna tylko z chórem pozwoliły osiągnąć zamierzony efekt.



Przykład 57. „Bądź moim natchnieniem”, takty 28-31.

The image displays a musical score for a choir, consisting of two systems of staves. The first system contains measures 63 and 64, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system contains measures 65, 66, 67, and 68, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The choir parts are written in a low register, with notes often marked with a '0' below them. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Przykład 58. „Bądź moim natchnieniem”, takty 63-70.

W *bridge* utworu wystąpił fragment, który wymagał długiej pracy w zakresie pełnej synchronizacji rytmiczno-melodycznej przy zastosowaniu crescendo. Pracę podzieliłem dwuetapowo: najpierw skrzypce I, II i altówka, następnie dodałem trąbkę i puzon. Dopiero w trzecim kroku zagrała cała orkiestra.

This musical score page contains staves for the following instruments and voices:

- Tpt.** (Trumpet): Treble clef, playing a melodic line with triplets and slurs.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, playing a supporting line with triplets.
- Perc.** (Percussion): Two-line staff, playing a rhythmic pattern with triplets.
- Pno.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs), playing a complex accompaniment with triplets.
- Solo**: Treble clef, currently silent.
- Choir**: Treble and bass clefs, currently silent.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, playing a melodic line with triplets, marked *arco*, *ff*, and *f*.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, playing a supporting line with triplets, marked *arco*, *ff*, and *f*.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a supporting line with triplets, marked *arco*, *ff*, and *f*.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a bass line.
- Cb.** (Double Bass): Bass clef, playing a bass line.

The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Przykład 59. „Bądź moim natchnieniem”, takty 56-59.

Gęstość tekstu w szybkim tempie w partii chóru i solistów wymagała konsekwentnej pracy artykulacyjnej. W celu poprawy dykcji wdrożyłem ćwiczenie polegające na czytaniu tekstu samymi samogłoskami. Już po dwóch próbach były zauważalne niesamowite postępy.

The image shows a musical score for a song. It is divided into two systems. The first system has a Solo part and a Choir part. The Solo part has lyrics: "Po trze ba mi chmur i piór... by nio sły mnie swin gu skrzy dła". The Choir part has lyrics: "by nio sły mnie swin gu skrzy dła". The second system also has a Solo part and a Choir part. The Solo part has lyrics: "by fra za minie brzy dła. Więc bądź mo ją mu zą... Bądź mi blondy". The Choir part has lyrics: "minie brzy dła. Więc bądź mu zą... minie brzy dła. Więc bądź mu zą..."

Przykład 60. „Bądź moim natchnieniem”, takty 75-83.

Pod koniec utworu soprały miały zaśpiewać dźwięk as2 na samogłosce „a”. W tym fragmencie wszystko odbywa się najpierw na wokalizacji na samogłosce „u”, która kończy się samogłoską „a”. Pracowałem z sopranami nad rozluźnieniem aparatu, żeby z jak największą swobodą wykonać dźwięk poprzez osiągnięcie pełnego otwarcia gardła wraz z uniesionym podniebieniem miękkim. Był to proces czasochłonny, jednak determinacja przyniosła pożądany efekt. Podobnie wyglądała praca z solistą, u którego chciałem uzyskać falset na dźwięku as2. Po zastosowaniu ćwiczeń rozluźniających i dzięki większemu otwarciu, a co za tym idzie większej przestrzeni w jamie ustnej, dźwięk as2 był osiągalny.

[illegible]

Ostatnie 4 takty utworu to także wyzwanie wokalne z dźwiękiem as2, jednak z racji potrzeby dużej dynamiki, dźwięk ten był już prostszy do wykonania.

Przykład 62. „Bądź moim natchnieniem”, takty 96-101.

3.10. „Brzydce”, sł. Jan Wolek, muz. Krzysztof Ścierański

i humanistyczny, a muzyka Ścierańskiego nadała mu charakter emocjonalnego standardu jazzowego. Utwór jest melancholijny, refleksyjny, balansuje między intymnym liryzmem a dramatyzmem. Tekst Jana Wołka, opisujący historię „brzydkich”, którzy też mają prawo do miłości, wywołuje wzruszenie i stanowi poetycką afirmację ludzkiej wrażliwości. Interpretacja Grażyny Łobaszewskiej jest pełna głębokiego emocjonalizmu, ale utrzymana w jazzowej powściągliwości. Śpiew wymaga swobody w prowadzeniu fraz, naturalnego swingowania i umiejętności pracy z dynamiką – od piano po pełne forte. Utwór plasuje się na pograniczu jazzowej ballady, soulu i piosenki literackiej. Jest to przykład charakterystycznego dla lat 80. w Polsce nurtu „piosenki z ambicją” – łączącej wysoką jakość tekstu z bogatym językiem muzycznym.

Punktualność rytmiczna przy zastosowaniu artykulacji staccato to charakterystyczny moment w tym utworze. Występuje w partii trąbki, puzonu i fortepianu. Bardzo wyraźny gest na drugą miarę spowodował precyzyjne zagranie tego fragmentu, jak i kilku podobnych w dalszej części utworu.

The image shows a musical score for four instruments: Tpt. (Trumpet), Tbn. (Tuba), Perc. (Percussion), and Pno. (Piano). The score is for measures 6-11 of the piece 'Brzydki'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a staccato, syncopated rhythm. The Trumpet and Tuba parts have a 'f' (forte) dynamic marking. The Percussion part has a 'f' dynamic marking. The Piano part has a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking and a 'poco cresc.' (poco crescendo) instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 63. „Brzydki”, takty 6-11.

This musical score snippet shows measures 31-33 of the piece 'Brzydce'. It features four staves: Tpt. (Trumpet), Tbn. (Tuba), Perc. (Percussion), and Pno. (Piano). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific sound effect. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a forte (f) dynamic marking in measure 33. The trumpet and tuba parts have rests in measures 31 and 32, followed by a melodic entry in measure 33 with a forte (f) dynamic.

Przykład 64. „Brzydce”, takty 31-33.

Ten sam motyw pojawiał się także w innych partiach na przestrzeni całego utworu: w skrzypcach I, II i altówce wraz z obojem.

This musical score snippet shows measures 47-49 of the piece 'Brzydce'. It features four staves: Ob. (Oboe), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), and Vla. (Viola). The key signature has two flats. The oboe part has a melodic line in measure 49 with a forte (f) dynamic. The violin I and II parts have a melodic line in measure 49 with a forte (f) dynamic. The viola part has a melodic line in measure 49 with a forte (f) dynamic. The violin I and II parts have a melodic line in measure 48 with a forte (f) dynamic.

Przykład 65. „Brzydce”, takty 47-49.

Wyzwaniem dla chóru okazały się ruchy sekundowe w przejściach harmonicznym. W sopranach i altach w partyturze zapisane jest *divisi*. Z dźwięku as1 sopranów dzielą się na as1 i b1, z kolei altów z dźwięku es1 dzielą się na es1 i f1. Zbudowanie świadomości harmonicznej wymagało zastosowania ćwiczeń na kształcenie słuchu. Najpierw prosiłem jedną sekcję o trzymanie określonego dźwięku, następnie na mój znak druga sekcja wprowadzała swój dźwięk w taki sposób, żeby było

to równoważne dynamicznie. To ćwiczenie wykonywałem na różnych samogłoskach i w różnym ambitusie, tak żeby chórzysci nie mieli problemów z wykonywaniem tego typu fragmentów.

Przykład 66. „Brzydki”, takty 19-21.

Dykcja i artykulacja w partii chóru to kolejny problem wykonawczy, który napotkałem podczas pracy. Chórzysci powtarzali partię solisty w gęstym rytmie szesnastkowym przy artykulacji staccato, akcentacji sylaby i dynamice mf. Najpierw z tekstu wyodrębniłem samogłoski, na których chór ćwiczył biegłość rytmiczną i melodyczną. Po uzyskaniu elastyczności przeszliśmy do właściwego tekstu, ćwicząc najpierw w wolnym tempie i stopniowo przyspieszając.

Solo

mf Gdzieś tu chy-ba zak-pił los

S. *mf* Gdzieś zak-pił lo-(o)s Gdzieś zak-pił lo-(o)s

A. *mf* Gdzieś zak-pił lo-(o)s Gdzieś zak-pił lo-(o)s

T. *mf* Gdzieś zak-pił lo-(o)s Gdzieś zak-pił lo-(o)s

B. *mf* Gdzieś zak-pił lo-(o)s Gdzieś zak-pił lo-(o)s

Przykład 67. „Brzydca”, takty 22-24.

Solo

Ja - koś nie ba - wi mnie już wca - le ten ba - bal - ny sznyt.

S. *f* Mów nie - zbyt czę - sto Mów nie - zbyt czę - sto

A. *f* Mów nie - zbyt czę - sto Mów nie - zbyt czę - sto

T. *f* Mów nie - zbyt czę - sto Mów nie - zbyt czę - sto

B. *f* Mów nie - zbyt czę - sto Mów nie - zbyt czę - sto

Przykład 68. „Brzydca”, takty 44-46.

W bridge utworu, we współpracy z akustykiem, pilnowałem wyrównania dynamicznego wszystkich instrumentów. Uwagę też zwróciliśmy na partię solo trąbki, którą należało wyeksponować względem pozostałych głosów.

Przykład 69. „Brzydca”, takty 39-31.

W takcie 51. chórzyci przejmują główną melodię. Głosy żeńskie prowadzą linię wiodącą, a głosy męskie dośpiewują fragmenty. Dbałem o należyte, chórálne brzmienie samogłosek, ponieważ początkowo brzmiało to zbyt ostro przez forsowaną nadmiernie emisję. Powodem była chęć śpiewu mocniejszego niż wymagany w partyturze ze względu na zastosowanie mikrofonów pojemnościowych i dynamicznych. Przez to chórzyci nie do końca słyszeli siebie w odsłuchach. Dopiero odpowiednie korekty we współpracy z akustykiem podczas prób doprowadziły do właściwych wykonan.

Solo

S. *mf* Brzy-dkao - na, brzy - dki on

A. *mf* A ta - ka ła - dna

T. *mf* Gdzieś zak - pił lo - (o)s Gdzieś zak - pił lo - (o)s

B. *mf* Gdzieś zak - pił lo - (o)s Gdzieś zak - pił lo - (o)s

Solo

S. Ma - ła sta - cja, kiep - ski ba - (a)r Brzy - dka o - na, brzy - dki

A. mi - łość

T.

B.

Przykład 70. „Brzydca”, takty 50-55.

3.11. „Bombonierka”, sł. Basia Stępnia-Wilk, muz. Olek Brzeziński

„Bombonierka” to jeden z najbardziej rozpoznawalnych utworów Basi Stępnia-Wilk i przykład współczesnej piosenki literackiej, która łączy tradycję (Korcz, Grechuta, Młynarski) z nową, lekką formą. Dzięki swojej lekkości i żartobliwemu tonowi utwór stał się popularny również w szerszych kręgach odbiorców, pozostając jednocześnie wierny artystycznym standardom piosenki poetyckiej. Nastrój – lekki, żartobliwy, ale podszyty ironią i refleksją. Tekst Basi Stępnia-Wilk używa metafory bombonierki jako obrazu miłosnych relacji – jednocześnie ciepły i autoironiczny. Utwór wymaga aktorskiego sposobu śpiewania: duża rola dykcji, świadomego operowania intonacją i gestem scenicznym. Wykonanie w duecie podkreśla żartobliwą, konwersacyjną atmosferę.

Od wejścia musiałem wykazać niezwykłą precyzję gestu, ponieważ na czwartej mierze zaczyna solista słowami „a gdy”, a na pierwszą miarę kolejnego taktu wchodzi cały aparat wykonawczy. Ze względu na tak odpowiedzialne wejście, zacząłem taktowanie od pierwszej miary, na trzecią był auftakt z oddechem dla solisty, a na czwartą miarę auftakt i oddech dla orkiestry.

Trombone *mf*
 Percussion
 Piano *mf*
 A.SOLO
 T.SOLO *mf* A gdy pa trzę tak śmie jesz się,
 S.A
 T.B
 Choir
 Presto ♩ = 130
 Violin I *mf*
 Violin II *mf*
 Viola *mf*
 Violoncello *mf* pizz.
 Contrabass *mf* pizz.

The musical score is for measures 1-3 of the piece "Bombonierka". It features a variety of instruments including Trombone, Percussion, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal parts include A.Solo, T.Solo, and a Choir. The tempo is marked "Presto" with a quarter note equal to 130 beats per minute. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used for most instruments and the T.Solo voice part. The piano part has a *mf* marking. The strings (Violoncello and Contrabass) are marked with *pizz.* (pizzicato). The vocal parts have lyrics in Polish: "A gdy pa trzę tak śmie jesz się,".

Przykład 71. „Bombonierka”, takty 1-3.

Tempo utworu jest bardzo szybkie. W sekcji smyczkowej intensywnie ćwiczyłem lekkość artykulacji staccato. Gęsty rytm tego nie ułatwiał, dlatego rozpocząłem pracę od wolnego tempa. Stopniowo przyspieszałem, co docelowo doprowadziło do precyzyjnego wykonania. W partii skrzypiec I, II i altówki dźwięki pojawiały się zawsze po mocnej części taktu, odwrotnie względem gitary basowej i wiolonczeli.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet, measures 4 through 9. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The first system shows measures 4, 5, and 6. Measures 4 and 5 feature a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, while measure 6 is a whole rest. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) for the violins and *mf* (mezzo-forte) for the cellos and double bass. The second system shows measures 7, 8, and 9, continuing the rhythmic pattern across all instruments.

Przykład 72. „Bombonierka”, takty 4-9.

W pracy interpretacyjnej zwracałem szczególną uwagę na przekaz solistów w formie gry aktorskiej, żeby oddać charakter utworu. Pracowałem z nimi nad świadomością ciała poprzez ćwiczenia z uważności i improwizacji. Przykładem takich ćwiczeń jest odgrywanie różnych scen zaproponowanych przeze mnie. Taka praca doprowadziła do dużej swobody scenicznej, co z kolei przeniosło się na lekkość wykonania dzieła na scenie.

Chór realizował zawsze partie refrenu. Nienaganna dykcja była podstawą, zatem zastosowałem ćwiczenia na prawidłową dykcję. Pierwsze dotyczyło realizacji zapisanych partii tylko samogłoskami w artykulacji legato. Następnie to samo, ale w artykulacji staccato. Kolejnym krokiem było przyspieszenie tempa, żeby w ostateczności przeczytać cały tekst we właściwym tempie. Dopiero po uzyskaniu precyzji dykcyjnej przeszedłem do warstwy melodycznej. Niskie dźwięki w głosach żeńskich wymagały wprowadzenia rejestru całościowego, tzw. miksu. Ze względu na korzystanie z tego rejestru przy innych wykonaniach, chór miał już tę technikę opanowaną.

The image shows a musical score for three parts: A. Solo, T. Solo, and Choir. The A. Solo part is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It has lyrics 'wiem.' and 'Choć pa pier ków po cu kier kach'. The T. Solo part is also in treble clef with the same key signature but is silent. The Choir part is in bass clef with the same key signature and has lyrics 'Choć pa pier ków po cu kier kach'. The score includes a 'Refren' section and a 'mf' dynamic marking.

A. Solo

tu i ów dzie ślad ma rzy ci się bom bo nier ka ta ka jak ja.

T. Solo

Choir

tu i ów dzie ślad ma rzy ci się bom bo nier ka ta ka jak ja.

Przykład 73. „Bombonierka”, takty 16-21.

W ostatnim refrenie nastąpiło włączenie całego chóru wraz z solistami. Pilnowałem precyzyjnego wykonania pod kątem rytmicznym i artykulacyjnym.

A. Solo

f Choć pa pier ków po cu kier kach tu i ów dzie ślad

T. Solo

f Refren C Choć pa pier ków po cu kier kach tu i ów dzie ślad

Choir

f Choć pa pier ków po cu kier kach tu i ów dzie ślad

f Choć pa pier ków po cu kier kach tu i ów dzie ślad

A. Solo

T. Solo

Choir

Ni bynic a jed nak zer kasz

ma rzy mi się bom bo nier ka ta ka jak ta.

ma rzy ci się bom bo nier ka ta ka jak ja.

ma rzy mi się bom bo nier ka ta ka jak ta

Ni bynic a jed nak zer kam

Przykład 74. „Bombonierka”, takty 89-94.

W partii puzonu zauważalna jest artykulacja staccato, która wymagała od instrumentalisty znacznej biegłości. Do zagrania w szybkim tempie były interwały kwarty, które korespondowały z partiami wiolonczeli i gitary basowej.

Tbn. *mf*
 Perc.
 Pno. *mf*
 A. Solo *mf* Refren
 T. Solo
 Choir *mf* Refren
 Vln. I *mp* arco
 Vln. II *mp* arco
 Vla. *mp* arco
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

Choć pa pier ków po cu kier kach tu i ów dzie ślad

Przykład 75. „Bombonierka”, takty 53-55.

Cały utwór ma powtarzalność struktury, dlatego zwracałem uwagę na utrzymaniu energii w wszystkich instrumentalistów i chórzystów, żeby w swoich wykonaniach byli ciągle zaangażowani.

3.12. „C’est la vie - Paryż z pocztówki”, sł. Jacek Cygan, muz. Wiesław Pieregórka

Piosenka powstała w latach 80., w czasie, gdy polska estrada chętnie sięgała po stylistykę francuską i włoską, traktując je jako synonimy elegancji i „światowego szyku”. Jacek Cygan stworzył tekst, który ironicznie, ale z czułością komentuje wyobrażenie Paryża – jako miejsca marzeń, romantycznych uniesień i stereotypowych obrazów z pocztówek. Wykonanie wymaga estradowej lekkości, umiejętności operowania frazą w sposób aktorski i kokieteryjny. Wokalista musi balansować między lirycznym wyznaniem a kabaretowym mrugnięciem okiem. C’est la vie to piosenka estradowa z elementami popu i chanson, osadzona w stylistyce musicalowo-kabaretowej. Utwór był tworzony z myślą o konkursach i festiwalach piosenki (np. Opole, Sopot), gdzie liczyła się efektowność aranżacyjna i estradowa.

Od początku utworu bardzo ważne było budowanie dynamiki. Skrzypce II w takcie 3 rozpoczynają od dynamiki ppp. Wraz ze skrzypcami I szukaliśmy odpowiedniego brzmienia tego fragmentu w taki sposób, żeby za każdym razem móc to dokładnie powtórzyć.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measures 1 and 2 are mostly rests. In measure 3, Violin II plays a half note G3 (B-flat) with a *ppp* dynamic. The second system includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. Measures 1 and 2 are mostly rests. In measure 3, Vln. I plays a half note G3 (B-flat) with a *pp* dynamic. Vln. II plays a half note G3 (B-flat) with a *pp* dynamic. Vc. and Cb. play a half note G2 (B-flat) with a *mp* dynamic. Measures 4, 5, and 6 show further development of these parts.

Copyright © 2020

Przykład 76. „C'est la vie”, takty 1-6.

W 39. takcie chór wzmacnia przekaz solisty. Wejście nie jest oczywiste przez zmianę tonacji, która tam nastąpiła z tonacji B-dur na As-dur. Chór wykonuje subdominantę tonacji As-dur, czyli akord Des-dur w dynamice *ff*. Sopran i alt mają do zaśpiewania wysokie dźwięki: f_2 i des_2 .

Solo. — tak realny. — Zo st a niesztu. — i le moż na tak żyć na pal cach,

S. *ff* Zo st a niesztu.

A. *ff* Zo st a niesztu.

Bar. *ff* Zo st a niesztu.

Solo. Zo st a niesztu do złu dzie nia.

S. Zo st a niesztu.

A. Zo st a niesztu.

Bar. Zo st a niesztu.

Przykład 77. „C'est la vie”, takty 41-42.7

W takcie 43. następuje kolejna modulacja z tonacji As-dur na Fis-dur, a chór tym razem realizował akord H-dur jako subdominantę tonacji Fis-dur. Sporą uwagę w pracy poświęciłem na doprecyzowanie intonacyjne tych fragmentów, tym bardziej że następują modulacje. Z każdym głosem pracowałem osobno, powtarzając dźwięki kilkakrotnie wraz z pianistą, który grał swoją partię.

Solo. Zo st a niesztu w kaska dzie no cą też gra ją wal ca

S. Zo st a niesztu.

A. Zo st a niesztu.

Bar. Zo st a niesztu.

Przykład 78. „C'est la vie”, takty 43-44.

Kolejna modulacja to łącznik między taktem 63. i 64. Tonacja Fis-dur przechodzi do tonacji D-dur. Chórzyści błyskawicznie muszą się w tym odnaleźć. W 64. takcie to sekcja męska musi precyzyjnie zaśpiewać kwintę czystą. Dopiero takt później dołączają soprały i altów. W takcie 63. realizowałem jeszcze delikatne ritardando, które wymagało uważności nie tylko od chóru, ale też od pozostałych instrumentów, że precyzyjnie wejdą na pierwszą miarę taktu 64.

The image shows a musical score for measures 61-63 of the piece "C'est la vie". The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, piano, solo voice, choir (Soprano, Alto, Baritone), and strings. The key signature is F# major (three sharps). The tempo is marked "rit." (ritardando) at the beginning of measure 61. The dynamics are marked "mf" (mezzo-forte) for the woodwinds and brass, and "pp" (pianissimo) for the percussion and strings. The lyrics are written under the solo voice part: "wi dok z mo stu. Knajpa ko... ściół i ten bruk... i de ał ni e tknął". The score is arranged in a standard Western format, with the instruments listed on the left and the measures numbered at the top.

Przykład 79. „C'est la vie”, takty 61-63.

64 G a tempo ♩ = 67

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

erc.

pno. *mf*

olo. go.

S. pa ra na na na C'est la

A. na na C'est la

Bar. C'e (e) (e)st la vie pa pa pa pa pa

a tempo ♩ = 67

ln. I

n. II

Vla.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Przykład 80. „C'est la vie”, takty 64-66.

W 68. i 69. takcie sopraną mają do wykonania dźwięk a2 wokalizą opartą na sylabie „pa”. Kluczowe było rozluźnienie aparatu i otwarcie przestrzeni gardłowej do samogłoski „a”. Otwarcie przestrzeni gardłowej wspomaga przygotowany i spokojny oddech na pierwszą miarę tego taktu, zgodny z pokazanym przeze mnie auftaktem. W tym samym miejscu głosy męskie realizują dłuższe wartości stanowiące podstawę gęstego rytmu sopranów.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S.), Alto (A.), and Baritone (Bar.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Soprano part (S.) has lyrics 'vie', 'pararara pa pa', and 'pa ra ra pa'. The Alto part (A.) has lyrics 'vie' and 'pa pa'. The Baritone part (Bar.) has lyrics 'ra pa pa', 'ra pa pa', 'C'e', '(e)', '(e)st', 'la', and 'vie'.

Przykład 81. „C'est la vie”, takty 67-69.

W całym utworze pilnowałem prowadzenia dynamiki. Zarówno na początku, jak i na końcu jest dynamika ppp. W trakcie utworu ta dynamika się zmienia, przechodzi do mf, a nawet ff, by znów realizować kontrastowe piano. Prowadziłem długie frazy legato, nadając lekkości wykonawczej i odnosząc się do interpretacji Andrzeja Zauchy.

3.13. „Jaka róża taki cieć”, sł. Jacek Cygan, muz. Włodzimierz Korcz

Utwór stał się jednym z największych przebojów Edyty Geppert i do dziś jest jej artystyczną wizytówką. Tekst Jacka Cygana wpisuje się w tradycję polskiej piosenki literackiej – operuje metaforą, symboliką i prostotą przekazu, otwierając przestrzeń do emocjonalnej interpretacji. Muzyka Włodzimierza Korcza reprezentuje najwyższą formę polskiej estrady lat 80. – profesjonalną, inspirowaną klasyką i jazzem, ale podporządkowaną dramaturgii i sile tekstu. „Jaka róża, taki cieć” to przykład piosenki artystycznej, która łączy wartości literackie i muzyczne, zachowując jednocześnie estradową atrakcyjność – stąd jej obecność zarówno na festiwalach, jak i w programach koncertowych o charakterze kameralnym. Tytułowa metafora róży i ciernia staje się obrazem miłości splecionej z cierpieniem. Piosenka wymaga aktorskiego warsztatu – podkreślania sensu słowa, świadomej dykcji i panowania nad dramaturgią. Jest to przykład piosenki „na głos i osobowość”, w której interpretacja wokalna staje się nośnikiem emocji i znaczeń.

Wprowadzenie samego fortepianu buduje nastrój utworu. Zależało mi na niezwykłym spokoju pianisty i wolnym, balladowym tempie. W takcie 7. włączają się altówka, wiolonczela i gitara basowa. Altówka prowadzi długie frazy całonutowe, wiolonczela z gitarą basową zaś imitują rytm bicia serca. Całość w swym charakterze chciałem utrzymać w napięciu, gęstości brzmienia z jednoczesnym opanowaniem i spokojem.

By-ła zła, gdy za-trza-snął drzwi wśródku płacz, wo czach su-chetzy Po-my

Przykład 82. „Jaka róża, taki cieć”, takty 1-4.

W takcie 15. rozpoczyna się motyw w partii fortepianu charakterystyczny dla tego utworu z kontynuacją imitacji bicia serca w partii wiolonczeli i gitary basowej. Potraktowanie każdej z szesnastek jak najszerzej, aby uzyskać pełne legato z pianistą, było priorytetem. Poszukiwaliśmy wspólnie właściwego dźwięku i docelowo znaleźliśmy tę artykulację.

The image shows a musical score for measures 14-16 of the piece "Jaka róża, taki cierń". The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "con brio" with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score includes staves for Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Alto (A.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Piano part features a characteristic rhythmic motif of sixteenth notes, starting with a piano (p) dynamic. The Violoncello and Contrabass parts also feature a similar rhythmic motif, starting with a piano (p) dynamic. The vocal parts (S., A., T., B.) are mostly silent in these measures, with the Alto (A.) part having a single note in measure 14 labeled "Ból".

Przykład 83. „Jaka róża, taki cierń”, takty 14-16.

Wraz z kolejnymi taktami charakter utworu staje się coraz bardziej dramatyczny. W 25. takcie dołączają skrzypce I, II i altówka wraz z chórem. Całość rozpoczyna się dynamiką *mp* i jest osadzone w skupionej strukturze harmoniczej. Zwracałem szczególną uwagę na prawidłowe wykonanie przez chórzystów samogłoski „a”, żeby brzmiała okrągło. Pomogło w tym precyzyjne wzięcie oddechu z rozluźnieniem żuchwy, co dodało przestrzeni w jamie ustnej, unosząc także podniebienie miękkie.

The image shows a musical score for measures 25-27 of the piece "Jaka róża, taki cieć". The score is written for a full orchestra and a vocal ensemble. The instruments and voices are arranged as follows:

- Perc.** (Percussion): Snare drum and cymbals.
- Pno.** (Piano): Right and left hands.
- A.** (Alto): Solo voice.
- S.** (Soprano): Chorus.
- A.** (Alto): Chorus.
- T.** (Tenor): Chorus.
- B.** (Bass): Chorus.
- Vln. I** (Violin I): First violin.
- Vln. II** (Violin II): Second violin.
- Vla.** (Viola): Viola.
- Vc.** (Violoncello): Cello.
- Cb.** (Kontrabas): Double bass.

The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte) for the piano and *mp* (mezzo-piano) for the vocal ensemble. The lyrics for the solo voice are: "Ja - kie ser - ce ta - ki lęk nie dzi - wi nic... Ja - ka sła - bość ta - ki grzech nie". The vocal ensemble parts are marked with "a" for the vowel sound.

Przykład 84. „Jaka róża, taki cieć”, takty 25-27.

Chór prowadził harmonię z wykorzystaniem akordów zmniejszonych, rozpoczynając od akordu cis-moll, następnie Cdim6, Cdim5, cis-moll, A-dur, Gis-dur⁷. Tak poprowadzone współbrzmienia w dynamice crescendo, długich całonutowych wartościach nadawały jeszcze większego poważnego i dramatycznego charakteru. Konsekwentne prowadzenie crescendo przez 8 taktów wymagało ode mnie ćwiczeń z chórem, które miały pomóc w spokojnym budowaniu napięcia pomiędzy mp a ff. W ramach ćwiczeń śpiewaliśmy wspólnie jeden dźwięk, rozpoczynaliśmy w dynamice mp, następnie dyrygowałem kolejne 8 taktów, zwiększając amplitudę gestu, uzyskując tym samym wzrost dynamiki. W pierwszym etapie chórzyci bardzo często dochodzili już w połowie tego fragmentu do ff. Budowanie świadomości prowadzenia frazy ze stabilnym oddechem wymiennym przyniosło precyzyjne przeprowadzenia całego zakresu zmian dynamiki.

The image displays two musical staves for a choir exercise. The top staff shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with a common melody line. The bottom staff shows the same four parts with a different melody line. Both staves include a piano (mp) dynamic marking and a crescendo hairpin.

Top Staff:

- Soprano (S.):** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody starts on a whole note, followed by a half note, and ends on a whole note. A crescendo hairpin is shown below the staff.
- Alto (A.):** Treble clef, key signature of two sharps. The melody starts on a whole note, followed by a half note, and ends on a whole note. A crescendo hairpin is shown below the staff.
- Tenor (T.):** Treble clef, key signature of two sharps. The melody starts on a whole note, followed by a half note, and ends on a whole note. A crescendo hairpin is shown below the staff.
- Bass (B.):** Bass clef, key signature of two sharps. The melody starts on a whole note, followed by a half note, and ends on a whole note. A crescendo hairpin is shown below the staff.

Bottom Staff:

- Soprano (S.):** Treble clef, key signature of two sharps. The melody starts on a whole note, followed by a half note, and ends on a whole note. A crescendo hairpin is shown below the staff.
- Alto (A.):** Treble clef, key signature of two sharps. The melody starts on a whole note, followed by a half note, and ends on a whole note. A crescendo hairpin is shown below the staff.
- Tenor (T.):** Treble clef, key signature of two sharps. The melody starts on a whole note, followed by a half note, and ends on a whole note. A crescendo hairpin is shown below the staff.
- Bass (B.):** Bass clef, key signature of two sharps. The melody starts on a whole note, followed by a half note, and ends on a whole note. A crescendo hairpin is shown below the staff.

A. *na-wet to co jest* *ff* *Ja-ka ró-za ta-ki cierni... nie*

S. *a - - - a*

A. *a - - - a*

T. *a - - - a*

B. *a - - - a*

Przykład 85. „Jaka róża, taki cierni”, takty 25-33.

Kilkakrotnie w utworze występuje ritardando, które ma duży wpływ na precyzję szesnastkowych wykonań w sekcji dętej, fortepianie i sekcji smyczkowej. Ze względu na chęć uzyskania jak największej precyzji zdecydowałem się na rozdrobnienie gestu w czwartej mierze z ćwierćnut na ósemki, co dało czytelniejszy ruch dla wszystkich wykonawców.

31 rit. C a tempo ♩ = 60

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

A.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

na-wet to co jest

Ja-ka ró-za ta-ki cień... nie

rit. a tempo ♩ = 60

mf

ff

sf

Przykład 86. „Jaka róża, taki cień”, takty 31-33.

57 *tr* *rit.*

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

A.

na - wet to co jest co wy - ry wa zna ca - ły za - pas słów ca - ły spo - kój serc

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

Przykład 87. „Jaka róża, taki cierni”, takty 57-58.

Przykład 88. „Jaka róża, taki cierni”, takty 65-67.

W końcowym fragmencie utworu oprócz ritardando następowało decrescendo. Chciałem bardzo podkreślić to zwolnienie i wyciszenie, pozostawiając pewnego rodzaju niedopowiedzenie w interpretacji. Poza zastosowaniem w geście zmiany czwartej miary z ćwierćnutowej na ósemkową, to dwie ostatnie szesnastki wskazałem wprost ruchem, żeby nie było najmniejszej wątpliwości wykonawczej.

The image shows a musical score for measures 74-76 of the piece "Jaka róża, taki cień". The score is written for a full orchestra and voice. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/8. The instruments and parts are: Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), A. (Alto), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), Vln. I (Violin I), and Vln. II (Violin II). The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The percussion part has a trill (tr) in measure 74. The vocal parts (A., S., A., T., B.) are mostly silent, with the Bass part (B.) having a *rit.* (ritardando) marking in measure 76. The string parts (Vln. I, Vln. II) play a continuous sixteenth-note pattern. The score ends with a double bar line in measure 76.

Przykład 89. „Jaka róża, taki cień”, takty 74-76.

W takcie 41. następowała zmiana nastroju, którą chciałem podkreślić poprzez lekkość wykonania, zapisaną w partyturze jako *leggiero*. Sopran i alt przejęły w dwugłosie opartym na ruchach tercjowych linię melodyczną, natomiast tenory i basy także w ruchu tercjowym realizowali krótkie, szesnastkowe dźwięki staccato. Dla precyzji wykonawczej istotna była dykcja. Krótki dźwięk, zatem krótka i dobrze zwarta w fałdach głosowych sylaba z dokładną intonacją. Zanim osiągnąłem właściwe tempo, pracę rozpocząłem w sekcjach od zdecydowanie wolniejszego wykonania.

A.
 S. *leggiero*
 A. *mf* *leggiero* Ró - zo, Ró - zo, nasz jest świat
 T. *mf* *leggiero* Ró - zo, Ró - zo, nasz jest świat
 B. *leggiero* Ró - zo, Ró - zo, nasz jest nasz świat
 Ró - zo, Ró - zo, nasz jest nasz świat

A.
 S. Zo - sta-nie-my wciąż mło-de Noc wi-ru - je wo - kół nas
 A. Zo - sta-nie-my wciąż mło-de Noc wi-ru - je wo - kół nas
 T. Zo - sta nie - my. mło - de mło - de Noc wi- ru - je wo - kół nas nas
 B. Zo - sta nie - my mło - de mło - de Noc wi- ru - je wo - kół nas nas

Przykład 90. „Jaka róża, taki cierni”, takty 40-43.

W takcie 51. chór potęguje przekaz solisty. Sopran i alt prowadzą dialog z tenorami i basami. Dynamika *ff* wymagała dużej uważności na forsowanie głosu, zwłaszcza że obie sekcje śpiewały głównie w średnicy swojego głosu. Zaokrąglenie samogłosek pozwoliło uzyskać jednolite brzmienie. Głosy męskie musiały odebrać ode mnie precyzyjny autakt na trzecią miarę, żeby dokładnie wykonawczo wejść w swoją partię.

A. *ff* Ja-kie ży-cie ta-ka śmierć nie dzi-wi nic...

S. *ff* Ja-kie ży-cie ta-ka śmierć nie dzi-wi nic...

A. *ff* Ja-kie ży-cie ta-ka śmierć nie dzi-wi nic...

T. *ff* Ja-kie ży-cie ta-ka śmierć nie dzi-wi nic...

B. *ff* Ja-kie ży-cie ta-ka śmierć nie dzi-wi nic nie dzi-wi

Przykład 91. „Jaka róża, taki cień”, takty 51-52.

3.14. „Moja i Twoja nadzieja”, sł. Katarzyna Nosowska, muz. Piotr Banach

Utwór pochodzi z debiutanckiej płyty zespołu Hey „*Fire*” (1993), która była jednym z najważniejszych debiutów w historii polskiego rocka. „Moja i Twoja nadzieja” stała się symbolem solidarności społecznej, szczególnie po powodzi stulecia w 1997 roku, kiedy wykorzystano ją w akcjach charytatywnych i telewizyjnych, a Nosowska zaśpiewała ją w duecie z wieloma innymi artystami. Do dziś pozostaje jednym z najważniejszych hymnów polskiego rocka lat 90., a także jednym z najbardziej rozpoznawalnych manifestów pokolenia wchodzącego w dorosłość po transformacji ustrojowej. Utwór wymaga prostoty i szczerości – wszelkie nadmierne „upiększenia” zniszczyłyby jego prawdziwy charakter. To przykład rockowego minimalizmu,

w którym liczy się wspólny przekaz, a nie wirtuozeria. Linia wokalna Katarzyny Nosowskiej jest oparta na niewielkim ambitusie, bardziej deklamacyjna niż kantylenowa. Melodia podporządkowana jest ekspresji tekstu; refren, powtarzany jak mantra, nabiera charakteru zbiorowego hymnu.

Od samego wejścia potrzebne są spokój i opanowanie, żeby oddać przejmujący nastrój utworu. Musiałem precyzyjnym gestem wprowadzić pianistę we właściwe tempo. W takcie 7. zaczyna śpiewać solista przy akompaniamencie fortepianu i wiolonczeli. Wciąż kluczowy jest spokój wykonawczy w stałej dynamice piano. Takt 15. to dołączenie instrumentów dętych i narastająca dynamika z piano do forte. Uzupełnienie o instrumenty smyczkowe następuje w takcie 19. i 20., zaś w takcie 22. dynamika jeszcze bardziej narasta i doprowadza do refrenu, który jest zarazem powrotem do pierwotnego spokoju brzmienia perkusji, fortepianu, solistów, altówki, wiolonczeli i gitary basowej. Dużo pracy poświęciłem uwadze nad dynamiką, żeby całość była w sposób właściwy i konsekwentny poprowadzona z pełną świadomością wszystkich wykonawców.

W 27. takcie znowu następuje budowanie napięcia, tym razem przez stopniowe włączanie kolejnych instrumentów dętych. Sekcja smyczkowa, perkusja i pianista zaczynają grać w dynamice *ff*, smyczki stosują artykulację *sul ponticello*, czyli ostrym dźwięk przy podstawku.

Przykład 92. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 27-28.

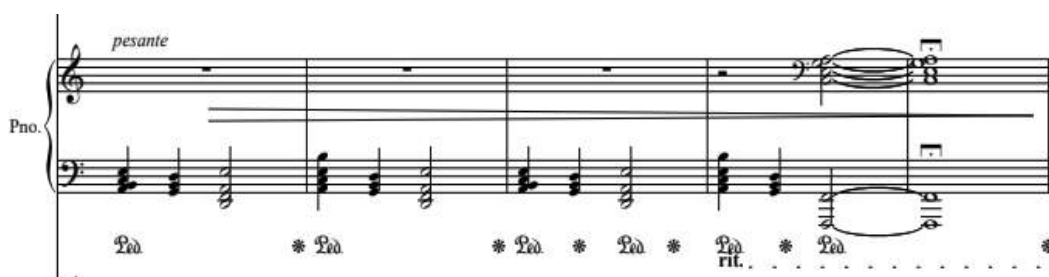
W takcie 39. oraz 52.-53. występują łączniki chóralne, śpiewane na samogłosce „o” w dynamice crescendo, które realizują wprowadzenie do refrenu. Pracowałem nad tym, żeby w krótkim czasie uzyskać precyzję wykonawczą, która ukaże narastającą dynamikę. Po wejściu w refren, chór i solista wspólnie śpiewają, co potęguje przekaz tego zapętlonego jak mantra fragmentu tekstu „Nic, naprawdę nic nie pomoże, jeśli Ty nie pomożesz dziś miłości”.

The musical score for Example 93, measures 37-39, is presented in a standard orchestral format. It includes staves for Soprano I (S I), Soprano II (S II), Choir, Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The lyrics "zwo - li - u - czy - nić - dziś cu - da." are written under the vocal staves. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The string parts (Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked "ordinario" and play a steady eighth-note accompaniment. The score ends with a crescendo hairpin and a forte (f) dynamic marking.

Przykład 93. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 37-39.

Przykład 94. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 50-53.

Po zakończeniu ostatniej repetycji refrenu, gdzie wszystko jest utrzymane w dynamice ff, nagle pozostaje tylko partia fortepianu, która na przestrzeni 5 taktów wycisza cały utwór, przy artykulacji ciężkości – pesante oraz rozciągłego ritardando w dwóch ostatnich taktach. Z racji solowej realizacji ostatnich 5 taktów przez pianistę postanowiłem na realizację przez niego samodzielnie partii bez mojego gestu. W trosce o to, żeby do końca wybrzmiał przekaz i wygaszenie utworu, zostawiałem ręce w typowym „zawieszeniu”, żeby publiczność jeszcze przez tych kilka chwil powstrzymała się od braw.



Przykład 95. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 58-62.

W takcie 40. zaczyna się nakładanie różnych rytmów. Każda z sekcji prowadzi samodzielne przebiegi rytmiczne, w tym ćwierćnotowe, ósemkowe, a nawet szesnastkowe i trzydziestodwójkowe. To powoduje duże zaangażowanie uważności każdego z instrumentalistów. Pracowałem nad tymi fragmentami najpierw pojedynczo z każdą z sekcji w wolnym tempie, żeby nie było żadnej wątpliwości co do wykonawstwa swoich partii. Następnie zacząłem łączyć poszczególne sekcje: Skrzypce I i II, altówka i wiolonczela, Skrzypce I i wiolonczela itd. Chciałem przeprowadzić najróżniejsze kombinacje, żeby utwierdzić wszystkich we właściwym rytmie. Dopiero po pracy rytmicznej dodałem aspekt dynamiki. Połączyłem wszystko w zakresie instrumentów, po czym poprosiłem chór i solistę o dołączenie. Wówczas miałem już obraz prawidłowo wykonanego fragmentu.

40 H

Ob. *mf*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

S I
Nic na - pra - wdęnic... niepo mo że... je - śli ty... nie po mo żeszdziśmi ło - ści Nic na - pra - wdęnic... niepo mo że...

S II
Nic na - pra - wdęnic... niepo mo że... je - śli ty... nie po mo żeszdziśmi ło - ści Nic na - pra - wdęnic... niepo mo że...

Choir
Nic na - pra - wdęnic... niepo mo że... je - śli ty... nie po mo żeszdziśmi ło - ści Nic na - pra - wdęnic... niepo mo że...

Pno. *f*
pizz.

Vln. I *f*
pizz.

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Przykład 96. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 40-42.

3.15. „Z Tobą chcę oglądać świat”, sl. Jonasz Kofta, muz. Zbigniew Wodecki.

Tekst Jonasza Kofty reprezentuje najwyższy poziom polskiej piosenki literackiej – prosty, a zarazem poetycki, odwołujący się do uniwersalnych wartości miłości i wspólnoty. Kompozycja Wodeckiego jest przykładem estetyki „wysokiej estrady”: melodyjnej, eleganckiej. Utwór, dzięki swojej formie duetu, wpisuje się w tradycję romantycznych piosenek estradowych wykonywanych parami, które miały szczególną siłę oddziaływania na publiczność. „Z Tobą chcę oglądać świat” pozostaje do dziś symbolem polskiej piosenki artystycznej, łączącej walory literackie, wokalne i aranżacyjne.

Od samego początku utworu zależało mi na ukazaniu niezwykle przejmującego charakteru, gdzie pianista rozpoczyna artykulacją legato. W trzecim takcie z dużym wyczuciem nastroju wchodzi solista, śpiewając słodko i z przejęciem tekst „Z tobą chcę oglądać świat”. Zdawałem sobie sprawę, że pierwsze 4 takty mogą wytworzyć magię i przenieść słuchaczy w inną rzeczywistość, dlatego razem z pianistą i solistą poszukiwałem brzmienia miękkiego, gęstego, spokojnego, przepełnionego prawdziwym uczuciem. Ogromną satysfakcję sprawił fakt wzajemnego zrozumienia się w tym obszarze poszukiwań i znalezienia efektu końcowego. Nie zawsze łatwo jest przefiltrować przez wykonawcę w odpowiedni sposób zapis nutowy zgodny z propozycją interpretatora – dyrygenta.

Piano

mf

ped. simile

Soprano solo

Tenor solo

dolce

mf

Z To-bą chcę o - glą dać

Pno.

S.Solo

T.Solo

świat.

Wśród wy - so-kich błą - dzień traw. Wte - dy

Przykład 98. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 1-6.

W takcie 10. na trzecią miarę wchodzi skrzypce I i II, stanowiąc wprowadzenie dla pozostałych smyczków i gitary basowej wchodzących na pierwszą miarę taktu 11. Kluczowe dla mnie wciąż było oddanie miłosnego charakteru utworu najpierw przez wprowadzenie skrzypiec, a dalej dotarcie pozostałych instrumentów. Wykonanie grup szesnastkowych wymagało ogromnej precyzji i wielkiego spokoju. Skrzypce I i II realizowały ten fragment unisono, zatem zwracałem uwagę na właściwą intonację w miejscu, gdzie każdy dźwięk otoczony był bemołem. Powtarzaliśmy ten fragment długo, zanim nastąpiło zgranie duetu skrzypiec, tak żeby intonacja nie pozostawiała niedosytu i nie popsua tworzonego od początku utworu jego subtelного charakteru. W 11. takcie instrumenty prowadzą już swoje partie dłuższymi wartościami – półnutami i całymi nutami utrzymanymi w dynamice mf. Takt 12. to wejście waltorni z zachowaniem melancholijnego charakteru i prowadzeniem długich wartości rytmicznych.

The image shows a musical score for measures 9 and 10. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. In measure 9, all instruments have whole rests. In measure 10, the Violins I and II play a melodic line in unison, starting with a half note G4 (with a flat) and followed by eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass have whole rests in measure 10.

Przykład 99. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 9-10.

11 C

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Tri.

Pno.

S.Solo

mf dolce Z To-bą chcę o - głą dać świat.

T.Solo

st

S.

A.

T.

B.

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Cb.

mf

Ja-ki pię-kny księ - życ,

Przykład 100. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 11-13.

Chór, włączając się w refrenie, idealnie komponuje się ze śpiewem solistów, dodając całości romantycznego nastroju. W każdej sekcji zespołu występuje ta sama rytmika oraz tekst, co wzmacnia przekaz. Dynamika forte wskazuje na istotę tekstu przy zachowaniu pełnej artykulacji legato. Każdy z głosów wykonuje partie w obrębie średnicy skali swojego głosu, zatem dużą uwagę i pracę skupiłem na prawidłowym, chóralnym brzmieniu samogłosek, zaokrąglonych tak jak w emisji klasycznej. Tempo utworu jest wolne, dlatego pilnowałem spokojnego wykonywania przebiegów ósemkowych przez chór. Początkowo chórzysty chcieli je dość szybko i nerwowo artykułować. Wyjaśnienie istoty przekazu, rozpoczęcie pracy od wolnego tempa pozwoliło doprowadzić do ostatecznego, zgodnego z moją interpretacją kształtu.

The musical score is written for a vocal and instrumental ensemble. The vocal parts are arranged in six staves: S.Solo, T.Solo, S., A., T., and B. The instrumental parts are arranged in six staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The lyrics for the vocal parts are in Polish. The instrumental parts include dynamic markings such as *espress.* and *f pizz.* The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is indicated as 'Tempo wolne' (Tempo slow).

Vocal Parts:

- S.Solo:** to, gdy ty i ja. Wiem, to czu - ję ży - cie mnie nie mi - ja.
- T.Solo:** to, gdy ty i ja. Wiem, to czu - ję ży - cie mnie nie mi - ja.
- S.:** Wiem, to czu - ję ży - cie mnie nie mi - ja.
- A.:** Wiem, to czu - ję ży - cie mnie nie mi - ja.
- T.:** Wiem, to czu - ję ży - cie mnie nie mi - ja.
- B.:** Wiem, to czu - ję ży - cie mnie nie mi - ja.

Instrumental Parts:

- Vln. I:** *espress.* 3 3
- Vln. II:** *espress.* 3 3
- Vla.:** *espress.* 3 3
- Vc.:** *f pizz.*
- Cb.:** *f pizz.*

S.Solo
T.Solo
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

O - bok cie - bie wa - żna każ - da chwi - la. Zy - ję znów, gdy je - steś tu w ob

O - bok cie - bie wa - żna każ - da chwi - la

O - bok cie - bie wa - żna każ - da chwi - la. *mf*

O - bok cie - bie wa - żna każ - da chwi - la. *mf*

O - bok cie - bie wa - żna każ - da chwi - la. *mf*

O - bok cie - bie wa - żna każ - da chwi - la. *mf*

O - bok cie - bie wa - żna każ - da chwi - la. *mf*

mf *leggero*

mf *leggero* *pizz.*

mf

mf

mf

Przykład 101. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 22-27.

Od taktu 27. w partii skrzypiec I, II oraz altówce występują grupy szesnastkowe w artykulacji staccato. Osobno pracowałem z tą sekcją nad precyzyjnym wykonaniem tego rytmu, zwłaszcza kiedy pojawiały się pauzy szesnastkowe na trzecią lub pierwszą miarę. Wspólny oddech wzięty przez instrumentalistów do mojego aufaktu w tych miejscach rozwiązał problem równego wykonania tych grup. Po raz kolejny skrzypce I i II prowadziły identycznie swoje partie także pod względem intonacji, co wymagało szczególnego doprecyzowania i pracy w wolniejszym tempie.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf *leggero*

mf *leggero* *pizz.*

mf

mf

mf

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written for measures 25-30. The Violin I and II parts feature rapid sixteenth-note passages. The Viola part has a section marked 'arco.' in measure 30. The Violoncello and Contrabass parts play a simple harmonic accompaniment.

Przykład 102. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 25-30.

W takcie 31. następuje druga część refrenu, całość w dynamice forte. Wraz z akustykiem pracowaliśmy nad uzyskaniem równowagi brzmienia całego aparatu wykonawczego. W tym fragmencie grały instrumenty dęte, smyczkowe, perkusja, fortepian oraz śpiewał chór wraz z solistami. Odpowiednie wyeksponowanie każdej partii było bardzo złożonym procesem. Każdy miał swój mikrofon niezależny, który wymagał odpowiedniego ustawienia, regulacji głośności, a ta wynikała także ze specyfiki danego instrumentu, np. obój jest zdecydowanie delikatniejszy w brzmieniu i dynamice niż trąbka, a skrzypce I grające wyższe rejestry są mocniejsze niż altówka.

31

Ob. *f*

Hn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Perc. *f*

Tri. *f*

Pno. *f*

S.Solo *f*
Spójrz jak wszy - stko się nie-zmien-nie zmie nia Ni - gdy do - syć

T.Solo *f*
Spójrz jak wszy - stko się nie-zmien-nie zmie nia Ni - gdy do - syć

S. *f*
Spójrz jak wszy - stko się nie-zmien-nie zmie nia Ni - gdy do - syć

A. *f*
Spójrz jak wszy - stko się nie-zmien-nie zmie nia Ni - gdy do - syć

T. *f*
Spójrz jak wszy - stko się nie-zmien-nie zmie nia Ni - gdy do - syć

B. *f*
Spójrz jak wszy - stko się nie-zmien-nie zmie nia Ni - gdy do - syć

Vln. I *f espress.* 3

Vln. II *f espress.* 3

Vla. *f espress.* 3

Vc. *f*

Cb. *f*

Przykład 103. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 31-33.

52

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Tri.

Pno.

S.Solo

F.Solo

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Wciąż... nie zmien - nie zmien - ny.

świat. Z To bą chcę o - głą dać

54 rit.

Ob.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Tri.

Pno.

S.Solo

F.Solo

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Co dzień nie - co - dzien - - - - - ny świat.

świat.

rit.

Przykład 104. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 49-55.

3.16. „Nie dokazuj”, sl. Marek Grechuta, muz. Jan Kanty

Pawluśkiewicz

„Nie dokazuj” pochodzi z debiutanckiej płyty Marka Grechuty i zespołu Anawa (1970). Stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych utworów artysty. Piosenka reprezentuje nową jakość w polskiej muzyce popularnej lat 70. – połączenie poezji i muzyki rozrywkowej. Utwór wpisuje się w szerszy nurt piosenki literackiej w Polsce (obok Ewy Demarczyk, Agnieszki Osieckiej, Jonasza Kofty), gdzie nacisk kładziono na sens słowa i muzyczną kameralność. „Nie dokazuj” pozostaje do dziś symbolem twórczości Grechuty – piosenki, która potrafi łączyć lekkość z poetycką głębią, a przy tym zachowuje ponadczasowy charakter. Tekst Grechuty mówi o miłości i zauroczeniu w sposób lekki, z ironią i uśmiechem, co wzmacnia walczykowa, kołysankowa rytmika. Wykonanie wymaga prostoty i naturalności. Marek Grechuta śpiewa w charakterystyczny sposób – z wyraźną dykcją, bez nadmiernej maniery, co podkreśla autentyzm. Kluczowe są tu aktorska świadomość słowa i jego rytmu. Utwór wymaga pogodnej interpretacji z elementem ironii. Śpiew nie może być przesadnie „upiększany” – istotne jest wyczucie literackiego żartu i autoironii.

W utworze występuje szybkie tempo, co wymagało od początku bardzo dużego skupienia wśród wykonawców. Ćwierćnuta na poziomie 115 BPM warunkowała czytelny auftakt dla skrzypiec I.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is for measures 1-4 of the piece „Nie dokazuj”. The tempo is marked as 115 BPM (♩ = 115). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin I part starts with a melodic line in measure 1, while the other instruments provide harmonic support. The Violin II, Viola, and Violoncello parts enter in measure 2 with a rhythmic pattern. The Contrabass part is mostly silent in the first four measures. The score includes dynamic markings like *mf* and *leggiero*.

Przykład 105. „Nie dokazuj”, takty 1-4.

Chór wzmacnia przekaz, dośpiewując fragmenty tekstowe solisty. W początkowej fazie pracy nad tym fragmentem było to bardzo trudne do wyegzekwowania. Nieoczywiste, szybkie wejścia zespołu, często w pół zdania stanowiły wyzwanie. Do tego każda sylaba realizowana była artykulacją staccato. Zaczynałem pracę z każdym z głosów osobno, żeby doskonale doprecyzować tekst oraz intonację. Kiedy te dwie kwestie dopracowałem, zająłem się agogiką, stopniowo zwiększając wartość BPM.

T.
Solo.
A.
T.
B.

mf nie sty - cha nie pię kne śpie wa k ś pie wał tyl - ko f Wszyscy do br ze się ba wi - li, cho ciaż był, wy - ją tek
Na wet to, że śpie wa k ś pie wał tyl - ko dla tej pa - ni. I gdy ro zum tra - cił dla niej, śmia ła się kla - ska ła

Przykład 106. „Nie dokazuj”, takty 7-11.

Artykulacja staccato występuje we wszystkich sekcjach. W zwrotce grają instrumenty smyczkowe, fortepian oraz perkusja, a dopiero w refrenie dołącza puzon. Uzyskanie lekkości staccato w szybkim tempie wymagało ode mnie ścisłej kontroli agogiki poprzez ruch dyrygencki, ponieważ każda nierówność wśród instrumentalistów była od razu zauważalna. Kluczowa była tutaj także współpraca z perkusistą, który nie był muzykiem klasycznym, współpracującym na co dzień z dyrygentem i stworzenie zależności jego gry od mojego gestu była dla niego nową kwestią. Ze względu na dużą elastyczność perkusisty, szybko opanowaliśmy współpracę agogiczną, co przyniosło sukces dla całego zespołu.

Przykład 107. „Nie dowodź”, takty 12-14

The musical score is for the song "Nie dokazuj" (Example 108), measures 22-24. It features a variety of instruments and vocal parts. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The instruments include Tbn., Perc., Tri., Pno., T., Solo., A., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The lyrics are in Polish and include: "ta ki - cud Nie od ra - zu mi - la nie od ra - zu sto - pisz ser - ca me - go ló - d!", "nie jest z Cie - bie zno - wu ta - ki cud Nie od ra - zu, mi - la nie od ra - zu nie od ra - zu sto - pisz ser - ca me - go lód! nie - do".

Przykład 108. „Nie dokazuj”, takty 22-24.

Dykcja chóru w szybkim tempie refrenu wymagała dużego nakładu pracy. Mijanie się głosów męskich z żeńskimi tę precyzję jeszcze bardziej wymuszała. Większość dźwięków refrenu była w średnicy skali głosu, poza pojedynczymi skokami u tenorów i sopranów na dźwięk e2, co wymagało rozluźnienia głosu i zaokrąglenia

samogłoski, co w przeciwnym razie doprowadzało do zaciśnięcia i forsowania głosu. Gest dyrygencki musiał być niezwykle precyzyjny, żeby wskazać poszczególnym głosom wejścia z konkretnym wdechem, który wprowadzi zespół we właściwą agogikę. Auftakty były zmienne – wypadały raz na pierwszą miarę, innym razem na trzecią lub na czwartą. Bardzo dobre opanowanie partytury pozwoliło mieć wszystko pod ścisłą kontrolą, zachowując przy tym lekki charakter utworu.

T. ka - zu Pa - dły sło wa

Solo. *mf* Nie-do-ka-zuj, mi-ła

A. *mf* Nie-do-ka-zuj, mi-ła

T. *mf* Nie-do - ka-zuj, mi-ła nie-do-ka-zuj prze-cież

B. *mf* Nie-do - ka-zuj, mi-ła nie-do-ka-zuj prze-cież

T. ta ki - cud Nie od-ra-zu mi-ła nie od-ra-zu sto-pisz ser-ca me-go ló - d!

A. ta ki - cud Nie od-ra-zu mi-ła nie od-ra-zu sto-pisz ser-ca me-go ló - d!

T. nie jest zCie-bie zno-wu ta-ki cud Nie od-ra-zu, mi-ła nie od-ra-zu nie od-ra-zu sto-pisz ser-ca me-go ló d! nie-do

B. nie jest zCie-bie zno-wu ta-ki cud Nie od-ra-zu, mi-ła nie od-ra-zu nie od-ra-zu sto-pisz ser-ca me-go ló d! nie-do

Przykład 109. „Nie dokazuj”, takty 19-24.

Połączenie szybkich przebiegów partii chóralnej stanowiło kontrast dla instrumentów smyczkowych, które grały wartości ćwierćnut staccato oraz akcentacji każdego dźwięku.

The musical score for Example 110, measures 25-27, is presented in a multi-staff format. The vocal parts (Solo, A, T, B) are written in treble and bass clefs, with lyrics in Polish. The instrumental parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are written in various clefs, including treble, alto, and bass. The score shows a complex rhythmic and melodic structure, with the vocal parts featuring rapid passages and the instrumental parts providing a contrasting texture.

Przykład 110. „Nie dokazuj”, takty 25-27.

W takcie 56. oraz 57. występują szybkie przebiegi w partii chóru, które wymagały precyzji rytmicznej, artykulacyjnej oraz intonacyjnej. Najpierw podejście szesnastkowe w melodii wznoszącej o ruchu sekundowym, dalej dwie ósemki staccato skokiem interwału kwarty czystej w sopranach i kwinty czystej w altach. Po zakończeniu wykonania chóru bardzo podobny motyw przejmują instrumenty smyczkowe.

T. *mp* By łatak że in-na chwi la, kto rejnie - za pom - nę
 Solo. *cresc.* para ra ra pa pa *p* U - u
 A. *f* para ra ra pa *p* U - u
 T. *p* U - u
 B. *p* U - u
 Vln. I *f* *p* *cresc.*
 Vln. II *p* *cresc.*
 Vla. *f* *p* *cresc.*
 Vc. *f* *pizz.*
 Cb. *f* *p* *cresc.*
f *p* *cresc.*

Przykład 111. „Nie dokazuj”, takty 56-60.

Ogromnej precyzji agogenicznej wymagał ode mnie fragment wyhamowujący między taktem 65. a 68. Następuje tam także zmiana nastroju, solista wchodzi w opowieść tekstową. W takcie 67. dołączają instrumenty dęte blaszane, które razem ze smyczkami realizują długie wartości rytmiczne.

Przykład 112. „Nie dowodź”, takty 65-67.

Tak 72. wymagał jeszcze większego zwolnienia tempa. Tego typu miejsca ćwiczyłem z orkiestrą co najmniej kilkanaście razy, żeby nikt z instrumentalistów nie miał wątpliwości co do czytelności gestu i jego realizacji. W takcie 75 metrum zmieniło się na 6/8.

The image shows a musical score for measures 71-74 of the piece "Nie dokazuj". The score is written for a large orchestra and a vocal soloist. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature changes from 2/4 to 4/4 at measure 73, and then to 6/8 at measure 74. The score includes parts for Oboe (Ob.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Triangle (Tri.), Piano (Pno.), Soloist (Solo.), and various string instruments (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The vocal soloist part has lyrics in Polish: "Je-dno tyl-ko dziś pa-mię-tam jak jej za-śpie-wa-łem". The score features several dynamic markings, including *p* (piano) and *rit.* (ritardando). The tempo is indicated as "rit." at the beginning of measure 71 and again at the beginning of measure 73. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument and a vocal line.

Przykład 113. „Nie dokazuj”, takty 71-74.

Tak duże zwolnienia powodowały, że dla czytelności gestu rozdzielałem czwartą miarę na dwa ruchy ósemkowe, dzięki czemu fortepian czy skrzypce I i II nie miały problemu z precyzyjnym interpretowaniem tempa.

The musical score for Example 114, measures 73-74, is presented in two systems. The first system shows measures 73 and 74. The piano part (p) has a melodic line in measure 73 and a more active line in measure 74. The violin and viola parts (v, vln) have a melodic line in measure 73 and a more active line in measure 74. The cello and double bass parts (c, cb) have a melodic line in measure 73 and a more active line in measure 74. The woodwinds (fl, cl, f, re) have a melodic line in measure 73 and a more active line in measure 74. The percussion (p) has a melodic line in measure 73 and a more active line in measure 74. The strings (str) have a melodic line in measure 73 and a more active line in measure 74. The score is marked with 'rit.' and 'p'.

Przykład 114. „Nie dokazuj”, takty 73-74.

W takcie 75. następuje zmiana charakteru. Zamiast wcześniejszego *leggiero* następuje *cantabile*. Poza tym tempo jest *largo* w metrum 6/8. Do grupy instrumentów dętych włącza się obój.

75 *Largo* (♩ = 45)

Ob. *mf cantabile*

Hn. *mf*

Tpt.

Tbn.

Perc.

Tri.

Pno. *cantabile mp*

T. *f* us - ta mil - cza, du - sza śpie - wa

Solo. *mp* a - a a - a a a

A. *mp* a - a a - a a a

T. *mp* a - a a - a a a

B. *mp* a - a a - a a a

Vln. I *mp cantabile*

Vln. II *mp cantabile*

Vla. *mp pizz.* arco

Vc. *mp pizz.* arco

Cb. *mp pizz.*

Przykład 115. „Nie dokazuj”, takty 75-78.

Takt 84. jest rozpoczęciem ciągłego przyspieszania tempa. W tym przypadku tak samo bardzo dużego doprecyzowania wymagała moja praca z perkusistą, żeby mógł jednoznacznie odczytać mój gest oraz auftakt.

The image shows a musical score for measures 86-88 of the piece "Nie dokazuj". The score is written for a large orchestra and a vocal soloist. The tempo is marked "molto accel." at measure 86 and "Tempo primo (♩ = 115)" at measure 88. The key signature is one sharp (F#). The instruments and parts included are: Ob. (Oboe), Hn. (Horn), Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Perc. (Percussion), Tri. (Triangle), Pno. (Piano), T. (Tenor), Solo. (Soloist), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *animato*, and *arco*. The lyrics for the vocal parts are: "ra - zu, mi-ty nie od ra-zu nie od ra-zu sto-pisz ser-ca me-go lód! Nie-do-ka-zuj, mi-ła" for the Soloist and "ra - zu, mi-ty nie od ra-zu nie od ra-zu sto-pisz ser-ca me-go lód! Nie-do-ka-zuj, mi-ła" for the other vocal parts. The percussion part includes a complex rhythmic pattern in measure 86.

Przykład 116. „Nie dokazuj”, takty 86-88.

ROZDZIAŁ 4: Realizacja koncertu

4.1. Prowadzenie koncertu

Prowadzenie koncertu stanowi integralną część realizacji wydarzenia muzycznego. Współcześnie trudno wyobrazić sobie profesjonalnie zorganizowany koncert bez osoby, która pełni funkcję gospodarza sceny – niezależnie od tego, czy jest to konferansjer, narrator, czy sam artysta w roli prowadzącego. Zadania te wykraczają poza kwestie technicznej zapowiedzi kolejnych utworów; prowadzący staje się bowiem współtwórcą atmosfery wydarzenia i elementem dramaturgii całości.

Koncert „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskie piosenki”, oparty na szesnastu utworach wymagał szczególnej koncepcji narracji. Jako prowadzący nie pełniłem tu wyłącznie funkcji konferansjera zapowiadającego kolejne punkty programu, lecz stawiałem się narratorem muzycznej biografii artysty. Moja rola polegała na stworzeniu spójnej opowieści, w której każdy utwór – od energetycznego „Zacznij od Bacha”, przez refleksyjne „Między ciszą a ciszą”, aż po duetowe „Z Tobą chcę oglądać świat” – miał swoje miejsce i znaczenie.

Wprowadzenia słowne stanowiły nie tylko zapowiedź repertuaru, ale również most łączący poszczególne części koncertu. Każda zapowiedź była krótkim komentarzem – czasem biograficznym, czasem anegdotycznym, czasem poetyckim – który wprowadzał publiczność w nastrój utworu. Dzięki temu koncert zyskał charakter opowieści, w której słowo i muzyka wzajemnie się dopełniały. Dramaturgia narracji odpowiadała dramaturgii muzycznej: po częściach lirycznych nadawałem ton refleksyjny, natomiast przed piosenkami żartobliwymi lub lekkimi przywoływałem element humoru i lekkości.

Prowadzenie koncertu można określić mianem sztuki łączenia organizacji i emocji. To proces, w którym słowo staje się równoprawnym partnerem muzyki – nie dominując nad nią, lecz nadając jej ramy i sens. Prowadzący jest tym, który czuwa nad rytmem i dramaturgią wieczoru, a zarazem stwarza publiczności warunki do pełnego przeżycia muzyki.

4.1.1. Dyrygent

Prowadzenie koncertu może przyjmować różne formy – od roli konferansjera wprowadzającego słowem w świat muzyki, aż po prowadzenie stricte muzyczne, realizowane przez dyrygenta. W tym drugim przypadku to nie narracja słowna, lecz gest i ruch batuty stanowią podstawowy środek komunikacji między artystami a publicznością.

Rola dyrygenta w prowadzeniu koncertu ewoluowała wraz ze zmianami w kulturze muzycznej XX i XXI wieku. Tradycyjnie dyrygent postrzegany był jako niewidoczny pośrednik pomiędzy partyturą a orkiestrą. W tym modelu dyrygent zachowywał powagę, dystans i minimalny kontakt z publicznością. Wystarczy wspomnieć takie postacie jak Kazimierz Kord, wieloletni dyrektor Filharmonii Narodowej, którego styl prowadzenia charakteryzował się koncentracją, dyscypliną i pełnym podporządkowaniem wykonania idei dzieła. W takim ujęciu dyrygent nie komentował programu, nie zwracał się do widowni, a całość komunikacji odbywała się wyłącznie na linii: partytura – orkiestra – słuchacz.

Od drugiej połowy XX wieku zaczęło kształtować się podejście odmienne, w którym dyrygent traktowany jest również jako gospodarz wydarzenia artystycznego, pozostający w relacji nie tylko z muzykami, ale także z publicznością. Zmiana ta związana była z rozwojem koncertów edukacyjnych i popularyzatorskich, a także z rosnącą potrzebą widowni, by koncert nie miał charakteru hermetycznego rytuału, lecz stawał się dialogiem.

W Polsce jednym z dyrygentów, którzy szczególnie wyraźnie wpisali się w ten nurt, był Jerzy Maksymiuk. Jego występy, zarówno z Orkiestrą Polskiego Radia i Telewizji w Warszawie, jak i podczas koncertów zagranicznych, cechowała niezwykła ekspresyjność gestu. Maksymiuk nie tylko dyrygował – jego ruchy były teatralne, często przypominały pantomimę, a publiczność stawała się świadkiem niemal spektaklu. Co więcej, dyrygent potrafił wplatać w koncert elementy komentarza, a jego osobowość stawała się integralną częścią wydarzenia. Tym samym złamał stereotyp dyrygenta jako chłodnego „urzędnika partytury”.

Podobny kierunek reprezentowali na świecie Leonard Bernstein i Simon Rattle, którzy nierzadko przed koncertem, a nawet w jego trakcie, zwracali się do publiczności

słowem. Bernstein uczynił z tego wręcz metodę pedagogiczną, prowadząc swoje legendarne Young People's Concerts w Nowym Jorku, gdzie dyrygowanie łączył z barwnym wykładem o muzyce. Rattle kontynuuje tę tradycję, szczególnie w koncertach edukacyjnych, pokazując, że dyrygent może być nie tylko interpretatorem dzieła, ale i jego popularyzatorem.

W ten sposób rysuje się wyraźny kontrast pomiędzy tradycyjnym modelem dyrygenta – skupionym na muzyce i zdystansowanym wobec publiczności – a nowoczesnym modelem prowadzenia koncertu, w którym dyrygent staje się współtwórcą atmosfery wydarzenia, przewodnikiem po świecie muzyki i osobowością przyciągającą widza. Współcześnie oba te podejścia współistnieją, a wybór zależy od kontekstu koncertu: podczas wykonania dzieł sakralnych czy symfonicznych często dominuje powaga i tradycja, natomiast koncerty popularne, galowe czy edukacyjne coraz częściej wykorzystują potencjał kontaktu dyrygenta z publicznością.

Będąc dyrygentem, byłem nie tylko organizatorem pracy zespołu podczas prób, lecz także gospodarzem koncertu w sensie artystycznym. To ja decydowałem o interpretacji utworu, tempie, dynamice, frazowaniu, a tym samym nadałem kształt całemu wydarzeniu. W chwili rozpoczęcia koncertu przejąłem odpowiedzialność za jedność zespołu i spójność wykonania. Moja rola jako prowadzącego polegała na łączeniu intencji kompozytora, wrażliwości wykonawców i oczekiwań publiczności.

Swoją komunikację z zespołem odbywałem się przede wszystkim poprzez system znaków niewerbalnych: gest batuty, mimikę, spojrzenie, a także ruch całego ciała. Każdy z tych elementów miał znaczenie – wskazywał tempo, artykulację, nastrój i moment wejścia poszczególnych sekcji instrumentalnych. Byłem więc zarówno koordynatorem, jak i interpretatorem dzieła.

Planując wydarzenie, budowałem dramaturgię całego wieczoru – układ programu, który ustala proporcje pomiędzy poszczególnymi częściami, a także decyduje o sposobie przechodzenia od jednego utworu do drugiego. Moim dążeniem było, aby ukazać taką osobowość artystyczną, która ma wpływ na odbiór koncertu: dynamiczny, ekspresyjny styl prowadzenia może nadać wydarzeniu charakter spektaklu, podczas gdy minimalistyczna i skupiona postawa wprowadza atmosferę kontemplacji.

Podczas przygotowania i realizacji koncertu przekonałem się, jak ogromne znaczenie ma moja współpraca z osobami odpowiedzialnymi za technikę sceniczną, w szczególności za nagłośnienie i oświetlenie. Jako dyrygent byłem nie tylko liderem orkiestry, lecz także łącznikiem pomiędzy zespołem artystycznym a ekipą techniczną, której praca wprost decydowała o ostatecznym kształcie koncertu.

Już na etapie prób zwracałem uwagę na równowagę pomiędzy sekcjami instrumentalnymi i partiami wokalnymi. Dla mnie szczególnie istotne było, aby głos solistów nie ginął w brzmieniu orkiestry, a zarazem by subtelne frazy smyczków czy instrumentów dętych nie zostały przytłumione przez głośniejsze sekcje. Współpracowałem z realizatorem dźwięku, wskazując fragmenty partytury wymagające większego podkreślenia oraz te, w których potrzebne było wyciszenie. Dzięki temu udało się uzyskać klarowność i spójność brzmienia. Byłem świadomy, że nagłośnienie nie jest wyłącznie kwestią techniczną – stanowi ono pełnoprawny element interpretacji muzyki, a moja komunikacja z akustykiem była tu kluczowa.

Podobnie traktowałem współpracę z reżyserem oświetlenia. Dla mnie światło jest jednym z elementów dramaturgii koncertu. Starałem się, aby oprawa wizualna wzmacniała emocje płynące z muzyki: punktowe oświetlenie w momentach solowych, ciepłe barwy przy utworach lirycznych czy dynamiczna gra kolorów podczas fragmentów bardziej rytmicznych. Wspólnie ustalaliśmy kulminacje, w których światło miało podkreślać intensywność muzyki, oraz miejsca, gdzie należało ograniczyć efekty, aby pozostawić przestrzeń intymności i skupienia.

Rozumiałem zadania wynikające z roli koordynatora całego procesu – nie tylko wobec muzyków, ale i wobec techników. To ja znałem dramaturgię koncertu, więc mogłem wskazywać miejsca, które wymagały szczególnego wsparcia ze strony nagłośnienia czy światła. Podczas prób konsultowałem się z zespołem technicznym, sprawdzając proporcje brzmieniowe i efekty wizualne. Dzięki temu czułem, że koncert jako całość pozostaje spójny, a każdy element techniczny służy muzyce, a nie ją przytłacza.

Dzięki tej współpracy zrozumiałem, że sukces koncertu nie zależy wyłącznie od jakości interpretacji muzyków, ale także od synergii pomiędzy artystami a zespołem technicznym. Odpowiednie nagłośnienie i oświetlenie pozwoliły publiczności w pełni

zanurzyć się w świecie muzyki – usłyszeć jej niuanse i przeżyć emocje, które zostały dodatkowo wzmocnione przez oprawę wizualną. Ja sam jako dyrygent poczułem się odpowiedzialny nie tylko za muzyczne wykonanie, ale za cały kształt artystyczny wydarzenia.

4.1.2. Konferansjerka

Podczas koncertu pełniłem funkcję konferansjera, a więc osoby odpowiedzialnej za słowo, które spajało program muzyczny w całość. Rola ta wykraczała poza techniczne zapowiadanie kolejnych utworów i wykonawców. Byłem narratorem wydarzenia, przewodnikiem publiczności, a zarazem strażnikiem nastroju koncertu, w którym przeplatały się emocje radości, melancholii i refleksji. Moim podstawowym zadaniem było wprowadzenie widzów w świat utworów, które układały się w symboliczną opowieść o twórczości poszczególnych artystów. Każda zapowiedź pełniła rolę miniaturowego komentarza – czasem odwołującego się do historii powstania piosenki, innym razem wskazującego na jej kontekst kulturowy czy osobisty. Dzięki temu publiczność mogła odbierać muzykę nie tylko jako serię niezależnych utworów, lecz jako ciągłość narracyjną, w której słowo i muzyka tworzyły integralną całość.

W moim stylu prowadzenia starałem się połączyć elegancję i prostotę. W momentach refleksyjnych (np. przed utworami „Lubię wracać tam, gdzie byłem” czy „Między ciszą a ciszą”) moje słowa miały charakter spokojny, liryczny, sprzyjający skupieniu. Z kolei przy piosenkach o lżejszym charakterze („Och życie, kocham cię nad życie”, „Być kobietą”) pozwalałem sobie na wprowadzenie odrobiny żartu i dystansu, co łagodziło nastrój i przybliżało koncert do formy estradowej.

Jako prowadzący koncert dążyłem do nawiązania bezpośredniego dialogu z widownią. Nie była to jedynie narracja jednostronna, ale próba stworzenia wspólnoty emocjonalnej. Wspominałem o powszechnie znanych fragmentach dorobku artystów, zadawałem pytania retoryczne, które budziły u słuchaczy uśmiech i poczucie, że są częścią tej muzycznej podróży. W ten sposób rola konferansjera nabierała wymiaru integracyjnego – nie tylko spajałem koncert dramaturgicznie, lecz także budowałem więź pomiędzy sceną a widownią.

Nie mniej ważnym zadaniem było dbanie o płynność koncertu. Przy szesnastu utworach, wykonywanych przez różnych artystów, naturalne były przerwy techniczne i zmiany na scenie. Moje wypowiedzi wypełniały czas oczekiwania na kolejny utwór, a jednocześnie utrzymywały uwagę publiczności, nie dopuszczając do wytrącenia jej z nastroju. W tym sensie rola konferansjera miała wymiar nie tylko artystyczny, lecz także praktyczny i organizacyjny.

Dzięki tej podwójnej funkcji – dyrygenta i konferansjera – miałem poczucie pełniejszej odpowiedzialności za koncert. Mogłem nie tylko kierować muzyką i orkiestrą, ale także kształtować atmosferę słowem. Zrozumiałem, że moje prowadzenie było nie tylko organizacyjnym obowiązkiem, lecz także częścią artystycznego przesłania. Słowo i muzyka spletały się ze sobą, tworząc spójną całość, a ja miałem zaszczyt prowadzić publiczność przez tę podróż.

Moje prowadzenie koncertu można określić jako narrację sceniczną, w której słowo towarzyszyło muzyce i nadawało jej ramy. Byłem nie tylko komentatorem, ale również przewodnikiem emocji i interpretacji. Dzięki temu koncert zyskał spójność dramaturgiczną, a publiczność mogła w pełni uczestniczyć w artystycznym przesłaniu wydarzenia. Funkcja konferansjera, którą pełniłem, była zatem nieodzownym elementem całości – współtworzyła charakter koncertu i wprowadzała widzów w świat, do którego „lubi się wracać”.

4.2. Rola publiczności

Publiczność jest jednym z fundamentalnych elementów każdego wydarzenia muzycznego. To właśnie ona nadaje koncertowi ostateczny kształt i znaczenie, stając się współtwórcą, a nie tylko odbiorcą dzieła. Choć uwaga badaczy i praktyków skupia się zazwyczaj na artystach, scenariuszu czy reżyserii wydarzenia, to rola widowni bywa równie istotna – zarówno w wymiarze emocjonalnym, jak i społecznym. Koncert można bowiem rozumieć jako szczególną formę komunikacji: pomiędzy kompozytorem a wykonawcą, między wykonawcą a publicznością,

a wreszcie – między samymi słuchaczami, którzy współuczestniczą w tym samym doświadczeniu estetycznym.

Publiczność nie jest biernym odbiorcą. Jej reakcje – cisza, śmiech, brawa, owacje na stojąco, a nawet buczenie – stają się integralnym elementem widowiska. To właśnie widzowie wyznaczają rytm i atmosferę koncertu, tworząc coś, co można określić mianem „społecznej dramaturgii”. Nieprzypadkowo wielu artystów podkreśla, że każdy koncert, choćby z tym samym programem, jest inny – zależny od energii widowni. Emocje publiczności wzmacniają emocje wykonawców, a muzycy nierzadko reagują na żywo na jej zachowania, zmieniając dynamikę czy interpretację.

Dla wykonawcy aplauz staje się potwierdzeniem wartości artystycznej, źródłem motywacji i satysfakcji. Cisza słuchaczy, utrzymująca się w trakcie refleksyjnego fragmentu, potrafi być dla artysty równie wymowna jak burzliwe oklaski. Z drugiej strony uczestnictwo w koncercie oddziałuje także na samych słuchaczy: muzyka przeżywana wspólnie intensyfikuje emocje, daje poczucie wspólnoty i oderwania od codzienności. Koncert staje się doświadczeniem wspólnotowym, a nie indywidualnym.

Szczególne znaczenie rola publiczności zyskuje w koncertach o charakterze wspomnieniowym, takich jak „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki” – wydarzenie dedykowane twórczości wielkich Artystów. W takich momentach widownia stała się nie tylko odbiorcą, lecz także strażnikiem pamięci. Jej reakcje są przejawem zbiorowej emocji: wzruszenia, nostalgii, wdzięczności wobec artysty. Widzowie przychodzą nie tylko posłuchać muzyki, ale także uczestniczyć w rytuale pamięci, który łączy ich doświadczenia osobiste z doświadczeniem wspólnym, przeżywanym w obecności innych.

Rola publiczności w moim koncercie była wielowymiarowa: emocjonalna, społeczna, dramaturgiczna i kulturowa. To dzięki niej koncert stał się żywym wydarzeniem, a nie jedynie prezentacją utworów. Publiczność współtworzyła atmosferę, wpływała na interpretację i nadała koncertowi wymiar wspólnotowego przeżycia. Widzowie stali się uczestnikami rytuału pamięci, w którym muzyka i emocje łączą się w doświadczenie o charakterze niemal sakralnym.

Dla mnie osobiście niezwykle ważne było poczucie wspólnoty, które wytworzyło się między sceną a widownią. Miałem wrażenie, że w tym momencie wszyscy – artyści, technicy i publiczność – tworzyliśmy razem jedno doświadczenie. Reakcje widowni miały dla mnie również wymiar praktyczny – pozwalały mi wyczuć nastrój sali i dostosować ton moich zapowiedzi. Gdy czułem skupienie i ciszę, starałem się mówić bardziej refleksyjnie; gdy widziałem radość i ożywienie, pozwalałem sobie na odrobinę swobody i żartu. To sprawiało, że prowadzenie koncertu stawało się dialogiem, a nie jednostronnym monologiem. Najważniejsze było dla mnie jednak poczucie, że publiczność nie tylko odbierała koncert, ale także współtworzyła jego atmosferę. Bez niej wydarzenie nie miałoby tego samego wymiaru. To dzięki obecności i zaangażowaniu widzów koncert nabrał życia – muzyka, słowo i emocje łączyły się w jedno doświadczenie, które ja sam przeżywałem równie intensywnie jak słuchacze.

Podsumowanie i wnioski

Realizacja koncertu stanowiła dla mnie nie tylko wyzwanie artystyczne, ale również doświadczenie badawcze, pozwalające zgłębić różnorodne aspekty pracy muzyka – dyrygenta, konferansjera i organizatora. W toku przygotowań i wykonania koncertu mogłem przeanalizować i doświadczyć w praktyce problemów stylistycznych, interpretacyjnych oraz wykonawczych, które w sposób istotny wpływają na ostateczny kształt artystyczny wydarzenia.

Interpretacja utworów wymagała nie tylko znajomości partytur, ale także zrozumienia ich kontekstu historycznego i emocjonalnego. Kluczowe było wydobywanie charakteru kompozycji – ich lekkości, nostalgii lub dramatyzmu – w taki sposób, by publiczność mogła odczytać je w perspektywie pamięci o artyście. Napięcie pomiędzy wiernością wobec oryginału a nowoczesnym wykonaniem wymagało wielu decyzji interpretacyjnych: czy podkreślać tradycyjną aranżację, czy pozwolić sobie na nowe rozwiązania brzmieniowe. Ostatecznie przyjąłem drogę kompromisu – zachowania rozpoznawalności melodii i stylu, przy jednoczesnym wzbogaceniu ich współczesnymi środkami wyrazu.

W trakcie pracy nad koncertem napotkałem również liczne problemy wykonawcze, wynikające z charakteru utworów i obsady. Zaliczyć do nich można kwestie intonacyjne w partiach wokalnych, trudności w sekcji rytmicznej oraz balans brzmieniowy pomiędzy orkiestrą a solistami. Istotnym elementem było także dostosowanie nagłośnienia i oświetlenia do specyfiki każdego utworu – tak, aby wsparły one przekaz, a nie zakłóciły jej. W tym kontekście moja współpraca z zespołem technicznym miała wymiar nie tylko organizacyjny, ale i artystyczny.

Podsumowując realizację dzieła artystycznego poprzez wykonanie oraz analizę problemów wykonawczych, stylistycznych i interpretacyjnych, należy wziąć pod uwagę wnioski:

- **Muzyka estradowa – reprezentowana przez piosenki z lat 80. i 90. XX wieku – stanowi atrakcyjny repertuar chóralno-symfoniczny, który sprzyja popularyzacji chóralistyki oraz angażowania muzyków-amatorów.** Przed i po realizacji nagrania dzieła artystycznego w czerwcu 2023 roku program ten został wielokrotnie zaprezentowany publiczności w całej Polsce. Na przestrzeni trzech lat koncert „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki” został wykonany w kilkunastu prestiżowych salach koncertowych (m.in. Filharmonia Łódzka, Filharmonia Krakowska, Filharmonia Bałtycka, Filharmonia Podkarpacka, Filharmonia Szczecińska). Tym samym stwierdzam fakt upowszechnienia wyników moich badań szerokiej publiczności (ok. 10 000 osób). Stwierdzam także fakt podniesienia kompetencji wokalnych, aktorskich, scenicznych, w śpiewie zespołowym wśród chórzystów Cantiamo Tutto, w tym również fakt wykształcenia w amatorach profesjonalnego zachowania organizacyjno-artystycznego. Nabyte umiejętności podczas procesu przygotowania i realizacji programu „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki” pozwoliły na osiągnięcie wysokiego poziomu wykonawczego chórzystów-amatorów w celu artystycznych prezentacji w trybie komercyjnym.
- **Repertuar koncertu „Lubię wracać tam. Nowe aranżacje polskiej piosenki” jest stylistycznie urozmaicony, co przekłada się na wielorakie wyzwania wykonawcze: różnorodne aranżacje wymagają od wykonawców dostosowania techniki wokalne i instrumentalnej oraz odpowiednich**

środków wyrazu. Koncert oparty na twórczości wielkich polskich artystów ujawnił dużą różnorodność stylistyczną repertuaru. Znalazły się w nim zarówno utwory inspirowane klasyką („Zaczynij od Bacha”), jak i piosenka literacka („Nie dowodź”), piosenka aktorska („Brzydce”), a także kompozycje o charakterze estradowym czy popowym („Być kobietą”, „Och życie, kocham cię nad życie”). Zróżnicowanie to wymagało szczególnej wrażliwości na idiom każdego gatunku, aby nie zatracić ich indywidualnych cech, a zarazem utrzymać spójność całego koncertu. W mojej pracy polegało to na przekazaniu mojej wizji interpretacji orkiestrze, tempa narracji słownej i dramaturgii światła oraz nagłośnień do wymagań poszczególnych utworów.

- **Wykonanie wybranych utworów stanowi wartościowy materiał do rozwoju umiejętności wokalnych chóru i solistów oraz wzbogaca proces ich edukacji muzycznej, ponieważ utwory te wymagają różnych technik emisji, dykcji i interpretacji.** Podczas przygotowań do koncertu chórzysci nauczyli się pracować z mikrofonem dynamicznym, poruszać się po scenie wykorzystując elementy choreografii jednocześnie łącząc to ze śpiewem. Wzbogacili swoje umiejętności wokalne (zastosowanie techniki SLS – Speech Level Singing często wykorzystywanej w śpiewie estradowym). Rozwinęli świadomość wokálną, która pozwoliła im łączyć emisję klasyczną z estradową i płynnie między nimi się poruszać.

Niniejsza praca wraz z dziełem artystycznym stanowi podsumowanie badań prowadzonych w ramach Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

Bibliografia

- Bogue Robert. „Deconstruction in Music. The Jacques Derrida-Gerd Zacher Encounter.” *Deluze Studies Vol.8(4)* 2014.
- Borys Monika. *Boom na "rock kobiety" w polskiej muzyce lat 90*. NCK, 2019.
- Borysiewicz Tomasz. *Reggae w Polsce: od alternatywy do kultury masowej*. Kraków: Universitas, 2011.
- Brzozowicz Grzegorz. *Republika. Nieustanne tango*. Warszawa: Znak, 2009.
- Dean Roger. „Towards Deconstructivist Music: Reconstruction Paradoxes, Neural Networks, Concatenative Synthesis and Automated Orchestration in the Creative Process.” *Organised Sound Vol 24(3)* 2019: 243-255.
- Dąbrowska Justyna. „Kultura masowa i festiwale w Polsce po 1989.” *Kultura i Społeczeństwo* 2004.
- Domański Henryk. *Publiczność i rynek muzyczny w Polsce lat 90*. Warszawa: IFiS PAN, 2000.
- Flint Marcin. *Historia polskiego hip-hopu*. Warszawa: Wydawnictwo SQN, 2017.
- Friszke Andrzej. *Trzecia Rzeczpospolita - społeczeństwo w transformacji*. Warszawa: ISP PAN, 2011.
- Frith Simon. *Music and Identity in the Visual Age*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- . *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Gnoiński Leszek. *Encyklopedia Polskiego Rocka*. Warszawa: In Rock, 1997.
- . *Jarocin. Rock dla buntu*. Kraków: Znak, 2014.
- Godzic Wiesław. *Telewizja i jej gatunki po 1989 roku*. Kraków: Universitas, 2004.
- Grochowski Piotr. *Metalowcy. Subkultury muzyczne w Polsce po 1980 roku*. Warszawa: ISP PAN, 2008.
- Gwóźdź Andrzej. *Media i kultura popularna w Polsce po 1989 roku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- Habela Jerzy. *Słowniczek muzyczny*. Warszawa: PWM, 1956.
- Hołdys Zbigniew. „Muzyka lat 90 - osobność i intymność.” *Machina* nr 7 1999.
- Żąda Tomasz. *Disco polo. Miłość, muzyka, zabawa*. Warszawa: W.A.B., 2020.
- Jarosz Robert. *Generacja*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2010.
- Jarzębska Alicja. *Spór o piękno muzyki*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2018.

- Kędzierska Urszula. „FAMA i kontrkultura. Festiwale młodych w PRL-u.” *Słowo, obraz, terytoria* 2016.
- Kisielewski Stefan. *Muzyka i żart. Tradycje kabaretu polskiego*. Wrocław: Ossolineum, 1996.
- Kozak Bartłomiej. *Marketing muzyczny w Polsce lat 90*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie, 2006.
- Krajewski Marek. *Popkultura. Społeczne znaczenia kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Krzywicki Janusz. *Zaucha. Życie, które nie zdążyło się spełnić*. Kraków: Agora, 2015.
- Lissa Zofia. *Estetyka muzyczna*. Warszawa: PWM, 1964.
- Matysik Paweł. „Szansa na sukces - fenomen lat 90.” *TVP Kultura nr 4* 2001.
- Middleton Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990.
- Miziołek Krzysztof. *Grechuta. Portret Artysty*. Kraków: WAM, 2014.
- Niedźwiecki Marek. *Lista osobista*. Warszawa: Zysk i S-ka, 2011.
- Orska Joanna. „Prasa młodzieżowa a przemiany kultury masowej w Polsce po 1989 roku.” *Teksty Drugie nr 3* 2002.
- Paczkowski Andrzej. *Cenzura w PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2002.
- . *Pół wieku dziejów Polski 1939-1989*. Warszawa: PWN, 2010.
- Skaradziński Piotr. *Budła Suflera: Przecież jestem*. Warszawa: Bellona, 2005.
- Szydłowska Agnieszka. *Alternatywa 90: kultura niezależna po PRL-u*. . *Machina* (nr 3), 1999.
- Tagg Philipp. *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Popular Music, nr. 2, 1982.
- Wertenstein-Żuławski Michał. *Róbrege. Alternatywa na Stadionie*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011.
- Wieczorek Roman. *Transformacja instytucji kultury w III RP*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.
- Wolański Ryszard. *Festiwal w Sopocie: historia i kulisy*. Warszawa: ZAIKS, 2010.
- . *Telewizja i piosenka. Opowieść o PRL-u*. Warszawa: ZAIKS, 2013.
- Ziółkowski Andrzej. *Opole. Historia festiwalu*. Opole: Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, 2012.

Spis tabel

Tabela 1. Zestawienie utworów wchodzących w skład dzieła artystycznego	21
Tabela 2. Skład wykonawczy aranżacji stanowiących dzieło artystyczne	25

Spis przykładów

Przykład 1. „Zaczynij od Bacha”, część C, takt 21-23.	29
Przykład 2. „Zaczynij od Bacha”, część B, takt 13-15.	30
Przykład 3. „Zaczynij od Bacha”, takt 37-38.	31
Przykład 4. „Zaczynij od Bacha”, takt 45-46.	31
Przykład 5. „Zaczynij od Bacha”, takt 65-66.	31
Przykład 6. „Zaczynij od Bacha”, takt 7-11.	32
Przykład 7. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 1-5.	33
Przykład 8. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 6-9.	34
Przykład 9. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 30-31.	35
Przykład 10. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 32-35.	36
Przykład 11. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 38-39.	37
Przykład 12. „Och życie, kocham cię nad życie”, takt 48.	38
Przykład 13. „Och życie, kocham cię nad życie”, takt 68.	38
Przykład 14. „Och życie, kocham cię nad życie”, takty 61-82.	40
Przykład 15. „Byłaś serca biciem”, takty 5-7.	41
Przykład 16. „Byłaś serca biciem”, takty 38-42.	42
Przykład 17. „Byłaś serca biciem”, takty 54-63.	43
Przykład 18. „Byłaś serca biciem”, takty 1-4.	44
Przykład 19. „Byłaś serca biciem”, takty 8-10.	45
Przykład 20. „Być kobietą”, takty 1-4.	46
Przykład 21. „Być kobietą”, takt 10.	47
Przykład 22. „Być kobietą”, takty 11-12.	47
Przykład 23. „Być kobietą”, takty 11-14.	48
Przykład 24. „Być kobietą”, takty 17-19.	49

Przykład 25. „Być kobietą”, takty 20-22.....	50
Przykład 26. „Być kobietą”, takty 23-24.....	51
Przykład 27. „Być kobietą”, partia chóru, takty 32-39.	52
Przykład 28. „Być kobietą”, partia chóru, takt 49-51.	53
Przykład 29. „Groszki i róże”, takty 1-7.	54
Przykład 30. „Groszki i róże”, takty 8-13.	55
Przykład 31. „Groszki i róże”, takty 19-23.	55
Przykład 32. „Groszki i róże”, takty 56-66.	57
Przykład 33. „Groszki i róże”, takty 85-89.	58
Przykład 34. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 1-4.	59
Przykład 35. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 18-22.	60
Przykład 36. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 37-41.	61
Przykład 37. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 42-43.	61
Przykład 38. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 51-54.	62
Przykład 39. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 42-43.	63
Przykład 40. „Do rycerzy, do szlachty do mieszczan”, takty 85-87.	64
Przykład 41. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takty 1-8.	66
Przykład 42. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takty 15-19.	67
Przykład 43. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takty 20-23.	68
Przykład 44. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takt 25.....	69
Przykład 45. „Lubię wracać tam, gdzie byłem”, takty 26-28.	70
Przykład 46. „Między ciszą a ciszą”, takty 10-12.....	72
Przykład 47. „Między ciszą a ciszą”, takty 15-18.....	74
Przykład 48. „Między ciszą a ciszą”, takty 19-23.....	75
Przykład 49. „Między ciszą a ciszą”, takty 24-28.....	76
Przykład 50. „Między ciszą a ciszą”, takty 42-44.....	77
Przykład 51. „Między ciszą a ciszą”, takty 45-49.....	78
Przykład 52. „Między ciszą a ciszą”, takty 67-70.....	79
Przykład 53. „Między ciszą a ciszą”, takty 75-79.....	79
Przykład 54. „Bądź moim natchnieniem”, takty 1-3.....	81
Przykład 55. „Bądź moim natchnieniem”, takty 8-14.....	82
Przykład 56. „Bądź moim natchnieniem”, takty 15-22.....	83
Przykład 57. „Bądź moim natchnieniem”, takty 28-31.....	83
Przykład 58. „Bądź moim natchnieniem”, takty 63-70.....	84

Przykład 59. „Bądź moim natchnieniem”, takty 56-59.	85
Przykład 60. „Bądź moim natchnieniem”, takty 75-83.	86
Przykład 61. „Bądź moim natchnieniem”, takty 92-95.	87
Przykład 62. „Bądź moim natchnieniem”, takty 96-101.	87
Przykład 63. „Brzydca”, takty 6-11.	88
Przykład 64. „Brzydca”, takty 31-33.	89
Przykład 65. „Brzydca”, takty 47-49.	89
Przykład 66. „Brzydca”, takty 19-21.	90
Przykład 67. „Brzydca”, takty 22-24.	91
Przykład 68. „Brzydca”, takty 44-46.	91
Przykład 69. „Brzydca”, takty 39-41.	92
Przykład 70. „Brzydca”, takty 50-55.	93
Przykład 71. „Bombonierka”, takty 1-3.	95
Przykład 72. „Bombonierka”, takty 4-9.	96
Przykład 73. „Bombonierka”, takty 16-21.	98
Przykład 74. „Bombonierka”, takty 89-94.	99
Przykład 75. „Bombonierka”, takty 53-55.	100
Przykład 76. „C'est la vie”, takty 1-6.	102
Przykład 77. „C'est la vie”, takty 41-42.7.	103
Przykład 78. „C'est la vie”, takty 43-44.	103
Przykład 79. „C'est la vie”, takty 43-44.	103
Przykład 80. „C'est la vie”, takty 64-66.	105
Przykład 81. „C'est la vie”, takty 67-69.	106
Przykład 82. „Jaka róża, taki cierń”, takty 1-4.	107
Przykład 83. „Jaka róża, taki cierń”, takty 14-16.	108
Przykład 84. „Jaka róża, taki cierń”, takty 25-27.	109
Przykład 85. „Jaka róża, taki cierń”, takty 25-33.	111
Przykład 86. „Jaka róża, taki cierń”, takty 31-33.	112
Przykład 87. „Jaka róża, taki cierń”, takty 57-58.	113
Przykład 88. „Jaka róża, taki cierń”, takty 65-67.	114
Przykład 89. „Jaka róża, taki cierń”, takty 74-76.	115
Przykład 90. „Jaka róża, taki cierń”, takty 40-43.	116
Przykład 91. „Jaka róża, taki cierń”, takty 51-52.	117
Przykład 92. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 27-28.	118

Przykład 93. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 37-39.....	119
Przykład 94. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 50-53.....	120
Przykład 95. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 58-62.....	121
Przykład 96. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 40-42.....	122
Przykład 97. „Moja i Twoja nadzieja”, takty 43-44.....	123
Przykład 98. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 1-6.	125
Przykład 99. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 9-10.	126
Przykład 100. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 11-13.	127
Przykład 101. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 22-27.	129
Przykład 102. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 25-30.	130
Przykład 103. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 31-33.	131
Przykład 104. „Z tobą chcę oglądać świat”, takty 49-55.	134
Przykład 105. „Nie dowodzę”, takty 1-4.	135
Przykład 106. „Nie dowodzę”, takty 7-11.	136
Przykład 107. „Nie dowodzę”, takty 12-14.	137
Przykład 108. „Nie dowodzę”, takty 22-24.	138
Przykład 109. „Nie dowodzę”, takty 19-24.	139
Przykład 110. „Nie dowodzę”, takty 25-27.	140
Przykład 111. „Nie dowodzę”, takty 56-60.	141
Przykład 112. „Nie dowodzę”, takty 65-67.	142
Przykład 113. „Nie dowodzę”, takty 71-74.	143
Przykład 114. „Nie dowodzę”, takty 73-74.	144
Przykład 115. „Nie dowodzę”, takty 75-78.	145
Przykład 116. „Nie dowodzę”, takty 86-88.	146