

Reminiscencje dzieł romantycznych w polskiej muzyce rozrywkowej po 1989 roku

Wstęp

Wiek XIX przyniósł kulturze europejskiej niespotykany dotychczas w historii zwrot ku sztuce, w szczególności ku literaturze. Szczególnym rodzajem owego zwrotu okazał się polski romantyzm – choć mocno zakorzeniony w tradycji europejskiej, to odmienny ze względu na dążenia niepodległościowe. Maria Janion i Maria Żmigrodzka we wstępie do *Romantyzmu i historii* konstatują: „literatura umiała – zwłaszcza w Polsce – dowieść swego priorytetu, opętać wyobraźnię współczesnych tak, że wierzyli w jej pierwszeństwo i przewodnictwo”¹. Zdaniem autorek postawa taka ma swoje korzenie jeszcze w czasach preromantycznych, a głównym jej źródłem jest Wielka Rewolucja Francuska², stawiająca u podstaw równość, wolność i braterstwo, które na ziemiach polskich w czasie powstania styczniowego zostały zastąpione przez równość, wolność i niepodległość. Rozbiory, coraz większa opresja zaborców i pozbawienie narodu polskiego miejsca na mapie ówczesnej Europy doprowadziły z czasem do przeniesienia aspiracji niepodległościowych również na płaszczyznę sztuki. Jej wyrazicielami stali się między innymi Mickiewicz, Słowacki i Norwid. W *Gorączce romantycznej* Maria Janion podkreśla:

¹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 5.

² Tamże, s. 5.

Narodowi, który utracił swój byt państwowy, romantyzm ofiarował rozległą, niepodległą i niezależną krainę ducha, lecz nie poprzestał na tym. Zbudował bowiem również wizję przyszłości: człowieka, Polski, ludzkości, i wskazał drogi, które do niej prowadzą³.

Zaangażowana w dążenia niepodległościowe twórczość polskich romantyków była spoiwem łączącym Polaków znajdujących się pod presją zaborców. Łączyła w sobie skrajności: elementy ludyczne, opisy obrzędów magicznych oraz wyobrażenia bóstw i demonów, które silnie działały na wyobraźnię żyjących w tamtych czasach odbiorców. Okazuje się jednak, że po blisko dwu wiekach myśl romantyczna jest w pewnym sensie wciąż aktualna, a twórcy chętnie odnoszą się do dokonań ówczesnych artystów. I choć idee walki wyzwoleniczej straciły dziś na znaczeniu⁴, artyści korzystają z dorobku romantyków nie tylko w sferze tak zwanej kultury wysokiej, lecz coraz częściej w ramach wytworów kultury popularnej. Świadczyć o tym może niedawna publikacja pod redakcją Danuty Dąbrowskiej i Magdaleny Litwin *Romantyzm w kulturze popularnej*⁵.

Zainteresowanie dorobkiem polskiego i europejskiego romantyzmu dostrzec można w wielu obszarach współczesnej kultury pop. Jednym z nich jest muzyka. W niniejszym artykule zostanie naszkicowana obecność reminiscencji romantycznych w polskiej muzyce tak zwanej rozrywkowej, po 1989 roku. Choć mariaż romantyzmu i muzyki rozrywkowej może się z dzisiejszej perspektywy wydawać kontrowersyjny i nieoczywisty, w ostatnich dekadach na polskiej scenie muzycznej wyraźnie wzrosło zainteresowanie

³ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 23.

⁴ Chodzi tu o ogół wykonawców i tematykę poruszaną w piosenkach. W muzyce rockowej istnieje fascynujący gatunek rocka narodowego, u podstaw którego leżą hasła narodowowyzwolenicze, odnoszące się bezpośrednio do narodowej tożsamości. Choć zarówno w czasach romantyzmu, jak i obecnie w tekstach (piosenek) spotkać można hasła nawołujące do wyzwolenia narodu, to zaznaczyć należy, że u podstaw obecnie tworzonych piosenek w stylu prawicowego rocka narodowego leżą ksenofobia, rasizm, antysemityzm oraz homofobia – pojęcia wytworzone w duchu dwudziestowiecznej myśli filozoficznej, które obce były myśleniu romantycznemu. Przykładami zespołów tworzących w tym gatunku są: Konkwista 88, Husaria, Legion, Kresowiec, Horytnica.

⁵ *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016.

ówczesnymi twórcami. Nawiązania bezpośrednie, jak i te niedostrzegalne na pierwszy rzut oka, dochodzą do głosu w polskiej muzyce od wielu lat, ale zmienia się ich funkcja. Przykładów potwierdzających przyjętą tutaj tezę jest wiele, jednak dla zobrazowania posłużę się twórczością Stanisława Staszewskiego, który w piosence *Baranek* wykorzystuje i przetwarza fragment z *Dziadów* Adama Mickiewicza:

Na głowie kwietny ma wianek
W ręku zielony badylek
A przed nią bieży baranek
A nad nią lata motylek⁶.

Zmiana funkcjonowania paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej, jaka nastąpiła po 1989 roku, skłania do refleksji i poszukiwania nowych znaczeń znanych szerokiemu gronu odbiorców motywów, zapożyczeń oraz tematów związanych z epoką romantyzmu, które funkcjonują również w muzyce popularnej. W centrum niniejszej refleksji umieszczone zostaną reminiscencje dzieł polskiego i europejskiego romantyzmu, do których odwołują się kolejne generacje polskich muzyków (na przykład Chłopcy z Placu Broni, Kaliber 44, Sokół & Pono, GrubSon, Jelonek, Pezet, Tymon Tymański i Leszek Możdżer, Bulldog).

Trudności metodologiczne i stan badań

Fenomen, jakim jest muzyka popularna i funkcjonująca w ramach tego nurtu forma piosenki (songu), stanowią wyzwanie dla współczesnego literaturoznawstwa. Hybrydowa natura piosenki skłania do zastosowania niecodziennych rozwiązań metodologicznych, a patrzenie na piosenkę jako na twór składający się jedynie z tekstu i muzyki prowadzić może do uzyskania niepełnego obrazu utworu. Piosenka jest tworem, który powstaje

⁶ S. Staszewski, *Baranek*, w: tegoż: *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*, Warszawa 2015, s. 13.

z trzech uzupełniających się elementów, to jest muzyki, tekstu i interpretacji wokalne – żadna z tych kategorii nie może stanowić odseparowanego przedmiotu badań, gdyż obecność i wymowa każdego z wymienionych elementów zależna jest od siebie nawzajem. Tak więc analizowanie samego tekstu piosenki (w oderwaniu od muzyki i interpretacji) stanowi błąd metodyczny, który wpływa na zafałszowany obraz prowadzonych badań. Piotr Michałowski w swoim artykule, „*Dziwny jest ten świat*”. *Romantyzm polskich protest songów*, podkreśla hybrydową naturę piosenki na przykładzie utworu Czesława Niemeny: „Otóż w oderwaniu od muzyki i śpiewu mielibyśmy do czynienia z bardzo słabym wierszem, porażającym banałem ogólników, a nawet bliskim grafomanii”⁷. W odróżnieniu od autotelicznych tekstów *stricte* poetyckich, оголоcony z walorów muzycznych i interpretacyjnych tekst piosenki popularnej nie jest w stanie funkcjonować samodzielnie. Tezę tę popiera również w swych badaniach Wojciech Siwak, który jako jeden z pierwszych badaczy polskich kładzie nacisk na interdyscyplinarne badanie fenomenu piosenki popularnej (rockowej): „Jak już powiedzieliśmy, podstawowa forma, jaką jest utwór rockowy, konstruowana jest w trzech warstwach: muzyki, tekstu i wykonania”⁸. Z zarysowanych tu problemów wyłania się jeszcze jedna istotna dla studiów nad piosenką sprawa, mianowicie trudności z zastosowaniem właściwej nomenklatury. Sama definicja „muzyki popularnej” winna zawierać w sobie wszelkiego rodzaju wytwory kultury masowej, z uwzględnieniem funkcji, jakie te dzieła powinny spełniać. W prowadzonych badaniach dominuje jednak tendencja do coraz mocniejszego rozszczepiania pojęć, gatunków muzycznych, inter- i subdyscyplin związanych z muzyką popularną. Niemiecki badacz Jens Reisloh wyszczególnia w swoich rozważaniach nad współczesną piosenką popularną listę gatunków, stylów i dyscyplin, na którą składa się ponad sto różnych stylów muzycznych. Wśród nich znaleźć można i takie, które obecnie nie funkcjonują w ramach tak zwanej kultury popularnej, a są to między innymi:

⁷ P. Michałowski, „*Dziwny jest ten świat*”. *Romantyzm polskich protest songów*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej...*, s. 119.

⁸ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 24.

aria, chanson, kuplety, barkarole czy kantaty⁹. Aby uniknąć nieporozumień i trudności metodologicznych, należy wyjść z założenia, że przedstawione w niniejszym artykule utwory stanowią dorobek muzyki rozrywkowej, która jest częścią szerszego kontekstu, jakim jest kultura masowa (popularna). Piosenki omawiane w niniejszym przyczynku związane są z różnymi gatunkami muzycznymi – popem, rockiem, rapem, reggae, muzyką alternatywną, etc., jednak funkcjonowanie w ramach jednego paradygmatu kultury popularnej stanowi cechę wspólną wspomnianych utworów. Theodor Adorno, który blisko osiemdziesiąt lat temu definiował i charakteryzował ówczesny stan muzyki rozrywkowej, zauważa w *Dialektyce Oświecenia*: „Wszelka kultura masowa pod rządami monopolu jest identyczna, a jej szkielet, fabrykowane przez monopol rusztowanie pojęć, zaczyna się zarysowywać”¹⁰. Z dzisiejszej perspektywy widać to, o czym Adorno pisał w latach trzydziestych dwudziestego wieku – monopolizacja kultury masowej, jej wtórność wobec dorobku klasyków, otwartość na odbiorcę i oferowanie tych samych produktów pod nowym szyldem, są cechami charakterystycznymi tej gałęzi współczesnej kultury. W innym miejscu Theodor Adorno dopowiada, jakimi prawidłami kieruje się kultura masowa:

Na razie technika przemysłu kulturalnego doprowadziła jedynie do standaryzacji i produkcji seryjnej oraz poświęciła to, czym logika dzieła różni się od logiki systemu społecznego. Nie wynika to jednak z praw rozwoju techniki jako takiej, a tylko z jej funkcji w dzisiejszej gospodarce¹¹.

Badacz nie pozostawia wątpliwości – uprzemysłowienie, jakie dokonało się w dwudziestym wieku w obszarze kultury, napędza ogromną maszynę przemysłową, której zasięg i oddziaływanie na muzykę rozrywkową ugruntowało jej ekonomiczne znaczenie.

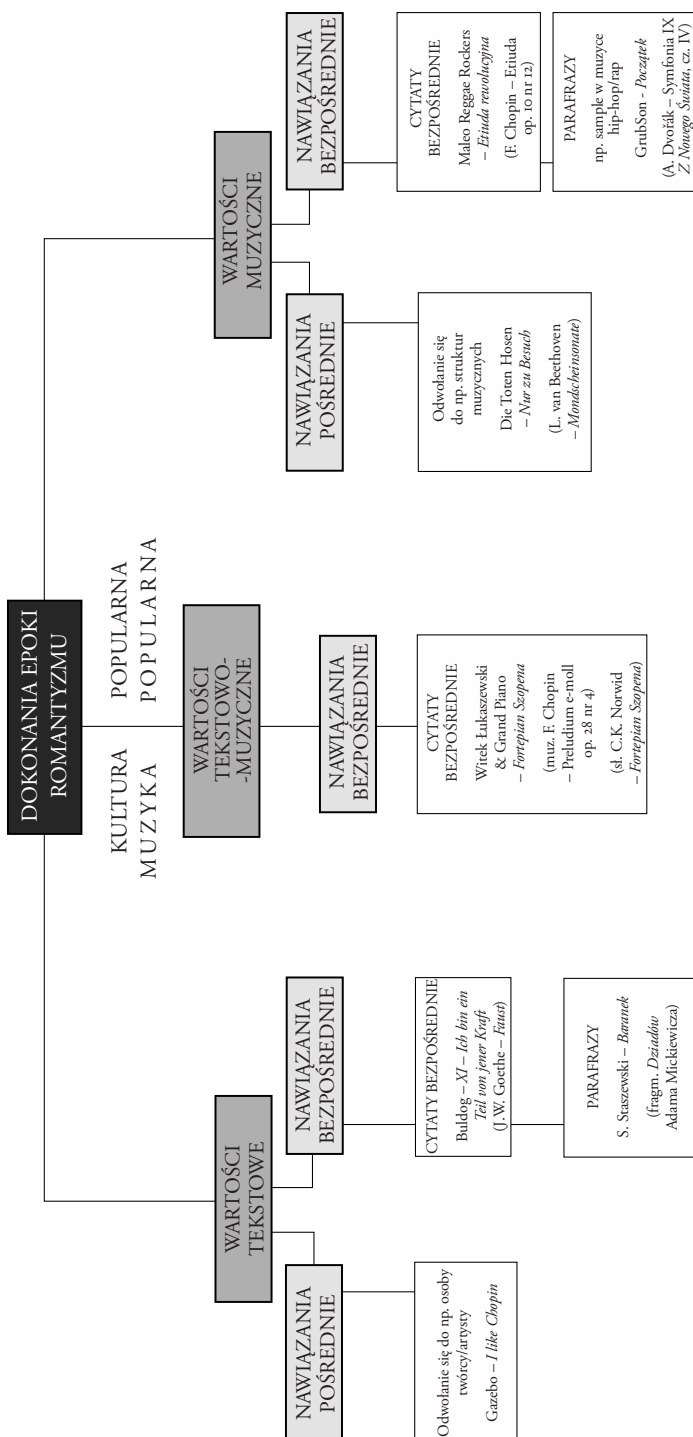
⁹ J. Reisch, *Deutschsprachige Popmusik: Zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL)*, Münster 2011, s. 22–24.

¹⁰ T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przejrzał i pośl. opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1994 s. 138–139.

¹¹ Tamże, s. 139.

Na potrzeby niniejszego artykułu dokonałem niezbędnego rozeznania w tematyce i przywoływanych motywach, cytatach i kontekstach w polskiej muzyce rozrywkowej napisanej od 1989 roku do współczesności. Spośród ponad stu artystów, których twórczość została przeze mnie przeanalizowana, wybrałem zaledwie niewielką część z najbardziej reprezentatywnymi i oczywistymi dla przeciętnego słuchacza przykładami. Aby dokonać wstępnej selekcji w obrębie przywoływanych motywów romantycznych, wprowadzić należało trzy kategorie występujących w piosenkach wartości i odwołań: tekstowych, muzycznych oraz tekstowo-muzycznych, które występują zarówno w nawiązaniach bezpośrednich, jak i pośrednich. Chcąc zilustrować powyższą metodę, prezentuję model teoretyczny wraz z przykładami zaczerpniętymi ze światowej muzyki popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki polskiej.

Stworzenie takiego modelu pozwala na pewne rozeznanie i skatalogowanie elementów romantycznych, pojawiających się we współczesnych piosenkach muzyki pop. Co ciekawe, już po pierwszej selekcji materiału, który złożył się na badania wskazanego obszaru, można zauważyć, że w obrębie muzyki popularnej inspiracje malarstwem romantycznym nie występują. Synestezja sztuk ogranicza się w większości przypadków do łączenia wartości muzycznych i słownych, a ich konfiguracje, modyfikacje i wzajemne oddziaływanie stanowią siłę napędową piosenek, w których takie elementy występują.



Wartości tekstowe

Elżbieta Adamiak – *Trwaj chwilo, trwaj*

Piosenka pochodząca z albumu *Zbieram siebie*¹² (2009) z tekstem Przemysław Dakowicza¹³ już poprzez tytuł ujawnia swoje nawiązanie do tradycji romantyzmu europejskiego. Cytat z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, który stał się kamieniem węgielnym tekstu piosenki Elżbiety Adamiak, przywołuje skojarzenia z historią tytułowego Fausta. Oswojenie zła, które w przekonaniu bohatera dramatu daje spore możliwości, zostaje przefiltrowane w piosence, która odwołując się do faustowskiej historii, wprowadza nowy kontekst. Podobnie jak u Goethego, głównym motywem poruszonym w tekście piosenki jest odwieczna walka dobra ze złem:

Niech naręcza rąk wirują w krąg, dopóki działa czar księżycy.
I w tęsknot grze, w zmysłowym śnie, niech się objawi tajemnica.
Witaj w krainie wiecznej przyjemności!
Wystarczy otrzeć się o zło, wystarczy otrzeć się o zło
A zło już tak nie złości [...] ¹⁴

Akceptacja zła, która następuje przez jego oswajanie, prowadzi podmiot do rozważań nad życiem, którego kruchość i ulotność ujawnia się podczas nocnych przemyśleń. Jednak inaczej niż u Goethego, w piosence nie występują personifikacje czy wcielenia przedstawicieli obu stron; na próżno szukać tu wyobrażeń bóstw, świętych czy samego diabła. Całość transcendentnego pojedynku zostaje osadzona w człowieku, jednostce, która zdana jest na siebie

¹² *Ela Adamiak – Zbieram siebie* [online], 16.11.2009 [dostęp: 1.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://news.o.pl/2009/11/16/ela-adamiak-zbieram-siebie/#>>.

¹³ *Przemysław Dakowicz*, Wikipedia. Wolna Encyklopedia [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemys%C5%82aw_Dakowicz>.

¹⁴ Elżbieta Adamiak & Adam Nowak. *Trwaj chwilo, trwaj – jesteś taka piękna*, Tekstowo.pl [online] [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,elzbieta-adamiak__adam-nowak,trwaj_chwilo_trwaj__jeszes_taka_piekna_.html>.

i to w niej ma dokonać się ostateczny wybór. Altruizm faustowskiego bohatera zostaje przeciwstawiony hedonizmowi jednostki, która w świetle objawionej tajemnicy zaczyna doceniać życie i wszelkie jego aspekty:

Trwaj, chwilo, trwaj, jesteś taka piękna!
Dziś tylko głupcy śpią!
Ta noc uderzy nam do głów... upijmy się nią.
Porwij nas, porwij nas,
Rzeko zmysłów wezbrana,
Niech się w tym pędzie zablśni sumienia rana...¹⁵

Skierowanie się ku zmysłowej stronie świata bliskie jest spojrzeniu romantyków, do których – parafrazując Mickiewicza – „Czucie i wiara silniej mówi [...] / Niż mędrca szkiełko i oko”¹⁶. Wspomniany hedonizm nie ma pobudek czysto zmysłowych, nie jest wynikiem kaprysu podmiotu, pragnącego za wszelką cenę uniknąć tego, co nieprzyjemne. Postawa podmiotu wynika z aksjologicznego spojrzenia na problem egzystencji w świecie, w którym nieustannie dokonywać należy wyborów pomiędzy tym, co dobre i złe. W świetle niniejszych słów należy zwrócić uwagę na cytat, będący zarazem tytułem piosenki Elżbiety Adamiak. Słowa te wypowiedziane przez Fausta są spełnieniem jego paktu zawartego z Mefistofeilesem, po użyciu których bohater odda swą duszę diabłu. W piosence słowa te nabierają nowego znaczenia, stanowią dopiero początek drogi, którą obiera podmiot, celebrując w ten sposób niedoceniane w prozie codzienności życie. Stanowią one zwrot ku temu – by użyć tu słów z terminologii Freudowskiej – co nieuświadomione, ukryte: „Zanim się rozum z drzemki zbudzi, / Dajmy się, dajmy się ponieść! Dajmy się ponieść żądz powodzi!”¹⁷. Owo otwarcie podmiotu na sferę transcendentalną prowadzi do ujawnienia ukrytych dotąd pokładów nieuświadomionej życiowej energii, która tłumiona przez rozum realizuje

¹⁵ Tamże.

¹⁶ A. Mickiewicz, *Romantyczność*, w: tegoż: *Dzieła poetyckie*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982, s. 29.

¹⁷ E. Adamiak & A. Nowak, *Trwaj chwilo, trwaj – jesteś taka piękna*, dz. cyt.

się w nocy, podczas zaspokajania żądz. Realizacja ukrytych pragnień stanowi rodzaj wewnętrznego oczyszczenia, które prowadzi do uzyskania równowagi emocjonalnej oraz jest swego rodzaju lekarstwem na wyrzuty sumienia, nękające podmiot: „Porwij nas, porwij nas, / Rzeko zmysłów wezbrana, / Niech się w tym pędzie zablizni sumienia rana...”¹⁸.

Warstwa muzyczna i interpretacyjna piosenki jest równie nieoczywista, jak sam tekst. Piosenka *Trwaj chwilo, trwaj* jest duetem utrzymanym w tonacji molowej (a-moll), z zastosowaniem akordu w tak zwanym minorze eolskim, czyli dominanty w trybie molowym (e-moll), która z uwagi na brak dźwięku prowadzącego znajduje swoje rozwiązanie harmoniczne w subdominancie, lub – jak w tym utworze – przechodzi w postać właściwą dominanty w trybie durowym (E-dur w refrenie). Sama instrumentacja piosenki przywołuje skojarzenia z etniczną muzyką Bałkanów oraz muzyką klezmerską – skrzypce, akordeon, tamburyn, gitara rytmiczna oraz wyraźnie osadzony w sekcji rytmicznej, ciągle pulsujący kontrabas, który spełnia w utworze funkcję *continuo*, nadają piosence rytmiczny, niemalże taneczny charakter. Rytmiczny, taneczny wstęp z solo akordeonu i skrzypiec wprowadza zmodyfikowany temat, który będzie powtórzony w strukturach wokalnych oraz podobnie jak w budowie barokowej fugi – na zasadzie *stretta* – krótkiego elementu związanego z tematem lub jego częścią w drobnych i szybkich wartościach rytmicznych. W piosence owe *stretta* następują w miejscach, w których fraza jest przeciągana przez wokalistów i stanowią one uzupełnienie tematu muzycznego oraz wprowadzają ożywienie jednostajnie pulsującego rytmu 4/4. Tło instrumentalne przeciwstawione zostaje spokojnemu, miejscami sennemu śpiewaniu wokalistki, które w połączeniu z narastającym napięciem harmonicznym tworzy efekt kontrastu. Również sposób prowadzenia fraz w piosence nie jest spójny – w miejscu, gdy wokalistka śpiewa: „Zanim się rozum z drzemki zbudzi”, aby wprowadzić nastrój senności, następuje przeciąganie frazy poprzez melizmatyczny śpiew samogłosek oraz zastosowanie pauzy w połowie wersu. Elementem wzmocnienia i ożywienia struktur wokalnych jest wprowadzenie drugiego głosu. Adam Nowak

¹⁸ Tamże.

z zespołu Raz Dwa Trzy towarzyszy wokalistce w tej piosence, wykonując pierwszy refren solo, później w duecie z Adamiak oraz wtóruje podczas drugiej zwrotki. Zastosowanie drugiego głosu solowego potęguje i wzmacnia strukturę muzyczną oraz wprowadza do piosenki efekt świeżości (poprzez odmienny rodzaj frazowania, dynamikę śpiewania i samą barwę głosu).

Bulldog – XI

Do dramatu *Faust* Goethego nawiązuje również w swojej piosence zespół Bulldog, wplatając cytaty w oryginalnym brzmieniu w tekst wiersza Stanisława Barańczaka¹⁹. Grupa założona przez Piotra Wieteskę niejednokrotnie sięgała do tekstów poetyckich Tuwima, Staffa czy Barańczaka, dodając im oprawę muzyczną. Album *Chrystus miasta*, który ukazał się w 2010 roku, oprócz jednej piosenki napisanej przez ówczesnego wokalistę, Tomasza Kłaptocza, bazuje na tekstach wspomnianych poetów. Przywołanie cytatu z dramatu Goethego, wkomponowanie go w tekst poetycki Barańczaka zmienia charakter i wydźwięk piosenki. Sam Barańczak pisał o tomie *Podróż zimowa* następująco:

Choć związek między moimi utworami a muzyką Schuberta jest bardziej intymny i ścisły, moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać do określonej melodii, a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze²⁰.

Mając na uwadze fakt, że sam poeta pisał teksty do muzyki Schuberta z cyklu *Winterreise*, oraz to, że zespół Bulldog skomponował własną muzykę do tego tekstu, mamy do czynienia z wtórnym umuzyycznieniem tekstu literackiego, które w obrębie muzyki popularnej nie jest zjawiskiem pożądanym ani częstym. Oprócz tego kolejną sprawą ważną z perspektywy niniejszego artykułu jest fakt umieszczenia cytatu Mefistofelesa w brzmieniu oryginalnym.

¹⁹ Wiersz XI z cyklu *Podróży zimowej*.

²⁰ Cyt. za M. Zalewski, *Podróż w afekcie*, stronypoezji.pl [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://stronypoezji.pl/monografie/podroz-w-afekcie/>>.

Podkreślam to, ponieważ dokonano tu celowego zabiegu artystycznego, którego interpretacji dostarczają nam sami muzycy w nagrany do piosenki teledysku. „[Ich bin – M.K.] Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft”²¹ – śpiewają w refrenie muzycy przebrani za hitlerowskich żołnierzy lub ich truchła. Przywołanie w tym kontekście cytatu „Ja jestem częścią owej siły, której władza / pragnie zło zawsze czynić, a dobro sprowadza”²² wykonanego przez wspomnianych żołnierzy otwiera nowe pasmo znaczeń dla tekstu Barańczaka, rozrachunkowe wobec historii drugiej wojny światowej. Takie odczytanie tekstu polskiego poety, którego dopowiedzeniem jest cytat z preromantycznego dramatu, stanowi rzadkość wśród artystów sceny rockowej. Znaczenia temu dodaje także fakt, że poprzez pozostawienie czasownika z fragmentu niemieckojęzycznego w pierwszej osobie, każdy z przedstawionych żołnierzy zostaje w taki sam sposób napiętnowany winą za wyrządzone okrucieństwa. Wina zostaje tu więc zindywidualizowana również z tego powodu, że każdy z nich jest częścią systemu, którego totalitarne korzenie doprowadziły do masowych zbrodni na całym świecie. Przywołany przez muzyków fragment stanowi więc dowód na ponadczasową możliwość odczytania romantycznych idei, które przefiltrowane przez współczesność otwierają się na nowe konteksty i znaczenia. Struktura muzyczna piosenki czerpie swą siłę napędową z rozbudowanej sekcji rytmicznej – na szczególne uwzględnienie zasługuje tu charakterystyczny, marszowy rytm, stanowiący szkielet utworu, wokół którego konstruowana jest aranżacja i linia melodyczna. Charakterystyczny dla muzyki rockowej rytm 4 / 4 okazuje się sprzyjający osadzeniu w nim tekstu literackiego, posiadającemu już własną rytmikę. Wokalista poprzez sposób śpiewania nadaje tekstowi Barańczaka dynamiczny charakter, jaki związany jest z melorecytacją. Aby wzmocnić cytowany fragment niemieckojęzyczny, grupa wokalistów śpiewających ten pasaż dokonuje celowego akcentowania tekstu. Poprzez użycie przedniojęzykowego „r” i charakterystycznego, marszowego tembru głosu, wspomniany

²¹ J.W. von Goethe, *Faust*, cyt. za: SPIEGEL Kultur [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/>>.

²² J.W. von Goethe, *Faust*, tłum. E. Zegadłowicz, cyt. za: wolnelektury.pl [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/goethe-faust.pdf>>.

fragment nawiązuje do estetyki wypowiedzi z czasów panującego w Niemczech hitleryzmu. Dodatkowo omawiany fragment wzmocniony jest poprzez struktury czysto muzyczne – sekcja dęta osadzona w niskich rejestrach oraz wydłużone, mocno brzmiące uderzenia gitar podkreślają akcentowane miejsca taktów (pierwszą i trzecią wartość rytmiczną w układzie metrycznym 4/4).

Wartości muzyczne

**Kaliber 44 – *Normalnie o tej porze*, GrubSon – *Początek*,
Maleo Reggae Rockers – *Etiuda rewolucyjna*,
Leszek Możdżer – *Etiudy***

Kaliber 44 – jedna z najważniejszych polskich grup tworzących w estetyce rapu / hip-hopu wydała w 2000 roku album *3:44*, na którym znalazła się piosenka *Normalnie o tej porze*. Za ten właśnie album grupa została uhonorowana przez Związek Producentów Audio Video muzyczną nagrodą Fryderyk w kategorii rap / hip-hop²³. Utwór rozpoczyna w nieco zmienionej wersji początkowy fragment *Poloneza gis-moll* Fryderyka Chopina (op. posthumum), skomponowanego około 1824 roku²⁴. Choć nawiązania do twórczości polskiego kompozytora nie są rzadkie w obrębie kultury popularnej, to zdumiewa fakt, że najczęściej reminiscencje dzieł Chopina pojawiają się w muzyce hip-hopowej i rapie. Raperzy chętnie nawiązują do twórczości mistrzów tak zwanej muzyki *klasycznej*, wybierając odpowiedni fragment, który oddaje charakter utworu bądź stanowi dominantę kompozycyjną danego songu. Ciekawi również fakt, że większość z przywoływanych cytatów jest silnie zrytmizowana – na próżno w obrębie odwołań i cytatów wziętych z muzyki klasycznej szukać dzieł eksperymentalnych czy takich, w których struktury rytmiczne ustępują na rzecz innych elementów. Stąd

²³ Fryderyki.pl [online], [dostęp: 02.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://www.zpav.pl/fryderyk/nominowani/index.php?year=2000>>.

²⁴ F. Chopin, *Polonez gis-moll*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina [online], [dostęp: 02.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/5>>.

przywołany fragment *Poloneza* gis-moll, dodatkowo przetworzony i osadzony jako ciągle powracająca jednostka muzyczna w piosence, staje się – podobnie jak riff w utworach rockowych – dominantą kompozycyjną. Sample z przearanżowaną warstwą muzyczną lub też te zachowane w oryginale spełniają – moim zdaniem – ważną funkcję w obrębie muzyki hip-hopowej i rapu: dzięki przywołaniu fragmentu z muzyki klasycznej utwór taki zyskuje walor pełnoprawnego dzieła sztuki, manifestując przy tym powiązania z tak zwaną kulturą wysoką. Marc Dietrich i Martin Seeliger w książce *Deutscher Gangsta-Rap* stwierdzają, że:

Rap nie egzystuje w żadnym wypadku w próżni. Chodzi tu raczej przede wszystkim o kierunek muzyczny lub praktykę kulturową, która bardzo mocno wzoruje się przede wszystkim na zmarginalizowanych grupach lub ludziach ze skłonnością do bycia „człowiekiem z ulicy”²⁵.

Odnosząc się do powyższego stwierdzenia, można założyć więc, że kapitał symboliczny prezentowany w twórczości artystów rapowych/hip-hopowych jest ograniczony ze względów socjalno-poznawczych lub jest wynikiem stylizacji utworu, jaka ma miejsce wśród raperów młodej generacji. Przywołanie fragmentu z muzyki klasycznej (w tym przypadku fragmentu dzieła Fryderyka Chopina) nie wnosi do piosenki wartości związanych z istotą samego dzieła cytowanego oraz nie rozwija – zarówno w płaszczyźnie tekstowej, jak i muzycznej – wątków, elementów i struktur pierwowzoru, do którego się odwołuje. Owo przywołanie o wiele bardziej za to uprawomocnia byt takiego tworu, którego częścią staje się wybrany fragment. Pamiętać należy o tym, że odwołanie się do pierwowzoru, w tym przypadku do fragmentu dzieła jedyne polskiego artysty, któremu poświęcony jest Narodowy Instytut, niesie ze sobą wiele oczekiwań i nadziei na nowe odczytanie romantycznego pierwowzoru. Danuta Dąbrowska w swoim artykule *Romantyzm*

²⁵ *Deutscher Gangsta-Rap Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, Bielefeld 2012, red. M. Dietrich, M. Seeliger, s. 24. Cytat oryginalny: *Rap existiert keineswegs im luftleeren Raum. Vielmehr handelt es sich um eine Musikrichtung oder kulturelle Praxis, die besonders stark an marginalisierte Gruppen oder Menschen mit Bezug zum »Mann auf der Straße« angelehnt ist*, Cytat polskojęzyczny w tłumaczeniu autora.

a popularny nacjonalizm. Teksty piosenek prawicowych zespołów rockowych nawiązuje do problemu współczesnych reminiscencji dorobku romantycznego w kulturze popularnej:

[...] im dalej od historycznego romantyzmu, tym bardziej idee i dyskusje tej epoki ulegają uproszczeniu, zmanipulowaniu i dostosowaniu do aktualnych potrzeb, tworząc raz za razem nowe interpretacje romantycznej spuścizny nakładające się na siebie niczym palimpsest, ale też coraz bardziej odrywające się od pierwowzoru, zacierające całe jego skomplikowanie²⁶.

Owo postępujące uproszczenie w rozumieniu i odnoszeniu się do spuścizny romantycznej staje się w dzisiejszej dobie pewnego rodzaju normą, za którą kryje się chęć dotarcia do jak najszerszego grona odbiorców.

Nawiązania do dorobku kultury *wysokiej* (romantycznej) pojawiają się u przedstawicieli rapu niezwykle często. Warto podkreślić fakt, że polscy raperzy sięgają chętniej do dorobku romantycznego niż na przykład do pojawiających się równie często w obrębie światowej muzyki popularnej motywów i cytatów zaczerpniętych z muzyki barokowej. Podobnie jak w *Normalnie o tej porze*, piosenka *Początek* rapera GrubSona, rozpoczyna się cytatem z IX Symfonii *Z Nowego Świata* Antonina Dvořáka. Charakterystyczny wstęp z finału (część IV: *Allegro con fuoco*), którego fanfarowe brzmienie zostało przetworzone przez rapera, przewija się przez całą piosenkę w postaci powracającego motywu o jednakowych wartościach muzycznych (sampla). Raper nie rozwija zapożyczonego tematu, nie odnosi do niego wartości słownych czy interpretacyjnych. Użyta parafraza, choć obecna jest w całej piosence, nie otwiera nowych przestrzeni znaczeniowych i nie (de)konstruuje przywołanych struktur muzycznych. Osadzenie cytatu z symfonii czeskiego kompozytora spełnia jednak w utworze *Początek* dwie funkcje: po pierwsze, organizuje wartości rytmiczne, jest *szkieletem*, na którym opiera się podstawowy wyróżnik muzyki hip-hop (oraz rapu) – rozbudowana warstwa rytmiczna; po wtóre – wprowadza do utworu uprzywilejowaną ze względów

²⁶ D. Dąbrowska, *Romantyzm a popularny nacjonalizm. Teksty piosenek prawicowych zespołów rockowych*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej...*, s. 141.

estetycznych i historycznych wartość w postaci parafrazy, która jest spoiwem łączącym funkcjonujące w obrębie tego gatunku niezależnie od siebie elementy słowne, muzyczne i interpretacyjne.

Kolejnymi przykładami nowych odczytań utworów romantycznych są współczesne aranżacje dzieł dziewiętnastowiecznych kompozytorów. Już w latach osiemdziesiątych Jimmy Page – gitarzysta legendarnego zespołu Led Zeppelin – sięgnął do repertuaru Fryderyka Chopina, wykonując na estradzie jego etiudy²⁷. Zainteresowanie muzycznymi dziełami romantycznymi towarzyszy polskiej muzyce popularnej, która czerpiąc z ich zasobu, przetwarza, organizuje i wystawia na polemikę oryginały. Praca z utworami Chopina, Dvořáka czy Rossiniego niesie ze sobą wiele trudności nie tylko interpretacyjnych, lecz przede wszystkim – technicznych. Poziom trudności (re)interpretowanych dzieł skłania niekiedy twórców muzyki popularnej do оголоcenia pierwowzoru z jego złożoności i skomplikowania na rzecz silnie zrytmizowanych, uproszczonych (a przez to łatwiejszych w odbiorze) namiastek, które dzięki sile aranżacji zyskują rację bytu wśród wytworów muzyki popularnej. Artyści sięgają do najbardziej rozpoznawalnych dzieł muzyki klasycznej, które dzięki ich znaczeniu historycznemu na stałe wdarły się w świadomość wielu odbiorców.

Zespół Maleo Reggae Rockers umieścił na swojej płycie *Rzeka dzieciństwa* wśród przearanżowanych piosenek Krajewskiego, Niemena czy Nalepy *Etiudę rewolucyjną* Fryderyka Chopina²⁸. Wzięcie na warsztat tak trudnego technicznie dzieła niesie ze sobą ryzyko nadmiernego uproszczenia struktur i wewnętrznych napięć harmoniczych, jakie są obecne w cytowanym dziele. Zespół zachował wierność tonacji (c-moll) oraz oryginalnej metryce 4/4, jednak aranżacja różni się ze względu na zastosowane rozwiązania estetyczne i muzyczne. Zespół zrezygnował z szybkiego tempa (*Allegro con fuoco*, wartość ćwierćnuty: 160 BPM²⁹) na rzecz rytmu synkopowanego (perkusja)

²⁷ Jimmy Page's Chopin Prelude n. 4 – Arms Concert New York 1983, YouTube.com [online], 29.07.2012 [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=QATICdf7b-o>>.

²⁸ Maleo Reggae Rockers, Booklet do albumu *Rzeka dzieciństwa*.

²⁹ F. Chopin, *Etiuda rewolucyjna* [online], [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP00316-Chopin_-_OP10_12.PDF>.

oraz akcentowania drugiej oraz trzeciej i czwartej wartości rytmicznej (gitarą, organy), nadając tym samym taneczny charakter utworowi Chopina. Sam wstęp – w oryginale rozpoczynający się mocnym uderzeniem akordu (G7 – G-dur z septymą w pierwszym przewrocie) w wysokim rejestrze oraz charakterystyczne pasaże z opadającą frazą w rejestrach dolnych – zostaje zastąpiony lekkim wprowadzeniem tematu, który u Chopina w prezentowanej przez zespół formie rozpoczyna się dopiero w dziesiątym takcie³⁰. Utwór skomponowany na fortepian zostaje przearanżowany na zespół muzyczny z sekcją dętą, która przejmując funkcję ekspozycyjną modulowanego tematu, prezentowanego w formie jedno- i dwugłosowej (w oryginale – forma dwu- i czterogłosowa). Na szczególną uwagę zasługuje tu zastąpienie trudnej technicznie formy linii basowej, zapisanej w szesnastkach – która stanowi u Chopina element rozpoznawczy omawianej etiudy – pulsującym ciągle basem, który podobnie jak perkusja porusza się w sposób synkopowany, nadając tym samym tanecznego (niemal skocznego) charakteru. Dokonując nowej aranżacji *Etiudy rewolucyjnej* Chopina, zespół Maleo Reggae Rockers pozbawił ją wirtuozowskiego charakteru, osłabił dynamikę i ogołocił z wewnętrznych napięć harmoniczych. I choć temat i motyw przewodni z cytowanego dzieła nie uległy w znacznym stopniu zniekształceniom, to nie ulega wątpliwości, że dzieło utraciło swe pierwotne znaczenie, a nowe odczytanie *Etiudy rewolucyjnej* sprowadziło się do wyłączenia krótkiego cytatu i osadzenia go w niewygodnych strukturach muzyki roots reggae.

Podobnej reinterpretacji dzieła romantycznego dokonał Leszek Możdżer, grając podczas Przystanku Woodstock wraz z Tymonem Tymańskim etiudy Fryderyka Chopina. Pianista i kompozytor, biorący na warsztat utwory Chopina, osadzili ich struktury w formie wariacji jazzowych, dokonując ich jazzowego przearanżowania. W przeciwieństwie do sposobu aranżacji grupy Maleo Reggae Rockers, Możdżer pozostawia wirtuozowskie partie, które grane są przez fortepian bądź to w formie solowej, bądź jako akompaniament podczas partii solowej saksofonu, puzonu czy basu³¹. Możdżer

³⁰ Tamże.

³¹ *Możdżer/Tymański – Chopin Etiudy: Przystanek Woodstock*, YouTube.com [online], 22.11.2012 [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=oUpEBfOAOUs>>.

łączy brzmienie jazzowe z elementami muzyki latynoskiej czy bluesowej, wplatając je pomiędzy rozbudowane pochody zaczerpnięte z oryginału. Całości towarzyszy prosta rytmika utrzymywana przez zestaw perkusyjny oraz uproszczona w porównaniu z pierwowzorem (*Etiuda c-moll* nr 12, op. 25) linia basu. Sekcja dęta pełni funkcję ekspozycyjną – przedstawia główny motyw w rozciągniętych wartościach rytmicznych, które podkreślają ustępy grane wcześniej przez fortepian – technika imitacyjna, którą zastosował aranżer, służy wzmocnieniu przywoływanych fragmentów etiudy Chopina. Dzięki aranżacji Możdżera utwór ten nie traci wewnętrznych napięć harmonicznym, a poprzez nasilanie się wartości instrumentalnych i rytmicznych zmianie ulega faktura kompozycji. Z ostrych opadających i wznoszących się nieustannie pochodów i pasaży Możdżer wydobywa pierwotne struktury melodyczne i uwydatnia je poprzez instrumentację (zastosowanie opozycji struktur stałych, to jest powracającego fragmentu w sekcji dętej ze strukturami przestrzennymi, jak na przykład partia solowa saksofonu, puzonu, trąbki czy kontrapunkt fortepianu). Pianista prezentuje w na nowo odczytanych etiudach zderzenie dwu biegunów: tradycji z nowoczesnością, zachowując przy tym pasaż dzieła oryginalnego. Aranżacja Możdżera łączy w sobie klasyczne techniki warsztatowe, przemyślaną strukturę, swego rodzaju dramaturgię objawiającą się w natężeniu i napięciu harmonicznym oraz nowoczesne, jazzowe brzmienie, sensualizm i szczególnego rodzaju wrażliwość na barwę dźwięku. Wszystkie te cechy sprawiają, że utwór staje się ciekawy nie tylko z powodów formalnych (to jest czysto harmonicznym), lecz również ze względu na przyjemność w słuchaniu.

Paralelnych przykładów związanych z nowymi, niekiedy kontrowersyjnymi, aranżacjami dawnych dzieł jest wiele, jednak ze względów objętościowych nie jestem w stanie ich tu przybliżyć i dokładnie omówić. Warto wymienić te najbardziej rozpoznawalne, jak na przykład wykonanie przez Jelonka na *Przystanku Woodstock* (2014) przearanżowanej wersji uwerturny do *Wilhelma Tella* Rossiniego, którą muzyk wykonał z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Gorzowskiej³². Raperzy Pono i Sokół

³² *Jelonek – William Tell Overture – 20. Przystanek Woodstock 2014*, YouTube.com [online], 29.01.2015 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=_oBoxMk3UhI>.

z okazji 200. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina³³ nagrali utwór *Preludium*³⁴, w którym wykorzystali początkowe takty z *Preludium c-moll* op. 28, nr 20. Podobną motywacją kierowali się Numer Raz, Seta i Sir Michu, którzy w 2010 opublikowali piosenkę opowiadającą o dorobku i postaci Chopina – *Hip-Chopin*³⁵, opierając się na *Etiudzie rewolucyjnej*, przybliżonej w postaci sampla. Zespół Kabanos nagrał piosenkę *Moja piosenka*³⁶, której tytuł nawiązuje do wierszy C.K. Norwida, choć podkreślić należy, że u podstaw powstania utworu nie leżą żadne przywołania twórczości poetyckiej Norwida. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych utworów, posiadających swe źródło w dziele romantycznym, jest *Kocham wolność*, zespołu Chłopcy z Placu Broni. Wartości tekstowe zawarte w tym utworze korespondują z dziełem Juliusza Słowackiego *Oda do wolności* i, podobnie jak pierwotny tekst poety, piosenka powstała w burzliwych czasach przemian, w których należało na nowo zidentyfikować siebie i wartości ważne dla społeczeństwa. Jacek Dyląg, gitarzysta zespołu, opowiada o podróży do Mińska, której zwieńczeniem było powstanie piosenki *Kocham wolność*: „Wszędzie szarość, poczucie inwigilacji, kontroli, właśnie totalnego braku wolności. Kiedy wysiedliśmy po powrocie z pociągu na Centralnym, z radości pocałowaliśmy Warszawę w peron. A przecież Polska wtedy nie była kwitnąca ani kolorowa...”³⁷. Piosenka, u podstaw powstania której leżą idee romantycznego buntu wobec zastanej rzeczywistości, została uhonorowana przez słuchaczy Programu Trzeciego Polskiego Radia pierwszym miejscem w 9. Polskim Topie Wszech Czasów w roku 2016³⁸. Nasuwa się konkluzja, że w czasach, kiedy wolność narażona

³³ Hip-hop.pl [online] [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.hip-hop.pl/news/projec%20tor.%20php?id=1271947274>>.

³⁴ *Pono feat. Sokol – Preludium*, YouTube.com [online], 22.04.2010 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=fT8a4BhK6jY>>.

³⁵ *NUMER RAZ/SETA/SIR MICHU – HIP-CHOPIN*, YouTube.com [online], 09.04.2009 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=sqXE3BoZdhc>>.

³⁶ Kabanos: Booklet do albumu *Balonowy Album*.

³⁷ Cyt. za: J. Skaradziński, K. Wojciechowski, *Piosenka musi posiadać tekst. I muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak 2017, s. 475.

³⁸ *9. Polski Top Wszech Czasów w Trójce. Wyniki*, PolskieRadio.pl, 27.04.2016 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.polskieradio.pl/9/201/Artykul/1615037,9-Polski-Top-Wszech-Czasow-w-Trójce-Wyniki>>.

jest na różnego rodzaju zagrożenia, w kulturze dochodzą do głosu uśpione idee romantyczne, które – przefiltrowane przez współczesność – pomagają stanąć w obronie wartości i godności człowieka.

Podsumowanie

Zmiana funkcjonowania paradygmatu romantycznego, jaka nastąpiła w Polsce po 1989 roku, okazała się często wykorzystywanym punktem odniesienia w obrębie muzyki rozrywkowej. Autorzy sięgają do dorobku twórców romantycznych, zapożyczając wartości, motywy i elementy kultury polskiego i europejskiego romantyzmu. Przefiltrowanie owych wartości przez codzienność i współczesne rozumienie, które staje się podstawą utworów (wtórnej wszakże) kultury popularnej, nadaje wytworom muzyki rozrywkowej cechy specyficzne. Romantyczne pierwowzory, do których odwołują się współcześni artyści, często są w ich dziełach tylko namiastką, drobną częścią oderwaną od kontekstu kulturowego i historycznego. Stają się mało czytelnym znakiem, który pozbawiony pierwotnego znaczenia, traci na sile oddziaływania. Czerpanie z dorobku kultury romantycznej (w szczególności odwołania muzyczne) mogą stanowić dla twórców muzyki rozrywkowej wyzwanie, ze względu na wysoki poziom trudności technicznych i zawartej w nich wirtuozerii. Z tego powodu oryginalne struktury harmoniczne ulegają częstokroć degradacji i gwałtownemu uproszczeniu (*Etiuda rewolucyjna* Dub Maleo Reggae Rockers) bądź trafiają do utworu w postaci fragmentu zaczerpniętego w bezpośredni sposób (na przykład sample w muzyce hip-hop, rap). Warto jednak zauważyć, że obok produktów o uproszczonych walorach estetycznych, egzystują i takie, których poziom artystyczny wykracza dalece poza wąskie ramy muzyki *stricto* rozrywkowej (na przykład Leszek Możdżer – *Etiudy*). W obrębie szeroko rozumianej muzyki rozrywkowej dominuje tendencja do coraz gwałtowniejszego uproszczania idei i form romantycznych, przez co tracą one znaczenie i stają się jedynie bezrefleksyjnie akceptowanym znakiem kultury, który przyjmuje w swej istocie formę palimpsestową. Również odwołania do tekstów romantycznych nie wnoszą do współczesnej kultury nowego spojrzenia na pierwowzory, lecz

czerpią z nich fragmentaryczne motywy, elementy, które są rozpoznawane przez odbiorców i utożsamiane z tak zwaną kulturą wysoką. Zabieg taki ma na celu uprawomocnienie nowo powstałego wytworu, który dzięki przywołaniu w sposób pośredni lub bezpośredni romantycznego oryginału, staje się pełnoprawnym dziełem sztuki.

Wtórność w obrębie kultury rozrywkowej, stanowiąca jej cechę immanentną, zmusza niejako twórców do cytowania sztuki klasycznej. Pozostaje jedynie zadać pytanie, w jakim stopniu i jak dalece można uprościć idee romantyczne, aby były one zrozumiałe przez przeciętnego odbiorcę kultury rozrywkowej? Odpowiedzi na to pytanie częściowo udzielił już w latach trzydziestych XX wieku Antoni Słonimski, pisząc trafnie w swoich *Kronikach*: „Są w tym dymy po wieszczach narodu”³⁹.

Bibliografia

Literatura cytowana:

- Adorno T., Horkheimer M., *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek. Warszawa 1994.
- Dąbrowska D., *Romantyzm a popularny nacjonalizm. Teksty piosenek prawicowych zespołów rockowych*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016.
- Deutscher Gangsta-Rap Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, red. M. Diedrich, M. Seeliger, Bielefeld 2012.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
- Michałowski P., „Dziwny jest ten świat”. *Romantyzm polskich protest songów*, w: *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska i M. Litwin, Szczecin 2016.
- Mickiewicz A., *Dzieła poetyckie*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982.
- Reisloh J., *Deutschsprachige Popmusik: Zwischen Morgenrot und Hundekot Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL)*, Münster 2011.

³⁹ A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, Warszawa 2001–2003, s. 51.

Maciej Kubiak

Siwak W., *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

Skaradziński J., Wojciechowski K., *Piosenka musi posiadać tekst. I muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak 2017.

Słonimski A., *Kroniki tygodniowe 1936–1939*, Warszawa 2001–2003.

Staszewski S., *Samotni ludzie. Wiersze i piosenki*, Warszawa 2015.

Booklety:

Kabanos – Booklet do albumu *Balonowy album* (2015).

Maleo Reggae Rockers – Booklet do albumu *Rzeka dzieciństwa* (2011).

Źródła internetowe:

Chopin F., *Etiuda rewolucyjna* [online], [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP00316-Chopin_-_OP10_12.PDF>.

Chopin F., *Polonez gis-moll*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina [online], [dostęp: 02.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/5>>.

Ela Adamiak – *Zbieram siebie*, O.pl [online], 16.11.2009 [dostęp: 1.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://news.o.pl/2009/11/16/ela-adamiak-zbieram-siebie/#>>

Elżbieta Adamiak & Adam Nowak. *Trwaj chwilo, trwaj – jesteś taka piękna*, Tekstowo.pl [online] [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <https://www.tekstowo.pl/piosenka,elzbieta_adamiak___adam_nowak,trwaj_chwilo_trwaj___jestes_taka_piekna_.html>.

Fryderyki.pl [online], [dostęp: 02.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://www.zpav.pl/fryderyk/nominowani/index.php?year=2000>>.

Goethe J.W. von, *Faust*, tłum. E. Zegadłowicz, cyt. za wolnelektury.pl [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/goethe-faust.pdf>>.

Hip-hop.pl [online] [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.hip-hop.pl/news/projec%20tor.%20php?id=1271947274>>.

Jelonek – *William Tell Overture – 20. Przystanek Woodstock 2014*, YouTube.com [online], 29.01.2015 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=_oBoxMk3Uhl>.

Jimmy Page's Chopin Prelude n. 4 – Arms Concert New York 1983, YouTube.com [online], 29.07.2012 [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=QATICdf7b-o>>.

Moździerz/Tymański – Chopin Etiudy: Przystanek Woodstock, YouTube.com [online], 22.11.2012 [dostęp: 10.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=oUpEBfOAoUs>>.

NUMER RAZ/SETA/SIRMICHU – HIP-CHOPIN, YouTube.com [online], 09.04.2009 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=5qXE3BoZdhc>>.

Pono feat. Sokol – Preludium, YouTube.com [online], 22.04.2010 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=fT8a4BhK6jY>>.

Przemysław Dakowicz, Wikipedia. Wolna Encyklopedia [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemys%C5%82aw_Dakowicz>.

SPIEGEL Kultur [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/>>.

Zalewski M., *Podróż w afekcie*, stronypoezji.pl [online], [dostęp: 01.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<http://stronypoezji.pl/monografie/podroz-w-afekcie/>>.

9. *Polski Top Wszech Czasów w Trójce. Wyniki*, PolskieRadio.pl, 27.04.2016 [dostęp: 11.09.2018]. Dostępny w Internecie: <<https://www.polskieradio.pl/9/201/Artykul/1615037,9-Polski-Top-Wszech-Czasow-w-Trojce-Wyniki>>.