

**Original research paper**

Received: 7.10.2016

Accepted: 15.12.2016

**Taras Wasko**

Akademia Pomorska

Słupsk

dantarwasko@gmail.com

**ALBUM DLA MŁODZIEŻY PIOTRA CZAJKOWSKIEGO –  
SCENY Z ŻYCIA DZIECKA?**

Słowa kluczowe: *Piotr Czajkowski, Album dziecięcy, utwory dziecięce, wyobraźnia muzyczna, metody pracy*

Dnia 4 maja 1878 roku Piotr Ilicz Czajkowski ukończył *Album dla młodzieży op. 39*. W tym samym roku utwór został wydany pod tytułem: *Детский альбом. Сборник легких пьесок для детей. Подражание Шуману* ('Album dziecięcy. Zbiór lekkich utworów dla dzieci. Naśladując Schumanna')<sup>1</sup>.

Sto trzydzieści lat później, w 2008 roku, z okazji jubileuszu powstania *Albumu* pojawiło się wiele ciekawych nagrań i publikacji dotyczących tego dzieła. Muzykolodzy, wybitni pianiści oraz pedagodzy spojrzeli na nowo na historię powstania i długą tradycję jego wykonawstwa. Autor artykułu miał okazję w latach 80. ubiegłego wieku jako student i słuchacz znakomitego pianisty i pedagoga, profesora Konserwatorium w Sankt-Petersburgu, Władimira Nilsena, uczestniczyć w jego poszukiwaniach interpretacji tego zbioru. Pomysły i przemyślenia profesora w wielu aspektach wyprzedziły teorie muzykologów z pierwszej dekady następnego stulecia. Niniejszy tekst jest próbą przedstawienia nowych koncepcji oraz osobistego doświadczenia autora jako wykonawcy i pedagoga.

**Historia powstania**

Nazwa „album dziecięcy” sugerowałaby, że jest to raczej lekki, niezbyt poważny utwór. Jednak gdy dowiadujemy się, w jakich okolicznościach powstawał, zaczynamy rozumieć, że za pozornie sielankowymi obrazkami może kryć się głębszy sens. Zdaniem wielu badaczy twórczości Czajkowskiego cykl stanowi wynik poważnych przemyśleń kompozytora po silnych przeżyciach osobistych.

<sup>1</sup> Tłumaczenie autora artykułu. Określenie „dziecięcy” ma znaczenie dla artykułu. Polskie tłumaczenie nawiązuje do *Albumu dla młodzieży* Roberta Schumanna.

Załamanie nerwowe po rozstaniu z żoną latem 1877 roku (zaledwie po kilku miesiącach małżeństwa) doprowadziło Czajkowskiego do próby samobójczej. Te zdarzenia oraz ogólna atmosfera wokół niego spowodowały swojego rodzaju ucieczkę z dotychczasowego życia. Kompozytor porzucił pracę w konserwatorium. W celu odzyskania równowagi odwiedzał wówczas często rodziny siostry Aleksandry Dawydow i brata Modesta. Z ich wspomnień wiadomo, że bardzo lubił bawić się z dziećmi. W Kamience – posiadłości siostry – wymyślał dla nich spektakle, w których nawet sam brał udział. Jesienią 1877 roku, za namową lekarzy, wybrał się z bratem i jego podopiecznym, Mikołajem Konradi, w podróż po Europie. Wychowanek Modesta Czajkowskiego był dzieckiem głuchoniemym. Kontakt z nim wywarł duży wpływ na kompozytora, stając się przyczyną odkrycia nieznanych wcześniej Czajkowskiemu tajemnic psychologii dziecięcej i inspiracją. Z listów kompozytora wynika, że wprawdzie inspirował go Mikołaj Konradi, jednak ostatecznie dedykował cykl siostrzeńcowi, Wołodi Dawydow, uznając zapewne, że byłoby niezręczne poświęcić muzyczne dzieło głuchoniememu dziecku<sup>2</sup>.

Wspomniane dramatyczne przeżycia letnich miesięcy znalazły swoje odbicie w dwóch arcydziełach, które powstały na przełomie 1877 i 1878 roku: *IV Symfonii* i operze *Eugeniusz Oniegin*. Po ich stworzeniu kompozytor, jak pisał do swojego wydawcy Piotra Jurgensona, w ramach odpoczynku dla odmiany zajął się miniaturami dla dzieci<sup>3</sup>. W liście z 30 kwietnia 1878 roku Czajkowski zwracał się do Nadzieży von Meck: „Chcę napisać kilka małych łatwych utworów z ciekawymi dla dzieci tytułami, jak u Schumanna”<sup>4</sup>. Nie było to pierwsze doświadczenie Czajkowskiego w tematyce dziecięcej. W 1872 roku opracował pieśni ze zbioru Marii A. Mamontowej (znanej działaczki na rzecz dzieci i redaktorki pisma dla nich) *Dziecięce piosenki oparte na rosyjskich i małosyjskich przyspiewkach op. 1*. Zainteresowanie muzyką ludową znalazło odzwierciedlenie również w omawianym zbiorze.

W maju 1878 roku *Album* został ukończony. Wydał go Piotr Jurgenson. Każdy utwór opatrzony był rysunkiem Aleksieja Stiepanowa. Już współcześni zwrócili uwagę na to, że niektóre miniatury napelnione są ładunkiem emocji stawiającym duże wymagania młodym wykonawcom. Jako przykład podawano *Modlitwę poranną* i *Pogrzeb lalki*. Wątpliwości związane z przeznaczeniem utworu dla dzieci dotyczyły również wymowy poszczególnych miniatur. We współczesnych opracowaniach muzykologicznych próbuje się rozwikłać zagadkę związaną z różną kolejnością miniatur w wersji autorskiej i w pierwszym wydaniu z 1878 roku.

*Album* przeszedł w kolejnych wydaniach wiele przekształceń. Oprócz polskich tytułów, zaproponowanych przez PWM<sup>5</sup>, podane zostaną w nawiasach tłumaczenia oryginalnych nazw, dokonane przez autora artykułu.

<sup>2</sup> Tak również uważa Aleksander Majkapar, znany rosyjski klawesynista, organista i muzykolog. W: А. Майкапар, П. И. Чайковский *Детский альбом*, Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов, files.school-collection.edu.ru/dlrstore/a9a91fe6-f410-7689-9a4e-d623d9b6b9c4/Tchaikovsky\_Detsky\_album\_Predislovie.htm [dostęp: 20.10.2016].

<sup>3</sup> П. Чайковский, *Литературные произведения и переписка*, [w:] *Полное собрание сочинений*, t. 7, Москва 1962, s. 120.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 238.

<sup>5</sup> P. Czajkowski, *Album dla młodzieży op. 39 na fortepian*, red. B. Woytowicz, Kraków 2001.

### Kompozycja *Albumu dla młodzieży*

W pierwszym wydaniu miniatury ustawione zostały w innej kolejności niż w autografie. Czajkowski zgodził się na zmiany zaproponowane przez Piotra Jurgensona, jednak spowodowały one, że całość nabiera innego ładunku emocjonalnego. Dopiero historia powstania niektórych utworów pokazuje, dlaczego kompozytor umieścił je w określonym miejscu.

Zbiór składa się z 24 fortepianowych miniatur dla dzieci. Można je pogrupować w minicykle przedstawiające scenki z życia dziecka. W autorskiej wersji wyraźnie widać zamiar kompozytora, który zestawił miniatury powiązane tematycznie. Aleksej Kandinskij-Rybnikow i Marina Miesropowa wskazują na ułożenie utworów w *Albumie* zgodnie z rozkładem dnia dziecka<sup>6</sup>. Pierwsze trzy związane są z porankiem (*Modlitwa poranna*, *Poranek zimowy*, *Mama*). Łączy je również zmienność charakterów i klamra tonalna skrajnych części (G-dur). Potem następują zabawy: najpierw chłopięce (*Mały jeździec*, *Marsz drewnianych żołnierzyków*), a następnie dziewczęce – trylogia o lalce. W rękopisie historia zaczyna się od otrzymania nowej zabawki, a kończy jej pogrzebem, co nadaje temu minicyklowi tragiczny wydźwięk. W środku zbioru kompozytor prezentuje tańce europejskie, które wspomniani autorzy łączą z poprzednimi zabawami w minicykl domowy. Następne trzy miniatury nawiązujące do rosyjskiej muzyki ludowej oraz cztery pieśni z różnych regionów Europy Kandinskij-Rybnikow i Miesropowa interpretują jako symboliczny czas podróży. Końcowe miniatury przypisują oni do godzin wieczornych: opowiadanie bajek, marzenia i modlitwa przed snem (*Bajka niani*, *Słodkie marzenie*, *Chorał*).

Oto zestawienie dwóch wersji *Albumu dla młodzieży*: autorskiej i zmienionej w wydaniu P. Jurgensona z 1878 roku<sup>7</sup>.

Wersja autorska	Wersja w wydaniu z 1878 r.
1. Modlitwa poranna	1. Modlitwa poranna
2. Poranek zimowy	2. Poranek zimowy
3. Mama	<u>3. Mały jeździec ('zabawa w koniki')</u>
4. Mały jeździec ('zabawa w koniki')	<u>4. Mama</u>
5. Marsz drewnianych żołnierzyków	5. Marsz drewnianych żołnierzyków
6. Nowa lalka	<u>6. Choroba lalki</u>
7. Choroba lalki	<u>7. Pogrzeb lalki</u>

<sup>6</sup> А. Кандинский-Рыбников, М. Месропова, *О не опубликованной П.И. Чайковским первой редакции „Детского альбома”*, [w:] *Вопросы музыкальной педагогики*, Москва 1997, вып. 11, s. 139.

<sup>7</sup> W nawiasach tłumaczenia tytułów dokonane przez autora artykułu. Podkreślono miniatury, które zostały przeniesione w wydaniu P. Jurgensona.

8. Pogrzeb lalki	<u>8. Walc</u>
9. Walc	<u>9. Nowa lalka</u>
10. Polka	<u>10. Mazurek</u>
11. Mazurek	11. Pieśń rosyjska
12. Pieśń rosyjska	12. Wieśniak gra ('chłop na harmoszcze gra')
13. Wieśniak gra ('chłop na harmoszcze gra')	13. Kamarinskaja (taniec rosyjski)
14. Kamarinskaja (taniec rosyjski)	<u>14. Polka</u>
15. Piosenka włoska	15. Piosenka włoska
16. Starodawna piosenka francuska	16. Starodawna piosenka francuska
17. Piosenka niemiecka	17. Piosenka niemiecka
18. Piosenka neapolitańska	18. Piosenka neapolitańska
19. Bajka niani	19. Bajka niani
20. Baba Jaga	20. Baba Jaga
21. Słodkie marzenie	21. Słodkie marzenie
22. Pieśń skowronka	22. Pieśń skowronka
23. Chorał ('w cerkwi')	<u>23. Kataryniarz gra ('kataryniarz śpiewa')</u>
24. Kataryniarz gra ('kataryniarz śpiewa')	<u>24. Chorał ('w cerkwi')</u>

Korekta wydawcy zmienia odbiór niektórych fragmentów *Albumu*. Minicykl o lalce uzyskał następującą kolejność: *Choroba lalki*, *Pogrzeb lalki*, *Walc*, *Nowa lalka*. W ten sposób opowieść staje się mniej tragiczna, ale też umniejsza, w odczuciu autora artykułu, wagę dziecięcych trosk i zmartwień. Być może Jurgenson przekonał kompozytora, że w takim układzie opowieść będzie łatwiejsza do przyswojenia dla psychiki dziecka.

W środkowej części wydanego *Albumu* zniknął minicykl z tańcami europejskimi – zostały one rozproszone. Zmieniona została również kolejność dwóch ostatnich miniatur. W pierwszym wydaniu zbiór zamyka *Chorał* ('w cerkwi'), nawiązujący tematycznie do *Modlitwy porannej*. Jednak w wersji Czajkowskiego więź pomiędzy skrajnymi częściami cyklu jest mocniejsza i opiera się na środkach muzycznych. Ostatni w autografie *Kataryniarz gra* utrzymany jest w tej samej tonacji co *Modlitwa poranna* (G-dur), a jego temat powtarza o tercję wyżej początkowy motyw utworu otwierającego cykl. Ciekawostką stanowi też historia powstania tej miniatury – zostanie ona opisana w rozdziale o interpretacji całości zbioru.

Zmiany dokonane już w pierwszym wydaniu nie były jedyne w historii *Albumu*. Podlegał on również cenzurze. W niektórych wydawnictwach czasów ZSRR *Modlitwę poranną* zamieniono na *Poranne myśli*, a *W cerkwi* – na *Chór*. Państwowe Wydawnictwo Muzyczne *Muzgiz* z 1929 roku, troszcząc się o psychikę dziecięcą, nie wydruko-

wało *Pogrzebu lalki*, a w 1935 roku nie opublikowało z ideologicznego powodu *Chóru*, ponieważ mimo zmiany nazwy rozpoznawano w nim znany chorał cerkiewny.

Muzykolodzy spierają się, czy utwór P. Czajkowskiego to luźno połączone ze sobą miniatury czy zaplanowany i spojony pewną ideą cykl. Najnowsze analizy częściej skłaniają się ku ostatniej wersji. A. Kandinskij-Rybnikow i M. Miesropowa wskazują na przemyślany układ tematyczny w autorskiej wersji zarówno całości, jak i minicykli. Ważne są też podobieństwa w melodyce i harmonice poszczególnych miniatur (np. *Bajka niani* nawiązuje motywami do *Poranka zimowego*), a także kłamry tonalne w minicyklach<sup>8</sup>.

## Inspiracje

*Album* powstawał w trudnym okresie życia kompozytora. Znalazło to odzwierciedlenie w wielu miniaturach. W listach czytamy, że Czajkowski często obserwował zabawy Mikołaja Konradi, a także uczestniczył w rozrywkach dzieci swojego rodzeństwa. Ucieczka w beztroski, niewinny świat małego człowieka pomogła twórcy odsunąć bolesne wspomnienia i częściowo odzyskać równowagę psychiczną. Miniatury o konikach i żołnierzach oddają czyste i pełne zaangażowania zabawy. W *Nowej lalce* słychać motywy przekazujące zachwyt i zapierającą dech radość. *Baba Jaga* napisana jest tak sugestywnie, że widzimy jak w teatrze kulejącą, wzbudzającą strach postać. Czuje się doświadczenie kompozytora w odgrywaniu scenek w przedstawieniach dziecięcych.

Oczywiście Czajkowski wykorzystał ideę Roberta Schumanna, o czym napisał w tytule cyklu. Naśladowanie niemieckiego kompozytora widać już w nazewnictwie utworów: *Marsz wojskowy – Marsz drewnianych żołnierzów*, *Śmiały jeździec – Mały jeździec*, *Mama*, *Chorał*.

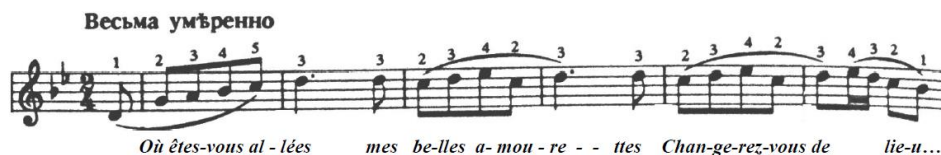
Innym aspektem życia kompozytora, który wpłynął na kształt omawianego utworu, były podróże, będące formą terapii, uwolnienia od trosk poprzedniego roku. Na przełomie lat 1877/78 Czajkowski wędrował po Europie. W listach i pamiętnikach opisywał najbardziej wyraziste zdarzenia. Stąd wiemy, że wykorzystał w *Albumie* melodie zasłyszane w różnych miejscach i okolicznościach.

W *Piosence włoskiej* wprowadzona została pieśń ulicznego śpiewaka – chłopca Vittorio z Florencji, który wykonywał ją z akompaniamentem gitary. Kompozytor zapisał ją podczas podróży w grudniu 1877 roku. Młody chłopiec (10-11 lat) śpiewał pięknie, ciepłym głosem „Perché tradir mi, perché lasciar mi” (‘dlaczego mnie zdradzasz, dlaczego mnie porzucasz’). W liście do Nadieжды von Meck twórca wspominał swoje zdziwienie tym, że dziecko tak poruszająco wykonuje utwór o tragicznej miłości. Ciekawe, że piosenka zapisana jest w tonacji D-dur, co może zachęcać do beztroskiej interpretacji. Zmienia się ona, gdy wiemy o wymowie tekstu, wtedy temat poprowadzimy w inny sposób – bardziej poważnie i dramatycznie. Warto pamiętać o nasyczonej barwie głosu włoskich śpiewaków i brzmieniu gitary w akompaniamencie.

W *Starodawnej piosence francuskiej* cytowana jest francuska pieśń *Mes belles amourettes* Christophe’a Ballarda (1641-1715). Czajkowski mógł ją znać z rodzinne-

<sup>8</sup> С. Айзенштадт, „Детский альбом” П. И. Чайковского, Москва 2009, s. 21.

go domu, ponieważ jego matka miała francuskie korzenie, a opiekowała się nim francuska guwernantka. Melodia ta weszła również do drugiego aktu opery *Dziewica Orleańska*. Tekst napisany przez kompozytora opowiada o cierpieniu, śmierci i odkupieniu przez miłość. W pierwszym wydaniu zaznaczono łuki, przedstawione w przykładzie nr 1. Autor artykułu podpisał tekst oryginalnej piosenki. Pasuje ona do artykulacji Czajkowskiego. W niektórych późniejszych redakcjach zmieniono łuki na bardziej jednolite, co w odczuciu autora wprowadza schematyczność. Można te korekty zrozumieć jako dostosowanie środków wykonawczych do umiejętności początkujących pianistów, warto jednak pamiętać o wersji kompozytora.



Przykł. 1. Starodawna piosenka francuska

*Piosenka niemiecka* nawiązuje do jodłowania, a biesiadny nastrój jest przekazywany przez jej humorystyczny charakter. Czajkowski lubił bywać Szwajcarii. Są przypuszczenia, że użył on oryginalnego tyrolskiego motywu. Słychać tu również elementy lendlera – starodawnego, popularnego w Austrii i Niemczech tańca. Co ciekawe, w autografie zewnętrzne części formy ABA oparte są na nieziennej nucie basowej (Es), co jeszcze bardziej zbliża ten utwór do muzyki ludowej<sup>9</sup>.

*Piosenka neapolitańska* to włoska ludowa pieśń, zasłyszana przez kompozytora w kwietniu 1874 roku. Wykorzystana została również w balecie *Jezioro łabędzie* (*Taniec neapolitański*) z 1877 roku. Sergiej Aizensztadt podaje, że Jurij – brat Wołodii Dawydowa, któremu dedykowany jest cykl – wspomina zabawy w Kamience jeszcze przed napisaniem baletu i omawianego cyklu. Czajkowski grał tę piosenkę podczas odgrywania dziecięcego spektaklu pod tym samym tytułem, co wspomniany wyżej balet<sup>10</sup>. Pracując nad utworem, warto posłuchać *Tańca neapolitańskiego* w orkiestrowej wersji, w której melodia grana jest przez kornet. Może to ułatwić wybór tempa w drugiej, szybszej części miniatury.

Znaczącą rolę w cyklu odgrywa tryptyk rosyjski: *Pieśń rosyjska*, *Wieśniak gra*, *Kamarinskaja*. W *Pieśni rosyjskiej* wykorzystana została rosyjska ludowa pieśń – *Голова ль ты моя, головушка, что болишь ты, клонишься* ('głowo, moja ty głowo, dlaczego chylisz się i sprawiasz mi ból'). W utworze słychać charakterystyczne dla pieśni rosyjskich zmienność trybu (dur/moll) i sześciotaktowe frazy podzielone nieregularnie – cztery i dwa taktów. Akcenty słów trafiają nie tylko na silne, ale również na słabe części taktów (przykład nr 2). Tekst pieśni, napisany przez Antona Delwiga na podstawie oryginalnej pieśni ludowej, mówi o przemijaniu czasu i wspomnieniach byłej świetności bohatera. Mimo że tempo podane przez Czajkowskiego to *Allegro*, nie

<sup>9</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>10</sup> Ibidem.

powinno się grać tej miniatury zbyt szybko, by nie stracić charakteru pieśni chóralnej, choć w najstarszym zachowanym nagraniu Aleksandr Goldenweiser wykonuje ten utwór jak taniec: szybko, z wyraźnymi akcentami.



### Przykł. 2. *Pieśń rosyjska*

Środkowa część tryptyku – *Wieśniak gra* (‘chłop na harmonzce gra’) – zastanawia teoretyków analizujących cykl. Monotonny przebieg stanowi kontrast w stosunku do charakteru następnej części, a dla niektórych badaczy stał się argumentem uzasadniającym możliwość jej filozoficznej interpretacji. Ze względu na swój wyraz miniatura ta jest rzadko wykonywana jako samodzielny utwór.

*Kamarinskaja* oparta jest na bardzo znanym ludowym tańcu *Ах, ты сукин сын, камаринский мужик* (przykład nr 3). Napisana jest w charakterystycznej dla muzyki ludowej formie wariacyjnej (temat i trzy wariacje). Górny głos naśladuje brzmienie bałabajki, dlatego wykonując ten utwór, warto zapoznać się ze sposobem gry na tym instrumencie. Szybkie, wirtuozowskie fragmenty wykonywane są na nim przez uderzenia wskazującym palcem w dół i w górę (nie szarpane). W efekcie powstają zróżnicowane dynamicznie i energetycznie dźwięki – mocniejsze i słabsze. Akordy pojawiające się w drugiej wariacji grane są jednakowym ruchem w dół, co zmienia nieco pulsację tego fragmentu (każdy akord podkreślony). S. Ajzensztadt przypisuje partii lewej ręki brzmienie harmonzki.



### Przykł. 3. *Kamarinskaja*

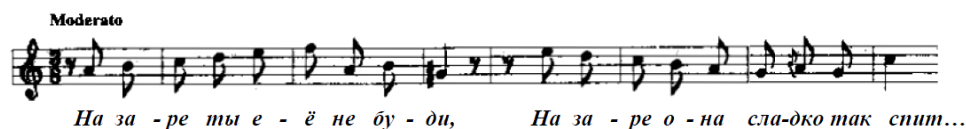
Nie tylko muzyka ludowa inspirowała kompozytora. Czajkowski bardzo lubił słuchać śpiewów cerkiewnych. W czasie powstawania *Albumu* przygotowywał materiały do nabożeństw prawosławnych i studiował muzykę Dmitrija Bortniańskiego i Maksyma Bieriezowskiego, a także często uczestniczył w nabożeństwach w cerkwi w Kamience i pobliskim klasztorze. Znalazło to odzwierciedlenie w miniaturach: *Modlitwa poranna* i *Chorał* (‘w cerkwi’) (przykład nr 4). W ostatniej wykorzystana jest melo-





ny wyraz – Czajkowski bardzo kochał swoją matkę, a *Album* napisał bezpośrednio przed kolejną rocznicą jej śmierci (13 czerwca 1854 roku). O tym, jakie uczucia wywoływało wspomnienie tej daty, świadczy list do N. von Meck z 13 czerwca 1879 roku, w którym kompozytor wracał do dzieciństwa i wyrażał tęsknotę za ukochaną osobą. Miniatura jest pełna ciepła, łagodności, ale także ukrytego niepokoju. Wyraża się to m.in. poprzez nieregularną budowę motywów i fraz. Motywy złożone z trzech dźwięków zostają skrócone do dwóch, co wprowadza element niepewności i trwogi. Utwór jest rzadziej grany, ponieważ stawia przed wykonawcą trudne zadania. Połączenie deklamacyjnej melodyki i swobody rytmicznej, wynikającej z konieczności uwypuklenia coraz krótszych konstrukcji, podporządkowanych jednak jednej linii rozwoju, stanowi wyzwanie dla pianistów.

Często granym utworem jest natomiast *Walc*. Występujący w nim problem to połączenie krótkich motywów, poprzedzielanych pauzami w spójną, logiczną frazę. Autor artykułu dostrzega podobieństwo tematu walca do melodii pieśni Aleksandra Wałamowa *На заре ты её не буди* z 1842 roku, u Czajkowskiego zmieniono tryb z moll na dur. Zaśpiewanie tematu pieśni Wałamowa (przykład nr 5) w trakcie pracy z dziećmi nad tą miniaturą może znacząco ułatwić postawione zadanie. Zrozumiałe staje się, że nie można akcentować początków motywów, zaznaczonych łukami (przykład nr 6). Powstają z nich długie frazy, co jest niełatwe do wykonania dla młodych pianistów. Aizensztadt również zwraca uwagę na trudności w sposobie prowadzenia melodii. Radzi w tym wypadku jako główną miarę liczenia wybrać takt, a w związku z tym akcentowana druga ćwierćnuta taktu nie powinna eliminować ważności pierwszej<sup>13</sup>.



Przykł. 5. *На заре ты её не буди*



Przykł. 6. *Walc*

Najcenniejszy walor tego cyklu stanowi warstwa obrazowa, dostosowana do potrzeb i możliwości młodego pianisty. Czajkowski przekazał dźwiękami obrazy ze świata dziecka, jego zabawy, fantazje, marzenia, ale również scenki z codziennego życia.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 51.

Przykładem nawiązania do otaczającej dziecko rzeczywistości może być *Poranek zimowy*. Ajzensztadt pisze, że miniatura przywołuje obraz przyrody rosyjskiego zimowego pejzażu, jak w obrazach Isaaka Lewitana. W warstwie muzycznej widzi podobieństwo z melodyką ludowych śpiewów żałobnych. Ciekawa, bardziej zbliżona do dziecięcej wyobraźni, jest interpretacja prof. W. Nilsena. W trakcie pracy nad tym utworem opisał on następującą scenkę<sup>14</sup>. W XIX wieku centralne ogrzewanie było w domach rzadkością – ogrzewano piecami, więc rano w pokojach robiło się zimno. Dziecku nie chciało się wychodzić z ciepłego łóżka. W początkowych motywach słychać niemiłe budzenie przez dorosłego (trytony), potem – lamentsy i uzalanie się nad swoim losem wychowanka, na końcu – pogodzenie się z sytuacją.

Jedną z najbardziej teatralnych miniatur jest *Baba Jaga*. W rosyjskich bajkach często miewa ona przydomek „kostjanaja noga” (zamiast jednej nogi ma sterzącą piszczel, kość). Jest to groźna postać, którą dorośli straszili niegrzeczne dzieci. Jej nierówny, kulawy chód przekazują początkowe motywy (zakończone *sf*). Baba Jaga potrafiła również latać w wielkim moździerzu – stępie – z miotłą w rękę<sup>15</sup>. W muzyce słychać przygotowania do startu, następnie wznoszenie się i lot. W końcowym fragmencie postać oddala się i znika. Miniatura nawiązuje do *Chatki na kurzej stopce* Modesta Musorgskiego, której bohaterka to również Baba Jaga.

Większość miniatur jest tak wyrazista, że nie potrzebuje dodatkowych opisów. Często wykonuje się *Słodkie marzenie*, choć wymaga większych umiejętności. Warto przypomnieć rysunek z pierwszego wydania, na którym widzimy śpiące dziecko<sup>16</sup>. Jego marzenia przedstawione w formie obrazkowej – to cukiernia, pełna rozmaitych słodkości. Ajzensztadt zwraca uwagę, że melodia przypomina romans Czajkowskiego *Средь шумного бала* (przykład nr 7). Może to nie przypadek, że miniatura o marzeniach (przykład nr 8) nawiązuje do pieśni o miłości.



Przykł. 7. *Средь шумного бала*



Przykł. 8. *Słodkie marzenie*

<sup>14</sup> Interpretacja została przekazana autorowi artykułu podczas pracy nad *Albumem* pod kierunkiem prof. W. Nilsena.

<sup>15</sup> Baba Jaga pokazana jest w czasie lotu na okładce pierwszego wydania z 1878 r. Można zobaczyć ten rysunek: [fotki.yandex.ru/next/users/sergedidenko/album/126669/view/475050](http://fotki.yandex.ru/next/users/sergedidenko/album/126669/view/475050) [dostęp: 23.10.2016].

<sup>16</sup> Ibidem.

Grając *Album dla młodzieży*, warto sięgać do oryginalnych tytułów. Mogą one wpłynąć na interpretację i zasugerować odpowiednie środki wykonawcze. W starszych wydaniach PWM zmienione są tłumaczenia nazw wielu miniatur. Na przykład *Mysli poranne* ('modlitwa poranna') i *Chorał* ('w cerkwi') wprowadzają zupełnie odmienny obraz, niż było to w zamyśle kompozytora. W obu miniaturach słychać modlitwy i śpiewy cerkiewne oraz naśladowanie dzwonów.

W pierwszym wydaniu miniatura *Mały jeździec* ('zabawa w koniki') opatrzona była obrazkiem przedstawiającym dwóch chłopców bawiących się „w koniki”. Gra polegała na tym, że jedno z dzieci było rumakiem, a drugie trzymało lejce<sup>17</sup>. Wyobrażając sobie tę sytuację, rozumiemy, że utwór nie może być grany zbyt szybko.

W błąd może wprowadzić tytuł *Kataryniarz gra* (w oryginale 'kataryniarz śpiewa'). Często, gdy mówimy o tym instrumencie, to wyobrażamy sobie grę mechaniczną. Jednak kompozytor wspomina, że wykonywała tę piosenkę dziewczynka z towarzyszącym jej ojcem.

Melodia miniatury naśladuje głos, a akompaniament może podlegać zmianom tempa, ponieważ kataryniarz miał możliwość dostosowywać je do solisty różną prędkością obracania korbką.

## Dwa spojrzenia na wymowę całości *Albumu*

Muzykolodzy dopatrują się w autorskiej wersji *Albumu dla młodzieży* różnych możliwości interpretowania całości cyklu. Jedna z nich łączy się z tragicznymi doświadczeniami Czajkowskiego w okresie poprzedzającym powstanie utworu. A. Kandinskij-Rybnikow i M. Miesropowa twierdzą, że *Album* można odczytać na dwóch poziomach: bardziej dostępnym – jako przedstawienie dziecięcego dnia – i głębszym – obrazującym życie człowieka<sup>18</sup>. Również Ajzensztadt zastanawia się nad pierwotnym układem części cyklu. Dostrzega w nim ukryty program. W napisanej niedługo wcześniej *IV Symfonii* kompozytor zaszyfrował pewną ideę i wyjawiał ją jedynie w liście do von Meck, której poświęcił dzieło<sup>19</sup>. Ajzensztadt wyraża przypuszczenie, że w przypadku *Albumu* mogło być podobnie<sup>20</sup>.

Gdy weźmiemy pod uwagę interpretację, w której cykl symbolicznie przedstawia życie człowieka z jego wzlotami i upadkami, to miniatury nabierają innego wyrazu. *Modlitwa poranna* i *Chorał* nawiązują do narodzin człowieka i jego pożegnania ze światem. Początek utworu przedstawia beztrudne dziecięce zabawy, ale również cierpienie z bezpowrotnej utraty czegoś najdroższego (trylogia o lalce). Środek cyklu wypełniają podróże, symbolizujące wędrówkę człowieka. Przedstawione są poprzez pieśni i tańce, w których słychać radość, zachwyt, ale też smutek. Minicykl rosyjski można zinterpretować jako powrót do domu. Nowego znaczenia nabiera miniatura *Wieśniak gra* ('chłop gra na harmoszcze') – wnosi obraz pełen tragizmu. Bohater gra-

<sup>17</sup> fotki.yandex.ru/next/users/sergedidenko/album/126669/view/475049 [dostęp: 23.10.2016].

<sup>18</sup> А. Кандинский-Рыбников, М. Месропова, op. cit., s. 139.

<sup>19</sup> E. Dziębowska, *Czajkowski*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 2, Kraków 1984, s. 309.

<sup>20</sup> С. Айзенштадт, op. cit., s. 21.

jący na najprostszej, jednorzędowej harmonosce, zaczyna z dominanty do B-dur i nie jest w stanie rozwiązać tego akordu na tonikę, dlatego ciągle powraca do dominanty. Kandinskij-Rybnikow uważa, że przedstawia ona obraz zabiedzonej, znajdującej się w sytuacji bez wyjścia Rosji. W tej interpretacji inaczej zabrzmiały też *Słodkie marzenie* i *Kataryniarz gra*. Zachowały się wspomnienia Czajkowskiego z pobytu w Wenecji (1877 rok), w których opisuje historię związaną z ostatnią miniaturą z rękopisu. Pod hotel, w którym mieszkał, codziennie przychodził kataryniarz z córeczką śpiewającą pod jego akompaniament. Czajkowski zapisał wykonywaną melodię. Pewnego wieczoru przysnął po spacerze, a spokojne, kojące sny splotły się z piosenką kataryniarza. Taki obraz kończący cykl może być zinterpretowany jako spełnienie marzenia o ukonieniu duszy oraz zgoda na nieubłagany bieg życia symbolizowany przez niekończący się ruch korbki kataryniarza.

Ajzensztadt podkreśla ważne znaczenie ostatniej miniatury rękopisu dla formy całości: muzyka odsuwa mroczne myśli, symbolicznie zwycięża śmierć<sup>21</sup>.

## Zakończenie

W Polsce *Album dla młodzieży* jest bardzo popularny. Pracując z uczniem nad poszczególnymi miniaturami, warto poznawać źródła, z których czerpał kompozytor. Czajkowski odwołuje się do wyobraźni zarówno dziecka – poprzez konkretne tytuły – jak i dorosłego – przez filozoficzny wydźwięk całego utworu.

Twórca naśladował, jak sam zaznaczył w tytule, Roberta Schumanna. To dążenie jest widoczne w odwoływaniu się do doświadczeń i wrażliwości dzieci. W utworach pełnych życia przedstawione zostały obrazy wyraziste, a jednocześnie dostępne dla początkujących pianistów. *Album dla młodzieży* wykonuje się równie często, jak dzieło niemieckiego kompozytora. Oba zbiory łączy wielkość talentów ich twórców, ale różni ułożenie przez Czajkowskiego miniatur w uporządkowany cykl, dostępny w swym pełnym wyrazie tylko dojrzałym artystom.

## Bibliografia

- Czajkowski P., *Album dla młodzieży op. 39 na fortepian*, red. B. Woytowicz, Kraków 2001.
- Dziębowska E., *Czajkowski*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 2, Kraków 1984.
- Айзенштадт С.А., *Детский альбом” П. И. Чайковского*, Москва 2009.
- Чайковский П.И., *Литературные произведения и переписка*, [w:] *Полное собрание сочинений*, t. 7, Москва 1962.
- Кандинский-Рыбников А., Месропова М., *О не опубликованной П.И. Чайковским первой редакции „Детского альбома”*, [w:] *Вопросы музыкальной педагогики*, Москва 1997, вып. 11.

<sup>21</sup> Ibidem.

Келдыш Ю.В., *Чайковский Пётр Ильич*, [w:] *Музыкальная Энциклопедия*, red. Ю.В. Келдыш, т. 6, Москва 1982.

Майкапар А.Е., Чайковский П.И., *Детский альбом*, Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов, files.school-collection.edu.ru/dlrstore/a9a91fe6-f410-7689-9a4e-d623d9b6b9c4/Tchaikovsky\_Detsky\_album\_Predislovie.htm [dostęp: 20.10.2016].

fotki.yandex.ru/next/users/sergedidenko/album/126669/view/475049 [dostęp: 23.10.2016].

fotki.yandex.ru/next/users/sergedidenko/album/126669/view/475050 [dostęp: 23.10.2016].

### Summary

#### **ALBUM FOR THE YOUTH OF PYOTR TCHAIKOVSKY – SCENES FROM THE LIFE OF A CHILD?**

One hundred and thirty years since its creation, *Children's Album, Op. 39* by Pyotr Tchaikovsky has been re-examined taking into account the composer's manuscript and the piece's long-term pianistic performing tradition. Recent musicological research suggests that the Album was written as a cyclic form, in which the constituent miniatures are inter-linked by common thematic material and tonal relations and share the same philosophic narrative. The article reviews possible motives behind composing the musical piece for children and the Tchaikovsky's dramatic circumstances at the time that might have influenced its final form. The melodies and texts of the original songs exploited by the composer as well as tales and games for children introduced in the miniatures are presented. The author discusses technical aspects of mimicking instruments such as balalaika and barrel organ on the piano. Practical guidance on working with the *Children's Album* from the point of view of a performer and a teacher is proposed.

Key words: *Pyotr Tchaikovsky, Children's Album, piano, children's pieces, musical imagination, working methods*

