

Список литературы:

1. Стратегия. «Наука и технологии: 2018–2040» – Минск : Беларуская навука, 2017. – 38 с.
2. Ушакова, В. М. Новые направления подготовки специалистов (прогностический анализ) / В. М. Ушакова – Минск : Минскийпроект, 1996. – 238 с.
3. Социальная педагогика. Проблема инкультурации личности. – Минск : Четыре четверти, 2007. – 208 с.
4. Ушакова, В. М. Педагогика: учеб.-метод. пособие / В. М. Ушакова. – Минск : Зорны Верасок, 2014. – 396 с.
5. Концепция воспитания детей и учащейся молодежи в Республике Беларусь // Проблемы выхавання. – 2000. – №2. – С. 10–43.
6. Высшая школа: проблемы и перспективы: материалы XIII Междунар. науч.-метод. конф. – Минск : Вышэйшая школа, 2018. – №2. – С. 3–4.
7. Ёскак, А. И. Терминологическое значение понятий и задачи этнохудожественного образования / А. И. Ёскак, С. А. Жолдасбекова // Rusnauka.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.rusnauka.com/32_DWS_2008/Pedagogica/36790.doc.htm. – Дата доступа : 07.04.2018.

Mirosław Kordowski

FOLKLOR POLSKI W UTWORACH KOMPOZYTORÓW XX WIEKU NA PRZYKŁADZIE SUITY NR 1 TAŃCE POLSKIE TOMASZA KIESEWETTERA – ANALIZA FORMALNA

Polski folklor muzyczny XX wieku, jak i poprzednich stuleciach miał dla Polaków duże znaczenie. Kompozytorzy inspirowani wzorami tańców ludowych przyjmowali różnorodne kryteria skłaniające ich do komponowania muzyki polskiej. Choć grupa komponujących muzykę narodową była niewielka, należy przypuszczać, że kierowały nimi bodźce i kryteria czysto muzyczne, jak również preferencje o charakterze estetycznym a także wartości narodowe. Dla nas istotne jest to, że dzięki spuściznie kompozytorów tego wieku, możemy pochwalić się muzyką polską, jako naszym dziedzictwem narodowy.

Mirosław Kordowski

FOLKLORE OF POLAND IN THE WORKS OF 20TH CENTURY COMPOSERS ON THE EXAMPLE OF SUITE NO. 1 TOMASZ KIESEWETTER'S POLISH DANCES - FORMAL ANALYSIS

Polish musical folklore of the 20th century, as well as previous centuries, was of great importance to Poles. Composers inspired by folk dance patterns adopted a variety of criteria that compelled them to compose Polish music. Although the group composing national music was small, it should be assumed that they were driven by stimuli and purely musical criteria, as well as aesthetic preferences and national values. It is important to us that thanks to the legacy of the composers of this century, we can boast of Polish music as our national heritage.

Polski folklor muzyczny XX wieku, jak i poprzednich stuleciach miał dla Polaków duże znaczenie. Kompozytorzy inspirowani wzorami tańców ludowych przyjmowali różnorodne kryteria skłaniające ich do komponowania muzyki polskiej. Choć grupa komponujących muzykę narodową była niewielka, należy przypuszczać, że kierowały nimi bodźce i kryteria czysto muzyczne, jak również preferencje o charakterze estetycznym a także wartości narodowe. Dla nas istotne jest to, że dzięki spuściznie kompozytorów tego wieku, możemy pochwalić się muzyką polską, jako naszym dziedzictwem narodowy. Dzieła muzyczne takich kompozytorów jak: K. Szymanowskiego, R. Maciejewskiego, S. Wiechowicza, A. Panufnika, W. Lutosławskiego, I.J. Paderewskiego, G. Bacewicz, W. Kilara i H.M. Góreckiego, czy Tomasza Kieszewettera w sposób zdecydowany pokazują naszą Polskość opartą na fundamentach folkloru muzycznego. Są kontynuacją mocno zakorzenionej muzyki polskiej ukształtowanej na przestrzeni wieków.

Chcąc przedstawić analizę formalną (zgodnie z obranym tematem) z kompozycji znajdujących się w mojej kapelmistrzowskiej bibliotece wybrałem następujące polskie tańce narodowe: *Krakowiaka, Kujawiaka, Mazura, Poloneza ze Suty nr 1 Tańce polskie* T. Kieszewettera na wielką orkiestrę dętą (Wersja II), która została opracowana i wydana w 1952 roku, będąc prawdopodobnie transkrypcją (Wersja I) pochodzącej z roku 1947 skomponowanej na orkiestrę symfoniczną. Za nim przejdę do analizy tych utworów chciałbym przedstawić sylwetkę kompozytora.

Tomasz Kieszewetter urodził się 9 września 1911 roku w Sosnowcu, zmarł 29 listopada 1992 roku w Łodzi. Dyrygent i kompozytor. W 1936 roku ukończył Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie, gdzie studiował kompozycję pod kierunkiem Piotra Rytla, dyrygenturę w klasie Waleriana Bierdajewa, u którego w latach 1936-1938 był asystentem oraz grę na fortepianie u Margerity Trombini-Kazuro. Dyrygował wieloma koncertami w Warszawie, Krakowie, Wilnie, Berlinie i Sztokholmie. Edukację muzyczną uzupełniał w *Mozarteum* w Salzburgu¹. W latach 1938-1939 był kierownikiem Chóru im. Stanisława Moniuszki w Łodzi. Podczas II wojny światowej czynnie udzielał się w oddziałach ruchu oporu. Po wojnie wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi prowadząc zajęcia z kompozycji, dyrygentury, instrumentacji i czytania partytur. W latach 1945-1970 dyrygował Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Łódzkiej, orkiestrą Ludowego Instytutu Muzycznego, Orkiestrą Polskiego Radia w Łodzi oraz orkiestrą studencką Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi. Przez wiele lat pełnił funkcję przewodniczącego Oddziału Związku Kompozytorów Polskich w Łodzi. Za swoją twórczość kompozytorską otrzymał wiele nagród, między innymi w 1951 roku – Nagrodę Państwową III stopnia za *Symfonię nr 1 B-dur* (1948) i *Suitę nr 2 Suitę taneczną* na orkiestrę symfoniczną (1950), w 1955 roku – nagrodę na II Festiwalu Muzyki Polskiej za *Suitę nr 1 Tańce polskie* na orkiestrę symfoniczną (1947), w roku 1968 – nagrodę na konkursie chóralnym w Łodzi za pieśń na chór mieszany *Siedem strof o słowikach* (1968), a w 1975 roku – nagrodę na XVI Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu za muzykę do *Operetki* Witolda Gombrowicza. Został również trzykrotnie uhonorowany Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki I stopnia (1976, 1974, 1981). Tomasz Kieszewetter w 1954 roku otrzymał Złoty Krzyż Zasługi, w roku 1964 Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski, a roku 1975 Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski².

Ważniejsze kompozycje Tomasza Kieszewettera to: *Menuetto* na małą orkiestrę symfoniczną (1933), *Concerto grosso* na orkiestrę (1934), *Tempo di marcia* na orkiestrę symfoniczną (1934), poemat symfoniczny *Przygody żeglarza Sindbada*, (1936), *Suita nr 1 Tańce polskie* (wersja I) na orkiestrę symfoniczną (1947), *Symfonia nr 1 B-dur* (1948), *Krzesyany w stylu góralskim* na orkiestrę (1949), *Walc* na orkiestrę (1949), *Suita nr 2 Suita taneczna* na orkiestrę symfoniczną (1950), *Kwintet na instrumenty dęte B-dur* (1951), *Uwertura olimpijska* na orkiestrę (1952), *Symfonia nr 2 D-dur* (1952), *Suita nr 1 Tańce polskie* (wersja II) na wielką orkiestrę dętą (1952), *Suita nr 4 Notatki z podróży* na orkiestrę (1953), *Stańczyk (Królewski błazen)*, balet w 3 aktach w 4 obrazach (1954), *Symfonia nr 3* (1958), *Caballero, Ole!* na orkiestrę symfoniczną (1960), *Suita nr 5 „Zagłoba Swatem”* na orkiestrę (1961), *Bal samotnych*, operetka w 3 aktach (1963), *Bajka o żołnierzu tulaczu* (wersja I), uwertura na orkiestrę

¹ A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2006, s. 434.

² E. Dziebowska (red.), *Encyklopedia muzyczna*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, tom 5 Kraków 1997, s. 317.

dętą (1967), *Sonatina na klarnet z fortepianem* (1968), *Nokturn* na wielką orkiestrę dętą (1970), *Opowieść o dziurawym bębnie*, uwertura na orkiestrę (1971)³.

Analiza formalna wybranych polskich tańców narodowych

Tomasz Kiesewetter – Suita nr 1 Tańce polskie – Krakowiak

Układ formalny Krakowiaka wykazuje budowę **ABA₁**. Krakowiaka rozpoczyna ośmiotaktowy wstęp złożony z dwóch faz czterotaktowych. Charakterystyczną jego cechą jest dominantowy charakter. We wstępie przedstawione są dwie wiodące dla utworu techniki kontrastowania elementów. Ciągłość dźwiękowa pierwszej fazy jest tu bowiem skontrastowana ze staccatowym charakterem fazy drugiej. Podobny zabieg zauważyć można porównując akompaniament w częściach skrajnych z tym występującym w części środkowej. Utwór ten niemal w całości został wywiedziony z jednego motywu rytmicznego.

Obok wspomnianego spoiwa rytmicznego dla całego utworu, pierwszą jego część scala zastosowanie bardziej legatowego w charakterze akompaniamentu. Jest to istotny czynnik odróżniający pierwszą i ostatnią część (będącą przeciw skróconą wersją pierwszej) od ogniwa środkowego, w którym to akompaniament grany jest staccato, co nadaje części środkowej lekkości.

Całość formy ilustruje tabela 1, w której w celu zwiększenia czytelności schematu formalnego, pominięto element analizy harmonicznego. Liczby umieszczone pod symbolami poszczególnych odcinków oznaczają liczbę taktów, z których dany odcinek się składa. Cyfry oznaczają wariant danej frazy lub zdania, natomiast litery umieszczone jako indeks dolny wskazują z materiału jakiej części kompozytor korzystał.

Tabela 1 – Schemat budowy formalnej Krakowiaka (ba – część b wywodząca się z materiału a, cw – część c wywodząca się ze wstępu)

Część A				Część B			Część A ₁		
wstęp	: a a ₁ a ₂	b _a c _w	d _a d _{1a}	: e	f _a	łącznik _w	: a a ₁ a ₂	b _a c _w	d _a d _{1a}
8	4+4+4	8 4	8+8	8	8	8	4+4+4	8 4	8+8

Tomasz Kiesewetter – Suita nr 1 Tańce polskie – Kujawiak

Kujawiak, podobnie jak poprzedni taniec wykazuje budowę **ABA₁**, jednakże w tańcu tym występuje bardzo charakterystyczny kontrast pomiędzy częściami skrajnymi, a częścią środkową. Już sama zmiana tempa z moderato na vivace oraz zmiana trybu tonacji wprowadza wyraźny kontrast. Można także zauważyć pewne nawiązania do najstarszych układów suitowych w ramach tańca, nawiązania do średniowiecznych i renesansowych polskich form tanecznych – chodzonego i gonionego.

Jest to taniec o formie dość złożonej. Duża ilość różnorodnego materiału muzycznego wymaga od wykonawców wiele uwagi i właściwego potraktowania, by logicznie poprowadzić nie tylko frazę, ale aby, co najważniejsze, utrzymać przez cały utwór zainteresowanie odbiorcy. Gdyby spojrzeć na Kujawiaka jako całość, poszczególne części skontrastowane są nie tylko ze względu na tryb i tempo, ale także cechuje je nieco odmienne potraktowanie praw symetrii i proporcji. Kiedy w częściach skrajnych dostrzec można pewne niewielkie zachwiania symetrii, w części środkowej zdecydowanie ich nie znajdujemy. Ponadto części skrajne, poza materiałem wstępu (choć jest on zdaniem muzycznym), wykazują bardziej ścisłą budowę okresową niż część środkowa. Dokładny układ części Kujawiaka ukazuje tabela 2. Cyfry arabskie umieszczone w indeksie dolnym oznaczają warianty danego zdania lub frazy.

Tabela 2: Schemat budowy formalnej Kujawiaka

Część A g-moll				Część B G-dur				Część A ₁ g-moll (G-dur) w kadencji	
wstęp	a a ₁	b b ₁	łącznik	: c c ₁	d _c	e _c	f _a	wstęp	a ₂
4	8+8	8+8	4	4+4	8	4	4	4	14

Tomasz Kiesewetter – Suita nr 1 Tańce polskie – Mazur

Taniec ten podobnie jak dwa poprzednie podzielony jest na trzy części **ABA₁**, zakończony jest nieco inaczej, bo kodą.

Znacznie mniejsza liczba odcinków, pomimo kwintowych relacji tonalnych, jest dość silnie ze sobą zespólna w końcowej części utworu, w której myśli te zbiegają się w kulminacji. Charakterystyczną cechą tego tańca jest także bardzo wymowna i zaskakująca na cytata melodia do złudzenia przypominająca ludową pieśń. Większą śpiewność i osadzenie widać z resztą w całym utworze. Sprzyja temu nie tylko tempo, lecz także mniejsza liczba odcinków konstytuujących formę dzieła. Jej dokładny kształt przedstawia tabela 3.

Tabela 3 – Schemat budowy formalnej Mazura

Część A Es-dur		Część B As-dur			Część A ₁ Es-dur	
wstęp	a a ₁	wstęp	: b	c c ₁	wstęp	a a ₁ coda z kadencją
4	8+12	4	8	8+8	4	8+12 29

Tomasz Kiesewetter – Suita nr 1 Tańce polskie – Polonez

Forma Poloneza składa się z części **ABA₁**, w której część **B** jest określona jako trio. Część **A** składa się z trzech ośmiotaktowych zdań, z których każde można wewnątrznie podzielić jeszcze na dwie połowy stanowiące frazy.

Rozważając formę pierwszej części, można spostrzec wykorzystanie schematu budowy małego ronda klasycznego lub struktury okresu rozszerzonego. Skłaniam się ku tej pierwszej ze względu na obecne w utworze repetycje, chociaż wpływ formy okresu rozszerzonego są tutaj bardzo wyraźne. Układ i budowa poszczególnych fraz mogłaby sugerować strukturę wyższego rzędu, lecz w omawianym utworze z harmonii jasno wynika, że mamy do czynienia raczej z trzema w odpowiedniej kolejności powtarzonymi zdaniami muzycznymi, niż ze strukturą okresową wyższego rzędu.

3 Ibidem, s. 317.

Część **B**, trio, jest w tonacji *Es-dur* i także dzieli się na trzy ósmiotaktowe odcinki, po których następuje czterotaktowy łącznik wprowadzający do tonacji głównej. Na uwagę zasługuje tu jednak znaczna redukcja obsady, ponieważ początkowo zostają wyłączone dwa puzyony i trąbki. W drugim zdaniu wyłączone zostają klawet 2 i 3, a wprowadzone puzyon 1 i 2, by dopiero w trzecim zdaniu użyć wszystkich instrumentów orkiestry. Bardzo wyraziste i eksponowane dotychczas rytmy polonezowe nie są już tak mocno eksploatowane jak w części **A**.

Interesująca jest także budowa harmoniczna, w której znajdziemy zboczenia modulacyjne do tonacji odległych o tercję, jak *g-moll*, czy *ges-moll*. Pierwsze z trzech zdań muzycznych tego odcinka kończy się w tonacji *g-moll*, jednak następne dwa silniej utrwalają tonację *Es-dur* poprzez zastosowanie znanego z poprzedniej części środka harmonicznego – dominanty wtrąconej do dominanty. Dokładną budowę formalną przedstawia tabela 4. Cyfry oznaczają wariant danej frazy lub zdania, natomiast litery umieszczone jako indeks dolny wskazują z materiału jakiej części skorzystano.

Tabela 4 – Schemat budowy formalnej Poloneza z uwzględnieniem czynnika harmonicznego

	Część A	Część B
Plan formalny	: a : : b _a a ₁ :	: c : : d c ₁ : łącznik
Tonacja wyjściowa	<i>B-dur</i>	<i>Es-dur</i>
Tonacje, w których zakończone są zdania	<i>F-dur F-dur B-dur</i>	<i>g-moll B-dur Es-dur F-dur</i>

Joanna Barbara Bieżyńska

STANISŁAW MONIUSZKO – LUDOWOŚĆ JAKO WYRAZ DUCHA NARODOWEGO W ROZMOWIE GŁOSU Z FORTEPIANEM

Joanna Barbara Bieżyńska

STANISŁAW MONIUSZKO – FOLKSINESS AS AN EXPRESSION OF THE NATIONAL SPIRIT IN THE CONVERSATION OF THE VOICE AND THE PIANO

Okoliczności narodzin twórcy polskiej pieśni romantycznej. Determinacja kompozytora nieistniejącego kraju w odbudowie kultury polskiej. Powstanie «Śpiewnika Domowego». Synteza polskiej, litewskiej i białoruskiej mitologii, języka i dorobku kulturalnego. Pieśń Moniuszki jako ideał polskiej pieśni. Teksty poetów kresów i melodia ludowa. Repertuar gatunków: pieśń liryczna, romans, piosnka sielska, dumka, elegia, duma, ballada.

The circumstances of the creator's birth of the Polish romantic song. Determination of the nonexistent country's composer in the reconstruction of the Polish culture. The genesis of «Śpiewnik Domowy». Synthesis of Polish, Lithuanian and Belarusian mythology, language and cultural heritage. Moniuszko's song as the ideal of the Polish song. Lyrics of the Eastern borderlands' poets and the folk melody. Repertoire of musical genres: lyrical song, romantic novel, piosnka sielska, dumka, elegy, duma, ballade.

**«W źródle melodii moniuszkowskich
skrapla się wyraźnie dusza polska
zaś w melodii istota muzyki Moniuszki».**

«Ileż to razy słuchamy piosenek przez nasz lud śpiewanych, a nie myślimy wcale o tym skąd się te piosenki biorą. Kto je wymyślił, czyli skomponował? Nawet sami śpiewając je od dzieciństwa, nie znamy ich twórców. Nauczylimy się tych piosenek od matki, albo od innych starszych osób. Nauczylimy się ich bez żadnej nauki, ze słuchu. Słyszymy je często, śpiewane przy pracy w polu i w domu, na zabawach i odpustach, wszędzie. Zapamiętaliśmy je i umiemy ich bardzo wiele. Ale skąd te piosenki ludowe, takie wesołe, tęskne, dźwięczne i rozmaite? Nikt – naprawdę nie wie skąd, bo nikt ich nie pisał. Piosenki te są bardzo stare, od wielu pokoleń przekazywane dzieciom przez rodziców (...). Autorem ich jest lud. Nie jeden człowiek, lecz gromada (...). Pieśni ludowe, tak piękne i różnolite, często są surowe, nieogładzone, takie proste i zwyczajne jak nieuczony jest głos chłopaka czy dziewczyny na wsi. Częstokroć przypominają drogocenny kamień, który leży na prostej ziemi i pełnym blaskiem zajaśnieć nie może. I wtedy przychodzi człowiek, który umie tych klejnotów szukać. Podnosi taki kamień z ziemi, oczyszcza go z pyłu, szlifuje umiejętnie, daje mu piękną oprawę. I wtedy kamień ów nabiera wspaniałego blasku (...) Ludzie dziwią się, bo nikt nie spodziewał się, że ten kamień, co przedtem leżał w ziemi, mógł mieć tak ogromną wartość i kryć w sobie tyle piękna».

Tak zaczyna się książka, a właściwie książeczka Witolda Hulewicza, polskiego poety, krytyka literackiego, tłumacza i wydawcy – *Stanisław Moniuszko – król Pieśni Polskiej* – wydana we Lwowie w 1933 r. Rodzą się tacy artyści, którzy te kamienie – klejnoty umieją odnajdywać. Jeżeli są poetami to zbierają opowiadania ludowe i układają je w słowa tworząc wiersze, a jeśli są muzykami szukają tych „pieśni gminnych” i układają kompozycje do śpiewu. «Sami później pod ich wpływem piszą cudne utwory muzyczne, po których zaraz poznać można ich narodowe pochodzenie, bo prosto z duszy ludu płyną (...).

Mieliśmy i mamy wielu kompozytorów czerpiących swoje natchnienie z pieśni i tańca polskiego ludu. Ci najwięksi to Chopin i Moniuszko.

Stanisław Moniuszko, potomek starej, patriotycznej rodziny ziemiańskiej, osiadłej na Podlasiu. Przyszedł na świat w majątku Ubiel w Mińszczyźnie. Rodzina wyróżniała się swoją społeczną postawą i dużym zainteresowaniem sztuką i nauką: ojciec Czesław, uczestnik kampanii napoleońskiej z 1812 r., stryj Dominik – znakomity obywatel wielkiego charakteru, filantrop, którego śmiało można porównać do Stanisława Staszica czy Ignacego Potockiego, i który troszczył się o oświatę włościan, pomiędzy których rozdzielił swój majątek, stryj Kazimierz, prawnik o szerokich zainteresowaniach naukowych i stryj Józef, który urządził przedstawienia teatralne. Matka Stanisława – Elżbieta, kobieta z dużą wrażliwością artystyczną, umiała śpiewać i grać na fortepianie i to ona pierwsza uczyła syna stawiać palce na klawiaturze. Mały Staś wzrastał właśnie w takiej cudownej atmosferze ludzi światłych, wrażliwych wsłuchujących się w rozmowy starszych, a wokół rozbrzmiewała pieśń ludu wiejskiego. Dodam, że lud na tej ziemi umiał pięknie śpiewać. Wieśniacy i wieśniaczki, w tych stronach przy żniwach, w kościele czy na wieczorynkach, każdą pieśń śpiewali czysto, dźwięcznie, na trzy lub cztery głosy.

W trosce o edukację syna, rodzice wraz z resztą rodziny, przenieśli się do Warszawy, gdzie Stanisław zaczął uczęszczać do gimnazjum pijarów i na lekcje muzyki. Niestety pobyt w Warszawie trwał krótko ze względu na pogarszającą się sytuację finansową ojca i rodzina musiała wracać w swoje strony, tym razem do Mińska. W domu Moniuszków odbywały się wtedy wieczory muzyczne, przychodzili pisarze, nauczyciele, a sam Staś musiał zastąpić naukę szkolną samokształceniem ze względu na swoją chorowitość. Gry na fortepianie uczył się prywatnie w Mińsku u miejscowego pianisty Dominika Stefanowicza. Z operą zetknął się będąc w Wilnie na występach niemieckiej trupy artystycznej W. Szmidthoffa. Dzięki pobytowi w Wilnie poznał też miłość swojego życia – Aleksandrę Müller, z którą zaręczył się. Warunkiem uzyskania zgody na ślub