

SKRZYPCE I ALTÓWKA

s c a l a

Edukacyjny Magazyn Muzyczny

PWM
EDITION

Nr 2(2), CZERWIEC 2013

Nr ISSN 2299-6702



D

rodzy Państwo,

świat skrzypiec i altówki to dziedzina tak olbrzymia, że trudno wybrać tematy, które podane w formie niewielkich artykułów nie byłyby jedynie prześlizgiwaniem się po morzu wiedzy. Wybraliśmy zatem dla Państwa to, co wydawało nam się najciekawsze. Zaprosimy na krótkie spotkanie z Kają Danczowską i jej wspomnieniami o wielkich profesorach, pokażemy migawki z życia jednej z największych polskich kompozytorek, Grażyny Bacewicz. Spojrzymy na skrzypce lutniczym okiem Andrzeja Łapy i wspólnie z Ewą Sas rozejrzemy się po największych światowych konkursach. Bogusława Hubisz-Sielska przybliży nam altówkę; jej historię, literaturę i kilka zagadnień z dziedziny nauczania, natomiast Antoni Cofalik przypomni o swojej bogatej literaturze podręczników na skrzypce dla każdego niemal etapu nauczania. Gdy dorzucimy do tego praktyczny przegląd świetnych zagranicznych pozycji edukacyjnych na skrzypce i altówkę przygotowany przez Marka Polańskiego – otrzymamy zestaw, który powinien zadowolić szerokie grono Czytelników.

Zajrzyjcie Państwo do najnowszej „Scali” po inspirację, podpowiedzi repertuarowe, ciekawostki historyczne. A potem postawcie na pulpicie nuty i zagrajcie wspólnie ze swoimi uczniami, albo po prostu dla nich; dajcie im w prezencie najpiękniejszą rzecz – swoją muzykalność. Kto wie, może rośnie już gdzieś kolejna genialna Kaja Danczowska, która potem z dumą i wzruszeniem będzie opowiadała o lekcjach z Wami – Mistrzami? Bądźmy Mistrzami dla naszych uczniów. Do tego chcemy Państwa inspirować i w tym mamy nadzieję Państwu również naszą „Scalę” pomóc.

KM

Adresy naszych stron internetowych:

<http://wdobrymtonie.com/>

<http://www.facebook.com/Wdobrymtonie>

<http://www.youtube.com/user/PWMEdition>



Polskie Wydawnictwo
Muzyczne SA
al. Krasińskiego 11a
31-111 Kraków
tel.: (+48) 12 422 70 44
www.pwm.com.pl

scala@pwm.com.pl

Redakcja merytoryczna
Katarzyna Marczał

Koncepcja merytoryczna
Sylvia Religa

Redakcja
Bibianna Ciejką
Paulina Kabalak

Layout
Pracownia Register

Dział Promocji
tel.: (+48) 12 422 70 44
wew. 153
promotion@pwm.com.pl

**Biblioteka Materiałów
Orkiestrowych**
ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa
tel.: (+48) 22 635 35 50
fax: (+48) 22 826 97 80
bmo@pwm.com.pl

Dział Handlu i Marketingu
tel./fax: (+48) 12 422 71 71
handel@pwm.com.pl

Dział Zarządzania Prawami
tel.: (+48) 12 422 74 28
copyright@pwm.com.pl

Fot. na okładce
Anna Dziegiel

3 Skrzypce – harmonia doskonałości Andrzej Łapa

5 Dzieła Wszystkie Henryka Wieniawskiego – w hołdzie wielkiemu artyście

6 Inicjacja gry na altówce Historia i teraźniejszość Bogusława Hubisz-Sielska

10 Wirtuozka i kompozytorka Małgorzata Gąsiorowska

13 Kajutek. Profesor Danczowska Katarzyna Marczał

16 Dydaktyka skrzypcowa – moja profesja, moje hobby Antoni Cofalik

20 Co nowego na półkach Marek Polański

22 Międzynarodowe konkursy skrzypcowe Ewa Sas

24 Lutostawski na skrzypce i altówkę



Rys. K. Zalewska

Skrzypce

– harmonia doskonałości



Fot. A. Dziegiel

„Skrzypce są jednym z najbardziej niezwykłych przedmiotów, jakie kiedykolwiek stworzono”. Tak o skrzypcach mówi legendarny skrzypek i dyrygent, Yehudi Menuhin, w książce *Skrzypce i ja*. Aby jednak pojąć tę doskonałość, dotknąć jej tajemnicy i wyjątkowości, warto cofnąć się do czasu narodzin skrzypiec i spojrzeć na ich niemal pięciowiekową historię.

POCZĄTKI

Gdzie i kiedy pojawiły się skrzypce, pozostaje do dziś niewyjaśnioną zagadką. Najczęściej za ich ojczyznę uważa się Włochy, ale istnieje też teoria o polskim rodowodzie skrzypiec. Nie rozstrzygając, skąd pochodzą, możemy z całą pewnością powiedzieć, że nie powstały od razu. Ich powstanie było wynikiem długo trwającej ewolucji, a dziś odnajdujemy jedynie niektóre ogniwa tego procesu.

Źródła ikonograficzne wskazują, że wczesne skrzypce posiadały 3 struny i w takiej postaci mogły powstać w latach 1520–1530. Czwartą strunę prawdopodobnie uzyskały około roku 1550. Najbardziej intrygujący jest ich harmonijny kształt, który mimo upływu kilku wieków ciągle budzi podziw. Legenda głosi, że stworzył go sam Michał Anioł.

Pojawienie się w połowie XVI wieku instrumentu doskonałego w swej formie i brzmieniu było przełomowym momentem w rozwoju smyczkowej praktyki wykonawczej. Skrzypce nie od razu jednak zyskały w Europie prymat wśród instrumentów smyczkowych w muzyce profesjonalnej. Działo się tak z dwóch powodów. Pierwszym z nich było to, że powszechne uznanie w muzyce tego okresu miała viola da gamba, instrument o brzmieniu bardzo zbliżonym do głosu ludzkiego. Dźwięk powstałych dopiero co skrzypiec był jasny, nie tak głęboki jak violi da gamba i wielu odbierało go jako ostry, mało szlachetny. Po drugie, musiało upłynąć trochę czasu, aby kompozytorzy mogli poznać i zafascynować się możliwościami technicznymi skrzypiec.

Początkowo skrzypce używane były do wykonywania muzyki tanecznej. Dopiero około 1600 roku zaczęły pełnić funkcję instrumentu solowego, wypierając stopniowo z profesjonalnej praktyki wykonawczej violę da gamba. Instrumentaliści mający doświadczenie w grze na violach po próbach gry na instrumentach z rodziny skrzypiec szybko zauważyli, że instrumenty te mają dużo większy potencjał wykonawczy. Rosnące zainteresowanie kompozytorów skrzypcami sprawiło, że już pod koniec I połowy XVII wieku stały się one nieodzow-

ną częścią zespołu instrumentalnego. Okres ten był też dla budowniczych instrumentów czasem ustalania wielkości menzuralnych oraz ergonomicznych. Dokonali tego lutnicy kremońscy, a zwłaszcza **Nicola Amati** (1596–1684), którego instrumenty cechowała niezwykła precyzja, lekkość formy i delikatność. Płyty rezonansowe posiadały wysokie sklepienia, wznoszące się od dość szerokiej wklęsłości. Takie formowanie sklepień dawało ciemną, aksamitną barwę dźwięku o stosunkowo niewielkiej dynamice, zbliżoną do brzmienia violi da gamba. Skrzypce Amatiego spełniały znakomicie funkcję instrumentu kameralnego.

W POSZUKIWANIU DOSKONAŁOŚCI

Na przełomie XVII i XVIII wieku kończy się okres gambowej estetyki dźwięku. Największy z mistrzów sztuki lutniczej, **Antonio Stradivari** (1644–1737), ustanawia nowy kanon konstrukcji skrzypiec. Odchodzi od wysoko sklepionych płyt rezonansowych, przez co uzyskuje jaśniejszy, pełniejszy dźwięk o większej skali dynamicznej. Oznacza to również odejście od instrumentu kameralnego. Warto dodać, że Stradivari ustanawia też wymiary altówki i wiolonczeli poprzez zmniejszenie ich menzur do wielkości funkcjonujących do dzisiaj, umożliwiając szersze włączenie do praktyki wykonawczej.

Geniusz Antonia Stradivariego polegał między innymi na tym, że budowane przez niego skrzypce odpowiadały wyzwaniom rodzącego się okresu wirtuozerii. Również inni kremońscy lutnicy, tacy jak Giuseppe Guarneri zwany del Gesù (1698–1744) i Carlo Bergonzi (1683–1747), starali się sprostać nowym oczekiwaniom skrzypków.

Od połowy XVIII wieku koncepcja budowy skrzypiec ulegała stopniowej zmianie. Powstające liczne zespoły instrumentalne spowodowały wzrost zapotrzebowania na instrumenty smyczkowe. Lutnicy tworzący indywidualnie instrumenty nie byli w stanie sprostać zapotrzebowaniu społecznemu. Sytuację tę wykorzystali niemieckie warsztaty rzemieślnicze, które rozpoczęły wyrób skrzypiec i innych instrumentów strunowych w oparciu



ANDRZEJ
ŁAPA

Lutnik, profesor
w Katedrze
Lutnictwa
Artystycznego
w Akademii
Muzycznej im.
I.J. Paderewskiego
w Poznaniu.

o wyspecjalizowany podział pracy. Podobne metody wyrobu instrumentów przejęli rzemieślnicy we Francji i Czechach. Powstające w tych warunkach instrumenty, wzorowane na uznanych modelach Amatiego, Stradivariiego czy Stainera, nawiązujące w bardzo ogólny sposób do oryginałów, często sygnowane karteczką rozpoznawczą sugerującą autorstwo tych mistrzów, nie mają szczególnej wartości artystycznej. Ich najbardziej pożądaną cechą jest niska cena. Działalność manufaktur lutniczych, a także później produkcja fabryczna, przyczyniły się do zahamowania rozwoju twórczości lutniczej, które trwało niemal do połowy XX wieku.

NAPRZECIW OCZEKIWIANIOM

Przełom XVIII i XIX wieku przyniósł nowe wyzwania w zakresie konstrukcji skrzypiec. Rozwijająca się technika gry skrzypcowej, w historii muzyki określana jako drugi okres wirtuozerii sprawiła, że dotychczas budowane instrumenty przestały spełniać oczekiwania solistów. Potrzebne były skrzypce o mocnym, nośnym brzmieniu, których głos byłby dobrze słyszalny w większych salach koncertowych, a także dające możliwość gry w wysokich pozycjach. Przedstawione problemy mogli rozwiązać tylko lutnicy znający akustyczne zasady ich funkcjonowania. Niestety, nie znamy ich nazwisk, pochodzili jednak prawdopodobnie z północnych Włoch lub Francji. Celem zwiększenia wolumenu brzmienia zmieniono kąt nachylenia szyjki względem korpusu. Zabieg ten zwiększył siłę oddziaływania strun na płytę wierzchnią poprzez podstawek. Bardziej obciążona płyta wierzchnia została wzmocniona belką basową o większych rozmiarach. Polepszenie wygody gry w wysokich pozycjach uzyskano, zwiększając długość drgającej struny poprzez wydłużenie szyjki o ok. 10 mm. Konieczne stało się też wydłużenie podstrunnicy. Zmianie uległ kształt podstawki, a także sposób zamocowania strunociągu. Wtedy dokonano również zmiany sposobu łączenia szyjki z korpusem.

Od początku XIX wieku lutnicy zaczęli budować skrzypce, stosując nowe parametry. Skrzypce posiadające oryginalną konstrukcję z XVII i XVIII wieku określane są dziś jako skrzypce barokowe. Jednocześnie z budową nowych instrumentów lutnicy dokonywali przeróbek wcześniejszych instrumentów. W dzisiejszych czasach instrumenty posiadające oryginalne proporcje barokowe należą już do rzadkości. Nikt też nie zmienia już konstrukcji barokowej na współczesną choćby z tego



Skrzypce barokowe, instrument anonimowy, Niemcy I poł. XIX w. – kopia instrumentu wg Jacobusa Stainera 1734

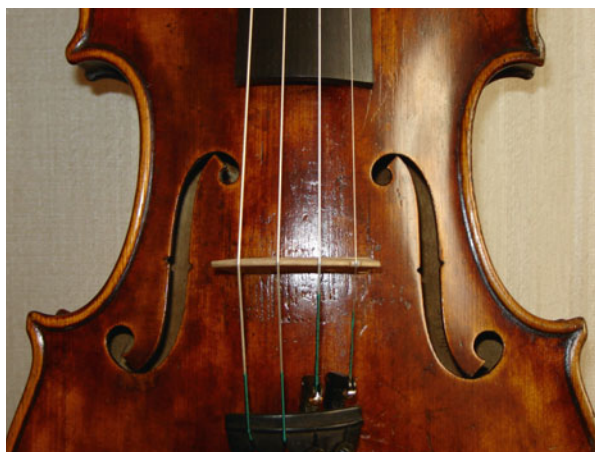
Fot. A. Dzięgiel

względem, że istnieje duże zainteresowanie muzyką dawną, wykonywaną na oryginalnych instrumentach z epoki.

Warto wiedzieć, że najbardziej cenione dziś instrumenty – takich mistrzów jak Antonio Stradivari czy Giuseppe Guarneri zwany del Gesù – budowane były tak, aby spełniać oczekiwania współczesnych im skrzypków i odbiorców muzyki. Inaczej mówiąc, budowane były do realizacji muzyki kameralnej. Dziś możemy powiedzieć, że lutnicy kremonscy z kręgu Stradivariiego okazali się wielkimi wizjonerami, bowiem po zmianie konstrukcji ich instrumenty znakomicie spełniają wymagania współczesnych skrzypków, a ich brzmienie jest często magnesem przyciągającym publiczność na koncerty skrzypcowe. Wiele instrumentów powstałych przed rokiem 1700, mimo zmiany ich budowy, najczęściej nie osiąga walorów brzmieniowych oczekiwanych obecnie od instrumentów koncertowych, ale mogą one nadal pełnić funkcję instrumentów kameralnych.

WSPÓŁCZESNE LUTNICTWO

Ożywienie sztuki lutniczej następuje dopiero w XX wieku, a właściwie w jego II połowie. Pojawiają się monografie i zbiorowe opracowania dotyczące twórczości najwybitniejszych lutników, inicjowane są badania naukowe dotyczące problemów stylistycznych, warsztatowych i akustycznych. Powstają twórcze organizacje lutnicze, międzynarodowe konkursy lutnicze, stanowiące płaszczyznę konfrontacji aktualnego stanu twórczości lutniczej na świecie, oraz szkoły lutnicze. Wszystko to sprawiło, że poziom lutnictwa zarówno w sferze warsz-



Kopia skrzypiec z ok. 1600 r. krakowskiego lutnika M. Groblicza, wykonana w 2013 r. przez poznańskiego lutnika K. Krupę

Fot. K. Krupa

tatowej, jak i brzmieniowej, osiągnął bardzo wysoki poziom. Coraz częściej wirtuosi wioloniści sięgają po współczesne instrumenty.

W twórczości współczesnych lutników wyróżnić można kilka charakterystycznych trendów. Pierwszy z nich ukierunkowany jest na tworzenie instrumentów inspirowanych najbardziej nośnymi modelami mistrzów starożytności. Lutnik, korzystając z ogólnych założeń klasycznego modelu, wprowadza do instrumentu własne rozwiązania stylistyczne. Powstały w ten sposób instrumenty, które nawiązują do klasycznego modelu, ale nosi w sobie wyraźne znamiona jego budowniczego.

Następnym kierunkiem jest tworzenie instrumentów w oparciu o własne koncepcje stylistyczne przy zachowaniu klasycznej formy i kolorystyki instrumentu. Najczęściej punktem wyjścia do zaprojektowania instrumentu mogą tu być metody geometryczne.

Innym trendem podejmowanym, acz nieśmiało, jest tworzenie instrumentów o kształtach ekscentrycznych, niesymetrycznych, o nieskrępowanej kolorystyce i fakturze. Zachowane tu muszą być jednak cechy idiomatyczne instrumentu, takie jak strój i możliwość smyczkowej techniki gry.

Bardzo modne stało się ostatnio wykonywanie kopii klasyków lutnictwa. Powstałe w ten sposób instrumenty do złudzenia przypominają oryginały, poczynając od doboru drewna, poprzez odwzorowanie konturu uwzględniającego jego asymetrię i ubytki, formowanie sklepień, po lakier z jego charakterystycznymi przetarciami i śladami zużycia. Kopiowane są zwykle instrumenty o wysokich walorach brzmieniowych i kopista powinien dążyć do wszelkich starań, aby uzyskać podobne efekty w tym zakresie. Dobrze wykonana kopia jest bardzo cenionym instrumentem. Często muzyk, który nie może sobie pozwolić na kupno drogiego, oryginalnego instrumentu dawnego mistrza, decyduje się na kupno wielokrotnie tańszej kopii.

Nie należy jednak mylić robienia kopii z manierą wykańczania nowo budowanych instrumentów „na staro”. Instrumenty tak wykonane znajdują wprawdzie często uznanie wśród muzyków, nie można im bowiem odmówić swoistego uroku imitującego patynę czasu, należy jednak być bardzo ostrożnym przy ocenie, ponieważ często taki rodzaj wykończenia tuszować może niedomogi warsztatowe lutnika.

Co dalej?...

Dalszy rozwój sztuki lutniczej stać się może udziałem jedynie wybitnych osobowości twórczych, świadomych miejsca, w jakim się ten rozwój znajduje. Należy spodziewać się tendencji do odchodzenia od klasycznych wzorców w kierunku zdynamizowania formy, wzbogacania fakturalnego i poszerzenia gamy kolorystycznej. Wydaje się, że zmiany te następować będą w obrębie strategii „małych kroków”, choć niewykluczone są większe ruchy awangardowe. Upięknienie już niemal pięć wieków od narodzin skrzypiec. Dalszy kierunek rozwoju sztuki lutniczej pozostaje na razie niewiadomą, należy tylko mieć nadzieję, że skrzypce nadal, jak to czynią od stuleci, będą zadziwiały harmonią swoich kształtów i cudownym brzmieniem, potrafiącym oddać nieskończoną gamę nastrojów, uczuć i wzruszeń.

Dzieła Wszystkie Henryka Wieniawskiego

W HOŁDZIE WIELKIEMU ARTYŚCIE

W dorobku artystycznym Henryka Wieniawskiego, w sposób charakterystyczny dla wielu twórców XIX wieku, spleta się kariera artysty muzyka z karierą kompozytorską, w obu też zakresach odnosił sukcesy. Postrzegany był jednak przede wszystkim jako skrzypek-wirtuoz: najpierw jako cudowne dziecko, a następnie jako fascynujący solista i kameralista występujący w wielu miejscach Europy i Ameryki Północnej, równy największym swych czasów – N. Paganiniemu, E. Ysaÿe’owi, K. J. Lipińskiemu czy H. Vieuxtemps’owi.

Wystawiają mu takie świadectwo zachowane krytyki artystyczne, opinie i relacje. Inaczej ma się sprawa z zachowaną twórczością kompozytorską Henryka Wieniawskiego. W przeszłości fascynacja skrzypkiem-wirtuozem odwracała uwagę od jego kompozycji, choć nie znaczy to, że nie były one dostrzegane i doceniane. Dzisiaj utrwalona w nutach spuścizna twórcza Wieniawskiego z natury rzeczy wysuwa się na plan pierwszy, co nie umniejsza jej roli w praktyce koncertowej i w wiolinistycznej pedagogice. Historyczne okoliczności sprawiły [jednak], że jego dziedzictwo twórcze jest rozproszone, trudno dostępne, znane fragmentarycznie i częstokroć w wydaniach nie odpowiadających współczesnym standardom.

Dzieła stanowią zatem próbę rewaloryzacji spuścizny Henryka Wieniawskiego w dwojakim znaczeniu. Z jednej strony na plan pierwszy wysuwa się twórczość kompozytorska Wieniawskiego. Z drugiej, chodzi o jak najszerze upowszechnienie tej twórczości we współczesnym życiu muzycznym. Dostępność nut jest bowiem warunkiem popularyzacji dorobku każdego kompozytora.

Seria A *Dzieł* pomieści wszystkie nuty, które wyszły spod ręki kompozytora: utwory, szkice i fragmenty, obejmie całą zachowaną spuściznę kompozytorską Henryka Wieniawskiego, [ze wstępem, komentarzem źródłowym i faksymilami]. Z kolei seria B *Dzieł* obejmie m.in. dokumenty osobiste, korespondencję, recenzje, ikonografię z czasów współczesnych Wieniawskiemu. Do serii tej wejdą również opracowania i monografie poświęcone życiu, twórczości i sztuce wykonawczej Wieniawskiego.

Wydawcy i Komitet Redakcyjny DWHW
Poznań – Kraków, październik 2006



Inicjacja gry na altówce

Historia i teraźniejszość

W oczach laika skrzypce i altówka, czyli „nieco większe skrzypce”, nie różnią się właściwie niczym. W rzeczywistości to, jak określił we wstępie do swojej solowej *Sonaty* György Ligeti, dwa odrębne światy; z inną literaturą muzyczną, różniące się skalą, brzemieniem, techniką gry. Nadal jednak altowiolści w Polsce zaczynają naukę od gry na skrzypcach. Może czas to wreszcie zmienić?



**BOGUSŁAWA
HUBISZ-SIELSKA**

*Pedagog,
altowiolistka,
przewodnicząca
Polskiego
Towarzystwa
Altowiolistów.*

TROCHĘ HISTORII

Początki nauczania gry na altówce to historia przez prawie dwa wieki (XVII-XVIII) spleciona z dziejami skrzypiec, w podręcznikach na tenże instrument pojawiały się bowiem uwagi, że można na tej podstawie uczyć także na wioli. Pierwszy znany podręcznik Antonio Bartolomeo Bruniego (1757-1821) poświęcony wyłącznie altówce pochodzi z końca XVIII wieku. Niezwykle istotny jest tu fakt, że przytłaczająca większość muzyków tamtego okresu była multiinstrumentalistami, często samoukami, czyli autodyktami (jak często i dzisiaj jest w przypadku kompozytorów). Przekazy historyczne mówią, że zarówno Bach, jak i Mozart grali na altówce, a dla Beethovena był to pierwszy „zarobkowy” instrument (jeszcze w rodzinnym Bonn).

Ogromne znaczenie dla XIX-wiecznej historii altówki miał fakt, że w okresie romantyzmu, a szczególnie w jego drugiej połowie, nie pojawił się żaden grający na niej i oddany altówce znaczący kompozytor, choć tak znakomicie wprowadził nas w ten wiek nauczyciel Paganiniego, Alessandro Rolla (1757-1841), a w Paryżu Chrétien Urhan (1710-1845), pierwszy wykonawca *Harolda w Italii* Hectora Berlioza, czy twórca wirtuozowskich 24 *Preludiów* op. 22 – Louis-Casimir Escoffier (1801-1877), znany jako Casimir Ney.

Dopiero na początku XX wieku zaczęły działać tak wybitne osobowości jak brytyjski wirtuoz (choć nie kompozytor), potomek polskich emigrantów, urodzony w 1876 roku, żyjący prawie sto lat (do 1975), Lionel Tertis; kompozytor i wykonawca w jednej osobie – Niemiec Paul Hindemith (1895-1963) oraz najślawniejszy XX-wieczny mistrz gry na wioli – Szkot William Primrose (1904-1982).

To oni spowodowali, iż altówka – po XIX-wiecznym milczeniu (podobnie jak np. klawesyn czy viola d’amore), ponownie „odzyskała głos” jako instrument solowy,

co zaowocowało niebywałym urodzajem twórczości na ten instrument, zaś badania – między innymi Austriacka Franza Zeyringera – doprowadziły do skorygowania błędu Hermanna Rittera w obliczeniach długości instrumentu, co było i jest jeszcze do dzisiaj przyczyną wielu nieporozumień w rodzaju twierdzeń o „niepełnowartościowym” instrumencie, jakim miałyby być altówki.

WIELCY PROPAGATORZY

Zeyringer na tyle zaangażował się w przywracanie pozycji wioli, iż wraz z niemieckim pedagogiem gimnazjalnym i miłośnikiem tego instrumentu, Dietrichem Baue-rem, założył w roku 1968 roku – działające do dzisiaj i liczące kilkanaście krajowych oddziałów – Międzynarodowe Towarzystwo Altowiolowe (Internationale Viola Gesellschaft – obecnie International Viola Society), zajmujące się badaniami nad historią tego instrumentu, jego literaturą i innymi aspektami z nią związanymi, co w wielu krajach ościennych umożliwiło pozbycie się odium „gorszego” instrumentu. Niezżyjący już Zeyringer w swoich artykułach poruszał problemy związane z elementarnym nauczaniem gry na tym instrumencie, a korzystając ze swoich doświadczeń, doprowadził do powstania prężnie rozwijającej się dziedziny lutnictwa, jaką jest budowanie altówek w rozmiarach $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ długości, przy zachowaniu proporcji pełnowymiarowego instrumentu. Dzisiejsza przeciętna długość altówki to powrót do starożytnych wzorców: 41-42 cm długości korpusu.

Nie powinien już dzisiaj dziwić fakt budowania pomniejszych instrumentów, bo przecież skrzypce od dosyć dawna dostępne były w zmniejszonych rozmiarach, tym samym umożliwiając dzieciom naukę na nich od samego początku. Najmniejszy dostępny rozmiar skrzypiec to $\frac{1}{32}$ pełnowymiarowego instrumentu. W obecnej dobie można spotkać również odpowiednio zmniejszone wiolonczele czy kontrabasy, by ograniczyć się tylko do grupy chordofonów smyczkowych.

Nie posiadając własnej tradycji w tym zakresie, możemy skorzystać z doświadczeń naszych południowych sąsiadów: Czechów, Słowaków i Morawian, bo tam właśnie w XIX wieku rozwinęła się – przejęta z kultury niemieckiej – tradycja muzykowania, głównie w kwartetach smyczkowych, a co za tym idzie – pojawiali się i wirtuosi altówki.

Dość wspomnieć, że altowiolistą Národního divadla, czyli Opery w Pradze, był Antonín Dvořák, wielka tylko szkoda, że nie obdarzył nas tak wybitnym koncertem na altówkę, jak jego dzieła na skrzypce czy wiolonczelę... W XX wieku mamy cały zastęp czeskich świetnych i wybitnych altowiolistów z Sukami – z Josefem Kodouskem



Fot. A. Dziegiel



Tabea Zimmermann

Fot. Lebrecht/MJS

ojcem i synem oraz Karlem Speliną na czele. Nie może zatem dziwić fakt, iż jeden z najwybitniejszych czeskich twórców XX wieku Bohuslav Martinů stworzył na ten instrument kilka – i to wybitnych – dzieł.

Swoją drogą wart odnotowania jest fakt, iż młody Fryderyk Chopin pisząc wczesne, ale prezentujące już cechy jego dojrzałego stylu *Trio fortepianowe g-moll* op. 8, chciał pierwotnie powierzyć partię skrzypiec altówce i chwałę Polskiemu Wydawnictwu Muzycznemu, iż w pomnikowym Wydaniu Narodowym jego dzieł zechciał ten fakt zauważyć i opublikować partię altówki.

OD RAZU ALTÓWKA

W efekcie wpływu niemieckiej kultury muzycznej i tradycji lutniczych (szczególnie po okresie siedemnasto-wiecznej wojny trzydziestoletniej), mamy właśnie cze-ską tradycję budowania małych instrumentów, a jedna z firm, która je dzisiaj oferuje – i to po przystępnych cenach – to firma Strunal. Dzięki temu można rozpocząć naukę od razu na altówce, co już zaczyna być w szkołach niższych szczebli – choć nie bez oporów – praktykowane.

Inicjacja na altówce w młodym wieku jest na szeroką skalę zakorzeniona na Wyspach Brytyjskich, co nie powinno dziwić, bo przecież właśnie tam „odrodziła” się ona jako instrument solowy. Stamtąd pochodzą też najmniejsze znane altówki, które mierzą (po przeliczeniu cali na układ dziesiętny) ok. 28 cm korpusu. Mogę zapewnić, że ich ton jest całkiem nośny, jak na tak ma-łowymiarowy instrument. Również i angielska literatura dla początkowego etapu kształcenia – zarówno oryginalna, jak i opracowana – jest bardzo obfita i bajecznie kolorowa, co stanowi dodatkowy bodziec do sięgnięcia

po ten właśnie instrument. Nie brak w niej aranżacji na przykład najnowszych hitów muzyki filmowej, jak i innych pozycji, mających za zadanie oczarować młodego adepta – przede wszystkim – dźwiękiem tego instru-mentu.

Podobna sytuacja jest w Niemczech i USA. W Niem-czech na potrzeby nauczania początkowego został opracowany podręcznik Egona Sassmannshausa, z którego mogą się uczyć wioloniści już w wieku (wcześnie) przed-szkolnym. Dość przydatna jest również szkoła Renaty Bruce-Weber. Nie bez znaczenia jest fakt, iż kształcenie metodą Suzuki, mające również w Niemczech wielu zwolenników, jest rozpoczynane od wieku dwóch i pół lat, co nie powinno dziwić w dzisiejszej dobie internetowej dostępności do wiedzy oraz wcześniejszego obowiązku szkolnego w wielu krajach europejskich, zwłaszcza kiedy na Youtube można wysłuchać całkiem poprawne-go wykonania *XXIV Kaprysu* Niccolò Paganiniego przez 4-latkę (sic!) Japonkę.

Zresztą wczesna inicjacja w grze na instrumentach ma przecież długą i bogatą tradycję, że wspomnę tutaj tylko Wolfganga Amadeusza Mozarta, Fryderyka Chopi-na, Niccolò Paganiniego czy – z XX-wiecznych wirtuozów – Józefa Hofmanna, Yehudi Menuhina i Henryka Szerynga. Inna jest może motywacja w czasach dzisiejszych (wcześniejszy samorozwój), aniżeli w minionych (względ-y ekonomiczne), jednakże nie przesłania to zasadniczo samego faktu pojawiania się „cudownych dzieci”.

Bardzo dobitnym przykładem takiej wczesnej ini-cjacji gry na altówce jest Niemka Tabea Zimmermann, jedna z najwybitniejszych altowiolistek obecnej doby, która rozpoczęła naukę na altówce w wieku trzech lat, bo właśnie tego instrumentu brakowało do domowego zespołu. Jeśli dodam, iż w wieku 15 lat zdobyła I miej-sce na prestiżowym Konkursie Muzycznym w Genewie, to możemy śmiało powiedzieć, iż jej wybitny talent roz-

winął się prawidłowo, co nie o każdym wcześniej zaczynałym muzyku można powiedzieć.

A W POLSCE?

Kiedy myślimy o polskiej tradycji wykonawstwa i wirtuozostwa na tym instrumencie, to rozwinęła się ona właśnie w XX wieku i możemy śmiało mówić o ukształtowaniu kolejnych pokoleń altowiolistów, których pedagogami są już wybitni specjaliści w tej dziedzinie. Choć droga ich rozwoju prowadziła najczęściej przez skrzypce, to jednak można już mówić o wykształconym polskim etosie gry na altówce, a w każdym z akademickich ośrodków mamy liczącą się kadrę pedagogiczną. Przyczyniła się do tego praca wybitnych instrumentalistów i pedagogów: Mieczysława Szaleskiego, Jana Rakowskiego, Tadeusza Goneta i Stefana Kamasy, których gra, osiągnięcia i dbałość o polski repertuar doprowadziły do powstania utworów posiadających już stałe miejsce w repertuarze altowiolistów.

Cóż zatem stanowi przeszkodę – oprócz wspomnianych zawirowań wokół wielkości instrumentu – we wczesnym rozpoczynaniu nauki gry właśnie na altówce?

Niewątpliwą przeszkodą był brak odpowiedniej literatury. Świadomie używam czasu przeszłego, gdyż w każdym sklepie z nutami można teraz znaleźć ciekawą ofertę i to już nie tylko poza granicami Polski – bo nawet i w polskich sklepach (przede wszystkim internetowych) taka literatura jest dostępna.

Szczególnie przyciągają wzrok swoim bogactwem kolorów i szatą graficzną wspomniane wydawnictwa brytyjskie, co wcale nie dziwi, zważywszy na fakt, że właśnie w tym kraju ponad wiek temu rozpoczął się renesans wioli. Z Wysp Brytyjskich pochodzi też wielu wybitnych XX-wiecznych wirtuozów, na użytek których powstawały różnorakie kompozycje, niezwykle „dopasowane” nie tylko do idiomu instrumentu, ale i swoistego wyspiarskiego „klimatu”, nie pozbawione jednakowoż cech pogłębianego muzycznie wirtuozostwa (Bax, Bowen, Bridge, Clark czy Walton).

Z Wysp Brytyjskich przeniósł się ten klimat do dawnej kolonii – Ameryki Północnej, a w połączeniu z liczną falą porewolucyjnych rosyjskich emigrantów – wirtuozów i pedagogów wiolinistów, przyniosło to wspaniały rozkwit nauczania i literatury altówkowej.

ZALETY I WADY WCZESNEJ INICJACJI ALTÓWKOWEJ

Jakie zatem argumenty można przytoczyć, by nauczać od początku edukacji na altówce? Wedle słów Kim Kashkashian, jednej z najwybitniejszych altowiolistek obecnej doby, obie ścieżki dojścia mają plusy i minusy. W przypadku rozpoczynania gry na skrzypcach i późniejszej zamianie na altówkę zyskuje się w miarę dobrze rozwiniętego technicznie adepta. Ale czy nie można rozpocząć nauczania od razu na altówce? Czy granie gam i pasaży, również przez trzy oktawy, oraz etud nie mogłoby zagościć jako stały element opanowywania topografii instrumentu od najwcześniejszych lat nauki? Dałoby to altowiolistom większą swobodę w poruszaniu się po instrumencie. Nie wspominał o dwudźwiękach, gdyż wymaga to wielkiej ostrożności, by nie spowodować sforsowania mięśni dłoni lewej ręki. Należy bacznie



Kim Kashkashian
Fot. Lebrecht/MJS

przyglądać się kątowi, jaki tworzy kciuk z małym palcem tejże właśnie ręki, gdyż dopiero osiągnięcie rozwarcia na poziomie większym niż 90 stopni (kąt prosty), gwarantuje w miarę poprawne intonowanie dwudźwięków (chodzi w szczególności o grę w pół- oraz I i II pozycji). Minusem późniejszej inicjacji jest także brak dostatecznego opanowania literatury, która – wbrew panującemu jeszcze przekonaniu, nie jest wcale uboga, co dobitnie wykazał wspomniany już wyżej Franz Zeyringer.

Innym problemem jest osiągnięcie wysokich pozycji. Skrzypkowie, by grać powyżej V pozycji, rozciągają dłoń wzdłuż pudła, ale w przypadku altówki nie gwarantuje to swobody poruszania, gdyż powierzchnia pudła do objęcia jest niewątpliwie rozleglejsza i dosyć problematyczna nawet dla dość rozbudowanej i rozciągniętej dłoni lewej ręki. Tradycją amerykańską jest osiągnięcie wysokich pozycji poprzez umieszczenie dłoni lewej ręki na pudle, przy jednoczesnym rozwarciu kciuka (powyżej kąta prostego) tak, by znajdował się on jak najbliżej piętki instrumentu, by łatwo było wrócić do zasadniczej jego pozycji, czyli chwytniej – z ułożeniem kciuka naprzeciw palca środkowego. Daje to możliwość nadzwyczaj swobodnego przemieszczania się w pozycjach i uzyskania odpowiedniej i pożądanej biegłości i zwinności w tym zakresie.

Ale największą pułapką późnego zaznajamiania się z właściwościami instrumentu może być nie dość oparty dźwięk, co wynika z o wiele większego napięcia dłuższych, grubszych strun, mających bardziej pogłębione właściwości alikwotowe niż struny skrzypcowe. Istnieje

uzasadniona obawa, iż „skrzypcowe” słyszenie zostanie mechanicznie przeniesione na altówkę, bez odpowiedniego wniknięcia w jego specyfikę. Wiąże się to z koniecznym, nieco innym ułożeniem palców na smyczku niż przyjęte chwytyskrzypcowe. Ważnym jest, by początkująca uczennica czy uczeń przyswoili sobie zmodyfikowany, pogłębiony – szczególnie dla palca środkowego i serdecznego – chwyt niemiecki prawej ręki, który według Williama Primrose’a jest optymalnym chwytym altówkowym. Jeśli się tego nie robi, to można nie osiągnąć bogactwa brzmienia i barwy dźwięku, która jest specyficzną, jakże miłą dla zmysłów, właściwością tego instrumentu i którym to dźwiękiem zachwycali zarówno Rolla jak i Urhan, że wspomnę tylko tych pionierów. Primrose nazywał takich instrumentalistów nieco ironicznie *fiddlers on the viola* (skrzypcowi altowiolisci).

W krajach, które ten etap „usamodzielniania” się wioli mają już za sobą, to właśnie specyficzna barwa naszego instrumentu jest przepustką do zasiadania w składach orkiestrowych. Tego się od altowiolistów oczekuje. Warto zadać sobie zatem trud, by zmienić nieco swoje myślenie o tym instrumencie, bo, jak pokazał XX wiek i utwory, które w nim powstały, kompozytorzy mają o wiele lepsze mniemanie o tym instrumencie niż my sami. To dlatego że w wielu z nas tkwi jeszcze syndrom „niechcianego”, „niepełnowartościowego” czy „podrzędnego” instrumentu, na którym przyszło nam grać, co często jest nierozłącznie związane z tym, iż nikt nie przedstawił nam odrębnych i jakże pociągających cech tego instrumentu, jakim jest niewątpliwie siła wyrazu, związana z jego „ciemniejszą” od skrzypiec barwą. W tym tkwi jego nieodparty urok.

Od nas, pedagogów, będzie zależało, jak będziemy umieli zachęcić i przyswoić tę specyfikę brzmienia osobom, które będą wskazywane do dalszego kształcenia na altówce, po uprzednim okresie nauki na skrzypcach, bo nawet jeśli będziemy mieli „dziecięce” klasy altówkowe, to i tak dalej będą trafiać do tych klas osoby po inicjacji skrzypcowej.

ŁAMIĄC STEREOTYPY

Jeśli zatem będziemy pozytywnie motywować uczniów do odkrywania jego odrębnych właściwości to możemy być pewni, że „inny” nie będzie oznaczać „gorszy”. Ukazywanie pozycji repertuarowych, które pomogą nam w odstawianiu dźwiękowych niuansów przy jednoczesnym rozwijaniu techniki: graniu gam, pasaży, dwudźwięków (w miarę rozciągania śródreża), czytaniu i opracowywaniu etiid (zarówno opracowanych skrzypcowych, jak i oryginalnych, których jest zadziwiająco dużo), sprawi, że pozbędziemy się odium „mało ruchliwego” instrumentu. Jest on ruchliwy na tyle, na ile pozwala jego – znacznie cięższy od skrzypiec – naciąg strun, a co za tym idzie właściwa vibracja, o zmniejszonej – w porównaniu do skrzypcowej – amplitudzie.

Kiedy przegląda się rosyjskie podręczniki i zbiory etiid do nauki gry na altówce, to uderzająca jest tam ilość właśnie „technicznego” materiału. Nic dziwnego, bo przecież sława rosyjskiej szkoły wiolinistycznej jeszcze nie przebrzmiała, a jej niezwykle cenioną cechą jest właśnie techniczne opanowanie instrumentu wraz z głębokim muzycznym wyrazem.

Różnorodność jest tym, co nas ubogaca, dając każdemu z nas możliwość niepowtarzalnej, artystycznej wypowiedzi.

Najważniejszym zatem elementem myślenia o wcześniejszej inicjacji na altówce jest bariera mentalna, bo ekonomiczną już zdołaliśmy pokonać. Trzeba zatem pamiętać, iż najwięcej będzie zależało od siły naszej argumentacji, przykładu, bo to najbardziej działa na wyobraźnię uczniów i studentów, a także umiejętności zmotywowania ucznia do wzięcia tego, a nie innego instrumentu do ręki i podtrzymywanie jego wysiłków na drodze instrumentalnego kształcenia.

Starajmy się sprostać temu wyzwaniu, by przełamywać istniejący jeszcze opór, bo przecież te dwa na pozór podobne instrumenty – skrzypce i altówka – to dwa odrębne światy.

Skrzypce

VeronaViolin Model: Custom

Stylizowane na stary instrument

Wykoczenie lakieru: Mat

Rozmiary: 4/4, 3/4, 1/2

Płyta wierzchnia: Lity świerk

Bok: Klon

Spód: Klon

Podstrunnica: Heban

Osprzęt: Heban

Profesjonalny futerał

Smyczek

Gwarancja: 24 miesiące

Idealne skrzypce do szkół muzycznych I stopnia.

VeronaViolin
Rozmiary Model Custom
4/4
3/4
1/2 **649 zł**



Firma: DE DE

Wyłączny dystrybutor w Polsce VeronaViolin

TYCHY 43-100 ul. Bukowa 20

www.dedesound.pl

tel. (32) 2270405 i 2270406

Rabaty dla szkół muzycznych i pedagogów!

Expresowa przesyłka kurierska 24H!

Zamówienia można składać telefonicznie!

DARMOWA PRZESYŁKA



Na rodziców utalentowanych dzieci czyha wiele pokus; miraż szybkiej kariery jest niekiedy nie do odparcia. Opieka sprawowana nad rozwojem młodego artysty wymaga delikatności i rozwagi, bowiem cena, jaką „cudowne dzieci” płacą za wygórowane ambicje swoich rodziców, bywa niekiedy bardzo wysoka – niewspółmierna do sukcesów osiągniętych drogą wielu wyrzeczeń, a także załamań nerwowych. Czy takie cnoty przejawiał Vincas Bacevičius, kiedy zorientował się, że czwórka jego dzieci – Kiejstut, Witold, Grażyna i Wanda – jest uzdolniona muzycznie?

Wirtuozka i kompozytorka



Fot. M. Holzman

DZIECIŃSTWO

Grażyna Bacewicz, kompozytorka i skrzypaczka, urodziła się 5 lutego 1909 roku w Łodzi jako trzecie i najbardziej znane dziecko Litwina Vincasa Bacevičiusa i Marii Modlińskiej – córki polskiego inżyniera. Pan Bacevičius, po ukończeniu seminarium nauczycielskiego na Litwie, został przez władze carskie „zesłany” do Polski za sympatyzowanie z litewskim ruchem narodowo-wyzwoleńczym. Znalazł się w Łodzi, gdzie rozwinął działalność pedagogiczną i gdzie spotkał swoją przyszłą żonę.

Życie artystyczne w Łodzi, tej „ziemi obiecanej” pierwszych dziesiętników lat XX wieku, rozwijało się bardzo bujnie, o czym świadczą liczne koncerty, na których później występowało także utalentowane rodzeństwo Bacewiczów. Grażyna z rozrzwinięciem wspomina początki swojej edukacji muzycznej: „Spałam w kotysce, moi bracia w łóżeczkach (siostry nie było jeszcze na świecie), a wokół nas rozbrzmiewały dźwięki: wiolonczeli, skrzypiec, fortepianu, czasem głosu ludzkiego, a nawet trąbki. Obecnie, gdy wiemy, że można się uczyć przez sen, zrozumiałe jest, dlaczego wszyscy troje zostaliśmy muzykami”¹.

Po tym najwcześniejszym okresie przyszła pora na prawdziwą naukę, na lekcje gry na skrzypcach i fortepianie, które uzdolniona dziewczynka rozpoczęła w wieku 5 lat. Choć część rodziny uznała, że to o wiele za wcześnie, sama Grażyna z wdzięcznością wspominała zabiegi ojca, aby ćwiczenia odbywały się w miarę regularnie. Twierdziła, że nie nudziło jej nawet codzienne granie. Tę systematyczność w pracy przejawiała także w życiu dorosłym, godząc różne zajęcia: komponowanie, prace społeczne w Związku Kompozytorów Polskich, prowadzenie domu, wreszcie, pod koniec życia, działalność pedagogiczną.

PIERWSZE SZLIFY

Po zakończeniu I wojny światowej Grażyna i jej rodzeństwo rozpoczęli naukę w polskich gimnazjach i w prywatnym Konserwatorium, stanowiącym załazek dzisiejszej łódzkiej Akademii Muzycznej. W wieku 13 lat Grażyna Bacewicz zaczęła komponować; były to drobne utwory na fortepian oraz miniatury na skrzypce i fortepian. Dorosła artystka stwierdziła, że już wtedy marzyła o tym, aby komponowanie stało się jej zawodem. Jednak w tamtych czasach kobiety rzadko zajmowały się twórczością artystyczną; otoczenie Grażyny widziało jej przyszłość jako koncertującej skrzypaczki. Grażyna spełniła te oczekiwania – po zdaniu w 1928 roku matury i zakończeniu nauki w Konserwatorium wyjechała do Warszawy, gdzie wstąpiła do Państwowego Konserwatorium Muzycznego, obierając początkowo trzy kierunki: kompozycji, fortepianu i skrzypiec. Po jakimś czasie zrezygnowała ze studiów pianistycznych, a także filozoficznych, które podjęła wzorem brata Kiejstuta na Uniwersytecie Warszawskim, pozostając w klasie kompozycji profesora Kazimierza Sikorskiego, pedagoga, którego знаła z Konserwatorium w Łodzi, oraz w klasie skrzypiec Józefa Jarzębskiego.

MIEDZY POLSKĄ, LITWĄ A PARYŻEM

Gdy w wyniku I wojny światowej powstało niepodległe państwo litewskie ze stolicą w Kownie, Vincas Bacevičius uznał za swój patriotyczny obowiązek powrót do ojczyzny. Udało mu się wyjechać w 1923 roku i od tam kontynuował działalność pedagogiczną w Kownie. Chciał sprowadzić tam całą rodzinę, ale tylko młodszy syn Witold podążył za ojcem i rozpoczął karierę pianisty i kompozytora jako Vytautas Bacevičius. Po wyjeździe ojca pozostałe w Łodzi rodzeństwo – w tym Grażyna – musiało dokładać się do skromnego budżetu domowe-



MAŁGORZATA
GĄSIOROWSKA

Teoretyk i krytyk muzyczny, autorka książek o Grażynie Bacewicz i Stefanie Kisielewskim.

go, pracując między innymi jako taperzy w kinie. Mimo faktycznego rozpadu rodziny wszyscy jej członkowie utrzymywali ze sobą bliskie kontakty: Grażyna kilkakrotnie wyjeżdżała na Litwę jako skrzypaczka, zbierając bardzo pochlebne recenzje. Marzyła jednak przede wszystkim o komponowaniu, dlatego po ukończeniu w 1932 studiów w Konserwatorium Warszawskim postanowiła wyjechać do Paryża do słynnej Nadii Boulanger, u której kompozytorskie szlify zdobywali muzycy z całego świata. Udało jej się to dzięki pomocy finansowej brata Vytautasa, który przed II wojną światową udał się na tournée artystyczne na drugą półkulę i do Europy już nie wrócił – zmarł w Stanach Zjednoczonych.

Paryż w okresie między wojnami światowymi był niekwestionowaną stolicą sztuki. Tu rodziły się i rozwijały rozmaite kierunki, tu mieszkali wybitni artyści. Dla pokolenia Grażyny Bacewicz muzycznym guru był Igor Strawiński, lecz nie jako twórca słynnego baletu *Święto wiosny*, którym zburzył tradycyjne kanony piękna muzycznego, ale autor dzieł określanych jako „neoklasyczne”. Neoklasycyzm w muzyce pierwszej połowy XX wieku zrodził się jako reakcja na muzykę późnego romantyzmu i ekspresjonizmu, ale także na odległy estetycznie od romantyzmu impresjonizm. Wybijały uczuciowość i komplikacje harmoniczne neoromantyzmu i ekspresjonizmu, a także wyrafinowanie brzmieniowe impresjonizmu postanowiono zastąpić jasną, nawiązującą do wzorców klasycznych formą, wzbogacającą jednak o nowe pomysły brzmieniowe, wybiegającą poza system harmoniki dur-moll. Ponieważ kompozytorzy z kręgu neoklasycyzmu nie akceptowali ani wagnerowskich „niekończących się melodii”, wyrosłych na bazie wciąż rozwijanego systemu funkcyjnego, ani dodekafonii, poszukiwali nowych rozwiązań, które mogli zastosować w odrodzonych w ten sposób, klasycznych formach, takich jak sonata, wariacje, fuga, rondo. To nowe brzmienie znaleźli w atonalności niwelującej różnice między konsonansem i dysonansem, pozwalającej zastąpić dawną tonikę dowolnym, wyróżnionym przez kompozytora dźwiękiem, akordem lub motywem. Nade wszystko jednak postulowali postawę dystansu wobec



całej sfery uczuć i ich rzekomych odpowiedników w muzyce, skupienie się na muzyce „czystej” i jej walorach brzmieniowych.

PRZED WSZYSTKIM FORMA

Grażynie Bacewicz bliska była ta estetyka; sama wielokrotnie mówiła, że „muzyka nie wyraża żadnych uczuć życiowych, wyraża po prostu siebie i swoje własne emocje”. Powtarzała też, że komponując nowy utwór, od razu stara się myśleć o formie; utwór bez formy po prostu nie istnieje. Taka „rzemieślnicza” postawa wobec muzyki mogła mieć dwojakie źródła – estetyczne, ale tkwiące też głęboko w osobowości kompozytorki. Bacewicz nie należała do osób wylewnych, ze swoich problemów życiowych zwracała się tylko ludziom sobie najbliższym; uważała, że nie należy narzucać się ze swoimi rozterkami. Jej dewizą było zdanie, które po latach stało się tytułem filmu dokumentalnego poświęconego artystce: „Dla ludzi mam zawsze twarz pogodną”. Można to uznać za swoisty program. Czy zrealizowała go we wszystkich utworach?

W 1932 roku Grażyna Bacewicz, będąc w Paryżu, skomponowała utwór na skrzypce i fortepian, o którym Witold Lutosławski powiedział, że jest to „przedziwnej piękności miniatura zatytułowana *Witraż*, utkana z brzmień barwnych i delikatnych jak skrzydło motyla”². Istotnie, *Witraż* wydaje się skomponowany pod wpływem impresjonistycznych *Mitów* Karola Szymanowskiego. Ale w tym samym roku powstał też neoklasyczny *Kwintet* na instrumenty dęte, za który kompozytorka otrzymała pierwszą w życiu nagrodę, przyznaną wówczas w Paryżu kobietom artystkom. Zachęcona sukcesem, w 1933 roku skomponowała 8-częściową *Suitę dziecięcą* na fortepian, której „ostrości” harmoniczne porównywano do tych, jakie można było znaleźć w utworach Dariusza Milhauda – jednego z przedstawicieli sławnej francuskiej „Grupy Sześciu”.

LIRYZM I DRAMATYZM

Bacewiczówna nie próżnowała w Paryżu – oprócz zajęć z kompozycji odbywała także mistrzowski kurs gry na skrzypcach. Po powrocie do kraju i po licznych koncertach, w 1936 roku wstąpiła jako skrzypaczka do utworzonej przez Grzegorza Fitelberga Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. Pragnęła lepiej poznać skomplikowa-

Fot. M. Holzman



ny aparat, jakim jest orkiestra i już po roku mogła się pochwalić *I Koncertem skrzypcowym*, który wykonała w 1937 roku razem ze swoją orkiestrą. W sumie skomponowała siedem koncertów skrzypcowych. Każdy jest inny, choć we wszystkich panuje klasyczna dyscyplina i mistrzowskie połączenie przebiegów szybkich, żywiołowych z momentami refleksyjnymi, pełnymi zadumy. O ile jednak w *I Koncercie* ów pierwiastek liryczny ujawnia się pod postacią stylizowanego kujawiaka (część II), o tyle *Largo* z drugiej części *VII Koncertu* z 1965 roku ma już całkowicie abstrakcyjny charakter, wynikający jedynie z bogactwa kolorystyki dźwiękowej zastosowanej zarówno w partii solowych skrzypiec, jak i dyskretnie akompaniującej im orkiestry.

Elementy folkloru pojawiły się bardzo wcześnie w muzyce Grażyny Bacewicz; można powiedzieć, że stylizacje folklorystyczne są charakterystyczne dla kompozytorów polskich kręgu neoklasycznego, wyróżniając ich spośród dokonań twórców w innych krajach. Niewątpliwie wpływ na taki obraz muzyki polskiej miało dziedzictwo Chopina i Szymanowskiego, poza tym jednak polscy artyści pragnęli uniknąć schematyzmu, jaki groził w przypadku mechanicznego przyswajania wzorców neoklasycznych. Grażyna Bacewicz, będąc już dojrzałą kompozytorką, protestowała przeciwko określaniu jej twórczości jako neoklasycznej, twierdząc, że przez lata przeszła bogatą ewolucję. To prawda, wiele jej utworów, np. cztery symfonie komponowane na przestrzeni lat 1945–1953, nacechowanych jest silną „romantyczną” ekspresją, wręcz dramatyzmem.

Z kolei po 1958 roku kompozytorka zbliżyła się do ówczesnej awangardy, stosując np. w *VI Kwartecie smyczkowym* (1960) elementy dodekafonii, czy zastępując rozwinięte melodyczne tematy krótkimi, zmiennymi motywami, wręcz mobilami dźwiękowymi poddanyymi jednak ścisłej dyscyplinie formalnej, jak w *Muzyce na smyczki, trąbki i perkusję* (1958), czy nawet w ulotnych *Pensieri notturni* (1961). Znając możliwości skrzypiec, artystka z maestrią wykorzystywała możliwości tech-

niczne i ekspresyjne „swojego” instrumentu, jak też instrumentów pokrewnych (altówki i wiolonczeli), rzadko jednak sięgając po ekstremalne efekty artykulacyjne.

Najślawniejszym dziełem kompozytorki był i pozostaje *Koncert na orkiestrę smyczkową* (1948), w którym elementy klasyczne i barokowe splecione są po mistrzowsku z nowym, „atonalnym” brzmieniem. Niestabnym powodzeniem cieszą się także dwa *Oberki* na skrzypce i fortepian (1949, 1952), czy utwory, w których stylizacje ludowe stanowią istotny element, jak choćby *IV Kwartet smyczkowy*, który w 1951 roku otrzymał I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kwartetów Smyczkowych w Liège w Belgii.

OGROM SPUŚCIZNY

W sumie dorobek Grażyny Bacewicz zamyka się około 200 dziełami, wśród których znajdziemy utwory kameralne, symfoniczne, dydaktyczne, balety, operę radiową *Przygoda króla Artura*, pieśni, muzykę teatralną, filmową i do słuchowisk radiowych. Można zapytać, w jaki sposób udało się artystce osiągnąć tak imponującą liczbę kompozycji? Nie zajmowała się przecież tylko własną twórczością. Do 1953 roku była koncertującą skrzypaczką. Wychowywała córkę, prowadziła dom wraz ze swym mężem, znanym lekarzem Andrzejem Biernackim, którego poślubiła w 1936 roku. Udzielała się społecznie, pod koniec życia (zmarła 17 stycznia 1969 roku) objęła klasę kompozycji w warszawskiej Wyższej Szkole Muzycznej. Twierdziła, że posiada „niewidoczny motorek”, dzięki któremu wiele czynności wykonuje szybciej, niż inni ludzie. A o swojej muzyce powiedziała, że „jest ona drapieżna, a jednocześnie liryczna”. To zdanie lepiej niż niejedna analiza wyraża istotę stylu muzycznego Grażyny Bacewicz.

¹ G. Bacewicz, *Znak szczególny*, Warszawa 1974, s. 5.

² W. Lutosławski, *Wspomnienie*, „Ruch Muzyczny” 1-15 IV 1969, s. 5.

...czerpiąc z tradycji...

Pracownia lutnicza
Justyna Gancarek
filia et alumna Andreae Łapa

- *budowa mistrzowskich instrumentów lutniczych
- *konserwacja i korekta
- *wypożyczalnia skrzypiec dziecięcych

www.lutnik.art.pl / tel: 694 930 700



Kajutek. Profesor Danczowska

„Ciągle staram się być taka jak oni
i ciągle tak wiele mi jeszcze brakuje!”



Fot. P. Zapendowski

FENOMEN KAI DANCZOWSKIEJ, ARTYSTKI I CZŁOWIEKA



KATARZYNA
MARCZAK

Teoretyk muzyki i klarnecistka, doktorat z klarnetu uzyskała na University of British Columbia w Kanadzie. Klarnecistka Trio sTREga i Ara Ensemble, autorka artykułów i publikacji muzycznych.

Profesor Kaja Danczowska cała jest muzyką. Ten banalny frazes, zdewaluowany przez popularne media chętnie używające wielkich słów, po prostu oddaje jej życie. Całe swoje życie zadedykowała muzyce, bez cienia żalu za „resztą świata” – świat poza muzyką w zasadzie może nie istnieć, jest niewart uwagi. I to jest dla niej najbardziej oczywiste, naturalne. Skąd się to wzięło? Na pewno u zarania tej sytuacji stoi ogromny talent Kai oraz tradycje rodzinne (jej dziadek to słynny wiolonczelista Dezyderiusz Danczowski). Ale i dzieciństwo, niezwykle i od początku nakierowane na muzykę.

„Moja rodzina składała się z dwóch osób, z mojej mamy i ze mnie. Podzieliliśmy się życiem w ten sposób, że ja grałam, a mama czytała. Właściwie cały czas. Mieszkaliśmy w jednym maciupeńkim trzynastometrowym pokoiku, nie można było się w nim ruszyć, bo wszędzie pełno było książek. Stałam dosłownie na tych książkach w jednym kąciuku i grałam – a mama czytała, o utworach, które gram, o kompozytorach. Potem, w przerwie na obiad, przy pierwszej połowie porcji pierogów mama opowiadała mi, czego właśnie się dowiedziałam z lektury, a druga połowa porcji to było słuchanie radia. Siedzieliśmy na tych książkach i słuchaliśmy. W tamtych czasach był tylko jeden program radiowy, a w nim bardzo dużo muzyki klasycznej. Kiedy potem poszłam do szkoły podstawowej, to naprawdę znałam już wszystkie symfonie na pamięć, wszystkie Schuberty, Beethoveny – były dla mnie jak piosenki rozrywkowe. Mama mi o nich opowiadała: jak to kotek w *Niedokończonych* chodzi w pizzicatach: »plum, plum, plum...«; to było tak obrazowe, że na całe życie zapamiętałam; nie można było nie zapamiętać”.

Jednak chyba największy wpływ na ukształtowanie osobowości muzycznej Kai Danczowskiej miało dwoje jej pedagogów, wybitnych indywidualności – Eugenia

Umińska oraz Dawid Ojstrach. Miała szczęście poznać muzyczny świat przez pryzmat wspaniałych artystów, którzy w dodatku otoczyli ją niemal rodzinną opieką i dali poczucie bezpieczeństwa artystycznego, pewności wyborów, dali jej do ręki najlepszy warsztat artystyczny. I wypuścili w wielki świat.

„Dwa kwiatuszki dla dwóch łapek
mojej Kajtuni kochanej za cudne granie
mozarcikowej D-durowej premii od Jej
profci, która się b. b. cieszy!”

Eugenia Umińska stała się dla małej Kai „muzyczną mamą”, mentorką, wzorem, kierunkowskazem na życie. Umińska była już uznaną artystką i profesorem na uczelni, kiedy pod jej skrzydła dostała się ośmioletnia utalentowana dziewczynka. Pani profesor nigdy wcześniej nie uczyła dzieci, więc jej styl nauczania był mieszaniną muzycznych zabaw (gamy, wprawki i ćwiczenia wymyślane specjalnie dla małej podopiecznej miały dziecięce tytuły: „samoloty”, „gwiazdki”, „drabinki”) i najpoważniejszego podejścia do utworów.

„Pani profesor Umińska dużo grała na lekcjach, a najwięcej na fortepianie. Siadała do fortepianu i grała całą partię orkiestry. Śpiewała, grała, mówiła: »Wiesz, Kajteczku, tutaj fleciki, a tutaj będą ci takie ptaszki śpiewały« – bo przecież byłam małym dzieckiem, miałam 9–10 lat, mówiła więc do mnie innym językiem. Świetnie i dużo grała na fortepianie. Zatem już od małego dziecka byłam prowadzona symfonicznie i potem wyjść i zagrać koncert z orkiestrą, to nie był żaden kłopot. Wiedziałam wszystko, co się dzieje w orkiestrze, to była sama przyjemność, żaden przeskok. Pani profesor Umińska uczyła mnie od dziecka artyzmu, dojrzałego grania. Nawet gamy, nawet etiudki – to były utwory. Miały przedstawiać jakieś baśniowe sceny. Wszystko w ogóle wychodziło od wyobraźni”.

W prywatnych zbiorach Kai Danczowskiej są całe stopy starannie zachowanych nut, przepisywanych ręką prof. Umińskiej, pisane staranną staroświecką kaligrafią. Głosy skrzypiec, ale i partie fortepianu – żeby od początku dziewczynka uczyła się studiować całość utworu. „Ileż to było dodatkowej pracy!”, wzdycha wzruszona skrzypaczka. Jest też wiele dedykacji na pięknie wydanych nutach darowanych z okazji kolejnych świąt, rozpoczęcia roku szkolnego, sukcesów koncertowych. „Dla mojej małej kochanej Kaji, która kocha pracę i umie mądrze ćwiczyć”, „Dla mego Kajutka trochę muzyki naszych najmilszych sąsiadów, których krew mamy w sobie obydwie!”, „Na Gwiazdkę 1961 dla mojej Kaji od prof. E.U. Po Mendelssohnie będzie Ci ten piękny, zdrowy klasyk – smakował!”, „Mojej kochanej Kaji ofiarowuję ten zeszyt na pamiątkę ukończenia Państwowej Podstawowej Szkoły Muzycznej w Krakowie i 6-cio letniej pracy ze mną z życzeniami by za małe lat parę w Kaprysach tych nie znalazła nic dla siebie za trudnego”. Są i telegramy, bo kiedy Umińska nie mogła jechać z Kają na koncerty, przesyłała jej do hotelowych pokoi słowa otuchy: „niestety nie pojadę ciebie błogosławię całym sercem umińska”; kolejne kartki z wakacji i później także ze szpitala: „Kajtek lekcję w piątek na pewno będzie miał, trzeba się Kajtku brać do roboty – Kaprys Paganiniego 21 musi być zrobiony! Jeszcze raz dziękuję i... do szybkiego zobaczenia! E.U.” I w końcu listy, obszerne, piękne, pełne miłości i troski o tę kruchą utalentowaną istotę, która z bezgraniczną ufnością zawierzyła swoje muzyczne życie uwielbianej pani profesor.

„Kochany Kajtku. Wielka to dla mnie przykrość że Cię dzisiaj słyszeć nie będę! Po prostu pech! I to w Karłowiczu – naszym Karłowiczu i to na »żłocistym«. Będę sobie leżąc w łóżku wyobrażała każdą Twoją nutę ufając że zdołasz Twoim artyzmem, muzykalnością i rzetelnością prawdziwym rytmem i pulsem przepoić wszystkich będących z Tobą na estradzie! Jesteś dumą szkoły – dumą Krakowa... no i przecież moją! Wiedz Kaju że na pewno odczuwam to najmocniej”.

WIELKA ROSYJSKA SZKOŁA SKRZYPCOWA

Troska o Kaję zaowocowała w 1970 roku wypuszczeniem jej spod bezpiecznych skrzydeł i wyprawieniem w szeroki świat – na studia do Dawida Ojstracha. Jaki był on, ten drugi wybitny pedagog na drodze Kai?

„Ojstrach powiększył moją grę. Już wiedziałam, że mogę grać w największych salach, największe koncerty. Zrobiłam u niego wielkie pozycje: Czajkowski, Prokofiew, Szostakowicz. Rosyjska szkoła skrzypcowa to była szkoła z potężnym dźwiękiem, wielką techniką, brawurą. Na lekcjach niewiele mówił – po prostu brał skrzypce i grał. To tak jak na tym zdjęciu: stoi i gra, proszę zobaczyć z jakim skupieniem, jak na koncercie, na największej estradzie. Gra z największym oddaniem, skupieniem. A to jest przecież w jego pokoju. I ja taka wstuchana... Do dzisiaj pamiętam jego dźwięk, to jak grał. Przecież słyszałam go z odległości jakichś dwudziestu centymetrów. Czyż może być lepsza nauka?”

Lekcje u obojga profesorów to było coś o wiele więcej niż sama wiolinistyka, techniczne sprawy skrzypcowe. „Pani profesor Umińska dużo opowiadała o Karolu Szymanowskim, którego uwielbiała i z którym grała. Z kolei Dawid Ojstrach o Prokofiewie mówił tak, że mi się wydawało, że ten Prokofiew koło mnie stoi; o Szostakowiczu nie musiał w ogóle mówić, bo byłam na ich wspólnych próbach, kiedy grali razem w Konserwatorium Moskiewskim. Myślę, że ci kompozytorzy jakoś lubią nas, którzy gramy. Oczywiście, że mnóstwo czytałam na ich temat, słuchałam i to jakoś tak wszystkimi komórkami wchodziło we mnie od dziecka. Dlaczego czasem czuje się, że Bach kogoś kocha? – bo się go dużo gra, bo się go kocha, idzie się jego myślą po tych czarnych główeczkach nut. Jak on to sobie wyobrażał, jak on przeprowadzał te niesamowite, skomplikowane tematy, fugi, kontrapunkty? Wchodzi się w jego myślenie, w mózg. To jest naprawdę bliższy kontakt kogoś kto gra niż wyłącznie po prostu sięść i przeczytać książkę o Bachu. A najlepiej jedno i drugie”.

Kaja Danczowska i Dawid Ojstrach

Fot. nieznaną, zdjęcie z archiwum rodzinnego K. Danczowskiej



Kaja Danczowska i Eugenia Umińska

Fot. PAP/Makarewicz



Styl nauczania wielkich pedagogów Danczowska przeniosła następnie, jak dziedzictwo, na kolejne pokolenia studentów Akademii Muzycznej w Krakowie. „Kiedy uczę, to przynoszę na lekcje nuty z zapiskami moich cudownych pedagogów i pokazuję: »Popatrz, to jest pisane ręką prof. Umińskiej, a tak Ojstrach zaznaczył tę nutę. To jest jego długopis, to jest jego ręką napisane!« Być może nudzę tym moich studentów, ale wciąż mówię: »Dawid Ojstrach tak tutaj chciał, popatrz, nawet to napisał, podkreślił, ten fragment zakreślił.« Jakoś jest mi to szalenie potrzebne. Nie dlatego, że mi się wydaje, że studenci będą bardziej mi wierzyć, ale także dlatego, że uważam, że trzeba tak i tylko tak. Coraz bardziej tak. Im więcej słucham innych wykonawców: koncertów, nagrań – a ja bardzo dużo słucham! – tym bardziej wiem, że ci moi wielcy profesorowie mieli rację”.

Z tych cennych uwag korzystają obecni uczniowie prof. Danczowskiej i, jak się wydaje, korzystają mądrze. Aleksandra Kuls, półfinalistka ostatniego XIV Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego, już zdobywa najwyższe laury na międzynarodowych konkursach, jak na przykład ostatnio – pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Józefa Szigetiego w Budapeszcie. Dopiero do dalszej pracy i radość wygranej. Sukces młodej skrzypaczki i profesor Danczowskiej, sukces kilku już pokoleń wielkich pedagogów.

SPUŚCIZNA

A ona stale pamięta o swoich korzeniach. „Im więcej czasu mija od pożegnania się z tymi moimi wielkimi, wielkimi profesorami, tym trudniej mi nawet z domu wyjść bez ich zdjęć. Mam zawsze przy sobie ich fotografie, w dowodzie osobistym, w jakiejś książeczce. Nie czuję tej rozłąki nie tylko dzięki temu, że ich mam w tej postaci przy sobie, ale dzięki temu, że codziennie wciąż jeszcze gram, wciąż ćwiczę i wciąż się staram realizować ich uwagi. Były tak wielkie i tak dalekosiężne... Wtedy jeszcze nie zdawałam sobie sprawy z tego, że

są tak mądre i będę je pamiętać przez tyle lat, że wciąż będę się starała je ulepszać, realizować – i coraz lepiej je rozumiem. Zostały, drążą we mnie, wchodzą we mnie, w moje granie”.

Pani profesor Umińska została z Kają także w materialnym wymiarze: pod postacią przepięknych skrzypiec Januariusza Gagliano („złocisty” Gagliano), które podarowała swojej utalentowanej uczennicy. „Codziennie doświadczam nowego wzruszenia, gdy odwijam moje skrzypce, żeby zacząć ćwiczyć, pracować. Zawsze patrzę na nie poprzez Panią Profesor”.

Pozostały niezwykle związane do końca. Podczas jednego z przykrych pobytów w szpitalu profesor Umińska tak pisała do Kai: „Chyba Cię Kaju przed operacją zobaczę? Może wpadniesz mnie odwiedzić w szpitalu. Kopernika 40 t.zw. »biała chirurgia«. Gdybym Cię nie miała już zobaczyć to wiedź że zawsze będę czuwała »stamtąd« aby Ci się dobrze grało! Twoja E.U.”

Dotrzymała obietnicy, najwyraźniej stale czuwa nad Kają.



Fot. H. Rosiak/Forum

Dydaktyka skrzypcowa – moja profesja, moje hobby

W powszechnej opinii skrzypce uchodzą za jeden z najtrudniejszych instrumentów, szczególnie w odniesieniu do początków nauki. Te pierwsze kroki nie są może najprzyjemniejsze tak dla uczącego się, jak i dla jego otoczenia. Potem jednak, kiedy grający opanuje już podstawy techniki, dźwięk skrzypiec – miękki, słodki, niekiedy nasycony i głęboki – rekompensuje niedogodności owego początkowego okresu nauki.



ANTONI COFALIK

*Skrzypek Tria
Krakowskiego,
Honorowy
Profesor Oświa-
ty, Honorary
Professor
Dall'Arco Aca-
demy Hamburg.*

Polska szkoła skrzypcowa od lat należy do liczących się w świecie i jest wysoko ceniona przez fachowców, a każdego roku młodzi polscy skrzypkowie zdobywają laury na różnego rodzaju konkursach. Poziom ich gry ma ścisły związek z poziomem nauczania w naszych szkołach muzycznych, a ten z kolei wiąże się z dostępnością nowoczesnych i atrakcyjnych materiałów dla pedagogów.

W ciągu dwudziestu paru lat nieprzerwanej współpracy z Polskim Wydawnictwem Muzycznym opublikowałem komplet materiałów dydaktycznych (podręcznik metodyczny, nowoczesną szkołę, gamy, dwa wybory etud o różnym stopniu trudności, także własne utwory). Obejmują one wszystkie poziomy kształcenia instrumentalnego, od podstawowego poprzez średni do akademickiego.

Moja aktywność wydawnicza wiąże się z praktyką pedagogiczną i w dużym stopniu wynika z potrzeby unowocześniania, a także przyspieszania procesu dydaktycznego. Nowe spojrzenie na materiały do nauczania gry na skrzypcach zostało niejako wymuszone stale rosnącym poziomem wykonawstwa muzycznego w świecie, coraz wyższymi wymaganiami na konkursach oraz obniżaniem się wieku świetnie grających młodych skrzypków. To zdumiewające, ale dzisiaj dwunasto- i trzynastolatkowie grają – i to jak! – utwory, które kilkadziesiąt lat temu dostępne były jedynie dla najwybitniejszych dojrzałych artystów (zjawisko to dotyczy także fortepianu, a prawdopodobnie także kilku innych instrumentów). Oto miara postępu w dziedzinie nauczania i wynik stosowania coraz bardziej efektywnych metod pracy z dziećmi i młodzieżą.

W kręgu moich zainteresowań edytorskich nie mogło zabraknąć opracowań wykonawczych literatury skrzypcowej polskiej i światowej, zarówno na skrzypce solo, jak i z towarzyszeniem fortepianu. Większość pozycji repertuaru koncertowego, w tym niektóre koncerty i kompozycje wirtuozowskie, wydane w Polsce już jakiś czas temu, wymagały rewizji i dostosowania do współczesności.

Wyszukiwanie i publikowanie do tej pory niewydanych w naszym kraju pozycji repertuaru skrzypcowego (utwory czesko-austriackiego kompozytora H.I.F. Bibera,

F. Geminianiego, mniej znane utwory H. Wieniawskiego czy od dziesięcioleci leżące w szufladach kompozycji G. Bacewicz) to moja kolejna pasja. Ten nurt mojej działalności wydawniczej ma także bezpośredni związek z działalnością pedagogiczną. Były lata, kiedy wydawałem każdego roku po kilka „odkrytych” przeze mnie utworów, a pierwszymi ich wykonawcami byli z reguły moi uczniowie.

NOTATNIK METODYCZNY O GRZE SKRZYPCOWEJ I JEJ NAUCZANIU

Ponieważ na polskim rynku wydawniczym brakowało książkowej publikacji o charakterze metodycznym, w pierwszej kolejności opracowałem *Notatnik metodyczny o grze skrzypcowej i jej nauczaniu* (1999), traktujący o grze skrzypcowej w aspekcie zarówno techniki naszego instrumentu (aparatury gry, intonacja, biegłość, zmiany pozycji, funkcjonowanie prawej ręki, artykulacja, vibracja), jak i problematyki *stricto* muzycznej (ekspresja, frazowanie, *rubato*).

Rozpocząłem od robienia notatek, głównie na lekcjach, ale zdarzało się to także w tramwaju, w restauracji, a nawet na ulicy. Ten etap przygotowawczy trwał około roku. W tym czasie zacząłem konstruować plan całości, ustalać tytuły poszczególnych rozdziałów i podrozdziałów, układać je w konsekwentną, rozwojową całość. W sumie praca nad książką zajęła mi trzy lata, w tym dwa lata pracowałem nad zawartością merytoryczną, a kolejny rok poświęciłem na różnego rodzaju uzupełnienia i poprawki.

Notatnik, w którym zapisałem wszystko to, co mówię do uczniów w czasie lekcji, adresowany jest do nauczycieli gry na skrzypcach, ale nie zaszkodzi, jeśli zapoznają się z nim także uczniowie (napisany jest językiem przystępnym i zrozumiałym) oraz studenci zainteresowani poprawieniem jakiegoś elementu w swojej grze. Nawet dojrzały skrzypek może znaleźć w nim coś dla siebie. Jako wsparcie dla stawianych w książce tez posłużyły mi zaczerpnięte z całej literatury skrzypcowej przykłady muzyczne (jest ich ponad 470), sprowadzające zawartą w publikacji wiedzę na grunt praktyki wykonawczej.

Jednym z najważniejszych rozdziałów książki jest *Sztuka ćwiczenia*. Jak istotny to problem wie każdy



Fot. A. Dziegiel



nauczyciel, którego uczniowie ćwiczą chętnie i dużo, a mimo to wyniki, jakie osiągają, nie są zadowalające. Z kolei *rubato* – temat do tej pory w publikacjach skrzypcowych nie poruszany prawdopodobnie z uwagi na delikatność omawianej materii – w książce ujęty został konkretnie i rzeczowo, co pozwala nauczać takiego sposobu grania nawet średnio uzdolnionych adeptów skrzypiec.

Notatnik metodyczny cieszy się dużą popularnością wśród nauczycieli szkół I i II stopnia, a syntetyczne i jednoznaczne ujęcie problematyki związanej z grą na skrzypcach oraz jej nauczaniem powoduje, że chętnie korzystają z niego prowadzący przedmiot „Metodyka nauczania gry na skrzypcach” w naszych akademiach muzycznych. Podręcznik znany jest też altowiolistom, wiolonczelistom, gitarzystom, flecistom, a nawet perkusistom.

SKRZYPCOWE ABC. SZKOŁA GRY NA SKRZYPCACH

Kolejną pozycją dydaktyczną jest podręcznik do nauczania początkowego – *Skrzypcowe ABC. Szkoła gry na skrzypcach* (2001). Ta dwuczęściowa publikacja z wydaniem oddzielnie akompaniamentem fortepianowym przeznaczona jest dla pierwszej i drugiej klasy szkoły I stopnia (może być też stosowany w nauczaniu przedszkolnym). Przyjęła się od razu i korzysta już dzisiaj z niej cała skrzypcowa Polska, co świadczy o istniejącym od pewnego czasu zapotrzebowaniu na tego typu nowoczesną pozycję wydawniczą.

Początkowo zamierzałem jedynie przetłumaczyć na język polski najbardziej odpowiadający polskim warunkom nowoczesny podręcznik do nauczania początkowego. Po przestudiowaniu większości dostępnych, niejednokrotnie bardzo atrakcyjnie wydanych, europejskich „szkół” skrzypcowych doszedłem do wniosku, że wszystkie one posiadają jakieś cechy ściśle

narodowe oraz „klimaty”, które w żaden sposób nie przystają do naszej tradycji muzycznej i nie pasują do realiów polskiej szkoły. Nie pozostało mi nic innego jak napisać autorski podręcznik.

W *Skrzypcowym ABC* zaprezentowałem nowe podejście do problemu aparatu gry (ustawianie rąk, postawa, trzymanie skrzypiec), wprowadzi-

łem zwarte w formie i skondensowane w treści krótkie ćwiczenia, uszczegółowiłem naukę zmian pozycji, a grę dwudźwiękową postawiłem na jednym z czołowych miejsc. Nowością jest duża ilość lubianych przez dzieci duetów (uczeń z nauczycielem), zaś jeśli chodzi o literaturę, oparłem się na łatwych utworach znanych kompozytorów z okresu baroku, klasycyzmu, romantyzmu, a także XX wieku. Zamieściłem również szereg kompozycji z towarzyszeniem fortepianu. Wprowadziłem melodie ludowe i dziecięce różnych narodów, przez co podręcznik stał się bardziej uniwersalny i poszerzył swoje pole oddziaływania (poza Polską stosują go nauczyciele w Niemczech, Francji, Rosji, Austrii, Finlandii, Hiszpanii, Libanie, a nawet w Kolumbii).

Jeśli chodzi o układ podręcznika, zastosowałem przejrzysty i wygodny w użyciu podział na rozdziały, z których każdy eksponuje jakiś istotny z punktu widzenia techniki problem. Treści umieszczone na pomarańczowym tle przeznaczone są dla ucznia, który oprócz konkretnej umiejętności zdobywa podstawową niezbędną wiedzę (umiejętność świadoma to pierwszy krok do profesjonalizmu i doskonałości). W pierwszej części podręcznika wskazane jest zachowanie kolejności rozdziałów, a także niepomijanie żadnego z nich. W części drugiej dopuszczalna jest już pewna dowolność w tym względzie. Bardzo ważne jest umiejętne korzystanie z podręcznika, uprzednie dokładne jego przestudiowanie, a w praktyce pedagogicznej traktowanie jako konsekwentnej, spójnej „metody”. Dopiero wtedy możliwe jest osiągnięcie satysfakcjonujących wyników nauczania.

Kolorowa okładka oraz czarno-białe dowcipne rysunki Marcina Bruchnalskiego – każdorazowo dobrze dobrane do treści muzycznej poszczególnych utworów – uatrakcyjnijają podręcznik, stanowiąc dodatkową zachętę do korzystania z niego. W chwili obecnej PWM przygotowuje czwarte już wydanie *Skrzypcowego ABC*.



Fot. A. Dziągł

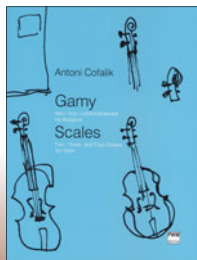
ULUBIONE ETIUDY

Przedłużeniem *Skrzypcowego ABC*, swego rodzaju kontynuacją tego muzycznego elementarza, jest wybór etiud dla szkoły I stopnia oraz klas gimnazjalnych, który zatytułowałem *Ulubione etiudy* (2011). Tym, co odróżnia go od innych tego typu zbiorów, jest staranny dobór etiud zarówno pod kątem problematyki technicznej, jak również ich melodyjności oraz walorów muzycznych. Ważnym atutem zbioru jest stosunkowo duża ilość etiud dwudźwiękowych, których do tej pory brakowało.

Etiudy wybitnych reprezentantów szkoły niemieckiej, francuskiej, włoskiej, rosyjskiej i czeskiej uszeregowane zostały według stopnia trudności. Na końcu zbioru zamieszczono etiudy przygotowujące do grania utworów współczesnych – to polski wkład w dziedzinę nauczania i istotne *novum*, które powinno szczególnie zainteresować uczących. *Ulubione etiudy* cieszą się uznaniem nauczycieli oraz powodzeniem wśród uczniów, którzy lubią je grać i, jak zaobserwowałem, wiele się dzięki nim uczą.

RODOLPHE KREUTZER – 42 ETIUDY

Zbiór *42 Etiudy* R. Kreutzera (w przygotowaniu) to elementarz techniki skrzypcowej dla średnio zaawansowanych, do którego każdy skrzypek powinien wracać w celu przypomnienia sobie i ugruntowania podstaw gry. Szczególnie wartościowe i kształtujące są tutaj etiudy o charakterze deklamacyjnym, quasi-kadencyjne oraz dwudźwiękowe i polifoniczne. Oprócz wartości czysto edukacyjnej, większości etiud nie można też odmówić specyficznego piękna zarówno w melodyce, jak i w harmonii.



Nowa edycja *Etiud* w znacznie większym stopniu niż inne dostępne dziś wydania uwzględnia oryginał (pierwsze wydania) i to zarówno w zapisie, jak i w smyczkowaniach, a w wielu miejscach także w aplikaturze (stosowanie niskich pozycji – tendencja większości szkół współczesnych). W niektórych etiudach (16, 17) niewielkich korekt wymagał trudno wykonalny rytm, co w obu wspomnianych przypadkach pociągnęło za sobą zmianę metrum. Umieszczenie nad każdą z etiud krótkiego hasła określającego główny problem w niej zawarty stanowi dla grającego informację, jaki jest cel danego ćwiczenia i czego uczy.

GAMY DWU-, TRZY- I CZTEROOKTAWOWE

I wreszcie *Gamy* – dwuoktawowe dla początkujących, trzyoktawowe dla średnio zaawansowanych, czterooktawowe i dwuoktawowe na strunie G dla studentów, a także dojrzałych skrzypków. Jak wiemy z praktyki, ćwiczenie gam nie jest lubiane przez uczniów, chociaż niezwykle ważne w pracy nad takimi elementami techniki jak: zmiany pozycji, intonacja, biegłość, różne rodzaje artykulacji czy gra dwudźwiękowa.

Wartością nie do przecenienia nowego opracowania są palcowania umożliwiające łatwiejsze opanowanie gam *en bloc*, wprowadzenie typowo skrzypcowych artykulacji (*spiccato*, *sautillé*, *staccato*), a po wstępnych triolach zastosowanie układów czwórkowych (szesnastki i trzydziestodwójki). *Gamy* dwuoktawowe na strunie G – rzadkość w literaturze dydaktycznej naszego instrumentu – są doskonałym treningiem ruchliwości i zwinności lewej ręki (częste i stosunkowo odległe zmiany pozycji). Gorąco polecam je dojrzałym skrzypkom jako sposób na szybkie rozegranie się.

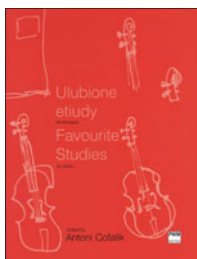
6 ETIUD-KAPRYSÓW

W początkowym okresie mojej współpracy z PWM opublikowałem zbiór *6 Etiud-Kaprysów* własnego autorstwa (1995) dla szkoły II stopnia. Starłem się zawrzeć w nim najważniejsze problemy techniki lewej i prawej ręki (rodzaje *détaché*, technika pasażowa, gra polifoniczna i dwudźwiękowa, rytm punktowany, bariolaże) na poziomie szkoły średniej. Zbiór stosowany jest nie tylko w Polsce; już wiele lat temu zainteresowali się nim wybitni pedagodzy w Stanach Zjednoczonych, Rosji, Niemczech i Korei Południowej.

WYBÓR ETIUD WIRTUOZOWSKICH

Zaawansowani i ambitni uczniowie szkół II stopnia oraz studenci otrzymali zbiór, który nosi tytuł *Wybór etiud wirtuozowskich*. Skompletowałem go i wydałem na samym początku mojej współpracy z PWM (1991). Pracowałem w tamtym czasie w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy oraz Katowicach, i niektóre z tych etiud wykorzystywałem w pracy ze studentami z bardzo dobrym skutkiem. W zbiorze znalazło się 10 etiud wybitnych skrzypków i pedagogów z przeszłości – Ch. Beriota, D. Alarda, E. Saureta, N. Mestrino, P. Locatello. Etiudy te są znakomitym wprowadzeniem do kaprysów Paganiniego czy Wieniawskiego oraz innych utworów o charakterze wirtuozowskim.

Autorzy poszczególnych etiud zastosowali tutaj (świadomie lub nieświadomie) sposób, który nazywam



„metodą utrudniania”, co oznacza, że niektóre z etiud swoimi wymaganiami przewyższają nawet utwory, do których przygotowuję. Zdobyta nadwyżka umiejętności daje potem grającemu poczucie komfortu i nawet czysto fizycznego luzu w pracy nad trudnym repertuarem wirtuozowskim.

W ostatniej etiudzie (temat z wariacjami) mam swój udział kompozytorski: poszerzyłem ją o trzy kończące wariacje, przez co uzyskała ona formę utworu *stricte* wirtuozowskiego (w typie *Kaprysu nr 24* N. Paganiniego). Zbiorem zainteresował się swego czasu Sir Yehudi Menuhin (otrzymał go ode mnie podczas konkursu jego imienia w Folkestone w 1993 roku), a Tadeusz Wroński nazwał go rarytasem w skrzypcowej literaturze dydaktycznej.

W Zoo

Jestem także autorem – wydanego najpierw przez niemieckie wydawnictwo Bärenreiter, później zaś przez rodzimą oficynę Euterpe – zbioru utworów dla dzieci zatytułowanego *W Zoo*. Może być on traktowany jako „artystyczne” uzupełnienie materiału muzycznego zawartego w *Skrzypcowym ABC*. Łączenie przyjemnego z pożytecznym, zabawy z nauką konkretnych umiejętności – taki był mój kompozytorski zamysł. Akompaniament fortepianowy do piętnastu utworów o charakterze ilustracyjnym napisał Romuald Twardowski, a efektowne kolorowe rysunki wykonał Marcin Bruchnalski. „Odmalowują” one dźwiękami uwielbiane przez dzieci zwierzęta, zaś bohaterami utworu zamykającego cykl są ćwiczący swoje wprawki uczniowie. Zdarza im się czasami nie trafić we właściwy dźwięk, co ma miejsce w zakończeniu utworu *Nasi kochani uczniowie*. Ten muzyczny żart jest nawiązaniem do *Pianistów z Karnawału zwierząt* C. Saint-Saënsa. Cykl *W Zoo* zaprezentowany w całości (najlepiej przez czterech uczniów) jest doskonałą zabawą zarówno dla biorących udział w jego wykonaniu dzieci, jak i uczestniczącej w koncercie publiczności.



O jednej jeszcze, ważnej dla mnie rzeczy chcę tutaj napisać. Otóż we wszystkich opublikowanych do tej pory tytułach dużą wagę przykładam do szaty graficznej. Za każdym razem dbałem o to, by publikacje były nie tylko interesujące muzycznie, ale też ładnie się prezentowały i cieszyły oko. Dzieci lubią mieć do czynienia z podręcznikami estetycznymi i atrakcyjnymi wizualnie. Chętniej się z kolorowych książek uczą i lepiej pamiętają to, czego się z nich dowiedziały. A dwoje znakomitych grafików, z którymi od lat udanie współpracuję, to Agnieszka Dobosz i wymieniany już przeze mnie wcześniej Marcin Bruchnalski.

O SOBIE

Od kilkunastu lat moim zajęciem pierwszoplanowym jest dydaktyka skrzypcowa, nauczanie w różnorodnych formach – od lekcji indywidualnych (zamkniętych), otwartych (z publicznością), poprzez różnego rodzaju kursy (również za granicą) aż po jednodniowe warsztaty w szkołach muzycznych całej Polski. Uczenie to moje hobby, któremu poświęcam cały swój czas i energię, a znane przekleństwo „obyś cudze dzieci uczył” mojej osoby na pewno nie dotyczy. Ja uczę nie tylko chętnie, ale również traktując to jako swego rodzaju misję.

Zgłębianie psychiki ucznia, docieranie do głęboko nieraz ukrytych pokładów jego wrażliwości, przełamywanie występującego u niektórych wstydu w okazywaniu emocji i uczuć, wspólne z uczniem rozwiązywanie problemów muzycznych i interpretacyjnych w opracowywanych utworach, kształtowanie dobrego smaku grającego, wreszcie poszukiwanie najlepszej formy ruchowej dla określonych zadań technicznych, metodyczne poprawianie zdolności ucznia, niekiedy „robienie” zdolnego z niezdolnego – to zajęcia niezwykle wciągające, odkrywcz i w jakimś sensie twórcze. Takiej pracy nie da się nie lubić! A jeśli pomaga się jeszcze innym, osobom kochającym skrzypce wnoszą w życie odrobinę otuchy i nadziei, to czegoż można chcieć więcej...

REKLAMA



Polskie Lutnictwo

Zapraszamy do współpracy szkoły i akademie muzyczne, profesorów, uczniów, studentów oraz zawodowych muzyków.

- Skrzypce
- Altówki
- Wiolonczele
- Kontrabasy
- Smyczki
- Akcesoria do instrumentów smyczkowych

Tel. : sklep 48 530 803 449 , pracownia 48 503 188 976
Zobacz nas w sieci: www.polskielutnictwo.pl
Odwiedź nasz salon : ul.Paderewskiego 3 , Bydgoszcz 85-075


www.polskielutnictwo.pl


Co nowego na półkach

Wśród pozycji nutowych pojawia się ostatnio coraz więcej publikacji skierowanych do początkujących. Mają one na celu ułatwienie opanowania tajników gry na instrumencie, a także osiągnięcie kolejnych etapów instrumentalnego „wtajemniczenia”. Dobrym sposobem na poznanie nowych metod nauczania i urozmaicenie repertuaru ucznia będzie korzystanie z ogromnego wachlarza propozycji wydawnictw zagranicznych.



**MAREK
POLAŃSKI**

Laureat ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów skrzypcowych, trzykrotny stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za szczególne osiągnięcia. Dyrektor I Ogólnopolskiego Konkursu Skrzypcowego „Młody Wirtuoz”.

FIDDLE TIME SCALES

Jednym z filarów nauki gry na skrzypcach jest opanowanie gam. Jest to niezwykle ważne z punktu widzenia pracy nad intonacją, wibracją, a także jakością i intensywnością dźwięku. Znakomitą propozycją przybliżającą gamy początkującym skrzypkom jest *Fiddle Time Scales* wydawnictwa Oxford University Press, która umożliwia zapoznanie się z gamami i pasażami durowymi oraz molowymi jedno- i dwuoktawowymi. Kathy i David Blackwell – autorski duet, mający na koncie wiele publikacji na instrumenty smyczkowe dla dzieci, a także nagrody dla najlepszych nutowych wydawnictw edukacyjnych – zadbali o czytelny przekaz, zamieszczając przy każdej gamie tabelkę ilustrującą odległości palców na każdej strunie. W pierwszej gamie tabelka jest już wypełniona, kolejne – uczniowie uzupełniają sami. Autorzy proponują zapamiętanie kolejności palców w pasażach w postaci numeru telefonicznego, zapewniając miejsce do jego zapisania tuż obok tekstu nutowego.

Oprócz gam i pasaży zbiór zawiera także krótkie utwory dydaktyczne w tonacji każdej opracowanej gamy, służące do ćwiczenia różnych problemów technicznych. Opatrzono je tytułami, które oddają charakter oraz pobudzają wyobraźnię, np. *Super Sprinter*, *Accelerator* – rozwijające motorykę prawej i lewej ręki, *Double Decker* wprowadzający do gry proste dwudźwięki i zmiany strun na rozłożonych dwudźwiękach czy *Haunted House* z tremolo podkreślonym przez sforzato, a w innym miejscu z pizzicato czwartym palcem lewej ręki, które traktowane jako ćwiczenie pomaga zachować właściwe ustawienie palca.

Autorzy starają się rozwijać u najmłodszych myślenie twórcze, zachęcając ich do zapisania własnego rytmu oraz ćwiczenia według niego wcześniej opanowanych gam i pasaży, dopisywania własnej linii melodycznej do podanego rytmu w krótkich muzycznych żartach, grania ze słuchu znanych melodii (np. *Panie Janie*) w podanych tonacjach, czy do rozwiązywania muzycznych „krzyżówek” przez uzupełnianie słów nazwami dźwięków podanej gamy.

Autor, bazując na własnym wieloletnim doświadczeniu pedagogicznym, dobrał utwory, które najbardziej sprawdziły się w procesie kształcenia młodych adeptów sztuki skrzypcowej. Na początku znajdują się kompozycje oparte na „pustych strunach”, kształtujące nawyki prowadzenia smyczka i dostosowania płaszczyzn łokcia przy zmianach strun. Następnie autor wprowadza stopniowo drobniejsze wartości rytmiczne, grę poszczególnymi palcami, poczynając od pierwszego na strunach środkowych – A i D, przez strunę G, a kończąc na E. Potem rozszerza poziom trudności utworów o drugi i trzeci palec – dodając poszczególne struny we wspomnianej wcześniej kolejności. Jest to bardzo wartościowa pozycja, wspomagająca pedagoga w początkowym okresie nauczania gry na skrzypcach.

Tytuły utworów oddziałują na wyobraźnię, a odpowiednio dobrana artykulacja naśladuje dźwięki otaczającego nas świata (jak np. pizzicato w utworze *Big Ben*). Autor proponuje także podkładanie tekstu pod określone figury rytmiczne, pomagając tym samym w ich szybszym opanowaniu. Pojawia się też zachęta do improwizacji i realizowania własnych pomysłów – na przykład w orientalnym utworze *Saraswati*, gdzie podane są dźwięki skali, na jakich należy oprzeć swoją improwizację, poprzedzoną wstępem melodii głównej wykonywanej przez nauczyciela. Dzięki dołączonej płytce CD z nagraniem dwóch wersji każdego utworu: pierwszej – zawierającej kompletny utwór (partię solo i akompaniament) oraz drugiej – w postaci samego akompaniamentu, uczeń może najpierw osłuchać się z brzmieniem całości, a potem ćwiczyć z towarzyszącą partią odtwarzaną z płyty. Wydawca zadbał także o tekst nutowy akompaniamentu skrzypcowego lub fortepianowego dla każdego utworu, który został wydany w osobnym zeszycie. Pomysł towarzyszącej partii przeznaczonej na skrzypce jest strzałem w dziesiątkę, gdyż umożliwia wspólne muzykowanie ucznia i nauczyciela, stworzenie swoistej interakcji, a przez to stawianie pierwszych kroków w dziedzinie kameralistyki.

VIOLIN DUOS

Właśnie pod kątem opanowania podstaw wspólnego muzykowania pomyślane są *Violin Duos* – duety skrzypcowe dla początkujących wydane przez Editio Musica Budapest, zawierające utwory z różnych epok, poczynając od anonimowych kompozycji z XVI wieku, przez dzieła tak ważnych kompozytorów, jak: Bach, Haydn, Purcell czy Mozart, po kompozycje Beethovena. Daje to młodym skrzypkom możliwość zapoznania się ze



VIOLIN STAR

Po opanowaniu gam i pasaży przychodzi czas na rozwijanie umiejętności instrumentalnych na prostych utworach. Wśród wielu publikacji nutowych godnym polecenia tytułem jest *Violin Star 1*, pozycja wydawnictwa ABRSM autorstwa Edwarda Huws Jonesa, zawierająca 47 utworów o zróżnicowanym stopniu trudności dla początkujących skrzypków.

zróżnicowanym stylem wykonawczym poszczególnych kompozytorów i epok przy jednoczesnej nauce grania zespołowego, co owocuje doświadczeniem nie do przecenienia w dalszym procesie muzycznej edukacji.

Warto odnotować, że w obu partiach strzałkami zaznaczone zostały miejsca, w których wykonawcy mogą wzajemnie zamieniać się partiami pierwszych i drugich skrzypiec, co wprowadza swobodę decyzji i możliwość dostosowania utworu do umiejętności i stopnia zaawansowania instrumentalnego uczniów. Autor opracowania (Lajos Vigh) przy większości kompozycji podaje proponowane tempo metronomiczne, które, jak zaznacza, jest jedynie propozycją, a tempo wykonania powinno zostać dostosowane do poziomu umiejętności uczniów i komfortu gry w duecie. Ze względu na zróżnicowany stopień trudności utworów wspomniany wzór stanowi cenną pomoc dydaktyczną. Najprostsze duety można wykorzystać do ukształtowania i kontroli prawidłowych nawyków prowadzenia smyczka, wrażliwości na jakość dźwięku oraz poprawnej intonacji i związanym z nią właściwym kątem ustawienia palców lewej ręki, a także do stopniowego wprowadzania techniki wibracji. Trudniejsze, jak *Suita* J. B. de Boismortiera, będą pomocne w nauce poprawnego podziału smyczka oraz rozwijania motoryki lewej ręki. Obecność we wspomnianym zbiorze wielu tańców, takich jak menuet, allemande, sarabande, gigue czy bourrée, pozwala młodym muzykom zapoznać się z rytmem i charakterem każdego z nich, co później znacznie ułatwi wykonywanie suit czy partit. Ponieważ utwory te są przewidziane do wykonania w duecie, pedagog powinien położyć największy nacisk na znalezienie wspólnej intonacji oraz kształtowanie poczucia pulsu i umiejętności wspólnego muzykowania, polegającej także na nauce wzajemnej komunikacji i czytelnym pokazywaniu partnerowi istotnych informacji.

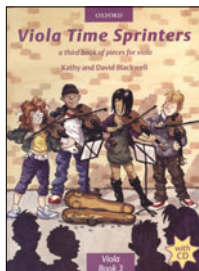
DISNEY MOVIE MAGIC

W poszukiwaniu odskoczni od żmudnych ćwiczeń i klasycznego repertuaru warto zwrócić uwagę na zbiór *Disney Movie Magic*, zawierający 14 melodii z filmów Walta Disney'a: *Alladyn* i *Król Złodziei*, *Król Lew*, *101 Dalmatyńczyków*, *Pocahontas*, *Powrót Dżafara* i *Toy Story*. Pozycja ta przeznaczona jest dla młodych skrzypków, którzy jednak posiadli już podstawowe umiejętności gry na instrumencie oraz opanowali technikę gry do trzeciej pozycji (co prawda w *Cruella de Vil* pojawia się nawet dźwięk es⁴ w IV pozycji, ale może być też zagrany w III pozycji przez naciągnięcie 4 palca). W powyższym wydaniu nie ma propozycji palcowania, co pozostawia nauczycielowi swobodę w doborze aplikatury dostosowanej do chęci uzyskania określonej barwy dźwięku oraz umiejętności i stopnia zaawansowania ucznia. Utwory te stanowią bardzo wartościowy materiał dydaktyczny, gdyż wykonywanie znanych melodii z ulubionych przez dzieci i młodzież filmów sprawia wyjątkową radość i motywuje do ćwiczenia. Ponieważ są to instrumentalne adaptacje piosenek, ważnym zadaniem dla młodych skrzypków jest naśladowanie na skrzypcach śpiewnego tonu ludzkiego głosu (szczególnie w *Colors of the Wind* z filmu *Pocahontas*) przez dbanie o niesłyszalne zmiany smyczka, barwę dźwięku oraz wprowadzanie wibracji do gry. W pozostałych zaś melodiach głównym celem wydaje

się utrzymanie lekkiego, swobodnego charakteru, co dla młodych skrzypków znających pierwowzór nie powinno stanowić problemu.

VIOLA TIME SPRINTERS

Poszukując publikacji odpowiedniej dla początkujących altowiolistów, którzy jednak posiadli już podstawowe umiejętności, warto sięgnąć po zbiór *Viola Time Sprinters*, zawiera on zarówno utwory dydaktyczne, jak i dobrze znane (jak *Taniec Wieszczy Cukrowej* z *Dziadka do orzechów* Piotra Czajkowskiego czy *Largo* z IX Symfonii Antonína Dvořáka), kładące nacisk na ćwiczenie różnych układów palcowych, obejmujące też drugą i trzecią pozycję oraz różne rodzaje artykulacji. Znajdują się tu także duety o różnym stopniu trudności. Do nut dołączono płytę CD zawierającą nagrania utworów z akompaniamentem oraz samego akompaniamentu. Partie duetów na nagraniu są rozdzielone na prawy i lewy kanał, co przy ćwiczeniu pozwala wybrać właściwy głos. Niektóre utwory posiadają akompaniament fortepianowy wydany w osobnym zeszycie. 38 utworów (w tym 8 duetów) to kompozycje pochodzące z różnych epok, począwszy od *Allegra D-Dur* Georga Philippa Telemanna, przez dzieła Mozarta, Beethovena, Rossiniego, Bizeta, Czajkowskiego, Dvořáka, po utwory dydaktyczne pomagające opanować różne problemy techniczne, takie jak: szybkie zmiany strun w obu kierunkach smyczka, podziały smyczka, zmiany pozycji, różne rodzaje artykulacji, flażolety naturalne oraz chromatyka.



DUETS FOR VIOLIN AND VIOLA

Młodych skrzypków i altowiolistów, pragnących rozwijać swoje umiejętności gry w duecie zainteresują zapewne



Duets for Violin and Viola, również wydawnictwa Editio Musica Budapest. Zbiór ten zawiera utwory różnych kompozytorów i epok, począwszy od XIII-, XIV- i XV-wiecznych anonimów, przez kompozycje Lully'ego, Bacha, po utwory Beethovena czy Schuberta. O jego wysokiej wartości dydaktycznej decyduje dobór materiału, zróżnicowanego pod względem poziomu trudności, dokonany przez Lajosa Vigha. W *Sommerkanon* (Anon. XIII w.) pojawiają się dwudźwięki zarówno w partii skrzypiec, jak i altówki. Kompozycje Josepha Haydna wymagają bogactwa środków artykulacyjnych, smyczków lotnych i umiejętności podziału smyczka, a w *Thema con variazioni* pojawia się nawet pizzicato lewą ręką. *Divertimento* KV 487 Wolfganga Amadeusa Mozarta stanowi zaś wprowadzenie do utworów cyklicznych, pozwalając młodym muzykom na opanowanie mozartowskiego stylu.

Reasumując, należy podkreślić, że wzbogacanie repertuaru ucznia o utwory przybliżające wiele problemów technicznych w formie żartobliwej czy pozwalające na wykonywanie utworów z nagraniem na płycie akompaniamentem sprawi, że młodzi adepci sztuki z tym większą ochotą i pasją będą mierzyli się z grą na tych niełatwych przecież instrumentach.

Międzynarodowe konkursy skrzypcowe

Co roku odbywa się na świecie około 50 konkursów skrzypcowych – do tych największych należy zaliczyć Konkurs Królowej Elżbiety w Brukseli, Konkurs im. H. Wieniawskiego w Poznaniu, konkurs Czajkowskiego w Moskwie, „Premio Paganini” w Genui czy konkurs Jacques Thibaud w Paryżu.

POLSKA



EWA SAS

Koncertująca skrzypaczka, absolwentka krakowskiej Akademii Muzycznej i University of British Columbia w Kanadzie.

Bez wątpienia możemy być dumni z faktu, że to właśnie w Polsce odbywa się najstarszy międzynarodowy konkurs skrzypcowy na świecie – **Konkurs imienia Henryka Wieniawskiego**. Zainaugurowany w 1935 r. (w setną rocznicę urodzin patrona), odbywa się co 5 lat w Poznaniu. W każdej edycji funkcję przewodniczącego jury obejmowali i obejmują najbardziej znani muzycy świata – osobowości tak wybitne, jak Grażyna Bacewicz, Irena Dubiska, Henryk Szeryng, Schlomo Mintz, Konstanty Andrzej Kulka czy Maxim Vengerov. W najbliższej, jubileuszowej, XV edycji w 2016 r. honorowym przewodniczącym konkursu będzie Krzysztof Penderecki, a przewodniczącym jury – podobnie jak podczas ostatnich zmagani – Maxim Vengerov. Wtedy to właśnie, w 2011 roku, po raz pierwszy w historii konkursu zmieniono sposób kwalifikacji uczestników – przesyłane nagrania zastąpiły preselekcje, przeprowadzone w 9 miastach świata (m.in. w Jokohamie, Bergamo czy Quebecu). Vengerov przesłuchiwał kandydatów osobiście, a także wprowadził zmiany w III etapie – koncert Mozarta wykonywany do tej pory z towarzyszeniem fortepianu został zastąpiony występem z orkiestrą kameralną. Laureatką ostatniej edycji konkursu została koreańska skrzypaczka Soyoung Yoon, która ma na swoim koncie nagrody zdobyte na najbardziej znaczących imprezach tego typu na świecie: w Indianapolis (2010), na Konkursie Królowej Elżbiety w Brukseli (2009) oraz konkursie Czajkowskiego w Moskwie (2007), a karierę konkursową rozpoczęła od wygrania **Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Yehudi Menuhina** (2002).

OD ANGLII, PRZEZ CHINY I NORWEGIE PO STANY ZJEDNOCZONE

To właśnie ten konkurs dla młodych skrzypków, założony w 1983 r. przez słynnego wirtuosa i dyrygenta, zdaje się być przepustką do rywalizacji w najbardziej prestiżowych współzawodnictwach. Odbywa się on co dwa lata w różnych częściach świata i jest przeznaczony dla skrzypków poniżej 22 roku życia. W każdej edycji zmagania odbywają się w dwóch grupach wiekowych – juniorów (do lat 16) i seniorów (do lat 22). Konkurs Menuhina łączy ideę tradycyjnego konkursu skrzypco-

wego z festiwalem o charakterze edukacyjnym. Wszyscy kandydaci zostają do końca zmagani, bez względu na wynik (często goszcząc u miejscowych rodzin), aby maksymalnie wykorzystać pobyt do rozwoju artystycznego. Obowiązkiem jury jest nie tylko sędziowanie, ale też seria koncertów i kursów mistrzowskich. Kolejna edycja konkursu (w 2014 roku) odbędzie się po raz pierwszy w Ameryce – w Austin (w stanie Teksas), a przewodniczącą jury będzie amerykańska sława wiolinistki – Pamela Frank. Konkurs Menuhina ma imponującą liczbę laureatów i uzdolnionych uczestników, którzy osiągnęli międzynarodową sławę: Tasmin Little, Isabelle van Keulen, Nikolaj Znaider, Ilya Gringolts, Julia Fischer, Daishin Kashimoto czy Feng Ning. Laureat I nagrody z grupy seniorów z 2008 roku, Ray Chen, rok później wygrał **Konkurs Królowej Elżbiety**.

BELGIA

Impreza ta, nazwana imieniem belgijskiej królowej, odbywa się co 3 lata w Brukseli i jest zdecydowanie najbardziej wymagającym konkursem skrzypcowym na świecie. Jest kilka elementów, które na to wpływają – po pierwsze jego długość. W całości współzawodnictwo trwa ponad miesiąc, co jest prawdziwym testem wytrzymałości – fizycznej i psychicznej. W dodatku konkurs obejmuje także tydzień w izolacji dla finalistów. Tydzień przed rundą finałową uczestnicy wkraczają do Chapelle Musicale i otrzymują partię solową nowego, nieopublikowanego koncertu skrzypcowego, pisanego specjalnie na tę okazję. Skrzypkowie muszą przygotować ten utwór samodzielnie, bez pomocy czy rad nauczycieli. Nie mają tam żadnego kontaktu ze światem zewnętrznym – jest ścisły zakaz posiadania telefonów komórkowych, nie ma Internetu. Jest to także najbardziej prestiżowy konkurs skrzypcowy na świecie, którego zwycięzcami byli tak uznani skrzypkowie jak Dawid Ojstrach (1937 – w pierwszej edycji), Miriam Fried (1971 – pierwsza kobieta, która wygrała ten konkurs), Vadim Repin (1989), Nikolaj Znaider (1997), czy robiący oszałamiającą karierę Ray Chen (2009 – był najmłodszym uczestnikiem tej imprezy, która przyniosła mu, oprócz wielu nagród pieniężnych i serii koncertów, także wypożyczenie na okres 3 lat Stradivariusa „Huggins” dzięki fundacji Nip-

Filharmonia
Poznańska,
w której odby-
wa się Konkurs
im. H. Wie-
niawskiego

Fot. Archiwum Filhar-
monii Poznańskiej



pon Music). Wśród laureatów tego najbardziej znaczącego wydarzenia znajdują się także wspaniali polscy skrzypkowie. Zdobywcami nagród w tym konkursie byli: Magdalena Rezler (1971), Kaja Danczowska (1976), Tadeusz Gadzina (1976), Teresa Głąbówna (1980) i Piotr Milewski (1980).

NIEMCY

Biorąc pod uwagę wysokość nagród największą ich pulę ma w tej chwili **Międzynarodowy Konkurs im. Josepha Joachima** w Hanowerze. W ostatniej edycji (2012) do zdobycia były: 140.000 euro, cykl recitali i koncertów solo oraz kontrakt na nagranie płyty. Dodatkowo zwycięzca otrzymał na określony czas skrzypce włoskiego mistrza Giovanni Battista Guadagniniego z 1765 roku.

NOWA ZELANDIA

Konkursy skrzypcowe odbywają się dosłownie w każdym zakątku świata. Nawet w tak odległym dla nas miejscu jak Nowa Zelandia istnieje wspaniały międzynarodowy konkurs – **Michael Hill International Violin Competition**. Choć stosunkowo młody, bo zainaugurowany zaledwie w 2001 roku (a odbywa się co 2 lata), zdobył sobie już renomę jednej z najlepszych imprez tego typu. Przyciąga za każdym razem skrzypków z ponad 25 państw, a jego zwycięzcy odnoszą międzynarodowe sukcesy, jak Joseph Lin – pierwszy skrzypek Juilliard String Quartet, Natalia Lomeiko – profesor w Royal College of Music, czy Josef Špaček – koncertmistrz Czech Philharmonic.

KANADA

Rok 2013 przynosi nam kolejną edycję **Montreal International Musical Competition** dla skrzypiec, odbywającego się co 3 lata. Emocje będą na pewno spore, ponieważ runda kwalifikacyjna – nagrania wysyłane przez kandydatów – zawiera listę niestychanie trudnych utworów (na przykład obowiązkowy jest nasycony trudnościami technicznymi *Kaprys nr 4* Paganiniego), co z pewnością odstraszyło wielu zainteresowanych

i podniosło poprzeczkę niezwykle wysoko. Jak w każdej edycji, obowiązkowy będzie także utwór kanadyjskiego kompozytora (trwający ok. 5 minut), zamówiony specjalnie na potrzeby tego wydarzenia. Ogłoszony na tydzień przed otwarciem zmagani utwor wykonywany jest w ćwierćfinałach przez skrzypków, którzy dostają materiały nutowe do przygotowania na miesiąc przed konkursem.

DOŚWIADCZENIE NIE DO PRZECENIENIA

Konkursy skrzypcowe są dla nas dobrą inspiracją i są konieczne, aby znaleźć najbardziej dojrzałych skrzypków, tych, którzy w przyszłości wniosą coś do świata muzycznego. A poza tym nawet ci, którzy nie znajdą się w finałach, mają możliwość zrealizowania swoich celów i marzeń poprzez samo wzięcie udziału w spotkaniu tak wielu wybitnych instrumentalistów i doświadczenie tej niezapomnianej atmosfery; gdzie poziom, nie tylko techniczny, ale też artystyczny, jest znakomity. Ponadto konkursowicze mają szansę zetknąć się z najlepszymi pedagogami i solistami, otrzymać rady i profesjonalne wskazówki od członków jury z całego świata – ponieważ zgodnie z przepisami Światowej Federacji Międzynarodowych Konkursów Muzycznych (WFIMC) wymagane jest, aby połowa członków komisji była spoza kraju, w którym odbywa się dane wydarzenie. Podczas takiej międzynarodowej imprezy, gdzie w jury zasiadają światowej sławy artyści i nauczyciele, istnieje szansa dla młodej wschodzącej gwiazdy, aby wiele skorzystać z doświadczeń tych, którym „udało się” w branży. Jest to także okazja dla członków jury, aby poznać i zachęcić danego skrzypka do studiowania z nimi.

Dobrze przemyślany i przygotowany udział w znaczącym konkursie może być bardzo cennym doświadczeniem dla każdego skrzypka, niezależnie od wymierzonych efektów w postaci klasyfikacji punktowej i miejsca na liście laureatów. Warto zainteresować się tymi imprezami i – jeśli nie możemy w nich uczestniczyć osobiście – śledzić ich przebieg w mediach. Można się z nich bardzo wiele nauczyć.

Lutosławski na skrzypce i altówkę

Wśród dzieł Witolda Lutosławskiego mamy utwory przeznaczone dla skrzypków i altowiolistów. Dla przypomnienia tych kompozycji przytaczamy Państwu niewielkie fragmenty ich opisów, pochodzące z książek D. Gwizdalanki i K. Meyera „Lutosławski. Droga do dojrzałości” oraz „Lutosławski. Droga do mistrzostwa”.

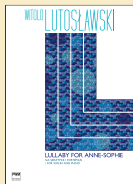
LULLABY

Kołysanka dla Anne-Sophie [Mutter], napisana w 1989 roku. Po *Łańcuchu II* na skrzypce i orkiestrę (1985) oraz instrumentacji *Partity* (1988) był to trzeci utwór skomponowany z myślą o tej skrzypaczce; pracę nad czwartym, nad *Koncertem skrzypcowym*, przerwała kompozytorowi śmierć.

Kołysanka była prezentem ślubnym dla Anne-Sophie Mutter. Artystka cierpiała na bezsenność i wiedząc o tym, Lutosławski wręczył jej ów rękopis z uwagą: „In case you can't sleep read this” (Poczytaj to, kiedy nie będziesz mogła spać).

Niespełna czterdziestotaktowa *Kołysanka* jest kompozycją pełną piękna, a zarazem wyrafinowania. Słyszalne są w niej wszystkie cechy późnej twórczości Lutosławskiego: długooddechowa melodia, harmonia oparta na misternie zbudowanych wielodźwiękach oraz nieregularny rytm w partii skrzypiec.

W swojej prostocie *Kołysanka* jest świadectwem ogromnego kunsztu, który pozwolił Lutosławskiemu z kilku pomysłów zbudować utwór urzekający prostotą i subtelnością. „Ta *Kołysanka* zdobyła trwałe miejsce w moim repertuarze” – opowiadała po latach Anne-Sophie Mutter. – „Zawsze gram ją na bis”.



odegrało je szesnastu półfinalistów konkursu. (...) Tytuł tego bardzo efektownego i wirtuozowskiego utworu odnosi się do ciągle i z nagłą zachodzących w nim zmian (*subito* – nagle). Nagłe są więc kontrasty rytmu, dynamiki i artykulacji. Forma tej czterominutowej kompozycji nawiązuje do budowy *Epitafium*, gdyż w *Subito* także występuje refren: coraz krótszy w kolejnych powrotach, rozdzielany stopniowo wydłużanymi epizodami. Lutosławski miniaturę tę przypuszczalnie potraktował jak ćwiczenie przed pracą nad *Koncertem skrzypcowym*.

PARTITA

Partita na skrzypce i fortepian – zestaw typowy dla muzyki przeszłości, co niechętnie wykorzystywany przez współczesnych kompozytorów, powstała nieomal przypadkiem i właściwie w wyniku nieporozumienia. Orkiestra kameralna z St. Paul w stanie Minnesota zwróciła się do Lutosławskiego z bliżej niesprecyzowanym zamówieniem. Kompozytor nosił się akurat z zamiarem skomponowania utworu na skrzypce i orkiestrę, sporządził nawet szereg szkiców i dopiero wtedy okazało się, że w gruncie rzeczy Amerykanie oczekują od niego duetu na skrzypce i fortepian, a nie dzieła symfonicznego. Niechętnie odłożył więc rozpoczęte szkice i, chociaż nie mieściło się to w jego planach, zabrał się za utwór na spodziewaną obsadę. Ukończył go po dwóch miesiącach, jesienią 1984. Tak narodziła się piętnastominutowa *Partita*, obok *Kwartetu smyczkowego*, najpoważniejszy utwór kameralny Lutosławskiego¹, a zdaniem kompozytora – jeden z najważniejszych w jego całym dorobku².



RECITATIVO E ARIOSO

Miniatura ta była prezentem Lutosławskiego dla ówczesnego dyrektora PWM-u [Tadeusza Ochlewskiego] z okazji jego 61 urodzin. Mieczysław Tomaszewski tak opisał to wydarzenie: „Ten mistrz miniatury solistycznej przedstawił tym razem utwór, który tak jak *Lento con gran espressione* Chopina należy traktować jako rodzaj bezpretensjonalnej zabawy, która mimo to nie przestaje być muzyką. To prawdziwe *le petit rien* jest kompozycją prawie imieninową: jego temat oparty został na (możliwych do transliteracji muzycznej) literach nazwiska Tadeusz Ochlewski.” („Muzyka” 1953 nr 1-2)



SUBITO

Ostatnim drobiazgiem i w ogóle ostatnim utworem Lutosławskiego stało się *Subito* na skrzypce i fortepian. Powstało w 1992 z inicjatywy Josepha Gingolda jako kompozycja obowiązkowa dla uczestników Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego w Indianapolis (oficjalne zamówienie złożyła firma ubezpieczeniowa „World Life and Accident Corporation”) i zgodnie z przeznaczeniem we wrześniu 1994



PRELUDIA TANECZNE NA ALTÓWKĘ I FORTEPIAN, OPRAC. BOGUSŁAWA HUBISZ-SIELSKA

Lutosławski ukończył partyturę *Preludiów tanecznych* na klarnet i fortepian 21 grudnia 1954 roku. (...) W tych pięciu drobnych utworach Lutosławski znów okazał się mistrzem miniatury. Powstała muzyka o urzekającej kolorystyce dźwiękowej i rozległej gamie nastrojów: od pełnych zadumy preludiów parzystych, poprzez witalne i pogodne skrajne, aż po dowcipne i pikantnie brzmiące preludium środkowe.



¹ Pierwsza część ukończona została 8 IX, trzecia – 30 X, druga – 10 XI 1984.

² I. Nikolska, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim* przeprowadziła Irina Nikolska, Kraków 2003, s. 83.

PUBLIKACJE NUTOWE PWM

SKRZYPCE

G. Bacewicz
Concertino na skrzypce
i fortepian
Nr kat.: 6558
Nr ISMN 979-0-2740-0067-7



G. Bacewicz
Kaprys polski
na skrzypce solo
Nr kat.: 6834
Nr ISMN 979-0-2740-0123-0



T. Baird
Mała suita dziecięca
na skrzypce i fortepian
Nr kat.: 10028
Nr ISBN 83-224-0615-0



E. Iwan
Ładnie gram na skrzypcach
Nr kat.: 10399
Nr ISMN 979-0-2740-0195-7



K. Szymanowski
Kotysanka op. 52 na skrzypce
i fortepian
Nr kat.: 10947
Nr ISMN 979-0-2740-0586-3



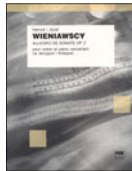
Śpiewające skrzypce.
Popularne utwory na skrzypce
i fortepian, z. 1
Nr kat.: 5311
Nr ISMN 979-0-2740-0204-6



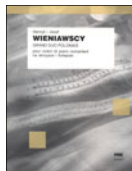
R. Twardowski
Oberek na skrzypce i fortepian
Nr kat.: 10345
Nr ISMN M-2740-0121-6



H., J. Wieniawscy
Allegro de sonate op. 2
na skrzypce i fortepian
Nr kat.: 10350
Nr ISMN M-2740-0140-7



H., J. Wieniawscy
Grand duo polonais
na skrzypce i fortepian
Nr kat.: 10426
Nr ISMN M-2740-0244-2

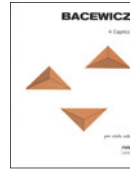


H. Wieniawski
Adagio Elegiaque op. 5
na skrzypce i fortepian
Nr kat.: 10396
Nr ISMN M-2740-0207-7



ALTÓWKA

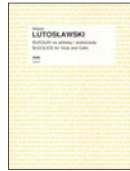
G. Bacewicz
4 kaprysy
Nr kat.: 7748
Nr ISBN 83-224-3125-2



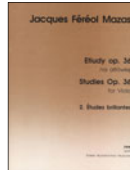
T. Gonet
Gamy, pasaże i dwudźwięki
na altówkę
Nr kat.: 7944
Nr ISMN 979-0-2740-0757-7



W. Lutosławski
Bukoliki na altówkę
i wiolonczelę
Nr kat.: 7536
Nr ISBN 83-224-3148-1



H.F. Mazas
Etiudy op. 36 na altówkę z. 2:
Études brillantes
Nr kat.: 9341
Nr ISBN 83-224-1915-5



M. Ptaszyńska
Elegia in memoriam John
Paul II na altówkę solo
Nr kat.: 11215
Nr ISMN 979-0-2740-0733-1



K. Stamic
Koncert D-dur na altówkę
(wyciąg fortepianowy)
Nr kat.: 6663
Nr ISBN 83-224-1000-X



Z. Stojowski
Fantazja na altówkę
i fortepian
Nr kat.: 10240
Nr ISMN M-2740-0027-1



M. Szalecki
Szkoła gry na altówce
Nr kat.: 2869
Nr ISMN 979-0-2740-0772-0



G. Valentini
X Sonata E-dur na altówkę
i fortepian (klawesyn)
Nr kat.: 4748
Nr ISBN 83-224-0709-2

PUBLIKACJE NUTOWE
INNYCH WYDAWNICTW

SKRZYPCE

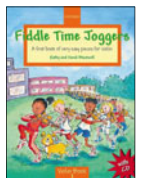
Adele
Playalong for Violin (+CD)
Wydawca: Wise Publications
Nr kat.: 5051005510



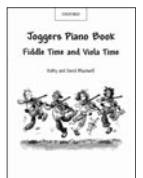
J.S. Bach
Trzy sonaty i trzy partity na
skrzypce solo
Wydawca: Bärenreiter
Nr kat.: 50805116



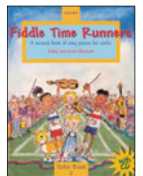
K., D. Blackwell
Fiddle Time Joggers (+CD)
Wydawca: Oxford University
Press
Nr kat.: 5143220898



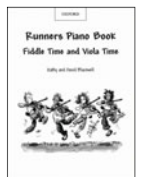
K., D. Blackwell
Joggers Piano Book,
akompaniament do *Fiddle*
Time i *Viola Time*
Wydawca: Oxford University
Press
Nr kat.: 5143221192



K., D. Blackwell
Fiddle Time Runners (+CD)
Wydawca: Oxford University
Press
Nr kat.: 5143220959



K., D. Blackwell
Runners Piano Book,
akompaniament do *Fiddle*
Time i *Viola Time*
Wydawca: Oxford University
Press
Nr kat.: 5143221208



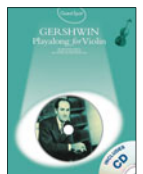
K., D. Blackwell
Fiddle Time Sprinters (+CD)
Wydawca: Oxford University
Press
Nr kat.: 5143220966



K., D. Blackwell
Fiddle Time Sprinters,
akompaniament do *Fiddle*
Time
Wydawca: Oxford University
Press
Nr kat.: 5153220973



G. Gershwin
Playalong for Violin (+CD)
Wydawca: Wise Publications
Nr kat.: 505995170



**PUBLIKACJE NUTOWE
INNYCH WYDAWNICTW**
SKRZYPCE CD.

E. Huws Jones
Violin Star Vol. 1 (+CD)
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141860968990



E. Huws Jones
Violin Star Vol. 1,
akompaniament skrzypcowy
i fortepianowy
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141860969027



E. Huws Jones
Violin Star Vol. 2 (+CD)
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141860969003



E. Huws Jones
Violin Star Vol. 2,
akompaniament fortepianowy
i skrzypcowy
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141860969034



E. Huws Jones
Violin Star Vol. 3 (+CD)
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141860969010



E. Huws Jones
Violin Star Vol. 3,
akompaniament fortepianowy
i skrzypcowy
Wydawca: ABRSM
Nr kat.: 5141860969041



A. Komarowski
I Koncert skrzypcowy e-moll
(wyciąg fortepianowy)
Wydawca: C.F. Peters
Nr kat.: 51004747



A. Komarowski
II Koncert skrzypcowy A-dur
(wyciąg fortepianowy)
Wydawca: C.F. Peters
Nr kat.: 51004780



W.A. Mozart
Koncert skrzypcowy A-dur
KV 219 (wyciąg fortepianowy)
Wydawca: Bärenreiter
Nr kat.: 50847121



W.A. Mozart
Koncert skrzypcowy G-dur
KV 216 (wyciąg fortepianowy)
Wydawca: Bärenreiter
Nr kat.: 50848651



W.A. Mozart
Sonaty skrzypcowe Vol. 1
KV 301-306
Wydawca: C.F. Peters
Nr kat.: 51075791



Sonaty skrzypcowe Vol. 2
KV 296, 376-380, 402, 403
Nr kat.: 51075792

Sonaty skrzypcowe Vol. 3
KV 454, 481, 526, 547,
Wariacje KV 539, 360
Nr kat.: 51075793



N. Paganini
24 Kaprysy op. 1
Wydawca: G. Henle
Nr kat.: 50900450

J. Rae
Violin Debut. 12 łatwych
utworów dla początkujących
(+CD)
Wydawca: Universal Edition
Nr kat.: 50121532



Różni
100 Graded Violin Solos
Wydawca: Wise Publications
Nr kat.: 505992156



Różni
Disney Greats na skrzypce
solo (+CD)
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 505841941



Różni
Disney Movie Favorites
na skrzypce solo
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 50584991



Różni
Piraci z Karaibów na skrzypce
solo (+CD)
Wydawca: Hal Leonard
Nr kat.: 505842190



G.P. Telemann
12 fantazji na skrzypce solo
TWV40:14-40:25
Wydawca: Bärenreiter
Nr kat.: 50802972



A. Vivaldi
Cztery pory roku (wyciąg
fortepianowy)
Wydawca: Bärenreiter
Nr kat.: 50869941



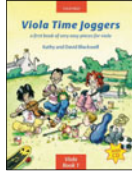
REKLAMA

Muzyczne upominki
w księgarni PWM
i na stronie internetowej
www.pwm.com.pl

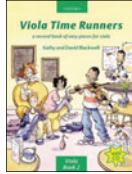


ALTÓWKA

K.,D. Blackwell
Viola Time Joggers (+CD)
 Wydawca: Oxford University Press
 Nr kat.: 5143221178



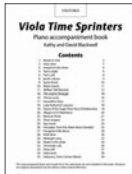
K.,D. Blackwell
Viola Time Runners (+CD)
 Wydawca: Oxford University Press
 Nr kat.: 514193221185



K.,D. Blackwell
Viola Time Sprinters (+CD)
 Wydawca: Oxford University Press
 Nr kat.: 5143360815



K.,D. Blackwell
Viola Time Sprinters, akompaniament fortepianowy
 Wydawca: Oxford University Press
 Nr kat.: 514193360822



J. Brahms
Sonaty op. 120, wersja na altówkę i fortepian
 Wydawca: Henle
 Nr kat.: 50900231



B. Britten
Lachrymae na altówkę i fortepian
 Wydawca: Boosey & Hawkes
 Nr kat.: 5061100006



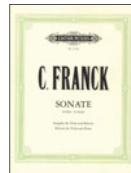
B. Campagnoli
41 Kaprysów op. 22 na altówkę solo
 Wydawca: C.F. Peters
 Nr kat.: 51002548



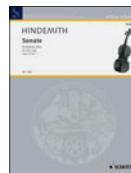
J. Dont
Etiudy i kaprysy op. 35 na altówkę solo
 Wydawca: Schott Music
 Nr kat.: 50206118



C. Franck
Sonata A-dur na altówkę i fortepian
 Wydawca: C.F. Peters
 Nr kat.: 51037421



P. Hindemith
Sonata op. 25/1 na altówkę solo
 Wydawca: Schott Music
 Nr kat.: 50201969



M. Reger
Trzy suity na altówkę solo op. 131d
 Wydawca: C.F. Peters
 Nr kat.: 51003971



P. Rode
24 kaprysy na altówkę solo
 Wydawca: Schott Music
 Nr kat.: 50220585



C. Stamitz
I Koncert altówkowy D-dur (wyciąg fortepianowy)
 Wydawca: G. Henle
 Nr kat.: 50900758



UTWORY ORKIESTROWE DO WYPOŻYCZENIA

A. Bloch
Concertino na skrzypce solo, ork. smyczkową, fortepian i perkusję (1958), 10'
 vno solo-batt (3esec) pf-archi (2.2.1.1.1)

A. Cwojdzński
Koncert skrzypcowy (1995), 20'
 vno solo-2222-4220-batt (2esec)-archi

M. Górecki
Concerto-Notturmo (2000), 14'
 na skrzypce i orkiestrę smyczkową

F. Janiewicz
V Koncert skrzypcowy e-moll (ok. 1800), 20'
 vno solo-1202-2000-timp-archi

J. Kleczyński
Concertino C-dur (ok. 1800), 24'
 na skrzypce, obój i orkiestrę
 vno ob solo-0100-2200-timp-archi

T. Paciorkiewicz
Koncert na altówkę (1976), 20'
 vla solo-2222-4300-batt (2esec)-archi

R. Twardowski
Koncert na skrzypce i orkiestrę smyczkową (2006), 20'
 vno solo-0000-0000-archi (8.7.6.5.4)

Niggunim. Melodie Chasydów (1991), 13'
 na skrzypce i orkiestrę
 vno solo-2112-2100-trg-archi

Capriccio in blue – George Gershwin in memoriam (1979), 10'
 na skrzypce i orkiestrę
 vno solo-2122-2230-batt (2esec)-archi

H. Wieniawski
Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra „Faust” de Gounod op. 20 (1865), 19'
 na skrzypce i orkiestrę
 vno solo-3222-2230-timp-archi

Polonaise brillante A-dur op. 21 na skrzypce i orkiestrę (1870), 7'
 wyd. krytyczne Z. Chechlińska
 vno solo-2222-2230-timp-archi

www.pwm.com.pl www.pwm.com.pl www.pwm.com.pl

ZAPRASZAMY NA
 NOWĄ STRONĘ
 INTERNETOWĄ

www.pwm.com.pl



UBEZPIECZENIA
PODRÓŻNE

CIESZ SIĘ
URLOPEM ■

Wakacje czas zacząć.
Z polisą Warta TRAVEL.

warta.■

warta zaufania