

Maryla Renat

Pieśni dla dzieci w muzyce polskiej

Wprowadzenie

Pieśni dla dzieci tworzą obszerny rozdział w muzyce polskiej. Występują w twórczości kompozytorów, którzy cały swój dorobek poświęcili najmłodszym wykonawcom i słuchaczom, jak i w muzyce kompozytorów, u których ten rodzaj utworów stanowił nurt uboczny. Gatunek pieśni zawiera utwory w dwóch zasadniczych typach obsady:

- pieśni solowej na głos i fortepian lub zespół instrumentalny,
- pieśni chóralnej.

Inne kryterium podziału dotyczy kwestii realizacji wykonawczej. Tu kształtuje się wyraźne rozróżnienie na utwory przeznaczone do wykonania przez dzieci w różnych przedziałach wiekowych oraz skomponowane dla percepcji dziecięcej.

Pieśni dla dzieci podejmowali twórcy wybitni, czołowi, a także kompozytorzy mniejszej rangi. Istotne znaczenie posiada charakter języka dźwiękowego danego twórcy. Kompozytorzy koncentrujący się na muzyce dziecięcej z reguły w tych utworach wokalnych, zachowują tonalność dur–moll. Twórcy muzyki artystycznej wprowadzają w swych utworach dziecięcych środki techniczne nowszego typu, takie jak: atonalność, asymetria budowy, polimetria, efekty szmerowe. Są one warte podkreślenia z tego względu, że zapoznają dzieci i młodzież z technikami kompozytorskimi XX wieku.

Niniejsza charakterystyka obejmuje wybrane zbiory pieśni dla dzieci na głos i fortepian różnych twórców. Wybór padł na utwory kompozytorów polskich ze względu na zastosowanie rodzimej poezji, zrozumiałej dla dzieci. Dobór literatury do analizy został podyktowany zamiarem szerszego jej ukazania z punktu widzenia problematyki wykonawczo-muzycznej (różny stopień trudności). Dlatego omówione są utwory twórców najwybitniejszych (Szymanowski, Lutosławski) o najwyższej wartości artystycznej, utwory typowo użytkowe (Noskowski, Mayzner, Pfeiffer, Rudziński), a także pieśni łączące aspekt użytkowy z ambit-

niejszym opracowaniem muzycznym (Baird, Bloch). W niniejszym opracowaniu pieśni omówione są w trzech grupach, w następującej kolejności:

- 1) pieśni użytkowe: Z. Noskowski, T. Mayzner, I. Pfeiffer;
- 2) pieśni użytkowe o większym stopniu trudności: T. Baird, A. Bloch;
- 3) pieśni artystyczne przeznaczone do słuchania: K. Szymanowski, W. Lutosławski (pieśni użytkowe i artystyczne).

CHARAKTERYSTYKA UTWORÓW

1. Pieśni użytkowe

1.1. Zygmunt Noskowski: *Cztery pory roku, śpiewnik dla dzieci* op. 34

Cztery pory roku, cykl 50 pieśni w 4 częściach skomponowany został do tekstów Marii Konopnickiej. Powstał w 1890 roku, w okresie pobytu kompozytora w Warszawie. Noskowski pełnił wówczas funkcję dyrektora Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Prowadził jednocześnie działalność pedagogiczną, organizatorską i dyrygencką. Ze względu na aktywność w zakresie upowszechniania muzyki, w tym czasie kompozytor zmienił profil swej twórczości, podporządkowując ją potrzebom ośrodków życia muzycznego i szerszym rzeszom słuchaczy. Utwory Noskowskiego cieszyły się znaczną popularnością, ale oznaczały rezygnację z wyższych dążeń artystycznych. Kompozycje wokalne tworzył do tekstów znanych poetów polskich (m.in. kantata *Świtezianka* do słów A. Mickiewicza)¹.

Cztery pory roku (1. *Zima*, 2. *Wiosna*, 3. *Lato*, 4. *Jesień*) opracowane są wyłącznie na głos wokalny bez akompaniamentu instrumentalnego. Wszystkie tworzą barwny obraz pór roku odznaczający się prostotą pieśni ludowej opartej na liryce o tematyce wiejskiej i ludowej.

Wykaz pieśni:

Zima

1. *Zła zima*
2. *Ślizgawka*
3. *Wiatr*
4. *Zmarzłak*
5. *Rzeka* (dwugłosowa)
6. *Zajaczek* (dwugłosowa)

Wiosna

13. *Powitanie wiosenki*
14. *W polu* (dwugłosowa)
15. *Wierzba* (dwugłosowa)
16. *Nasza czarna jaskółeczka*
17. *Bocian*
18. *Wielkanoc*

¹ Maciej N e g r e y , hasło: *Noskowski Zygmunt*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 7, n-pa, część biograficzna, PWM, Kraków 2002, s. 95.

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 7. <i>Gwiazdka</i> | 19. <i>Śmigus</i> |
| 8. <i>Choinka w lesie</i> (jedno- i dwugłos.) | 20. <i>Maciuś</i> |
| 9. <i>Kolędnicy</i> | 21. <i>Żuczek</i> |
| 10. <i>Taniec</i> (jedno- i dwugłos.) | 22. <i>Kukuleczka</i> |
| 11. <i>Sanna</i> | 23. <i>Zielone Świątki</i> (dwugłos) |
| 12. <i>Śnieżyca</i> | 24. <i>Jabłonka</i> |

Lato

25. *Kosiarze*
26. *Cichy wieczór*
27. *Marzenie chłopca*
28. *Wianki*
29. *Sobótka*
30. *Poranek*
31. *Ogródek*
32. *W lesie* (dwugłosowa)
33. *Jaskółka*
34. *Pszczółki*
35. *Tęcza*
36. *Dzień dobry*

Jesień

37. *Żniwa*
38. *Derkacz*
39. *Deszczyk*
40. *Dożynki* (dwugłosowa)
41. *Jesienią*
42. *Orzeszki*
43. *Grzyby*
44. *Skowronek*
45. *Sokół*
46. *Młocka*
47. *Odlot*
48. *Na pastwisku* (dwugłosowa)
49. *Świerszczyk*
50. *Dobranoc*

Niektóre pieśni są przewidziane do wykonania w postaci dialogu głosu solowego z chórem (*Choinka w lesie*).

Tematyka pieśni opisuje zjawiska przyrody, życie zwierząt, obyczaje związane z określoną porą roku, pracę oraz święta. Treść pieśni decyduje o charakterze muzycznym melodyki. Jego podstawowym wyróżnikiem jest tryb tonacji. Wyraźnie przeważają pieśni w tonacjach durowych (35 pieśni), mniejszą część stanowią pieśni w tonacjach molowych (15 pieśni). Kompozytor stosuje tonacje do 5 znaków przykluczowych.

Większość pieśni bazuje na diatonice, nieliczne zmiany chromatyczne przybierają charakter ilustracyjny. Tak dzieje się w pieśni *Dzień dobry*, w której chromatyczny postęp półtonów zastosowany został dla słowa „zasumiało” i „wschodzi”. Tonacje molowe przystosowane zostały do tekstów mówiących o uciążliwych zjawiskach przyrody (*Zła zima*, *Wiatr*, *Śnieżyca*) oraz do treści nostalgicznych (*Zajaczek* – treść opowiada o polowaniu, *Maciuś* – o pasterzu, który żałośnie grał na fujarce, *Odlot* – opowiada o odlatujących dzikich gąskach). Tekst opracowany jest sylabicznie, melizmaty stosowane są tylko na dwóch dźwiękach. 11 pieśni posiada układ dwugłosowy w całości lub częściowo.

wo. W niektórych wprowadzony został podział na odcinki głosu solowego i odcinki chóralne:

- pieśń *Taniec* – podział na solo i chór oddaje trójdzielną formę: **a** – chór zaprasza do tańca, **b** – głos solo, polecenie grania tańców, **a** – powtórzenie sekwencji chóru;
- pieśń *Choinka w lesie* ujęta jest w postać dialogu między głosem solowym i chórem, który wprost oddaje charakter wiersza napisanego w formie pytań i odpowiedzi; każde pytanie wiersza odpowiada tutaj poprzednikowi, odpowiedź wiersza – następnikowi. Czterokrotne następstwo pytań i odpowiedzi tworzy w rezultacie formę złożoną z uszeregowania czterech małych okresów muzycznych;
- pieśń *Zielone świątki* – partia chóralna dopełnia tylko treść radosnym zawołaniem świątecznym;
- pieśń *Dożynki* – chór oddaje nastrój zabawy w postaci powtarzanego krótkiego refrenu, przedzielającego kolejne zwrotki.

Pozostałych 7 pieśni jest opracowanych w całości w fakturze dwugłosowej, polegającej na prowadzeniu melodii w paralelnych interwałach:

- *Rzeka, Zajaczek* z cz. *Zima*;
- *W polu, Wierzba* z cz. *Wiosna*;
- *W lesie* z cz. *Lato*;
- *Na pastwisku, Dobranoc* z cz. *Jesień*.

Trzy pieśni z całego cyklu oparte zostały na rytmach polskich tańców narodowych:

- *Taniec* – tempo mazura (adnotacja w materiale nutowym);
- *Zielone Świątki* – tempo poloneza (adnotacja w materiale nutowym);
- *Jesienią* – wykazuje cechy metryczne krakowiaka.

Melodyka w pieśniach Noskowskiego wykazuje duże zróżnicowanie interwałowe i rytmiczne. W ukształtowaniu interwałowym przeważają kroki sekundowe i pochody trójdzwiękowe. Większe skoki interwałowe (zwłaszcza o septymą małą lub sekstę) stosowane są dla podkreślenia emocjonalnego sensu konkretnego słowa:

- seksta mała na słowie „żałośliwie” w pieśni *Maciuś*;
- septyma mała na słowie „miły” w pieśni *Żuczek* w odniesieniu do chłopca, którego żuczek prosi, by go nie łapał za skrzydełka;
- ten sam interwał w pieśni *Jabłonka* wyraża życzenie, by z kwiatów wyrosły jabłka.

Charakter tekstu poetyckiego determinuje nie tylko dobór tonacji, lecz także typ motywiki. Rytm punktowane często obrazują nastrój radosny, liczne melizmaty w pieśni *Pszczółka* ilustrują brzęczenie tego owada, jednostajny i powtarzany układ rytmiczny w ostatniej pieśni *Dobranoc* przywołuje charakter kołysanki.

Pieśni Noskowskiego utrzymane są w budowie okresowej. Reprezentują wszelkie odmiany tej podstawowej zasady kształtowania. Różne rodzaje struktur okresowych są wynikiem budowy tekstu poetyckiego, zastosowanego w danej pieśni. W całym cyklu wyróżnia się 8 rodzajów budowy okresowej:

- 1) mały okres ośmiotaktowy – 5 pieśni, m.in. *Zajączek, Sanna, Poranek*;
- 2) mały okres niesymetryczny, rozszerzony (4 takty poprzednika i 8 taktów następnika) – 8 pieśni, m.in. *Kołodnicy, Taniec, W lesie*;
- 3) wielki okres szesnastotaktowy – obejmuje największą ilość 19 pieśni, m.in. *Wiatr, Powitanie wiosenki, Wielkanoc, Żuczek, Wianki*;
- 4) wielki okres niesymetryczny, rozszerzony, o różnej ilości taktów – 8 pieśni, m.in. *Zła zima, Bocian, Cichy wieczór, Orzeszki*;
- 5) budowa okresowa w układzie reprzyzowym **a b a₁** złożona z trzech małych okresów – 4 pieśni, m.in. *Gwiazdka, Pszczółki, Dobranoc*;
- 6) zestawienie dwóch okresów: wielkiego i małego – 4 pieśni, m.in. *Śnieżyca, Grzyby, Na pastwisku*;
- 7) budowa okresowa w układzie dwudzielnym **a a₁**;
- 8) budowa okresowa szeregująca warianty jednego okresu: **a a₁ a₂ a₃ koda** – 1 pieśń *Choinka*.

Ze względu na materiał melodyczny najczęściej występuje typ okresu uzupełniającego, rzadziej okres odpowiadający, wyjątkowo okres okrężny. Następnik wnosi kontrast melodyczno-rytmiczny, w zależności od rodzaju poprzednika, wprowadza ożywienie rytmiczne lub odwrotnie – rozszerzenie wartości i zwolnienie ruchu rytmicznego. Interesujące są dwa przykłady zmiany metrum w następniku. Są to:

- nr 14 *W polu*,
- nr 38 *Derkacz*.

W obydwu pieśniach w następniku metrum zmienia się na dwudzielne.

Z punktu widzenia harmonicznego występują również różne rodzaje okresów:

- 1) poprzednik zakończony na dominancie, następnik na tonice: pieśni *Sanna, Wierzba, Śmigus, Maciuś, Kukuleczka, Tęcza, Świerszczyk*;

Sanna Z. Noskowski

Moderato (Umiarkowanie)

1. Ja - sne słon - ko, mro - żny dzień, a sa - necz - ki deń, deń,
2. Ja - sne słon - ko, mro - żny dzień, a sa - necz - ki deń, deń,

5
Voice
deń. A ko - ni - ki po śnie - gu, za - grza - ly - się od bie - gu.
deń. A nasz Ja - nek nie w so - sie, bo gi - la ma na no sie.

Przykład 1. Zygmunt Noskowski, pieśń *Sanna*, takty początkowe

- 2) oba zdania kończą się na tonice o słabszym działaniu w poprzedniku, silniejszym w następniku: *Wielkanoc, Dzień dobry, Żniwa*;
- 3) poprzednik moduluje do tonacji dominanty lub paraleli, następnik wraca do tonacji głównej: *Rzeka, Żuczek, Grzyby*;
- 4) poprzednik kończy się na dominancie lub tonice, następnik moduluje do tonacji dominanty i kończy się na jej tonice: *Dzień dobry, Młocka, Na pastwisku*.

Cykl *Cztery pory roku* to głównie materiał dydaktyczny przeznaczony do śpiewu. Kształci umiejętność głosowe dzieci, wyobraźnię muzyczną, poczucie formy kształtowanej okresowo. Od strony treściowej pieśni dają możliwość poznania szerokiego zakresu poezji Marii Konopnickiej, eksponującej tematykę obyczajową i ludową. Wysoka liczebność tych utworów daje bogaty pejzaż prezentowanej tematyki i – jak stwierdza autor encyklopedycznego hasła o kompozytorze – „obraz pór roku w piosence dziecięcej nie ma sobie równych w całej literaturze światowej”².

1.2. Tadeusz Mayzner: cykl *Rok w piosence na głos z fortepianem*

Tadeusz Mayzner (1892–1939) był działaczem muzycznym, pedagogiem i kompozytorem piosenek dziecięcych. Zajmował się wydawaniem śpiewników szkolnych i opracowań pieśni ludowych, publikował prace o charakterze pedagogicznym w czasopismach ukazujących się w okresie międzywojennym („Śpiew w szkole”, „Teatr Ludowy”).³

Cykl utworów *Rok w piosence* reprezentuje nurt twórczości użytkowej, przeznaczonej do wykonania przez dzieci. Tematyka wierszy dotyczy zjawisk przyrody związanych z porami roku, życia zwierząt i życia codziennego. Kom-

² Maciej N e g r e y , op. cit., s. 104.

³ Hasło (nieautoryz.): *Mayzner Tadeusz*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 534.

pozytor wykorzystał teksty wielu poetów. Oto tytuły poszczególnych piosenek i autorzy słów:

1. *Rok* (sł. E. Szymański);
2. *W sadzie* (sł. E. Szymański);
3. *Żołnierzyki*, marsz (sł. J. Marek);
4. *Wielka wyprawa* (sł. H. Ożogowska);
5. *Zima* (sł. E. Szymański);
6. *Lepimy bałwana* (sł. E. Szymański);
7. *Mróz* (sł. L. Krzemieniecka);
8. *Kolęda* (sł. E. Szymański);
9. *Wesoła piosenka* (sł. E. Szymański);
10. *Kachna* (sł. L. Wiszniewski);
11. *Idzie niebo* (sł. E. Szelburg-Zarembina);
12. *Szewczyk*, oberek (sł. L. Wiszniewski);
13. *Niedźwiedź śpi* (sł. E. Szymański);
14. *Na przedwiośniu* (sł. L. Wiszniewski);
15. *W lesie* (sł. E. Szymański);
16. *Walczyk* (melodia ludowa z Mazowsza);
17. *Żaby* (sł. M. Dymowska);
18. *Orka* (sł. E. Szymański);
19. *Kokoszka* (sł. T. Mayzner);
20. *Mój tatuś* (sł. S. Themerson).

Wszystkie piosenki tego zbioru są tonalne, utrzymane w prostych tonacjach do jednego znaku przykluczowego. W linii wokalne występuje niemal wyłącznie diatonika, zmiany chromatyczne są sporadyczne. Akompaniament fortepianowy daje podstawę harmoniczną, bazującą na głównych funkcjach akordowych z zastosowaniem wychyleń do najbliższych tonacji. Fakturalnie partia fortepianowa rozpracowana jest w postaci akordowo-figuracyjnej, podkreślającej pulsację metryczną piosenki. Wiele utworów posiada instrumentalny wstęp. Jego zadaniem jest wprowadzenie tonacji i pulsacji rytmicznej.

Cały cykl odznacza się jednolitością stylistyczną. Wszystkie piosenki są zwrotkowe. Teksty wykorzystane przez kompozytora to zazwyczaj wiersze rymowane (rymy w sąsiednich wersach) o jednakowej liczbie sylab w kolejnych wersach. Istnieje ścisła zależność między prozodią wiersza a budową formalną każdej piosenki, a także zastosowanym metrum. Dostosowanie metrum do budowy tekstu wynika z faktu jego sylabicznego opracowania. Prostota rytmiczna w przypadku piosenek dla dzieci jest zjawiskiem oczywistym. T. Mayzner stosuje zawsze wybór kilku wartości rytmicznych w przebiegu piosenki. Często posługuje się synkopą w celu utrzymania równowagi między prozodią tekstu a ob-

jętością metryczną taktu. W trzech pieśniach zastosował rytm polskich tańców narodowych. Są to:

- *Wielka wyprawa*, tempo krakowiaka (tekst opowiada o przejeździe wozem konnym do chatki Baby Jagi);
- *Wesoła piosenka*, tempo mazura (piosenka opowiada o prezencie gwiazdkowym, którym był gliniany kogucik);
- *Szewczyk*, oberek (tekst piosenki traktuje o zdartych butach w tańcu).

Jedyna melodia ludowa z Mazowsza, opracowana w tym zbiorze, ujęta została w rytm walca.

Melodyka piosenek jest bardzo prosta, bazująca głównie na ruchu sekundo-wym i rozłożonych trójdźwiękach, przystępnych wykonawczo dla dzieci. Wszystkie piosenki (z wyjątkiem piosenki *Zima*) ujęte są w budowę okresową. W zależności od długości zwrotki wiersza, a ściśle – ilości wersów – występują tu dwa rodzaje budowy okresowej:

- 1) okres mały 8-taktowy,
- 2) okres wielki 16-taktowy.

Piosenka *Kołęda* oparta jest na wierszu, w którym zwrotka zawiera 5 wersów, z których dwa pierwsze są ośmiosylabowe, a trzy kolejne sześciosylabowe.

Pałem owieczki pod borem	}	poprzednik
gwiazdy świeciły wieczorem		
A jedna tak jasno,	}	następnik
że nie mogłem zasnąć na chwilę, na chwilę.		

Pierwsze dwa wersy tworzą poprzednik, trzy wersy krótsze – następnik (Przykład 2.) Piosenka *Kokoszka* przyjmuje dwie zwrotki czterowersowe jako materiał słowny do opracowania w formie wielkiego okresu 16-taktowego.

Niektóre utwory cyklu, bardziej rozbudowane, tworzą z trzech ośmiotaktowych okresów układy reprzyzowe typu **a b a₁** lub dwudzielne typu **a a₁**. Piosenki: *Na przedwiośniu* i *W lesie* tworzą układy wieloodcinkowe, odpowiednio: **a b b₁ b₂ a** oraz w drugim utworze układ rondowy **a b a b₁ a**. Należy zwrócić uwagę na fakt zależności tych schematów budowy od merytorycznej zawartości tekstu poetyckiego, jego sensu. Piosenka *Na przedwiośniu* oparta jest na wierszu ośmio-wersowym. Litery **b b₁ b₂** oznaczają trzykrotnie powtórzony następnik z dwukrotną transpozycją, które oddają treść wiersza o trzech mroźnikach:

Trzy mroźniki na rozstaju przystanąły, baju, baju...	}	poprzednik a
pierwszy wzdycha ochrypnięty: „Schodzi z nieba Józef święty”		

drugi rzezcze: „Słońce piecze” – i dodaje: „Lód już taje!”	}	następnik b_1 z transpozycją o sekundę w górę
trzeci krzyczy w wielkim gniewie: „Zmychła zima, a gdzie, nie wiem”.	}	następnik b_2 z transpozycją o kwartę w górę

Kolęda

Słowa: E. Szymański

Umiarkowanie

1. Pas - lem o - wiecz - ki pod bo - rem, gwiaz - dy świe - ci - ły wie - czo - rem.

5
A jed - na tak ja - sno, że nie mog - lem zas - nać na chwi - łą, na chwi - łą.

Przykład 2. Tadeusz Mayzner, piosenka *Kolęda*, takty początkowe

Występują zatem różne odmiany budowy okresowej, ze względu na proporcje rozmiarowe tekstu słownego oraz ukształtowanie melodyczne. Oprócz okresów symetrycznych są okresy niesymetryczne z wydłużonym następnikiem (np. piosenka *Rok*).

Treść melodyczna wyznacza dwa typy okresów:

- 1) okres uzupełniający, występujący częściej (*W sadzie*, *Żołnierzyki*, *Wielka wyprawa*);
- 2) okres odpowiadający, występujący rzadziej (*Idzie niebo*).

Budowa formalna każdej piosenki wynika z układu wersyfikacyjnego wiersza. Melodyka piosenek mieści się w średnicy skali. Tekst opracowany jest sylabicznie. W większości utworów górny głos akompaniamentu fortepianu dubluje linię wokalną. W trzech piosenkach występują elementy ilustracyjne:

- 1) w piosence *Szewczyk* kompozytor zastosował powtarzane kwinty, naśladujące dudy przygrywające do tańca;

- 2) w piosence *Idzie niebo* szesnastkowa grupa fortepianu naśladuje kapryśnienie ptaszków;
- 3) w piosence *Żaby* wstęp fortepianu naśladuje rechotanie żab; w tym utworze jest więcej chromatyki, która podkreśla nastrój wiersza – strach żab przed bocianem.

Żaby Słowa: M. Dynowska

Umiarkowanie

Zeb-rał się za-bek tłum, ra-de, ra-de, ra-de,

6
Voice kum, kum, kum! „Czy jest?” „Kto?” „Czy jest pan?” „Ja - ki pan?”

Pno.

Przykład 3. Tadeusz Mayzner, piosenka *Żaby*, takty początkowe

Piosenki Tadeusza Mayznera są praktycznym materiałem dydaktycznym, przeznaczonym do wykonania przez dzieci. Odznaczają się dużą prostotą środków muzycznych, klarownością formy. Należy na ich przykładzie zapoznać uczniów z różnymi odmianami budowy okresowej oraz cechami trzech polskich tańców narodowych: mazura, krakowiaka i oberka. Można je realizować w śpiewie grupowym, jak i solowym. Nauczyciel winien też zwrócić uwagę na relacje między tekstem poetyckim i opracowaniem muzycznym.

1.3. Irena Pfeiffer: cykl *Przedszkolaki śpiewają*

Irena Pfeiffer (1912–1996) była kompozytorką, dyrygentem i pedagogiem. Trzon jej twórczości stanowi literatura pedagogiczna. Komponowała muzykę głównie dla zespołów dziecięcych i amatorskich. Prowadziła liczne chóry jako dyrygent⁴.

⁴ Anna Woźniakowska, hasło: *Pfeiffer Irena*, [w:] *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziębowska, t. 8, pe-r, część biograficzna, PWM, Kraków 2004, s. 88.

Zbiór *Przedszkolaki śpiewają* obejmuje 25 piosenek do tekstów różnych poetów. Tematyka piosenek przedstawia wszelkie zjawiska dnia codziennego, elementy zabawy, przyrodę.

Wykaz piosenek i autorów tekstów:

1. *Przedszkolaczek* (sł. Cz. Janczarski);
2. *Moja lala* (sł. I. Pfeiffer);
3. *Żołnierzyki* (sł. J. Korczakowska);
4. *Zwierzątka i Basia* (sł. I. Pfeiffer);
5. *Lotnisko krasnoludków*, (sł. W. Chotomska);
6. *Ptaszek* (sł. H. Kruk);
7. *Szyszkowy dziadek* (sł. H. Bechler);
8. *Choinka* (sł. wg „Świerszczyka”);
9. *Na saneczkach* (sł. W.B.);
10. *Ptaszki w zimie* (sł. T. Kubiak);
11. *Balwankowa piosenka* (sł. H. Bechler);
12. *Domek dla lali* (sł. M.T.);
13. *Marsz przedszkolaków* (sł. I. Pfeiffer);
14. *Srebrny deszczyk* (sł. E. Szelburg-Zarembina);
15. *Baj* (sł. ludowe);
16. *Kurczątka* (sł. S. Jachowicz);
17. *Zegar* (sł. I. Pfeiffer);
18. *A kuku...* (sł. I. Pfeiffer);
19. *Miś* (sł. Cz. Janczarski);
20. *Krakowianka* (sł. I. Pfeiffer);
21. *Pajacyk* (sł. B.P.);
22. *Kłopoty z szyciem* (sł. W. Grodzieńska);
23. *Przygoda Murzynka* (sł. W. Domeradski);
24. *Pociąg* (sł. J. Russocka);
25. *Polewaczka* (sł. W. Grodzieńska).

Wszystkie piosenki cyklu są tonalne, utrzymane wyłącznie w tonacjach durych do trzech znaków. Piosenki przeznaczone są do śpiewu dla dzieci przedszkolnych, stąd wynika ich prostota formy i melodyki. Oparta jest na miarowej rytmice, w obrębie jednej piosenki wykorzystywane są najwyżej trzy wartości rytmiczne. Ambitus meliki nie przekracza oktawy. Postępy melodyczne opierają się głównie na krokach sekundowych i rozłożonych trójdźwiękach.

Teksty piosenek są opracowane wyłącznie sylabicznie. Niemal wszystkie piosenki oparte są na budowie okresowej. Najczęściej kompozytorka ujmuje je w postać małego okresu rozszerzonego z powtórzonym następnikiem, według wzorca:

poprzednik (4 takty) — następnik (8 taktów)

Niektóre piosenki przyjmują układ repryzowy **a b a** złożony z zestawienia trzech małych okresów 8-taktowych. Rzadziej pojawia się wielki okres symetryczny lub układ czterech małych okresów **a b c a**. W dwóch piosenkach występuje forma przekomponowana: *Srebrny deszczyk*, *Pociąg*.

Z punktu widzenia treści melodycznej zastosowane są tutaj tylko dwa rodzaje okresów: uzupełniający i odpowiadający. Jest rzeczą oczywistą, iż budowa każdej piosenki jest uzależniona od budowy wersyfikacyjnej wiersza. W pierwszej piosence *Przedszkolaczek* każda zwrotka oparta jest na jednym zdaniu powtórzonym, ze zmianą tekstu. Trzy zwrotki tworzą układ trzech okresów, złożonych z dwóch dokładnie powtórzonych zdań.

Przedszkolaczek jestem, proszę,	}	a
Noszę torbę, w niej bambosze.	}	
Mam wyszyty na niej znaczek,	}	a
Spójrz: czerwony, polny maczek.	}	
Jaś na torbie ma jaskółkę,	}	b
Staś samolot, Hanka pszczółkę,	}	
Ryś motyla, Henio rower,	}	b
Wikcia wiśnie kolorowe.	}	
Torbę moją wieszam w szatni,	}	a
Znam mój wieszak przedostatni.	}	
I wie każdy przedszkolaczek,	}	a
Że ten maczek to mój znaczek!	}	

Wszystkie piosenki posiadają fortepianową przygrywkę. Wielokrotnie przyjmuje ona postać ósmiotaktowego okresu, wprowadzającego charakter piosenki.

W wielu piosenkach cyklu fortepianowy wstęp powraca po środkowym odcinku wokalnym, stanowiąc repryzę formy piosenki, czasem wstęp jest tylko dwutaktowy. Akompaniament fortepianowy w górnym głosie dubluje głos wokalny, jest fakturalnie bardzo prosty. Wielokrotnie zawiera w ukształtowaniu melorytmicznym elementy ilustracyjne, dźwiękonaśladowcze. W piosence *Ptaszki w zimie* widoczne są dwie struktury o znaczeniu ilustracyjnym:

- 1) ostinatowa grupa figuracyjna fortepianu imituje bieganie ptaszków;
- 2) krótkie, akcentowane dźwięki w lewej ręce z postępowaniem chromatycznym naśladują stukanie dzióbkiem w okienko.

Allegretto

1. Przed - szko - la - czek je - stem, pro - szę, no - szę tor - bę, w niej bam - bo - sze. Jaś na tor - bie
2. Mam wy - szy - ty na niej zna - czek, spójrz: czer - wo - ny, pol - ny ma - czek. Ryś mo - ty - la.

Przykład 4. Irena Pfeiffer, piosenka *Przedszkolaczek*, wstęp i odcinek a a

Z kolei same wiersze również zawierają sporo zwrotów onomatopeicznych. Oto tekst piosenki *Zwierzątka i Basia*:

Kotek miauczy miau, miau, miau,
piesek szczeka hau, hau, hau,
krowka ryczy muu muu muu,
Basia płacze buu buu buu.

Kurka gdacze kodkodak,
Kaczka kwacze kwa kwa kwak,
Indyk woła gul gul gul,
Basia pije dul dul dul.

Wszystkie środki ilustracji muzycznej są bardzo proste: przednutki, mordenty, figury melorytmiczne, współbrzmienia sekundowe, akcenty, określona rytmizacja, artykulacja.

W piosenkach Ireny Pfeiffer występuje ścisła diatonika. Zmiany chromatyczne pojawiają się sporadycznie tylko w partii fortepianu. Zmiany te zawsze mają znaczenie również ilustracyjne.

Piosenki Ireny Pfeiffer uczą podstaw śpiewu, wyczucia frazy, elementarnej wyobraźni muzycznej budowanej poprzez muzyczną charakterystykę zjawisk otaczającego świata.

mf *f* *mf*
 miau miau miau, pie - sek szcze - ka hau hau hau, kró - wka ry - czy muu muu muu,
mf *f* *mf*
 Ba - sia pla - cze buu buu buu. Kur - ka gda - cze kod - ko - dak, ka - czka kwa - cze
mf *f*
 kwa kwa kwak, in - dyk wo - la gul gul gul, Ba - sia pi - je dul dul dül.

Przykład 5. Irena Pfeiffer, piosenka *Zwierzątka i Basia*, efekty naśladowujące odgłosy zwierząt

1.4. Witold Rudziński: cykl pieśni *Dzięcioł i sosna*

Cykl pieśni dla dzieci *Dzięcioł i sosna* do słów Stanisława Karaszewskiego powstał w 1978 roku (Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983). Utwory te mają różnorodny charakter. Treść wierszy dotyczy życia zwierząt związanych blisko z człowiekiem, ich przebieg przyjmuje postać zabawnych scenek o prostym układzie zwrotkowym. Budowa zwrotek jest zróżnicowana: regularna i nieregularna. Niektóre wiersze są sylabotoniczne, a niektóre o różnej ilości sylab. Zawierają sporo określeń naśladowujących odgłosy zwierząt, wielokrotnie powtarzanych. Oto wykaz tytułów pieśni:

1. *Dzięcioł i sosna*;
2. *Kaczka to jest śmieszny ptak*;

3. *W kurniku;*
4. *Kruk i jego kram;*
5. *Świnka morska;*
6. *Kłótnia;*
7. *Myślał indyk o niedzieli;*
8. *Gąski i żabki;*
9. *Strach na wróble;*
10. *Pies wędrownik;*
11. *Na moim obrazku;*
12. *Coś sapie, coś chrapie;*
13. *Założyła krowa bar;*
14. *Poszły gęsi do sadzawki;*
15. *Kotek z myszką tańczyć chciał;*
16. *Kocia muzyka;*
17. *Co piszczy w trawie;*
18. *Kołysanka;*
19. *Zaśpiewała pila w lesie;*
20. *Zwierzęta i balon.*

W budowie formalnej pieśni występuje często budowa okresowa w różnych odmianach: małego i wielkiego okresu lub uszeregowania kilku okresów w układ reprzykowy. Stosuje także formę przekomponowaną o różnym układzie odcinków. Oto przykłady budowy formalnej w wybranych pieśniach:

- *Dzięcioł i sosna* – budowa okresowa **a b** (mały okres symetryczny 8-taktowy i mały okres rozszerzony 12-taktowy);
- *Świnka morska* – budowa złożona z dwóch wielkich okresów **a b** (wielki okres 16-taktowy symetryczny i wielki okres rozszerzony 27-taktowy z powtórzeniem następnika);
- *Założyła krowa bar* – forma przekomponowana;
- *Kołysanka* – budowa złożona z 6-taktowych odcinków dająca układ **a a₁ a₂ b b₁** (druga i trzecia zwrotka są transpozycjami pierwszej zwrotki o sekundę w górę).

Partia wokalna jest na ogół prosta, czasem posługuje się recytacją, jak np. w pieśni *Co piszczy w trawie* (Przykład 6).

Prostota rytmiczna współlistnieje wielokrotnie z polimetrią, która wprowadza nieregularność w przebiegu i służy także podkreśleniu znaczenia pewnych słów. W pieśni *Kołysanka* zmienne metra są stałą zasadą. Zmienna jest również jednostka metryczna (układ oznaczeń metrycznych: $\frac{5}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$); metrum w tej pieśni zmienia się w każdym takcie. W innych pieśniach, takich jak: *Kocia mu-*

zyka, *Zwierzęta i balon*, *Zaśpiewała piłka w lesie*, zmiany metryczne są rzadsze i z zachowaniem tej samej jednostki.

a tempo

p **p** **FINE**

1. Bum cyk cyk, bum cyk cyk, bum cykeyk trrrr. Bum cyk cyk, bum cyk cyk, bum cykeyk trrrr.
 2. Bum cyk cyk, bum cyk cyk, bum cykeyk trrrr. Bum cyk cyk, bum cyk cyk, bum cykeyk trrrr.

p a tempo **fp tremolando** **p** **fp**

Przykład 6. Witold Rudziński, pieśń *Co piszczy w trawie*, recytacja wokalna

Melodyka porusza się łagodną linią z dominacją kroków sekundowych. Przed każdą pieśnią podany jest ambitus wysokości. Kompozytor w partii wokalne stosuje ścisłą diatonikę. Zmiany chromatyczne są tylko w niektórych utworach.

Akompaniament fortepianu posiada głównie funkcję harmoniczną. Często posługuje się współbrzmieniami dysonansowymi, wychodząc poza tercjowy układ akordów. Stosuje dodane sekundy jako efekty dźwiękonaśladowcze, imitujące różne odgłosy przyrody:

— krakanie kruka w przyrywce do piosenki *Kruk i jego kram*;

Energicznie

f

Przykład 7. Witold Rudziński, pieśń *Kruk i jego kram*, wstęp fortepianowy

- szmer trawy i cykanie świerszczy w pieśni *Co piszczy w trawie*;
- gdakanie kury w pieśni *Kurnik*;
- pracę piły w pieśni *Zaśpiewała piłka w lesie*.

We wszystkich wymienionych utworach barwiące sekundy pełnią rolę ilustracyjną. Bardziej zaawansowane środki harmoniczne występują w tych pieśniach, w których równolegle występuje wspomniana już polimetria. Są tu liczne opóźnienia oraz akordy wtrącone. Niektóre pieśni wychodzą poza tonalno-funkcyjny obszar, występuje w nich technika paralelizmu akordowego, najwy-

rażniej w pieśni *Kołysanka*. Niezależnie od rodzaju pieśni i faktury akompaniamentu, w każdej z nich górny głos partii fortepianu dubluje głos wokalny w celu ułatwienia śpiewu.

Wydanie omawianego cyklu pieśni poprzedzone jest komentarzem metodycznym autorstwa samego kompozytora, niepozbawionym humoru. W początkowych uwagach Witolda Rudzińskiego czytamy: „Niniejszy zbiorek piosenek, zatytułowany *Dzięcioł i sosna*, jest adresowany «do dzieci od lat trzech do stu». Głównie chodzi wszakże o dzieci przedszkolne, które mogą tych piosenek słuchać oraz czynnie współdziałać w śpiewaniu refrenów, a zwłaszcza gęsto tu rozsianych zwrotów naśladujących głosy zwierząt, jak też o dzieci szkolne, które mogą śpiewać te piosenki w całości. W ten sposób śpiewnik może towarzyszyć dzieciom przez wiele lat jako uzupełnienie obowiązującego materiału i pomoc w umuzykalnieniu, jako materiał pomocniczy, za pomocą którego można urozmaicać lekcje i zajęcia pozalekcyjne”⁵. W dalszej części komentarza kompozytor daje szczegółowe uwagi wykonawcze, sugerując także zastosowanie zmian w obsadzie instrumentalnej piosenek, takich jak wprowadzenie instrumentów perkusyjnych. „Instrumentów perkusyjnych” – doradza autor – „można tu używać w dwojaki sposób. Z jednej strony można je traktować jako «sekcję rytmiczną», której zadaniem jest podkreślanie charakterystycznego rytmu każdej piosenki. [...] Z drugiej strony, piosenki te dają możliwość użycia perkusji jako środka charakterystyki dostosowanej do głosów zwierząt, sytuacji i charakteru poszczególnych utworów”⁶. W drugiej części komentarza dokonuje przeglądu wybranych piosenek, omawiając sposób ich wykonania.

Piosenki Witolda Rudzińskiego z racji zastosowanych w nich środków muzycznych mają charakter uniwersalny, o którym wspomina sam kompozytor w swym komentarzu. Kształcą możliwości wokalne, poczucie rytmu i wyobraźnię dźwiękową.

2. Pieśni użytkowe o większym stopniu trudności

2.1. Tadeusz Baird: *Pięć piosenek dla dzieci na głos i fortepian*

W twórczości Tadeusza Bairda (1928–1981) znajdują się tylko dwie pozycje adresowane do najmłodszych odbiorców: *Mała suita dziecięca* na fortepian

⁵ Witold Rudziński, *Komentarz metodyczny do piosenek*, [w:] *Dzięcioł i sosna. Piosenki dla dzieci*, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983, s. 4.

⁶ Tamże, s. 6.

i *Pięć piosenek dla dzieci* na głos i fortepian. Pozycje te powstały w latach, w których twórczość kompozytora pozostawała w konwencji neoklasycznej⁷.

Pięć piosenek z roku 1955 powstało do tekstów Józefa Czechowicza. Piosenki nie posiadają tytułów. Wiersze poety są zwrotkowe z wyjątkiem czwartej. Posiadają zróżnicowaną budowę wersyfikacyjną i różne typy rymów. Rymowane są wersy sąsiednie, a także stosowane są rymy co drugi lub co trzeci wers. Niezależnie od układu wersyfikacyjnego budowa piosenek wykazuje dużą regularność. Każda zwrotka w poszczególnych piosenkach otrzymuje to samo opracowanie muzyczne. Zwrotki wierszy w zależności od ich długości przekładają się na różną ilość fraz. W pierwszej piosence zwrotka zbudowana jest z pięciu fraz przedzielanych pauzami, w drugiej i trzeciej z dwóch fraz, w czwartej jedna fraza obejmuje dwa wersy, a w piątej cztery krótkie frazy tworzą jedną zwrotkę. Kompozytor stosuje zabieg powtarzania pewnych słów lub zwrotów oraz ich dodawania. W I piosence przedstawia się to następująco:

Na naszej łące	—	pierwsza fraza
siano pachnące	—	druga fraza
kosili	—	trzecia fraza utworzona z trzykrotnego powtórzenia tego słowa
zajączka kosą zranili	—	czwarta fraza
zranili	—	piąta fraza utworzona z powtórzenia słowa „zranili”

W II piosence nie ma żadnych modyfikacji tekstowych, w III piosence dodatkowo wprowadzone są słowa usypiania „luli lulu” i powtórzenie zwrotu „syneczku śpij”, w IV piosence tylko ostatni zwrot wiersza zostaje powtórzony, a w V piosence znów tylko kilkakrotnie jest powtórzony ostatnie słowo. Zabiegi te świadczą o swobodnym traktowaniu tekstu poetyckiego przez kompozytora, mającym na celu wyartykułowanie, podkreślenie głównego sensu wiersza.

Układ fraz łącznie z materiałem akompaniamentu podlega powtórzeniu w kolejnych zwrotkach. Rytmika piosenek jest bardzo prosta, ogranicza się do kilku wartości rytmicznych. W ukształtowaniu rytmicznym zaznacza się pewna prawidłowość: rymowane końcówki wersów otrzymują dłuższe wartości rytmiczne, podkreślające owe rymy. Różna ilość sylab w wersach powoduje częste stosowanie polimetrii. Stosowana jest we wszystkich utworach.

Struktura interwałowa jest także prosta, oparta na postępach sekundowych i trójdźwiękowych. Ambitus melodyczny piosenek nie przekracza oktawy, mieści się w średnicy skali. W linii wokalne dominuje diatonika, zmiany chromatyczne są nieliczne. Melodyka wokalna skłania się do tonalności. W IV piosence linia wokalna balansuje między tonacją a-moll i A-dur:

⁷ Bohdan P o c i e j , hasło: *Baird Tadeusz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębow-ska, t. 1, a–b, część biograficzna, PWM, Kraków 1979, s. 165.

Moderato

p molto cantabile, dolce (un poco)

Da - wno już u - cichł zło - ty ko - gu - cik

ppp dolcissimo (un poco)

con ped.
(una corda ad lib.)

Przykład 8. Tadeusz Baird, *IV piosenka*, takty początkowe

Z kolei w V piosence o charakterze groteskowym zestawione są frazy w C-dur i B-dur. Pomimo tonalnego charakteru zwroty melodyczne nie wykazują wyraźnego ciężenia do dźwięku centralnego. Rzadkie zmiany chromatyczne uwarunkowane są sensem tekstu. W III piosence, będącej kołysanką, obniżenia chromatyczne wprowadzone są na zwrotach usypiających „luli lulu” oraz „śpij”.

Akompaniament fortepianowy tworzy odrębną warstwę, opartą na skali chromatycznej; przyjmuje fakturę polifonizującą, kontrapunktującą linię wokalną. Z wyjątkiem II piosenki, górny głos akompaniamentu dubluje melodykę wokalną. Partia fortepianowa emituje dysonansowe współbrzmienia przedzielone akordami konsonansowymi. Materiał dźwiękowy piosenek waha się zatem między swobodnie traktowaną tonalnością a skalą chromatyczną. Istnieje duża różnica między prostotą melodyki wokalnej a doborem wysokości dźwiękowych w partii fortepianowej. Tonalna melodyka wokalna dopełniona jest swobodnie kształtowanym planem dźwiękowym partii instrumentalnej. W każdej piosence dobór materiału jest nieco odmienny. Piosenki w żywszym tempie (I i V) operują fakturą dwugłosową, krótkimi, figuracyjnymi zwrotami. Utwory wolniejsze prowadzą grę w polifonizujących układach, dających w rezultacie fakturę pełniejszą w trzy- i czterogłosie.

piu espress. *piu pp* *pp*

śpij... lu-li lu-lu... sy-necz-ku śpij

śpij... lu-li lu-lu... sy-necz-ku śpij

quasi p cantabile *ppp*

Przykład 9. Tadeusz Baird, *III piosenka*, takty: 6–9.

Tematyka wierszy w piosenkach Bairda podejmuje wątki przyrodnicze i wątki życia codziennego. Jak już wyżej zaznaczono, sens słów danego odcinka wiersza wpływa na strukturę melodyczną linii wokalne i fakturę towarzyszenia instrumentalnego.

Pięć piosenek dla dzieci Tadeusza Bairda może być stosowanych jako materiał dydaktyczny do śpiewu, jak i do słuchania. Instrumentalne towarzyszenie wychodzące poza tonalność stanowi tu pewne utrudnienie dla dziecięcej realizacji wokalne, natomiast jako utwory do słuchania dają możliwość osłuchania się z układami dźwiękowymi nowszego typu.

Wykaz incipitów tekstowych piosenek:

- I. „*Na naszej łące...*”
- II. „*W ogródku cichutko...*”
- III. „*Chmurka się uniża...*”
- IV. „*Dawno już ucichł...*”
- V. „*Kiedy się zje śniadanie...*”

2.2. Augustyn Bloch: *Piosenki dla dzieci na głos i fortepian*

W muzyce Augustyna Blocha (ur. 1929) twórczość dla dzieci i młodzieży stanowiła ważny nurt. Kompozytor ten ma na swoim koncie ok. 100 pieśni dla dzieci oraz operę – balet – pantomimę *Bardzo śpiąca królewna*. W 1975 roku otrzymał Nagrodę Prezesa Rady Ministrów za swój dorobek na tym polu⁸.

Przedmiotem poniższej charakterystyki jest zbiór *Piosenki dla dzieci* opublikowany przez PWM w 1977 roku, zawierający 13 utworów. Zbiór ten obejmuje piosenki napisane do tekstów różnych autorów.

Wszystkie – z wyjątkiem jednego – wykorzystane wiersze są zwrotkowe. Prezentują bardzo urozmaiconą tematykę: przyrodniczą, historyczną, humorystyczną, związaną z życiem codziennym, a także przygodową. Oto tytuły kolejnych piosenek i nazwiska autorów wierszy:

1. *Jest jezioro na Mazurach* (sł. R. Pisarski);
2. *Pochwała wody* (sł. J. Korczakowska);
3. *Gwiazdy z Fromborka* (sł. K. Wodnicka);
4. *Smutno mi bez kogucika* (sł. A. Przemyska);
5. *Wiąże rybak sieci* (sł. J. Korczakowska);
6. *Piosenka o banderze* (sł. R. Pisarski);
7. *A, be, ce...* (sł. A. Osiecka);
8. *Pan Wahadło* (sł. M. Terlikowska);

⁸ Małgorzata Perkowska, hasło: *Bloch Augustyn*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 1, a–b, część biograficzna, PWM, Kraków 1979, s. 336–337.

9. *O marcu kucharzu* (sł. R. Pisarski);
10. *Harcerskie sprawności* (sł. R. Pisarski);
11. *O zimie i dudku* (sł. J. Kierst);
12. *Leć, rakieto* (sł. M. Terlikowska);
13. *O pięciu muszelkach* (sł. R. Pisarski).

Piosenki Augustyna Blocha wykazują zasadniczo dwa rodzaje budowy: budowę okresową oraz formę przekomponowaną. Ta pierwsza występuje w czterech piosenkach:

- *Pochwała wody* – uszeregowanie dwóch małych okresów rozszerzonych (**a** – 10 taktów, **b** – 12 taktów);
- *Smutno mi bez kogucika* – uszeregowanie dwóch małych okresów (**a** – 10 taktów, **b** – 8 taktów);
- *Wiąże rybak sieci* – uszeregowanie dwóch wielkich okresów 16-taktowych: **a b**;
- *Piosenka o banderze* – uszeregowanie dwóch małych okresów rozszerzonych (**a** – 12 taktów, **a**₁ – 12 taktów).

W piosenkach o formie przekomponowanej występuje także symetryczny rodzaj budowy, nieposiadający jednak muzycznych cech układów okresowych (*Jest jezioro*, *Pan Wahadło*, *O marcu kucharzu*). W tego typu piosenkach frazy układają się w odcinki dwu- lub czterotaktowe. Bardzo klarowny schemat reprezentuje pierwsza piosenka *Jest jezioro na Mazurach*:

Jest jezioro na Mazurach okolone srebrną trzcina	}	4-taktowa fraza a
Jest jezioro srebrnołuskie srebrne chmurki nad nim płyną	}	dwie 4-taktowe frazy a b

Fraza **b** jest nowym melodycznym opracowaniem tego samego tekstu dwóch wersów.

Melorytmika piosenek jest ściśle zależna od charakteru tekstu. Rytmika piosenki *Gwiazdy z Fromborka*, opowiadającej o zamierzchłej historii zamku, ogranicza się tylko do dwóch wartości rytmicznych, ujętych w jednostajny, miarowy puls. We wszystkich piosenkach partia wokalna odznacza się prostym ukształtowaniem rytmicznym, a także prostą strukturą interwałową (dominacja kroków sekundowych).

Bardziej zróżnicowaną postać posiada akompaniament fortepianowy. Pełni on głównie rolę harmoniczną i przyjmuje najczęściej fakturę akordową. Z reguły górny głos akompaniamentu, wtopiony w strukturę akordową, dubluje linię wokalną. Z kolei, jeżeli występuje figuracyjny typ akompaniamentu, to kontrapunktuje on melodię wokalną, uzupełnia ją. Wszystkie piosenki są tonalne, utrzymane w tonacjach do trzech znaków. Harmonika towarzyszenia fortepianowego po-

rusza się w rozszerzonej tonalności. Kompozytor stosuje bardzo szeroki zakres funkcji harmonicznyc. Obejmuje on akordy podstawowe, akordy wychodzące poza główną tonację, akordy alterowane, z dźwiękami obcymi, a nawet z podwójnym trybem. W piosence *O zimie i dudku* występują także układy bitonalne między towarzyszeniem akordowym a wysokościami dźwiękowymi partii wokalne:

Canto II Canto I

mf *mf*

Pod po - du - szką? Jak to tak? No, pod śnie - giem! Wiesz już jak?
Kwia - ty w zi - mie? Jak to tak? Mróz na szy - bach. Wiesz już jak?
W skrzy - ni ska - rby? Jak to tak? Gwia - zdy no - cą. Wiesz już jak?

Przykład 10. Augustyn Bloch, piosenka *O zimie i dudku*

Harmonika w piosenkach Augustyna Blocha jest najbardziej rozwiniętym elementem. Niezwykle oryginalne są też następstwa akordowe, posługujące się często paralelnymi chromatycznymi przesunięciami. Niekonwencjonalne struktury akordowe przyjmują też funkcję kolorystyczno-ilustracyjną, jak np. w piosence *Gwiazdy z Fromborka*. Tutaj budowa akordów narusza strukturę tercjową, a ich następstwa reguluje zasada chromatycznych przesunięć. W taktach 34–39 stosuje kompozytor następujący szereg współbrzmień:

c–d–g–b
cis–e–g–h
c–es–f
cis–e–fis–b
es–g–b–des
cis–es–gis–h
cis–g–h

Akordy te tworzą układy skupione, przesuwane o małe interwały. Ich zadaniem jest stworzenie klimatu tajemniczości, towarzyszącego „gwiazdom, zaglądnącym” do wieży starego zamku.

Właśnie harmonika decyduje o muzycznym wyrazie tych piosenek. Prostota melodyki wokalne koresponduje z rozwiniętą harmoniką, stapia się z nią.

W piosenkach, w których akompaniament fortepianowy zbliża się do faktury figuracyjnej, układy współbrzmień są prostsze.

Dziewięć piosenek przeznaczonych zostało na jeden głos. W czterech kompozytor wprowadził podział na realizację solową i zbiorową (tutti). Są to:

- *A, be, ce...* – całość piosenki tutti, solo wyznaczone na krótkim odcinku;
- *Pan Wahadło* – zwrotka realizowana solo, refren tutti;
- *O marcu kucharzu* – dłuższy odcinek zwrotki realizowany tutti, cztery ostatnie wersy solo.

W przedostatniej piosenke *O zimie i dudku* z kolei występuje postać dialogu wokalnego (Canto I i Canto II), będącego muzyczną realizacją dialogu zawartego w wierszu.

Każda piosenka omawianego zbioru poprzedzona jest instrumentalnym wstępem, wprowadzającym tonację i charakter utworu. W kilku utworach wstęp zawiera element ilustracyjny, np. w piosenkach:

- *Pan Wahadło* (imitacja wahadła zegarowego w postaci trójmiarowego pulsu ze współbrzmieniem półtonowym na drugiej części taktu);
- *Leć, rakieta* (naśladowanie startu rakiety poprzez przesuwanie szybkich szesnastkowych figuracji na rozłożonych trójdźwiękach).

Partia fortepianowa poza tłem harmonicznym podkreśla swą narracją znaczenie tekstu.

Zbiór Augustyna Blocha *Piosenki dla dzieci* przeznaczony jest do realizacji przez dzieci. Rozbudowana akordyka partii fortepianu dodaje tym prostym melodiom niewątpliwie wartości artystycznej, lecz z drugiej strony może stwarzać pewne trudności w realizacji praktycznej. Dobór tekstów jest ciekawy i zróżnicowany i daje szeroki wachlarz muzycznej charakterystyki, w czym tkwi główny walor tego zbioru.

3. Pieśni artystyczne przeznaczone do słuchania

3.1. Karol Szymanowski: *Rymy dziecięce* op. 49 do słów Kazimierzy Hłakowiczówny

Cykl 20 pieśni pt. *Rymy dziecięce* op. 49 na głos i fortepian, do słów Kazimierzy Hłakowiczówny powstał na przełomie lat 1922/23. Zostały dedykowane pamięci zmarłej siostrzenicy kompozytora, Alusi Bartoszewiczówny. Jest to jedyna pozycja z zakresu literatury dziecięcej w twórczości Karola Szymanowskiego i przykład jego zainteresowania światem dziecięcych przeżyć. Na tle całej spuścizny kompozytora *Rymy dziecięce* zajmują skromne miejsce, jednakże w panoramie polskiej muzyki adresowanej dla najmłodszych są to utwory ważne, należące do najcenniejszych w rodzimej liryce wokalnej.

Pieśni powstały w początkowych latach kształtowania się stylu narodowego kompozytora i jednocześnie wygasania tendencji stylistycznych okresu impresjonistycznego. Chronologicznie plasują się w punkcie zwrotnym twórczości Szymanowskiego (ukończenie opery *Król Roger* i powstanie cyklu pieśni *Słopiewnie* do słów J. Tuwima).

Poezja Kazimierzy Iłakowiczówny odwołuje się do wyobraźni dziecka, jego spojrzenia na świat. Poetka w swych wierszach powołuje postaci Krzysi i Lalki, królowy z bajki, personifikuje bohaterów zwierzęcych. Tematyka i charakter wierszy są bardzo zróżnicowane⁹.

Jak stwierdza Tadeusz A. Zieliński „styl *Rymów dziecięcych* uderza szczególnie prostotą, zwięzłością i klarownością – w zakresie motywiki, formy i faktury – uzyskanych na gruncie nowoczesnego języka dźwiękowego Szymanowskiego”¹⁰. Z kolei autorka artykułu poświęconego temu cyklowi zauważa właściwość wspólną dla poezji i muzyki: „Iłakowiczówna i Szymanowski nie transponują dziecięcych przeżyć, lecz je podpatrują i przekazują w ich pierwotnej, nieskażonej postaci. Nie przetwarzają, lecz obrazują ogromny i zabawny w swej naiwności świat widziany oczami dziecka, świat dziecięcych radości i smutków, wielkich przygód i kolorowych myśli”¹¹.

Cechy pieśni Szymanowskiego, wyartykułowane przez powyższych autorów wskazują, iż są one przeznaczone wprost dla percepcji dziecięcej, z całym swym bogactwem i odcieniami odczuwania. Właściwości czysto muzyczne z kolei gwarantują możliwości rozwoju podstawowych elementów składowych umiejętności odbioru muzyki. Zróżnicowane typy ekspresji, środki ilustracji dźwiękonaśladowczej to czynniki pierwszoplanowe. Kształtowanie melodyki, jej współdziałanie z tekstem oraz właściwości faktury fortepianowej przedstawiają kolejny składnik dydaktyki percepcji muzycznej dziecka.

Tytuły pieśni:

1. *Przed zaśnięciem;*
2. *Jak się najlepiej opędzać od szerszenia;*
3. *Mieszkanie;*
4. *Prosię;*
5. *Gwiazdka;*
6. *Ślub królowy;*

⁹ Maryla Renat, *Utwory dla dzieci w twórczości Karola Szymanowskiego i Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Dziecko – szkoła – muzyka. Wybór materiałów posesyjnych*, red. Anna Grajpel, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 2003, s. 42.

¹⁰ Tadeusz A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997, s. 220.

¹¹ Jadwiga Zabłocka, *Rymy dziecięce Karola Szymanowskiego*, [w:] *Karol Szymanowski. Księga sesji naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, Warszawa 25–26 marca 1962*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1964, s. 335.

7. *Trzmiel i żuk*;
8. *Święta Krystyna*;
9. *Wiosna*;
10. *Kołysanka lalek*;
11. *Gil i sroka*;
12. *Smutek*;
13. *Wizyta u krowy*;
14. *Kołysanka Krzysi*;
15. *Myszy*;
16. *Zły Lejba*;
17. *Kołysanka gniadego konia*;
18. *Nikczemny szpak*.

Szymanowski zastosował w swym cyklu bardzo szeroki zakres muzycznej ekspresji, oddającej charakter tekstu. Treść i nastrój poezji wyznacza obraz muzyczny. Ten z kolei decyduje o doborze środków dźwiękowych. Wyróżnić można następujące rodzaje muzycznych charakterów:

- 1) pieśni żartobliwe (*Trzmiel i żuk*, *Myszy*);
- 2) pieśni groteskowe (*Prosię*, *Gil i sroka*);
- 3) pieśni epickie, opowiadające, z prostą deklamacją (*Ślub królowny*, *Nikczemny szpak*);
- 4) pieśni liryczne, nastrojowe (3 *Kołysanki*);
- 5) pieśni o charakterze religijnym (*Święta Krystyna*).

Artystycznym wyrazem poczucia humoru jest typowe dla dzieci akcentowanie sylab i przekorne traktowanie prozodii. Szymanowski zastosował dwie stylizacje mazurka: w pieśni *Mieszkanie* (bogatszej fakturalnie) oraz w pieśni *Prosię*. Poszczególne utwory najczęściej w całości utrzymane są w jednolitym tonie, podkreślonym jednorodnym materiałem dźwiękowym, kształtowanym ewolucyjnie. W niektórych pieśniach mamy jednak do czynienia ze zmiennym wyrazem, co wynika z faktu wystąpienia dwóch bohaterów w treści wiersza (*Gil i sroka*). Rozmiary pieśni są też zróżnicowane.

Pomiędzy tekstem literackim a opracowaniem muzycznym istnieje ścisła zależność, toteż budowa pieśni jest niejednolita. Prozodia tekstu i jego nastrój wyznacza formę. Występują tutaj różne typy budowy:

- 1) 1-częściowa (jednolita wyrazowo) forma ewolucyjna z elementem reprzyzowym (*Mieszkanie*, *Gwiazdka*, *Prosię*, *Święta Krystyna*, *Kołysanka lalek*, *Kot*);
- 2) forma reprzyzowa **a b a₁** (*Trzmiel i żuk*, *Kołysanka Krzysi*, *Zły Lejba*);
- 3) forma wariacyjna (*Wiosna*).

W proporcjach między odcinkami dominuje asymetria, będąca wynikiem asymetrycznej budowy wiersza. Powtórzenia tych samych wersów przywołują powtórzenia treści muzycznej.

Tekst poetycki opracowany jest sylabicznie dla zachowania maksymalnej wyrazistości słów. Pewne odstępstwa od sylabiczności występują w odcinkach imitujących głosy zwierząt. Pomiedzy budową wersyfikacyjną a kształtowaniem frazy istnieją wzajemne relacje. Wiersze Iłakowiczówny są rymowane, lecz o nieregularnym układzie akcentów i różnej ilości sylab w wersach. Zakończenia fraz melodycznych odpowiadające rymom poetyckim mają różny kierunek melodyki i układ rytmiczny. Kształtowanie przebiegu następuje drogą szeregowania motywów. Kompozytor stosuje też polimetrię. W ostatniej pieśni *Nikczemny szpak* występuje stale zmienne metrum $\frac{3}{8}$ i $\frac{2}{8}$, a w pieśni *Gwiazdka* – polimetria symultatywna (równoczesne współlistnienie metrów $\frac{2}{4}$ i $\frac{6}{8}$). Pomimo nieregularności w kształtowaniu fraz na ogół występuje zgodność akcentu słownego z akcentem muzycznym. Akcentowana sylaba przypada zawsze na mocną część taktu. Niezgodność akcentu słownego i muzycznego częściej pojawia się w pieśniach lirycznych.

Melodyka *Rymów dziecięcych* posiada recytacyjny charakter, odznacza się prostotą rytmiczną, niewielkim ambitusem nie przekraczającym oktawy. W następstwach interwałowych przeważają postępy sekundowe i tercjowe. Większe skoki interwałowe stosowane są dla podkreślenia tekstu. Znaki przykluczowe oznaczają materiał wyjściowy, zakres wysokości dźwiękowych, nie posiadają znaczenia tonacji. Tonalność zakłada też istnienie skal i rozwiązań modalnych. Występują tetrachordy różnych skal: lidyjskiej, pentatonicznej, cygańskiej, całotonowej. W pieśni *Myszy* wielokrotnie powtarza się kwarta lidyjska.

Szymanowski stosuje środki ilustracyjne. Naśladowanie odgłosów zwierząt wpływa istotnie na kształt dźwiękowy wielu pieśni:

- szczekanie psa w pieśni *Prosię* w postaci opadającego pochodu chromatycznego z zastosowaniem trytonu w dwugłosie:

(ad libitum)
(accelerando) Tempo I. Rallent

i precz hau, hau, hau, hau, hau, hau, je wy - go - nil.
"Va - t'en, wau, wau, wau, wau, wau, va - t'en de sui - te."
„Geh fort! Wau, wau, wau, wau, wau, wau...Gelt, da rennt es."

Przykład 11. Karol Szymanowski, pieśń *Prosię*, takty końcowe

- lot szerszenia w pieśni *Jak się najlepiej odpędzać od szerszenia* zilustrowany jest kołującą figurą szesnastkową;
- brzęczenie trzmieľa w pieśni *Trzmiel i żuk* oddane ciągłym tryblem fortepianu:

Przykład 12. Karol Szymanowski, pieśń *Trzmiel i żuk*, takty początkowe

- bieganie myszek w pieśni *Myszy* ukazane jest w postaci motywów w synkopującym dwugłosie.

Oprócz ilustracyjności bezpośredniej kompozytor stosuje środki oddające ogólny wyraz utworu. W trzech kołysankach znajdujemy trójmiarowe metrum i kołyszący rytm, w pieśni *Święta Krystyna* zredukowana faktura w jednostajnym ruchu ćwierćnotowym i paralelnie przesuwane kwinty wprowadzają ton archaizacji.

Partia fortepianu jest przejrzysta, operuje fakturą od dwu- do czterogłosu. Najczęściej jest figuracyjna. Porusza się w środkowym rejestrze i mieści się w obrębie trzech oktaw. Górny głos akompaniamentu często dubluje linię wokalną, natomiast dolny wnosi element harmoniczny lub pełni rolę głosu kontrapunktującego.

Podstawą układów harmonicznycy są współbrzmienia wywodzące się z budowy tercjowej akordów. Następstwa harmoniczne pozbawione są związków funkcyjnych i podążają za linią wokalną. Charakterystyczne paralelne przesunięcia akordów mają wymiar kolorystyczny. W wielu pieśniach występuje faktura polifonizująca. O doborze środków harmonicznycy i typu faktury decyduje charakter pieśni.

Cykl *Rymy dziecięce* posiada charakter uniwersalny. Swym sposobem wypowiedzi przemawia do najmłodszych słuchaczy, kształcąc ich percepcję, a także może być wykonywany dla odbiorców dorosłych. „Jest to muzyka nie schodząca z wysokich rejonów sztuki i artystycznego smaku twórcy, [...] pieśni te należą do najcenniejszych pereł jego liryki wokalne” – stwierdza autor pracy o kompozytorze¹².

¹² Tadeusz A. Zieliński, op. cit., s. 220.

Muzyka Karola Szymanowskiego, jednego z czołowych twórców muzyki polskiej XX wieku, powinna być uwzględniana w dydaktyce szkolnej. Pieśni te mogą być wykorzystywane na różnych etapach edukacji. Utwórki krótkie (*Trzmiel i żuk*, *Gil i sroka*) można włączyć do programu już na etapie wczesnoszkolnym. Szeroki wachlarz charakterów i nastrojów poetycko-muzycznych zawarty w pieśniach, daje duże możliwości wyboru. Głównymi wyznacznikami percepcji jest klimat danej pieśni oraz elementy ilustracyjne. Dla dzieci starszych można adresować pieśni bardziej rozbudowane, utrzymane w ewolucyjnym toku kształtowania, zwracając uwagę na formę i właściwości materiału dźwiękowego. Cykl *Rymy dziecięce* należy potraktować też jako studium przygotowawcze do percepcji innych utworów Szymanowskiego.

3.2. Pieśni dziecięce Witolda Lutosławskiego

Pieśni dla dzieci tego kompozytora powstawały w latach 1947–1959. Stanowiły one nurt uboczny w muzyce Lutosławskiego, tworzone były dla radia. W tym czasie język dźwiękowy twórcy przechodził przemiany stylistyczne, które są również widoczne w owych krótkich kompozycjach wokально-instrumentalnych. Lutosławski komponował cykle, jak i pojedyncze pieśni, w różnych wariantach obsady. Można je ująć w trzy główne rodzaje:

- pieśni na głos i fortepian;
- pieśni na głos i zespół kameralny;
- pieśni na głos i orkiestrę kameralną.

Niektóre utwory zostały opracowane w dwóch odmianach obsady, kompozytor dokonywał transkrypcji swych utworów dla potrzeb wykonawczych. Lutosławski sięgał do poezji wielu autorów, wśród których na czoło wysuwają się pieśni do tekstów Juliana Tuwima. Poza nim znajdujemy nazwiska takich poetów, jak: Lucyna Krzemieniecka, Janina Porazińska, Teofil Lenartowicz, Hanna Januszewska, Włodzimierz Domeradski, Jadwiga Korczakowska. Merytorycznie dominuje w nich tematyka przyrodnicza z charakterystyczną personifikacją zwierząt i przedmiotów, tematyka życia codziennego z silnym akcentem ludowym. Powojenne lata powstawania pieśni dziecięcych Lutosławskiego to czas silnej ekspansji folkloru w polskiej twórczości muzycznej. Tematyka ludowa twórczości dziecięcej była zatem naturalnym odbiciem powszechnie panujących tendencji. Treść poetycka – co jest oczywiste – determinuje charakter muzyczny pieśni. Najczęściej są to utworki pogodne, radosne, skoczne i żartobliwe. Tutaj Lutosławski ukazuje się jako mistrz muzycznego humoru. Są też piosenki nostalgiczne i typowo ilustracyjne. Oto chronologiczny wykaz pieśni dziecięcych Witolda Lutosławskiego:

1947:

- *Piosenki dziecinne* na głos i fortepian do słów Juliana Tuwima (pieśni do śpiewu), wyd. PWM 1948 (wersja na chór dziecięcy i orkiestrę z 1952 roku, wersja na głos i orkiestrę kameralną):
 1. *Taniec*;
 2. *Rok i bieda*;
 3. *Kotek*;
 4. *Idzie Grześ*;
 5. *Rzeczka*;
 6. *Ptasie plotki*;
- *Spóźniony słowik*, pieśń na głos i fortepian do słów Juliana Tuwima (pieśń do słuchania), wyd. PWM 1948;
- *O Panu Tralalińskim*, pieśń na głos i fortepian do słów Juliana Tuwima (pieśń do słuchania), wyd. PWM 1948; (wersja na głos i orkiestrę, 1952).

1951:

- Cykl *Słomkowy łańcuszek* i inne dziecinne utwory na sopran i mezzosopran, flet, obój, 2 klarnety i fagot (pieśni do śpiewu), wyd. PWM 1952, 1953:
 1. *Wstęp instrumentalny*;
 2. *Chachupeczka niska*, słowa ludowe;
 3. *Była babuleńka*, słowa ludowe;
 4. *Co tam w lesie huknęło*, słowa ludowe;
 5. *W polu grusza stała*, słowa Janina Porazińska;
 6. *Rosła kalina*, słowa Teofil Lenartowicz;
 7. *Chciało się Zosi jagódek*, słowa ludowe;
 8. *Słomkowy łańcuszek*, słowa Lucyna Krzemieniecka:
 - I. *Dzieci*;
 - II. *Studzienka*;
 - III. *Krzak róży*;
 - IV. *Pies*;
 - V. *Kwiatek*;
 - VI. *Krowa*;
 - VII. *Zakończenie*;
- Cykl *Wiosna* – 4 pieśni dziecięce na mezzosopran i orkiestrę kameralną (pieśni do słuchania), wyd. PWM 1996:
 1. *Już jest wiosna*, słowa Hanna Januszewska;
 2. *Jak warszawski woźnica*, słowa Włodzimierz Domeradzki;
 3. *Piosenka o złotym listku*, słowa Jadwiga Korczakowska;
 4. *Majowa nocka*, słowa Lucyna Krzemieniecka (wersja na głos i fortepian, wersja na chór żeński i fortepian).

1952:

— 2 piosenki dziecinne na głos i fortepian do słów Agniji Barto, rosyjskiej poetki (piosenki do śpiewu), wyd. PWM 1954:

1. *Srebrna szybka*;
2. *Muszelka*.

1953:

— 2 piosenki dla przedszkoli na głos i fortepian (piosenki do śpiewu), wyd. PWM 1956 (wersja na głos i orkiestrę):

1. *Pióreczko*, słowa Janina Osińska;
2. *Wróbelek*, słowa Lucyna Krzemieniecka;

— Piosenki dla dzieci:

1. *Wianki*, słowa S. Szuchowa;
2. *Pożegnanie wakacji*, słowa Lucyna Krzemieniecka.

1958:

— Piosenki dla dzieci na głos i fortepian do słów Janiny Porazińskiej (piosenki do śpiewu), wyd. PWM 1971, 1989:

1. *Siwy mróz*;
2. *Malowane miski*;
3. *Kap, kap, kap*;
4. *Bajka iskierki*;
5. *Butki za cztery dudki*;
6. *Plama na podłodze*.

Opracowanie muzyczne w pełni oddaje sens i charakter tekstu poetyckiego. Budowa formalna pieśni jest ściśle zależna od rodzaju wiersza. Kompozytor sięgał najczęściej po wiersze stroficzne o prostej, regularnej budowie. Przeważają tu utwory rymowane, sylabiczne (taka sama ilość sylab w wersach) lub sylabotoniczne (ta sama ilość sylab i taki sam układ akcentów w kolejnych wersach). Większość pieśni posiada budowę okresową. Lutosławski stosuje różne odmiany okresów muzycznych:

- 1) mały okres 8-taktowy;
- 2) wielki okres 16-taktowy;
- 3) okres rozszerzony niesymetryczny.

Symetria sylabiczna wiersza konstryuuje symetryczną budowę okresową. Zwrotka pieśni *Chałupczka niska* z cyklu *Słomkowy łańcuszek* do słów Lucyny Krzemienieckiej posiada układ dwunastu sylab w wersie, którym odpowiada czterotaktowy poprzednik. Dwa wersy tworzą ośmiotaktowy okres (Przykład 13). Regularność podkreśla jednakowy schemat rytmiczny i jednakowa melodyka zmodyfikowana w następniku.

Wielkie okresy szesnastotaktowe są zastosowane dla dłuższych wersów (większej ilości sylab) i wynikają z ukształtowania metrycznego. Podobnie jest w przypadku okresów rozszerzonych. Istotny jest tu także sens tekstu poetyckiego. Przykładem okresu rozszerzonego może być piosenka *Kotek* z cyklu *Piosenki dzieciinne* do słów J. Tuwima, w której poprzednik jest krótkim zapytaniem (poprzedzonym dwutaktowym wstępem), następnik zaś obejmuje aż 3 wersy ze zmianą metrum na $\frac{2}{4}$ (Przykład 14).

Chałupeczka niska

Andantino

Flauto

Oboe

2 Soli sopr. i msopr.

Clarineti in Si b 1 2

Fagotto

1. Cha - łu - pe - czka ni - ska, desz czyk na nią pry - ska, wieś trzyk ją o - wie - wa, pta - szek nad nią spie - wa.
2. Cha - łu - pe - czka ni - ska, słon - ko na nią bły - ska, kto w cha - łu - pec - mie - szka? Lu - pka od o - rze - szka.

Przykład 13. Witold Lutosławski, pieśń *Chałupeczka niska*, takty początkowe

Kotek

Andantino

te - raz pus - ta już mi - secz - ka, a jesz - cze - bym chciał... a jesz - cze - bym chciał."
wiel - ka rze - ka pel - na mle - ka, aż po sa - mo dno, aż po sa - mo dno."
śni i we śnie mlecz - ko chli - pie, bo znów mu się śni... bo znów mu się śni.

1. 2. 3.

rit. *p* a tempo *poco meno* a tempo

Przykład 14. Witold Lutosławski, pieśń *Kotek*, takty początkowe

Teksty są opracowane sylabicznie, toteż ilość sylab w wierszu bezpośrednio wpływa na postać rytmiczną. Większa ilość sylab powoduje rozdrobnienie rytmiczne. Występują tutaj dwa rodzaje zależności tekstowo-muzycznych:

- zależność wersowo-okresowa;
- zależność sylabiczno-rytmiczna.

Formy pieśni tworzą różne schematy. Często tworzą reprzyzowy układ typu **a b a₁** (pieśń *Taniec*, *Ptasie plotki*, *Bajka iskiejki*). Zestawienie zwrotki i refrenu (czyli dwóch okresów) tworzy układ **a b** (pieśń *Rosła kalina*, *Majowa nocka*), który występuje też w przypadku nowego opracowania drugiej zwrotki (pieśń *Wiosna*). W tych prostych układach zastosowana jest budowa okresowa. Bardziej rozbudowane pieśni tworzą schematy złożone o różnym układzie muzycznych treści. Słynna żartobliwa pieśń *O Panu Tralalińskim*, do słów Juliana Tuwima, tworzy układ zbudowany z 10 odcinków: **a a a b b c d a₁b₁e**. Druga znana pieśń *Spóźniony słowik* posiada schemat formy następujący: **a a₁a a₁b a koda**. Małe litery tych schematów oznaczają odcinki kilku- lub kilkunastotaktowe, odpowiadające strofom wiersza. Często są symetryczne w budowie fraz, lecz nie tworzą już budowy okresowej. Należy przypomnieć tutaj, że budowa całej pieśni wynika zawsze z zastosowanego tekstu poetyckiego.

Ważnym zjawiskiem jest fakt istnienia w każdej pieśni pewnego elementu reprzyzowego, co oznacza powrót początkowej frazy lub zdania w taktach końcowych.

W późniejszych pieśniach z lat 50-tych, w których zaznacza się unowocześnienie języka dźwiękowego, występuje asymetria w budowie fraz i zdań oraz polimetria. Humorystyczny sens posiada asymetryczno-dwumetryczne ukształtowanie frazy w piosence *Ptasie plotki* do słów Juliana Tuwima. Wersyfikacja wiersza jest sylabotoniczna. Dla oddania charakteru tekstu, pomimo jego regularności składniowej, Lutosławski stosuje chwyt asymetrii muzycznej: wprowadza różne metra w pierwszej frazie, zmieniając akcentację słowa przez rytmiczne wydłużenie (wrażenie powstrzymania). 8 sylab tekstu kompozytor opracowuje w rytmiczny układ typu: 6 ósemek (metrum $\frac{3}{4}$) i 2 ósemki przedzielone pauzami (metrum $\frac{2}{4}$); kolejny wers, również ośmiosylabiczny, opracowany jest regularnie: 4 ósemki i 4 ósemki (metrum $\frac{2}{4}$). Ponadto wprowadza jednotaktowe wstawki fortepianowe, naśladujące odgłosy ptaków:

1. Przy - szła gą - ska do ka - czusz - ki, ob - ga - da - ly ku - rze nóż - ki.
 2. Do in - dycz - ki prz - szła kur - ka, ob - ga - da - ly ka - cze piór - ka.
 3. Przy - szła kacz - ka do per - licz - ki, ob - ga - da - ly dziób in - dycz - ki.

5 Kacz - ka kacz - ce wy - kwa - ka - la, co gęś o niej na - gę - ga - la.
f *p accelerando e crescendo* *poco a poco*

Przykład 15. Witold Lutosławski, pieśń *Ptasie plotki*, takty początkowe

W pieśniach z ostatnich lat budowa oparta jest na szeregowaniu fraz. W pieśni *Siwy mróz* do słów Janiny Porazińskiej z 1958 roku stosuje Lutosławski regularną polimetrię i zmienną rytmikę.

Istnieje także zależność między formą pieśni a treścią poetycką. Nowa myśl wiersza daje nową frazę, powtórzona myśl przywołuje tę samą frazę. Modyfikacje podobnych treści poetyckich oddają zmiany motywiczne. Każda pieśń dziecięca Lutosławskiego przedstawia nieco odmienny wariant symbiozy słowno-dźwiękowej¹³.

Partia wokalna w większości utworów jest tonalna i diatoniczna. Ostatnie pieśni odchodzą od tonalności, stosując swobodne układy interwałowe. Lutosławski stosuje również skale modalne, np. w pieśni *Rok i bieda* do słów J. Tuwima występuje skala dorycka, w późnej pieśni *Wiosna* w partii instrumentalnej znajdujemy układ dźwiękowy skali góralskiej. W postępach melodycznych dominują sekundy i rozłożone trójdźwięki. Rozpiętość melodyki zazwyczaj sięga oktawy. W jednej pieśni z cyklu *Wiosna – Piosence o złotym listku* kompozytor wprowadził wypracowaną przez siebie w latach 50-tych technikę wiązania interwałów w pary. Polega to na stałym powtarzaniu połączenia tercji małej i półtonu (w partii klarnetu). Mamy tu do czynienia z wpływem techniki kompozytorskiej z głównego nurtu twórczości (Przykład 16).

Rytmika pieśni jest prosta, bardziej złożone są układy metryczne. W ostatnich pieśniach polimetria staje się stałym współczynnikiem.

¹³ Maryla Renat, *Związki słowno-muzyczne w pieśniach dziecięcych Witolda Lutosławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna”, z. 1, red. Marta Popowska, Wyd. AJD, Częstochowa 2005, s. 102–107.

W harmonice występują tradycyjne, tercjowe struktury akordowe. W wielu pieśniach pozbawione są jednakże relacji funkcyjnych. Zwroty tonalne występują na krótkich odcinkach. Niektóre typy akordów są środkiem czysto brzmieniowym.

Andantino

5

1. Na - sza Ka - siu - leń - ka, na - sza pa - ste - re - czka,
 2. Na - sza Ka - siu - leń - ka, ma - leń - ka pa - ste - rka,
 3. Ta ma - la Ka - sień - ka i jej gą - ski bia - le

Przykład 21. Witold Lutosławski, *Piosenka o złotym listku*, takty początkowe

W ostatnich pieśniach pojawiają się struktury nowszego typu, np. sekundo-we (pieśń *Bajka iskiejki*). Następstwa akordowe zakłócają niejednokrotnie tonalność melodii. Chromatyka ma zastosowanie w tworzeniu linii kontrapunktujących. Szczególnie często występuje technika paralelnych przesunięć zarówno w strukturach akordowych, jak i pochodów dwugłosowych. Zestawianie akordów tradycyjnych ze strukturami mieszanymi, brzmień konsonansowych z ostrymi dysonansami daje w konsekwencji bardzo niekonwencjonalną i świeżą oprawę harmoniczną.

Obsada instrumentalna w pieśniach Lutosławskiego obejmuje podstawowy układ na głos z fortepianem, na głos i zespół kameralny oraz na 2 głosy i zespół, na głos i orkiestrę kameralną. W warstwie instrumentalnej bardzo istotną rolę pełnią środki ilustracyjne. Tutaj znów istnieje ścisła zależność między treścią tekstu poetyckiego i materiałem muzycznym.

Efekty dźwiękonaśladowcze bardzo wyraźnie występują w cyklu *Słomkowy łańcuszek*, skomponowanym na sopran, mezzosopran i zespół kameralny w składzie: 2 klarnety, flet, obój i fagot. Są to:

- 1) równoległe kwintdecymy dwóch klarnetów w pieśni *Studzienka*, które oddają głębię studni;
- 2) krótkie, ostre sekundy w pieśni *Krowa*, imitujące ryk zwierzęcia.

Od strony muzycznej cykl ten przedstawia siedmiokrotne opracowanie tej samej okresowej melodii, każdorazowo w innej tonacji, z nowym tekstem i innym towarzyszeniem instrumentalnym (każda z pieśni posiada tę samą melodię, czasem nieznacznie zmodyfikowaną rytmicznie). Cykl ten utrzymany jest w duchu stylizacji ludowej. W czterech pieśniach kompozytor sięgnął po teksty ludowe. Poza siedmioma piosenkami o tej samej melodii, od których wzięła się nazwa całego zbioru, cykl zawiera 7 innych pieśni, głównie do tekstów ludowych, poprzedzonych wstępem instrumentalnym.

Środki ilustracyjne występują też w innych pieśniach:

- równomierny ruch ósemkowy na interwale tercji w pieśni *Rzeczka*, do słów J. Tuwima, imituje szum rzeczki;
- figuracje szesnastkowe na sąsiednich dźwiękach w pieśni *Muszelka*, do słów A. Barto, również naśladuje ruch wody;
- ostinatowa figuracja triolowa w partii skrzypiec w pieśni *Majowa nocka* ilustruje przemykanie sowy poprzez las;
- ostre akordy fortepianu w pieśni *O Panu Tralalińskim*, do słów J. Tuwima, imitują nieczyste śpiewanie chóru Tralalińskiego;
- przednutki w pieśni *Ptasie plotki* ilustrują odgłosy ptaków domowych, werbykalne zestawienie regularnej grupy szesnastkowej z triolą ósemkową w zakończeniu tej pieśni oddaje bójkę wszystkich mieszkańców podwórka.

Najściślejsze zespolenie tekstu i muzyki wykazują pieśni do słów J. Tuwima. Ich spora liczba daje okazję do jednoczesnego przedstawienia twórczości wybitnego poety i wybitnego kompozytora. Wiersze Tuwima zawierają sporo „momentów muzycznych”, które muzyka Lutosławskiego uwypukla, podkreśla budowę wiersza formą melodyki, wyostża sens środkami ilustracyjnymi¹⁴.

Pieśni dziecięce Witolda Lutosławskiego funkcjonują jako materiał dydaktyczny przeznaczony do słuchania oraz do wykonania. Liczne transkrypcje na różne warianty obsady dają możliwość wykonywania tych utworów na różnych etapach kształcenia i różnych działaniach pedagogicznych. Niektóre piosenki są adresowane już do dzieci przedszkolnych (*Pióreczko*, *Wróbelek*) i w wieku wczesnoszkolnym (*Słomkowy łańcuszek*, *Srebrna szybka*, *Muszelka*). Są doskonałym materiałem kształcenia podstaw percepcji muzycznej. Muzyczne kształtowanie w postaci budowy okresowej oraz elementy ilustracyjne to główne współczynniki w nauczaniu owych podstaw. Prostota melodyki – elementu podstawowego, współistniejąca z wyrafinowanym językiem harmonicznym, pobudza dziecięcą wyobraźnię dźwiękową. Uczniowie, poznający pieśni Lutosławskiego, są jednocześnie wprowadzani w problematykę języka muzycznego XX wieku (polimetria, układy atonalne, asymetria budowy). Te zjawiska należy oczywiście podawać uczniom starszym, dobrze zorientowanym w zakresie muzyki tonalnej. Sam kompozytor tę właściwość swych utworów scharakteryzował następująco: „Napisanie całej serii użytkowych utworów opartych na tematach ludowych stało się dla mnie mimowolną okazją do wypracowania pewnego – wprawdzie wąskiego i jednostronnego – ale dość charakterystycznego stylu. Polega on przede wszystkim na połączeniu prostych diatonicznych motywów z chromatycznymi nietonalnymi kontrapunktami, a także niefunkcyjną wielobarwną, kapryśną harmoniką. Również rytmiczne przetworzenia tych motywów

¹⁴ Maryla R e n a t, *Związki słowno-muzyczne...*, s. 108.

oraz polimetria powstająca z połączenia ich z towarzyszącymi im elementami należą do charakterystycznych cech stylu¹⁵.

Po pierwszych wydaniach piosenek Lutosławskiego w 1948 roku ukazała się na łamach „Ruchu Muzycznego” entuzjastyczna recenzja, pióra innego polskiego kompozytora, Romana Haubenstocka. Jego opinia jest wciąż aktualna: „To, co daje w tych piosenkach Lutosławski, jest najwyższym walorem tego, co powinno być podstawą muzycznego wychowania dziecka”¹⁶.

* * *

Powyżej omówiona literatura pieśniarska dla dzieci przedstawia duże bogactwo problematyki muzycznej. Zróżnicowane układy formalne z przewagą budowy okresowej dają możliwość zapoznania młodych wykonawców lub słuchaczy z podstawami form muzycznych. Podobnie jest z zagadnieniem tonalności. Wychodząc od utworów tonalnych ściśle diatonicznych, poprzez utwory utrzymane w rozszerzonej tonalności z różnym stopniem chromatyzacji, dochodzimy do utworów atonalnych, kształtowanych swobodnie. Te ostatnie, oczywiście, bardziej stanowią materiał dydaktyczny, przeznaczony do percepcji.

Bardzo istotnym elementem wszystkich pieśni dziecięcych są środki ilustracyjne, wprowadzane przez kompozytorów częściej w partii fortepianu, rzadziej w partii wokalne. Mają one wiodące znaczenie w kształtowaniu wyobraźni muzycznej u dzieci. Wreszcie sprzężenie tekstu poetyckiego z opracowaniem muzycznym, zależność charakteru wyrazowego pieśni od treści wiersza, kształtowanie jakości ekspresyjnych, to zagadnienia o znaczeniu podstawowym, na które nauczyciel powinien zwrócić uwagę przed zapoznaniem się ucznia z utworem.

Polska literatura pieśniarska daje duże możliwości wyboru. Są tu utwory na elementarnym stopniu trudności przeznaczone do podstawowego kształcenia, są pieśni bardziej zaawansowane w wymaganiach wokalnych, są wreszcie kompozycje przekraczające możliwości wykonawcze dzieci, kształtujące muzykalność poprzez odbiór w wykonaniu profesjonalnych śpiewaków.

Utwory wokalne to bodaj najszerszy dział w obszarze muzyki dziecięcej i piękny wkład polskich twórców w problematykę szeroko pojętego wychowania muzycznego.

¹⁵ Cyt. za: *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, zestawił Stefan Jarociński, PWM, Kraków 1967, s. 44.

¹⁶ Roman Haubenstock, *Piosenki dzieciinne Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny”, 1948, nr 2, s. 14.

Bibliografia:

- *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, PWN, Warszawa 1995.
- Haubenstock Roman, *Piosenki dziecinne Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 2.
- Negrey Maciej, hasło: *Noskowski Zygmunt*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 7, n–pa, część biograficzna, PWM SA, Kraków 2002.
- Perkowska Małgorzata, hasło: *Bloch Augustyn*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 1, a–b, część biograficzna, PWM, Kraków 1979.
- Pocij Bohdan, hasło: *Baird Tadeusz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 1, a–b, część biograficzna, PWM, Kraków 1979.
- Renat Maryla, *Utwory dla dzieci w twórczości Karola Szymanowskiego i Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Dziecko – szkoła – muzyka. Wybór materiałów posesyjnych*, red. Anna Grajpel, Wydawnictwo WSP, Częstochowa 2003;
- Renat Maryla, *Związki słowno-muzyczne w pieśniach dziecięcych Witolda Lutosławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna”, z. 1, red. Marta Popowska, Wydawnictwo AJD, Częstochowa 2005.
- Rudziński Witold, *Komentarz metodyczny do piosenek*, [w:] *Dzieciół i sosna. Piosenki dla dzieci*, WSiP, Warszawa 1983.
- *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, zestawiał Stefan Jarociński, PWM, Kraków 1967.
- Woźniakowska Anna, hasło: *Pfeiffer Irena*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 8, pe–r, część biograficzna, PWM SA, Kraków 2004.
- Zabłocka Jadwiga, *Rymy dziecięce Karola Szymanowskiego*, [w:] *Karol Szymanowski. Księga sesji naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, Warszawa 25–26 marca 1962*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1964.
- Zieliński Tadeusz A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997.