

UNIwersytet KAZIMIERZA WIELKIEGO W BYDGOSZCZY
WYDZIAŁ EDUKACJI MUZYCZNEJ

Karolina Niebrzegowska

20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem

Stefana Behra

**– aspekty interpretacyjno-wykonawcze w cyklu
wokalnym zapomnianego kompozytora**

ROZPRAWA DOKTORSKA

Opis dzieła: Stefan Behr – *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem*

PROMOTOR

dr hab. Aleksandra Kucharska-Szeffler

BYDGOSZCZ 2026

SPIS TREŚCI

WSTĘP	4
ROZDZIAŁ I STEFAN BEHR – ŻYCIE, DZIAŁALNOŚĆ I KONTEKST TWÓRCZOŚCI	11
1.1. Biografia kompozytora	11
1.2. Kontekst historyczny i sytuacja twórcy	15
1.3. Portret intelektualny i postawa artystyczna Stefana Behra	16
1.4. Niezależność artystyczna a język muzyczny	18
1.5. Twórczość wokalna Stefana Behra.....	20
1.6. Muzyka dla dzieci w twórczości Behra na tle polskiej muzyki dziecięcej XX wieku	21
1.7. Zbiór <i>20 piosenek dla dzieci</i> – geneza, wydanie, kontekst.....	23
ROZDZIAŁ II JĘZYK MUZYCZNY W ZBIORZE <i>20 PIOSENEK DLA DZIECI NA GŁOS Z FORTEPIANEM</i>.....	24
2.1. Uwagi wprowadzające	24
2.2. Struktura zbioru i problem cyklu (9 + 11 piosenek)	25
2.3. Relacja tekstu literackiego i muzyki	26
2.4. Metoda analizy materiału muzycznego	27
2.4.1. Piosenki o charakterze ilustracyjnym	28
2.4.2. Piosenki o charakterze narracyjnym	36
2.4.3. Piosenki o charakterze humorystyczno-groteskowym.....	43
2.4.4. Piosenki o charakterze tanecznym i ruchowym	51
2.4.5. Piosenki o charakterze lirycznym	57
2.5. Znaczenie zbioru w repertuarze wokalnym dla dzieci	62
2.6. Źródła do analizy cyklu	63
2.7. Podsumowanie rozdziału II	64
ROZDZIAŁ III OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO: NAGRANIE ZBIORU <i>20 PIOSENEK DLA DZIECI NA GŁOS Z FORTEPIANEM</i> STEFANA BEHRA.....	65
3.1. Status dzieła artystycznego.....	65
3.2. Opis dzieła: nagranie pełnego zbioru	65
3.3. Kształtowanie interpretacji w praktyce wykonawczej	67
3.4. Działalność koncertowa jako etap badawczy projektu	72
3.4.1. Koncert pamięci Stefana Behra, Warszawa, 23 kwietnia 2023	73
3.4.2. <i>Koncert dla dzieci pamięci Stefana Behra</i> , Opera Bałtycka, Gdańsk, 7 maja 2023	73
3.4.3. <i>Poznajcie Pana B.</i> , Opera Leśna, Sopot, 9 czerwca 2024	75
3.5. Znaczenie nagrania w kontekście polskiego dziedzictwa muzycznego.....	75

3.6. Wnioski.....	76
ZAKOŃCZENIE.....	78
BIBLIOGRAFIA.....	82
KWERENDY ARCHIWALNE	84

WSTĘP

Muzyka wokalna stanowi jedną z najważniejszych dziedzin twórczości muzycznej, w której szczególną rolę odgrywa relacja pomiędzy słowem a dźwiękiem. Związek ten od wieków pozostaje jednym z podstawowych zagadnień estetyki muzyki oraz teorii wykonawstwa wokalnego. W tradycji europejskiej stanowił on przedmiot refleksji zarówno kompozytorów, jak i teoretyków muzyki, którzy podkreślali znaczenie wzajemnego przenikania się warstwy semantycznej tekstu i struktury muzycznej. Michał Bristiger – jeden z najwybitniejszych polskich muzykologów zajmujących się problematyką związków muzyki ze słowem – wskazuje, że właściwe rozpoznanie muzyki wokально-instrumentalnej wymaga przyjęcia dwóch perspektyw badawczych: muzycznej i językowej, przy założeniu, że analiza dzieła wokalnego domaga się *równoległego uchwycenia porządku brzmieniowego i sensu słownego*¹. Przyjmuję to założenie za punkt wyjścia niniejszej pracy, wychodząc z przekonania, że połączenie tekstu literackiego z muzyką umożliwia przekazanie emocji oraz treści w sposób bezpośredni i sugestywny, a zarazem otwiera szerokie możliwości interpretacyjne dla wykonawców.

Szczególnym obszarem literatury wokalnej jest repertuar przeznaczony dla dzieci. Utwory tego rodzaju pełnią zarówno funkcję artystyczną, jak i edukacyjną – często stanowią bowiem pierwszy kontakt młodego odbiorcy z muzyką klasyczną i odgrywają istotną rolę w procesie kształtowania wrażliwości estetycznej oraz rozwijania wyobraźni muzycznej. Tradycja tego repertuaru sięga XIX wieku, kiedy powstawały pierwsze zbiory pieśni i miniatur muzycznych przeznaczonych dla dzieci, m.in. w twórczości Zygmunta Noskowskiego. Ówczesne kompozycje, silnie zakorzenione w estetyce epoki, odznaczały się prostotą formy oraz wyraźnym ukierunkowaniem dydaktycznym, jednak współcześnie część tej literatury może być postrzegana jako stylistycznie anachroniczna i mniej adekwatna do potrzeb współczesnej praktyki pedagogicznej.

Na tym tle repertuar XX wieku stanowi istotny etap rozwoju muzyki dziecięcej, w którym następuje wyraźne poszerzenie języka muzycznego oraz większe zróżnicowanie

¹ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, PWM (seria: Biblioteka Res Facta, nr 4), Kraków 1986, s. 15.

środków kompozytorskich. Sam Witold Lutosławski – twórca ponad czterdziestu piosenek dla dzieci – zaliczał tego rodzaju kompozycje do kręgu *utworów użytkowych*², co nie oznaczało jednak, że traktował je jako twórczość drugorzędną. Jak podkreślają Danuta Gwizdalanka i Krzysztof Meyer, 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 artystyczny*³. Kompozytorzy tworzący muzykę dla dzieci stają zatem przed szczególnym wyzwaniem: z jednej strony powinni zachować prostotę formy i przejrzystość struktury, z drugiej zaś – stworzyć dzieło atrakcyjne brzmieniowo i ekspresyjnie. W praktyce prowadzi to do stosowania takich środków jak ilustracyjność muzyczna, humor, elementy onomatopieczne czy wyrazista rytmika, które ułatwiają percepcję utworu, a jednocześnie pobudzają wyobraźnię słuchacza.

W polskiej muzyce XX wieku repertuar przeznaczony dla dzieci zajmuje istotne miejsce. Wśród kompozytorów, którzy podejmowali tę tematykę, wymienić można Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego, Grażynę Bacewicz czy Tadeusza Szeligowskiego. W ich utworach przeznaczonych dla młodych wykonawców i słuchaczy odnaleźć można różnorodne strategie kompozytorskie, łączące walory edukacyjne z wysokim poziomem artystycznym. Jednocześnie repertuar ten pozostaje stosunkowo słabo opracowany w literaturze muzykologicznej, szczególnie w kontekście analizy wykonawczej.

Jednym z kompozytorów, którzy zajmowali się twórczością dla dzieci, był Stefan Behr (1919–1974) – polski pianista i kompozytor działający w drugiej połowie XX wieku. Choć w latach swojej aktywności zdobywał nagrody w konkursach kompozytorskich oraz współpracował z różnymi instytucjami muzycznymi, jego twórczość pozostaje dziś mało znana i rzadko wykonywana. Dostępne opracowania biograficzne przedstawiają jedynie fragmentaryczny obraz jego działalności, a wiele utworów wciąż pozostaje w rękopisach lub archiwach instytucji muzycznych.

² E. Frołowicz: Piosenki dla dzieci Witolda Lutosławskiego – marginalizowany obszar twórczości, *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy 2014, nr 4, s. 29.

³ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, PWM, Kraków 2003, s. 163.

Przedmiotem niniejszej rozprawy jest zbiór *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem*, obejmujący dwa pierwotne cykle:

- *Dziewięć piosenek dziecięcych na głos i fortepian* oraz
- *Jedenaście piosenek dla dzieci na głos i fortepian*.

W tytule rozprawy oraz w dalszych rozdziałach określenia *cykl* używam w znaczeniu praktycznym, nawiązując do funkcjonowania tych dwudziestu utworów jako jednej całości repertuarowej, przy jednoczesnym zachowaniu świadomości ich podwójnego rodowodu kompozytorskiego. Utwory Behra w tej wersji zostały wydane przez Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej w 1980 roku i do dziś są dostępne w zbiorach polskich bibliotek muzycznych. Piosenki powstały do tekstów znanych polskich poetów, tj. między innymi Jana Brzechwy, Juliana Tuwima, Wandy Chotomskiej czy Józefa Czechowicza, których twórczość należy do klasyki polskiej literatury dziecięcej. Wybór tych właśnie wierszy przez kompozytora wskazuje na świadome dążenie do połączenia wysokiej jakości literackiej z wartościową oprawą muzyczną.

Inspiracją do podjęcia badań nad tym repertuarem była moja własna działalność artystyczna. Podczas jednego z koncertów dla dzieci miałam okazję wykonać utwór z omawianego zbioru, co stało się bezpośrednim impulsem do głębszego zainteresowania twórczością kompozytora. Bezpośredni kontakt z jego muzyką ujawnił różnorodność środków interpretacyjno-wykonawczych zastosowanych przez Behra. W wielu utworach dostrzec można interesujące rozwiązania muzyczne – od elementów ilustracyjnych i imitacyjnych po nieoczekiwane zestawienia harmoniczne oraz złożone struktury rytmiczne. Tego rodzaju zabiegi wpisują się w tradycję muzyczną, którą Peter Kivy określa jako tworzenie analogii pomiędzy strukturą muzyczną a określonym zjawiskiem pozamuzycznym⁴. Pomimo swojej wartości artystycznej piosenki Behra nie doczekały się dotychczas szerokiego opracowania naukowego ani licznych interpretacji wykonawczych, co stanowi dodatkowe uzasadnienie podjęcia niniejszych badań.

⁴ P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984. s. 39–42.

Cel pracy

Celem niniejszego opisu dzieła jest analiza cyklu *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra w aspekcie interpretacyjno-wykonawczym, ze szczególnym uwzględnieniem relacji pomiędzy tekstem literackim a strukturą muzyczną. W pracy stawiam następujące pytania badawcze:

- Jakie cechy języka muzycznego Behra są charakterystyczne dla omawianego zbioru?
- W jaki sposób struktura muzyczna poszczególnych piosenek kształtuje wybory interpretacyjne wykonawcy?
- Jakie problemy wykonawcze wynikają ze specyfiki faktury wokalne i fortepianowej w tym repertuarze?

Praca ma również na celu popularyzację twórczości Stefana Behra oraz zwrócenie uwagi na znaczenie repertuaru dziecięcego w polskiej literaturze wokalne XX wieku. W szerszej perspektywie badania wpisują się w nurt refleksji nad rolą muzyki w procesie edukacji artystycznej oraz nad znaczeniem repertuaru wokálnego w kształtowaniu wrażliwości muzycznej młodego pokolenia.

Metodologia badań

Badania przeprowadzone w niniejszej pracy mają charakter interdyscyplinarny i łączą elementy analizy muzykologicznej z refleksją nad praktyką wykonawczą. Analiza repertuaru wokálnego, szczególnie w kontekście muzyki przeznaczonej dla dzieci, wymaga uwzględnienia zarówno struktury muzycznej utworu, jak i jego funkcjonowania w praktyce interpretacyjnej. W pracy zastosowano cztery wzajemnie uzupełniające się metody badawcze.

- Analiza muzyczna** obejmuje badanie struktury poszczególnych piosenek z uwzględnieniem takich parametrów jak faktura, tonalność, rytmika, harmonia oraz relacja partii wokalne z fortepianową. W jej ramach uwzględniono środki ilustracyjne i imitacyjne stosowane przez kompozytora.
- Analiza stylistyczna** pozwala określić charakterystyczne cechy języka kompozytorskiego Stefana Behra – sposób traktowania tonalności,

wykorzystanie współbrzmień dysonansowych, stosowanie polimetrii sukcesywnej. Sam kompozytor podkreślał znaczenie takich elementów jak „dziwność” brzmienia, ostinata oraz precyzja szczegółów, które uważał za istotne składniki własnego języka muzycznego⁵. Jej celem jest ukazanie indywidualnego idiomu twórcy oraz określenie jego miejsca w kontekście polskiej muzyki wokalne drugiej połowy XX wieku.

- c) **Analiza relacji tekstu i muzyki** prowadzona jest w nurcie badań nad związkami muzyki ze słowem. Ujęcie to odwołuje się do estetycznej refleksji nad dziełem muzycznym jako strukturą realizującą swój pełny sens dopiero w procesie wykonania i odbioru⁶. W tej perspektywie śledzone są sposoby, jak Behr interpretuje tekst poetycki za pomocą środków muzycznych – zmian metrum, figur rytmicznych, ilustracyjnych motywów instrumentalnych czy zróżnicowania faktury. Istotną rolę w kształtowaniu muzycznego obrazu odgrywała dla Behra również warstwa rytmiczna, którą traktował jako jeden z najbardziej niedocenianych elementów muzyki europejskiej⁷.
- d) **Perspektywa wykonawcza** wynika z własnych doświadczeń artystycznych autorki.

W analizie poszczególnych piosenek uwzględniono problemy interpretacyjne pojawiające się w procesie przygotowania utworów do wykonania – kwestie artykulacji, frazowania, prowadzenia oddechu oraz współpracy pomiędzy śpiewakiem a pianistą. Wykonanie rozumiane jest tu jako etap, w którym struktura zapisana w partyturze zostaje przekształcona w realne zjawisko brzmieniowe i poddana konkretnym wyborom interpretacyjnym. Perspektywa ta pozostaje bliska refleksji nad muzyką XX wieku, w której szczególne znaczenie zyskuje sam aspekt brzmieniowy i sposób organizacji materii dźwiękowej⁸.

Integralną składową projektu doktorskiego stanowi część artystyczna, obejmująca przygotowanie i nagranie zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem*. Proces ten

⁵ S. Behr, *Moje sympatie i animozje, Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej*, nr 5, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971, s. 135.

⁶ Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1967, s. 10.

⁷ Tamże, s.134.

⁸ S. Jarociński, *Główne tendencje estetyczne w muzyce XX wieku*, w: *Muzyka* 1956, nr 1, Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, s. 6–8.

obejmował analizę partytur, opracowanie koncepcji interpretacyjnej oraz współpracę z pianistką podczas prób i realizacji nagrania. Włączenie elementu artystycznego do badań pozwala spojrzeć na analizowany repertuar nie tylko z perspektywy teoretycznej, lecz również praktycznej – co ma szczególne znaczenie w przypadku rozprawy doktorskiej w dziedzinie sztuk muzycznych.

Struktura pracy

Rozprawa składa się z trzech rozdziałów poprzedzonych niniejszym wstępem. **Rozdział I** poświęcony jest postaci Stefana Behra: jego biografii, działalności artystycznej, kontekstowi historycznemu twórczości oraz miejscu, które zajmuje zbiór piosenek w całym jego dorobku kompozytorskim. **Rozdział II** stanowi zasadniczą część analityczną pracy i omawia język muzyczny zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* ze szczegółowymi analizami wybranych utworów reprezentujących różne typy relacji tekstu z muzyką. **Rozdział III** poświęcony jest praktyce wykonawczej – doświadczeniom koncertowym z prezentacji tego repertuaru, zagadnieniom interpretacyjnym wynikającym z działalności scenicznej oraz refleksji nad recepcją omawianych utworów przez publiczność. Integralną częścią projektu doktorskiego jest dzieło artystyczne w postaci nagrania całego zbioru.

Zastosowanie opisanych metod badawczych pozwala na wieloaspektowe ujęcie analizowanego repertuaru. Połączenie analizy muzykologicznej z refleksją wykonawczą umożliwia nie tylko dokładne opisanie struktury utworów Stefana Behra, lecz także wskazanie ich potencjału interpretacyjnego oraz przywrócenie twórczości tego zapomnianego kompozytora należnego jej miejsca w polskiej kulturze muzycznej.

Podjęta w niniejszej rozprawie problematyka ma charakter zarówno poznawczy, jak i praktyczny. Z jednej strony stanowi próbę uzupełnienia luki badawczej dotyczącej twórczości Stefana Behra oraz repertuaru wokalnego przeznaczonego dla dzieci, z drugiej zaś jest rezultatem bezpośredniego doświadczenia wykonawczego, które pozwala spojrzeć na analizowane utwory jako na żywą materię artystyczną, podlegającą interpretacji i reinterpretacji. W tym sensie praca nie tylko dokumentuje określony etap badań nad twórczością kompozytora, lecz jednocześnie podejmuje próbę jej ponownego wprowadzenia do współczesnej praktyki muzycznej. Może stać się głosem w dyskusji nad rolą wykonawcy

w kształtowaniu ostatecznego wyrazu dzieła muzycznego oraz nad miejscem repertuaru dziecięcego w muzykologii i praktyce koncertowej.

Podsumowując, niniejsza rozprawa łączy refleksję teoretyczną z praktyką wykonawczą, ukazując twórczość Stefana Behra jako wartościowy, a dotąd marginalizowany obszar polskiej muzyki wokalne. Praca ma charakter zarówno dokumentacyjny, jak i interpretacyjny, a jej celem jest przywrócenie analizowanego repertuaru współczesnej praktyce muzycznej.

Podjęte badania nie wyczerpują całej tematyki związanej z twórczością Stefana Behra, mogą jednak stać się punktem wyjścia do dalszych analiz nad jego dorobkiem kompozytorskim oraz nad miejscem repertuaru dziecięcego w polskiej kulturze muzycznej drugiej połowy XX wieku. Można mieć nadzieję, że zarówno rozprawa, jak i dołączone do niej dzieło artystyczne przyczynią się do ponownego zainteresowania twórczością kompozytora oraz do szerszej obecności jego utworów w działalności pedagogicznej, koncertowej i fonograficznej.

ROZDZIAŁ I

Stefan Behr – życie, działalność i kontekst twórczości

1.1. Biografia kompozytora

Stefan Behr urodził się 10 kwietnia 1919 r. w Warszawie, mieście, które przez całe życie pozostawało głównym ośrodkiem jego działalności artystycznej i zawodowej. Zmarł 24 października 1974 r., również w Warszawie⁹. Jego życie i twórczość przypadły na okres szczególnie złożony w historii polskiej kultury muzycznej: młodość kompozytora związana była z dramatycznym doświadczeniem II wojny światowej, natomiast zasadniczy okres aktywności twórczej przypada na pierwsze dekady powojennego życia muzycznego w Polsce. Pokolenie, do którego należał Behr, wchodziło w życie artystyczne w momencie odbudowy instytucji kultury po zniszczeniach wojennych. W pierwszych latach po roku 1945 środowisko muzyczne Warszawy organizowało się niemal od podstaw, a funkcjonowanie kompozytorów było ściśle związane z działalnością takich instytucji jak Polskie Radio, teatry dramatyczne, filharmonie czy szkoły muzyczne. W tym kontekście droga zawodowa Behra wpisuje się w charakterystyczny dla epoki model kariery muzyka-praktyka, który łączył działalność wykonawczą, pedagogiczną i kompozytorską.

Wykształcenie muzyczne Stefan Behr zdobywał w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Studiował grę na fortepianie w klasie prof. Jerzego Lefeldta (1898–1980) – wybitnego pianisty-kameralisty, pedagoga i kompozytora, jednego z najważniejszych przedstawicieli warszawskiego środowiska muzycznego pierwszej połowy XX wieku. Lefeldt związany był z uczelnią od roku 1917, a po wojnie prowadził klasę fortepianu w PWSM do roku 1971. Do jego uczniów należeli m.in. Witold

⁹ Dane biograficzne (data urodzenia 10 IV 1919, data śmierci 24 X 1974) potwierdzają materiały archiwalne będące w posiadaniu autorki niniejszej rozprawy – *Biografia Stefana Behra* sporządzona przez małżonkę kompozytora.

Lutosławski, Stefan Kisielewski, Witold Małcużyński i Jerzy Maksymiuk¹⁰. Studia pianistyczne Behr ukończył w roku 1949 z wyróżnieniem, co świadczy o wysokim poziomie jego przygotowania wykonawczego.

Po ukończeniu studiów pianistycznych Behr kontynuował edukację w tej samej uczelni, podejmując studia kompozytorskie pod kierunkiem prof. Tadeusza Szeligowskiego (1896–1963). Szeligowski – wybitny kompozytor, prawnik i organizator życia muzycznego – należał do najważniejszych pedagogów kompozycji w powojennej Polsce. Od roku 1951 był profesorem kompozycji w PWSM w Warszawie, a od 1957 kierownikiem katedry, ucząc równocześnie w poznańskiej PWSM. Do grona jego uczniów należeli m.in. Augustyn Bloch, Henryk Czyż, Włodzimierz Kotoński, Zbigniew Krauze i Witold Rudziński. Behr studiował u Szeligowskiego w Warszawie i ukończył studia kompozytorskie w roku 1959, również z wyróżnieniem.

Istotnym elementem jego biografii jest fakt, że równolegle do studiów muzycznych podejmował również studia humanistyczne. Studiował filologię polską, angielską oraz niemiecką. Tak szeroki zakres zainteresowań humanistycznych wskazuje na dużą kulturę intelektualną kompozytora i pozwala lepiej zrozumieć jego szczególne zainteresowanie relacją pomiędzy muzyką a tekstem literackim. Znajomość literatury i języków obcych sprzyjała jego swobodnemu poruszaniu się w kręgu europejskiej kultury literackiej oraz świadomemu operowaniu słowem w procesie komponowania liryki wokalne.

Pierwsze doświadczenia zawodowe Stefana Behra związane były przede wszystkim z działalnością pianistyczną. W latach 1946–1948 pracował jako pianista w Polskim Radiu w Warszawie, w zespole Jana Cajmera¹¹. Jan Cajmer – pianista, dyrygent i aranżer, który zdobył wyższe wykształcenie muzyczne w Wiedniu – od roku 1946 prowadził w Polskim Radiu w Warszawie Orkiestrę Taneczną, która stała się jedną z najpopularniejszych formacji muzycznych wczesnego powojennego radia polskiego. W powojennej Polsce radio odgrywało szczególnie ważną rolę w upowszechnianiu muzyki – było jednym

¹⁰ J. Popis, *Jerzy Lefeld*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5 (KLŁ cz. biograficzna), red. E. Dziębowska, Kraków 1997. Dane potwierdzają także: biogram w serwisie POLMIC – polmic.pl (dostęp 12 III 2026) oraz biogram PWM – pwm.com.pl (dostęp 12 III 2026).

¹¹ Dane o pracy Behra w Polskim Radiu w latach 1946–1948 w zespole Jana Cajmera potwierdzone materiałami archiwalnymi będącymi w posiadaniu autorki.

z najważniejszych centrów życia muzycznego i miejscem pracy dla wielu wykonawców i kompozytorów. Praca w radiu dawała młodym muzykom możliwość kontaktu z różnorodnym repertuarem oraz z praktyką wykonawczą w środowisku zawodowym. W tym środowisku Behr mógł zetknąć się zarówno z muzyką poważną, jak i z repertuarem o charakterze popularnym czy rozrywkowym.

To doświadczenie niewątpliwie wpłynęło na jego późniejsze zainteresowanie formą piosenki oraz muzyką przeznaczoną dla młodego odbiorcy.

W latach 1951–1953 Behr pracował jako akompaniator w Teatrze Narodowym w Warszawie¹². W tym czasie instytucja ta działająca pod kierownictwem artystycznym Bohdana Korzeniowskiego, a wcześniej Władysława Krasnowieckiego stanowiła jeden z najważniejszych ośrodków teatru dramatycznego w Polsce Ludowej. Praca w teatrze wymagała od muzyka dużej elastyczności oraz umiejętności współpracy z aktorami i reżyserami. Akompaniator teatralny musiał reagować na zmienne realia sceny: tempo wypowiedzi aktorskiej, dynamikę dramaturgii spektaklu oraz wymagania inscenizacyjne. Doświadczenie to miało istotny wpływ na późniejsze zainteresowanie Behra muzyką wokalną oraz jego wyraźną wrażliwość na tekst literacki. Umiejętność śledzenia dramaturgii słowa stała się jednym z fundamentów stylu kompozytora.

Od roku 1954 Stefan Behr związał się z Filharmonią Narodową w Warszawie¹³, gdzie pracował jako akompaniator w Estradzie Kameralnej. Działalność tej komórki instytucjonalnej koncentrowała się na organizacji koncertów kameralnych o charakterze popularyzatorskim, stanowiąc istotne ogniwo między środowiskiem artystycznym a szeroką publicznością. Dzięki pracy w Estradzie Kameralnej kompozytor pozostawał w stałym kontakcie z praktyką wykonawczą oraz z szerokim repertuarem wokalnym i kameralnym. Praca akompaniatora wyrobiła równocześnie specyficzne kompetencje muzyczne: umiejętność czytania nut a vista, elastyczność stylistyczną i wrażliwość na

¹² Dane o pracy Behra w Teatrze Narodowym w Warszawie w latach 1951–1953 potwierdzone materiałami archiwalnymi będącymi w posiadaniu autorki.

¹³ Dane o pracy Behra w Filharmonii Narodowej od 1954 roku potwierdzone materiałami archiwalnymi będącymi w posiadaniu autorki. Nazwa *Filharmonia Narodowa* została formalnie nadana tej instytucji 21 lutego 1955 roku; przed tą datą instytucja nosiła nazwę *Filharmonia Warszawska*.

współwykonawcę – cechy, które można rozpoznać w przejrzystym, praktycznym podejściu do faktury fortepianowej w jego własnych kompozycjach.

Istotnym elementem działalności Behra stała się praca związana z mediami. Kompozytor był pierwszym organizatorem redakcji muzycznej działu dziecięcego Telewizji Polskiej¹⁴. W okresie powojennym telewizja dopiero kształtowała swoje formy programowe – regularne emisje TVP rozpoczęły się w roku 1953, a rozwój programowy następował stopniowo przez kolejne lata. Działalność Behra w tym obszarze miała charakter pionierski, wymagała nie tylko kompetencji artystycznych i pedagogicznych, lecz także umiejętności dostosowania języka muzycznego i formy audycji do możliwości percepcyjnych młodego odbiorcy. Ten aspekt jego działalności dowodzi, że traktował muzykę dla dzieci jako pełnoprawny i wymagający szczególnych kompetencji obszar twórczości i w upowszechnianiu kultury.

Pod koniec życia Stefan Behr rozpoczął działalność pedagogiczną w szkolnictwie wyższym. W latach 1973–1974 prowadził zajęcia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie¹⁵. Chociaż okres jego pracy dydaktycznej był stosunkowo krótki, niemniej świadczy o uznaniu jego kompetencji artystycznych przez środowisko akademickie. Pedagogiczny wymiar działalności Behra można dostrzec nie tylko w pracy w szkolnictwie wyższym. Jego twórczość, zwłaszcza piosenki dziecięce, ma wyraźny wymiar edukacyjny. Kompozytor tworzył utwory przystępne dla młodych wykonawców, jednocześnie zachowujące wysoki poziom artystyczny.

Analiza biografii Stefana Behra pozwala dostrzec, że jego działalność artystyczna była silnie związana z praktyką wykonawczą oraz z instytucjonalnym życiem muzycznym powojennej Warszawy. Kompozytor funkcjonował równocześnie jako pianista, akompaniator, organizator programowy i twórca muzyki. Połączenie tych ról miało bezpośredni wpływ na charakter jego twórczości. Doświadczenie wykonawcze sprzyjało przejrzystości fakturalnej i praktycznemu podejściu do problemów interpretacyjnych, natomiast zainteresowania humanistyczne sprzyjały szczególnej wrażliwości na tekst

¹⁴ Dane o działalności Behra w Telewizji Polskiej potwierdzone materiałami archiwalnymi będącymi w posiadaniu autorki.

¹⁵ Dane o pracy Behra w PWSM Warszawa w latach 1973–1974 potwierdzone materiałami archiwalnymi będącymi w posiadaniu autorki.

literacki. W tym sensie twórczość Stefana Behra można postrzegać jako rezultat zarówno kompetencji kompozytorskich, jak i szerokich zainteresowań kulturowych.

1.2. Kontekst historyczny i sytuacja twórcy

Działalność Stefana Behra przypada na okres szczególnie złożony w historii polskiej kultury. Po zakończeniu II wojny światowej życie muzyczne w Polsce ulegało stopniowej odbudowie, jednak funkcjonowanie artystów było w dużym stopniu uzależnione od realiów politycznych i instytucjonalnego systemu państwa.

Pierwsze lata powojenne przyniosły intensywną reorganizację instytucji muzycznych. Powoływano nowe szkoły muzyczne, orkiestry, teatry i redakcje radiowe. Dla kompozytorów oznaczało to z jednej strony wyraźną ekspansję środków dla upowszechniania muzyki, z drugiej jednak coraz silniejszą presję ideologiczną. Od końca lat czterdziestych doświadczenie to nabierało szczególnie negatywnego wymiaru w postaci doktryny socrealizmu.

W roku 1949, na zjeździe kompozytorów w Łagowie, narzucono polskiemu środowisku muzycznemu estetykę socrealistyczną, postulującą tworzenie muzyki prostej, przystępnej dla masowego odbiorcy, optymistycznej w wyrazie i zakorzenionej w folklorze narodowym. Kompozytorzy, którzy nie podporządkowywali się tym wymaganiom, narażali się na odsunięcie od możliwości prezentacji swoich utworów i na krytykę ideologiczną.

W tym kontekście należy postrzegać działalność Stefana Behra. Z dostępnych relacji wynika, że kompozytor nie zawsze łatwo odnajdywał się w realiach ówczesnego życia muzycznego. W przekazach rodzinnych pojawiają się wspomnienia dotyczące trudności związanych z rozwijaniem kariery artystycznej oraz z ograniczonymi możliwościami prezentacji jego twórczości¹⁶. Postawa kompozytora – charakteryzująca się dużą niezależnością intelektualną i odmową stosowania kompromisów stylistycznych – mogła nie sprzyjać łatwemu funkcjonowaniu w ówczesnym systemie. Warto przy tym pamiętać, że wielu twórców działających w Polsce w drugiej połowie XX wieku musiało dostosowywać

¹⁶ Relacje rodzinne cytowane na podstawie materiałów będących w posiadaniu autorki.

swoją działalność do warunków politycznych i organizacyjnych życia kulturalnego, a ci którzy się sprzeciwiali, byli odsuwani od życia publicznego.

Wspomnienia córki kompozytora wskazują również, że Behr w okresie II wojny światowej utrzymywał kontakty ze środowiskami związanymi z Armią Krajową¹⁷. Informacja ta stanowi ważny element jego biografii i świadczy o aktywnym uczestnictwie w wydarzeniach historycznych epoki. Trudne doświadczenia wojenne – w połączeniu z ograniczeniami ideologicznymi powojennej rzeczywistości – kształtowały tę część osobowości twórczej Behra, która skłaniała go ku niezależności artystycznej i dystansowi wobec oficjalnych zaleceń kulturalnych.

1.3. Portret intelektualny i postawa artystyczna Stefana Behra

Analiza zachowanych materiałów archiwalnych pozwala dostrzec cechy osobowości twórczej Stefana Behra, które w znaczącym stopniu wpływały na charakter jego działalności artystycznej. W dokumentach prywatnych, korespondencji oraz notatkach dotyczących jego twórczości widoczna jest wysoka kultura intelektualna kompozytora oraz rozległe zainteresowania humanistyczne. Behr posługiwał się językiem precyzyjnym, bogatym stylistycznie i wyraźnie świadczącym o szerokiej erudycji. W jego wypowiedziach pojawiają się refleksje dotyczące zagadnień estetycznych, problemów struktury muzycznej oraz sposobów organizacji materiału dźwiękowego. Świadczy to o dużej świadomości warsztatowej twórcy, który nie traktował kompozycji wyłącznie jako praktyki rzemieślniczej, lecz jako działalność wymagającą pogłębionej refleksji teoretycznej¹⁸.

Istotnym świadectwem jego postawy intelektualnej jest zachowana korespondencja z prof. Tadeuszem Szeligowskim¹⁹. W listach kompozytor odnosi się do oceny twórczości muzycznej oraz do cech, które uważał za szczególnie istotne w dziele artystycznym. W korespondencji pojawiają się określenia takie jak subtelność, delikatność oraz precyzja

¹⁷ Dane potwierdzone w aktach z przesłuchania Stefana Behra dot. pomocy Żołnierzom Armii Krajowej – dokumenty archiwalne z Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej będące w posiadaniu autorki.

¹⁸ S. Behr, *Moje sympatie i animozje, Res Facta*. Teksty o muzyce współczesnej, nr 5, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971, s. 134–135

¹⁹ Korespondencja S. Behra z T. Szeligowskim jest znana autorce niniejszej rozprawy. Ze względu na brak oficjalnego zapisu archiwalnego w instytucjach publicznych cytowania z tej korespondencji są przytaczane jako materiał w posiadaniu autorki.

szczegółu, wskazujące na wyjątkową wrażliwość autora na jakość warsztatu kompozytorskiego i kultury muzycznej. Sam sposób formułowania wypowiedzi świadczy o dużej swobodzie stylistycznej oraz umiejętności prowadzenia refleksji krytycznej w sposób jednocześnie rzeczowy i niepozbawiony ironii. W jednym z fragmentów pojawia się również odniesienie do *swobodnego humoru*, co pokazuje, że kompozytor potrafił łączyć powagę refleksji estetycznej z dystansem wobec zjawisk życia artystycznego.

Korespondencja ta stanowi cenne źródło dla rekonstrukcji sposobu myślenia kompozytora o muzyce oraz o funkcjonowaniu środowiska twórczego. Pokazuje również, że Behr aktywnie uczestniczył w dyskusjach dotyczących współczesnej kultury muzycznej i posiadał wyraźnie ukształtowane poglądy estetyczne.

Podobny obraz wyłania się z materiałów analitycznych dotyczących jego twórczości. Behr podkreślał znaczenie prostoty środków kompozytorskich oraz przejrzystości struktury muzycznej, traktując je jako warunek komunikatywności dzieła muzycznego. Jednocześnie zwracał uwagę na możliwość osiągania interesujących efektów brzmieniowych poprzez stosowanie stosunkowo prostych technik kompozytorskich. W komentarzu do koncertu pamięci kompozytora z roku 2023 Barbara Mielcarek-Krzyżanowska określała jego estetykę jako cechującą się *szczerą infantylnością (nie jej parodią)*²⁰ – sformułowanie, które należy rozumieć nie jako uproszczenie języka muzycznego, lecz jako świadome odwołanie się do estetyki prostoty i bezpośredniości wyrazu. W tym sensie twórczość Behra można postrzegać jako próbę pogodzenia wysokiej kultury kompozytorskiej z komunikatywnością muzyki.

Kompozytor podkreślał również znaczenie elementu gry w procesie twórczym. W refleksjach dotyczących jego warsztatu pojawia się przekonanie, że komponowanie może być rozumiane jako forma twórczej zabawy materiałem muzycznym, polegająca na zestawianiu różnych współbrzmień, przekształcaniu struktur tonalnych oraz eksperymentowaniu z relacjami harmonicznymi. Tego rodzaju podejście widoczne jest między innymi w sposobie traktowania tonalności. Behr pozostawał zasadniczo w obrębie szeroko rozumianego systemu tonalnego, jednak często wzbogacał go o dysonansowe współbrzmienia oraz nieoczywiste zestawienia akordowe.

²⁰ B. Mielcarek-Krzyżanowska, komentarz programowy, w: Program koncertu pamięci Stefana Behra, Sala Koncertowa Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie, 23 IV 2023.

Szczególne znaczenie w refleksji kompozytora zajmowała relacja pomiędzy muzyką a tekstem literackim. Behr zwracał uwagę na konieczność śledzenia semantycznej warstwy tekstu oraz na potrzebę podporządkowania konstrukcji muzycznej znaczeniu słowa. Podejście to widoczne jest w jego utworach wokalnych, w których warstwa muzyczna pozostaje w bezpośrednim dialogu z tekstem literackim. Szczególne zainteresowanie wyobraźnią i elementem humoru, widoczne w piosenkach dziecięcych, świadczy o tym, że kompozytor traktował ten repertuar jako pełnoprawne pole artystycznych poszukiwań, a nie jedynie jako gatunek funkcjonalny.

1.4. Niezależność artystyczna a język muzyczny

Zestawienie materiałów biograficznych, dokumentów archiwalnych oraz korespondencji pozwala dostrzec, że działalność Stefana Behra była kształtowana nie tylko przez czynniki artystyczne, lecz także przez kontekst historyczny i społeczny, w którym funkcjonował jako twórca. Jego twórczość charakteryzuje się wyraźną niezależnością stylistyczną oraz poszukiwaniem własnego języka muzycznego.

Analiza zachowanych partytur pozwala wskazać kilka charakterystycznych cech języka kompozytorskiego Stefana Behra. Jego twórczość wykazuje przede wszystkim dążenie do przejrzystości faktury oraz klarownej organizacji materiału muzycznego. Kompozytor posługiwał się stosunkowo oszczędnymi środkami, jednak wykorzystywał je w sposób świadomy i konsekwentny, budując spójne struktury formalne.

Jednym z istotnych elementów jego języka muzycznego jest konsekwentne porządkowanie materiału dźwiękowego za pomocą powtarzalnych motywów i figur rytmicznych. W wielu utworach pojawiają się struktury ostateczne oraz krótkie motywy poddawane rytmicznym i harmonicznym przekształceniom. Tak rozumiana technika repetycji umożliwia kompozytorowi budowanie czytelnej logiki przebiegu muzycznego oraz stopniowe rozwijanie materiału tematycznego. Powtarzalność nie jest tu cechą uboczną, lecz świadomym narzędziem kształtowania nastroju. Wyraźnie pokazuje to analiza piosenki *Kotek*, omówiona szczegółowo w rozdziale II niniejszej pracy.

W warstwie harmonicznnej twórczość Behra pozostaje zasadniczo w obrębie szeroko rozumianej tonalności, jednak kompozytor często wzbogaca ją o dysonansowe

współbrzmienia oraz nietypowe zestawienia akordowe. W jego utworach pojawiają się struktury akordowe o charakterze klasterowym, współbrzmienia kwartowe oraz równoległe przesunięcia struktur harmoniczych. Zabiegi te nie prowadzą do całkowitego zerwania z systemem tonalnym, lecz raczej do jego rozszerzenia i wzbogacenia o nowe możliwości brzmieniowe. W tym kontekście można wskazać pewne analogie do estetyki impresjonistycznej, szczególnie w zakresie traktowania harmonii jako jakości kolorystycznej. Stefan Jarociński, opisując przemiany języka muzycznego XX wieku, zwraca uwagę, że: *Impresjoniści zwrócili muzykę ku naturze. Posługiwali się językiem harmonicznym giętkim, o bogatej palecie barw, językiem wspaniale odpowiadającym ich potrzebom estetycznym*²¹. Odwołanie to nie oznacza bezpośredniego wpisania twórczości Behra w nurt impresjonizmu, lecz pozwala uchwycić podobny sposób myślenia o współbrzmieniu jako nośniku barwy, nastroju i obrazu dźwiękowego. Charakterystycznym jest, że Behr na ogół rezygnuje ze znaków przykluczowych, operując tonalnym odczuciem całości przez dobrane chromatyczne *przybrudzenia*, nie zaś przez tradycyjne unaocznienie tonacji za pomocą znaków przykluczowych.

Istotnym elementem języka muzycznego kompozytora jest także różnorodność fakturalna. W wielu jego kompozycjach można zaobserwować wyraźne rozdzielenie planów brzmieniowych oraz świadome operowanie kontrastem pomiędzy linią melodyczną a akompaniamentem. Faktura instrumentalna często pełni funkcję ilustracyjną lub dramaturgiczną, co jest szczególnie widoczne w utworach wokalnych, gdzie fortepian staje się aktywnym uczestnikiem narracji muzycznej, a nie jedynie neutralnym tłem dla partii głosu.

Analiza utworów Behra wskazuje również na duże zainteresowanie kompozytora rytmem i metrum. W jego kompozycjach pojawiają się zmiany metryczne, nieregularne struktury rytmiczne oraz zestawienia różnych typów pulsacji. Polimetria sukcesywna – szczególnie wyraźnie występująca w *Kacze dziwaczce* – staje się jednym z głównych środków budowania ekspresji groteskowej. Zabiegi metryczne wprowadzają element ruchu i dynamiki, a jednocześnie wzmacniają ekspresję muzyczną.

²¹ S. Jarociński, *Główne tendencje estetyczne w muzyce XX wieku*, Muzyka, Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki 1956, nr 3, s. 7.

Jednocześnie należy podkreślić, że pomimo stosowania nowoczesnych środków kompozytorskich muzyka Behra zachowuje dużą komunikatywność. Kompozytor unika nadmiernej komplikacji struktury muzycznej, koncentrując się na klarownym przedstawieniu materiału dźwiękowego oraz na budowaniu wyrazistego charakteru utworu. To połączenie świadomości warsztatowej z dostępnością wyrazu stanowi jedną z bardziej wyróżniających cech jego indywidualnego stylu.

1.5. Twórczość wokalna Stefana Behra

W dorobku kompozytorskim Stefana Behra ważne miejsce zajmuje twórczość wokalna. Z archiwalnych wykazów utworów wynika, że kompozytor tworzył zarówno pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu, jak i utwory chóralne oraz kompozycje wokально-instrumentalne. Dorobek ten, choć stosunkowo skromny ilościowo, świadczy o konsekwentnym zainteresowaniu głosem ludzkim jako głównym nośnikiem wyrazu muzycznego.

Twórczość wokalna Behra świadczy o jego szczególnym zainteresowaniu relacją pomiędzy tekstem literackim a muzyką. W wielu utworach warstwa muzyczna przyjmuje postać bezpośredniej interpretacji treści poetyckiej, a zastosowane środki kompozytorskie zostają konsekwentnie podporządkowane znaczeniu słowa. Kompozytor chętnie sięgał po teksty autorów klasycznych dla polskiej literatury dziecięcej, takich jak Julian Tuwim czy Jan Brzechwa, a także po wiersze innych poetów piszących do młodego odbiorcy.

Istotną rolę odgrywa w tym kontekście sposób kształtowania partii wokalne. Linie melodyczne często mają charakter deklamacyjny i pozostają ściśle związane z rytmiką tekstu literackiego. Kompozytor stara się zachować naturalny przebieg akcentów słownych, dzięki czemu słowo pozostaje czytelne i komunikatywne. Nie stosuje rozbudowanych melizmatów ani wyszukanych figur ornamentacyjnych, które utrudniałyby zrozumienie tekstu – preferując sylabiczno-deklamacyjny model prowadzenia melodii.

Partia fortepianu w utworach wokalnych Behra nie ogranicza się jedynie do funkcji akompaniamentu. W wielu przypadkach instrument staje się równorzędnym partnerem partii wokalne, współtworząc dramaturgię muzyczną utworu. Fortepian wprowadza często elementy ilustracyjne, kontrasty dynamiczne oraz charakterystyczne figury rytmiczne, które

wzmacniają znaczenie tekstu. To funkcjonalne rozgraniczenie – głos przekazujący słowo, fortepian budujący obraz – stanowi jedną z najważniejszych zasad organizacyjnych jego muzyki wokalne i zostanie dokładniej omówione w Rozdziale II, w analizach szczegółowych.

W dorobku kompozytora ważną rolę odgrywają utwory przeznaczone dla dzieci. Z materiałów archiwalnych wynika, że kompozytor stworzył dwa odrębne cykle piosenek dziecięcych: *Dziewięć piosenek dziecięcych na głos i fortepian* oraz *Jedenaście piosenek dla dzieci na głos i fortepian*. Zbiory te zostały pośmiertnie połączone przez wydawcę w jednym tomie obejmującym dwadzieścia piosenek, opublikowanym przez Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej w Warszawie w roku 1980²². Należy podkreślić, że w sensie kompozytorskim nie stanowią one jednego pierwotnego cyklu, lecz zestawienie dwóch niezależnych zbiorów powstałych w różnym czasie. W niniejszej rozprawie określenia *cykl* używamy w znaczeniu praktycznym – zgodnym z funkcjonowaniem wydania i repertuaru – przy jednoczesnym zaznaczeniu, że chodzi o kompilację dwóch odrębnych zespołów utworów.

1.6. Muzyka dla dzieci w twórczości Behra na tle polskiej muzyki dziecięcej XX wieku

Twórczość przeznaczona dla dzieci zajmuje w dorobku Stefana Behra miejsce szczególne. Analiza zachowanych partytur wskazuje, że kompozytor traktował ten repertuar nie jako formę uproszczonej twórczości dydaktycznej, lecz jako pełnoprawny obszar działalności artystycznej. Stanowisko to lokuje go w nurcie polskich kompozytorów, którzy w muzyce dziecięcej dostrzegali nie ograniczenie, lecz szczególne wyzwanie artystyczne.

W polskiej muzyce XX w. tradycja piosenki dziecięcej o wysokich ambicjach artystycznych ma wybitnych przedstawicieli. Wyjątkowe miejsce zajmuje tu twórczość Witolda Lutosławskiego – kompozytora, który stworzył ponad czterdzieści piosenek dla dzieci, sam zaliczając je do kręgu *utworów użytkowych*, co nie deprecjonowało jednak ich artystycznej wartości. Jak zaznaczają Danuta Gwizdalanka i Krzysztof Meyer, żaden inny polski kompozytor nie stworzył *tak wielu utworów dla dzieci, którym dane byłoby cieszyć*

²² S. Behr, *Piosenki dla dzieci. 20 piosenek na głos z fortepianem*, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1980.

się równie dużą popularnością, a przy tym reprezentować imponująco wysoki poziom artystyczny²³. Lutosławski, pisząc swój cykl również w czasie socrealizmu, dawał w piosenkach dziecięcych wyraz pierwszym swobodnym poszukiwaniom brzmieniowym: tonalnym wyobrażeniom harmonicznym, chromatycznym kontrapunktom, oryginalnym układom fakturalnym.

Podobną strategię artystyczną zastosował Behr. W jego piosenkach dziecięcych można zauważyć dużą różnorodność rozwiązań kompozytorskich. Poszczególne utwory różnią się pod względem charakteru muzycznego, struktury rytmicznej, organizacji faktury oraz sposobu traktowania partii fortepianu. Kompozytor chętnie wykorzystuje elementy ilustracyjności muzycznej, które pozwalają na bezpośrednie odwołanie się do treści tekstu literackiego. Jednocześnie piosenki te nigdy nie są jedynie dydaktycznymi przykładami – każda ma własny charakter, wynikający ze specyficznego odczytania tekstu poetyckiego.

W wielu utworach pojawiają się charakterystyczne figury rytmiczne, efekty onomatopieczne oraz kontrasty dynamiczne. Dzięki temu każda piosenka przybiera formę niewielkiej sceny muzycznej, w której muzyka interpretuje i rozwija znaczenie tekstu poetyckiego. Zestawienie tych elementów sprawia, że piosenki dziecięce Behra stanowią interesujący przykład połączenia wysokiej kultury kompozytorskiej z komunikatywnością muzyki – wyraz tej samej postawy, którą można rozpoznać w całym jego dorobku wokalnym.

Ważnym kontekstem porównawczym jest tu na przykład twórczość Tadeusza Szeligowskiego. Nauczyciel Behra również tworzył muzykę dla dzieci i młodzieży, za co został pośmiertnie nagrodzony Nagrodą Prezesa Rady Ministrów w roku 1963. Bliskość stylistyczna pewnych elementów twórczości Behra z idiomem Szeligowskiego – szczególnie w zakresie komunikatywności formy i przejrzystości faktury – może świadczyć o trwałym wpływie pedagoga na postawy artystyczne ucznia.

²³ D. Gwizdalanka, K. Meyer, Lutosławski. *Droga do dojrzałości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003, s. 163.

1.7. Zbiór *20 piosenek dla dzieci* – geneza, wydanie, kontekst

Bezpośrednim przedmiotem niniejszej rozprawy jest zbiór *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem*, który ukazał się nakładem Wydawnictwa Muzycznego Agencji Autorskiej w Warszawie w roku 1980 – sześć lat po śmierci kompozytora. Wydanie to objęło dwa wcześniejsze, odrębne zbiory: *Dziewięć piosenek dziecięcych na głos i fortepian* oraz *Jedenaście piosenek dla dzieci na głos i fortepian*. W sensie kompozytorskim i historycznym są to dwa niezależne zestawy utworów powstałych w różnym czasie, połączone w jednym tomie przez wydawcę z myślą o spopularyzowaniu twórczości dziecięcej kompozytora.

Piosenki powstały do tekstów Jana Brzechwy, Juliana Tuwima, Wandy Chotomskiej, Józefa Czechowicza, Ireny Kwintowej, Antoniego Marianowicza i Janusza Minkiewicza – autorów należących do klasyki polskiej literatury dziecięcej. Wybór tych właśnie tekstów świadczy o świadomym dążeniu kompozytora do łączenia wysokiej jakości literackiej z wartościową oprawą muzyczną. Szczególnie często Behr sięga po Brzechwę i Tuwima – dwóch najbardziej rozpoznawalnych twórców polskiej poezji dziecięcej, których wybór również Lutosławski i Szeligowski uznawali za godny opracowania muzycznego.

Podsumowując, biografia Stefana Behra ukazuje twórcę o szerokich kompetencjach wykonawczych, humanistycznych i organizacyjnych. Jego działalność w instytucjach muzycznych, teatrze, radiu i telewizji ukształtowała wszechstronny profil artystyczny, który znajduje odzwierciedlenie w analizowanym zbiorze piosenek. Twórczość Behra jawi się jako rezultat zarówno wysokiej kultury muzycznej i humanistycznej, jak i głębokiej wrażliwości na słowo oraz potrzeby młodego odbiorcy.

ROZDZIAŁ II

Język muzyczny w zbiorze *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem*

2.1. Uwagi wprowadzające

Zbiór piosenek Stefana Behra funkcjonujący współcześnie pod tytułem *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* stanowi interesujący przykład twórczości wokalne przeznaczonej dla młodego odbiorcy, w której kompozytor łączy komunikatywność muzyczną z wyraźnie ukształtowaną świadomością warsztatu kompozytorskiego. W analizowanym zbiorze – rozumianym praktycznie, zgodnie z obecnym wydaniem – utwory nie mają charakteru wyłącznie dydaktycznego, lecz tworzą pełnoprawne miniatury wokально-instrumentalne, w których zastosowano zróżnicowane środki kompozytorskie służące do interpretacji tekstu literackiego.

Szczególną cechą analizowanego zbioru jest ścisła relacja pomiędzy warstwą słowną i muzyczną. W większości utworów można zaobserwować wyraźne podporządkowanie organizacji rytmicznej i melodycznej akcentacji tekstu literackiego. Linia wokalna często przyjmuje charakter deklamacyjny, natomiast partia fortepianu pełni funkcję nie tylko harmoniczną, lecz również ilustracyjną i dramaturgiczną. Dzięki temu piosenki Behra przybierają formę miniaturowych scen muzycznych, w których muzyka interpretuje i rozwija znaczenie tekstu poetyckiego.

Na szczególną uwagę zasługuje dobór tekstów literackich: w zbiorze pojawiają się wiersze Jana Brzechwy, Juliana Tuwima, Wandy Chotomskiej, Józefa Czechowicza, Ireny Kwintowej, Antoniego Marianowicza oraz Janusza Minkiewicza. Analiza piosenek pozwala dostrzec znacząco różnorodność zastosowanych rozwiązań kompozytorskich. Do najważniejszych wspólnych cech stylistycznych należą:

- wyraźne powiązanie rytmiki melodii z prozodią tekstu,
- stosowanie powtarzalnych struktur motywicznych i rytmicznych,
- zróżnicowana – często ilustracyjna – rola partii fortepianu,

- obecność dysonansowych współbrzmień i rozszerzonej tonalności,
- epizodyczna organizacja formy wynikająca ze struktury tekstu literackiego.

Ze względu na tę różnorodność analiza zbioru przeprowadzona została w układzie typologicznym, polegającym na wyodrębnieniu grup piosenek o zbliżonym charakterze muzycznym i literackim. W dalszej części rozdziału omówione zostaną kolejno: struktura zbioru i problem jego cykliczności, relacja tekstu literackiego i muzyki, metoda analizy materiału muzycznego, a następnie poszczególne grupy stylistyczne piosenek wraz z analizami szczegółowymi wybranych utworów.

2.2. Struktura zbioru i problem cyklu (9 + 11 piosenek)

Zbiór funkcjonujący współcześnie pod tytułem *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* zajmuje, jak wspomniano, szczególne miejsce w dorobku wokalnym Stefana Behra. Z zachowanych dokumentów archiwalnych oraz materiałów nutowych wynika, że, jak wspomniano, zbiór opublikowany przez Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej w Warszawie w roku 1980 – sześć lat po śmierci kompozytora – powstał z połączenia dwóch wcześniejszych cykli: *Dziewięciu piosenek dziecięcych na głos i fortepian* oraz *Jedenastu piosenek dla dzieci na głos i fortepian*. Pierwotnie były to dwa odrębne zbiory, które nie zostały przez kompozytora zaprojektowane jako jednolita forma cykliczna. Dopiero na etapie publikacji wydawniczej zestawiono je w jednym tomie obejmującym dwadzieścia piosenek.

Fakt ten ma istotne znaczenie dla interpretacji całego zbioru. W tradycyjnym rozumieniu cyklu muzycznego zakłada się istnienie określonych relacji formalnych lub dramaturgicznych pomiędzy poszczególnymi częściami. W przypadku analizowanych piosenek trudno wskazać jednoznaczne powiązania tego rodzaju obejmujące wszystkie dwadzieścia utworów. W wielu przypadkach mają one charakter samodzielnych miniatur muzycznych, których struktura wynika przede wszystkim z budowy tekstu literackiego i które mogą być wykonywane niezależnie od siebie.

Jednocześnie pomiędzy poszczególnymi utworami można dostrzec pewne wspólne cechy stylistyczne dotyczące sposobu kształtowania relacji pomiędzy tekstem literackim a muzyką oraz charakterystycznych rozwiązań fakturalnych w partii fortepianu. Elementy te

pozwalają mówić o pewnej spójności stylistycznej zbioru, wynikającej z indywidualnego języka kompozytorskiego Behra. Z punktu widzenia niniejszej pracy szczególnie istotna jest analiza wewnętrznego zróżnicowania stylistycznego, która stanowi przedmiot kolejnych podrozdziałów.

2.3. Relacja tekstu literackiego i muzyki

Relacja pomiędzy tekstem literackim a jego opracowaniem muzycznym należy do kluczowych problemów analizy repertuaru wokalnego. W ujęciu Michała Bristigera dzieło wokально-instrumentalne powinno być rozpatrywane równocześnie jako struktura muzyczna i jako wypowiedź związana ze słowem, ponieważ dopiero zestawienie tych dwóch porządków pozwala uchwycić jego pełne znaczenie. Perspektywa ta jest szczególnie istotna w odniesieniu do piosenek dziecięcych Stefana Behra, w których sens tekstu poetyckiego zostaje bezpośrednio przełożony na rozwiązania rytmiczne, melodyczne, harmoniczne i fakturalne. Muzyka nie tylko wspiera tu przekaz słowny, lecz często dopowiada jego charakter: podkreśla humor, ruch, groteskę, liryzm albo sytuacyjność przedstawioną w wierszu.

W literaturze muzykologicznej podkreśla się, że jednym z najważniejszych elementów tej relacji jest **prozodia muzyczna**, czyli sposób odwzorowania akcentów językowych w strukturze melodycznej i rytmicznej utworu. Zgodność pomiędzy akcentacją tekstu a przebiegiem muzycznym pozwala zachować naturalność wypowiedzi wokalnej. W repertuarze dziecięcym aspekt ten nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ czytelność słowa staje się jednym z podstawowych warunków percepcji utworu przez młodego słuchacza.

Istotną rolę odgrywa również **ilustracyjność muzyczna**, polegająca na wykorzystaniu określonych środków kompozytorskich w celu stworzenia muzycznych analogii do sytuacji, zjawisk lub emocji opisanych w tekście. Peter Kivy określa tego rodzaju zjawisko mianem reprezentacji muzycznej, wskazując, że muzyka może przywoływać określone obrazy lub znaczenia poprzez odpowiednie ukształtowanie struktur

dźwiękowych²⁴. W piosenkach Behra relacja pomiędzy tekstem a muzyką realizuje się w kilku charakterystycznych modelach: ilustracyjnym, narracyjnym, groteskowym, tanecznym i lirycznym – które zostaną omówione w kolejnych podrozdziałach.

2.4. Metoda analizy materiału muzycznego

W analizie poszczególnych piosenek uwzględniono następujące parametry muzyczne: organizację metryczno-rytmiczną, budowę i ambitus partii wokalne, charakter melodyki oraz jej relację z prozodią tekstu, fakturę i rolę partii fortepianu, a także warstwę harmoniczną i jej funkcję dramaturgiczną. Szczególną uwagę poświęcono relacji pomiędzy partią wokalną a akompaniamentem fortepianowym, ponieważ w wielu piosenkach Behra partia instrumentalna nie pełni jedynie funkcji harmonicznego, lecz stanowi istotny element narracji muzycznej oraz współtworzy znaczenie utworu. Ze względu na znaczącą różnorodność stylistyczną analizowanych utworów zastosowano metodę typologiczną, polegającą na wyodrębnieniu grup piosenek o zbliżonym charakterze muzycznym i literackim. Wyróżnione typy piosenek nie stanowią sztywnych kategorii, lecz raczej modele funkcjonalne, które mogą się przenikać. Poszczególne utwory często łączą w sobie cechy właściwe dla więcej niż jednej grupy stylistycznej, co wynika z wielowarstwowej relacji pomiędzy tekstem literackim a muzyką. W celu uporządkowania materiału badawczego przyjęto zasadę klasyfikacji według cechy dominującej, tj. takiej, która w największym stopniu organizuje przebieg muzyczny utworu i determinuje jego charakter oraz sposób percepcji. Oznacza to, że przyporządkowanie danej piosenki do określonej grupy nie wyklucza obecności innych jakości stylistycznych, lecz wskazuje na ich hierarchię w obrębie analizowanego materiału.

Ich cechy można ująć syntetycznie:

- **piosenki ilustracyjne** – dominacja motywów obrazujących treść, rozbudowana i aktywna warstwa fortepianowa, częste zmiany metrum i charakteru faktury;
- **piosenki narracyjne** – wyraźna linearność przebiegu, segmentowa organizacja formy, podporządkowanie muzyki rytmowi i składni tekstu;

²⁴ P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984. s. 39–42.

- **piosenki groteskowe** – celowe naruszanie stabilności metrycznej i rytmicznej, dysonansowość oraz wykorzystanie kontrastu jako środka budowania efektu komicznego;
- **piosenki taneczne** – regularna pulsacja, powtarzalność struktur rytmicznych, motoryczny charakter faktury instrumentalnej;
- **piosenki liryczne** – ograniczenie środków wyrazowych, zawężony ambitus, dominacja ruchu sekundowego oraz koncentracja na barwie i nastroju.

Typologia ta pozwala uchwycić różnorodność cyklu oraz wskazać dominujące strategie kompozytorskie Stefana Behra, przy jednoczesnym zachowaniu świadomości płynności granic pomiędzy poszczególnymi kategoriami.

2.4.1. Piosenki o charakterze ilustracyjnym

Jedną z wyraźniejszych tendencji stylistycznych obecnych w zbiorze stanowi wykorzystanie środków ilustracyjnych w relacji pomiędzy tekstem literackim a warstwą muzyczną. Do piosenek, w których funkcja ilustracyjna odgrywa szczególnie istotną rolę, należą: *Chmurka się uniża* do słów Józefa Czechowicza, *Deszczyk*, *Ptak* i *Cuda i dziwy* do słów Juliana Tuwima oraz *Jestem sobie wietrzyk* do słów Ireny Kwintowej.

Tytuł utworu	Autor tekstu	Charakter ilustracji
<i>Chmurka się uniża</i>	Józef Czechowicz	obrazowanie opadania chmury poprzez opadający ruch melodyczny i harmoniczny
<i>Deszczyk</i>	Julian Tuwim	imitacja kropli deszczu w partii fortepianu
<i>Jestem sobie wietrzyk</i>	Irena Kwintowa	ilustracja ruchu i lekkości poprzez motoryczną figurację rytmiczną
<i>Ptak</i>	Julian Tuwim	obrazowanie ruchu i przestrzeni dźwiękowej
<i>Cuda i dziwy</i>	Julian Tuwim	muzyczna interpretacja fantastycznych zdarzeń zawartych w tekście

Najistotniejszą cechą wymienionych piosenek jest ścisłe powiązanie warstwy muzycznej z obrazowością tekstu literackiego, przejawiające się w dążeniu do dźwiękowego odwzorowania zjawisk, postaci lub sytuacji opisanych w wierszu. Ilustracyjność ta nie ogranicza się jednak do prostych efektów onomatopeicznych, lecz przyjmuje postać wielopoziomowego kształtowania materiału muzycznego, obejmującego fakturę, rytmikę, artykulację, dynamikę oraz kolorystykę harmoniczną. W twórczości Behra ilustracyjność należy rozumieć jako świadomą strategię kompozytorską, wpisującą się w szerszą tradycję reprezentacji muzycznej, polegającej na tworzeniu analogii pomiędzy strukturą dźwiękową a zjawiskami pozamuzycznymi. W repertuarze przeznaczonym dla dzieci strategia ta nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ wspiera proces percepcji i ułatwia odbiorcy identyfikację treści muzycznej z tekstem literackim. Jak wynika z analizy materiału, kompozytor konsekwentnie wykorzystuje środki ilustracyjne jako podstawowy element organizujący przebieg muzyczny, co ma bezpośrednie konsekwencje dla praktyki wykonawczej. Do najważniejszych środków ilustracyjnych stosowanych przez Behra należą: figuracja motoryczna, charakterystyczne wzory rytmiczne, kontrasty dynamiczne, zmienność rejestrów oraz specyficzne rozwiązania harmoniczne.

Rola partii fortepianu

Najbardziej charakterystycznym elementem piosenek ilustracyjnych jest rozbudowana rola partii fortepianu. W *Deszczyku* figuracja fortepianowa opiera się na powtarzalnych wartościach ósemkowych realizowanych *sempre staccato leggiero*. Ten naprzemienny układ rytmiczny o charakterze bariolażowym tworzy wyraziste wrażenie akustycznej imitacji spadających kropel deszczu²⁵ (Ryc. 1).

²⁵ Bariolaż (fr. *bariolage*) – technika wywodząca się z praktyki instrumentalnej (zwłaszcza smyczkowej), polegająca na naprzemiennym powtarzaniu dźwięków w różnych rejestrach lub barwach, stosowana w celu uzyskania efektu kolorystycznego; por. J. Chomiński, *Technika kompozytorska XX wieku*, Kraków: PWM, 1965, s. 124–126; zob. także: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hasło: *Bariolage*.



Ryc. 1. S. Behr, *Deszczyk*, takt 1–3 naprzemiennie bariolażowe ósemki w partii fortepianu imitujące odgłos spadających kropel. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci. 20 piosenek na głos z fortepianem*, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1980, s. 40.

Ruch melodyczny jako środek ilustracji

Modelowym przykładem jest *Chmurka się uniża*, w której opadająca progresja w partii fortepianu – zanotowana w taktach 2–5 – tworzy czytelny muzyczny odpowiednik tytułowego ruchu chmury (Ryc. 2).



Ryc. 2.. S. Behr, *Chmurka się uniża*, takty 2–5 – opadająca progresja harmoniczna jako muzyczny odpowiednik tytułowego ruchu chmury. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 9.

Figuracja motoryczna i ilustracja ruchu

W *Jestem sobie wietrzyk* ilustracyjność realizowana jest poprzez motoryczne figury rytmiczne. Szybka figuracja fortepianu, opatrzona oznaczeniem *Andantino, poco scherzando*, tworzy wrażenie niespokojnego, psotnego wiatru opisanego w tekście (Ryc. 3).



Ryc. 3. S. Behr, *Jestem sobie wietrzyk*, fragment partii fortepianu – motoryczna figuracja rytmiczna ilustrująca ruch i lekkość. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 29.

Harmonia i kolorystyka brzmieniowa

W *Kotku* pojawiają się cztero- i pięcioskładnikowe półtonowe klasterzy w partii fortepianu. Przywodzą na myśl kocię wędrujące po klawiaturze: nie jest to dosłowne dźwiękonaśladownictwo, lecz reprezentacja ruchu osiągnięta przez typ współbrzmienia, rejestr i artykulację staccato (Ryc. 4).



Ryc. 4. S. Behr, *Kotek*, takty 1–2 – czteroskładnikowe półtonowe klasterzy w partii fortepianu. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 46.

Charakterystyka partii wokalne

W analizowanych piosenkach linia wokalna ma charakter deklamacyjno-melodyczny. Rytm melodii pozostaje ściśle związany z akcentacją tekstu; ambitus jest umiarkowany, dostosowany do głosu dziecięcego lub lekkiego sopranu. Dominują ruchy sekundowe i tercjowe. Linia wokalna jest prosta pod względem melodycznym, natomiast większe zróżnicowanie pojawia się w partii fortepianu. Ten podział funkcji jest cechą charakterystyczną stylu Behra.

Znaczenie ilustracyjności w języku kompozytorskim Behra

Obrazowość stanowi jeden z najważniejszych elementów języka muzycznego Stefana Behra w repertuarze dziecięcym. Realizowana jest poprzez różnorodne środki – od figuracji rytmicznej i kierunkowych progresji melodycznych po rozwiązania harmoniczne i kolorystykę klasterową. Jednocześnie piosenki te zachowują klarowną formę oraz komunikatywność charakterystyczną dla repertuaru dziecięcego.

Analiza szczegółowa: *Cuda i dziwy* do słów Juliana Tuwima

Utwór *Cuda i dziwy* do słów Juliana Tuwima należy do najbardziej reprezentatywnych przykładów ilustracyjnego idiomu kompozytorskiego Stefana Behra. Ilustracyjność nie polega tu na prostym dźwiękonaśladownictwie, lecz na świadomym kształtowaniu faktury fortepianowej, rejestru brzmienia, kierunku ruchu melodycznego oraz kolorystyki harmonicznego, które wspólnie tworzą muzyczny odpowiednik fantastycznego świata przedstawionego w tekście. Wiersz Tuwima ma budowę numeracyjną i epizodyczną: kolejne wersy tworzą serię fantastycznych obrazów, co sprzyja muzycznej segmentacji materiału. Utwór utrzymany jest w metrum 3/4 i składa się z trzech zasadniczych części: czterotaktowego wstępu fortepianowego (takty 1–4), odcinka wokalo-fortepianowego (takty 5–30) oraz krótkiego postludium (takty 31–34).



Ryc. 5. S. Behr, *Cuda i dziwy*, takty 1–4 – wstęp fortepianowy, dynamika *pp*, figura wznosząca.
Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 36.

Czterotaktowy wstęp opatrzony jest dynamiką *pp* i opiera się na krótkiej figurze wznoszącej w partii fortepianu. Fortepian nie ustanawia stabilnego modelu akompaniamentu, lecz buduje aurę niezwykłości i zawieszenia, przygotowując słuchacza na fantastyczny charakter tekstu. Wejście partii wokalne następuje w takcie 5. Melodia ma charakter sylabiczny i deklamacyjny, pozostając ściśle podporządkowana prozodii tekstu

(Ryc. 6). Ambitus partii wokalne obejmuje zakres od cis^1 do dis^2 , co odpowiada interwałowi nony wielkiej, przy czym najczęściej eksploatowany jest obszar środkowy (g^1-c^2), sprzyjający czytelności tekstu i stabilności intonacyjnej. W przebiegu melodycznym dominują ruchy sekundowe (małe i wielkie), które zapewniają płynność i naturalność deklamacji. Interwały tercjowe pojawiają się jako element urozmaicający, natomiast większe skoki występują sporadycznie i nie pełnią funkcji strukturalnej, lecz ekspresyjną – podkreślają wybrane momenty tekstowe. Krokowy charakter melodii pozostaje spójny z ilustracyjną funkcją utworu: linia wokalna przekazuje tekst w sposób przejrzysty, pozostawiając przestrzeń dla rozbudowanej warstwy instrumentalnej.



Ryc. 6. S. Behr, *Cuda i dziwy*, takty 5–8 – wejście partii wokalne, deklamacyjny charakter melodii. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 36.

Najważniejszym nośnikiem ilustracyjności pozostaje partia fortepianu. Fortepian buduje aurę niezwykłości poprzez gęste współbrzmienia akordowe, często o charakterze sekundowym lub quasi-klasterowym (Ryc. 7). Struktury te nie pełnią funkcji napięciowo-rozwojowej, lecz kolorystyczną – tworzą brzmieniowe tło odpowiadające fantastycznym obrazom tekstu. Tego rodzaju traktowanie harmonii przywodzi na myśl tendencje obecne w muzyce XX w., w której – jak zauważał Stefan Jarociński – *rozerwano funkcjonalny związek między melodyką i harmonią, przyznając akordom zupełną autonomię*²⁶. Zmiany układów akordowych oraz przesunięcia rejestrowe odpowiadają kolejnym obrazom poetyckim, co prowadzi do powstania dynamicznie zmieniającej się przestrzeni

²⁶ S. Jarociński, *Główne tendencje estetyczne w muzyce XX wieku*, *Muzyka* 1956, nr 3, Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, s. 7.

brzmieniowej. Fortepian nie ilustruje konkretnych zdarzeń w sposób mimetyczny, lecz konstruuje ogólną aurę niezwykłości i nierealności.



Ryc. 7. S. Behr, *Cuda i dziwy*, takty 9–12 – gęste, quasi-klastrowe współbrzmienia fortepianowe.
Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 36.

W takcie 22 kompozytor wprowadza oznaczenie wolniej oraz *Ped.* co takt. Spowolnienie tempa wyodrębnia końcowy epizod, natomiast stosowanie pedału w każdym takcie prowadzi do wyraźnego nasycenia brzmienia i rozmycia konturów harmoniczych. Powstaje w ten sposób bardziej rezonansowa, „rozświetlona” faktura, stanowiąca kulminację ekspresyjną utworu (Ryc. 8).



Ryc. 8. S. Behr, *Cuda i dziwy*, takty 21–24 – odcinek oznaczony *Wolniej*, *Ped.* co takt; kulminacja ekspresyjna. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 37.

Warstwa harmoniczna ma charakter rozszerzonej tonalności. Pomimo obecności struktur sekundowych i quasi-klastrowych zachowane jest ogólne odczucie tonalne, jednak jego jednoznaczność zostaje celowo „rozmyta” poprzez zagęszczenie współbrzmień.

Harmonia nie prowadzi narracji w sposób funkcjonalny, lecz współtworzy kolorystyczną warstwę utworu. Postludium (takty 31–33) nawiązuje gestem do wstępu, domykając formę w sposób klamrowy i przywracając początkowy nastrój (Ryc. 9).



Ryc. 9. S. Behr, *Cuda i dziwy*, takty 30–33 – postludium fortepianowe, powrót nastroju wstępu.
Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 37.

Z punktu widzenia wykonawczego kluczowe znaczenie ma zachowanie równowagi pomiędzy czytelnością tekstu a bogactwem warstwy instrumentalnej. Partia wokalna powinna być prowadzona w sposób naturalny i przejrzysty, bez nadmiernej ekspresji, natomiast fortepian wymaga świadomego kształtowania barwy i dynamiki, aby wydobyć ilustracyjny charakter faktury. W rezultacie *Cuda i dziwy* stanowią modelowy przykład ilustracyjnego idiomu Stefana Behra, w którym głos przekazuje warstwę słowną, natomiast fortepian buduje autonomiczny obraz dźwiękowy odpowiadający fantastycznemu światu tekstu. Piosenki o charakterze ilustracyjnym zajmują istotne miejsce w języku kompozytorskim Stefana Behra, stanowiąc jeden z podstawowych sposobów kształtowania relacji pomiędzy tekstem literackim a muzyką. Ilustracyjność w tych utworach nie ma charakteru powierzchownego, lecz wynika z głębokiej integracji warstwy semantycznej i dźwiękowej. Analiza tej grupy pozwala stwierdzić, że kompozytor konsekwentnie traktuje muzykę jako narzędzie interpretacji tekstu, wykorzystując szeroki wachlarz środków kompozytorskich w celu budowania obrazu dźwiękowego. Szczególną rolę odgrywa tu partia fortepianu, która przejmując funkcję narracyjną i ilustracyjną, współtworząc znaczenie utworu. Z perspektywy wykonawczej piosenki ilustracyjne wymagają świadomego operowania środkami wyrazu oraz umiejętności precyzyjnego odwzorowania relacji pomiędzy tekstem a muzyką. W tym sensie stanowią one nie tylko interesujący materiał analityczny, lecz także ważne pole doświadczeń interpretacyjnych, ukazujące specyfikę repertuaru dziecięcego w twórczości Stefana Behra.

2.4.2. Piosenki o charakterze narracyjnym

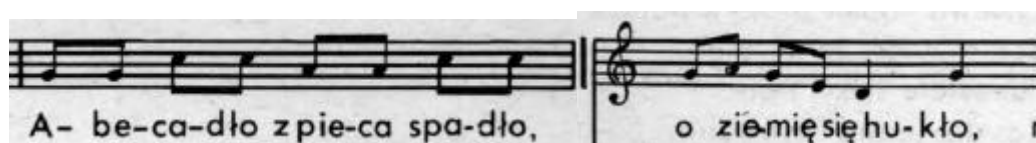
Drugą wyraźną kategorię stylistyczną stanowią piosenki o charakterze narracyjnym. W utworach tych podstawowym elementem organizującym przebieg muzyczny jest przebieg opowieści zawartej w tekście literackim. Należą tu: *Abecadło* i *Idzie Grześ* do słów Juliana Tuwima, *Tydzień* do słów Ireny Kwintowej oraz *Rozmowa z osłem* do słów Wandy Chotomskiej.

Tytuł utworu	Autor tekstu	Charakter narracji
<i>Abecadło</i>	Julian Tuwim	narracja dydaktyczna oparta na kolejnych przygodach liter alfabetu
<i>Idzie Grześ</i>	Julian Tuwim	narracja epizodyczna przedstawiająca rozwój prostej historii
<i>Tydzień</i>	Irena Kwintowa	sekwencyjna prezentacja kolejnych dni tygodnia
<i>Rozmowa z osłem</i>	Wanda Chotomska	narracja dialogowa oparta na wymianie wypowiedzi bohaterów

W przeciwieństwie do piosenek ilustracyjnych, gdzie dominującą rolę odgrywa obrazowanie dźwiękowe, w utworach narracyjnych muzyka podporządkowana jest linearnemu przebiegowi tekstu i jego strukturze semantycznej. Narracyjność w tym ujęciu nie oznacza jedynie obecności fabuły, lecz specyficzny sposób organizacji materiału muzycznego, w którym kolejne odcinki formy odpowiadają następującym po sobie fragmentom tekstu. Muzyka nie zatrzymuje się na pojedynczych obrazach, lecz rozwija się w czasie, podążając za logiką wypowiedzi słownej. W konsekwencji podstawowym zadaniem kompozytora staje się zachowanie czytelności przekazu oraz podporządkowanie struktury muzycznej rytmowi i składni języka.

Analiza piosenek narracyjnych pozwala wyodrębnić zespół cech wspólnych, które określają ich specyfikę stylistyczną i odróżniają je od pozostałych grup w zbiorze. Zasadniczą rolę w tej kategorii odgrywa deklamacyjno-sylabiczny charakter partii wokalne (Ryc. 10). Linia melodyczna pozostaje ściśle podporządkowana prozodii tekstu, a jej przebieg odzwierciedla naturalną akcentację języka. Melodia ma najczęściej charakter sylabiczny z ograniczonym wykorzystaniem większych skoków interwałowych, co sprzyja

zachowaniu czytelności słowa i komunikatywności przekazu. Z deklamacyjnym sposobem prowadzenia partii wokalne wiąże się ściśle segmentowy i epizodyczny charakter formy. Poszczególne frazy muzyczne odpowiadają kolejnym jednostkom tekstowym – zdaniom, wersom lub ich częściom – co prowadzi do wyraźnego podziału na krótkie odcinki o zróżnicowanym charakterze. Ciągłość formy nie wynika tu z tradycyjnie rozumianego rozwoju tematycznego, lecz z następstwa kolejnych wydarzeń narracyjnych, które organizują przebieg utworu w sposób linearny. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera sposób funkcjonowania partii fortepianu. Jej rola ma charakter wspierający wobec warstwy tekstowej i pozostaje podporządkowana logice narracji. W przeciwieństwie do piosenek ilustracyjnych instrument nie buduje autonomicznych obrazów dźwiękowych, lecz podkreśla rytm wypowiedzi, wzmacnia akcenty oraz wprowadza subtelne różnicowanie charakteru poszczególnych odcinków. Organizacja rytmiczna pozostaje natomiast ściśle związana z przebiegiem tekstu. Zmienność wartości rytmicznych oraz elastyczne traktowanie pulsu wynikają bezpośrednio z konieczności dostosowania struktury muzycznej do składni językowej. W rezultacie metrum traci swoją nadrzędną funkcję organizującą i zostaje podporządkowane przebiegowi narracji słownej.



Ryc. 10. S. Behr, *Abecadło*, takty 3–4 – deklamacyjno-sylabiczny charakter partii wokalne.
Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 34.

Organizacja frazy muzycznej a wersyfikacja tekstu

Kompozytor bardzo konsekwentnie podporządkowuje budowę frazy muzycznej układowi wersów wiersza. W piosence *Idzie Grześ* każda kolejna część opowieści otrzymuje wyraźnie wyodrębniony odcinek muzyczny z kadencyjnym zamknięciem (Ryc. 11).



Ryc. 11. S. Behr, *Idzie Grześ*, takty 9–12 – kadencyjne zamknięcie frazy muzycznej odpowiadające końcowi wersu. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 43.

Segmentacja formy muzycznej

W piosence *Tydzień* kolejne fragmenty muzyczne odpowiadają kolejnym dniom tygodnia (Ryc. 12). Powtarzalność schematów rytmicznych i harmonicznych porządkuje materiał muzyczny oraz podkreśla logiczny charakter narracji.



Ryc. 12. S. Behr, *Tydzień*, takty 1–4 – powtarzalny schemat rytmiczny akompaniamentu organizujący odcinki narracji. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 27.

Element dialogu muzycznego

Szczególnym przypadkiem jest piosenka *Rozmowa z osłem*, gdzie tekst przyjmuje formę dialogu. Kompozytor podkreśla ten charakter poprzez kontrasty dynamiczne i zmiany rejestru. Fortepian przejmuje rolę komentatora dialogu, reagując na wypowiedzi bohaterów (Ryc. 13).





Ryc. 13. S. Behr, *Rozmowa z osłem*, takty 48–61 – kontrast rejestrowy i dynamiczny podkreślający charakter dialogowy. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 3.

Piosenki narracyjne ukazują zdolność kompozytora do podporządkowania struktury muzycznej logice tekstu literackiego. Muzyka traktowana jest tu przede wszystkim jako środek interpretacji słowa, przy jednoczesnym zachowaniu przejrzystości faktury i umiarkowanego ambitusu partii wokalne.

Analiza szczegółowa: *Abecadło* do słów Juliana Tuwima

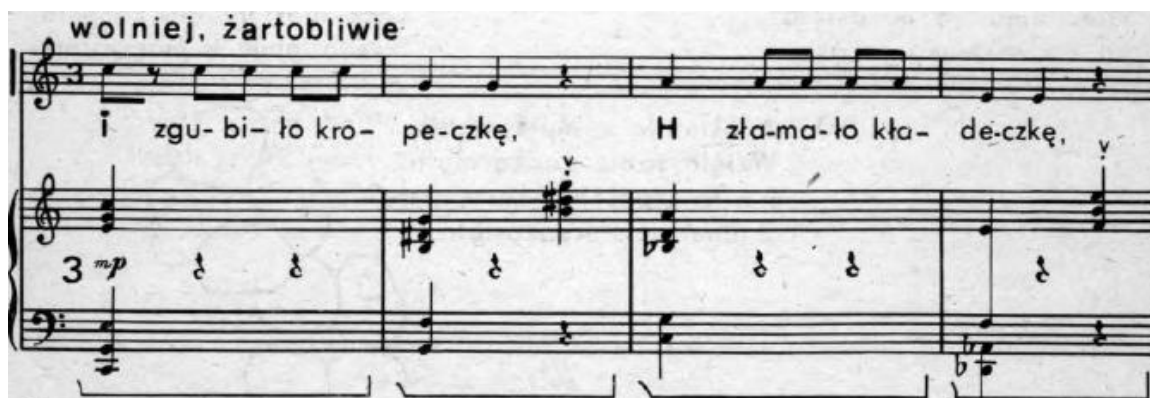
Utwór *Abecadło* do słów Juliana Tuwima stanowi modelowy przykład piosenki o charakterze narracyjnym w twórczości Stefana Behra. Konstrukcja tekstu oparta na sekwencji krótkich epizodów przypisanych kolejnym literom alfabetu implikuje formę muzyczną o charakterze odcinkowym i segmentowym. Każdy fragment tekstu otrzymuje własny odpowiednik muzyczny, co prowadzi do powstania struktury rozwijającej się linearnie, bez wyraźnej hierarchii tematycznej. Podstawę organizacji czasowej stanowi metrum czterodzielne, utrzymujące się przez większą część utworu, jednak jego funkcja nie jest nadrzędna wobec przebiegu narracyjnego. Kolejne odcinki różnicowane są przede wszystkim poprzez zmiany agogiczne oraz charakterologiczne, wyrażone w oznaczeniach takich jak: *energicznie*, *łagodniej*, *żywiej*, *radośnie* czy *wolniej*. Zmienność ta nie prowadzi do rozbicia formy, lecz stanowi bezpośrednią konsekwencję struktury tekstu.



Ryc. 14. S. Behr, *Abecadło*, takty 3–6 – wejście partii wokalne, pierwsza fraza narracyjna.
Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 34.

Partia wokalna ma charakter deklamacyjno-sylabiczny i pozostaje ściśle podporządkowana prozodii tekstu. Ambitus melodii obejmuje zasadniczo zakres od d¹ do e² (nona wielka), co wskazuje na umiarkowany zakres głosu, dostosowany do możliwości wykonawczych dzieci lub młodych wykonawców. W przebiegu melodycznym zdecydowanie dominują ruchy sekundowe (sekundy małe i wielkie), które zapewniają płynność i naturalność wypowiedzi oraz sprzyjają wiernemu odwzorowaniu akcentacji językowej. Interwały tercjowe pojawiają się jako element lokalnego urozmaicenia struktury melodycznej, natomiast większe skoki, przede wszystkim kwartowe, sporadycznie kwintowe, występują incydentalnie i pełnią funkcję akcentującą, podkreślając wybrane momenty narracyjne. Ich obecność nie zakłóca jednak ogólnej organizacji linii wokalne o charakterze krocącym, lecz stanowi punktowe wzmocnienie ekspresji tekstu. Linia melodyczna ma charakter wyraźnie segmentowy – poszczególne frazy odpowiadają kolejnym jednostkom tekstowym i są oddzielone krótkimi pauzami lub wyraźnymi punktami kadencyjnymi. Brak rozwiniętej kantyleny oraz ograniczenie ambitusu sprzyjają zachowaniu czytelności tekstu, który pozostaje nadrzędnym elementem organizującym przebieg muzyczny. Rytmika partii wokalne opiera się głównie na wartościach ósemkowych i ćwierćnotowych, przy czym jej organizacja pozostaje ściśle związana z akcentacją językową. Widoczna jest tendencja do elastycznego traktowania pulsu, długość

fraz oraz rozmieszczenie akcentów wynikają bezpośrednio ze struktury tekstu, a nie z organizacji materiału muzycznego na zasadzie symetrii.



Ryc. 15. S. Behr, *Abecadło*, takty 7–10 – deklamacyjny charakter melodii i podporządkowanie rytmu prozodii tekstu. Źródło: tamże, s. 34.

Partia fortepianu pełni funkcję współorganizującą przebieg narracyjny i nie ogranicza się do roli akompaniamentu harmonicznego. W wielu odcinkach to właśnie fortepian inicjuje zmianę charakteru muzycznego, wprowadzając nowe jakości fakturalne i dynamiczne. Faktura instrumentalna ulega częstym przekształceniom: od prostych układów akordowych po bardziej ruchliwe figury rytmiczne. W odcinkach oznaczonych jako *żywiej* i *radośnie* obserwujemy wyraźne zwiększenie motoryki rytmicznej – ruch w fakturze fortepianu staje się bardziej aktywny, a przebieg muzyczny nabiera energii, co odpowiada przyspieszeniu narracji literackiej.



Ryc. 16. S. Behr, *Abecadło*, takty 15–17 – aktywniejsza motoryka w odcinku *żywiej, radośnie*. Źródło: tamże, s. 35.

Z kolei w odcinkach oznaczonych jako *wolniej* i *łagodnie* następuje wyraźne uspokojenie faktury. Fortepian operuje wówczas bardziej statycznymi współbrzmieniami, a tempo ulega spowolnieniu, co prowadzi do chwilowego zawieszenia narracji i wprowadza kontrast wobec fragmentów bardziej dynamicznych.



Ryc. 17. S. Behr, *Abecadło*, takty 19–22 – uspokojenie faktury w odcinku *wolniej, łagodnie*.
Źródło: tamże, s. 35.

Warstwa harmoniczna pozostaje zasadniczo w obrębie tonalności, choć nie jest eksponowana jako autonomiczny środek ekspresji. Harmonia pełni funkcję podporządkowaną wobec struktury tekstu i przebiegu narracji, a zmiany harmoniczne następują w sposób zsynchronizowany z podziałem fraz słownych. Współbrzmienia są tu najczęściej czystymi trójdźwiękami diatonicznymi bądź z rozszerzeniem o co najwyżej jeden dźwięk obcy, co sprzyja przejrzystości faktury i komunikatywności przekazu. Zamknięcie utworu ma charakter kadencyjny i zostaje dodatkowo podkreślone poprzez zastosowanie *ritardando*, które eksponuje końcowy fragment narracji i wzmacnia jego humorystyczny charakter.



Ryc. 18. Behr, *Abecadło*, takty 26–30 – *ritardando* i kadencyjne domknięcie formy.
Źródło: tamże, s. 35.

Z punktu widzenia wykonawczego kluczowe znaczenie ma zachowanie czytelności tekstu oraz precyzyjne odwzorowanie jego akcentacji. Interpretacja wymaga elastycznego podejścia do tempa oraz umiejętności różnicowania charakterów poszczególnych odcinków. Szczególnie istotna jest ścisła współpraca z pianistą, ponieważ partia fortepianu pełni funkcję aktywnego partnera w procesie narracji. W rezultacie *Abecadło* ukazuje podstawowe cechy narracyjnego idiomu kompozytorskiego Stefana Behra: segmentową organizację formy, podporządkowanie melodii prozodii tekstu, zmienność charakterologiczną oraz ścisłą współpracę partii wokalne i fortepianowej. Utwór ten stanowi wyraźny przykład muzyki, w której struktura dźwiękowa pozostaje bezpośrednio związana z przebiegiem i znaczeniem tekstu literackiego. Piosenki o charakterze narracyjnym stanowią istotny element zróżnicowania stylistycznego zbioru Stefana Behra, ukazując odmienny model relacji pomiędzy tekstem literackim a muzyką niż w przypadku utworów ilustracyjnych. Ich podstawową cechą jest podporządkowanie struktury muzycznej przebiegowi narracji słownej, co prowadzi do wyraźnej dominacji warstwy tekstowej nad dźwiękową. Analiza pozwala stwierdzić, że kompozytor konsekwentnie stosuje środki sprzyjające zachowaniu czytelności wypowiedzi: sylabiczne prowadzenie melodii, segmentową organizację formy oraz ścisłe powiązanie frazy muzycznej z wersyfikacją tekstu. Partia fortepianu pełni funkcję wspierającą i organizującą przebieg narracji, unikając rozbudowanej autonomii charakterystycznej dla piosenek ilustracyjnych. Z perspektywy wykonawczej szczególnego znaczenia nabiera precyzja artykulacyjna oraz naturalność prowadzenia tekstu, które warunkują czytelność przekazu. Interpretacja wymaga podporządkowania środków wokalnych logice wypowiedzi słownej oraz umiejętnego różnicowania kolejnych odcinków narracyjnych. W rezultacie piosenki narracyjne ujawniają jedną z podstawowych cech języka kompozytorskiego Behra – dążenie do ścisłej integracji muzyki i słowa oraz podporządkowanie organizacji materiału dźwiękowego funkcji semantycznej tekstu.

2.4.3. Piosenki o charakterze humorystyczno-groteskowym

Piosenki o charakterze humorystyczno-groteskowym stanowią jedną z najbardziej wyrazistych grup stylistycznych w analizowanym zbiorze. Ich specyfika polega na szczególnym sposobie kształtowania relacji pomiędzy tekstem a muzyką, w którym warstwa dźwiękowa nie tylko ilustruje treść, lecz aktywnie współtworzy efekt komiczny

i groteskowy. Do tej grupy należą: *Kaczka dziwaczka* i *Kozioleczek* do słów Jana Brzechwy, *Figielek* do słów Juliana Tuwima oraz *Atrament* do słów Jana Brzechwy.

Tytuł utworu	Autor tekstu	Charakter groteski
<i>Kaczka dziwaczka</i>	Jan Brzechwa	groteskowa charakterystyka bohaterki poprzez zmienność rytmiczną i metryczną
<i>Kozioleczek</i>	Jan Brzechwa	humorystyczne ujęcie postaci poprzez energiczny ruch rytmiczny
<i>Figielek</i>	Julian Tuwim	muzyczna interpretacja psotnego charakteru bohatera
<i>Atrament</i>	Jan Brzechwa	komizm sytuacyjny podkreślony dynamiczną fakturą fortepianu

Groteskowość w tym ujęciu nie sprowadza się wyłącznie do deformacji czy przerysowania, lecz wynika z celowego naruszania stabilności struktur muzycznych, metrycznych, rytmicznych i fakturalnych. Kompozytor osiąga efekt humorystyczny poprzez zaskoczenie, kontrast oraz zaburzenie oczekiwań słuchacza, co prowadzi do powstania napięcia o charakterze ironicznym lub komicznym.

Analiza tej grupy pozwala wyodrębnić kilka podstawowych środków kompozytorskich, za pomocą których Behr buduje efekt humorystyczny i groteskowy. Szczególne znaczenie ma niestabilność organizacji metrycznej oraz rytmicznej, prowadząca do wrażenia „chwijności” i nieprzewidywalności przebiegu muzycznego. Zmienność metrum, nagłe przesunięcia akcentów oraz nieregularność frazowania stanowią muzyczny obraz groteskowości, która występuje w warstwie tekstowej. Istotną rolę odgrywa również motoryka ostinatowa, nadająca charakteru pewnej przesady, a przez to wywołująca efekt komiczny. Powtarzalność krótkich figur rytmicznych prowadzi do wyostrenia charakteru ruchowego, a jednocześnie może wprowadzać element ironii poprzez nadmierną intensyfikację jednego środka muzycznego. Kolejnym istotnym elementem są kontrasty dynamiczne i artykulacyjne, które wprowadzają efekt zaskoczenia i zaburzają ciągłość narracji muzycznej. Nagłe zmiany dynamiki, rejestru czy sposobu artykulacji pełnią funkcję muzycznego komentarza do tekstu, wzmacniając jego humorystyczny wydźwięk. Wreszcie

szczególne znaczenie posiada partia fortepianu, która w tej grupie utworów uzyskuje wyraźnie autonomiczny charakter. Instrument nie tylko wspiera przebieg muzyczny partii wokalne, lecz aktywnie uczestniczy w budowaniu dramaturgii groteskowej, wprowadzając elementy ilustracyjne, kontrastowe i komentujące.

Zmienność metryczna jako środek budowania komizmu

Jednym z najważniejszych środków jest zmienność organizacji metrycznej. W piosence *Kaczka dziwaczka* naprzemienne stosowanie metrum trójdzielnego i czterodzielnego powoduje charakterystyczną chwiejność pulsu muzycznego – muzyczny odpowiednik nieregularnego ruchu ptasiej bohaterki (Ryc. 19).



Ryc. 19. S. Behr, *Kaczka dziwaczka*, takty 9–12 – polimetria sukcesywna: naprzemienne zastosowanie metrów 4/4 i 3/4. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 15.

Motoryka rytmiczna i charakter ruchowy

W piosence *Koziołeczek* partia fortepianu opiera się na krótkich, powtarzalnych figurach rytmicznych, nadających utworowi lekkość i wyraźny charakter ruchu. Oznaczenie *spacerowo* precyzyjnie wskazuje na charakter interpretacyjny (Ryc. 20).



Ryc. 20. S. Behr, *Koziołeczek*, takty 1–7 – motoryczna figuracja rytmiczna, *p*, spacerowo.
Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 17.

Kontrasty dynamiczne i artykulacyjne

W piosence *Figielek* krótkie motywy rytmiczne w partii fortepianu współgrają z dynamicznym przebiegiem melodii wokalne. Nagłe zmiany charakteru muzyki wywołują wrażenie zaskoczenia – ironicznego komentarza do tekstu Tuwima (Ryc. 21).



Ryc. 21. S. Behr, *Figielek*, takty 1–5 – kontrast artykulacyjny w partii fortepianu.
Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 38.

Faktura fortepianowa jako element dramaturgii

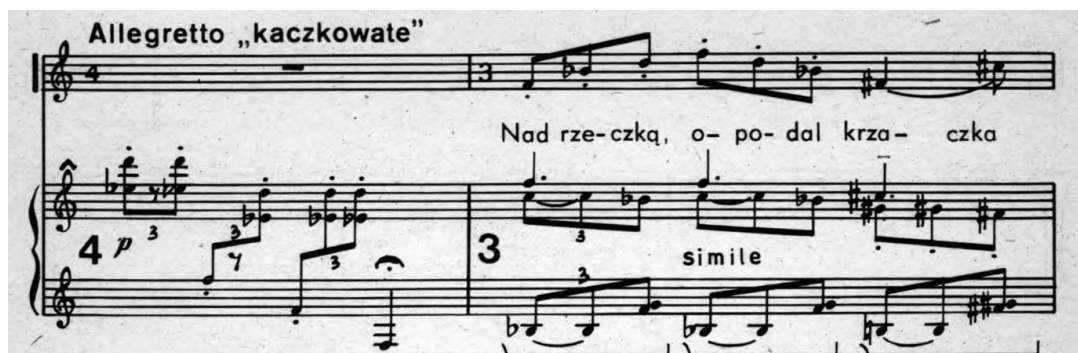
W piosence *Atrament* dynamiczna faktura fortepianowa wzmacnia ekspresję tekstu i wprowadza dodatkowe napięcie muzyczne. Faktura instrumentalna nie ogranicza się tu do funkcji harmonicznego, lecz aktywnie współtworzy dramaturgię utworu. Gwałtowniejsze impulsy rytmiczne, wyraźniejsze akcenty oraz większa ruchliwość partii fortepianu potęgują komizm sytuacyjny, nadając muzyce charakter niemal scenicznego komentarza.



Ryc. 22. S. Behr, *Atrament*, takty 8–11 – dynamiczna faktura fortepianowa jako element dramaturgii groteskowej. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 12.

Analiza szczegółowa: *Kaczka dziwaczka* do słów Jana Brzechwy

Utwór *Kaczka dziwaczka* do słów Jana Brzechwy należy do najbardziej wyrazistych przykładów groteskowo-humorystycznego idiomu kompozytorskiego Stefana Behra. Już początkowe oznaczenie *Allegretto* „kaczkowate” wskazuje na charakter interpretacyjny: lekkość, ruchliwość oraz celowo stylizowaną niezgrabność ruchu, stanowiącą muzyczny odpowiednik groteskowej postaci bohaterki. Tekst Brzechwy ma budowę epizodyczno-narracyjną, co znajduje odzwierciedlenie w formie muzycznej o charakterze zwrotkowo-wariacyjnym. Kolejne odcinki zachowują podobny model rytmiczno-melodyczny, jednak różnicowane są poprzez zmiany faktury, dynamiki, artykulacji oraz organizacji metrycznej, co odpowiada zmienności sytuacyjnej tekstu.



Ryc. 23. S. Behr, *Kaczka dziwaczka*, takty 1–2 – wstęp fortepianowy, Allegretto „kaczkowate”, równolegle przesuwane struktury akordowe; przejście z metrum 4/4 do 3/4 przy wejściu partii wokalne. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 14.

Już wstęp fortepianowy ujawnia podstawowe środki języka kompozytorskiego: równolegle przesuwane czterodźwiękowe struktury akordowe o gęstej budowie interwałowej, które wprowadzają specyficzny, lekko zdeformowany charakter brzmieniowy. Struktury te nie spełniają zdania funkcjonalno-harmonicznego w tradycyjnym sensie, lecz mają charakter kolorystyczny i ekspresyjny. Po wstępie (utrzymanym w metrum 4/4) następuje przejście do metrum 3/4 wraz z wejściem partii wokalne. Naprzemienne stosowanie metrum trójdzielnego i czterodzielnego – polimetria sukcesywna – prowadzi do efektu niestabilności pulsu muzycznego, który stanowi bezpośredni odpowiednik „kaczkowatego”, nieregularnego chodu bohaterki. Partia wokalna ma charakter deklamacyjno-melodyczny, przy zachowaniu wyraźnego profilowania rytmicznego. Ambitus melodii obejmuje zakres od cis¹ do d², sporadycznie rozszerzając się do fis² (co odpowiada interwałowi undecymy czystej), jednak zasadniczo koncentruje się w środkowym rejestrze głosu. W przebiegu melodycznym dominują ruchy sekundowe, które zapewniają płynność i naturalność deklamacji. Interwały tercjowe pojawiają się jako element urozmaicający, natomiast większe skoki występują incydentalnie i pełnią funkcję akcentującą, eksponując wybrane momenty tekstu. Szczególnie istotnym elementem jest charakterystyczny model rytmiczny: sekwencje krótkich wartości (najczęściej ósemek wykonywanych staccato), zestawione z nagłymi wydłużeniami rytmicznymi. Krótkie wartości wprowadzają efekt ruchliwości i rozedrgania, natomiast wydłużenia eksponują punkty kulminacyjne tekstu, wzmacniając efekt komiczny.



Ryc. 24. S. Behr, *Kaczka dziwaczka*, takty 5–6 – fragment melodii wokalne, dominacja ruchów sekundowych. Źródło: tamże, s. 14.

Partia fortepianu pełni funkcję wielowarstwową: rytmizującą, ilustracyjną oraz dramaturgiczną. Szczególnie charakterystyczne są równoległe przesuwane struktury akordowe, których zagęszczona budowa interwałowa (często oparta na sekundach i kwartach) prowadzi do powstania specyficznego, „chropowatego” brzmienia.



Ryc. 25. S. Behr, *Kaczka dziwaczka*, takty 13–16 – fragment partii fortepianu, równoległe przesuwane struktury akordowe. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 15.

W przebiegu utworu obserwuje się również zmienność faktury fortepianowej. W momentach o większym napięciu następuje zagęszczenie współbrzmień oraz intensyfikacja ruchu rytmicznego, co prowadzi do wzrostu energii muzycznej i wzmacnia dramatyzm sytuacji.



Ryc. 26. S. Behr, *Kaczka dziwaczka*, takty 11–12 – zagęszczenie faktury fortepianowej w momentach kulminacyjnych. Źródło: tamże, s. 15.

Warstwa harmoniczna ma charakter rozszerzonej tonalności. Pomimo obecności współbrzmień dysonansowych zachowane zostaje ogólne odczucie tonalne, jednak jego stabilność zostaje celowo naruszona poprzez stosowanie struktur równoległych i zagęszczonych układów akordowych. Harmonia nie pełni funkcji kierunkowej, lecz współtworzy efekt groteskowy poprzez swoją niestabilność i kształtowanie kolorystyczne. Istotną rolę odgrywają również oznaczenia wykonawcze (*Tempo I, trochę wolniej, śmiało, szybciej, ad libitum*), które podkreślają teatralny charakter utworu i wskazują na konieczność elastycznego kształtowania przebiegu muzycznego. Z punktu widzenia wykonawczego kluczowe znaczenie ma precyzyjne różnicowanie odcinków metrycznych oraz wyrazista artykulacja. Szczególnie istotna jest ścisła współpraca pomiędzy śpiewakiem a pianistą, ponieważ efekt groteskowy powstaje na styku warstwy wokalne i instrumentalnej. Interpretacja wymaga nie tylko realizacji zapisu nutowego, lecz także świadomego wydobywania teatralnego potencjału utworu. W rezultacie *Kaczka dziwaczka* ukazuje jedną z najbardziej charakterystycznych cech języka kompozytorskiego Stefana Behra: zdolność do budowania efektu komicznego za pomocą środków czysto muzycznych. Groteskowość powstaje tu poprzez naruszenie stabilności struktur metrycznych, rytmicznych i harmonicznch, a także poprzez ścisłą integrację warstwy muzycznej i tekstowej. W utworach o charakterze humorystyczno-groteskowym Behr wykorzystuje środki muzyczne jako podstawowy nośnik efektu komicznego. W tej grupie relacja pomiędzy tekstem a muzyką ulega szczególnemu przekształceniu: warstwa dźwiękowa nie tylko ilustruje treść, lecz aktywnie ją interpretuje i przetwarza. Analiza wykazała, że kompozytor osiąga efekt groteski poprzez celowe naruszanie stabilności struktur muzycznych: zmienność metryczną, kontrasty dynamiczne, motorykę rytmiczną oraz wyrazistą fakturę fortepianową. Środki te prowadzą do powstania napięcia pomiędzy oczekiwaniem a realizacją, które stanowi podstawowy mechanizm komizmu muzycznego. Z punktu widzenia wykonawczego szczególnego znaczenia nabiera precyzja rytmiczna, wyrazistość artykulacyjna oraz umiejętność operowania kontrastem. Interpretacja tych utworów wymaga nie tylko realizacji zapisu nutowego, lecz także świadomego wydobywania ich potencjału ekspresyjnego i teatralnego.

2.4.4. Piosenki o charakterze tanecznym i ruchowym

W zbiorze można wyodrębnić grupę utworów o wyraźnym charakterze tanecznym lub ruchowym: *Tańcowała igła z nitką* do słów Jana Brzechwy, *Murzynek Bambo* oraz *Ptasie plotki* do słów Juliana Tuwima, a także *Dziesięcioro Murzyniłek* do słów Antoniego Marianowicza i Janusza Minkiewicza.

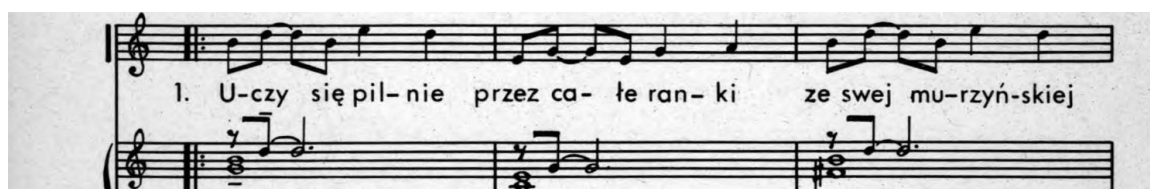
Tytuł utworu	Autor tekstu	Charakter ruchowy
<i>Tańcowała igła z nitką</i>	Jan Brzechwa	taneczna motoryka rytmiczna inspirowana ruchem wirującym
<i>Murzynek Bambo</i>	Julian Tuwim	rytmiczna pulsacja o charakterze quasi-tanecznym
<i>Dziesięcioro Murzyniłek</i>	Antoni Marianowicz, Janusz Minkiewicz	rytmiczna struktura o charakterze wyliczanki
<i>Ptasie plotki</i>	Julian Tuwim	żywa motoryka rytmiczna i ruchowy charakter melodii

Piosenki tej grupy łączy wyraźna orientacja na aspekt kinetyczny muzyki, przejawiający się w dominacji regularnej organizacji metrycznej, powtarzalności struktur rytmicznych oraz motorycznym charakterze faktury instrumentalnej. W przeciwieństwie do piosenek ilustracyjnych czy narracyjnych, gdzie nadrzędną rolę odgrywa semantyka tekstu, w utworach tanecznych i ruchowych podstawowym czynnikiem organizującym przebieg muzyczny staje się puls oraz energia rytmiczna. Istotną cechą tej grupy jest stabilność metrum, które pełni funkcję nadrzędną wobec innych elementów dzieła muzycznego. Regularna pulsacja stanowi podstawę organizacji czasu muzycznego, umożliwiając budowanie wyrazistego charakteru ruchowego oraz czytelnej struktury formalnej. Powtarzalność schematów rytmicznych, często o charakterze ostinowym, prowadzi do wytworzenia ciągłości i spójności przebiegu, a zarazem wzmacnia percepcyjną przystępność utworów. Partia fortepianu odgrywa w tej grupie szczególnie istotną rolę jako nośnik motoryki rytmicznej. Jej faktura opiera się najczęściej na powtarzalnych figurach, które stabilizują puls i wyznaczają charakter ruchowy utworu. W przeciwieństwie do piosenek groteskowych czy ilustracyjnych fortepian nie pełni tu funkcji kontrastowej ani

komentującej, lecz jego rola polega na organizacji energetycznej całego przebiegu muzycznego. Linia wokalna, choć podporządkowana rytmice tekstu, wykazuje większą regularność i schematyczność niż w piosenkach narracyjnych. Melodia ma charakter rytmiczno-deklamacyjny, często oparty na powtarzalnych formułach melodycznych, które sprzyjają utrzymaniu jednolitego charakteru ruchowego. W rezultacie muzyka zyskuje wyraźny wymiar performatywny, związany z ruchem, gestem oraz potencjalną realizacją choreograficzną.



Ryc. 27. S. Behr, *Tańcowała igła z nitką*, takty początkowe 1–4 – *Tempo krakowiaka*, regularna organizacja metryczna. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 24.



Ryc. 28. S. Behr, *Murzynek Bambo*, takty 7–9 – motoryczny schemat akompaniamentu fortepianowego. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 48.



Ryc. 29. S. Behr, *Dzieścioro Murzynieček*, takty 1–6 – powtarzalna struktura rytmiczna odpowiadająca schematowi wyliczanki. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 32.



Ryc. 30. S. Behr, *Ptasie plotki*, fragment melodii wokalne, takty 1–3 – ruchliwy charakter partii wokalne. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 52.

Analiza szczegółowa: Tańcowała igła z nitką do słów Jana Brzechwy

Utwór *Tańcowała igła z nitką* do słów Jana Brzechwy stanowi reprezentatywny przykład piosenek o charakterze tanecznym w analizowanym zbiorze piosenek. Oznaczenie *Tempo krakowiaka* jest jednoznaczną wskazówką stylistyczną, odwołującą się do idiomu polskiego tańca ludowego i implikującą określony sposób organizacji pulsu, akcentacji oraz artykulacji. Charakter taneczny nie wynika tu wyłącznie z metrum, lecz z całościowego ukształtowania materiału rytmicznego i fakturalnego. Podstawę organizacji czasowej

stanowi regularne metrum 2/4, utrzymujące się konsekwentnie w całym przebiegu utworu. Stabilność metryczna pełni funkcję nadrzędną wobec innych parametrów muzycznych, stanowiąc fundament dla budowania wyrazistego charakteru ruchowego. Przebieg formalny ma charakter odcinkowy, przy zachowaniu wysokiego stopnia jednorodności stylistycznej poszczególne fragmenty różnicowane są przede wszystkim poprzez zmiany dynamiczne i fakturalne, nie zaś poprzez zasadnicze przekształcenia materiału tematycznego.



Ryc. 31. S. Behr, *Tańcowała igła z nitką*, takty początkowe 1–4 – wyraźna organizacja metryczna i puls taneczny. Źródło: tamże, s. 24.

Partia wokalna ma charakter rytmiczno-deklamacyjny, przy jednoczesnym zachowaniu wyraźnego profilowania melodycznego. Ambitus melodii obejmuje zasadniczo zakres od d^1 do e^2 , co odpowiada interwałowi nony wielkiej i dla wykonawcy stanowi umiarkowaną, komfortową rozpiętość interwałową. W przebiegu melodycznym dominują ruchy sekundowe i tercjowe, przy wyraźnej przewadze prowadzenia progresywnego. Interwały sekundowe pełnią funkcję podstawowego budulca linii melodycznej, zapewniając jej płynność i zgodność z naturalną akcentacją tekstu. Tercje wprowadzają lokalne urozmaicenie i wzmacniają wyrazistość fraz, natomiast większe skoki (sporadyczne kwarty) mają charakter punktowy i służą podkreśleniu wybranych akcentów tekstowych lub momentów kulminacyjnych. Charakterystyczna jest także pewna regularność przebiegu melodycznego, krótkie motywy ulegają powtórzeniom lub niewielkim przekształceniom, co sprzyja utrzymaniu jednolitego charakteru ruchowego i wzmacnia percepcyjną przystępność utworu. Rytmika partii wokalne opiera się głównie na wartościach ósemkowych i ćwierćnotowych, z wyraźnym podporządkowaniem akcentacji strukturze językowej tekstu. Jednocześnie zwraca uwagę silna integracja rytmu słownego z pulsem muzycznym, spójność frazowa słów i melodii, co nadaje cech taneczności.



Ryc. 32. S. Behr, *Tańcowała igła z nitką*, takty 7–10 – rytmiczny charakter melodii wokalej.
Źródło: tamże, s. 24.

Partia fortepianu pełni funkcję motorycznego fundamentu całego utworu. Jej faktura opiera się na powtarzalnych figurach rytmicznych o charakterze ostinatywnym, które stabilizują puls metryczny i determinują taneczny charakter kompozycji. Struktura akompaniamentu ma charakter dwuwarstwowy: lewa ręka pianisty realizuje funkcję harmonicjno-rytmiczną poprzez regularne następstwo współbrzmień, natomiast prawa wprowadza element ruchliwości poprzez figuracyjne wypełnienia rytmiczne. Istotnym elementem jest wyraźne akcentowanie pierwszej części taktu, odpowiadające idiomowi rytmicznemu krakowiaka. Regularność tego akcentowania, w połączeniu z powtarzalnością figur rytmicznych, prowadzi do powstania wyraźnie zarysowanego pulsu tanecznego. Jednocześnie kompozytor unika mechanicznej powtarzalności poprzez subtelne zróżnicowania fakturalne i dynamiczne, które ożywiają przebieg muzyczny.



Ryc. 33. S. Behr, *Tańcowała igła z nitką*, takty 15–16 – ostinatywa figuracja rytmiczna akompaniamentu. Źródło: tamże, s. 25.



Ryc. 34. S. Behr, *Tańczowała igła z nitką*, fragment środkowy – motoryczna powtarzalna figuracja akompaniamentu. Źródło: tamże, s. 25.

Warstwa harmoniczna ma charakter funkcjonalny i stabilizujący, oparty na prostych relacjach tonalnych. Jej rola nie polega na budowaniu napięć harmoniczych, lecz na wspieraniu regularności przebiegu oraz utrzymaniu jednolitego charakteru tanecznego. Harmonia pozostaje podporządkowana rytmowi i pulsowi, które stanowią główne nośniki ekspresji. Zamknięcie utworu ma charakter kadencyjny i podkreśla domknięcie formy w sposób zgodny z tradycyjną logiką tonalną.



Ryc. 35 S. Behr, *Tańczowała igła z nitką*, ostatnie takty – kadencyjne domknięcie formy. Źródło: tamże, s. 26.

Z punktu widzenia wykonawczego szczególnego znaczenia nabiera precyzja rytmiczna oraz zachowanie sprężystości pulsu. Fortepian powinien utrzymywać stabilny,

wyraźnie artykułowany rytm, stanowiący podstawę dla partii wokalne. Linia wokalna wymaga natomiast połączenia precyzji rytmicznej z naturalnością deklamacji. Kluczowe jest zachowanie lekkości artykulacyjnej oraz wyraźne różnicowanie akcentów, co pozwala wydobyć taneczny charakter utworu. W rezultacie piosenka *Tańcowała igła z nitką* ukazuje istotny aspekt języka kompozytorskiego Stefana Behra, polegający na podporządkowaniu struktury muzycznej energii rytmicznej oraz regularności pulsu. Utwór ten stanowi przykład kompozycji, w której aspekt kinetyczny i motoryczny staje się podstawowym czynnikiem organizującym zarówno przebieg muzyczny, jak i sposób jego percepcji.

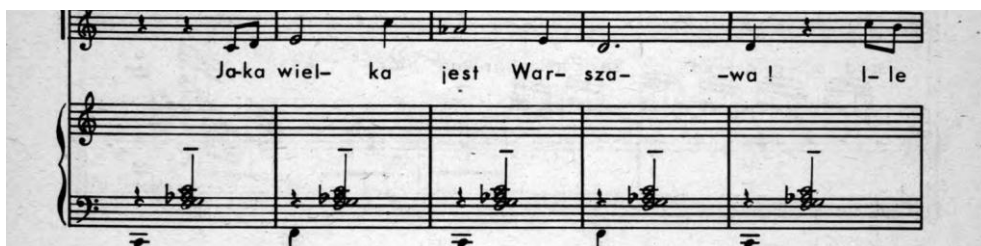
Piosenki o charakterze tanecznym i ruchowym ukazują istotny aspekt języka kompozytorskiego Stefana Behra, polegający na podporządkowaniu struktury muzycznej energii rytmicznej i regularności pulsu. W tej grupie nadrzędną rolę odgrywa organizacja metryczna oraz motoryka faktury, które determinują zarówno przebieg muzyczny, jak i sposób percepcji utworów. Analiza tych utworów wykazuje, że kompozytor osiąga efekt ruchowości poprzez stabilność metrum, powtarzalność struktur rytmicznych oraz wyraźnie zarysowaną funkcję motoryczną partii fortepianu. W przeciwieństwie do innych grup stylistycznych relacja między tekstem a muzyką zostaje tu częściowo podporządkowana aspektowi kinetycznemu, czego efektem są utwory o silnym potencjale performatywnym. Z punktu widzenia wykonawczego szczególnego znaczenia nabiera precyzja rytmiczna, sprężystość pulsu oraz lekkość artykulacyjna. Interpretacja tych utworów wymaga utrzymania równowagi pomiędzy regularnością struktury a naturalnością wypowiedzi, a także ścisłej współpracy pomiędzy partią wokalną i fortepianową w zakresie kształtowania wspólnego przebiegu rytmicznego.

2.4.5. Piosenki o charakterze lirycznym

Piosenki o charakterze lirycznym stanowią odrębną grupę stylistyczną w zbiorze Stefana Behra, wyróżniającą się wyraźnym przesunięciem akcentu z elementów narracyjnych, ilustracyjnych czy groteskowych w stronę kształtowania nastroju i subtelnej ekspresji muzycznej. Do tej kategorii należą utwory: *Kotek* i *Warszawa* do słów Juliana Tuwima oraz *Psie smutki* do słów Jana Brzechwy.

Tytuł utworu	Autor tekstu	Charakter liryczny
<i>Kotek</i>	Julian Tuwim	spokojna miniatura o charakterze refleksyjnym, zbliżona do kołysanki
<i>Warszawa</i>	Julian Tuwim	nastrojowa refleksja o charakterze opisowym
<i>Psie smutki</i>	Jan Brzechwa	melancholijny nastrój podkreślony spokojnym przebiegiem melodii

W przeciwieństwie do pozostałych grup, w których podstawowym czynnikiem organizującym przebieg muzyczny jest akcja, obraz lub efekt komiczny, w piosenkach lirycznych nadrzędną rolę odgrywa stan emocjonalny oraz jego stopniowe, subtelne kształtowanie. Muzyka nie ilustruje tu zdarzeń ani nie prowadzi narracji, lecz tworzy przestrzeń brzmieniową odpowiadającą refleksyjnemu charakterowi tekstu. Charakterystyczną cechą tej grupy jest ograniczenie środków wyrazowych. Linia wokalna prowadzona jest w sposób spokojny i płynny, z wyraźną dominacją ruchu sekundowego oraz sporadycznym wykorzystaniem interwałów tercjowych. Ambitus pozostaje zawężony, co sprzyja zachowaniu jednolitej barwy oraz intymnego charakteru wypowiedzi. Frazy są dłuższe niż w piosenkach narracyjnych, a ich przebieg nie wynika z segmentacji tekstu, lecz z naturalnego toku oddechu i kształtowania napięcia ekspresyjnego. Istotnym elementem jest również specyfika organizacji czasu muzycznego. Tempo utrzymane jest w zakresie wolnym lub umiarkowanym, a puls często ulega rozluźnieniu poprzez przejście z mniejszych wartości rytmicznych na większe (np. z szesnastek na ósemki), co prowadzi do wrażenia zawieszenia i statyczności. Przykładem takiego rozwiązania jest utwór *Warszawa*, w którym spokojna, rozrzedzona faktura fortepianowa oraz ograniczona dynamika budują wrażenie refleksyjnego zatrzymania (Ryc. 37).



Ryc. 36. S. Behr, *Warszawa*, takty 6–10 – spokojna faktura fortepianowa budująca nastrojowy charakter. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 54.

W przeciwieństwie do piosenek tanecznych i ruchowych brak tu wyraźnej motoryki rytmicznej, a przebieg muzyczny opiera się na subtelnych zmianach dynamiki i barwy. Partia fortepianu odgrywa w tej grupie szczególnie ważną rolę jako nośnik kolorystyki brzmieniowej. Jej faktura jest zazwyczaj oszczędna, często oparta na współbrzmieniach o charakterze rozproszonym lub delikatnie dysonansowym, co można zaobserwować w utworze *Psie smutki*, gdzie subtelna kolorystyka harmoniczna współtworzy melancholijny charakter muzyki (Ryc. 38).

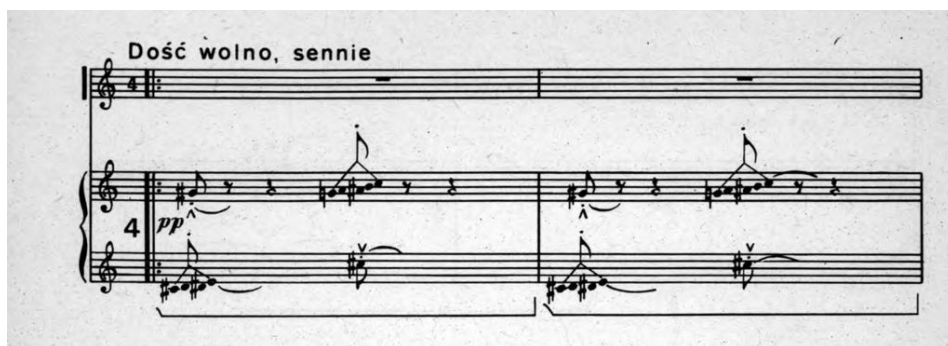


Ryc. 37. S. Behr, *Psie smutki*, fragment akompaniamentu, takty 1–4 – subtelna kolorystyka harmoniczna. Źródło: tamże, s. 20.

Harmonia nie pełni funkcji kierunkowej, lecz kolorystyczną, współtworzy atmosferę utworu poprzez delikatne „rozmycie” relacji tonalnych. Powtarzalność materiału fakturalnego oraz ograniczenie zmian dynamicznych prowadzą do powstania efektu statyczności, który stanowi jeden z kluczowych elementów ekspresji tej grupy utworów. W rezultacie piosenki liryczne Behra ukazują odmienny aspekt jego języka kompozytorskiego oparty na redukcji materiału, powściągliwości środków oraz koncentracji na jakości brzmienia i subtelności ekspresji.

Analiza szczegółowa: *Kotek* do słów Juliana Tuwima

Utwór *Kotek* do słów Juliana Tuwima stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych przykładów lirycznego idiomu kompozytorskiego Stefana Behra. W przeciwieństwie do piosenek o charakterze ilustracyjnym czy groteskowym, kompozytor koncentruje się tu na budowaniu atmosfery wyciszenia, delikatności oraz specyficznego zawieszenia czasu muzycznego. Efekt ten osiągnął przez oszczędność środków, powtarzalność materiału oraz subtelne operowanie barwą i dynamiką. Utwór opatrzony jest oznaczeniami *dość wolno* i *sennie*, a poziom dynamiczny oscyluje wokół *p*, *pp* oraz *pp possibile*, co nadaje całości charakter intymnej, wyciszonej miniatury, zbliżonej w wyrazie do kołysanki, jednak pozbawionej jej regularnej pulsacji.



Ryc. 38. S. Behr, *Kotek*, takty 1–2 – czterodźwiękowe półtonowe klaster w partii fortepianu, dynamika *pp*. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci*, dz. cyt., s. 46.

Partia wokalna ma charakter deklamacyjno-liryczny i podporządkowana jest spokojnemu, niemal statycznemu przebiegowi muzycznemu. Ambitus melodii pozostaje ograniczony i obejmuje zasadniczo zakres od d^1 do c^2 , co odpowiada interwałowi septymy małej. Tak zawężony zakres sprzyja zachowaniu jednolitej barwy oraz intymnego charakteru wypowiedzi. W przebiegu melodycznym dominują ruchy sekundowe, które nadają linii wokalne miękkości i płynności. Interwały tercjowe pojawiają się sporadycznie jako element delikatnego urozmaicenia, natomiast większe skoki występują wyjątkowo rzadko i nie pełnią funkcji dramatyzującej. Całość utrzymana jest w logice minimalnych odchyłeń wysokościowych, co wzmacnia wrażenie statyczności i zawieszenia. Fraza wokalna jest krótka i ma charakter segmentowy, jednak w odróżnieniu od piosenek narracyjnych jej podział nie wynika z dynamiki opowieści, lecz z naturalnego oddechu i spokojnego toku wypowiedzi. Brak tu wyraźnych kulminacji melodycznych, a ograniczenie napięć interwałowych prowadzi do ukształtowania linii wokalne o charakterze niemal

recytatywno-lirycznym. Rytmika partii wokalne pozostaje prosta i podporządkowana tekstowi, jednak jej przebieg jest mniej zróżnicowany niż w utworach narracyjnych. Dominują wartości ćwierćnotowe i ósemkowe, przy jednoczesnym unikaniu wyraźnej motoryki rytmicznej, co sprzyja utrzymaniu spokojnego charakteru utworu. Partia fortepianu odgrywa w tym utworze rolę kluczową w kształtowaniu warstwy brzmieniowej i ekspresyjnej. Faktura opiera się na powtarzalnych układach dźwiękowych realizowanych w równomiernym ruchu ósemkowym, co tworzy wrażenie delikatnej, pulsującej statyczności. Szczególnie istotnym elementem są współbrzmienia o charakterze klasterowym: cztero- i pięciodźwiękowe układy półtonowe. Pomimo swojej dysonansowości nie pełnią one funkcji napięciowej, lecz kolorystyczną. Realizowane w bardzo cichej dynamice zyskują charakter miękkiego, rozproszonego i „przygaszonego”, stanowiąc subtelne tło dla partii wokalne. Powtarzalność materiału fakturalnego ma charakter strukturalny, całe odcinki muzyczne poddawane są repetycji z minimalnymi zmianami wysokościowymi lub fakturalnymi. Tego rodzaju organizacja prowadzi do powstania efektu zawieszenia czasu muzycznego oraz wrażenia statyczności, będącej jednym z kluczowych elementów ekspresji utworu. Warstwa harmoniczna pozostaje niejednoznaczna. Pomimo braku znaków przykluczowych zachowane jest ogólne odczucie tonalności, jednak zostaje ono wzbogacone poprzez zastosowanie współbrzmień klasterowych, które „rozmywają” jednoznaczność funkcji harmonicznych. Tego rodzaju traktowanie współbrzmień można odczytywać w kontekście przemian estetycznych muzyki XX wieku. Stefan Jarociński, charakteryzując język harmoniczny impresjonizmu, pisał: *Mówi się o wertykalizmie muzyki impresjonistów. W istocie dali oni całkowicie nową interpretację funkcji akordów. Rozerwali funkcjonalny związek między melodyką i harmonią, przyznając akordom zupełną autonomię*²⁷. Choć muzyka Stefana Behra nie wpisuje się bezpośrednio w estetykę impresjonistyczną, to w piosence *Kotek* można dostrzec podobny sposób traktowania harmonii jako elementu przede wszystkim kolorystycznego i brzmieniowego, a nie wyłącznie funkcjonalnego. Harmonia nie pełni tu funkcji kierunkowej, lecz kolorystyczną, współtworząc specyficzny klimat brzmieniowy. Z punktu widzenia wykonawczego utwór wymaga szczególnej kontroli barwy i dynamiki. Fortepian powinien operować maksymalnie miękkim, lekkim dźwiękiem, unikać akcentów, które mogłyby zaburzyć delikatną strukturę brzmieniową. Klasterzy muszą być realizowane

²⁷ Tamże, s.7.

w sposób subtelny, bez ciężaru brzmieniowego. Partia wokalna powinna zachować naturalność, prostotę oraz oszczędność środków wyrazowych. Nadmierna ekspresja lub przesadne kształtowanie frazy mogłyby zaburzyć charakter utworu, którego siła tkwi w powściągliwości i subtelności. W rezultacie *Kotek* ukazuje liryczny aspekt języka kompozytorskiego Stefana Behra, oparty na redukcji materiału, ograniczeniu ambitusu, przewadze ruchu sekundowego oraz szczególnej roli faktury fortepianowej jako nośnika barwy. Utwór ten stanowi przykład muzyki, w której ekspresja osiągnięta jest nie poprzez rozwój i napięcie, lecz poprzez statyczność, powtarzalność i subtelne różnicowanie brzmienia.

Piosenki o charakterze lirycznym ukazują istotny aspekt języka kompozytorskiego Stefana Behra, polegający na świadomej redukcji materiału muzycznego oraz podporządkowaniu struktury dźwiękowej budowaniu nastroju. W tej grupie podstawowym środkiem ekspresji staje się barwa, dynamika oraz subtelne różnicowanie faktury, a nie rozwój tematyczny czy kontrast formalny. Analiza wykazuje, że kompozytor osiąga efekt liryczności poprzez ograniczenie ambitusu, przewagę ruchu sekundowego, statyczność przebiegu oraz wykorzystanie współbrzmień o charakterze kolorystycznym. Szczególną rolę odgrywa partia fortepianu, która nie tylko towarzyszy linii wokalne, lecz współtworzy przestrzeń brzmieniową utworu. Z punktu widzenia wykonawczego interpretacja tych piosenek wymaga szczególnej kontroli dynamiki, barwy oraz czasu muzycznego. Kluczowe znaczenie ma umiejętność operowania subtelnością środków oraz zachowanie równowagi pomiędzy prostotą a wyrazistością wypowiedzi. W przeciwieństwie do innych grup stylistycznych efekt artystyczny nie wynika tu z kontrastu czy intensywności, lecz z powściągliwości i precyzyjnego kształtowania detalu.

2.5. Znaczenie zbioru w repertuarze wokalnym dla dzieci

Analiza zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra pozwala dostrzec jego znaczną różnorodność stylistyczną oraz wyraźnie zarysowaną indywidualność języka kompozytorskiego. Wyodrębnienie pięciu podstawowych typów: piosenek ilustracyjnych, narracyjnych, humorystyczno-groteskowych, tanecznych i lirycznych ukazuje, że zasadniczym czynnikiem organizującym materiał muzyczny jest relacja pomiędzy tekstem literackim a muzyką. Każda z wyróżnionych grup odpowiada

odmiennemu modelowi tej relacji, co prowadzi do zastosowania zróżnicowanych środków kompozytorskich. Przeprowadzona typologia ma charakter funkcjonalny i pozwala uchwycić podstawowe strategie kompozytorskie stosowane przez Behra. W piosenkach ilustracyjnych dominuje obrazowanie dźwiękowe realizowane przede wszystkim przez partię fortepianu, w narracyjnych – podporządkowanie struktury muzycznej logice tekstu, w groteskowych – celowe naruszanie stabilności rytmiczno-metrycznej, w tanecznych – organizacja materiału wokół regularnego pulsu, natomiast w lirycznych – redukcja środków i koncentracja na barwie oraz nastroju. Istotnym elementem idiomu kompozytorskiego Behra jest wyraźne zróżnicowanie funkcji partii wokalne i instrumentalnej. Linia wokalna zachowuje zazwyczaj prostą, deklamacyjno-melodyczną konstrukcję, podporządkowaną prozodii tekstu, natomiast partia fortepianu pełni rolę aktywnego współtwórcy znaczenia – buduje przestrzeń brzmieniową, komentuje przebieg narracyjny lub organizuje ruch muzyczny. Relacja ta stanowi jeden z kluczowych elementów interpretacyjnych omawianego repertuaru.

Z punktu widzenia praktyki wykonawczej zbiór Behra posiada szczególną wartość. Umiarkowany ambitus partii wokalne oraz przejrzystość faktury czynią go dostępnym dla młodych wykonawców, jednocześnie jednak złożoność relacji tekst – muzyka oraz bogactwo środków wyrazowych sprawiają, że utwory te stanowią interesujący materiał również dla wykonawców profesjonalnych.

W szerszej perspektywie twórczość Stefana Behra wpisuje się w tradycję polskiej muzyki dziecięcej XX wieku, reprezentowaną m.in. przez Witolda Lutosławskiego, Grażynę Bacewicz czy Karola Szymanowskiego, w której istotne znaczenie ma połączenie funkcji edukacyjnej z wysokim poziomem artystycznym. Analiza zbioru wskazuje, że repertuar ten nie powinien być traktowany wyłącznie jako materiał dydaktyczny, lecz jako pełnoprawna część literatury wokalne.

2.6. Źródła do analizy cyklu

Podstawowym źródłem wykorzystanym w analizie cyklu jest zapis nutowy zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra w wydaniu Wydawnictwa Muzycznego Agencji Autorskiej z 1980 roku. Materiał ten stanowi podstawę przeprowadzonych analiz formalnych, rytmicznych, harmonicznym oraz fakturalnych.

Istotnym elementem badań była również analiza tekstów literackich wykorzystanych w poszczególnych piosenkach. Cykl powstał do wierszy między innymi Jana Brzechwy i Juliana Tuwima, charakteryzujących się wyrazistą rytmiką, dużą obrazowością oraz bogactwem środków stylistycznych. Zestawienie analizy tekstu poetyckiego z analizą materiału muzycznego umożliwia uchwycenie sposobów, którymi kompozytor interpretuje znaczenie słów za pomocą środków dźwiękowych. W pracy uwzględniono również kontekst stylistyczny twórczości kompozytora oraz odniesienia do literatury przedmiotu dotyczącej relacji muzyki i słowa, co pozwoliło na osadzenie analizowanego repertuaru w szerszym kontekście muzykologicznym.

2.7. Podsumowanie rozdziału II

Język muzyczny *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra cechuje się znaczną różnorodnością stylistyczną oraz wysoką świadomością relacji pomiędzy tekstem literackim a muzyką. Kompozytor łączy przejrzystość formy z bogactwem środków ilustracyjnych, a prostotę – z subtelną dysonansowością. Analiza poszczególnych utworów pozwala zauważyć, że kompozytor konsekwentnie dąży do stworzenia muzyki komunikatywnej, a zarazem artystycznie wyrafinowanej. Wyodrębniona typologia piosenek pozwala uchwycić dominujące strategie kompozytorskie oraz mechanizmy organizacji materiału muzycznego. Będzie to punktem wyjścia do refleksji interpretacyjno-wykonawczej rozwiniętej w kolejnym rozdziale pracy.

ROZDZIAŁ III

Opis dzieła artystycznego: nagranie zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra

3.1. Status dzieła artystycznego

Niniejszy opis dzieła artystycznego w dziedzinie sztuk muzycznych ze specjalności wokalistyka stanowi składową projekt doktorskiego, w którym dziełem artystycznym jest nagranie dźwiękowe pełnego zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem Stefana Behra*²⁸, zrealizowane w roku 2026 w Szkole Muzycznej w Malborku. Nagranie dołączone jest do rozprawy. W toku są prace nad wydaniem tego nagrania w formie płyty CD.

Podstawą niniejszej pracy jest założenie, że analiza muzykologiczna, której przedmiotem są aspekty interpretacyjno-wykonawcze, znajduje swoje dopełnienie dopiero w praktyce wykonawczej. Oznacza to, że refleksja teoretyczna i realizacja artystyczna pozostają wobec siebie komplementarne i wzajemnie się warunkują. Nagranie stanowi zatem bezpośrednią realizację wniosków sformułowanych w rozdziale II oraz ich weryfikację w wymiarze brzmieniowym. W tym sensie nie jest ono jedynie ilustracją rozważań analitycznych, lecz ich rozwinięciem w formie dźwiękowej. Pozwala uchwycić aspekty dzieła niedostępne w analizie wyłącznie tekstowej, a ujawniające się dopiero w procesie wykonawczym. Są to w szczególności: barwa dźwięku, artykulacja, proporcje dynamiczne oraz relacje czasowe pomiędzy elementami struktury muzycznej.

3.2. Opis dzieła: nagranie pełnego zbioru

Nagranie obejmuje wszystkie utwory ze zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra w kolejności zgodnej z wydaniem oryginalnym, tj. dokonany

²⁸ S. Behr, *Piosenki dla dzieci. 20 piosenek na głos z fortepianem*, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1980.

nakładem Wydawnictwa Muzycznego Agencji Autorskiej z roku 1980²⁹. Zachowanie oryginalnej kolejności było świadomą decyzją artystyczną. Mimo faktu, iż zbiór nie stanowi klasycznego cyklu o ścisłej dramaturgii, prezentacja w kolejności wydawniczej oddaje sposób, w jaki dzieło dostępne jest wykonawcom i słuchaczom. Szczegółowo zostało to wyjaśnione w podrozdziale 2.2.

Nagranie zostało zrealizowane w obsadzie **sopran i fortepian**, zgodnie z oryginalną intencją kompozytora. Tytuł nagrania brzmi: *Stefan Behr. 20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem*.

sopran	Karolina Niebrzegowska
fortepian	Ewa Sarwińska-Kowalczyk
Miejsce nagrania	Szkoła Muzyczna w Malborku
Rok realizacji	2026
Źródło nutowe	Stefan Behr, <i>Piosenki dla dzieci. 20 piosenek na głos z fortepianem</i> , Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1980
Kolejność utworów	zgodna z wydaniem źródłowym
Status wydawniczy	załączone do rozprawy; w toku wydania

Nagranie jest pierwszą pełną rejestracją dźwiękową całego zbioru w wersji na głos żeński i fortepian. Fakt ten nadaje nagraniu szczególnego znaczenia z punktu widzenia udostępniania i popularyzacji polskiego dziedzictwa muzycznego. Piosenki Behra, choć opublikowane drukiem w 1980 roku, przez ponad czterdzieści pięć lat pozostawały poza obiegiem nagrań dostępnych publicznie.

²⁹ Tamże.

3.3. Kształtowanie interpretacji w praktyce wykonawczej

Interpretacja zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra nie może być ujmowana jako jednolity model wykonawczy, lecz wymaga elastycznego dostosowania środków interpretacyjnych do zróżnicowanego charakteru poszczególnych utworów. Różnorodność języka muzycznego kompozytora, omówiona w rozdziale II, znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w praktyce wykonawczej, determinując sposób kształtowania brzmienia, frazy, czasu muzycznego oraz relacji pomiędzy partią wokalną a fortepianową.

W tym podrozdziale przykłady nutowe pełnią inną funkcję niż w rozdziale II. Nie służą już tylko analizie języka kompozytorskiego, lecz pokazują miejsca, które w praktyce wykonawczej wymagały podjęcia konkretnych decyzji interpretacyjnych. Praca nad nagraniem polegała więc nie tylko na odczytaniu zapisu, lecz także na ustaleniu sposobu realizacji tych elementów partytury, które bezpośrednio wpływają na brzmienie, proporcje między głosem a fortepianem, tempo, artykulację oraz charakter poszczególnych utworów.

Dobrym przykładem tego typu zależności jest początek utworu *Deszczyk*, w którym partia fortepianu realizuje figurację *sempre staccato leggiero*, imitującą opadanie kropeł deszczu.



Ryc. 39. S. Behr, *Deszczyk*, takty 1–3 – figuracja fortepianowa *sempre staccato leggiero* jako punkt wyjścia dla decyzji artykulacyjnych i dynamicznych w wykonaniu. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci. 20 piosenek na głos z fortepianem*, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1980, s. 40.

W praktyce wykonawczej fragment ten wymagał bardzo precyzyjnego ustalenia proporcji dynamicznych. Partia fortepianu powinna zachować czytelność ilustracyjną,

ponieważ to ona buduje podstawowy obraz dźwiękowy utworu, jednak nie może zdominować wejścia głosu ani osłabić zrozumiałości tekstu. Współpraca z pianistką polegała w tym miejscu na znalezieniu takiej barwy dźwięku, która oddawałaby lekkość i punktowość opadających kropel, a jednocześnie pozostawała podporządkowana całościowej narracji wokalnoinstrumentalnej. Ostateczna decyzja interpretacyjna dotyczyła więc nie tylko samego *staccato*, lecz także jego ciężaru, długości wybrzmienia oraz relacji do frazy wokalne.

Odrębną kategorię problemów wykonawczych stanowią utwory o charakterze narracyjnym, w których zapis nutowy bezpośrednio odzwierciedla przebieg tekstu literackiego. Szczególnie wyraźnym przykładem jest piosenka *Abecadło*, gdzie kompozytor wprowadza liczne zmiany oznaczeń agogicznych i charakterologicznych, odpowiadające kolejnym epizodom wiersza Juliana Tuwima.

energicznie

A- be-ca-dło z pie-ca spa-dło,

o ziemię się hu-kło, roz-sy-pa-ło się po ką-tach, strasnie się po-tłu- kło:

wolniej, żartobliwie

ĩ zgu-bi- to kro- pe-czkę, H zła-ma-ło kła- de-czkę,

łagodniej

B zbi- to so-bie brzu-szki, A zwi-chnę- to nóżki,

żywiej, radośnie

O jak ba-lonpę- kło, aż się P prze-lę- kło, T da-szek zgu-bi-to,

© Copyright 1980 by AGENCJA AUTORSKA, Warszawa, Poland.

34

Ryc. 40. S. Behr, *Abecadło*, fragment – różnicowanie oznaczeń agogicznych i charakterologicznych jako element organizacji narracji muzycznej. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci. 20 piosenek na głos z fortepianem*, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1980, s. 34–35.

W praktyce wykonawczej oznaczenia te nie mogą być traktowane jako ogólne wskazówki interpretacyjne, lecz jako integralny element struktury utworu. Każda zmiana tempa i charakteru odpowiada konkretnemu fragmentowi narracji, co wymaga od

wykonawców świadomego różnicowania kolejnych odcinków formy. Problem interpretacyjny polegał zatem nie na wyborze jednego, spójnego tempa, lecz na umiejętności płynnego przechodzenia pomiędzy kontrastującymi stanami muzycznymi bez utraty ciągłości wypowiedzi. Współpraca z pianistką polegała w tym przypadku na wypracowaniu wspólnego rozumienia dramaturgii utworu. Zmiany agogiczne musiały być realizowane synchronicznie, przy zachowaniu elastyczności frazy oraz czytelności tekstu. Szczególnie istotne było unikanie mechanicznego traktowania oznaczeń tempa – każda zmiana wymagała uzasadnienia wynikającego z treści słownej oraz jej muzycznego opracowania. Ostateczna koncepcja interpretacyjna zakładała traktowanie *Abecadła* jako sekwencji krótkich scen muzycznych, w których zmienność agogiki pełni funkcję dramaturgiczną. W tym ujęciu tempo nie jest parametrem stałym, lecz środkiem kształtowania narracji, a jego realizacja staje się jednym z kluczowych elementów interpretacji.

Szczególnie wymagającą kategorię problemów wykonawczych stanowią utwory o charakterze lirycznym, w których zapis nutowy nie determinuje wprost efektu brzmieniowego, lecz pozostawia szeroką przestrzeń dla decyzji dotyczących barwy, dynamiki i czasu muzycznego. Przykładem takiej sytuacji jest utwór *Kotek*, w którym zasadniczą rolę odgrywa subtelna organizacja faktury fortepianowej oraz ograniczony, spokojny przebieg partii wokalne.



Ryc. 41. S. Behr, *Kotek*, fragment – klasterowa faktura fortepianowa realizowana w bardzo cichej dynamice jako podstawa kształtowania barwy utworu. Źródło: S. Behr, *Piosenki dla dzieci. 20 piosenek na głos z fortepianem*, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1980, s. 46.

W przeciwieństwie do utworów o wyraźnej motoryce rytmicznej lub charakterze ilustracyjnym, w *Kotku* zasadniczym problemem wykonawczym nie jest realizacja określonego gestu muzycznego, lecz utrzymanie spójnej jakości brzmienia w dłuższym

przebiegu czasowym. Powtarzalność struktur fakturalnych oraz ograniczona dynamika powodują, że nawet niewielkie zmiany w sposobie emisji głosu czy artykulacji fortepianu stają się wyraźnie słyszalne. Partia fortepianu, oparta na skupionych współbrzmieniach o charakterze klasterowym, wymaga szczególnej kontroli dźwięku. Współbrzmienia te, mimo swojej dysonansowości, nie pełnią funkcji napięciowej, lecz kolorystyczną, dlatego winny być realizowane możliwie lekko i pozbawione „ciężaru brzmieniowego”. Współpraca z pianistką polegała tu przede wszystkim na wypracowaniu jednolitej, miękkiej barwy dźwięku oraz na kontroli poszczególnych współbrzmień w zakresie czasu ich wybrzmiewania.

Z punktu widzenia partii wokalne kluczowe znaczenie miało dostosowanie emisji głosu do charakteru faktury instrumentalnej. Linia wokalna nie może być prowadzona w sposób dominujący – wymaga raczej osadzenia w tej samej przestrzeni brzmieniowej co fortepian. Oznacza to konieczność szczególnej kontroli dynamiki, stabilności oddechu oraz ciągłości frazy, bez wyraźnego eksponowania punktów kulminacyjnych.

Ostateczna koncepcja interpretacyjna zakładała traktowanie *Kotka* jako formy statycznej w sensie dramaturgicznym, w której rozwój muzyczny dokonuje się nie poprzez kontrast, lecz poprzez subtelne różnicowanie barwy i napięcia brzmieniowego. W tym ujęciu wykonanie staje się procesem ciągłego słuchania i reagowania na współbrzmienie, a nie realizacją wyraźnie zarysowanej linii ekspresyjnej.

Kluczowym aspektem interpretacji omawianego repertuaru pozostaje ścisła współpraca śpiewaka z pianistą. W piosenkach Stefana Behra partia fortepianu nie pełni funkcji akompaniującej w tradycyjnym rozumieniu, lecz stanowi równorzędny składnik struktury muzycznej, często przejmując rolę organizującą przebieg rytmiczny, budującą warstwę ilustracyjną lub współkształtującą dramaturgię utworu. W praktyce wykonawczej oznacza to konieczność odejścia od hierarchicznego modelu relacji na rzecz partnerskiego współdziałania, opartego na wzajemnym słuchaniu i wspólnym podejmowaniu decyzji interpretacyjnych. Szczególnego znaczenia nabiera tu umiejętność kształtowania proporcji brzmieniowych. W wielu utworach rozbudowana faktura fortepianowa może łatwo zdominować warstwę wokalną, dlatego konieczne jest świadome operowanie dynamiką oraz artykulacją w taki sposób, aby zachować czytelność tekstu przy jednoczesnym wydobywaniu walorów kolorystycznych partii instrumentalnej. Równowaga ta nie ma charakteru stałego,

lecz podlega ciągłym korektom w zależności od charakteru utworu i jego wewnętrznej dramaturgii.

Równie istotnym zagadnieniem jest sposób kształtowania czasu muzycznego. W utworach narracyjnych tempo i frazowanie podporządkowane są logice tekstu literackiego, co wymaga elastycznego podejścia do pulsu i ścisłej koordynacji pomiędzy wykonawcami. Z kolei w piosenkach o wyraźnym charakterze rytmicznym i tanecznym podstawą interpretacji staje się stabilność pulsu oraz precyzja rytmiczna, które umożliwiają swobodne prowadzenie partii wokalne.

Szczególną uwagę należy również zwrócić na obecne w partyturze oznaczenia wykonawcze oraz objaśnienia zamieszczone na początku zbioru, które stanowią istotny element koncepcji kompozytorskiej i powinny być traktowane jako integralna część zapisu, a nie jedynie pomocniczy komentarz interpretacyjny. W rezultacie interpretacja piosenek Stefana Behra ujawnia się jako proces wspólnego kształtowania przebiegu muzycznego w działaniu wykonawczym, w którym zapis nutowy stanowi punkt wyjścia dla decyzji artystycznych podejmowanych w trakcie realizacji. Szczególna rola współpracy pomiędzy śpiewakiem a pianistą sprawia, że ostateczny kształt utworu nie jest jedynie odtworzeniem zapisu, lecz wynikiem świadomego dialogu wykonawczego, w którym kształt muzyczny, tekst i brzmienie tworzą spójną, wzajemnie zależną całość. Pianistka Ewa Sarwińska-Kowalczyk dysponująca dużym doświadczeniem w kameralistyce oraz wrażliwością na subtelne relacje brzmieniowe wpłynęła w istotny sposób na ostateczny kształt interpretacyjny nagrania.

3.4. Działalność koncertowa jako etap badawczy projektu

Nagranie dzieła artystycznego poprzedzone było wnikliwym przestudiowaniem aspektów wykonawczych muzyki Stefana Behra przed różną publicznością. Koncerty nie są samym dziełem artystycznym, lecz stanowią integralny składnik procesu badawczego umożliwiający weryfikację hipotez interpretacyjnych w kontakcie z żywą publicznością, obserwację reakcji odbiorcy (szczególnie młodego) oraz korekty koncepcji wykonawczej przed realizacją nagrania. Łączy się to z filozofią pracy doktorskiej ze sztuk muzycznych, a mianowicie praktyka wykonawcza stanowi obok analizy teoretycznej niemniej cenne źródło wzbogacające wiedzę muzyczną.

3.4.1. Koncert pamięci Stefana Behra, Warszawa, 23 kwietnia 2023

Koncert ten stanowił pierwszą sposobność do weryfikacji interpretacyjnej i odbył się 23 kwietnia 2023 roku w Sali Koncertowej Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie (ul. Rakowiecka 21)³⁰. Wystąpienie stanowiło część ogólnopolskiego Festiwalu Sztuka Żle Obecna (Instytut Pamięci Narodowej, 14 kwietnia – 14 maja 2023). Wykonane zostały wybrane piosenki ze zbioru z towarzyszeniem Karoliny Tańskiej (fortepian). W drugiej części koncertu inne dzieła Behra wykonali: pianistka – Ewa Sarwińska-Kowalczyk, sekstet wokalny ProModern oraz kwintet instrumentalny w składzie: Mischa Kozłowski – fortepian, Ania Karpowicz – flet, Marta Piórkowska – skrzypce, Julia Wawrowska – altówka, Marianna Sikorska – wiolonczela.

Udział w festiwalu poświęconym twórcom wykluczonym lub cenzurowanym przez komunistyczne władze ówczesnej Polski nadawał prezentacji muzyki Behra szczególnego kontekstu historycznego. Kompozytor, który celowo odcinał się od awangardy i pisał *miniatury na złość bieżącym prądkom*³¹, doskonale wpisuje się w pejzaż twórców, których niezależność artystyczna kosztowała ich marginalizację.

Z punktu widzenia pracy nad nagraniem koncert ten dostarczył istotnych obserwacji dotyczących proporcji dynamicznych między głosem a fortepianem w warunkach żywego odbioru, a także reakcji publiczności dorosłej na różne typy piosenek. Piosenki liryczne wywoływały skupioną ciszę, natomiast piosenki groteskowe – spontaniczne reakcje humorystyczne. Potwierdziło to, że typologiczne rozróżnienie grup stylistycznych ma rzeczywiste przełożenie na odbiór poszczególnych utworów.

3.4.2. Koncert dla dzieci pamięci Stefana Behra, Opera Bałtycka, Gdańsk, 7 maja 2023

Drugi etap weryfikacyjny interpretacji tych utworów stanowił koncert 7 maja 2023 r. w Operze Bałtyckiej w Gdańsku (Al. Zwycięstwa 15, godz. 13:00)³², również w ramach

³⁰ Program Koncertu pamięci Stefana Behra, Sala Koncertowa ZPSM nr 1 w Warszawie, ul. Rakowiecka 21, 23 IV 2023, godz. 18:00, Festiwal Sztuka Żle Obecna, org. Instytut Pamięci Narodowej.

³¹ S. Behr, list do T. Szeligowskiego, 26–28 X 1960, rękopis w posiadaniu autorki.

³² Nagranie wideo: Koncert dla dzieci pamięci Stefana Behra, premiera internetowa IPN 1 czerwca 2023: <https://youtu.be/LuHAHR8Jj3E> (dostęp 24 III 2026).

Festiwalu *Sztuka Żle Obecna*, tym razem jako Koncert dla dzieci. Wykonawczynie: Karolina Niebrzegowska (sopran), Maria Malinowska (sopran), Iwona Wall (mezzosopran), Ewa Sarwińska-Kowalczyk (fortepian) oraz Kwartet Smyczkowy Opera (Barbara Misiewicz, Przemysław Treszczotka, Michał Rożek, Krzysztof Jakub Szwarz). Prowadzenie: Jerzy Petersburski Jr., reżyseria: Tomasz Czarnecki, scenografia: Kalina Anna Konieczny.

Nagranie wideo z tego koncertu zostało opublikowane przez IPN 1 czerwca 2023 r. jako premiera internetowa na kanałach IPN⁵, co zapewniło muzyce Behra pierwszy szerszy zasięg online. Realizacja koncertu dla publiczności dziecięcej dostarczyła obserwacji szczególnie istotnych dla procesu budowania koncepcji interpretacyjnej nagrania. Reakcje małych słuchaczy stanowiły bezpośredni sprawdzian czytelności tekstu, wyrazistości rytmiki oraz skuteczności środków ilustracyjnych, które w rozdziale II zostały zidentyfikowane jako jedne z podstawowych elementów języka kompozytorskiego Behra. Śmiech podczas *Kaczki dziwaczki* i *Figielka*, skupienie w czasie *Kotka*, ruchliwość podczas piosenek tanecznych – każda z tych reakcji potwierdzała lub korygowała sposób realizacji wyróżnionych typów stylistycznych (ilustracyjnego, groteskowego, lirycznego i tanecznego), ukazując ich funkcjonowanie w rzeczywistym odbiorze.

Istotnym elementem tej realizacji było również wykorzystanie aranżacji przygotowanych przez Przemysława Treszczotkę, które poszerzały pierwotną fakturę fortepianową o wymiar zespołowy i umożliwiały reinterpretację materiału muzycznego w kontekście wykonania scenicznego. Wprowadzenie trzech głosów wokalnych pozwoliło na budowanie współbrzmień o charakterze kameralnym, w których relacje harmoniczne i fakturalne (analizowane w rozdziale II głównie w odniesieniu do układu głos – fortepian), ulegały znacznemu pogłębieniu. Zróżnicowanie barw głosów oraz ich wzajemne prowadzenie uwypuklało zarówno elementy dialogowe właściwe piosenkom narracyjnym, jak i warstwę ilustracyjną, której nośnikiem w wersji pierwotnej jest przede wszystkim fortepian.

W konsekwencji realizacja ta ujawniała potencjał wielowarstwowego odczytania twórczości Behra, wskazując, że jego język muzyczny – mimo pozornej prostoty – dopuszcza różne strategie wykonawcze i może funkcjonować zarówno w kameralnej, jak i bardziej rozbudowanej przestrzeni brzmieniowej. Była to zarazem pierwsza realizacja z profesjonalną reżyserią sceniczną oraz opracowanymi kostiumami i scenografią, co dodatkowo wzmocniło percepcyjny i teatralny wymiar analizowanego repertuaru.

3.4.3. *Poznajcie Pana B.*, Opera Leśna, Sopot, 9 czerwca 2024

Kolejny koncert będący weryfikacją interpretacyjną odbył się 9 czerwca 2024 roku w Sali Koncertowej Polskiej Filharmonii Kameralnej Sopot na terenie Opery Leśnej (godz. 14:00). Produkcja nosiła tytuł *Poznajcie Pana B.* i miała charakter rodzinnego spektaklu-koncertu. Solistki: Karolina Niebrzegowska (sopran), Maria Malinowska (sopran), Iwona Wall (mezzosopran), Polska Filharmonia Kameralna Sopot pod dyrekcją Sylwii Janiak, fortepian: Ewa Sarwińska-Kowalczyk, prowadzenie: Agnieszka Olszewska.

Praca przy fortepianie podczas obu produkcji Ewy Sarwińskiej-Kowalczyk (tej samej pianistki, która wkrótce wzięła udział w nagraniu) umożliwiła bezpośrednią weryfikację wypracowywanej wspólnie koncepcji interpretacyjnej w warunkach pełnej produkcji scenicznej. Doświadczenia te miały zatem kluczową wartość dla przygotowania nagrania.

Lp.	Data	Miejsce	Funkcja w projekcie
1	23.04.2023	ZPSM nr 1, Warszawa	weryfikacja interpretacyjna; publiczność dorosła
2	7.05.2023	Opera Bałtycka, Gdańsk	weryfikacja z publicznością dziecięcą; reakcje bezpośrednie
3	9.06.2024	Opera Leśna, Sopot	weryfikacja pełnej koncepcji z pianistą nagrania (E. Sarwińska-Kowalczyk)
Dzieło	19–26.04.2026	Szkoła Muzyczna w Malborku	nagranie dzieła artystycznego – pełny zbiór 20 piosenek

3.5. Znaczenie nagrania w kontekście polskiego dziedzictwa muzycznego

Realizacja nagrania zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra wpisuje się w szerszy kontekst działań na rzecz udostępniania zapomnianego polskiego repertuaru wokalnego. Jak wskazano w rozdziale I, piosenki Behra były przez kilkadziesiąt lat dostępne jedynie w wydaniu nutowym z roku 1980, bez żadnej dostępnej publicznie rejestracji dźwiękowej. Brakuje również informacji o jakichkolwiek wykonaniach. W odniesieniu do repertuaru wokalnego brak nagrania jest równoznaczny

z wykluczeniem z żywej praktyki wykonawczej, nuty pozostają ciche, a każdy kolejny wykonawca zmuszony jest rekonstruować tradycję interpretacyjną od początku.

Nagranie dzieła artystycznego towarzyszące niniejszej rozprawie przełamuje tę barierę. Stanowi jednocześnie propozycję interpretacyjną sformułowaną na podstawie szczegółowej analizy muzykologicznej oraz wieloletniego doświadczenia artystycznego, co wyraźnie oddziela je od hipotetycznych lub amatorskich realizacji. Nagranie może pełnić rolę do odniesienia dla kolejnych wykonawców podejmujących ten repertuar.

Warto przywołać obserwację Behra z listu do Szeligowskiego, w której kompozytor tak motywuje pisanie piosenek dla dzieci: *Gdy słucham repertuaru, którym karmiona jest moja córka, odczuwam konieczność niemalże napisania dla takich skrzatów czegoś, co nie zraża do muzyki i nie zadusza muzykalności, gdy takowa jest, i wrażliwości na brzmieniowe sprawy*³³. Nagranie realizuje ten cel: przybliża muzykę Behra słuchaczom, którzy nie mogą – ani nigdy nie mogli – wziąć nut do ręki.

3.6. Wnioski

Rozdział III stanowi opis dzieła artystycznego – nagrania pełnego zbioru *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra – oraz refleksję nad procesem, który doprowadził do jego powstania. Koncepcja interpretacyjna nagrania wyrasta z trzech zasadniczych źródeł. Pierwszym z nich jest analiza muzykologiczna przeprowadzona w rozdziale II, obejmująca szczegółowe badanie języka kompozytorskiego Behra, wyodrębnionych typów stylistycznych, relacji tekstu i muzyki oraz specyfiki faktury fortepianowej. Drugim jest doświadczenie koncertowe, które umożliwiło weryfikację przyjętych założeń interpretacyjnych w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą – zarówno dorosłym, jak i dziecięcym. Trzecim natomiast jest współpraca artystyczna z pianistką, dzięki której koncepcja interpretacyjna została rozwinięta w wymiarze kameralnym, opartym na dialogowej relacji między głosem a fortepianem, kształtowanej w toku wielomiesięcznej pracy nad materiałem muzycznym.

Nagranie stanowi zarazem uzupełnienie części pisemnej rozprawy, będąc jej dźwiękową realizacją, a także pierwszą pełną rejestracją zbioru Stefana Behra oraz

³³ Behr, list do T. Szeligowskiego, 26–28 X 1960.

propozycją interpretacyjną skierowaną do przyszłych wykonawców tego repertuaru. W szerszej perspektywie wpisuje się ono w działania na rzecz przywracania zapomnianej polskiej twórczości wokalne do współczesnego obiegu artystycznego. Piosenki Stefana Behra, mimo pozornej prostoty (a może właśnie dzięki niej), ujawniają swoją wartość przede wszystkim w akcie wykonania, w którym ich sens muzyczny realizuje się najpełniej.

ZAKOŃCZENIE

Praca nad *20 piosenkami dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra nie była wyłącznie próbą uporządkowania materiału muzycznego ani klasyfikacji jego cech stylistycznych. Z czasem stała się procesem odkrywania – nie tylko zapomnianej twórczości, ale także samej postaci kompozytora, którego dorobek w wielu aspektach pozostaje niepełny, rozproszony i niedostatecznie opracowany. Każda kolejna analiza, każde porównanie źródeł oraz każda próba wykonawcza ujawniały nie tylko walory artystyczne tych utworów, ale również skalę zaniedbań, które sprawiły, że twórczość ta pozostała na marginesie praktyki wykonawczej.

Szczególnie istotnym elementem niniejszych badań było zestawienie dostępnych wydań drukowanych z zachowanymi rękopisami kompozytora. Porównanie to pozwoliło zauważyć pojedyncze rozbieżności edytorskie – zarówno w zapisie rytmicznym, wysokościowym, jak i w oznaczeniach wykonawczych. Mają one charakter incydentalny i nie podważają ogólnej wartości materiału źródłowego, jednak w niektórych przypadkach mogą wpływać na sposób interpretacji utworów, ich charakter oraz przebieg muzyczny. Zwraca to uwagę na znaczenie krytycznej pracy ze źródłami oraz potrzebę uważnego podejścia do materiału nutowego, szczególnie w kontekście przygotowania wykonawczego.

Jednocześnie próba przywrócenia tych utworów współczesnemu wykonawcy i odbiorcy wiązała się z koniecznością zmierzenia się z ich warstwą tekstową, która – osadzona w realiach minionej epoki – nie zawsze pozostaje neutralna z perspektywy dzisiejszych standardów kulturowych. Pojawiające się w tekstach określenia, takie jak dawne nazewnictwo odnoszące się do osób o innym kolorze skóry, czy też przedstawienia sytuacji przemocy (jak w przypadku utworu *Koziołeczek*), nie są dziś społecznie akceptowane i nie powinny być bezrefleksyjnie powielane.

Pomimo tej świadomości zdecydowałam się na zachowanie oryginalnej warstwy słownej w przygotowanych nagraniach. Była to decyzja niełatwa, ale konieczna z punktu widzenia rzetelności badawczej i wierności materiałowi źródłowemu. Analiza i dokumentacja twórczości historycznej wymagają bowiem uczciwości wobec jej rzeczywistego kształtu – nawet wówczas, gdy konfrontuje on współczesnego odbiorcę

z treściami problematycznymi. Nie oznacza to jednak ich afirmacji, lecz przeciwnie – stwarza przestrzeń do refleksji nad zmieniającymi się normami społecznymi, językowymi i wychowawczymi.

W toku pracy pojawiły się również wątki biograficzne, które rzucają nowe światło na działalność kompozytora. Dzięki informacjom uzyskanym od córki kompozytora, Barbary Cortzen, możliwe było zarysowanie bardziej osobistego kontekstu jego życia. Jednym z istotnych aspektów jest nieformalny związek Stefana Behra ze śpiewaczką operową. Fakt ten pozwala przypuszczać, że jego twórczość wokalna mogła być znacznie bogatsza, niż wskazują na to zachowane materiały. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że powstały utwory przeznaczone dla konkretnego głosu i konkretnej osoby – utwory, które dziś pozostają niedostępne lub zaginione. Pomimo podjętych prób nie udało się dotrzeć do tych nut, co pozostawia istotną lukę w obrazie jego dorobku.

Równocześnie historia życia kompozytora – jego wybory artystyczne, postawa wobec rzeczywistości społeczno-politycznej oraz relacje osobiste – wydaje się na tyle interesująca i wielowymiarowa, że zasługuje na odrębne opracowanie. W moim przekonaniu szczególnie wartościową formą byłaby publikacja oparta na rozmowie z Barbarą Cortzen – w charakterze wywiadu-rzeki, pozwalająca przybliżyć nie tylko fakty, ale także zachować pamięć, emocje i kontekst, których nie sposób odtworzyć wyłącznie na podstawie dokumentów.

Nie sposób pominąć szerszego kontekstu historycznego, w jakim przyszło tworzyć Stefanowi Behrowi. Jego przedwczesna śmierć w 1974 roku przerwała rozwój twórczy w momencie, który – jak pokazuje historia wielu innych kompozytorów – mógł dopiero zapowiadać najważniejsze osiągnięcia. Polska tego okresu pozostawała krajem o ograniczonych możliwościach wymiany artystycznej, funkcjonującym na marginesie głównych nurtów europejskich. Wielu twórców dopiero w latach późniejszych zyskało przestrzeń do pełniejszego rozwoju i szerokiej prezentacji swoich dzieł. Jak zauważał Theodor W. Adorno, historia muzyki zna wielu twórców, których znaczenie ujawniało się dopiero z perspektywy czasu, kiedy zmieniały się warunki kulturowe umożliwiające właściwe odczytanie ich dzieł³⁴. W tym kontekście można z dużym przekonaniem

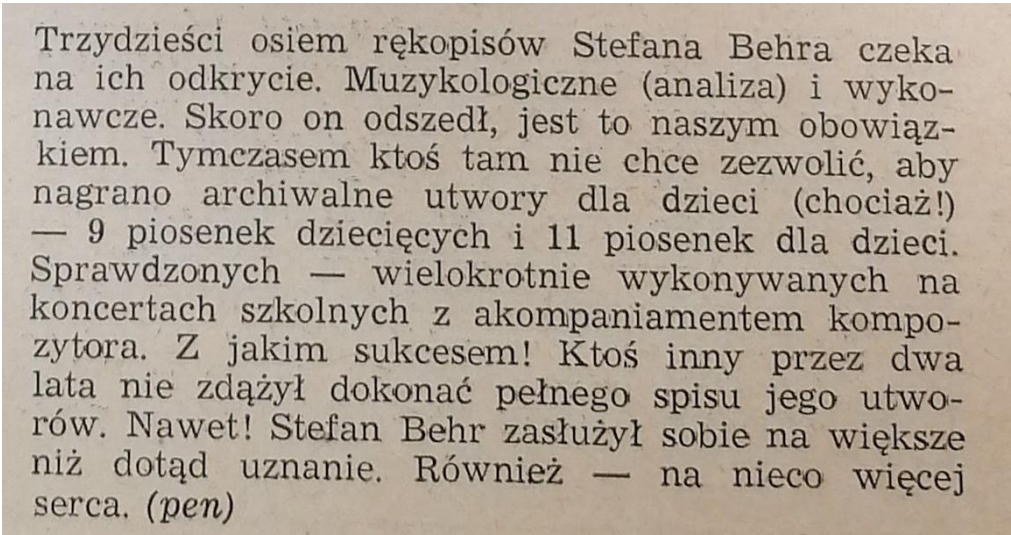
³⁴ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974, s. 19–21.

stwierdzić, że gdyby Behr żył dłużej, jego twórczość miałaby realną szansę wejść do kanonu repertuaru edukacyjnego i wykonawczego.

Już dziś jednak analizowany zbiór piosenek ujawnia swój ogromny potencjał pedagogiczny. Są to utwory, które w naturalny sposób łączą przystępność z wartością artystyczną. Oferują młodym wykonawcom (jeszcze na etapie kształcenia) możliwość pracy nad emisją głosu, dykcją, frazowaniem i interpretacją w formie dostosowanej do ich możliwości technicznych. Jednocześnie wymagają świadomości muzycznej i wrażliwości na relację słowa i dźwięku, co czyni je repertuarem wartościowym zarówno w kontekście koncertów, jak i konkursów i przesłuchań. W dobie poszukiwania repertuaru, który byłby jednocześnie edukacyjny i niebanalny, twórczość Behra może stanowić cenne uzupełnienie praktyki pedagogicznej.

Niniejsza praca jest zatem nie tylko analizą wybranego zbioru utworów, ale również próbą przywrócenia głosu kompozytorowi, który – mimo wyraźnego talentu i potencjału – nie doczekał się należnego miejsca w historii muzyki. Jest to również głos w sprawie odpowiedzialności badacza i wykonawcy za to, co zachowujemy, co pomijamy i w jaki sposób interpretujemy przeszłość.

W tym sensie szczególnie wymowne pozostają słowa Zbigniewa Penherskiego (polski kompozytor, 1935–2019):



Trzydzieści osiem rękopisów Stefana Behra czeka na ich odkrycie. Muzykologiczne (analiza) i wykonawcze. Skoro on odszedł, jest to naszym obowiązkiem. Tymczasem ktoś tam nie chce zezwolić, aby nagrano archiwalne utwory dla dzieci (choć!) — 9 piosenek dziecięcych i 11 piosenek dla dzieci. Sprawdzonych — wielokrotnie wykonywanych na koncertach szkolnych z akompaniamentem kompozytora. Z jakim sukcesem! Ktoś inny przez dwa lata nie zdążył dokonać pełnego spisu jego utworów. Nawet! Stefan Behr zasłużył sobie na większe niż dotąd uznanie. Również — na nieco więcej serca. (pen)

Ryc. 42. W drugą rocznicę śmierci, Ruch muzyczny, dwutygodnik, nr 22, rok XX, 24 października 1976

Słowa te można potraktować nie tylko jako komentarz do przeszłości, lecz jako zobowiązanie – wobec twórczości, która wciąż czeka na swoje miejsce, i wobec odpowiedzialności tych, którzy podejmują próbę jej ocalenia.

BIBLIOGRAFIA

1. Adorno T. W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
2. Behr S., *Moje sympatie i animozje, Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej*, 1971, nr 5.
3. Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, PWM, Kraków 1986.
4. Chomiński J., *Technika kompozytorska XX wieku*, PWM, Kraków 1965.
5. Frołowicz E., *Piosenki dla dzieci Witolda Lutosławskiego – marginalizowany obszar twórczości*, *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja*, 2014, nr 4.
6. Gwizdalanka D., Meyer K., *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, PWM, Kraków 2003.
7. Jarociński S., *Główne tendencje estetyczne w muzyce XX wieku*, *Muzyka*, 1956, nr 1.
8. Jarociński S., *Główne tendencje estetyczne w muzyce XX wieku*, *Muzyka*, 1956, nr 3.
9. Kivy P., *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984.
10. Lissa Z., *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1967.
11. Popis J., *Jerzy Lefeld*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5: KLŁ, część biograficzna, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1997.
12. *Bariolage*, w: *Grove Music Online*, Oxford University Press, (dostęp: 12 III 2026).

Material nutowy

1. Behr S., *Piosenki dla dzieci. 20 piosenek na głos z fortepianem*, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1980.

Materiały archiwalne i prywatne

2. List Stefana Behra do Tadeusza Szeligowskiego, 26–28 X 1960, rękopis w posiadaniu autorki.
3. Biografia Stefana Behra sporządzona przez Barbarę Behr, materiały archiwalne w posiadaniu autorki.

4. Dane dotyczące działalności Stefana Behra w Telewizji Polskiej, materiały archiwalne w posiadaniu autorki.
5. Dane dotyczące pracy Stefana Behra w Filharmonii Narodowej od 1954 roku, materiały archiwalne w posiadaniu autorki.
6. Dane dotyczące pracy Stefana Behra w Polskim Radiu w latach 1946–1948, materiały archiwalne w posiadaniu autorki.
7. Dane dotyczące pracy Stefana Behra w PWSM w Warszawie w latach 1973–1974, materiały archiwalne w posiadaniu autorki.
8. Dane dotyczące pracy Stefana Behra w Teatrze Narodowym w Warszawie w latach 1951–1953, materiały archiwalne w posiadaniu autorki.
9. Dokumenty archiwalne dotyczące kontaktów Stefana Behra ze środowiskami Armii Krajowej, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie.
10. Korespondencja Stefana Behra z Tadeuszem Szeligowskim, materiały w posiadaniu autorki.
11. Relacje rodzinne dotyczące Stefana Behra, materiały w posiadaniu autorki.
12. Wspomnienia córki Stefana Behra przekazane autorce.

Programy koncertowe i komentarze programowe

1. Mielcarek-Krzyżanowska B., komentarz programowy, w: *Program koncertu pamięci Stefana Behra*, Sala Koncertowa Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie, Warszawa, 23 IV 2023.
2. Program koncertu pamięci Stefana Behra, Sala Koncertowa ZPSM nr 1 w Warszawie, ul. Rakowiecka 21, Warszawa, 23 IV 2023, godz. 18.00, Festiwal *Sztuka Źle Obecna*, organizator: Instytut Pamięci Narodowej.

Źródła internetowe i audiowizualne

1. Nagranie wideo: *Koncert dla dzieci pamięci Stefana Behra*, premiera internetowa IPN, 1 VI 2023, <https://youtu.be/LuHAHR8Jj3E> (dostęp: 24 III 2026).
2. POLMIC – Polskie Centrum Informacji Muzycznej, biogram Jerzego Lefeldy, polmic.pl (dostęp: 12 III 2026).
3. PWM, biogram Jerzego Lefeldy, pwm.com.pl (dostęp: 12 III 2026).

KWERENDY ARCHIWALNE

Biblioteka Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

(stan: grudzień 2020):

- *Res facta* nr 5 *Teksty o muzyce współczesnej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1971.
- *Ruch muzyczny* dwutygodnik nr 22, *Wspomnienie o Stefanie Behrze*, październik 1976.
- Informacje o dokumentacji dotyczącej życia Stefana Behra znajdującej się w teczce byłego żołnierza Armii Krajowej Henryka Kozłowskiego ps. Kmita w Archiwum Akt Nowych w Warszawie.
- Cykl 3 utwory na klarnet i fortepian Stefan Behr.
- Cykl 5 utworów na 5 instrumentów Stefan Behr.

Archiwum Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie

(stan: styczeń 2021):

- Kopia podania z prośbą o urlop bezpłatny i umożliwienie kompozytorowi rozpoczęcia 4 letnich studiów aspiranckich w Moskwie 1952 r. – adnotacja o przerwanych studiach i powrocie do Polski po miesiącu.

Archiwum Akt Nowych w Warszawie (stan: październik 2021):

- Akta nr 2729 – osobowe Henryka Kozłowskiego ps. Kmita:
 - Stefan Behr – biografia sporządzona przez żonę Barbarę Behr
 - *20 piosenek dla dzieci na głos z fortepianem* Stefana Behra – Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1980
 - wspomnienie Henryka Kozłowskiego na temat Stefana Behr
 - notatki Stefana Behra (niezwiązane z twórczością wokalną i instrumentalną)
 - korespondencje rodzinne (informacje dotyczące potomstwa kompozytora)
 - wycinki prasowe dotyczące koncertów Stefana Behra

Archiwum Biblioteki Uniwersyteckiej – Dział Zbiorów Muzycznych

(stan: maj 2022):

- BEHR Stefan: wykaz utworów, których tytuły występują w teczce Ministerstwa Kultury i Sztuki w kontekście zamówień kompozytorskich (teczka w Archiwum Kompozytorów Polskich/Gabinet Zbiorów Muzycznych/ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie):
 - Muzyka na 2 fortepiany
 - Cykl miniatur fortepianowych (Utwór I, II i III)
 - Cykl miniatur na zespoły kameralne
 - Cykl piosenek dla dzieci
 - 2 Pieśni na chór chłopięcy a cappella pt. Deszczyk i Dwa Wiatry
 - *Interludium* na orkiestrę
 - *Preludia i Fugi* na orkiestrę symfoniczną
 - *Noctiflore* na wielką orkiestrę symfoniczną
 - 2 pieśni a cappella do słów J. Kerna
 - 10 utworów fortepianowych
 - 7 utworów na 5 instrumentów
 - 4 pieśni a cappella do słów J. Kulmowej
 - 6 utworów na klarnet i fortepian
 - 8 utworów na fortepian
 - *Simple Music*
 - Pantomima na zespół kameralny
 - Cykl perludiów i fug symfonicznych
 - *Simple Music*
 - 10 utworów na fortepian (II cykl miniatur fortepianowych)
 - *Abstrakcja in Mi*
 - *9 Piano Pieces* (I cykl miniatur fortepianowych)
 - *Simple Music*
 - Cykl miniatur na 4 instrumenty drewniane
 - *5 Ostinato Structures (Hommage a Edvard Grieg)* na wielką orkiestrę symfoniczną
 - 7 utworów na 5 instrumentów (kwartet dęty i fortepian)
 - 5 utworów na 2 fortepiany (cykl miniatur fortepianowych)
 - Cykl miniatur fortepianowych
 - 6 utworów na klarnet i fortepian

- Cykl pieśni a cappella na chór mieszany
- Utwór na duży skład symfoniczny
- 16 utworów na 9 instrumentów
- 6 utworów na fortepian
- 8 utworów na fortepian
- 11 utworów na 7 instrumentów (fl, tr, vc, vbr, pf I, pf II, pc)
- *Somnifere* na wielką orkiestrę symfoniczną
- *Simple Music*
- *10 Piano Pieces*
- 8 utworów na fortepian
- 9 piosenek dziecięcych na głos i fortepian
- *8 Pieces for piano* (tytuł roboczy: *Preludia fortepianowe*)
- Juliusz Łuciuk, *Lamentazioni ad memoriam Grażyna Bacewicz*
- 8 utworów na fortepian
- *Epitaphe pour quelqu'un* na wielką orkiestrę symfoniczną
- Utwór w 5 częściach na orkiestrę symfoniczną
- cykl miniatur fortepianowych
- cykl miniatur na zespół kameralny
- cykl piosenek dla dzieci na głos żeński z tow. zesp. instr.
- 2 pieśni na 4-gł. chór chłopięco męski a cappella pt. *Deszczyk i Dwa Wiatry*
- *Interludium* na orkiestrę kameralną
- *9 Piano Pieces*
- 10 utworów na fortepian
- *5 Ostinato Structures*
- 5 utworów na 2 fortepiany
- *Noctiflore*
- *Simple Music*
- 7 utworów na 5 instrumentów (fl, ob, cl, fg, pf)
- Lista utworów fortepianowych:
 - 1961/62 – cykl miniatur fortepianowych
 - 1964 – cykl miniatur fortepianowych (*9 Piano Pieces*)
 - 1965 – cykl miniatur fortepianowych (*10 Piano Pieces*)
 - 1966 – cykl miniatur fortepianowych na 2 fortepiany

- 1967 – cykl miniatur fortepianowych (6 utworów na fortepian)
- 1968 – cykl miniatur fortepianowych (8 utworów na fortepian [20’])
- 1969 – cykl miniatur fortepianowych (12 utworów na fortepian)
- 1970 – cykl miniatur fortepianowych (*10 Piano Pieces* [21’])
- 1970 – cykl miniatur fortepianowych (8 utworów na fortepian)
- 1971 – cykl miniatur fortepianowych (6 utworów na fortepian)
- Lista utworów orkiestrowych:
 - 1961/62 – *Interludium* na orkiestrę
 - *Noctiflore* na wielką orkiestrę symfoniczną
 - 1963/64 – *Simple music*
 - 1965 – *5 Ostinato Structures* na wielką orkiestrę symfoniczną
 - 1968 – *Somnifere* na wielką orkiestrę symfoniczną (12’)
- Lista inne:
 - 1966 – Cykl utworów na klarnet i fortepian
 - 1967 – 16 utworów na 9 instrumentów
 - 11 utworów kameralnych na 7 instrumentów
 - 1968/69 – 5 utworów na 5 instrumentów
 - 5 utworów na 5 instrumentów (fl, vn, vl, vc, pf)
 - 12 utworów na fortepian
 - 6 utworów na orkiestrę
 - *20 piosenek dla dzieci na głos i fortepian* (do sł. J. Brzechwy i J. Tuwima)
- materiały przekazane przez córkę kompozytora Barbarę Cortzen do Gabinetu Zbiorów Muzycznych:
 - 22 VIII 2020, przekazane rękopisy ojca, Stefana Behra:
 - *Interludium* na orkiestrę (1962): partytura, autograf,
 - 7 utworów na 5 instrumentów: partytura, kopia rękopiśmienna (utwór konkursowy),
 - *Pantomima I, II, IV, V, VI*: partytura, fotokopia autografu,
 - [ostatnia strona autografu *10 Piano Pieces* (1972)]
 - [obwoluta do 12 utworów na fortepian (1969)]
 - Dar stanowi uzupełnienie poprzedniego (listopad 2017), który zawierał:
 - 7 utworów na 5 instrumentów (1966): partytura, autograf ołówkiem i długopisem,

- 5 utworów na 5 instrumentów (1968): partytura, autograf ołówkiem, k. 50 + kartonowa okładka, luzem jako karta tytułowa
- 5 utworów na 5 instrumentów (1968): partytura, druk, AA 1977
- *10 Piano Pieces* (1972): partytura, autograf ołówkiem, k. 55
- 12 utworów na fortepian (1969): partytura, autograf ołówkiem, k. 62 + kartonowa podwójna
- okładka luzem jako karty tytułowe
- 8 utworów na fortepian (1968): partytura, autograf ołówkiem, k. 5 + kartonowa okładka luzem
- *Infantylia* na chór mieszany a cappella do tekstów Joanny Kulmowej: partytura, autograf ołówkiem, k.15
- *Prelude and Fugue* [na orkiestrę] (1962): partytura, autograf długopisem, k. 24, oprawa
- *Noctiflore* [na orkiestrę] (1962): partytura, autograf długopisem, k. 35, oprawa płótno
- *Music for orchestra* (1959): partytura, autograf atramentem, kredką, k. 86, oprawa płótno
- *Oktaedr* na smyczki, 7 instrumentów dętych i perkusję (1960): partytura, autograf atramentem, kredką, k. 54, oprawa płótno
- Utwór w 5 częściach na wielką orkiestrę symfoniczną (1961)
- *Epitaphe pour quelqu'un* na wielką orkiestrę symfoniczną (1961)
- *Noctiflore* na wielką orkiestrę symfoniczną (1962)
- *Prelude and Fuge for large symphony orchestra and jazz group* (1962)
- *Interludium* na orkiestrę (1962)
- *Pantomima* na zespół kameralny (1962) fotokopia tylko II część
- Dwie pieśni do słów Ludwika Kerna na chór mieszany a capella (1963)
- *Simple Music* na małą orkiestrę symfoniczną (1964)
- *Abstraction in Mi*, muzyka do pantomimy na fortepian (1964)
- Dziewięć utworów na fortepian (1965)
- Dziesięć utworów na fortepian (1965)
- Siedem utworów na 5 instrumentów (1966)
- Pięć utworów na dwa fortepiany (1966)
- Cztery pieśni do słów Joanny Kulmowej na chór mieszany a capella (1966)

- Sześć utworów na klarnet i fortepian (1966)
- Szesnaście utworów na 9 instrumentów (1967)
- Sześć utworów na fortepian (1967)
- Jedenaście utworów na 7 instrumentów (1967)
- Osiem utworów na fortepian (1968)
- *Somnifere* na wielką orkiestrę symfoniczną (1968)
- *Simple Music*, 3 utwory dla dzieci na trąbkę, 2 klarnety, 2 fortepiany i perkusję (1968)
- Dwanaście utworów na fortepian (1969)
- Dziesięć utworów na fortepian (1970)
- Osiem utworów na orkiestrę (1971)
- *Wiersz ostatni*, piosenka na głos z fortepianem (1972)
- Dwie pieśni do słów Władysława Broniewskiego na chór mieszany a capella (1971)
- Dziesięć utworów na fortepian (1972)
- Osiem utworów na fortepian (1973)

Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie

(stan: maj 2022):

- Utajnione akta z przebiegu przesłuchań dotyczących zbrodni wojennych popełnionych przez Żołnierza Armii Krajowej Jana Mazurkiewicza ps. Radosław (Stefan Behr był przesłuchiwany w charakterze świadka, przyjaźnił się z żołnierzem Henrykiem Kozłowskim ps. Kmita – z akt wynika, że pomagał żołnierzom – przechowywał pieniądze w domu na warszawskich Włochach i drukował ulotki)

Archiwum Uniwersytetu Fryderyka Chopina w Warszawie

(stan: czerwiec 2022):

- kopia odpisu aktu urodzenia
- podanie na studia kompozytorskie
- prace zaliczeniowe
- podanie o umożliwienie nauki przy jednoczesnej pracy jako akompaniator w Filharmonii Narodowej