

Original research paper

Received: 14.08.2017

Accepted: 15.12.2017

Anna G. PiotrowskaUniwersytet Jagielloński
Kraków
agpiotrowska@interia.pl**MAGIA MUZYKOWANIA –
PIOSENKI MARKA GRECHUTY WCIĄŻ AKTUALNE**Słowa kluczowe: *Grechuta, poezja śpiewana, cover, aranżacja, muzyka popularna w edukacji muzycznej*

Piosenki Marka Grechuty – mimo upływających lat nieustająco popularne – stanowią przykład twórczości niebagatelnej, mocno osadzonej w tradycjach kultury polskiej (m.in. ze względu na wykorzystywane w nich teksty), ale także mogą stać się potencjalnym materiałem dydaktycznym, z powodzeniem wykorzystywanym w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży. Po pierwsze bowiem, piosenki Grechuty – będące umuzyycznionymi wersjami przepięknych wierszy polskich poetów – niejednorodnie czynią bardziej atrakcyjnymi treści zawarte w tych wersach, warstwą muzyczną podkreślając ich wymowę i przekaz. Po drugie, niektóre ze swoich albumów Grechuta, bezpośrednio lub niekiedy w nieco bardziej zawoalowany sposób, kierował do młodszych odbiorców, głównie dzieci, ale też młodzieży. Po trzecie, piosenki Grechuty stanowią wdzięczny materiał do aranżacji wielogłosowych, które mogą być z powodzeniem wykonywane przez chóry – zarówno szkolne, jak i profesjonalne. Przede wszystkim jednak w twórczości Grechuty w udany sposób zostały połączone dwie stylistyki muzyczne: uznawana powszechnie za „poważną”, klasyczną oraz funkcjonującą pod szyldem „muzyki popularnej”. Wydaje się, że poprzez odwołanie się do spuścizny tego wielkiego artysty można dokonać w edukacji muzycznej rzeczy bardzo trudnej: pokusić się o wprowadzenie młodzieży w świat wyrafinowanej polskiej poezji oraz świat wielorakich brzmień instrumentalnych i wokalnych, jednocześnie nie tracąc nic z atrakcyjności – jakże lubianego przez młodych słuchaczy – repertuaru popularnego.

Piosenki Grechuty a muzyka pop w edukacji muzycznej

Koncepcja wykorzystywania piosenek pop w procesie edukacji muzycznej budzi kontrowersje, a dyskusja na temat roli popkultury i muzyki popularnej w procesie

edukacji posiada już w Polsce swoją historię¹. Za symptomatyczne mogą uchodzić głosy Barbary Smoleńskiej-Zielińskiej – sceptycznie nastawionej do „potężnego przemysłu rozrywkowego i wszechobecnej reklamy”² czy opinia Marii Przychodzińskiej. W artykule z 2005 roku zatytułowanym *Edukacja muzyczna. Pomysły – pytania – kwestie* analizowała ona problem wykorzystania muzyki popularnej w edukacji muzycznej, za przykłady muzyki pop obierając rock oraz piosenki, które nazwała „pseudo-rockiem”³. Przychodzińska podchodzi do muzyki popularnej z dużą rezerwą, wątpiąc w wartości muzyczne tego typu produkcji. Badaczka skłania się raczej do kwalifikowania piosenek popowych jako teksty czy przekazy kulturowe⁴. Badaczka podkreśla bowiem brak strukturalnych (tj. wewnętrznych) czy estetycznych wartości w muzyce pop; sugeruje też – w czym można upatrywać wpływu podglądów Theodora Adorna – brak oryginalności charakteryzujący piosenki tego nurtu. Negatywnie, i słusznie, Przychodzińska oceniła wszechobecny napływ anglo-amerykańskich produkcji, dominujących na polskim rynku muzycznym: łatwa dostępność tych piosenek najwyraźniej zachęca nauczycieli, by po nie – bywa, że bezrefleksyjnie – sięgać, zamiast zwrócić się w kierunku własnej tradycji muzycznej.

Odpowiednio wyselekcjonowany repertuar popowy może bowiem stanowić nie tyle podstawę satysfakcjonującej edukacji muzycznej, co jej doskonale wzbogacenie. Na przykład utwory Grechuty są takimi cennymi propozycjami, niosącymi zarówno wartości estetyczne, jak i strukturalne. Wydaje się, że wykorzystanie na zajęciach edukacyjnych piosenek Grechuty to swoisty kompromis między przeciwnikami i zwolennikami muzyki pop w edukacji muzycznej. Biorąc pod uwagę wartości artystyczne jego kompozycji, można się pokusić o twierdzenie, że jest to twórczość, w której doskonale połączyły się cechy charakterystyczne zarówno dla muzyki poważnej, jak i popularnej.

Od początku swojej działalności artystycznej Grechuta nie był bowiem wiązany z mainstreamową sceną, ale z pewną niszą – śpiewaniem tekstów poetyckich. Ten rodzaj wypowiedzi artystycznej był zawsze wysoko ceniony w Polsce, co znalazło odbicie w liczbie festiwali czy konkursów organizowanych dla tej formy ekspresji. Poezja śpiewana pozostaje ściśle związana z tzw. piosenką aktorską – wręcz postrzegana bywa jako część tego samego ruchu stylistycznego⁵. Jednym z miejsc, gdzie kultywowano ten typ piosenki, była legendarna Piwnica pod Baranami, założona w Krakowie przez Piotra Skrzyneckiego w 1956 roku, skupiająca wielu artystów, m.in. Ewę Demarczyk, Zygmunta Koniecznego. Poezja śpiewana charakteryzuje się łatwo wpadającymi w ucho melodiami uwypuklającymi treść tekstów

¹ Por. np. Witold Jakubowski, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków: Impuls, 2006.

² Barbara Smoleńska-Zielińska, „Edukacja muzyczna w szkole wobec współczesności”, *Ruch Muzyczny* 2 (2002): 10-11.

³ Maria Przychodzińska, „Muzyczna edukacja dziś. Idee – pytania – niepokoje”, *Edukacja Muzyczna* 1, 1 (2005): 7-38.

⁴ Ibidem, s. 31.

⁵ O trudnościach terminologicznych i metodologicznych przy badaniu piosenki jako fenomenu muzyczno-literackiego pisze m.in. Kamil Dźwiniel: „Piosenka bardowska w perspektywie metodologicznej – seria pytań wyjściowych i kilku hipotez”, W *Nowe słowa w piosence. Źródła – rozlewiszka*, red. Magdalena Budzyńska-Łazarewicz, Krzysztof Gajda (Poznań: Instytut Kultury Popularnej, 2017), 39-51.

poetyckich, autorstwa znanych polskich poetów (alternatywnie wersy wychodzą spod pióra samych wykonawców). Ten rodzaj śpiewu bywa opisywany metaforycznym określeniem „krajina łagodności”, a wielu wykonawców nurtu wywodzi się z kultury studenckiej.

Przy omawianiu poezji śpiewanej pojawia się problem jej klasyfikacji i podstawowe pytanie: czy należy ona do sfery muzyki popularnej, czy już nie? Choć bowiem nosi znamiona gatunku hermetycznego, nie jest przecież postrzegana jako elitarna. Czy zatem poezja śpiewana nie stanowi ciekawego przykładu scalenia cech przypisywanych tym odmiennym stylistykom – popularnej i poważnej? Teoretycy muzyki dość wyraźnie oddzielają tendencje popularne i artystyczne, widząc je w spolaryzowanej perspektywie. Różnią się jednak co do oceny tych nurtów. Niektórzy, jak brytyjski filozof, kompozytor i pisarz Roger Scruton, krytykują muzykę popularną, twierdząc, że nie angażuje ona uwagi publiczności, a co za tym idzie – nie porusza emocji⁶. Ale już amerykański filozof Richard Shusterman broni pozycji muzyki popularnej jako pewnej formy reakcji na otaczającą rzeczywistość⁷. Pojawiają się też głosy mówiące nie o różnicach, ale podobieństwach pomiędzy muzyką popularną i poważną. Brytyjski kompozytor Michael Tippett pisał: „Radość czerpana z muzyki popularnej, moim zdaniem, jest bardziej zbliżona do rodzaju radości czerpanej z poważnej muzyki (choć nie tej samej jakości) niż kręgi snobistyczne chciałyby przyznać [...]”⁸. Natomiast awangardowy kompozytor amerykański Harry Partch narzekał, że podział na muzykę klasyczną i popularną to dychotomia będąca uproszczeniem „przykrym i niezdrowym”⁹. Grechuta z kolei łączył niejako te dwa światy – muzyki poważnej i popularnej, pozostając otwarty na różne stylistyki muzyczne. W młodości pobierał bowiem lekcje fortepianu, nieobcy był mu więc tzw. poważny repertuar, a wykorzystywane przez niego środki muzyczne można określić mianem klasycznych, choć nie stronił od bardziej nowatorskich rozwiązań, np. w postaci nawiązań do idiomu jazzowego. Zazwyczaj jednak stosował stylizacje (w tym archaizacje), uciekał się do uprzywilejowania partii solowych różnych instrumentów, zainteresowany nie tyle monumentalnymi i podniosłymi brzmieniami, co raczej kameralnym przekazem. W jego piosenkach faworyzowane są barwy poszczególnych instrumentów: obok smyczków często słychać gitary elektryczne, flety, oboje czy fortepian oraz perkusję. Jednocześnie piosenki Grechuty – z reguły niezbyt rozbudowane pod względem formalnym – adresowane są do szerokiego grona odbiorców, ujmując swoją melodyjnością i swoistym czarem (wynikającym często z zastosowania rytmów tanecznych).

⁶ Roger Scruton, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Jan Przybył (Wrocław: Thesaurus, 2006).

⁷ Richard Shusterman, *Estetyka pragmatyczna – żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998).

⁸ „The enjoyment of popular art, in my opinion, is much more often of the same kind as the enjoyment of the more serious art (though not of the same quality) than snob circles like to think”. Michael Tippett, *Towards the Condition of Music* (1961), W idem, *Music of the Angels* (London: Eulenberg, 1980), 24. Jeśli nie podano inaczej, autorem tłumaczeń jest Anna G. Piotrowska.

⁹ „[...] a dichotomy – and in my opinion an annoyingly unhealthy one”. Harry Partch, „The Rhythmic motivations of Castor and Pollux and Even Wild Horses”, W *Harry Partch an anthology of Critical Perspectives* (Oxford, Oxford University Press, 2000), 19.

Piosenki Grechuty – treści i przesłanie

Grechuta urodził w Zamościu, ale cała jego profesjonalna kariera związana była z Krakowem. Tu przyjechał, by studiować architekturę na Politechnice Krakowskiej, i szybko zaangażował się w studenckie życie kulturalne. Wraz z Janem Kantym Pawluśkiewiczem (ur. 1942) już w 1967 roku założył studencką formację kabaretową, którą od francuskiego wyrażenia *en avant* nazwali Anawa. W skład grupy wchodził także inni młodzi muzycy, m.in. Tadeusz Kalinowski, Zbigniew Wodecki, Anna Wójtowicz, Tadeusz Dziedzic. Pawluśkiewicz tak wspominał ich pierwsze wspólne występy:

Kabaret Anawa charakteryzował się niesłychaną nonszalancją, ignorancją zasad dramaturgii, pewnym snobizmem i ortodoksyjną brawurą w dyletanctwie. Uznawaliśmy, że mamy coś nowego do powiedzenia. Piwnica pod Baranami była dla nas wzorem, ale także konkurentem. Spędzając wieczory przy winie, pisaliśmy sztuki dramatyczne i komponowaliśmy piosenki, które Marek miał wykonywać¹⁰.

Początkowo zespół występował z happeningami, nieobce im były próby parodiowania ówczesnych gwiazd estrady (m.in. Czesława Niemena), ale dość szybko Anawa odnalazła własną drogę artystyczną. Na koncertach formacja ta wykonywała wysokiej jakości teksty poetyckie przy akompaniamencie relatywnie złożonej warstwy muzycznej, z uprzywilejowaną rolą instrumentów traktowanych solowo, pojawiających się w krótkich, acz znaczących, ustępach kompozycji. Szczególnie symptomatyczny wydaje się wybór wykonywanych tekstów. Wśród nich odnaleźć można bowiem wspaniałe liryki polskich poetów romantycznych oraz okresu Młodej Polski. Pawluśkiewicz i Grechuta umuzycznili także wiersze Julina Tuwima, jak miało to miejsce w przypadku jednej z pierwszych ich piosenek zatytułowanej *Pomarańcze i mandarynki*. Jako kompozytor Grechuta chętnie sięgał po teksty Stanisława Wyspiańskiego (*Wesele*) czy Tadeusza Micińskiego i Józefa Czechowicza (*Twoja postać*). Już w tym wczesnym okresie Grechuta z powodzeniem próbował swoich sił nie tylko jako kompozytor, ale i autor niebanalnych, niepozabawionych wartości i potencjału literackiego słów¹¹: niektóre utwory w całości (tj. zarówno muzyka jak i słowa) były dziełem Grechuty, m.in. *W dzikie wino zaplątani* czy *Marzenie* („Będiesz moją panią”). W latach 80. Grechuta pokusił się o tworzenie albumów konceptualnych w całości poświęconych jednemu poecie. Na przykład *W malinowym chruśniaku* z 1984 roku wykorzystuje tylko wiersze Bolesława Leśmiana (1877-1937). Do umuzycznienia wierszy Leśmiana namówiła Grechutę aktorka Krystyna Janda, która na Festiwalu w Opolu w 1977 roku wykonywała piosenkę Grechuty *Guma do żucia*. Grechuta wybrał kilka Leśmianowskich erotyków, ale poczynił w nich niewielkie alteracje, tworząc spójną historię pewnej miłości. Wszystkie piosenki łączy nadto dwuczęściowy motyw muzyczny – lejtmotyw¹². *W malinowym chruśniaku* nie tylko jest więc niezwykle spójny muzycznie, ale i tematycznie, unieśmiertelniając wspaniałe erotyki Leśmiana.

¹⁰ Wojciech Majewski, *Marek Grechuta. Portret artysty* (Kraków: Znak, 2007), 33-34.

¹¹ Por. Dźwiniel „Piosenka bardowska”, 49.

¹² Ibidem, s. 134.

Wyczulenie Grechuty na wartościowe teksty objawiło się jednak już wcześniej, a egzemplifikacją jego poczucia smaku i gustu poetyckiego jest niezwykle album z 1979 roku zatytułowany *Pieśni Marka Grechuty do słów Tadeusza Nowaka*. Do tej pory Grechuta korzystał bowiem z tekstów poetyckich znanych i powszechnie szanowanych autorów: do największych przebojów wykonywanych przez niego i Anawę należała na przykład *Niepewność* do słów Adama Mickiewicza (z muzyką Pawлуśkiewicza). Ale pod koniec lat 70. Grechuta sięgnął po wiersze poety zapoznanego – Tadeusza Nowaka (1930-1991), który nigdy nie osiągnął masowej popularności. Trudno zawyrokować, co w zbiorach *Psalmy* (1971) oraz *Psalmy Nowe* (1978) tegoż poety – rustykalność, swoista prostota czy surowość granicząca z ascetyczną oszczędnością – tak bardzo zafascynowały Grechutę, że aż postanowił umuzyczyć szesnaście wierszy. Sam wyznawał, że „takiej potęgi słowa, jaka kryje się w twórczości Nowaka, w moim repertuarze nigdy nie było ani wcześniej, ani później”¹³. Kompozycje z tego albumu utrzymane są w molowych tonacjach, a integrację piosenek zapewnia nadto jeden motyw muzyczny o znaczeniu i funkcji leitmotywu. Pojawia się on – w nieco zmienionej postaci rytmicznej – zarówno w partiach instrumentalnych (flet, gitara), jak i wokalne. Grechuta uchwycił nostalgiczną atmosferę wierszy Nowaka, tworząc niezapomniany cykl pieśni o słodko-gorzkiej wymowie. Grzegorz Turnau słusznie zauważył, że „baśniowa poezja Nowaka uległa przetworzeniu przez magię samego Grechuty, który nie udziwniając zbyt wiele materii muzycznej, nie tworząc awangardowych figur, zapisał w nutach tylko to, co po-brzmiewa w słowach Nowaka”¹⁴.

Piosenki Grechuty w niebanalny sposób przybliżają zatem wielką polską literaturę: za sprawą wpadających w ucho melodii łatwo je zapamiętać jako charakterystyczne „schlagworte” (np. Mickiewiczowskie „Czy to jest przyjaźń? czy to jest kochanie?”), a wyrazista deklamacja wykonawcy uwypukla ich przekaz. Warto więc te umuzycznione wiersze uwzględnić w edukacji młodzieży: nie tylko umożliwiają przystępny kontakt z wartościową literaturą, ale same w sobie piosenki te stanowią perełki kultury polskiej drugiej połowy XX wieku.

Piosenki Grechuty dla dzieci i młodzieży

Świadomość oczekiwań odbiorcy z jednej strony, ale z drugiej – odpowiedzialności, jaką na siebie bierze artysta promujący określone treści słowno-muzyczne, a być może nawet polityczne¹⁵, nieobce były Grechucie. W przemyślany, wysublimowany sposób adresował on swoje kolejne propozycje do różnych kręgów słuchaczy: początkowo związany z kulturą studencką, zwrócił się z czasem bezpośrednio w stronę młodszego odbiorcy. W 1991 roku wydany został album *Piosenki dla dzieci i rodziców*, na którym znalazło się dwanaście piosenek skomponowanych przez Grechutę

¹³ Majewski, *Marek Grechuta*, 140

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Jak bowiem pisze Krzysztof Gajda, postawa Grechuty oraz „niektóre jego wybory mogły być odczytywane jako deklaracja niezależności od władz – śpiewał wiersze Ryszarda Krynickiego, Stanisława Barańczaka (wówczas poetów spychanych na margines kultury z przyczyn politycznych)”. Krzysztof Gajda, „Bard. Kto to taki?”, *W Nowe słowa w piosence*, s. 108.

albo do własnych słów, albo do wierszy Juliusza Słowackiego, Jana Brzechwy, Ryszarda Krynickiego czy Krystyny Wodnickiej. Niewątpliwie na powstanie tych utworów wpływ miały własne doświadczenia rodzicielskie Grechuty. Piosenki przeznaczone są do słuchania przez małe dzieci, ale jak się okazało, doskonale się nadają także do wykonywania przez nie. Czynnikiem, który na tym zaważył, była prostota melodii utrzymanych w niewielkim ambitusie, częstokrotnie wykorzystujących powtórzenia krótkich rozmiarów motywów melo-rytmicznych. Ponadto w piosenkach tych pojawiają się, tak lubiane przez dzieci, odgłosy onomatopieczne, np. dźwięki ciuchci (*Jadę pociągiem prawdziwym*). Już w trakcie nagrywania piosenek Grechuta poprosił o współudział dzieci z jednego z krakowskich domów kultury. Jak się okazało w trakcie sesji nagraniowej w teatrze Bagatela, jeden ze śpiewających chłopców (Tomasz Wertz, obecnie muzyk sesyjny) – pomimo stresu towarzyszącego takiemu przeżyciu – zaczął spontanicznie „bawić się” piosenką, nucąc, a właściwie wydychając kolejną zwrotkę¹⁶. I Grechuta z chęcią wykorzystał tę samorzutnie powstałą dziecięcą wersję swojej kompozycji. Trudno się dziwić, że dzieci żywiołowo reagują na te piosenki, rozpoznając w nich motywy znane im z popularnych bajek, np. o Kopciuszku. Co więcej, każdy utwór niesie treści dydaktyczne, promując zdrowy tryb życia, oszczędność, mówienie prawdy oraz czynienie dobra. Warto zwrócić uwagę na album Grechuty *Piosenki dla dzieci i rodziców*, bo zgodnie z tym, co obiecuje jego tytuł, coś dla siebie mogą tu odnaleźć zarówno dorośli, jak i dzieci.

Podobnie rzecz się ma w przypadku albumu *Dziesięć ważnych słów* z 1994 roku, chociaż skierowany jest on raczej do młodzieży. Ojczyzna, wolność, władza, prawo, praca, wiedza, solidarność, natura, sztuka, miłość – oto, zdaniem Grechuty, dziesięć kluczowych pojęć, które interpretuje on w perspektywie kosmologicznej, religijnej, filozoficznej. Album ten stanowi zatem swoiste credo artysty, które nabiera szczególnego znaczenia ze względu na czas wydania płyty. Po przełomie polityczno-ekonomicznym z 1989 roku, po symbolicznym upadku komunizmu w Polsce, wszyscy – a zwłaszcza młodzież – poszukiwali nowego sensu życia w zmienionej rzeczywistości. I w tym szczególnym momencie Grechuta przypomina o wartościach nadrzędnych, a jednocześnie ponadczasowych, do których zawsze warto wracać. A zatem album *Dziesięć ważnych słów* to nie tylko komentarz Grechuty do polskiej rzeczywistości po upadku komunizmu, ale także jego przesłanie dla kolejnych pokoleń.

Piosenki Grechuty w opracowaniach i przeróbkach

Słuchacze wciąż cenią twórczość Grechuty, czego dowodem są liczne powroty do jego piosenek. Nie tylko można usłyszeć je na falach eteru, ale i odnaleźć w kultowych filmach polskich ostatnich kilkudziesięciu lat. Szczególną popularność zdobyła piosenka niosąca – już w samym tytule i refrenie – pewną filozoficzną mądrość, że ważne są tylko *Dni, których nie znamy*. Piosenkę tę wykorzystano m.in. w komedii

¹⁶ Por. Aleksandra Targosz, „Rozmowa z Tomaszem Wertzem na temat płyty pt. *Piosenki dla dzieci i rodziców* Marka Grechuty, z dnia 4 czerwca 2012 roku”, W eadem, *Twórczość Marka Grechuty dla dzieci na przykładzie płyty „Piosenki dla dzieci i rodziców”*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem Anny G. Piotrowskiej, (Kraków: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 59-62.

Chłopaki nie płaczą (2000) czy lirycznej przypowieści filmowej *Zakochany anioł* (2005) oraz, zupełnie niedawno, w *Planecie singli* (2016)¹⁷.

Piosenki Grechuty nie tylko noszą ze sobą ponadczasowe wartości, ale także inspirują do twórczych opracowań i coverów wzbogacających naszą rodzimą kulturę muzyczną. Młodszy wykonawcy chętnie więc sięgają po piosenki Grechuty: zachowując oryginalne teksty i materiał muzyczny, na nowo je aranżują, proponują własne wersje, niezwykle kreatywnie interpretując spuściznę artysty. Kolejne pokolenia muzyków dostrzegają bowiem w tej twórczości doskonałość warsztatu poetyckiego i kompozytorskiego, co prowokuje ich to do tworzenia tzw. coverów – własnych wersji piosenek Grechuty, zachowujących jednak tożsamość oryginału, choć niepozbywionych piętna indywidualności nowych wykonawców-interpretatorów. Można zauważyć ogromną różnorodność gatunków muzycznych, jakie artyści ci reprezentują, co świadczy o uniwersalności przekazu twórczości samego Grechuty, docierającego do grunge'owców czy raperów.

Już w połowie lat 90. XX wieku jeden z pierwszych polskich zespołów proponujących repertuar utrzymany w stylu grunge – Kr'shna Brothers (działający w latach 1993-1995) pokusił się o dokonanie – niezwykle udanego – coveru piosenki *Dni, których nie znamy*, zamieszczając go na swojej debiutanckiej płycie *Food for Life, Spirit for Fuck* z 1993 roku. Stylistyka oryginalnego utworu została zmieniona za sprawą podkładu instrumentalnego, który teraz zdominowały ciężkie brzmienia gitar elektrycznych. Oryginalna melodia główna skomponowana przez Pawлуśkiewicza posłużyła jako podstawa improwizacji wokalne, a o specyfice nowej interpretacji stanowił także kolejny rys charakterystyczny grunge'u, jakim było przyspieszanie (a nawet swoiste „zaspieszenie”) tempa w refrenie.

Sam Grechuta był otwarty na możliwości kreatywnego przetwarzania swoich piosenek, o czym świadczy jego zaangażowanie w projekt zrealizowany przez mainstreamowy, popularny na początku XXI wieku zespół muzyczny Myslovitz. W 2003 roku wraz z Grechutą Myslovitz na nowo nagrali jego wielki przebój *Kraków*. Skontrastowanie głosów dwóch wykonawców (Grechuty i Artura Rojka), reprezentujących odmienne stylistyki i inne generacje, dało nie tylko ciekawy efekt zderzenia barw wokalnych, ale i zaowocowało piosenką, której atutem jest odwołanie się do krakowskich sentymentów przeszłości. Kraków w tej piosence utożsamia więc ciągłość pokoleń, dla których miasto to pozostaje prawdziwą stolicą kulturalną i przystanią akademicką. Jest to piosenka nostalgiczna, lecz ten retro-urok służy uwydatnieniu łączności artystów zjednoczonych miłością to tych samych miejsc i wartości (które Kraków w tej piosence niewątpliwie reprezentuje).

Trudno się dziwić, że w XXI wieku po piosenki Grechuty sięgają różni artyści, na przykład reprezentujący nurt World Music zespół Zakopower, umieszczając na albumie *Na siedem* z 2007 roku swoją wersję wielkiego przeboju Grechuty *W dzikie wino zaplątani*. Natomiast raper Mezo nagrał w roku 2010 covery dwóch piosenek Grechuty: *Nie dowodź* oraz *Dni, których nie znamy*, wzbogacając oryginalną melo-

¹⁷ Dodatkowo można wspomnieć, że cytat z piosenki Grechuty *Gaj* (słowa: Agnieszka Osiecka) pojawił się w kultowym serialu *07 zgłoś się*: w 12 odcinku, z 1981 roku, zatytułowanym *Ścigany przez samego siebie* porucznik Sławek Borewicz recytuje dwie zwrotki, choć popełnia w nich niewielkie błędy.

dię piosenki rapowanymi wstawkami, tworzącymi z linią melodyczną swoisty dialog. *Dni, których nie znamy* na modłę reggae przerobił natomiast w 2012 roku Kamil Bednarek.

Oczywiście także artyści nurtu poezji śpiewanej z chęcią wykorzystują dorobek Grechuty. Grzegorz Turnau na albumie z 2006 roku zatytułowanym *Historia pewnej podróży* zaprezentował czternaście coverów piosenek artysty. Natomiast w 2011 roku dziesięć nowoczesnych aranżacji, różniących się od oryginalnych wersji głównie w warstwie akompaniamentu instrumentalnego, ale zachowujących charakterystyczne linie melodyczne, zaproponował zespół Plateau na albumie zatytułowanym *Projekt Grechuta*.

Jedną z najciekawszych prób opracowania twórczości Grechuty była inicjatywa chóru Fermata z Kielc. Formacja powstała w 1998 roku i składa się z pół-profesjonalistów (sześć sopranów, cztery alty, cztery tenory i trzy basy), a prowadzona jest przez uznanego chórmistrza – Ewę Robak. W repertuarze chóru znajdują zarówno polskie kołędy, spirituals, jak i pieśni patriotyczne. Na ich albumie *Grechuta niejednym głosem* z 2012 roku można usłyszeć zupełnie nowe wersje piosenek Grechuty wykonane a cappella. Nietypowej aranżacji tych piosenek na chór mieszany bez towarzyszenia instrumentalnego podjęli się współcześni kompozytorzy polscy: Jacek Sykulski (opracowanie trzech pieśni), Paweł Łukowiec (opracowanie dwóch pieśni), Grzegorz Miśkiewicz (opracowanie trzech pieśni), Andrzej Borzym (opracowanie trzech pieśni) i Marcin Wawruk (jedna pieśń). Pełne zestawienie prezentuje poniższa tabela:

Tytuł piosenki	Kompozytor	Autor tekstu	Aranżacja
<i>Muza pomyślności</i>	Marek Grechuta	Marek Grechuta	Jacek Sykulski
<i>Będziesz moja Panią</i>	Marek Grechuta	Marek Grechuta	Paweł Łukowiec
<i>Niepewność</i>	Jan Kanty Pawлуśkiewicz	Adam Mickiewicz	Grzegorz Miśkiewicz
<i>Motorek</i>	Marek Grechuta	Józef Czechowicz	Andrzej Borzym
<i>W dzikie wino zaplątani</i>	Jan Kanty Pawлуśkiewicz	Marek Grechuta	Andrzej Borzym
<i>Ocalić od zapomnienia</i>	Marek Grechuta	Konstanty Ildefons Gałczyński	Grzegorz Miśkiewicz
<i>Nie dokazuj</i>	Jan Kanty Pawлуśkiewicz	Marek Grechuta	Grzegorz Miśkiewicz
<i>Dni, których nie znamy</i>	Jan Kanty Pawлуśkiewicz	Marek Grechuta	Paweł Łukowiec
<i>Wiosna, ach to ty</i>	Marek Grechuta	Marek Grechuta	Andrzej Borzym
<i>Czy to pies, czy to bies</i>	Marek Grechuta	Antoni E. Odyniec i Juliusz Słowacki	Jacek Sykulski
<i>Śpij – bajki śnij</i>	Marek Grechuta	Marek Grechuta	Jacek Sykulski
<i>Pomarańcze i mandarynki</i>	Jan Kanty Pawлуśkiewicz	Julian Tuwim	Marcin Wawruk

Ciekawe i niebanalne aranżacje powszechnie znanych piosenek – właśnie takich, jak te pochodzące z repertuaru Grechuty – mogą odegrać ważną rolę w procesie edukacji muzycznej, zarówno dzieci, jak i osób dorosłych. Śpiewanie w grupie, unisono lub wielogłosowo, jest jedną z częstych praktyk stosowanych w szkolnictwie muzycznym. Jak powszechnie wiadomo, między innymi węgierski kompozytor, etnomuzykolog i pedagog Zoltán Kodály zdecydowanie opowiadał się za ćwiczeniem śpiewu chóralnego przez adeptów muzyki, uważając ten rodzaj muzykowania za szczególnie przydatny w rozwoju ogólnej muzykalności¹⁸. Kodály sugerował korzystanie z materiału ludowego, kładąc nacisk na autentyczność tego typu śpiewów¹⁹. Wydaje się jednak, że równie cennym materiałem, jaki można wykorzystać w edukacji muzycznej (zwłaszcza młodzieży) są odpowiednio dobrane, wartościowe utwory muzyki popularnej. Album *Grechuta niejednym głosem* jest właśnie taką udaną próbą zaadaptowania kompozycji z repertuaru tego artysty. W chóralnym opracowaniu piosenek pojawiają się równoległe prowadzenia głosów w tercjach czy sekstach, niższe głosy często powtarzają melodię głosów wyższych itp. Nie jest to zatem propozycja łatwa, bo – jak zauważa znawca polifonii, australijski badacz gruzińskiego pochodzenia Joseph Jordania – „śpiewanie wielogłosowe dla większości ludzi jest na ogół trudniejsze niż śpiewanie w unisonie”²⁰. Jednocześnie korzyści płynące ze śpiewu wielogłosowego są oczywiste: nie tylko popularyzuje się w ten sposób układy polifoniczne, ale i pobudza u śpiewających poczucie harmonii, uczy się ich wzajemnego słuchania, a przede wszystkim współpracy w grupie. Chóralne aranżacje piosenek popularnych, zwłaszcza zaś opracowania wielogłosowe, stanowią więc wartościowe narzędzie w edukacji muzycznej. Znane z radia czy telewizji piosenki Grechuty w opracowaniu chóru Fermata nic nie tracą przy tym z charakterystycznego uroku, a wykonywane w nowych układach wokalnych zyskują nie tylko nowe muzyczne życie, ale także odświeżony zostaje wykorzystany w nich tekst. Fragmenty solowe, które pojawiają się w wersjach chóralnych, nabierają bowiem szczególnego znaczenia. Wykonywane są przy tym zarówno przez wokalistki (np. Izabelę Borek), jak i wokalistów (Marcin Pacek czy Maciej Borek), którzy nie próbują naśladować czy kopiować oryginalnego śpiewu Grechuty, pozostają jednak wyraźnie zainspirowani jego oryginalną interpretacją.

W przypadku takich nowatorskich opracowań, jak to zaproponowane przez chór Fermata, pojawia się kilka kwestii, na które warto zwrócić uwagę. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z problemem odróżnienia – na gruncie muzyki popularnej – postaci wykonawcy od twórcy²¹. O ile w ramach tzw. muzyki poważnej funkcjonuje ścisły podział na kompozytora i wykonawcę, czyli interpretatora myśli twórcy, o tyle rozróżnienie to ulega zatarciu w przypadku muzyki popularnej. To rozpoznawalność wykonawcy stanowi gwarant sukcesu: piosenki kojarzone są właśnie z zespołem czy solistą, bez względu na to, kto faktycznie napisał dany utwór. W tym sensie muzyka

¹⁸ Peter DeVries, „Reevaluating Common Kodály Practices”, *Music Educators Journal* 88, 3 (2001), 24.

¹⁹ Lois Choksy, *The Kodály Method I: Comprehensive Music Education* (Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 1999), 16.

²⁰ „[...] to sing in parts for a group of people is generally more difficult than to sing in unison”. Joseph Jordania, *Who Asked the First Question* (Tbilisi: Logos, 2006), 205.

²¹ *Ibidem*, s. 278.

popularna przypomina nieco tradycję ludową. Grechuta w większości swoich artystycznych przedsięwzięć pozostawał zarówno twórcą, jak i wykonawcą prezentowanych utworów, chociaż w jego repertuarze znajdowały się też piosenki z muzyką lub tekstem innego autora. Artysta preferował piosenki własnego autorstwa, ale jak wiadomo, śpiewał również wiersze innych poetów, do muzyki takich kompozytorów, jak Jan Kanty Pawluśkiewicz, a także Katarzyna Gaertner (*Pieśń kronika*), czy nawet Krzysztof Penderecki (*Słuchaj okrutna*). Grechuta niejako łączył więc tradycję popularną (brak wyrazistego podkreślenia, kto jest twórcą, a kto wykonawcą) z tradycją elitarnego podziału na kompozytora i wykonawcę. Chór Fermata przejął natomiast rolę interpretatora piosenek z jego repertuaru.

Kolejnym ważnym aspektem funkcjonowania piosenek popularnych jest ich wartość ukryta w performansie jako niezwykłym momencie kontaktu artysty z publicznością. Grechuta był niewątpliwie mistrzem kreowania magicznej atmosfery podczas koncertów: zastygły w bezruchu, skupiający uwagę słuchaczy na melorecytacjach i melodyjnym akompaniamencie. Nazwisko Grechuty łączy się bezpośrednio z jego fenomenem wykonawczym, a jego sceniczna poza bez wątpienia stała się jedną z najbardziej dystyngowanych i rozpoznawalnych cech artysty. Nie bez znaczenia pozostawała deklamacyjna maniera Grechuty, która umożliwiała mu wyrazistą artykulację wierszy, kontrastowana znaczenie bardziej lirycznymi i śpiewniejszymi fragmentami, głównie refrenami. I właśnie owe refreny najłatwiej były zapamiętywane przez publiczność, stanowiąc do dziś wręcz znak rozpoznawczy wielu przebojów Grechuty. Ale podczas koncertów maksymalne skoncentrowanie na piosence wspomagane było ograniczeniem ruchu scenicznego: Grechuta stał prawie nieruchomo, co nie przeszkadzało mu nawiązywać bezpośredniego kontaktu ze słuchaczami poprzez medium muzyki.

Styl wykonawczy chóru Fermata jest zupełnie inny: spontaniczny i młodzieńczo beztroski, co jest nie tylko naturalną konsekwencją zastosowania odmiennych środków wykonawczych, efektem innej harmonizacji przebiegów, a także wyrazem odrębnego charakteru wypowiedzi artystycznych. W przypadku chóru wykonywanie piosenek bezpośrednio łączy się z interakcją pomiędzy członkami grupy, z radością czerpaną z bycia razem i możliwością wykonywania utworów z repertuaru Grechuty.

Pozostaje jeszcze do omówienia niezwykle ważna kwestia tożsamości piosenek aktualizowanych w nowych wersjach. Czym zatem są zamieszczone na albumie *Grechuta niejednym głosem* wielogłosowe opracowania jego piosenek? Są to z jednej strony covery, ale także aranżacje. Termin „cover” oznacza bowiem nową wersję utworu uprzednio już nagranych przez kogoś innego. Istnieją różne warianty coverów, w zależności od tego, które elementy oryginalnych utworów zostały zmienione. Niektóre jedynie niewiele różnią się od oryginału, ale mogą też pojawiać się covery piosenek utrzymane w zupełnie innej stylistyce, gdzie zmiana ulegają takie parametry, jak tempo czy – jakże często – maniera wykonania (skład wykonawczy) oraz sam tekst. Słowa bywają tłumaczone na inne języki, aktualizowane, parodiowane itp. Termin cover najczęściej stosuje się w stosunku do przeróbek piosenek popowych, a zatem opracowania utworów Grechuty w wykonaniu chóru Fermata z jednej strony są coverami, ale także – z drugiej strony – w pełni zasługują na miano aranżacji. W encyklopedycznych definicjach pojęcia „aranżacja” podkreśla się bowiem zmianę apa-

ratu wykonawczego²². Na przykład Gesine Schroder uważa, że w aranżacjach zwyczaj redukuje się liczbę wykonawców²³, chociaż w przypadku albumu *Grechuta niejednym głosem* możemy mówić raczej o... zwiększeniu liczby wokalistów. Jednocześnie muzykolodzy, jak Malcom Boyd, zauważają, że aranżacje charakteryzują się tendencją do upraszczania oryginału²⁴. Oczywiście tych zawartych na płycie *Grechuta niejednym głosem* nie można uznać za uproszczenia piosenek Grechuty, ale należałoby o nich mówić jako o przemyślanych, artystycznych wypowiedziach inspirowanych twórczością Grechuty.

W pracy pedagogicznej niewątpliwie warto wykorzystać potencjał piosenek Marka Grechuty, ich bogactwo emocjonalne oraz walory czysto muzyczne. Warto też zwrócić uwagę na ich status zawieszony pomiędzy muzyką poważną a popularną. Obok przepięknych i jakże wartościowych tekstów, kompozycje te urzekają wielobarwnością instrumentów we fragmentach solowych, melodyjnością refrenów, wyważeniem proporcji, w magiczny sposób czarują lirycznym klimatem – zapadając głęboko w pamięci oraz sercach słuchaczy.

Bibliografia

- Boyd, Malcom. „Arrangement”. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (vol. 2: *Aristoxenus to Bax*), red. Stanley Sadie, 66. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Choksy, Lois. *The Kodály Method I: Comprehensive Music Education*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- DeVries, Peter. „Reevaluating Common Kodaly Practices”, *Music Educators Journal*, 88, 3 (2001).
- Dźwiniel, Kamil. „Piosenka bardowska w perspektywie metodologicznej- seria pytań wyjściowych i kilku hipotez”, W *Nowe słowa w piosence. Źródła – rozlewiska*, red. Magdalena Budzyńska-Łazarewicz, Krzysztof Gajda, 39-51. Poznań: Instytut Kultury Popularnej, 2017.
- Jakubowski, Witold. *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków: Impuls, 2006.
- Gajda, Krzysztof. W *Nowe słowa w piosence. Źródła – rozlewiska*, red. Magdalena Budzyńska-Łazarewicz, Krzysztof Gajda, 103-117. Poznań: Instytut Kultury Popularnej, 2017.
- Jordania, Joseph. *Who Asked the First Question*. Tbilisi: Logos, 2006.
- Majewski, Wojciech. *Marek Grechuta. Portret artysty*. Kraków: Znak, 2007.
- Kernfeld, Barry. „Improvisation”, W *The New Grove Dictionary Of Jazz*, (vol. 2 *Gabler-Niewood*), red. Barry Kernfeld, 313. London: Macmillan Publishers, 2002.

²² Barry Kernfeld, „Improvisation”, W *The New Grove Dictionary Of Jazz*, (vol. 2: *Gabler – Niewood*), red. Barry Kernfeld (London: Macmillan Publishers, 2002), 313; Rudolf Frisius, „Improvisation”, W *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, (vol. 4: *Hamm – Kar*), red. Friedrich Blume (Kassel, Basel i in.: Bärenreiter, 1996), 539.

²³ Gesine Schroder, „Reduktion und Arrangement“, W *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, (vol. 1: *A – Boy*), red. Friedrich Blume (Stuttgart, Bärenreiter, 1994), 1329.

²⁴ Malcom Boyd, „Arrangement“, W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (vol. 2: *Aristoxenus to Bax*), red. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), 66.

- Partch, Harry. *The Rhythmic motivations of Castor and Pollux and Even Wild Horses*, W *Harry Partch an anthology of Critical Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Frisius, Rudolf. „Improvisation”, W *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, (vol. 4: *Hamm – Kar*), red. Friedrich Blume, 539. Kassel, Basel i in.: Bärenreiter, 1996.
- Przychodzińska, Maria. „Muzyczna edukacja dziś. Idee – pytania – niepokoje”, *Edukacja Muzyczna* 1, 1 (2005): 7-38.
- Schröder, Gesine. „Reduktion und Arrangement“, W *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, (vol. 1: *A – Boy*), red. Friedrich Blume, 1329. Stuttgart: Bärenreiter, 1994.
- Scruton, Roger. *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*. Tłum. Jerzy Prokopiuk, Jan Przybył. Wrocław: Thesaurus, 2006.
- Shusterman, Richard. *Estetyka pragmatyczna — życie, piękno i refleksja nad sztuką*. Tłum. Adam Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998.
- Smoleńska-Zielińska, Barbara. „Edukacja muzyczna w szkole wobec współczesności”, *Ruch Muzyczny* 2 (2002): 10-11.
- Targosz, Aleksandra. „Rozmowa z Tomaszem Wertzem na temat płyty pt. *Piosenki dla dzieci i rodziców* Marka Grechuty, z dnia 4 czerwca 2012 roku”, W eadem, *Twórczość Marka Grechuty dla dzieci na przykładzie płyty „Piosenki dla dzieci i rodziców”*. Praca licencyjna napisana pod kierunkiem Anny G. Piotrowskiej, 59-62. Kraków: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Tippett, Michael. „Towards the Condition of Music (1961)”, W idem, *Music of the Angels*. London: Eulenberg, 1980.

Summary

THE MAGIC OF MUSIC-MAKING – MAREK GRECHUTA’S SONGS STILL UP-TO-DATE

Marek Grechuta’s songs – still popular despite the passing years, are fine examples of great creativity, deeply embedded in the traditions of Polish culture (among others due to their lyrics). Not only do they reveal timeless values, but they also inspire new generations of composers proposing covers and arrangements of these songs thus enriching our Polish music culture. Marek Grechuta’s songs can potentially also become teaching materials in music education for children and young people. The article presents the life and career of Grechuta, indicates problems with classifying his artistic output, and highlights the importance of his albums dedicated to children and young people. Numerous covers of Grechuta’s songs are also mentioned as well as successful attempts at their polyphonic arrangements, which – as it is argued – may be treated as an interesting proposal in pedagogical work.

Key words: *Grechuta, sung poetry, cover, arrangement, popular music in music education*