

UNIwersYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO W BYDGOSZCZY
WYDZIAŁ EDUKACJI MUZYCZNEJ

SZYMON PIOTROWSKI

PROBLEMATYKA WYKONAWCZA
W AUTORSKICH ARANŻACJACH ORKIESTROWYCH
WYBRANYCH POZYCJI FILMOWYCH

ROZPRAWA DOKTORSKA

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

PROMOTOR

PROF. DR HAB. BERNARD MENDLIK

BYDGOSZCZ 2024

SPIS TREŚCI

WSTĘP	4
ROZDZIAŁ I	
Geneza powstania - historia muzyki w filmie w świetle wybranej literatury	
1. 1. Historia muzyki filmowej	9
1. 2. Etapy powstawania muzyki filmowej	16
1. 3. Muzyka filmowa w Polsce	22
ROZDZIAŁ II	
Aspekty realizacji dzieła muzycznego	
2. 1. Instrumentacja orkiestrowa	27
2. 2. Przygotowanie wybranego repertuaru, dynamika i stylistyka wybranych utworów	38
2. 3. Przygotowanie psychofizyczne wykonawców	43
2. 4. Przygotowanie zespołu wykonawczego do realizacji dzieła artystycznego	47
ROZDZIAŁ III	
Analiza dzieła muzycznego	
3. 1. Muzyka z filmu <i>07 zgłoś się</i> , muz. Włodzimierz Korcz słowa: Zbigniew Stawecki	53
3. 2. Muzyka z serialu filmowego <i>Alternatywy 4</i> , muz. Jerzy Matuszkiewicz	63
3. 3. Muzyka z filmu <i>Lalka</i> , muz. Andrzej Kurylewicz	70
3. 4. Muzyka z serialu filmowego <i>Dom</i> , muz. Waldemar Kazanecki	78
3. 5. Walc z filmu <i>Ziemia obiecana</i> , muz. Wojciech Kilar	85
3. 6. <i>Nim wstanie dzień</i> – muzyka z filmu <i>Prawo i pięść</i> , muz. Krzysztof Komeda	94
3. 7. <i>Dziecko Rosemary</i> – muzyka z filmu <i>Prawo i pięść</i> , muz. Krzysztof Komeda	101
3. 8. <i>40 lat minęło</i> – muzyka z serialu <i>40-latek</i> , muz. Jerzy Matuszkiewicz, słowa: Jan Tadeusz Stanisławski	109
3. 9. Muzyka z filmu <i>Jak rozpętałem II wojnę światową</i> , muz. Jerzy Matuszkiewicz, sł. Andrzej Czekalski	121

3.10. <i>Uciekaj moje serce</i> – muzyka z filmu <i>Jan Serce</i> , muz. Seweryn Krajewski	129
3.11. Muzyka z serialu filmowego <i>Janosik</i> , muz. Jerzy Matuszkiewicz	135
3.12. Muzyka z serialu filmowego <i>Podróż za jeden uśmiech</i> , muz. Jerzy Matuszkiewicz	147
3.13. Muzyka z serialu filmowego <i>Stawka większa niż życie</i> , muz. Jerzy Matuszkiewicz	152
POSDUMOWANIE	163
SUMMARY	165
BIBLIOGRAFIA	166
Encyklopedie i słowniki:	170
Netografia:	170
Spis rysunków:	172
Fotografie:	176
 Załączniki:	
Dzieło Artystyczne – płyta CD	
Partytury utworów	

WSTĘP

Muzyka skomponowana do dzieła filmowego stanowi niewątpliwe wsparcie w dostarczaniu emocji dla każdego widza, a szczególnie dla muzyka. Stanowi także źródło inspiracji dla mnie jako muzyka i wyzwala określone emocje w mojej twórczości jako dyrygenta, aranżera i instrumentalisty zespołowego. Jako muzyk prowadzący zespół *The Nice Band* oraz instrumentalista w *Konińskim Kameralnym Zespole Akordeonowym* opracowywałem wiele utworów o różnej stylistyce i tematyce muzycznej m. in. filmowej, którą od bardzo wielu lat się pasjonuję. Inspirują mnie tworzone obrazy muzyczne do choreografii tanecznych, z wplatanymi elementami folkowymi, związane z wykorzystaniem środków stylistycznych w muzyce filmowej oraz inne, które można tworzyć jak i aranżować tworząc własny współczesny obraz muzyczny. Tym bardziej, że w początkach powstawania filmu niemego opierać mogliśmy się tylko na jednym ze zmysłów, jak mówił jeden z największych znawców historii filmu Krzysztof Teodor Toeplitz¹, czyli na wzroku. Kontakt wówczas ze światem oglądanym na ekranie był niepełny, ale nawet męczący. Dlatego nasz sposób kontaktowania się ze światem zewnętrznym opiera się na działaniu pięciu zmysłów i w gruncie rzeczy dopiero harmonijne ich współdziałanie może nam dać możliwie pełne pojęcie o poznawanych przedmiotach.

Interesuję się procesem powstawania muzyki do filmu obserwując warsztat takich kompozytorów, jak John Williams, Brian Tyler, Michał Lorenc, Jerzy 'Duduś' Matuszkiewicz, Krzysztof Komeda, czy Wojciech Kilar. Słuchałem muzyki filmowej, która utrzymana była w różnej stylistyce, w zależności od tego czy była pisana na potrzeby horroru, thrillera, filmu sensacyjnego, westernu czy filmu gangsterskiego. Stylistyka muzyki filmowej zawarta jest w takich przypadkach umiejętnie dobranymi instrumentami i wykorzystaniem ich w harmonicznym związku do stworzenia określonych wrażeń u odbiorcy. Jestem autorem aranżacji muzyki filmowej na orkiestrę symfoniczną takich pozycji m.in. jak: *Iron Man 3*, *Lion King*, *Dragon Warrior 3*, *Cloud Atlas*, *Braveheart*, *Dark Knight*, *Princess Mononoke*, *Rey's Theme*, *Up is Down*; i wykonywanej podczas koncertów *Visual Concert* przez orkiestrę *CoOperate Orchestra* z Poznania pod dyрекcją Maestro dr. Adama Domurata w produkcji *Visual Production*.

¹ https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,302,5052,1,1,Historia-polskiego-filmoznawstwa-cz-IV.html (dostęp 20.02.2024)

Z wieloma powyższymi gatunkami filmowymi i muzycznymi spotkałem się przy pracy jako aranżer i dyrygent *Konin Band Orchestra*.

W oparciu o powyższe doświadczenie postanowiłem wybrać do aranżacji i analizy utwory skomponowane przez polskich kompozytorów do filmów fabularnych i seriali filmowych takich jak: *07 zgłoś się*, *Alternatywy 4*, *Lalka*, *Dom*, *Walc* z filmu *Ziemia obiecana*, *Nim wstanie dzień* – muzyka z filmu *Prawo i pięść*, *Dziecko Rosemary* – muzyka z filmu *Prawo i pięść*, *40 lat minęło* – muzyka z serialu *40-latek*, *Jak rozpętałem II wojnę światową*, *Uciekaj moje serce* – muzyka z filmu *Jan Serce*, *Janosik*, *Podróż za jeden uśmiech*, *Stawka większa niż życie*.

Niniejszy wybór stanowi dzieło artystyczne w dysertacji doktorskiej pt.

PROBLEMATYKA WYKONAWCZA
W AUTORSKICH ARANŻACJACH ORKIESTROWYCH
WYBRANYCH POZYCJI FILMOWYCH

Celem mojej rozprawy doktorskiej jest ukazanie oraz przeanalizowanie różnych aspektów aranżacji orkiestrowej w wybranych pozycjach muzyki filmowej oraz ich problemów wykonawczych. Mają one na celu zaprezentowanie metod, jakie autor opracowań wykorzystuje w danych pozycjach oraz jaki wpływ mają one na zmianę charakteru, stylistyki, harmonii, bądź wzbogacenia orkiestracji pod kątem fakturalnym. Chciałbym także wskazać kontekst interpretacyjny, artykulacyjny i sonorystyczny znajdujący się w możliwościach dostępnych mi instrumentów, jakimi są akordeony wykorzystane w dziele artystycznym.

Takie ujęcie problematyki stanowi fakt, że dyrygenci realizujący określone opracowanie z różnymi składami muzycznymi poprzez przeniesienie nacisku z dzieła artystycznego badanego w formie zapisu partyturowego próbują dokonać wciąż jak najbardziej oryginalnej, nowej i aktualnej interpretacji².

Opis dzieła zawiera genezy powstania wybranych dzieł filmowych i skomponowanej do nich muzyki stanowiących ogromny wkład do kultury polskiej,

² W. Bońkowski, *Wykonanie muzyczne jako przedmiot badań muzykologicznych*, [w:] Muzyka 2001, nr 2, PWN, Warszawa 2001, s. 3.

a film bywa określany jako tekst kultury z tendencji postrzegania dzieła filmowego jako widowiska³.

Rozdział pierwszy zatytułowany został jako ***Geneza powstania - historia muzyki w filmie w świetle wybranej literatury***, w którym przedstawiam informację na temat definicji muzyki filmowej i czym jest muzyka w warstwie wizualnej filmu. Następnie ukazuję *Historię muzyki filmowej* i specyfikę istnienia dwu sztuk, ich powiązań i wzajemnych zależności na świecie, aby w etapach powstawania muzyki filmowej pokazać proces tworzenia muzyki, jej nagrywania oraz montażu z filmem. Rola i funkcje muzyki w filmie wskazująca twórcom konieczność i drogę wizualno-dźwiękowej integracji, a dzięki nowym możliwościom muzycznym rozwiązała wiele dylematów w zakresie współdziałania techniki wizualnej i dźwiękowej filmu. Ostatni podrozdział ukazuje muzykę filmową w Polsce, jej historię powstania od przedwojennej Polski do teraźniejszości.

Rozdział drugi zawiera ***Problematykę wykonawczą muzyki filmowej*** ukazując syntezę pracy artystycznej dwóch zespołów muzycznych mających zrealizować dzieło artystyczne składające się z wybranych utworów w wykazanych powyżej filmach i serialach filmowych. W podrozdziale *Instrumentacja orkiestrowa* opisuję składy osobowe i instrumentalne zespołów realizujących dzieło muzyczne, ich doświadczenie indywidualne oraz muzykowanie zespołowe. Następnie w podrozdziale *Przygotowanie wybranego repertuaru, dynamika i stylistyka wybranych utworów* opisuję specyfikę muzyki filmowej, wyboru repertuaru, dobór i zastosowanie odpowiedniej stylistyki i techniki wykonawczej oraz fabułę filmu oraz charakterystykę kompozytorów muzyki wybranych filmów. W trzecim podrozdziale *Przygotowanie psychofizyczne wykonawców* ukazuję troskę muzyków o efekt ich pracy wpływający na końcowe wykonanie dzieła poprzez przygotowanie odpowiednich warunków, atmosferze w zespole i wzajemnym zaufaniu. Informacje na temat czynnika stresu u wykonawców ukazuje różne aspekty mające wpływ na estetykę wykonania koncertu, przygotowanie merytoryczne i elementy zewnętrzne warunkujące odpowiednie bodźce estetyczne zarówno wykonawcy jak i odbiorcy. Piąty podrozdział *Przygotowanie zespołu wykonawczego do realizacji dzieła artystycznego* ukazuje jak ważnym jest stworzenie dobrej współpracy między muzykami mającymi realizować jakiegokolwiek projekt muzyczny i jaką ważną rolę w takich przypadkach zajmuje dyrygent.

³ T. Gruszczyk, Czytanie filmu – oglądanie literatury. Propozycje interpretacji do spotkań edukacyjnych, Wydawnictwo Uniwersytetu śląskiego, Katowice 2015, seria: Prace Naukowe UŚ w Katowicach.

Rozdział trzeci – *Analiza dzieła muzycznego* – zawiera zagadnienia dotyczące analizy, interpretacji i problematyki wykonawczej opracowanej muzyki w wyżej wybranych pozycjach dzieł filmowych. W oparciu o skład wykonawczy dzieła rozdział zawiera swoiste badania warstwy muzyczno-wykonawczej utworów instrumentalnych i instrumentalno-wokalnych w takiej kolejności, jak przedstawiam je w dziele artystycznym. Analiza każdego utworu poprzedzona jest genezą powstania filmów i kompozycji utworów muzycznych oraz opisem sylwetek kompozytorów i autorów tekstów.

Problem badawczy rozprawy opiera się na wykorzystaniu różnych technik aranżacyjnych ujętych w opracowaniach wybranych pozycji muzycznych, napisanych do filmu lub do serialu telewizyjnego. Istotą problemu jest analiza dzieła muzycznego oraz przedstawienie aspektów wykonawczych.

Celem mojej pracy jest ukazanie oraz przeanalizowanie różnych aspektów aranżacji orkiestrowej w wybranych pozycjach muzyki filmowej oraz ich problemów wykonawczych. Mają one na celu zaprezentowanie metod, jakie autor opracowań wykorzystuje w danych pozycjach oraz jaki wpływ mają one na zmianę charakteru, stylistyki, harmonii, bądź wzbogacenia orkiestracji pod kątem fakturalnym.

Problem główny mojej pracy jest następujący:

Które elementy dzieła muzycznego kształtujące koncepcje aranżacyjne oraz aspekty realizacji materiału muzycznego stanowią o problematyce wykonawczej w wybranych autorskich aranżacjach filmowych?

Odpowiedzią na powyższe pytanie hipoteza główna, która została sformułowana następująco:

Uważam, że poprzez wykorzystanie różnych technik aranżacyjnych:

- *wiedza w zakresie harmonii i jej zapisu,*
- *wiedza o instrumentach muzycznych i sposobach wykonawczych,*
- *techniki pisania partytur i głosów dla muzyków*

oraz dużej wyobraźni muzycznej wykonawców i innych aspektów psychofizycznych można uzyskać szerokie spektrum ostatecznego, artystycznego kształtu dzieła muzycznego w kontekście problematyki wykonawczej.

ROZDZIAŁ I

**Geneza powstania - historia muzyki
w filmie w świetle wybranej literatury**

1.1. Definicja muzyki filmowej

Muzyka filmowa to muzyka towarzysząca obrazowi filmowemu. Jest specjalnie komponowana na potrzeby dzieła filmowego. Głównym jej celem jest wspieranie i podkreślanie akcji i emocji przedstawianych na ekranie. Jest tworzona przez kompozytorów, którzy są w stanie wyrazić emocje i akcję w filmie za pomocą dźwięków. Muzyka filmowa jest jednym z najważniejszych elementów tworzących film. Może ona wzruszać, rozbawiać, poruszać. Muzyka jest niezbędnym elementem, który ma budować napięcie, oddawać nastrój bohatera, klimat scenerii, w której ów aktor się znajduje, podkreślić tempo rozgrywanej akcji, uspokoić widza, a również przyczynić się może do spotęgowania uczucia grozy czy lęku. Może wpływać na nastrój widza⁴.

Muzyka w filmie działa głównie na podświadomość widza, manipulując jego emocjami, a praca kompozytora i reżysera filmu (niekiedy również konsultanta muzycznego) sprowadza się bardziej do czucia, niż rozumienia jak to wszystko działa. Z drugiej strony, oglądając i – co ważne – słuchając filmów, nie da się nie zauważyć, że istnieją również pewne zwyczajne zasady funkcjonowania muzyki w filmie, które można wytłumaczyć w sposób całkowicie logiczny. Intuicja i talent to jedno, a warsztat i technika – drugie⁵.

Muzyka filmowa może być podzielona na kilka głównych rodzajów. Wyróżnia się muzykę ilustracyjną, której zadaniem jest wywoływanie określonych emocji i skojarzeń. Stosowana często w scenach dramatycznych i scenach grozy w celu podkreślenia nastroju i atmosfery. Inny rodzaj muzyki filmowej to muzyka tematyczna, która często towarzyszy głównemu bohaterowi. Stosowana jest, aby pomóc widzom identyfikować się z postacią i utożsamiać z jej losami. Równie ważnym rodzajem muzyki filmowej jest muzyka montażowa. Stosowana w filmach akcji lub filmach komediowych w celu podkreślenia tempa i nastroju sceny. Bywa również stosowana w filmach animowanych, ponieważ pomaga wywołać odpowiednią reakcję u dzieci⁶. Muzyka filmowa może stanowić ilustrację albo tzw. kontrapunkt obrazu, czyli warstwę dopełniającą, która charakteryzuje postacie występujące w filmie, nastrój i przeżycia

⁴ <https://czytomaniak.wordpress.com/2010/08/14/muzyka-filmowa> (stan 10.02.2024r. godz. 16.30)

⁵ Piotr Pomostowski, *Muzyka w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2023, s.13

⁶ <https://www.wrotawyobrazni.com/przewodnik-po-muzyce-filmowej-co-to-jest-i-dlaczego-powinienes-sie-nia-zainteresowac/> (09.02.2024r. godz. 13.20)

psychiczne bohaterów. Od czasów kina niemego muzyka filmowa przeszła znaczącą ewolucję.

Ze wszystkich współczynników ścieżki dźwiękowej, muzyka jest najbardziej abstrakcyjna i wykazuje największą autonomię, dlatego też film pozbawiony muzyki pozostaje filmem. Niemniej, obie sztuki – muzyka i film żyją ze sobą w niewymuszonej symbiozie niemal od chwili narodzin kina⁷.

W czasach filmu niemego ilustracja muzyczna obrazu była wykonywana na żywo, w czasie seansu. Były to utwory zazwyczaj grane na pianinie przez tapera⁸. Stanowisko to było obsadzane przypadkowo i niekoniecznie ludźmi obdarzonymi talentem czy kreatywnością. To dzięki nim ten sam film mógł zostać odebrany jako komedia lub jako dramat. Wykorzystywano najczęściej utwory już istniejące, dobierane do dramaturgii filmu. Pomocne w tym okazywały się wydawnictwa nutowe będące katalogami motywów uważanych za specjalnie nadające się do scen pogoni, kłamstwa, wyznań miłosnych, tęsknoty itd. W bogatszych kinach utwory były grane przez zespoły kameralne, a nawet przez duże orkiestry, jak np. *The London Symphony Orchestra*. Muzykę do takich orkiestrowych wykonań pisali na zamówienie realizatorów kompozytorzy klasyczni, nierzadko uznani, jak m. in. Siergiej Prokofiew, Richard Strauss, Aaron Copland, czy Dmitrij Szostakowicz.

Współczesna muzyka filmowa to w większości odmiana muzyki współczesnej oraz muzyki z epoki klasycyzmu i epoki romantycznej. Główny nurt dzisiejszej muzyki filmowej opiera się na trendach powstałych na przełomie XIX i XX wieku w Rosji, Francji, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych.

We współczesnej muzyce filmowej dąży się do jak najściślejszego oddania świata przedstawianego w filmie. Stąd wiele zapożyczeń i stylizacji, zgodnych z opowiadaną historią, z jej miejscem i czasem. Muzyka do filmu o amerykańskim południu będzie zawierała stylizację na muzykę charakterystyczną dla kultury osób czarnoskórych, elementy gospel, zaś film o irlandzkim powstaniu – elementy folkloru irlandzkiego. Michael Kamen, tworząc muzykę do filmów kostiumowych, czerpał z barokowej tradycji, stylizując się na J.S. Bacha i G.F. Händla. Basil Poledouris używał w filmie zimnowojennym motywów rosyjskich pieśni wojskowych, a John

⁷ Piotr Pomostowski, *Muzyka w filmie...*, s.16

⁸ pianista grający za zapłatą do tańca; grajek barowy – salonowy. Odpowiedzialni byli też często za akompaniament przy występach kabaretowych i muzyczno-tanecznych, a nawet teatralnych. W czasach pojawienia się niemego kina byli wynajmowani również do udźwiękowiania scen na żywo. Z czasem wraz ze znaczeniem słowa zostali włączeni jako stały element niemego kina.

Williams w filmie o buncie niewolników afrykańskich rekonstruuje motywy muzyki afrykańskiej.

Dźwięk w filmie determinowany jest przez warstwę wizualną, a muzyka jest jednym ze współczynników ścieżki dźwiękowej. Sama muzyka również posiada swoje części składowe, które w muzykologii nazywane są z kolei współczynnikami dzieła muzycznego. Są to: tempo, rytm, melodia, harmonia, tonacja (względnie, bo to jest składowa melodyki), barwa i dynamika. Jeżeli oglądamy scenę filmową, w której rozbrzmiewa muzyka, a po chwili bohaterowie zaczynają ze sobą rozmawiać, muzyka będzie słyszalna nieco ciszej. Jeden współczynnik wpłynął na kolejny, podobnie jak zmiany w zakresie harmonii w muzyce mogą wpłynąć na zmiany w zakresie melodii. W muzyce filmowej dany współczynnik (np. rytm), dominując nad pozostałymi, może w sposób bardzo sugestywny budować narrację danej sceny⁹.

Muzyka filmowa potrafi skutecznie manipulować emocjami odbiorcy. Sprawdza się zarówno w manipulacji czasem, jak i przestrzenią filmową, dopełniając niejako to, co uzyskać można dzięki samemu montażowi. W największym skrócie można powiedzieć, że obraz i muzyka jednocześnie prezentują dwie odmienne przestrzenie lub dwa odmienne czasy, co najczęściej dostarcza odbiorcy informacji dotyczących charakterystyki bohatera¹⁰.

Podsumowując należy stwierdzić, że muzyka filmowa ewoluuje. Ciekawe w tej ewolucji jest jednak to, że pomimo wielu prób odejścia od dużych orkiestr symfonicznych, po dziś dzień są one w muzyce filmowej najpopularniejsze. Styl muzyki filmowej praktycznie nieustannie koresponduje ze stylem muzyki późnoromantycznej, lekko od niego odchodząc, to znów się zbliżając. Szeroko rozumiana ilustracyjność muzyki symfonicznej dobrze uzupełnia to, czego sam obraz filmowy nie jest w stanie przekazać, dlatego właśnie wykorzystuje się tę muzykę. Poza tym, orkiestra symfoniczna składa się z wielu sekcji instrumentalnych i to sprawia, że kompozytor muzyki filmowej, bazujący na takiej orkiestrze ma duże możliwości w zakresie użycia dźwięku konkretnego instrumentu¹¹.

⁹ Piotr Pomostowski, *Muzyka w filmie...*, s. 18

¹⁰ Tamże, s. 178

¹¹ Tamże, s. 256

Historia powiązań muzyki i filmu, ich wzajemnych zależności, wydaje się szczególnie interesująca jako specyficzny przykład współistnienia dwu sztuk. Film – pozornie sztuka słabsza – czerpiący i korzystający z muzyki, potrafił ją całkowicie opanować. Związek ten jest pasjonujący z uwagi na zachowanie aktywności obu sztuk i ich wzajemne oddziaływanie, specyficzną rolę jaką muzyka odegrała zarówno jako towarzyszenie, ilustracja czy komentarz filmu, jako jego oręż i sojusznik w walce teoretycznej i jako współczynnik jego ewolucji¹².

Pierwsze ruchome obrazy podziwiać można było w filmach stworzonych przez braci Louisa i Augusta Lumiere w 1895 roku. Pokazy ruchomych zjawisk wizualnych w zupełnej ciszy wprowadzały pewien estetyczny niedosyt. Nieme filmy były swego rodzaju pantomimą, rytm i ruch na scenie domagał się uzupełnienia. U braci Lumiere instrumentem, który uzupełniał filmy był fortepian. W rok później filmikowi „Przybycie pociągu na stację” na pokazie w Londynie towarzyszyła harmonia wraz z maszynką naśladującą jadący pociąg. W pierwszych filmach muzyka zagłuszała dość silny szmer aparatu projekcyjnego, funkcjonowała na zasadzie zagłuszania hałasów¹³.

Najpierw obrazowi akompaniował taper, zespół muzyków albo mała orkiestra. Później puszczano dźwięk z płyt. Dopiero rok 1927 przyniósł pierwszy prawdziwy film dźwiękowy – *Śpiewak jazzbandu* z pierwszą piosenką *Mother o' Mine* zarejestrowaną na płycie w wykonaniu Ala Jolsona i obrazem będącym prekursorem tak popularnych później musicali. Płyta ukazała się 6 października 1927 roku, równocześnie z premierą filmu. Tak się powszechnie uważa, choć już rok wcześniej odbyła się premiera filmu „Don Juan”, gdzie udźwiękowiono taśmę filmową muzyką, ale nie było dialogów. W *Śpiewaku z jazzbandu* dialogi przedstawiano na tablicach z napisami, ale taśma filmowa zawierała momenty śpiewane zsynchronizowane z obrazem¹⁴. W rzeczy samej historia muzyki w filmie powinna rozpocząć się od tego momentu. Wcześniej kino zdobyło wielką publiczność – od 1914 roku ogromną popularnością cieszyły się slapstickowe¹⁵ komedie Charliego Chaplina, a także pierwsze westerny. Kiedy nadeszła era dźwięku, wielu reżyserów sprzeciwiało się jego wprowadzeniu, uważając, że zuboży to wyobraźnię.

¹² Alicja Helman, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i filmowe, Warszawa 1964, s.10

¹³ Christian Gilbert Roskosz, *Muzyka w Filmie Amatorskim*, Wydawnictwa Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Warszawa 1970, s.9

¹⁴ https://www.filharmonia.krakow.pl/files/structure/182/5/Amanda_4_2017.pdf (10.02.2024r. godz. 17.33)

¹⁵ Slapstick – rodzaj prostego humoru sytuacyjnego, np. poślizgnięcie się na skórce banana.

Pierwszy utwór muzyczny specjalnie przeznaczony dla filmu skomponował Romolo Baccini do *Malia dell' Oro* (Włochy, 1906) i *Pierrot Innamorato* (Włochy, 1906) - filmów wyprodukowanych w wytwórni *Cines*. Włochy były pierwszym krajem, w którym regularnie zaczęto komponować muzykę do realizowanych tam filmów. W innych krajach komponowanie muzyki filmowej rozpowszechniło się dopiero w latach 20.

Pisanie muzyki na użytek filmu niemego nie różniło się w sposób istotny od form działalności kompozytora na polu muzyki autonomicznej. Sposobem utrwalenia utworu była partytura, ona też pozostawała główną formą istnienia dzieła, które było wykonywane w trakcie projekcji filmu. Muzyka ta mogła być jednak wykonywana bez żadnego związku z filmem i jej życie nie było dla słuchaczy związane z życiem filmu. Sytuacja zmieniła się z chwilą, gdy muzyka została utrwalona na ścieżce dźwiękowej. Każda projekcja filmu była wtedy równoważna z reprodukcją muzyki i odwrotnie¹⁶.

Pierwszą muzyką filmową, która została nagrana na ścieżkę dźwiękową filmu była kompozycja Hugo Riesenfelda do *Nibelungów* (*Siegfried*; Niemcy, 1922) Fritza Langa, zarejestrowana w systemie Phonofilm dla pokazów w *Century Center* w Nowym Jorku w roku 1925. "Don Juan" (USA, 1926) produkcji *Warner Bros*, uważany za pierwszy film fabularny z synchronicznym dźwiękiem i akompaniamentem zarejestrowanym na płycie w systemie Vitaphone, wszedł na ekrany w następnym roku.

Pierwszym filmem dźwiękowym z muzyką symfoniczną był *Rajski Ptak* (*The Bird Of Paradise*; USA, 1932) produkcji RKO. Muzyka skomponowana przez wiedeńczyka, Maxa Steinera, została później zarejestrowana jako pierwszy kompletny zapis muzyki filmowej i wydana w formie albumu płytowego przez RCA Victor (78 obrotów). Wcześniej producenci niezbyt chętnie decydowali się na włączenie do filmu muzyki, dobiegającej z niewidzialnego źródła. Tłumaczono to faktem, iż widzowie będą zdezorientowani słysząc muzykę, a nie widząc orkiestry. Stąd wczesne filmy dźwiękowe ograniczały akompaniament muzyczny do czołówki i napisów końcowych bądź też scen, z których jasno wynikało, że muzyka dobiega z radia lub gramofonu. Jednak praktyka nie potwierdziła obaw, że widzowie mogą poczuć się zdezorientowani. Muzyka symfoniczna została zaakceptowana jako integralny element filmu i nikt nigdy nie kwestionował jej źródeł.

¹⁶ Alicja Helman, *Rola muzyki w filmie...*, s. 163

Za ojca muzyki filmowej uważany jest Max Steiner (1888-1971) – cudowne dziecko. Jako 11-letni chłopiec wystawił swoją pierwszą operetkę, a w wieku 17 lat kierował orkiestrą wodewilową w Londynie. Przez 30 lat był szefem muzycznym Warner Bros. Spod jego ręki wyszło ponad 300 partytur. Stworzył oprawę muzyczną do kilkuset produkcji. Na swoim koncie ma trzy Oscary, ale najbardziej kojarzony jest z filmami, za które nie został nagrodzony, *Przeminęło z wiatrem* i *Casablanka*. Z kolei pierwszą oryginalną ścieżkę dźwiękową skomponował w 1933 roku do filmu *King Kong*. To właśnie Steiner przetarł trudne szlaki kompozytorom muzycznym. Dzięki niemu tę profesję zaczęto darzyć szacunkiem¹⁷.

Legendarnym mistrzem tego gatunku był Ennio Morricone (1928-2020), który skomponował muzykę do ponad 400 filmów. Jego kunszt kompozytorski można zobaczyć i usłyszeć w takich filmach jak: *Dawno temu w Ameryce*, *Koneser*, *Cinema Paradiso*, *Nietykalni*, *Misja*.

W latach 60. muzykę symfoniczną zaczęły wypierać z filmu zyskujące coraz większą popularność muzyka pop i jazz. Później jednak, w latach 70., znów powróciła na ekrany, a jej popularność osiągnęła apogeum w momencie przyznania nagrody Oscara symfonii Johna Williamsa z *Gwiezdnych Wojen*¹⁸.

Po raz pierwszy muzyki elektronicznej użyto w filmie *L'Idee* (Francja, 1934). Skomponował ją Arthur Honegger (1892-1955), na orkiestrę, w skład której wchodził elektroniczny instrument o nazwie *Theremin*.

W ostatnich latach historię polskiej muzyki filmowej tworzonej w Stanach Zjednoczonych wyznaczają dwaj kompozytorzy: Jan A. P. Kaczmarek i Abel Korzeniowski. Jan A. P. Kaczmarek tworzy muzykę bardzo różnorodną, łącząca pełnię brzmienia orkiestry symfonicznej ze stylistyką minimalistyczną, wykorzystuje brzmienie fidoli Fischera, instrumentów ludowych, ale także instrumentów elektronicznych. Muzyka Korzeniowskiego korzysta ze stylistyki minimalizmu, eksponuje kameralne obsady, z przewagą orkiestry smyczkowej, co sytuuje ją w kameralnym nurcie muzyki filmowej¹⁹.

Podsumowując należy zauważyć, że główny nurt dzisiejszej muzyki filmowej opiera się na trendach powstałych na przełomie XIX i XX wieku w Rosji, Francji,

¹⁷ <https://www.filmweb.pl/person/Max+Steiner-11839/biography> (10.02.2024r. godz. 18.05)

¹⁸ <https://www.filmweb.pl/person/John+Williams-306> (10.02.2024r. godz.18.28)

¹⁹ M. Gradowski, G. Dąbrowski, *Korzeniowski i Valkov na koniec sezonu*, audycja „Muzyka w kadrze”, Program 2 Polskiego Radia, [podcast:] <http://www.polskieradio.pl/8/4342/Artykul/1772847,Korzeniowski-i-Valkov-na-koniec-sezonu>, dostęp: 17 lipca 2017.

Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Muzyka filmowa przeszła ogromną ewolucję na przestrzeni lat. Jest obecnie nieodłącznym elementem sztuki filmowej. W początkach filmu sporym problemem było jednoczesne nagrywanie dźwięku i obrazu. Z czasem opracowano metodę, by dźwięk nagrywać oddzielnie i synchronizować z obrazem. Tak powstawała ścieżka dźwiękowa.

Obecnie, to *sound designer* łączy dialogi, efekty dźwiękowe, hałasy i muzykę filmową w jedną całość. Zaś *music supervisor* decyduje o wyborze muzycznych fragmentów i piosenek oraz doradza reżyserowi we wszystkich kwestiach muzycznych²⁰.

Podsumowując należy stwierdzić, że muzyka filmowa ma swą prehistorię, historię i perspektywę rozwoju. Jest czynnikiem integrującym formę w utworze filmowym. Często stawiano ją na drugim miejscu obok fabuły jako czynnik scalający jej przebieg. Analizując rozwój muzyki filmowej, należy stwierdzić, iż towarzysząc projekcji filmu, w miarę jego rozwoju rozwijała się sama. Jej dzieje wyznaczają trzy zasadnicze etapy: muzyka w kinie, muzyka w filmie, muzyka filmowa²¹.

²⁰ <https://zpe.gov.pl/a/zwiazki-muzyki-z-filmem/Dn4S1Y6Lr> (10.02.2024r. godz. 19:16)

²¹ Christian Gilbert Roskosz, *Muzyka w filmie amatorskim...*, s.13

1.2. Etapy powstawania muzyki filmowej

Dzieło filmowe uważane za kompletne musi zawierać muzykę. To warstwa dźwiękowa – oprócz dialogów i innych elementów scenariusza – jest wartością dodaną i spełnia wiele różnorodnych funkcji. Pomaga zrozumieć film, daje różne możliwości interpretacyjne, ma wpływ na emocje widza. Komponując muzykę i wmontowując ją do filmu tak, by nie naruszyć jego elementów, a jedynie je ubarwić i wzmocnić nie jest łatwym zadaniem. Należy przy tym zachować pewne zasady. Nagrywanie takiej muzyki powinno odbywać się wielokanałowo, co powinno ułatwić późniejszą pracę nad montażem²².

Przed rozpoczęciem pracy nad filmem warto nawiązać współpracę z kompozytorem, który będzie odpowiedzialny za muzykę. Daje to szansę na lepsze przemyślenie i dopracowanie dzieła. Każdy twórca muzyki filmowej ma swój własny sposób pracy. Zazwyczaj kompozytor dowiaduje się z relacji reżysera, o czym będzie film. Wspólnie oglądają jego wersję roboczą po wstępnym montażu i ustalają zarys ścieżki dźwiękowej. Powstaje szkic muzyczny, a potem cała muzyczna oprawa do poszczególnych scen. W końcu muzykę nagrywa się w studiu, a następnie obrabia przy pomocy programów komputerowych. Podczas głównego montażu synchronizuje się ze sobą obraz i ścieżkę dźwiękową. Wtedy to właśnie następuje intensyfikacja prac.

Generalnie można wyróżnić trzy główne etapy powstawania filmu to: preprodukcja, produkcja i postprodukcja²³.

Preprodukcja stanowi bardzo wczesny etap pracy nad filmem, który obejmuje wszystkie działania poprzedzające przystąpienie do pracy nad nim. Najpierw to temat, a dalej to pomysł na film gdzie w kolejności powstaje jego scenariusz. W następnej kolejności producent ocenia koszty na realizację danego filmu i stara się je zgromadzić. Na tej podstawie można dokonać wyboru głównych członków ekipy filmowej, czyli reżysera, autora zdjęć filmowych i kierownika produkcji.

Scenariusz do filmu zawiera bardzo wiele ważnych informacji takich jak: fabuła, charakterystyka postaci, przebieg akcji oraz oczywiście dialogi.

²² https://Komponowanie_muzyki_do_filmu_teoria_i_praktyka.pdf (19.02.2024r. godz. 15:54)

²³ <https://itmedia.pl/blog-wpis/jak-powstaje-film-etapy-powstawania/> (19.02.2024r. godz. 15:58)

Następnie trzeba skompletować całą pozostałą ekipę, przede wszystkim zaś wybrać aktorów (często służy temu tzw. casting oraz zdjęcia próbne, podczas których można sprawdzić, czy dany aktor pasuje do roli). Na tym etapie przygotowuje się również całą dokumentację niezbędną do realizacji zdjęć filmowych.

Na etapie produkcji, przed rozpoczęciem zdjęć do filmu powstaje również scenopis oraz tzw. terminarz dni zdjęciowych, czyli taki „rozkład jazdy”, określający ile dni jest przewidzianych na realizację zdjęć do poszczególnych scen, kiedy będą potrzebni na planie konkretni aktorzy itp.

Gdy już wszystko zostało zaplanowane, przygotowane i dopięte na ostatni guzik, można przystąpić do realizacji zdjęć. To tzw. okres zdjęciowy, który może trwać dłużej lub krócej, w zależności od tego, ile czasu potrzeba na nakręcenie całego materiału potrzebnego do późniejszego zmontowania danego filmu (niekiedy jest to nawet kilka miesięcy). Okres zdjęciowy mierzy się liczbą dni zdjęciowych. Zdjęcia kręci się w plenerze (na zewnątrz) lub we wnętrzach (prawdziwych albo stworzonych w studiu filmowym specjalnie na potrzeby danego filmu). Jeśli akcja filmu dzieje się w wielu różnych miejscach, często w plenerze i to w różnych porach roku, wówczas potrzeba więcej czasu, by uzyskać cały niezbędny materiał.

Podczas realizacji zdjęć na planie filmowym wykonywane są również tzw. fotosy – zdjęcia służące dokumentowaniu pracy ekipy filmowej, które wykorzystuje się często również w celu reklamowym.

Etap produkcji daje materiał, który nie jest jeszcze filmem, ale może się nim stać. Jest to wideo w surowej, nieobrobionej formie. Może zawierać kilka wersji tej samej sceny. Na etapie produkcji zarejestrowany jest dźwięk, który połączony jest z konkretnymi wersjami obrazu.

Postprodukcja to etap kiedy naprawdę powstaje film. Jest to najważniejszy etap powstawania filmu. Wymaga fachowej wiedzy i ogromnego talentu do składania wielu aspektów w jedną spójną opowieść²⁴. Etap ten często jest niedoceniany. To na tym etapie film otrzymuje swój ostateczny kształt, a w dużej mierze dźwięki. Jest to etap bardzo czasochłonny i pracochłonny. Wtedy przegląda się cały uzyskany podczas okresu zdjęciowego materiał i następuje niezwykle ważny etap montażu oraz dodawania do filmu efektów wizualnych i specjalnych. Potem następuje

²⁴ <https://pcsk.com.pl/czym-jest-postprodukcja-przy-tworzeniu-filmow-reklamowych/> (19.02.2024 r. godz.16:53)

udźwiękowienie filmu, a więc uzupełnienie obrazu o dźwięk, tj. nagrane dialogi bohaterów, muzykę oraz efekty dźwiękowe.

Muzycy tworzący muzykę filmową to zazwyczaj ludzie wrażliwi, dla których niezmiernie ważna jest atmosfera. Pozytywne podejście, redukowanie stresu i szacunek do wszystkich naokoło ma kolosalne znaczenie, ponieważ wpływa bezpośrednio na efekt końcowy i brzmienie muzyki.

Cel muzyki wraz z powiązaniem jej z pozostałymi współczynnikami ścieżki dźwiękowej oraz warstwą wizualną filmu, pozostaje zawsze ten sam. Termin „muzyka filmowa” nie określa gatunku muzycznego, ale jest kategorią funkcjonalną – muzyka w filmie zawsze służy czemuś nadrzędnemu wobec samej siebie, a tym czymś jest budowanie narracji i dramaturgii w oparciu o emocje²⁵.

Rola muzyki w filmie polega przede wszystkim na tym, że wskazała ona twórcom konieczność i drogę wizualno-dźwiękowej integracji, przyspieszyła ten proces a dzięki nowym możliwościom muzycznym rozwiązała wiele dylematów w zakresie współdziałania techniki wizualnej i dźwiękowej filmu²⁶.

Muzyka filmowa wprowadza nas w atmosferę danego filmu, odzwierciedla stany emocjonalne i uczucia bohaterów. Jednocześnie komentuje i interpretuje wydarzenia, niejednokrotnie przekazując nam pewne treści, które nie wynikają jednoznacznie z tego, co widzimy (np. nastrój bohaterów, zbliżające się niebezpieczeństwo). Ilustruje poszczególne i charakterystyczne sceny w filmie, czy wydarzenie lub jest dopełnieniem akcji. Reżyser filmu podczas jego tworzenia ściśle współpracuje z kompozytorem celem ustalenia charakteru i nastroju materiału dźwiękowego. Kompozytor tworzy utwory, które swoim brzmieniem budują atmosferę filmu, podkreślają kluczowe momenty akcji, a niekiedy także stanowią same w sobie ważny jej element, podobnie jak piosenki w musicalu. Nierzadko skomponowana muzyka może być inspiracją dla reżysera. Muzyka w filmie spełnia następujące funkcje:

1. podkreśla dramaturgię
2. buduje nastrój
3. żywo komentuje wszystkie wydarzenia na ekranie
4. wyraża odpowiednie uczucia do danej sceny
5. opisuje sceny w filmie
6. pełni funkcję interpretacyjną

²⁵ Piotr Pomostowski, *Muzyka w filmie...*, s.17

²⁶ Alicja Helman, *Rola muzyki w filmie...*, s.37

7.wyraża emocje

8.muzyka jest w filmie efektowną przygrywką

9.dopełnia obraz

10.nadaje filmowi całość i tło ²⁷

Muzyka filmowa nie tworzy form autonomicznych. Nie ma też jednoznacznie określonych prawidłowości gatunkowych i stylistycznych, jest więc gatunkiem odmiennym niż pozostałe gatunki muzyczne. Źródłem specyfiki muzyki filmowej jest przede wszystkim techniczna strona dzieła, która ma fundamentalne znaczenie przy rozpatrywaniu poszczególnych aspektów specyfiki tego rodzaju kompozycji.

Historycy i teoretycy kina jednogłośnie obalają mit o zbieżności początków muzyki filmowej z narodzinami kina dźwiękowego²⁸. Co prawda – jak przyznaje Zofia Lissa – estetyczny rozwój muzyki filmowej nastąpił na gruncie kina dźwiękowego, jednak zauważyć należy, iż pierwsze jego symptomy obejmują lata znacznie wcześniejsze²⁹. Nie ulega wątpliwości, że kino z epoki przeddźwiękowej (1894-1927) nigdy nie było kinem całkowicie niemym. Iwona Sowińska ostrzega jednak, że „muzyka w kinie nie jest tożsama z właściwą muzyką filmową”³⁰. Podobne rozróżnienie zaproponowała jeszcze w latach 60. ubiegłego wieku Alicja Helman: Muzyka filmowa jako samodzielny, odrębny gatunek, rządzący się własnymi prawami, mający własną estetykę, rodzi się znacznie później niż film dźwiękowy. Natomiast korzystanie z muzyki w kinie sięga głęboko w przeszłość filmu niemego, do samych jego początków³¹.

Muzyka odzwierciedla nastroje bohaterów, przez co pozwala bardziej przeżywać konkretne sceny, uwypukla i ubarwia konkretne momenty w filmie. Potęguje akcję, buduje niezwykły klimat. Wpływa również na sukces filmu, gdyż wysokiej klasy *soundtrack* to bezcenny atut filmu³².

Można z całą pewnością stwierdzić, że nie ma dobrego filmu bez dobrej muzyki. Muzyka w filmie ma bowiem moc nieograniczoną. Czasem uzupełnia obraz stając się tłem dla poszczególnych scen, częściej odzwierciedla emocje, lub też je prowokuje. Przykładowo w horrorze, muzyka musi stopniować napięcie, w filmie sensacyjnym z reguły jest bardzo dynamiczna, a w komedii – lekka i przyjemna. Ceniona jest

²⁷ <https://brainly.pl/zadanie/1210626> (19.02.2024r. godz. 19:25)

²⁸ http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_24/RFN15%20Maria%20Wilczek-Krupa.pdf

²⁹ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 13.

³⁰ I. Sowińska, *Kilka trudności z historią muzyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 76.

³¹ A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968, s. 7.

³² <https://musicproducers.pl/temat-rola-muzyki-w-filmie> (19.02.2024r. godz. 19:20)

muzyka, która nie tylko uzupełnia obraz i wywołuje emocje, ale dzięki której identyfikujemy dany film od razu z jakimś utworem przewodnim, czy kompozytorem. Muzyka musi oddawać charakter filmu, jego klimat, malować charakter poszczególnych scen – kiedy jest niedopasowana, zaburza obraz i nie oddaje w pełni intencji twórców. Musi być odpowiednio dobrana, nie przesadzona i nie narzucająca się odbiorcy. Moc muzyki musi być zatem taka, by idealnie współgrała z obrazem i tworzyła z nim całość. Muzyka filmowa jest dobra wtedy, gdy nawet nie znając filmu a słuchając z niego daną ścieżkę dźwiękową, jesteśmy sobie w stanie wyobrazić o czym film jest, i co więcej, nie są to wyobrażenia dalekie od rzeczywistości.

U progu lat dwudziestych XXI wieku muzyka filmowa przeżywa swój renesans. To, co dawniej dla kompozytorów było dodatkowym i niekojarzonym z wielką sztuką zajęciem (pisanie pod obraz uważano za ograniczające), dziś jest nie tylko powodem do dumy, ale szansą na zyskanie ogromnej rzeszy słuchaczy. Współczesne koncerty muzyki filmowej swoim rozmachem i wystawnością dorównują koncertom muzyki rockowej, co jeszcze parę lat temu było nie do pomyślenia. Film dość nieoczekiwanie dał muzyce niespotykane wręcz możliwości. Choć zainspirowana obrazem, muzyka filmowa wyszła dziś bardzo mocno poza film, a najciekawsze kompozycje posiadają niekwestionowaną wartość sama w sobie – stały się po prostu przebojami. Tyczy się to zwłaszcza motywów przewodnich, piosenek komponowanych specjalnie na potrzeby filmu oraz muzyki pisanej do sekwencji montażowych³³.

Mistrzowie kina, wielcy reżyserzy, których nazwiska zapisały się w jego historii złotymi zgłoskami, to artyści niezwykle świadomi faktu, że film to sztuka syntetyczna, a jej polifoniczny charakter, który umożliwia łączenie wielu różnych sztuk w obrębie jednego medium jest sprawą kluczową. Ingmar Bergman, Federico Fellini, Andriej Tarkowski, Akira Kurosawa, Sergio Leone i wielu innych nie wyobrażało sobie swych najwybitniejszych dzieł bez muzyki. Jak przyznał kiedyś Stanley Kubrick: „Najważniejszymi narzędziami, którymi trzeba się posługiwać przy robieniu jakiegoś filmu, są obraz, muzyka, montaż i uczucia aktorów. [...] Dla mnie osobiście najbardziej niezapomniane sceny w najlepszych filmach składają się w gruncie rzeczy z obrazu i muzyki”³⁴.

³³ Piotr Pomostowski, *Muzyka w filmie...*, s.13

³⁴ G. Bodde, *Die Musik In den Filmen von Stanley Kubrick*, Osnabruck 2002, s.159 [tłum. K. Kozłowski]

1.3. Muzyka filmowa w Polsce

Muzyka filmowa w przedwojennej Polsce to przede wszystkim piosenka. Wśród jej twórców prym wiodł Henryk Wars. Do 1939 roku pracował przy ponad pięćdziesięciu filmach. Napisał wiele przebojów jak np. *Miłość Ci wszystko wybaczy*, *Umówiłem się z nią na dziewiątą*, *Już taki ze mnie zimny drań*, ale komponował też muzykę ilustracyjną, z którą – jako uczeń Emila Młynarskiego – radził sobie świetnie. O jakości tych utworów (a także powojennych, emigracyjnych kompozycji do amerykańskich produkcji) można przekonać się jedynie podczas projekcji filmów. Ścieżki dźwiękowe Warsa nie ukazały się na płytach, nie doczekały się rekonstrukcji, współczesnego nagrania czy koncertowego wykonania, a partytury przepadły³⁵.

Dużą rolę w muzyce filmowej przedwojennej odegrał Roman Palester, którego największym przebojem stała się piosenka *Baby, ach te baby* z filmu „Zabawka”. Skomponował muzykę instrumentalną do około czternastu filmów. Po wojnie uznawany był za ważnego twórcę w tej dziedzinie.

Kompozytor Jan Adam Maklakiewicz przed II wojną napisał oprawę do trzynastu filmów, m.in. *Wiatr od morza*, *Cham*, *Pan Twardowski*, *Kościuszko pod Racławicami* czy *Czarne diamenty*. Ścieżka dźwiękowa tego ostatniego znakomicie pokazuje walory muzyki Maklakiewicza, piszącego chwytliwe tematy i dokonującego zręcznych adaptacji. Po II wojnie Jan Adam Maklakiewicz napisał już tylko muzykę do filmu *Dom na pustkowiu* – pełną hollywoodzkiego rozmachu, ale też neoklasycznej lekkości i rytmów polskich tańców narodowych.

Na uznanie zasługuje również twórczość Bronisława Kapera, znanego w połowie XX wieku polskiego twórcy muzyki filmowej. Z napisanych na przełomie lat 20. i 30. licznych piosenek największą popularność zyskała *Ninon*, ach uśmiechnij się (z filmu *Ein Lied für dich* z Janem Kiepurą). Talent kompozytora rozkwitł w pełni w Hollywood a znaczenie jego twórczości ugruntowały jazzowe interpretacje jego filmowych tematów *On Green Dolphin Street* i *Invitation*. Jazz, nominacje oscarowe i statuetka (*Lili*), *Ninon Kiepury* i *Brando w Buncie na Bounty* to atuty podtrzymujące pamięć o muzyce filmowej Kapera³⁶.

³⁵ <https://mapofcomposers.pl/przewodniki/polska-muzyka-filmowa/> (20.02.2024r. godz. 20:00)

³⁶ <https://mapofcomposers.pl/przewodniki/polska-muzyka-filmowa/> (20.02.2024r. godz. 20:40)

Po II wojnie światowej kluczową rolę w polskiej kinematografii zaczęli odgrywać kompozytorzy tzw. muzyki poważnej Kazimierz Serocki i Tadeusz Baird, którzy łączyli komponowanie muzyki filmowej ze swoją twórczością autonomiczną.

Na wyróżnienie zasługuje twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Tworzył on muzykę ilustracyjną przeważnie do filmów krótkometrażowych. Jego muzyka do filmów: *Szyfry* oraz *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Jerzego Hassa uznawana jest za jedną z najciekawszych ścieżek dźwiękowych w historii polskiego kina. Kompozycje Krzysztofa Pendereckiego wykorzystał Andrzej Wajda do zbudowania muzycznej warstwy filmu *Katyń*. Elektroniczna muzyka Krzysztofa Pendereckiego pokazuje awangardowy rys polskiej muzyki filmowej. Nie są to klasyczne ścieżki dźwiękowe, do tego pojawiają się w filmach krótkometrażowych, eksperymentalnych, czy animowanych. Muzyka wyjęta z kadrów, pozbawiona słabo dziś pamiętanych obrazów filmowych, którym towarzyszyła oryginalnie, zachowała czytelną i wyrazistą narrację, ujawnia przy tym swój abstrakcyjny, zindywidualizowany, autonomiczny – mimo wszystko – charakter. Po latach broni się doskonale³⁷.

Cechą szczególną polskiej kinematografii jest wykorzystanie muzyki jazzowej. Muzyka Krzysztofa Komedy, w której pojawiają się różne style jazzu takie jak: *cool jazz*, *hard bop*, trzeci nurt oraz elementy awangardy muzycznej jest bardzo charakterystyczna a tematy i przebiegi harmoniczne łatwo zapadają w pamięć słuchaczowi. Współpracował z Romanem Polańskim, Jerzym Skolimowskim czy Henningiem Carlsenem. Dzisiaj trudno wskazać kogoś, kto rozwijałby filmowy język Komedy.

Tworzeniem muzyki filmowej zajmował się również Jerzy Matuszkiewicz, członek zespołu Melomani. Pisząc muzykę filmową zachował w niej jazzową harmonikę, melodykę, frazowanie i charakterystyczną instrumentację. Jego muzyka filmowa wyróżnia się porywającą rytmiką, wyczuciem dramaturgii, lekkością i przystępnością. Jego kompozycje muzyczne np. w filmach: *Stawka większa niż życie*, *Janosik* stały się symbolami kojarzonymi z głównymi bohaterami a tematy muzyczne np. w filmach: *Czterdziestolatek*, *Nie lubię poniedziałku* czy *Kolumbowie* budzą uznanie w kulturowej pamięci.

³⁷ <https://mapofcomposers.pl/przewodniki/polska-muzyka-filmowa/> (20.02.2024r. godz. 22:45)

Największe dzieła filmowe Andrzeja Kurylewicz powstały w latach 70. i 80. Była to muzyka do filmów: *Nad Niemnem*, *Polskie drogi*, *Lalka*. Jak sam kompozytor twierdził, unikał ilustrowania. Lubił muzykę, która płynie albo łagodnie albo dramatycznie i poprzez swoją odrębność integruje się z całym utworem.

Ogromny wkład w tworzenie polskiej muzyki filmowej wniósł Wojciech Kilar. Jest autorem wielkich przebojów filmowych, np. walc do filmu *Ziemia obiecana*, marsze do filmów *Pan Tadeusz*, *Kronika wypadków miłosnych*, muzyka do filmu *Sami swoi* czy *Rejs*. Wojciech Kilar tworzył muzykę do filmów wielkich reżyserów, np. Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Zanussiego, Kazimierza Kutza czy Francisca Forda Coppoli. Za muzykę do filmu Romana Polańskiego *Pianista* otrzymał Cezara – nagrodę francuskiej Akademii Sztuki i Techniki Filmowej. Kilar jest uważany za jednego z najwybitniejszych twórców muzyki filmowej naszych czasów³⁸.

Niektórzy kompozytorzy polskiej muzyki filmowej jak np. Zygmunt Konieczny, Jan Kanty Pawluśkiewicz czy Zbigniew Preisner inspirowali się piosenką artystyczną, kabaretową i aktorską. Szczególnie Zbigniew Preisner w tworzonej muzyce filmowej stosuje wiele pauz, ciszę wyrazową skonstruowaną z partiami o wysokiej temperaturze emocjonalnej, przejrzyste instrumentacje. Te wszystkie elementy nadają jego kompozycjom charakter odrębny od twórczości kompozytorów akademickich, jazzowych czy też inspirowanych Hollywood. Tworzył muzykę do filmów Krzysztofa Kieślowskiego, Agnieszki Holland, Wojciecha Marczewskiego.

Do grona znanych kompozytorów należy Jan A. P. Kaczmarek. Jest autorem muzyki do ponad pięćdziesięciu filmów długometrażowych i dokumentalnych. Jego muzyka miała podobne podłoże co muzyka Preisnera, jednak ostatecznie ukształtowała się w Stanach Zjednoczonych. Dokonania jego Orkiestry Dnia Ósmego muzykującej w aurze teatru Grotowskiego ukształtowały wyrazisty styl Kaczmarka. Korzystająca z tkwiącego w nim potencjału współpraca z Agnieszką Holland utorowała kompozytorowi drogę do Hollywood, ale amerykański show business wymagał od niego muzyki innej: czytelniejszej, jaśniejszej, lżejszej. Kaczmarek nie tylko potrafił sprostać tym potrzebom, ale wręcz stał się mistrzem gatunku, o czym świadczy muzyka do wielu filmów, np. *Quo vadis* Jerzego Kawalerowicza, *Moje 600 gramów szczęścia* Anety Kopacz, *Calkowite zaćmienie* Agnieszki Holland i wiele innych. Jego twórczość ukoronowana została Oscarem za muzykę do filmu *Marzyciel* Marca Forstera.

³⁸ <https://www.filmweb.pl/person/Wojciech+Kilar-300> (21.02.2024r. godz. 11:25)

Ogromny wkład w rozwój muzyki filmowej włożył Krzesimir Dębski, który skomponował muzykę do ponad pięćdziesięciu filmów fabularnych i wielu seriali telewizyjnych. Do najważniejszych produkcji z jego muzyką należą: *Cudowne dziecko* Waldemara Dzikiego, *Kingsajz* Juliusza Machulskiego, *Ciemna strona Wenus* Radosława Piwowarskiego. Wielkim sukcesem była jego partytura do filmu *Ogniem i mieczem*, za którą otrzymał Nagrodę Muzyczną Fryderyk w 1999r.

Do znanych kompozytorów muzyki filmowej należy również Maciej Zieliński, który uważany jest za jednego z najpłodniejszych współczesnych kompozytorów tego gatunku. Tworzy muzykę, w której zwraca uwagę widza różnorodność stylistyczna ścieżek rozciągająca się od lekkich, nastrojowych, emocjonalnych opraw komedii romantycznych np. *Nigdy w życiu!*, *Tylko mnie kochaj* poprzez filmy akcji aż po dramaty psychologiczne.

Polska muzyka filmowa rozwija się obiecująco: Abel Korzeniowski piszący dla Toma Forda, przebojowość Antoniego Komasy-Łazarkiewicza, brzmieniowość Bartka Gliniaka, jazzowe nerwy Włodka Pawlika i Leszka Możdżera, popularność Łukasza Targosza, Bartosza Chajdeckiego.

Na temat historii polskiej muzyki filmowej powstaje także wiele różnego rodzaju przekazników, w których muzyka filmowa podlega różnym praktykom przepracowywania, a to wskutek okalania jej przez rozmaite dodatki o cechach paratekstu: od komentarzy twórców przyssanych do jednej z opcji odbioru filmu na DVD, aż po eksperckie wiwisekcje tworzywa audialnego. Jednym z walorów tego stanu rzeczy jest książka Iwony Sowińskiej *Polska muzyka filmowa 1945-1968* dokumentująca historię kina polskiego w horyzoncie ewolucji świadomości muzycznej³⁹.

³⁹ Iwona Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006

ROZDZIAŁ II

Problematyka wykonawcza muzyki filmowej

2.1. Instrumentacja orkiestrowa

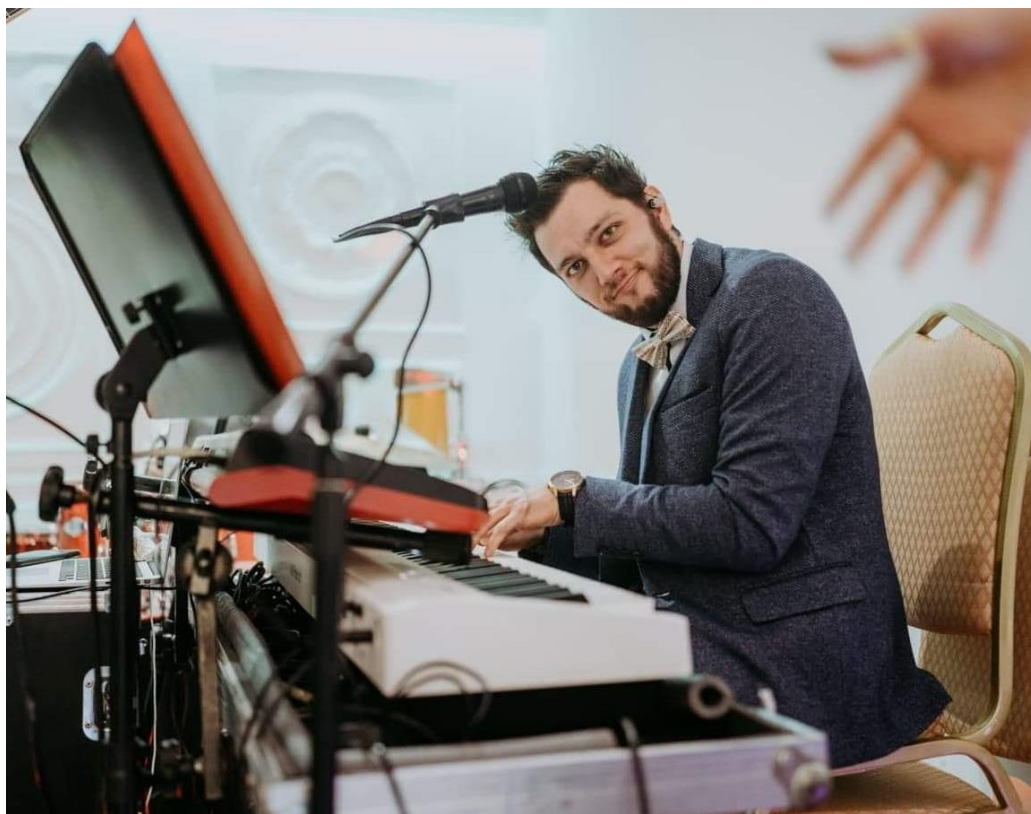
Zespół realizujący dzieło muzyczne jest grupą muzyków amatorów i osób posiadających wyższe wykształcenie muzyczne. Większość muzyków posiada sukcesy artystyczne dzięki solidnemu wykształceniu oraz ciągłemu doskonaleniu umiejętności podczas prób, warsztatów artystycznych i indywidualnym ćwiczeniom. Zdecydowana większość muzykuje z różnymi zespołami jako muzycy sesyjni nabierając dużo doświadczenia w umiejętności realizacji muzyki o różnorodnej stylistyce i tematyce wykonawczej. Posiadają oni kilku lub kilkunastoletnie doświadczenie w umiejętności gry na jednym lub kilku instrumentach oraz umiejętności muzykowania zespołowego. Są wśród nich także uznani we własnych środowiskach instruktorzy muzyczni, nauczyciele w szkołach i ogniskach muzycznych, a także dyrygenci orkiestr o wysokim poziomie wykonawczym. Wielu z nich muzykuje także w składzie dużych orkiestr dętych i symfonicznych m. in. związanych z wykonywaniem muzyki filmowej. Takich muzyków skupia m. in. zespół *The Nice Band*, który powstał w maju 2013 roku, a którego inicjatorami powstania był Jacek Kosowski i Szymon Piotrowski. Band tworzyło ośmiu muzyków zawodowych wywodzących się z *Konin Band Orchestra* działającego pod patronatem Stowarzyszenia Muzyczny Konin.



Fot. 1. Założyciele *The Nice – Live Music Band* w 2013 r. Jacek Kosowski i Szymon Piotrowski

Kierownikiem artystycznym zespołu *The Nice Band* jest **Szymon Piotrowski**, który stanowi bazę do realizacji dzieła muzycznego zawierającego wybrane pozycje z polskich seriali telewizyjnych i kinowych.

Skład zespołu:



Fot. 2. Szymon Piotrowski zdjęcie z roku 2021

- Kierownik artystyczny zespołu – **Szymon Piotrowski** – mgr, absolwent Wydziału Edukacji Muzycznej na specjalności instrumentalnej oraz Muzyka Estradowa i Dyrygentura Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, aranżer, instrumenty klawiszowe, od 2022 r. Prezes Stowarzyszenia Muzyczny Konin.
- Instrumentalista – **Mateusz Zawadzki** – mgr, absolwent Wydziału Edukacji Muzycznej na specjalności instrumentalnej oraz Muzyka estradowa i Dyrygentura UKW w Bydgoszczy – instrumenty perkusyjne, cajon.
- Instrumentalista – **Piotr Żurek** – mgr, absolwent Poznańskiej Akademii Muzycznej w klasie trąbki profesora Romana Grynia. Swoje umiejętności doskonalił u takich trębaczy jak: Andrea Tofanelli, Giuliano Sommerhalder, Markus Würsch, Gabriele Cassone. Brał udział w projektach muzycznych z Urszulą Dudziak, Zbigniewem Wodeckim, Danutą Błażejczyk, Jackiem Piskorzem, trąbka, flugelhorn.

- Instrumentalista – **Rafał Stegenta** – mgr, Wydział Instrumentalistyki Akademii Poznańskiej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, specjalność saksofon z przygotowaniem pedagogicznym, nauczyciel klas saksofonu w szkołach muzycznych w Koninie, Wrześni i Radziejowie saksofony, klarnet
- Instrumentalista – **Zbigniew Kołodziejczak** – mgr, absolwent Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy w zakresie gry na puzonie. Obecnie jest nauczycielem w szkołach muzycznych w Kole, Koninie i Radziejowie w klasie puzonu i tuby.
- Instrumentalista – **Paweł Jankowski** – mgr, absolwent Wydziału Edukacji Muzycznej UKW w Bydgoszczy, szkoła muzyczna I i II stopnia w Koninie w klasie kontrabas, współpracował z Dorotą Miśkiewicz, Danutą Błazejczyk i Krzysztofem Cugowskim, kontrabas, gitara basowa.
- Instrumentalista – **Michał Dykban** – mgr, absolwent Wydziału Edukacji Muzycznej na Specjalności Instrumentalnej oraz Prowadzenie Zespołów; Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, gitara elektryczna i akustyczna.
- Wokalistka – **Katarzyna Żurawik** – absolwentka Instytutu Edukacji Muzycznej w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Koninie, licencjat na kierunku Edukacja muzyczna w zakresie sztuki muzycznej, laureatka wielu festiwali międzynarodowych oraz ogólnopolskich. Od wielu lat pracuje z dziećmi i młodzieżą, prowadzi naukę śpiewania.



Fot. 3. Zespół *The Nice – Live Music Band* w trakcie koncertu

Próby i spotkania zespołu *The Nice Band* są dość sporadyczne z uwagi na ciągłe realizacje koncertowe oraz sesje nagraniowe z różnymi formami muzycznymi. Realizacja nowych programów zespołu wymaga spotykania się i omawiania sposobu realizacji opracowanych pozycji oraz bezpośredniej próby do przygotowania oferty muzycznej i programu koncertowego zespołu. Repertuar w większości oparty jest na znanych *coverach* polskich i zagranicznych muzyki rozrywkowej i tanecznej, aktualizowany pojawiającymi się hitami muzycznymi o stylistyce popowo-rockowej. Zespół występuje w koncertach plenerowych oraz w suportach dużych koncertów z udziałem gwiazd muzycznych.

Nabór nowych członków do zespołu prowadzi się na podstawie indywidualnych umiejętności i predyspozycji adeptów. Decyzję o przyjęciu do zespołu podejmuje uczestnik oraz kierownik artystyczny w oparciu o wysoki poziom gry i umiejętności muzykowania zespołowego oraz realizacji różnej stylistyki wykonawczej.



Fot. 4. Zespół The Nice Band po zmianach osobowych od 2021 r.

Drugi skład wykonawczy realizujący dzieło muzyczne jest *Koniński Kameralny Zespół Akordeonowy*, który powstał 1. 10. 1979 r. w Słupcy z inicjatywy Eligiusza Kawy i Ryszarda J. Piotrowskiego, który od początku jest jego kierownikiem artystycznym. Przez lata swojej działalności zespół był uczestnikiem wielu konkursów i przeglądów takich, jak m. in. Ogólnopolski Konkurs Muzyczny Zespołów Akordeonowych w Międzyrzeczu (III nagroda w kat. ognisk muzycznych 1984 r.), czy zdobywając wyróżnienie na V Golubskich Konfrontacjach Muzycznych *Złotego Gołębia* Anny Wazówny w Golubiu-Dobrzyniu w 1985 r.



Fot. 5. *Koniński Kameralny Zespół Akordeonowy* podczas Koncertu Jubileuszowego z okazji 25-lecia w 2004 r. w sali widowiskowej KDK w Koninie

Zespół współpracował w tym okresie z renomowanymi zespołami i orkiestrami akordeonowymi w Polsce, m. in. z kwintetem Akademii Muzycznej w Warszawie i Poznaniu. Zespół kameralny ma swoje doświadczenia w muzykowaniu z orkiestrą rozrywkową Jerzego Miliana podczas Festiwalu Piosenki w Zielonej Górze w 1986 r. oraz z orkiestrą *Big Warsaw Band* Stanisława Fiałkowskiego podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Piosenki i Tańca w Koninie w 1997.

Współpraca w tych latach z *Warszawskim Kwintetem Akordeonowym* kierowanym przez prof. Włodzimierza L. Puchnowskiego, dra ph. m. pozwoliła na wzbogacenie się interesującego repertuaru, która zaowocowała udziałem Zespołu w licznych koncertach na terenie Polski, Rosji, Węgier i Niemiec.



Fot. 6. *Koniński Kameralny Zespół Akordeonowy* podczas Koncertu Jubileuszowego z okazji 35-lecia w 2014 r. w Sali widowiskowej KDK w Koninie

Zespół przez wiele lat (1985 – 1990) był ambasadorem Konina w wymianie kulturalnej z miastem Herne (Niemcy), współpracując z tamtejszą szkołą muzyczną i domem kultury, gdzie odbywały się wspólne koncerty w obu miastach. Współpracował także z Męskim Chórem w Monachium (Niemcy).

W 2006 r. koniński Zespół na Międzynarodowych Spotkaniach Akordeonowych w Sanoku otrzymał wyróżnienie ministra kultury „za wieloletnie propagowanie kultury polskiej”.

W swojej bogatej działalności koncertowej w 2009 r. Zespół stanowił bazę i poszerzał skład o inne instrumenty, gdzie współpracując z solistami Opery Łódzkiej i Akademii Muzycznej w Łodzi, realizował koncerty o charakterze symfonicznym. Powstały w tym czasie opracowania i aranżacje partytur zawierające repertuar muzyki klasycznej, rozrywkowej, operetkowej i musicalowej.

W czasie swojej działalności artystycznej Zespół nagrał 5 płyt jubileuszowych, 2 teledyski, 4 płyty uzupełniając skład instrumentalny innych orkiestr i zagrał ponad 150 koncertów w kraju i za granicą.



Fot. 7. Obecny skład KKZA od 2017 r.: (od góry) Łukasz Kucharczyk, Ryszard J. Piotrowski, Maciej Kucharczyk, (poniżej) Krystian Weber, Szymon Piotrowski

Obecnie Zespół pracuje pod patronatem Stowarzyszenia Muzyczny Konin. Nawiązał jednocześnie współpracę z Wydziałem Edukacji Muzycznej UKW w Bydgoszczy kierowanym przez prof. dra hab. Bernarda Mendlika, gdzie uzyskał pomoc w postaci środków finansowych oraz organizacyjne wsparcie, dzięki któremu mógł nagrać piątą płytę jubileuszową z okazji 40-lecia pracy artystycznej o charakterze rozrywkowym, filmowym i jazzowym, a także rockowym.

W składzie Zespołu występuje także autor rozprawy – Szymon Piotrowski, który jest jednym z instrumentalistów zespołu, który korzysta z jego umiejętności wykonawczych oraz zdolności aranżacyjnych, szczególnie w zakresie muzyki rozrywkowej i filmowej.

Większość muzyków posiada wyższe wykształcenie muzyczne, a tylko dwóch muzyków ukończyło ognisko muzyczne. Są wśród nich wykładowcy akademicki, instruktorzy muzyki oraz muzycy uprawiający na co dzień zawody poza muzyczne. Zespół doskonali swój poziom wykonawczy dzięki stałym próbom sekcijnym oraz ciągłemu doskonaleniu umiejętności podczas prób zespołowych, warsztatów artystycznych i indywidualnym ćwiczeniom.



Fot. 8. KKZA po koncercie patriotycznym w roku 2018 w DK „Oskard” w Koninie

Kierownikiem artystycznym *Konińskiego Kameralnego Zespołu Akordeonowego* jest **Ryszard J. Piotrowski**, który stanowi uzupełnienie składu instrumentalnego do bazy jaką jest zespół *The Nice Band* do realizacji dzieła muzycznego zawierającego wybrane pozycje z polskich seriali telewizyjnych i kinowych.

Skład zespołu:



Fot. 9. Ryszard J. Piotrowski, zdjęcie z 2014 r.

- Kierownik artystyczny – **Ryszard Jarosław Piotrowski** - dr hab. sztuk muzycznych Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w dyscyplinie dyrygentura, prof. uczelni, wykładowca na Wydziale Edukacji Muzycznej na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, muzyk, aranżer, działacz w dziedzinie kultury

i społecznik. Od 2022 r Wiceprezes Stowarzyszenia Muzyczny Konin. W latach 2011-2018 Kierownik Biura Międzynarodowego Festiwalu Piosenki Dziecięcej i Tańca w Koninie. Kierownik artystyczny Konińskiego Kameralnego Zespołu Akordeonowego oraz dyrygent Konin Band Orchestra, instrumenty klawiszowe, w zespole gra partię akordeonu 4,

- Instrumentalista – **Paweł Trzos** – dr hab., Wydział Pedagogiki i Psychologii UKW Bydgoszcz, prof. uczelni, wykładowca na Wydziale Pedagogiki UKW w Bydgoszczy, instrumenty klawiszowe, akordeonista, do zespołu powrócił w 2023 r.
- Instrumentalista – **Krystian Weber** – mgr, Wydział Instrumentalny Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, specjalizacja: Pedagogika instrumentalna gra na akordeonie, Podyplomowe Studia w zakresie Etnomuzykologii na Wydziale Historycznym Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, akordeon 1
- Instrumentalista - **Szymon Piotrowski** – mgr, absolwent Wydziału Edukacji Muzycznej na specjalności instrumentalnej oraz Muzyka estradowa i Dyrygentura Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, aranżer, instrumenty klawiszowe
- Instrumentalista – **Maciej Kucharczyk** – mgr inż., Wydział Elektryczny - Politechnika Poznańska, Ognisko Muzyczne w Koninie, Studium Podyplomowe Społecznego Ogniska Muzycznego w Koninie, instrumenty klawiszowe, akordeon 2
- Instrumentalista – **Łukasz Kucharczyk** – mgr inż., Wydział Budownictwa i Inżynierii Środowiska – Politechnika Poznańska, Ognisko Muzyczne w Koninie, instrumenty klawiszowe, Studium Podyplomowe Społecznego Ogniska Muzycznego w Koninie, akordeon 3

2.2. Przygotowanie wybranego repertuaru, dynamika i stylistyka wybranych utworów

Muzyka filmowa⁴⁰ – jeden z gatunków muzyki. Komponowana specjalnie na potrzeby dzieła filmowego, dla jego ilustracji.

Muzyka filmowa może być ilustracją, albo też kontrapunktem obrazu – czyli warstwą dopełniającą, charakteryzującą postaci, nastrój, przeżycia psychiczne bohaterów. Po raz pierwszy o muzyce filmowej można było mówić w erze kina niemego, ale od tamtych czasów muzyka filmowa przeszła znaczną ewolucję.

Współczesna muzyka filmowa to w większości odmiana muzyki współczesnej oraz muzyki z epoki klasycyzmu i epoki romantycznej, główny nurt dzisiejszej muzyki filmowej opiera się na trendach powstałych na przełomie XIX i XX wieku w Rosji, Francji, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych.

We współczesnej muzyce filmowej dąży się do jak najściślejszego oddania świata przedstawianego w filmie, stąd wiele zapożyczeń i stylizacji, zgodnych z opowiadaną historią, z jej miejscem i czasem. Muzyka do filmu o amerykańskim południu będzie zawierała stylizację na muzykę charakterystyczną dla kultury osób czarnoskórych, elementy gospel, zaś film o irlandzkim powstaniu – elementy folkloru irlandzkiego. Michael Kamen, tworząc muzykę do filmów kostiumowych, czerpał z barokowej tradycji, stylizując się na J.S. Bacha i G.F. Händla. Basil Poledouris używał w filmie zimnowojennym motywów rosyjskich pieśni wojskowych, a John Williams w filmie o buncie niewolników afrykańskich rekonstruuje motywy muzyki afrykańskiej.

[...] nawet jeżeli muzyka pełni rolę tylko tła bez jakiegokolwiek dramatycznego znaczenia, twoje pierwsze wrażenie pustki, bezcielesności obrazu, przeradza się w bardziej kompletne doświadczenie. Dalej nie ma słów [...]. Ale obecność muzyki w jakiś sposób sprawia, że obrazy wyświetlane na ekranie stają się bardziej kompletnymi, aniżeli tylko dwuwymiarowymi cieniami [...]⁴¹.

Ta wypowiedź Richarda Davisa uświadamia nam, że film od początku swojego istnienia domagał się muzyki. Ale jak doszło do tego, że w przeciągu kilku dekad stała się ona nieodłącznym elementem obrazu, współistniejącym z nim do tego stopnia, że

⁴⁰ https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzyka_filmowa (stan 10.02.2024 r. godz. 16.17)

⁴¹ R. Davis, *Complete Guide to Film Scoring*, Boston 1999, s. 26

trudno sobie dziś wyobrazić X Muzę bez *soundtracków*⁴²? Co sprawiło, że niektóre partytury filmowe przeszły do historii kina (może nawet do historii muzyki) jako arcydzieła, a twórcy muzyki filmowej traktowani są na równi z najwybitniejszymi kompozytorami muzyki poważnej? W jaki sposób ich dzieła zdobyły uznanie na całym świecie, nagrywane i wykonywane przez znakomitych muzyków⁴³? Odpowiedzi na te pytania nie są jednoznaczne, ponieważ wiele czynników w różny sposób oddziaływało na kształtowanie się potrzeby umuzycznienia niemego filmu. Nie były to tylko – wbrew pozorom – czynniki związane z rozwojem nowo powstałej sztuki. Czasem aż trudno uwierzyć, jak trywialne i błahe powody wpłynęły na dzisiejszy kształt i specyfikę muzyki filmowej⁴⁴.

Na przestrzeni lat⁴⁵, jak można zauważyć, że rola muzyki stale się zmieniała. Na finalny produkt, z którym mamy do czynienia współcześnie (a który nadal ewoluje), miało wpływ wiele różnych czynników o większym i mniejszym znaczeniu. Słowo „produkt” wydaje się tutaj jak najbardziej na miejscu, ponieważ idea komponowania muzyki do obrazu (a także samo tworzenie filmów) ogranicza się dziś w głównej mierze do uzyskania możliwie najwyższych zysków, na drugi plan spychając walory artystyczne i estetyczne dzieła. Pojęcie „sztuka dla sztuki”, z drobnymi wyjątkami, współcześnie chyba przestało istnieć. O ile jednak trudno dziwić się wielkiej popularności filmów, o tyle powodzenie, jakim cieszą się ścieżki dźwiękowe, może nieco zaskakiwać, zwłaszcza biorąc pod uwagę oddziaływanie obydwu bodźców (obrazu i dźwięku) na zmysły odbiorcy. Obecność muzyki, czy to w filmie, czy w reklamie, jest często niezauważana lub traktowana jako tło, podczas gdy od rana do wieczora bombardują nas najróżniejsze obrazy (kolorowe etykiety, opakowania, plansze reklamowe, telewizja, fotografie, ilustracje w książkach, kartki pocztowe, itp.). Żyjemy w wieku wizualizmu, gdzie ciągle mamy do czynienia z jakimś rodzajem informacji wzrokowej.

Aby zwrócić na siebie uwagę odbiorcy, ścieżka dźwiękowa musi przede wszystkim być „widzialna”. Nie może być już tylko delikatnym tłem, mało znaczącym dodatkiem do wielkiej uczty, jaką jest obraz. To, czy i w jaki sposób widz dostrzeże obecność muzyki, zależy od wielu różnych czynników. Chodzi tutaj nie tylko o jej

⁴² ścieżka dźwiękowa (*filmu, spektaklu, audycji*)

⁴³ R. Piaskowski, *Usłyszeć filmy*, „Magazyn Festiwalowy”, Krakowskie Biuro Festiwalowe, maj 2009, s. 6.

⁴⁴ Źródło: <http://filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=0&id=62> [stan z 10.02.2024 r. godz. 16.30].

⁴⁵ J. Majchrowski, *Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie*, „Magazyn Filmowy”, maj 2010, s. 4.

głośność czy charakter, ale także o dopasowanie do danej sceny. Przykładowo, podczas wyświetlania napisów początkowych i końcowych, kiedy zazwyczaj nie toczy się akcja, percepcja muzyki jest zdecydowanie większa niż w momencie, gdy rozgrywają się kluczowe sceny, które całkowicie pochłaniają uwagę. Innym miejscem, w którym muzyka wychodzi na pierwszy plan, są sceny pozbawione dialogów i efektów dźwiękowych. W ten sposób uzyskuje się odpowiedni nastrój, płynność narracji pomiędzy scenami oraz możliwość zmiany tempa akcji.

Widzimy zatem, że odpowiednie połączenie kompozycji z obrazem daje pewność, że zostanie ona przez widza zauważona. Co innego jednak słuchać muzyki w trakcie trwania filmu, do którego została specjalnie stworzona, a co innego zachwycać się nią poza ekranem – przy dźwiękach odtwarzanej płyty lub na koncercie. Bowiem wydawać by się mogło, że samodzielne istnienie muzyki wielkiego ekranu nie ma sensu. Dlaczego więc jest inaczej?

Muzyka filmowa jest bardzo specyficznym gatunkiem. Tworzona w ściśle określonych ramach, podporządkowana jest w całości dziełu filmowemu. Pomimo wielu ograniczeń, jakie przed kompozytorem stawia obraz, jest on jednocześnie dla twórcy muzyki inspiracją.

Podejmując temat polskiej muzyki filmowej, którą pasjonuję się od szkoły średniej, chciałem podjąć się w tej rozprawie próby współczesnego spojrzenia jako muzyka poprzez aranżację utworów skomponowanych przez znakomitych polskich kompozytorów w serialach filmowych i telewizyjnych.

Inspirują mnie metody zawarte w podręcznikach opisujących budowanie poszczególnych nastrojów za pomocą muzyki. Odpowiednie interpretowanie melodii, dynamiki oraz stopnia dramaturgii przy opracowaniach oraz inspiracji w aranżacjach wybranych utworów muzyki filmowej pozwala pokazać nowe zjawiska akustyczne i brzmieniowe, szczególnie kiedy można stworzyć opracowanie i aranżację na dowolny skład instrumentalny.

Realizacja założeń ideowych wymagała ode mnie poszukiwań i przeprowadzenia wielokrotnych doświadczeń teoretycznych jak i praktycznych, z wykonawcami, jak i materiałem dźwiękowym. Ten ostatni musiał nosić z jednej strony wszelkie cechy prawidłowej sztuki muzycznej, z drugiej zaś dawać szansę miłośnikom na zaangażowane muzykowanie.

Dzieło artystyczne wymagało stworzenia niepowtarzalnego składu instrumentalno-wokalnego, realizującego je w oparciu o specjalnie przygotowane

partytury, w których obok instrumentów tradycyjnych wynikających ze składu zespołu *THE NICE BAND*, dodano instrumentarium *Konińskiego Kameralnego Zespołu Akordeonowego*.

Współczesny akordeon koncertowy posiada olbrzymie możliwości techniczne i sonorystyczne, pozwala tym samym na wszechstronne wykorzystanie instrumentu. Jego zespołowa funkcja w partyturze została więc potraktowana w taki sposób, że pozwalała na realizację każdego utworu dzieła w dowolnym zależnym od sytuacji składzie. Akordeon dysponując wieloma rejestrami i oznaczeniami chórów może imitować dźwięki: fagotu, puzonu, kontrabas, waltorni, wiolonczeli, bandoneonu, czelesty, trąbki, organów, fletu, skrzypiec, oboju, klarnetu i fletu piccolo. Takie bogactwo brzmień różnych instrumentów daje aranżerowi szerokie możliwości budowania partytury.

Wybór repertuaru był stymulowany możliwościami odtwórczymi wykonawców, a szczególną wartością dzieła artystycznego było również utwierdzenie wykonawców, że ich zaangażowanie i praca stanowi niezaprzeczalne społeczne przesłanie i wykraczającą poza lokalne środowisko wartość artystyczną.

Ponadto Dzieło artystyczne realizowane było w oparciu o posiadany skład instrumentalny i wokalny w obu zespołach je realizujących. Ilość wykonawców była mniejsza niż ilość instrumentów zapisanych w partyturze, dlatego brakujące głosy instrumentalne jak: flety, obój, klarnety, fagot, kwintet smyczkowy, drugie trąbki i puzony zostały nagrane studyjnie za pomocą VSTi (*Virtual Studio Technology Instrument*), czyli tak zwanych *sampli*. Ich wykorzystanie w dużym stopniu uzupełnia walory brzmieniowe wzbogacając tym samym orkiestrację pod kątem fakturalnym.

Współczesna aranżacja dotyczy poniższych pozycji z polskich seriali i filmów telewizyjnych i kinowych:

1. Muzyka z filmu *07 zgłoś się*, muz. Włodzimierz Korcz, sł. Zbigniew Stawecki
2. Muzyka z serialu filmowego *Alternatywy 4*, muz. Jerzy Matuszkiewicz
3. Muzyka z filmu *Lalka*, muz. Andrzej Kurylewicz
4. Muzyka z serialu filmowego *Dom*, muz. Waldemar Kazanecki
5. Walc z filmu *Ziemia obiecana*, muz. Wojciech Kilar
6. *Nim wstanie dzień* – muzyka z filmu *Prawo i pięść*, muz. Krzysztof Komeda
7. *Dziecko Rosemary* – muzyka z filmu *Prawo i pięść*, muz. Krzysztof Komeda

8. *40 lat minęło* - muzyka z serialu *40-latek*, muz. Jerzy Matuszkiewicz,
sł. Jan Tadeusz Stanisławski
9. Muzyka z filmu *Jak rozpętałem II wojnę światową*, muz. Jerzy Matuszkiewicz,
sł. Andrzej Czekalski
10. *Uciekaj moje serce* – muzyka z filmu *Jan Serce*, muz. Seweryn Krajewski
11. Muzyka z serialu filmowego *Janosik*, muz. Jerzy Matuszkiewicz
12. Muzyka z serialu filmowego *Podróż za jeden uśmiech*, muz. Jerzy Matuszkiewicz
13. Muzyka z serialu filmowego *Stawka większa niż życie*, muz. Jerzy Matuszkiewicz

2.3. Przygotowanie psychofizyczne wykonawców

Stała troska muzyków o indywidualny efekt pracy jest celem, który wpływa na końcowe wykonanie każdego dzieła. Bardzo istotnym elementem mającym znaczenie dla muzyka oraz prawidłowego wykonania koncertu czy prezentacji jest jego kondycja i odporność psychiczna. W kontekście pracy muzyka amatora sam termin kondycja jest już dyskusyjny ze względu na okazjonalny kontakt z instrumentem w stosunku do muzyków zawodowych.

Zespół podejmujący się nagrania dzieła związanego z muzyką filmową, czyli zespół „The Nice Band” oraz „Koniński Kameralny Zespół Akordeonowy” skupia muzyków czynnych zawodowo oraz amatorów dla których muzyka ma charakter dodatkowej pasji i tym samym czas ograniczony do muzykowania zespołowego. Trudno mówić tutaj także o wspólnych próbach dotyczących realizacji różnych projektów muzycznych z uwagi na różne miejsca zamieszkania niekiedy oddalone od siebie o setki kilometrów. Efekt pracy może być uzyskany poprzez indywidualną pracę nad proponowanymi opracowaniami i aranżacjami oraz poprzez możliwe próby sekcyjne. Główną częścią realizacyjną dzieła było spotkanie wszystkich muzyków na sesji nagraniowej i przyjęciem ustaleń oraz koncepcyjnego wykonania poszczególnych pozycji dzieła muzycznego.

Muzycy ze względu na swoją aktywność artystyczną w różnych środowiskach uczestniczą w imprezach o różnym charakterze i występują również w różnych warunkach. Bardzo ważne jest zatem ich przygotowanie do wykonań artystycznych koncertu w nieklimatyzowanej sali koncertowej zarówno latem jak i zimą, czy do realizacji koncertu podczas imprez plenerowych zarówno w dni upalne czy deszczowe. Często zdarza się, że muzycy muszą pracować w różnych warunkach przestrzennych, atmosferycznych i środowiskowych. Trudne warunki realizacji koncertowej powodują, że muzyk zamiast skupić się na kwestiach wykonawczych, kieruje swoją uwagę na opanowaniu warunków umożliwiających mu rzetelne wykonanie swojej powierzonej partii w muzykowaniu zespołowym. Jest bowiem „duża zależność pomiędzy jakością wykonania koncertu, a obciążeniem zespołu odpowiednimi warunkami i kondycją zespołu. Jednak odpowiednie przygotowanie muzyków, ich doświadczenie, odporność

na stres, odpowiednia kondycja, a także profesjonalne instrumenty pozwalają utrzymywać wysoki poziom wykonawczy”⁴⁶.

Skład osobowy połączonych zespołów do realizacji muzyki filmowej z wybranych polskich seriali telewizyjnych i kinowych oparty jest na instrumentach dętych, perkusyjnych, klawiszowych (klawisze elektroniczne), akordeony oraz gitarowych. Każdy z poszczególnych instrumentów posiada określony ciężar posiadający także wpływ na poziom wykonania i wywołujący określony wynik na poziom wykonania co stanowi określony i dodatkowy problem związany z ciężką fizyczną, a to z kolei przenosi się na odporność i walkę ze stresem. Muzyków grających na instrumentach dętych szczególnie to obciąża, bo jest związane dodatkowo z prawidłową intonacją dźwięku. Jej zły poziom przełoży się na brzmienie całego zespołu.

Zadaniem dyrygenta realizującego dzieło muzyczne jest szczególna dbałość o warunki do jak najlepszego poziomu wykonania poszczególnych utworów, a żeby to uzyskać dbać o stan fizyczny i psychiczny muzyków, co przełoży się niewątpliwie na wzajemną satysfakcję z uzyskanych efektów wykonania nagrania lub koncertu. Bywa także, że stresującym bywa trudna i skomplikowana rytmicznie oraz muzycznie aranżacja danego utworu nawet dla muzyków zawodowych. Wówczas rolą dyrygenta jest przedstawić sposób wykonania oraz koncepcję interpretacji skomplikowanych zapisów zamieszczonych w partyturze danego opracowania.

W dziele muzycznym występuje także aspekt wokalny, który jest zrealizowany przez osoby przygotowane pod kątem emisyjnym i umiejętnościami wykonań utworów o różnorodnej stylistyce muzycznej.

Wyzwaniem zatem było kolejne zadanie dla dyrygenta - jak pokierować zespołem, żeby grający mogli zapanować nad emocjami w sposób pozwalający na bezstresowe wykonanie koncertu. Dzieje się to poprzez wskazanie pozytywnych bodźców, które powodują, że zadanie realizowane przez orkiestrę i śpiewaków wpływa na podwyższenie wartości dzieła, a co za tym idzie, wyższą ocenę merytoryczną całości koncertu zarówno przez widownię jak i indywidualnego wykonawcę. W ten sposób

⁴⁶ K. Matraszek, *Problematyka wykonawcza utworów na orkiestrę dętą kompozytorów współczesnych (na przykładzie kompozycji i opracowań marszowych Orlina Bebenowa i Grzegorza Duchnowskiego)*, Bydgoszcz 2015 r., s. 47.

naturalnym jest, że dyrygent orkiestry stanowi poważne ogniwo psychofizycznej konstrukcji w realizacji dzieła.

W głównej mierze odpowiednie przygotowanie muzyków, doświadczenie w pracy, kondycja fizyczna, kondycja psychiczna, regularna obecność na próbach orkiestry, dobór repertuaru oraz jakość sprzętu, którym zespół dysponuje, wpływają na realizację zadań i celów, które dyrygent stawia przed zespołem.

Na estetykę wykonania koncertu przez amatorski zespół muzyczny mają wpływ różne aspekty. Wśród nich znajdują się nie tylko warunki kondycyjne muzyków, ich zdrowie, samopoczucie i przygotowanie merytoryczne, ale również elementy zewnętrzne, które każdorazowo warunkują odpowiednie bodźce estetyczne zarówno wykonawcy jak i odbiorcy.

Wśród wielu elementów powodujących sytuacje stresujące należy wziąć również pod uwagę obecność kamer telewizyjnych, rozgłośni radiowych, fotografów, publiczności, ale również osób na widowni, które wywołują u artystów efekt zawstydzenia. Z obserwacji młodzieży wynika, że przebywanie na widowni rodziny, przyjaciół i koleżeństwa z jednej strony motywuje do lepszego wykonywania zadania, ale z drugiej powoduje rozkojarzenie i przeszkadza w prawidłowym funkcjonowaniu na scenie. Przyczynia się to dekoncentracji artysty, a tym samym rozluźnienia aparatu wykonawczego, czyli nieodpowiedniego napięcia mięśni twarzy, co jest bardzo istotne w grze na instrumentach dętych. W końcowym efekcie prowadzi to do nieprawidłowej intonacji i często złego ustawiania oddechu. Takie zachowanie muzyka ma oczywiście negatywny wpływ na współpracę w określonej sekcji instrumentów. Może powodować nierównomierność rytmiczną gry i negatywne skutki podczas wykonania dzieła.

Obecność kamer i fotografów powoduje u muzyków bardzo duży stres. Przekłada się to na emocje muzyka i ma negatywny wpływ na interpretację muzyki oraz estetykę całego koncertu. O ile obecność kamery ze znacznej odległości nie wprawia muzyka w zakłopotanie, to już tzw. najazdy kamery na poszczególnych członków zespołu, jej zbliżenia i mała odległość kamerzysty czy fotografa od wykonawcy powoduje nerwową sytuację, wpływając negatywnie na wartość wykonywanego dzieła, czy koncertu. Wymaga to od kierownika artystycznego zadbania o każdy aspekt koncertu, w tym przypadku nawet o pewną prywatność muzyka na scenie.

Z praktyki koncertowej i doświadczeń wiadomo, że wykonywanie koncertów dla większej liczby odbiorców wiąże się z przygotowaniem nagłośnienia i emisji dźwięku w kierunku widowni za pomocą dodatkowego sprzętu. Orkiestra dęta najlepiej brzmi w swoim naturalnym brzmieniu pod warunkiem, że w składzie koncertowym jest wyrównana ilość instrumentalistów w każdej sekcji, a muzycy potrafią współpracować ze sobą, odnosząc się do interpretacji i odpowiedniej dynamiki w utworach. Jednakże realizując koncerty dla kilkusetosobowej widowni należy wychodzić naprzeciw potrzebom estetycznym publiczności. Nagłośnienie zewnętrzne wykorzystywane podczas koncertów niesie za sobą kolejne wyzwania. Wiąże się to choćby z ustawieniem sprzętu, czyli mikrofonów obsługujących poszczególne sekcje instrumentów. Muzyk siedzący bezpośrednio przed mikrofonem powinien umieć odpowiednio wyciszyć siłę dźwięku swojego instrumentu, a z kolei muzyk oddalony od mikrofonu odpowiednio głośniej zagrać. Taka sytuacja wprowadza podczas koncertu dodatkowe sytuacje stresowe, gdyż muzyk poza ciągłą obserwacją dyrygenta i czytaniem nut musi kontrolować kolejne elementy, nad którymi nie zawsze może odpowiedzialnie zapanować.

Zadaniem dyrygenta jest takie ustawienie orkiestry, żeby w miarę możliwości mieć wpływ na prawidłowe i wyrównane brzmienie każdego z wykonawców z osobna i jednocześnie całej orkiestry. Dyrygent, choć nie zawsze ma realny wpływ na efekt dźwiękowy płynący z kolumn głośnikowych, powinien zadbać o odpowiednią dynamikę zespołu, żeby partie solistyczne, wokalne czy instrumentalne były spójne dynamicznie z całym aparatem wykonawczym. W takim przypadku końcowy rezultat emitowanego materiału dźwiękowego będzie zależny od akustyka, który powinien mieć na względzie przeżycia estetyczne odbiorców, a w przypadku koncertu potrzebę nagrania całego materiału dźwiękowego na nośnik magnetyczny.

2.4. Przygotowanie zespołu wykonawczego do realizacji dzieła artystycznego

Bardzo istotnym czynnikiem mającym wpływ na dobrą współpracę między muzykami mającymi realizować jakikolwiek projekt muzyczny jest stworzenie dobrych warunków do jego realizacji. Szczególnie jest to istotne wtedy, gdy zespół wykonawczy jest złożony z wielu grup zespołowych realizujących na co dzień inny charakter muzyki i uprawiający odmienną stylistykę muzyczną. Rola dyrygenta jest w tej kwestii bardzo istotna i powinna polegać na dobrym wprowadzeniu do realizacji opracowanego materiału muzycznego. Omówienie charakteru i tematyki dokonanych aranżacji stanowi podstawową informację przygotowującą muzyków do pierwszej wspólnej próby⁴⁷. Wspólna próba zespołu jest jak soczewka skupiająca wszystkie ważne zagadnienia, zarówno kwestie artystyczne jak i te pozamuzyczne. Dobra organizacja czasu pracy może skutkować lepszym wykonaniem i na odwrót – trudności techniczne mogą wpływać na atmosferę pracy i tworzenie napięć między wykonawcami.

Szczególnie istotne są do ustalenia i interpretacji zapisy dynamiczne i artykulacyjne utworów zawarte w partyturach, a także aspekty intonacyjne w instrumentach dętych. Pozwala to na przewidywanie, odpowiednie przygotowanie techniczne, merytoryczne i praktyczne oraz właściwe reagowanie na konkretne problemy, co w znaczący sposób przekłada się na ostateczną realizację koncertu bądź nagrania.

W przypadku kompozycji filmowych o różnej stylistyce i stopniu trudności wykonawczych – szczególnie dla muzyków mniej zaawansowanych technicznie – nabiera to jeszcze większego znaczenia. Niestandardowe składy wykonawcze mogą prowadzić do współpracy muzycznej, obliczonej na wykonanie pojedynczego dzieła na konkretnym koncercie, czy nagraniu. Siłą rzeczy może dochodzić do nieporozumień na płaszczyznach zupełnie nie związanych z muzyką, a dotyczących kwestii różnic interpretacji wykonawczych, a także różnic w charakterach wykonawców.

Ważna jest w takich przypadkach rola kierownika muzycznego i dyrygenta zarządzającego działaniami dla całej grupy, a w wielu przypadkach aranżera repertuaru do realizacji przez proponowany skład instrumentalny i wokalny zawarty w partyturze. To dyrygent powinien mieć głos decydujący o sposobie przeprowadzenia próby

⁴⁷ <https://waltornia.pl/edukacja-i-warsztat/1860-wplyw-zroznicowanego-składu-wykonawczego-na-przebieg-proby-zespołu-kameralnego> (stan 11.02.2024 r. godz. 13.05)

i realizacji przygotowanego materiału muzycznego. To on bierze na swoje barki wszelkie kwestie interpretacji muzycznej i zarządzanie zespołem. Taka osoba musi mieć niepodważalny autorytet muzyczny i silny charakter, gdyż ewentualna krytyka zespołu spada na niego niemalże w całości. Ważne jest, aby już na początku pracy określił on jasno w jaki sposób będzie decydował o wszelakich kwestiach. Dzięki temu można uniknąć niepotrzebnych napięć w grupie.

Natomiast każdy muzyk powinien podporządkować się danym ustaleniom dla dobra realizacji dzieła artystycznego.

Jedną z najtrudniejszych możliwych sytuacji jest ta, gdy wśród członków zespołu znajdzie się większa liczba osób z mocnymi osobowościami artystycznymi. Z jednej strony może to prowadzić do „twórczej burzy”, której efektem będzie niezwykle wykonanie. Z drugiej jednak niejednokrotnie skutkować konfliktami, które zagrażą spójności grupy i mogą w ostateczności utrudnić, a nawet uniemożliwić wykonanie.

Mając ustalone metody dotyczące rozwiązywania spornych kwestii, możemy przystąpić do rozpoczęcia próby. Zastanowić się tu należy nad bardzo ważnym czynnikiem, który ma kardynalny wpływ na późniejszą realizację dzieła. Czynnikiem tym jest czas, którym dysponujemy na przeprowadzenie pracy. Ważne, aby wykonawcy z góry wiedzieli ile potrwa próba. Ustalenia tego należy się trzymać z szacunku do muzyków, ale również ze względu na inny aspekt, jakim jest ludzkie zmęczenie. U każdego wykonawcy niezdolność do dalszej pracy może się pojawić po innym czasie. Dodatkowo należy wziąć pod uwagę, że zanim muzyk przekracza granicę zmęczenia, już wcześniej obniża się jego zdolność percepcji, w zależności od intensywności pracy.

Kolejnym czynnikiem, wpływającym na efektywność pracy, jest miejsce, gdzie odbywa się próba. Zdecydowanie nie polecane jest lokum któregoś z członków zespołu, chyba że ma on specjalnie przeznaczone pomieszczenie na takie spotkanie. Pod tym względem zdecydowanie preferowanym miejscem pracy winna być specjalna sala do ćwiczeń bądź sala koncertowa, co jednak nie zawsze jest możliwe.

Na efektywność pracy, oprócz wspomnianego wcześniej planowania przebiegu prób, ma również wpływ ustalenie w jaki sposób zespół zamierza wypracowywać poszczególne elementy kompozycji. Nie chodzi tu o narzucenie konkretnej metody, ale raczej jej przybliżone określenie i trzymanie się tej decyzji przez cały zespół. Wartym podkreślenia jest również element jaki powinien stanowić o dobrych warunkach pracy całego składu wykonawczego to właściwe wyposażenie sali w podstawowe rzeczy jak

krzesła pulpity, toalety oraz dobre oświetlenie. Odpowiednie warunki także mają dobroczynny wpływ na koncentrację muzyków.

ROZDZIAŁ III

Analiza dzieła muzycznego

3. Analiza dzieła muzycznego.

Zainteresowanie i pasja związana z muzyką filmową towarzyszy mi od wielu lat., a zwłaszcza jej charakter i stylistyka poprzez opisywanie obrazu dźwiękiem w różnorodnych filmach. W tej pracy wybrałem muzykę i utwory skomponowane w popularnych polskich filmach i serialach telewizyjnych o interesującej linii melodycznej i harmonii. Inspirują mnie także tworzone obrazy muzyczne do choreografii tanecznych, z wplatanymi elementami folkowymi, związane z wykorzystaniem środków stylistycznych w muzyce filmowej oraz inne, które można tworzyć jak i aranżować tworząc własny współczesny obraz muzyczny. Tym bardziej, że w początkach powstawania filmu niemego opierać mogliśmy się tylko na jednym ze zmysłów, jak mówił jeden z największych znawców historii filmu Krzysztof Teodor Toeplitz, czyli na wzroku. Kontakt wtedy ze światem oglądanym na ekranie był niepełny, ale nawet męczący. Dlatego nasz sposób kontaktowania się ze światem zewnętrznym opiera się na działaniu pięciu zmysłów i w gruncie rzeczy dopiero harmonijne ich współdziałanie może nam dać możliwie pełne pojęcie o poznawanych przedmiotach.

Zainteresował mnie proces powstawania muzyki do filmu obserwując warsztat takich kompozytorów, jak **Włodzimierz Korcz, Jerzy Matuszkiewicz, Andrzej Kurylewicz, Waldemar Kazanecki, Krzysztof T. Komeda, Seweryn Krajewski**. Słuchałem muzyki filmowej, która utrzymana była w różnej stylistyce, w zależności od tego czy była pisana na potrzeby horroru, thrillera, film sensacyjnego, westernu czy filmu gangsterskiego. Stylistyka muzyki filmowej zawarta jest w takich przypadkach umiejętnie dobranymi instrumentami i wykorzystaniem ich w harmonicznym związku do stworzenia określonych wrażeń u odbiorcy.

Z wieloma gatunkami filmowymi i muzycznymi spotkałem się przy pracy jako aranżer i dyrygent *Konin Band Orchestra*, który akompaniował solistom w Międzynarodowym Dziecięcym Festiwalu piosenki i Tańca w Koninie od 2012 roku. Młodzież podejmowała się śpiewać wiele różnych pozycji repertuarowych zawartych w filmach. Od 2013 roku jestem założycielem i kierownikiem artystycznym zespołu *The Nice Band* prowadzącego działalność artystyczną i estradową. Z zespołem realizuje projekty muzyczne oparte na muzyce rozrywkowej oraz filmowej. Jestem także członkiem *Konińskiego Kameralnego Zespołu Akordeonowego*, z którym realizuję się

jako aranżer oraz muzyk - instrumentalista również z pozycjami muzyki filmowej. Dysponując obydwoma składami zespołów podjąłem się próby aranżacji wybranych utworów muzyki filmowej jako Dzieło Artystyczne w tej pracy doktorskiej. Ponadto, aby uzyskać charakter i brzmienie charakterystyczne do wybranych pozycji filmowych zastosowałem współczesne możliwości realizacji nagrań, czy formy koncertowej w postaci *sampli* we wszystkich wybranych utworach z instrumentami, którymi nie dysponują obydwa zespoły jak: flety, oboje, instrumenty perkusyjne, fagot i instrumenty smyczkowe. Wykorzystanie instrumentów wirtualnych w produkcji muzycznej w dużym stopniu uzupełnia brzmienie oraz interesującą harmonię opracowanych partytur.

3. 1. Muzyka z filmu 07 zgłoś się

*07 zgłoś się*⁴⁸ to serial kochany i nienawidzony. Wychwalany i krytykowany. Mimo niemal czterdziestu lat od premiery wciąż wzbudza emocje i znajduje fanów wśród nowych pokoleń. Wszystko dzięki ciekawym zagadkom kryminalnym, szybkim polonezom, pięknym kobietom i – rzecz jasna – porucznikowi Borewiczowi. I dzięki muzyce!

Choć na przeróżnych składankach można znaleźć tytułową balladę z serialu, a niekiedy także muzykę z jego czołówki, to nigdy wcześniej na płycie nie ukazały się inne kompozycje Włodzimierza Korcza napisane do serialu Krzysztofa Szmagiera. A to przecież istna kopalnia finezyjnych, zaskakujących tematów, ilustrujących pościgi samochodów, sceny zabójstw i kolacje w Victorii. Włodzimierz Korcz z pomocą czołówki warszawskich muzyków sesyjnych łączy swobodę w pisaniu pięknych melodii z doskonałym budowaniem napięcia i solidną porcją *groove'ów*. W efekcie mamy jedną z najlepszych kryminalnych ścieżek dźwiękowych jaka powstała w Polsce. Panie wybierają panów, panów wybiera milicja.

Wszystkie utwory zostały zgrane na nowo z oryginalnych taśm z sesjami nagraniowymi do serialu i starannie zremasterowane.

Piosenka (pierwotnie jako wokaliza Grzegorza Markowskiego) pochodzi z serialu *07 zgłoś się*. W odcinku *Strzał na dancingu*, Alicja Majewska wykonuje tę piosenkę, jako podkład muzyczny w akcji filmu - 1981 rok.

Włodzimierz Kazimierz Korcz (ur. 13 listopada 1943 w Łodzi) – polski kompozytor, pianista, aranżer, dyrygent, twórca przebojów. Komponuje i aranżuje utwory m.in. w stylu poezji śpiewanej i muzyki dziecięcej, ale też komponuje muzykę teatralną i filmową.

Jest absolwentem łódzkiej PWSM, był uczniem Zbigniewa Szymanowicza. W latach 1968–1970 był redaktorem muzycznym Polskiego Radia w Łodzi. W latach 1974–1977 pełnił funkcję kierownika muzycznego Teatru na Targówku.

Był szefem muzycznym cyklicznych widowisk telewizyjnych, m.in. reżyserowanych przez Krzysztofa Jaślara *Mazurskich Biesiad Kabaretowych* czy *Lidzbarskich Wieczorów Humoru i Satyry*.

⁴⁸ <https://sklep.audioforte.pl/gad-records-wlodzimierz-korcz-07-zglos-sie-soundtrack.html> (stan 10.02.2024 r. godz. 18.46)

Oficjalnie utwór znany był jako „Ballada 07”. Numer został wykorzystany w poszczególnych odcinkach w różnych fragmentach, a nawet w różnej formie. Najczęściej jako fragmenty i wariacje, ale można było również usłyszeć pełną piosenkową wersję o tytule *Przed nocą i mgłą*, którą zaśpiewała Alicja Majewska. Tekst napisał Zbigniew Stawecki.

Aranżacja Dzieła zawiera, oprócz tytułowej piosenki, czołówkę do filmu w wersji instrumentalnej określającej charakter serialu telewizyjnego.

Wykorzystanie w opracowaniu akordeonów wynikało także z możliwości dysponowania odpowiednim składem instrumentalnym oraz możliwościami sonorystycznymi współczesnego akordeonu wykorzystywanego niemal we wszystkich gatunkach muzyki.

Partytura utworu została opracowana na: 2 flety, obój, 2 klarnety, saksofon altowy, fagot, 3 waltornie, 2 trąbki, 2 puzony, kotły, cymbals, wibrafon, shekere, zestaw perkusyjny, gitara elektryczna, bas elektryczny, harfa, piano, 4 akordeony, wokół, skrzypce I, skrzypce II, altówkę i wiolonczelę.

Muzyka z serialu tv
"07 ZGŁOŚ SIĘ"
partytura

Muzyka: Włodzimierz Korcz
 Słowa: Zbigniew Stawecki
 arr. Szymon Piotrowski

Score

"Czołówka" (M.M. ♩ = c. 130)

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

The score is for a piece titled "Czołówka" (Intro) in 4/4 time, marked with a tempo of approximately 130 beats per minute. It is a full orchestral score for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Alto Sax, Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Horn in F 3, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone 1, Trombone 2, Timpani, Cymbals, Vibraphone, Shekere, Drum Set, Electric Guitar, Electric Bass, Harp, Piano, Accordion 1, Accordion 2, Accordion 3, Accordion 4, Voice, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is divided into six measures, numbered 1 through 6 at the bottom. The music features a variety of textures, including woodwind and string entries, brass fanfares, and a rhythmic foundation from the percussion and accordions. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are indicated throughout. The score is marked with a copyright notice © 2023.

Rysunek 1. Partytura pt.: "07 zgłoś się"; (źródło: materiały własne)

Na wstępie pojawia się motyw wskazujący na intrygę, natomiast napisom końcowym towarzyszy poruszająca wokaliza wykonana pierwotnie przez Grzegorza Markowskiego, a następnie przez Alicję Majewską jako utwór „Przed nocą i mgłą”.

Pierwszy motyw zwany „Czołówką” zaczyna się w tonacji d-moll i jest obszernie zorkiestrowany. Mocna dynamika i żwawe tempo podkreślają charakter danej ścieżki dźwiękowej, która idealnie pasuje do tematyki tego typu produkcji filmowej.

"Czołówka" (M.M. ♩ = c. 130)

The musical score is for a piece titled "Czołówka" (M.M. ♩ = c. 130). It is written in 4/4 time and features a large ensemble of instruments. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Alto Sax, Bassoon, Horn in F 1, 2, 3, Trumpet in Bb 1, 2, Trombone 1, 2, Timpani, Cymbals, Vibraphone, Shekere, Drum Set, Electric Guitar, Electric Bass, Harp, Piano, Accordion 1, 2, 3, 4, Voice, Violin I, II, Viola, and Cello. The music is characterized by a strong, driving rhythm and a dark, moody atmosphere. The score is written in D minor (one flat) and begins with a forte (f) dynamic. The tempo is marked as approximately 130 beats per minute. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 1 and the second system starting at measure 2.

Rysunek 2. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 1-2]; (źródło: materiały własne)

Rysunek 3. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 7-10]; (źródło: materiały własne)

Motyw czołówki prowadzony jest przez sekcję dętą blaszaną oraz saksofon altowy, który podobnie jak I trąbka prowadzi *lead voicing* (głos wiodący). Pozostała część wymienionych instrumentów gra te same podziały rytmiczne, ale inne dźwięki, tworzące w ten sposób akordową linię melodyczną. Taki zabieg na ogół wzbogaca utwór pod względem harmonii i ogólnego efektu orkiestrowego.

Rysunek 4. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 13-18]; (źródło: materiały własne)

Druga część motywu czołówki zaczyna się w umiarkowanej dynamice. Ten motyw rozpoczyna wibrafon, fortepian, gitara oraz sekcja smyczkowa. Progresję dynamiczną powoduje dołączanie poszczególnych instrumentów zaczynających grać ten sam motyw w tej samej dynamice. Ten zabieg ma na celu wzrost dynamiki poprzez dodanie co 2 takty nowych instrumentów grających unison z poprzednimi. W takim wypadku nie potrzebna jest zmiana dynamiki w danym miejscu partytury, aby uzyskać efekt końcowy, jakim jest w tym przypadku wprowadzenie *forte* w pierwotny motyw czołówki. Kończy się on bowiem ciekawym fragmentem i zgodnym dla wszystkich podziale rytmicznym.

"07 ZGŁOŚ SIĘ

5

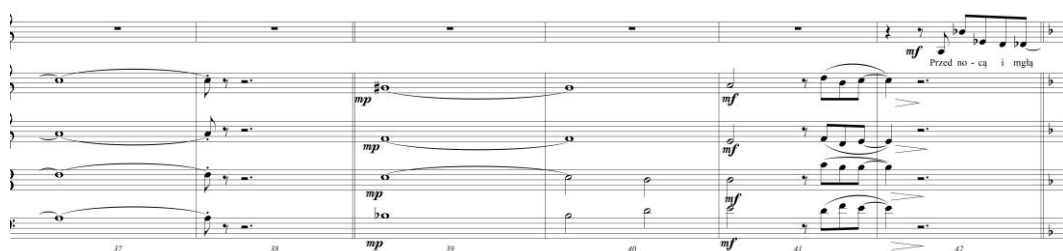
B
"Przed nocą i mgłą" (♩ = c. 114)

Rysunek 5. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 25-30]; (źródło: materiały własne)

„Przed nocą i mgłą” – tekst piosenki.

Przed nocą i mgłą osłoń mnie,
Zabierz z serca samotność,
Cień, co tam legł.
Wytarguj od gwiazd ten czas, mój czas!
Co zanim się stał - zbiegł.
Zapal ogień we mgle,
Niech nie zgasi go wiatr,
Tyle dróg płacze się,
Zły jest świat.
Na spotkanie mi wyjdź
I zawołaj przez mgłę,
Że to Ty
Przed nocą i mgłą osłoń mnie,
W ciepłej łodzi twych ramion,
Chcę płynąć w rejs.
Ze szczęścia
Ty wiesz i ja chcę mieć,
Maleńką jak łza - część.
Przed nocą i mgłą osłoń mnie,
Zabierz z serca samotność,
Cień, co tam legł.
Wytarguj od gwiazd ten czas, mój czas!
Co zanim się stał - zbiegł.

Piosenka *Przed nocą i mgłą* pojawia się zaraz po zakończeniu czołówki w nowym tempie oraz w nowej tonacji. Wstęp do tej piosenki składa się z motywu, który wykonywany jest przez saksofon altowy. Motyw ten okazuje się być zwrotką piosenki, która wykonywana jest następnie przez wokalistkę (alt). Tonacja a-moll i styl, który oddaje charakter stylu *bossa-nova* sprawia, że utwór ten już od samego początku jest interesujący i zachęca do słuchania. Piosenka zaczyna się tymi samymi słowami, co jej tytuł.



Rysunek 6. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 37-42]; (źródło: materiały własne)

Utwór zaczyna się w spokojnej dynamice. Na początku wokalistce towarzyszy jedynie sekcja rytmiczna. Stopniowo pojawiają się instrumenty dęte blaszane oraz dęte drewniane. Akompaniament wspiera również sekcja smyczkowa, która pojawia się w części H. Początkowo w roli tła harmonicznego w dynamice *mezzoforte*, gdzie inne instrumenty dęte blaszane, a następnie drewniane są wprowadzane z poszczególnymi kontrapunktami. W części I smyczki obejmują podobną rolę, którą wcześniej wykonują wspomniane instrumenty sekcji dętej. Obszerny kontrapunkt rozpisany harmonicznie sprawia, że dany fragment nabiera jeszcze pełniejszego wyrazu i rozbudowania tego miejsca pod kątem faktury.

Rysunek 7. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 61-66]; (źródło: materiały własne)

Piosenka kończy się w pełnej orkiestracji całego zespołu w dynamice *forte*. Gęsta i bogata w różne podziały i kontrapunkty muzyczne końcówka daje wyraźną różnicę między początkiem i końcem motywu. Akordeony wspólnie z fletami, obojem, klarnetami oraz fagotem, realizują te same frazy. Natomiast trąbki wraz z puzonami grają akompaniament harmoniczny akordowo na przemian z rogami, które wprowadzają odrębne kontrapunkty raz grając unison, a innym razem akordy.

Uwypuklenie tematów zawartych w opracowaniu utworu oraz jego poszczególnych części poprzez wydobywanie kontrastów dynamicznych, określających charakter utworu to podstawowe zadania dyrygenta w pracy nad realizacją tego utworu.

3.2. Muzyka z serialu TV „Alternatywy 4”

Alternatywy 4⁴⁹ - polski serial telewizyjny z 1983 roku w reżyserii Stanisława Barei, współscenarzystami byli Janusz Płoński i Maciej Rybiński.

Opowiada o perypetiach mieszkańców nowej dzielnicy mieszkaniowej w Warszawie, zamieszkujących nowo wybudowany blok przy ulicy Alternatywy 4, dzielnica Ursynów (za scenerię posłużył budynek na ul. Marii Grzegorzewskiej nr 3, współrzędne: 52°8'59"N 21°3'22"E). Wszystkie wydarzenia w 9-odcinkowym serialu (z tym, że ostatni, 9. odcinek składa się z części a i b) oparte są o perypetie domowe kilku rodzin pochodzących z różnych grup społecznych oraz przebiegłego gospodarza domu, Stanisława Anioła, granego przez Romana Wilhelmiego. Serial w sposób zawoalowany, z powodu obawy przed ingerencjami cenzury, przedstawia warunki życia społecznego i stosunki międzyludzkie w latach 80. w PRL-u.

Pionier⁵⁰ powojennego ruchu jazzowego w Polsce. W dzieciństwie (we Lwowie) uczył się gry na fortepianie i akordeonie. W 1945 r. przeprowadził się do Krakowa i rozpoczął edukację muzyczną w klasie klarnetu Średniej Szkoły Muzycznej. Uzupełniał ją prywatnymi lekcjami gry na saksofonie. W 1949 r. przeniósł się do Łodzi i zapisał się na wydział operatorski PWSTiF. Studia w "filmówce" nie przeszkodziły mu w kontynuacji fascynacji i rozwijaniu jazzowych aspiracji.

W połowie lat 60. zrezygnował z intensywnego życia koncertowego i poświęcił się prawie wyłącznie kompozycji. Stał się ulubionym twórcą polskich reżyserów. Napisał muzykę do około 200 filmów fabularnych, krótkometrażowych, animowanych, reklamowych oraz seriali telewizyjnych.

Muzykę do filmu napisał kultowy muzyk **Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz** (zm. W 2021 r. mając 93 lata). Jerzy "Duduś" Matuszkiewicz urodził się 10 kwietnia 1928 roku. Był kompozytorem i muzykiem jazzowym. To jeden z pionierów powojennego ruchu jazzowego w Polsce. W latach 1950-58 prowadził znany zespół *Melomani*, od 1964 często występował w Polsce i za granicą, a od 1965 poświęcił się głównie tworzeniu muzyki rozrywkowej i filmowej. Był członkiem *Polskiej Akademii Filmowej*.

⁴⁹ <https://www.last.fm/pl/music/Alternatywy+4+%5BSoundtrack%5D/+wiki> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.13)

⁵⁰ <http://www.alternatywy4.net/jerzy-matuszkiewicz.html> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.30)

Partytura utworu została opracowana na: 2 flety, obój, 2 klarnety, saksofon altowy, fagot, 3 waltornie, 2 trąbki, 2 puzony, kotły, cymbals, wibrafon, shekere, zestaw perkusyjny, gitara elektryczna, bas elektryczny, harfa, piano, 4 akordeony, wokół, skrzypce I, skrzypce II, altówkę i wiolonczele.

Muzyka z serialu TV
"ALTERNATYWY 4"
partytura
DZIEŁO ARTYSTYCZNE
 Muzyka: Jerzy Matuszkiewicz
 arr. Szymon Piotrowski

Score

♩ = 165 Swing ♩'s

Flute 1
 Flute 2
 Oboe
 Clarinet in Bb 1
 Clarinet in Bb 2
 Bassoon
 Alto Sax
 Horn in F 1
 Horn in F 2
 Horn in F 3
 Trumpet in Bb 1
 Trumpet in Bb 2
 Trombone 1
 Trombone 2
 Vibraphone
 Drum Set
 Electric Guitar
 Electric Bass
 Piano
 Akordeon 1
 Akordeon 2
 Akordeon 3
 Akordeon 4
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Cello

1 2 3 4 5 6 7 8

© 2023

Rysunek 8. Partytura pt.: "Alternatywy 4"; (źródło: materiały własne)

Ścieżka z serialu *Alternatywy 4* rozpoczyna się cztero-taktowym wstępem. Jest to swing w żwawym tempie w tonacji F-dur. Motyw główny grany jest początkowo przez saksofon altowy, 1 puzon oraz 4 akordeony. Tu rolę tła harmonicznego mają instrumenty dęte drewniane oraz trzy akordeony. Odpowiada zawsze fortepian grając dwutaktową frazę, której towarzyszy tło harmoniczne grane przez sekcję smyczkową oraz waltornie. Do tego tła dołączone zostały również 1 fagot oraz 2 puzony. Gitara basowa gra miarowe dźwięki na pierwszą i trzecią miarę taktu. Odpowiada jej gitara elektryczna grając akordy miarowe kolejno na drugą i czwartą miarę taktu. Perkusja wykonuje podstawowy *riff* (schemat, motyw) swingowy na *ride*'dzie (talerz perkusyjny) używając do tego szczotek perkusyjnych. Na drugą i czwartą miarę taktu gra również *hi-hat* co powoduje wzmocnienie rytmiki i podkreślenie akordów wykonywanych przez gitarę elektryczną.

Rysunek 9. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 9-16]; (źródło: materiały własne)

W drugim obiegu tematu głównego, dołączają wiibrafon oraz I i II skrzypce. Fortepian niezmiennie odpowiada frazą dwutaktową jak na początku. Przy trzecim powtórzeniu pierwszego tematu, zostaje użyty harmoniczny zapis, polegający na wykonaniu tego motywu w akordowym wydaniu. Realizują to instrumenty dęte drewniane oraz sekcja smyczkowa. Ponadto taką formę przejmuje również sekcja

akordeonowa. Druga waltornia wraz z wibrafonem wspierają ten motyw wykonując linię melodyczną.

The musical score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. It features a complex arrangement with multiple staves. A section labeled 'C' is marked at the beginning of the score. The music includes various dynamics such as *mf*, *mp*, and *f*. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The measures are numbered 17 through 23 at the bottom.

Rysunek 10. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 17-23]; (źródło: materiały własne)

W części D motyw drugi gra sekcja smyczkowa w unisonie. Swingowe odpowiedzi w układach akordowych grają trąbki z puzonami. Wspierają ich waltornie dokładając w układzie rozległym składowe akordów. Od czwartego taktu wspólnie ze smyczkami dołącza się sekcja dęta drewniana, która obejmuje swoją rolę wsparcie smyczków, wykonując z nimi te same partie dźwiękowe. Bas rozpoczyna tzw. *walking* (pochód swingowy), który ma na celu stworzenie wrażenia, jak gdyby utwór miał ruszyć do przodu. Partię basu wspiera również gitara elektryczna, która realizuje również miarowe akordy.

Rysunek 11. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 29-32]; (źródło: materiały własne)

Od części E motyw serialu znów się pojawia tak ja na początku w podobnej konfiguracji instrumentalnej. Kulminacyjny moment pojawia się w części F, gdzie następuje ostatnia realizacja głównego motywu. Jest on grany przez wszystkie instrumenty, które do tej pory wykonywały go naprzemiennie. Tym razem jest on wykonany w akordowym układzie harmonicznym przez trzy grupy: sekcję dętą drewnianą, sekcję akordeonów oraz sekcję smyczkową.

Rysunek 12. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 41-48]; (źródło: materiały własne)

Rysunek 13. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 41-48]; (źródło: materiały własne)

Utwór kończy czterotaktowa fraza, która jest nawiązaniem do wstępu. W ostatnim czwartym takcie zakończenia pojawia się pryma grana w unisonie przez wszystkie instrumenty oprócz rogów oraz trąbek. Gitara elektryczna jako jedyny instrument kończy utwór akordem. Całość kończy się w ostatnim takcie na trzecią miarę. Jest to ćwierćnuta akcentowana, która w tym przypadku wieńczy utwór w sposób efektowny i dynamiczny.

Rysunek 14. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 52]; (źródło: materiały własne)

Uważam, że jednym z głównych problemów wykonawczych jest zwrócenie uwagi na odpowiednią artykulację swingową w tym utworze. Należy również zwrócić uwagę na równe zakończenie fraz przy odpowiedniej artykulacji, które nadają spójność wykonawczą muzyków realizujących ten utwór.

3.3. Muzyka z filmu „Lalka”

Pierwotny tytuł⁵¹ *Trzy pokolenia*. Pierwsze wydanie książkowe ukazało się w 1890 r. Impulsem do napisania *Lalki* była dla Bolesława Prusa wiadomość, jaką przeczytał w *Gazecie Polskiej*. Dotyczyła ona procesu młodej kobiety oskarżonej o kradzież dziecięcej lalki. Fabuła książki toczy się wokół nieszczęśliwej miłości przedsiębiorcy do panny z wyższych sfer. Choć wątek relacji Izabeli Łęckiej i Stanisława Wokulskiego jest niezwykle emocjonujący i absorbujący, to książka jest przede wszystkim panoramą ówczesnej Warszawy. Ten serial jest praktycznie 98% odwzorowaniem książki. W serialu są zawarte oba tomy, praktycznie wszystko zgadza się z książką słowo w słowo.

Andrzej Kurylewicz⁵² to znakomity polski jazzman oraz kompozytor, pianista, puzonista i dyrygent w jednej osobie. Wielu melomanom jego nazwisko kojarzy się także z muzyką filmową. Stworzył ilustracje muzyczne do wielu polskich filmów fabularnych i seriali telewizyjnych. Szczególnie bliskie wszystkim miłośnikom kina są z pewnością tematy muzyczne prezentowane na niniejszej płycie - nastrojowa, liryczna muzyka z **Polskich Dróg**, równie przejmująca, przepełniona tęsknotą i nostalgią muzyka z **Nad Niemnem** oraz subtelna, delikatna muzyka z **Lalki**.

Partytura utworu została opracowana na: saksofon tenorowy, trąbkę, puzon, zestaw perkusyjny, gitara elektryczna, bas elektryczny, piano, 4 akordeony, skrzypce I, skrzypce II, skrzypce III i altówkę.

⁵¹<https://www.google.pl/search?q=+film+%E2%80%9ELalka%E2%80%9D%252C+eneza+powstania&ca> (stan 10.02.2024 r. godz. 18.40)

⁵² <https://culture.pl/pl/dzielo/andrzej-kurylewicz-muzyka-filmowa> (stan 10.02.2024 r. godz. 18.30)

SCORE

Muzyka z filmu
"LALKA"
 partytura
 DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Muzyka: Andrzej Kurylewicz
 arr: Szymon Piotrowski

The musical score is written for a film soundtrack. It features a variety of instruments: Tenor Sax, Trumpet in B, Trombone, Acoustic Guitar, Piano, Acoustic Bass, Drum Set, Violin I, Violin II, Viola, Violin III, Accordion 1, Accordion 2, Accordion 3, and Accordion 4. The score is in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions like *Pizz.* (pizzicato) and *Smile* are also present. A rehearsal mark 'A' is placed above the first measure of the Tenor Sax part. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests for certain instruments.

© 2023

Rysunek 15. Partytura pt.: "Lalka"; (źródło: materiały własne)

Forma muzyczna tego utworu została zachowana zgodnie z formą oryginalną. W czterotaktowym wstępie rolę akompaniującą pełni fortepian oraz skrzypce I, II i altówka wraz ze wsparciem dwóch akordeonów III i IV. Smyczki grają ósemkowe partie w technice *pizzicato*. Jest to technika artykulacyjna, która polega na szarpaniu palcem struny wprowadzając ją w ruch, przez co wydobyte dźwięku w efekcie jest bardziej miękkie i stonowane dynamicznie niż przy użyciu smyczka. Akordeon trzeci podobnie jak smyczki używa techniki *staccato*, co sprawia, że efekt wykonawczy jest bardzo podobny. Akordeon czwarty gra długie nuty w konfiguracji kwinty począwszy od prymy jako najniżej wykonywany dźwięk.

Temat główny grają gitara akustyczna oraz akordeon pierwszy i III skrzypce. Akompaniament jest kontynuowany podobnie jak we wstępie przez I i II skrzypce (*pizz.*), altówkę (*pizz.*), akordeon trzeci (*stacc.*) oraz akordeon czwarty grając analogicznie długie nuty. Fortepian również ma rolę akompaniamentu wykonując w tym przypadku odmienne od reszty podziały, czyli ćwierćnuty z kropką. Ma to na celu uwydatnienia rytmu, który miejscami pokrywa się z linią melodyczną utworu. Perkusja w podobnych podziałach rytmicznych co fortepian wzmacnia i określa rytm w utworze.



Rysunek 16. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 11-20]; (źródło: materiały własne)

Akordeon drugi w 12 takcie pojawia się w określonej roli. Początkowo stwarzając wrażenie dopełnienia harmonicznego, jednak w późniejszej fazie przybiera on formę pełnego kontrapunktu do wykonywanej melodii. Ma to na celu stworzenie narastającego efektu wrażeń harmoniczných. W takcie 17 pojawia się również kontrabas, którego obecność znacząco wpływa na pełność brzmienia zespołu i jego wzrost dynamiczny.

The image shows a musical score for a piece titled "Lalka", specifically measures 20-28. The score is arranged for a large ensemble. At the top, the Acoustic Guitar and Acoustic Bass parts are shown. Below them is the Piano part, which features long, sustained chords. The Drum Set part includes a section marked "BRUSHES". The Violin I, Violin II, and Viola parts are marked "Pizz." (pizzicato). The Violin III part is also shown. At the bottom, there are four parts for Accordions, labeled "AKORDEON 1" through "AKORDEON 4". The score is written in standard musical notation with various clefs and time signatures.

Rysunek 17. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 20-28]; (źródło: materiały własne)

Od 21 taktu zmienia się akompaniament fortepianu. Są to już długie nuty zalegowane przez dwa takty – podobnie jak to występuje w akordeonie IV. Podział wartości partii perkusji również ulega zmianie na ósemkę z kropką i szesnastkę na przemian. To działanie ma na celu przygotować nas do pewnych zmian, które pojawią się w dalszej części utworu. Gitara akustyczna jako instrument wiodący wykonuje linię melodyczną, zachowuje swoją rolę solistyczną. Tak jak wcześniej wspierana jest przez akordeon I i II. Zmiana natomiast w tym przypadku polega na wykonaniu partii dwugłosowej. Akordeon I gra motyw główny – analogicznie to co gitara - natomiast akordeon II gra drugi głos danego motywu. Na zakończeniach danych fraz gra akordy dwu lub trzygłosowe.

The musical score for 'Lalka' (Mezzosoprano) measures 36-40 shows a key change to C major. The instruments and their parts are:

- Tenor Sax:** Plays a melodic line with a key signature change to C major.
- Trumpet in Bb:** Plays a melodic line with a key signature change to C major.
- Trombone:** Plays a melodic line with a key signature change to C major.
- Acoustic Guitar:** Plays a complex harmonic accompaniment with chords: G[#]MIN⁷, E MAJ⁷(ADD⁹), C[#]MIN⁹, B(ADD²)/G, F[#]MIN¹¹, D MAJ⁹, and B MIN¹¹.
- Piano:** Plays a complex harmonic accompaniment with the same chords as the guitar: G[#]MIN⁷, E MAJ⁷(ADD⁹), C[#]MIN⁹, B(ADD²)/G, F[#]MIN¹¹, D MAJ⁹, and B MIN¹¹.
- Acoustic Bass:** Plays a melodic line with a key signature change to C major.
- Drum Set:** Plays a consistent rhythmic pattern.

Rysunek 18. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 36-40]; (źródło: materiały własne)

Część C pokazuje zupełną zmianę harmonii w utworze. Temat przewodni zostaje ten sam. Jest on wykonywany przez sekcję smyczkową oraz na początku przez trzeci i czwarty akordeon. Pojawia się pierwszy raz sekcja dęta, która prowadzi rolę wypełnienia harmonicznego grając długie nuty w układzie akordowym tj. trąbka, saksofon tenorowy, puzon. Gitara akustyczna tym razem prowadzi akompaniament wykorzystując prawie jednakowe podziały rytmiczne od partii perkusji. Perkusja natomiast gra podobne podziały jak dotychczas, uwzględniając tym razem dodatkowe uderzenia o stopę i werbel. Fortepian również w roli akompaniamentu ma tym razem zapis harmoniczny z tzw. *slash notation* (rodzaj zapisu wykonawczego). Oznacza to, że pianista mając podane akordy do zrealizowania, może je wykonać wedle swojego uznania bez większego nacisku na rytmizację. Mimo wszystko wytrawny muzyk będzie wiedział jak przy takim zapisie zrealizować swoją partię, żeby oddać zamierzony charakter i emocjonalność utworu.

The musical score is for a piece titled "Lalka", specifically measures 52-60. It is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Acoustic Guitar:** Plays a melodic line in the upper register, starting with a whole note chord (F#4, C#5, G#5) and then moving to a series of eighth notes.
- Piano:** Provides a harmonic foundation with chords, starting with a whole note chord (F#4, C#5, G#5) and then moving to a series of eighth notes.
- Acoustic Bass:** Plays a steady eighth-note pattern in the lower register.
- Drum Set:** Provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes.
- Violin I, Violin II, Viola, Violin III:** All four string parts play a melodic line, starting with a whole note chord (F#4, C#5, G#5) and then moving to a series of eighth notes. The Violin I and II parts are marked with "Pizz." (pizzicato).
- Akordeon 1, Akordeon 2, Akordeon 3, Akordeon 4:** The four accordion parts play a complex rhythmic pattern, starting with a whole note chord (F#4, C#5, G#5) and then moving to a series of eighth notes. The Akordeon 3 part is marked with "Pizz." (pizzicato).

Rysunek 19. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 52-60]; (źródło: materiały własne)

W 53 takcie ponownie pojawia się temat główny z układem odwzorowanym na początku utworu. Zachodzą tu jednak pewne drobne zmiany, aby uniknąć dublowania się tej samej części w identycznym ułożeniu orkiestrowym. Jedną ze zmian jest podział partii fortepianu, który zmienił się z ćwierćnut z kropką na półnuty z kropką. Powyższy podział pozwala na współdziałanie z partią kontrabasu oraz z akordeonem I i II. Skrzypce I, II i altówka wracają do techniki *pizzicato* grając te same partie co na początku tematu. Linia melodyczna zostaje również tak jak wcześniej w gitarze akustycznej, III skrzypcach oraz tym razem w akordeonie III.

Violin I Arco

Violin II Arco

Viola Arco

Violin III

AKORDEON 1 *p*

AKORDEON 2 *f*

AKORDEON 3 *f*

AKORDEON 4 *f*

Rysunek 20. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 68-76]; (źródło: materiały własne)

Od 69 taktu poza kontynuacją motywu przewodniego pozostawionego w skrzypcach III oraz w akordeonie I, zmienia się akompaniament w sekcji smyczkowej i analogicznie w sekcji akordeonowej. W pierwotnym układzie był to akompaniament wykorzystujący technikę *pizzicato* (w sekcji smyczkowej) oraz *staccato* (w akordeonach). W tym miejscu została wprowadzona technika smyczkowania *arco*, grając legato przebiegi ósemkowe, które zostały zdwojone w akordeonach. Ten zabieg ma na celu również zróżnicowanie orkiestracji, aby nie była ona powtarzana w tym samym wydaniu co wcześniej.

TENOR SAX

TRUMPET IN B $\flat$

TROMBONE

ACOUSTIC GUITAR

PIANO

ACOUSTIC BASS

DRUM SET

Rysunek 21. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 84-88]; (źródło: materiały własne)

Część F to moment kulminacyjny, w którym linia melodyczna oraz akompaniament zostały przearanżowane pod kątem zmiennej rytmizacji w porównaniu do pierwowzoru. Dodatkowo cała część została poddana tzw. inwersji w rozumieniu paraleli tonalnej. W oryginale podstawową tonacją tego utworu jest tonacja minorowa. W tej części została wprowadzona tonacja durowa, towarzysząca z rozbudowanym i zmienionym akompaniamentem linii melodycznej, która uległa zmianie jedynie przez poddanie jej odmiennej rytmice. Linie tą wykonują następujące instrumenty: trąbka, saksofon, puzon, które grają w trygłosie. Dodatkowo jako *lead voicing* grają III skrzypce oraz IV akordeon. Gitara akustyczna ponownie w roli akompaniamentu z podanymi rytmicznie akordami, a fortepian podobnie z zapisem *slash notation*. Kontrabas w podziałach duoli i ćwierćnuty z kropką realizuje zapis synkopowany. Perkusja realizuje nieco rozszerzony zapis rytmiczny przez *bass-drum* (stopę), *ride* i *snare-drum* (werbel).

Rysunek 22. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 93-100]; (źródło: materiały własne)

Ostatni przebieg motywu ilustruje, że cała sekcja smyczkowa oraz cała sekcja akordeonowa grają w mocnej dynamice temat, wszyscy *unisono*. Dzięki temu temat w tym miejscu jest podany w najbardziej dotąd możliwie dynamicznym i ekspresyjnym wydaniu. Wspomaga go sekcja dęta, która cały czas gra w układzie akordowym. Ostatnie cztery takty zakończenia są odwzorowaniem czterotaktowego wstępu utworu.

Sądzę, iż w tym utworze dyrygent powinien zwrócić uwagę na kontrolę jego prawidłowego przebiegu rytmicznego, ponieważ części utworu charakteryzuje odmienna rytmizacja. Zwracam uwagę na rytmiczne wykonanie szesnastkowych przebiegów w sekcji smyczkowej oraz sekcji akordeonowej.

3.4. Muzyka z filmu „Dom”

9 listopada 1980 roku miała miejsce emisja pierwszego odcinka serialu *Dom*⁵³. Najdłużej realizowany polski serial obejmuje kawał historii i jest jednocześnie ważnym jej świadectwem.

Nie zdążyły jeszcze na dobre opaść kurz i pył po II wojnie światowej a już pierwsi mieszkańcy powoli wracają do swojej mocno podniszczonej wybuchami kamienicy. Taki jest sam początek serialu *Dom* - kultowej produkcji, którą z wypiekami na twarzy oglądała cała Polska. Przez zagruzowaną ulicę idzie matka z dzieckiem, mężczyźni zamurują dziury w ścianach, gospodarz montuje bramę - wszyscy próbują się jakoś odnaleźć i urządzić w tych trudnych warunkach. Dopiero po kilku scenach jesteśmy świadkami faktycznego zakończenia wojny. W kolejnych 25 odcinkach śledzimy losy mieszkańców tego samego domu na tle wydarzeń najnowszej historii Polski aż do końca lat 70.

Serial kręcono w sumie na przestrzeni 20 lat: w latach 1979-1982, następnie przerwę w zdjęciach do 1987 roku wymusiło wprowadzenie stanu wojennego. Zaś zmiany polityczne i ustrojowe spowodowały, że 3 i 4 serię realizowano w latach 1996-2000. Miało to bezpośredni wpływ na śmiałość reżysera, którego początkowo krępowała kontrola cenzury, a później - w latach 90. - mógł sobie pozwolić na dużo większą bezpośredniość.

Jan Łomnicki - doskonały i doświadczony dokumentalista, który wyreżyserował wszystkie odcinki - większość zdjęć wykonał w warszawskiej kamienicy, która odegrała rolę tytułowego domu w Śródmieściu, przy ul. Złotej 25.

Waldemar Kazanecki⁵⁴ (ur. 29 kwietnia 1926 lub 23 kwietnia 1929 w Warszawie, zm. 20 lub 21 grudnia 1991) – polski pianista, dyrygent i kompozytor. Muzyki uczył się jeszcze w czasie II wojny – prywatnych lekcji udzielał mu Aleksander Wielhorski. Po wojnie, w latach 1945–1949, uczył się w Średniej Szkole Muzycznej (i w tym samym czasie w Liceum Przyrodniczym) w Łodzi. Wyjazd do Katowic i etatowa praca w katowickim radiu pozwoliła mu na prywatne kontynuowanie nauki muzyki pod kierownictwem wykładowcy Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach – Jana Gawlasa, u którego studiował teorię muzyki i kompozycję.

⁵³ <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2616754,serial-dom-portret-35-lat-warszawy> (stan 11.02.2024 r. godz. 20.21)

⁵⁴ https://pl.wikipedia.org/wiki/Waldemar_Kazanecki (stan 11.02.2024 r. godz. 20.28)

Muzyka z serialu *Dom* należy do najpiękniejszych utworów w historii polskiej telewizji i kina. Kompozycja, którą napisał Waldemar Kazanecki, nieodłącznie kojarzy się z obyczajowo-historycznym przebojem Jana Łomnickiego. Legendarny Waldemar Kazanecki uznawany jest za jednego z największych geniuszy muzycznych, jacy objawili się polskiemu kinu. Napisał kompozycje do przeszło 500 filmów i seriali, a wśród nich znajdują się motywy do wielu produkcji.

Partytura utworu została opracowana na: klarnet, saksofon tenorowy, 2 trąbki, puzon, zestaw perkusyjny, gitara elektryczna, piano, 4 akordeony, skrzypce I, skrzypce II, skrzypce III, altówki, wiolonczele i kontrabas.

Full Score

Muzyka z filmu
"DOM"
partytura
DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Muzyka: Waldemar Kazanecki
arr. Szymon Piotrowski

The musical score is for the film "Dom" and is arranged by Szymon Piotrowski. It features a variety of instruments including Clarinet in B♭, Tenor Sax, Trumpet in B♭ 1 and 2, Trombone, Drum Set, Acoustic Guitar, Piano, four Accordions (Akordeon 1-4), Violin I, II, and III, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *div.* (divisi). A rehearsal mark 'A' is placed above the first measure of the Clarinet part. The Double Bass part includes an *arco* marking. The copyright notice at the bottom indicates © 2023.

Rysunek 23. Partytura pt.: "Dom"; (źródło: materiały własne)

Wzruszający motyw z obyczajowego serialu o polskim powojennym powolnym powrocie do normalnego życia. Waldemar Kazanecki i tym razem świetnie uchwycił historyczny moment oraz skomponował coś nastrojowego i na temat.

Rysunek 24. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 1-9]; (źródło: materiały własne)

Wstęp utworu wykonują dwie sekcje instrumentów – sekcja akordeonowa oraz sekcja smyczkowa. Linie melodyczną grają w pierwszej kolejności skrzypce I i II wraz z akordeonem I i II. Odpowiadają im i uzupełniają temat akordeony III i IV wraz ze skrzypcami III i altówki dzielone (*divisi*). W dalszej kolejności dochodzą również wiolonczele i na zakończenie pierwszej części tematu pojawia się kontrabas, rozpoczynając tym samym drugą część tematu.

Clarinet in B $\flat$

Tenor Sax

Trumpet in B $\flat$ 1

Trumpet in B $\flat$ 2

Trombone

9

B

mf

Rysunek 25. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 9-19]; (źródło: materiały własne)

W części B pojawia się sekcja dęta w składzie klarnet, saksofon tenorowy, które grają w głosach dalszą część tematu głównego. Natomiast pozostałe instrumenty jak trąbka I, trąbka II i puzon grają akompaniament z ósemkowym podziałem na głosy. Akordeon I i skrzypce I wspomagają temat swoim *lead voicingiem*.

Akordeon 1

Akordeon 2

Akordeon 3

Akordeon 4

Violin I

Violin II

Violin III

Viola

Cello

Double Bass

37

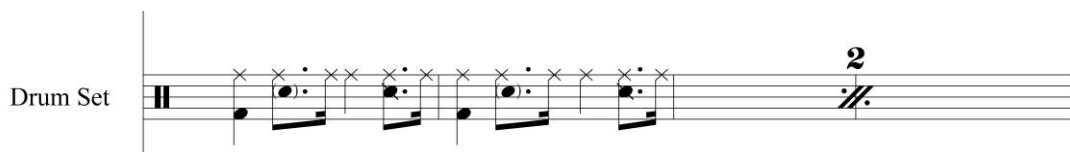
Rysunek 26. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 37-45]; (źródło: materiały własne)

Obie dotychczasowe części pojawiają się dwa razy jedna po drugiej w takiej samej konfiguracji. Od taktu 38 pojawia się trzecia część tematu, w którym można zauważyć kilka różnic względem poprzednich dwóch. Pierwsze dwie części są w tonacji a-moll. W trzeciej części zachodzi inwersja tonalna przechodząca w tonację A-dur, w której prowadzona jest trzecia część tematu głównego. Prowadzą go głównie sekcja smyczkowa i akordeonowa z podziałem na głosy. Odpowiedzi udzielają w tej części zarówno klarnet jak i saksofon tenorowy. Jedną z bardziej zauważalnych różnic w tej części jest również zmiana podziałów w partii kontrabas. Dotąd były to zazwyczaj długie wartości nut, które teraz zostały zastąpione wartościami ósemkowymi, nadające żywszego charakteru i nieco bardziej dynamicznej części.



Rysunek 27. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 62-70]; (źródło: materiały własne)

Druga część utworu to balladowy swing z delikatnym akompaniamentem rozpoczynającym się w fortie pianie oraz *prymą* w kontrbasie, granymi czasem w pochodach akordowych z artykulacją swingową i techniką *pizzicato*. W dalszej części do akompaniamentu dołączają w dynamice *mp* smyczki oraz akordeony. Linie melodyczną gra klarnet solo.



Rysunek 28. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 71-74]; (źródło: materiały własne)

Zestaw perkusyjny również zmienia swój styl i partię od poprzedniej części pierwszej. Tym razem jest to pochod swingowy grany miotełkami (*brushes*) oraz stopą na raz w każdym takcie. Swingowy *ride* dopełnia całości w danym stylu. W takim wydaniu druga część utworu kończy się fermatą, którą poprzedza bardzo podobna i lekko zmienna orkiestracja.

W takim wydaniu druga część utworu kończy się fermatą, którą poprzedza bardzo podobna i lekko zmienna orkiestracja, powodująca brak możliwości wprowadzenia nowych tematów.

The image displays a musical score for a piece titled "Dom", measures 70-78. The score is arranged for a large ensemble. At the top, there are four staves for Accordions (Akordeon 1 to 4). Below them are three staves for Violins (Violin I, II, III), followed by staves for Viola, Cello, and Double Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "mp" (mezzo-piano). The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Rysunek 29. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 70-78]; (źródło: materiały własne)

Uważam, że zmienna dynamika zawarta w kompozycji stanowi jej niezwykłość. Do roli dyrygenta należy między innymi zadanie, aby instrumentalіści prawidłowo wykonali liczne zmiany dynamiczne utworu oraz wymagające umiejętności techniczne gry legato. Należy również zwrócić uwagę na uzyskanie spójności brzmienia instrumentów w przebiegach harmonicznym i polifonicznym wykonywanych m.in. przez akordeony oraz instrumentach pełniących funkcję akompaniamentu.

3.5. Walc⁵⁵ z filmu „Ziemia obiecana”

Jeden z najbardziej znanych walców, jakie w ciągu kilkudziesięciu lat **Wojciech Kilar** napisał dla filmu, piękny, romantyczny walc z *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy z 1974 r. W wyjątkowo epickim filmie, jakim jest *Ziemia Obiecana*, muzyka pełni istotną rolę. Bogaty świat dźwiękowy filmu uzupełniają dźwięki przemysłowej Łodzi. Ziemia obiecana jako paralela do biblijnego Kanaan, ma dawać nadzieję na tworzenie ogromnych interesów, zbijania fortun, przyciąga więc ludzi różnych kultur i wyznań. Jednak koszt, jaki trzeba ponieść w imię wielkich interesów okazuje się ogromny. Film w 1976 roku był nominowany do Oscara w kategorii Najlepszy film nieanglojęzyczny. W rolach głównych wystąpili Daniel Olbrychski, Wojciech Pszoniak i Andrzej Seweryn.

Wojciech Kilar, to wybitny kompozytor muzyki poważnej, a także twórca muzyki do wielu filmów, m.in. *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy, *Pianisty* Romana Polańskiego, *Drakuli* Francisa Forda Coppoli i serialu „Przygody pana Michała”.

Partytura utworu została opracowana na: 2 saksofony tenorowe, 2 trąbki, puzon, zestaw perkusyjny, gitara elektryczna, bas elektryczny, harfa, piano, 4 akordeony, wokół, skrzypce I, skrzypce II, skrzypce III, altówki i wiolonczele.

⁵⁵<https://www.google.pl/search?q=Walc+z+filmu+E2%80%9EZiemia+obiecana%E2%80%9D%252C+muz.+Wojciech+Kilar> (stan 10.02.2024 r. godz. 18.10)

Full Score

Walc z filmu
"ZIEMIA OBIECANA"

Muzyka: Wojciech Kilar
arr. Szymon Piotrowski

partytura
DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Straight ♩ 's rall...

The musical score is for a waltz from the film "Ziemia Obiecana". It is arranged by Szymon Piotrowski for a full orchestra. The score is in 4/4 time and features a variety of instruments. The woodwinds include Tenor Sax 1 and 2, Trumpet in Bb 1 and 2, and Trombone. The percussion includes a Drum Set. The strings include Violin I, II, and III, Viola, and Cello. The keyboard section includes Electric Guitar, Acoustic Bass, and Piano. The accordion section includes four Akordeon parts. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *ad lib.* (ad libitum). The tempo is marked as "Straight ♩ 's" and "rall...". The score is in G major and 4/4 time.

© 2023

Rysunek 30. Partytura pt.: "Ziemia obiecana"; (źródło: materiały własne)

Cały utwór jest przearanżowany, a zwłaszcza początek w którym autor aranżacji zamieścił autorski wstęp rozpoczynający temat główny. Jest to wprowadzenie do tematu głównego który jest wykonywany przez pianistę na fortepianie. Grają go sekcja akordeonów oraz sekcja smyczkowa tj. akordeon I, II, III, IV wraz ze skrzypcami I, II, III, altówkami oraz wiolonczelami. Zakończenie wstępu wieńczy fermata pod którą znajdują się ćwierćnuty w układzie akordowym z dodanym *crescendo*.

Rysunek 31. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 1-4]; (źródło: materiały własne)

Motyw główny po wstępie jest realizowany przez pianistę na fortepianie, na który została przygotowana partia solowa danego tematu. Jest ona napisana w typowo jazzowym charakterze, co widać po akordach, które autor zamieścił jako rolę akompaniamentu do prowadzonej linii melodycznej. Solo trwa przez cały motyw pierwszej części.



Rysunek 32. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 4-8]; (źródło: materiały własne)

Pod koniec motywu solowego na ostatnie akordy zostały wprowadzone smyczki oraz akordeony tworząc harmonię długimi nutami, która ma na celu wskazać słuchaczom zakończenie tej części utworu.

Rysunek 33. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 46-49]; (źródło: materiały własne)

Po zakończeniu pierwszej części pojawia się wstęp *swingowy* w szybkim tempie, który rozpoczyna część drugą. Wstęp ten jest również autorskim pomysłem aranżera, którego umiejscowienie i budowa jest analogiczna z pierwszym wstępem na początku utworu.

Rysunek 34. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 50-53]; (źródło: materiały własne)

W części E zaraz po drugim wstępie rozpoczyna się zmodyfikowany temat główny pod względem stylu i jego rytmizacji. Linie melodyczne w tym przypadku grają saksofony tenorowe 1 i 2, natomiast sekcja rytmiczna w składzie perkusja, gitara elektryczna, bas akustyczny oraz fortepian występują roli akompaniamentu. Gitara gra miarowe ćwierćnuty aby podkreślić miarowość na $\frac{3}{4}$. Jest to bowiem nietypowy swing, właśnie dlatego że jego metrum nie jest standardowe w $\frac{4}{4}$ tylko $\frac{3}{4}$.

The musical score for "Ziemia obiecana" (Part E, measures 59-64) is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Tenor Sax 1 & 2:** Play a melodic line in the upper register, starting with a sharp attack (marked with an 'A' and an accent) and featuring some grace notes.
- Trumpet in Bb 1 & 2:** Play a similar melodic line to the saxophones, also with a sharp attack.
- Trombone:** Plays a lower melodic line, also with a sharp attack.
- Drum Set:** Provides a steady rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.
- Electric Guitar:** Plays a harmonic accompaniment in the upper register, using a sharp attack.
- Acoustic Bass:** Provides a harmonic accompaniment in the lower register, using a sharp attack.
- Piano:** Plays a complex harmonic accompaniment in both registers, using a sharp attack.

Rysunek 35. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 59-64]; (źródło: materiały własne)

W części G oprócz akompaniującej sekcji rytmicznej pojawia się sekcja akordeonowa oraz smyczkowa. Długie nuty w układach akordowych powodują, że tło harmoniczne staje się niezwykle bogate i sprawia, że dany akompaniament staje się jeszcze bardziej pełny i wyrazisty. W części H pojawiają się w saksofonach przetworzenia linii melodycznej, wsparte kontrapunktami i też wspomagającymi partiami pozostałej sekcji dętej.



Rysunek 36. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 79-87]; (źródło: materiały własne)

W części K role prowadzenia linii melodycznej przechodzą do sekcji smyczkowej. Natomiast w sekcji dętej został wprowadzony akompaniament ósemkowy, który wypełnia muzycznie przestrzeń utworu. W podobnej konfiguracji odbywało się to w części poprzedzającej, czyli I, w której to smyczki grały taki sam akompaniament ósemkowy jak teraz sekcja dęta.

Rysunek 37. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 109-114]; (źródło: materiały własne)

W części M linia melodyczna znów wraca do sekcji smyczkowej oraz do akordeonowej. Dalsza część tematu jest realizowana aż do części O, w której dynamika wraca do umiarkowanego poziomu, ponieważ tutaj motyw dalszy jest grany przez puzon i jeden saksofon tenorowy.

Rysunek 38. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 151-159]; (źródło: materiały własne)

Realizowana partia przez sekcję smyczkową i akordeony wypełnia tym razem kontrapunktyczne zagrania, które mają na celu wypełnić koniec frazy danej linii melodycznej realizowanej przez puzon, fortepian oraz saksofon tenorowy. W tej części bas akustyczny (kontrabas) przechodzi w tzw. *walking*, co ma na celu podkreślenie i uwydatnienie swingu w jakim jest napisana ta część utworu.

Rysunek 39. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 151-156]; (źródło: materiały własne)

Dalszą część wspomaga sekcja dęta, która najpierw wykonuje partie krótkimi ósemkami, a następnie przechodzi w realizację linii melodycznej tworząc ją bardziej wyrazistą i dynamiczną. Smyczki i akordeony przechodzą tu w akompaniament wypełniając fakturę długimi nutami oraz ćwierćnutami napisanymi w układzie akordowym.

Rysunek 40. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 167-170]; (źródło: materiały własne)

W części Q mamy ponowny zwrot w podziałach na role. Tym razem ponownie sekcja smyczkowa oraz akordeonowa przejmują rolę wykonawczą linii melodycznej, natomiast sekcja dęta wykonuje akompaniament napisany w układzie akordowym z dynamiką *sfz* oraz pochodem ćwierćnutowym. Do końca utworu zostają realizowane takie same podziały jeśli chodzi o linię melodyczną oraz akompaniament.

Rysunek 41. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 167-170]; (źródło: materiały własne)

Uważam, że należy wskazać w początkowej części utworu płynność linii melodycznej dla tego charakteru muzyki i umiejętnego operowania rejestrami brzmieniowymi w tym utworze. Sądzę, że trzeba zwrócić uwagę na wydobycie kontrastów dynamicznych, określających charakter utworu.

3.6. Muzyka z filmu „Prawo i pięść” – „Nim wstanie dzień”

„Nim wstanie dzień” – ballada skomponowana przez Krzysztofa Komedę, stanowiąca motyw przewodni w filmie *Prawo i pięść*. W oryginalnej wersji utwór wykonywał Edmund Fetting do słów Agnieszki Osieckiej.

Kompozycja była aranżowana przez różnych muzyków, między innymi przez zespół Raz, Dwa, Trzy (album *Czy te oczy mogą kłamać*), Grabaża z zespołem Strachy Na Lachy (album *Strachy na Lachy*) i Katarzynę Nosowską (album *Osiecka*). W 2011 roku na płycie *Komeda* Leszka Możdżera znalazł się utwór *The Law and The Fist* oparty na balladzie.

Krzysztof "Komeda" Trzcński(1931-1969) to polski pianista i kompozytor, którego nazwisko zna cały świat. Gdyby żył, miałby zapewne setki nagród na swoim koncercie. Najprawdopodobniej tworzyłby w Ameryce muzykę do filmów - tam zaczęła się przecież jego światowa kariera.

"Postać⁵⁶ i twórczość Krzysztofa Komedy urosła w polskim środowisku jazzowym do rangi symbolu i legendy. Żaden inny polski jazzman nie wywarł równie ogromnego wpływu na nowoczesną, polską muzykę jazzową, jak artysta z Poznania” – pisał Dionizy Piątkowski, szef festiwalu Era Jazzu.

Krzysztof Komeda najpełniej odnalazł się jako kompozytor muzyki ilustracyjnej: od wspaniałych etiud baletowych po rozległą dyskografię obejmująca muzykę filmową do kilkudziesięciu filmów najwybitniejszych reżyserów.

Partytura utworu została opracowana na: saksofon tenorowy, saksofon sopranowy, 2 trąbki, puzon, zestaw perkusyjny, gitara elektryczna, bas elektryczny, harfa, piano, 4 akordeony, wokół, skrzypce I, skrzypce II, altówkę i wiolonczelę.

⁵⁶ <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/komeda-tworca-muzyki-filmowej-i-rozbudowanych-kompozycji-jazzowych> (stan 10.02.2024 r. godz.18.26)

Muzyka z filmu "Prawo i pięść"
"NIM WSTANIE DZIEŃ"

Full Score

partytura
DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Muzyka: Krzysztof T. Komeda
 arr. Szymon Piotrowski

$\text{♩} = 50$

The musical score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Tenor Sax:** Starts with a *p* (piano) dynamic.
- Soprano Sax:** Starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic.
- Trumpet in B♭ 1:** Starts with a *p* dynamic.
- Trumpet in B♭ 2:** Starts with a *p* dynamic.
- Trombone:** Starts with a *p* dynamic.
- Drum Set:** Provides a steady rhythmic accompaniment.
- Acoustic Guitar:** Remains silent throughout the piece.
- Acoustic Bass:** Remains silent throughout the piece.
- Piano:** Remains silent throughout the piece.
- Akordeon 1:** Starts with a *mp* dynamic.
- Akordeon 2:** Starts with a *mp* dynamic.
- Akordeon 3:** Starts with a *mp* dynamic.
- Akordeon 4:** Starts with a *mp* dynamic.
- Violin I:** Starts with a *mp* dynamic.
- Violin II:** Starts with a *mp* dynamic.
- Violin III:** Starts with a *mp* dynamic.
- Viola:** Starts with a *mp* dynamic.
- Cello:** Starts with a *mp* dynamic.

© 2023

Rysunek 42. Partytura pt.: "Nim wstanie dzień"; (źródło: materiały własne)

Piosenka „Nim wstanie dzień” pierwotnie w zamyśle i wykonaniu była piosenką z tekstem. W oryginalnej wersji utwór wykonywał Edmund Fetting do słów Agnieszki Osieckiej. W tym opracowaniu piosenka owa została przearanżowana na utwór instrumentalny.

This musical score shows the first seven measures of the piece for a string ensemble. The instruments are Violin I, Violin II, Violin III, Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music begins with a mezzo-piano (mp) dynamic. The Violins and Viola play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Cello provides a harmonic foundation with a similar rhythmic pattern. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Rysunek 43. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 1-7]; (źródło: materiały własne)

Utwór rozpoczyna się *introdukcją* (prologiem), który jest autorskim pomysłem aranżera. Motyw wstępu oparty jest oczywiście na motywie głównym utworu, jednak jest zmieniona dość mocno harmonia. Zróżnicowane tempo – polimetria – również jest pomysłem mającym na celu rozszerzenie frazy w danych taktach. Pojawiają się także elementy kanoniczne w różnym stosunku interwałowym, przekształcane według reguł kontrapunktycznych. Te trzy użyte techniki dowodzą, że zamiysł napisania nowego wstępu w oparciu o oryginał jest jak najbardziej przemyślany. W zapisie pierwotnym na sekcję smyczkową, a później dodaniu również sekcji akordeonowej – został również ujęty zapis smyczkowania.

This musical score shows measures 7 through 12 of the piece for a larger ensemble. The instruments listed are Tenor Sax, Soprano Sax, Trumpet in Bb-1, Trumpet in Bb-2, Trombone, Drum Set, Acoustic Guitar, Acoustic Bass, and Piano. The key signature remains one flat. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings. A tempo change to 90 beats per minute is indicated at the start of measure 7. The piano part features chords and a bass line, while the guitar and bass provide harmonic support. The saxophones and trumpets have melodic lines, and the drums provide a rhythmic accompaniment.

Rysunek 44. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 7-12]; (źródło: materiały własne)

Po części wstępnej pojawia się drugi wstęp – docelowy. Tempo umiarkowane, tonacja g-moll, ośmiotaktowe solo saksofonu sopranowego wprowadzające w odpowiedni klimat muzyczny. Motyw główny przewidziany jest właśnie na saksofon sopranowy, który jest wspierany przez akordeon pierwszy. Pod koniec wstępu akordeony i smyczki mają szesnastkowe przebiegi w progresji, która dodatkowo jest realizowana w dynamice od *pp* do *mf* poprzez *crescendo*. Daje to efekt przejścia do tematu głównego w efektowny sposób.



Rysunek 45. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 16-19]; (źródło: materiały własne)

W części C zostały wprowadzone smyczki w roli akompaniamentu jako tło harmoniczne. Akompaniament fortepianu i gitary akustycznej się nie zmieniły, natomiast *riff* gitary basowej został zmieniony. Ta progresja polega na zmianie rytmu pochodzącego basowego. Z każdą następną zmianą jest on coraz bardziej synkopowany pod względem zmiany jego przebiegu na coraz bardziej krótsze wartości. Ponadto do linii melodycznej, która pojawia się również w akordeonie I dodano drugi głos grający równolegle kolejno w trąbce II oraz w akordeonie III. Trąbka druga ma dodatkową informację zapisaną przy pięciolinii – mianowicie – „Harmon”. Oznacza to, że w tym miejscu trębacz musi wykorzystać aluminiowy tłumik do trąbki typu *harmon*, który zmieni brzmienie trąbki.

This musical score is for a large ensemble. The instruments listed from top to bottom are: Tenor Sax, Soprano Sax, Trumpet in Bb-1, Trumpet in Bb-2 (with a 'Harmon' marking), Trombone, Drum Set, Acoustic Guitar, Acoustic Bass, Piano, Akordeon 1, Akordeon 2, Akordeon 3, and Akordeon 4. The score spans measures 23 to 28. The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo/mood is marked 'mp' (mezzo-piano). The music features a variety of textures, with some instruments playing melodic lines and others providing harmonic support or rhythmic patterns.

Rysunek 46. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 23-28]; (źródło: materiały własne)

W tej części pojawia się również akompaniament w sekcji smyczkowej. Są to na ogół długie nuty – całe nuty oraz półnuty – napisane w układzie akordowym. Pierwsze cztery takty to pewien rodzaj progresji, która mimo zmiennej harmonii dobrze się wpasowuje w całość jako tło harmoniczne. Druga część jest lekko zmodyfikowana pod względem budowy i podziałów nutowych.

This musical score shows the string section of the same piece. The instruments are Violin I, Violin II, Violin III, Viola, and Cello. The key signature is two flats (Bb and Eb). The tempo/mood is marked 'mp'. The strings play long, sustained notes, primarily in a chordal texture, providing a harmonic background for the other instruments. The notation includes various note values and rests, with some measures showing more complex rhythmic patterns.

Rysunek 47. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 23-28]; (źródło: materiały własne)

Akompaniament przekształca się w prowadzenie linii melodycznej refrenu, którą wykonują sekcja smyczkowa, sekcja akordeonowa oraz fortepian wraz z puzonem i saksofonem tenorowym. Pozostała część sekcji dętej wspomaga harmonicznie dogrywając kontrapunkty oraz podziały analogiczne do linii melodycznej w układzie akordowym rozszerzając w ten sposób spektrum brzmienia i harmonii.

The image shows a musical score for Figure 48. It includes staves for Piano, Akordeon 1, Akordeon 2, Akordeon 3, Akordeon 4, Violin I, Violin II, Violin III, Viola, and Cello. The Piano part features a complex, multi-measure rest followed by a series of chords. The Accordions and strings provide harmonic support with various rhythmic patterns and chords. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Rysunek 48. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 31-36]; (źródło: materiały własne)

Pochód gitary basowej również się zmienia na synkopowany *riff* o jeszcze krótszych wartościach niż dotychczas. Dzięki temu ta zróżnicowana partia przechodzi do zamierzonego pochodu głównego, aby słuchacz odniósł dobre wrażenie estetyczne pozytywnej łączności między tymi dwiema częściami. *Riff* perkusyjny również się zmienia, łącząc się z pochodem basu, tworząc dobrą spójność rytmiczną.

The image shows a musical score for Figure 49, featuring four Accordions (Akordeon 1, 2, 3, 4). They are playing a syncopated riff in a key with one flat (B-flat). The riff consists of eighth and sixteenth notes with various rests, creating a rhythmic pattern. The score is written in a common time signature.

Rysunek 49. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 39-43]; (źródło: materiały własne)

W części F linię melodyczną w unisonie gają wspólnie sekcja akordeonów oraz sekcja smyczkowa. Pojawiają się tutaj skromne odpowiedzi kontrapunktyczne w sekcji dętej, które mają na celu podkreślenie charakteru tej wersji utworu. Gitara basowa zmierza do docelowego pochodłu, który był użyty we wstępie. Akompaniament główny powraca do fortepianu oraz gitary akustycznej.



Rysunek 50. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 47-51]; (źródło: materiały własne)

W części G role sekcyjne się odwracają. Linię melodyczną grają tym razem trąbki z puzonem oraz dwa saksofony tenorowy i sopranowy. Pierwsze cztery takty są wykonane w układzie akordowym przez sekcję dętą, natomiast druga część tematu jest zagrana w unisonie. Sekcja smyczkowa i akordeonowa pełni rolę akompaniamentu napisanego w formie akordowej, dokładnie takiego samego jak w części F. Gitara basowa w docelowym *riffie* wspomagana perkusją, która wykonuje podobne podziały rytmiczne. Ostatni refren jest wykonany bardzo podobnie jak poprzedni, po którym powraca solo saksofonu sopranowego. Jest to tzw. *outro solo* (zakończenie), które ma na celu wnieść spójność do budowy formalnej.



Rysunek 51. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 65-69]; (źródło: materiały własne)

Uważam, iż zmieniające się metrum we wstępie, wymaga pełnej koncentracji wykonawców i niemałych umiejętności dyrygenckich. O szczególnych walorach brzmieniowych tej kompozycji świadczy zmienna obsada instrumentalna zespołu, od fragmentów realizowanych w formie unisono do czterogłosowych włącznie.

3.7. Muzyka z filmu „Prawo i pięść” - „Dziecko Rosemary”.

14 września 1964 roku miała miejsce premiera filmu Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego pod tytułem *Prawo i pięść*. Do dziś jest to jedna z najbardziej udanych prób nawiązania do kina gatunkowego w polskim kinie.

Prawo i pięść opowiada historię powracającego z Kresów Andrzeja Keniga (Gustaw Holoubek), który przyłącza się do grupy mężczyzn, jadących na tzw. ziemie odzyskane, do opuszczonego przez Niemców miasteczka. Mają tam zabezpieczyć pozostawione domy i rzeczy i przygotować je na przyjazd przesiedleńców ze wschodu. Kenig jednak szybko orientuje się, że jego towarzysze wcale nie zamierzają ratować majątku ponemieckiego, ale chcą go wywieźć i sprzedać. Kenig jako jedyny się im przeciwstawia, próbuje przeciągnąć na swoją stronę kilku z nich, a gdy to nie przynosi skutków, staje z nimi do otwartej walki. Mamy tu więc typowo westernowy schemat akcji: jeden sprawiedliwy przeciwko grupie zdeterminowanych złoczyńców.

Kołysankę⁵⁷, która stanowiła przewodni motyw muzyczny w filmie Polańskiego *Dziecko Rosemary*, skomponował Krzysztof Komeda. Choć oryginalny tytuł melodii brzmi *Sleep Safe and Warm*, to zapamiętany został powszechnie nazywany jest *Kołysanką Rosemary*. Kompozycja była wielokrotnie aranżowana przez różnych muzyków; w 1997 r. trzy jej wersje znalazły się na płycie Tomasza Stańki. W 2007 r. została wydana płyta *Ultra Orange and Emmanuelle*, gdzie *Rosemary's Lullaby* wykonała aktorka Emmanuelle Seigner, prywatnie żona Romana Polańskiego. Na wydanej w roku 2011 płycie *Komeda* Leszka Możdżera znalazł się także utwór *Sleep Safe and Warm*, podobnie jak na zrealizowanym w 2014 r. winylowym albumie *The best of Krzysztof Komeda* ballada ta pojawiała się w wykonaniu *Simple Acoustic Trio*.

Krzysztof Komeda najpełniej odnalazł się jako kompozytor muzyki ilustracyjnej: od wspaniałych etiud baletowych po rozległą dyskografię obejmującą muzykę filmową do kilkudziesięciu filmów najwybitniejszych reżyserów.

Partytura utworu została opracowana na: klarnet, trąbkę, puzon, gitarę akustyczną, bas akustyczny, piano, zestaw perkusyjny, I i II skrzypce, altówkę oraz 4 akordeony.

⁵⁷ <https://www.salon24.pl/newsroom/1130160,krzysztof-komeda-i-jego-kolysanka-rosemary-90-rocznica-urodzin-artysty> (stan 11.02.2024 r. godz. 11.46)

Muzyka z filmu "Prawo i pięść"

"KOŁYSANKA ROSEMARY"

SCORE *partytura* Muzyka: Krzysztof T. Komeda
DZIEŁO ARTYSTYCZNE arr: Szymon Piotrowski

The musical score is for the piece "Kołysanka Rosemary" (lullaby for Rosemary). It is arranged by Szymon Piotrowski from the original music by Krzysztof T. Komeda. The score is written for a large ensemble of instruments. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure. The instruments listed on the left are: CLARINET IN B♭, TRUMPET IN B♭, TROMBONE, ACOUSTIC GUITAR, PIANO, ACOUSTIC BASS, DRUM SET, VIOLIN I, VIOLIN II, VIOLA, AKORDEON 1, AKORDEON 2, AKORDEON 3, and AKORDEON 4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piano part features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The acoustic guitar and acoustic bass parts provide harmonic support. The drum set part features a steady rhythm. The string and accordion parts are currently silent in this section of the score.

© 2023

Rysunek 52. Partytura pt.: "Kołysanka Rosemary" („Dziecko Rosemary”); (źródło: materiały własne)

Utwór napisany w tonacji c-moll w wersji instrumentalnej. Metrum $\frac{6}{8}$ w tempie umiarkowanym pozwala na nieco większą alternatywę jeśli chodzi o budowę rytmiczną utworu, gdyż sam temat mógłby być napisany w metrum $\frac{3}{4}$. Wstęp czterotaktowy zawiera *riff* perkusyjny, który ma za zadanie wprowadzenie odpowiedniej rytmiki utworu oraz odpowiedniego klimatu, w którym dany utwór został obsadzony.

The image shows a musical score for four instruments: Acoustic Guitar, Piano, Acoustic Bass, and Drum Set. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 6/8. The score is divided into measures by a double bar line. Above the Acoustic Guitar staff, there are chord markings: C minor 9, D major 9 (with a 2nd inversion), and C minor 9. The Piano staff shows chords in the bass clef, corresponding to the guitar's chords. The Acoustic Bass staff shows a simple bass line with notes corresponding to the chords. The Drum Set staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Rysunek 53. Fragment partytury pt.: "Kolysanka Rosemary"; [t. 1-12]; (źródło: materiały własne)

W części A pojawia się od razu główny temat utworu. Linie melodyczną posiada partia fortepianu, która oprócz zapisu linii melodycznej w kluczu wiolinowym, posiada również akordy w formie akompaniamentu harmonicznego w kluczu basowym. Perkusja kreuje ten sam podział rytmiczny jak we wstępie. Gitara basowa długimi nutami (grając prymy akordów) współgra z akompaniamentem fortepianu. Gitara akustyczna natomiast gra zupełnie inny pochod niż pozostałe instrumenty. Jest to ósemkowy akompaniament tzw. rozkładane akordy, który swoją budową współgra z ósemkowymi podziałami perkusyjnymi.



Rysunek 54. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 19-24]; (źródło: materiały własne)

Kołysanka jest opracowana przez autora w wersji instrumentalnej, choć powstała też wersja wokalna. Zwrotka jest złożona z trzech części, z czego pierwsza i druga są zbudowane tak samo. Na początku pojawia się klarnet razem z altówką oraz II, III i IV akordeonem. Następnie dołącza puzon równoległe z akordeonem pierwszym w drugim takcie trzeciej części, natomiast w piątym pojawiają się skrzypce II. W tej części również akompaniament jest rozbudowywany przez poszczególne sekcje. W następnym szóstym takcie dołącza trąbka, a zaraz po niej w takcie siódmym dochodzą skrzypce I. Wszystkie te instrumenty zawsze rozpoczynają swoje partie na drugą miarę ćwierćnutową. Ich role przedstawiają się następująco: klarnet oraz akordeon III grają linię melodyczną tematu głównego trzeciej części. Pozostałe instrumenty pojawiające się w sekcji akordeonowej, smyczkowej i dętej mające za zadanie wypełnić harmonicznie linię melodyczną grając kontrapunkty, opóźnienia oraz składowe akordów.

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B $\flat$, Trumpet in B $\flat$, Trombone, Acoustic Guitar, and Piano. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats (B $\flat$ and E $\flat$). The Clarinet and Trumpet parts are in the treble clef, while the Trombone is in the bass clef. The Acoustic Guitar and Piano parts are also in the treble clef, with the Piano part including a bass line in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Chord symbols are present above the Acoustic Guitar part: A MAJ 9 , G MIN, and C MIN 9 . The Piano part features a prominent bass line with sustained notes and chords.

Rysunek 55. Fragment partytury pt.: "Kolysanka Rosemary"; [t. 28-36]; (źródło: materiały własne)

Kulminacyjny moment pojawiających się w ten sposób instrumentów mieści się na początku refrenu utworu. Tutaj linię melodyczną przejmują I skrzypce, I akordeon oraz klarnet, którego partia w późniejszych taktach zmienia się poprzez wypełnienia harmoniczne. Fortepian w dalszym ciągu posiada partię linii melodycznej. Bas w refrenie ma jeszcze bardziej wymagające partie rytmiczne niż dotychczas, współpracując tym samym rytmicznie z tematem refrenu. Gitara akustyczna stopniowo zmienia swoje podziały, co drugi takt grając ćwierćnuty, następnie ósemki również w formie akompaniamentu danej linii melodycznej.



Rysunek 56. Fragment partytury pt.: "Kolysanka Rosemary"; [t. 45-53]; (źródło: materiały własne)

W części E partia fortepianu realizuje partię melodii i akompaniamentu, a gitara basowa w ósemkowym pochodzie rytmicznym. Do tematu dołącza sekcja smyczkowa w unisonie w układzie rozległym oktawowo, która gra główną linię melodyczną zarówno w pierwszej jak i w drugiej części tematu. Akordeon I i IV również grają linię melodyczną w obu częściach tematu. Natomiast akordeon II dubluje akompaniament gitary akustycznej, zaś akordeon III wspomaga akompaniament fortepianu zapisanego w kluczu basowym.



Rysunek 57. Fragment partytury pt.: "Kolysanka Rosemary"; [t. 61-66]; (źródło: materiały własne)

W części G pojawia się główny temat melodii w puzonie. Klarnet wraz z trąbką realizują swoje partie polifonicznie w taktach 63-65. Instrumenty te mają na celu rozbudować sferę fakturalną, aby podkreślić rozwinięcie dynamiki i szerokości brzmienia kumulując je do refrenu. W tej części I skrzypce grają partię oktawę wyżej. Pozwala to osiągnięcie większego efektu i wyrazu dynamiki oraz nostalgii.

The image displays a musical score for a piece titled "Kołysanka Rosemary". The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: CLARINET IN B $\flat$, TRUMPET IN B $\flat$, TROMBONE, ACOUSTIC GUITAR, PIANO, ACOUSTIC BASS, DRUM SET, VIOLIN I, VIOLIN II, VIOLA, ACCORDION 1, ACCORDION 2, ACCORDION 3, and ACCORDION 4. The music is written in a key signature of two flats (B $\flat$ and E $\flat$) and a 3/4 time signature. The score consists of 12 measures. The Acoustic Guitar and Acoustic Bass parts include chord markings: A Δ A Δ Δ Δ Δ Δ Δ and G Δ M Δ N. The Piano part features a complex harmonic structure with many chords. The Drum Set part shows a steady rhythm with snare and bass drum patterns. The Violin I, Violin II, and Viola parts have melodic lines. The four Accordions have different melodic and harmonic parts. The Clarinet, Trumpet, and Trombone parts have melodic lines. The overall style is a traditional Polish lullaby.

Rysunek 58. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 77-82]; (źródło: materiały własne)

Utwór kończy się czterotaktowym pochodem perkusyjnym, dokładnie takim samym jak we wstępie. Taki pomysł aranżacyjny autora pozwala (oczywiście w zależności od struktury danego utworu) na uzupełnieniu budowy formy stylistycznej utworu oraz pod kątem schematu konstrukcji.

The image displays a musical score for four instruments: Acoustic Guitar, Piano, Acoustic Bass, and Drum Set. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure contains a chord in the guitar and piano, a bass line, and a drum pattern. The subsequent measures show rests for the guitar, piano, and bass, while the drum set continues its pattern.

Rysunek 59. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 86-90]; (źródło: materiały własne)

O charakterze tego utworu – zdaniem autora pracy – decyduje tekst muzyczny zawarty w tej kompozycji, a jego zrozumienie przez wykonawców jest podstawą do stylowego wykonania. Istotnym czynnikiem są tutaj umiejętności warsztatowe wykonawców w realizacji powyższego utworu.

3.8. Muzyka z serialu TV „Czterdziestolatek” – „Czterdzieści lat minęło”

16 maja 1975 roku Telewizja Polska wyemitowała pierwszy odcinek serialu *Czterdziestolatek*.

Bolączki⁵⁸, z którymi usiłował uporać się kończący 40 lat tytułowy bohater serialu, przyciągnęły przed telewizory miliony widzów. Aktorzy - Anna Seniuk i Andrzej Kopiczyński - stworzyli niezapomniane kreacje, zaskarbiając sobie na długie lata sympatię widzów.

Pomysłodawcami serialu byli reżyser Jerzy Gruza oraz Krzysztof Toeplitz. Obaj panowie skończyli w tym samym roku 40 lat. W rozmowach spostrzegli, że borykają się z tymi samymi problemami. Bazując na swoich doświadczeniach, najpierw stworzyli scenariusz kabaretu, jednak po namysłach zdecydowali się na nakręcenie serialu.

Po skończeniu zdjęć, serial długo leżał na półce. Do jego emisji doszło całkowicie przypadkiem. Złożony początkowo z siedmiu odcinków serial, cieszył się tak wielką popularnością, że władze telewizji zdecydowały się na dokręcenie kilkunastu kolejnych. Piosenkę otwierającą każdy z nich pt. *Czterdzieści lat minęło* wykonywał Andrzej Rosiewicz. W 1976 roku na fali sukcesu produkcji powstał film "Motylem jestem, czyli romans czterdziestolatka", opowiadający o miłosnych przygodach inżyniera. W latach 1993-1994 TVP wyprodukowała kontynuację pt. *Czterdziestolatek. 20 lat później*, obrazującą losy rodziny Karwowskich w okresie transformacji ustrojowej.

„DUDUŚ” Matuszkiewicz urodził się 10 kwietnia 1928 w Jaśle. Zmarł w Warszawie 31 lipca 2021. Przeżył 93 lata.

Legendarny muzyk jazzowy, nazywany „lwem saksofonu” był założycielem pierwszej polskiej grupy jazzowej Melomani. Jazz towarzyszył **Matuszkiewiczowi** przez całe życie, ale w jego biografii artystycznej wyraźnie zaznaczyły się też inne obszary twórczości m. in. **muzyka filmowa**

W swojej twórczości łączył przebojowość z bogactwem filmowej ilustracji.

Antologia⁵⁹ **Dudusia Matuszkiewicza** dokumentuje twórczość, rozpoznawalną niemal przez każdego Polaka. Motywy piosenek, znanych z ekranu

⁵⁸ <https://www.google.pl/search?q=%E2%80%9E40+lat+min%C4%99%C5%82o%E2%80%9D+-+geneza+powstania+filmu&sca> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.03)

⁵⁹ <https://www.muzeumjazzu.pl/jerzy-dudus-matuszkiewicz-cz-34/> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.10)

kinowego, telewizji czy estrady, których autorem był **Jerzy Matuszkiewicz**, to znak wspomnień na całe życie. Kompozycje te w szczególny sposób ukształtowały całe pokolenia.

Partytura utworu została opracowana na: 2 flety, obój, 2 klarnety, saksofon altowy, fagot, 3 waltornie, 2 trąbki, 2 puzony, kotły, tamburyn, wibrafon, bęben wielki, zestaw perkusyjny, gitara elektryczna, bas elektryczny, piano, 4 akordeony, wokół, skrzypce I, skrzypce II, altówki, wiolonczele i kontrabas.

Muzyka z filmu "Czterdziestolatek"

"CZTERDZIEŚCI LAT MINĘŁO"

partytura
DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Muz. Jerzy Matuszkiewicz
Śl. Jan T. Stanisławski
arr. Szymon Piotrowski

Score

Swing! ♩ = ♩♩♩♩
(M.M. 135)

© 2023

Rysunek 60. Partytura pt.: "Czterdziestolatek"; (źródło: materiały własne)

Utwór *Czterdziestolatek* składa się z trzech głównych części. Pierwsze dwie są częściami instrumentalnymi, zaś trzecia jest częścią wokalnno - instrumentalną. W części pierwszej temat linii melodycznej jest wpisany w partię fortepianu. Jest to partia głównie ósemkowa napisana progresywnie w zapisie dwudźwiękowym. Partia perkusji składa się z podstawowego *riffu* swingowego granego na talerzu *ride* oraz *foot hi-hat* (z użyciem pedału) granym na drugą i czwartą miarę każdego taktu. Dokładnie w tych samym miarach występuje akompaniament gitary elektrycznej, która swoją partię realizuje w postaci akordów. Gitara basowa natomiast gra dźwięki naprzemiennie w prymie i kwincie na pierwszą i trzecią miarę taktu. Sekcja smyczkowa - oprócz kontrabasu - co 4 takty gra w układzie akordowym odpowiedzi, tworząc w ten sposób kontrapunkty.

The image shows a musical score for measures 9 through 12 of the piece "Czterdziestolatek". The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Drum Set, Electric Guitar, Electric Bass, Piano, Akordeon 1, Akordeon 2, Akordeon 3, Akordeon 4, Voice, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. Measures 9, 10, and 11 are primarily instrumental, featuring a rhythmic pattern on the drums and guitar, and a melodic line on the piano. Measure 12 marks the beginning of a vocal or instrumental entry, with the Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass parts showing a melodic line marked with a forte (mf) dynamic. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Rysunek 61. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 9-12]; (źródło: materiały własne)

Pierwsze 16 taktów pod względem strukturalnym wygląda bardzo podobnie. Natomiast od taktu siedemnastego w sekcji smyczkowej pojawiają się długie dźwięki w układzie akordowym. I i II skrzypce grają w *unisonie*, zaś altówki i wiolonczele *divisi*. Określenie to w muzyce zespołowej oznacza, że dana sekcja instrumentalna podzielona jest na dwie lub więcej mniejszych sekcji, z których każda gra oddzielną partię. Zatem altówki i wiolonczele grają w dwugłosie.

Rysunek 62. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 17-24]; (źródło: materiały własne)

Od taktu dwudziestego piątego powtórzony jest temat w dokładnie takim samym układzie fakturalnym jak na początku utworu. Jedną ze zmiennych jest dodatkowa partia w tej części, którą wykonuje sekcja dęta drewniana (bez fagotu) oraz sekcja akordeonowa z odpowiednim wyborem registrów. Ich partia polega na kontrapunktycznych odpowiedziach do tematu głównego zapisanych jako dwie ósemki z przednutką rozpoczynających się na czwartą miarę taktu. Partie te pojawiają się podobnie jak partie smyczków w czwartym i ósmym takcie motywu.

Rysunek 63. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 28-29]; (źródło: materiały własne)

W ostatnich ośmiu taktach głównej melodii pojawia się fagot, który wspomaga partię sekcji dętej drewnianej i akordeonów. Pierwsza część kończy się akordem tonalnym w akordzie G^6 granego przez flety i klarnety w *divisi*, a obój i fagot w *unisonie*. Odzwierciedla ten układ sekcja akordeonów w układzie I i III – *divisi*, II i IV – *unison*. Sekcja smyczkowa kończy partię tematu głównego w artykulacji *pizzicato* grając w *unisonie* te same podziały rytmiczne.

Rysunek 64. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 37-40]; (źródło: materiały własne)

Druga część *Czterdziestolatka* rozpoczyna się w 42 takcie w tempie $q=120$. Jest to część również instrumentalna podobnie jak pierwsza. Temat główny grany jest przez całą sekcję dętą oraz fagot w układach: trzy waltornie w układzie triady harmoniczej, bardzo podobnie podzielone są partie dwóch puzonów i fagotu tworząc wspólnie trójdźwięki akordowe, natomiast dwie trąbki grają w układzie tercjowym. Akompaniament w tej części w większości jest on prowadzony przez sekcję perkusyjną. Ta część jest w tonacji F dur. Podkreślają to nie tylko akordy tematu głównego, ale również akompaniament, w którym prymy o wartościach naprzemiennych ćwierćnuty i trioli ósemkowej w przewadze, są realizowane przez wibrafon do końca tej części. Jako instrument perkusyjny melodyczny występują tu również kotły, które w swojej partii przez cały czas wykonują ćwierćnutę z kropką jako pryma, następnie ósemkę jako kwinta i na koniec półnutę znów jako pryma.

The image displays a musical score for the piece "Czterdziestolatek". It features woodwind and percussion parts. The woodwind section includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Alto Sax, Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Horn in F 3, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone 1, and Trombone 2. The percussion section includes Timpani, Vibraphone, Tambourine, Bass Drum, and Drum Set. The score is written in F major and 4/4 time. The woodwind parts play a melodic line, while the percussion parts provide a rhythmic accompaniment. The score is divided into measures, with some measures containing triplets and other rhythmic figures. The percussion parts are marked with a '2' and a double bar line, indicating a change in the pattern.

Rysunek 65. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 50-55]; (źródło: materiały własne)

Instrumenty perkusyjne, które również biorą udział w tej części to tamburyn z partią rytmiczną powielającą się z wibrafonem. *Gran Cassa*, czyli bęben wielki gra cały czas podziały półnutowe do końca tej części. Pojawia się tu również perkusja, która ma partię ósemek triolowych zapisanych jako *low toms*, powtarzających się niezmiennie do końca części. Jedynymi instrumentami nie pochodzącymi z sekcji perkusyjnej, są wiolonczele i kontrabasy, które wykonują identyczną partię co kotły w artykulacji *pizzicato*. Część II składa się z nieregularnej budowy strukturalnej co do ilości taktów, a mianowicie wygląda to następująco: 8 taktów, 5 taktów, 7 taktów, 6 taktów.

The image shows a musical score for measures 60, 61, and 62. The staves are arranged vertically. The top four staves are for four accordions (Akordeon 1-4), each in treble clef with a key signature of one flat. The fifth staff is for Voice, also in treble clef with a key signature of one flat. The bottom three staves are for Violin I, Violin II, and Viola, all in treble clef with a key signature of one flat. The Cello and Contrabass staves are in bass clef with a key signature of one flat. Measures 60 and 61 show the accordion parts with complex rhythmic patterns, while measure 62 shows a continuation of these patterns. The Cello and Contrabass parts are marked with 'pizzicato' and play a simple rhythmic pattern.

Rysunek 66. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 60-62]; (źródło: materiały własne)

Jako jedyne partie kontrapunktowe pojawiają się w sekcji akordeonowej powielane również przez sekcję dętą oprócz fagotu. Są to dwie ósemki, ćwierćnuta, następnie dwie ósemki i półnuta z kropką. W każdym przypadku druga ósemka jest zalegowana najpierw z ćwierćnutą, a następnie półnutą z kropką tworząc jednolity podział rytmiczny w obu sekcjach. Podobnie jak wcześniej I i III akordeon grają partię w *divisi*, a II i IV w *unisonie*. Dokładnie takie samo odwzorowanie podziałów dźwiękowych występuje w oboju, fletach, klarnetach oraz w saksofonie altowym, który dołączył w tej części.

Trzecia część „Czterdziestolatek” jest częścią wokально-instrumentalną w tempie $q=175$ w artykulacji swingowej. Wstęp do tej części wprowadzają najpierw sekcja dęta drewniana (w której saksofon altowy posiada *lead voicing*) wsparta sekcją akordeonów oraz sekcją smyczkową. W drugiej połowie wstępu dochodzi sekcja dęta blaszana, która swoją partią wzmacnia dynamicznie wstęp tej części nadając mu odpowiedni charakter *swingowy*.

The image displays a musical score for the third part of "Czterdziestolatek". The score is written for a large ensemble, including Electric Guitar, Electric Bass, Piano, four Accordions (Akordeon 1-4), Voice, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked as $q=175$. The score spans measures 96 to 100. The Electric Guitar and Electric Bass parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, with the guitar playing a lead line and the bass providing a steady accompaniment. The Piano part consists of a simple harmonic accompaniment. The four Accordions play a complex, syncopated melody with triplets and slurs. The Voice part is marked with a vocal line. The Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass parts provide a rich, textured accompaniment with various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. The score is marked with a *mf* (mezzoforte) dynamic.

Rysunek 67. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 96-100]; (źródło: materiały własne)

„Czterdzieści lat minęło” – tekst piosenki.

40 lat minęło jak jeden dzień
Już bliżej jest niż dalej, o tym wiesz
40 lat minęło, odeszło w cień
I nigdy już nie wróci, rób, co chcesz
A świat w krąg ci roztacza uroki swe i prosi, żeby brać
Na karuzeli życia pokręcisz się
Byleby tylko nie za wcześnie spaść
I chociaż czas pogania, śmiej się z tego drania
Ciebie na wiele jeszcze stać
Bo tak mówiąc szczerze, w życiu jak w pokerze
Jest zasada "karta - stół", więc nie wbijaj w głowę
Żeś przeżył połowę, ale że dopiero pół
40 lat minęło to piękny wiek
40 lat i nawet jeden dzień
Na drugie tyle teraz przygotuj się
A może i na trzecie, któż to wie?
Bo świat tak ci podsuwa uroki swe, że pełną garścią brać
Na karuzeli życia pokręcisz się
Bylebyś tylko nie za wcześnie spadł
A gdy cię czas pogania, przodem puszczaj drania
Bo masz 40 nowych, bo masz 40 nowych
Bo masz 40 nowych lat

Akompaniament to standardowa figura swingowa w perkusji składająca się na *foot hi-hat* na drugą i czwartą miarę oraz swingowy *riff* grany na talerzu *ride*. Gitara elektryczna realizuje akordy w partiach ósemkowych na drugą i szóstą miarę rytmiczną. Bas gra podziały ćwierćnutowe i ósemkowe w postaci synkop, powtarzanych rytmicznie w każdym takcie. Fortepian z zapisem *rhythmic notation* (notacja rytmiczna) z uwzględnionymi akordami o wartościach półnutowych.



Rysunek 68. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 101-108]; (źródło: materiały własne)

Po czterotaktowym wstępie ostatniej części „Czterdziestolatka” pojawia się zapis partii wokalne z dopisanym tekstem pierwszej zwrotki pod nutami. Od tego momentu rozpoczyna się realizacja formy wokально-instrumentalnej. W notacji wokalne jest zapisana partia przeznaczona na głos męski - tenor, który w utworach rozrywkowych jest zapisany w kluczu wiolinowym.

Rysunek 69. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 129-136]; (źródło: materiały własne)

Od taktu 125 podział swingowy akompaniamentu ulega zmianie. W perkusji został podział rytmiczny z dodanym uderzeniem co drugi takt na czwartą miarę tzw. *rimshot/side-stick*, czyli uderzenie środkową częścią pałki o kant werbla. Fortepian oprócz zapisu *rhythmic notation* posiada również zapis *slash notation*, co oznacza, że wykonanie danego akordu jest oddane w ujęciu rytmicznym pianieście według jego wyczucia stylistyki. Gitara basowa posiada tym razem rytmiczny pochod

miarowy tzw. *walking*. Powoduje to podkreślenie rytmiczne i oddanie charakteru swingu. Gitara elektryczna gra ćwierćnutowe akordy łączące się z pochodem basowym.

The image shows a musical score for a piece titled "Czterdziestolatek". It features five staves: four for accordions (Akordeon 1, 2, 3, 4) and one for the voice (Voice). The accordions play a rhythmic accompaniment, and the voice part has lyrics in Polish. The lyrics are: "Na ka - ru - ze - li ży - cia po-krę-cisz się, by-le byś tyl-ko nie za wcześ-nie spadł." The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Rysunek 70. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 125-132]; (źródło: materiały własne)

Wszystkie pozostałe sekcje tworzą akompaniament naprzemienny, grając długie dźwięki tworzące tło muzyczne lub grają kontrapunkty w *unisonie* albo w układzie akordowym. Czasem również wspomagają linię wokálną grając jej partie. Sekcja smyczkowa w taktach 121-124 powiela partię wokalu, którą wspomaga saksofon altowy. Inny przykład ukazują takty 141-148, w których rogi grają linię melodyczną wspierając wokół. Następnie tę partię przejmuje przez dwa takty sekcja dęta drewniana oraz akordeonowa. Po dwóch taktach linia melodyczna wraca na kolejne dwa takty do wykonania przez rogi, a przez ostatnie cztery takty pojawia się ona w sekcji smyczkowej ze wspomagającym saksofonem altowym.

Uważam, że z ilości prowadzonych w tym utworze głosów instrumentalnych wynika dynamika utworu, która może mieć wpływ na wzmocnienie ekspresji utworu. Szczególnie od taktu 42, kiedy następuje powtarzanie określonej części opracowania. W utworze również wskazuję uwagę na prawidłowe swingowanie w ostatniej części utworu.

3.9. Muzyka z filmu „Jak rozpętałem II wojnę światową”

„**Jak rozpętałem drugą wojnę światową**”⁶⁰ – polska komedia wojenna z 1969 w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego, zrealizowana na podstawie powieści Kazimierza Sławińskiego *Przygody kanoniera Dolasa*.

Film, złożony z trzech pełnometrażowych części, opowiada o przygodach polskiego żołnierza Franciszka Dolasa, któremu na skutek komicznych zbiegów okoliczności wydaje się, że to przez niego wybuchła II wojna światowa. Pragnąc się za wszelką cenę zrehabilitować, pakuje się w coraz większe tarapaty. Rzucany przez los na różne fronty wojny (Jugosławia, Morze Śródziemne, Afryka, Włochy), wraca w końcu do Polski.

Jak rozpętałem drugą wojnę światową miał premierę 2 kwietnia 1970 roku. *Ucieczka* była dystrybuowana wraz z radzieckim reportażem *Dzieje wioski Rizowatowol* z 1969 roku lub reportażem dokumentalnym *List z Poronina* produkcji WFO z 1969 roku. Z kolei *Za bronią* i *Wśród swoich* były dystrybuowane razem, w podwójnym pokazie.

Oryginalnie film został zrealizowany jako czarno-biała produkcja. W 2001 roku firma *Dynacs Digital Studios* z Hollywood, na zlecenie *Studia Filmowego Oko* oraz telewizji *Polsat*, stworzyła kolorową wersję z użyciem cyfrowej obróbki.

Muzykę do ballady w filmie skomponował Jerzy Matuszkiewicz, słowa napisał Andrzej Czekalski, a wykonał ją Andrzej Źrnecki. Piosenkę w jugosłowiańskiej tawernie, *Noć na moru* (*Noc na morzu*) wykonuje Katarina Šarčević, która podkładała głos pod piosenkarkę jugosłowiańską graną przez Elżbietę Starostecką.

Kompozytorskie prace filmowe Jerzego Matuszkiewicza nacechowane są rozpoznawalnym stylem. Matuszkiewicz miał to szczęście, że często tworzył muzykę do filmów kultowych, albo często to właśnie jego muzyka do tej "kultowości" się przyczyniała.

Partytura utworu została opracowana na: 2 flety, obój, 2 klarnety, fagot, 3 waltornie, 2 trąbki, 2 puzony, kotły, dzwonki, werbel, zestaw perkusyjny, harfę, gitarę elektryczną, bas elektryczny, piano, 4 akordeony, wokół, skrzypce I, skrzypce II, altówki, wiolonczele i kontrabas oraz głosy chóralskie: tenor, bas i głos wiodący.

⁶⁰https://pl.wikipedia.org/wiki/Jak_rozp%C4%99ta%C5%82em_drug%C4%85_wojn%C4%99_%C5%9Bwiatow%C4%85 (stan 10.02.2024 r. godz. 19.37)

Muzyka z filmu
"JAK ROZPĘTAŁEM II WOJNĘ ŚWIATOWĄ"

partytura

Muzyka: Jerzy Matuszkiewicz

Słowa: Andrzej Czekalski

arr. Szymon Piotrowski

Score

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Allegro (M.M. ♩ = c. 125)

© 2023

Rysunek 71. Partytura pt. "Jak rozpętałem II wojnę światową"; (źródło: materiały własne)

„Jak rozpętałem II wojnę światową” / „Róża czerwono” – tekst piosenki.

To nic, że długi jest marsz,
Słońce osuszy twarz.
Idziesz i liczysz naboje - ostatnie trzy,
I nie chybisz już - to wiesz.

Ref.:

Róża czerwono - biało kwitnie bez.
Nikt z nas nie pęka, chociaż krucho jest.
Wzgórza przejdziemy, wodą popijemy,
Kuchnie polowe - diabli wiedzą gdzie.
Kto by się martwił, że na drodze kurz
I śnieg, i deszcz - to znamy już.
Wzgórza przejdziemy - wodą popijemy,
Woda po walce ma, jak wino smak!
Róża czerwono - biało kwitnie bez,
Dojdiesz bracie, choć krucho jest!

Stary karabin, twój brat,
Jeszcze zadziwi świat.
Będą znów piękne dziewczyny za wojskiem szły,
A że w oczy deszcz - to nic!

Ref.:

Róża czerwono - biało kwitnie bez.
Nikt z nas nie pęka, chociaż krucho jest.
Wzgórza przejdziemy, wodą popijemy,
Kuchnie polowe - diabli wiedzą gdzie.
Kto by się martwił, że na drodze kurz
I śnieg, i deszcz - to znamy już.
Wzgórza przejdziemy - wodą popijemy,
Woda po walce ma, jak wino smak!
Róża czerwono - biało kwitnie bez,
Dojdiesz bracie, choć krucho jest!

Róża czerwono - biało kwitnie bez,
Choć było krucho, teraz dobrze jest.
Wzgórza przeszliśmy, cało wróciliśmy,
Kuchnie polowe odnalazły się.
Jeszcze na twarzach mamy z drogi kurz,
Lecz dziś ten marsz za nami już.
Wzgórza przeszliśmy - cało wróciliśmy,
Czoło otrzemy, oczyścimy broń.
Róża czerwono - biało kwitnie bez,
Oto bracie wędrówki kres.

Muzykę z filmu rozpoczyna wstęp instrumentalny, w którym rogi zaczynają motywem w układzie triady harmoniczej nawiązującym do głównego tematu utworu.

Odpowiadają im flety, obój, dzwonki, I i II akordeon oraz I i II skrzypce tym samym motywem. Pozostała część sekcji smyczkowej wypełnia temat tłem harmonicznym, zaś trąbki z puzonami oraz klarnety z fagotem i III akordeonem tworzą akompaniament grając przebiegi szesnastkowe, ósemkowe oraz triolowo-ósemkowe w układach akordowych.

The image shows a musical score for five instruments: Akordeon 2, Akordeon 3, Akordeon 4, Tenor, and Bass. The music is in 2/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Akordeon 2 and Tenor play a melodic line consisting of eighth notes, with slurs over groups of notes. Akordeon 3 and Bass play a harmonic accompaniment with eighth notes. Akordeon 4 plays a bass line with eighth notes and rests. The Tenor and Bass parts are marked with 'Hm' and 'm'.

Rysunek 72. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 13-16]; (źródło: materiały własne)

Motyw główny w pierwszej części rozpoczyna się gwizdaniem melodii przez chór męski: tenory i basy. Wspomaga go, wykonując te same partie w tym samych rejestrach, akordeon I i II oraz dwa flety w tym jeden piccolo. Akompaniamentu realizowany jest przez werbel. W kolejnych 4 taktach następuje ciąg dalszy motywu, który jest prowadzony przez obój, a w dalszym ciągu przez akordeon II oraz chór męski śpiewnym *mormorando* (tzw. mruczenie z zamkniętymi ustami).

W akompaniamencie pojawiają się dwie gitary elektryczna i basowa. Pierwsza z nich gra miarowe akordy, a bas gra prymy ćwierćnutowe w stylistyce marszowej. Rolę harmonicznego tła spełniają w tym miejscu dwa klarnety z fagotem, III i IV akordeon oraz cała sekcja smyczkowa. Partia werblowa realizowana jest cały czas w tych samych podziałach rytmicznych i kończy swoją partię równo z końcem pierwszego motywu w takcie szesnastym.

The image shows a musical score for a piece titled "Jak rozpętałem II wś" (t. 21-30). The score is written for a vocal soloist and a chamber orchestra. The vocal part is in the key of B-flat major and 4/4 time. The lyrics are in Polish. The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score shows measures 21 through 30. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *mf* (mezzo-forte).

Rysunek 73. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 21-30]; (źródło: materiały własne)

Od 22 taktu zaczyna się druga część motywu, której linię melodyczną zawiera główny głos wokalny, dubluje go przez pierwsze cztery takty fagot. W następnych czterech taktach linię melodyczną przejmuje obój razem z II akordeonem, wówczas gdy pozostałe I i III akordeon oraz flet i dwa klarnety kontrapunktycznie wypełniają melodie harmonicznie. Pełen akompaniament realizuje sekcja smyczkowa, która wypełnia harmonicznie główną melodię. Dodatkowym elementem wypełniającym harmonicznie akompaniament jest partia harfy, która w podziałach głównie półnutowych oraz sporadycznie ćwierćnutowych wykonuje w artykulacji *arpeggio*. Oddaje w ten sposób pewien bardzo charakterystyczny i klimatyczny rodzaj akompaniamentu, co dodaje wyrazowi muzycznemu dodatkowe atrybuty wykonawcze. W ostatnich czterech taktach tej części dochodzi również bas, który wspomaga sekcyjny kontrabas dublując jego partię.

Figure 74 shows a musical score for a brass section. The instruments listed are Horn in F 1, Horn in F 2, Horn in F 3, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone 1, and Trombone 2. The score is written in 4/4 time. The dynamics are marked as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The key signature has one flat (B♭). The score shows a melodic line for the horns and a harmonic line for the trumpets and trombones.

Rysunek 74. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 43-47]; (źródło: materiały własne)

W takcie czterdziestym pojawia się przetworzenie pierwszej części głównego tematu. Linie wiodącą posiada wokół oraz akordeon IV grając melodię w układzie tercjowym. Odpowiadają jej również w tercjach skrzypce I i II, dzwonki *unisono*, akordeon I i II oraz flet z piccolo. Dodatkową odpowiedzią kontrapunktyczną jest partia trąbek i puzonów w układzie akordowym oraz fagot, który dopełnia harmonię puzonów.

Figure 75 shows a musical score for a band. The instruments listed are Drum Set, Electric Guitar, Electric Bass, Harp, Akordeon 1, and Akordeon 2. The score is written in 4/4 time. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The key signature has one flat (B♭). The score shows a melodic line for the accordions and a harmonic line for the guitar and bass.

Rysunek 75. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 61-66]; (źródło: materiały własne)

Obie części powtarzają się jeszcze raz w podobnych konfiguracjach. W zakończeniu motyw główny pojawia się we wszystkich sekcjach w różnych układach. Mianowicie: flet i piccolo w tercjach, rogi w triadzie harmoniczej, trąbki w tercjach, dzwonki w *unisonie*, akordeon I w tercjach podobnie jak akordeon IV, chór

męski w tercjach (gwizd), wokół główny – linia melodyczna, sekcja smyczków – druga część tematu w tercjach w I i II skrzypcach. Resztę wypełnia akompaniament. m. in. pojawia się podział ósemkowy w puzonach w układzie tercjowym, do którego dołączony jest fagot wypełniający dźwięki puzonów o brakujące dźwięki akordowe. Gitara elektryczna realizuje z puzonami podziały ósemkowe i ćwierćnotowe. Bas gra miarowe ćwierćnoty. Obie gitary tworzą razem z podziałem perkusyjnym zwarty akompaniament tworząc spójne brzmienie.

Rysunek 76. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 81-83]; (źródło: materiały własne)

Cały utwór wieńczy zagrywka nieco fanfarowa, grana w *unisonie*, która pojawia się uprzednio w rogach. Towarzyszą jej długie dźwięki akordowe grane przez sekcję: dętą drewnianą, gitary, akordeony oraz całą sekcję smyczkową. Zagrywce tej odpowiada w ostatnim takcie sekcja trąbek i puzonów łącznie z fagotem i IV akordeonem w podobnych układach tercjowych oraz triady harmoniczej.

Problematyka wykonawcza tego utworu wynika z jego charakteru. Ekspresja i siła wyrazu artystycznego jest sugestywna i przekonująca. Ze względu na to, że podstawowymi środkami wyrazu są w nim kolorystyka i dynamika, uwagę skierowano przede wszystkim na technikę instrumentalną i wokalną, umożliwiającą uwypuklenie tych elementów muzycznych, a ponadto na charakter oraz ekspresję dźwięków i tekstu (mormorando, gwizdanie).

3.10. Muzyka z filmu „Jan Serce” – „Uciekaj moje serce”

42 lata temu miała miejsce premiera telewizyjnego serialu *Jan Serce*⁶¹, w reżyserii Radosława Piwowarskiego. Niedzielny wieczór - 3 października 1982 roku - miał odwrócić uwagę Polaków od problemów i politycznych faktów stany wojennego.

Bohater tego serialu jest po prostu kanalarzem..., oczywiście to zacy i bardzo potrzebny zawód - jednak chyba nie na takie rewelacje czekali widzowie. Głównego bohatera gra Kazimierz Kaczor, widziany i podziwiany wcześniej w entuzjastycznie przyjętym serialu "Polskie drogi" jako Kuraś (1976-77). Tam był osobą przedsiębiorczą i silną, walczącą nie tylko z okupantem, lecz też z wszelkimi przeciwnościami losu. Jednak jako Jan Serce był już kompletnie innym bohaterem - nieco safandulowaty, wrażliwy idealista, u którego zachowania szlachetne mieszały się z dobroduszością... no i co najważniejsze - mieszkający ciągle z matką, stary, bo już 40-letni, kawaler.

Miejszem akcji jest warszawska Wola - tam mieszka Janek, przy ulicy Okopowej. Miejszem akcji są też kanały warszawskie. W niektórych odcinkach pojawiają się mieszkania na osiedlach z wielkiej płyty, pokoje sanatorium czy sale szpitalne. Plenery kręcone były oczywiście w Warszawie, ale też w Łodzi Piotrkowie Trybunalskim, Otwocku i dworzec kolejowy w Warce.

Jan Serce prawie przez cały serial poszukuje swojej "drugiej połówki", kobiety, z którą mógłby spędzić resztę życia, a wszyscy jego bliscy, z Mamą na czele, pragną dla niego spełnienia w miłości. Pozytywnym elementem tych wszystkich zdarzeń jest bardzo dobra obsada aktorska - grają tam między innymi tak znani aktorzy jak: Jadwiga Kuryluk, Marian Kociniak, Anna Nehrebecka, Wiesław Michnikowski, Jadwiga Jankowska-Cieślak, Hanna Stankówna, Ewa Szykułska, Joanna Pacuła, Władysław Kowalski, Wiktor Zborowski, Jan Himilsbach czy Krystyna Feldman.

Serial zasłynął także piękną oprawą muzyczną, ze szczególnym uwzględnieniem piosenki będącej jego motywem przewodnim. Muzykę skomponował wybitny multiinstrumentalista i kompozytor Seweryn Krajewski (były lider zespołu Czerwone Gitary). Piosenka, której przewodni tytuł to *Uciekaj moje serce*, została skomponowana do słów autorstwa Agnieszki Osieckiej i jako utwór stała się bardzo lubianym i popularnym w Polsce przebojem.

⁶¹ <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2594570,jan-serce-serial-o-wrazliwym-idealiscie> (stan 11.02.2024 r. godz. 11.17)

Partytura utworu została opracowana na: flet, klarnet, saksofon altowy, 2 trąbki, 2 puzony, shaker, zestaw perkusyjny, gitarę elektryczną, bas elektryczny, piano, 4 akordeony, skrzypce I, skrzypce II, altówki, wiolonczele.

Melodia z filmu "JAN SERCE"
"UCIEKAJ MOJE SERCE"
 partytura
 DZIEŁO ARTYSTYCZNE
 Muzyka: Seweryn Krajewski
 arr. Szymon Piotrowski

Score

The musical score is written for a large ensemble. It includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Alto Sax, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone 1, Trombone 2, Shaker, Drum Set, Electric Guitar, Electric Bass, Piano, Akordeon 1, Akordeon 2, Akordeon 3, Akordeon 4, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 4/4 time and features various dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, and *sf*. A 'SOLI' section is marked for the Saxophone and Violins. The score is copyrighted by © 2023.

Rysunek 77. Partytura pt.: "Uciekaj moje serce"; (źródło: materiały własne)

Utwór został napisany w formie instrumentalnej, podczas gdy oryginał w swojej pierwotnej wersji był wykonywany z wokalem. Melodia introdukcji rozpoczyna się fragmentem czterotaktowym, w którym motyw grany jest przez flety, akordeon oraz puzon I. Klarnety razem z II i III akordeonem zostały dodane w roli uzupełnienia harmonii wykonując te same wartości tworząc wypełnienie akordowe danej linii melodycznej oraz długie dźwięki wypełniające akordowo tę melodię. Tłem harmonicznym zastosowanym we wstępie jest partia smyczków, która w układach najpierw skupionym, a następnie rozległym wieńczy całość wypełniając ten fragment. Perkusja wykonuje typowy groove *bossa novy* wsparta *shakerem*, który miarowymi ósemkowymi partiami wzbogaca klimat i ujednolica rytmizację utworu. W roli akompaniamentu pojawia się również fortepian, który z zapisanym tzw. *rhythmic notation* wypełnia utwór, oddając charakter stylistyczny na podstawie zapisanych podziałów. W podobnej roli występuje również gitara elektryczna, która swoimi podziałami rytmicznymi typowymi dla tego stylu łącząc się z gitarą basową w odmiennych podziałach rytmicznych oddaje charakter danego utworu oraz jego klimat.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Clarinet in Bb, and Alto Sax. The Flute and Clarinet parts are mostly rests, while the Alto Sax part features a melodic line with triplets and a 'SOLI' marking. A rehearsal mark 'A' is placed above the first measure of the Alto Sax part.

Rysunek 78. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 4-7]; (źródło: materiały własne)

Do prowadzenia tematu głównego utworu został wprowadzony saksofon altowy. Jest to świadomy wybór tego instrumentu, ponieważ saksofon ma bardzo szerokie możliwości techniczne oraz szeroką skalę. Ponadto duża ruchliwość, dynamika i możliwości ekspresyjne, a przy tym charakterystyczna barwa sprawiają, że saksofon altowy w tym przypadku idealnie nadaje się do tego typu gatunków muzycznych oddając klimat i charakter utworu w najlepszym wydaniu.

Akordeon 4

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

f

21

22

23

Rysunek 79. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 20-23]; (źródło: materiały własne)

W 21 takcie pojawia się druga część tematu głównego. W dalszym ciągu prowadzona przez saksofon altowy, wsparta akordeonem IV. Sekcja rytmiczna bez zmian prowadzi ten sam układ akompaniamentu. Jedyną zmienną są wejścia altówek i wiolonczel w nawiązujących do linii melodycznej podziałach w układzie akordowym budowanym przez te dwa instrumenty. Jest to pomysł, który ma na celu wypełnienie harmonicznie danej frazy wprowadzając w ten sposób nową realizację koncepcji aranżacyjnej.

Flute

Clarinet in Bb

Alto Sax

Trumpet in Bb 1

Trumpet in Bb 2

Trombone 1

Trombone 2

mp

mf

f

28

29

30

31

32

Rysunek 80. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 28-32]; (źródło: materiały własne)

Temat główny pojawia się w części D i powtórzony jest w tej samej formie. Tym razem prowadzony jest przez sekcję dętą blaszaną, czyli dwie trąbki i dwa puzony w układzie akordowym. *Lead voicing* realizowany jest przez I trąbkę. Akompaniament sekcji rytmicznej pozostaje niezmienny. Tłem harmonicznym jest sekcja smyczków prowadząca długie dźwięki w układzie akordowym wypełniając całość i tworząc tym samym pełnię brzmienia wprowadzając zagrywki kontrapunktyczne. W głównej roli kontrapunktycznej tej części występują flety i klarnety oraz I i II akordeon grając partie analogiczne jak we wstępie.

The image shows a musical score for six instruments: Akordeon 1, Akordeon 2, Akordeon 3, Akordeon 4, Violin I, and Violin II. The music is in 2/4 time and G major (one sharp). Akordeon 1 and 2 play a melodic line with triplets, starting with a forte (f) dynamic and moving to mezzo-piano (mp). Akordeon 3 and 4 play a harmonic accompaniment with triplets, starting with a forte (f) dynamic and moving to mezzo-forte (mf). Violin I and II play a melodic line with triplets, starting with a forte (f) dynamic and moving to mezzo-forte (mf). The score is divided into two systems of four measures each.

Rysunek 81. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 44-48]; (źródło: materiały własne)

W części F, czyli w drugiej części tematu głównego pojawia się moment kulminacyjny, w którym saksofon altowy gra linię melodyczną, podobnie jak akordeon IV. Flety i klarnety zdublowane z akordeonem I i II w pierwszych głosach również grają linię melodyczną wzmacniając tym samym jej brzmienie pod kątem dynamicznym i sonorystycznym. W sekcji smyczkowej następują rozwiązania nawiązujące do części C w pełnym spektrum dynamicznym i pełnej obsadzie instrumentalnej tworząc szeroką frazę muzyczną.

Sekcja smyczkowa oprócz rozległego układu w momencie kulminacyjnym wykonuje przebiegi ósemkowe, które mają na celu nie tylko zadanie kontrapunktyczne, ale również zejście z wysokich partii do niskich granych przez I skrzypce. Jest to działanie zmniejszające dynamikę utworu oraz przygotowanie do umiarkowanego przejścia do zakończenia utworu. Zakończenie jest zbudowane na tej samej strukturze co wstęp utworu, w którym saksofon jako docelowy instrument prowadzący linię melodyczną gra powtarzające się frazy kończące całość utworu.



Rysunek 82. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 52-57]; (źródło: materiały własne)

Sądzę, że jednym z głównych problemów wykonawczych jest realizacja instrumentalna materiału w formie unisono przechodzącego w formę czterogłosu. Uważam również, że należy zwrócić uwagę na spójność gry instrumentów pełniących funkcję akompaniamentu w określonej stylistyce.

3.11. Muzyka z serialu TV „Janosik”

Janosik⁶² - postać jak najbardziej historyczna, żyjącą na przełomie XVII i XVIII wieku. Mimo skromnych materiałów źródłowych, można nakreślić w miarę dokładne jego żywot. Jak przystało na przywódcę zbójnickiej bandy, został powieszony za lewe żebro.

To zbójnik okryty legendą po obu stronach Tatr. 307 lat temu, 18 marca 1713 roku zginął Juraj Jánošík - tatrzański zbójnik, który stał się bohaterem ludowej tradycji i ważną częścią podhalańskiego folkloru. Jánošík był słowackim chłopem. Urodził się w 1688 roku niedaleko Bańskiej Bystrzycy.

Janosik⁶³ – polski serial telewizyjny z 1973 w reżyserii Jerzego Passendorfera emitowany w TVP1 od 26 lipca do 18 października 1974, luźno nawiązujący do postaci tatrzańskiego zbójnika Juraja Jánošíka, który żył na przełomie XVII i XVIII w. (w serialu pojawia się kwestia, z której wynika, że główny bohater nie jest legendarnym Janosikiem, a tylko nazywany jest jego imieniem^[a]). Ponadto fabuła serialu zawiera wiele elementów humorystycznych.

Serial kręcono od 8 kwietnia 1972^[2] do marca 1973. Zdjęcia realizowano: w rezerwacie przyrody Przełom Białki pod Krempachami koło Nowej Białej, w Dolinie Chochołowskiej, w zamku na Pieskowej Skale, w Zamku Ogrodzieniec, w zamku Orawskie Podzamcze (Czechosłowacja), w Dębnie, w okolicach Ojcowa, na Podkarpaciu, a także w atelier w Warszawie i Pradze, gdzie czechosłowaccy dekoratorzy urządzili, często pojawiającą się w serialu, grotę skalną^[3]. Sceny ze ślubu Janosika i Maryny w ostatnim odcinku serialu zrealizowano w kościele św. Michała Archanioła w Dębnie Podhalańskim (ujęcia ceremonii wewnątrz). W ostatecznej wersji wykorzystano także ujęcia z innych świątyń: podczas wejścia pary młodych została wykorzystana kaplica na Polanie Chochołowskiej, zaś wyjście pary sfilmowano w trzecim miejscu. W 1974 premierę miała wersja kinowa serialu, stworzona z okrojonego materiału serialowego.

Muzyka z czołówki *Janosika* na stałe weszła do historii kina w Polsce. Legendarny motyw przewodni skomponowany przez Jerzego Matuszkiewicza doskonale oddaje klimat produkcji, którą Polacy kochają do dziś. Film i serial imponują

⁶² <https://www.google.pl/search?q=serial+filmowy+%E2%80%9EJanosik%E2%80%9D+geneza&sca> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.47)

⁶³ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Janosik_\(serial_telewizyjny\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Janosik_(serial_telewizyjny)) (stan 10.02.2024 r. godz. 19.50)

znakomitymi kreacjami aktorskimi, pięknymi plenerami i kapitalnym scenariuszem napisanym przez Tadeusza Kwiatkowskiego. Jerzy Matuszkiewicz, jako kompozytor muzyki do serialu *Janosik* absolutnie zachwycił wznosząc się na absolutne wyżyny umiejętności i pokazał w serialu poziom mistrzowski. Bardzo dynamiczny motyw przewodni nieprzypadkowo kojarzyć może się z dziełami Ennio Morricone⁶⁴. Partytury obu muzyków łączy bowiem wyjątkowa emocjonalność niektórych utworów. Pojawia się w nich również charakterystyczne pogwizdywanie, więc niewykluczone, że Jerzy Matuszkiewicz inspirował się motywami z produkcji, do których muzykę komponował Włoch.

Tym, co różni ich kompozycje, jest zdecydowanie ludowy klimat utworów Matuszkiewicza. Polakowi doskonale udało się oddać urok Podhala w muzyce. Łatwo sobie przy niej wyobrazić Tatry, piękne łąki i przygodę. Przy niektórych pieśniach można odczuć również sielski spokój pól i majestat gór i poczuć autentyczny, żyjący z wolna wiejski klimat.

Partytura utworu została opracowana na: 2 flety, obój, 2 klarnety, fagot, 3 waltornie, 2 trąbki, 2 puzony, kotły, wibrafon, werbel, gran cassa, zestaw perkusyjny, harfę, gitarę elektryczną, bas elektryczny, piano, 4 akordeony, chór mieszany (sopran, alt, tenor, bas), skrzypce I, skrzypce II, altówki, wiolonczele i kontrabasy.

⁶⁴ <https://www.tvp.pl/62783932/muzyka-z-janosika-i-ennio-morricone-tego-nie-wiecie-o-slynnej-czolowce> (stan 10.02.2024 r. godz. 20.00)

Muzyka z serialu TV
"JANOSIK"

partytura
DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Muzyka: Jerzy Matuszkiewicz
 arr. Szymon Piotrowski

Score

Allegro (M.M. ♩ = c. 130)

© 2023

Rysunek 83. Partytura pt.: "Janosik"; (źródło: materiały własne)

Suita *Janosika* składa się kilku tematów głównych przejawiających się podczas realizacji serialu w kilkunastu najbardziej popularnych scen. Cały utwór rozpoczyna się czołówką, w której podobnie jak w oryginale temat prowadzony jest przez flet piccolo, flet poprzeczny oraz obój i w pierwszej części przez wibrafon. Autor opracowania dodatkowo wprowadza sekcję akordeonów, która ma za zadanie uwydatnić przekaz tematu głównego wspomagane przez szerokie tło muzyczne w postaci akordowych układów prowadzonych przez sekcję dęta blaszaną oraz smyczkową.

Symbol	Nickname	Sounding Pitches
	Bassoon	
	Accordion	
	Bandoneon	
	Hamonium	
	Organ	
	Master	
	Musette	
	Violin	
	Oboe	
	Clarinet	
	Piccolo	
Additional Switches		
	"Authentic" Musette	
	Master with "Authentic" Musette	

Rysunek 84. Nazwy regestrów w akordeonie (źródło: <https://i.imgur.com/dTRxVYK.jpg>)

Autor opracowania celem zdublowania głównej melodii we wstępie utworu prowadzonego przez flety i obój wprowadza do sekcji akordeonów nie tylko analogiczne partie nutowe, ale również ustala odpowiedni do nich zapis rejestralny. Odpowiada on następującym brzmieniom: akordeon I – registr *piccolo*, akordeon II – registr *oboju*, akordeon IV – registr *musette* (ma aktywne trzy głosy: podstawowy, jeden głos strojony poniżej podstawowego oraz głos strojony powyżej podstawowego). Ma on przypisaną partię fletu poprzecznego, jednak w tym rejestrze dźwięk jest jeszcze bardziej wyrazisty i bardziej dynamiczny. Akordeon III posiada registr odpowiadający brzmieniu *klarnetu*, w tym przypadku partia ta stanowi rolę wspomagającą sonorystycznie i graną w wartościach całych nut.

Rysunek 85. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 1-10]; (źródło: materiały własne)

W części B dodatkowym instrumentem dopisanym do wyegzekwowania linii melodycznej został fagot. Jego zadaniem jest rozszerzenie oktawowo prowadzonego tematu wypełniajającego fakturę w dolnych rejestrach oktawy małej, podczas gdy pozostała część instrumentów prowadzących temat gra w oktawach kolejno wielkiej, razkreślnej oraz dwukreślnej.

Rysunek 86. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 20-26]; (źródło: materiały własne)

Rysunek 87. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 28-32]; (źródło: materiały własne)

W części C pojawia się przetworzony temat główny w kulminacyjnej odsłonie, która zawiera prowadzenie linii melodycznej przez obój, dwa klarnety w układzie oktawowym, fagot, akordeony II – registr *oboju*, III i IV – registr *klarnetu* oraz I skrzypce. Pojawia się także partia kontrapunktyczna bardzo mocno zaakcentowana w sekcji dętej blaszanej. Waltornie odpowiadają instrumentom prowadzącym główny temat zapisane są bardzo podobnymi partiami i stwarzają wrażenie echa tematu głównego. Natomiast trąbki oraz puzony w układzie akordowym prowadzą bardzo charakterystyczne zagrywki w formie kolejnego kontrapunktu grając szybkie przebiegi szesnastkowe w postaci czterech dźwięków na drugą miarę w pierwszym takcie oraz na pierwszą miarę w drugim takcie, drugą miarę w trzecim oraz drugą miarę w czwartym takcie. Ponawiają ten sam podział w kolejnych czterech taktach.

The musical score for 'Janosik' features the following instruments and parts:

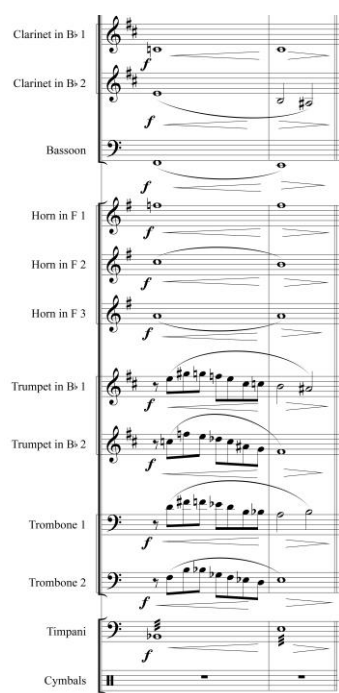
- Shekere:** Rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Snare Drum:** Rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Bass Drum:** Rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Drum Set:** Rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Electric Guitar:** Chords F, C/E, B^b, E7, A m.
- Electric Bass:** Chords F, C/E, B^b, E7, A m.
- Harp:** Chords F, C/E, B^b, E7, A m.
- Piano:** Chords F, C/E, B^b, E7, A m.

Rysunek 88. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 37-43]; (źródło: materiały własne)

Dynamikę oprócz wyżej wymienionych dodanych instrumentów zwiększa również znacznie sekcja rytmiczna, w której pojawia się zestaw perkusyjny wykonujący *groove* nieco przypominający styl *cha-cha*, którego miarowo wspiera *shaker*. Gitara elektryczna z akordowymi *riffami* na drugą i szóstą miarę ósemkową wspomagana akompaniamentem fortepianowym oraz tłem muzycznym prowadzonym przez sekcję smyczków w układzie akordowym.

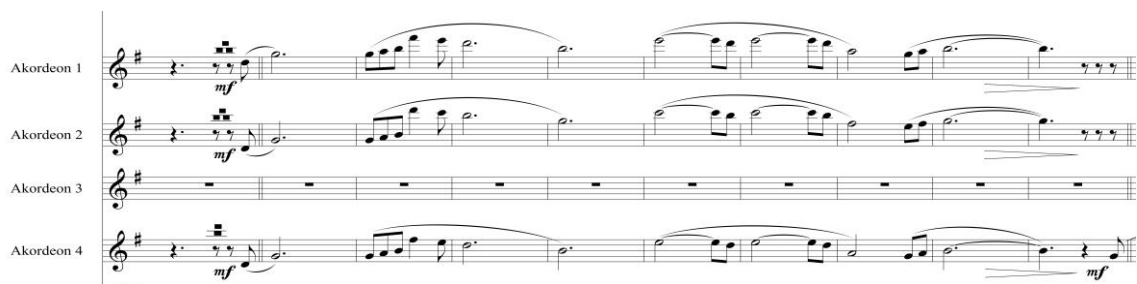
Rysunek 89. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 48-52]; (źródło: materiały własne)

W takcie 49 pojawia się łącznik czterotaktowy, w którym totalnie zmienia się dynamika utworu schodząc aż do *piano*. Akompaniament przejmuje chwilowo harfa, wykonując partie ósemkowe w zapisie rozkładanych akordów. Towarzyszy jej sekcja smyczków bez kontrabasów grająca tło harmoniczne wspomagana przez akordeony oraz flet, klarnety i fagot. Linie melodyczną tego fragmentu natomiast wykonuje obój zdublowany z akordeonem II. Następnie pojawiają się jeszcze dwa takty tym razem w dynamice *forte*, w której to trąbki wraz z puzonami grają motyw, który wprowadza nas ponownie do początkowej części tematu głównego. Motyw ten ma za zadanie również przenieść modulacyjnie całość do odpowiedniej tonacji, która uległa zmianie we wcześniejszym czterotakcie.



Rysunek 90. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 53-54]; (źródło: materiały własne)

W takcie 95 po zakończeniu tematu głównego pojawia się kolejny łącznik tym razem pięciotaktowy, w którym motyw gra flet z akordeonem (reg. *musette*) wspieranych partiami dźwięków cało nutowych w układzie kwinty granych przez II i III waltornię. Następnie pojawia się kolejny fragment pięciotaktowy wprowadzający tematycznie i tonacyjnie do kolejnego tematu głównego zatytułowanego „Piękna Maryna”. W prowadzeniu linii melodycznej biorą udział flety piccolo i poprzeczny z podziałem na układ tercjowy od taktu 106. Podobna sytuacja zachodzi w I i II skrzypcach oraz w akordeonach I, II i IV. Tło muzyczne grane jest przez altówki, wiolonczele oraz kontrabas wykonujący najniższy basowy głos. Główny akompaniament w podziałach ósemkowych danej części jest wykonywany przez harfę w postaci rozkładanych akordów w tonacji G dur.



Rysunek 91. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 104-113]; (źródło: materiały własne)

W takcie 114 pojawia się przetworzenie jednego z tematów początkowych w formie inwersji. Autor aranżacji orkiestrowej wprowadza tutaj nieregularny pochod partii kontrabasu w technice *pizzicato*, której pomysł zapożyczył z jednego z najsłynniejszych dzieł Johna Williamsa - *Rey's theme*, które autor pracy zrealizował pod kątem aranżacyjnym.

Rysunek 92. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 121-129]; (źródło: materiały własne)

Wprowadzenie tego pomysłu powoduje całkiem nowy obraz tego fragmentu utworu, który ewoluuje w następnych taktach jeszcze bardziej zmieniając wydźwięk danego fragmentu. Autor dodatkowo wprowadza kontrapunkty ściśle zawierające imitacje. Są one prowadzone najpierw przez wiolonczele, a następnie tę rolę przejmują II skrzypce prowadząc do wejścia w temat na początku w układzie tercjowym, a następnie kwinty. Następuje tu moment kulminacyjny danego motywu zagrany w dynamice *forte* i z szerokimi podziałami oktawowymi granymi przez skrzypce (I, II), sekcję akordeonową, całą sekcję dętą drewnianą oraz waltornie (I, II) i trąbki.

Rysunek 93. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 159-167]; (źródło: materiały własne)

W części R jeszcze raz pojawia się temat główny w zupełnie innej konfiguracji. Tym razem prowadzony przez gitarę elektryczną, a od drugiej połowy tematu przez gitarę basową z towarzyszeniem gitary elektrycznej wprowadzającej również w niektórych miejscach dźwięki w układach tercjowych. Zmienia się również akompaniament harfy na rozkładane akordy w połączeniu z akordami w technice *arpeggio* na czwartą miarę taktu. Tło harmoniczne zapewnia cała sekcja smyczkowa, a od drugiej połowy motywu wspierana przez fortepian oraz waltornie w układzie akordowym.

The image shows a musical score for a fragment of the piece "Janosik". It includes parts for two accordions (Akordeon 3 and Akordeon 4), and four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The vocal parts are marked with "mf" and have the word "Ooh" written below them. The instrumental parts for the accordions also have dynamic markings like "mf" and "f". The score is written on a grand staff with multiple systems of staves.

Rysunek 94. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 181-189]; (źródło: materiały własne)

Pojawienie się partii chóralnej w części T ukazuje zupełnie nową część suity, ponieważ jest to pierwsze miejsce, w którym pojawia się chór. Początkowo w *unisonie*, a następnie z podziałem na głosy. I skrzypce wspomagają linię melodyczną wykonywaną przez sopran, a pozostałe instrumenty smyczkowe wypełniają harmonicznym tłem motyw. W tej roli również występują klarnety z fagotem, waltornie oraz puzony. Klarnety w drugiej części tego fragmentu zmieniają akompaniament na ósemkowe przebiegi wspomagając wibrafon, który w tej roli występuje od początku tej części. Funkcje klarnetów przejmują następnie flety oraz akordeon I i II, które wykonują analogiczne partie.

Rysunek 95. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 203-211]; (źródło: materiały własne)

W części V pojawia się ponownie ten sam motyw, tym razem w przetworzonej mocnej dynamice oraz obszernej fakturalnie partii instrumentalnej oraz jeszcze bardziej zmienionej i urozmaiconej funkcji akompaniamentu. Chór w podziałach *divisi* w szerokiej skali oktawowej wspomagany akordeonami, sekcją dętą drewnianą oraz smyczkową, w której I skrzypce grają linię melodyczną wspierając sopran. W roli akompaniamentu ósemkowe podziały przejmuje fortepian natomiast harfa rozpoczyna podziały szesnastkowe w progresjach dwutaktowych. Gitara elektryczna gra akordy w formie dźwięków cało nutowych, podobnie jak gitara basowa, która wykonuje prymy akordów. Obój i akordeon IV występują w roli instrumentów, których partie mają za zadanie wprowadzić kontrapunkty w dynamice *mp*.

Uważam za konieczne ukazanie w tym utworze płynności linii melodycznej wskazanych dla tego rodzaju muzyki i dotyczyć powinny umiejętnego operowania rejestrami brzmieniowymi w tym utworze (sonorystyka). Rytm decydujący o charakterze melodii, powoduje nie tylko powstawanie ostro zarysowanych motywów, ale ma także znaczny wpływ na wyrazistość linii melodycznej. Należy zwrócić uwagę na zmienną agogikę, dynamikę i równe zakończenie fraz.

3.12. Muzyka z filmu „Podróż za jeden uśmiech”

Podróż za jeden uśmiech – polski czarno-biały serial telewizyjny dla dzieci i młodzieży z 1971 roku⁶⁵, według powieści pod tym samym tytułem autorstwa Adama Bahdaja. W 1972 na bazie serialu powstał kinowy film pełnometrażowy.

Serial jest popisem duetu aktorskiego Filip Łobodziński i Henryk Gołębiewski[4], obaj byli obsadzani w serialach młodzieżowych na początku lat 70. XX w.

W porównaniu z książką, napisaną w 1964, pewne elementy zostały uwspółcześnione, np. piosenka Reny Rolskiej Gdy mi ciebie zabraknie została zastąpiona hitem Marka Grechuty z jego pierwszej płyty pt. *Niepewność* do tekstu Adama Mickiewicza.

W fabule filmu dwóch chłopców wybiera się pociągiem nad Morze Bałtyckie. W wyniku zamieszania gubią gdzieś przeznaczone na podróż pieniądze. To ich jednak nie załamuje i rozpoczynają podróż z Krakowa (z Warszawy w książce) nad morze – podróż wszystkimi możliwymi środkami transportu – podróż za jeden uśmiech. Poldek i Duduś, główni bohaterowie podróżują autostopem, poznają przy tym nowych, ciekawych ludzi i przeżywają niesamowite przygody. Rozpieszczony przez rodziców Duduś przeżywa wewnętrzną przemianę, podróżując przez Polskę z cygańskim taborem. Ich nietuzinkowa determinacja dojazdu do matek na Hel (Międzywodzie na wyspie Wolin w książce) bez pieniędzy zostaje nagrodzona. Chłopcy docierają na miejsce cali i zdrowi (choć każdy w inny sposób).

Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz jest kompozytorem piosenki z filmu *Podróż za jeden uśmiech* połączył role świetnego saksofonisty, utalentowanego kompozytora oraz wykształconego filmowca, dając polskiemu kinu i telewizji najbardziej chwytliwe tematy.

Partytura utworu została opracowana na: 2 flety, waltornię, 2 trąbki, 2 puzony, dzwonki, zestaw perkusyjny, gitarę elektryczną, bas elektryczny, piano, 4 akordeony, chór mieszany (sopran, alt, tenor, bas), skrzypce I, skrzypce II, altówki i wiolonczele.

⁶⁵

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Podr%C3%B3%C5%BC_z_a_jeden_u%C5%9Bmiech_\(serial_telewizyjny\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Podr%C3%B3%C5%BC_z_a_jeden_u%C5%9Bmiech_(serial_telewizyjny))
(stan 10.02.2024 r. godz. 20.05)

Muzyka z filmu
"PODRÓŻ ZA JEDEN UŚMIECH"
 partytura
 DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Muzyka: Jerzy Matuszkiewicz
 arr. Szymon Piotrowski

Score

Swing! ♩ = ♩♩
 M.M. ♩ = c. 150

Piccolo

Flute

Horn in F

Trumpet in B♭ 1 *Con sord. harmon*

Trumpet in B♭ 2 *Con sord. harmon*

Trombone 1

Trombone 2

Glockenspiel

Drum Set *w/brushes*

Electric Guitar

Electric Bass

Piano

Akordéon 1

Akordéon 2

Akordéon 3

Akordéon 4

Violin I

Violin II

Viola

Cello

© 2023

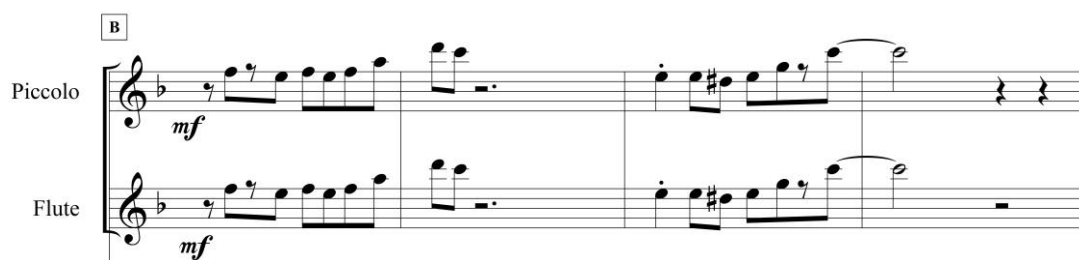
Rysunek 96. Partytura pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; (źródło: materiały własne)

Utwór *Podróż za jeden uśmiech* to typowy swing w tempie $q=c.150$ rozpoczynającym się czterotaktowym wstępem w dynamice *forte* z głównym udziałem sekcji dętej blaszanej. Po dwóch taktach wprowadzających pojawia się temat główny, w którym pierwsza część motywu rozpoczyna się *unisonem* puzonów wspomaganych partią akordeonu III. Akompaniament jest dość ubogi, ponieważ bas łącznie z fortepianem posiadają partię ćwierćnut. Są to prymy i kwinty grane naprzemiennie w zależności od akordu, które przypadają na pierwszą i trzecią miarę taktu. Zestaw perkusyjny ma natomiast typowy zapis swingowy. W zależności od fragmentu utworu, jest wykonywany na *hi-hat'cie* bądź na *ride'dzie*. W podbitkach są wykorzystywane miotełki, określone w partyturze jako „/w brushes”.

The image shows a musical score for a swing piece. It includes staves for Trombone 1, Trombone 2, Glockenspiel, Drum Set, Electric Guitar, and Electric Bass. The Trombone parts are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a dynamic marking of *mf*. The Drum Set part shows a swing rhythm with a double bar line and a '2' indicating a second ending. The Electric Bass part is in bass clef with a key signature of one flat. The Electric Guitar and Glockenspiel parts are in treble clef with a key signature of one flat and contain rests.

Rysunek 97. Fragment partytury pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; [t. 7-11]; (źródło: materiały własne)

W części B rozpoczyna się druga część tematu głównego, w której główną rolę prowadzą flety piccolo i poprzeczny dublowane przez akordeony I i II (reg. – *clarinet*) oraz akordeon IV (reg. – *violin*). Dodatkowo została dołożona w tej roli również partia dzwonek, której celem jest dopełnienie rejestrów fletowych swoimi wysokimi tonami, aby rezonowanie dźwięków nie zanikało w stosunku do krótkich wartości nutowych, granych przez flety.



Rysunek 98. Fragment partytury pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; [t. 15-18]; (źródło: materiały własne)

Puzony utrzymują swoją partię prowadząc temat z początku motywu. Dochodzi gitara z ósemkowymi miarami akordowymi na drugą i czwartą miarę taktu. Gitara basowa zmieniła swoje podziały względem początku na bardziej synkopowane wartości. Akompaniament fortepianu bez zmian podobnie jak *riff* perkusyjny, który zawiera w całości zapis w postaci dowolnego wykonania figury swingowej poprzez notację *rhythmic notation*.

Akordeon 1
 Akordeon 2
 Akordeon 3
 Akordeon 4
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Cello
 mp
 mf
 mp
 31 32 33 34

Rysunek 99. Fragment partytury pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; [t. 31-35]; (źródło: materiały własne)

W części D zmienia się podział ról instrumentów zapisanych w partyturze. Partie puzonów przejmują flety, dzwonki i akordeony oprócz III, który łącznie z trąbkami wykonuje partię drugiego tematu. Gitara rytmiczna wykonuje akordy w miarowym rytmie ćwierćnutowym, a bas realizuje tzw. *walking* swingowy. Dodatkowym elementem, który pojawia się po raz pierwszy jest akompaniament sekcji smyczkowej. Jego zadaniem jest stworzyć odpowiednie tło harmoniczne grając długie wartości dźwięków cało nutowych. Takie partie instrumentalne pozostają do końca utworu zwiększając dynamicznie całą fakturę i uzyskania efektywnego zakończenia. Ostatnie dwie części tematu są zdominowane przez sekcję dętą blaszaną, która w układzie *unison* uwydatnia temat główny kończąc dodatkowo każdą frazę w układzie akordowym. Tworzy to lepszy efekt muzyczny i wzbogaca brzmienie harmoniczne o charakterze jazzowym.

Rysunek 100. Fragment partytury pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; [t. 47-54]; (źródło: materiały własne)

Problematyka wykonawcza tego utworu wynika z jego stylistyki jazzowej. Należy zwrócić uwagę na odpowiednią artykulację swingową, która może tworzyć lepszy efekt wykonawczy i wzbogacać brzmienie harmoniczne o charakterze jazzowym.

3.13. Muzyka z serialu TV „Stawka większa niż życie”

*Stawka większa niż życie*⁶⁶ – polski szpiegowski serial telewizyjny z lat 1967–1968 w reżyserii Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica, wyprodukowany przez Zespół Filmowy Syrena, wyemitowany na antenie TVP od 10 października 1968 do 6 lutego 1969. Tematem serialu jest działalność polskiego agenta Stanisława Kolickiego (Stanisław Mikulski), który podczas II wojny światowej podszywa się pod oficera niemieckiego wywiadu i kontrwywiadu wojskowego Abwehry, Hansa Klossa, działając na rzecz wywiadu radzieckiego jako agent J-23. Kloss przyjaźni się z esesmanem Brunnerem (Emil Karewicz).

Początek filmu to rok 1941. Stanisław Kolicki (jak sam podaje, urodzony 17 grudnia 1920 w Kościerzynie) ucieka z niemieckiego więzienia w Królewcu i nawiązuje kontakt z Armią Czerwoną. Okazuje się, że przetrzymywany przez Rosjan niemiecki oficer Hans Kloss jest niezwykle podobny do Kolickiego. Po szybkim szkoleniu Kolicki zajmuje jego miejsce. Jako Kloss bierze udział w naradach taktycznych u gen. Wehringera, a następnie cenne informacje odnośnie do planowanego natarcia na froncie przekazuje Rosjanom, którzy skwapliwie je wykorzystują. Obersturmführer Stedtke, oficer SS z otoczenia generała, rozpoczyna śledztwo mające na celu ustalenie sprawcy przecieku. Kloss znajduje się w kręgu podejrzanych. Co więcej, Marta – niemiecka lekarka, z którą romansuje Kloss, jest nieufna i śledzi go aż do miejsca zakonspirowanej radiostacji.

Stawka większa niż życie była emitowana w 18 odcinkach i cieszyła się sporą popularnością zarówno w Polsce, jak i wielu innych krajach głównie bloku wschodniego, ale nie tylko. Wiele cytatów z serialu przeszło do języka potocznego; na motywach serialu powstały trzytomowy zbiór opowiadań oraz seria komiksów *Kapitan Kloss*. W 2011 roku film przeszedł cyfrową rekonstrukcję, a rok później doczekał się filmowej kontynuacji *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć* (2012) w reżyserii Patryka Vegi.

Jerzy Matuszkiewicz⁶⁷ w dedykacji do płyty ze swoją twórczością filmową napisał m.in.: „Muzyka filmowa nie jest dziełem autonomicznym, spełnia jakby rolę służebną i jest podporządkowana wymogom języka filmowego. Toteż dość rzadko się

⁶⁶ https://pl.wikipedia.org/wiki/Stawka_w%C4%99ksza_ni%C5%BC_%C5%BCycie (stan 11.02.2024 r. godz. 10.58)

⁶⁷ <http://www.stawkologia.pl/jerzy-matuszkiewicz-i-inni-czyli-o-muzyce-w-serialu,d39.html> (stan 11.02.2024 r. godz. 11.09)

zdarza, że utwory muzyczne pisane dla filmu są wykonywane i słuchane bez obecności obrazu, do którego były napisane. Jednak wiele znanych filmów zawiera ilustracje muzyczne, które *wychodzą* poza obraz i pozostają w pamięci słuchaczy na długie lata”. Niewątpliwie do takich filmów należy *Stawka większa niż życie*.

Muzyka napisana przez Jerzego Matuszkiewicza do serii filmowej o przygodach Hansa Klossa jest z miejsca rozpoznawalna, buduje lub potęguje nastrój grozy, atmosferę niepewności, oczekiwania czy napięcia, doskonale oddaje klimat serialu, wzmacnia emocje. Kompozytor pracował nad swoim dziełem przez cały okres realizacji serialu. Najtrudniejszym zadaniem było stworzenie motywu muzycznego otwierającego każdy odcinek serialu, wyrażającego dramatyzm i liryzm, podatnego na plastyczne modyfikacje. Po obejrzeniu na stole montażowym czołówki serialu Jerzy Matuszkiewicz skomponował kilkudziesięciosekundowy motyw muzyczny – najbardziej znany i najbardziej charakterystyczny, będący wizytówką *Stawki większej niż życie* i kwintesencją obecnych w tej serii filmowej nastrojów. Potem powstały kolejne fragmenty ilustracyjne. Kompozytor wielokrotnie oglądał surowy materiał filmowy, korzystał również z przesyłanych przez konsultanta muzycznego list montażowych muzyki i tworzył kolejne miniaturki muzyczne. Na przestrzeni kilkunastu miesięcy powstało kilkadziesiąt minut genialnej muzyki, bez której trudno sobie wyobrazić *Stawkę większą niż życie*.

Partytura utworu została opracowana na: 2 flety, obój, 2 klarnety, fagot, 3 waltornie, 2 trąbki, 2 puzony, kotły, talerze, dzwonki, werbel, zestaw perkusyjny, harfę, gitarę elektryczną, bas elektryczny, piano, 4 akordeony, chór męski (tenor, bas), skrzypce I, skrzypce II, altówki, wiolonczele i kontrabasy.

Muzyka z serialu TV

"STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE"

partytura
DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Muzyka: Jerzy Matuszkiewicz
arr. Szymon Piotrowski

Score

$\text{♩} = 70$ rit. $\text{♩} = 195$ Swing! $\text{♩} = \text{♩}^{\frac{3}{4}}$

The score is written for a large ensemble. It begins with a tempo of 70 beats per minute. After several measures, there is a ritardando (rit.) section. The tempo then changes to 195 beats per minute in a Swing! style, with a 3/4 time signature. The score includes parts for a wide variety of instruments, with some instruments like the Flute and Oboe having rests for most of the piece. The percussion section, including the drum set and various drums, becomes more active in the later sections. The string section (Violins I & II, Viola, Cello, Contrabass) provides a harmonic foundation throughout.

© 2023

Rysunek 101. Partytura pt.: "Stawka większa niż życie"; (źródło: materiały własne)

Czołówka *Stawki większej niż życie* rozpoczyna się motywem granym przez I trąbkę w akompaniamencie akordowym w wykonaniu waltorni, puzonów, klarnetów, fagotu, akordeonu III, sekcji rytmicznej oraz sekcji smyczkowej. Jest to jeden z bardziej rozpoznawalnych motywów z tego serialu, który był wykonywany zarówno na początku, jak i na końcu każdego odcinka. Obie wersje różniły się jednak nieco pod względem budowy, jednak sam motyw główny został zachowany w obu przypadkach.

The image shows a musical score for an instrumental introduction in 5/4 time. The score is arranged for a band and includes the following parts: Snare Drum, Drum Set, Electric Guitar, Electric Bass, Harp, and Piano. The Snare Drum and Drum Set parts feature a complex, syncopated rhythm with triplets and sixteenth notes. The Electric Guitar and Electric Bass parts provide a harmonic foundation with chords and single notes. The Harp part is mostly silent. The Piano part features a melodic line with chords. The score is divided into two measures, each with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 5/4. The first measure starts with a forte (f) dynamic, and the second measure ends with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and chords.

Rysunek 102. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 7-8]; (źródło: materiały własne)

Tuż po wstępie pojawia się zrytmizowany na $\frac{5}{4}$ motyw wiodący, towarzyszący całej suicie, pojawiając się w innych jej częściach w różnych konfiguracjach i przetworzeniach. Linia melodyczna jest prowadzona przez saksofon altowy z towarzyszeniem trąbki II wykorzystującej tłumik typu *harmon* oraz wspomagający akordeon IV w brzmieniu rejestrowym – *bandoneon*. Natomiast waltornie w formie odpowiedzi kontrapunktycznych wchodzi na zakończenie każdej frazy prowadzonego tematu. Typowy układ metryczny ułożony w formie [3+2] w powyższym zapisie akompaniamentu idealnie wpasowuje się do tej fenomenalnej linii melodycznej wymyślonej przez kompozytora. Autor opracowania w drugim powtórzeniu tematu dodatkowo przerabia tenże akompaniament pod kątem urozmaicenia synkopowego danego *groove'u*, co ma na celu jego uwydatnienie pod kątem nowoczesności brzmienia i układu rytmicznego.



Rysunek 103. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 8-13]; (źródło: materiały własne)

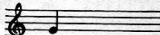
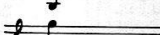
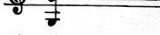
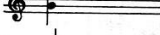
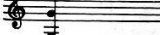
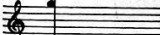
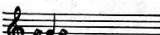
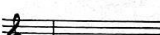
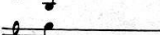
Do przeprowadzenia linii melodycznej są użyte instrumenty takie jak m. in. saksofon altowy, który dzięki swoim możliwościom wykonawczym idealnie nadaje się do prowadzenia solowej gry w tych gatunkach muzycznych. Natomiast trąbka B^b z wykorzystaniem aluminiowego tłumika typu *harmon*, posiada ciemne, wyciszone, pełne szumów, przydymione jazzowe brzmienie i akordeon z rejestrem *bandoneonu* wspólnie sprawiają, że temat główny przedstawiony został niezwykłym współbrzmieniem dopasowanym idealnie do jazzowego klimatu.



Rysunek 104. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 17-20]; (źródło: materiały własne)

Druga część tematu głównego została zmodyfikowana w sekcji rytmicznej i została wzmocniona dynamicznie dodatkowo poprzez instrumenty wykonujące temat. Należą do nich wszystkie akordeony w następujących brzmieniach: akordeon I (reg. – *violin*), akordeon II (reg. – *oboe*), akordeon III (reg. – *flute*) oraz akordeon IV (reg. – *violin*). Akordeony I i III i instrumenty sekcji dętej drewnianej (flety i klarnety) wykonują temat z podziałem na oktawy, akordeon II i IV oraz obój i fagot w *unisonie*. Waltornie realizują partie odpowiedzi do tematu głównego, podczas gdy trąbki

z puzonami wspomagają akompaniament prowadzony wspólnie przez gitarę elektryczną oraz fortepian. W roli tła harmonicznego pojawiają się instrumenty sekcji smyczkowej z wyjątkiem kontrabas.

Oznaczenia regestrów dyskantowych (dla dźwięku g ¹)				
	symbol regestru	stopowość	brzmienie	barwa instrumentalna (terminologia dawna)
szereg podstawowy		8		flet
oktawa dolna		16		fagot
oktawa górna		4		piccolo
		8 + 16		bandoneon
		8 + 4		obój
		8 + 16 + 4		wiolonczela
		16 + 4		rożek angielski
szereg tremola		8° + 8 + 8 _o		harmonium
		8° + 8 + 8 _o + 16		czelesta
		8° + 8 + 8 _o + 4		skrzypce
		8° + 8 + 8 _o + 16 + 4		tutti, regestr generalny

Rysunek 105. Oznaczenia regestrów dyskantowych; (źródło: <https://i.imgur.com/LrglrxO.jpg>)

Po pierwszym temacie głównym pojawia się łącznik tym razem w wydaniu bardzo klasycznym prowadzonym przez I skrzypce, II akordeon i obój. Flety z klarnetami, akordeony I i III oraz altówki i wiolonczele występują w roli akompaniamentu w układach akordowych oraz odpowiedzi wymieniając się w trzecim takcie z trąbkami i puzonami, które tworzą tło muzyczne do dynamicznego przejścia linii melodycznej w *unisonie* przez waltornie. Najbardziej charakterystycznym elementem akompaniującym jest trudna partia harfy. Są to ćwierćnuty wykonywane techniką *arpeggio* w dość szybkim tempie zapisane jako czterodźwięki w progresjach akordowych w zmiennych przewrotach.

Rysunek 106. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 25-32]; (źródło: materiały własne)

Od taktu 33 wraz z przedtaktem pojawia się ponownie temat początkowy w odmiennej konfiguracji względem pierwszego. Tym razem jest on realizowany w stylu klasycznym, a nie jazzowym. Zamiast zestawu perkusyjnego został użyty werbel orkiestrowy, aby oddać tę konkretną odmianę charakteru, a zarazem jest to jedyny instrument perkusyjny sprawujący kontrolę nad szybkim tempem tej części tematu. Tym razem instrumentami wykonującymi ten temat są trąbki (*open*) i puzony, saksofon altowy wraz z obojem i klarnetami – te ostatnie w układzie akordowym (głównie tercjowym). Odzwierciedleniem tych partii są akordeony II i III w takiej samej konfiguracji. II skrzypce wraz z pojawiającymi się dzwonkami także wykonują partię tej części tematu.

Rysunek 107. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 33-36]; (źródło: materiały własne)

Gitara basowa łącznie z kontrabasem wykonują miarowe przebiegi dźwiękowe, grając pochody rozkładanych akordów upraszczając tym samym i odmieniając tę część tematu od poprzedniej wersji jazzowej. Gitara elektryczna z miarowymi ósemkami na każdą 2,4,6 i 8 miarę ósemkową wykonuje podane i przypisane akordy. Waltornie tym razem w roli tła harmonicznego. Jednym z ważniejszych elementów są przebiegi *ostinatowe*, zapisane w szesnastkowych wartościach i wykonywanych pierwotnie przez I skrzypce. Ta partia została również wpisana dla akordeonu IV, który dzięki swoim możliwościom wykonawczym oraz sonorystyce jaką może zastosować, stwarza świetne połączenie brzmieniowe ze smyczkami, a w całokształcie sprawia, że uzyskujemy bardziej selektywną i zwięzłą formę.

The musical score for Figure 108 is a fragment of a jazz composition. It features a brass section with the following parts: Horn in F 1, Horn in F 2, Horn in F 3, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone 1, and Trombone 2. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into measures, with some measures containing triplets and accents. The melodic motif is primarily carried by the horns and trumpets, while the trombones provide harmonic support.

Rysunek 108. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 77-80]; (źródło: materiały własne)

Od taktu 77 rozpoczyna się część, która obrazuje tajemniczy nastrój zawarty w partyturze z wykorzystaniem instrumentów sekcji dętej blaszanej, ukazującej niepokojący i dynamiczny obraz. Motyw polega na wykonaniu frazy, podczas której inne instrumenty tworzą odpowiedzi do tej frazy wymieniając się wzajemnie rolą pierwszoplanową. Podczas przebiegu tego motywu, warstwa fakturalna ewoluuje tworząc m.in. układy akordowe wykonywanych partii. Tytuł tej części to *Wroga formacja*.



Rysunek 109. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 97-102]; (źródło: materiały własne)

Druga część *Wrogiej formacji* również pojawia się w tej suicie. Jest ona zupełnym przeciwieństwem jeśli chodzi o wymiar dynamiczny od poprzedniej. Natomiast nagromadzona w niej sfera niepewności i niepokoju jest jeszcze większa aniżeli w pierwszej części. Jest to możliwe dzięki sekcji smyczkowej, która w głównym stopniu wykonuje ten fragment. Kontrabas długimi wartościami *pizzicato* w towarzystwie altówek i wiolonczel również grających *pizzicato* o ósemkowych wartościach, tworzą bardzo ciekawą warstwę akompaniamentu dla I i II skrzypiec. Skrzypce zaś wykonują temat główny posługując się techniką artykulacyjną zwaną *tremolo*, co w interesujący sposób zaciekawia swoim wybrzmieniem całościowym. W delikatnej pomocy występuje harfa, która wspomaga partię wiolonczele, natomiast dodany fagot dubluje się z partią skrzypiec.

Rysunek 110. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 109-116];
(źródło: materiały własne)

Solową partię z akompaniamentem orkiestrowym realizuje w pierwszej części akordeon IV. Jest to część durowa, pełna optymizmu, która pomimo wędrówek w molowych odsłonach finalnie powraca do brzmiącego *E^b-dur*. Akompaniament jest w wyłącznym wykonaniu sekcji smyczkowej, początkowo jako tło harmoniczne. Następnie zmieniając swoje podziały w poszczególnych instrumentach na coraz bardziej rozbudowane, głównie pod kątem wartości i podziałów rytmicznych.

The image shows a musical score for measures 124-128 of the piece "Stawka większa niż życie". The score is written for Harp, Piano, and four Accordions (Akordeon 1-4). The Harp and Piano parts feature complex triplet patterns. The four Accordions play sustained chords and moving lines, with dynamic markings like *p*, *mp*, and *mf*.

Rysunek 111. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 124-128];
(źródło: materiały własne)

W części J oprócz sekcji smyczkowej pojawia się część sekcji dętej drewnianej oraz akordeonowej tworząc dodatkowe walory wypełniające akompaniament. Zmianie ulega akompaniament harfy, która w triolowych ósemkach wykonuje rozkładane akordy tworząc tym samym imitację zmiennego metrum, jaką autor opracowania zamieścił. Pomiędzy tym fragmentem, a ostatnią częścią pojawia się ostatni łącznik, w którym został wykorzystany motyw tematu głównego w odmiennej konfiguracji niż w oryginale. Zaraz po nim pojawia się wstęp części motywu, który kończy się mocnymi ćwierćnutowymi akordami, prowadzącymi do ostatniego akordu tej suity, wybrzmiewającej poprzez dynamikę *fortissimo*.

The image shows a page from a musical score, specifically measures 154 to 158. The score is for a large symphony orchestra. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Alto Sax, Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Horn in F 3, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone 1, Trombone 2, Timpani, and Cymbals. The music is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic markings. The dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *sf* (sforzando). The score is arranged in a standard orchestral format with staves for each instrument.

Rysunek 112. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 154-158];
(źródło: materiały własne)

Uważam, że zmienne metrum i tempo kompozycji stanowi o niezwyklej treści muzycznej jaka została skomponowana. Dyrygent i instrumentalisci wykonujący utwór powinni zrealizować liczne zmiany agogiczne i metryczne utworu oraz przebiegi muzyczne wymagające dużych umiejętności technicznych. Uwagę należy również zwrócić na uzyskanie spójności brzmienia instrumentów w przebiegach harmonicznie wykonywanych oraz instrumentach pełniących funkcję akompaniamentu.

POSDUMOWANIE

Celem mojej rozprawy było ukazanie współczesnego opracowania partytur oraz ukazania praktyki wykonawczej wybranych utworów polskich kompozytorów do filmów i seriali filmowych zawartych w 13 utworach instrumentalnych i instrumentalno-wokalnych, stanowiących całość dzieła artystycznego. Zgodnie z założeniem, zawartym w realizacji dysertacji, opisałem budowę formalną wszystkich utworów, zbadałem ich problematykę wykonawczą i interpretacyjną. Wykorzystałem do tego własne doświadczenia w opracowywaniu wielu znaczących pozycji filmowych m. in. na skład orkiestry symfonicznej z chórem mieszanym połączonego z przygotowaniem do wykonania koncertowego. Przedstawiłem także genezę powstania muzyki napisanej do seriali filmowych i filmów uważanych obecnie za najpowszechniejszą formę audiowizualną i pełniących ważne i różnorodne funkcje społeczne. Stanowią one także ważny polski dorobek kultury filmowej.

Na podstawie dostępnej literatury opisałem historię powstania i rozwoju muzyki w sztuce filmowej w Polsce i na świecie oraz jej metamorfozę na przestrzeni lat.

W dysertacji przedstawiłem sylwetki kompozytorów i autorów tekstów do wybranych pozycji muzycznych zawartych w dziele artystycznym. Zaprezentowałem także fabułę poszczególnych pozycji filmowych, do których była komponowana muzyka przez polskich kompozytorów i których wybrałem ze względu na interesującą treść muzyczną, harmoniczną i stylistyczną stanowiącą moją inspirację do podjęcia się aranżacji na dostępny mi skład wykonawczy. Moje opracowane partytury miały sprawiać świadome i uwrażliwiające nowe spojrzenie na analizę niniejszego procesu muzycznego, na możliwość odbierania i interpretowania treści wykonywanej oraz odbierania muzyki ze względu na innowacyjny skład wykonawczy i jego możliwości sonorystyczne.

Dzieło może stanowić także punkt wyjścia do dalszych badań i eksperymentów aranżacyjnych poszerzających zakres i granice muzyki zawartej w filmach, będących inspiracją dla aranżerów i kompozytorów w poszukiwaniu nowych form wyrazu artystycznego.

Dobór repertuaru do opisywanego dzieła artystycznego był przeze mnie przemyślany, gdyż stanowił różnorodną tematykę muzyczną i stylistyczną, a także warstwę harmoniczną stanowiącą inspirację do jej stosowania przez każdego twórczego muzyka. W zapisach partyturowych oraz wykonawstwie zapisanym na nośniku audio wyraziłem moją indywidualną wypowiedź artystyczną.

W realizacji dzieła artystycznego udział wzięli:

utwór 1 - Dominika Balewska – wokal

utwory 8, 9 - Ryszard J. Piotrowski - wokal

Zespół THE NICE BAND

Koniński Kameralny Zespół Akordeonowy

SUMMARY

The aim of my dissertation was to present contemporary study of scores and to show the performance practice selected writings of polish composers for films and series that are contained in 13 instrumental and vocal-instrumental pieces, which constituted the entire artistic work. In accordance to the premise, which is included in the dissertation, I have described the formal structure of all the pieces and examined their performance as well as interpretation issues. My experience gained during the study for symphony orchestra and mixed choir with preparation for the concerts of important films. I presented the genesis of the music composed for series and films which are considered as the most popular audiovisual form performing different social functions. They are regarded as important polish works of film culture.

According to the available literature I have described the history and the development of film art music in Poland as well as in the world. I have presented its metamorphosis over the years.

I introduced the profiles of composers as well as text authors of selected works recorded in artistic music work. I have presented the story of the films for which the music was composed by polish composers, selected because of the music, harmony as well as stylistic layer which were the inspiration for preparing the music arrangements. My worked film scores were to create a conscious and sensitive glance at the current music analysis as well as the possibility of perceiving and interpreting the content of performed and received music due to the innovative band and its sonoric possibilities.

The musical artistic work could be regarded as a starting point for further study and score experiments which broaden range of the film music and are considered as inspiration for arrangers and composers in searching new forms of artistic expressing.

The choice of the repertoire was intentional and reviewed. It contained varied music and stylistic topics as well as harmonic layer which can be inspiration for creative musicians. In the written scores as well as in the musical work recorded on CD I expressed my individual artistic emotion.

The artistic work involved:

composition 1 – Dominika Balewska – vocal

compositions 8,9 – Ryszard J. Piotrowski – vocal

THE NICE BAND

Koniński Kameralny Zespół Akordeonowy

BIBLIOGRAFIA

1. Adorno Theodor W, Eisler Hanns , *Composition for the Films*, New York 1947, wersja niem.
2. Balski Grzegorz, *Polscy kompozytorzy muzyki filmowej 1944-1984*. Kraków 1985.
3. Barszczowska Beata, *Muzyka Wojciecha Kilara w filmach Andrzeja Wajdy*, praca magisterska, Katedra Muzykologii UAM, Poznań 1999; Izabela Żukowska-Sypniewska, *Muzyka Wojciecha Kilara w filmach Andrzeja Wajdy*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2004; Małgorzata Kalicińska, *Koncepcja muzyki Wojciecha Kilara w polskich filmach fabularnych Zanussiego*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2001.
4. Bazin Andre, *Ewolucja języka filmu*, [w:] *Film i rzeczywistość*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.
5. Bocheńska Joanna, *Obraz filmowy jako znak*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. nauk. Aleksander Jackiewicz, Warszawa: Wydaw. Artystyczne i Filmowe, 1966.
6. Bodde Gerrit, *Die Musik In den Filmen von Stanley Kubrick*, Osnabruck 2002, [tłum. K. Kozłowski]
7. Bońkowski Wojciech, *Wykonanie muzyczne jako przedmiot badań muzykologicznych*, [w:] *Muzyka* 2001, nr 2, PWN, Warszawa 2001, s. 3.
8. Bristiger Michał, *Rękopisy Karola Rathausa z teorii i praktyki muzyki filmowej*, „Muzyka” 1999, nr 4, s. 95-110. Por. Jolanta Guzy-Pasiak, *Emigracja w perspektywie postkolonialnej. Wybrane problemy twórczości polskich kompozytorów emigracyjnych: Karola Rathausa i Ludomira Michała Rogowskiego*, „Res Facta Nova” 2011, nr 12.
9. Cegieła Janusz, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej. Rozmowy z kompozytorami*, Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
10. Chion Michel., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012.
11. Cook Nicholas, *Przewodnik po analizie muzycznej*, „Res Facta” 7, Kraków 1973.

12. Czachorowska-Zygor Ewa, *Oblicza twórcze Adama Walacińskiego. Muzyka autonomiczna. Muzyka funkcjonalna. Publicystyka*, praca doktorska, Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.
13. Darska Bernadetta, *Zamiast wstępu* [w:] tejże, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012.
14. Davis Richard, *Complete Guide to Film Scoring*, Boston 1999.
15. Depta Henryk, *Kultura filmowa - wychowanie filmowe*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1979.
16. Edison Thomas, *Who is Who in the Film Game*, „The Nickelodeon 4” 1910, nr 3, za: J. Wierzbicki.
17. Eichenbaum Boris., *Problemy stylistyki filmowej*, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
18. Godzić Wiesław, *Pojęcie obrazu filmowego we współczesnych teoriach filmu*. (Wybrane zagadnienia), [w:] *Szkice z teorii filmu*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Katowice: Uniw. Śląski, 1978.
19. Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2012.
20. Goodell Gregory, *Sztuka Produkcji Filmowej*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2009.
21. Gorbman Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington–Indianapolis 1987.
22. Górka Krzysztof, *Muzyka Krzysztofa Komedy, Wojciecha Kilara i Jana A. P. Kaczmarka w wybranych hollywoodzkich produkcjach filmowych*, praca magisterska, biblioteka Instytutu Muzykologii UW, Warszawa 2010.
23. Grębecka Zuzanna, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz – Drożdziej, Paweł Rodak, „*Człowiek w kulturze*”, Wydawnictwo Szkolne PWN 2006.
24. Gruszczyk Tomasz, *Czytanie filmu – oglądanie literatury. Propozycje interpretacji do spotkań edukacyjnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu śląskiego, Katowice 2015, seria: *Prace Naukowe UŚ w Katowicach*.
25. Helman Alicja, *Funkcja muzyki i słowa w przekazie filmowym*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, *Studia z Teorii Filmu i Telewizji*, 1977, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich,
26. Helman Alicja, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968.

27. Helman Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.
28. Hendrykowski Marek (red.): *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 1982.
29. Hopfinger Maryla, *Seriale telewizyjne [w:] tejże, Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.
30. Jackiewicz Aleksander., *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa: Wydaw. Artystyczne i Filmowe, 1968.
31. Kilar Wojciech, *Muzyka filmowa na fortepian z. 1*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2012.
32. Kilar Wojciech, *Muzyka filmowa na fortepian z. 2*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2012.
33. Komeda Krzysztof., *Z ankiety: Rola muzyki w dziele filmowym*. „Kwartalnik Filmowy” 1961.
34. Kracauer Siegfried., *Teoria filmu*, Warszawa 1975.
35. Krzysztof Matraszek, *Problematyka wykonawcza utworów na orkiestrę dętą kompozytorów współczesnych (na przykładzie kompozycji i opracowań marszowych Orlina Bebenowa i Grzegorza Duchnowskiego)*, Bydgoszcz 2015.
36. Lipińska Agata, *Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych*, Uniwersytet Jagielloński, 2016.
37. Lissa Zofia: *Estetyka muzyki filmowej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków 1969.
38. Łazarkiewicz Antoni, *Muzyka z podświadomości. Praktyczne i teoretyczne aspekty wykorzystania muzyki w filmie na podstawie analizy „Lśnienia” Stanleya Kubricka*, „Glissando” 2007, nr 10.
39. Majchrowski Jerzy, *Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie*, „Magazyn Filmowy”, maj 2010.
40. Matuszkiewicz Jerzy, *Muzyka filmowa*, red. M. Wiśniewski, S. Wiśniewski, Wydawca Marcus, 1994.
41. Meyer Leonard B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974.
42. Nacher Anna, *Serial 2.0 – model do składania [w:] Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011.

43. Piaskowski Robert, *Usłyszeć filmy*, „Magazyn Festiwalowy”, Krakowskie Biuro Festiwalowe, maj 2017.
44. Piątkowski Wiktor, *Marketing telewizji, czyli dlaczego tylko niektóre serie odnoszą sukces* [w:] *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011.
45. Piotrowska Anna G., *Muzyka w serialu telewizyjnym. Szkic teoretyczno-analityczny na przykładzie Dekalogu*, Musica Iagellonica, Kraków 2018.
46. Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej*, Musica Iagellonica, Kraków 2014.
47. Płażewski Jerzy, *Język filmu*, Warszawa 2008.
48. Pociąg Bohdan, *Uwagi o muzyce filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6.
49. Pomostowski Piotr, *Muzyka w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2023.
50. Pomostowski Piotr, *Jazzowość filmu – filmowość jazzu. O muzyce Krzysztofa Komedy w filmach krótkometrażowych Romana Polańskiego*, „Images” 2012, t. X, nr 19.
51. Pomostowski Piotr, *Muzyka w filmach Romana Polańskiego*, praca doktorska, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów = *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2016. red. R. Altman, New York 1992.
52. Rozkosz Christian G., *Muzyka w filmie amatorskim*, Wydawnictwa Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Warszawa 1970.
53. Sowińska Iwona, hasło: *Dźwięk w kinie*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
54. Sowińska Iwona, *Kilka trudności z historią muzyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003.
55. Sowińska Iwona, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006 Sowińska Iwona, *Przełom dźwiękowy, w: Historia kina*, Kraków 2012.
56. Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków 2000.
57. Waluś Bartłomiej, *Lucjan Kaszycki: kompozytor muzyki filmowej*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2004.

58. Werner Andrzej, *To jest kino*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 1999.
59. Wierzbicki James, *Film Music. A History*, New York 2009.
60. Williams Alan, *Historyczne i teoretyczne problemy wprowadzenia do kina ścieżki dźwiękowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 44.
61. Zieliński Jarosław, *Metodologia pracy naukowej*, Warszawa 2012,
62. Zieliński Maciej, *Muzyka filmowa na fortepian*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2013.

Encyklopedie i słowniki:

- Chodkowski A. (red.) *Encyklopedia muzyki* PWN, Warszawa 2006.
- *Encyklopedia Muzyczna*, PWM, Warszawa 2012.
- *Encyklopedia popularna*, PWN, Warszawa 1998.
- Habela J., *Słowniczek muzyczny*, PWM, Warszawa 1998.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989.
- *Mała Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 1970.
- Podhajski M., *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, Gdańsk 2005.

Netografia:

1. https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,302,5052,1,1,Historia-polskiego-filmoznawstwa-cz-IV.html (dostęp 20.02.2024)
2. <https://prezi.com/7xlynnqhgewo/etapy-powstawania-filmu/> (stan z 10.02.2024 r. godz. 17.00)
3. https://www.filharmonia.krakow.pl/files/structure/182/5/Amanda_4_2017.pdf (stan 05.02.2024 r. godz. 13.13)
4. <http://filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=0&id=62> [stan z 10.02.2024 r. godz. 16.30].
5. <https://sklep.audioforte.pl/gad-records-wlodzimierz-korcz-07-zglos-sie-soundtrack.html> (stan 10.02.2024 r. godz. 18.46)
6. <https://www.last.fm/pl/music/Alternatywy+4+%5BSoundtrack%5D/+wiki> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.13)
7. <http://www.alternatywy4.net/jerzy-matuszkiewicz.html> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.30)
8. <https://www.google.pl/search?q=+film+%E2%80%9ELalka%E2%80%9D%252C+eneza+powstania&sca> (stan 10.02.2024 r. godz. 18.40)
9. <https://culture.pl/pl/dzielo/andrzej-kurylewicz-muzyka-filmowa> (stan 10.02.2024 r. godz. 18.30)

10. <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2616754,serial-dom-portret-35-lat-warszawy> (stan 11.02.2024 r. godz. 20.21)
11. https://pl.wikipedia.org/wiki/Waldemar_Kazanecki (stan 11.02.2024 r. godz. 20.28)
12. <https://www.google.pl/search?q=Walc+z+filmu+%E2%80%9EZiemia+obietnica%E2%80%9D%252C+muz.+Wojciech+Kilar> (stan 10.02.2024 r. godz. 18.10)
13. <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/komeda-tworca-muzyki-filmowej-i-rozbudowanych-kompozycji-jazzowych> (stan 10.02.2024 r. godz. 18.26)
14. <https://www.salon24.pl/newsroom/1130160,krzysztof-komeda-i-jego-kolysanka-rosemary-90-rocznica-urodzin-artysty> (stan 11.02.2024 r. godz. 11.46)
15. <https://www.google.pl/search?q=%E2%80%9E40+lat+min%C4%99%C5%82o%E2%80%9D+-+geneza+powstania+filmu&sca> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.03)
16. <https://www.muzeumjazzu.pl/jerzy-dudus-matuszkiewicz-cz-34/> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.10)
17. https://pl.wikipedia.org/wiki/Jak_rozp%C4%99ta%C5%82em_drug%C4%85_wojn%C4%99%C5%9Bwiatow%C4%85 (stan 10.02.2024 r. godz. 19.37)
<https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2594570,jan-serce-serial-o-wrazliwym-idealiscie> (stan 11.02.2024 r. godz. 11.17)
18. <https://www.google.pl/search?q=serial+filmowy+%E2%80%9EJanosik%E2%80%9D+geneza&sca> (stan 10.02.2024 r. godz. 19.47)
19. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Janosik_\(serial_telewizyjny\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Janosik_(serial_telewizyjny)) (stan 10.02.2024 r. godz. 19.50)
20. <https://www.tvp.pl/62783932/muzyka-z-janosika-i-ennio-morricone-tego-niewiecie-o-slynnej-czolowce> (stan 10.02.2024 r. godz. 20.00)
21. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Podr%C3%B3%C5%BC_za_jeden_u%C5%9Bmiech_\(serial_telewizyjny\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Podr%C3%B3%C5%BC_za_jeden_u%C5%9Bmiech_(serial_telewizyjny)) (stan 10.02.2024 r. godz. 20.05)
22. https://pl.wikipedia.org/wiki/Stawka_wi%C4%99ksza_ni%C5%BC_%C5%BCy_cie (stan 11.02.2024 r. godz. 10.58)
23. <http://www.stawkologia.pl/jerzy-matuszkiewicz-i-inni-czyli-o-muzyce-w-serialu,d39.html> (stan 11.02.2024 r. godz. 11.09)
24. <https://waltornia.pl/edukacja-i-warsztat/1860-wplyw-zroznicowanego-skladu-wykonawczego-na-przebieg-proby-zespolu-kameralnego> (stan 11.02.2024 r. godz. 13.05)

Spis rysunków:

Rysunek 1. Partytura pt.: "07 zgłoś się"; (źródło: materiały własne)	54
Rysunek 2. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 1-2]; (źródło: materiały własne)	55
Rysunek 3. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 7-10]; (źródło: materiały własne)	56
Rysunek 4. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 13-18]; (źródło: materiały własne)	57
Rysunek 5. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 25-30]; (źródło: materiały własne)	58
Rysunek 6. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 37-42]; (źródło: materiały własne)	60
Rysunek 7. Fragment partytury pt.: "07 zgłoś się"; [t. 61-66]; (źródło: materiały własne)	61
Rysunek 8. Partytura pt.: "Alternatywy 4"; (źródło: materiały własne)	63
Rysunek 9. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 9-16]; (źródło: materiały własne)	64
Rysunek 10. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 17-23]; (źródło: materiały własne)	65
Rysunek 11. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 29-32]; (źródło: materiały własne)	66
Rysunek 12. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 41-48]; (źródło: materiały własne)	66
Rysunek 13. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 41-48]; (źródło: materiały własne)	67
Rysunek 14. Fragment partytury pt.: "Alternatywy 4"; [t. 52]; (źródło: materiały własne)	67
Rysunek 15. Partytura pt.: "Lalka"; (źródło: materiały własne)	69
Rysunek 16. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 11-20]; (źródło: materiały własne)	70
Rysunek 17. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 20-28]; (źródło: materiały własne)	71
Rysunek 18. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 36-40]; (źródło: materiały własne)	72
Rysunek 19. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 52-60]; (źródło: materiały własne)	73
Rysunek 20. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 68-76]; (źródło: materiały własne)	74
Rysunek 21. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 84-88]; (źródło: materiały własne)	74
Rysunek 22. Fragment partytury pt.: "Lalka"; [t. 93-100]; (źródło: materiały własne) ..	75
Rysunek 23. Partytura pt.: "Dom"; (źródło: materiały własne)	78
Rysunek 24. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 1-9]; (źródło: materiały własne)	79
Rysunek 25. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 9-19]; (źródło: materiały własne)	80
Rysunek 26. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 37-45]; (źródło: materiały własne)	80
Rysunek 27. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 62-70]; (źródło: materiały własne)	81
Rysunek 28. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 71-74]; (źródło: materiały własne)	81
Rysunek 29. Fragment partytury pt.: "Dom"; [t. 70-78]; (źródło: materiały własne)	82
Rysunek 30. Partytura pt.: "Ziemia obiecana"; (źródło: materiały własne)	84
Rysunek 31. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 1-4]; (źródło: materiały własne)	85
Rysunek 32. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 4-8]; (źródło: materiały własne)	86
Rysunek 33. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 46-49]; (źródło: materiały własne)	86

Rysunek 34. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 50-53]; (źródło: materiały własne).....	87
Rysunek 35. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 59-64]; (źródło: materiały własne).....	88
Rysunek 36. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 79-87]; (źródło: materiały własne).....	89
Rysunek 37. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 109-114]; (źródło: materiały własne).....	89
Rysunek 38. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 151-159]; (źródło: materiały własne).....	90
Rysunek 39. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 151-156]; (źródło: materiały własne).....	90
Rysunek 40. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 167-170]; (źródło: materiały własne).....	91
Rysunek 41. Fragment partytury pt.: "Ziemia obiecana"; [t. 167-170]; (źródło: materiały własne).....	91
Rysunek 42. Partytura pt.: "Nim wstanie dzień"; (źródło: materiały własne).....	93
Rysunek 43. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 1-7]; (źródło: materiały własne).....	94
Rysunek 44. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 7-12]; (źródło: materiały własne).....	94
Rysunek 45. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 16-19]; (źródło: materiały własne).....	95
Rysunek 46. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 23-28]; (źródło: materiały własne).....	96
Rysunek 47. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 23-28]; (źródło: materiały własne).....	96
Rysunek 48. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 31-36]; (źródło: materiały własne).....	97
Rysunek 49. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 39-43]; (źródło: materiały własne).....	97
Rysunek 50. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 47-51]; (źródło: materiały własne).....	98
Rysunek 51. Fragment partytury pt.: "Nim wstanie dzień"; [t. 65-69]; (źródło: materiały własne).....	98
Rysunek 52. Partytura pt.: "Kołysanka Rosemary" („Dziecko Rosemary”); (źródło: materiały własne).....	100
Rysunek 53. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 1-12]; (źródło: materiały własne).....	101
Rysunek 54. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 19-24]; (źródło: materiały własne).....	102
Rysunek 55. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 28-36]; (źródło: materiały własne).....	103
Rysunek 56. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 45-53]; (źródło: materiały własne).....	104
Rysunek 57. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 61-66]; (źródło: materiały własne).....	104
Rysunek 58. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 77-82]; (źródło: materiały własne).....	105

Rysunek 59. Fragment partytury pt.: "Kołysanka Rosemary"; [t. 86-90]; (źródło: materiały własne).....	106
Rysunek 60. Partytura pt.: "Czterdziestolatek"; (źródło: materiały własne)	109
Rysunek 61. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 9-12]; (źródło: materiały własne)	110
Rysunek 62. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 17-24]; (źródło: materiały własne)	111
Rysunek 63. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 28-29]; (źródło: materiały własne)	112
Rysunek 64. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 37-40]; (źródło: materiały własne)	112
Rysunek 65. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 50-55]; (źródło: materiały własne)	113
Rysunek 66. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 60-62]; (źródło: materiały własne)	114
Rysunek 67. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 96-100]; (źródło: materiały własne)	115
Rysunek 68. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 101-108]; (źródło: materiały własne)	117
Rysunek 69. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 129-136]; (źródło: materiały własne)	117
Rysunek 70. Fragment partytury pt.: "Czterdziestolatek"; [t. 125-132]; (źródło: materiały własne)	118
Rysunek 71. Partytura pt. "Jak rozpętałem II wojnę światową"; (źródło: materiały własne)	120
Rysunek 72. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 9-12]; (źródło: materiały własne)	Błąd! Nie zdefiniowano zakładki.
Rysunek 73. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 13-16]; (źródło: materiały własne)	122
Rysunek 74. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 21-30]; (źródło: materiały własne)	123
Rysunek 75. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 43-47]; (źródło: materiały własne)	124
Rysunek 76. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 61-66]; (źródło: materiały własne)	124
Rysunek 77. Fragment partytury pt.: "Jak rozpętałem II wś"; [t. 81-83]; (źródło: materiały własne)	125
Rysunek 78. Partytura pt.: "Uciekaj moje serce"; (źródło: materiały własne)	128
Rysunek 79. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 4-7]; (źródło: materiały własne)	129
Rysunek 80. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 20-23]; (źródło: materiały własne)	130
Rysunek 81. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 28-32]; (źródło: materiały własne)	130
Rysunek 82. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 44-48]; (źródło: materiały własne)	131
Rysunek 83. Fragment partytury pt.: "Uciekaj moje serce"; [t. 52-57]; (źródło: materiały własne)	132
Rysunek 84. Partytura pt.: "Janosik"; (źródło: materiały własne)	135

Rysunek 85. Nazwy registrów w akordeonie (źródło: https://i.imgur.com/dTRxVYK.jpg)	136
Rysunek 86. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 1-10]; (źródło: materiały własne)	137
Rysunek 87. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 20-26]; (źródło: materiały własne)	137
Rysunek 88. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 28-32]; (źródło: materiały własne)	138
Rysunek 89. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 37-43]; (źródło: materiały własne)	139
Rysunek 90. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 48-52]; (źródło: materiały własne)	140
Rysunek 91. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 53-54]; (źródło: materiały własne)	141
Rysunek 92. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 104-113]; (źródło: materiały własne)	141
Rysunek 93. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 121-129]; (źródło: materiały własne)	142
Rysunek 94. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 159-167]; (źródło: materiały własne)	142
Rysunek 95. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 181-189]; (źródło: materiały własne)	143
Rysunek 96. Fragment partytury pt.: "Janosik"; [t. 203-211]; (źródło: materiały własne)	144
Rysunek 97. Partytura pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; (źródło: materiały własne)	146
Rysunek 98. Fragment partytury pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; [t. 7-11]; (źródło: materiały własne).....	147
Rysunek 99. Fragment partytury pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; [t. 15-18]; (źródło: materiały własne).....	148
Rysunek 100. Fragment partytury pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; [t. 31-35]; (źródło: materiały własne).....	148
Rysunek 101. Fragment partytury pt.: "Podróż za jeden uśmiech"; [t. 47-54]; (źródło: materiały własne).....	149
Rysunek 102. Partytura pt.: "Stawka większa niż życie"; (źródło: materiały własne).	152
Rysunek 103. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 7-8]; (źródło: materiały własne).....	153
Rysunek 104. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 8-13]; (źródło: materiały własne).....	154
Rysunek 105. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 17-20]; (źródło: materiały własne).....	154
Rysunek 106. Oznaczenia registrów dyskantowych; (źródło: https://i.imgur.com/LrglrXO.jpg)	155
Rysunek 107. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 25-32]; (źródło: materiały własne).....	156
Rysunek 108. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 33-36]; (źródło: materiały własne).....	156
Rysunek 109. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 77-80]; (źródło: materiały własne).....	157
Rysunek 110. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 97-102]; (źródło: materiały własne).....	158

Rysunek 111. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 109-116]; (źródło: materiały własne)	158
Rysunek 112. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 124-128]; (źródło: materiały własne)	159
Rysunek 113. Fragment partytury pt.: "Stawka większa niż życie"; [t. 154-158]; (źródło: materiały własne)	160

Fotografie:

- Fot. 1. Założyciele *The Nice – Live Music Band* w 2013 r. Jacek Kosowski i Szymon Piotrowski
- Fot. 2. Szymon Piotrowski zdjęcie z roku 2021
- Fot. 3. Zespół *The Nice – Live Music Band* w trakcie koncertu
- Fot. 4. Zespół *The Nice Band* po zmianach osobowych od 2021 r.
- Fot. 5. *Koniński Kameralny Zespół Akordeonowy* podczas Koncertu Jubileuszowego z okazji 25-lecia w 2004 r. w sali widowiskowej KDK w Koninie
- Fot. 6. *Koniński Kameralny Zespół Akordeonowy* podczas Koncertu Jubileuszowego z okazji 35-lecia w 2014 r. w Sali widowiskowej KDK w Koninie
- Fot. 7. Obecny skład KKZA od 2017 r.: (*od góry*) Łukasz Kucharczyk, Ryszard J. Piotrowski, Maciej Kucharczyk, (*poniżej*) Krystian Weber, Szymon Piotrowski
- Fot. 8. KKZA po koncercie patriotycznym w roku 2018 w DK „Oskard” w Koninie
- Fot. 9. Ryszard J. Piotrowski, zdjęcie z 2014 r.

Załączniki:

Dzieło Artystyczne – płyta CD

Partytury utworów