

ELŻBIETA FROŁOWICZ

Akademia Muzyczna w Gdańsku

Piosenki dla dzieci Witolda Lutosławskiego – marginalizowany obszar twórczości

Przedmiotem różnego rodzaju refleksji nad twórczością Witolda Lutosławskiego, który dla współczesnych muzyków jest „Mistrzem niezrównanym¹, tworzącym dzieła nie tylko wzruszające, ale znakomicie napisane, chętnie grane”², najczęściej czyni się wielkie utwory z udziałem orkiestry symfonicznej, zwłaszcza z ostatniego okresu jego twórczości. Jednak talent najwybitniejszego – obok Chopina i Szymanowskiego – polskiego kompozytora, uwidocznili się również w kompozycjach nieporównanie drobniejszych, powstałych w trudnych czasami okolicznościach, zarówno życiowych, jak i artystycznych. Sam Witold Lutosławski, w przemówieniu wygłoszonym na Uniwersytecie Jagiellońskim 6 grudnia 1984 roku, w trakcie uroczystości nadania mu tytułu doktora honoris causa, powiedział: „Wartość utworów muzycznych zależy (...) głównie od wartości samego talentu, jakim obdarzony jest kompozytor. Talent zaś jest przywilejem raczej niż zasługą. Tworzący artysta nie ma prawa uważać go za swoją własność. Jest to dobro powierzone, które przeznaczone jest do przekazania innym ludziom w postaci gotowych, możliwych do wykonania utworów”³. Lutosławski przekazał to dobro także dzieciom, pisząc krótkie utwory specjalnie dla nich, na potrzeby edukacyjne i ten obszar jego działalności twórczej z tego chociażby powodu, tzn. uwidoczniającego się w nich talentu kompozytorskiego, nie powinien być pomijany w refleksjach teoretyków, pedagogów muzyki czy muzykologów. Danuta Gwizdalanka i Krzysztof Meyer podkreślają, iż żaden inny polski kompozytor nie stworzył „tak wielu utworów dla dzieci, którym dane by było cieszyć się równie dużą popularnością, a przy tym reprezentować imponująco wysoki poziom

¹ Między innymi o wpływie i znaczeniu Mistrza Lutosławskiego dla innych polskich kompozytorów pisze: M. Jabłoński, *Rezonans muzyki Witolda Lutosławskiego w twórczości kompozytorów polskich przelomu XX i XXI wieku*, „Ruch Muzyczny” 2013, nr 3, s. 8-12.

² Wypowiedź Augustyna Blocha, „Życie Warszawy”, 15 II 1994; cyt. za: J. Paja-Stach, *Witold Lutosławski*, Kraków 1996, s. 79.

³ Za: J. Paja-Stach, dz. cyt., s. 82.

artystyczny”⁴. Tekst niniejszy do powyższych dwóch zagadnień – popularności i wartości edukacyjnego nurtu twórczości wokalnie-instrumentalnej Lutosławskiego – będzie przede wszystkim nawiązywał.

Dorobek ten można by porównać z Bartokowskim, jednak u Beli Bartoka twórczość dla dzieci przeznaczona jest głównie na fortepian (*Mikrokosmos*, *Dla dzieci* i in.), podczas gdy u Lutosławskiego stanowią go przede wszystkim piosenki – ogółem jest ich ponad czterdzieści. Jednakże podkreślić trzeba, że pierwszym cyklem utworów Lutosławskiego dla młodych wykonawców były przeznaczone właśnie na fortepian, a zamówione przez Tadeusza Ochlewskiego dla Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, *Melodie ludowe*, powstałe w 1945 roku. Cykl ten obejmuje dwanaście krótkich utworów, prezentujących melodie ludowe z różnych regionów Polski – m.in. pieśni śląskie, kurpiowskie, łowickie, podlaskie, krakowskie⁵. Kompozytor przedstawił w nim proste, tonalne melodie ludowe, dodając do nich akompaniament o nowych jakościach brzmieniowych, opracowany według pewnego schematu, którego elementy pojawiają się też w piosenkach dla dzieci, a który tak charakteryzuje Charles Bodman Rae: „chromatyczny kontrapunkt Bartokowski, używający naprzemiennie stale ze sobą związanych interwałów tercji małej i sekund (małej lub wielkiej); używanie akordów, które pozostają w stosunku trytonu lub sekundy małej do akordów wynikających z tonalnej harmonizacji melodii; używanie mediant zamiast wynikających z melodii akordów o funkcjach podstawowych; trójwarstwowa faktura składająca się z melodii w górnym rejestrze, chromatycznego kontrapunktu (lub kontrapunktów) w rejestrze środkowym i konsonansowego brzmienia burdonu kwinty czystej w basie”⁶. Waler edukacyjny *Melodii ludowych* został potwierdzony umieszczeniem ich w obowiązkowym programie nauczania w szkołach muzycznych⁷, co przyczyniło się do ich rozpowszechnienia wśród kilku generacji młodych adeptów sztuki pianistycznej.

Gros utworów przeznaczonych dla dzieci Lutosławski napisał w okresie ofensywy tzw. socrealizmu w sztuce. W owym czasie środowisko artystyczne, w tym polscy kompozytorzy, pod naciskiem władz politycznych było zobligowane do tworzenia sztuki prostej, optymistycznej, przystępnej dla masowego odbiorcy (kosztem jej trywializowania), a jednocześnie będącej – cytując słowa ówczesnego wiceministra kultury Włodzimierza Sokorskiego – „twórczym przeciwstawieniem się – zarówno w treści, jak w środkach wyrazu – atonalnej, aharmonicznej,

⁴ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2003, s. 163.

⁵ *Melodie ludowe* wykonane zostały po raz pierwszy przez Zbigniewa Drzewieckiego w 1947 r. podczas publicznego koncertu w Krakowie. W 1952 r. powstał podobny cykl fortepianowy, *Bukoliki* – pięć miniatur prezentujących melodie kurpiowskie, który również uzyskał ważne miejsce w pedagogicznym repertuarze fortepianowym.

⁶ Ch.B. Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, Warszawa 1996, s. 37.

⁷ Na podstawie Rozporządzeń Ministra Kultury i Sztuki z dn. 24 grudnia 1958 r., z dn. 21 grudnia 1959 r. i z dn. 31 października 1961 r. Za: Ch.B. Rae, dz. cyt., s. 36.

wyabstrahowanej z ludzkich przeżyć i treści muzyce ostatniego półwiecza⁸. Co oczywiste, stymulowanie twórczości muzycznej przez polityków realizujących cele ideologiczne wyrządziło wiele złego kulturze polskiej. Ten trudny czas dla polskich twórców i dla siebie osobiście Lutosławski scharakteryzował w wystąpieniu pt. *Wokół zagadnienia prawdy w dziele sztuki* na przerwanym wprowadzeniu stanu wojennego Kongresie Kultury w Warszawie w grudniu 1981 roku, gdzie mówił o etyce twórcy w kontekście sumienia artystycznego, a także okoliczności zewnętrznych, podkreślając szkodliwość presji wywieranej przez władze państwowe na kształt polskiej twórczości artystycznej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. Wybitni twórcy – a w ich gronie Lutosławski – zostali postawieni przed bolesnym dylematem: pisać „do szuflady” utwory będące wyrazem ich oryginalnych myśli muzycznych czy tworzyć utwory „dla mas”, dzięki którym można było uzyskać szybką popularność i pieniądze. Polscy kompozytorzy, jak pisze Jadwiga Paja-Stach, „próbowali odnaleźć swe miejsce w sytuacji niezwykle trudnej, zmuszającej ich do fałszu artystycznego, do wypowiedzania obcych idei, w narzucony z góry sposób. Była jeszcze jedna droga – wybrało ją wielu twórców – pisanie utworów dla dzieci i młodzieży, które spełniały misję edukacyjną⁹”.

Okres ten sam Lutosławski „przetrzymał” zarówno ekonomicznie, jak i duchowo, komponując muzykę na zamówienie dla radia i teatru, przekonany, że jest to „politycznie neutralny sposób na utrzymanie swojej rodziny”¹⁰. Sporo tych zamówień, z których część Lutosławski przedstawiał pod pseudonimem Derwid¹¹, stanowiły właśnie piosenki dla dzieci i w ogóle całokształt twórczości Witolda Lutosławskiego dla dzieci ograniczył się do miniatur, choć wiadomo, że kompozytor miał w planach nawet operę. W grudniu 1948 roku w liście do Grzegorza Fitelberga pisał: „mam od Lissy zamówienie na operę dla dzieci. Trochę się tego boję, nie wiem, jakie będzie libretto (Gałczyński) i wreszcie kto to wykona. Jeszcze ostatecznej decyzji nie podjąłem”. W marcu 1949 roku rozmawiał jeszcze o tym projekcie z Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim, rozważając operę komiczną *Jarmark w Łowiczu*, później przemianowaną na *Wulkan w Łowiczu*. Jednak ostatecznie nigdy do powstania planowanej opery nie doszło¹².

Najwięcej piosenek dla dzieci Lutosławski napisał przez okres dwunastu lat, począwszy od 1947 roku. Kwalifikując skomponowane w tym czasie utwory do nurtu literatury dziecięcej, brałam pod uwagę przede wszystkim wskazówki kompozytora odnośnie do wykonawców i odbiorców oraz walory treściowe

⁸ W. Sokorski, *Ku realizmowi socjalistycznemu w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 3-5.
Cyt. za: J. Paja-Stach, dz. cyt., s. 24-25.

⁹ J. Paja-Stach, dz. cyt., s. 30.

¹⁰ Ch.B. Rae, dz. cyt., s. 49.

¹¹ Były to głównie piosenki taneczne (ponad 30), które wykonywali m.in. tak znani i popularni piosenkarze, jak Mieczysław Fogg, Kalina Jędrusik, Irena Santor czy Violetta Villas.

¹² Za: D. Gwizdalanka, K. Meyer, dz. cyt., s. 168.

i konstrukcyjne wykorzystywanych w pieśniach tekstów poetyckich. Sam Lutosławski często nazywa te kompozycje „dziecinnymi”, a nie – jak można by oczekiwać – „dziecięcymi”, wskazując na ich prosty, często zabawny, naiwny charakter. Wiele z nich doczekało się kilku wydań, a także opracowań na różne zespoły wykonawcze, chociaż część tej spuścizny do dzisiaj pozostaje w rękopisach. Jedno z pierwszych wydań nutowych zaopatrzone jest w adnotację kompozytora: „do wykonywania dla dzieci i przez dzieci”¹³. Istotnie, wiele z tych piosenek może być przez dzieci nie tylko słuchane, ale i śpiewane. Ich percepcję ułatwiają starannie wybrane teksty, w większości autorstwa uznanych poetów, piszących w owym czasie dla dzieci – Janiny Porazińskiej, Lucyny Krzemienieckiej, Juliana Tuwima, Kazimierzy Iłakowiczówny, Hanny Januszewskiej, Jadwigi Korczakowskiej, Włodzimierza Domaradzkiego, Agnieszki Barto i in., lub proste melodie i słowa ludowe.

Grupę omawianych kompozycji stanowią następujące utwory (w kolejności powstawania)¹⁴:

- *6 piosenek dziecinnych* (sł. J. Tuwim): 1. *Taniec*, 2. *Rok i bieda*, 3. *Kotek*, 4. *Idzie Grześ*, 5. *Rzeczka*, 6. *Ptasie plotki* (1947); wersja na chór dziecięcy unisono i orkiestrę (1952) oraz na głos i orkiestrę, wersja na mezzosopran i orkiestrę (1953);
- *Spóźniony słowik* i *O Panu Tralalińskim* (sł. J. Tuwim) na głos żeński i fortepian lub na chór dziecięcy i fortepian (1948); wersja na głos i orkiestrę (1948);
- *Słomkowy łańcuszek* i inne dziecinne utwory na sopran, mezzosopran, flet, obój, dwa klarnety i fagot: 1. *Wstęp instrumentalny*, 2. *Chałupeczka niska*, 3. *Była babuleńka*, 4. *Co tam w lesie huknęło*, 5. *W polu grusza stała* (sł. J. Porazińska), 6. *Rosła kalina* (sł. T. Lenartowicz), 7. *Chciało się Zosi jagódek* sł. i mel. ludowe (1950-1951);
- *Jesień*, piosenki dziecięce na głos i orkiestrę kameralną (sł. L. Krzemieniecka): 1. *W listopadzie*, 2. *Świerszcz*, 3. *Mgła*, 4. *Deszczyk jesienny* (1951);
- *Wiosna*, piosenki dziecięce na głos i orkiestrę kameralną: 1. *Już jest wiosna* (sł. W. Domaradzki), 2. *Piosenka o złotym listku* (sł. J. Korczakowska), 3. *Jak warszawski woźnica* (sł. K. Januszewska), 4. *Majowa nocka* (sł. L. Krzemieniecka), (1951);
- *Piosenka o złotym listku* (sł. J. Korczakowska) i *Majowa nocka* (sł. L. Krzemieniecka) na głos i fortepian oraz na głos i orkiestrę (1952);

¹³ Tamże, s. 164.

¹⁴ W spisie pominięte zostały utwory, które nie zostały wydane drukiem, przez co dostęp do nich i recepcja były i są ograniczone.

- *Srebrna szybka i Muszelka* (sł. A. Barto) na głos i fortepian (1952) oraz na mezzosopran i orkiestrę kameralną (1953);
- *Pióreczko* (sł. J. Osińska) i *Wróbelek* (sł. L. Krzemieniecka) na głos i fortepian oraz na głos i orkiestrę (obie wersje 1953);
- *Wianki* (sł. S. Szuchowa) i *Pożegnanie wakacji* (sł. L. Krzemieniecka) na głos i fortepian (1953);
- *5 pieśni* do słów K. Hłakowiczówny na mezzosopran i fortepian: 1. *Morze*, 2. *Wiatr*, 3. *Zima*, 4. *Rycerze*, 5. *Dzwony cerkiewne* (1956-1957); wersja na głos i orkiestrę kameralną (1958);
- *Piosenki dziecinne* (sł. J. Porazińska): 1. *Siwy mróz*, 2. *Malowane miski*, 3. *Kap, kap, kap*, 4. *Bajka iskierki*, 5. *Butki za cztery dudki*, 6. *Plama na podłodze* na głos i fortepian (1958).

Jak pisze Mieczysław Tomaszewski, Lutosławski stworzył tu: „serię utworów, które weszły w krwioobieg życia muzycznego, wyznaczyły linię obowiązującego poziomu, nadały wysoki ton dziedzinie traktowanej czysto funkcjonalnie. Jest w nich prostota osiągnięta przez koncentrację, nierezygnowanie ze środków, użycie bogatego ich zespołu, ale aluzyjne, liczące na wrażliwość i inteligencję słuchacza. Znika każdy dźwięk, którego mogłoby nie być, faktura staje się krucho-roślinnie cienka, za to w dwójnasób ważna: w najcichszym nawet piano brzmieć musi każda nuta, każda jest ważna”¹⁵. Utwory te, wpisując się w nurt neoklasycyzy, są podporządkowane regułom i normom panującym w tamtym okresie rozwoju w muzyce polskiej; jednocześnie reprezentują charakterystyczne cechy wczesnej twórczości Lutosławskiego: jasną konstrukcję architektoniczną, barwną instrumentację, ciekawą metroritmikę i wyrazistą melodykę ujętą w niebanalnym kontekście harmonicznym, bazującym na rozszerzonej tonalności, podkreślającą ekspresję tekstu. Łączy je również miniaturowy charakter formy, wyrażonej najczęściej w postaci pieśni zwrotkowej lub przekomponowanej.

Wiele z tych piosenek – zwłaszcza kompozycje do słów Juliana Tuwima czy Lucyny Krzemienieckiej – cieszyło się wielkim powodzeniem u młodych wykonawców i zyskało w swoim czasie dużą popularność. Zapewne wpływ na to miały także decyzje urzędników państwowych wyrokujące, które z utworów powinny znajdować się w powszechnym użyciu w szkole, poprzez umieszczanie ich w obowiązujących śpiewnikach¹⁶ czy materiałach dla nauczycieli (np. popularna

¹⁵ M. Tomaszewski, *Komentarz do wydania nutowego „Spóźniony słowik i nikczemny szpak”. 12 pieśni i piosenek na głos i fortepian*, Kraków 1974. Za: D. Gwizdalanka, K. Meyer, dz. cyt., s. 165-166.

¹⁶ Np. w zbiorze: M. Kaczurbina, L. Miklaszewski (red.), *Włazł kotek i inne piosenki dla dzieci na głos i fortepian*, Kraków 1981, wyd. V. Zatwierdzone do użytku szkół muzycznych I stopnia pismem Ministerstwa Kultury i Sztuki z dn. 27 VI 1957 r. Zatwierdzone do nauczycielskich działów bibliotek szkół ogólnokształcących stopnia podstawowego i bibliotek zakładów kształcenia nauczycieli pismem Ministerstwa Oświaty z dnia 19 III 1960 r., znajduje się piosenka *Kotek* s. 23 do sł. J. Tuwima. Z kolei w zbiorze M. Kaczurbina, A. Ludwikiewiczowa, L. Miklaszewski (red.),

w swoim czasie *Phytoteka szkolna* Bogdana Chodiny prezentuje piosenki Lutosławskiego (*Pan Tralaliński, Pióreczko, Ptasiae plotki, Wróbelek, Idzie Grześ przez wieś, Kotek*). Dzięki tym decyzjom z wymienionymi piosenkami Witolda Lutosławskiego mogły zapoznać się (a niektóre z nich śpiewać) miliony młodych Polaków.

Wśród utworów, które zasługują na szczególną uwagę, należałoby również wymienić cykl *Słomkowy łańcuszek i inne dziecinne utwory*, składający się z miniatur do wierszy Janiny Porazińskiej, Teofila Lenartowicza, Lucyny Krzemienieckiej i do słów ludowych. Cykl ten wyróżnia się charakterystyczną dla stylizacji muzyki ludowej kolorystyką dźwiękową, wynikającą przede wszystkim z instrumentalnej obsady wykonawczej, ograniczonej do instrumentów dętych drewnianych (flet, obój, dwa klarnety i fagot). Charakterystyczne cechy poszczególnych ogniw cyklu tak opisuje Krzysztof Meyer i Danuta Gwizdalanka: „W niektórych piosenkach akompaniament został zredukowany do minimum, jak to ma miejsce w piosence *Na polu grusza*, gdzie melodii towarzyszy jedynie pojedynczy głos klarnetu. Niejednokrotnie pojawiają się w nich elementy ilustracyjne, słyszalne zwłaszcza w piosenkach *Studzienka, Pies i Krowa*. Pomimo wyjątkowej prostoty nie są one pozbawione ukrytej polimetrii, o której świadczy *Rosła kalina i Chciało się Zosi jagódek*. Ostatnią zaś, tytułową piosenkę – *Słomkowy łańcuszek* – wypełnia sześć wariacji z zakończeniem, acz wariacyjność ta polega jedynie na wprowadzaniu kontrastów agogicznych i fakturalnych, sam temat bowiem nie ulega prawie żadnym przekształceniom”¹⁷. Wspomniani autorzy podkreślają – nie bez racji – że właśnie w tym cyklu uwidacznia się osobowość artystyczna ich twórcy o wyjątkowej oryginalności.

Lutosławski o swojej twórczości dla dzieci mówił: „Komponowałem drobne utwory, które czemuś służyły, robiłem to dla przyjemności, uważałem je za pożyteczne. To nie wynikało z żadnych nacisków. Chciałem pisać dla szkół, dla dzieci, dla zespołów kameralnych, innymi słowy ta muzyka nie rozwijała mojej osobowości, ale była po prostu służbą, odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie”¹⁸. Jednak – na przekór powyższym słowom – pewne symptomy wskazują, że także w kwestii rozwoju własnego warsztatu kompozytorskiego te często niepozorne, skromne utwory służyły Lutosławskiemu jako miejsce ćwiczeń w tworzeniu własnego, oryginalnego języka muzycznego. I tak np. w *Piosence o złotym listku* (sł. Jadwiga Korczakowska) do budowy linii melodycznej kompozytor wykorzystał zasadę wiązania interwałów melodycznych w pary, tak charaktery-

Płynie rzeczka, płynie i inne piosenki dla dzieci na głos i fortepian, Kraków 1981, wyd. III. Zaprojektowane do użytku szkół muzycznych I stopnia pismem Ministerstwa Kultury i Sztuki z dn. 29 IV 1963 r. znalazły się piosenki: *Wróbelek* s. 22-23 (sł. L. Krzemieniecka) i *Pióreczko* s. 56-57 (sł. J. Osińska).

¹⁷ D. Gwizdalanka, K. Meyer, dz. cyt., s. 166.

¹⁸ Wypowiedź w filmie *Witold Lutosławski in conversation with Krzysztof Zanussi*. Za: tamże, s. 169.

styczną w późniejszych jego utworach. W tym przypadku „przez całą piosenkę w rejestrze środkowym akompaniamentu przewija się kontrapunktująca linia melodyczna, uzupełniająca melodię główną i swobodnie ją naśladowająca, zbudowana tylko z dwóch interwałów: z tercji małej i sekundy małej”¹⁹.

Jeszcze bardziej wyrazistym przykładem potwierdzającym tezę, że twórczość dla dzieci stała się terenem rozwoju osobowości artystycznej Lutosławskiego, jest cykl *Pięciu pieśni* wykorzystujący teksty *Rymów dziecięcych* Kazimierzy Iłakowiczówny²⁰, powstały w latach 1956-1957. W omawianym obszarze twórczości Witolda Lutosławskiego odgrywa on szczególną rolę, bowiem jest to pierwszy utwór, w którym kompozytor przedstawił oryginalne jakości brzmieniowe skonstruowanych przez siebie współbrzmień: nowy – oparty na dwunastodźwiękach i akordach zespolonych – system harmoniczny, który od tego momentu nadawał pewną wspólną, łatwo rozpoznawalną aurę brzmieniową kompozycjom Lutosławskiego.

W wybranych ze zbioru Iłakowiczówny wierszach: *Morze*, *Wiatr*, *Zima*, *Rycerze*, *Dzwony cerkiewne* przeważa „liryka refleksyjna, metaforyczna, zwrócona bardziej ku wewnętrznym stanom emocjonalnym, niż ku realiom zewnętrznym wydarzeń”²¹. W połączeniu z oryginalnym językiem dźwiękowym cykl ten stanowi dla młodego odbiorcy nie lada wyzwanie estetyczne. Wyniki badań nad recepcją *Pięciu pieśni* do słów Kazimierzy Iłakowiczówny, przeprowadzonych wśród dzieci – małych śpiewaków chóru „Poznańskie Słowiki” pod dyktando Jerzego Kurczewskiego z klas IV-VI szkoły podstawowej – zaprezentowała w 1980 roku Danuta Gwizdała. Pierwsza część cyklu, senno-impresjonistyczne *Morze*, którego opracowanie harmoniczne oparte jest na progresji dziesięciu akordów (samych 12-dźwięków, prócz przedostatniego) zostało przez badanych chórzystów opisane jako „zbyt monotonne, żałobne i smutne, co w oczach dzieci z reguły dyskredytuje muzykę; niemniej niektórzy młodzi słuchacze dostrzegli ciekawą interwalikę i harmonię”²². Kolejna pieśń pt. *Wiatr* wraz z inną pieśnią cyklu pt. *Rycerze* stanowi najwcześniejszy opublikowany przykład posłużenia się przez Lutosławskiego akordami zespolonymi. Jednak poprzez fakt, że współbrzmienia te umieszczone są w niskim rejestrze, odbierane są raczej jako efekt o walorach kolorystycznych niż jako jednoczesne występowanie dających się określić akordów składowych²³. Dzieci odebrały tę bardzo ekspresyjną kompozycję bardziej

¹⁹ Ch.B. Rae, dz. cyt., s. 48.

²⁰ Do *Rymów dziecięcych*, które Kazimierza Iłakowiczówna dedykowała swoim siostrzeńcom, już w roku ich powstania (1922) cykl pieśni na głos z fortepianem napisał Karol Szymanowski. Lutosławski do swojego cyklu wybrał inne teksty z tego zbioru.

²¹ R. Chłopicka, *Pięć pieśni Lutosławskiego do słów Iłakowiczówny*, „Ruch Muzyczny” 1977, nr 20, s. 4.

²² D. Gwizdała, *Recepcja twórczości Witolda Lutosławskiego*, [w:] L. Polony (red.), *Witold Lutosławski. Sesja naukowa poświęcona twórczości Kompozytora*, Kraków 1980, s. 151.

²³ Por. Ch.B. Rae, dz. cyt., s. 72.

zyczliwie, choć komentarz: „nieładne połączenie muzyki fantastycznej z pięknym śpiewem” nie świadczy o pełnej akceptacji. Jednak „tym razem znalazło się stosunkowo wielu chętnych do zaśpiewania *Wiatru*, choć zarzucano kompozytorowi, że stworzył utwór za krótki, o zbyt agresywnym początku”²⁴.

Opracowanie harmoniczne *Zimy* operuje siedmioma akordami zespolonymi, gdzie każdy składa się z czterech trójdźwięków zwiększonych, umieszczonych w czterech różnych rejestrach. Niemal jednoznacznie muzykę tej pieśni czwartoklasiści ocenili słowami: „Za bardzo smętna i usypiająca” – odrzucając ten utwór całkowicie. W wyższych klasach pieśń ta znalazła znacznie więcej uznania, chociaż argumentacja była niekiedy zaskakująca: „ta piosenka nie jest już tak chaotyczna, śpiew jakby przykrywał tę nieładną muzykę”²⁵. Kolejna pieśń – *Rycerze* oparta jest na schemacie harmonicznym, na który składa się czternaście dwunastodźwiękowych akordów zespolonych, ujętych – ze względu na dobór interwałów – w dwie grupy, co ilustruje i uwidacznia kontrast emocjonalny pomiędzy dwiema strofami wiersza (optymizm *versus* przygnębienie). Według relacji z cytowanych badań D. Gwizdały, jej odbiór nie był jednorodny. „Czwarto- i piątoklasiści bardzo sobie tę pieśń chwalili, natomiast klasa VI miała ją kompozytorowi za złe”²⁶. W ostatniej z 5 pieśni, zatytułowanej *Dzwony cerkiewne*, „kompozytor operuje na większej przestrzeni tylko dwoma dwunastodźwiękami o krańcowo różnych walorach ekspresyjnych, stanowiących muzyczne odpowiedniki dla dzwonów »śpiewnych« i »gniewnych«. W dwunastodźwięku »śpiewnym« dominującym interwałem są tercje, w »gniewnym« – małe sekundy, septymy małe i wielkie nony”²⁷. D. Gwizdała ze zdziwieniem zauważa: „*Dzwony cerkiewne*, wydawałoby się tak jednoznaczne w swej ilustracyjności, stały się źródłem najrozmaitszych skojarzeń, ani razu jednak nie odpowiadających intencji twórcy. Hala fabryczna, przestrzeń kosmiczna, kobieta idąca w deszczu, zbliżająca się śmierć (...), najazd potworów ... – wyobraźnia słuchaczy była tu nieograniczona, podobnie jak oceny: »skoczne, ale mimo to nie podoba mi się«, »stopniowo coraz lepsze«. W podsumowaniu swoich badań autorka uznała, że od klasy V krytyka była bardziej świadoma: „odniosłam wrażenie, jakby w tym miejscu przebiegała granica, za którą zaczyna się rozumienie muzyki (oczywiście jeszcze bardzo naiwne, ale już nacechowane prawdziwym zainteresowaniem słuchanymi utworami)”²⁸. Cytowane badania potwierdzają, że percepcja tego cyklu pieśni, w którym Lutosławski zdecydowanie opuścił krąg neoklasycy, budując własny świat dźwiękowy, przez dziecięce audytorium była trudna. Nie należy także zapominać, że

²⁴ D. Gwizdała, dz. cyt., s. 151.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 152.

²⁷ T. Kaczyński, *Na tropach systemu Lutosławskiego*, [w:] L. Polony (red.), dz. cyt., s. 68.

²⁸ D. Gwizdała, dz. cyt., s. 152.

adresatami przytoczonych badań były dzieci, które z muzyką artystyczną (różnego rodzaju) miały stały kontakt, także jako wykonawcy. Z pewnością odbiór cyklu *Pięciu pieśni* do słów Kazimiery Iłakowiczówny, pieśni, w których muzyka zdominowana jest przez skomplikowane struktury harmoniczne o określonym wyrazie i indywidualnym charakterze, przy jednoczesnym braku prostej, czytelnej melodii, przez mniej „wyrobionych” muzycznie młodych słuchaczy byłby jeszcze trudniejszy.

Po długim czasie Lutosławski niespodziewanie powrócił do twórczości dla dzieci, komponując w latach 1989-1990 cykl *Chantefleurs et Chantefables* (Śpiewokwiaty i Śpiewobajki) na sopran i orkiestrę²⁹ do miniaturowych opowiadań o zwierzętach oraz lirycznych wierszy o kwiatach autorstwa francuskiego surrealisty Roberta Desnosa (1900-1945)³⁰. Andrzej Chłopecki w *Alfabecie Lutosławskiego* zamieścił hasło „dziecięca muzyka”, definiując je następująco: „szczególna do niej słabość, echem w *Chantefleurs* potwierdzona”³¹, dostrzegając znaczenie tego nurtu twórczości dla samego kompozytora, dla którego – jak się okazało – omawiana kompozycja była jedną z ostatnich. Wybrane przez Lutosławskiego krótkie teksty Desnosa, łączące w sobie dziecięcą prostotę z wzruszającym humorem, to kolejno:

1. *La Belle-de-nuit (Dziwaczek)* – w lirycznym, nokturnowym nastroju przedstawia tajemniczą, zakwitającą po zmierzchu roślinę – mirabilis (łac.), w Polsce nazywaną dziwaczek;
2. *La Sauterelle (Konik polny)* – dowcipnie ilustruje gwałtowne skoki konika polnego, kojarząc się z dziecinnymi wyliczankami;
3. *La Véronique (Przetacznik)* – ukazuje pełne obopólnych zaskoczeń i zachwyty spotkanie byka z kwiatem weroniką (po polsku – przetacznik);
4. *L'Eglantine, l'aubépine et la glycine (Dzika róża, tarnina i glicynia)* – opowiada o rozśpiewanym ptaku, który przelatuje nad intensywnymi w kolorach i zapachach tytułowymi roślinami;
5. *La Tortue (Żółw)* – jest portretem żółwia, który zarówno groteskowo, jak i lirycznie zachwyca się samym sobą;
6. *La Rose (Róża)* – to nasuwający skojarzenia z *Szeherazadą* Ravela obraz słodko pachnącej róży;
7. *L'Alligator (Aligator)* – humorystyczna scenka spotkania aligatora z małym Murzynkiem na bagnistych brzegach Missisipi, w wyniku której aligator nadal pozostaje głodny;

²⁹ Wersję *Chantefleurs et Chantefables* na sopran i fortepian z 2007 r., wydaną przez PWM, stworzył Eugeniusz Knapik.

³⁰ To drugi utwór wokalnie-instrumentalny, w którym Lutosławski wykorzystał teksty Roberta Desnosa; pierwszym było dzieło *Les espaces du sommeil*.

³¹ *Alfabet Lutosławskiego* zamieszczony jest w książce: A. Chłopecki, *PostSłowie. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego*, Warszawa 2013.

8. *L'Angélique (Dzięgiel)* – „najcieplejszy” harmonicznie, wzruszający obraz zachwytu, jakim napawa sikorkę spotkana tytułowa roślina;
9. *Le Papillon (Motyl)* – muzyczny obraz inwazji milionów motyli, zwabionych oczkami z rososu, w miasteczku Châtillon³².

Wykorzystane przez Lutosławskiego teksty – choć wyrafinowane – mogą być uważane za interesujące dla dzieci, a ich „dziecięcy” charakter ma swoje odbicie w muzyce Lutosławskiego. Jest ona prosta i oszczędna, które to cechy wynikają z mistrzostwa osiągniętego przez swojego twórcę. Ważnym jej elementem staje się wymiar melodyczny, kompozytor nie ucieka też od wyrazistych efektów dźwiękonaśladowczych (skoki konika polnego, śpiew ptaka, furkot skrzydeł motyla), czasem nawet o charakterze humorystycznym (człapanie i zgrzytanie zębów aligatora). Ten cykl dziewięciu krótkich pieśni (całość trwa już ok. 20 minut) jest ekspresyjnie mocno zróżnicowany.

Ze względu na trudność w zrozumieniu tekstu i niuansów języka muzycznego jego percepcja przez polskiego, niedoświadczonego muzycznie odbiorcę nie jest łatwa. Jednak prezentacja poszczególnych pieśni cyklu, poprzedzona stosownymi wyjaśnieniami, może nawet w przypadku bardzo młodych odbiorców dać doskonałe efekty, o czym przekonałam się, prezentując pięknie uchwyconego przez kompozytora *Konika polnego* (z wykorzystaniem założeń aktywnego słuchania muzyki w opracowaniu własnego autorstwa) uczniom klas III powszechnych szkół podstawowych³³.

Przypatrując się cyklowi jako całości, dostrzeżemy, że „w ostatniej pieśni następuje kulminacja utworu, w czym można upatrywać podobieństwa do wielu utworów Lutosławskiego, w których największa dynamika i eksplozja następuje pod koniec dzieła”³⁴. Jednak w *Chantefleurs et Chantefables* zminimalizowany został udział w technice kompozytorskiej tych elementów, które stały się z biegiem lat znakami rozpoznawczymi poetyki dźwiękowej Lutosławskiego. Jak zauważa Andrzej Chłopecki: „W sposób szczególny dotyczy to aleatoryzmu kontrolowanego [technika *ad libitum* występuje tylko w ostatniej pieśni – przyp. E.F.], ekspresyjnego działania dwunastodźwiękowej harmoniki, charakterystycznych zwiewnych faktur orkiestrowych i w końcu – dogmatu dwuczęściowej formy. Żadnej z tych stylistycznych cech nie można przypisać sopranowym pieśniom do słów Desnosa. Przeciwnie: wydaje się, że u schyłku swej późnej twórczości

³² Por.: A. Chłopecki, *Chantefleurs et Chantefables*. Źródło: <http://www.lutoslawski.org.pl/pl/compositions/detail/id/119>. Data dostępu: 20.02.2013 r.

³³ Prezentacja wybranej pieśni cyklu *Chantefleurs et Chantefables* miała miejsce w ramach przeprowadzonych przeze mnie badań nad wczesnoszkolną edukacją muzyczną w Polsce w 2010 r. Por. E. Frołowicz, *Aktywność muzyczna a zmiany rozwojowe dziecka. Studium z obszaru wczesnoszkolnej edukacji muzycznej*, Gdańsk 2012.

³⁴ J. Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997, s. 115.

Lutosławski oddaje niejako sprawiedliwość temu, co robił w pierwszej połowie lat 50. Jakby po 40 latach poświadczał artystyczną szczerą zajmowania się tworzeniem utworów, których tematem była wrażliwość dziecka. Jakby chciał zaświadczyć, że nie do końca nigdy był to świat zastępczy, a dokonywane wybory wyłącznie koniunkturalne³⁵.

Te słowa zwracają uwagę na istotny fakt – że sam kompozytor swoją twórczość dla dzieci traktował bardzo poważnie i uczciwie – jako swego rodzaju misję, z której się doskonale wywiązywał, uzyskując w swoich pieśniach i piosenkach subtelną równowagę między formą, treścią a ładunkiem emocjonalnym. Szlachetność melodyki, głębia harmonicznego intuicji, formalna elegancja i wrażliwość na kolorystyczne niuanse – wszystkie te właściwości, wymieniane jako cechy stylu Lutosławskiego, są obecne w jego piosenkach dla dzieci. Jednak – jak wiadomo – muzyka Lutosławskiego zniknęła z programów koncertowych po śmierci kompozytora w 1994 roku. Niestety, zniknęła także ze szkół, z repertuarów chórow dziecięcych, a jego „piosenki dziecięce” i „piosenki dla dzieci” nie były na nowo nagrywane. Dzieje się to w sytuacji, kiedy tak wiele złego mówi się o kształceniu muzycznym najmłodszych uczniów w Polsce, a literatura dziecięca w programach edukacji muzycznej nie zawsze reprezentuje utwory wartościowe pod względem artystycznym. Mam nadzieję, że ten zapomniany przez ostatnie dziesięciolecia obszar twórczości wielkiego kompozytora znowu do muzycznego obiegu powróci. Pewną szansę i okazję, by tak się stało, daje 2013 rok – Rok Lutosławskiego, choćby dzięki nowym nagraniom, pomysłom multimedialnym, a także programom edukacyjnym i cykлом koncertów dedykowanych dzieciom³⁶, które za cel stawiają sobie ukazanie twórczości W. Lutosławskiego w sposób dostępny i atrakcyjny dla młodych słuchaczy.

Jan Topolski wyraził przekonanie: „Jestem pewien, że ponadczasowa muzyka Lutosy przetrwa, byle tylko pozostawała faktycznie grana, słuchana i rozumiana”³⁷. Żeby tak się stało, młode pokolenie powinno dostać szansę jej poznania, a pomoc w tym może odpowiedzialna, także za kształcenie gustu muzycznego, edukacja. Wtedy marzenie Witolda Lutosławskiego, wyrażone słowami: „Moje wysiłki nie mają na celu zjednania jak największej ilości słuchaczy i zwolenników. Nie pragnę zjednywać, natomiast pragnę odnajdywać tych, którzy w najgłębszych warstwach duszy czują tak samo jak ja”³⁸, będzie miało szansę się spełnić.

³⁵ A. Chłopecki, *Chantefleurs et Chantefables*.

³⁶ Na przykład organizowany przez Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego oraz Instytut Muzyki i Tańca festiwal koncertów rodzinnych „Łańcuszek”.

³⁷ J. Topolski, *Lutos czy Lutosławski?*, [w:] *Światy Witolda Lutosławskiego*. Dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2013, nr 4, przygotowany na Rok Witolda Lutosławskiego.

³⁸ Za: D. Gwizdalanka, *Sztuka emocji*, [w:] *Światy Witolda Lutosławskiego*.

Bibliografia

- Chłopecki Andrzej, *Chantefleurs et Chantefables*. Źródło: <http://www.lutoslawski.org.pl/pl/compositions/detail/id/119>. Data dostępu: 20.02.2013.
- Chłopecki Andrzej, *PostSłowie. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego*, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2013.
- Chłopiczka Regina, *Pięć pieśni Lutosławskiego do słów Iłłakowiczówny*, „Ruch Muzyczny” 1977, nr 20, s. 4-6.
- Frołowicz Elżbieta, *Aktywność muzyczna a zmiany rozwojowe dziecka. Studium z obszaru wczesnoszkolnej edukacji muzycznej*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk 2012.
- Gwizdała Danuta, *Recepcja twórczości Witolda Lutosławskiego*, [w:] Leszek Polony (red.), *Witold Lutosławski. Sesja naukowa poświęcona twórczości Kompozytora*, Akademia Muzyczna, Kraków 1980, s. 149-157.
- Gwizdałanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, PWM SA, Kraków 2003.
- Gwizdałanka Danuta, *Sztuka emocji*, [w:] *Światy Witolda Lutosławskiego*. Dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2013, nr 4, przygotowany na Rok Witolda Lutosławskiego.
- Jabłoński Maciej, *Rezonans muzyki Witolda Lutosławskiego w twórczości kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku*, „Ruch Muzyczny” 2013, nr 3, s. 8-12.
- Kaczurbina Maria, Ludwikiewiczowa Anna, Miklaszewski Lech (red.), *Płynie rzeczka, płynie i inne piosenki dla dzieci na głos i fortepian*, PWM, Kraków 1981.
- Kaczurbina Maria, Miklaszewski Lech (red.), *Wlazł kotek i inne piosenki dla dzieci na głos i fortepian*, PWM, Kraków 1981.
- Kaczyński Tadeusz, *Na tropach systemu Lutosławskiego*, [w:] Leszek Polony (red.), *Witold Lutosławski. Sesja naukowa poświęcona twórczości kompozytora*, Akademia Muzyczna, Kraków 1980, s. 51-80.
- Paja-Stach Jadwiga, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Paja-Stach Jadwiga, *Witold Lutosławski*, Musica Iagellonica, Kraków 1996.
- Rae Charles Bodman, *Muzyka Lutosławskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Tomaszewski Mieczysław, *Komentarz do wydania nutowego „Spóźniony słowik i nikczemny szpak”. 12 pieśni i piosenek na głos i fortepian*, PWM, Kraków 1974.
- Topolski Jan, *Lutos czy Lutosławski?*, [w:] *Światy Witolda Lutosławskiego*. Dodatek do „Tygodnika Powszechnego” 2013, nr 4, przygotowany na Rok Witolda Lutosławskiego.

Songs for the children by Witold Lutosławski – underplayed area of the artistic creativity

Major works with the participation of the symphonic orchestra especially from the last period of the creative activity becomes the subject of different analyzes of artistic output of Witold Lutosławski. However, the talent of the most celebrated Polish composer – besides Chopin and Szymanowski – became visible also in the incomparably minor works

created in circumstances of difficult times for living and creating. The author reminding of these conditions, presents the songs for the children by Witold Lutosławski (over 40) which are currently somewhat forgotten, emphasizes their universal artistic and educational value. The author also quotes the words of the composer himself who was deeply convinced of the meaning and need of this type of creativity.