

DOMINIKA LENSKA
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
Wydział Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu
Katedra Pedagogiki Muzyki

Różnorodność form ludowego dziecięcego śpiewu i zabaw ludowych

STRESZCZENIE:

Autorka porusza problematykę związaną ze śpiewem dziecięcym w kontekście pieśni ludowej i śpiewów w ogóle. Ukazuje analogię pomiędzy pieśnią rodzimą a mową ojczystą, wskazując wspólne „kroki” stanowiące o możliwości wyrażania się mową i pieśnią w sposób naturalny i powszechny. Zwraca również uwagę na powiązania pieśni ludowej z życiem konkretnych wspólnot, ich kulturą i światem przyrody. Autorka wpisuje śpiewy dziecięce w niezwykle barwny i urozmaicony repertuar piosenek ludowych. Cechy piosenek takie jak: prosta forma, elementarne zwroty melodyczno-rytmiczne, mały ambitus, teksty mówiące o tym, co bliskie dziecku, stanowią o ich wartości, pozwalają na szybkie ich opanowanie i spełniają niezwykle ważną wychowawczo-kształcącą rolę.

SŁOWA KLUCZOWE: śpiew, śpiew tradycyjny, pieśń ludowa, dziecko, zabawa ludowa.

ŚPIEW JAKO TRADYCYJNA FORMA WYRAŻANIA SIEBIE

Śpiew od zawsze towarzyszył człowiekowi w jego codziennym dniu, od wschodu do zachodu słońca. Był środkiem wyrażania emocji i uczuć, komunikacji międzyludzkiej i elementem socjalizacji we wszystkich fazach życia człowieka [Kamińska 1997, s. 9]. Śpiew, obok tańca i zabaw muzycznych, był czasami główną atrakcją naszych przodków. Także i dzisiaj w niektórych regionach i kulturach praktykowanie tych form ciągle trwa. Podstawową i codzienną aktywnością muzyczną jest tam śpiew, który towarzyszy pracy czy zabawie. J. Messenger, badacz kultury, tak wypowiadał się o jednym z plemion afrykańskich:

Byliśmy zaskoczeni zdolnościami muzycznymi tych ludzi, a szczególnie dzieci, które przed piątym rokiem życia potrafiły zaśpiewać setki piosenek, zarówno indywidualnie, jak i w grupie. (...) Na próżno szukaliśmy osób niemuzycznych. (...) Co prawda, niektórych można było uznać za mniej zdolnych od innych, ale każdy potrafił dobrze śpiewać i tańczyć [Kamińska 1997, s. 9].

Dawniej w Polsce śpiewaczki ludowe uczyły się śpiewu przeważnie od swoich matek, babć czy innych krewniaczek lub sąsiadek. Jadwiga Bobrowska wyróżnia dwie wybitne ludowe śpiewaczki kurpiowskie – Żarnochową z Dąbrów koło Myszyńca i Apolonię Nowak urodzoną w 1944 roku w Piaseczni koło Kadzidła. Żarnochowa mówiła: „w głowie przechowuję cały magazyn pieśni ludowych”, których uczyła się od swojej matki. Apolonia Nowak pobierała naukę u babci i matki, potem poznane pieśni sama przekazywała młodszemu pokoleniom. Obie pieśniarki uczyły się śpiewać ze słuchu, przy okazji różnych zajęć życia codziennego. Uczenie wiązało się z przyjemnością, która wynikała z możliwości opisu tego, co działo się wokoło, co wyznaczało porządek dnia i nocy, pór roku i co przybierało artystyczny sposób wyrażania siebie [Bobrowska 2001]. Podobnie dzieci uczyły się przez uczestniczenie w śpiewie rówieśników i dorosłych, często podczas wspólnych zabaw.

Celem niniejszego opracowania jest ukazanie różnorodnych form śpiewów dziecięcych występujących w tradycji ludowej, a także tych, które przetrwały do dnia dzisiejszego. Szczegółowe cele dotyczyły z jednej strony pokazania cech muzycznych repertuaru: formy, melodyki, rytmiki, tekstu, z drugiej strony aspektu edukacyjnego i wynikającego z niego sposobu funkcjonowania śpiewów dziecięcych. Oprócz rozważań natury badawczej i analitycznej, praktyczne podejście do tego repertuaru ma za zadanie dostarczyć i pokazać najbliższemu dziecku osobom: rodzicom, opiekunom, nauczycielom, w jaki sposób można wykorzystać śpiewy i zabawy dziecięce do prowadzenia muzycznych dialogów i różnych form komunikowania się z dzieckiem poprzez muzykę. W dalszej części artykułu poruszone zostaje zagadnienie rodzaju śpiewów w tradycji ludowej i samych śpiewów dziecięcych. Przedstawiona zostanie również pieśń ludowa jako swoista kolebka rozumienia muzyki w ogóle.

EDUKACYJNE WALORY ŚPIEWU

W dzisiejszym świecie bardzo często śpiew wpisany jest w edukację przedszkolną lub szkolną. Warto podkreślić, że jest on jedną z podstawowych form ekspresji dziecka,

a piosenka jest najprostszym „dziełem muzycznym”, które dziecko może przeżyć, zrozumieć, zapamiętać i odtworzyć [Malko 1986, s. 29]. Zgodnie z głównymi założeniami koncepcji Zoltána Kodály’a piosenka jest podstawą „drabiny” metodycznej. Najpierw dziecko słyszy brzmiącą muzykę, którą jest piosenka, wywołująca w nim emocje, zachwyty, potem przyswaja dany materiał, zapamiętuje go i poznaje jego zapis. Piosenka może też stać się kluczem do rozumienia muzyki, kiedy będziemy przestrzegać kolejnych szczebli „drabiny”. Pokonując je, uczeń:

- poznaje piosenki i doświadcza ich znaczeń (nieświadomie, poprzez zabawę),
- przyswaja piosenki,
- wyodrębnia w piosenkach pewne charakterystyczne frazy, formuły,
- kojarzy je z zapisem wprowadzonym przez nauczyciela,
- nazywa zapisane i rozpoznawalne fragmenty piosenek,
- zapisuje samodzielnie zaśpiewane czy wystukane frazy i formuły,
- odczytuje zapisy fragmentów, następnie całych piosenek,
- praktykuje, utrwała nabyte umiejętności na przyswojonym, a potem też na nowym materiale muzycznym.

Powyższe elementy wskazują na pokrewieństwo i analogie między językiem muzycznym a językiem ojczystym. Psycholog muzyki John Sloboda podkreślał, że zarówno język, jak i muzyka są charakterystyczne dla gatunku ludzkiego. Zakłada, że ludzie posiadają zdolność nabycia kompetencji zarówno lingwistycznych, jak i muzycznych [Sloboda 2002, s. 21]¹. Porównuje również możliwości generowania nieograniczonej liczby nowych sekwencji: w mowie oznacza to tworzenie nowych zdań, a w muzyce – komponowanie nowych melodii. Zwraca uwagę na łatwość uczenia się reguł języka i muzyki przez dzieci poprzez naśladowanie. Spontaniczny śpiew, przypomina autor, tak jak i mowa pojawiają się mniej więcej w tym samym czasie, między 1. a 2. rokiem życia dziecka.

Śpiew u najmłodszych dzieci na ogół brzmi fałszywie, co nie musi być spowodowane brakiem słuchu muzycznego, a najczęściej wynika z niedostatecznego rozwoju aparatu głosowego. Aparat głosowy dziecka rozwija się nieprzerwanie, intensywnie między 2. a 14. rokiem życia. W tym okresie struny głosowe są bardzo delikatne i podatne na różnego rodzaju uszkodzenia, jak na przykład nadwyrężanie zbyt głośnym śpiewem czy intonowanie dźwięków poza skalą dziecka [Malko 1986, s. 29–30]. Bardzo ważnym czynnikiem na drodze do opanowania umiejętności śpiewania jest również dobór materiału muzycznego. Głównym kryterium wyboru materiału powinna stać się zasada stopniowania trudności, co pozwala na przyswojenie w naturalny sposób muzycznych wzorców, takich jak puls muzyczny, rytm, kierunek linii melodycznej, motywy muzyczne czy forma. Dziecięce pieśni ludowe charakteryzują proste zwroty rytmiczne, melodyczne i rytmiczno-melodyczne, zrozumiałe teksty, mówiące o tematyce bliskiej dziecku, które wraz z towarzyszącymi zabawami stanowią elementarne formy aktywności muzycznej dziecka [szerzej o tym pisały K. Dadak-Kozicka 1992, D. Lenska 2014].

¹ Wiele uwagi temu zagadnieniu poświęcił również Edwin E. Gordon.

RODZAJE ŚPIEWÓW W TRADYCYJ LUDOWEJ

Muzyka elementarna najczęściej kojarzy się z repertuarem tworzonym przez same dzieci. Jak pisze Carl Orff: „muzyka elementarna nie jest samą muzyką. Jest ona połączona z ruchem, tańcem i mową. Jej twórca – dziecko – jest jednocześnie wykonawcą i odbiorcą” [Gersdorf 1981, s. 53]. Podobnie dzieje się w muzyce przedartystycznej – obrzędowej i ludowej. Ludwik Bielawski, badając formy muzyki prymitywnej, określając je także jako formy peryferyczne, wskazuje na wiele cech wspólnych z muzyką elementarną. Wyróżnia w nich trzy kategorie:

- śpiewy – zawołania, pokrzyki i nahukiwania,
- śpiewy recytacyjne,
- śpiewy dziecięce i formy pokrewne [Bielawski 1999, s. 218].

Pierwsza grupa: śpiewy o charakterze zawołania, pokrzyki i nahukiwania należą do najstarszych przejawów muzycznej aktywności ludu, o których możemy mówić w kontekście przyrody. Śpiewy te związane były z naśladowaniem głosów zwierząt i ptaków, czy z okrzykami, nawoływaniem, zawołaniami, pokrzykiwaniami i nahukiwaniami podczas polowań. Stają się one jedną z elementarnych form muzyki w momencie otrzymania określonej postaci melodycznej. Zawołania, o czym pisze Bielawski, możemy spotkać najczęściej w górskich obszarach Europy, jako pozostałość po dawnej kulturze pasterskiej. Ich muzyczna postać może przybierać różne kształty, od tzw. pokrzyku, przez przeniknięcie do bardziej rozwiniętych melodii i dojście do swobodnych śpiewów recytacyjnych czy nawet przypominających formy pieśniowe. Ilustrują to przykłady 1, 2 i 3.

Przykład 1. Zawołanie gazeciarza [Bielawski 1999, s. 220].



Przykład 2. Zawołanie handlowe, [Bielawski 1999, s.221].

Mat - ki, mat - ki, szy - kuj - cie szmat - ki, dam wam za to wy - giel.

Mat - ki, mat - ki, szy - kuj - cie szmat - ki, szmat szmat, dam wam za to wy - giel, dam dam.

Przykład 3. Dialogowe zawołanie pasterskie. Śląsk [Bielawski, s. 236].

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music, each starting with a letter label and a measure number. The melody is simple and repetitive, typical of folk songs.

(I): *Hola! hola! Malowane jabłko,
a żeńże ku mnie, Maryś, ma kamratko!
Hola! hola! Nadobna!*

*Zdrów byś tu przygnała, zaraz się wydała
warkoczki, wstążeczki mnie podarowała,
a ja ci chusteczkę na twoją głowiczkę,
by cię nie bolała, byś męża dostała,
co by cię nie bijał, gorzałki nie pijał
i w karty nie grywał, w karczmie nie przebywał,
jeno raz na tydzień, przy tobie każdy dzień
Maryśko, hola! hola! nadobna!*

(II): *Nie raduj się temu weselowi memu.
Więcej ja twojemu, niżli ty mojemu.
Mój siedzi na brzozie, a twój wiem, kiej zlezie,
a twój już zlazuje, tobie się raduje
Kasinko, hola! Hola! nadobna.
ho-la*

Do grupy tej (zawołania, pokrzyki, nahukiwania) należy również dziecięcy repertuar, który przetrwał z dawnych czasów, bogaty w prymitywne formy śpiewu i charakteryzujący się powtarzaniem wąskozakresowej frazy melodycznej, jak również śpiewaniem melodii złożonych zwykle z trzech części: wolnej o szerokim łuku melodycznym, drugiej kontrastującej, bogatszej rytmicznie i trzeciej nawiązującej częściowo do części pierwszej często zredukowanej tylko do krótkiej formuły zakończeniowej, tj. aba_v [Bielawski 1999, s. 185–191], przykład 4.

Przykład nr 4. Zawołanie pasterskie, Mazowsze [Bielawski, s. 187].

Moderato

Bie - - - goj, bie - goj ja - lo - siu, bie - goj, - - - bie - goj,

6
bu - du - lu, ly - su - lu, car - nu - lu, bie - dru - lu, wiś - niu - lu, kra - su - lu, a - - - bie - goj.

10 (ryk krowy) (ryk kilku krów)
Bie - goj, bie - goj.

18 Vivace
Ho - la, ho - la, ho - la, mo - je krów - ki z po - la.

Bielawski wymienia również określane mianem: przyśpiewki, wrywasy, krakowiaki, jednozwrotkowe pieśni o czterofrazowej budowie tekstowo-muzycznej. Charakteryzują się one bogactwem tekstów słownych w przeciwieństwie do skromniejszej liczby podstawowych melodii. Oznacza to, że na jedną melodię przypada wiele tekstów. Do typowych przyśpiewkowych melodii w dwumiarze należą góralskie formy taneczne, zwane „ozwodne”, „krzesane” lub „drobne”, w trójmiarze zaś można wymienić obertasy, ludowe kujawiaki, mazurki, oberki [Bielawski 1999, s.190–191], przykład 5 a i b.

Przykład 5a. Przyśpiewka góralska [Dadak-Kozicka 1992, s. 104].

Po - du - huj wia - ter - ku puo tej si - wyj ska - le,

7
mo - że mi wy - zy - nies z me - go ser - ca za - le.

Przykład 5b. Przyspiewka góralska [Dadak-Kozicka 1992, s. 104].

Po - du - huj wia - ter - ku puo tej si - wyj ska - le,
mo - że mi wy - zy - nies z me - go ser - ca za - le.

Druga grupa – śpiewy recytacyjne – charakteryzuje solowe wykonywanie, wyróżniające się długimi tekstami słownymi bez wyraźnej pulsacji metrycznej, oparte na formie improwizowanej. Tekst i melodia, która opiera się tylko na określonych modelach fraz, stają się swobodną formą wypowiedzi śpiewaka [Bielawski 1999, s. 239–240]. Trzecią grupę stanowią najbardziej interesujące dla tej pracy – śpiewy dziecięce.

ŚPIEWY DZIECIĘCE

Dzisiaj śpiewy dziecięce (określenie stosowane przez Ludwika Bielawskiego)² rzadko kojarzą się z tradycją ludową, chyba że mamy do czynienia z wielopokoleniowym domem rodzinnym, w którym babcia i dziadek dobrze pamiętają piosenki z dzieciństwa. Śpiewanie ich przez najbliższe osoby, jeśli skierowane jest do dzieci, przyjmuje **najpiękniejszą formę muzycznego dialogu**. „Najbliższe sztuce jest dziecko wiejskie. To, co słyszy poza szkołą, pochodzi przeważnie ze starego, szlachetnego materiału muzyki ludowej. To, co złe, napędza ku niemu gramofon, radio i miasto” – wyraził się kiedyś Zoltán Kodály [Kodály 1990, s. 61].

Śpiewy dziecięce, sięgające do najstarszych tradycji ludowych, można ująć w grupy pieśni dziecięcych tworzących odrębną warstwę stylistyczną. Bielawski wyróżnia w pieśni ludowej przede wszystkim formy typowe oraz podporządkowane im formy peryferyczne. Podział ten odnosi autor również do pieśni dziecięcych, zaczynając od rymowanek, wylizczanek, wyśmiewanek poprzez śpiewy do zabawiania dzieci i kołysanki, na dziecięcych śpiewach podczas zabaw tanecznych kończąc [Bielawski 1999, s. 247].

Jerzy Cieślukowski w publikacji *Wielka zabawa* mianem folkloru dziecięcego określa wszystkie twory słowne, słowno-muzyczne, wizualne i gestyczne. Pod terminem „twory”, autor definiuje wszystkie wypowiedzi ustne, słowno-artykułowane, jak piosenka, zagadka, bajka, i nieartykułowane jak formułki magiczne czy wykrzykanki oraz napisowe, ikonizacyjne, pantomimiczne, ruchowe, konstruktywistyczne czy zabawki [Turek 2002, s. 7].

Katarzyna Dadak-Kozicka zwraca uwagę na istotną wartość folkloru wykraczającą poza muzykę. Muzyka-słowo-ruch najpełniej wyrażały się w obrzędach dorocznych i rodzinnych. Ich uniwersalne treści były „odgrywane”, odczytywane i przekazywane w formie widowisk. Autorka podkreśla, że różnorodność tekstowo-muzyczna zabaw, tańców-zabaw czy kolęd odzwierciedla ich dzieje. Ich poznanie i przyswojenie może stać się pierwszym krokiem w głąb muzyki [Dadak-Kozicka 1992, s. 12–13].

Śpiewy dziecięce, a więc wytwory muzyczne dzieci, charakteryzuje kilka cech. Według Anny Walugi są to: prostota, krótkość, użytkowy charakter tekstów, jak na przykład

² Zjawisko to opisuje szczegółowo Bielawski [Bielawski 1999, s. 247–260].

w piosence *Mało nas, mało nas do pieczenia chleba*, czy w piosence *Uśnijże mi uśnij, siwe oczka stuśnij*, gdzie użytkowość połączona jest z charakterem poetyckim. Autorka nie omieszkała zwrócić uwagi na edukacyjny aspekt śpiewów i zabaw dziecięcych, upatrując w nich możliwości dostosowania repertuaru do kompetencji wykonawczych i odbiorczych dziecka [Waluga 2012, s. 28].

Śpiewy dziecięce, pieśni doroczne (wykonywane dziś głównie przez dzieci), kolędy życzeniowe, śpiewy noworoczne i wiosenne, tworzą również odrębną warstwę stylistyczną. Ich charakterystyczna postać nie posiada wykształconej budowy zwrotkowej czy regularnej formy stycznej. Nadrzędną zasadę kształtowania stanowi regularny ruch metryczny w dwumiarze wyznaczany sylabami akcentowanymi. Charakterystyczne dla tego repertuaru schematy to:

Przykład 6. Typowe rytmy śpiewów dziecięcych.



Dwa z nich odnajdziemy w popularnej wylizance *Siała baba mak*:

Przykład 7. Interpretacja rytmiczna wylizanki *Siała baba mak* [Lenska 2014, s.21].

Sia - ła ba - ba mak,
nie wie- dzia - ła jak,
dzia-dek wie-dział, nie po-wie-dział,
a to by - lo tak.

Jedną z najbardziej reprezentatywnych grup repertuarowych dla śpiewów dziecięcych są melodie oparte o powtarzalne lub szeregowane krótkie frazy o małym ambitusie (przykład 8).

Przykład 8. Dynu dynu dana, [Dadak-Kozicka, 1992, s. 22].

Dość wolno

Dy - nu dy - nu da - na go - nił wilk ba - ra - na,
a za wil - kiem psi psi psi na - sza Ma - ryś śpi śpi śpi.

Inne, często występujące grupy, to:

- pieśni zależne od zakresu dźwięków: oparte na modelach sekundowym, tercjowym czy kwartowym (przykład 9);

Przykład 9. A a kotki dwa, [Lenska 2014, s.23].

A a kot - ki dwa sza - ro - bu - re o - by - dwa
nic nie bę - dą ro - bi - ły tyl - ko baj - ki nu - ci - ły.

- pieśni zależne od układu zdań, opierające się głównie na frazach czterotaktowych (przykład 10);

Przykład 10. Koci koci łapki, [Lenska 2014, s.33].

Ko - ci ko - ci łap - ki, po - je - dziem do bab - ki,
bab - ka na jar - mar - ku, ku - pi nam po - dar - ków.

- pieśni zależne od pojawiającej się w nich kadencji dominanta-tonika (przykład 11).

Przykład 11. Ojciec Wirgiliusz, [Lenska 2014, s.48].

Oj - cieć Wir - gil - jusz u - czył dzie - ci swo - je, a miał ich wszyst - kich
sto dwa - dzieś - cia tro - je. Hej - że dzie - ci hej - że ha, rób - cie wszyst - ko co i ja,
hej - że dzie - ci hej - że ha, rób - cie wszyst - ko co i ja.

Piosenki jak np. *Chodzi lis, Kle kle kle kle bocianie, Stary niedźwiedź mocno śpi*, są dla dzieci przede wszystkim zabawą, w trakcie której stają się częścią wspólnoty, budując ją wraz z innymi dziećmi. Najpierw zabawa wciąga dzieci podświadomie, następnie zwracają uwagę na tekst, muzykę i formę. Często w trakcie zabaw odgrywają sceny, w których ważne znaczenie pełni symbolika. Teksty elementarnych piosenek ludowych najczęściej mówią o zwierzętach, a także o tym, co najbliższe dzieciom. Symboliczne znaczenie ma w nich np. niedźwiedź – potężny zwierz, który zimą śpi, chytry lis, sprytna mysz. Ukryta symbolika zawiera w sobie proste, ale ważne prawdy o życiu.

PIEŚŃ LUDOWA

Pieśni, szczególnie te najdawniejsze, są nie tylko piękne, ale i wychowawczo najcenniejsze. Są to bowiem poetyckie świadectwa dzieciństwa narodu. Psychologowie twierdzą, że dusza dziecka bliska jest wzorca pierwotnych odczuć i wyobrażeń. Ona więc przyjmie najłatwiej zrodzone z marzeń i pragnień plemiennych dawne zabawy, mity i śpiewy.(...) W starych obrzędach i pieśniach kryją się skarby niezniszczalne. Przystwojone w dzieciństwie przysposabiają młodą wrażliwość do przyjęcia poezji narodowej i są naturalną a bardziej skuteczną nauką patriotyzmu niż opowiadki o królach i bohaterach [Julian Przyboś za: Gorzechowska, Kaczurbina, Miklaszewski 1977, s. 3].

Dziecko, w swej szczerości i naiwności przyjmuje obraz świata, jaki przedstawia mu rodzina, najbliższe środowisko. Dzieje się to najpierw nieświadomie, we wczesnych fazach rozwoju, później już świadomie kształtuje człowieka jako rzeczywistego odbiorcę i współtwórcę kultury. Najskuteczniejszym sposobem dotarcia do muzyki jest czynne branie w niej udziału (współtworzenie jej). To współtworzenie, widziane oczami dziecka, to nic innego jak zabawa, która towarzyszy ludzkości od początku jej istnienia. Potrzeba zabawy wynikała z temperamentu człowieka, z chęci wyrażania swych stanów psychicznych i uczuć. Gry i zabawy ludowe różnicowały się w sposób charakterystyczny dla danego środowiska narodowego czy geograficznego, zawężając się na końcu do regionalnego. Poddawane były zmianom; pewne elementy znikwały, inne znowu rozwijały się. Dawniej w zabawie ludowej brała udział cała społeczność, ale z czasem zabawa stała się domeną dzieci. Podstawą większości ludowych zabaw były korowody, koła, złączone lub rozłączone, łańcuchy, rzędy, szeregi. Zawsze towarzyszył im śpiew i ruch. Nieodłącznym elementem wspólnym dla prawie wszystkich dziecięcych gier i zabaw jest mętowanie (nazwa pochodzi od słowa „meta” – gwarowe „męta”). Dziś dzieci nazywają to wyliczanką lub odliczanką. Obok mętowania stała formułka występującą przed zabawą i po niej stanowią monologi, dialogi i przyspiewki wraz z unikalnymi melodiami [Gorzechowska, Kaczurbina 1978, s. 6–7]. Przykład stanowić może dialog, będący bezpośrednim wprowadzeniem do punktu kulminacyjnego akcji, jakim jest ucieczka i gonitwa, przy zabawie w *Ślepą babkę*:

Babko, babko, na czym stoicie?

Na beczcze!

A co w tej beczcze?

Kapusta i kwas,

To łapcie Nas! [Gorzechowska, Kaczurbina, 1978, s. 24].

Rola wychowawcza folkloru dziecięcego, z całym swym bogactwem słowno-muzycznym, była nieoceniona. Gry i zabawy uczyły życia, wyrabiały poczucie sprawiedliwości, solidarności, uczciwości, ćwiczyły wolę i zręczność, pobudzały i rozwijały wyobraźnię. Dawały dzieciom poczucie wolności, pozwalały na wcielanie się w różne role, np.: róży, misia, Ulijanki, aniołka, wilka itp., uczyły również życia w gromadzie i poznawania jej praw [Gorzechowska, Kaczurbina 1978, s. 8–9]. Folklor dziecięcy wyraża w formach artystycznych, typowych dla dzieci, ich obserwację świata, zwłaszcza przyrody, która je otacza, pojmowanie życia, słowem ich wrażliwość oraz świat kultury duchowej. Nawiązuje też do zwyczajów i obrzędów danej wspólnoty, wykazując organiczną więź z gwarą danego regionu i właściwościami polskiej wersyfikacji. Zabawy wyrażone na początku przez nieskoordynowane ruchy i okrzyki, później przerodziły się w pewien schemat rytmiczno-ruchowy, wzbogaćany stopniowo o melodię i słowa. Tak powstały pieśni i tańce, które towarzyszyły zabawom i obrzędom. Śpiew jest, jak pisze Dadak-Kozicka „najbardziej bezpośrednią reakcją na potrzebę muzykowania, jest też powszechną, synkretyczną formą wypowiedzi artystycznej, łączy bowiem poezję z muzyką, a często także z ruchem tanecznym” [Dadak-Kozicka 1996, s. 163].

Pieśń rodzima jest tak samo jak mowa ojczysta nieodłączną częścią organizmu narodowego. Jej melodia wyrosła z gleby polskiej. Kielkowała ona od wieków w duszy narodu, by wejść następnie w głąb rodzimej kultury muzycznej, nadać jej charakterystyczny ton i zabarwić ją właściwościami swej odrębności [Reiss 1984, s. 11].

We współczesnym zjednoczonym świecie coraz bardziej dąży się do zunifikowania wszystkiego, co nas otacza. Wspólna moneta, te same restauracje, słowa i zwroty mające swe zastosowanie w różnych językach, powoduje zachwianie odrębności i tożsamości jednostki i ogółu. Również i muzyka ludowa, pomimo wierności tradycji, zachowania wszelkich osobliwości stylu i wykonania, o czym pisze Bielawski – nie zachowuje swego pierwotnego sensu. Dawniej językiem folkloru posługiwały się społeczności na co dzień. Wyrażał on wspólne dobro grupy, tym samym służył do zaspakajania jej własnych potrzeb. Dzisiaj, z jednej strony staje się znakiem kulturowym, funkcjonuje w środowisku zdominowanym przez muzykę popularną i artystyczną [Bielawski 1999, s. 33]. Z drugiej zaś strony, może stać się językiem poszukującym źródeł własnej tożsamości. To poszukiwanie Bielawski odnajduje m.in. w twórczości dwóch węgierskich kompozytorów: Béli Bártoka i Zoltána Kodálya. Ukazali oni styl rdzenny, węgierski, autentyczny, ludowy jako swój, tym samym sprzeciwiając się tak nazywanej popularnej wówczas muzyce ludowej, kojarzonej z muzyką cygańską. W Polsce Karol Szymanowski postulował by folklor podhalański, jeszcze słabo znany, „barbarzyński” materiał muzyczny, stał się natchnieniem dla innych kompozytorów mu współczesnych. Ubolewał, że „muzyczne pięknoduchy” odnajdują w tej wspaniałej muzyce tylko „barbarzyński” prymityw. Koncepcja stylu narodowego zakorzenionego w folklorze i tradycji obecna w twórczości Szymanowskiego, wyrażona jest jednak nowoczesnym językiem muzycznym [Helman 1997, s. 291–294]³. Początek

³ Najwyraźniej uwidoczniło się to w kompozycjach w latach 1920–1937 (nurt zwany folklorystyczno-narodowym). Z najważniejszych dzieł warto wymienić: chóralne i solowe *Pieśni kurpiowskie* (12 na sopran z fortepianem op. 58, i *Sześć Pieśni Kurpiowskich* na chór mieszany), *Słopiewnie* i *Mazurki* op. 50 i 62, w których kształtuje melodykę na wzór ludowy czy wprowadzając rytmy tańców. Widać to również w symfoniach,

poszukiwań źródeł własnej tożsamości stanowiły mazurki Fryderyka Chopina, będące niedościgłym wzorcem przyświecającym późniejszym twórcom. To w nich, o czym pisze Mieczysław Tomaszewski, stopniowo dochodził Chopin do „organicznej syntezy wszystkich tradycji”, doświadczonych osobiście w słuchaniu, w grze i w tańcu [Tomaszewski 1990, s. 350].

Dzieła inspirowane muzyką ludową stają się wspaniałym materiałem na drodze do świadomego odbioru i odczytywania muzyki artystycznej. Utwory te, poprzez występujące w nich cytaty czy nawiązania do właściwości melodii ludowych, dają możliwość głębszego zrozumienia źródeł odrębności i niepowtarzalności muzyki. Czynne uprawianie rodzimej muzyki ludowej w naturalny sposób wprowadza w świat muzyki. Wyjście od prostych wyliczanek, piosenek ludowych opartych na nieskomplikowanych zwrotach melodycznych i rytmicznych mówiących o przyrodzie, zwierzętach i stopniowe przejście do bardziej skomplikowanych ballad, pieśni obrzędowych czy muzyki artystycznej inspirowanej folklorem, pozwala poznać mądrość i wrażliwość naszych przodków, ich umiejętność czytania „księgi życia” i obcowania z przyrodą [Dadak-Kozicka 1992, Dadak-Kozicka 1996].

Pieśń ludowa, przypisana do określonego regionu i kraju, od zawsze związana była z życiem konkretnych wspólnot, z ich kulturą i światem przyrody. Wyrażała wartości, którymi kierował się człowiek w swym codziennym życiu, od wschodu do zachodu słońca, od wiosny do zimy. Kodály podkreślał, że „każda szkoła powinna się zajmować węgierską muzyką ludową podobnie wnikliwie jak językiem ojczystym. Tylko wówczas można właściwie zrozumieć muzykę obcą” [Kodály 1990, s. 64]. To właśnie propagowanie folkloru w początkach kształcenia akcentuje kodályowska koncepcja wychowania muzycznego. U jej podstaw leży pieśń ludowa rozumiana jako ojczysty język muzyczny. W procesie wychowania muzycznego główną aktywnością jest zatem śpiew dziecka, własny i zbiorowy, oraz słuchanie muzyki. „Mówienie muzyką” – to miał Kodály na myśli, podkreślając znaczenie śpiewu w edukacji. Śpiewając uczymy się mówić muzyką. Piękny śpiew posiada specyficzny urok i siłę, oddziałuje na wyobraźnię dziecka. Jest dzisiaj Kopciuszkiem wśród przedmiotów szkolnych – pisał Kodály – a jednak tylko po Kopciuszka przyjdzie król, tylko do jego stóp pasują pantofelki. Żaden inny przedmiot nie służy w podobny sposób fizycznemu i psychicznemu dobru dziecka [Kodály 1990, s. 63].

Polski znawca folkloru Karol Kurpiński, chętnie wykorzystujący go w swej twórczości zauważył, że „śpiew łączy się z mową ojczystą i w niej nabiera rysów charakterystycznych narodowych. Inszy jest dźwięk mowy włoskiej, inszy francuskiej, inszy niemieckiej, inszy polskiej”⁴.

Powyższe rozważania wskazują na znaczenie, miejsce i rolę śpiewu dziecięcego nie tylko w kontekście ogólnomuzycznym ale i ogólnorozwojowym i społecznym. Poprzez mnogość i różnorodność materiału, tonacji, metroritmiki, treści, zróżnicowaną formę oraz funkcje, wprowadza dzieci w bogaty świat muzyki. **Folklor dziecięcy**, jako fenomen poetycki i dramatyczny, to obrzęd w miniaturze, **piosenka**, jako zabawa muzyczna, to

na przykład *IV Symfonia Koncertująca* op. 60 i jej III część utrzymana w rytmie oberka, a w balecie *Harnasie* szeroko wykorzystuje muzykę Podhala. Również w *II Koncercie Skrzypcowym* Szymanowski wykorzystuje skalę z kwartą lidyjską, a w *II Kwartecie smyczkowym* można odnaleźć motywy pieśni podhalańskich.

⁴ K. Kurpiński, *Odpowiedź Panu G. na uwagi zamieszczone w Gazecie Literackiej*. „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” 1821, nr 7, s. 25–28. Cytuję za: Demska-Trębacz 2006, s. 7.

udramatyzowana scenka z życia, przemawiająca do wyobraźni współczesnego dziecka, a **taniec ze śpiewem**, czyli zabawy ludowe, łączą taniec, ruch i śpiew, myślenie symboliczne z wyobraźnią poetycką, kształcą poczucie ładu i sensu sztuki tradycyjnej. Ponieważ najsukcesyjnym sposobem dotarcia do muzyki jest czynne branie w niej udziału (współtworzenie jej) zatem różnorodność form ludowego dziecięcego śpiewu i zabaw ludowych staje się najlepszym i najwartościowszym muzycznym przewodnikiem dziecka na jego drodze ku dorosłości. Zoltán Kodály wielokrotnie wyrażał swą ważną myśl mówiącą o tym, by najpierw poznać swój rodzimy język, dopiero później języki obce. Nauczanie muzyki powinno zatem zacząć się od muzyki i gwary regionalnej, by przez narodowe wzory melodyki i rytmiki ujawniać różne „dialekty muzyczne” muzyki światowej. Początek powinien wyrastać z lokalnej pieśni ludowej, najbliższej, znanej od urodzenia i uczonej przez najbliższych [Kodály 1990, s. 110].

BIBLIOGRAFIA:

- Bobrowska Jadwiga (2001), *Ka się podziały co piyknie śpiewały? Czyli z badań nad ludowymi śpiewakami i muzykantami*, [W]: Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska (red.), *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji* (s. 165–173). Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Bielawski Ludwik (1999), *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Dadak-Kozicka Katarzyna (1992), *Śpiewajże mi jako umiesz*. Warszawa: WSiP.
- Dadak-Kozicka Katarzyna (1996), *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Demśka-Trębacz Mieczysława (2006), *Muzyka polska w poszukiwaniu narodowej tożsamości*, „Forum Nauczycieli” Kwartalnik X-XII 3 (23), s. 5–16.
- Gersdorf Lilo (1981), *Orff*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Gozechowska Jadwiga, Kaczurbina Maria (1978), *Mało nas, mało nas...* Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Gozechowska Jadwiga, Kaczurbina Maria, Miklaszewski Lech (1977) (red), *Od jesieni do lata. Piosenka ludowa w szkole*, Warszawa: WSiP.
- Helman Zofia (1997), *Szymanowski* hasło [W]: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. sm-ś, s. 291–294. Kraków: PWM.
- Kamińska Barbara (1997), *Kompetencje wokalne dzieci i młodzieży – ich poziom, rozwój i uwarunkowania*. Warszawa: AMFC.
- Kodály Zoltán (1990), *Chóry dziecięce*, tłum. E. Ławnik, [W]: Mirosława Jankowska, Wojciech Jankowski (red), *Zoltán Kodály i jego pedagogika muzyczna* (s. 60–69). Warszawa. WSiP.
- Kodály Zoltán (1990), *Pieśń ludowa w wychowaniu muzycznym*, tł. Mirosława Jankowska, [W]: Mirosława Jankowska, Wojciech Jankowski (red), *Zoltán Kodály i jego pedagogika muzyczna* (s. 110–116). Warszawa. WSiP.
- Kurpiński Karol (1821), *Odpowiedź Panu G. na uwagi zamieszczone w Gazecie Literackiej*. „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” 1821, nr 7, s. 25–28.
- Lenka Dominika (2014), *Muzyka ludowa w edukacji małego dziecka*. Katowice: Stowarzyszenie im. Zoltána Kodálya w Polsce.
- Malko Dorota (1986), *Metodyka wychowania muzycznego w przedszkolu*. Warszawa: WSiP.
- Reiss Józef (1984), *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków: PWM.
- Sloboda John A.(2002), *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtowa, A. Urban. Warszawa: AMFC.
- Turek Krystyna (2002), *Dziedzictwo kulturowe Śląska. Folklor dziecięcy. Materiały pomocnicze z zakresu edukacji regionalnej*. Katowice: Regionalny Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli „WOM”.
- Tomaszewski Mieczysław (1990), *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans*. Poznań: Podśiedlik-Raniowski i Spółka.
- Waluga Anna (2012), *Śpiew w perspektywie edukacji muzycznej. Koncepcje, badania, programy*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Musical and educative aspects of various forms of children's folk song and play

SUMMARY:

The author discusses the issues connected with children's singing in the context of a folk song and of singing in general. She shows an analogy between a native song and mother tongue, indicating shared 'steps' that give a chance to express oneself through speech and song in a natural and universal manner. She also draws our attention to the link between a folk song and a life of particular communities, their culture and the world of nature. The author places children's songs within an exceptionally colorful and varied repertoire of folk songs. Characteristic features of songs, such as a simple form, elementary melo-rhythmic phrases, narrow vocal range, texts about familiar matters, determine their value, enable children to learn them quickly and play a very important instructive-educative role.

KEYWORDS: singing, traditional singing, folk song, child, folk play.

