

Maryla Renat

Związki słowno-muzyczne w pieśniach dziecięcych Witolda Lutosławskiego

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 1, 99-110

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Maryla Renat

Związki słowno-muzyczne w pieśniach dziecięcych Witolda Lutosławskiego

Utwory dziecięce stanowią szeroki nurt w twórczości kompozytorów polskich XX wieku. Dział ten podjęło liczne grono twórców. Jednak znaczenie kompozycji dla dzieci w muzyce poszczególnych kompozytorów było różne. Największą grupę stanowią ci, którzy muzykę dla dzieci uprawiali jako dopełnienie głównego nurtu twórczości lub zajmowali się tą dyscypliną epizodycznie. Do nich należał również Witold Lutosławski. Utwory dla dzieci tego wybitnego kompozytora powstawały w latach 1947 – 1959. W tym czasie pozostawał on w orbicie wpływów neoklasycznych z silnym akcentem folklorystycznym, jak cała twórczość polska tego czasu. Te krótkie utwory, komponowane na przestrzeni dwunastu lat uwidaczniają — w postaci zredukowanej — przemiany zachodzące wówczas w języku dźwiękowym kompozytora.

Kompozycje dziecięce Lutosławskiego zawierają się wyłącznie w gatunku pieśni. Jak stwierdza Józef Chomiński, pieśni właśnie tego twórcy stanowią zjawisko najwybitniejsze na tle całej polskiej muzyki dziecięcej pierwszego dziesięciolecia powojennego¹. Ogółem skomponował kilkadziesiąt pieśni dla dzieci w trzech rodzajach obsady:

- na głos i fortepian,
- na głos i zespół kameralny,
- na głos i orkiestrę kameralną.

Sam kompozytor dokonał licznych transkrypcji, dlatego wiele utworów pozostaje w dwóch wersjach obsady. Komponowanie utworów wokalnych z towarzyszeniem różnych wariantów partii instrumentalnych było wynikiem przejęcia „typowej dla XX stulecia zmiany struktury dźwiękowej pieśni”. „Najcelniejsze bowiem utwory przeznaczone są na głos solowy i kameralny zespół instrumentalny lub orkiestrę” — czytamy w rozważaniach J.M. Chomińskiego².

Jak wiadomo, liryka wokalna w swej warstwie słownej odwołuje się do poezji. Liryka dziecięca — rzecz oczywista — sięga do wierszy adresowanych do najmłodszych. Tak czyni

¹ Józef M. Chomiński, *Miniatura instrumentalna, sonata fortepianowa, literatura dziecięca i liryka wokально-instrumentalna*, [w:] *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944 – 1955*, Kraków 1957, s. 220.

² J.M. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 48 – 49.

też Witold Lutosławski. Ogółem skomponował ponad 40 piosenek dziecięcych. Wśród nich są dwa cykle: *Słomkowy łańcuszek* (6 piosenek) na sopran, mezzosopran i zespół kameralny (flet, obój, 2 klarnety, fagot) oraz *Wiosna* (4 piosenki) na mezzosopran i orkiestrę kameralną. Te „urocze drobiazgi” są żywą literaturą, funkcjonującą w obecnym życiu muzycznym, często są wykonywane na koncertach umuzykalniających dla dzieci, a także w programach recitali wokalnych. Jak stwierdza sam kompozytor, stanowiły one „nurt użytkowy” w jego bogatym dorobku³, a cała twórczość wokально-instrumentalna jest węższym działem w liczebnym zestawieniu dzieł. Poza piosenkami dziecięcymi obejmuje ona:

- *Lacrimosa* na sopran i orkiestrę z 1937 roku
- Pieśni walki podziemnej na głos i fortepian z lat 1942 – 44 (sł. S. R. Dobrowolski, A. Maliszewski, Z. Zawadzka)
- 3 kolędy na głosy solowe, chór i zespół instrumentalny
- 20 kolęd na głos i fortepian z 1946 roku (sł. ludowe), wersja na sopran, chór żeński i orkiestrę kameralną z 1985 roku
- pieśń *Lawina* na głos i fortepian z 1949 roku (sł. A. Puszkina)
- 7 pieśni na głos i fortepian lub chór (masowe) z lat 1950 – 52 (sł. T. Urgacz, L. Lewin, S. Wygodzki, S.R. Dobrowolski, J. Brzechwa)
- *Tryptyk śląski* na sopran i orkiestrę z 1951 roku
- 3 pieśni żołnierskie na głos i fortepian z 1953 roku
- 5 pieśni na mezzosopran i fortepian 1957 roku (sł. K. Hłakowiczówna) wersja z orkiestrą kameralną z 1958 roku
- *Trzy Poematy Henri Michaux* na chór i orkiestrę z 1963 roku
- *Paroles tissees* na tenor i orkiestrę kameralną (sł. J.F. Chabrun) z 1965 roku
- *Les espaces du sommeil* na baryton i orkiestrę (sł. R. Desnos) z 1975 roku
- *Nie dla Ciebie* na mezzosopran i fortepian (sł. K. Hłakowiczówna) z 1981 roku
- *Tarantella* na baryton i fortepian (sł. H. Belloc) z 1990 roku
- *Chantefleurs et chantefables* na sopran i orkiestrę (sł. R. Desnos) z 1990 roku⁴.

Piosenki dla dzieci stanowią najliczniejszą grupę utworów Lutosławskiego, powstałych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych dla celów zarobkowych. Można je podzielić na dwie grupy:

- pieśni przeznaczone do słuchania (na głos żeński z fortepianem lub zespołem kameralnym)
- pieśni przeznaczone do śpiewania przez dzieci, które dla odróżnienia nazwane zostały „Piosenkami dziecinnymi”⁵.

Do pierwszej grupy należą: *Spóźniony słowik* (1948), *O Panu Tralalińskim* (1948), cykl *Słomkowy łańcuszek* (na duet wokalny, 1952), cykl *Wiosna* (1951), *Wianki*, *Pożegnanie wakacji* (1953); piosenki przeznaczone do śpiewu dziecięcego: Piosenki dziecinnie do słów J. Tuwima z 1947 r. (*Taniec*, *Rok i bieda*, *Kotek*, *Idzie Grześ*, *Rzeczka*, *Ptasie plotki*), 2 piosenki dziecinnie z 1954 r. (*Srebrna szybka*, *Muszelka*), 2 piosenki dla przedszkoli z 1953 r. (*Pióreczko*, *Wróbelek*), piosenki do słów J. Porazińskiej z 1958 r. (*Siwy mróz*, *Malowane miski*, *Kap, kap, kap*, *Bajka iskierki*, *Butki za cztery dudki*, *Plama na podłodze*).

³ Stefan J a r o c i ń s k i, *Witold Lutosławski. Materiały do monografii*, Kraków 1967, s. 44.

⁴ Jadwiga Paja-Stach, *Lutosławski Witold*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWN, część biograficzna k 1 1*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 447 – 449.

⁵ Tadeusz K a c z y ń s k i, *Lutosławski — życie i muzyka*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition Warsaw (brak roku wydania), s. 45 – 46.

Jedne i drugie należą do najpiękniejszych pozycji tego typu repertuaru wokalnego — zauważa Tadeusz Kaczyński — obok *Rymów dziecięcych* Szymanowskiego [...] i *Czterech pór roku* Noskowskiego [...]; zaś górują nad tamtymi dwoma zbiorami świeżością, wynikającą ze współczesnego podejścia do tematu⁶.

Lutosławski komponował swe piosenki w latach powojennych, które dla polskiej twórczości muzycznej były okresem trudnym, okresem ideologicznych nacisków władz kulturalnych, czasem, w którym każde ambitne dzieło publicznie wykonane poddawane było ostrej krytyce i częstokroć klasyfikowane pod szyldem „muzyki formalistycznej”. „Wybieg” w stronę muzyki użytkowej, adresowanej do najmłodszych odbiorców był swoistym sposobem postępowania kompozytora w ówczesnej sytuacji. Skomponowane były na zamówienie dyrektora Polskiego Radia, Władysława Szpilmana⁷. Podobne zamówienie na utwory fortepianowe złożyło Polskie Wydawnictwo Muzyczne⁸.

Sam kompozytor potraktował to zadanie jako impuls do pracy nad językiem dźwiękowym, jako „mimowolna okazja do wypracowania pewnego — wprawdzie wąskiego i jednostronnego — ale dość charakterystycznego stylu”. Mówiąc o stylu, Lutosławski miał na myśli technikę łączenia prostej diatoniki (prostej melodyki) z chromatycznym kontrapunktem i niefunkcyjną harmoniką⁹. Zatem komponowanie utworów dziecięcych było poważnym zadaniem twórczym. Prostota języka dźwiękowego, jaką bez wątpienia odznaczają się piosenki autora *Muzyki żalobnej*, nie umniejsza ich rangi artystycznej, jest tylko kluczem dotarcia do swego odbiorcy.

Literatura muzykologiczna szeroko i wieloaspektowo podejmuje dzieło polskiego twórcy, jednakże ścieżka twórczości dziecięcej nie stanowiła przedmiotu dokładniejszego studium analitycznego¹⁰. W kontekście całokształtu olbrzymich dokonań twórczych Lutosławskiego zjawisko to wydaje się zrozumiałe, niemniej podjęcie wszelkiej problematyki analitycznej w odniesieniu do tych drobnych kompozycji jest uzasadnione ze względu na ich wartość artystyczną, żywotność repertuarową oraz jako źródło poznania struktur muzycznych tych pieśni, zwłaszcza dla nauczycieli. Omawiane pieśni Lutosławski komponował do tekstów autorów specjalizujących się w poezji dziecięcej: Juliana Tuwima, Lucyny Krzemienieckiej, Janiny Porazińskiej, Teofila Lenartowicza, Hanny Januszewskiej, Włodzimierza Domeradzkiego, Jadwigi Korczakowskiej oraz do poezji ludowej.

Związki muzyki ze słowem należą do podstawowej problematyki muzykologicznej, i [...] stają się tematem niezliczonych opisów i interpretacji, uwzględniających tylko fragmentaryczne dane, nadto słabo z sobą powiązane i zaczerpnięte z różnych płaszczyzn w analizie już nie rozróżnianych

— konstatuje czołowy polski muzykolog, Michał Bristiger, wyrażając jednocześnie opinię o charakterze tego typu analiz¹¹. W dalszych teoretycznych rozważaniach wskazuje na

⁶ Tamże, s. 46.

⁷ Tamże.

⁸ Za twórczość dziecięcą Lutosławski otrzymał w 1954 roku Nagrodę Państwową.

⁹ S. J a r o c i ń s k i, dz. cyt., s. 44.

¹⁰ Zob. dokładne omówienie pieśni dziecięcych Lutosławskiego w zakresie budowy formalnej, melodyki, harmoniki, faktury. Maryla R e n a t, *Utwory dla dzieci w twórczości Karola Szymanowskiego i Witolda Lutosławskiego*, [w:] *Dziecko — szkoła — muzyka. Wybór materiałów posesyjnych*, red. A. Grajpeł, Częstochowa 2003, s. 41 – 57.

¹¹ Michał B r i s t i g e r, *Muzykologia a lingwistyka*, [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie*, cz. 1, Kraków 1978, s. 14.

złożoność problematyki ze względu na zróżnicowane traktowanie tekstu w utworach wokalnoinstrumentalnych. Stwierdza, iż treść literacka stanowi punkt wyjścia, jest w „łańcuchu komunikacyjnym «pierwszym» ogniwem”. Po wprowadzeniu warstwy muzycznej tekst słowny ulega transformacji i staje się integralnym składnikiem linii wokalnej. Analiza muzyczna bada przede wszystkim zależność figur językowych z figurami muzycznymi. Czasem są to figury równoległe, zgodne, czasem są figurami antytetycznymi (tzn. kontrast muzyczny współistnieje z identycznym wersem poezji). „Współdziałanie struktury tekstu słownego — czytamy w uwagach Bristigera — i struktury muzycznej staje się przedmiotem opisu analitycznego”, i dalej: „związki między jednostkami muzycznymi a słowami tworzą niższą warstwę znaczeniową”¹². Taki rodzaj analizy jest przedmiotem niniejszego opracowania.

Zakres działań analitycznych wyznacza w dużej mierze rodzaj i ranga utworu. Proste pieśni dziecięce, odwołujące się do poezji równie prostej strukturalnie i składniowo (często o regularnej, schematycznej akcentacji) obligują do analizy, dotyczącej struktury i budowy na poziomie zarówno jednostek elementarnych (wers — fraza), jak i ogólnej budowy pieśni (ilość zwrotek — schemat formy muzycznej). Lektura wielu utworów prowadzi do porównań, zestawień, uchwycenia cech wspólnych, dominujących i różnic. Tego typu charakterystyka wypełnia część pierwszą artykułu. W części drugiej znajdują się rozważania o ilustracyjnej roli towarzyszenia instrumentalnego. Akompaniament — a zwłaszcza w pieśniach tego typu — posiada również swą warstwę znaczeniową: sugestywno-ilustracyjną, wytwarzającą skojarzenia, podkreślającą charakter, tworzącą klimat, nastrój.

Budowa wiersza a forma pieśni

Tematyka utworów Lutosławskiego bliska jest wyobraźni dziecięcej. Ogólnie dominuje szeroko zakrojona tematyka przyrodnicza, zawierająca charakterystyczną dla świata baśni personifikację zwierząt lub przedmiotów. Dominują utwory pogodne, skoczne oraz groteskowo-żartobliwe. Kompozytor daje się poznać jako mistrz muzycznego humoru. Najlepszymi utworami w tym gatunku są pieśni do słów Juliana Tuwima: *Ptasie plotki* i *O Panu Tralalińskim*.

Interpretując muzycznie tekst literacki, kieruję się przede wszystkim [...] instynktem. Każdy z nas ma chyba, nie całkiem zresztą uświadomiony „kod” muzyczny, tłumaczący na dźwięki przeżycia wywołane przez poezję. Ale im dłużej o tym myślę, tym bardziej wydaje mi się, że ów „kod” przetwarza się z każdym nowym poetycko-muzycznym utworem

— takie uwagi uczynił kompozytor, wspominając pracę nad jednym ze swych dzieł¹³. W dalszych rozważaniach Lutosławski zwraca uwagę na subiektywny charakter odbioru innych sztuk przez twórcę muzycznego. Ma to oczywiście wpływ na ostateczny kształt utworu.

W omawianych poniżej lapidarnych utworkach dziecięcych uderza doskonale wyczuwanie sensu i charakteru emocjonalnego tekstów. Opracowania muzyczne zawierają sporą

¹² Tamże, s. 17 – 20.

¹³ Cytat za W. Lutosławskim. Zob. Danuta G w i z d a l a n k a, Krzysztof M e y e r, *Postscriptum. Wybór i opracowanie tekstów*, Warszawa 1999, s. 110.

dozę cech języka XX-wiecznego, zastosowanych w różnych elementach i w wyważonych proporcjach względem cech tradycyjnych. Sięganie do nowszych środków technicznych ma bezpośredni wpływ na relacje słowno-dźwiękowe. Właśnie wspomniana przez kompozytora intuicja oraz ów „kod” muzyczny pozwalają Lutosławskiemu niezwykle trafnie i sugestywnie interpretować wybrane teksty.

Charakter muzyczny każdej pieśni zależy ściśle od wiersza. Poezję, którą wybierał do muzycznego opracowania, stanowiły zazwyczaj wiersze stroficzne o prostej, regularnej budowie, często rymowane, sylabiczne (ta sama ilość sylab w wersach) lub sylabotoniczne (jednakowa liczba sylab i ten sam układ akcentów w poszczególnych wersach). Muzyczny układ formy zależy od budowy tekstu poetyckiego.

Zdecydowana większość tych utworów — i to na przestrzeni całego okresu ich powstawania — utrzymana jest w budowie okresowej w kilku wariantach:

- okresu małego 8-taktowego,
- okresu wielkiego 16-taktowego,
- okresu rozszerzonego.

Wszystkie są pieśniami zwrotkowymi. Symetria sylabiczna wiersza pociąga za sobą symetryczne formowanie muzycznych zdań. Poniższa zwrotka pieśni *Taniec* posiada układ ośmiu sylab w każdym wersie; dwa wersy tworzą czterotaktowe zdanie muzyczne, powtórzone ze zmianą w zakończeniu dla kolejnych dwóch wersów. Cała zwrotka tworzy regularny, mały okres (odpowiadający). Regularność tę podkreśla powtarzany jednotaktowy schemat rytmiczny oberka:

1. *Spocynł stotek do wisderka, zaprosił je do oberka,*
2. *A za dabankiem kaleryk spocynł, do choluska się potocynł.*

- dabank i potku kyc nu uornie: „Ja nie gorocy! Poprosi-ke moje!
pice, choc grubas, utapat kija i ochokxa z nim wywija.*

Budowa wewnętrzzwrotkowa, odpowiadająca rodzajowi okresu, zależna jest od ilości wersów wiersza i budowy sylabicznej. Wielkie okresy szesnastotaktowe wynikają zatem z dłuższych wersów i tym samym większej ilości sylab. Podobna zasada wyznacza zastosowanie okresów rozszerzonych. Ponieważ tekst opracowany jest zawsze sylabicznie, dlatego ilość sylab w wersie wpływa również na ukształtowanie rytmiczne. Jeżeli różna ilość sylab otrzymuje ten sam czas trwania muzycznego, to mamy do czynienia z różną rytmizacją, np. w piosence *Wróblek* z 1953 roku pięciosylabowy wers tworzy 2 takty i ośmiosylabowy również 2 takty. Wniosek: większa liczba sylab wyzwala stosowanie drobniejszych wartości rytmicznych. Ta prosta zależność sylabiczno-rytmiczna i wersowo-okresowa wynika z konwencji maksymalnego uproszczenia języka poetycko-muzycznego. Lutosławski — jak wyżej zaznaczono — adresował je do dzieci przedszkolnych i wczesnoszkolnych nie tylko jako słuchaczy, ale również jako wykonawców, czyli do nauki śpiewania czy nawet zabawy. Oczywistym jest fakt, iż dzieci najszybciej przyswajają pamięciowo teksty sylabicznie regularne, rymowane a w sferze muzycznej melodykę tonalną, kształtowaną okresowo.

Pieśni ujęte są często w tradycyjną formę typu **aba₁** (np. pieśni *Taniec*, *Bajka iskierki*) lub tworzą prosty schemat dwuczęściowy **ab**, będący zestawieniem zwrotki i refrenu (w sensie melodycznym dwóch okresów, np. w pieśniach: *Rosła Kalina*, *Majowa nocka*). Oprócz budowy okresowej Lutosławski w swych utworach stosuje różne rozwiązania formalne, układające się w nieregularne schematy, np.:

- *O Panu Tralalińskim* **aaabbcda₁b₁e**
- *Siwy mróz* **abb₁b₂ca**

Małe litery oznaczają kilku- lub kilkunastotaktowe odcinki, odpowiadające poszczególnym strofom wiersza. W pieśniach późniejszych określają jednostkę materiału w postaci frazy lub zdania. Wszystkie pieśni uwzględniają element reprzyzowy — powrót jednej z myśli początkowych w części końcowej. W układach asymetrycznych niepoślednią rolę pełnią zmiany metrum, przyczyniające się do większej nieregularności w następstwach fraz (w pieśni *Siwy mróz* z 1958 roku występuje regularna polimetria o następstwie metrum 2_4 i 3_4).

W pieśni *O Panu Tralalińskim* do słów J. Tuwima symetria sylabiczno-frazowa funkcjonuje na poziomie zwrotki: wersy ośmiosylabowe „transformują się” w dwutaktowe frazy, 4 wersy dają 8 taktów z charakterystycznym, wyrazowym rozszerzeniem w przedostatnim takcie. Taki układ powtarza się trzykrotnie. Zwrotki **a** i **b** operują ośmiotaktami. Zwrotka **c** przedstawia symetrię nowego typu, symetrię w polimetrii: regularne następstwo taktów: 3_4 i 2_4 (dwukrotne powtórzenie tego samego zdania). Zwrotka **d** wykazuje symetrię tylko sąsiednich fraz, natomiast zdania już jej nie posiadają, połączone są z pochodem progresywnym, prowadzącym do kulminacji pieśni. Odcinek końcowy (zwrotki **a₁**, **b₁**, **e**) przypomina zdania początkowe, wplatając element reprzyzowy, zwieńczony nową, lecz motywicznie pokrewną deklamacją (tekst o myszce Tralaliszce).

Współlistnienie symetrii i asymetrii tworzy ciekawy układ w piosence *Ptasie plotki* (sł. J. Tuwim). Wersyfikacja tego humorystycznego wierszyka jest sylabotoniczna (14 wersów w całości). Lutosławski w tym regularnym układzie poetyckim zastosował dwa asymetryczne muzyczne zabiegi. Jeden z nich polega na wprowadzeniu różnych metrów w pierwszej frazie wokalne, zmieniając akcentację słowa przez rytmiczne wydłużenie (w percepcji powstaje wrażenie jakby powstrzymania) w drugim takcie: 8 sylab z regularnymi akcentami kompozytor „przekornie” ujmuje w muzyczno-rytmiczny układ: $6 + 2 (^3_4 + ^2_4)$, jed-

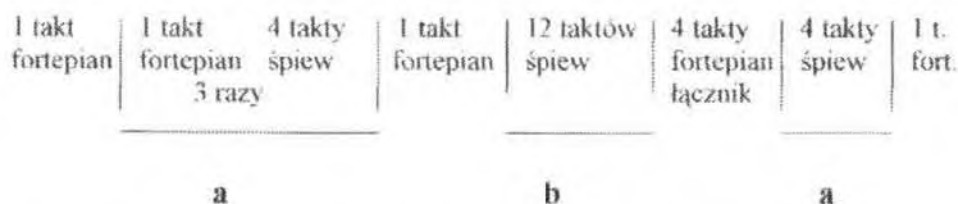
nej sylabie odpowiada jeden dźwięk: 6 ósemek – 6 sylab + 2 ósemki przedzielone pauzami – 2 sylaby), a nie 4 + 4, po czym kolejny wers jest opracowany regularnie: 4 sylaby – 4 ósemki, w sumie 2 takty po 4 ósemki odpowiadają ośmiu sylabom. Dwie frazy tworzą zdanie **a**, które jest trzykrotnie powtórzone podług prawideł tekstu (wyliczanki „plotkarek”):

1. Przynta gąsna do ha - ou - rki. ob-ga-da-ty kurze noiki.
2. Do indyentki przynta kur - ma. ob-ga-da-ty kasne piorka.
3. Przynta kasnka do per - lica - ki. ob-ga-da-ty dwoindyentki.



Przykład 2. Piosenka *Ptasie plotki* (1947), t. 3 – 6

W części środkowej **b** tej piosenki następuje sześciokrotne, wznoszące powtórzenie o charakterze progresji dwutaktowej, banalnej frazy (co oddaje narastanie kłótni mieszkańców wiejskiego podwórka). Od strony muzycznej tworzy jeden ciąg narracji. Po fortepianowej wstawce, ilustrującej „bójkę wśród podwórka” końcowy wers powtarza pierwsze nieregularne zdanie muzyczne. Schemat układu się następująco:



Drugi zabieg asymetryczny polega na wprowadzeniu jednotaktowych fortepianowych wstawek, ilustrujących odgłosy ptaków. Parzysty (pomimo polimetrii pierwszej frazy **a**) układ fraz wokalnych przedzielony jest jednotaktowymi „wtrąceniami” fortepianu.

Asymetria w tej piosence — podobnie jak w pieśni *O Panu Tralalińskim* — jest środkiem muzycznego humoru.

Budowa oparta na szeregowaniu fraz częściej stosowana jest w pieśniach chronologicznie późniejszych: z lat 1958 – 59. Zjawisko to nasila się w pieśniach z lat 50. wraz z unowocześnieniem warsztatu kompozytorskiego i odchodzeniem od tonalnego kształtowania melodyki wokalne, właściwego dla pieśni z lat 40. Każde ukształtowanie formalne, symetryczne bądź asymetryczne wynika zawsze z budowy wiersza, występuje ścisła symbioza tekstu z muzyczną architekturą.

Opracowanie melodyczne poszczególnych zwrotek ma często też odniesienie w treści: nowa myśl poetycka przynosi nową frazę, powtórzona myśl — powtórzoną frazę. Prześledźmy tę zależność na przykładzie pieśni *Malowane miski* (1958):

<i>Na lipowej, na policy stoją miski w rzędzie Policz z prawa, policz z lewa jedenaście będzie</i>)	a (5 taktów + 5 taktów)
<i>Na tej pierwszej wrona stoi bez ogona. Na tej drugiej wrona stoi bez ogona.</i>)	b (5 taktów + 5 taktów)
<i>Na tej trzeciej wrona stoi bez ogona Na tej piątej wrona stoi bez ogona.</i>)	b (5 taktów + 5 taktów)
<i>Na tej siódmej wrona stoi bez ogona Na dziewiątej wrona stoi bez ogona.</i>)	b (5 taktów + 5 taktów)
<i>Miska jedenasta wrona ogoniasta.</i>)	c (6 taktów)
Zakończenie fortepianowe	—	a₁ (8 taktów)

Fortepianowe zakończenie powtarza materiał pierwszej zwrotki. Powstaje schemat formy:

a	bbb	c	a₁
10 t.	30 t.	6 t.	8 t.

Forma ta jest asymetryczna, ściśle oddająca konstrukcję tekstu. Zwróćmy uwagę jeszcze na następujący szczegół: kompozytor w cząstkach **a** i **b** stale buduje frazy 5-taktowe, nieparzyste. W skróconej strofie ostatniej zmiana treści powoduje małe rozszerzenie frazy do 6 taktów. Zatem muzyczne ukształtowanie zależne jest nie tylko od budowy wersyfikacyjnej wiersza, lecz również od samej treści i jej sensu. Podkreślenie zmiany w tekście dokonuje się poprzez rozszerzenie frazy, wydłużenie wartości rytmicznej. Opracowanie muzyczne pełni rolę jego dopełnienia i uwypuklenia.

Powyższe analityczne rozważania przedstawiają kilka różnych sposobów współdziałania tekstu z muzyką, kilka muzycznych dziecięcych „wcieleń” pośród kilkudziesięciu, jakie Lutosławski pozostawił. Warto zauważyć, iż każda piosenka to nieco odmienny wariant symbiozy słowno-dźwiękowej. Symbioza ta funkcjonuje tutaj na dwóch płaszczyznach:

1. strukturalnej: budowa wiersza – budowa melodii,
2. treściowej: określona treść – określona fraza melodyczna.

Melodyka u Lutosławskiego reaguje na cechy architektoniczne tekstu i semantyczne równocześnie. Dowodzi to ścisłego związku obu współczynników. Wniosek ten potwier-

dza kompozytorska autocharakterystyka. Interesujące są zwierzenia samego kompozytora na temat procesu tworzenia utworów wokalnie-instrumentalnych i roli tekstu w tym procesie:

Droga do utworu wokalnie-instrumentalnego — jak to było w moich dotychczasowych doświadczeniach — ma swe trzy etapy: 1. ogólne wyobrażenie utworu, a więc muzyka w pewnym stopniu determinująca tekst, 2. poszukiwania odpowiedniego tekstu i 3. samo komponowanie utworu do wybranego tekstu, a więc tekst w pewnym stopniu determinujący muzykę. Dodatkowo w tym ostatnim etapie słowo może również pełnić rolę tworzywa, [...] mającego swój dźwiękowy walor [...].

Lutosławski twierdzi, iż nie rozdziela słowa i muzyki, nie traktuje ich jako odrębnych elementów. „Zawsze jednoczy mi się w końcu słowo z muzyką, tworząc nierozzerwalny amalgamat” — wnioskuje w zakończeniu swej wypowiedzi, podkreślając jednocześnie, iż tekst pełni prowadzącą rolę¹⁴.

Proces komponowania jest wysoce indywidualną cechą i niewielu twórców wypowiada się na ten temat.

Ilustracyjna rola akompaniamentu

W partiach akompaniamentu, fortepianowych lub zespołowych Lutosławski często stosuje środki o charakterze ilustracyjnym. I tutaj również istnieje ścisła zależność między treścią tekstu a materiałem motywowym. W piosenkach dziecięcych (wg nomenklatury kompozytora), a więc przeznaczonych do śpiewu dziecięcego, linię wokalną dubluje górny głos akompaniamentu, co jest oczywiste ze względu na ich dydaktyczny charakter. Wpływa to na większą wzajemną zależność obu partii. W czysto instrumentalnych łącznikach mamy do czynienia z środkami dźwiękonaśladowczymi oraz sugestywno-ilustracyjnymi. Naśladowanie głosów ptaków za pomocą krótkich, wysokich dźwięków z przednutkami w *Ptasich plotkach* czy *Spóźnionym słowiku* jest ilustrowaniem bezpośrednim, onomatopiecznym, podobnie jak ostre sekundy naśladowujące szczekanie psa w pieśni *Pies* oraz imitowanie głosu zwierzęcego (fagot) dużymi skokami interwałowymi w pieśni *Krowa*. Dwie ostatnie należą do cyklu *Słomkowy łańcuszek* (1951), zawierającego sporo elementów ilustracyjnych. Cały cykl przeznaczony na 2 głosy solowe (sopran, mezzosopran) i zespół kameralny (2 klarnety, flet, obój, fagot) przedstawia przykład siedmiokrotnego opracowania tej samej okresowej melodii, podanej każdorazowo w innej tonacji i z nowym tekstem. Poszczególne pieśni odpowiadają kolejnym fragmentom wiersza Lucyny Krzemienieckiej. Tematyka poszczególnych zwrotek wiersza wyzwala w fakturze zespołu instrumentalnego każdorazowo nową szatę harmoniczną i fakturalną. Mamy tu zjawisko ilustracyjności pośredniej, oddającej charakter obrazu poetyckiego — drugi istotny środek zacieśniający związek treści słownej z muzyczną. W pieśni *Studzienka* prowadzenie równoległych kwintdecym w partiach klarnetów charakteryzuje głębokość studni (Prz. 3).

Inne przykłady:

— jednostajny ruch ósemkowy w rozłożonym interwale tercji naśladuje szum strumyka w pieśni *Rzeczka* (1947),

¹⁴ Bohdan P o c i e j, *Lutosławski a wartość muzyki*, Kraków 1976, s. 128 – 129.

Przykład 3. Pieśń *Studzienka* z cyklu *Słomkowy łańcuszek*, t. 1 – 7

- figuracja szesnastkowa na sąsiednich dźwiękach również jako muzyczna transformacja odgłosu fal w pieśni *Muszelka* (1953),
- ostinatowe powtarzanie figury trzydźwiękowej w partii skrzypiec obrazuje „przemyskanie sowy przez las” w pieśni *Majowa nocka* (1951).

W pieśniach Lutosławskiego mamy do czynienia z ilustracyjnością dwupoziomową:

1. bezpośrednią, dźwiękonaśladowczą,
2. pośrednią, sugestywną.

Jak wiadomo, elementy dźwiękonaśladowcze są zjawiskiem powszechnie znanym w literaturze muzycznej, a w twórczości dziecięcej szczególnie często stosowanym. Wszak ilustracyjność w muzyce to pierwszy stopień w kształtowaniu percepcji u najmłodszych.

Wymienne współdziałanie obu tych odmian daje partie instrumentalne integralnie zespolone z linią śpiewu. Częstokroć narracja wokalna i instrumentalna biegną izorytmicznie bądź rytmicznie komplementarnie. „Nierozzerwalny amalgamat” — by posłużyć się określeniem samego twórcy — wchłania również partię akompaniującą.

Najbardziej ścisły związek tekstu i muzyki posiadają pieśni do słów J. Tuwima. Pokażna ich liczba czyni okazję do równoległego przedstawienia fragmentu twórczości wybitnego polskiego poety i języka muzycznego jednego z największych polskich kompozytorów (np. w programach szkolnych). Wiersze Tuwima same w sobie zawierają sporo „sytuacji muzycznych”, w ujęciu Lutosławskiego zyskują na walorach poetyckich; muzyka uwypukla je, wyostża sens treści i podkreśla budowę wiersza ukształtowaniem melodyki oraz ogólną formą muzyczną. Prostota melodyki — elementu, od którego rozpoczyna się kontakt dziecka z muzyką — współlistniejąca z wyrafinowanym językiem towarzyszenia instrumentalnego uczy elementarnego śpiewu i pobudza wyobraźnię kolorystyczną. W sensie dydaktycznym można sięgać do nich już na etapie przedszkolnym (2 pieśni z 1953 roku: *Pióreczko* i *Wróbelek*) oraz wczesnoszkolnym. Liczne transkrypcje dokonane przez kompozytora, przedstawiające wersje na chór dziecięcy lub żeński i orkiestrę, dają w rezultacie literaturę do wszechstronnego wykorzystania w warunkach szkolnych i pozaszkolnych. Po pierwszych wydaniach piosenek Lutosławskiego, w 1948 roku ukazała się na łamach „Ruchu Muzycznego” entuzjastyczna recenzja pióra innego polskiego kom-

pozytora, Romana Haubenstocka. Niechaj jego prekursorska myśl (wszak piosenki Lutosławskiego śpiewa się do dziś, są ponadczasowe, jak każda wartościowa twórczość) posłuży jako myśl końcowa:

To, co daje w tych piosenkach Lutosławski jest najwyższym walorem tego, co powinno być podstawą muzycznego wychowania dziecka¹⁵.

Chronologiczny wykaz pieśni dziecięcych Witolda Lutosławskiego

1947:

- *Piosenki dziecinne na głos i fortepian do słów Juliana Tuwima*, 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*
- *Pieśń „Spóźniony słowik” na głos i fortepian do słów J. Tuwima*, wyd. PWM 1948.
- *Pieśń „O Panu Tralalińskim” na głos i fortepian do słów J. Tuwima*, wyd. PWM 1948; wersja na głos i orkiestrę z 1952 roku.

1951:

- *Cykl „Słomkowy łańcuszek” i inne dziecinne utwory na sopran i mezzosopran, flet, obój, 2 klarnety i fagot*, wyd. PWM 1952:
 1. *Wstęp instrumentalny*
 2. *Chałupeczka niska*, sł. ludowe
 3. *Była babuleńka*, sł. ludowe
 4. *Co tam w lesie huknęło*, sł. ludowe
 5. *W polu grusza stała*, sł. Janina Porazińska
 6. *Rosła kalina*, sł. Teofil Lenartowicz
 7. *Chciało się Zosi jagódek*, sł. ludowe
 8. *Słomkowy łańcuszek*, sł. L. Krzemieniecka:
 - Dzieci*
 - Studzienka*
 - Krzak róży*
 - Pies*
 - Kwiatek*
 - Krowa*
 - Zakończenie*

¹⁵ Roman Haubenstock, *Piosenki dziecinne Witolda Lutosławskiego*, „Ruch Muzyczny”, (1948) 2, s. 14.

— *Cykl „Wiosna” — 4 pieśni dziecięce na mezzosopran i orkiestrę kameralną*, wyd. PWM 1996:

1. *Już jest wiosna*, sł. H. Januszewska
2. *Jak warszawski woźnica*, sł. W. Domeradski
3. *Piosenka o złotym listku*, sł. J. Korczakowska (wersja na głos i fortepian)
4. *Majowa nocka*, sł. L. Krzemieniecka (wersja na głos i fortepian oraz wersja na chór żeński i fortepian)

1952:

— *2 piosenki dziecięce na głos i fortepian do słów A. Barto*, wyd. PWM 1954:

1. *Srebrna szybka*
2. *Muszelka*

1953:

— *2 piosenki dla przedszkoli na głos i fortepian*, wyd. PWM 1956, 1996.

1. *Pióreczko*, sł. J. Osińska
2. *Wróbelek*, sł. L. Krzemieniecka

— *Piosenki dla dzieci*:

1. *Wianki*, sł. S. Szuchowa
2. *Pożegnanie wakacji*, sł. L. Krzemieniecka

1958:

— *Piosenki dla dzieci na głos i fortepian do słów J. Porazińskiej*, wyd. PWM 1971, 1989.:

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