UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO
W BYDGOSZCZY

WYDZIAŁ EDUKACJI MUZYCZNEJ

PATRYCJA KAMOLA

Polistylistyka jako modus autorskiej reinterpretacji piosenek Krzysztofa Komedy, Jerzego Matuszkiewicza, Andrzeja Kurylewicza i Jana Ptaszyna Wróblewskiego do tekstów Agnieszki Osieckiej

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Bogumiły Tarasiewicz-Ciesielskiej

Bydgoszcz 2026

CZĘŚĆ I

Spis treści

Wstęp **5**
I. Interpretacja a reinterpretacja **11**
1. Interpretacja w perspektywie estetyczno-muzycznej 11
2. Interpretacja a reinterpretacja w muzyce rozrywkowej 14
II. Sylwetki twórców **19**
1. Agnieszka Osiecka 19
2. Krzysztof Komeda 24
3. Jerzy Matuszkiewicz 30
4. Andrzej Kurylewicz 34
5. Jan Ptaszyn Wróblewski 40
III. Od poezji do piosenki **46**
1. Poezja Agnieszki Osieckiej 46
a) Wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu 46
b) Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my 47
c) Jak dobrze mieć sąsiada 47
d) Ja nie chcę spać 48
e) Nim wstanie dzień 48
f) Miłość złe humory ma 49
g) Wychodzę za mąż 50
h) Zdzich 52
i) Zielono mi 52
j) Kokaina 53
k) Czy to ładnie leniem być 54
l) Nie mam żalu do twojej dziewczyny 55
2. Kompozytor jako pierwszy interpretator tekstu słownego 56
a) Krzysztof Komeda 56
b) Jerzy Matuszkiewicz 62
c) Andrzej Kurylewicz 65
d) Jan Ptaszyn Wróblewski 74
IV. Opis dzieła artystycznego – polistylistyczna reinterpretacja wykonawcza **79**

1. Piosenka – uwarunkowania reinterpretacji 79
2. Interpretacja piosenki – tradycja wykonawcza 93
3. Koncepcja polistylistycznej reinterpretacji wykonawczej 111
Zakończenie 126
Bibliografia 128

Wstęp

Piosenki z tekstami Agnieszki Osieckiej to utwory, które towarzyszą mi prawie od zawsze. Odkrywałam je jako nastolatka, wykonywałam je podczas studiów wokalnych, później wiele z nich prezentowałam na estradach w ramach działalności koncertowej. Przy każdym wykonaniu odkrywałam nowe możliwości ich interpretacji, za każdym kolejnym wykonaniem dostrzegałam w nich nowe wartości. Utwory te są dla mnie inspiracją w poszukiwaniu własnego artystycznego języka. Chciałabym, aby takimi pozostały na zawsze…

Interpretacja dzieła muzycznego – rozumiana jako proces „odczytania" i wykonania utworu zgodnie z zapisem nutowym oraz duchem epoki – to fundamentalne zagadnienie dla każdego wykonawcy. Pozwala spojrzeć na dzieło w twórczy, kreatywny i indywidualny sposób. Jednak w muzyce rozrywkowej interpretacja wykonawcza przyjmuje szczególną formułę. Na jej gruncie wykonawcy pozwala się bowiem na świadome przetworzenie istniejącego dzieła i pokazanie go w nowym kształcie (melodycznym, rytmicznym, harmonicznym, agogicznym, dynamicznym, stylistycznym, aranżacyjnym itp.). W wyniku tego działania następuje swoiste twórcze przeistoczenie pierwowzoru, jakim jest piosenka i jej uznane – najczęściej pierwotne – wykonanie. Nowe wykonanie staje się niejako odczytaniem dzieła na nowo, staje się jego reinterpretacją.

Celem pracy jest przekształcenie odległych historycznie piosenek i ich twórcza reinterpretacja. Stanie się ona głównym zagadnieniem dysertacji zarówno w aspekcie teoretycznym, jak i przede wszystkim wykonawczym. Zagadnienie to zostanie podjęte w odniesieniu do będących przedmiotem tej pracy autorskich wykonań piosenek. Wybrano dwanaście piosenek do słów Agnieszki Osieckiej, w tym pięć z muzyką Andrzeja Kurylewicza, trzy – Jana Ptaszyna Wróblewskiego i po dwie Krzysztofa Komedy oraz Jerzego Matuszkiewicza. Piosenki te w autorskiej reinterpretacji przedstawione zostały jako dzieło artystyczne na płycie zatytułowanej *Metafory codzienności i… miłości* stanowiącej integralną cześć niniejszej rozprawy.

Oto wykaz utworów:

1. *Wyrzeźbiłam twoją twarz w powietrzu* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jerzy Matuszkiewicz)

2. *Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)
3. *Jak dobrze mieć sąsiada* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)
4. *Ja nie chcę spać* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Krzysztof Komeda)
5. *Nim wstanie dzień* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Krzysztof Komeda)
6. *Miłość złe humory ma* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jerzy Matuszkiewicz)
7. *Wychodzę za mąż* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)
8. *Zdzich* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jan Ptaszyn Wróblewski)
9. *Zielono mi* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jan Ptaszyn Wróblewski)
10. *Kokaina* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)
11. *Czy to ładnie leniem być* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jan Ptaszyn Wróblewski)
12. *Nie mam żalu do twojej dziewczyny* (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)

Nowe dzieło powstanie jako wynik polistylistyki rozumianej jako świadome łączenie i przenikanie się różnych stylistyk, idiomów gatunkowych i środków wyrazu w obrębie jednego dzieła. Pierwszy człon określenia polistylistyka - 'poli' wywodzi się z języka greckiego (*poly* - wielo, *polys* - liczny)[1] i oznacza: wiele (jest odpowiednikiem rodzimego wielo-)[2]. Drugi człon pochodzi się od słowa 'styl' (łac. *stilus,* niem. s*til*) rozumianego jako całokształt cech charakterystycznych dla sztuki danej epoki, danego regionu, dla jakiejś twórczości, dla jakiegoś twórcy lub dzieła[3]. Stylistyka (z języka francuskiego *stylistique*) rozumiana jest w sztuce jako zespół cech typowych dla danego dzieła sztuki, dla danego artysty, dla prądu, dla epoki, dla obszaru[4]. Polistylistyka rozumiana jest więc jako świadome operowanie wielością idiomów stylistycznych w obrębie jednego dzieła. Realizowana będzie na dwóch płaszczyznach: interpretacji wokalnej i aranżacji. Efektem osadzenia pierwotnego materiału muzycznego w nowych kontekstach stylistycznych będzie twórcza reinterpretacja. Polistylistyka w niniejszej pracy oznaczać będzie zatem sposób kształtowania formy muzycznej utworu, melodii, metrorytmiki oraz harmoniki poprzez wprowadzanie środków wykonawczych i interpretacyjnych oparty o wielość gatunków, stylistyk oraz estetyk, które zgodnie z obraną koncepcją artystyczną, będą się wzajemnie przenikać, korelować i współistnieć ze sobą, stanowiąc fundament dla nowej, twórczej interpretacji dzieła.

[1] *Poli,* w: *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN,* red. S. Dubisz, t. P–Ś, Warszawa 2006, s. 313.
[2] *Poli,* w: *Słownik współczesnego języka polskiego,* red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 794.
[3] *Styl,* w: *Uniwersalny słownik…,* op. cit., s. 1437.
[4] *Stylistyka,* w: *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny,* red. H. Zgółkowa, t. 40, Poznań 2003, s. 439.

Teoretyczna część pracy ukaże działania badawcze i artystyczne, jakie zostaną podjęte w celu wypracowania reinterpretacji utworów z zastosowaniem koncepcji polistylistycznej.

Z powyższej problematyki wyłonić można następujące pytania badawcze:

1. Czy polistylistyka może stać się podstawą do reinterpretacji utworu?
2. Jakie działania należy podjąć, aby zreinterpretować utwór?
3. Jakie środki wykonawcze zastosować i w jaki sposób je wykorzystać w celu zreinterpretowania utworu?

Hipotezą główną pracy jest założenie, że polistylistyka – będąc podstawą nowej koncepcji artystycznej – dzięki wykorzystaniu odpowiednich środków wykonawczych i działań twórczych stanowi fundament reinterpretacji. Z tej hipotezy wysnuć można hipotezy szczegółowe:

1. Poprzez zastosowanie polistylistyki można tworzyć nowe interpretacje istniejących utworów.
2. Na reinterpretację utworu składa się wiele różnorodnych działań kompozycyjnych, aranżacyjnych i wykonawczych.
3. Wypracowanie reinterpretacji oparte jest na następujących działaniach:
   - zrozumieniu różnicy między interpretacją a reinterpretacją,
   - analizie oryginału, w tym: analizie elementów muzycznych utworu (m.in. melodyki, rytmiki, harmoniki, agogiki, dynamiki itp.) oraz analizie tekstu słownego utworu (analiza morfologiczna i semantyczna),
   - refleksji nad tradycją wykonawczą utworu.
4. W procesie reinterpretacji zmianie mogą podlegać różne elementy dzieła muzycznego, np.: melodyka, metrorytmika, harmonika, dynamika, obsada wykonawcza oraz forma utworu (np. poprzez wprowadzenie dodatkowych elementów – *special chorusów,* solowych partii wokalnych i instrumentalnych itp.).

W pracy wykorzystane zostaną interdyscyplinarne metody badań zaczerpnięte z teorii muzyki, muzykologii oraz nauk humanistycznych. W odniesieniu do dzieła muzycznego zastosowane zostaną następujące metody: analiza formalno-gatunkowa, analiza melodyczno-rytmiczna, analiza harmoniczna oraz analiza w zakresie semiotyki muzycznej. Część teoretyczna opierać się będzie na analizie komparatywnej: analizowane i porównywane będą materiały źródłowe, publikacje książkowe, materiały internetowe, źródła encyklopedyczne. W celu opisu badanego zagadnienia zastosowana będzie metoda monograficzna. Przy pracy

nad autorską reinterpretacją wykorzystane będą także elementy metody hermeneutycznej. Pozwoli to poznać oryginał pod względem jego pierwotnego znaczenia i stylistyki.

Praca składa się ze wstępu, czterech rozdziałów i zakończenia. W rozdziale pierwszym podjęte zostaną zagadnienia interpretacji i reinterpretacji zarówno w szerszej perspektywie estetycznej, jak i w odniesieniu do muzyki rozrywkowej (w tym zakresie praca podejmuje nowy wątek epizodycznie obecny w opracowaniach naukowych).

W rozdziale drugim przedstawione zostaną sylwetki twórców: Agnieszki Osieckiej, Krzysztofa Komedy, Jerzego Matuszkiewicza, Andrzeja Kurylewicza, Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Podrozdział poświęcony poetce oparty będzie na publikacjach książkowych[5] i materiałach internetowych[6] oraz pozycjach autobiograficznych[7], w tym na prowadzonym przez poetkę nieprzerwanie od 1945 roku pamiętniku[8]. Podrozdziały poświęcone sylwetkom kompozytorów oparte zostaną na materiałach uzyskanych w wyniku kwerendy w bibliotekach oraz w przestrzeni internetowej. Będą to publikacje dotyczące polskiego jazzu[9], hasła bibliograficzne z *Encyklopedii muzycznej PWM*[10] oraz artykuły z czasopism oraz zamieszczone na portalach internetowych[11].

Rozdział trzeci to analiza piosenek. Jako źródło wykorzystano tu *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*. Wydany on zostały drukiem przez Fundację Okularnicy im. Agnieszki Osieckiej

[5] Nasierowska Zofia, Agnieszka Osiecka, *Fotonostalgia. Znani i lubiani w obrazie i anegdocie,* Warszawa 2003; Ryciak Ula, *Potargana w miłości. O Agnieszce Osieckiej,* Kraków 2015; Turowska Zofia, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką,* Warszawa 2000.

[6] Kowalczyk Janusz, *Agnieszka Osiecka,* Culture.pl, 03.2013, https://culture.pl/pl/tworca/agnieszka-osiecka [dostęp: 02.06.2026]; *Ukażą się "Dzienniki" Agnieszki Osieckiej,* Kultura i sztuka 1945-1989, Dzieje.pl, 25.09.2013, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/ukaza-sie-dzienniki-agnieszki-osieckiej-0 [dostęp: 02.06.2026].

[7] Osiecka Agnieszka, *Rozmowy w tańcu,* Warszawa 1992; Osiecka Agnieszka, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 2009; Turowska Zofia, *Osiecka. Nikomu nie żal pięknych kobiet,* Warszawa 2020; Osiecka Agnieszka, *Neponset,* Warszawa 2016; Osiecka Agnieszka, Przybora Jeremi, *Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory listy na wyczerpanym papierze, ułożyła i opatrzyła przedmową i komentarzami Magda Umer*, Warszawa 2010.

[8] Osiecka Agnieszka, *Dzienniki t. I 1945-1950*, Warszawa 2013.

[9] M.in.: Brodacki Krystian, *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010; Panek Wacław, *Jazz, beat i rozrywka,* Warszawa 1973; Pietraszewski Igor, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana,* Kraków 2012; Radliński Jerzy, *Obywatel Jazz*, Warszawa 1967; Wasylewski Andrzej, *Jazzowe dzieje Polaków. Biografia wielogłosowa,* Warszawa 2018; Wnuk Witold, *Jazz w Piwnicy pod Baranami,* Kraków 2020; Michalski Dariusz, *Piosenka przypomni ci… Historia polskiej muzyki rozrywkowej lata 1945-1958*, Warszawa 2010; Panek Wacław, *Encyklopedia Muzyki Rozrywkowej*, Warszawa 2000; Piątkowski Dionizy, *Jazz. Encyklopedia Muzyki Popularnej,* t. I-II, Poznań 1999; Wolański Ryszard, *Leksykon Polskiej Muzyki Rozrywkowej,* Warszawa 1995; Kowal Roman, *Polski jazz. Wczesna historia i trzy biografie zamknięte. Komeda, Kosz, Seifert,* Kraków 1995; Kowal Roman, *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych*, Kraków 1999.

[10] Chmara-Żaczkiewicz Barbara, *Wróblewski Jan*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012; Kowal Roman, *Komeda Krzysztof,* w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997; Kowal Roman, *Matuszkiewicz Jerzy,* w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna,* red. E. Dziębowska, Kraków 2000; Grzenkowicz Izabela, *Kurylewicz Andrzej,* w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna,* red. E. Dziębowska, Kraków 1997.

[11] Ze źródeł internetowych na szczególną uwagę zasługują portale: Culture.pl, MuzeumJazzu.pl, Jazzpress.pl, na których znajdują się zarówno obszerne artykuły, jak i wywiady oraz autobiograficzne wspomnienia.

i zawiera wszystkie analizowane piosenki[12]. W piosenkach punktem wyjścia jest słowo, jemu bowiem podporządkowana jest muzyka. Wiersze Agnieszki Osieckiej poddane zostaną analizom morfologicznym i semantycznym. Odczytane tam szczegóły, symbole, przenośnie i metafory, będą służyły nie tylko zrozumieniu idei twórczych sięgających po te teksty kompozytorów (kompozytor staje się bowiem pierwszym interpretatorem tekstu słownego), ale staną się kluczem dla późniejszej wokalnej interpretacji. Piosenki (w ich podstawowym – 'kompozytorskim' kształcie) poddane zostaną analizie muzycznej w oparciu o elementy dzieła muzycznego. Zanalizowana zostanie melodyka, w tym ambitus partii wokalnej, metrorytmika, harmonika, agogika, dynamika i forma.

Rozdział czwarty to właściwy opis dzieła artystycznego. W pierwszym podrozdziale znajdą się informacje dotyczące dzieła (wykaz utworów wraz z czasem ich trwania, miejsce realizacji nagrania dzieła, współwykonawcy). Podjęte tu także zostanie niezwykle istotne zagadnienie uwarunkowań reinterpretacji, a także odniesienia do stylistyk zastosowanych w nowej interpretacji piosenek. Dla autorki dysertacji polistylistyka staje się bowiem fundamentem twórczej reinterpretacji. W drugim podrozdziale przedstawiona zostanie tradycja wykonawcza piosenek będących przedmiotem tej pracy. Jej poznanie i analiza staną się istotne przy wypracowaniu własnej koncepcji wykonawczej. Przy tej części procesu badawczego istotnych wiadomości dostarczy prowadzona przez Ryszarda Wolańskiego witryna internetowa: Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki[13]. Wiele materiałów dźwiękowych potrzebnych do analizy

[12] *Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej* pod redakcją Agaty Passent i Jana Borkowskiego, składa się z dziesięciu tomów piosenek z tekstami Agnieszki Osieckiej i muzyką kilkudziesięciu kompozytorów. W tomie IX zatytułowanym *Zielono mi* znajdują się piosenki m.in.: Krzysztofa Komedy, Jana Ptaszyna Wróblewskiego, Jerzego Matuszkiewicza i Andrzeja Kurylewicza. Agata Passent i Jan Borkowski – redaktorzy serii piszą: „Nazwiska kompozytorów piosenek zgromadzonych w tym tomie związane są z pionierskim okresem powstania środowiska jazzowego w Polsce. To dzięki młodym artystom muzykującym na początku lat 50. w prywatnych mieszkaniach, a w najlepszym razie na potańcówkach szkolnych, w czasach, kiedy ich ulubiona muzyka musiała być uprawiana w ukryciu jako przejaw "gnijącej kultury Zachodu", ten gatunek muzyki zyskał rangę sztuki. To dzięki nim tak wiele piosenek Agnieszki Osieckiej stało się wielkimi przebojami. Nazwaliśmy ten zbiór *Zielono mi* z kilku powodów. Przede wszystkim od tytułu piosenki z muzyką Jana Ptaszyna Wróblewskiego, którą rozsławił Andrzej Dąbrowski. Ponadto Śpiewnik ukazuje się wiosną, kiedy zieleń staje się dominującym kolorem w naturze, a piosenki w nim zawarte są młodzieńcze, pogodne, często zabawne – żeby nie powiedzieć beztroskie – i napisane w czasie, kiedy znakomita Autorka olśniewała zarówno swoją poezją, jak i urodą. To były jej "zielone lata." (*Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, red. A. Passent, J. Borkowski, t. IX Zielono mi, Kraków 2008, s. 6).

[13] Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki – strona internetowa powstała w 2007 roku w ramach działalności Ośrodka Kultury „Biblioteka Polskiej Piosenki". Stanowi szeroką bazę piosenek od utworów regionalnych, tradycyjnych, obrzędowych, po XX-wieczne kompozycje piosenkowe. Portal zwiera ponadto biografie kompozytorów, wokalistów, zespołów, informacje o autorach tekstów, wydawnictwach płytowych, albumach muzycznych wydawanych zarówno w formie analogowej, jak i cyfrowej (https://bibliotekapiosenki.pl/cbpp [dostęp: 05.05.2026]).

pozyskanych zostanie z zasobów Spotify[14] oraz YouTube[15], które są skarbnicą nagrań zarówno historycznych, jak i współczesnych. Rozdział zamknie trzeci podrozdział będący właściwym opisem dzieła w perspektywie koncepcji polistylistycznej traktowanej jako modus autorskiej reinterpretacji wykonawczej. Zaplanowane przez autorkę dysertacji wykonanie nie jest wyłącznie interpretacją wokalną różnych tekstów: słownego (poezja) i słowno-muzycznego (piosenka), nie jest podążaniem za ideą twórcy – kompozytora, ale jest autorską propozycją. Propozycją otwartą na innowacje i wykonawcze ingerencje, w tym także w warstwę tekstową[16]. Powstałe w wyniku reinterpretacji nowe odsłony piosenek poddane zostaną szczegółowej analizie muzycznej oraz słowno-muzycznej (w zakresie związków słowno-muzycznych). Pozwoli to przedstawić proces towarzyszący przygotowaniu kompozycji do wykonania, proces, który od analizy doprowadzi do świadomej reinterpretacji kompozytorskich oryginałów.

Pracę dopełni zakończenie, w którym w syntetycznej formie przedstawione zostaną wyniki artystycznych działań autorki dysertacji.

Rozprawę uzupełnia bibliografia oraz aneks, w którym umieszczono teksty słowne piosenek oraz materiały nutowe.

[14] https://open.spotify.com/
[15] https://www.youtube.com/
[16] Ingerencje takie w ramach utworów klasycznych nie są akceptowane.

I. Interpretacja a reinterpretacja

1. Interpretacja w perspektywie estetyczno-muzycznej

Pojęcie interpretacji w dziejach muzyki różnie definiowano. Analizując zagadnienie interpretacji jako jednego z elementów realizacji utworu, należy wziąć pod uwagę, że każdorazowo podlega ono pewnym standardom, regułom czy też normom panującym w danej chwili. W związku z tym, w zależności od tych reguł, interpretacja przeobraża się i zmienia. By określić istotę interpretacji jako zagadnienia ukazywanego w perspektywie estetyczno-muzycznej, konieczne staje się zrozumienie znaczenia tego pojęcia.
Słownik terminów literackich podaje, że interpretacja to:

> działanie badawcze zmierzające do wydobycia i wyjaśnienia sensu (…) danego zjawiska, w szczególności poprzez określenie miejsca owego zjawiska w jakiejś całości wyższego rzędu. Punktem wyjścia wszelakiej interpretacji jest założenie, że istotne znaczenie badanego przedmiotu jest ukryte poza danymi bezpośredniej obserwacji empirycznej i nie pozwala się wprost z nich wyprowadzić. Znaczenie to uobecnia się badaczowi wtedy dopiero, gdy ulokuje on przedmiot w odpowiednim kontekście, gdy określi jego miejsce w szerszym układzie przedmiotowym lub też rozpozna w nim działanie jakichś ogólniejszych prawidłowości obejmujących mniejszą lub większą klasę przedmiotów analogicznych[17].

Słownik wyrazów obcych tłumaczy: „interpretacja – wykładnia, […] komentowanie czegoś; sposób odtworzenia, wykonania utworu muzycznego”[18], natomiast ze *Słownika łacińsko-polskiego* dowiadujemy się, że słowo *interpretatio* określane jest jako „wyjaśnienie, tłumaczenie, przekład”[19].

Jak pisze Bogumiła Tarasiewicz, polski teoretyk i historyk literatury – Janusz Sławiński – mówi, że „interpretacja jest częścią procesu wartościowania w następującym układzie: analiza

[17] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 217.
[18] Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 1994, s. 234.
[19] Kumaniecki Kazimierz, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 2000, s. 236.

dzieła – interpretacja – akt wartościowania”[20]. Domniemać można, że przedstawienie interpretacji w ten sposób przez profesora nauk humanistycznych tyczy się głównie utworu literackiego. Natomiast doprecyzowując pojęcie interpretacji pod względem muzycznym, na jej temat szczegółowo wypowiada się niemiecki muzykolog Hans Heinrich Eggebrecht, mówiąc następująco:

> Interpretacja (*Interpretation*) – zgodne z zamierzeniem twórczym brzmieniowe urzeczywistnienie zapisów nutowych przez grających instrumentalistów, śpiewaków lub dyrygentów. Przy tym interpretacja jest nie tylko wyjaśnieniem nośników znaczenia, lecz również przetworzeniem […] tekstowych nośników znaczenia na nośniki brzmieniowe[21].

Według filozofa i estetyka muzyki, Władysława Stróżewskiego:

> [interpretacja, odtwarzanie, odtwórczość] jest procesem autentycznie twórczym, zaprogramowanym przez zapis wykonania dzieła, wnoszącym zarówno element nowości i wartości, związany z samą istotą interpretacji. Interpretacja jest niewątpliwie szczególnym rodzajem twórczości[22].

Trzeba zaznaczyć, że przytoczone definicje ukazują interpretację dwuznacznie – jako wykonanie, swoiste przedstawienie czy zaprezentowanie utworu w trybie praktycznym, jak i jako działanie badawcze, w wymiarze muzykologicznym i teoretycznym. Ujęcie pierwsze ukazuje artystyczną wizję i brzmienie utworu, drugie – znaczenie w perspektywie analitycznej. Oba ujęcia mają charakter komplementarny, gdyż prawidłowe wykonanie utworu korzysta ze znajomości rezultatów analizy muzykologicznej.

Jak podaje Bogumiła Tarasiewicz:

> Interpretacja naukowa będzie zatem działaniem badawczym zmierzającym do ujawnienia cech utworu metodami analizy i syntezy, do określenia jego znaczenia i roli w pewnym

[20] Tarasiewicz Bogumiła, *Modest Musorgski – cykle wokalne. Od analizy do interpretacji artystycznej,* Poznań 2011, s. 13.
[21] Dahlhaus Carl, Eggebrecht Hans Heinrich, *Brockhaus Riemann Musiklexikon,* Mainz 1978, s. 590 (cyt. za: Tarasiewicz B., *Modest…,* op. cit., s. 14).
[22] Stróżewski Władysław, *Dialektyka twórczości,* Kraków 1983, s. 15.

> kontekście itd. Interpretacja artystyczna zaś jest aktem wykonawczym, kreacyjnym, tożsamym z realnym, brzmieniowym bytem dzieła muzycznego[23].

Biorąc pod uwagę precyzję wykonania, interpretacja stała się przedmiotem uważniejszej refleksji już w połowie XVIII wieku, gdy starano się muzykę ściśle zapisywać, powodując, że podmiot wykonujący dany utwór musiał oddać nastrój dzieła tak, jak zamyślił kompozytor, a nie na zasadzie zwyczaju wykonania i szeroko rozumianej oczywistości, podobnie jak w okresie poprzedzającym. Wiek XIX w znacznej mierze uniezależnił interpretację muzykologiczną od wykonawstwa. Romantyczne wykonawstwo narzuciło interpretacji konkretny zarys zgodny z panującymi wtedy kanonami stylistycznymi.

Wiedza dotycząca historycznego kontekstu znaczenia utworów w poszczególnych okresach ich powstawania, a także wiedza o ich nietypowości okazuje się znacząca we właściwym doborze środków interpretacyjnych i odszukiwania właściwej dynamiki utworu. Jak zauważa Urszula Mizia: „pozostaje jeszcze kwestia osobowości instrumentalisty, który tak czy inaczej odciska swe indywidualne piętno na prezentowanym utworze"[24]. Pablo Casals w rozmowie z José Maria Corredorem wyraził o tym następujący pogląd:

> napisana nuta, pismo, jest ograniczonym środkiem wyrazu [...]. Jak oddzielne litery abc nie tworzą słów, tak samo pisane znaki nie komponują muzyki [...] ja sądzę, że nieraz, a nawet często, interpretacja może być wyższa od dzieła[25].

Instrumentalista/wokalista, interpretując utwór, wykorzystuje swój talent i warsztat oraz nabytą wiedzę, by wiernie przedstawić koncepcję utworu. Jak mówi Urszula Mizia:

> Podczas momentu wykonawczego jest tłumaczem i prezentuje swoje artystyczne rozumienie dzieła, stąd nie może mieć cienia wątpliwości i jasno przekazywać wizję wykonywanego utworu. Taka postawa rodzi niezwykłą więź z utworem i jego autorem[26].

Roman Suchecki o interpretacji powiedział:

---

[23] Tarasiewicz B., *Modest…,* op. cit., s. 13.

[24] Mizia Urszula*, Interpretacja muzyki procesem twórczym instrumentalisty,* w: *Wartości w muzyce,* t. 5, Katowice 2013, s. 145.

[25] Corredor José Maria, *Rozmowy z Pablo Casalsem*, tłum. J. Popiel, Kraków 1966, s. 248 i nast. (cyt. za: ibidem).

[26] Mizia U., op. cit., s. 145.

> Kompozytor zapisuje utwór muzyczny znakami graficznymi. Zapis taki dla wykonawcy stanowi dyspozycję wyjściową. Jest ona do tego stopnia wieloznaczna, że artysta nie jest w stanie zagrać tego samego utworu dwa razy identycznie. Różnice będą większe lub mniejsze, a wykonania będą się zawsze różniły. Zatem słuchając utworu na sali koncertowej, uczestniczymy w jedynym i niepowtarzalnym wykonaniu dzieła. Stąd więc udział odtwórcy w przedstawieniu słuchaczom kompozycji muzycznej i rola pośrednika, jaką na siebie przyjął, posiada decydujące znaczenie[27].

Dlatego też interpretacja finalnie składać się będzie z osobowości i indywidualności wykonawcy, warsztatu, wykorzystanych środków wyrazowych, brzmienia instrumentu lub głosu, kanonu estetycznego danego okresu itp., bo wykonanie jest składową różnych komponentów i jednocześnie jednym z wielu propozycji przedstawienia utworu, które może dać wykonawca.

2. Interpretacja a reinterpretacja w muzyce rozrywkowej

Interpretacja, będąc procesem artystycznego odczytania i realizacji dzieła zgodnie z jego zapisem nutowym, z uwzględnieniem założeń estetycznych oraz stylistycznych, ma za zadanie możliwie najwierniej przedstawić zamysł twórcy. Wykonawca, wykonując dzieło, wprowadza własne środki artystycznego wyrazu, czyniąc każdorazowe wykonanie innym, gdyż głównym celem interpretacji jest indywidualne, nacechowane osobowością wykonawcy przedstawienie utworu zgodnie z założeniami jego twórcy. W odniesieniu do muzyki klasycznej, odczytanie i zachowanie intencji twórcy jest bardzo ważne. Ariadna Lewańska, pisze wręcz, że interpretacja to przeniesienie partytury na dźwięki i uważa, że bardziej niż „interpretacja utworu muzycznego" jest to „interpretacja partytury"[28].

W odniesieniu do muzyki rozrywkowej niezwykle rzadko mamy do czynienia z kompletnym zapisem nutowym. Najczęściej kompozytor zapisuje jedynie melodię, plan harmoniczny oraz ustala formę utworu. W muzyce rozrywkowej (w odróżnieniu do muzyki klasycznej) zapis taki nie jest sztywny i pozwala wykonawcy na znaczną swobodę wykonawczą. Zapisana melodia, rytm i inne elementy dzieła muzycznego stanowią jedynie ramy. Wykonawca ma prawo wykonywać muzykę zgodnie z własną wrażliwością i indywidualnością. Ciekawy pogląd w tym kontekście prezentuje Piotr Piesiewicz, pisząc:

[27] Suchecki Roman, *Wiolonczela od A do Z*, Kraków 1982, s. 59-60.
[28] Lewańska Ariadna, *O naturze i interpretacji utworu muzycznego,* „Sztuka i filozofia" 1999, nr 16, s. 192.

> Gdyby uznać poszczególne nuty za elementy utworu muzycznego, można by śmiało stwierdzić, że żadne dzieło muzyczne nie jest w pełni oryginalne w tym sensie, iż jest wyrażone jako zapis symboli, które są używane i były używane w przeszłości do zapisu innych dzieł muzycznych. Stwierdzenie to prowadzi do kolejnego zagadnienia, a mianowicie, 'uzewnętrznienia dzieła w jakiejkolwiek postaci'. Uzewnętrznienie utworu muzycznego w pewnych przypadkach także winno być – mniej lub bardziej – nacechowane oryginalnością[29].

Oryginalność dzieła nie zależy jedynie od jego elementów, ale od sposobu ich połączenia, koncepcji artystycznej i ekspresji wykonawczej. Takie działanie na gruncie muzyki rozrywkowej często prowadzi do odczytania utworu na nowo, do jego reinterpretacji. Reinterpretacja pozwala bowiem na coś więcej – na twórczą ingerencję w strukturę utworu, na świadome jej przekonstruowanie. Może to w znaczący sposób oddalić nowe wykonanie od pierwowzoru. Wykonawca nie musi wiernie odtwarzać pierwotnej formuły utworu, może na nowo zredefiniować dzieło, zmieniając dotychczasowe schematy wykonawcze. Zmianie ulec mogą wszystkie elementy dzieła: metrorytmika, melodyka, harmonia, agogika, dynamika, architektonika, kolorystyka. W wyniku tych działań powstaje nowe dzieło, ukazuje się nowe oblicze pierwowzoru. I chociaż oparte jest ono na kompozytorskim oryginale, jest nową jakością – autonomiczną twórczą artystyczną wypowiedzią.

Określenie 'reinterpretacja' zgodnie z definicją z *Wielkiego słownika języka polskiego PAN* łączy łaciński przedrostek *re-* co znaczy 'znów' z określeniem 'interpretacja'. Reinterpretacja jest definiowana jako „ponowna interpretacja (przedstawienie sposobu rozumienia czegoś), przeprowadzona z innego punktu widzenia lub przy uwzględnieniu wcześniej niebranych pod uwagę danych"[30]. Oznaczać to może nadanie dziełu odmiennych od pierwowzoru kontekstów: estetycznych, kulturowych czy emocjonalnych. Reinterpretacja utworów muzycznych daje możliwość pokazania nowego pomysłu wykonawczego, indywidualnego języka wykonawcy i jego muzycznej tożsamości.

Na gruncie muzyki rozrywkowej częstą formą jest wykonywanie znanych przebojów na zasadzie ich coverowania. Takie wykonania nie mogą być utożsamiane z reinterpretacją, choć według definicji słownikowej cover oznacza nową wersję piosenki wcześniej nagranej

[29] Piesiewicz Piotr, *Utwór muzyczny i jego twórca,* Warszawa 2009, s. 29-30.
[30] *Reinterpretacja,* w: *Wielki słownik języka polskiego PAN,* red. P. Żmigrodzki, https://wsjp.pl/haslo/podglad/119672/reinterpretacja#chronologizacja [dostęp: 03.05.2026].

przez innego wykonawcę[31]. Jednakże należy podkreślić, że cover polega na wykonaniu utworu z zachowaniem założeń estetycznych oryginalnego wykonania, z zachowaniem struktury piosenki (melodii, harmonii, rytmu, tekstu), nastroju i emocji. Istotą reinterpretacji jest wykonanie utworu 'na nowo'.

Ciekawe spojrzenie na zagadnienie reinterpretacji na gruncie sztuk plastycznych daje badacz kultury oraz teoretyk sztuki – Ryszard Solik. Uznaje on reinterpretację za sposób obcowania ze sztuką. Badacz opisuje zagadnienie, odwołując się do sztuki jako do niekończącego się procesu nadawania nowych sensów. Uważa, że dzieło sztuki nie jest zamkniętą przeszłością, ale żywą materią, która rodzi się z każdym jej kolejnym odczytaniem. Według Solika dzieło sztuki istnieje wtedy, gdy ktoś z nim obcuje, na nie patrzy i o nim myśli. Za każdym razem, gdy ktoś ogląda dzieło, „odczytuje" je na nowo, zyskując nowy, aktualny sens, a przywilejem każdego nowego odbiorcy tego dzieła jest dopisywanie do niego własnego, unikalnego sensu i nowego znaczenia[32]. Badacz wskazuje, że:

> w praktyce i ekspresji artystycznej redefiniowanie sztuki zyskuje swą najbardziej podstawową i naturalną formę, konkretyzującą się poprzez twórcze reinterpretacje nie tyle samej rzeczywistości, ile częściej zastanych i przeszłych wcieleń artystyczności; reinterpretacje korespondujące z dotychczasowymi rozwiązaniami lub też – od czasu nowoczesnych modernizmów – zwykle wobec nic polemiczne i krytyczne[33].

O zjawisku reinterpretacji w sztukach plastycznych pisze także badaczka nauk o sztuce i historyczka sztuki Aleksandra Giełdoń-Paszek. Wskazuje na ważny aspekt – odniesienia do oryginału. Uważa, że reinterpretacja to ponowne odczytanie istniejących znaczeń w odniesieniu do wcześniejszych interpretacji. Nowe fakty oraz perspektywy badawcze często prowadzą do skorygowania, rozszerzenia lub zakwestionowania dzieła. Badaczka odnosi się głównie do reinterpretacji dzieł plastycznych. Wskazuje, że:

> aby mówić o reinterpretacji, musi istnieć najpierw jakiś kanoniczny pierwotny wzorzec interpretacyjny, względem którego zachodzi ponowna czynność interpretowania. Intencją

[31] Por.: Witmer Robert, Marks Anthony, *Cover,* w: *Grove Music Online 2001* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49254, cyt. za: Sokalska Małgorzata, *Między coverem a tłumaczeniem, fonetem a kontrafakturą. Polskie wersje zagranicznych piosenek w perspektywie komparatystycznej*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe" 2025, t. 1, nr 80, s. 92.
[32] Solik Ryszard, *Wprowadzenie, czyli słów kilka o przesłankach i założeniach,* w: *(Re)interpretacje. Między praktyką twórczą a dyskursem,* red. W. Jacyków, R. Solik, Katowice 2019, s. 7-9.
[33] Solik R., *Od „miernoty" do arcydzieła. Interpretacja a redefiniowanie sztuki,* w: ibidem, s. 15-16.

> reinterpretacji jest rewizja dotychczasowych ustaleń, podyktowana bądź to odkryciem nowych faktów, bądź intuicją badawczą, prowadzącą nierzadko do zmiany przyjętych poglądów[34].

Oba te spojrzenia na reinterpretację odnoszą się do dzieł wizualnych (plastycznych), gdzie kontakt z dziełem odbywa się na płaszczyźnie: twórca – odbiorca. W interpretacji dzieła plastycznego nie jest potrzebny żaden pośrednik. To odbiorca przy każdorazowym świadomym kontakcie z dziełem sztuki staje się reinterpretatorem.

Inaczej jest w przypadku dzieł muzycznych. Tu ważną rolę pełni wykonawca, który tworzy pomost pomiędzy twórcą i odbiorcą. To on podejmuje się nadania nowych sensów i nowego kształtu pierwotnemu dziełu. To on przedstawia słuchaczowi dzieło. To on dokonuje reinterpretacji.

W procesie percepcji dzieła muzycznego finalne miejsce ma odbiorca (słuchacz). I on także ma prawo do własnej reinterpretacji dzieła, niejako na kolejnym poziomie. Pisze o tym muzykolożka oraz socjolożka muzyki Bogumiła Mika, traktując zawarte w dziele – tekst i zapis nutowy, jako sytuację komunikacyjną. Twierdzi, że sens utworu nie jest ukryty tylko w samym zapisie nutowym stworzonym przez kompozytora, ale zaczyna się dopiero w momencie, gdy odbiorca zaczyna ten utwór słuchać i go indywidualnie interpretować. Zaznacza jednak, że aby odbiorca mógł w ogóle zrozumieć ukryty sens zapisu nutowego i muzyki, musi mieć pewną wiedzę o kulturze.

Bogumiła Mika odnosi zagadnienie reinterpretacji do cytatu. Uważa, że gdy kompozytor umieszcza fragment starego utworu (na zasadzie cytatu muzycznego) w nowym utworze, nadaje mu nowy sens i zupełnie nowe oblicze, dokonując w ten sposób aktu reinterpretacji. Cytat muzyczny stanowi w tej sytuacji pomost pomiędzy starym, a nowym dziełem i według niej jest to reinterpretacja – czyli ponowne odczytanie historii w teraźniejszości. Muzykolożka podkreśla tu rolę odbiorcy sztuki – to on za każdym razem reinterpretuje utwór, gdy go słucha.

W procesie współtworzenia dzieła muzycznego niezwykle ważne zadanie przypada wykonawcy. To on jest najbliżej twórcy, to on odczytuje jego intencje, to on interpretuje jego dzieło, które na gruncie muzyki rozrywkowej może zostać przez niego na nowo i często w zupełnie odmienny sposób odczytane. To od jego interpretacji czy reinterpretacji zależy interpretacja dzieła przez słuchacza. Stąd na wykonawcy spoczywa odpowiedzialność za dzieło.

---

[34] Giełdoń-Paszek Aleksandra, *Portret pary małżonków (Arnolfinich?) Jana van Eycka – pomiędzy naukową a artystyczną reinterpretacją,* w: ibidem, s. 55.

Jak mówiła Zofia Lissa: „Każde pokolenie ma prawo dane dzieło inaczej słyszeć, pojmować, przeżywać i inaczej wykonywać”[35]. To oznacza, że można pojmować dzieło przez pryzmat własnych doświadczeń, wrażliwości estetycznej i kontekstu kulturowego, a reinterpretacja staje się sposobem aktualizowania utworu. Staje się procesem, podczas którego wykonawca świadomie nadaje dziełu nowe brzmienie, nową emocjonalność, nowe znaczenia w zmieniających się warunkach kulturowych i estetycznych. Reinterpretacja ujawnia się w tym kontekście jako efekt historycznej zmiany wykonywania i odbioru muzyki.

Na gruncie muzyki rozrywkowej reinterpretacja dzieła muzycznego pozwala wykonawcy na świadome wprowadzanie autorskich zmian w zakresie wszystkich elementów muzycznych dzieła. W otwartej formule muzyki rozrywkowej poszerza się tradycyjne pole interpretacji. Umożliwia to wykonawcy dokonywanie przekształceń w materii muzycznej (modyfikacja melodyki, rytmu, tempa, sposobu akcentacji, rozmieszczenia punktów kulminacyjnych, dynamiki, harmonii itp.). Metrorytmika i harmonika to elementy dzieła muzycznego, które najczęściej poddawane są zmianom. Pełnią one ważną rolę w identyfikacji utworu w aspekcie stylistycznym czy gatunkowym[36].

Reinterpretacja utworu może zmieniać kształt utworu na niemal jego wszystkich płaszczyznach: nowa obsada instrumentalna, nowa aranżacja, zmiana wykonawcy ze względu na płeć, zmiana oryginalnego tekstu słownego czasami na tekst odległy znaczeniowo od oryginału (najczęściej dzieje się to podczas tłumaczeń tekstu z języka obcego na język polski lub odwrotnie)[37]. Często, wraz z reinterpretacją, utwór wzbogacony jest o nowy motyw, aspekt, inspirację. Reinterpretowane dzieło staje się nową jakością kształtowaną na gruncie oryginału, często odległego czasowo i stylistycznie. W związku z tym taka reinterpretacja dla jednej grupy słuchaczy stanie się oczywistym kontrapunktem znanej piosenki, zaś dla drugich – jej odkryciem.

Reinterpretacja muzyczna ukazuje się zatem jako wielopłaszczyznowe twórcze zjawisko. I choć konkretne dzieło muzyczne w aspekcie strukturalnym jest przynależne do określonej epoki, stylu i gatunku muzycznego oraz kompozytora, to jednak wykonawstwo, które często podąża za nową estetyką, pozwala odczytać je na nowo. Reinterpretacja nie jest jedynie przekształceniem dzieła, ale często jest to środek do przedłużania obecności utworów muzycznych w świecie szybko zmieniających się upodobań na gruncie muzyki rozrywkowej.

[35] Lissa Zofia, *O wielowarstwowości kultury muzycznej,* w: eadem, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1964, s. 117.
[36] Lewańska A., op. cit., s. 192.
[37] Sokalska M., op. cit., s. 93.

II. Sylwetki twórców

1. Agnieszka Osiecka

Agnieszka Osiecka urodziła się 9 października 1936 roku w Warszawie. Jej rodzicami byli pianista i kompozytor Wiktor Osiecki[38] i polonistka Maria Osiecka[39], z domu Sztechmann. Na krótko (1937-1939) rodzina Osieckich przeprowadziła się do Zakopanego. Od 1939 roku Agnieszka uczyła się w Prywatnej Polskiej Szkole Powszechnej Jadwigi Reutt w Warszawie. Po Powstaniu Warszawskim rodzina Osieckich trafiła do obozu w Pruszkowie, a następnie zostali wywiezieni do Sankt Pölten w Dolnej Austrii[40]. Okres wojny był dla Osieckiej bardzo traumatyczny. Oto jak wspominała ten okres:

> Pod koniec powstania Niemcy wysiedlali Polaków do różnych obozów. Nas wywieźli do obozu do St. Pölten. W obozie było źle. Mamusia, Tatuś i inni Polacy pracowali w fabryce. Potem Tatusia Niemcy wywieźli na okopy, a ja zachorowałam na szkarlatynę. (…) Gdy wróciliśmy z obozu, okazało się, że nasze mieszkanie jest zburzone. Cztery miesiące mieszkaliśmy w maleńkim pokoiczku u Dziadunia[41].

Po zakończeniu Drugiej Wojny Światowej Osieccy wrócili do Warszawy[42], gdzie Agnieszka kontynuowała swoją edukację, najpierw w Szkole Powszechnej nr 173, a od 1948 roku w Szkole Ogólnokształcącej Stopnia Licealnego nr XII im. Marii Skłodowskiej-Curie. W 1952 roku zaczęła studia na Uniwersytecie Warszawskim na Wydziale Dziennikarskim[43].

---

[38] W latach dwudziestych ojciec Osieckiej jako pianista zarabiał we lwowskiej restauracji w luksusowym hotelu „George`a". Później grywał w kawiarni „Sztuka i Moda" w Warszawie. Kawiarnia ta skupiała elitę ówczesnej inteligencji i nosiła miano saloniku literacko-muzycznego (Turowska Z., *Agnieszki…,* op. cit., s. 9-10).

[39] Matka Osieckiej prowadziła salony literackie w kawiarniach „Ziemiańska" oraz „Sztuka i Moda" w Warszawie (ibidem, s. 10).

[40] Ibidem, s. 7.

[41] Turowska Z., *Osiecka…,* op. cit., s. 8.

[42] W 1949 roku Osieccy zamieszkali przy ulicy Dąbrowieckiej 25 w mieszkaniu należącym do Bronisławy Nowakowskiej (siostry ojca Marii Osieckiej). To miejsce było swego rodzaju azylem, szczególnie dla dorosłej Agnieszki. Często tu wracała w trudnych życiowych sytuacjach. Tu także powstało wiele jej utworów.

[43] Studia ukończyła 7 czerwca 1956 roku, komentując: „Raz na zawsze skończył się mój kontakt z idiotyczną imprezą pn. Wydział Dziennikarski UW.", Osiecka Agnieszka, *Testament,* maszynopis (cyt. za: Turowska Z., *Agnieszki…,* op. cit., s. 40).

W 1954 roku rozpoczyna przygodę dziennikarską w gdańskim „Głosie Wybrzeża" oraz współpracę ze Studenckim Teatrem Satyryków (debiutuje tu utworem *Kolory*)[44]. Rok później ukazują się jej teksty w czasopismach: „Sztandar Młodych" i „Po Prostu". Po zakończeniu studiów, w 1956 roku wstępuje do Stowarzyszenia Autorów ZAiKS.

W roku 1957 Osiecka wraz ze Studenckim Teatrem Satyryków wyjeżdżała poza granice kraju (ZSRR, Francja[45]), a jesienią tego roku rozpoczęła studia reżyserskie w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi[46]. Tak wspominała swoje studia:

> Na drugim lub trzecim roku zrozumiałam, że nie będę reżyserem, kiedy zaczęłam pisać piosenki i artykuły. Bo człowiek, który pisze, może to robić sam w pokoiku, tramwaju, pod ulubionym drzewem, a do filmu trzeba mieć szaloną energię, zdrowie i umiejętność przebywania w dużych grupach ludzi. Kiedy robiłam etiudy i byłam początkującym reżyserem, wszelkie ustawianie ludzi, wydawanie im poleceń, pokazywanie, z której strony mają wchodzić i jak się zachowywać, to był po prostu gwałt zadawany mojej naturze[47].

Był to kluczowy moment w karierze Osieckiej, zamiast reżyserować[48] – zaczyna pracować nad tekstami, kierując się myślą:

> Żeby rezultat był podobny do pomysłu, ileż trzeba cierpliwości i wyobraźni. A tekściarzowi, tak jak mnie, kiedy przychodzi coś do głowy, wystarczą karta i ołówek[49].

W 1958 roku w Studenckim Teatrze Satyryków ma miejsce prapremiera przedstawienia *Szopka Betlejemska, czyli Jasełka Polskie Narodowe na Rok Bieżący* w reżyserii Andrzeja Jareckiego z tekstami Agnieszki Osieckiej. Rok 1960 to prapremiery kolejnych sztuk Osieckiej: *Orcia i Yale, czyli czekając na Świętego Mikołaja* (Studencki Teatr Satyryków, w reżyserii Jerzego Markuszewskiego), *Ptaki* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, we współpracy z Andrzejem Jareckim, w reżyserii Konrada Swinarskiego). Jesienią tego roku napisała także tekst do muzyki Franciszki Leszczyńskiej *Mój pierwszy bal*[50]. Następne lata to kolejne

[44] Z teatrem tym była związana do 1972 roku (do tego roku była w radzie artystycznej teatru). Tu miało miejsce wiele premier dzieł Osieckiej. Dla tego teatru stworzyła 166 tekstów.
[45] Tu poznaje Jerzego Giedroycia.
[46] Osiecka A., *Rozmowy…,* op. cit., s. 189.
[47] Cyt. za: Turowska Z., *Agnieszki…,* op. cit., s. 92.
[48] Podczas studiów, przygotowała osiem etiud filmowych oraz popularny film dokumentalny *STS 58* o działalności Studenckiego Teatru Satyryków.
[49] Cyt. za: Ryciak U., op. cit., s. 113.
[50] Piosenka została Radiową Piosenką Miesiąca.

prapremiery sztuk z tekstami Osieckiej, m.in.: wodewil *Przesada* (1961, Teatr Telewizji, w reżyserii Konrada Swinarskiego), *Oskarżeni* (1961, Studencki Teatr Satyryków, we współpracy z Andrzejem Jareckim w reżyserii Jerzego Markuszewskiego), *Niech no tylko zakwitną jabłonie* (1964, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, w reżyserii Jana Biczyckiego), *Zamienię księżyc na parę butów* (1966, Teatr w Rzeszowie, w reżyserii Andrzeja Jareckiego), *Łotrzyce* (1970, Teatr Polskiego Radia, w reżyserii Zbigniewa Kopalki), *Dziś straszy* (1971, Teatr Rozmaitości w Warszawie, w reżyserii Witolda Skarucha), *Dixi* (1975, Teatr Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, w reżyserii Bogusława Kierca), *Tytania i Osioł* (1967, Państwowa Opera Bałtycka w Gdańsku, w reżyserii Janiny Jarzynównej-Sobczak), *Najpiękniejszy w całej wsi* (1976, Teatr Polski w Bydgoszczy, w reżyserii Matyldy Krygier), *Masaż twarzy* (1981, Teatr Polskiego Radia, w reżyserii Stanisławy Grotowskiej), *Świnki* (1983, Estrada Śląska w Katowicach, w reżyserii Barbary Radeckiej), *Biała bluzeczka* (1987, VIII Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, w reżyserii Magdy Umer), *Jasełka'87. Ach ubogi żłobie…* (1988, Teatr Współczesny we Wrocławiu, w reżyserii Macieja Domańskiego), *Damy z walizką* (1988, Teatr Dramatyczny w Elblągu, w reżyserii Konrada Szachnowskiego), *Listy śpiewające* (1996, Teatr Nowy w Zabrzu, w reżyserii Zbigniewa Stryi). Ostatnie sztuki (a także teksty do piosenek) Osiecka napisała w latach 1994-1996 dla Teatru Atelier w Sopocie[51]. Zyskały one bardzo wysokie oceny wśród krytyków, a wielu z nich uznało je za najciekawsze w całym jej dorobku.

Agnieszka Osiecka wiodła bogate życie osobiste. Większość jej związków było bardzo krótkich albo w ogóle nie zostało sformalizowanych. Była zaręczona z Markiem Hłasko[52]. Tak wspominała moment zaręczyn:

> Najpierw zaręczył się ze mną po szlachecku, z udziałem obu mamuś i swego ojczyma (mój stary nie chciał mieć z tym nic wspólnego), pięknie było. Nie wiem, skąd mu to przyszło do głowy. Może dla legendy?[53].

Do małżeństwa jednak nie doszło z powodu wyjazdu pisarza na Zachód i braku możliwości powrotu do Polski. W 1962 roku Osiecka wyszła za mąż za Wojciecha Frykowskiego, ale małżeństwo trwało zaledwie kilka miesięcy[54]. Rok 1964 to początek bliskiej więzi z Jeremim Przyborą. Ten nieformalny związek trwał dwa lata, a jego owocem były nie tylko

[51] W 1997 roku Teatr Atelier w Sopocie otrzymał imię Agnieszki Osieckiej.
[52] Ryciak U., op. cit., s. 65.
[53] Cyt. za.: Turowska Z., *Agnieszki…,* op. cit., s. 68.
[54] Ryciak U., op. cit., s. 132-133.

ich listy[55], ale także teksty piosenek. Wiele z nich, m.in.: *Inwokacja* [*Bez ciebie*] i *S.O.S* (Przybory) czy *Mówiłam żartem* i *Na całych jeziorach ty* (Osieckiej), były w istocie zawoalowaną korespondencją pomiędzy dwojgiem kochanków[56]. W 1966 roku Osiecka poślubiła Wojciecha Jesionkę[57], z którym rozwiodła się zaledwie rok później. Kolejnym jej partnerem był Daniel Passent, któremu urodziła jedyne swoje dziecko – córkę Agatę. Z Danielem Passentem wyjechała do Stanów Zjednoczonych, wkrótce jednak porzuciła go dla kolejnej swej miłości – Zbigniewa Mentzela. Pod koniec 1988 roku zamierzała poślubić Michała Kotta (krytyka literackiego), jednakże do ślubu nie doszło ze względu na ślub Kotta z inną kobietą.

Ważną osobą w życiu poetki był ojciec. To z nim często prowadziła różnorakie rozmowy. Ojciec dążył, aby jego córka była inteligentną, myślącą samodzielnie, otwartą i odważną osobą[58]. Taką też była. Dawała temu wyraz w swojej twórczości, wypowiadając się w niej często w sposób niezwykle śmiały. O piosence *Okularnicy*, do której napisała słowa, tak się wypowiedziała w jednym z wywiadów:

> W czasach siermiężnego Gomułki *Okularnicy* szybko stali się hymnem młodej polskiej inteligencji. (…) W późnych latach pięćdziesiątych i jeszcze głęboko w lata sześćdziesiąte koledzy z STS uczyli mnie tego, co zaniedbał tata: czegoś w rodzaju postawy społecznej. Andrzej Jarecki, poeta i mój ówczesny chłopak, nazywał nasze piosenki „liryką obywatelską". Andrzej to był taki Polak z Żeromskiego. Gdyby nie on, nie napisałabym *Okularników*, piosenki, która była przez całe lata niemal hymnem politycznym młodzieży[59].

Agnieszka Osiecka to uznana autorka tekstów do piosenek. Wiele z nich wydawała w poetyckich tomikach, m.in.: *Kolory* (1963), *Wyszłam i nie wróciłam* (1969), *Listy śpiewające* (1971), *Sztuczny miód* (1977), *Żywa reklama* (1985), *Śpiewające piaski* (1989), *Opisanie szopki* (1991). Współpracowała z wieloma kompozytorami, którzy tworzyli muzykę do jej tekstów. Zofia Trzcińska tak wspominała poetkę:

---

[55] W 2010 roku w wydawnictwie „Agora", jako publikacja elektroniczna, ukazała się korespondencja między Agnieszką Osiecką i Jeremim Przyborą z lat 1964-1966 (Osiecka A., Przybora J., op. cit.). W późniejszych latach ukazały się kolejne, już drukowane wersje tej publikacji.

[56] Kowalczyk J., op. cit.

[57] Ryciak U., op. cit., s. 137.

[58] Agnieszka tak go wspominała: „Naśladowałam mego ojca we wszystkim jak mechaniczna lalka. (…) Chciał ze mnie zrobić jakiegoś mistrza, to jest jasne. Ale jakiego? Chciał ze mnie zrobić mistrza życia." (Osiecka A., *Rozmowy…,* op. cit., s. 208).

[59] Kowalczyk J., op. cit.

> Agnieszka szereg razy pisała teksty do muzyki Krzysia. Znakomicie się im współpracowało, w swoich dziedzinach twórczości byli absolutnymi perfekcjonistami[60].

Osiecka była osobą bardzo wszechstronną. Jak pisze Janusz Kowalczyk, to:

> poetka, pisarka, reżyserka, dziennikarka. Autorka ponad dwóch tysięcy tekstów piosenek, skeczy i utworów scenicznych[61].

W latach 1963-1969 prowadziła Radiowe Studio Piosenki. To tu promowano ponad 500 polskich piosenek i nazwiska polskiej estrady. Współpracowała także z Telewizją Polską (Kabaret Olgi Lipińskiej, Kabaret „Pod Egidą"). Napisała *Listy śpiewające* – cykl scenariuszy telewizyjnych[62], powieść *Zabiłam ptaka w locie*, w 1971 roku wymyśliła hasło reklamowe „Coca-cola to jest to". Tworzyła utwory dla dzieci, była bardzo aktywna w wielu dyscyplinach.

Za swoją twórczość otrzymała szereg nagród. Wiele z nich przyznały jej prestiżowe instytucje, m.in.: Ministerstwo Kultury i Sztuki, ZAiKS (Nagroda Literacka, 1963). Została uhonorowana Złotą Odznaką Zrzeszenia Studentów Polskich, otrzymała główną nagrodę na *Festiwalu Polskiej Dramaturgii Współczesnej*. Szczególnie wiele nagród przyznano jej podczas *Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki* w Opolu (m.in.: nagrodę specjalną za utwór *Nim wstanie dzień* [1964], trzecią nagrodę za piosenkę *Jak na Paryż* [1965], nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za piosenkę *Na całych jeziorach ty* oraz drugą nagrodę w koncercie „Premiery" za piosenkę *Dookoła noc się stała* [1966], nagrodę Przewodniczącego Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej za piosenkę *Zielono mi* oraz nagrodę dziennikarzy za piosenkę *W żółtych płomieniach liści* [1970], nagrodę Towarzystwa Przyjaciół Opola za tekst *Z kujawiakiem*, nagrodę dziennikarzy [1987], nagrodę Przewodniczącego Wojewódzkiej Rady Narodowej w Opolu za wybitną twórczość literacką [1989]). Osiecka to także zdobywczyni nagród podczas *Międzynarodowego Festiwalu Piosenki* w Sopocie (Grand Prix w 1973 roku) czy *Międzynarodowego Festiwalu Interwizji* w Sopocie (druga nagroda w 1977 roku). To także laureatka nagrody Programu III Polskiego Radia im. Mateusza Święcickiego (1994) i Nagrody Artystycznej Polskiej Estrady „Prometeusz'94".

Agnieszka Osiecka przez wiele lat pisała pamiętnik. Zaczęła go prowadzić jako dziewięcioletnia dziewczynka i kontynuowała przez całe życie. Zapiski sporządzała

[60] Trzcińska K.Z, *Nietakty…,* op. cit., s. 123.
[61] Kowalczyk J., op. cit.
[62] W 1967 roku otrzymuje za nie nagrodę i zostaje stypendystką Fundacji Forda. Odwiedza wówczas Chicago, Nowy Jork, San Francisco, Santa Fe i Los Angeles.

pod pseudonimem Bożena Ostoja, tylko raz podpisała się swoim prawdziwym imieniem i nazwiskiem[63]. Wydawnictwo Prószyński i Spółka w roku 2013 rozpoczęło ich publikację pod tytułem *Dzienniki*[64], w 2016 roku wydało napisaną przez Osiecką na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych autobiograficzną powieść zatytułowaną *Neponset*[65]. W 1996 roku nagrano cykl wywiadów telewizyjnych z Agnieszką Osiecką *Rozmowy o zmierzchu i świcie*, które prowadziła Magda Umer. To autobiograficzne materiały pozwalające poznać barwną osobowość poetki.

Agnieszka Osiecka zmarła 7 marca 1997 roku. Powodem był nowotwór jelita grubego. W hołdzie poetce na *Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki* w Opolu Magda Umer przedstawiła wyreżyserowany przez siebie koncert *Zielono mi*. Studio koncertowe Programu III Polskiego Radia w Warszawie otrzymało jej imię. Poetka pośmiertnie została odznaczona Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski[66].

2. Krzysztof Komeda

Krzysztof Komeda, a właściwie Krzysztof Trzciński[67], urodził się 27 kwietnia 1931 roku w Poznaniu. W czwartym roku życia rozpoczął naukę gry na fortepianie[68], a mając osiem lat[69] wstąpił do Państwowego Konserwatorium Muzycznego i, jak podaje Magdalena Grzebałkowska, „według wspomnień rodzinnych zostaje najmłodszym studentem uczelni”[70]. Jednakże wojna przekreśliła rozwój muzyczny młodego Komedy[71]. W rzeczywistości – szczególnie w zakresie kompozycji – był autodydaktą. Podczas wojny mieszkał razem

[63] *Ukażą się "Dzienniki" Agnieszki Osieckiej*, Kultura i sztuka 1945-1989, Dzieje.pl, 25.09.2013, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/ukaza-sie-dzienniki-agnieszki-osieckiej-0 [dostęp: 14.06.2026].
[64] Osiecka A., *Dzienniki…,* op. cit.
[65] Osiecka A., *Neponset,* op. cit.
[66] http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP19970390396 [dostęp: 14.06.2026].
[67] Komeda – to pseudonim artystyczny Krzysztofa Trzcińskiego. Jak podaje Magdalena Grzebałkowska: „Podczas zabawy w wojsko, w mieszkaniu rodziców, Krzysztof Trzciński zostaje dowódcą. W korytarzu urządza kwaterę. Na drzwiach spiżarni pisze kredą słowo KOMEDA zamiast komenda. Dzieci się z niego śmieją.” (Grzebałkowska Magdalena, *Komeda. Osobiste życie jazzu*, Kraków 2018, s. 37).
[68] Grzebałkowska M., op. cit., s. 29. Małgorzata Kosińska podaje, że naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku 7 lat (Kosińska Małgorzata, *Krzysztof Komeda*, Culture.pl, 06.2008, https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-komeda [dostęp: 15.06.2026]).
[69] Emilia Batura podaje wiek 7 lat (Batura Emilia*, Księżycowy chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzcińskim,* Warszawa 2001, s. 12).
[70] Grzebałkowska M., op. cit., s. 30.
[71] Subbotko Donata, *Krzysztof Komeda. Chłopiec to był. Wywiad z Zofią Komedą-Trzcińską*, Wyborcza.pl, 01.05.2009, https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,6553596,krzysztof-komeda-chlopiec-to-byl.html [dostęp: 15.06.2026].

z rodziną w Częstochowie. Tam kontynuował prywatną naukę gry na fortepianie u absolwentki konserwatorium w Petersburgu, Wandy Kopeckiej, z domu Neufeld. Zofia Trzcińska wspomina:

> W Częstochowie, gdzie spędzili całą okupację, matka załatwiła Krzysiowi przepustkę na teren getta i tam kontynuował naukę, pobierając prywatne lekcje muzyki u swojej byłej nauczycielki z konserwatorium. Jak głęboko musiała wierzyć w talent syna, by podjąć tak wielkie ryzyko! Ale dzięki temu Krzysio nie przerwał nauki[72].

W dzieciństwie, młody Krzysztof zachorował na polio, czyli chorobę Heinego-Medina[73]. Po zakończeniu wojny, w 1945 roku, opuścił Częstochowę i wrócił na Wielkopolskę. Po maturze, za namową matki, podjął studia medyczne na Akademii Medycznej w Poznaniu w specjalizacji laryngologicznej[74]. Dyplom uzyskał w 1955 roku[75], jednak nie praktykował zbyt długo jako lekarz.

Już jako uczeń liceum w Ostrowie Wielkopolskim interesował się muzyką rozrywkową i taneczną. Tam też poznał Witolda Kujawskiego, który zafascynował go muzyką jazzową i zachęcił do muzycznych podróży do Krakowa[76]. Zofia Komeda-Trzcińska tak wspomina:

> W Ostrowie też „odkrył" go dla jazzu Witek Kujawski. Świadomie mówię „odkrył", gdyż nie ulega wątpliwości, że Krzysio tylko w jazzie mógł znaleźć swoje miejsce. (…) Otóż Witek zupełnie przypadkowo przechodził ulicą, przy której mieszkał Krzysio. (…) Krzysio grał jakiegoś mazurka Chopina, muzyka niosła się po ulicy i nagle Witek usłyszał improwizację na poprzednio zadany temat. Tak go to podnieciło, że nie mógł oprzeć się pokusie i wszedł do obcego mieszkania, by poznać muzyka, który z taką swobodą

[72] Trzcińska Komedowa Zofia, *Nietakty. Mój czas, mój jazz,* Warszawa 2015, s. 70.

[73] Następstwa tej choroby spowodowały dożywotni niedowład jednej nogi – była słabsza i krótsza o kilka centymetrów (Hendrykowski Marek, *Komeda,* Poznań 2009, s. 29-30; Trzcińska K.Z., *Nietakty…,* op. cit., s. 63-64).

[74] Komeda podczas studiów fascynował się już muzyką jazzową. Na drugim roku studiów medycznych, z powodu tej fascynacji i częstych wizyt w Krakowie na krótko przerwał edukację (Bojarski Piotr, *Krzysztof Komeda gra, a Korea płonie,* Wyborcza.pl, 11.09.2016, https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,20669662,krzysztof-komeda-gra-a-korea-plonie.html#BoxLokPozLink [dostęp: 15.06.2026].

[75] Taką datę podaje Roman Kowal (Kowal R., *Komeda…,* op. cit.; Piotr Bojarski podaje rok 1956, Bojarski P., op. cit. [dostęp: 15.06.2026]).

[76] Komeda tak mówił: „Działanie radia, Witka (Witolda Kujawskiego) i tych pierwszych kontaktów na żywo z improwizowaną muzyką jazzową było tak silne, że z ochotą dałem się po maturze w roku 1950 porwać Witkowi do Krakowa." (cyt. za: Radliński Jerzy, *Obywatel Jazz*, Warszawa 1967, s. 175).

improwizował. Zobaczył może siedemnastoletniego chłopca i zdziwił się. Witek nie mógł uwierzyć, że chłopak nie wie co gra. – Przecież to jest najprawdziwszy jazz![77].

W Krakowie, w 1955 roku po raz pierwszy uczestniczył w jam session[78], grając m.in.: z Jerzym Matuszkiewiczem, Janem Borowcem, Janem Walaskiem i Andrzejem Trzaskowskim. Podążając za ówczesną modą – z jednej strony, a drugiej – z obawy przed prześladowaniami w czasach socrealizmu i z chęci bycia anonimowym w środowisku medycznym, przyjął pseudonim „Komeda". W 1956 roku, pomimo „odwilży październikowej", zarówno muzyka jazzowa jak i jazzmani, nadal nie byli pozytywnie postrzegani przez władzę. Jak podaje Piotr Bojarski, Komedę za granie jazzu w poznańskich lokalach rozrywkowych wydalono z szeregów Związku Młodzieży Polskiej[79]. Coraz większa fascynacja jazzem, wpłynęła na życiową decyzję Komedy: rezygnuje z pracy w klinice w Poznaniu. Od tego czasu całkowicie poświęci się muzyce.

W 1952 roku rozpoczął współpracę z pierwszym powojennym zespołem jazzowym *Melomani*, którego członkami byli wywodzący się z krakowskiego i łódzkiego środowiska muzycy: Jerzy Matuszkiewicz, Andrzej Trzaskowski i Witold Kujawski. Grywał też jako członek w wielu poznańskich zespołach rozrywkowych, m.in. w zespole dixielandowym Jerzego Grzewińskiego. Jednakże dixieland nie pociągał go tak, jak modern jazz. Aby realizować własne muzyczne wizje, Komeda założył zespół *Komeda Sextet,* w składzie którego grali: Jerzy Milian, Stanisław Pludra, Józef Stolarz, Jan Wróblewski i Jan Zylber. Zespół zadebiutował podczas otwarcia Oddziału Telewizji w Poznaniu. Znaczące sukcesy formacja ta odniosła na *I Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Jazzowej* w Sopocie w 1956 roku. Wspomina o tym Jerzy Radliński:

[77] Trzcińska Komedowa Zofia, *Komeda, Zośka i inni*, Warszawa 1996, s. 61.

[78] Do roku 1956 publiczne uprawienie jazzu podlegało karze i było zakazane przez władze komunistyczne. W obawie przed konsekwencjami jam sessions odbywały się potajemnie w mieszkaniach muzyków. Był to okres polskiego jazzu nazywany "okresem katakumb" (Radliński J., op. cit., s. 184-185). Dionizy Piątkowski tak pisze: „To były szczególne czasy, a muzyka jazzowa utożsamiana była z antysocjalistycznym trendem burżuazyjnym. Każdy, kto grał jazz, słuchał go lub popierał, musiał liczyć się z określonymi konsekwencjami." (Piątkowski Dionizy, *Czas Komedy*, Poznań 1993, s. 87). Jeszcze dokładniej te czasy wspomina Zofia Trzcińska: „W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych jazz traktowany był jak forpoczta zgniłego imperializmu. Bo to nie było nic radzieckiego, a jak coś nie było radzieckie, to lepiej, żeby tego wcale nie było. Dlatego też, aby istnieć, musiał się ukrywać. (…) Umawialiśmy się więc na spotkania w prywatnych mieszkaniach i tam słuchaliśmy, dyskutowaliśmy, a muzycy ćwiczyli… Były to nasze domowe, katakumbowe jam session. Nasze „dżemy" – jak je nazywaliśmy." (Trzcińska K.Z., *Nietakty…,* op. cit., s. 55-57).

[79] Bojarski P., op. cit.

> Największą sensacją festiwalu był niewątpliwie występ oryginalnego sekstetu Komedy z Poznania. Bezpretensjonalność, skromność, powaga i skupienie przy grze zjednały mu sympatię widowni… Składem, stylem, repertuarem Komeda zapoczątkował nowy okres rozwoju jazzu w Polsce[80].

Podobnie o występie zespołu Komedy wypowiedział się Stefan Kisielewski:

> Najbardziej uderzającym zjawiskiem Festiwalu był olbrzymi sukces poznańskiego zespołu Komedy. Gra on wyłącznie jazz trudny, nowoczesny, ascetyczny, wzorując się zarówno w składzie zespołu (sax-alt, sax-baryton, wibrafon, bas, perkusja, fortepian), jak i w polifonicznym stylu na słynnym zespole Gerry Mulligana i na Modern Jazz Quartet. Zespół Komedy gra muzykę trudną i wyrafinowaną, toteż ogromny, spontaniczny jego sukces dobrze świadczy o znawstwie i muzykalności audytorium[81].

Komeda, wraz z członkami swojego sekstetu – Janem Ptaszynem Wróblewskim i Jerzym Milianem – jak pisze Ewa Kałużna, „grali jazz nawiązujący do tradycji europejskich, będący muzyczną syntezą dwóch wówczas najpopularniejszych grup – *The Modern Jazz Quartet* i *The Gerry Mulligan Quartet*”[82]. Komeda – jak wspominał Jan Ptaszyn Wróblewski – „Uczył nas nowoczesnego jazzu, jak uczy się abecadła”[83].

Lata 1956-1962 to kolejne sukcesy kierowanego przez Komedę zespołu (m.in.: srebrny medal na *VI Międzynarodowym Festiwalu Młodzieży* w 1957 roku w Moskwie oraz udział w festiwalach w Grenoble czy Paryżu). W 1958 roku Komeda został członkiem zespołu *Jazz Believers* i w tym samym roku wystąpił na I Festiwalu *Jazz Jamboree*[84].

Rok 1958 był bardzo ważny dla Komedy. W tym roku ożenił się z Zofią Janiną Tittenbrun, tzw. *Crazy girl*[85], uważaną w środowisku za miłośniczkę jazzu i guru polskich jazzmanów[86]. Rok 1958 to także okres, w którym rozpoczął się nowy etap muzyczny Komedy Trzcińskiego. Kompozytor zaczął pisać muzykę do filmów: *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego,

---

[80] Radliński J., op. cit., s. 174.

[81] Kisielewski Stefan, *I Festiwal Muzyki Jazzowej*, „Ruch Muzyczny” 1957, nr 5 (cyt. za: Hendrykowski M., op. cit., s. 93).

[82] Kałużna Ewa, *Krzysztof Komeda*, MuzeumJazzu.pl, https://www.muzeumjazzu.pl/krzysztof-komeda-3/ [dostęp: 15.06.2026].

[83] Grzebałkowska M., op. cit., s. 119.

[84] Komeda w festiwalu tym uczestniczył regularnie do 1967 roku (Kosińska M., op. cit.).

[85] Zofii, swojej żonie, Komeda zadedykował utwór *Crazy Girl*. Został on wykonany przez Trio Krzysztofa Komedy i umieszczony na płycie *Live At the Jazz Jamboree Festival 1961-1967*. Nagranie zostało zrealizowane podczas festiwalu *Jazz Jamboree* w 1962 roku (zob. https://www.youtube.com/watch?v=rcoDDiyFZkA).

[86] Zofia w dużym stopniu przyczyniła się do promocji muzyki swego męża.

Niewinni czarodzieje Andrzeja Wajdy, *Mój tato* – scenariusz Janusza Nasfetera czy *Do widzenia do jutra* polskiego producenta filmowego Janusza „Kuby" Morgensterna. Na *Jazz Jamboree'62* wykonane zostały jego *Etiudy baletowe* (w choreografii Witolda Grucy). Rok później Komeda ponownie wystąpił na festiwalu *Jazz Jamboree'63*. Pomimo, że występ muzyka był odebrany przez publiczność i krytykę dość chłodno, otworzył dla Komedy estrady Europy. Kompozytor tak wspominał to wydarzenie w rozmowie z Jerzym Radlińskim:

> Nie mogę myśleć tylko o publiczności. Faktem jest, że nawet muzycy, którym zaproponowałem nowy sposób gry, byli zaskoczeni. Nic dziwnego, że przyjęcie przez publiczność nie było jednolite; jedni byli zachwyceni, inni czuli się oszukani. (…) Może dlatego część widowni pozostała chłodna, że muzyka przekraczała jej doświadczenia i zdolności percepcji? (…) Nasza publiczność, niektórzy muzycy i krytycy są nie osłuchani i odizolowani, nie mają też bezpośredniego kontaktu z najnowszymi kierunkami w jazzie[87].

Obok sextetu, kompozytor był również liderem tria, kwartetu i kwintetu. Trio miało zmieniające się składy. Komeda współpracował w nim z wieloma muzykami, m.in.: z Janem Byrczkiem, Romanem Dylągiem, Adamem Skorupką, Tadeuszem Federowskim, Adamem Jędrzejowskim, Andrzejem "Fats" Zielińskim, Janem Zylberem i Rune Carlssonem. Kwartet i kwintet miały stałe składy, i tak – kwartet współtworzył z Rune Carlssonem, Tomaszem Stańko, Romanem Dylągiem, a w kwintecie grał z Czesławem Bartkowskim, Tomaszem Stańko, Maciejem Suzinem lub Januszem Kozłowskim i Michałem Urbaniakiem.

Komeda współpracował z kabaretami i klubami jazzowymi, m.in.: z warszawskim kabaretem „Tingel-Tangel" (1961) i „Krakowskim Jazz Klubem" (1962). Ten ostatni przyznał mu „Złoty Helikon" – nagrodę dla jazzowego muzyka roku[88]. W tym samym roku w ankiecie czytelników miesięcznika „Jazz" zdobył tytuł „Jazzmana Roku"[89]. Rozpoczęło się niekończące pasmo sukcesów.

Kompozytor sporo koncertował zarówno w kraju, jak i za granicą[90] (m.in.: w Szwajcarii, NRD, RFN, Czechosłowacji i Jugosławii). Wiosną 1960 roku odwiedził Skandynawię[91].

[87] Cyt. za: Radliński J., op. cit., s. 178-179.

[88] Nagrodę tę przyznano pierwszy raz właśnie Krzysztofowi Komedzie. W późniejszych latach otrzymali ją m.in.: Andrzej Trzaskowski, Zbigniew Namysłowski, Roman „Gucio" Dyląg, Jerzy Milian, Włodzimierz Nahorny, Tomasz Stańko, Jan Ptaszyn Wróblewski, Janusz Muniak (por. *Krakowski jazz klub / kjk „Helicon" – Kraków 1956*, https://polishjazz.pl/kluby-elementy/helicon-zdjecie-aktualne/ [dostęp: 15.06.2026]).

[89] Kosińska M., op. cit.

[90] Na okładkach płyt wydawanych za granicą oraz w czołówkach zagranicznych filmów kompozytor pojawia się jako Christopher T. Komeda (Hendrykowski M., op. cit., s. 76).

[91] Skandynawię odwiedzał przez wiele kolejnych lat.

W sztokholmskiej „Gyllene Cirkeln" i w kopenhaskim „Jazzhus Montmartre", w których grywały najbardziej znane gwiazdy amerykańskiego jazzu, okrzyknięto Komedę objawieniem, a jego koncerty zyskały uznanie. Międzynarodowy podziw dla Komedy był coraz większy. Muzyk wziął udział w nagraniu longplay`a promowanego przez firmę fonograficzną Metronome w międzynarodowym muzycznym towarzystwie: Jana Ptaszyna Wróblewskiego (saksofon tenorowy), Allana Botschinsky`ego (trąbka), Romana "Gucio" Dyląga (kontrabas), Rune Carlssona (perkusja). Stworzył też muzykę filmową do zagranicznych filmów *Hvad med os, Kattorna* oraz *Sult* w reżyserii Henniga Carlsena.

Kolejne lata to ciąg niebywałych osiągnięć Komedy na festiwalach jazzowych w Pradze, Bled i Koenigsbergu, a także podczas tournée po Bułgarii i obydwu państwach niemieckich. Kompozytor dokonał bardzo wielu nagrań radiowych i fonograficznych. Większość jego płyt została wydana przez Polskie Nagrania MUZA (m.in.: *Astigmatic*, *Etiudy Baletowe*, *Festiwal Jazzowy Sopot 1956*, *Jazz Jamboree 1960*, *Jazz Jamboree 1961*, *Crazy Girl 1962*, *Jazz Jamboree 1964).* Poljazz wydał jego nagrania z lat 1962-1967 – *Muzyka K. K.*, a wytwórnia Polonia Records – *The Complete Recordings of K. K. Vol. 8*[92]. Twórczość Komedy wydawały także wytwórnie zagraniczne, m.in.: w maju 1967 roku zespół *Komeda Quartet* (Tomasz Stańko – trąbka, Krzysztof Komeda – fortepian, Roman Dyląg – kontrabas, Rune Carlsson – perkusja) wraz ze Zbigniewem Namysłowskim (saksofon) nagrał album *Lirik und Jazz: Maine Susse Europaische Haimat*[93] dla niemieckiej wytwórni Electrola. W zagranicznych wytwórniach ukazały się ponadto następujące albumy: *Jazz Greetings from the East* (Fontana), *Le dépar* (Philips) i *Mein süsse europäische Heimat* (Electrola/Columbia).

Rozpoczęta w roku 1958 przygoda z muzyką filmową miała swoją kontynuację[94]. W 1968 roku przybył do Los Angeles, aby komponować muzykę do filmów: Romana Polańskiego *Dziecko Rosemary* i Buzz Kulika *The Riot*. Pod koniec roku uległ tam nieszczęśliwemu wypadkowi (spadł ze skarpy nieumyślnie zepchnięty przez Marka Hłaskę). W wyniku urazu powstał krwiak mózgu[95]. 18 kwietnia 1969 roku przetransportowała go do Polski w stanie ciężkim jego żona Zofia. Muzyk zmarł w szpitalu w Warszawie 23 kwietnia 1969 roku.

[92] Kosińska M., op. cit.

[93] Album ten był zainspirowany projektem „Jazz i poezja", przedstawionym podczas *Jazz Jamboree* w 1960 roku (Dusza Marek, *Krzysztof Komeda*, Muzyka filmowa / Jazz i poezja, Audio.com, https://audio.com.pl/muzyka/recenzje/soundtracki/22874-krzysztof-komeda-muzyka-filmowa-jazz-i-poezja [dostęp: 15.06.2026]).

[94] Krzysztof Komeda przez całe życie tworzył muzykę do filmów, m.in.: Romana Polańskiego, Andrzeja Wajdy, Janusza Morgensterna, Pawła Komorowskiego, Janusza Nesfetera, Andrzeja Kondratiuka, Jerzego Passendorfera, Edwarda Etlera, Juliana Dziedziny, Henninga Carlsena, Jerzego Skolimowskiego i innych.

[95] Subbotko D., op. cit.

Jak podaje Emilia Batura: „W słoneczny wiosenny dzień 28 kwietnia 1969 roku przed południem, około godziny jedenastej na Cmentarzu Powązkowskim Komedę żegnał wielotysięczny tłum”[96]. Podczas jego ostatniej drogi towarzyszyli mu jazzowi muzycy, jego koledzy, m.in.: Andrzej Trzaskowski (który grał na organach fragmenty utworów Komedy), Tomasz Stańko, Włodzimierz Nahorny, Janusz Muniak i inni, z którymi współpracował lub którzy chcieli złożyć mu hołd[97].

3. Jerzy Matuszkiewicz

Jerzy Matuszkiewicz urodził się 10 kwietnia 1928 roku w Jaśle. Lata dzieciństwa spędził we Lwowie, w którym pobierał lekcje gry na akordeonie i fortepianie[98]. W kwietniu 1944 roku wraz z rodzicami – Jadwigą i Tadeuszem – wrócił do Jasła. Tam miały początki jego muzyczne zainteresowania. Jak podaje Ewa Kałużna, Matuszkiewicz sam powiedział: „muzyką lekką zainteresowałem się właśnie w Jaśle, inspirując się grą wuja Władysława, który grywał szlagiery lat 20. i 30.”[99]. Krystian Brodacki wspomina, że „podczas wojny Matuszkiewicz dysponował materiałami niemieckimi”[100].

W 1945 roku przeprowadził się do Krakowa. Tam, w Średniej Szkole Muzycznej uczył się gry na klarnecie[101], pobierał także prywatnie lekcje gry na saksofonie[102]. Przez dwa lata studiował także muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim.

W latach 1947-1948 grał w big bandzie Kazimierza Turewicza, a w latach 1948-1949 w orkiestrze Władysława Figla. Muzyk tak o tym opowiadał:

> (…) Po dwuletniej praktyce amatorskiej, w czasie której starałem się zdobyć szlify profesjonalne w sensie opanowania instrumentu, okazało się, że mój warsztat jest na tyle dojrzały, że dostałem angaż do zawodowej orkiestry Kazimierza Turewicza. To było na jesieni 1947r. Pierwszy mój poważny angaż! Grałem na saksofonie (jako czwarty saksofonista), klarnecie i akordeonie. […] Przez półtora roku pracy w tej orkiestrze

[96] Batura E., op. cit., s. 199.
[97] Ibidem.
[98] Kałużna Ewa, *Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz*, MuzeumJazzu.pl, https://www.muzeumjazzu.pl/90-te-urodziny-jerzego-dudusia-matuszkiewicza/ [dostęp: 18.06.2026].
[99] Ibidem.
[100] Brodacki Krystian, *Historia jazzu w Polsce*, Kraków 2010, s. 104.
[101] Kowal R., *Matuszkiewicz…,* op. cit., s. 140.
[102] Wolański Ryszard, *Matuszkiewicz Jerzy*, Bibliotekapiosenki.pl, 08.07.2022, https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Matuszkiewicz_Jerzy [dostęp: 18.06.2026].

nauczyłem się całej podstawy warsztatu muzyki jazzowej, biegłego czytania nut, tonacyjnych zdolności dostrojenia do innych instrumentów[103].

W 1948 roku, działając w YMCA przy „Jazz Clubie", założył swój pierwszy zespół[104]. Przyjął przydomek „Duduś". Oto jak sam tłumaczył ten fakt:

Pseudonimy czy „ksywki" wywodziły się z obyczajów, przyjętych w środowisku muzycznym. Większość jazzmanów nosi takie przezwiska – na przykład Jan „Ptaszyn" Wróblewski. Powstają przypadkowo w gronie przyjaciół znających się dłuższy czas. Moja wzięła się od rysunków Gwidona Miklaszewskiego, rysownika krakowskiego, który w latach 50. i 60. codziennie rysował do Gazety Krakowskiej malutki rysunek na pierwszą stronę. Był na nim ojciec i jego syn – mały Duduś. (…) Moi koledzy znaleźli podobieństwo pomiędzy tym Dudusiem a mną. To był chłopczyk korpulentny, z dużą główką i uznali, że jestem podobny do niego[105].

W roku 1949 przeniósł się do Łodzi i rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej na Wydziale Operatorskim. W roku 1950, przy łódzkim oddziale YMCA, założył kolejny zespół o nazwie *Melomani*. Muzyk tak o tym wspominał:

To był przypadek. Warszawiacy wiedzieli, że w Łodzi był jazz club Melomani, więc uważali, że my jesteśmy nadal jego reprezentacją, i oni nas nazwali Melomanami. Ale nazwa ta była zupełnie nieścisła. Trudno mi powiedzieć, kiedy do nas przylgnęła, chyba koło 1951 (…), a najpóźniej w 1952 roku[106].

Pierwotny skład *Melomanów* przedstawiał się następująco: Jerzy Matuszkiewicz – klarnet, saksofon tenorowy, Andrzej Wojciechowski – trąbka, Andrzej Trzaskowski – fortepian, Witold Kujawski – kontrabas, Witold Sobociński – perkusja. Jak pisze Mariusz Gradowski:

trudno nawet było mówić o zespole z prawdziwego zdarzenia, była to bowiem grupa miłośników jazzu, amatorów, którzy spotykali się co pewien czas, by wspólnie

[103] Brodacki K., *Historia…,* op. cit., s. 105.
[104] Kowal R., *Matuszkiewicz…,* op. cit., s. 140 i nast.
[105] Bernat Anna, *Zmarł Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz – muzyk jazzowy, saksofonista, kompozytor muzyki filmowej*, Dzieje.pl, 31.07.2021, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/zmarl-jerzy-dudus-matuszkiewicz-muzyk-jazzowy-saksofonista-i-kompozytor [dostęp: 18.06.2026].
[106] Brodacki Krystian, *Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz. Od katakumb do filharmonii,* „Jazz Forum" 1981, nr 72, s. 14 (cyt. za: Grzebałkowska M., op. cit., s. 82).

> pomuzykować dla przyjemności. Miejsce do grania znaleźli w przyjaznych murach łódzkiej filmówki, której atmosfera artystycznej wolności i niezależności doskonale współgrała z jazzowym paradygmatem. (…) ten okres działalności Melomanów przeszedł do historii polskiego jazzu jako „okres katakumbowy jazzu" (…). Nie należy jednak tego czasu postrzegać przez pryzmat walki z systemem komunistycznym, czy też jako świadomego oporu przeciwko zakazującej gry jazzu polityki kulturalnej[107].

W rzeczywistości ówczesnym jazzmanom wystarczało muzykowanie podczas prywatek i nieformalnych spotkań. Manifestowali swobodę życia, odcinali się od spraw politycznych, traktując granie jazzu za wystarczającą deklarację wyznawanych wartości[108]. Magdalena Grzebałkowska tak o tym pisze:

> Grywają na zamkniętych wieczorkach tanecznych na uczelniach, u plastyków i medyków. W sobotę w nocy jest bal, w niedzielę po południu fajf do dziesiątej wieczorem. Imprezy są nieoficjalne, wewnętrzne. (…) Tylko wtajemniczeni wiedzą, że będzie grany jazz[109].

Matuszkiewicz komentował to następująco:

> Graliśmy dla przyjemności, nie zdając sobie sprawy, że nasza pasja zaczęła w pewnym momencie przybierać cechy działalności politycznej. Ludzie przychodzili na nasze koncerty niekoniecznie, żeby posłuchać muzyki, lecz by zademonstrować swoją postawę, swój sprzeciw wobec ustroju, w którym żyliśmy, bo wiedzieli, że jest to owoc zakazany, tępiony przez reżym[110].

W 1952 roku do zespołu dołączył Krzysztof Komeda. Wywarł on na zespół duży wpływ i jego muzyczne koncepcje doprowadziły do wykrystalizowania się niejako drugiego zespołu. Z czasem działały oparte o tych samych muzyków dwa różne stylistycznie zespoły: *Melomani* i *Hot Club Melomani*[111]. Matuszkiewicz tak wspominał te czasy:

> Wtedy w Polsce kilkanaście osób grało jazz. Kontaktowaliśmy się ze sobą, choć prawie nie było telefonów. Wiedzieliśmy, że w Warszawie był pianista Gwidon Widelski,

[107] Gradowski Mariusz, *Melomani,* Culture.pl, 12.2011, https://culture.pl/pl/tworca/melomani [dostęp: 18.06.2026].
[108] Ibidem.
[109] Grzebałkowska M., op. cit., s. 82.
[110] Pietraszewski I., op. cit., s. 71.
[111] Kowal R., *Matuszkiewicz…*, op. cit., s. 141.

> a w Poznaniu Krzysio Trzciński, który miał studiować medycynę. Krzysia odkrył nasz basista Witold Kujawski z Krakowa. W Łodzi istniał Klub Melomanów, z którego przygarnąłem dwóch muzyków: Witek Sobociński grał na gitarze, kontrabasie i perkusji, Andrzej Wojciechowski na trąbce. Z Krakowa dojeżdżał też pianista Andrzej Trzaskowski, który interesował się bebopem, stylem Dizzy'ego Gillespiego i Charliego Parkera. Gdy doszedł do nas Krzysztof Trzciński, wtedy jeszcze nie Komeda, jeden z pianistów musiał grać na akordeonie. Ponieważ Trzciński nie umiał, grał Trzaskowski[112].

Z czasem zespół okrzepł i zaczął koncertować. Z jego inicjatywy w październiku 1954 roku odbyły się w Krakowie pierwsze *Zaduszki Jazzowe*. W latach 1956-1957 muzycy zagrali na *Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym* w Sopocie[113].

Końcówka roku 1958 roku przyniosła zakończenie działalności *Melomanów*. Fakt ten Matuszkiewicz skomentował następująco:

> To nastąpiło spontanicznie. Misja została spełniona, nasze zamierzenia osiągnięte. Wyprowadziliśmy jazz z katakumb i wprowadziliśmy do filharmonii, co było dowodem, potwierdzeniem, że jazz uznany został jako forma sztuki[114].

Jerzy Matuszkiewicz zaczął działać na terenie Warszawy. Tam, przy „Jazz Club Hybrydy", stworzył formację *Traditional Jazz Makers*. Z zespołem tym odbył wiele zagranicznych podróży m.in. do Danii, Rumunii, Czechosłowacji i ZSRR. Sporo koncertował także z zespołem *Polish All Stars*[115] i z zespołem *Traditional Jazz Makers*. Jako saksofonista altowy grał w bardzo wielu formacjach. Na szczególne podkreślenie zasługują jego występy na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Jazzowej *Jazz Jamboree* (1958-1962), podczas którego grał z kwartetem (1958), kwintetem (1959), big bandem *Hybrydy* (1960) i *Swingtetem* (1961-1962). W roku 1962 wraz ze *Swing Oktetem* wziął udział w *Festiwalu Młodzieży* w Helsinkach[116].

W czasie studiów w Łodzi współpracował ze Studiem Semafor, tworząc muzykę do filmu lalkowego *Zielona Gęś*. Tą kompozycją rozpoczął trwającą przez całe życie przygodę z muzyką filmową. Jest twórcą muzyki do bardzo wielu filmów i seriali telewizyjnych, m.in.:

---

[112] Kałużna E., *Jerzy…*, op. cit.
[113] Kowal R., *Matuszkiewicz…*, op. cit., s. 140 i nast.
[114] Cyt. za: Kałużna E., *Jerzy…*, op. cit.
[115] Z zespołem tym wziął udział w filmie *Jazz aus Polen* (Kowal R., *Matuszkiewicz..*, op. cit., s. 140 i nast.).
[116] Ibidem.

Jak rozpętałem drugą wojnę światową; Czterdziestolatek; Alternatywy 4; Poszukiwany, poszukiwana; Zaklęte rewiry; Janosik; Podróż za jeden uśmiech czy *Wojna domowa*[117].

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte przyniosły osłabienie aktywności koncertowej Matuszkiewicza. Zajął się wówczas głównie działalnością kompozytorską i popularyzatorską. W 1996 roku wrócił na scenę – otworzył *Jazz Jamboree* z okazji 40-lecia Festiwalu Jazzowego w Sopocie.

Jerzy Matuszkiewicz jest laureatem wielu nagród, dwukrotnie zdobył Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (srebrny w 2005 roku i złoty w 2013 roku), otrzymał Grand Prix *Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej Opole 2002*, za całokształt działalności artystycznej został uhonorowany „Diamentową Tarką" na *Old Jazz Meeting* w Iławie (2006). W tym samym roku „Krakowski Jazz Club" odznaczył go medalem „Złoty Helikon", a „Piwnica pod Baranami" przyznała mu brązową statuetką „Baranka Jazzowego". W 2008 roku otrzymał „Złotego Fryderyka", w 2021 roku Polska Akademia Filmowa przyznała mu prestiżowe wyróżnienie „Orzeł" za osiągnięcia życia. W 2012 roku nadano mu tytuł Honorowego Obywatela Miasta Jasła. Został też odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski (1997)[118].

Zmarł 31 lipca 2021 w Warszawie. Jego grób znajduje się na Cmentarzu Bródnowskim.

4. Andrzej Kurylewicz

Andrzej Kurylewicz urodził się 24 listopada 1932 we Lwowie. Otrzymał gruntowne muzyczne wykształcenie. Jako sześcioletni chłopiec rozpoczął naukę gry na fortepianie u Stanisława Ludkiewycza w szkole muzycznej w rodzinnym Lwowie. W latach 1946-1950 kontynuował naukę w Instytucie Muzycznym w Gliwicach. W roku ukończenia tam nauki rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, gdzie w latach 1950-1954 studiował w klasie fortepianu klasycznego u Henryka Sztompki i w klasie kompozycji u Stanisława Wiechowicza.

Od 1949 roku grał w zespole Andrzeja Schmidta, który zaznajomił go z podstawami muzyki jazzowej. W latach 1952-1954 występował w klubie studenckim „Rotunda"[119]. W 1954 roku

[117] Bernat A., op. cit.
[118] Wolański R., op. cit.
[119] Radliński J., op. cit., s. 128.

został usunięty z uczelni za wykonywanie muzyki jazzowej[120], uważanej przez komunistyczne władze za „szkodliwy wytwór światowego imperializmu"[121]. Wydalenie z uczelni spowodowało znaczne ożywienie jego działalności. W szybkim czasie otrzymał zaproszenie od Władysława Szpilmana do objęcia etatu w rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie. Przyjął tę posadę i wkrótce założył *Sekstet Organowy Polskiego Radia*. Do zespołu, jako jego lider i pianista, pozyskał: Janusza Bednarczyka – trąbka, Lesława Lica – klarnet, Stanisława „Drążka" Kalwińskiego – akordeon, Zbigniewa Gadomskiego – gitara i puzon, Ryszarda Garbienia – kontrabas i Juliusza Mysińskiego – perkusja[122]. Śpiewała razem z nimi również Wanda Warska. *Sekstet Organowy* nagrywał dla radia swingującą muzykę rozrywkową. Z czasem formacja rozpoczęła eksperymentować z jazzem nowoczesnym. W późniejszych latach Andrzej Kurylewicz wraz z sekstetem koncertował w Europie, także na światowej rangi festiwalach jazzowych. Po usunięciu z uczelni rozpoczął współpracę z zespołem *MM 176* Jerzego Borowca. W zespole grali uznani artyści: wibrafonista Feliks Kotarba oraz akordeonista Andrzej Trzaskowski, a śpiewała późniejsza żona Kurylewicza – Wanda Warska[123].

W 1955 roku wraz z *Sekstetem Organowym Polskiego Radia* wystąpił na *Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów* w Warszawie, prezentując muzykę dixielandową (Stanisław „Drążek" Kalwiński zagrał wtedy na trąbce, Zbigniew Gadomski na puzonie[124]). Rok później z zespołem w składzie: Jerzy Tatarak – klarnet, Jan Bednarczyk i Zbigniew Gadomski – trąbka, Ryszard Garbień – kontrabas, Ryszard Szumlicz – perkusja, Wanda Warska – śpiew, wystąpił na *I Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym* w Sopocie. Akredytowani przy festiwalu krytycy

[120] Igor Pietraszewski podkreśla, że Kurylewicza za granie jazzu dwukrotnie usuwano z uczelni (Pietraszewski I., op. cit., s. 65).

[121] *Kurylewicz Andrzej*, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, Culture.pl, 04.2002, https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-kurylewicz [dostęp: 18.06.2026].

[122] Radliński J., op. cit., s. 129-130, 238.

[123] Ślub miał miejsce w 1958 roku. O związku Kurylewiczów pisała Osiecka w książce *Szpetni czterdziestoletni*: „Jedyną parą, która uprawiała coś w rodzaju cyganerii we dwoje, byli Kurylewiczowie, to znaczy Wanda Warska i Andrzej Kurylewicz. Oboje z kresów, a przynajmniej jakąś kresowością rodziców podszyci, jednocześnie pełni wewnętrznego ciepła, ale i jakiejś azjatyckiej pokrętności – tyleż miłej, co tajemniczej. Oboje żyjący muzyką w swoisty, domowy sposób, jakby melodie i piosenki smażyły się na patelni razem z naleśnikami. Oboje jakby wiecznie z sobą skłóceni, a jednocześnie okropnie się kochający. Oboje zgodni, ale i oboje kapryśni (zwłaszcza Kuryl – trudny, nieznośny czasami). Oboje jakby wiecznie w drodze, w wozie, a jednocześnie budujący wciąż nowe piwnice, strychy, chaty i pałace, biedni i bogaci, posiadacze kuchni pełnej ziół i skrzyń pełnych bajkowych skarbów. Byli jakąś osobliwą rodziną, do której przychodziło się rano na śniadanie, a wychodziło o szóstej wieczorem – tyle czasu bowiem zabierało Wandzie usmażenie jajecznicy, włączywszy w to wstanie z łóżka, kupienie jajek, uszycie sobie po drodze nowego kapelusza i ułożenie pięciu piosenek." (cyt. za: Kałużna Ewa, *Andrzej Kurylewicz,* MuzeumJazzu.pl, https://www.muzeumjazzu.pl/andrzej-kurylewicz/ [dostęp: 18.06.2026]).

[124] Radliński J., op. cit., s. 130.

muzyczni podkreślali doskonałą pianistyczną technikę muzyka. Tak wspominał ten festiwal sam Kurylewicz:

> Przyjęto nas serdecznie, a recenzent „Jazzu" obsypał mnie wprost niebywałymi komplementami. „Kurylewicza – pisał – uważam za najlepszego polskiego pianistę w stylu nowoczesnym, pełnego inwencji coolowej, o wspaniałej technice." Było to dla mnie dużą satysfakcją, zważywszy, jak sławnych miałem rywali w osobach Komedy i Trzaskowskiego[125].

Niewątpliwie zespół Kurylewicza wzbudził duże zainteresowanie, konkurując z sekstetem Krzysztofa Komedy[126]. Kurylewicza zaczęto stawiać – obok Komedy i Trzaskowskiego – jako jednego z propagatorów polskiego jazzu.

Po występie w Sopocie, kariera Kurylewicza gwałtownie przyspieszyła. W 1957 roku, na *II Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym* w Sopocie, muzyk wystąpił z dwoma zespołami: założonym przez siebie kwintetem dixielandowym i z *Hot Club Melomani* grającym jazz tradycyjny. W tym samym roku pianista – będąc muzykiem zza „żelaznej kurtyny" – na festiwalu pianistów jazzowych w Stuttgarcie otrzymał pierwszą nagrodę (występował wówczas z *Orkiestrą SDF*).

W 1958 roku rozpoczął współpracę ze stworzonym przez Andrzeja Trzaskowskiego zespołem *Jazz Believers* (grał tam na melofonie). We wrześniu 1958 roku z tą formacją wystąpił na I Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym *Jazz Jamboree*, nazwanym wówczas *Jazz'58*. Andrzej Kurylewicz zagrał na tym festiwalu także z własnym trio jazzowym i Wandą Warską. Według słów Adama Sławińskiego – pianisty i krytyka muzycznego: „Kurylewicz, z pianisty petersonowskiego, przemienił się wtedy w Monka – perkusistę fortepianu"[127]. Kurylewicz wychowany na Chopinie i Szymanowskim dał się wówczas poznać jako doskonały pianista jazzowy z szerokim spektrum możliwości technicznych. Jak pisze Krystian Brodacki:

[125] Ibidem.

[126] Nagrania Kurylewicza z tego festiwalu można usłyszeć na albumach *Sekstet Komedy/Zespół Jazzowy Andrzeja Kurylewicza – Festiwal Jazzowy, Sopot 1956* „Kronika dźwiękowa" (winyl, 1956, Polskie Nagrania, L 0084) oraz *Jazz'56. – I Ogólnopolski Festiwal Muzyki Jazzowej, Sopot 6-12 sierpnia 1956* (2017, producent Polskie Nagrania, Dystrybutor Warner Music Polska, 9 57446 8, SKU: 654247).

[127] Kałużna E., *Andrzej…,* op. cit.

> Recenzenta „Jazzu" zaskoczył „brutalny sposób gry"[128] Kurylewicza, którego fortepian jest obecnie „wyłącznie na usługach rytmu". (…) Notabene Kurylewicz miał w tym czasie najlepszą sekcję rytmiczną w Polsce[129]!

Andrzej Kurylewicz przez trzynaście lat uczestniczył w kolejnych edycjach *Jazz Jamboree*[130]. Koncertował z Wandą Warską w towarzystwie zespołów: *Jazz Believers* i *Moderniści*[131], *Orkiestry Jazzowej Polskiego Radia* oraz różnych grup i zespołów tworzonych na potrzeby festiwalu.

W 1958 roku Andrzej Kurylewicz skomponował pierwszy autorski opusowany utwór – *Somnambulicy* na fortepian solo, który pojawił się w 1961 roku na albumie *Wanda Warska, Trio Andrzeja Kurylewicza, Kwartet Andrzeja Kurylewicza – Somnambulicy*. Rok później (1959) wziął udział w nagraniu ścieżki dźwiękowej do filmu *Pociąg* autorstwa Andrzeja Trzaskowskiego. W tym samym roku dał się poznać również jako twórca muzyki teatralnej (muzyka do spektaklu *Książę Niezłomny* według Juliusza Słowackiego w reżyserii Mieczysława Kotlarczyka) i filmowej (muzyka do filmu *Powrót* w reżyserii Jerzego Passendorfera).

W 1963 roku na rynku wydawniczym pojawił się przepełniony swingiem i dixielandem album *Andrzej Kurylewicz Quintet – Go Right*[132]. Obok Andrzeja Kurylewicza – trąbka, grali tam: Jan Ptaszyn Wróblewski – saksofon tenorowy[133] i flet, Wojciech Karolak – fortepian, Tadeusz Wójcik – kontrabas, Andrzej Dąbrowski – perkusja. Wspomniany kwintet liderowany przez Kurylewicza wystąpił w filmie *Opus jazz* w reżyserii Janusza Majewskiego. Zespół koncertował w Polsce i poza granicami kraju, regularnie nagrywał dla radia, w którym miał swój stały program.

---

[128] Sławiński Adam, *Jazzowa jesień,* „Jazz" 1958, nr 10 (cyt. za: Brodacki K., *Historia…,* op. cit., s. 207).

[129] Ibidem.

[130] Po roku 1971 z powodów politycznych odmówiono muzykowi uczestnictwa w festiwalu *Jazz Jamboree* (Kurylewicz nie chciał wstąpić w szeregi PZPR). Wcześniej (1964 rok) Kurylewicz wraz z Wandą Warską otrzymał także oficjalny zakaz wstępu do krakowskiej „Piwnicy Pod Baranami".

[131] *Moderniści* – założony przez Kurylewicza zespół na przełomie lat 50. i 60., w skład którego wchodzili: Andrzej Kurylewicz – trąbka, Jan Ptaszyn Wróblewski – saksofon tenorowy, Krzysztof Sadowski – fortepian, Zdzisław Orłowski – kontrabas i Józef Gawrych – perkusja. Część z nich założyła formację *Jazz Believers* (zob. Wnuk W., op. cit., s. 16).

[132] Album ten zapoczątkował jedną z najsłynniejszych serii wydawniczych w historii polskiej muzyki – *Polish Jazz*. Wydany był jako pozycja zerowa, jeszcze przed płytą *Warszawscy Stompersi*, z symbolem Vol. 1.

[133] W późniejszych latach Jana Ptaszyna Wróblewskiego zastąpił na saksofonie tenorowym Włodzimierz Nahorny.

W 1964 roku, po przeprowadzce Kurylewiczów do Warszawy, małżeństwo stworzyło szczególne miejsce[134]. Początkowo mieściło się ono w siedzibie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a od 1966 roku – przy Rynku Starego Miasta.

Agnieszka Osiecka tak wspominała:

> Andrzej Kurylewicz i Wanda Warska – muzyczne małżeństwo, które wielu warszawiakom kojarzy się tylko z piwnicą jazzową na Starówce – w istocie rozpoczęło swoje muzykowanie w Krakowie. Bardzo mocno są Kurylewiczowie Krakowem napiętnowani, tym doskonałym Krakowem, gdzie w harmonii żyją ludzie, artyści i duchy. Chcieli oni trochę duszy krakowskiej przywieźć do swojego pierwszego mieszkania na Brzozowej i niezupełnie się to udało. Była skarpa ślicznie zbiegająca ku Wiśle, były stare instrumenty, ale to już nie to. Udało się natomiast zachować i przechować w Warszawie – i na Skarpie, i na Żoliborzu – coś jeszcze dawniejszego i głębiej ukrytego – pewną kresowość, pewną lwowskość. Wszystko w ich domu pachnie – i czosnek, i papryka, i puder, i wanilia. Przez lata całe Andrzej Kurylewicz grał i komponował dla teatru, dla kina, i dla samego siebie, a Wanda śpiewała. Teraz dała o sobie znać również jako malarka. Ani Andrzej, ani Wanda nie są wesołkami. Kuryl, kiedy się samotnie przechadza po „Europejskim", zakrawa nawet na mruka. Ale w jego sztuce, tak samo jak w piosenkach Wandy, odbija się radość[135].

W swoich pierwszych latach działalności klub, na który pierwotnie mówiono „Piwnica Wandy Warskiej", natomiast od 1987 roku – „Piwnica Artystyczna Kurylewiczów", był miejscem wykonywania muzyki współczesnej. W następnych latach w klubie przebywali muzycy znani z festiwali *Jazz Jamboree* i *Warszawska Jesień*, a klub ciesząc się wielkim uznaniem ze względu na organizowane tam spotkania artystyczne, zrzeszał tłumy artystów i ludzi sztuki[136]. Oprócz koncertów i recitali organizowano tam również wieczory literacko-muzyczne i wernisaże malarskie[137]. Witold Wnuk tak opisuje tę działalność:

> Podobną decyzję podjęli Kurylewicz i Warska. Swoje autorskie pomysły zaczęli później realizować we własnej Piwnicy na Rynku warszawskiego Starego Miasta. Andrzej

[134] Garszczyński Rafał, *Mistrzowie Polskiego Jazzu – Andrzej Kurylewicz,* Jazzpress.pl, 09.11.2019, https://jazzpress.pl/wyroznione/mistrzowie-polskiego-jazzu-andrzej-kurylewicz1 [dostęp: 18.06.2026].
[135] Nasierowska Z., Osiecka A., op. cit., s. 122.
[136] Początkowo klub prowadziło małżeństwo, a później dołączyła córka Gabriela.
[137] Kałużna E., *Andrzej…,* op. cit.

> Kurylewicz i Wanda Warska pozostawili w Krakowie jazzowego ducha, w stolicy ich twórczość zaczęła ewoluować w stronę muzyki ilustracyjnej, klasycznej i filmowej[138].

Andrzej Kurylewicz ma w swoim dorobku wiele płytowych albumów, m.in.: *10+8/Ten+Eight* (1967), *Kurylewicz, Warska, Niemen – Muzyka teatralna i telewizyjna* (1971), *Contemporary Music Formation* (1973), *Muzyka teatralna i telewizyjna* (1975), *Stańko/Kurylewicz – Korozje* (1986), *Kurylewicz – Muzyka kameralna* (1987). Z analizy zarejestrowanego na tych albumach materiału wyłania się postać bardzo wszechstronnego artysty.

Kurylewicz to pianista, puzonista, trębacz, dyrygent, kompozytor muzyki jazzowej, klasycznej[139], teatralnej[140] i filmowej[141]. Andrzej Kurylewicz przez całe życie tworzył i zajmował się dwoma rodzajami muzyki – jazzem i klasyką. Często te dwa rodzaje wzajemnie na siebie oddziaływały.

Andrzej Kurylewicz występował poza granicami kraju. Jako instrumentalista i dyrygent koncertował w wielu krajach Europy, w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych i na Kubie[142]. W 1984 roku muzyk został utytułowany *Kompozytorem (Stadtkunstler) miasta Wilhelmshaven*, a od 1989 roku współpracował ze State University of Kansas (USA). Od 1987 roku kompozytor został wybrany jako członek Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich i sprawował tę funkcję do 1991 roku.

---

[138] Wnuk W., op. cit., s. 21.

[139] Począwszy od roku 1970 Kurylewicz był twórcą głównie muzyki poważnej, m.in.: na fortepian (*Piano Crumbs*, *Tango Domestico*, *Modlitwa*, *Tryptyk*, *Kołowrotek*, *Pieśni na fortepian solo*), klawesyn (*Impromptu avec Romarin*, *Blue Tango*), organy (*Due Pezzi Semplici*), flet (*Drzeworyt I i II*), kontrabas (*Moods*), tubę (*Tubesque*). Tworzył muzykę sakralną (*Missa Brevis*, *Pięć psalmów, Te Deum*, *Salve Regina*, *Ave Maris Stella*, *Ave Maria*), kwintety fortepianowe (*Gabriela*, *Larghetto*, *Kamienie staromiejskie*), utwory na orkiestrę smyczkową (*Psalm 60*, *Szkic do krajobrazu*, *Sonet*, *Serenata Leopolitana*, *Witraż w miejscowości N.*), kompozycje na orkiestrę symfoniczną (*Schema Quatro per Quatro*, *Adagio da Dramma*, *Suita symfoniczna „Pan Tadeusz”*, *Suita symfoniczna „Polskie Drogi”, Suita symfoniczna „Lalka”*), poematy symfoniczne (*In Verona*, *Godzina się zniża*), szkic symfoniczny (*Osiem sekwencji Nad Niemnem*). Andrzej Kurylewicz napisał także cykle wokalne do poezji Jana Kochanowskiego, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Kamila Norwida, Stefana Garczyńskiego, Aleksandra Puszkina, Reinera Marii Rilkego, Osipa Mandelsztama, Czesława Miłosza, Haliny Poświatowskiej, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Stanisława Grochowiaka, Zbigniewa Herberta, 13-wiecznych poetów łacińskich, barokowych poetów niemieckich, do wierszy Julii Hartwig, Ludmiły Marjańskiej, Gabrieli Kurylewicz, tekstów Wandy Warskiej i Agnieszki Osieckiej.

[140] Kurylewicz stworzył muzykę do spektakli Mieczysława Kotlarczyka, Zygmunta Hübnera, Adama Hanuszkiewicza, Jerzego Gruzy i Erwina Axera.

[141] Kurylewicz napisał muzykę do filmów m.in.: Jerzego Passendorfera (*Powrót*), Janusza Morgensterna (*Polskie drogi*), Ryszarda Bera (*Lalka*, *Droga*, *Domy z deszczu*), Janusza Majewskiego (*Sublokator*, *Lekcja martwego języka*), Zbigniewa Kuźmińskiego (*Nad Niemnem*) oraz Janusza Zaorskiego (*Panny i Wdowy*).

[142] Grzenkowicz I., op. cit., s. 249.

Od 2000 roku Andrzej Kurylewicz koncertował najczęściej jako pianista z koncertami muzyki poważniej – wykonując głównie utwory Karola Szymanowskiego i Fryderyka Chopina. Przez wiele lat z formacją *Kurylewicz Trio* oraz małżonką i ich córką Gabrielą Kurylewicz, grywał w swojej „Piwnicy Artystycznej Kurylewiczów" w Warszawie (zwykle w poniedziałki). Kompozytor promował także młodych adeptów, muzyków polskiej sceny jazzowej. Współpracował z Konkursem Pianistów Jazzowych – *Debiuty*, odbywającego się w ramach *Warszawskiego Festiwalu Pianistów Jazzowych*, pełniąc w latach 2005-2006 funkcję przewodniczącego jury konkursowego.

Córka kompozytora – Gabriela Kurylewicz powołała Fundację Forma – Teatr, Instytut Sztuki i Badań Filozoficznych. Fundacja ta sprawuje opiekę nad dorobkiem muzyka, od 2007 roku wydaje publikację *Dzieła wszystkie Andrzeja Kurylewicza*. Jest także organizatorem festiwalu muzyki i poezji *Dni muzyki Andrzeja Kurylewicza.*

Za swoją działalność Andrzej Kurylewicz otrzymał wiele wyróżnień, m.in.: na *Festiwalu Polskiej Twórczości TV* w Olsztynie nagrodę za muzykę do serialu telewizyjnego *Polskie drogi* (1978), nagrodę na *Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych* w Gdańsku za muzykę do filmu *Lekcja martwego języka* (1979), nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Twórczości Radiowej i Telewizyjnej w Sienie – *Prix Italia'81* za muzykę do filmu *Droga* (1981), nagrodę Polskiego Radia i Telewizji (1965), nagrodę miasta Warszawy (1978), Medal miasta Warszawy (1997), tytuł *Kompozytora Miasta Wilhelmshaven* (1984) oraz pośmiertny Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski za wybitne zasługi w twórczości artystycznej (2007).

Andrzej Kurylewicz zmarł 12 kwietnia 2007 roku, we śnie na zawał serca. Został pochowany w katakumbach na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

5. Jan Ptaszyn Wróblewski

Jan Ptaszyn Wróblewski urodził się 27 marca 1936 roku w Kaliszu. Jego ojciec był szanowanym prawnikiem. Ze względu na zamożne pochodzenie rodziny, Janem i jego bratem opiekowała się opiekunka Ada. Druga Wojna Światowa zmusiła rodzinę Wróblewskich do przeprowadzki do Warszawy.

Po wojnie rodzina ponownie zamieszkała w Kaliszu[143]. Jan Wróblewski uczył się tu w I Liceum Ogólnokształcącym im. Adama Asnyka. Tam poznał Jana Zylberta – perkusistę, z którym wiele później koncertował. Żywo interesował się także grą na fortepianie. Gdy rodzice usłyszeli, jak gra, opłacili mu dodatkowe zajęcia. Potem uczył się w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej w Kaliszu nie tylko gry na fortepianie, ale także na klarnecie (instrument dodatkowy). W tym okresie muzyk stworzył swój pierwszy zespół, w którym grał również jego brat Andrzej Wróblewski. W klubie „Na pięterku" stawiał pierwsze muzyczne kroki[144].

Już wtedy Jan Wróblewski zafascynowany był zachodnią muzyką. Wspominał o tym w obszernym wywiadzie:

> (…) to, czego się z zachodnich stacji słuchało, bardzo się różniło od tego, co puszczali w Polskim Radiu. Akurat wtedy był ten nieszczęśliwy moment socrealizmu (…) wszystko było beznadziejnie proste, chociaż nie powiem, że szkodliwe czy złe. (…) dla nas to było jednostajne i nudne i już na pewno niczego nowego tam nie można było się dopatrzeć. A gdy się trafiło na jakąś stację zachodnią, to ta muzyka była zupełnie inna: i rytmiczniej, i harmoniczniej, i na pewno bardziej porywająco[145].

W klubie styka się ze środowiskiem młodych muzyków. Zupełnie przypadkowo, bo w pociągu w drodze z koncertu, poznał Krzysztofa Komedę. Ten wkrótce zaprosił Ptaszyna do swojego zespołu – *Sekstetu Komedy*[146]. Komeda był w tamtym okresie ważną osobą w życiu Wróblewskiego. Od niego Ptaszyn uczył się teorii muzyki, inspirował się jego wskazówkami i sposobem gry. Wróblewski tak o tym wspominał:

> [Komeda – P.K.] był wówczas specjalistą od teorii jazzu. Miał nam udzielić swoich opinii i wskazówek. (…) Nie było krzyków, podnoszenia głosu. Krzysztof miał bardzo duży autorytet. Korygował, poprawiał, zmieniał tempa[147].

---

[143] Romański Marek, *Jan Ptaszyn Wróblewski – Generał polskiego jazzu,* „Pismo audiofila i melomana", hi-fi.com.pl, 06.2010, https://hi-fi.com.pl/sylwetki-muzyczne-lista/995-jan-ptaszyn-wr%C3%B3blewski-genera%C5%82-polskiego-jazzu.html [dostęp: 19.06.2026].

[144] Ibidem.

[145] Szpigow Denis, *Jan "Ptaszyn" Wróblewski: Każdy gra samego siebie,* Culture.pl, 05.04.2020, https://culture.pl/pl/artykul/jan-ptaszyn-wroblewski-kazdy-gra-samego-siebie-wywiad [dostęp: 19.06.2026].

[146] Wróblewski Ptaszyn Jan, *Biografia*, Ptaszyn.com, https://ptaszyn.com/biografia/ [dostęp: 19.06.2026].

[147] Grzebałkowska M., op. cit., s. 122.

Grając w jego zespole, Wróblewski nie tylko rozpoczął swoją przygodę z saksofonem barytonowym, który niejako został mu narzucony przez Komedę[148], ale także otrzymał przydomek „Ptaszyna”[149]. Tak go nazwał Komeda od jego nazwiska. Później zmieniono ten przydomek na „Ptaszyn”[150]. Sam muzyk tak to wspominał:

> To się zaczęło na jakiejś przymiarkowej próbie, było dwóch Janów w zespole. I na hasło [Krzysztofa Komedy – P.K.]: „Janek, spaskudziłeś sprawę”, dwóch się odzywało: „Co, ja?”. Krzysiu więc powiedział: „Trzeba was jakoś ponazywać”. Zylberta nazwał Marganiją, mnie Ptak, potem ze mnie został Ptaszyn[151].

Fakt ten potwierdza również Krystian Brodacki i sugeruje, jakoby przydomek Wróblewskiego miałby powstać na wzór pseudonimu Charliego Parkera „Bird”[152]. Od tego momentu pseudonim będzie towarzyszył muzykowi do końca jego kariery muzycznej i stanie się jego wizytówką w środowisku muzycznym.

W 1956 roku Ptaszyn wraz z *Sekstetem Komedy*, grając na klarnecie i saksofonie, wystąpił na *I Festiwalu Jazzowym* w Sopocie. Ich koncert okazał się spektakularny. W 1957 roku *Sekstet Komed*y ponownie zagrał na drugiej edycji tego festiwalu i ponownie swoim występem przykuł uwagę słuchaczy, ukazując nowe oblicze muzyki. Zważywszy na ten fakt, władze Poznania – z nadzieją na jeszcze większy rozwój zespołu – zakupiły grupie nowe instrumenty. Jak pisze Marek Romański:

> Pod koniec 1957 roku miasto postanowiło uczcić sukces Komedy i zamówiło dla zespołu instrumenty. Niestety, oczekiwany baryton nie dotarł, a zamiast niego dostarczono saksofon tenorowy. Okazało się, że jest wręcz stworzony dla Ptaszyna – odtąd stanie się jego podstawowym instrumentem, a na barytonie będzie grywał jedynie okazjonalnie[153].

---

[148] Grzebałkowska pisze: „Klarnecista Jan Wróblewski próbował już gry na saksofonie tenorowym, instrumencie w złym stanie technicznym, wypożyczonym z magazynu politechniki. I bardzo go nie lubi. Ale Krzysztof chciałby, żeby Wróblewski nauczył się gry na saksofonie barytonowym. Znajduje człowieka, który sprzedaje ten instrument na raty. Jan będzie go spłacał przez trzy lata.” (ibidem, s. 116-117).

[149] Brodacki K., *Historia…,* op. cit., s. 280.

[150] *Jan "Ptaszyn" Wróblewski – piękny jubileusz 85 lat życia,* Polskie Radio, 27.03.2021, https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2705483,jan-ptaszyn-wroblewski-piekny-jubileusz-85-lat-zycia [dostęp: 19.06.2026].

[151] Cyt. za: Grzebałkowska M., op. cit., s. 119.

[152] Brodacki K., *Historia…,* op. cit., s. 281.

[153] Romański M., op. cit.

I tak przypadek sprawił, że właśnie tenorowa wersja saksofonu zdominuje późniejsze artystyczne życie Ptaszyna.

Jan Wróblewski grał w wielu zespołach i formacjach. Jak pisze Jerzy Szymaniuk, w recenzji napisanej w związku z nadaniem Janowi Ptaszynowi Wróblewskiemu tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Gdańsku:

> Lista zespołów, z którymi współpracował i których był skutecznym liderem jest ogromna. Ptaszyn mówił: „mam tyle zespołów, że już sam nie umiałbym ich policzyć"[154]. Co istotne, wraz z kolejnymi zespołami utrwalał swoją pozycję na rynku muzycznym, a wszystkie zespoły, które prowadził i z którymi współpracował – współtworzyły nowe karty historii jazzu w Polsce[155].

Od roku 1958 grał ze stworzonym przez Komedę *Jazz Believers*. W tym też roku Ptaszyn jako jedyny polski artysta otrzymał zaproszenie do udziału w prestiżowym festiwalu *Newport'58.* Miał wówczas okazję zagrać m.in. z Louisem Armstrongiem i Benny Goodmanem[156].

Po powrocie do Polski, korzystając ze zdobytych doświadczeń, zostaje liderem *Jazz Believers*. Wkrótce zakłada także kwintet, z którym grał głównie muzykę komercyjną. Z zespołem tym nagrywał dla Polskich Nagrań oraz wystąpił w Grenoble we Francji.

W 1960 roku Ptaszyn przenosi się do Warszawy, tu lideruje zespołowi *Jazz Outsiders*, współpracuje ze *Studiem M-2* Bogusława Klimczuka oraz z radiowymi orkiestrami. Gra także w kwintecie Kurylewicza, którego uznaje za inspirację i drugiego (obok Komedy) muzycznego „ojca".

W 1962 roku Jan Wróblewski współpracował z Krzysztofem Komedą przy nagraniu płyty *Ballet Etudes: The Music of Komeda*[157]. Rok później powstaje jeden z najbardziej uznanych zespołów Ptaszyna *Polish Jazz Quartet*, z którym wiele koncertował także za granicą. W 1964 roku nagrał z zespołem album o tym samym tytule[158]. W 1967 roku liderował *Studiem M-2*,

---

[154] Wasylewski Andrzej, *Jazzowe dzieje Polaków. Biografia wielogłosowa,* Warszawa 2018 (cyt. za: Szymaniuk Jerzy, *Recenzja sporządzona w związku z nadaniem Panu Janowi Ptaszynowi Wróblewskiemu tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku*, w: *Doktor honoris causa*, red. M. Karwaszewska, Gdańsk 2023).

[155] Ibidem.

[156] Chmara-Żaczkiewicz B., op. cit., s. 274.

[157] Romański M., op. cit.

[158] Gumiński Cezary, *Polish Jazz Quartet*, Jazzforum.com, Jazz Forum 2016, nr 9 https://jazzforum.com.pl/main/cd/polish-jazz-quartet [dostęp: 19.06.2026].

które później zmieniło się na *Studio Jazzowe Polskiego Radia*, i na stałe zamieszkał w Warszawie. Krystian Brodacki tak o tym pisze:

> Wróblewski oczywiście zmienił profil Studia M-2 na zdecydowanie jazzowy. Do pracy aranżerskiej był świetnie przygotowany, bo już w latach 50. pisał partytury na big-band. W 1958 r. w USA poznał pracę wielkiej orkiestry od podszewki; później nabywał doświadczenia, współpracując z radiowymi orkiestrami Edwarda Czernego, Kurylewicza i Klimczuka: w Studio M-2 prowadził samodzielnie niektóre nagrania[159].

Wróblewski współpracował również z orkiestrą radiową z Brukseli *BRT Orchestra*, a w 1970 roku powołał zespół o nazwie *Stowarzyszenie Popierania Prawdziwej Twórczości Chałturnik*. W tym też czasie Ptaszyn rozpoczął w Polskim Radiu swój autorski program *Trzy Kwadranse Jazzu*. Program ten prowadził nieprzerwanie do końca życia. W 1973 roku w porozumieniu z Wojciechem Karolakiem, Ptaszyn stworzył *Mainstream*, rok później wydał z zespołem płytę o tym samym tytule (Polskie Nagrania Muza, SX 1139).

Współpracował z najwybitniejszymi polskimi jazzmanami. W stworzonym z jego inspiracji zespole *The New Presentation*, grali m.in.: Jacek Niedziela, Wojciech Niedziela, Robert Majewski i Henryk Miśkiewicz. W latach 1982-1986 liderował orkiestrze smyczkowej *Grand Standard Orchestra*, grywał w zespołach *SOUNDS, S.O.S., Towarzystwo Nostalgicznie Swingujących, Symphonic Sound, Polish All Stars*. W 1992 roku dzięki zaangażowaniu Ptaszyna powstała orkiestra *Made in Poland*. W 1993 roku Ptaszyn z liderowanym przez siebie kwartetem nagrał płytę *Live in Hades*. Z zespołem tym nagrał także kolejne płyty: *Real Jazz* (2005), *Supercalifragilistic* (2007), *Meets studio M2* (2017). W latach 90. prowadził także sekstet, grając z nim różne projekty muzyczne: w 2014 roku zespół wydał album *Moi pierwsi mistrzowie – Komeda, Trzaskowski, Kurylewicz*.

To tylko część koncertowej aktywności Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Osobnym rozdziałem jest jego działalność kompozytorska. To przede wszystkim doskonały twórca bigbandowych utworów i mistrz aranżacji. Jerzy Szymaniuk stwierdza:

> Dorobek w zakresie kompozycji i aranżacji jest imponujący i obejmuje utwory kameralne i orkiestrowe, zarówno instrumentalne, jak i wokalno-instrumentalne. (…) Komponował na różne składy, big bandy, a także na orkiestry symfoniczne[160].

[159] Brodacki K., *Historia…,* op. cit., s. 285.
[160] Wasylewski A., op. cit. (cyt. za: Szymaniuk J., *Recenzja…*, op. cit.).

Jan Ptaszyn to także wspaniały pedagog. Andrzej Zubek w swojej recenzji pisał:

> Jan Ptaszyn, widząc i doceniając młodych muzyków corocznie zasilających polską scenę jazzową, postanawia postawić na młodość. I tak powstaje *Liga Gentlemanów*, nie jako konkretny zespół, a idea wiążąca doświadczonych muzyków z dopiero debiutującymi, ale bardzo obiecującymi i utalentowanymi[161].

To także publicysta, krytyk jazzowy, uznany redaktor radiowy i popularyzator muzyki jazzowej.

Na wszystkich polach swojej działalności był aktywny do śmierci. Zmarł 7 maja 2024 roku.

[161] Zubek Andrzej, *Recenzja sporządzona w związku z nadaniem Panu Janowi Ptaszynowi Wróblewskiemu tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku*, w: *Doktor honoris causa*, red. M. Karwaszewska, Gdańsk 2023.

III. Od poezji do piosenki

1. Poezja Agnieszki Osieckiej[162]

a) Wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu

Piosenkę śpiewa zakochany do szaleństwa mężczyzna. Być może to artysta (malarz bądź rzeźbiarz), a jego ukochaną jest jego modelka, a być może to postać zupełnie wyimaginowana. Pod względem formy to struktura dwuczęściowa z dodanym zakończeniem. Rozpoczynające każdą część (odpowiadającą zwrotce w piosence) czterowersy oparte o rymy parzyste *aabb* [1. *już-stróż, mam-nam,* 2. *twarz-masz, gwasz-aż*] zarówno w pierwszej, jak i w drugiej części wprowadzają opisy sytuacji, w których znalazł się podmiot liryczny. W pierwszej części to ponura rzeczywistość [*wiele godzin pada (...) smutne panny, wojsko, nawet stróż*], w której pojawia się zmieniająca go 'śmieszna fotografia'. W drugiej – to zgoła odmienna rzeczywistość: zakochany mężczyzna wszędzie widzi ukochaną, konkluduje, że nawet 'w powietrzu wyrzeźbił jej twarz'. Jak każdy zakochany, gloryfikuje swą wybrankę [*tego wdzięku, który w sobie masz, nie odda pędzel, węgiel ani gwasz*]. Dalsze fragmenty liryku mają charakter refrenu, pojawiają się w dwóch częściach w niezmienionej formie. Wybijają się tu dwa zwroty [*ktoś taki jak ty* i *w kimś takim jak ja*]. Układa się to w schemat: ona – szczególna, wyjątkowa, wymarzona, on – zwyczajny. Czyni jej nawet w swoich myślach zarzut [*jesteś taka ładna, aż za ładna, by odwiedzać właśnie moje sny*].

Zaskakującą puentę przynosi zakończenie:

W powietrzu wyrzeźbiłem twoją twarz.
Czekałem bardzo długo, długo aż…
Aż się stałaś taka ładna,
że z warszawskich dziewczyn żadna
tak nie umie w serce wpaść,
jak ty[163].

[162] Analizy tekstów słownych piosenek zamieszczone są w kolejności zgodnej z koncepcją dzieła artystycznego.
[163] W cytowanych fragmentach została zachowana pisownia zgodnie z tekstami zamieszczonymi w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej*.

b) Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my

Podmiot liryczny to czekająca na mężczyznę kobieta. Żyje w przeświadczeniu, że ukochany wróci [*Wiedziałam bez słów, że wrócisz tu znów*]. Wiersz opisuje realne spotkanie po latach. Tak naprawdę niewiele się zmieniło: i on, i ona mają jeszcze rzeczy ze wspólnej przeszłości [*Jeszcze masz ten stary płaszcz*, (…) *i ja (...) trochę starych rzeczy mam*]. Kobieta, mając w pamięci zarys jego oblicza [*też dobrze cię znam*], a także pamiętając jego rzeczy, wspomina przeszłość z sentymentem i z radością wita długo wyczekiwanego ukochanego.

Kobieta pragnie znów poczuć uczucie, które kiedyś ich łączyło. Choć czas wiele zmienił, są starsi i dojrzali [*starsi, to nic*], i choć przeminęła również ich uroda [*niełądni, to nic*], nie ma to dla niej znaczenia. Istotne jest, że uczucie, które ich kiedyś łączyło, znów rozgorzało na nowo.

Liryk zbudowany jest z dwóch strof ośmiowersowych, z charakterystycznymi rymami parzystymi [*słów-znów, drzwi-ty, płaszcz-znasz, znam-mam*], licznymi epitetami [*stary płaszcz, dawne lata*] i metaforami [*ścieżki te znów zasypie wiatr*].

c) Jak dobrze mieć sąsiada

Sąsiad to ktoś ważny, a szczególnie w czasach PRL-u sąsiedzka pomoc była nie do przecenienia. Z sąsiadem łączą nas konkretne relacje. Taką właśnie myśl ukazuje podmiot liryczny w omawianym wierszu. Adresatką słów jest kobieta, świadczy o tym zwrot: [*i sama nie wiesz*].

Utwór ma budowę stroficzną. Mimo dość złożonej konstrukcji, treść wiersza jest powtarzalna. Wyraźnie wyróżnia się tu czterowers:

Jak dobrze mieć sąsiada,
jak dobrze mieć sąsiada –
on wiosną się uśmiechnie,
jesienią zagada.

Sąsiad jest główną postacią wiersza. Rodzaj męski ma tu istotne znaczenie. ‘Sąsiad’ jest utożsamiany z przysłowiową „pomocną dłonią”. Natomiast kobieta potrzebuje oparcia zarówno w sprawach praktycznych [*zimą ci pomoże przy węglu i przy koksie*], jak i bardziej osobistych [*wysłucha twoich zwierzeń*]. Na sąsiada zawsze można liczyć, nawet gdy *go głowa boli* nie zamknie przed sąsiadką drzwi.

Sąsiedzka wspólnota może jednak przeistoczyć się w mniej oczywistą relację [*ułoży wam rok się*]. Ostatecznie jednak sąsiad tęskni *za tą panią, co pachnie fiołkami*.

Podsumowując, temat codzienny, zwyczajny, podjęty został przez autorkę w sposób finezyjny, pełen poetyckiego uroku.

d) Ja nie chcę spać

Podmiot liryczny wiersza to kobieta. To prawdopodobnie Holly Golightly, główna bohaterka powieści Trumana Capote`a *Śniadanie u Tiffany`ego*. Piosenka powstała bowiem do polskiej wersji tej sztuki i przeznaczona była do wykonania przez Kalinę Jędrusik. Holly Golightly to kobieta obdarzona sporą energią oraz siłą witalną, przejawiająca chęć poznawania świata, którego jednak ciągle czuje niedosyt. Nie wyobraża sobie stagnacji, pasywności, monotonii i bierności.

Liryk zbudowany jest z dwóch części. Każda z nich zawiera dwie strofy o układzie czterowersowym. Pierwsza z nich w obu częściach jest w znacznej części tożsama, a zmiana następuje w ostatnim wersie. Zmiana ta, nie wpływa jednak na charakter strof, wyraża bowiem tę samą myśl, choć w inny sposób: 1. *nie chcę nic więcej, nie chcę nic mniej*, 2. *niczego więcej mi nie potrzeba*. Strofa ta przyjmuje formę refrenu.

W wierszu występują rymy krzyżowe [np. w pierwszej strofie: *umierać-zbierać*] i rymy parzyste [np. w strofie drugiej: *byłam-wyśniłam*]. Podmiot liryczny wypowiada się konsekwentnie w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Dowodzi tego częste użycie zaimka [*ja*] oraz osobowych form czasownikowych [*nie byłam, nie chcę, czekam*].

Poetka zastosowała tu wiele środków poetyckich mających na celu wywołanie skojarzeń. To przede wszystkim metafory, epitety [*białozielone obłoki*], odniesienia do natury [*wędrować po pastwiskach nieba, w drodze pod wiatr*] oraz niedopowiedzenia. Wiersz ma bardzo poetycki, intymny charakter.

e) Nim wstanie dzień

Wiersz ten znacząco różni się od dotychczasowych. Podejmuje wątek wojny, wojny niosącej śmierć, nieszczęście, zgliszcza. Utwór napisany jest wierszem białym. Składa się z pięciu strof (o różnej liczbie wersów). Pierwsza z nich stanowi rodzaj motta. Poetka w bezosobowy sposób przedstawia statyczny obraz powojennej rzeczywistości. Nie ma tu ruchu, nie ma

czasownikowych form. Z opisu pełnego wymownych określeń [*las spalony, wiatr zmęczony, niezebrany plon, poczerniały głóg, noc, front*] wyłania się powojenny krajobraz. Pojawia się w nim na koniec coś szczególnego – element ruchu [*wstaje dzień*], który daje nadzieję na nową rzeczywistość. Kolejne cztery zwrotki układają się w dwie części, przy czym zwrotka trzecia oraz piąta są tożsame i stanowią swego rodzaju refren.

W liryku wyraźnie zarysowany jest zbiorowy podmiot liryczny. Świadczą o tym licznie użyte zaimki [*nas, nam*] oraz forma czasownikowa [*wspominamy*]. Bohaterowie wiersza mają nadzieję, że uda im się odbudować dawny świat. Wezmą w tym udział – co oczywiste – oni sami, ale w przywracaniu normalności najważniejszą rolę odegra natura – słońce, ziemia i kwiaty oraz czas. Słońce doda im otuchy i wraz z upływającym czasem na ziemi, która dotąd była przepełniona krwią, zasieją zboża i z nowych plonów chłopi upieką chleb. Będą znów mogli cieszyć się życiem, tańczyć i śpiewać [*kobiety (...) będą śmiać się przez łzy, znowu do tańca ktoś zagra nam*].

Poetka często używa zabiegu antropomorfizacji, nadając przedmiotom i zjawiskom cechy istot żywych [*wstaje dzień, słońce przytuli nas, wiatr zmęczony*]. Korzysta z metafor, w których obce znaczeniowo wyrazy łączy ze sobą, tworząc związek frazeologiczny o odmiennym znaczeniu niż dosłowny sens tych wyrazów [*ziemia ciężka od krwi* czy *kwiatem zabliźni się wojny ślad*]. Ciekawym zabiegiem stylistycznym jest użycie anafory [*i spójrz*]. Powtórzona kilkukrotnie (zawsze na początku wersu) ukierunkuje słuchacza na baczną obserwację, a w konsekwencji refleksję nad podejmowanym w wierszu przesłaniem.

Choć lepsza przyszłość zdaje się być przesądzona, pozostaje czasowo niedookreślona [*Może już / za dzień, za dwa, / za noc, za trzy*]. I chociaż poetka konstatuje, że *choć* będzie to *nie dziś*, daje pewność, że kiedyś nastąpi.

f) Miłość złe humory ma

Miłość to temat często podejmowany w poezji. Każdy marzy o tym uczuciu i często podporządkowuje mu swoje działania. Wielu wierzy, że miłość to uczucie mistyczne, zdolne do wywołania wielkich zmian i dalekie od prozy oraz monotonii codzienności. Postrzeganie miłości w piosence *Miłość złe humory ma* jest jednak zgoła odmienne. Wiersz przedstawia wielowymiarowe i zawiłe uczucie, podobnie jak wielowymiarowe i zawiłe są relacje damsko-męskie.

Tekst Agnieszki Osieckiej zaplanowany został jako dwie zwrotki piosenki. Początek każdej z nich to czterowers będący swoistą apoteozą miłości [*miłość jest piękna, życie jest piękne,*

zwłaszcza gdy kocha się]. Słowo: *mówią*, sugeruje obiektywizację tego obrazu. Tak pewnie mówią wszyscy. W dalszej części poetka opisuje to uczucie w sposób realny. Miłość zdaje się być upersonifikowana [*ma złe humory, więcej skradnie niż ci da, stare kłamstwa ma na dnie, pali, pije, w karty gra*] – nie jest więc wcale taka idealna.

Dwie zwrotki piosenki pokazują dwie perspektywy: pierwsza to perspektywa kobiety [*za mnie za mąż wyjdź*], druga – mężczyzny [*nie przynoszę krzaków róż*]. Choć każda z nich jest odmienna, ważne jest być razem, mimo że *miłość złe humory ma*. Ostatecznie jednak pojawia się zaskakująca konkluzja [*miłość jest zbyt kosztowna na ten jeden byt*].

Konkludując powyższe rozważania, wysnuć można wniosek, że tym, co spaja wiersz jest gra. Gra, która widzi miłość jako współdziałanie między dwojgiem ludzi, gra – w której dyskusyjną jest kwestia wygranej. Mantra w postaci wielokrotnie powtarzanych [*za mnie za mąż wyjdź*] czy [*wybierz mnie*], będąca paradoksalnie obietnicą stabilizacji i pewnego rodzaju gwarancją stałości w życiu to kolejna odsłona uczucia. Z jednej strony ukazuje to pewną nieprzewidywalność porywów serca, zmienność uczucia i związane z tym cierpienia oraz brak gwarancji szczęścia i satysfakcji z życia u boku wybranka, z drugiej – daje zapewnienie, że mimo wszystko, życie z tak przedstawioną miłością nie będzie złe. Miłosne rozterki Osiecka pokazuje w sposób wyborny, posługując się ironią i humorem.

Pod względem konstrukcji tekst piosenki *Miłość złe humory ma* składa się z dwóch części zbudowanych z dwóch czterowersów i trzech pięciowersów (piąty wers w większości przypadków jest wiernym lub z niewielkimi zmianami, powtórzeniem czwartego wersu[164]).

g) Wychodzę za mąż

Wiersz to monolog kierowany przez dziewczynę do swojej mamy. W liryku wyraźnie zarysowane są dwie części. Wyłonienie tych części możliwe jest dzięki analizie formalnej oraz semantycznej.

Każda z części zbudowana jest w taki sam sposób – składa się z czterech strof: pierwsza, druga i czwarta to struktury czterowersowe, trzecia – to pięciowers. Ta pięciowersowa strofa

[164] Wyjątek stanowi fragment:
Nie przynoszę krzaków róż,
nie opiewam zórz i burz,
w sercu moim nie tkwi nóż,
ale kto zna mnie
wie, że nie jest źle.

w obu częściach występuje w niezmienionej postaci. Jest to istotny z perspektywy treściowej fragment poezji. Córka zarzuca w niej mamie bycie w kwestii zamążpójścia osobą zachowawczą, o konserwatywnych – żeby nie powiedzieć – staroświeckich poglądach. Jednak w każdej z tych części fragment ten zyskuje zupełnie inny kontekst. Za pierwszym razem wyraża odmowę podmiotu lirycznego do zamążpójścia lub też „zamążwydania", gdyż stanowi to wtedy bierną pozycję bohaterki, natomiast za drugim razem pojawia się już w formie apelatywu.

Cały monolog dotyczy zamążpójścia. Córka przedstawia mamie w sposób stanowczy swoje poglądy w tej sprawie. W części pierwszej – jest zdecydowaną przeciwniczką stałych związków, w drugiej jej pogląd w tej sprawie ulega tak diametralnej zmianie, że ostatecznie prosi mamę o wstawiennictwo u ociągającego się z zaręczynami partnera.

W liryku dwa wyrażenia mają podstawowe znaczenie. To zwrot [*Mamo*], którym konsekwentnie rozpoczyna się każda strofa wiersza oraz wyrażenie [‘wychodzić za mąż’] odmieniane przez poetkę wielokrotnie przez różne formy. W tytule pojawia się ono w trybie oznajmującym w pierwszej osobie czasu teraźniejszego – [*wychodzę za mąż*]. W pierwszej zwrotce w formie bezokolicznikowej – [*wydać za mąż*], w drugiej – [*wychodzenie za mąż*], w czwartej – [*wyszła za mąż*], gdzie z łączącym spójnikiem [*żeby*], prowadzi do kolejnej formy, która pojawi się w piątej zwrotce – [*wydajesz za mąż*] i ostatecznie w ostatniej, ósmej strofie w formie [*wyjdę za mąż*]. Dzięki tak zastosowanemu zabiegowi mamy do czynienia z ciągiem logicznym od ‘wydawania za mąż’ do ‘wyjścia za mąż’.

Na przestrzeni całego wiersza dzięki zastosowaniu różnych odmian ‘wychodzenia za mąż’ poetka pokazuje wewnętrzną przemianę podmiotu lirycznego. Zauważyć można, iż podmiot liryczny przez cały utwór polemizuje ze swoją matką w celu kontestacji pomysłu „wydania jej za mąż". Opór ten przedstawiony jest kokieteryjnie i figlarnie. Podobnie postrzegać można przywoływane przez podmiot liryczny uzasadnienie zmiany nastawienia odwołujące się do „podstępu", co stanowi paradoks tejże sytuacji. W rzeczywistości marzeniem podmiotu lirycznego jest „wyjść za mąż", a jej pragnienie układa się w wizję romantycznej miłości [*czeka tamten pan pod bramą*].

Wieńcząca ten liryk zwrotka [*Mamo, ty cichutko szepnij temu panu, że gdy zechce, to ja wyjdę za mąż, bo to był bardzo dobry plan*] przynosi zwrot akcji. Tak zarysowane kontury, będące konstrukcyjnym zamysłem poetki, stanowią przestrzeń złożonej gry. Poetka pod pozorem sporu bohaterki z tradycyjnie pojmowanym małżeństwem, prezentuje w istocie rzeczy dopełnienie tej konwencji.

h) Zdzich

Wiersz to kolejny monolog, kierowany tym razem do anonimowego mężczyzny. Monolog prowadzą niezdefiniowane bliżej ‘one’. Poetka zaświadcza o tym konsekwentnie w wielu fragmentach wiersza [*nasze hobby; nasze cacko; kochał nas; miał nam kupić coś; nam z oczu znikł; nie wybaczymy mu; przy nas miałby chleb i miód*]. Tylko w jednym momencie podmiot liryczny wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej [*Panu dobrze, pan ma psa, pan ma kota, no a ja...*].

Bohaterem wiersza jest bliżej niezdefiniowany *Zdzich*. Kim jest? Z przedstawionej w wierszu charakterystyki wynika, że nie odznaczał się niczym szczególnym [*Znaków szczególnych brak, raczej rzadko nosił frak, łapał ryby tylko w deszcz, w miejscu pracy bywał też*]. Musiał jednak mieć to coś [*a gdy patrzył w nasze oczy, chwytał dreszcz*], bo był obiektem kobiecych westchnień. Zdaje się, że Zdzich to ukryty Casanova. Kochanek, który rozkochuje kobiety, a potem znika, który porzuca je, choć deklarował swą miłość.

Wiersz zaczyna się pytaniem: [*Czy Pan wie, gdzie jest Zdzich, nasze hobby z Nowych Tych*?]. Po nim następuje mnóstwo wyrzutów. Kobiety czują się oszukane [*Jutro miał nam kupić coś, aż tu nagle, jak na złość*]. Złość zdradzonych kobiet eskaluje. Zdzich to już nie wymarzony kochanek, ale *szelma*, może nawet oszust [*Miał przy sobie sto zet eł, brzydkie słowa w ustach mełł, zatrzymajcie go w urzędzie ceł. Trzeba znaleźć sposób nań, tak się nie zostawia pań!*].

Utwór zbudowany jest z dwóch części. Każda z nich składa się z trzech strof o zróżnicowanej liczbie wersów (6, 13, 8) z rymami parzystymi [*Zdzich-Tych, las-raz, psa-ja*]. W wierszu występują liczne epitety koloryzujące rzeczowniki [*brzydkie słowa, zła passa, zły los*]. Poetka stosuje przenośnię [*mleć słowa*] jako kompozycyjny środek poetycki oraz eufemizm w postaci figury stylistycznej, służącej złagodzeniu treści [*był w desu*], czyli w bieliźnie.

Wiersz ze względu na podejmowane wątki jest bardzo dynamiczny, pełen zaskakujących zwrotów akcji, czasami żartobliwy i niewątpliwie napisany z lekkim dystansem i przymrużeniem oka.

i) Zielono mi

Zielono mi to wyznanie zakochanego mężczyzny, który – jaki pisze Katarzyna Kratiuk „dzięki jej [kobiety – P.K.] obecności, odczuwa (…) spokój i pogodę ducha, mimo iż świat

dookoła jest zły”[165]. Wyrażenie *zielono mi*, wielokrotnie powtarzane na przestrzeni całego liryku, symbolizuje spokój i harmonię, które osiąga on dzięki obecności ukochanej. Przypuszczać można, że jest to kobieta delikatna i subtelna, o ‘dłoniach, jak konwalie’. Dla zakochanego mężczyzny nic nie jest ważne, liczą się tylko wspólne chwile [*w ciszy leśnej tylko ja i ty*]. Uczuciu towarzyszy przyroda [*na polu wiatr, pachnie (...) młody las, gada woda i sitowie*]. Współuczestniczy ona niejako w ich zakochaniu, w ich szczęściu.

W konstrukcji wiersza na pierwszy plan wyłania się ośmiowers, który traktować należy jako refren (pojawia się trzykrotnie). Poetka każdy z tych refrenów wyposaża w tożsamy początek: *zielono mi*. Zwrot ten to typowa anafora. Potem następuje dopowiedzenie – inne w każdej jego odsłonie [*zielono mi i spokojnie* / *zielono mi, jak w niedzielę* / *zielono mi, szmaragdowo*].

Refreny uzupełniane są przez czterowersowe fragmenty, które mają charakter zwrotki. Poetka przed trzecim pojawieniem się refrenu nie wprowadza już czterowiersza, jakby nie chciała już niczego dopowiadać. Kompozytor wykorzystuje ten moment wiersza na instrumentalne dopowiedzenie, swego rodzaju asemantyczny komentarz.

Wiersz obfituje w różnorakie figury poetyckie. Znajdujemy tu liczne epitety [*cisza leśna*], onomatopeje [*szurum burum*], personifikacje [*pogoda rozśpiewana, gada woda i sitowie*], porównania [*dłonie masz jak konwalie* / *noc pachnie nam, jak ten młody las* / *popielatej pełen mgły* / *twoja dłoń przy mojej śpi, niby owoc*] i metafory [*jesteś moją ciszą w czasie złym, mamy się ku sobie*]. To wiosenno-letni, pastelowy obraz miłości.

j) Kokaina

Wiersz składa się z dwóch części, odpowiadającym dwóm zwrotkom piosenki. Każda z nich to dwa dopełnione sześciowierszem czterowiersze. Podmiotem lirycznym jest kobieta, czuła i subtelna. W powtarzanym dwukrotnie fragmencie zwraca się do mężczyzny, mówiąc: [*kochanie, mon chérie*]. Fraza: [*śpij, śpij, śpij kochanie*], sugeruje kołysankowy charakter wiersza. Sen, który ta zachęta wywołuje, opisywany jest bardzo szczegółowo. Śpiący przygląda się zarówno naturze [*koty, żuk, sowa, azalie*], jak i siedzącym kobietom [*matka z córką piją dżin, pani z panią piją dżin*]. Senne obrazy przybierają surrealistyczny charakter [*żuk przed śmiercią nogą macha, Bóg mu walca gra do snu*]. Kolejne zwrotki opisują niewiarygodne

[165] Kratiuk Katarzyna, *Językowy obraz płci w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej*, 2012, okularnicy.org.pl [dostęp: 22.06.2026].

sytuacje: [*sowa pisze na kolanie wierszyk pełen melancholii*]. Czyżby obserwator był odurzony?

Narkotyczny charakter tekstu odnaleźć można w bardzo nieregularnej – rzec można – chaotycznej budowie wiersza. Wersy przez zastosowanie krzyżowych rymów sugerują wprawdzie pozorny ład, jednak ich analiza strukturalna przedstawia się następująco: 6587/8887/777878[166].

Autorka przywołuje nazwisko Ingmara Bergmana. Jakże często w jego filmach – podobnie jak w wierszu – sceny rozgrywały się na granicy jawy i snu. Klimat wiersza podkreślają onomatopeje [*din, din, din*] czy [*cyt, cyt, cyt*]. Bijące dzwony potęgują przemijanie, porównania [*świt jak u Bergmana*] oraz liczne epitety [*smutne panie, pani blada*] wzmagają ekspresję wiersza i ubarwiają tekst.

k) Czy to ładnie leniem być

Analizując tekst Agnieszki Osieckiej nasuwa się pytanie, która warstwa powstała jako pierwsza: słowa czy muzyka? Czy to tekst słowny został tak doskonale opracowany przez kompozytora, czy może poetka zainspirowana warstwą instrumentalną zaproponowała doń własny słowny komentarz? Liryk ten charakteryzuje się bowiem wyraźnie zauważalną strukturą piosenkową i wydaje się, że koncepcja literacko-kompozycyjna ma tutaj charakter podrzędny, podporządkowany narracji czysto muzycznej.

Tytuł utworu to pytanie, raczej retoryczne, zadawane zwyczajowo nie dla uzyskania odpowiedzi, lecz w celu nakłonienia do przemyśleń. W przypadku piosenki tytuł taki służy także wzmocnieniu uwagi odbiorcy. Pytanie zadane w tekście piosenki uzyskuje jednoznaczną odpowiedź. Pojawia się ona jednak dopiero w ostatniej, trzeciej części [*Jak to głupio być leniem, smutno być leniem, po prostu wstyd*]. Dwie pierwsze części to apoteoza lenistwa [*Jak to dobrze być leniem (...) nie robić nic, Jak to słodko być leniem (...) na sianie spać,* itp.]. Notoryczne „bycie leniem" zdaje się być pożądanym stanem w życiu. Niestety – do czasu. Być może, gdy leń *wpadnie w miłosny szał*, zmieni się jego życiowe nastawienie. Mobilizująca do działania i pracy nad sobą miłość, została w rzeczy samej zaczerpnięta ze zbioru wyobrażeń romantycznych, gdyż i tu jej moc jest uskrzydlająca.

Tekst jest bardzo interesujący pod względem konstrukcyjnym. Całość podzielić można na trzy części, odpowiadające trzem zwrotkom piosenki. Podstawową jednostką w wierszu jest

[166] Kolejne liczby to ilość sylab w wersie.

siedmiowiersz o następującej strukturze wersyfikacyjnej: 12(7+5)/4/12(7+5)/4/12(7+5)/4/3. W każdym z trzech odcinków struktura ta jest dwukrotnie powtórzona. Następnie dołączony jest komentarz, z puentą. W kolejnych częściach puenta zyskuje brzmienie:

1. *a gdy smutno ci będzie, znajdzie cię wszędzie,*
   jak wierny cień
   drugi leń.
2. *już nie będzie tak cacy, pójdzie do pracy*
   nasz biedny leń,
   biedny leń.
3. *A gdy smutno ci będzie, znajdzie cię wszędzie*
   mruczanka ta –
   cicho sza.

Piosenkę kończy asemantyczna struktura:

A, a, a, a, a,
a, a, a, a, a, a, a,
a, a…

Strukturę tę, poetka komponuje bardzo precyzyjnie. Zabieg ten może przemawiać za tezą o pierwszeństwie warstwy muzycznej nad literacką.

l) Nie mam żalu do twojej dziewczyny

Podmiotem lirycznym jest porzucona przez swą dotychczasową miłość kobieta. Smutna, osamotniona, bezradna. Znajdując się w niekomfortowej dla siebie sytuacji, próbuje się w niej odnaleźć. Prowadzi w swojej wyobraźni swoisty dialog z ukochanym. Pozornie nie obwinia go, usprawiedliwia nawet jego nową dziewczynę, która tak naprawdę zabrała jej chłopaka. W wierszu poetka doskonale pokazuje wnętrze odrzuconej kobiety, które targane jest przez odmienne uczucia.

Liryk zbudowany jest z trzech części, odpowiadających niejako kolejnym zwrotkom piosenki. Każda z nich składa się z trzech czterowersowych strof o regularnym układzie rymów *abab*. Pierwsza i trzecia strofa w każdej części podejmują podstawową dla wiersza myśl, która wyraża kobiece emocje i wątpliwości. Jak swoisty refren pojawia się tu zdanie: [*nie mam żalu*

do twojej dziewczyny]. Jawi się ono w całym wierszu siedmiokrotnie. To twierdzenie uzupełnione jest swego rodzaju wątpliwością, którą kobieta sześciokrotnie wyraża słowami: [*a może i mam*].

Przemyślanej koncepcji konstrukcyjnej wiersza odpowiada również przemyślana zawartość treściowa. Środkowa strofa w każdej z omawianych trzech części zawiera liczne wyliczenia opisujące nową partnerkę ukochanego: 1. [*że przebiegła Twoją drogę w samą porę*], 2. [*że ma oczy, co po nocach ci się śnią*], 3. [*że to do niej przyjechałeś w tamten wtorek*], 4. [*i że byłeś do wieczora tylko z nią*], 5. [*że tymczasem ty się śmiejesz z tamtą drugą*], 6. [*że stanęła pod twym oknem w takiej zorzy*], 7. [*że wciąż widzisz na jej twarzy tamten blask*]. W rzeczywistości są to wyrzuty czynione nie tylko nowej dziewczynie ukochanego, a bardziej jemu samemu.

Rywalka jednak zyskała w oczach bohaterki wiersza cechy fatum-klątwy, gdyż podobnie jak czarny kot przebiegła drogę mężczyzny. Zaskakującą puentę znajdujemy w kończącej wiersz strofie: [*że zamieszkasz w jej sercu nie sam, że zarobisz na żarty, na kpiny*]. „Jego dziewczyna" okazała się być niewierną.

Stan psychiczny podmiotu lirycznego niewątpliwie jest stanem pomiędzy rozpaczą i rezygnacją. Poczucie pustki po ukochanym stopniowo wyzwala chłodną ocenę rzeczywistości i finalnie osłabienie uczuć. Kończące wiersz trzykrotne powtórzenie zdania: [*a może i mam*], nie tylko wyzwala wątpliwości i jest brakiem konkretnej odpowiedzi w kontekście tytułowego stwierdzenia. Jest także celowym działaniem kompozycyjnym autorki i stanowi przemyślaną koncepcję konstrukcyjną, gdyż wyrażenie: [*a może i mam*], pojawiające się w poszczególnych częściach całego utworu na zasadzie refrenicznego przywołania i skonfrontowanie go z główną myślą utworu zawartą w tytule wiersza, wywołuje efekt echolalii w formie finalnych dźwięków odchodzącego uczucia.

2. Kompozytor jako pierwszy interpretator tekstu słownego

a) Krzysztof Komeda

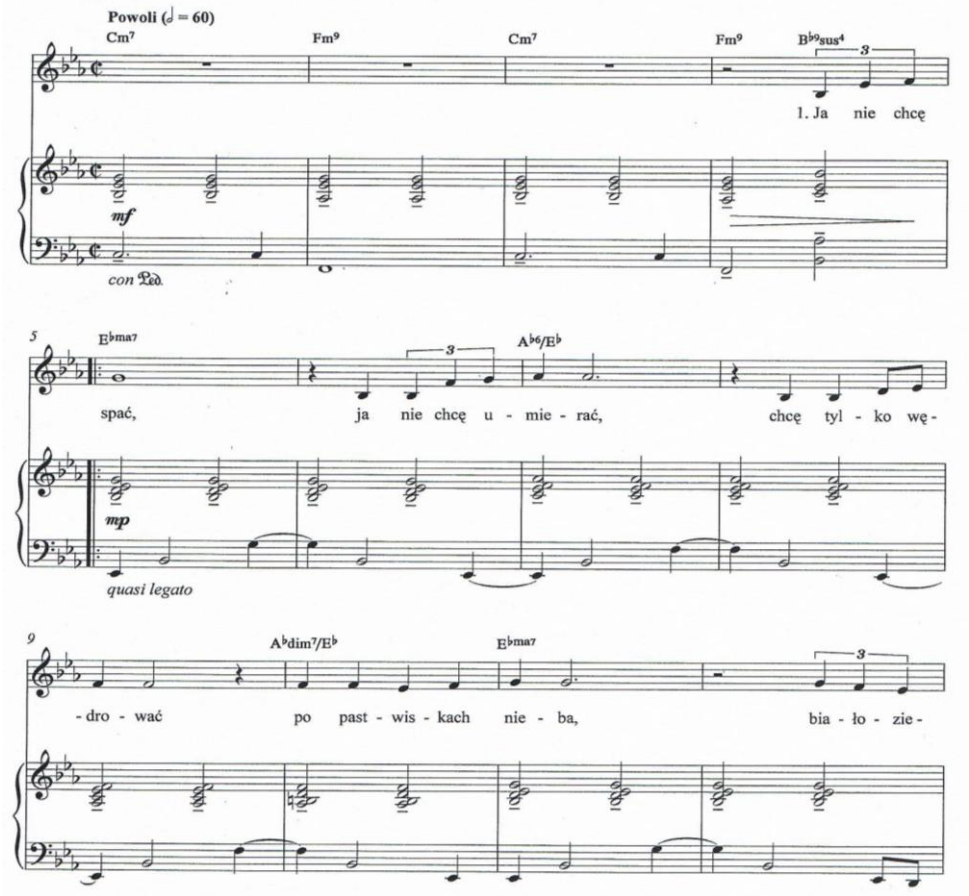
Ja nie chcę spać

Utwór utrzymany jest w tempie powolnym (= 60)[167], w tonacji c-moll. Metrum *alla breve*, przewaga długich wartości rytmicznych oraz powtarzalność struktury rytmicznej czynią utwór

[167] Piosenki jako utwory przeznaczone do szerokiego wykonania w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej* opatrzone zostały potocznymi określeniami wykonawczymi w języku polskim w miejsce standardowych określeń

w pewnym sensie majestatycznym, czasem leniwym, monotonnym. Doskonale współgra to z tekstem słownym i nasuwa skojarzenia z balladową kołysanką. Dwutaktowy motyw oparty o strukturę triolową, którą dopełniają długie wartości rytmiczne, stanowi podstawę kompozycji i pojawia się wielokrotnie. Kompozytor, podążając za tekstem słownym, modyfikuje czasami tę strukturę. Podstawą tej struktury jest bowiem wers tekstu słownego (przykład nr 1).

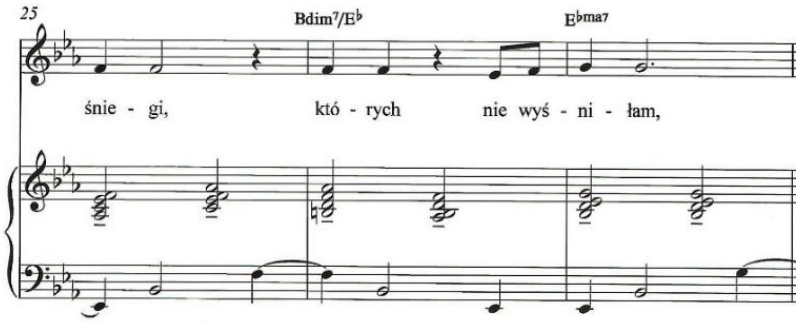
Zaledwie w dwóch momentach struktura ta nie pojawia się w sposób rzeczywisty, choć intencyjnie za nią podąża. Być może kompozytor chciał tym zabiegiem podkreślić tekst słowny (por. przykład nr 1, takty 10 i 11 oraz przykład nr 2).



Przykład nr 1. *Ja nie chcę spać* (sł.: A. Osiecka, muz.: K. Komeda), t. 1-12[168].

włoskich. W piosence *Ja nie chcę spać* jest to określenie: *powoli*. Każdorazowo jest ono uzupełnione o oznaczenie tempa metronomicznego (według metronomu Maelzela).

[168] *Wielki Śpiewnik…*, op. cit., s. 28.



Przykład nr 2. *Ja nie chcę spać* (sł.: A. Osiecka, muz.: K. Komeda), t. 25-27[169].

Motyw rytmiczny ma także określony charakter melodyczny. Przybiera on dwa melodyczne warianty: ascendentalny (np. przykład nr 1, takty 4-7) i descendentalny (przykład nr 3, takty 16-19).



Przykład nr 3. *Ja nie chcę spać* (sł.: A. Osiecka, muz.: K. Komeda), t. 13-20[170].

W całym przebiegu melodyka ma przebieg falujący, jej ambitus to nona wielka (*g-a*^{1}). Piosenka zbudowana jest z dwóch tożsamych części (każda z nich zawiera dwie strofy). Zastosowane przez kompozytora środki podkreślają charakter tekstu słownego i oddają jego poetycki oraz intymny charakter.

[169] Ibidem, s. 29.
[170] Ibidem.

Nim wstanie dzień

Utwór utrzymany jest w metrum $\frac{2}{4}$, w tonacji g-moll, w tempie umiarkowanym (♩ = 90). Kompozytor doskonale rozpoznał tu charakter poezji Agnieszki Osieckiej i szczególnie pod względem konstrukcyjnym konsekwentnie za nią podążał. Wiersz rozpoczyna się wymownym pod względem semantycznym tekstem, swego rodzaju mottem. Po nim następują dwie części odpowiadające dwóm zwrotkom piosenki[171] z zarysowanym refrenem. Taką samą formę muzyczną znajdujemy w omawianej piosence:

Tekst słowny	A(ab)	B(cd)	C(ef)	D(gh)	C(ef)
Tekst muzyczny	A(ab)	B(cc^1)	C(dd^1)	B(cc^1)	C(dd^1)
	WSTĘP	I ZWROTKA	REFREN	II ZWROTKA	REFREN

Z przedstawionej tabeli wynika, że pod względem muzycznym mamy do czynienia z formą zwrotkową z refrenem poprzedzoną muzycznym mottem. Cześć A – odpowiadająca poetyckiemu mottu – otwiera ośmiotaktowy instrumentalny wstęp o statycznym charakterze podkreślony linią basu. Wprowadza on narracyjną partię wokalną. Metrorytmika i melodyka wyraźnie podążają za prozodią tekstu słownego. W tej części podstawowy motyw rozpoczyna się od przedtaktu. Opiera się on na strukturze ósemkowej, która zatrzymuje się na mocnej części kolejnego taktu w miejscu odpowiadającym przecinkowi w warstwie słownej. Zmiana tej struktury pojawia się zaledwie dwukrotnie i podkreśla istotne słowa lub wyrażenia: [*noc i front*] (trzy ćwierćnuty) i [*wstaje dzień*] (trzy półnuty). Ambitus linii melodycznej to duodecyma (d^1- g^2). Linia melodyczna ma wyraźny ascendentalno-descendentalny charakter z kulminacją na najwyższym dźwięku utworu (g^2). Szeroka, ale spokojna fraza, narracyjny charakter i fortepianowy akompaniament oparty na statycznie prowadzonych akordach, potęgują nastrój i wymowę tej części (przykład nr 4).

[171] Por. s. 48-49.



Przykład nr 4. *Nim wstanie dzień* (sł.: A. Osiecka, muz.: K. Komeda), t. 7-18[172].

Część B ma odmienny charakter. Pod względem formy do okres wielki o typowej szesnastotaktowej strukturze. Zbudowany w sposób bardzo konsekwentny z kilku powtarzalnych motywów, które budują frazy różniące się jedynie zakończeniem (przykład nr 5).



Przykład nr 5. *Nim wstanie dzień* (sł.: A. Osiecka, muz.: K. Komeda), t. 25-42[173].

[172] *Wielki Śpiewnik…,* op. cit., s. 104.
[173] Ibidem, s. 105.

Fragment ten zbudowany jest w oparciu o odmienny schemat rytmiczny (). Melodyka tej części ma wyraźnie falujący charakter oparty o pochody tercjowe.

Część C to kolejna muzyczna odsłona, jakże odmienna od pozostałych części piosenki. To część, która w warstwie słownej odnosi się do nadziei. Jak pisano w poprzednim podrozdziale: ‘choć lepsza przyszłość zdaje się być przesądzona, pozostaje czasowo niedookreślona’[174]. By wszystko wróciło do dawnego stanu, potrzebny jest czas. Nie ma tu miejsca na przyspieszenie, ponaglenie. Muzyka także się temu przesłaniu podporządkowuje. Kompozytor wyraźnie wydłuża wartości rytmiczne, rozszerza frazę, budując odpowiedni dla tekstu słownego nastrój (przykład nr 6).



Przykład nr 6. *Nim wstanie dzień* (sł.: A. Osiecka, muz.: K. Komeda), t. 67-85[175].

[174] Por. s. 49.
[175] *Wielki Śpiewnik…,* op. cit., s. 107.

b) Jerzy Matuszkiewicz

Miłość złe humory ma

Utwór utrzymany jest w tempie umiarkowanym (♩ = 114), w metrum $\frac{4}{4}$, w tonacji Es-dur. Ambitus piosenki to nona wielka (c^1-d^2). Ciekawą charakterystykę piosenki znajdujemy w komentarzu zawartym w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej*: „utrzymana w wolniejszym rytmie piosenka swingowa, zwana niegdyś *slowfoxem*, w interpretacji Bogdana Łazuki nabrała wyrazu standardu”[176].

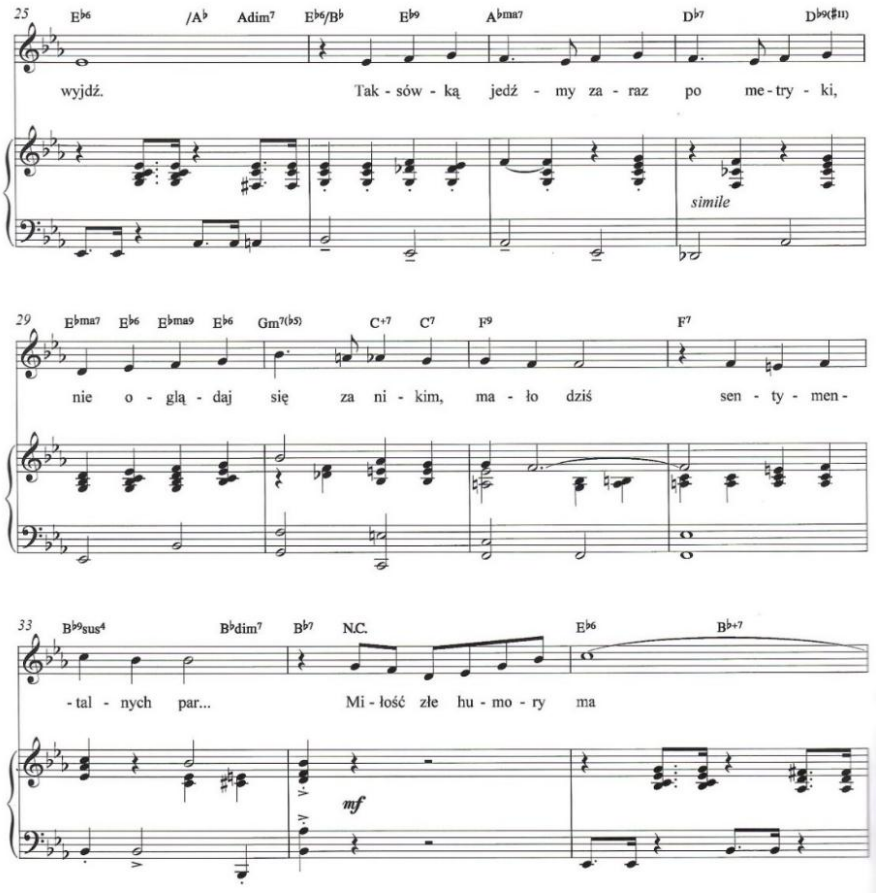
Pod względem formy jest to utwór składający się z dwóch tożsamych muzycznie zwrotek poprzedzonych za każdym razem instrumentalnym wstępem oraz uzupełniony instrumentalną pięciotaktową kodą. Zwrotka rozpoczyna się swego rodzaju wokalnym mottem, które wyodrębniając się cechami muzycznymi, podkreśla tekst słowny. Zarówno rysunek melodii, jak i warstwa rytmiczna podążają tu za słowami. Podstawą konstrukcji są dwutaktowe schematy o descendentalnym rysunku linii melodycznej, oparte na powtarzanym schemacie rytmicznym (przykład nr 7).



Przykład nr 7. *Miłość złe humory ma* (sł.: A. Osiecka, muz.: J. Matuszkiewicz), t. 1-6[177].

[176] Ibidem, s. 54.
[177] Ibidem, s. 50.

Kolejny fragment ma cechy wyrazistego pod względem muzycznym refrenu. Kompozytor zastosował tu odmienny język muzyczny: zmienia się charakter linii melodycznej, melodia podążająca ósemkami ma wyraźnie falujący charakter. Każdy motyw kończy się wydłużoną wartością rytmiczną. Charakterystyczne jest rozpoczynanie motywu na słabej części taktu. Ośmiotaktowa konstrukcja jest dwukrotnie powtórzona (ze zmianą wyłącznie na ostatnim dźwięku). Kolejny ośmiotaktowy odcinek przynosi nowy pomysł kompozytorski (przykład nr 8). Zastosowany tu schemat rytmiczny oparty na ruchu ćwierćnutowym uspokaja tempo piosenki, kierując uwagę na warstwę słowną utworu, która konsekwentnie podawana jest w sposób sylabiczny.



Przykład nr 8. *Miłość złe humory ma* (sł.: A. Osiecka, muz.: J. Matuszkiewicz), t. 25-35[178].

Kończący zwrotkę ośmiotakt jest powtórzeniem materiału muzycznego z początku refrenu. Konkludując, konstrukcję formalną utworu można przedstawić schematycznie jako ABB_1CB_1.

[178] Ibidem, s. 52.

Wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu

Utwór utrzymany jest w umiarkowanym tempie (♩ = 94), w metrum $\frac{4}{4}$, w tonacji Es-dur. Ambitus piosenki to oktawa (c^1-c^2). Piosenka ma wyraźną budowę zwrotkową z refrenem z rozbudowaną kodą.

Czterowersowa zwrotka utrzymana jest w charakterze *medium swing*. Ma wyraźnie parlandowy charakter. Rytmika i melodyka wyraźnie podążają tu za tekstem słownym. W warstwie rytmicznej dominują ćwierćnuty, dłuższe wartości pojawiają się konsekwentnie w zakończeniach fraz. Melodia poszczególnych fraz opiera się o bardzo wąski ambitus od tercji wielkiej w pierwszej frazie do seksty wielkiej w frazie trzeciej (przykład nr 9).



Przykład nr 9. *Wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu* (sł.: A. Osiecka, muz.: J. Matuszkiewicz), t. 5-20[179].

Pojawienie się refrenu zupełnie odmienia charakter utworu. To przede wszystkim o wiele szybsze tempo (♩ = 180) oraz taneczny charakter (*dość szybka samba*). Refren ma formę ABA_1. Część A to fragment o wyraźnie sambowym charakterze, podkreślonym przede wszystkim w fortepianowym towarzyszeniu. Nad nim kształtuje się fraza wokalna, szeroka, swobodna z charakterystycznym melodyczno-rytmicznym motywem. Ta czterotaktowa fraza rozpoczynająca się od przedtaktu powtórzona jest w prawie lustrzanym odbiciu (przykład nr 10). Tworzy ośmiotaktowe zdanie, które powtórzone w niezmienionym kształcie zamyka część A.

[179] Ibidem, s. 66-67.



Przykład nr 10. *Wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu* (sł.: A. Osiecka, muz.: J. Matuszkiewicz), t. 17-28[180].

Część B, utożsamić można z typowym *bridge*. To ośmiotakt nawiązujący charakterem do parlandowej zwrotki piosenki. Wyraźnie odczuwa się tu silne nawiązania motywiczne. Część A_1 to połowa części A.

Piosenka składa się z dwóch identycznych pod względem muzycznym zwrotek. Kończąca utwór koda początkowo nawiązuje materiałem motywicznym do zwrotki piosenki. Gdy tekst słowny wyraża finalną myśl, kompozytor buduje rodzaj kulminacji przez wprowadzenie nowej struktury rytmicznej oraz melodyczną progresję. Ostatnie dziesięć taktów [*w serce wpaść*] to znaczące wydłużenie wartości rytmicznych służące podkreśleniu tekstu słownego.

c) Andrzej Kurylewicz

Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my

Kompozycja zaplanowana została jako ‘umiarkowana ballada’, w tempie umiarkowanym (♩ = 84), w metrum $\frac{4}{4}$, w tonacji B-dur. Utwór skonstruowany jest jako forma jednoczęściowa.

[180] Ibidem, s. 67.

Wyraźnie jednak wyłaniają się tu dwa odcinki. Są to jakby dwie zwrotki z różnym tekstem słownym. Mają bardzo podobne początki, znacząco różnią się w zakończeniach zarówno w warstwie rytmicznej, jak i melodycznej. W warstwie linii melodycznej o ambitusie undecymy (*f-b*^{1}) odnaleźć można różnorodne interwały od sekund małych po sekstę wielką. Interwał seksty wielkiej ma ważne znaczenie w strukturze melodycznej utworu: inicjuje melodię piosenki i powraca trzykrotnie w dalszych częściach utworu. W połowie zwrotki w linii melodycznej zauważyć możemy pojawienie się znaków przygodnych, co wskazuje na urozmaicenie utworu poprzez ciekawe rozwiązania harmoniczne w partii fortepianu.

Rytmika piosenki jest różnorodna. Charakterystyczny schemat złożony z ósemki przechodzącej do synkopy, kończący się w kolejnym takcie półnutą powtarza się wielokrotnie, budując w ten sposób strukturę rytmiczną obu zwrotek piosenki (przykład nr 11).



Przykład nr 11. *Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 5-12[181].

Pozostałe struktury rytmiczne piosenki zbudowane są przede wszystkim poprzez pochód ósemek kończących się półnutą albo poprzez charakterystyczne triole ćwierćnutowe, które nadają piosence płynnego charakteru, jednocześnie strukturalnie dobrze komponując się z balladowym zamierzeniem kompozytora.

[181] Ibidem, s. 15.

Jak dobrze mieć sąsiada

Tempo utworu jest umiarkowane (𝅗𝅥 = 84), metrum *alla breve*, tonacja Es-dur, ambitus to seksta wielka (c^1-a^1). Podstawą konstrukcji utworu jest tekst słowny o budowie A(ab)BA_1(cb) BA_2(ad). Z tej konstrukcji wyłaniają się dwa różnorodne odcinki A i B. Ich odmienność podtrzymana jest w warstwie muzycznej, a oba te odcinki otrzymują odmienne oblicza.

Tekst słowny	A (ab)	B	A_1(cb)	B	A_2(ad)
Tekst muzyczny	A (aa)	B	A (aa)	B	A (aa)
	REFREN	I ZWROTKA	REFREN	II ZWROTKA	REFREN

Cześć A ma wyraźny refrenowy charakter. Zaczyna się od przedtaktu i konsekwentnie opiera się na ruchu ćwierćnutowym. Poszczególne wersy tekstu słownego oddzielone są ćwierćnutową pauzą. Harmonia opiera się na trzech akordach E^{b6}, Fm^7 i B^{b9}, a melodia głosu solowego wykorzystuje dźwięki akordowe, eksponując tercję akordu (przykład nr 12).



Przykład nr 12. *Jak dobrze mieć sąsiada* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 1-8[182].

[182] Ibidem, s. 32.

Melodyka ma charakter sylabiczny. Tak prowadzona melodia podkreśla tekst słowny i buduje lekki charakter piosenki.

Część B ma wyraźnie parlandowy charakter, zmienia się tu struktura rytmiczna (kompozytor wykorzystuje teraz różnorodne wartości rytmiczne) oraz struktura interwałowa melodii (konsekwentne kroki sekundowe). Pojawiają się tu pomiędzy wersami dłuższe pauzy (przykład nr 13). Mogą one sugerować zastosowanie w tych miejscach efektów ilustracyjnych, ponieważ pauzy te pojawiają się bowiem po słowach: [*puk puk*] i [*bum bum*].



Przykład nr 13. *Jak dobrze mieć sąsiada* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 21-28[183].

Budowa formalna pieśni przyjmuje zatem kształt: ABABA. O charakterze piosenki decyduje część A – pogodna, w tempie spacerowym, prosta i przejrzysta.

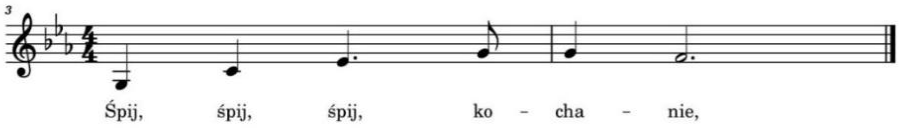
Kokaina

Tempo utworu jest umiarkowane (♩ = 96), metrum $\frac{4}{4}$, tonacja c-moll, ambitus to decyma mała (*g-b*^{1}). Pod względem charakteru jest to spokojna ballada.

[183] Ibidem, s. 33.

Utwór zbudowany jest z trzech odcinków AA_1B. Są one powtórzone ze zmiennym tekstem słownym jako pierwsza i druga zwrotka. Odcinki odpowiadają kolejnym fragmentom tekstu słownego.

Modyfikacja pierwszego odcinka dotyczy struktury rytmicznej i podyktowana jest koniecznością jej dopasowania do tekstu słownego (por. przykład nr 14 dla odcinka A i przykład nr 15 dla odcinka A_1). Melodyka w znacznym stopniu opiera się tu na dźwiękach tonicznego akordu. Trzeci odcinek przynosi nową myśl muzyczną (przykład nr 16): pojawiają się tu większe pod względem ambitusu interwały (seksta wielka i seksta mała). Melodyka ma wyraźnie falujący charakter z wyraźną kulminacją (b^1) na początku trzeciego wersu tej części [*świt, świt, świt się zaczyna*], by ostatecznie descendentalnie wrócić do prymy tonicznego akordu.



Przykład nr 14. *Kokaina* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 3-4[184].



Przykład nr 15. *Kokaina* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 12-13[185].



Przykład nr 16. *Kokaina* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 21-28[186].

Utwór ma bardzo spokojny nastrój, fraza układa się miękko i łagodnie. Nie znajdujemy tu fragmentów o silnej ekspresji i ruchu w warstwie rytmicznej. Rytmika piosenki podąża za prozodią tekstu słownego. Swym charakterem (szczególnie odcinki AA_1) przywodzą klimat kołysanki z charakterystycznym zatrzymaniem na końcu każdej frazy.

[184] Ibidem, s. 40.
[185] Ibidem, s. 40-41.
[186] Ibidem, s. 41.

Nie mam żalu do twojej dziewczyny

Piosenka utrzymana jest w metrum $\frac{4}{4}$, w tempie ‘niezbyt szybkim’ (♩ =144), w tonacji c-moll z wieloma alterowanymi akordami oraz finałowym akordem w równoimiennej tonacji durowej (C-dur). Ambitus linii melodycznej osiąga interwał oktawy (*b-b*^{1}).

Piosenka ma wyraźnie zwrotkową budowę. Trzy części tekstu słownego otrzymują tę samą szatę muzyczną i po tych trzech zwrotkach dołączona jest oparta na głównym materiale motywicznym koda.

Tekst słowny	A (abac)[187] B (defg) A (ahic)	A (ajac) B (klłm) A (anoc)	A (prsc) B (tuwx) A (ayzc)
Tekst muzyczny	A (aaab) B ($cc^1c'c'^1$) A_1($aaab^1$)	A (aaab) B ($cc^1c'c'^1$) A_1($aaab^1$)	A (aaab) B ($cc^1c'c'^1$) A_1($aaab^1$)
	I ZWROTKA	II ZWROTKA	III ZWROTKA

Każda zwrotka ma zatem pod względem muzycznym następującą budowę formalną: ABA_1[188]. Mimo skontrastowanej z całością części B wobec zmienności tekstu słownego nie sposób w tej piosence wyłonić refrenu. Część A przybiera cechy swoistego ritornelu i zdecydowanie nadaje piosence charakter.

Części A i B są diametralnie różne. Pierwszą konstytuuje schemat rytmiczny (przykład nr 17) oraz charakterystyczny, inicjujący każdy motyw, skok septymy małej w górę (przykład nr 17, t. 5, 7, 9).

[187] Poszczególne litery odpowiadają pojedynczym wersom.
[188] Różnice w konstrukcji części A i A_1 nie odnoszą się do warstwy wokalnej, dotyczą partii instrumentalnej.



Przykład nr 17. *Nie mam żalu do twojej dziewczyny* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 5-12[189].

Druga swój odmienny charakter zawdzięcza konsekwentnym krokom sekundowym, repetycji dźwięku oraz prostemu i powtarzalnemu schematowi rytmicznemu (przykład nr 18) z charakterystycznym synkopowanym zakończeniem (przykład nr 18, t. 18, 22). Ciekawym zabiegiem jest tu progresywne przesunięcie pierwszej frazy (cc^1) o sekundę wielką w górę (c'c'^{1}).

[189] *Wielki Śpiewnik…,* op. cit., s. 85.



Przykład nr 18. *Nie mam żalu do twojej dziewczyny* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 13-24[190].

Piosenkę zamyka koda, w której trzykrotnie powtórzona jest wyrażona w teście słownym wątpliwość: [*a może i mam*].

Wychodzę za mąż

Piosenka utrzymana jest w ‘umiarkowanie szybkim’ tempie (♩ = 88), w metrum *alla breve*, w tonacji G-dur. Pod względem architektonicznym jest to forma zwrotkowa poprzedzona krótkim instrumentalnym wstępem i kodą. Zwrotka ma przejrzystą budowę: $AABA_1$.

Melodia piosenki podkreśla tekst słowny. Zawołanie: [*Mamo*], powtórzone w ramach zwrotki czterokrotnie, wyróżnia się znacząco. Te dwie sylaby otrzymały konsekwentny kształt: schemat rytmiczny zawierający dwie całe nuty i zstępujący interwał sporych rozmiarów:

[190] Ibidem, s. 86.

kwarta (g^1-d^1) lub oktawa (g^2-g^1). Ten melorytmiczny motyw użyty jest w piosence jeszcze parokrotnie. Nadaje on kompozycji wyrazisty charakter. Piosenkę śpiewa córka, która zwracając się do mamy nie w pieszczotliwy sposób [mamusiu], lecz stanowczo [mamo], pokazuje w tej melodii swoje ja.

Kompozytor zaprogramował piosenkę jako utwór żartobliwy, napisany z dystansem. Linia melodyczna nie jest oczywista, choć wydaje się pozornie prosta. Obok opisanego wyżej motywu pojawia się łączący się z nim drugi motyw wypełniony przez rytm ćwierćnutowy o wyraźnym rysunku wznoszącym (przykład nr 19).



Przykład nr 19. *Wychodzę za mąż* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 5-14[191].

Ambitus piosenki jest bardzo szeroki i wynosi duodecymę (d^1-a^2). Kulminacyjny moment utworu podkreślony jest najwyższym dźwiękiem. To wyrażona muzyką zachęta dla mamy: [*Śmiało, czas by przesądy rzucić precz*] (przykład nr 20).

[191] Ibidem, s. 143.



Przykład nr 20. *Wychodzę za mąż* (sł.: A. Osiecka, muz.: A. Kurylewicz), t. 30-39[192].

d) Jan Ptaszyn Wróblewski

Czy to ładnie leniem być

Kompozytor proponuje wykonanie tej piosenki w tempie ‘dość szybko’ (♩ = 148). Utwór utrzymany jest w tonacji Es-dur, metrum $\frac{4}{4}$, ambitus wynosi sekstę wielką (d^1-h^1).

Pod względem formy kompozycja składa się z trzech części (odpowiadającym trzem zwrotkom). Początkowych dwadzieścia osiem taktów (w tym dwa takty wstępu) pojawia się w niezmienionej muzycznie formie w każdej z tych części. Melodyka tego fragmentu ma wyraźnie recytatywny charakter z repetycją dźwięku na jednej wysokości (przykład nr 21). W warstwie rytmicznej charakterystyczny jest tu przedtakt i rytm synkopowany. Szybkie tempo utworu, powtarzane na tej samej wysokości dźwięki, sylabiczna rytmika, a przede wszystkim charakterystyczne struktury rytmiczne, budują dynamiczny charakter utworu.

[192] Ibidem, s. 144-145.



Przykład nr 21. *Czy to ładnie leniem być* (sł.: A. Osiecka, muz.: J.P. Wróblewski), t. 5-12[193].

Drugi odcinek każdej z trzech części jest inny. Kompozytor wprowadza tu jednak wspólny materiał motywiczny: to synkopowana struktura rytmiczna (przykład nr 22). Zastosowane tu dłuższe wartości rytmiczne oraz progresywnie prowadzony schemat melodyczny oparty o sekwencję interwałów: sekunda wielka, tercja mała[194] eksponują ten fragment utworu. W kodzie utworu (po trzeciej części) dołączony jest fragment z asemantycznym tekstem słownym. Dźwięki są tu mocno alterowane, wszechobecna jest tu także synkopa. Ostatni, podkreślony oktawami w partii instrumentalnego towarzyszenia, dźwięk to e^1. W tonacji Es-dur to bardzo zaskakujące zakończenie.

a) t. 31-36

b) t. 50-55

c) t. 69-74



Przykład nr 22. *Czy to ładnie leniem być* (sł.: A. Osiecka, muz.: J.P. Wróblewski)[195].

[193] Ibidem, s. 8.
[194] Realnie jest to tercja mała, w zapisie czasami jako sekunda zwiększona.
[195] *Wielki Śpiewnik…,* op. cit., s. 10-12.

Zarówno melodyka, jak i rytmika utworu, podkreślają tekst słowny. Mimo jego „leniwego" charakteru, uwypuklają dynamiczny charakter piosenki i idealnie współgrają z jego żartobliwym klimatem.

Zielono mi

Piosenka utrzymana jest w metrum $\frac{4}{4}$, w tempie umiarkowanym (♩ = 98), w tonacji b-moll, ambitus to decyma mała (*c*[1]-*es*[2]).

Utwór rozpoczyna się czterotaktowym wstępem. Kompozytor wprowadza tu materiał motywiczny, który w sposób niezmieniony posłuży jako podstawa konstrukcji melodii zwrotki (cztery kolejne takty). Opiera się on na regularnym rytmie ósemkowym. Melodyka (ambitus: *des*[1]-*g*[1]) oparta na repetycji dźwięku i progresji dwutaktowego motywu o sekundę wielką w dół ma silnie recytatywny charakter (przykład nr 24).



Przykład nr 24. *Zielono mi* (sł.: A. Osiecka, muz.: J.P. Wróblewski), t. 5-10[196].

Refren piosenki otrzymuje zdecydowanie odmienny charakter. Kompozytor podkreśla tu tekst słowny i buduje nastrój piosenki. Melodyka i rytmika konsekwentnie podążają za prozodią tekstu. W warstwie rytmicznej znajdujemy zdecydowanie dłuższe wartości, daje to wrażenie zatrzymania, spowolnienia. Kantylenowa melodia otrzymuje większy ambitus (*c*[1]-*es*[2]) i większe interwały.

[196] Ibidem, s. 155.

Piosenka ma wyraźną budowę zwrotkową. Zwrotka przeplata się z refrenem. Uwzględniając warstwę instrumentalną utwór ma następującą budowę: zwrotka (I) – refren (I) – zwrotka (II) – refren (II) – zwrotka (instrumentalna) – refren (II). Na koniec – jako rodzaj kody – pojawia się zwrotka otwierająca piosenkę i zapętlona jest do wyciszenia.

Zdzich

Piosenka utrzymana w tempie oznaczonym przez kompozytora jako ‘umiarkowany swing’ (𝅗𝅥 = 94), w tonacji C-dur, metrum *alla breve*.

Analizując tekst Agnieszki Osieckiej stwierdzono, że utwór zbudowany jest z dwóch części i że każda z nich składa się z trzech strof o zróżnicowanej liczbie wersów (6, 13, 8)[197]. Podobnie piosenka, także składa się z dwóch części (traktowanych tu jako dwie zwrotki piosenki), ale kompozytor zupełnie inaczej rozplanował materiał słowny pod względem jego miejsca w konstrukcji architektonicznej. Wyjaśnia to poniższe zestawienie:

<table>
<tr><td rowspan="10">I zwrotka</td><td colspan="2">wg Agnieszki Osieckiej</td><td colspan="2">wg Jana Ptaszyna Wróblewskiego</td></tr>
<tr><td rowspan="3">I strofa</td><td></td><td>Wstęp instrumentalny
[takty 1-8]</td><td>Wstęp instrumentalny</td></tr>
<tr><td>wersy 1-6</td><td>aab
[takty 8-20]</td><td>A</td></tr>
<tr><td></td><td>Łącznik instrumentalny
[takty 21-28]</td><td>Łącznik instrumentalny</td></tr>
<tr><td rowspan="3">II strofa</td><td>wersy 7-12</td><td>aab$_1$
[takty 28-40]</td><td rowspan="3">A$_1$</td></tr>
<tr><td>wersy 13-14
wersy 15-16</td><td>c
b$_2$
[takty 40-48]</td></tr>
<tr><td>wersy 17-19
(tekst asemantyczny)</td><td>d
[takty 49-52]</td></tr>
<tr><td rowspan="2">III strofa</td><td>wersy 20-27</td><td>eb$_2$fb$_1$
[takty 53-72]</td><td>B</td></tr>
<tr><td></td><td>Łącznik instrumentalny
[takty 73-90]</td><td>Łącznik instrumentalny</td></tr>
</table>

[197] Pełny tekst utworu zamieszczony jest w Aneksie.

Z powyższej analizy wynika, że w ramach jednej zwrotki jest to forma trzyczęściowa AA_1B. Myśl motywiczna oznaczona jako [b] przeplata się nieznacznie modyfikowana w każdej z tych części, scalając motywicznie cały utwór. Jest to bardzo ciekawy przykład pieśni przekomponowanej według romantycznej kategoryzacji formy pieśni. Trudno wydzielić tu zwrotkę czy refren w tradycyjnym rozumieniu.

Melodia i rytmika konsekwentnie poruszają się zgodnie z prozodią tekstu słownego i go podkreślają. Ambitus melodii jest bardzo szeroki i osiąga interwał duodecymy (*a*-*e*^{2}). Kompozytor podkreśla kilka momentów w piosence (przykład nr 23), eksponując w pierwszej zwrotce słowa: [*ja*, *dreszcz*, *złość*, *pań*], a w drugiej: [*raz*, *trzech*, *krok*, *ciut*]. Trudno doszukiwać się tu świadomych działań retorycznych, ale bez wątpienia zabieg ten podkreśla zabawny charakter piosenki.

a) t. 17-20.

b) t. 41-44.

c) t. 45-48.

d) t. 69-72.



Przykład nr 23. *Zdzich* (sł.: A. Osiecka, muz.: J.P. Wróblewski)[198].

[198] *Wielki Śpiewnik…,* op. cit., s. 149-152.

IV. Opis dzieła artystycznego – polistylistyczna reinterpretacja wykonawcza

1. Piosenka – uwarunkowania reinterpretacji

Wykonania poezji Agnieszki Osieckiej w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych czy osiemdziesiątych przez m.in. Wandę Warską, Kalinę Jędrusik, Krystynę Sienkiewicz, Barbarę Rylską czy Andrzeja Dąbrowskiego stanowią z dzisiejszej perspektywy historycznie i stylistycznie odległą tradycję. Obecnie na tę twórczość można spojrzeć w całkiem odmienny sposób za sprawą współczesnych środków wykonawczych. Zmiany stylistyczne i aranżacyjne, liczne reharmonizacje, a także wykonawstwo wokalne z zastosowaniem różnych technik i elektronicznych efektów wokalnych, pozwalają ukazać te utwory w nowej odsłonie.

Wobec przyjętego przez autorkę dysertacji założenia, że w piosenkach punktem wyjścia jest słowo i jemu podporządkowana jest muzyka, kluczową kwestią był wybór piosenek pod względem tekstu słownego. Z bogatego zbioru wierszy Agnieszki Osieckiej wybrano takie liryki, które opowiadają o zwyczajnym życiu i ludziach codziennych – odważnych i przegranych, kochanych i porzuconych, a także o miłości – uczuciu, które towarzyszy człowiekowi przez całe życie. Uczucie to w poezji Osieckiej zyskuje różne oblicza – miłości kobiety do mężczyzny i mężczyzny do kobiety, miłości matki do córki, miłości do miejsca, w którym się żyje. Podmiotem lirycznym są kobiety jawiące się jako istoty silne i niezależne w swoim codziennym bycie (*Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my; Wychodzę za mąż*), jak i te bujające w obłokach (*Ja nie chcę spać*), obserwatorki codziennej rzeczywistości (*Jak dobrze mieć sąsiada; Czy to ładnie leniem być*), a także porzucone przez mężczyznę (*Zdzich; Nie mam żalu do twojej dziewczyny*). Dla kontrastu, wybrano także wiersze o podmiocie lirycznym w męskiej odsłonie (*Miłość złe humory ma; Nim wstanie dzień; Wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu; Zielono mi*). Teksty te niosą bowiem prawdy uniwersalne. Zostały one zmodyfikowane do wykonania przez kobietę, a charakter tych zmian pokazano w aneksie[199]. Zmieniono rodzaj podmiotu lirycznego z męskiego na żeński oraz dostosowano poszczególne fragmenty liryków tak, by słowa odzwierciedlały kobiece uczucia i emocje. Zmiany te nie wpłynęły na wartość przekazywanych treści, ale w ich wyniku wyłoniły się nowe interpretacje, zarówno słowne, jak i muzyczne.

[199] Por. Aneks.

Pod względem muzycznym piosenki reprezentują w pewnym zakresie jedność stylistyczną. Muzykę do wybranych tekstów stworzyli bowiem kompozytorzy, których definiuje się jako twórców jazzowych. Stali się oni w niniejszej pracy głównie źródłem inspiracji, a wybrane kompozycje ich autorstwa posłużyły jako podstawa do reinterpretacji. Dzięki przyjętej tu koncepcji polistylistycznej przedstawiono utwory w odmiennych niż pierwotne odsłonach gatunkowych i stylistycznych.

Styl muzyczny, jak definiuje to Zofia Lissa, to zespół środków kompozytorskich i sposób posługiwania się nimi, wyznaczony koncepcją i zamierzeniem twórczym kompozytora[200]. Muzyka rozrywkowa pozwala na ich eksplorację i w konsekwencji ukazanie nowych obszarów interpretacyjnych. Powstałe dzieło o nazwie *Metafory codzienności i… miłości* jest syntezą elementów różnych gatunków i stylistyk.

Metafory codzienności i… miłości[*]

1. *Wyrzeźbiłam twoją twarz w powietrzu* 4:13
   (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jerzy Matuszkiewicz)
2. *Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my* 3:40
   (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)
3. *Jak dobrze mieć sąsiada* 3:37
   (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)
4. *Ja nie chcę spać* 3:28
   (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Krzysztof Komeda)
5. *Nim wstanie dzień* 3:52
   (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Krzysztof Komeda)
6. *Miłość złe humory ma* 4:12
   (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jerzy Matuszkiewicz)
7. *Wychodzę za mąż* 2:40
   (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)
8. *Zdzich* 4:42
   (sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jan Ptaszyn Wróblewski)

[200] Lissa Z., *Zarys nauki o muzyce,* Kraków 1966, s. 322.

[*] Płyta dołączona jest na końcu pracy.

9. *Zielono mi* 3:56
(sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jan Ptaszyn Wróblewski)

10. *Kokaina* 5:07
(sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)

11. *Czy to ładnie leniem być* 4:37
(sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Jan Ptaszyn Wróblewski)

12. *Nie mam żalu do twojej dziewczyny* 4:00
(sł.: Agnieszka Osiecka, muz.: Andrzej Kurylewicz)

Wykonawcami piosenek są: Patrycja Kamola – śpiew (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12[201]) i klarnet (3, 10), Michał Wilczyński – gitara elektryczna (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), Bartłomiej Ziętara – fortepian (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) i instrumenty klawiszowe (1, 5, 6, 9, 11, 12), Marcin Spera – kontrabas (1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) i gitara basowa (5) oraz Marceli Foltan – perkusja i instrumenty perkusyjne (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). Podstawą do nagrań był materiał nutowy przygotowany przez Patrycję Kamolę[202]. Łączny czas wynosi 48 minut i 4 sekundy. Nagranie zostało przygotowane w Studiu Nagrań Grimond w Smardzowie Wrocławskim w dniach 4-29 maja 2026 roku. Realizatorem nagrań był Tomasz Rzońca.

***

Poniżej scharakteryzowane zostaną te gatunki, które pojawiają się i asocjują ze sobą w przyjętej koncepcji polistylistycznej:

- Blues – podstawowy gatunek muzyki afroamerykańskiej mający swoją tradycję w folklorze czarnoskórych mieszkańców Stanów Zjednoczonych. Blues jako osobny gatunek zyskał rozgłos po 1900 roku. Znaczenie słowa ‘blues’ (z ang. ‘troski’, ‘rozterki’) odnosi się do stanu umysłu. Pojawiająca się już w XVI wieku nazwa *the blue devils* (‘niebieskie diabły’) była powiązana ze stanem melancholii i depresji. Pojęcie *the blues* zaczęto powszechnie wykorzystywać w Ameryce dopiero po wojnie secesyjnej. Obie nazwy sugerowały, że śpiewak bluesowy gra lub śpiewa, aby właśnie

[201] Cyfry w nawiasach oznaczają numer piosenki według podanej kolejności.
[202] Materiał nutowy zamieszczony jest w aneksie.

pozbyć się ‘bluesa’ (czyli depresji, smutku)[203]. Afroamerykanie podczas wykonywania bluesa często przywoływali w utworach tzw. ‘Pana Bluesa’ (*Mister Blues*).

Blues początkowo stanowił formę wokalną opartą na formule *call and response*[204]. Często wykonywany był jako śpiewane na plantacjach w południowych Stanach *work-songs*, czyli pieśni pracy. W pieśniach tych afrykańscy niewolnicy skarżyli się na trudy swojego życia. Gatunek ten był świeckim odpowiednikiem religijnych pieśni afroamerykańskich nazywanych *negro spirituals*[205]. W II połowie XIX wieku po zniesieniu niewolnictwa blues uległ przeobrażeniom. Wykrystalizowała się jego nowa odmiana – *urban blues* (blues miejski, analogicznie do wcześniejszego *country bluesa*). Pierwsze bluesy tworzone były przez niewykształconych profesjonalnie muzyków. Głównym elementem tego gatunku była improwizacja – zarówno słowna, jak i muzyczna. Początkowe instrumentalne wykonania bluesa czerpały z idiomu wokalnego (instrumenty dęte naśladowały głos ludzki i jego artykulację). Gatunek ewoluował w dojrzałą formę opartą na śpiewie i instrumentalnej praktyce jazzowej w stylu nowoorleańskim[206]. Podstawowa forma bluesa to dwunastotaktowa struktura AA_1B, w której każda część składa się z czterech taktów[207].

Charakterystycznym elementem bluesa są tzw. *blue notes,* będące obniżeniem III, V i VII stopnia skali, wprowadzające wpisujący się w założenia tego gatunku melancholijny nastrój. Konstytuują one sześciodźwiękową skalę bluesową[208]. Pierwotne bluesy opierały się na tekstach religijnych oraz na tekstach o miłości, tęsknocie, bólu i smutku. Zwykle warstwa słowna bluesa niesie za sobą ważne, refleksyjne przesłanie.

---

[203] Paul Oliver, *Blues*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* red. S. Sadie, t. 3, London-New York 2001, s. 730.

[204] *Call and response* – technika zawołań (solista-instrumentalista lub wokalista) i odpowiedzi (zespół, grupa wokalna), która ma korzenie w afrykańskich ceremoniach rytualnych (por.: Niedziela Jacek, *Historia Jazzu 100 Wykładów*, Katowice 2009, s. 435; Wolański Adam, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej,* Warszawa 2000, s. 60).

[205] *Blues,* w: *Encyklopedia Muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001, s. 109.

[206] *Cały ten jazz*, red. A. Piskadło, Warszawa 1990, s. 89

[207] *Blues,* w: *The Oxford Companion to Popular Music,* red. P. Gammond, Oxford-New York 1991, s. 67-68.

[208] *Skala bluesowa* – jest skalą sześciodźwiękową, w której dźwięki bluesowe występują na obniżonym III, V i VII stopniu. Chociaż obecność obniżonego VII stopnia wskazuje na relację akord-skala z dominantą septymową, zastosowanie tego dźwięku (oraz całej skali) nie ogranicza się do dominanty. W skali bluesowej dźwięki obniżone III i V to niezależne składniki, nieskrępowane żadną funkcją harmoniczną ani żadnym rodzajem akordu. Skala ta jest więc zbiorem androgenicznym, który pasuje zarówno do dominanty septymowej, jak i do akordów tonicznych lub przeddominantowych (por.: Terefenko Dariusz, *Teoria Jazzu od podstaw do poziomu zaawansowanego,* Kraków 2020, s. 150).

- Jazz – powstał na styku dwóch odmiennych kultur muzycznych: afrykańskiej i europejskiej. Łączy afrykańskie elementy rytmiczne z europejską muzyką[209]. Początkowo stanowił kontrast dla XIX-wiecznej muzyki salonowej, z czasem rozwinął się jako muzyka użytkowa znosząca bariery między muzykami różnych ras. Jazz narodził się w Nowym Orleanie w połowie XIX wieku, jednakże dopiero w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku zaczął krystalizować się jako osobny gatunek muzyczny (mający swoje źródło głównie w bluesie). Jazz charakteryzuje przede wszystkim synkopowana rytmika i improwizacja. Rytmika jazzowa rozwijana była na południu Ameryki przez wiele pokoleń afrykańskich niewolników. Emancypacja niewolników spowodowała ich swobodę i liczne migracje, co doprowadziło do połączenia amerykańskiej i europejskiej muzyki ludowej (głównie szkockiej i irlandzkiej) z ich muzyką, głównie z pieśniami religijnymi – *spirituals*[210]. W pierwszych jazzowych utworach wykorzystywano elementy bluesa: dźwięki modulowane śpiewane *glissando,* charakterystyczne *blue notes* oraz akcenty rytmiczne na słabych częściach taktu[211]. W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku pojawił się *ragtime,* będący fuzją stylu marszowego i synkopowanego rytmu.

  Kluczowym miejscem narodzin jazzu był Nowy Orlean, w którym afroamerykańscy muzycy przejęli porzucone po wojnie secesyjnej przez orkiestry wojskowe instrumenty dęte, łącząc muzykę białych orkiestr marszowych z afrykańską rytmiką (zwłaszcza zjawisko *off-beatu*[212]). Jazz w stylu nowoorleańskim bazował na zbiorowej improwizacji, a zespół prowadził lider. Trzon zespołu tworzyli: trębacz (kornecista), klarnecista i puzonista, którym towarzyszyła sekcja rytmiczna (trzech wykonawców): kontrabas, perkusja i gitara lub banjo (później zastąpione przez fortepian)[213]. W jazzie nowoorleańskim dostrzec można łączenie elementów ludowych z estradowo-artystycznymi. Nowoorleański jazz ewoluował w tzw. styl chicagowski. Cechą charakterystyczną tego stylu było eksponowanie solowej improwizacji i pojawienie się bardziej skomplikowanej rytmiki. Z czasem jazzowa aktywność przeniosła się do Nowego Jorku, w którym działały liczne big bandy. Z potrzeby grania jazzu do tańca zastępowano małe zespoły dużymi składami z wieloma muzykami w jednej sekcji dętej.

[209] *Jazz,* w: *The Oxford…,* op. cit., s. 290.
[210] Ibidem.
[211] Pleasants Henry, *Jazz,* w: *Grove`s Dictionary of Music and Musicians,* red. E. Blom, t. IV, London-Basingstoke 1975, s. 599.
[212] *Off-beat* – akcentowanie słabych części taktu (por.: Viera Joe, *Elementy jazzu. Rytmika, harmonika, aranżacja i improwizacja,* Kraków 1978, s. 18-19).
[213] Pleasants H., op. cit., s. 600.

Skutkowało to tworzeniem coraz bardziej skomplikowanych aranżacji traktujących jazz orkiestrowo. Tak narodziła się muzyka bigbandowa, która odnosiła się zarówno do specyficznego typu zespołu wykonawczego, jak i do określonej estetyki brzmieniowej. Big band to rozbudowany zespół jazzowy, złożony z kilkunastu muzyków i oparty na sekcjach instrumentalnych: trąbek, puzonów, saksofonów oraz sekcji rytmicznej składającej się z fortepianu, kontrabasu, gitary i perkusji. Pierwsze big bandy pojawiały się już w latach dwudziestych XX wieku[214]. Jednak ich rozkwit przypadł na erę swingu, czyli lata 1935-1945. Stylistyka bigbandowa opiera się na wzajemnym współdziałaniu partii improwizowanych i zaaranżowanych. Partie te oparte są na bogatej fakturze oraz właściwej korelacji między spontanicznością wykonawczą, a ściśle zaplanowaną konstrukcją[215]. Aranżacje w stylistyce bigbandowej bazują na tzw. *riffach*[216] (zaczerpniętych z *work-songów* i *spirituals*, a także z instrumentalnych warstw bluesa – tzw. *blues riffs*[217]), a także korzystają z *walking bass`es*[218] – części o charakterze *backgroundowym*[219] i improwizacji solowych oraz różnorodnych zjawisk muzycznych, jak na przykład *break*[220]. Reprezentatywny dla stylu bigbandowego jest big band Counta Basiego, który grał swingowe utwory wykorzystując improwizacje, zawołania solistów i odpowiedzi zespołu w formie riffów instrumentalnych[221]. Riffy będące zawołaniem zawsze wymagają muzycznej odpowiedzi. Są też niejako kontrapunktem dla innych struktur muzycznych – na przykład dla melodii oraz improwizacji. W stylistyce bigbandowej są także częścią tzw. *head arrangement*[222], czyli aranżacji pamięciowej opartej na wykorzystaniu riffów (zarówno tych zapisanych, jak i zagranych przez solistów w trakcie improwizacji) i harmonizowanie ich na żywo podczas występu przez sekcję dętą, na przykład trąbki, puzony lub saksofony, wypełniając tym samym fundament rytmiczny grany w sekcji rytmicznej. Riffy mogą pełnić funkcję podkładu

[214] Schmidt Andrzej, *Historia jazzu,* Lublin 2009, s. 291.
[215] *Jazz,* w: *Encyklopedia Muzyki…*, op. cit., s. 104.
[216] *Riff* – krótka fraza, powtarzana uporczywie (ostinato) przez dłuższy czas, pełniąca funkcję zarówno zawołania, jak i odpowiedzi, a także stanowiąca tło dla solowej improwizacji (por.: Schmidt A., op. cit., s. 273).
[217] *Blues riffs* – proste melodie zbudowane na skali bluesowej. Są autonomicznymi środkami melodycznymi, cechują się charakterystycznym profilem melodycznym i rytmicznym, który oddaje charakter towarzyszącej im progresji harmonicznej (por.: Terefenko D., op. cit., s. 160-161).
[218] *Walking bass* – 'bas spacerujący' po dźwiękach akordowych równymi ćwierćnutami, sporadycznie urozmaicony ósemką, zazwyczaj przechodzącą po dźwięku przejściowym (por.: Schmidt A., op. cit., s. 273).
[219] *Background* – z ang. 'dalszy plan, tło', akompaniament będący podstawą dla improwizacji (por.: Szymaniuk Jerzy, *Interpretacja polskich kolęd i pastorałek w procesie aranżacji na przykładzie partytury Kolędy dla Świata,* Zielona Góra 2015, s. 135; Viera J., op. cit., s. 143).
[220] *Break* – chwilowa przerwa w realizacji beatu przez sekcję rytmiczną (por.: Szymaniuk J., *Interpretacja*…, op. cit., s. 140).
[221] Schmidt A., op. cit., s. 304.
[222] *Head arrangement* – z ang. 'aranżacja z głowy' (por.: Schmidt A., op. cit., s. 273).

rytmiczno-melodycznego do improwizacji (najczęściej w bluesie), mogą dialogować ze sobą na zasadzie kontrapunktu, ale także, korespondując z głównym tematem, mogą kształtować muzyczną dramaturgię i powodować wzrost ekspresji[223]. Interesującym wykorzystaniem riffu w aranżacji bigbandowej jest jego przeprowadzanie kolejno przez poszczególne sekcje towarzyszące improwizacji solowej. Ich kontrapunktyczne nakładanie się daje unikalny efekt, powodując tym samym wzrost dynamiki utworu. Reasumując, riffy są elementem formotwórczym, są elementem pracy motywicznej, mogą stanowić podstawę dla improwizacji oraz element kształtujący muzyczną ekspresję.

Kolejnym obok riffu, koniecznym dla istnienia stylistyki bigbandowej elementem, jest *timing* – czyli wyczucie swingu, tempa i rytmicznej precyzji, która daje oparcie całemu zespołowi oraz impuls w częściach wspólnych i fundament pod solowe improwizacje.

Po erze swingu, dzięki takim muzykom, jak m.in. Charlie Parker czy Coleman Hawkins, jazz ewoluował w stronę bardziej nowoczesną i intelektualną.

Instrumentarium, melodyka i harmonika w jazzie wywodzą się głównie z europejskiej tradycji, natomiast rytmika, frazowanie i kształtowanie dźwięku jazz zawdzięcza muzyce afrykańskiej. Od europejskiej muzyki, jazz odróżniają takie komponenty jak: swoisty stosunek do czasu określany słowem *swing*[224], żywiołowość i spontaniczność wykonawstwa muzycznego z wykorzystaniem improwizacji, oryginalne kształtowanie dźwięku i frazowanie ukazujące indywidualność wykonawcy. Jak wskazuje Joachim Ernst Berendt, elementy te tworzą nowy stosunek napięć: w jazzie podstawą są małe i intensywne, na przemian pojawiające się i znikające momenty napięciowe, podczas gdy w muzyce europejskiej plan napięciowy opiera się zwykle na długich odcinkach[225]. Reasumując, dla jazzu w zakresie organizacji czasu szczególnie ważne są: *off-beat* (akcentowanie słabych części taktu), *swing* (charakterystyczne kołysanie), *drive* (żywiołowość, intensywność) i *beat* (metrum), w zakresie melodyki i kształtowania

[223] Szymaniuk J., *Interpretacja…,* op. cit., s. 138.

[224] *Swing* – oznacza regularną pulsację rytmiczną. Jest domeną wykonawcy, co oznacza, że nie da się go zapisać w notacji nutowej. Swing jest mianownikiem dwóch składowych: czasu „przeżywanego" i „mierzonego". Autonomia tych czasów daje zjawisko swingu (Berendt Joachim Ernst, *Wszystko o jazzie,* Kraków 1991, s. 152-160; por.: Pleasants H., op. cit., s. 601).

[225] Berendt J.E., *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie,* Kraków 1979, s. 213-214.

dźwięku, m.in. skala bluesowa czy *dirty play* (celowe „przybrudzenie" dźwięku) oraz budowa formalna, w której istotną rolę ma improwizacja[226].

- Rhythm and blues (*R&B*) – gatunek muzyki rozrywkowej łączący elementy jazzu i bluesa, dający podstawę dla rozwoju muzyki rockowej i soulowej. Rhythm and blues charakteryzuje się dominacją warstwy rytmicznej przy równoczesnym uproszczeniu warstwy melodycznej. Materiał dźwiękowy najczęściej opiera się na skali bluesowej, a schemat formalny utworu przyjmuje najczęściej strukturę AABA. Oznacza to trzykrotną ekspozycję ośmiotaktowego tematu z kontrastującą częścią B. Instrumenty wykorzystywane w rhythm and bluesie to: gitara elektryczna, fortepian, instrumenty dęte, perkusja oraz instrumenty elektroniczne. Początek gatunku sięga 1945 roku, jawiąc się jako odmiana jazzu z elementami bluesa i afroamerykańskiej muzyki ludowej[227]. Nazwa 'rhythm and blues' pojawia się w 1949 roku, gdy magazyn *Billboard* tak zatytułował swoją listę przebojów z tzw. 'rasowymi nagraniami' (*Race records*). Powstanie nowej stylistyki związane było z przeniesieniem muzyki z wiejskiego Południa do miast na północy Ameryki. Utwory rhythm and bluesowe wyróżniał wyraźnie tanecznym charakter, wzmożona dynamika podkreślona rytmiką wzmacnianą elektroniką (było to odzwierciedleniem hałasu i symbolem pośpiechu typowego dla życia w wielkim mieście, z którym mierzyli się afroamerykańscy mieszkańcy wiosek emigrujący po drugiej wojnie światowej do dużych miast[228]). Pierwsi wykonawcy zaadaptowali ekspresyjne style gitarowe wykorzystywane ówcześnie w bluesie, wykorzystując w rhythm and bluesie gitarę elektryczną, co dodało tej muzyce większej mocy. Istniały dwa nurty rhythm and bluesa: biały i czarny, różniące się w głównej mierze innym podejściem do rytmu – u białych muzyków był on prosty, natomiast u czarnych oparty był na bardziej złożonych figurach rytmicznych[229]. Biali muzycy z rhythm and bluesa wykreowali muzykę rockową, natomiast czarni muzycy przekształcili go w muzykę soul.
- Soul (z ang. 'dusza') – gatunek amerykańskiej muzyki rozrywkowej na pograniczu jazzu, muzyki gospel i rhythm and bluesa, charakteryzujący się specyficzną ekspresją wykonawczą z podkreśleniem warstwy rytmicznej w sekcji instrumentalnej i wykorzystaniem śpiewu nosowego, eksponowaniem manier wokalnych

[226] Panek Wacław, *Z polskiej krytyki jazzowej 1956-1976: eseje, dyskusje, reportaże, recenzje, felietony, wywiady,* Kraków 1978, s. 104.
[227] *Rhythm and blues*, w: *The Oxford…,* op. cit., s. 488.
[228] Schaeffer Bogusław, *Dzieje muzyki,* Warszawa 1983, s. 444-445.
[229] Schmidt A., op. cit., s. 447.

oraz operowaniem głosem na granicy krzyku i jęku[230]. Niezwykle istotny jest emocjonalny przekaz tekstu przez solistę i towarzyszący mu chór zaczerpnięty z muzyki gospel. Piosenki soulowe ukazywały duchowe przeżycia, często odnosiły się do Boga, ale nie obce jej były również świeckie tematy (w porównaniu do muzyki gospel, której fundamentem była tematyka religijna), m.in. tematyka miłości, która w muzyce soul traktowana była w sposób bardziej dojrzały niż miłosne, infantylne zauroczenia obecne w piosenkach R&B[231].

Soul rozpowszechniony został w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, głównie w kulturze czarnoskórych muzyków. Na przestrzeni lat wykształciło się wiele regionalnych odmian tej muzyki, m.in.: *Memphis Soul, New Orlean's Soul, Philadelphia Sound* oraz najpopularniejsza odmiana – *Detroit Sound,* z której wywodzili się główni przedstawiciele tego gatunku (m.in. Marvin Gay, zespół *The Supremes* czy *Four Tops)*[232]. Muzyka soul kształtowała się, czerpiąc wzorce z bluesa oraz pieśni religijnych (gospel i *spirituals* z wykorzystaniem śpiewu antyfonalnego)[233], z towarzyszeniem organów Hammonda jako podstawą brzmienia[234]. Wraz z rozwojem przemysłu rozrywkowego soul stał się gatunkiem modnym, komercyjnym, znanym na całym świecie, a emocjonalny soulowy śpiew przejęli też biali wokaliści i instrumentaliści[235]. Muzyka soul odnosiła się do duchowości i świeckości, miłości i afirmacji życia, co podkreśla wieloaspektową formę tego artefaktu kulturowego. W wyniku różnorodnych przekształceń, w soulu utrwaliły się pewne cechy idiomatyczne: zaczerpnięte z jazzu improwizacje wokalne i instrumentalne, melodyjność partii wokalnych nacechowanych jednocześnie dużą emocjonalnością i ekspresją, brzmienie oparte na instrumentarium typowym dla R&B, synkopowane rytmy w sekcji rytmicznej, zmienny charakter utworów – od bardzo dynamicznych po liryczne, wielogłosowe ornamentalne śpiewy. Podkreśla to Hirek Wrona:

> W soulu od zawsze kotłowały się skrajne emocje – dzisiaj w dobie komercjalizacji i laicyzacji mainstreamowanego przekazu, jest ich nieco mniej, ale w swojej pierwotnej,

[230] Brackett David, *Soul music*, w: *The New…,* op. cit., t. 23, s. 756.
[231] Muzyka R&B nastawiona była głównie na tworzenie muzyki żywej, tanecznej, natomiast soul cechuje bardziej refleksyjny nastrój, niosący duchowe wartości biblijne.
[232] Waschko Roman, *Przewodnik ISKIER: muzyka jazzowa i rozrywkowa,* Warszawa 1970, s. 295.
[233] Panek Wacław, *Mały słownik muzyki rozrywkowej,* Warszawa 1986, s. 111.
[234] Wolański A., *Soul,* w: *Słownik…,* op. cit., s. 215.
[235] Panek W., *Mały słownik…,* op. cit., s. 111.

> archetypicznej formie gatunek ten buzował i buzuje prawdziwym życiem. Wszystkie jego elementy składowe, czyli pulsujący rytm, instrumentalna i wokalna improwizacja, organiczność brzmienia i duży nacisk na melodyjność są dźwiękową eksplikacją ludzkiej natury. Podobnie z warstwą tekstową, w której miesza się boskość z agnostycyzmem, ból z hedonistyczną radością życia, miłość z nienawiścią… Pojęcia fundamentalne, skrajne emocje oraz instynkty targające duszę, umysł i ciało[236].

- Funk (*funk music* lub *funky*) – gatunek oparty na jazzie i muzyce soul. Określenie pochodzi od słowa *funky* oznaczającego intensywny, brzydki zapach powiązany z seksualnością i cielesnością[237]. Stopniowo słowo to łączono z muzyką prymitywną, surową, natomiast w jazzowym środowisku muzycznym w latach pięćdziesiątych XX wieku określeniem tym nazywano muzykę post-bopową, zachowującą elementy swingu oraz emocjonalność charakterystyczną dla muzyki soul[238]. Momentem kształtowania się muzyki funky jako odrębnego gatunku muzycznego były lata sześćdziesiąte XX wieku, natomiast od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku funk stał się powszechnie uznawanym gatunkiem muzycznym[239]. Cechą charakterystyczną muzyki funkowej jest silna dominacja warstwy rytmicznej nad melodią i harmonią z charakterystycznym *groove*[240], na którym opiera się cała struktura muzyczna utworu. Rytmika bazuje na prostych, synkopowanych i przeplatających się figurach rytmicznych i wykorzystaniu tzw. *vampów*[241]. W partii wokalnej charakterystycznym idiomem jest mocno akcentowane frazowanie mające swoje korzenie w muzyce soul. W porównaniu do soulu, w którym istotny był emocjonalny przekaz melodii, w funku głównym wyznacznikiem jest rytm i puls. Funkująca linia basowa staje się dominująca, jej pulsacja i rytmika powoduje, że jest elementem prowadzącym cały utwór przy współudziale złożonej harmonii jazzowej[242]. Oprócz linii basowej, w warstwie wykonawczej znajdujemy perkusję i gitarę elektryczną (która pełni również funkcję rytmiczną), instrumenty klawiszowe wprowadzające dodatkowe warstwy fakturalne,

[236] Wrona Hirek, *Soul – muzyka duszy,* w: *Dusza, rytm, ciało. Leksykon muzyki r&b i soul,* red. R. Miszczak, Wrocław 2008, s. 13.
[237] Brackett D., *Funk,* w: *The New…,* op. cit., t. 9, s. 348.
[238] *Funk,* w: *The Oxford…,* op. cit., s. 210.
[239] Brackett D., *Funk,* op. cit., s. 348.
[240] *Groove* – (z ang. bruzda, rowek, wyżłobienie, ale także przyzwyczajenie, szablon) wzrost emocji i napięcia w muzyce poprzez rytm oparty na swingowaniu przy zachowaniu równowagi rytmicznej przez cały zespół. Poczucie napięcia wprawiającego w uczucie taneczności (por.: Szymaniuk J., *Interpretacja…,* op. cit., s. 216).
[241] *Vamp* – krótka 2- lub 4-taktowa fraza, pełniąca rolę wprowadzenia do aranżacji lub przejścia pomiędzy częściami głównymi. Z reguły jej powtarzanie ma wprowadzić słuchacza w określoną atmosferę. W praktyce jest to często wykorzystywana część na wyjście artysty-solisty na scenę lub też czas na kontakt solisty z publicznością, np. w formie dialogu (por.: ibidem, s. 125).
[242] Brackett D., *Funk,* op. cit., s. 348.

charakterystyczne dla tego gatunku syntezatory inicjujące nowatorskie brzmienie oraz instrumenty dęte. Obecna w funku improwizacja, w przeciwieństwie do jazzu, staje się jedynie dodatkiem. Teksty słowne w utworach funkowych podejmują często tematy społeczne lub stają się opowieścią o codziennych rozterkach. Istotne znaczenie w strukturze utworów funkowych mają *riffy* i akcenty oraz gitarowy efekt *wah-wah*. W latach siedemdziesiątych w muzyce funkowej pojawiły się elementy latynoskie. Muzyka funkowa miała bezpośredni wpływ na rozwój hip-hopu[243].

- Latin music – gatunek wywodzący się z kultury muzycznej krajów Ameryki Łacińskiej, oparty na rytmice tańców latynoskich. Termin *latin* jako nazwa gatunku pokrewnego do muzyki jazzowej, pojawił się w Stanach Zjednoczonych w latach pięćdziesiątych XX wieku. Harmonia i melodia muzyki latin opierają się na skali bluesowej i pentatonice. Latin to również określenie sposobu gry polegającego na swobodnej rytmicznie interpretacji, inspirowanej cechami właściwymi dla tańców latynoskich z wykorzystaniem uporządkowanych schematów rytmicznych opartych na figurach ostinatowych[244]. Latin korzysta z bogatego, zagęszczonego, ostinatowego rytmu, najczęściej synkopowanego. Warstwa rytmiczna jest realizowana za pomocą tradycyjnego jazzowego zestawu perkusyjnego oraz instrumentów perkusyjnych, takich jak: klawesy, marakasy, guiros, cow bells, bongosy, timbalesy, conga[245]. Frazowanie w muzyce latin wywodzi się z tradycji tanecznej (szczególnie w improwizowanych solach)[246]. Dzieje się tak ze względu na wzajemne oddziaływanie jazzu i muzyki latynoskiej. Oba gatunki stanowiły dla siebie inspirację – jazz w zakresie harmonii, a muzyka latynoska w zakresie rytmiki[247]. Podobnie jak w jazzie, ważna jest tu improwizacja. Ciekawym zjawiskiem jest także *afro cuban latin feel,* czyli sposób gry oparty na synkopowanym *groove* i rytmie wynikającym z syntezy tradycyjnych afrykańskich rytmów perkusyjnych z elementami muzyki hiszpańskiej i jazzu[248].
- Bossa nova – (z portug. ‘nowa fala’) gatunek zrodzony z syntezy muzyki jazzowej (harmonia jazzowa) i muzyki latynoskiej (struktury rytmiczne wywodzące się z samby i północno-wschodniego *baiao*)[249]. Etymologia słowa *bossa* pochodzi z żargonu Rio de

[243] Ibidem.
[244] Szymaniuk J., *Interpretacja…,* op. cit., s. 59.
[245] Viera J., op. cit., s. 39-40.
[246] Ibidem, s. 41.
[247] Ibidem, s. 44.
[248] Pernal Bartosz, *Wybrane zagadnienia rytmiczne w kontekście pracy dyrygenta zespołów jazzowych*, w: *Dyrygent, animator, pedagog, artysta,* red. I. Wiśniewska-Salamon, Zielona Góra 2018, s. 214.
[249] *Bossa nova,* w: *The Oxford…,* op. cit., s. 72.

Janeiro i oznacza ‘biegłość’, ‘spryt’ i ‘specjalną zdolność’[250]. Bossa nova spopularyzowana w końcu lat pięćdziesiątych XX wieku odegrała istotne znaczenie w procesie łączenia się muzycznych tradycji Ameryki Południowej i Północnej. Termin *bossa nova* pierwszy raz pojawił się w piosence *Desafinado* (1959), której autorem był Antonio Carlos Jobim. Głównym przedstawicielem tego gatunku był wokalista i gitarzysta Joao Gilberto. Idiom muzyczny bossa novy oparty jest na rytmice oraz charakterystycznej artykulacji zaczerpniętej z samby, ale z bardziej wyrafinowaną i kameralną estetyką[251]. Bossa nova unika emocjonalnych manier wokalnych na rzecz prowadzenia głosu w sposób zbliżony do naturalnej mowy, charakteryzujący się stłumioną barwą i nosowością wywodzącą się z tradycji północno-wschodniej Brazylii[252]. Istotnym elementem w bossa novie jest partia gitary, stając się równorzędnym partnerem dla głosu, a nie jedynie jego towarzyszeniem. W technice gry gitarzystów uprawiających ten gatunek dostrzec można łączenie funkcji harmonicznej z perkusyjną. Harmonika bossa novy oparta jest na progresjach, często oscyluje między tonacją durową, a molową (w relacji tonika-dominanta). Kluczowym dla bossa novy, jako samoistnego gatunku, było osłabienie intensywności tradycyjnej rytmiki samby i zastosowanie estetyki wokalnej zbliżonej do mowy[253]. Teksty w bossa novach najczęściej silnie rezonują z poezją brazylijską i ukazują ścisłe połączenie prozodii mowy z frazą muzyczną. Komercyjny sukces kompozycji *The Girl from Ipanema* w stylu bossa novy umocnił pozycję tego gatunku w muzyce popularnej.

- Folk music – to nurt rozrywkowej muzyki wokalno-instrumentalnej, mający swoje źródło w wielowiekowej tradycyjnej pieśni ludowej. Folk charakteryzuje się przede wszystkim wspólnotowością, powstał niejako z potrzeby społecznej. Wykorzystuje prostą formę, ma nieskomplikowaną budowę strukturalną i muzyczną. Muzyka folkowa jako *traditional folk* kojarzona jest z tradycyjną twórczością wiejską, muzyką anonimowego twórcy, przekazywaną z pokolenia na pokolenie metodą ustną. Natomiast *Folk-Song Revival* to muzyka popularna, która sięga „do korzeni” i jest częścią kultury masowej (na przykład muzyka Boba Dylana czy Woody Guthriego)[254]. W muzyce folkowej, wspomniana pieśń ludowa jako *folk song* jest anonimowa nie dlatego, że przez lata zapomniano o jej autorze, ale dlatego, że *folk song* podlegała

[250] Béhague Gerard, *Bossa nova,* w: *The New…,* op. cit., t. 4, s. 66.
[251] *Bossa nova,* w: *Encyklopedia Muzyki…,* op. cit., s. 115-116.
[252] Béhague G., *Bossa nova,* op. cit., s. 66.
[253] *Bossa nova,* w: *The Oxford…,* op. cit., s. 72.
[254] *Folk-music, Folk-song,* w: ibidem, s. 198-199.

wielokrotnym przekształceniom przez niezliczonych jej nosicieli, a wkład każdego z nich w rozwój konkretnej ludowej piosenki nie był w żaden sposób policzony[255]. Pieśń ludowa jest sztuką i tworem ludu. Nie wywodzi się z nauki o muzyce i nie wykształciła się z tych samych korzeni co muzyka artystyczna tworzona świadomie przez kompozytora jako dzieło sztuki[256]. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku muzykę folkową tworzyły protest songi, ballady, a także piosenki zaczerpnięte z poezji śpiewanej i utwory o tematyce społecznej. W latach sześćdziesiątych XX wieku amerykańskie zjawisko nazwane *The Folk Music Revival* zapewniło muzyce folkowej popularyzację w świecie muzyki rozrywkowej[257].

- Big-beat – (z ang. 'wielkie uderzenie') pojęcie odnosi się do polskiej muzyki rockowej i pojawia się jedynie w kulturze polskiej. Big-beat w aspekcie stylistycznym to eklektyczny nurt inspirujący się elementami zaczerpniętych z: rhythm and bluesa, rock and rolla, brytyjskiego beatu i soulu oraz rocka. Jest odpowiednikiem szeroko rozumianej muzyki młodzieżowej rozwijającej się w Polsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, zarówno w kontekście społeczno-kulturowym, jak i aspekcie stylistycznym[258]. Do elementów charakterystycznych big-beatu zalicza się energetyczną, taneczną rytmikę oraz prostą strukturę opartą na schemacie zwrotka-refren z chwytliwą melodią i prostą harmonią. Podstawę zespołu stanowią gitary elektryczne, gitara basowa, eksponowana perkusji i instrumenty klawiszowych. Teksty piosenek big-beatowych wykonywane w języku polskim podejmowały tematykę młodzieżową, często pokazującą satyryczne podejście do życia. W kontekście kulturowym muzyka big-beatowa w Polsce była odpowiednikiem amerykańskiego rock`n`rolla.

Polistylistyka jako modus autorskiej reinterpretacji jest istotą niniejszej dysertacji. Reinterpretacja staje się tu procesem opartym na odczytaniu, a następnie twórczym przekształceniu pierwotnego materiału muzycznego i uzyskaniu nowego kształtu dzieła przez indywidualny język wykonawcy. Wykonawca w tym ujęciu nie odtwarza dzieła, a współtworzy jego nowy kształt, świadomie wykorzystując różnorodne konwencje stylistyczne. Tym samym

[255] Marcel-Dubois Claudie, *Folk music,* w: *Grove`s Dictionary…,* red. E. Blom, t. III, London-New York 1954, s. 183.
[256] Ibidem.
[257] Koćma Katarzyna, *Folk czy rock. Topical songs i amerykańskie lata 60.,* w: *Kultura Rocka 2. Słowo, dźwięk, performance,* red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2019, s. 249.
[258] Gradowski Mariusz, *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957-1973),* Warszawa 2018, s. 16.

przedstawia w nowej interpretacji samego siebie, swoją osobowość i możliwości wokalne oraz swoje spojrzenie na dzieło – twórcze i indywidualne.

Słowo niesie emocje, które odczuwa zarówno interpretator, jak i słuchacz. Oddanie tych emocji to zadanie wykonawcy. Wymaga to wrażliwości, inteligencji muzycznej, wyobraźni, a także zdolności aktorskich. W odniesieniu do reinterpretowanego w pracy materiału muzycznego szczególną rolę odgrywa warstwa wokalna, w której nadrzędną rolę mają zarówno elementy techniczne (frazowanie, artykulacja, emisja głosu), jak i ekspresyjne (barwa, dynamika, sposób kształtowania narracji).

W muzyce rozrywkowej wykonawca ma sporą przestrzeń interpretacyjną. Może dokonywać modyfikacji każdego elementu dzieła muzycznego. Ma w tym zakresie swego rodzaju wolność artystyczną. Jednak ta wolność oczekuje od wykonawcy trafnego wyboru, zastosowania odpowiednich środków do przekazania zawartości nie tylko emocjonalnej, ale także melodycznej, rytmicznej i harmonicznej. Prawo artystycznego wyboru dopuszcza tu znaczne ingerencje. Można zmieniać melodię, wykorzystując składniki harmoniczne akordu i dźwięki przejściowe, można zmieniać rytmiczne formuły, dynamikę, agogikę i harmonię. Zmiany mogą także dotyczyć artykulacji. Może być miękka, kantylenowa, może przypominać mowę, może być ostra, twarda. Jest to zależne wyłącznie od indywidualnego zamysłu wykonawcy. Jedynym, co powinno wykonawcę ograniczać, jest poprawność stylistyczna.

Wolność interpretacji w muzyce rozrywkowej musi jednak łączyć się z wzięciem odpowiedzialności za wykonywane dzieło. W tym aspekcie nie sposób bowiem ‘ukryć się za twórcą’. On najczęściej zapisując swą artystyczną wizję, notuje melodię, metrum i funkcje harmoniczne. W przypadku piosenek stanowiących dzieło artystyczne w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej* – choć zostały one wyposażone w akompaniament fortepianowy – to nadal zapis ten jest w pewnym sensie jedynie „szkieletem”, umożliwiającym wykonawcy indywidualne wykonanie utworu.

Reinterpretacja tekstów poetyckich Agnieszki Osieckiej w niniejszej pracy miała za zadanie podkreślić fenomen ich uniwersalności oraz pokazać nowy wachlarz możliwości ich interpretowania nie tylko na płaszczyźnie poetyckiej, ale także konstrukcyjnej i estetyczno-muzycznej. Wiersze poetki przeanalizowano pod względem konstrukcyjnym, stylistycznym, strukturalnym i wersyfikacyjnym. Dokonano także analizy tradycji wykonawczych, a efektem podjętych analiz jest reinterpretacja artystyczna, która została urzeczywistniona w dźwiękowym nagraniu jako dzieło *Metafory codzienności i… miłości.* Jego powstanie opiera się na idei konfrontowania słów i muzyki, gdyż – jak już wspomniano – biorąc pod uwagę

perspektywę wokalną, ważnym elementem każdego utworu w zaproponowanym dziele jest niosące treść słowo.

Pierwszoplanową rolę pełni tu śpiew. Towarzyszy mu fortepian, instrumenty klawiszowe, gitara elektryczna, kontrabas, gitara basowa, perkusja, instrumenty perkusyjne oraz w wybranych utworach również klarnet. Dźwiękowa reinterpretacja dzieła miała za zadanie ukazać współpracę pomiędzy wokalistką i instrumentalistami, wspólne współtworzenie dramaturgii i ekspresji, a pracy nad wokalną reinterpretacją przyświecał cel zinterpretowania piosenek do słów Agnieszki Osieckiej z muzyką Komedy, Kurylewicza, Matuszkiewicza i Ptaszyna Wróblewskiego na nowo, w polistylistycznej konwencji.

2. Interpretacja piosenki – tradycja wykonawcza[259]

a) Wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu

Piosenka pochodzi z filmowej komedii *Małżeństwo z Rozsądku* z 1966 roku, gdzie śpiewał ją Daniel Olbrychski. Jak czytamy w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej*:

> wydawało się, że będą sięgać po nią mężczyźni. Okazało się, że nie. Wybrała ją współcześnie Ewa Bem, czyniąc z tego utworu wzorcowy standard jazzowy[260].

Ewa Bem opowiada o tym utworze tak:

> Przed wieloma laty, w komedii „Małżeństwo z rozsądku", piosenkę skomponowaną przez Andrzeja Dudusia, do której słowa napisała Agnieszka Osiecka - zaśpiewał Daniel Olbrychski. Ta piosenka jest… Po prostu urocza! Zwiewna, prześliczna… Tak prześliczna jak prześliczna była Elżunia Czyżewska, która była adresatką tej piosenki w filmie. Doskonała piosenka, doskonali aktorzy… No i cóż, mam nadzieję, że ja też zaśpiewałam ją nieźle[261].

[259] Analizy tradycji wykonawczej piosenek zamieszczone są w kolejności zgodnej z koncepcją dzieła artystycznego.
[260] *Wielki śpiewnik…,* op. cit., s. 71.
[261] https://kulturalnysklep.pl/product-pol-99219-Live-Ewa-Bem.html [dostęp: 03.05.2026].

Piosenka w jej interpretacji pojawiła się w 2003 roku na płycie *Ladies*[262] (2003, BMG Poland, BMGLOC090)[263]. Dziesięć lat później piosenka została zamieszczona na płycie Hanny Banaszak: *Hanna Banaszak śpiewa Piosenki Jerzego Dudusia Matuszkiewicza (*2013, Fonografika, MR03544501), a w 2014 roku ukazała się na albumie *Agnieszka Osiecka – Sześć oceanów, piosenki 1962-2013*[264] (2014, Polskie Radio, PRCD 1791-1796) w wykonaniu Daniela Olbrychskiego. W 2019 roku piosenka w wykonaniu Artura Gotza pojawiła się na płycie *Osiecka w filmie*[265] (2019, MTJ Agencja Artystyczna, CDMTJ11908), w 2021 roku w wykonaniu Izy Połońskiej znalazła się na albumie *SING! Osiecka – Iza Połońska*[266] (2021, Soliton, SL 1217) oraz na CD *Cinema Boogie, Chopin University Big Band*[267] (2021, Polskie Radio, PRCD 2341) w interpretacji wokalistki Danieli Berezy i *Chopin University Big Band*.

Znane jest także wykonanie utworu przez Janusza Szroma podczas koncertu *Osiecka na Bemowie*[268], który odbył się 10 lipca 2014 roku w Warszawie oraz Krzysztofa Machalicy, który w 2014 roku zaśpiewał go w ramach Zielonogórskiego Salonu Poezji[269] w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Cypriana Norwida w Zielonej Górze. 28 września 2015 roku miał miejsce Koncert galowy 18. Konkursu *Pamiętajmy o Osieckiej* w Teatrze Muzycznym Roma w Warszawie, podczas którego utwór wykonała Ewa Bem[270]. 22 listopada 2016 roku w Filharmonii Łódzkiej Iza Połońska wykonała tę piosenkę z towarzyszeniem orkiestry podczas koncertu *Niech żyje bal – piosenki Agnieszki Osieckiej*[271]. 19 stycznia 2020 roku w Studio PR im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie odbył się koncert *Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz – 90 lat minęło*, w trakcie którego utwór ten wykonała Agnieszka Wilczyńska wraz z Triem Andrzeja Jagodzińskiego[272].

***

Daniel Olbrychski, pierwszy wykonawca piosenki *Wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu* zaśpiewał ją z towarzyszeniem orkiestry w stylistyce piosenki filmowej, przeplatanej rytmami

[262] https:okularnicy.org.pl/agnieszka/tworczosc/plyty/ladies_8211_cd_2003/ [dostęp: 03.05.2026].
[263] W 2021 roku na polskim rynku muzycznym ukazała się płyta Ewy Bem, będąca zapisem koncertu live, który odbył się w Sali Koncertowej Polskiego Radia Wrocław w dniu 4 marca 2015 roku, na której znalazła się także ta piosenka (2021, Agora S.A. / Blue Note Agencja Artystyczna, 5903111496388).
[264] https://www.youtube.com/watch?v=4-tMKCOYyyA [dostęp: 03.05.2026].
[265] https://www.youtube.com/watch?v=iqF5grxXz8A [dostęp: 03.05.2026].
[266] https://www.youtube.com/watch?v=OumJtY5_1kk [dostęp: 03.05.2026].
[267] https://sklep.polskieradio.pl/pl/p/Chopin-University-Big-Band-Cinema-Boogie-CD/1232 [dostęp: 03.05.2026].
[268] https://www.youtube.com/watch?v=YeJ9331_Hyo [dostęp: 03.05.2026].
[269] https://www.youtube.com/watch?v=pHopgU98ZJ4 [dostęp: 03.05.2026].
[270] https://www.youtube.com/watch?v=ig5RDN0Ylu8 [dostęp: 03.05.2026].
[271] https://www.youtube.com/watch?v=91I0NZQEEu4 [dostęp: 03.05.2026].
[272] https://www.youtube.com/watch?v=b__z8YQ83P8 [dostęp: 03.05.2026].

samby (bossa novy) w refrenie. Nawiązanie do bossa novy znajdujemy także w kilku nowszych interpretacjach, m.in.: Danieli Berezy śpiewającej z towarzyszeniem *Chopin University Big Band* i Izy Połońskiej. Obie wersje są do siebie bardzo podobne stylistycznie, wyrazowo oraz formalnie.

Odmienną wizję interpretacyjną zaproponowała Ewa Bem, śpiewając utwór w formie standardu jazzowego i wykonując go z towarzyszeniem zespołu jazzowego pod kierownictwem pianisty Andrzeja Jagodzińskiego. Podobnie – jako standard jazzowy – interpretuje piosenkę Janusz Szrom, wprowadzając do aranżacji improwizacje instrumentalne. Natomiast Krzysztof Machalica wykonał ten utwór łącząc w nim elementy swingu i rytmów latynoskich z wykorzystaniem, typowego dla tej muzyki, instrumentarium perkusyjnego. Podobnie śpiewa Hanna Banaszak, która utrzymuje piosenkę w stylu *latino*, dodatkowo ubarwiając wykonanie wokalizami. W latynoskiej stylistyce wykonuje piosenkę również Artur Gotz.

b) Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my[273]

Najbardziej znaną wersją piosenki jest wykonanie Wandy Warskiej z lat sześćdziesiątych[274]. Piosenka ta nagrana przez wokalistkę i Andrzeja Kurylewicza – jak czytamy w opisie piosenki w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej* – stała się sygnałem audycji Radiowego Studia Piosenki[275]. Agnieszka Osiecka bardzo ceniła to nagranie[276] oraz wokalistkę. W latach sześćdziesiątych tak o niej pisała:

> Wanda Warska śpiewa, ale nie tylko śpiewa. Jest fascynującą osobowością, ma rzadką umiejętność wytwarzania własnej, niepowtarzalnej atmosfery. Ciepła, sympatyczna, jednocześnie trochę dziwaczka, taki kot, który chadza własnymi drogami[277].

Piosenka *Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my* w 1964 roku została wykonana przez Milę Cylwik[278] i zespół *Chochoły*. W 1965 roku piosenka ukazała się także jako cover na płycie winylowej w wykonaniu Fryderyki Elkany[279] z towarzyszącym wokalistce zespołem jazzowym

[273] Piosenka funkcjonuje również pod nazwą skróconą *Dzień dobry, to ty*.
[274] https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9xm0xOAu4rk [dostęp: 06.05.2026].
[275] *Wielki Śpiewnik…,* op. cit., s. 18.
[276] Ibidem.
[277] Z książeczki do płyty, https://sklep.polskieradio.pl/pl/p/Wanda-Warska-Domowe-piosenki-2-CD/710 [dostęp: 06.05.2026].
[278] https://www.youtube.com/watch?v=BUeYDEVVN-U [dostęp: 06.05.2026].
[279] https://www.youtube.com/watch?v=-MJ1KRSXA2s [dostęp: 06.05.2026].

Zbigniewa Namysłowskiego. To wykonanie znalazło się na wydanym nakładem wytwórni Warner Music Poland w 2001 roku albumie *Osiecka na bis.*

***

W interpretacji Wandy Warskiej utwór wykonany jest w umiarkowanym tempie i utrzymany w klimacie bigbandowym. Szczególną rolę odgrywa tu rozbudowana sekcja dęta. W piosence pojawia się solo fortepianu wykonane przez kompozytora, będące częścią *special chorusu*. W intrze utworu Warska swobodnie improwizuje, wykorzystując technikę *scat*.

Za wykonaniem Warskiej podąża interpretacja Fryderyki Elkany. Utrzymana jest w medium swingu z – podobnie jak u Warskiej – zaznaczoną sekcją dętą. Intro utworu jest krótkie. Jego motyw pojawia się ponownie na końcu utworu jako swoista klamra. W linii melodycznej wokalistka wprowadza delikatne zmiany. Pojawiają się tu dwa bardzo krótkie sola instrumentalne: fortepianowe oraz saksofonowe.

Interpretacja Mili Cylwik i zespołu *Chochoły* (skład zespołu: Tomasz Butowtt – śpiew, Jerzy Rogowski – śpiew, Jan Goethel – gitara, Bogdan Poniatowski – gitara, Mieczysław Salecki – pianino, Bogdan Nerc – gitara basowa) różni się od poprzednich. To przede wszystkim wolniejsze tempo, big-beatowy charakter oraz obecność chórków, realizowanych początkowo w formie asemantycznego harmonicznego dopełnienia melodii, a później z tekstem słownym.

c) Jak dobrze mieć sąsiada

Jak czytamy w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej*:

> Piosenka powstała w 1968 roku do cyklicznego programu telewizyjnego „Listy śpiewające". Wykonała ją aktorka Magda Zawadzka. Życie (…) przedłużały przede wszystkim radio i festiwale piosenkarskie. Wkrótce więc po premierze telewizyjnej w Radiowym Studiu Piosenki utwór nagrały *Alibabki* (…) kreując piosenkę na wielki przebój[280].

[280] *Wielki śpiewnik…,* op. cit., s. 35.

W interpretacji *Alibabek* piosenka została wydana w 1994 roku na albumie *Remanent* (1994, Polskie Nagrania Muza, PNCD265)[281]. W późniejszym okresie wykonanie to pojawiało się także na innych płytach, m.in.: *Złote przeboje – Alibabki* (1999, GM Records, PM 046-2)[282].

Znane jest także wykonanie Haliny Kunickiej. W 1970 roku znalazło się ono na longplay`u wydanym przez polską wytwórnię płytową Pronit (XL 0594)[283]. Podobnie, jak w przypadku *Alibabek,* piosenka wykonana przez Halinę Kunicką wielokrotnie ukazywała się w późniejszym okresie, m.in. w 1999 roku wytwórnia GM Records wydała z nią dwa albumy z serii *Platynowa kolekcja*: *Złote przeboje – Halina Kunicka*[284] (PM 032-2) oraz *Złote Przeboje – Agnieszka Osiecka*[285] *(*PM 036-2). W 2003 roku piosenka znalazła się na wydanej przez Polskie Nagrania Muza płycie *Będę czekać – Agnieszka Osiecka*[286] z serii *Perły Polskie* (PNCD 734), natomiast w wykonaniu Anny Gadt ukazała się na płycie *Osiecka w popkulturze; Osiecka w telewizji* (2019, MTJ Agencja Artystyczna, CDMTJ11908) oraz na albumie *Osiecka dzieciom – Anna Gadt* (2019, MTJ Agencja Artystyczna, CDMTJ11864).

***

Wykonanie zespołu *Alibabki* utrzymane jest w stylistyce piosenki rozrywkowej lat sześćdziesiątych. Charakterystyczne jest tu wprowadzenie kilku głosów wykonujących partie wokalne w różnych odległościach interwałowych z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego.

Halina Kunicka w swoim wykonaniu zmieniła nieznacznie w stosunku do oryginału tekst słowny. W jej interpretacji piosenka w pierwszej części utrzymana jest w umiarkowanym swingu (wokalistce towarzyszy tu zespół wokalny), w drugiej zaś wybrzmiewa w wolnym, balladowym tempie. Wokalistka wprowadziła tu asemantyczny fragment, śpiewany na sylabie [la], w którym mocno eksponowaną jest partia fletu.

Wykonanie Anny Gadt, skierowane do młodych słuchaczy, oscyluje wokół medium swingu. Końcowy fragment utworu zbliża się do stylistyki folkowej. Interpretacja jest dość prosta, a wokalistka opiera się o tradycyjną linię melodyczną, nie wprowadzając w niej istotnych zmian.

[281] W tym samym roku wydawnictwo wydało także płytę analogową (por. https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Alibabki_Remanent_(MC)_Muza_1994 [dostęp: 10.05.2026]).
[282] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Alibabki_Zlote_przeboje_GM_Rec_1999 [dostęp: 10.05.2026].
[283] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Kunicka_Halina_Kunicka_Pronit_1970 [dostęp: 10.05.2026].
[284] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Kunicka_Halina_Zlote_przeboje_GM_Rec_1999 [dostęp: 10.05.2026].
[285] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Rozni_Wykonawcy_Zlote_przeboje_GM_Rec_1999 [dostęp: 10.05.2026].
[286] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Osiecka_Agnieszka_Bede_czekac_Muza_2003 [dostęp: 10.05.2026].

d) Ja nie chcę spać

Utwór powstał w 1965 roku jako muzyka do adaptowanej przez Stanisława Dygata powieści Trumana Capote'a *Śniadanie u Tiffany'ego*. W tym samym roku Kalina Jędrusik wykonała tę piosenkę w warszawskim Teatrze Komedia oraz nagrała ją dla Radiowego Studia Piosenki[287]. W 1967 roku piosenka znalazła się (pod innym tytułem[288]) na singlu wydanym przez Polskie Nagrania Muza. W 1972 roku Kalina Jędrusik wystąpiła ponownie w roli Holly Golightly[289] w adaptacji filmowej *Śniadania u Tiffany'ego* i wykonała omawiany utwór. Było to nagranie ze spektaklu *Sceny z życia Holly Golightly* w reżyserii Kazimierza Kutza[290].

W wykonaniu Kaliny Jędrusik piosenka wielokrotnie trafiała na różne płyty, są to m.in.: *Agnieszka Osiecka – Pięć oceanów, piosenki 1952-97*[291] (1997, Polskie Radio, PRCD 201-5), *Złota kolekcja – portrety, Kalina Jędrusik – Ja nie chcę spać*[292] (2001, Pomaton EMI, 5 35354 2), *Osiecka – itp. itd... – Poeci polskiej piosenki* (2011, Universal Music Group, 2763289), *Nie pożałuje pan* (2012, Polskie Nagrania Muza, PNCD 1412), *Agnieszka Osiecka – Sześć Oceanów* (2014, Polskie Radio SA, PRCD 1791-1796).

W 2003 roku piosenka została wykonana przez Krystynę Tkacz na płycie *W Drodze Pod Wiatr* (2003, Pomaton EMI – 7243 5 94669 2 7), w 2006 roku utwór zaśpiewała Maria Sadowska na albumie *Tribute to Komeda*[293] (2006, Sony BMG Music Entertainment, 828768566923). Rok później utwór znalazł się na płycie *Trójka Live! Śpiewnik Komedy*[294] (2007, 3 SKY MEDIA, 3 SKY MEDIA/R/PRIII/7) w wykonaniu Anny Serafińskiej, w 2010 roku na płycie *Komeda – Inspirations* w wykonaniu Grażyny Auguścik i organisty Jana Bokszczanina (2010, Arms Records Zakłady płytowe, ZP 140770-09), a w 2012 roku na płycie *Polski Songbook Vol. 1* w wykonaniu Krzysztofa Krawczyka (2012, Warner Music Poland, 4047172). W 2015 roku kompozycja ukazała się na płycie *Zoo z piosenkami Agnieszki*

[287] *Wielki śpiewnik…,* op. cit., s. 31.
[288] Tu piosenka nosi tytuł *W podróży* (ibidem).
[289] Olczak-Moraczewska Halina, *Kalina Jędrusik,* Culture.pl, 04.2006, https://culture.pl/pl/tworca/kalina-jedrusik [dostęp: 15.05.2026].
[290] Capote Truman, *Sceny z życia Holly Golightly*, https://encyklopediateatru.pl//przedstawienie/637/sceny-z-zycia-holly-golightly [dostęp: 15.05.2026].
[291] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Osiecka_Agnieszka_Piec_oceanow_piosenki_1952_97_PR_SA_1997 [dostęp: 15.05.2026].
[292] https://www.muzyczneabc.pl/plyty/album.php?id=797 [dostęp: 15.05.2026].
[293] Sadowska Maria, *Tribute to Komeda*, https://jazz.pl/maria-sadowska-tribute-to-komeda-sony-bmg-music/ [dostęp: 15.05.2026].
[294] Nagrania dokonano 17 października 1995 roku w Polskim Radio "Trójka" – Studio S1 (zob. https://www.discogs.com/release/2520615-Various-Tr%C3%B3jka-Live-%C5%9Apiewnik-Komedy [dostęp: 15.05.2026]).

Osieckiej[295] w interpretacji Katarzyny Groniec (2015, Warner Music Poland, 08256 4 60353 6 6). W 2018 roku piosenka pojawiła się w wykonaniu Krystyny Prońko na albumie *Dwa Tria Grafitowe, Bursztynowe*[296] (2018, Power Music, PMCD015/016), w interpretacji Małgorzaty Wawruk ukazała się na płycie *Małgosia Wawruk – Źródła*[297] (2018, Opus Series, LYDIAN 2|2018) oraz zaśpiewana przez Ewę Błaszczyk na CD *Osiecka w filmie* (2019, MTJ Agencja Artystyczna, CDMTJ11908).

Utwór chętnie interpretowany jest przez szereg znanych polskich wokalistek, które dołączają go do swoich koncertów lub wykonują go okazyjnie. Dostępne są między innymi koncertowe wykonania Doroty Miśkiewicz[298], Niki Lubowicz[299] czy Justyny Steczkowskiej[300]. Po utwór ten sięgają również instrumentaliści. Odnaleźć go można w balladowych interpretacjach pianisty Andrzeja Jagodzińskiego[301] czy pianistki Katarzyny Stroińskiej-Sierant wykonującej go z zespołem jazzowym[302] czy duetu Henryka Miśkiewicza i Wojciecha Majewskiego[303].

***

Wykonania Kaliny Jędrusik zamieszczone na różnych albumach konsekwentnie utrzymane są w stylistyce ballady. Wokalistka śpiewa swobodnie, z wykorzystaniem nieco infantylnego, dziecięcego brzmienia głosu. W części zarejestrowanych nagrań towarzyszy jej zespół w składzie: fortepian, gitara elektryczna, kontrabas, perkusja, a część zrealizowana jest z towarzyszeniem orkiestry.

W interpretacjach Ewy Błaszczyk i Katarzyny Groniec utwór utrzymany jest także w balladowym nastroju. Katarzyna Groniec wykonuje go przy akompaniamencie solowego kontrabasu. Dokonuje zmian w linii melodycznej, a jako główny środek ekspresji wykorzystuje dynamikę.

---

[295] https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Ja_nie_chce_spac/powiazania [dostęp: 15.05.2026].

[296] https://www.discogs.com/release/24556628-Krystyna-Pro%C5%84ko-Dwa-Tria-Grafitowe-Bursztynowe [dostęp: 15.05.2026].

[297] https://opus-series.com/pl/katalog/zrodla [dostęp: 15.05.2026].

[298] Wykonanie w trakcie koncertu w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego z cyklu *To, co najpiękniejsze: piosenki Agnieszki Osieckiej w nowych aranżacjach*. Koncert odbył się z okazji 85. rocznicy urodzin poetki.

[299] Wykonanie w ramach koncertu *80. urodziny Agnieszki Osieckiej. Nowa energia w piosence 2016*, zarejestrowany 20 września 2016 roku w Studiu Polskiego Radia im. Agnieszki Osieckiej.

[300] Wykonanie zarejestrowane podczas Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w 2006 roku.

[301] Wykonanie utworu w trakcie *Jazzowych Spotkań Filmowych* w Ośrodku Kultury KADR w Warszawie 21 marca 2009 roku.

[302] Nagranie z 2011 roku w składzie: Katarzyna Stroińska-Sierant – fortepian, Maciej Fortuna – trąbka, Piotr Max Wiśniewski – kontrabas, Mirosław Kamiński – perkusja.

[303] Wykonanie w programie telewizyjnym *Kulturalni.pl* emitowanym w TVP Kultura.

Maria Sadowska, rozpoczynając piosenkę balladowo, przenosi się w klimat muzyki klubowej. Słychać tu elementy muzyki jazzowej, które momentami mieszają się ze stylistyką R&B i soul. Na partie wokalne (solową i zespołową) oraz instrumentalne nałożone zostały efekty studyjne. Uwagę przykuwa również improwizujący saksofon oraz partia fortepianu.

Analizując tradycję wykonawczą piosenki *Ja nie chcę spać* skonstatować należy, że zdecydowanie dominuje tu stylistyka ballady. Zmienna jest instrumentacja tego utworu, która od kontrabasu solo rozszerza się aż po orkiestrę[304].

e) Nim wstanie dzień

To utwór wykorzystany w czołówce filmu *Prawo i pięść* z 1964 roku w reżyserii Edwarda Skórzewskiego i Jerzego Hoffmana. Pierwszym wykonawcą piosenki był Edmund Fetting. Kompozycja ta pojawiała się wielokrotnie na albumach muzycznych w wykonaniu różnych artystów. Wśród nich zdecydowanie dominuje pierwszy jej interpretator i w jego wykonaniu *Nim wstanie dzień* znajdujemy na następujących płytach: *Piosenki Agnieszki Osieckiej* (1966, Polskie Nagrania Muza, XL 0339), *Agnieszka Osiecka – Pięć oceanów, piosenki 1962-97* (1997, Polskie Radio SA, PRCD 201-5), *Agnieszka Osiecka – Złote Przeboje* z serii *Platynowa Kolekcja* (2004, GM Records, GM 222 001-2), *Agnieszka Osiecka – Sześć oceanów, piosenki 1962-2013* (2014, Polskie Radio SA, PRCD 1791-1796). Utwór ten znalazł się również w repertuarze: Jerzego Połomskiego – *Cała sala śpiewa – Jerzy Połomski* (1970, Melodia Hi-Fi, LPM 1036), Bogusława Meca – *Jej portret: the best of Bogusław Mec* (1995, Digiton, 6062006 / 2004, MTJ Agencja Artystyczna, CDMTJ11712) i na albumie *Osiecka w filmie* (2019, MTJ Agencja Artystyczna, CDMTJ11908), zespołu *Raz, dwa, trzy – Czy te oczy mogą kłamać: piosenki Agnieszki Osieckiej* (2002, Polskie Radio SA, PRMC 246), zespołu *Czerwono-Czarni – Jasna strona księżyca* (2002, Universal Music Polska, 0647572) i *Najlepsze piosenki Czerwono-Czarni* (2014, MTJ Agencja Artystyczna, CDMTJ 11484), Katarzyny Nosowskiej – *Nosowska/Osiecka N/O* (2008, QL Music, 1794012), Grażyny Auguścik – *Komeda-Inspirations* (2010, Arms Records Zakłady płytowe, ZP 140770-09), Katarzyny Groniec – *Zoo z piosenkami Agnieszki Osieckiej* (2015, Warner Music Poland, 08256 4 60353

[304] Dorocie Miśkiewicz towarzyszyła Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie pod dyrekcją Tomasza Szymusia, Nice Lubowicz – pianista Andrzej Jagodziński, Krystynie Prońko – pianista Przemysław Raminiak, a Annie Serafińskiej zespół instrumentalny, w skład którego wchodzili m.in. Jan Ptaszyn Wróblewski – saksofon tenorowy, Henryk Miśkiewicz – saksofon altowy, Robert Majewski – trąbka.

6 6), Izy Połońskiej – *SING! Osiecka – Iza Połońska* (2021, Soliton, SL 1217) oraz zespołu *Strachy na Lachy* – album *Grabaż i Strachy Na Lachy* (2016, Sp Records, SPCD 05/03).

Nim wstanie dzień to utwór często wykonywany podczas koncertów. Jednym z najbardziej znanych wykonań koncertowych jest interpretacja Stanisława Soyki podczas koncertu w 2012 roku na wydarzeniu „Solidarity of Arts 2012" w Gdańsku[305]. Odmienną interpretację przedstawił duet *Bass Astral x Igo*, czyli producent Kuba Tracz oraz wokalista Igor Walaszek z towarzyszeniem *Stokłosa Collective Orchestra* podczas Gali wręczenia Dorocznych Nagród Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2019 roku.

Warte dostrzeżenia są instrumentalne wykonania inspirowane tą kompozycją. Wśród nich – koncertowe nagranie Leszka Możdżera i Zohara Fresco z 2013 roku[306] oraz umieszczone na płycie *Celuloid*[307] (2015, V-Records, 18095579) nagranie duetu Marka Napiórkowskiego i Artura Lesickiego.

***

Oryginalne wykonanie Edmunda Fettinga z 1964 roku utrzymane jest w stylistyce ballady, wykonywane akustycznie przy akompaniamencie gitar. Nagranie płytowe Edmunda Fettinga różni się od filmowego oryginału. Wprawdzie linia melodyczna i budowa formalna piosenki została zachowana, jednak w miejsce gitarowego akompaniamentu pojawiło się towarzyszenie orkiestry.

Odmiennie przedstawił ten utwór Jerzy Połomski, wykonując go w stylistyce muzyki latynoskiej. Bogusław Mec interpretuje go jako piosenkę rozrywkową z wykorzystaniem różnych brzmień instrumentów klawiszowych. W wykonaniu zespołu *Raz, dwa, trzy* aranżacja podąża w stronę bossa novy poprzez charakterystyczne rytmy i wykorzystanie instrumentów perkusyjnych. Zespół *Czerwono-Czarni* przedstawił utwór z wykorzystaniem elementów bluesowych. Interpretacja Izy Połońskiej także kieruje się ku bluesowi. Katarzynie Nosowskiej towarzyszy zespół instrumentalny w stylistyce szeroko pojętej muzyki popowej z elementami latynoskimi. Odmiennie, bo mocno stonowane, balladowe wykonanie proponuje Grażyna Auguścik i towarzyszący jej organista Jan Bokszczanin. Natomiast Katarzyna Groniec nawiązuje do nowoczesnej stylistyki *fusion* z elementami elektroniki, podobnie jak Stanisław Soyka, którego wokalno-fortepianowa interpretacja kieruje się w stronę *world music*, z akustycznym dodatkiem kontrabasu (Marcin Lamch) i trąbki (Tomasz Stańko).

[305] https://www.youtube.com/watch?v=hsAVztNDPGI [dostęp: 20.05.2026].
[306] https://www.youtube.com/watch?v=rWoRwQklPVQ [dostęp: 20.05.2026].
[307] https://mareknapiorkowski.com/pl/marek-napiorkowski-artur-lesicki-celuloid/ [dostęp: 20.05.2026].

Wykonanie piosenki w aranżacji zespołu *Strachy Na Lachy* to połączenie *ska*, folku i elektroniki. Natomiast kompilację orkiestry i elektronicznych brzmień ukazuje interpretacja *Bass Astral x Igo* (producent Kuba Tracz oraz wokalista Igor Walaszek) z towarzyszeniem *Stokłosa Collective Orchestra*.

W instrumentalnych interpretacjach piosenki odnajdujemy odmienne propozycje wykonawcze. Koncepcja oparta na fortepianowej improwizacji Leszka Możdżera, w której artysta wplata główny temat pomiędzy swobodną improwizację, to połączenie jazzu, *fusion* i *world music*. Interpretacja duetu – Napiórkowski i Lesicki – to ballada wykorzystująca akustyczne brzmienie gitar.

f) Miłość złe humory ma

Piosenka powstała w 1966 roku jako muzyka do filmu. Bohdan Łazuka jako Edzio Siedlecki wykonał ją rok później w polskiej komedii muzycznej *Małżeństwo z rozsądku* w reżyserii Stanisława Barei według scenariusza Krzysztofa Gruszczyńskiego.

Utwór ten (jako kompozycja samodzielna) znalazł się później na wielu albumach. W 1967 roku pojawił się na płycie *Bohdan Łazuka - Życzenia Dla Pań*[308] (1967, Polskie Nagrania Muza, XL 0407)[309]. W tym samym roku piosenka ukazała się na EP-ce z piosenkami z filmu *Małżeństwo z rozsądku*[310]. W 1987 roku piosenka znalazła się wśród wielu przebojów na longplay'u *Czterdzieści lat minęło – Piosenki i melodie z seriali TVP i filmów z muzyką Jerzego Matuszkiewicza*[311] (1987, Wifon, LP 101) w wykonaniu solistów i Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie, a w 1995 roku na płycie z piosenkami Bohdana Łazuki *My life* (1995, Polskie Nagrania Edition, ECD 045). W 1999 roku piosenka ukazała się w wykonaniu Bohdana Łazuki i w doborowym towarzystwie innych artystów[312] na płycie zatytułowanej *Złote Przeboje* –

[308] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Lazuka_Bohdan_Zyczenia_dla_pan_Polskie_Nagrania_Muza_1967 [dostęp: 22.05.2026].

[309] W 2001 roku Polskie Nagrania Muza wznowiły płytę w wersji cyfrowej.

[310] Obok Bohdana Łazuki śpiewali także: Elżbieta Czyżewska, Daniel Olbrychski i Tadeusz Chyła. Nagrane tu piosenki: *Tak bardzo się zmienił świat* i *Panie Kwiatkowski, Panie Kowalski* doczekały się reedycji kompaktowej, piosenki *Miłość złe humory ma* i *Wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu* w 1987 roku Przedsiębiorstwo Nagrań Wideo-Fonicznych Wifon wydało ponownie.

[311] https://www.youtube.com/watch?v=meKkGeWtzsc [dostęp: 22.05.2026].

[312] Na płycie ukazało się 20 utworów Agnieszki Osieckiej w wykonaniu artystów polskich m.in.: Andrzeja Dąbrowskiego, Edmunda Fettinga, Łucji Prus, Haliny Kunickiej, Maryli Rodowicz, Urszuli Sipińskiej, Sławy Przybylskiej, Igi Cembrzyńskiej, Ireny Santor czy zespołu *Skaldowie*.

Agnieszka Osiecka[313] z serii *Platynowa Kolekcja* (1999, GM Records, PM 036-2). Rok 2003 przynosi *Złote przeboje* Bohdana Łazuki (2003, GM Records, PM 181-2) oraz składankę utworów Osieckiej *Agnieszka Osiecka – Będę czekać* (2003, Polskie Nagrania Muza, PNCD734), na których znalazła się także omawiana piosenka.

Parę lat później, w 2011 roku na polskim rynku muzycznym pojawiła się kolekcja *Osiecka – itp. itd... – Poeci polskiej piosenki* (2011, Universal Music Group, 2763289) składająca się z dwóch CD i zawierająca obok piosenki *Miłość złe humory ma* śpiewanej przez Bohdana Łazukę (CD 1), 29 innych piosenek z tekstami Osieckiej w nowych aranżacjach, w wykonaniu m.in.: Anny Marii Jopek, Edyty Geppert, Kasi Nosowskiej, Grzegorza Turnaua, Urszuli Dudziak, Stanisława Soyki i innych. W 2013 roku ukazała się płyta *Hanna Banaszak śpiewa piosenki Jerzego Dudusia Matuszkiewicza*[314], na której znalazł się omawiany utwór w wykonaniu Hanny Banaszak. W 2019 roku na swojej płycie *Osiecka de luxe*[315] (2019, Mystic Production, MYSTCD377) utwór ten w jazzowej interpretacji zamieściła również wokalistka Maja Kleszcz, natomiast w 2023 roku utwór pojawił się na albumie *The Sound Pack/vocal group feat. Yarosh Organ Trio – Żyj Kolorowo*[316] (2023, SJRecords, 070).

2 grudnia 1985 roku utwór ten zaśpiewał również Andrzej Zaucha w Teatrze Wielkim w Łodzi w ramach koncertu z okazji XL-lecia kinematografii polskiej[317]. 19 stycznia 2020 roku w Studiu PR im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie odbył się koncert *Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz – 90 lat minęło*, w trakcie którego utwór ten wykonała Agnieszka Wilczyńska wraz z triem Andrzeja Jagodzińskiego[318]. W październiku 2022 roku premierę miał cover tej piosenki w wykonaniu Piotra Sałaty jako singiel zapowiadający nową płytę artysty[319]. Piosenka jest bardzo popularna i interpretuje ją również wielu innych artystów[320].

***

Piosenka w swej pierwotnej wersji z 1967 roku utrzymana jest w stylistyce *slowfoxu.* Wykonaniu temu towarzyszy orkiestra pod dyrekcją Andrzeja Nowaka, a w aranżacji

[313] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Rozni_Wykonawcy_Zlote_przeboje_GM_Rec_1999 [dostęp: 22.05.2026].
[314] https://open.spotify.com/album/6sOjqU77Ayn3v5MAXMRbHc [dostęp: 22.05.2026].
[315] https://www.polskieradio.pl/8/688/artykul/2402214,koncertowa-premiera-plyty-mai-kleszcz-osiecka-de-luxe [dostęp: 22.05.2026].
[316] https://sjrecords.eu/pl/produkt/sound-pack-vocal-group-ft-yarosh-organ-trio-zyj-kolorowo [dostęp: 22.05.2026].
[317] https://www.youtube.com/watch?v=Fy9zPh3RJMI [dostęp: 23.05.2026].
[318] https://www.youtube.com/watch?v=6CJBTVzEuHs [dostęp: 23.05.2026].
[319] https://www.polskieradio.pl/Piotr-Salata/Tag186047 [dostęp: 23.05.2026].
[320] Ich interpretacje można znaleźć na stronach YouTube czy Spotify.

eksponowana jest sekcja smyczkowa i dęta, w szczególności charakterystyczny motyw klarnetu. Ciekawym elementem jest wprowadzenie w refrenie piosenki motywu wykonywanego przez wibrafon.

W telewizyjnej audycji *Program dnia – Magazyn Boskie i Cesarskie – Program 30 lat minęło – Krzysztof Krawczyk i jego goście* (nagranie dla TVP1, 28 lutego 1995 roku) Łazuka wykonał tę piosenkę w inny sposób: to przede wszystkim wykonane *ad libitum* zwrotki i refreny utrzymane w stylistyce spokojnej bossa novy z towarzyszeniem wibrafonu nawiązującego do oryginalnej wersji piosenki. W tej aranżacji instrument klawiszowy dubluje linię wokalną. Pozostałe pozycje płytowe zawierające opisywany utwór w wykonaniu Bohdana Łazuki zamieszczają najczęściej filmowy oryginał z 1967 roku.

Na płycie z 2011 roku *Osiecka – itp. itd... – Poeci polskiej piosenki* aranżacja zbliża się charakterem do oryginalnego wykonania filmowego w rytmice *slowfoxu* (zwrotki wykonane są *ad libitum*, refreny utrzymane w swingu) z kontrapunktującym saksofonem i z towarzyszeniem zespołu. Natomiast w wykonaniu Hanny Banaszak usłyszeć można ten utwór w innej odsłonie. To przede wszystkim wprowadzone reharmonizacje oraz wyeksponowana partia fortepianu. Wokalistka zachowała tradycyjną linię melodyczną, jednakże zmieniła tekst utworu na formę żeńską. Po drugim refrenie pojawia się wokaliza wykonywana przez wokalistkę w towarzystwie Bohdana Łazuki.

Równie ciekawie zinterpretowała ten utwór grupa wokalna *The Sound Pack* z towarzyszeniem zespołu *Yarosh Organ Trio*. Główna melodia wykonana jest w swingującej konwencji, w czterogłosie, co może wskazywać na inspirację jazzową grupą wokalną *The Manhattan Transfer*. Interpretację ubarwia ciekawe instrumentarium: organy Hammonda, saksofon i perkusja.

Piosenka w wykonaniu różnych artystów uzyskiwała odmienne odcienie: w wykonaniu Andrzeja Zauchy to zaśpiewana z towarzyszeniem orkiestry piosenka aktorska, interpretacja Piotra Sałaty to współczesne podejście do brzmienia i stylistyka swingowo-popowa z elementami *modern vintage*[321].

Znane jest także wykonanie koncertowe Ewy Bem z 2012 roku zarejestrowane podczas koncertu plenerowego *Osiecka na Bemowie*[322]. Utrzymane jest w stylistyce jazzowej,

[321] Wokaliście towarzyszył zespół instrumentalny w składzie: saksofon, instrumenty klawiszowe, perkusja oraz chórek.
[322] https://www.youtube.com/watch?v=gWsJqtNI8gQ [dostęp: 24.05.2026].

a solistce towarzyszy zespół liderowany przez Andrzeja Jagodzińskiego. W 2020 roku Katarzyna Żuk zinterpretowała tę piosenkę w stylistyce piosenki rozrywkowej[323].

g) Wychodzę za mąż

Pierwszą wykonawczynią piosenki była Barbara Rylska. Zaśpiewała ją w 1963 roku podczas Festiwalu Sopockiego z towarzyszeniem festiwalowej orkiestry pod dyrekcją Leszka Bogdanowicza. Rok później, piosenka znalazła się na winylu *Echa Festiwalu Sopockiego 1963* (1964, Polskie Nagrania, L 0411) wydanym przez Polskie Nagrania Muza. To archiwalne nagranie znalazło się także na wydanej w 2013 roku CD *Ta mała jest wstawiona*[324] (2013, Polskie Nagrania, PNCD 1418) i w 2021 roku na płycie *Agnieszka Osiecka na bis* (2021, Warner Music Poland, 37762728). Znane jest również wykonanie Wandy Warskiej z 1964 roku. Piosenka ta najprawdopodobniej nagrana została wtedy na potrzeby audycji radiowej[325].

***

Wykonanie Barbary Rylskiej oparte jest na swingu. Druga część utworu ewoluuje do rytmów latynoskich z wyrazistym zastosowaniem shakera. Podobnie wykonuje ten utwór Wanda Warska.

h) Zdzich

Piosenka po raz pierwszy została wykonana przez Marylę Rodowicz w 1977 roku[326]. Wokalistka współpracowała wówczas z zespołem *Chałturnik*[327] założonym przez Jana Ptaszyna Wróblewskiego. W wykonaniu wziął udział sam kompozytor. Utwór w ich interpretacji znalazł się na płycie *Tribute to Agnieszka Osiecka. Łatwopalni*[328] (1997, PolyGram Polska, 011 359-2) oraz na płycie *Rarytasy cz. III (1974-1977)*[329] z serii *Antologia Maryli Rodowicz* (2013, Universal Music Polska / Polskie Nagrania, 3732830). Dostępne jest także

[323] https://www.youtube.com/watch?v=PTW8FOGVGBo [dostęp: 24.05.2026].
[324] https://adumaru.pl/pl/p/Barbara-Rylska-Ta-mala-jest-wstawiona-CD-wyd.-2013/20367 [dostęp: 27.05.2026].
[325] https://www.youtube.com/watch?v=5ekGRhya2Vg [dostęp: 27.05.2026].
[326] *Wielki śpiewnik…,* op. cit., s. 154.
[327] Ibidem.
[328] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Rodowicz_Maryla_Tribute_to_Agnieszka_Osiecka_Latwopalni_Tra_la_la_1997 [dostęp: 27.05.2026].
[329] http://www.marylarodowicz.pl/pl/dyskografia/4-3-muzyka [dostęp: 27.05.2026].

nagranie koncertowe tego utworu w wykonaniu Agaty Grześkiewicz z 2014 roku z koncertu we Włocławku[330].

***

Wykonanie Maryli Rodowicz oscyluje w stylistyce bigbeatowej. Piosenka zaśpiewana jest skocznie, żywo i z charyzmą. Integralnym elementem wykonania jest chórek wokalny. Agata Grześkiewicz bazuje na wykonaniu Maryli Rodowicz, jednakże rozszerza interpretacyjną przestrzeń, dołączając elementy gry aktorskiej.

i) Zielono mi

Utwór *Zielono mi* powstał w 1970 roku. Jak czytamy w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej*:

> Pierwotnie był to utwór instrumentalny zatytułowany *Rozlewiska*, nagrany przez Poznańską Piętnastkę Radiową. Po nagraniu jej w 1970 roku przez Andrzeja Dąbrowskiego piosenka stała się znakiem rozpoznawczym piosenkarza[331].

Andrzej Dąbrowski – pierwszy wykonawca tej piosenki – był przede wszystkim perkusistą. Tym utworem zadebiutował na polskiej scenie muzycznej jako wokalista. Sylwia Gawłowska wspomina, że „początkowo nie był zainteresowany jego wykonaniem i nagraniem, ponieważ nigdy wcześniej nie śpiewał w języku polskim"[332]. W rzeczywistości utwór przyniósł mu ogromną popularność. Piosenka zdobyła tytuł radiowej piosenki miesiąca Polskiego Radia i jednocześnie została zakwalifikowana do *Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej* w Opolu. W czerwcu 1970 roku Andrzej Dąbrowski za jej wykonanie otrzymał nagrodę główną Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Opolu podczas *8. Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej*. Po latach, w jednym z wywiadów dla Polskiego Radia, Andrzej Dąbrowski tamten festiwal i wykonanie *Zielono mi* tak wspominał: „W Opolu zaśpiewałem po raz pierwszy przed

[330] Koncert odbył się 8 czerwca 2014 roku na scenie ustawionej na Bulwarach im. Marszałka Józefa Piłsudskiego we Włocławku. Na scenie wystąpili aktorzy: Olga Bończyk, Katarzyna Żak, Katarzyna Jamróz i Władysław Grzywna oraz młode wokalistki jako uczestniczki projektu „Stachura": Joanna Czajkowska, Dominika Dobrosielska i Agata Grześkiewicz przy akompaniamencie muzyków wrocławskiego Teatru Muzycznego Capitol (https://www.youtube.com/watch?v=ztJ9wqCWJOI [dostęp: 27.05.2026]).

[331] *Wielki śpiewnik…,* op. cit., s. 159.

[332] Gawłowska Sylwia, *Festiwalowe podium. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu 1963-2017 we wspomnieniach artystów,* Opole 2018, s. 39.

tak wielką publicznością i ku mojemu zdziwieniu, zdobyłem główną nagrodę”[333]. Piosenka w jego wykonaniu znalazła się longplay`u *Mikrofon i Ekran – Opole'70* (1970, Polskie Nagrania Muza, XL0635) oraz w zbiorze *Agnieszka Osiecka – Sześć Oceanów – Ocean Popielaty*[334] (2014, Polskie Radio, PRCD 1791-1796).

Piosenkę chętnie wykonywali również inni artyści i zamieszczano ją na wielu albumach, m.in.: Andrzej Zaucha – *Czarny Alibaba*[335] (1999, Pomaton EMI, 7243 5 22109 2 3), Anna Maria Jopek – *Szeptem*[336] (1998, Universal Music Group, 5585882), Katarzyna Nosowska – *Nosowska/Osiecka N/O*[337] (2008, QL Music, 1794012), Anna Serafińska – *Gadu, gadu*[338] (2012, EMI Music Poland, 3614742), Mariusz Lubomski – *Lubomski w Trójce*[339] *(1999, POMATON EMI, 7243 5 20064 2 7)*, Iza Połońska – *SING! Osiecka – Iza Połońska* (2021, Soliton, SL 1217), w wykonaniu zespołu *Bibobit* – CD *Co to za czas, Bibobit/Osiecka*[340] (2021, Mystic Production). Warto wspomnieć, że wspomniany zespół wykonał ten utwór podczas koncertu *Męskie granie 2022*, zapraszając do współpracy wokalistkę Natalię Grosiak[341].

W ramach *XXXIV Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej* w Opolu 28 czerwca 1997 roku, odbył się koncert zatytułowany *Zielono mi* poświęcony twórczości Agnieszki Osieckiej[342]. Koncert ten został wydany pod tym samym tytułem w formie DVD w 2002 roku[343] (2002, Telewizja Polska S.A., 5902600062929), a piosenkę *Zielono mi* wykonał wówczas Mariusz Lubomski.

***

[333] Sztompke Paweł, *Andrzej Dąbrowski: cicho siedzę, nie lubię rozgłosu,* Jedynka Polskie Radio, 05.06.2013, https://jedynka.polskieradio.pl/artykul/859826 [dostęp: 30.05.2026].
[334] https://sklep.polskieradio.pl/pl/p/Agnieszka-Osiecka-Szesc-oceanow-6-CD/581 [dostęp: 30.05.2026].
[335] https://www.discogs.com/master/1027976-Andrzej-Zaucha-Czarny-Alibaba?srsltid=AfmBOopbIIKPuLxuBtzNCejqVkbovP0f0IN3fS7bE0Cop_bUH3qqndlX [dostęp: 30.05.2026].
[336] https://www.discogs.com/release/1301474-Anna-Maria-Jopek-Szeptem?srsltid=AfmBOopAfwkZL31p3E5WpUsnMI6m2BKJjQTIQKKHy6W5ms2FDLHor-zc [dostęp: 31.05.2026].
[337] polskirock.eu/plyta/nosowska-osiecka-1794012/ [dostęp: 31.05.2026].
[338] annaserafinska.com/pl/dyskografia/ [dostęp: 31.05.2026].
[339] https://www.discogs.com/release/13067908-Lubomski-W-Tr%C3%B3jce [dostęp: 31.05.2026].
[340] Wydawnictwo jest nagraniem spektaklu muzycznego *Stan podgorączkowy. Bibobit/Osiecka*, granym w Teatrze Nowym w Poznaniu. Wydawnictwo jest w nakładzie limitowanym, CD i winyl zawierają narrację Agnieszki Osieckiej.
[341] https://www.youtube.com/watch?v=2_RdpH6vtZ4 [dostęp: 31.05.2026].
[342] Koncert prowadziły: przyjaciółka Agnieszki Osieckiej – Magda Umer oraz córka poetki – Agata Passent.
[343] https://sklep.tvp.pl/zielono-mi.html [dostęp: 02.06.2026].

Andrzejowi Dąbrowskiemu w utworze *Zielono mi* na Festiwalu w Opolu w 1970 roku towarzyszy orkiestra – *Zespół Radiowego Studia Piosenki* pod przewodnictwem Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Uwagę zwraca charakterystyczny motyw ósemkowy wielokrotnie powtarzany i przeprowadzany przez poszczególne grupy instrumentów. Motyw ten stanowi klamrę piosenki (otwiera ją i kończy) oraz jest elementem rozpoznawczym tego wykonania.

W interpretacji Andrzeja Zauchy utwór brzmi nieco inaczej – to przede wszystkim szybsze tempo i wpływ stylistyki lat osiemdziesiątych. Zupełnie odmiennie przedstawiła ten utwór Anna Maria Jopek, interpretując go jako balladę jazzową z towarzyszeniem tradycyjnego zespołu jazzowego (fortepian, kontrabas, perkusja, trąbka z charakterystycznym solo wykonanym z tłumikiem).

Interpretacja Katarzyny Nosowskiej czerpie pomysł z wykonania Andrzeja Dąbrowskiego, wykorzystując w aranżacji oryginalny motyw, na którym oparty jest cały utwór. Tempo utworu, podobnie jak w wykonaniu Andrzeja Zauchy, jest żywe, czasami nawet pospieszne. Wokalistce towarzyszy rozbudowany skład instrumentalny: wibrafon, trąbka, flügelhorn, perkusja, instrumenty klawiszowe, gitara elektryczna, gitara basowa oraz instrumenty perkusyjne. Inaczej ukazuje się wykonanie Anny Serafińskiej, które utrzymane jest stylistyce muzyki soul i R&B. Solistka wykorzystuje szept, efekt *delay*, a w poszczególnych częściach piosenki towarzyszą jej także wokalne chórki. Wykonanie Mariusza Lubomskiego podczas *Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej* w Opolu z 1997 roku rozpoczyna i kończy gitara oraz trąbka. Utwór utrzymany jest w popowo-funkowym stylu. Ciekawym pomysłem aranżacyjnym jest wykorzystanie kontrapunktującej trąbki z tłumikiem. Do aranżacji tej nawiązuje również wykonanie piosenki przez Lubomskiego zamieszczone na płycie z 1999 roku. Jest to podobne połączenie aranżacji piosenki w formie akustycznej (początek piosenki) i piosenki rozrywkowej z kontrapunktującą trąbką. Ciekawa jest interpretacja piosenki przez zespół *Bibobit*, który wykorzystuje połączenie elektroniki z brzmieniem sekcji smyczkowej.

j) Kokaina

Utwór doczekał bardzo wielu wykonań. Ze względu na kobiecy charakter tekstu słownego, śpiewały go głównie kobiety. Jednymi z pierwszych wykonawczyń były Kalina Jędrusik[344] i Krystyna Sienkiewicz[345].

W 2008 roku piosenkę zaśpiewała Katarzyna Nosowska i zarejestrowała ją na albumie Nosowska/Osiecka N/O[346] (2008, QL Music, 1794012). Płytę zarejestrowano w listopadzie 2008 roku – aranżacje instrumentalne nagrano w Muzycznym Studiu Polskiego Radia im. Agnieszki Osieckiej w dniach 1-4 listopada 2008 roku, natomiast partię wokalną w studiu Fonoplastykon we Wrocławiu w dniach 5-9 listopada 2008 roku. Pomimo dość tradycyjnego dla stylistyki jazzowej doboru instrumentarium (wibrafon, trąbka, flügelhorn, perkusja, instrumenty klawiszowe, gitara elektryczna, gitara basowa, instrumenty perkusyjne) aranżacje znajdujące się na płycie brzmią nowocześnie.

Kilka lat później, interpretacji utworu podjęła się również Katarzyna Groniec, nagrywając płytę *Zoo z piosenkami Agnieszki Osieckiej*[347] (2015 roku, Warner Music Poland, 08256 4 60353 6 6). Do płyty dołączony jest także album DVD, który nagrano podczas koncertu Katarzyny Groniec w ATM Studio 21 kwietnia 2015 roku[348]. Obecnie utwór *Kokaina* aranżowany jest na wiele różnych sposobów i wykonywany jest podczas koncertów przez wielu artystów.

***

Wykonania tej piosenki to ballady. Otrzymują one jednak odmienne oblicza. W interpretacji Kaliny Jędrusik ballada przyjmuje subtelną i śpiewną formę z towarzyszeniem fletu, saksofonu, trąbki, instrumentu klawiszowego i instrumentów perkusyjnych. Natomiast Krystyna Sienkiewicz w swojej interpretacji również sięga do ballady, ale wykonuje ją z towarzyszeniem orkiestry.

Tradycyjną balladę przełamuje Katarzyna Nosowska. W swoim wykonaniu sięga do dwóch stylistyk. Początkowa ballada z towarzyszeniem trąbki, klarnetu i wibrafonu (wokalistka

[344] Wykonanie Kaliny Jędrusik odnaleźć można na YouTube. Nie zostało ono zarejestrowane na żadnej z płyt (https://www.youtube.com/watch?v=uUNwW3eVuCk [dostęp: 05.06.2026]).

[345] Piosenka znalazła się na płycie *Kiedyś byłam lalką* (Pomaton, 07243 5 37733 2 8), https://www.discogs.com/release/8264651-Krystyna-Sienkiewicz-Kiedy%C5%9B-By%C5%82am-Lalk%C4%85 [dostęp: 05.06.2026].

[346] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Nosowska_Katarzyna_Osiecka_QL_Music_2008 [dostęp: 05.06.2026].

[347] https://katarzynagroniec.pl/zoo [dostęp: 05.06.2026].

[348] https://bibliotekapiosenki.pl/albumy/Groniec_Katarzyna_Zoo_z_piosenkami_Agnieszki_Osieckiej_Warner_Music_Poland_2015 [dostęp: 05.06.2026].

śpiewa z wykorzystaniem infantylnego brzmienia głosu, z elementami chrypki) przechodzi w klimat zbliżony do folku z eksponowaną partią klarnetu oraz charakterystycznym dla tego stylu rytmem, podkreślonym w perkusji. Obie te części przeplatają się: w zwrotkach mamy stylistykę ballady, w refrenach – folk. Wokalistka pozwala sobie na swobodną interpretację, świadomie bierze oddech w środku wyrazu, aby podkreślić charakter piosenki.

Wykonanie Katarzyny Groniec opiera się na wykorzystaniu nowoczesnych brzmień, z efektami studyjnymi (m.in. *delay*) nałożonymi na poszczególne instrumenty. W jej interpretacji utwór to również ballada.

k) Czy to ładnie leniem być

Piosenka została nagrana w 1976 roku dla Polskiego Radia przez zespół wokalny *Alibabki*. Rok później w tym samym wykonaniu znalazła się na winylu *Zagrajmy w kości jeszcze raz* (LP 1977, Polskie Nagrania, SX 1494). Aranżację instrumentalną przygotował Aleksander Maliszewski, a partie wokalne opracował Jacek Mikuła. Zespołowi *Alibabki* towarzyszyła formacja w składzie: Jan Ptaszyn Wróblewski (saksofon), Wojciech Karolak (organy) i Czesław Bartkowski (perkusja).

Po latach po utwór ten sięgnęła Karolina Gwóźdź podczas 20. Konkursu *Pamiętajmy o Osieckiej*. Koncert galowy w ramach konkursu odbył się 7 października 2017 roku w Muzeum Powstania Warszawskiego[349].

***

Wykonaniu zespołu wokalnego *Alibabki* towarzyszy big band. Stylistyka utworu bazuje na klimacie piosenki rozrywkowej lat siedemdziesiątych.

W wykonaniu Karoliny Gwóźdź piosenka rozpoczyna się balladą (śpiew początkowo tylko z kontrabasem, później dołącza subtelna perkusja) i przechodzi w stylistykę muzyki latynoskiej, z wykorzystaniem kontrapunktującego saksofonu oraz częstych zmian dynamicznych.

l) Nie mam żalu do twojej dziewczyny

Piosenka nie należy do popularnych kompozycji. W dostępnej literaturze, także w Cyfrowej Bibliotece Polskiej Piosenki nie znajdują się informacje o jej wykonawcach. Współcześnie utwór ten włączyła do swojego recitalu zatytułowanego *Kantata, czyli Czterej*

[349] https://www.youtube.com/watch?v=s3_Sd88rBTM [dostęp: 07.06.2026].

Pancerni i Pies Justyna Panfilewicz. Wykonuje ją z towarzyszeniem fortepianu w konwencji piosenki aktorskiej.

3. Koncepcja polistylistycznej reinterpretacji wykonawczej

W tabeli poniżej zestawiono stylistyki pierwowzoru i autorskiej interpretacji:

Tytuł utworu	Pierwowzór	Reinterpretacja
Wyrzeźbiłam twoją twarz w powietrzu	Jazz swing / latin	Funk / soul / jazz
Dzień dobry to ty, dzień dobry to my	Jazz swing	Jazz-waltz
Jak dobrze mieć sąsiada	Big-beat	Latin / funk
Ja nie chcę spać	Jazz ballad	Bossa nova / folk / cha-cha
Nim wstanie dzień	Jazz ballad	Funk
Miłość złe humory ma	Slowfox	Blues
Wychodzę za mąż	Jazz swing	Latin / big band
Zdzich	Big-beat	Folk / jazz
Zielono mi	Pop-jazz	Bossa nova / jazz
Kokaina	Jazz ballad	Bossa nova
Czy to ładnie leniem być	Big-beat	Pop-jazz / funk
Nie mam żalu do twojej dziewczyny	Big-beat	Latin / big-beat

a) Wyrzeźbiłam twoją twarz w powietrzu

Nowa aranżacja utworu całkowicie odmieniła jego pierwotny charakter. W nowej odsłonie piosenkę zaaranżowano w stylistyce funku z elementami soulu i jazzu, a inspiracją do reinterpretacji w tym kierunku był styl Georg`a Bensona i Wes`a Montgomerego w nowszym wydaniu. Kompozycję utrzymano w metrum $\frac{4}{4}$, w tonacji Des-dur. W końcowej części utworu zastosowano modulację do tonacji D-dur. Instrumentarium wykorzystane w utworze to fortepian, gitara elektryczna, kontrabas, perkusja, tamburyn (zastosowano go w refrenach dla zaakcentowania rytmu) oraz organy Hammonda. Dla urozmaicenia brzmienia i podkreślenia wybranych fraz wprowadzono chórki w fakturze homofonicznej.

Zastosowano także dodatkowe elementy formotwórcze (*special chorus,* solo fortepianowe). Kompozycja zachowuje zwrotkowy charakter.

Utwór w nowej odsłonie rozpoczyna dwunastotaktowe intro z dominującą funkcją gitary. Fortepian w tej części utworu realizuje powtarzalny *riff*, kontrabas wypełniające go dźwięki, a perkusja podbija rytm, wystukując go tylko na hi-hacie.

Głos w całym utworze prowadzony jest swobodnie. Realizuje dwie zwrotki piosenki. W nowej aranżacji wokalistka wciela się w portret zauroczonej i zakochanej do szaleństwa kobiety. Tekst słowny w związku z dostosowaniem go do formy żeńskiej, zarówno w drugiej zwrotce, jak i w częściach refrenowych uległ modyfikacji[350]. Przekształcono nie tylko zaimki osobowe, ale także tekst końcowej części utworu, który w nowej wersji brzmi: [*Aż się taki ładny stałeś, tak mnie w sobie rozkochałeś, że nikt nie umie w serce wpaść… jak ty!*]. Oznacza to, że kobieta całkowicie straciła głowę na punkcie swojego wybranka.

Modyfikacje dotyczą także formy utworu. Wprowadzono tu nowe części – ośmiotaktowy *special chorus* z eksponowaną partią perkusyjną, w trakcie którego zespół z precyzją realizuje rytmicznie akordy. Zastosowane tu organy Hammonda oraz wokalny wielogłos realizowany początkowo w dwugłosie, a na końcu w czterogłosie, potęgują jeszcze bardziej ekspresję tej części, wypełniając przestrzeń muzyczną.

Po *special chorusie* wprowadzony został *walking* stanowiący podstawę pod improwizację fortepianową. W improwizacji fortepianowej zastosowano różnorodną rytmikę. Melodyka w tej części utworu opiera się na skali diatonicznej odpowiadającej tonacji podstawowej. W zakończeniu improwizacji, będącym jednocześnie finałową fazą piosenki, wprowadzono modulację o sekundę małą wyżej do tonacji D-dur, co w znaczący sposób podkreśliło wzrastającą dynamikę piosenki, podążającej ku kulminacji zarówno muzycznej, jak i słownej.

W refrenie kończącym piosenkę ponownie wykorzystano organy Hammonda, podnoszące dynamikę kulminacji piosenki. Wybrzmiewa tu także całe opisane wyżej instrumentarium, po czym utwór kończy dokomponowane zakończenie oparte o szereg rytmicznych akcentów realizowanych w sekcji rytmicznej i w partii wokalnej. Stylistycznie nawiązuje ono do typowych zakończeń bigbandowych.

[350] Modyfikacje wykazane są w aneksie niniejszej pracy.

b) Dzień dobry, to ty, dzień dobry, to my

W odróżnieniu od pierwowzoru utrzymanego w metrum parzystym $\frac{4}{4}$, utwór w nowej aranżacji ukazano w stylistyce jazz-waltz, w metrum $\frac{3}{4}$. Zaproponowana stylistyka – jazzowego walca – podkreśla charakter warstwy słownej piosenki i ściśle z nią współgra oraz ukazuje nowe spojrzenie na rytmizację linii melodycznej. Modyfikacji uległa także warstwa agogiczna tematu słowno-muzycznego. Charakterystycznym dla nowej aranżacji jest utrzymanie spokojnej pulsacji w metrum trójdzielnym bez przechodzenia w swingowy *walking*.

Wokalistce przyświecała idea dbałości o poprawność relacji słowno-muzycznej. Celem nowej aranżacji było ukazanie współzależności tekstu słownego i muzyki w utworze, a także uwidocznienie słów jako istotnego elementu dzieła. W zaproponowanym walcu jazzowym uzyskano kompatybilność muzyki z tekstem słownym. Podkreślono tym samym sens słów, które pełnią w piosence pierwszoplanową rolę i narzucają ekspresję wykonawczą pozostałym wykonawcom. Wokalistka interpretując utwór wcieliła się w postać kobiety, która pod wpływem spotkania swojego kochanka z lat młodości, ponownie zakochała się.

Kompozycja w nowej odsłonie wykonana została w tonacji Des-dur. W zakresie formalnym dokomponowano solo fortepianu, solo wokalne i *special chorus*. Zastosowane instrumentarium to kwartet jazzowy w składzie: fortepian, kontrabas, perkusja i gitara elektryczna.

Utwór rozpoczyna ośmiotaktowe intro grane przez fortepian, które wprowadza słuchacza w kołyszący charakter kompozycji. Melodia piosenki uległa częściowej modyfikacji. Strofy różni zarówno tekst słowny, jak i inna realizacja melodii w ich ostatnich taktach. W całym utworze linia melodyczna prowadzona jest przez głos solowy w sposób kantylenowy i śpiewny. Znacząco urozmaicona została także warstwa harmoniczna piosenki.

Wprowadzone do utworu solo fortepianowe zbudowane zostało w oparciu o dźwięki diatoniczne, a pojawiające się w improwizacji pauzy, pozwoliły na podkreślenie poszczególnych fraz. Odczuć tu można lekkie rozkołysanie, które uzyskane zostało poprzez specyficzne dla walca akcentowanie rytmu w metrum trójdzielnym. W rezultacie tego zabiegu improwizacja nabiera subtelnego charakteru.

W początkowej frazie *special chorusu*, który wprowadzony został po improwizacji fortepianowej, linia melodyczna fortepianu zdublowana została przez gitarę. Powtórzone jest to dwukrotnie, a następnie wokalnie wykonane są frazy z realizacją tekstu zaczerpniętego z ostatnich ośmiu taktów drugiej zwrotki. Skomponowany *special chorus* wzbogaca

oryginalnie prostą budowę tego utworu, natomiast improwizacja fortepianu urozmaiciła istniejące już w utworze przebiegi melodyczno-rytmiczne.

Rytmika walca oraz umiarkowana agogika utworu pozwoliły na swobodne prowadzenie frazy wokalnej. Dzięki tym zabiegom uzyskano również większą liryczność utworu i kantylenowy przekaz, kompatybilny z tekstem słownym. Utwór kończy outro wykonane przez cały zespół, z wykorzystaniem lekkiego zwolnienia w kadencji, przy konsekwentnym zachowaniu trójdzielnego pulsu kompozycji.

c) Jak dobrze mieć sąsiada

Istotą nowej aranżacji tej piosenki jest podkreślenie tekstu słownego i przybliżenie słuchaczowi rytmów latynoskich oraz stylistyki funky. Piosenkę zaaranżowano w tonacji Es-dur, w metrum $\frac{4}{4}$. W składzie instrumentalnym utworu, obok fortepianu, gitary elektrycznej, kontrabasu, perkusji wraz z instrumentami perkusyjnymi (shaker, konga, güiro) stylistycznie wpisującymi się w specyfikę muzyki latynoskiej, wprowadzono klarnet. Kompilacja dwóch stylistyk nastąpiła dzięki połączeniu perkusji grającej w stylistyce funky z podążającym w rytmy latynoskie, fortepianem. Skonstatować jednak należy, że stworzona aranżacja nie jest osadzona w konkretnej czystej formie gatunkowej, a raczej oscyluje w stylistyce rozrywkowej zabarwionej wyżej wymienionymi stylami. Zaproponowana aranżacja całkowicie odbiega od innych opracowań tego utworu.

Intro zbudowane zostało na zasadzie przebiegów melodyczno-rytmicznych, wpisujących się w układ *call and response*. Skomponowany motyw wykonywany przez klarnet oraz kontrabas, a następnie dołączającą do nich perkusję, dialoguje z improwizowanymi partiami wokalnymi. Dopełnia to ośmiotaktowa improwizacja wokalna, w której głos porusza po szerokim zakresie dźwięków. W improwizacji wokalnej, której towarzyszy kontrabas i perkusja, zastosowano charakterystyczne dla twardego ataku spółgłoski wargowe i przedniojęzykowe, w zakończeniach fraz użyto samogłosek. Zastosowano tu krótkie wartości rytmiczne. Ekspresja w tej części utworu budowana jest także o nagłe zmiany dynamiki. W tej części wykorzystano elektroniczny procesor wokalny – efekt *delay*, który daje wrażenie echa.

W zakresie formy, podążając za charakterem tekstu literackiego, postawiono na schemat zwrotkowo-refrenowy. Części te wykonano z lekko aktorskim zabarwieniem, ukazując codzienne życie sąsiedzkiej wspólnoty. Wokalistka jawi się tu jako obserwatorka. W refrenach wprowadzono krótkie przerwy (tzw. *breaki*) w sekcji rytmicznej, aby zwrócić uwagę słuchacza

na dźwiękonaśladowcze fragmenty w tekście słownym [*puk puk, bum bum*]. W refrenie świadomie – w odróżnieniu od oryginału – nie zastosowano dźwiękonaśladowczej perkusji, w miejscach wyżej wymienionych słów.

W połowie utworu umieszczono *special chorus* wykonywany przez głos w unisonie z gitarą. Głos ma za zadanie imitować brzmienie gitary, a także specyficzną dla tego instrumentu artykulację. Wykorzystana w tym fragmencie technika *scat singing* w partii wokalnej jest zróżnicowana pod względem zastosowanych sylab – i nawiązuje do instrumentalnego traktowania głosu. Tak zaplanowany *special chorus* obliguje do zachowania dbałości w zakresie faktury rytmicznej w przestrzeni wokalnej oraz faktury melodycznej w przestrzeni instrumentalnej.

Do warstwy instrumentalnej dołączony został w tej kompozycji klarnet. Dialoguje on z głosem w intrze utworu, buduje *background* instrumentalny w refrenie, uzupełnia śpiew lub go kontrapunktuje. Wykorzystanie tego instrumentu ukazuje nowy koloryt muzyczny, choć koncepcja przedstawia nieoczywiste w stylistyce muzyki funky i rytmów latynoskich połączenie brzmieniowe.

Utwór zamyka swobodna improwizacja wokalna oparta o technikę *scat singing*, będąca jednocześnie frywolną, radosną wokalizą uzupełnioną zdaniem: [*Jak dobrze mieć sąsiada*] w wykonaniu głosów męskich. Wykorzystanie męskich głosów nawiązuje do tekstu piosenki, stanowi element humoru i swoiste „przymrużenia oka" w odniesieniu do warstwy literackiej.

d) Ja nie chcę spać

Piosenka została zaplanowana jako nastrojowa kompozycja, w której partia wokalna – a w szczególności realizowany przez wokalistkę tekst literacki – stały się dominującym elementem. Utwór utrzymany jest w stylu bossa novy z delikatnym wpływem amerykańskiej piosenki folkowej i elementami cha-chy, w metrum $\frac{4}{4}$. Wykonywany jest w umiarkowanym tempie, w tonacji d-moll. W warstwie instrumentalnej zastosowano następujący skład: kontrabas, perkusja, fortepian wzbogacony przez syntezatorowe brzmienia oraz instrumenty perkusyjne (shaker i tarka). Utwór rozpoczyna krótkie solo kontrabasu.

Najistotniejszym nośnikiem wyrazowym tej kompozycji staje się głos, jego barwa i autentyczność, a od strony instrumentalnej harmonia i prostota aranżacji. Pod względem budowy formalnej, aranżacja opiera się na dwóch częściach odpowiadających zwrotkom, przedzielonych ośmiotaktową częścią wokalno-instrumentalną. Ten improwizowany fragment

wykorzystuje ściśle osadzone w czasie i podkreślające taneczny charakter cha-chy, westchnienia i szepty.

Wprowadzone elementy zmieniają sposób prowadzenia partii wokalnej – z balladowej subtelności, intymności na bardziej taneczną i rytmiczną formułę podążającą za charakterem partii instrumentalnych. Ta zmiana powoduje nowe odczucie czasu w utworze – z kantylenowego *ad libitum* do pulsacyjnej rytmiki bossa novy i tanecznej cha-chy, które wprowadzając ruch, ożywiają narrację muzyczną.

Zamierzeniem wokalistki jest ukazanie odmiennej barwy głosy. Kolor i natężenie głosu mają bowiem budować nastrój, ponieważ wokalistka wciela się tu w portret kobiety podążającej za swoimi nadziejami i marzeniami. Chce ona wciąż doświadczać życia i odkrywać je na nowo, nie chce żyć biernie w stagnacji, choć z drugiej strony czuje lęk przed śmiercią i utratą życia. Interpretatorka, niczym wprowadzony w aranżacji element cha-chy, chce płynąć lekkim, tanecznym krokiem za swoimi marzeniami. W tym celu zaproponowano żywsze niż w pierwowzorze tempo utworu, a dla wzmocnienia ekspresji wykonawczej wprowadzono zmiany w linii melodycznej. Partii wokalnej wtóruje eksponowana gitara elektryczna.

W zakończeniu utworu wprowadzono solo fortepianowe z towarzyszącą sekcją rytmiczną, oparte o dźwięki diatoniczne. Solo nie ma charakteru popisowego, pełni rolę spontanicznie zrealizowanej partii instrumentalnej do *fade out*.

e) Nim wstanie dzień

Oryginalnie balladowy charakter tego utworu w zaproponowanej aranżacji uległ całkowitej zmianie. Osadzony został w stylistyce funky z mocno precyzyjnym *groove* zrealizowanym w sekcji rytmicznej, w metrum $\frac{4}{4}$ i nieco popowym charakterem w warstwie wokalnej. Zmianie uległa także tonacja piosenki, która oryginalnie napisana była dla głosu męskiego. W nowej odsłonie piosenka jest w tonacji c-moll. Wokalistka jawi się tu jako obserwatorka powojennej rzeczywistości.

W nowej aranżacji wprowadzono wiodący ośmiotaktowy motyw melodyczny, inspirowany motywem przewodnim utworu *So what* znajdującego się na płycie *Kind of Blue* Milesa Davisa. Wspomniany motyw pojawia się już w instrumentalnym wstępie, a następnie podjęty jest przez głos solowy wzmocniony gitarą elektryczną. Motyw ten powtarza się regularnie również w zakończeniu piosenki, co czyni z niego swoistą klamrę. Wobec często obserwowanej w utworach funkujących zasady rozpoczynania lub kończenia na tzw. *open solach* (intro

oraz outro to często otwarte sola poszczególnych instrumentów), jest to świadomy zabieg artystyczny. Przełamując konwencję stylistyczną, wprowadzony motyw rozwija się i modyfikuje. Na motyw ten we wstępie i zakończeniu nałożono partię wokalną z zastosowaniem elektronicznego efektu dublowania głosu (o oktawę niżej jako głos męski) będącego środkiem wyrazowym użytym dla uwypuklenia i podkreślenia większej dźwięczności głosu.

Po intrze następuje dziewięciotaktowe śpiewane motto[351], utrzymane w ambitusie rejestru piersiowego, zarejestrowane z wykorzystaniem symulatora efektu gitarowego typu *overdrive,* nadającego głosowi specyficzne brzmienie jakby śpiewania przez słuchawkę telefoniczną. Zastosowany efekt jest zabiegiem celowym, nawiązuje do charakteru dźwięku w starych radiostacjach wojskowych. W dalszej kolejności występująca zwrotka piosenki zrealizowana została bez zastosowania elektronicznych efektów wokalnych. W częściach refrenowych w celu nie tylko urozmaicenia linii melodycznej, ale także podkreślenia poszczególnych słów i wyrażeń wprowadzono drugi głos. Wzbogaciło to także harmonię i fakturę kompozycji.

W zakresie warstwy instrumentalnej zastosowano instrumentarium mocno odbiegające od oryginału. Obok instrumentu klawiszowego i perkusji, gitara elektryczna wykorzystująca przesterowane brzmienie, a także gitara basowa podbijająca rytmiczny *groove*, przybliżyły w znaczący sposób aranżację do muzyki funky. Jest to jedyny utwór na płycie, w którym wykorzystano gitarę basową i utrzymano w całości w funkowej stylistyce. Dodatkowo, w celu nadania kompozycji nowoczesnego brzmienia, w połowie pierwszej i drugiej zwrotki, a także w połowie obu refrenów oraz w całym outrze dodano brzmienie syntetyczne jako uzupełnienie wykorzystanych instrumentów klawiszowych oraz jako środek wyrazowy nawiązujący do obranej stylistyki. Inspiracją muzyczną dla takiego brzmienia jest funkująca muzyka Stevie`go Wondera, który w swoich utworach sięgał po podobne efekty dźwiękowe.

W zakresie formy wprowadzono regularny ośmiotaktowy *special chorus* realizowany na podstawie wiodącego motywu melodyczno-rytmicznego przez wokalistkę i gitarzystę. Istotą wykonania tego fragmentu jest precyzja rytmiczna. W drugiej części *special chorusu* partia wokalna wsparta zostaje drugim głosem. Następnie część ewoluuje w ośmiotaktowe solo gitary elektrycznej (z charakterystycznym przesterowanym brzmieniem uzyskanym przez zastosowanie efektów: *delay* i *reverb*), będące rytmicznie wykonaną szeroką pod względem ambitusu melodią.

[351] Por. s. 59-60.

Utwór poddano przearanżowaniu, zastosowano nowe pochody akordowe oraz wprowadzono rozwiązania stylistycznie wpisujące utwór w stylistykę funky. Zaproponowana aranżacja mocno odbiega od powszechnie znanych balladowych jej odsłon oraz w zasadniczy sposób przenosi ciężkość warstwy tekstowej z oryginalnie balladowej i refleksyjnej narracji do żywej, wyrazistej narracji o nieco popowym zabarwieniu podążającej za tekstem słownym.

f) Miłość złe humory ma

Szukając inspiracji do interpretacji tego utworu sięgnięto do bluesowo-soulowej muzyki Ray`a Charlesa w nowszym wydaniu. Piosenka utrzymana jest w tonacji a-moll, w tempie umiarkowanym, metrum $\frac{4}{4}$. Składa się z dwóch zwrotek przedzielonych refrenami ze zmiennym tekstem.

Celem reinterpretacji była przemiana tanecznego i rytmicznego *slowfoxa* w nieco bardziej emocjonalny bluesowo-soulowy idiom stylistyczny z wykorzystaniem rytmiki *shuffle.* Nowa koncepcja zmieniła charakter prowadzenia partii wokalnej i budowania napięcia emocjonalnego. Utwór w odświeżonej odsłonie oparto na dwóch przenikających się gatunkach: bluesie i soulu, które ściśle współgrają z charakterem tekstu słownego piosenki opowiadającego o uczuciach i miłosnych rozterkach.

W bluesowo-soulową stylistykę utworu wprowadza fortepianowy wstęp. Charakter ten podkreśla także zastosowane w piosence instrumentarium: gitara elektryczna, kontrabas, fortepian, perkusja oraz tamburyn, a w szczególności organy Hammonda. Najważniejszym komponentem wstępu utworu jest fortepian, w refrenach na pierwszy plan wyłania się kontrapunktująca względem głosu solowego gitara elektryczna oraz podkreślający rytmikę utworu tamburyn. W drugiej części refrenu brzmienie uzyskuje nowy koloryt dzięki organom Hammonda, stylistycznie wpisujących się w klimat bluesowy, a także poprzez wprowadzenie wokalnych chórków, które potęgują dynamikę tej części oraz podkreślają istotne interpretacyjnie zwroty i wyrażenia dotyczące relacji damsko-męskich.

W zakresie warstwy literackiej nastąpiły zmiany podyktowane koniecznością dopasowania tekstu męskiego do formy żeńskiej. W wyniku modyfikacji piosenka adresowana jest do mężczyzny, a interpretacja wokalistki ukazuje miłość dwutorowo: jako uczucie magiczne i warte przeżycia, a także uczucie, które wiąże się z podjęciem pewnego ryzyka.

Wprowadzono nową finałową część, z charakterystycznym schematem rytmiczno-melodycznym realizowanym przez zespół. W warstwie instrumentalnej na pierwszy plan

wysuwa się tutaj brzmienie organów Hammonda użyte dla uwypuklenia bluesowego kolorytu oraz perkusja. Fragment ten rozwija się – początkowy jednogłos wsparty zostaje drugim głosem, a następnie na ten dwugłos nałożona jest improwizacja instrumentalna oparta na skali bluesowej. Służy to wzmocnieniu ekspresji utworu i prowadzi do dynamicznej wspólnej kulminacji. Aranżację kończy odmienne od poprzedniej części zakończenie z gitarowym *riffem*, w którym nabudowana wcześniej dynamika uspokaja się.

g) Wychodzę za mąż

Nowa aranżacja piosenki utrzymana jest w tonacji D-dur, metrum $\frac{4}{4}$. Melodia oraz harmonia piosenki uległy zmianom. W zakresie formy zachowano budowę zwrotkową, wprowadzono nowe części, w tym intro oraz outro, solo fortepianowe i *special chorus*. Interpretacja podąża w kierunku stylistyki latynoskiej z elementami bigbandowymi.

Intro oparte jest na improwizacji perkusji, które w dalszej części (kolejne dwa takty) uzupełnione zostało przez zespół wraz z partią wokalną. Głos zostaje zdublowany i przez zastosowanie efektu wokalnego – *oktaver*, brzmi również oktawę niżej. Sprawia to wrażenie wykonywania tego krótkiego fragmentu przez dwa głosy: żeński i męski. W zakresie rytmiki zastosowano specyficzne połączenie: w partii perkusji słychać nawiązania do latynoskich figur rytmicznych, natomiast partia kontrabasu – podkreśla bigbandowy charakter piosenki.

Istotą jest tu wyrazista interpretacja warstwy słownej. Utwór pod względem wykonawczym zbliża się do piosenki aktorskiej: córka (w którą wciela się wokalistka) sprzecza się z matką w kwestii zamążpójścia. Utrzymuje, że zamążpójście jest staroświeckie. Druga część piosenki przynosi diametralną zmianę – i finalnie propozycja matki odnośnie zamążpójścia córki okazuje się być doskonałym pomysłem.

Te dwie części piosenki rozdziela szesnastotaktowe solo fortepianu, płynnie przechodzące w czterotaktowy *special chorus*, w którym fortepian dubluje partię wokalną. W jego zakończeniu dla podkreślenia ekspresji utworu oraz wzmocnienia dynamiki, wprowadzono dwugłos.

W utworze wykorzystano następujące instrumentarium: fortepian, gitarę elektryczną, kontrabas i perkusję. Wyróżniającą cechą nowej aranżacji są charakterystyczne zabiegi rytmiczne w postaci zatrzymań czy podbijania, akcentowania poszczególnych mocnych i słabych części taktu (*break, stop time* realizowane przez perkusistę), właściwe dla wykonań bigbandowych. Piosenkę kończy czterokrotne powtórzenie melodyczno-rytmicznego schematu

podkreślającego istotne z perspektywy wykonawczej zdanie: [*bo to był bardzo dobry plan*], które staje się meritum interpretacji warstwy tekstowej.

h) Zdzich

Zamierzeniem nowej koncepcji było, aby taneczna piosenka lat siedemdziesiątych, będąca nagraniem prześmiewczego „wygłupu" przez *Stowarzyszenie Popierania Prawdziwej Twórczości Chałturnik* pod kierownictwem Jana Ptaszyna Wróblewskiego z wokalistką Marylą Rodowicz, uzyskała bardziej nowocześniejsze oblicze. W toku podjętych prac aranżacyjnych jedynie część linii melodycznej (w tym tonacja C-dur) i tekst literacki nie uległy zmianie. Pozostałe elementy dzieła muzycznego zmieniły swój charakter. Piosenka ze skocznej w oryginale wersji przeistoczyła się w spokojniejszą wokalną propozycję, utrzymaną w metrum $\frac{4}{4}$, wspartą towarzyszeniem instrumentalnym w składzie: fortepian, kontrabas, perkusja wraz z instrumentami perkusyjnymi (kij deszczowy, triangiel). Instrumentarium dopełnia gitara elektryczna z delikatnym przesterem realizowanym na efekcie *delay*.

Celem nowej aranżacji było utrzymanie szesnastotaktowej pulsacji oraz wprowadzenie delikatnego akcentu muzyki folkowej. Inspiracją była stylistyka utworów Norah Jones oraz zespołu *Esbjorn Svensson Trio*, ale zrealizowanych w lżejszym i bardziej piosenkowym stylu. Pod względem formy kompozycja składa się z dwóch części odpowiadających dwóm zwrotkom piosenki z refrenem, przedzielonych krótkim solem kontrabasu.

Harmonia utworu została urozmaicona. Zastosowane zmiany harmoniczne nadały piosence zamierzony nastrój. Głos w utworze porusza się pomiędzy różnymi odcinkami skali i wtapia się w kolorystykę wytworzoną przez zespół instrumentalny. Przez odpowiedni dobór barwy, dopełnia ideę wyrazową kompozycji.

Ciekawie zastosowane są tu instrumenty perkusyjne (szczególnie kij deszczowy). W znacznym stopniu budują one nastrój piosenki. Kij deszczowy imituje padający deszcz, wodę, szumiące morze. Odgłosy te uzupełnione są przez elektroniczne efekty gitarowe, które tworzą idylliczny nastrój piosenki. W konfrontacji w zadziornymi słowami piosenki mówiącymi o Zdzichu, jego miłostkach i niewierności w stosunku do kobiet, nie jest to zabieg oczywisty. Aranżerka zamierzała w odmienny sposób zinterpretować utwór. W oryginale wykonywanym przez Marylę Rodowicz podmiot liryczny jest mocno przejęty zachowaniem Zdzicha, który rozkochał kobiety i je porzucił, i wręcz wypomina mu jego postawę. Natomiast w nowej aranżacji wokalistka zdecydowała się na interpretację zgoła odmienną – zupełnie

nie przejmuje się postawą Zdzicha, przyjmuje w stosunku do niego obojętność. Świadczy o tym sposób wokalnej narracji – swobodny, bez zbędnej kokieterii. W momentach, w których w tekście słownym pojawia się podmiot liryczny w liczbie mnogiej wprowadzono chórek wokalny realizowany w dwugłosie.

Zastosowane w zakończeniu piosenki wokalizy realizowane w rejestrze eksponującym rezonator głowowy, wykonane z wykorzystaniem efektu *delay*, powodują tym samym rozmycie wokalnego dźwięku i wtopienie go w warstwę instrumentalną. Wokalizy wykorzystują przede wszystkim samogłoskę `a`. Prowadzona melodia z zastosowaniem *crescenda* i *diminuenda* podkreśla akcenty występujące w warstwie rytmicznej. Inne sylaby pojawiające się w końcówce outra, prowadzone są bardzo płynnie z wykorzystaniem *rubato*. Dopełnia to swobodny charakter piosenki.

i) Zielono mi

Stylistycznie reinterpretacja nawiązuje do brzmienia utworów wykonywanych przez Annę Marię Jopek lub nowszych kompozycji Serge`a Gainsbourga. Tę stylistykę podkreśla linia kontrabasu oraz brzmienie instrumentów klawiszowych. Łączą się tu prosty popowy *groove* w sekcji rytmicznej z elementami bossa novy zaznaczonymi przez zastosowanie instrumentów perkusyjnych (shakera i kija deszczowego) oraz idiom jazzowy (harmonia, wprowadzona improwizacja instrumentalna). Piosenka utrzymana jest w tonacji g-moll, metrum $\frac{4}{4}$. Wykorzystano tu następujące instrumentarium: fortepian, instrumenty klawiszowe (syntezator), gitarę elektryczną, kontrabas, perkusję i instrumenty perkusyjne.

W zakresie budowy utworu utrzymano formę zwrotkową. Zamierzeniem wokalistki było oddanie pastelowego kolorytu piosenki i spokojnej narracji podkreślającej tekst słowny. Wokalistka jawi się tu jako kobieta zafascynowana swoim kochankiem, osiągająca stan błogości dzięki jego obecności zarówno na jawie, jak i we śnie.

Piosenkę otwiera dwunastotaktowe intro opierające się na czterotaktowym motywie melodyczno-rytmicznym. Jest on powtarzany w partii fortepianu i dodatkowo zostaje wsparty brzmieniem syntezatora. Brzmieniową przestrzeń wypełniają tu także kij deszczowy oraz talerze w partii perkusji. Po dwóch zwrotkach wprowadzono solo fortepianowe. W jego końcu wykorzystano wokalizę, początkowo jednogłosową, a następnie realizowaną jako dwugłos, co w znaczący sposób podkreśliło wzrastającą dynamikę piosenki, podążającej

do kulminacji muzycznej i słownej w utworze. Zastosowanie elektronicznego efektu *delay* dało tu wrażenie przestrzeni.

Swoistą klamrę tworzy outro oparte na motywie zaczerpniętym ze zwrotki piosenki. Dodano tu wokalizę na efekcie *delay* oraz fragment dwugłosowy z tekstem słownym zaczerpniętym z pierwszej zwrotki: [*A w kominie szurum burum, a na polu wiatr do wtóru*] i drugiej zwrotki: [*Gada woda i sitowie, że my mamy się ku sobie*].

j) Kokaina

Utwór osadzony został w charakterze bossa novy. Jest to odmienne spojrzenie na oryginał, który był pierwotnie wykonany i nadal obecnie najczęściej coverowany jest jako ballada. Tempo nowej aranżacji jest niezbyt śpieszne. Metrum utworu to $\frac{4}{4}$, tonacja d-moll. Spokojny *time* utworu, oparty na pulsacji ósemkowej, pozwolił na uwypuklenie kształtowania brzmienia warstw wokalno-instrumentalnych.

Obok jazzowego składu: fortepian, gitara elektryczna, kontrabas, perkusja, wprowadzono tu także chimesy (w intrze) oraz klarnet (jako wiodący instrument w intrze, outrze i pomiędzy zwrotkami oraz kontrapunktujący w refrenach). Jego ciepła barwa wpłynęła na walory sonorystyczne kompozycji. Instrumenty brzmią naturalnie, bez nakładania elektronicznych efektów. Ważnym staje się tu sugestywne operowanie barwą i natężeniem brzmienia.

W intrze oraz outrze utworu pojawia się melodia jako konstrukcyjna klamra realizowana przez klarnet. Buduje ona nastrój piosenki. Klarnet, snując motywy, podkreśla surrealistyczny charakter tworzonych przez warstwę słowną obrazów.

Istotą prowadzenia partii wokalnej było przede wszystkim przekazanie sensu tekstu literackiego i stworzenie trochę oderwanego od rzeczywistości nastroju – spokoju, rozmycia, niedookreśloności. Wokalistka wciela się tu w rolę kochanki i jednocześnie obserwatorki surrealistycznych, sennych wydarzeń.

Po dwóch zwrotkach wprowadzono dłuższą improwizację fortepianu, nawiązującą momentami do stylistyki bluesowej. Improwizację tę dopełniają pozostałe instrumenty, a kończy ją część realizowana przez głos solistyczny przy wsparciu drugiego głosu, który swoją obecnością wzmacnia dynamikę utworu, przeprowadzając improwizację fortepianową w kulminacyjny punkt piosenki, czyli ostatni refren utworu. Jest to jednocześnie finalne pojawienie się głównego tematu piosenki, jednakże z wprowadzonymi w warstwie

melodycznej zmianami. Utwór kończy motyw wykonywany przez klarnet z towarzyszeniem zespołu.

k) Czy to ładnie leniem być

Punktem wyjścia dla nowej interpretacji tej piosenki było jej osadzenie w stylistyce skandynawskiego i europejskiego pop-jazzu o charakterze kompozycji wytwórni ACT, ze szczególną dbałością rytmiczną i funkującym *groove* w sekcji rytmicznej. Wprowadzenie odmiennej od pierwowzoru aranżacji pozwoliło na uzyskanie nowej przestrzeni, którą wypełniła narracja wokalna prowadzona zarówno przez głos solowy i pojawiające się chórki w poszczególnych częściach piosenki.

Utwór utrzymany jest w metrum $\frac{4}{4,}$ w tonacji C-dur. W kompozycji wprowadzono modulacje (do tonacji Des-dur w ostatniej zwrotce oraz d-moll w części kończącej utwór), które znacząco podkreśliły wzrastającą ekspresję utworu zmierzającego do kulminacji zarówno muzycznej, jak i słownej. Tempo utworu jest umiarkowane, forma oparta jest na budowie zwrotkowej. Utwór nie posiada refrenów, złożony jest z trzech zwrotek. Pierwotna harmonia w wielu miejscach uległa reharmonizacji. Było to konieczne dla ukazania zamierzonego charakteru utworu.

Oryginalnie utwór wykonywany był przez sześcioosobowy zespół wokalny w fakturze homofonicznej. W nowej aranżacji ważnym było nie tylko podkreślenie głównej linii melodycznej utworu wyśpiewanej przez wokalistkę, jawiącej się tu jako obserwatorka i komentatorka, ale także zrealizowanie nowej harmonii przez wprowadzony w kilku miejscach wielogłos. Wprowadzenie wielogłosu nie tylko urozmaica partię wokalną, ale także wzmacnia ekspresję wykonania, gdyż z każdym kolejnym pojawieniem się kolejnej warstwy wokalnej – narasta dynamika. Fragmenty, w których wprowadzono partie realizowane przez wielogłos, nie są przypadkowe. Są to bowiem te odcinki piosenki, w których ważnym nośnikiem staje się harmonia, a w szczególności nieoczywiste harmoniczne następstwa.

Wprowadzono nowe intro, wykorzystując brzmienie *stage piano* z zastosowanym efektem elektronicznym powodującym lekkie rozstrojenie instrumentu. Dzięki temu uzyskano impresjonistyczny charakter intra. To niejako zapowiedź tytułowego bohatera – lenia. Muzyka zdaje się być tu poza czasem. Dla podkreślenia tego błogiego nastroju wprowadzono leniwie brzmiącą wokalizę wspartą w kilku miejscach wielogłosem oraz arabeski wykonane

przez chimesy. W zwrotce pojawia się już cały zespół instrumentalny w składzie: fortepian, gitara elektryczna, kontrabas i perkusja.

Po drugiej zwrotce wprowadzono dwunastotaktowe solo fortepianu. Początkowe osiem taktów fortepianowego fragmentu, nawiązując niejako do nastroju intra, zatrzymuje bieg piosenki i uspokaja jej ekspresję. Natomiast w kolejnych taktach, solo kształtowane jest już bardziej dynamicznie, głównie za sprawą zmiany dynamiki oraz rytmiki w partii perkusji i powrotu do *groove* w sekcji rytmicznej. Ta część stanowi łącznik do trzeciej zwrotki i wprowadza modulację do tonacji Des-dur, co podkreśla moment kulminacji muzycznej piosenki.

Utwór kończy swobodna improwizacja wokalna. Zgodnie z finałowym tekstem piosenki: [*A gdy smutno Ci będzie, znajdzie Cię wszędzie mruczanka ta, cicho sza…*] niczym nucenie kołysanki – uspokaja ona dynamikę.

l) Nie mam żalu do twojej dziewczyny

Koncepcja aranżacyjna tego utworu zmierza w stronę piosenki big-beatowej z elementami muzyki latynoskiej. Inspiracji szukano w muzyce Ray`a Charlesa, Georg`a Bensona i Horace`go Silvera. Utwór utrzymany jest w tonacji c-moll, metrum $\frac{4}{4}$. Zmianie aranżacyjnej uległa nie tylko forma, ale także faktura utworu, harmonia oraz agogika.

Piosenkę otwiera intro oparte na motywie[352], który przeplatając się przez części utworu, pojawia się także w outrze. Tym samym motyw ten stanowi klamrę scalającą utwór. Na początku wprowadza go fortepian i kontrabas, a następnie podejmuje go wokalistka.

W utworze obok fortepianu, gitary elektrycznej, kontrabasu i perkusji dla podkreślenia latynoskiego charakteru użyto instrumentów perkusyjnych, m.in.: kong, kastanietów i afrykańskiego basowego bębna (tantam), eksponując jednocześnie tradycyjne brzmienie tych instrumentów.

Ważne znaczenie zyskuje tu figura rytmiczna z akcentem przypadającym na drugą miarę[353]. Podkreśla ją szczególnie wprowadzony do aranżacji afrykański bęben basowy (tantam). Charakterystyczne sambowe rytmy nadają kompozycji zamierzony charakter.

[352] Motyw zaczerpnięto ze wstępu piosenki zamieszczonej w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej* (*Wielki Śpiewnik…,* op. cit., s. 85).
[353] Figura rytmiczna zaczerpnięta z piosenki zmieszczonej w *Wielkim Śpiewniku Agnieszki Osieckiej* (ibidem, s. 86, takty 23-24).

Forma utworu opiera się na budowie zwrotkowej. Każda zwrotka zachowuje budowę ABA_1, gdzie część B odmienna jest rytmicznie i melodycznie od części A. Wokalistka przedstawia portret kobiety zazdrosnej o względy mężczyzny do innej kobiety. Interpretacja warstwy słownej zaplanowała została w klimacie piosenki aktorskiej, zaśpiewanej zawadiacko, raz ze swobodą, lekkością i delikatnością, a następnie bardziej zadziornie i „z pazurem", ukazując tym samym odmienne, nieraz sprzeczne emocje i nastroje, jakie targają zazdrosną kobietę. Stąd pojawiające się czasami w zwrotkowych odcinkach zaplanowane odstępstwa od oryginalnej linii melodycznej. Środkowe fragmenty, odpowiadające refrenowi, zostały podkreślone przez dodanie wokalnego towarzyszenia drugiego głosu realizowanego w fakturze homofonicznej.

Na zwrotkowym materiale harmonicznym oparto obie improwizacje instrumentalne (fortepianową i gitarową). Po obu improwizacjach przewodni dla utworu motyw prowadzi do części B. Następujący po niej fragment utworu z eksponowaną partią fortepianową (solo) wprowadza silny kontrast – zatrzymuje *beat* i osłabia dynamikę, dając wokalistce chwilę na rodzaj wykonawczej refleksji[354]. Kulminację utworu przynosi kolejne pojawienie się części A_1. Fragment ten został rozszerzony o krótką wokalną improwizację. Utwór kończy outro zagrane przez cały zespół w oparciu o motyw ze wstępu.

[354] Zrezygnowano tu z wykonania tekstowego początkowej części ostatniej zwrotki.

Zakończenie

Agnieszka Osiecka od zawsze stanowiła dla mnie inspirację, zarówno pod względem fenomenu jej osobowości, jak i twórczości. Jej postać jest zarówno zagadkowa, jak i niejednoznaczna. Wielokrotnie sięgałam do jej tekstów. Jej liryki zawsze wzbudzały we mnie emocje – wzruszały, bawiły, uczyły. Zawsze posiadały głębię, przy jednoczesnej prostocie przekazu. Niejednokrotnie z przymrużeniem oka, dystansem i humorem, liryki te mówiły o rzeczach ważnych. Można było czasem odnieść wrażenie, że Osiecka pisała wiersze w sposób bardzo osobisty, jakby opisując swoje problemy, rozterki, uczucia. Pomimo upływu lat, zmiany mody i trendów, jej wiersze i ich przesłania pozostają nadal aktualne. I w tym aspekcie zdają się wręcz być ponadczasowe.

Dla autorki tej pracy, wrażliwość na słowo było jednym z podstawowych zagadnień w pracy nad interpretacją. Szczególnie w przypadku tak doskonałych tekstów, jak teksty Agnieszki Osieckiej, słowo nie może być potraktowane jedynie jako dodatek do muzyki. To przekonanie powoduje, że utwory te śpiewane są ‘z potrzeby serca’ i ze szczerością. Myśl i przesłanie – jakie ta poezja niesie, emocje – jakie wyzwala, i pragnienie, aby je wyrazić za pomocą indywidualnego języka muzycznego, były dla autorki dysertacji niezwykle ważne.

W pieśni i w piosence pierwszym interpretatorem poezji staje się kompozytor. On nadaje słowu muzyczną szatę. Kolejnym interpretatorem staje się wykonawca. Bowiem, jak pisał w odniesieniu do romantycznej pieśni Mieczysław Tomaszewski, utwory te rodzą się „między zawartą w tekście koncepcją i intencją poety a jej odczytaniem przez kompozytora i […] między koncepcją intencjonalną kompozytora a konkretyzacją dźwiękową zrealizowaną przez parę wykonawców w ich komplementarnym dialogu”[355].

Piosenka będąca syntezą słowa i muzyki, zyskuje swój brzmieniowy kształt za sprawą wykonawcy i jego interpretacji. Ważnym kryterium stają się tu jego indywidualne cechy, jego emocje, ekspresja, bo jak pisała Zofia Helman: „Każdy artysta jest (…) przedstawicielem swego czasu i wyrazicielem jego duchowych treści”[356].

[355] Tomaszewski Mieczysław, *Od wyzwania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 27.
[356] Helman Zofia, *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku,* „Polski rocznik muzykologiczny2006”, t. V, Warszawa 2006, s. 17.

Poznanie szerszych kontekstów powstania piosenek, tradycji wykonawczych, sylwetek ich twórców oraz analiza poezji i muzyki pozwoliły doktorantce na wypracowanie własnej artystycznej wizji, na twórczą reinterpretację dwunastu piosenek do tekstów Agnieszki Osieckiej stanowiących dzieło artystyczne *Metafory codzienności i… miłości* będące integralną częścią niniejszej pracy. Nie było ono jedynie wiernym podążaniem za ideą twórcy – kompozytora, ale stało się opartą na tej idei osobistą wypowiedzią. Powstało na fundamencie polistylistyki – w twórczy sposób łączyło różne stylistyki i idiomy gatunkowe na dwóch płaszczyznach: interpretacji wokalnej i aranżacji.

U podstaw wszelkich działań leżało przekonanie, że za sprawą polistylistyki można tworzyć nowe interpretacje istniejących kompozycji. Niezwykle istotne było tu zrozumienie różnicy między ich historyczną interpretacją a nową reinterpretacją. Służyły temu analizy pierwotnych form piosenek pod względem ich znaczenia i stylistyki, w tym analizy elementów muzycznych (m.in. melodyki, rytmiki, harmoniki, agogiki, dynamiki itp.) i poetyckich (analiza morfologiczna i semantyczna) oraz refleksja nad ich tradycją wykonawczą. Reinterpretacja opierała się na działaniach aranżacyjnych i wykonawczych. Polistylistyka umożliwiła eksperymentowanie z interpretacją, a zastosowane odmienne stylistyki, mimo swoich specyficznych cech, współistniały i wzajemnie na siebie oddziaływały, tworząc nową jakość utworów.

W pracy dowiedziono, że w wyniku reinterpretacji zmianie podlegały różne elementy dzieła muzycznego, np.: melodyka, metrorytmika, harmonika, dynamika, obsada wykonawcza, forma utworu (poprzez wprowadzenie dodatkowych elementów – *special chorusów*, solowych partii wokalnych i improwizacji instrumentalnych, motywów i *riffów* itp.) i również sposób prowadzenia partii wokalnych (wykorzystanie techniki *scat singing*, wprowadzanie chórków, wokalnych *special chorusów*, wokaliz oraz elektronicznych efektów barwowych).

Teksty Agnieszki Osieckiej wymagały przemyślanego i świadomego doboru odpowiednich środków wyrazu, tak by nie zgubić ich sensu i przekazu. Celem było wyeksponowanie ich szczególnej artystycznej wartości przy jednoczesnym wykazaniu ich potencjału w zakresie interpretacji, możliwości funkcjonowania w różnych kontekstach (interpretacyjnych oraz artystycznych) i dowiedzenie tym samym ich trwałej wartości mimo upływu lat. Powstałe w wyniku twórczych poszukiwań dzieło artystyczne stanowiło autorskie artystyczne spojrzenie na pierwotną kompozytorską interpretację tekstów Agnieszki Osieckiej nieżyjących już wybitnych polskich kompozytorów: Krzysztofa Komedy, Jerzego Matuszkiewicza, Andrzeja Kurylewicza i Jana Ptaszyna Wróblewskiego.

Bibliografia

Publikacje drukowane

Batura Emilia, *Księżycowy chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzcińskim,* Warszawa 2001.

Béhague Gerard, *Bossa nova,* w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* red. S. Sadie, t. 4, London-New York 2001.

Berendt Joachim Ernst, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, Kraków 1979.

Berendt Joachim Ernst, *Wszystko o jazzie*, Kraków 1991.

Blues, w: *The Oxford Companion to Popular Music,* red. P. Gammond, Oxford-New York 1991.

Blues, w: *Encyklopedia Muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001.

Bossa nova, w: *The Oxford Companion to Popular Music,* red. P. Gammond, Oxford-New York 1991.

Bossa nova, w: *The Oxford Companion to Popular Music,* red. P. Gammond, Oxford-New York 1991.

Bossa nova, w: *Encyklopedia Muzyki,* red. A. Chodkowski, Warszawa 2001.

Brackett David, *Funk,* w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* red. S. Sadie, t. 9, London-New York 2001.

Brackett David, *Soul music,* w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* red. S. Sadie, t. 23, London-New York 2001.

Brodacki Krystian, *Historia jazzu w Polsce,* Kraków 2010.

Brodacki Krystian, *Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz. Od katakumb do filharmonii,* „Jazz Forum" 1981, nr 72.

Cały ten jazz, red. A. Piskadło, Warszawa 1990.

Chmara-Żaczkiewicz Barbara, *Wróblewski Jan*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012.

Corredor José Maria, *Rozmowy z Pablo Casalsem,* tłum. J. Popiel, Kraków 1966.

Dahlhaus Carl, Eggebrecht Hans Heinrich, *Brockhaus Riemann Musiklexikon,* Mainz 1978.

Folk-music, Folk-song, w: *The Oxford Companion to Popular Music,* red. P. Gammond, Oxford-New York 1991.

Funk, w: *The Oxford Companion to Popular Music,* red. P. Gammond, Oxford-New York 1991.

Gawłowska Sylwia, *Festiwalowe podium. Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu 1963-2017 we wspomnieniach artystów*, Opole 2018.

Giełdoń-Paszek Aleksandra, *Portret pary małżonków (Arnolfinich?) Jana van Eycka – pomiędzy naukową a artystyczną reinterpretacją,* w: *(Re)interpretacje. Między praktyką twórczą a dyskursem*, red. W. Jacyków, R. Solik, Katowice 2019.

Gradowski Mariusz, *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957-1973),* Warszawa 2018.

Grzebałkowska Magdalena, *Komeda. Osobiste życie jazzu,* Kraków 2018.

Grzenkowicz Izabela, *Kurylewicz Andrzej,* w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna,* red. E. Dziębowska, Kraków 1997.

Helman Zofia, *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku,* „Polski rocznik muzykologiczny 2006", t. V, Warszawa 2006.

Hendrykowski Marek, *Komeda,* Poznań 2009.

Jazz, w: *Encyklopedia Muzyki,* red. A. Chodkowski, Warszawa 2001.

Kisielewski Stefan, *I Festiwal Muzyki Jazzowej,* „Ruch Muzyczny" 1957, nr 5.

Koćma Katarzyna, *Folk czy rock. Topical songs i amerykańskie lata 60.,* w: *Kultura Rocka 2. Słowo, dźwięk, performance,* red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2019.

Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem,* Warszawa 1994.

Kowal Roman, *Komeda Krzysztof,* w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna,* red. E. Dziębowska, Kraków 1997.

Kowal Roman, *Matuszkiewicz Jerzy,* w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna,* red. E. Dziębowska, Kraków 2000.

Kowal Roman, *Notacja muzyczna w polskich partyturach jazzowych,* Kraków 1999.

Kowal Roman, *Polski jazz. Wczesna historia i trzy biografie zamknięte. Komeda, Kosz, Seifert,* Kraków 1995.

Kumaniecki Kazimierz, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 2000.

Lewańska Ariadna, *O naturze i interpretacji utworu muzycznego,* „Sztuka i filozofia" 1999, nr 16.

Lissa Zofia, *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, w: eadem, *Szkice z estetyki muzycznej,* Kraków 1964.

Lissa Zofia, *Zarys nauki o muzyce*, Kraków 1966.

Marcel-Dubois Claudie, *Folk music,* w: *Grove`s Dictionary of Music and Musicians,* red. E. Blom, t. III, London-New York 1954.

Michalski Dariusz, *Piosenka przypomni ci… Historia polskiej muzyki rozrywkowej lata 1945-1958,* Warszawa 2010.

Mizia Urszula, *Interpretacja muzyki procesem twórczym instrumentalisty,* w: *Wartości w muzyce,* t. 5, Katowice 2013.

Nasierowska Zofia, Agnieszka Osiecka, *Fotonostalgia. Znani i lubiani w obrazie i anegdocie*, Warszawa 2003.

Niedziela Jacek, *Historia Jazzu 100 Wykładów*, Katowice 2009.

Osiecka Agnieszka, *Dzienniki t. I 1945-1950*, Warszawa 2013.

Osiecka Agnieszka, *Neponset*, Warszawa 2016.

Osiecka Agnieszka*, Nikomu nie żal pięknych kobiet,* Warszawa 2020.

Osiecka Agnieszka, *Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory listy na wyczerpanym papierze*, *ułożyła i opatrzyła przedmową i komentarzem Magda Umer,* Warszawa 2010.

Osiecka Agnieszka, *Rozmowy w tańcu,* Warszawa 1992.

Osiecka Agnieszka, *Szpetni czterdziestoletni,* Warszawa 2009.

Panek Wacław, *Encyklopedia Muzyki Rozrywkowej*, Warszawa 2000.

Panek Wacław, *Jazz, beat i rozrywka*, Warszawa 1973.

Panek Wacław, *Z polskiej krytyki jazzowej 1956-1976: eseje, dyskusje, reportaże, recenzje, felietony, wywiady,* Kraków 1978.

Panek Wacław, *Mały słownik muzyki rozrywkowej,* Warszawa 1986.

Paul Oliver, *Blues,* w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* red. S. Sadie, t. 3, London-New York 2001.

Pernal Bartosz, *Wybrane zagadnienia rytmiczne w kontekście pracy dyrygenta zespołów jazzowych*, w: *Dyrygent, animator, pedagog, artysta,* red. I. Wiśniewska-Salamon, Zielona Góra 2018.

Piątkowski Dionizy, *Czas Komedy,* Poznań 1993.

Piątkowski Dionizy, *Jazz. Encyklopedia Muzyki Popularnej,* t. I-II, Poznań 1999.

Pietraszewski Igor, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana,* Kraków 2012.

Piesiewicz Piotr, *Utwór muzyczny i jego twórca,* Warszawa 2009.

Pleasants Henry, *Jazz,* w: *Grove`s Dictionary of Music and Musicians,* red. E. Blom, t. IV, London-Basingstoke 1975.

Poli, w: *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN,* red. S. Dubisz, t. P–Ś, Warszawa 2006.

Poli, w: *Słownik współczesnego języka polskiego,* red. B. Dunaj, Warszawa 1996.

Radliński Jerzy, *Obywatel Jazz,* Warszawa 1967.

Rhythm and blues, w: *The Oxford Companion to Popular Music,* red. P. Gammond, Oxford-New York 1991.

Ryciak Ula, *Potargana w miłości. O Agnieszce Osieckiej,* Kraków 2015.

Schaeffer Bogusław, *Dzieje muzyki,* Warszawa 1983.

Schmidt Andrzej, *Historia jazzu,* Lublin 2009.

Sławiński Adam, *Jazzowa jesień*, „Jazz" 1958, nr 10.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.

Sokalska Małgorzata, *Między coverem a tłumaczeniem, fonetem a kontrafakturą. Polskie wersje zagranicznych piosenek w perspektywie komparatystycznej,* „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe" 2025, t. 1, nr 80.

Solik Ryszard, *Wprowadzenie, czyli słów kilka o przesłankach i założeniach,* w: *(Re)interpretacje. Między praktyką twórczą a dyskursem,* red. W. Jacyków, R. Solik, Katowice 2019.

Solik Ryszard, *Od „miernoty" do arcydzieła. Interpretacja a redefiniowanie sztuki,* w: *(Re)interpretacje. Między praktyką twórczą a dyskursem,* red. W. Jacyków, R. Solik, Katowice 2019.

Stróżewski Władysław, *Dialektyka twórczości,* Kraków 1983.

Styl, w: *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN,* red. S. Dubisz, t. P–Ś, Warszawa 2006.

Stylistyka, w: *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny,* red. H. Zgółkowa, t. 40, Poznań 2003.

Suchecki Roman, *Wiolonczela od A do Z,* Kraków 1982.

Szymaniuk Jerzy*, Interpretacja polskich kolęd i pastorałek w procesie aranżacji na przykładzie partytury Kolędy dla Świata,* Zielona Góra 2015.

Szymaniuk Jerzy, *Recenzja sporządzona w związku z nadaniem Panu Janowi Ptaszynowi Wróblewskiemu tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku,* w: *Doktor honoris causa*, red. M. Karwaszewska, Gdańsk 2023.

Tarasiewicz Bogumiła, *Modest Musorgski – cykle wokalne. Od analizy do interpretacji artystycznej,* Poznań 2011.

Tarasiewicz Bogumiła, *Mówię i śpiewam świadomie,* Kraków 2014.

Terefenko Dariusz, *Teoria Jazzu od podstaw do poziomu zaawansowanego,* Kraków 2020.

Tomaszewski Mieczysław, *Od wyzwania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną,* Kraków 1997.

Trzcińska Komedowa Zofia, *Komeda, Zośka i inni,* Warszawa 1996.

Trzcińska Komedowa Zofia, *Nietakty. Mój czas, mój jazz,* Warszawa 2015.

Turowska Zofia, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką,* Warszawa 2000.

Turowska Zofia*, Osiecka. Nikomu nie żal pięknych kobiet,* Warszawa 2020.

Waschko Roman, *Przewodnik ISKIER: muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Warszawa 1970.

Wasylewski Andrzej, *Jazzowe dzieje Polaków. Biografia wielogłosowa,* Warszawa 2018.

Wielki Śpiewnik Agnieszki Osieckiej, red. A. Passent, J. Borkowski, t. IX Zielono mi, Kraków 2008.

Wnuk Witold, *Jazz w Piwnicy pod Baranami*, Kraków 2020.

Wolański Adam, *Soul*, w: *Słownik terminów muzyki rozrywkowej,* Warszawa 2000.

Wolański Adam, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej,* Warszawa 2000.

Wolański Ryszard, *Leksykon Polskiej Muzyki Rozrywkowej*, Warszawa 1995.

Wrona Hirek, *Soul – muzyka duszy*, w: *Dusza, rytm, ciało. Leksykon muzyki r&b i soul,* red. R. Miszczak, Wrocław 2008.

Viera Joe, *Elementy jazzu. Rytmika, harmonika, aranżacja i improwizacja,* Kraków 1978.

Zubek Andrzej, *Recenzja sporządzona w związku z nadaniem Panu Janowi Ptaszynowi Wróblewskiemu tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku*, w: *Doktor honoris causa*, red. M. Karwaszewska, Gdańsk 2023.

Źródła internetowe

Bernat Anna*, Zmarł Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz – muzyk jazzowy, saksofonista, kompozytor muzyki filmowej*, Dzieje.pl, 31.07.2021, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/zmarl-jerzy-dudus-matuszkiewicz-muzyk-jazzowy-saksofonista-i-kompozytor

Bojarski Piotr, *Krzysztof Komeda gra, a Korea płonie,* Wyborcza.pl, 11.09.2016, https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,20669662,krzysztof-komeda-gra-a-korea-plonie.html#BoxLokPozLink

Capote Truman*, Sceny z życia Holly Golightly*, https://encyklopediateatru.pl//przedstawienie/637/sceny-z-zycia-holly-golightly

Dusza Marek, *Krzysztof Komeda, Muzyka filmowa / Jazz i poezja*, Audio.com, https://audio.com.pl/muzyka/recenzje/soundtracki/22874-krzysztof-komeda-muzyka-filmowa-jazz-i-poezja

Garszczyński Rafał, *Mistrzowie Polskiego Jazzu – Andrzej Kurylewicz*, Jazzpress.pl, 09.11.2019, https://jazzpress.pl/wyroznione/mistrzowie-polskiego-jazzu-andrzej-kurylewicz1

Gradowski Mariusz, *Melomani*, Culture.pl, 12.2011, https://culture.pl/pl/tworca/melomani

Gumiński Cezary, *Polish Jazz Quartet*, Jazzforum.com, Jazz Forum 2016, nr 9 https://jazzforum.com.pl/main/cd/polish-jazz-quartet

Olczak-Moraczewska Halina, *Kalina Jędrusik,* Culture.pl, 04.2006, https://culture.pl/pl/tworca/kalina-jedrusik

Jan "Ptaszyn" Wróblewski – piękny jubileusz 85 lat życia, Polskie Radio, 27.03.2021, https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2705483,jan-.ptaszyn-wroblewski-piekny-jubileusz-85-lat-zycia

Kałużna Ewa, *Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz,* MuzeumJazzu.pl, https://www.muzeumjazzu.pl/90-te-urodziny-jerzego-dudusia-matuszkiewicza/

Kałużna Ewa, *Krzysztof Komeda*, MuzeumJazzu.pl, https://www.muzeumjazzu.pl/krzysztof-komeda-3/

Kałużna Ewa, *Andrzej Kurylewicz*, MuzeumJazzu.pl, https://www.muzeumjazzu.pl/andrzej-kurylewicz/

Krakowski jazz klub / kjk „Helicon" – Kraków 1956, https://polishjazz.pl/kluby-elementy/helicon-zdjecie-aktualne/

Kosińska Małgorzata, *Krzysztof Komeda*, Culture.pl, 06.2008, https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-komeda

Kowalczyk Janusz, *Agnieszka Osiecka*, Culture.pl, 03.2013, https://culture.pl/pl/tworca/agnieszka-osiecka

Kurylewicz Andrzej, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, Culture.pl, 04.2002, https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-kurylewicz

Kratiuk Katarzyna, *Językowy obraz płci w tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej,* 2012, okularnicy.org.pl.

Reinterpretacja, w: *Wielki słownik języka polskiego PAN,* red. P. Żmigrodzki, https://wsjp.pl/haslo/podglad/119672/reinterpretacja#chronologizacja

Romański Marek, *Jan Ptaszyn Wróblewski – Generał polskiego jazzu,* „Pismo audiofila i melomana", hi-fi.com.pl, 06.2010, https://hi-fi.com.pl/sylwetki-muzyczne-lista/995-jan-ptaszyn-wr%C3%B3blewski-genera%C5%82-polskiego-jazzu.html

Sadowska Maria, *Tribute to Komeda*, https://jazz.pl/maria-sadowska-tribute-to-komeda-sony-bmg-music/

Subbotko Donata, *Krzysztof Komeda. Chłopiec to był. Wywiad z Zofią Komedą-Trzcińską,* Wyborcza.pl, 01.05.2009, https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,6553596,krzysztof-komeda-chlopiec-to-byl.html

Szpigow Denis, *Jan "Ptaszyn" Wróblewski: Każdy gra samego siebie*, Culture.pl, 05.04.2020, https://culture.pl/pl/artykul/jan-ptaszyn-wroblewski-kazdy-gra-samego-siebie-wywiad

Sztompke Paweł, *Andrzej Dąbrowski: cicho siedzę, nie lubię rozgłosu,* Jedynka Polskie Radio, 05.06.2013, https://jedynka.polskieradio.pl/artykul/859826

Ukażą się "Dzienniki" Agnieszki Osieckiej, Kultura i sztuka 1945-1989, Dzieje.pl, 25.09.2013, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/ukaza-sie-dzienniki-agnieszki-osieckiej-0

Wielki słownik języka polskiego PAN, https://wsjp.pl/haslo/podglad/119672/reinterpretacja#chronologizacja

Witmer Robert, Marks Anthony, *Cover,* w: *Grove Music Online 2001* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49254.

Wolański Ryszard, *Matuszkiewicz Jerzy,* Bibliotekapiosenki.pl, 08.07.2022, https://bibliotekapiosenki.pl/osoby/Matuszkiewicz_Jerzy

Wróblewski Ptaszyn Jan, *Biografia*, Ptaszyn.com, https://ptaszyn.com/biografia/