

Pieśni masowe Władysława Szpilmana w kontekście dorobku piosenkarskiego kompozytora

DOI: 10.14746/rfn.2020.21.3

Władysław Szpilman (1911–2000), pianista, kameralista, kompozytor, redaktor radiowy, wreszcie i mistrz muzyki popularnej, w jednej z wypowiedzi ubolewał nad faktem, że mimo zróżnicowanej gatunkowo spuścizny i aktywności muzycznej jest kojarzony głównie z muzyką rozrywkową¹. Choć dziś twórczość autonomiczna kompozytora jest szerzej dostępna i propagowana (utwory orkiestrowe wydano drukiem po roku 2000²), nie dziwi jednak taka konotacja, choćby biorąc pod uwagę liczbę kompozycji rozrywkowych. Wybrane opracowania wskazują, że wynosi ona pół tysiąca piosenek, przy czym określenie dokładnej ich liczby nastrocza trudności ze względu na brak kompletu źródeł. Katalog stworzony przez autorkę na podstawie zachowanych nut, partytur, zapisów archiwalnych bądź fonograficznych pozwala wykazać

z pewnością około 300 tytułów³. Większość z nich posiada jednocześnie różnorodne wersje fonograficzne w zróżnicowanych aranżacjach, co zwiększa ich liczbę. Kompozytor uprawiał gatunek piosenki na przestrzeni niemal pół wieku⁴ i komponował do tekstów wielu pisarzy. Wśród autorów tekstów piosenek Szpilmana odnajdziemy m.in. Jana Brzechwę, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Juliana Tuwima, ukrytego pod pseudonimem Herold brata kompozytora, Henryka; autorów wyspecjalizowanych w twórczości piosenkarskiej, takich jak Kazimierz Winkler, Emanuel Schlechter, Władysław Szlengel, Jerzy Ficowski, Edward Fiszer, Artur Międzyrzecki, Ludwik Starski; satyryków i pisarzy związanych z teatrem, takich jak Jerzy Jurandot, Tadeusz Kubiak, Jerzy Wasowski, Jerzy Minkiewicz, Bronisław Brok; specjalistów w dziedzinie

¹ Zapytany w jednym z wywiadów o piosenki Szpilman stwierdza: „ja się nie wypieram piosenek, ale mnie to irytuje, że ja jestem najbardziej znany [z tego], że pisałem te piosenki”. W innym miejscu dodaje: „jednak zawsze czułem się związany z muzyką klasyczną”. Cyt. za: *Z wizytą u Władysława Szpilmana*, Jolanta Górniewicz, Polskie Radio, Warszawa 1985. Archiwum Polskiego Radia (dalej APR), sygn. 15677/1.

² *Concertino, Mała uwertura, Walc w dawnym stylu, Sceny baletowe, Parafraza na temat własny, Wstęp do filmu* ukazały się drukiem dopiero w 2004 roku w wydawnictwie Boosey&Hawkes, Bote&Bock, Berlin.

³ Jest to liczba obejmująca sumę wszystkich rodzajów piosenek (rozrywkowych, rewiowych, ze sztuk teatralnych, pieśni masowych i dziecięcych) – utwory wydane, jak i wersje rękopiśmienne zgromadzone w kolekcjach nut, czy te posiadające jedynie źródło fonograficzne lub literackie oraz piosenki pozbawione źródeł, lecz zarejestrowane w Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS jako kompozycje autora. Wśród nich kilkanaście utworów sygnowanych jest pseudonimem *Al Legro*.

⁴ Określenie dokładnych ram czasowych powstania wszystkich piosenek utrudnia fakt, że ich wydania nie zawsze pojawiały się w roku skomponowania utworu, zaś dokładna data kompozycji nie jest uwzględniona w rękopisach, którymi zresztą nie w każdym wypadku dysponujemy.

twórczości dla dzieci – Lucynę Krzemieniecką, Ewę Szelburg-Zarębinę, Stefanę Szuchową, Hannę Januszewską oraz wielu innych.

Kazimierz Winkler, z którym Szpilman tworzył duet kompozytorsko-autorski wydający szereg przebojów piosenkarskich (a także teatralnych), w jednym z nich zawarł lakoniczną definicję gatunku: „[...] piosenka to jest chwila, życia mały fragment, z poetyckim żagleń drobna łódź”⁵; Zofia Lissa zaś pieśń masową widzieć chciała jako „muzyczną publicystykę”⁶. Warto zapytać o faktyczne oblicze i specyfikę dorobku piosenkarskiego Szpilmana, w szczególności o jego wyjątkowy podgatunek, jakim jest pieśń masowa. Jak kształtowała się pieśń okresu socrealizmu, jaką postawę mógł przyjąć wobec niej kompozytor oraz jakie elementy zadecydowały o jej żywotności? Omawiając elementy synkretycznego charakteru gatunku w ujęciu chronologicznym postaram się odpowiedzieć na te pytania, uwzględniając aspekt recepcji utworów okresu socrealizmu.

OZDOBA MUZYKI LEKKIEJ⁷ – OPTYKA REPERTUARU ROZRYWKOWEGO W. SZPILMANA

Twórczość piosenkarska Szpilmana nie była dotąd poddawana wnikliwszej analizie, choć w ramach dyskusji nad kształtem polskiej muzyki rozrywkowej poświęcano jej sporo uwagi na łamach prasy lub opracowań popularnonaukowych⁸ oraz na marginesie prac badających gatunek pieśni masowej (w twórczości innych kompozytorów)⁹. Dorobek piosenkarski

pianisty, rozpatrywany zwykle w powiązaniu z całą twórczością kompozytorską, zapewnił mu miano polskiego Gershwina, w którym to porównaniu mieści się uznanie dla inwencji melodycznej i umiejętności łączenia różnorodnych stylistyk. Spuścizna Szpilmana, rozważana z perspektywy szczegółowych zagadnień gatunku (np. piosenki popularnej, pieśni masowej, emisji radiowych) budziła uznanie, a nawet frustrację. Przykładem takiego binarnego ujęcia jest m.in. korespondencja prasowa z lat 1953–1954 stanowiąca element szerszej dyskusji nad sytuacją muzyki lekkiej i masowej w Polsce. Została ona wywołana krytyką muzyki kompozytora przez jednego z literatów, którego obiekcje przekształciły się ostatecznie w pretensje pod adresem systemu oceniania i zamawiania tekstów do piosenek przez instytucje państwowe oraz w krytykę repertuarową Polskiego Radia¹⁰. W ramach dyskusji prowadzonej częściowo na łamach prasy, Lutosławski uznał wówczas twórczość Szpilmana za „prawdziwą ozdobę muzyki lekkiej w Polskim Radio”, dodając:

Władysław Szpilman ma ponadto wybitne zasługi w pracy redakcyjnej programu muzycznego Polskiego Radia, osiągając stosunkowo wysoki poziom programów muzyki lekkiej. To ostatnie zadanie jest w naszych warunkach specjalnie trudne. Jak wiemy bowiem, twórczość w tym zakresie stoi w Polsce na ogół bardzo nisko [...] ¹¹.

Sam Szpilman również ubolewał nad poziomem wykształcenia młodych powojennych adeptów muzyki rozrywkowej oraz dobozem odpowiedniego repertuaru radiowego. Braki kadrowe w ówczesnym środowisku muzyki popularnej uznał zresztą za jeden z bodźców mobilizujących go do zajęcia się tym gatunkiem po wojnie¹². Znamienna jest wypowiedź (będąca ripostą na krytykę poziomu i doboru repertuaru emitowanego w radio) ukazująca trudności

⁵ Fragment pochodzi z piosenki Szpilmana do tekstu Winklera pt. *Już nie myśl o mnie więcej*.

⁶ Pieśń masowa wg autorki jest „[...] krótkim i dostępnym, zawsze aktualnym w swej tematyce utworem”, o krótszym lub dłuższym żywocie. Por. Z. Lissa, *Raz jeszcze o polską pieśń masową*, „Muzyka” 1950 nr 1, s. 5.

⁷ Określenie zaczerpnięte z wypowiedzi W. Lutosławskiego dotyczącej twórczości Szpilmana.

⁸ Najobszerniejszym z nich jest opracowanie Dariusza Michalskiego w ramach monografii poświęconej muzyce rozrywkowej. Por. D. Michalski, *Piosenka przypomina ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1945–1958*, Warszawa 2010, s. 94–135.

⁹ Do licznych przykładów pieśni masowych autorstwa Szpilmana odnosi się m.in. Małgorzata Sulek w publikacji analizującej pieśni masowe Witolda Lutosławskiego. Por. M. Sulek, *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego*, Kraków 2010, s. 21–44.

¹⁰ H. Gaworski, *O piosenkach w Polskim Radio*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 1, s. 6.

¹¹ Cyt. za: W. Lutosławski, *Do zespołu redakcyjnego „Przeglądu Kulturalnego”*, „Przegląd Kulturalny” 1953 nr 48, s. 7.

¹² Zapytany o motywację powrotu do repertuaru piosenkarskiego po wojnie powiedział: „Zaczęłam pisać piosenki masowe po wojnie, bo nie było komu. Petersburski z Goldem wyjechali, Katarzyna zginęła, zastrzelili go [...]. [Więc] stworzyłem orkiestrę jazzową i tak dalej”. Por. *Władysław Szpilman. Własnymi słowami*, reż. A. Marek Drajewski, Studio filmowe Kalejdoskop dla Programu 1 TVP S.A. 2004 (47’00).

funkcjonowania twórców w okresie panowania ideologii socrealizmu, problem pozyskania ambitnego repertuaru i wyważenia odpowiednich jego proporcji:

[...] żeby wszyscy pisali tak jak Lutosławski nie jest rzeczą prostą, bo trzeba mieć talent jak Lutosławski. Co innego jest pieśń masowa, to jest taka pieśń, która nazywa się pieśnią masową, a której nikt nie śpiewa. Zagadnienie to jednak odbiega np. od pieśni kolegi Serockiego, które są raczej pieśniami wykraczającymi w dziedzinę artystycznych pieśni estradowych. Nie wiem czy w związku z tym [...] powinniśmy przestać pisywać lekkie piosenki zupełnie. Tego rodzaju piosenki są przecież potrzebne, jak na przykład piosenki taneczne. Z drugiej strony w „Życiu Warszawy” był szereg artykułów [o tym] dlaczego nie nadajemy muzyki typowo jazzowej nawet o charakterze zachodnim. Pewnych rzeczy nie potrafię tu zrobić¹³.

Jakiś czas później, rozważając ograniczenia nakładane na twórców, Szpilman konstatuje:

To był czas zakazów i nakazów, zresztą nie tylko wtedy. Jedno było wolno, ale drugiego już nie można było. Trzeba było po prostu... śledzić program radiowy, w którym po śmierci Stalina można było nadawać muzykę jazzową – nawet amerykańską! – ale bez zapowiedzi spikerów, najlepiej instrumentalną. A piosenki – najlepiej francuskie. Dla naszych kompozytorów to był sygnał, co i jak można komponować¹⁴.

Przywołane wypowiedzi kompozytora, choć odnoszą się do specyficznego czasu, dobrze obrazują charakterystyczną postawę otwartości wobec repertuaru mieszczącego się na granicy muzyki tanecznej i popularnej, a zarazem znajdują potwierdzenie w praktyce kompozytorskiej Szpilmana. Pierwsze przeboje piosenkarskie autora powstawały jeszcze przed drugą wojną światową i zyskały sławę jako przeboje filmowe czy teatralne/kabaretowe. Popularnością cieszyły się także pieśni i piosenki stworzone w okresie socrealizmu. Równie liczna grupa przebojów pochodzi z okresu po roku 1956. Ich pierwotny kontekst powstania nie determinował stałej przynależności do konkretnej podgrupy gatunkowej (piosenki filmowej, teatralnej, czy pieśni masowej). Wręcz

przeciwnie, za sprawą swojego potencjału ulegały one adaptacji w różnych obszarach życia kulturalnego. Warto zauważyć, że jest to grupa zróżnicowana także pod względem funkcji – gros z tych kompozycji to utwory tworzone na potrzeby teatru, słuchowisk dla dzieci czy komedii muzycznych, które rzadko są uwzględniane w dorobku kompozytora. Usystematyzujmy zatem ich genezę.

DO CIEBIE PŁYNIE MELODIA TA¹⁵ – TWÓRCZOŚĆ OKRESU PRZEDWOJENNEGO

Tworzenie piosenek było jedną z aktywności muzycznych podejmowanych przez pianistę od wczesnych lat – z pewnością od czasu studiów w Berlinie. Najwcześniejsze utwory, które nie posiadają utrwalonych źródeł¹⁶, pisane były w ramach młodzieńczej działalności zarobkowej, o czym wspomina sam kompozytor: „[...] nie miałem zamiaru pisać muzyki lekkiej, ale w Berlinie było mi bardzo ciężko. Wydawało mi się, że dzięki piosenkom będę mógł sobie zapewnić utrzymanie, ale tak nie było”¹⁷. Następne kompozycje ukazywały się regularnie w formie nagrań bądź w wydawnictwach nutowych. Ich powstanie łączyło się z rozwojem tego gatunku i zapotrzebowaniem na repertuar rozrywkowy w okresie przedwojennym, związanym z rozkwitem fonografii, radiofonii, kineematografii, powstawaniem licznych kabaretów oraz teatrów rewiowych¹⁸. Pierwsze wydania pojawiły się już w latach trzydziestych w formie płyt oraz druków i popularyzowały głównie utwory skomponowane na zamówienia filmu czy komedii muzycznej. Śledząc

¹⁵ Tytuł jednej z pierwszych piosenek W. Szpilmana do słów E. Schlechtera.

¹⁶ O ich istnieniu zaświadczały wybiórcze wypowiedzi kompozytora, jak wspomnienie mówiące o tym, że jeden z hitów z filmu *Wrzosa* powstał już podczas studiów w Berlinie, gdzie młody pianista pisał również wiele drobnych utworów piosenkarskich często pozbawionych jeszcze tytułów.

¹⁷ Por. wypowiedź kompozytora w magazynie kulturalnym prowadzonym przez Ryszarda Wolańskiego i Dariusza Michalskiego: *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej* (nr 126), TVP Warszawa 1990.

¹⁸ W Warszawie od roku 1919 działa słynny kabaret *Qui Pro Quo*, od 1928 r. teatr-rewia *Morskie Oko*, w kolejnych latach popularne są m.in. *Mała Qui Pro Quo*, *Banda*, *Rex*, *Cyganeria*, *Wielka Rewia*, *Alibaba*, *Cyrulik Warszawski*. Por. T. Lerski, *Rola radia, filmu i fonografii w popularyzowaniu polskiej piosenki w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Piosenka” 2014 t. 2, s. 123.

¹³ Por. *Stenogram z narady twórczej w sprawie pieśni 20 XI 1954*, Archiwum ZKP, sygn. 12/22, s. 52.

¹⁴ D. Michalski, *Piosenka przypomina ci...*, op. cit., s. 121.

numery wydań płytowych jednej ze słynnych wówczas firm fonograficznych Syrena Record, odnajdujemy w tym okresie m.in. fokstrot pt. *Zatańcz z nami* (sł. Jerry) w wykonaniu Adama Astona, z towarzyszeniem orkiestry tanecznej Syrena Record, pod dyktando Iwo Wesby'ego (Syrena Electro 8706) z filmu *Świt, dzień i noc Palestyny* z muzyką kompozytora¹⁹ oraz tango (do słów E. Schlechtera) w wykonaniu Mieczysława Fogga z akompaniamentem orkiestry pod dyr. Henryka Golda pt. *Do Ciebie płynie melodia ta* (Syrena Electro 9708)²⁰. Wydawnictwo Michała Arcta w roku 1936 drukuje kolejne tango kompozytora – ze sztuki *Kot w worku*²¹ wystawionej w Cyruliku Warszawskim²² – *Jeśli kochasz się w dziewczynie* (sł. E. Schlechter), które ukazuje się jednocześnie w tym samym roku m.in. w wykonaniu Mieczysława Fogga i orkiestry Syrena Record²³, zaś Nowa Scena publikuje tango *Szukam Ciebie / Nocą...* (sł. E. Schlechter) – również wydane w dwóch formatach: w wersji nutowej i na płytach Syreny Electro.



¹⁹ Nazwę i tytuł piosenki oraz numer katalogowy podaję zgodnie z pisownią zawartą na etykiecie płyty Syrena Record, por. także T. Lerski, *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Muzyka – teatr – film*, t. 1, *Muzyka mechaniczna – pierwsze czterdziestolecie*, Warszawa 2007, dodatek: s. X. Lerski podaje, że piosenka pochodzi z filmu *Świt, dzień i noc*. Film o takim tytule wspomina w jednym ze swoich życiorysów Aleksander Ford, pisząc, że była to autorska próba czystego kina, bez napisów i dialogów. Jak wskazują badacze kina, Ford prawdopodobnie miał jednak na myśli inny tytuł, a w tym samym czasie powstał reportaż artystyczny *Świt, dzień i noc Warszawy* (1930/31, realizacja: Eugeniusz Cękalski, Ferdynand i Henryk Vlassak). Tymczasem piosenka Szpilmana *Zatańcz z nami* pochodzi z dokumentu *Świt, dzień i noc Palestyny* (1934/35, reż. Henryk Bojm) z muzyką kompozytora, co potwierdza m.in. recenzja prasowa wyróżniająca właśnie fokstrot *Tańcz z nami* ze względu na jego żywy charakter. Por. Jerry, *Coctail muzyczny*, „Kino” 1935 nr 39, s. 13.

²⁰ T. Lerski, *Encyklopedia...*, op. cit., s. XI.

²¹ Reż. Fryderyk Jąrosy, premiera 7 maja 1936, Cyrulik Warszawski, Warszawa; wystąpili m.in. „Czaplińska, Górka, Grossówna, Zabczyński, Sielański, Pawłowski i Halmirska popisująca się pięknym gwizdem”; za: L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 494.

²² Teatr Cyrulik Warszawski założył Fryderyk Jąrosy; realizował on repertuar o charakterze pogodnej satyry obyczajowej i politycznej, wprowadził w repertuarze także pełnospektaklowe komedie muzyczne, przeplatane później z programami składankowymi. Teatr zakończył swą działalność w kwietniu 1939 roku. Por. S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939: wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 237.

²³ Za https://staremelodie.pl/piosenka/69/Kiedy_kochasz_sie_w_dziewczynie (4.04.2019).



Ilustr. 1. W. Szpilman, tango z komedii *Kot w worku* pt. *Jeśli kochasz się w dziewczynie* – na orkiestrę taneczną, wyd. M. Arct, 1936.

Powstałe wówczas realizacje filmowe *Wrzos* i *Doktor Murek* (reż. Juliusz Gardan) z muzyką Szpilmana popularyzują piosenki napisane dla tych ekranizacji i wydane również drukiem. W 1938 roku M. Arct publikuje dwa hity z *Wrzосу* – tango *Nie ma szczęścia bez miłości* i boston *Straciłam serce twe* (sł. H. Herold) w opracowaniu J. Gerta na orkiestrę taneczną. Inne filmowe szlagiery – m.in. fokstrot z filmu *Doktor Murek* pt. *Łut szczęścia* (sł. Jerry) – Szpilman wydaje w 1939 roku w wydawnictwie TON. Piosenki do słów brata Szpilmana – Henryka (pseud. Herold), czy Emanuela Schlechtera są przykładami charakterystycznych dla okresu międzywojennego lirycznych tang i walców, tanecznych fokstrotów²⁴. Ich forma, zazwyczaj poprzedzona krótkim wstępem i zakończona instrumentalnie, jest zwrotkowo-refrenowa lub zawiera tzw. refren wokalny prezentowany w pulsującym tembrze orkiestry tanecznej²⁵ z solówkami instrumentalistów lub kłamrą orkiestrową. Tekst słowny jest lapidarny, szlagwortowy, typowy dla piosenki popularnej, o wersyfikacji zróżnicowanej stosownie do formy. Dla przykładu piosenka *Zatańcz z nami* ze słowami Jerzego Ryby (pseud. Jerry) w wersji fonograficznej zaprezentowana jest w formie, w której canto poprzedzone jest krótkim orkiestrowym wstępem i „podjęte” następnie przez orkiestrę (ukazującą melodię piosenki w manierze dialogu między solistą klarncistą i zespołem). Canto zbudowane jest z dwóch następujących po sobie czterowersów, dwuwersowego „mostka” i kolejnych czterech wersów. Tytułowy szlagwort pojawia się już w pierwszej strofie, w której podmiot zwraca się bezpośrednio do odbiorcy. Treść piosenki obfituje w ujęte zwięźle zachęty do wypełnienia tytułowego hasła (i dające obietnicę szczęścia). Mostek zaś zdaje się wydobywać najmocniejszy argument, ujęty na zasadzie antytetycznej. Użyte w tekście metafory i animizacje („chwila uchyla nieba”, „szał mknąć drzwiami i oknami”) służą wzmożeniu przekazu

emocjonalnego zwięzłego tekstu, który oddawać miał zapewne żywiołową atmosferę tanecznej zabawy z filmu dokumentalnego (*Świt, dzień i noc Palestyny*), gdzie fokstrot został wykorzystany w scenie święta Purim²⁶:

Czas ucieka, chwili więc nie zwlekaj,
Podejdź tu i zatańcz z nami.
Zamiast bić się znów z myślami,
Zrobisz lepiej tańcząc z nami.

Jedna chwila niebo nam uchyla.
Niech dosięgnie szczęścia szczytu,
Gdy bez przerwy, aż do świtu
Będziesz z nami pisał całą noc.

Jutro będzie głód lub wojna,
Dzisiaj noc jest tak upojna.

Więc nie zwlekaj, drogi, czas ucieka
Nie jesteśmy dzisiaj sami.
Szał radości jest wraz z nami,
Drzwiami i oknami do nas mknę.

Na status przeboju (poza melodyjnością decydującą o nośności szlagieru) wpływ miało także wokalne wykonanie przez ówczesne gwiazdy radiowe (M. Fogg), czy aktorskie (H. Brzezińska, H. Ordonówna). Za jedną z pierwszych udanych realizacji samkompozytor uznał piosenkę z roku 1934 pt. *Ręce*, do tekstu Zenona Friedwalda, w wykonaniu Zofii Terné²⁷.

...PŁYNIE WALC, PŁYNIE CZAS...²⁸ – TWÓRCZOŚĆ PIOSENKARSKA OKRESU OKUPACJI

Z okresu okupacji nie przetrwało wiele źródeł do repertuaru piosenkarskiego Szpilmana poza cyklem wariacji pt. *Jej pierwszy bal* wykonywanym w getcie

²⁴ Piosenki noszące podtytuły „foxtrot” bądź adnotację agogiczną „w tempie foxtrota” nawiązywały do modnych ówczesnie odmian tanecznych form wywodzących się z ragtime’u typu shimmy, które w szybszym tempie przyjmowały formę fokstrotów (quickstep, two steps), w wolniejszym zaś tzw. slowfoxów.

²⁵ Orkiestra taneczna obejmowała zasadniczo sekcję smyczkową (violini I, II, III, cello), dętą (clarinetti I, II, III in B lub I saxophone alto in Es, II saxophone tenore in B, III saxophone alto in Es oraz trombe I, II in B, trombone) oraz sekcję rytmiczną (piano, basso, drums, guitar).

²⁶ Film woryginalne „mówiony był w języku jidysz”, por. B. Armatys, L. Armatys, W. Stradomski, *Historia filmu polskiego*, t. II, 1930–1939, Warszawa 1988, s. 358; o scenie święta Purim z wykorzystaniem fokstrota wspomina jeden z recenzentów, por. Jerry, *Coctail...*, op. cit., s. 13.

²⁷ D. Michalski, *Piosenka przypomina ci...*, op. cit., Warszawa 2010, s. 102.

²⁸ Fragment tekstu piosenki *Jej pierwszy bal*, sł. W. Szlengel.

warszawskim i zrekonstruowanym po wojnie²⁹. Utwór na głos, orkiestrę i dwa fortepiany w tytule i treści nawiązuje do historii z przedwojennego filmu *Un carnet de bal* (1937), dramatu w reżyserii Julien Duviviera opowiadającego losy kobiety, która postanawia odnaleźć tancerzy z balowego karnetu sprzed lat. W warstwie muzycznej jednak zamiast odwołania do muzyki oryginalnego filmu – melodii Maurice Jacuberta *Valse grise* – odnajdujemy kompozycję W. Szpilmana w postaci wariacji na temat innego znanego walca: pieśni *Caton* z opery *Casanova* Ludomira Różyckiego (op. 47, 1922).

Oryginalny *Walc* Różyckiego funkcjonuje w roli motywu przewodniego, przetwarzanego muzycznie i jednocześnie spinającego klamrą muzyczno-treściową całość utworu. Każda z wariacji utrzymana jest w innej stylistyce – slowfoxa, rumbi, tanga, walca tyrolskiego, mazurka – i poprzedzona jest melorecytacją (parlando lub śpiew solo) bądź introdukcją instrumentalną, które wprowadzają do charakteru kolejnych postaci-wariacji, czy do głównego tematu – sentymentalnego walca (prezentowanego na początku i końcu cyklu). Wybrane tańce podsumowane są popisową kodą zespołu/orkiestry, podejmującą taneczne tematy w fakturze *tutti* (np. *Rumba*).

Rytmiczne wzory zróżnicowanych stylistycznie tańców korespondują z charakterem kilku męskich bohaterów odmalowanych w warstwie literackiej wariacji ze swadą (nierzadko podkreśloną w partii wokalne, np. w *Walcu tyrolskim* przez wkomponowany popis jodłowania połączony z szerokokresową melodyką „skaczących interwałów”). Do wyjątkowych – zważywszy na zakazy okupanta grożące śmiercią i surowo piętnujące jakiekolwiek odniesienia do kultury i kompozytorów polskich – należy stylizacja mazurkowa, wprost cytująca figury Chopinowskie. *Mazurek* wyróżnia się także ze względu na użycie molowego trybu i sentymentalnego nastroju, odbiegającego od humorystyczno-operetkowej aury całości.

W archiwach radiowych zachowały się zarówno źródła nutowe – kopie z autorskimi interpolacjami³⁰ – jak i fonograficzne: nagranie z 1949 i 1965 roku

w wykonaniu Wiery Gran, orkiestry radiowej pod batutą Stefana Rachonia i W. Szpilmana w partii fortepianu (z 1949 r.) oraz Juliusza Borzysza i Piotra Figla (z 1965 r.)³¹. Pierwsze nagranie zawiera zrekonstruowaną wersję oryginalnego tekstu autorstwa W. Szlengla, która – jak zauważa Dorota Szwarcman – jest prawdopodobnie jedną z niewielu form w dorobku pisarskim autora (w tym okresie) nie opowiadającą o getcie; wiersz „sam w sobie może być błahy, świadczący jednak o poetyckim warsztacie autora, umiejętności bawienia się słowem”³². Tekst ujęty jest w ramy rytmowanego opowiadania o wyznaczonych chronologią zdarzeń częściach: introdukcyjnej („Opowiem wam bajkę [...]”), „numerów” tanecznych ilustrujących kolejnych bohaterów („Oto pierwszy [...]”), części o charakterze łączników („Lecą z wiatrem kalendarze [...]”) i podsumowania („Skończona wędrówka [...]”). Poetykę wstępnej części ilustruje fragment tekstu:

Parlando:

Opowiem wam bajkę liliową jak w przedświt wiosenny, majowy,
Bajkę o pierwszym mym balu i walcu z „Casanovy”.

Pięciu wytwornych danserów zbliżyło się cicho, na palcach,
I zgięło się w kornym ukłonie na pierwsze akordy walca.
Mam ich nazwiska w karnecie, a w sercu melodie i słowa,
W oczach ten tłum roztańczony, w uszach ten walc „Casanova”...

Śpiew: (Walc)

Ach, to cudny walc, to walc dla zakochanych,
To był pierwszy bal, mój bal niezapomniany.
Barwny tłum drżał walcem tym rozkołysany,
Widzę ten wir walca, uciekają ściany.
To mój pierwszy walc, to mój pierwszy bal.
W sercu młodość i ochota, w sercu wiosna złota.
Jest pięciu panów, więc się zastanów.
Podaj swoją dłoń, maestro walca gra [...]

Kolejne części *Wariacji* charakteryzuje zróżnicowana liczba strof (do najkrótszych części tanecznych należy *Mazurek*, najobszerniejszy jest *Walc tyrolski*). Prezentowane w nich postacie tancerzy ukazane są w kontrastowych ujęciach (np. komicznym, lirycznym, dramatycznym) poprzez zastosowanie różnych „stylizacji” językowych (np. sielskiej „Gdy szumi jodeł

²⁹ Por. wypowiedź kompozytora spisaną przez Marię Stanilewicz-Kamionkę w dniu 5.01.1981 r. w ramach sesji naukowej *Kultura muzyczna Warszawy w latach okupacji hitlerowskiej*. Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

³⁰ *Jej pierwszy bal* – na głos, orkiestrę symfoniczną i jazzową oraz dwa fortepiany, Archiwum Polskiego Radia (dalej APR), sygn. 10411.

³¹ APR, sygn. L 97/51.

³² D. Szwarcman, *Władysław Szlengel i historia jednego walca*, por. „Midrasz” 2003 nr 4, s. 21–22; http://www.midrasz.home.pl/2003/kwi/kwi03_02.html (16.04.2019).

chór, do snu śpiewa las wesoło, wesoło! Więcej nic, proszę was, nie chcę prócz gór” – *Walc tyrolski*; czy artystycznej „[...] klawisze to mój cały cel, radość, magii głód” – *Mazurek*) i kabaretowej gry słowem.

Nową, nieznacznie przeredagowaną wersję tekstu prezentuje nagranie z 1957 w wykonaniu Orkiestry Rozgłośni Polskiego Radia w Warszawie pod dyktando S. Rachonia i z H. Skarżanką w partii wokalne (brak danych na temat pianistów), funkcjonujące pod tytułem *Epizod*. Muzyka wariacji posłużyła bowiem pod koniec lat pięćdziesiątych jako ścieżka dźwiękowa do filmu „baletowego” o tym tytule w reżyserii Bronisława Broka³³, a utwór z odświeżonym tekstem wkrótce został wydany w wersji na głos i fortepian (PWM 1959)³⁴. Filmowa ekranizacja wariacji wykorzystująca taneczne elementy kompozycji stała się więc audiowizualną wersją utworu interesującą także ze względu na ambicje technologiczne, plasującą ją wśród pierwszych eksperymentów filmowych – panoramicznych i z wykorzystaniem stereofonii.

Pod koniec lat czterdziestych ukazują się kolejne piosenki niezwiązane z kinem czy kabaretem: E. Kuthan publikuje m.in. *Dziewczyno* (1946, sł. R. Sadowski), M. Arct wydaje *Gdziekolwiek jesteś* (1947, sł. B. Brok), *Dużego Jana* (1947, sł. A. Brodowski), *Znalazłem cię* (1947, sł. J. Wasowski), *Parę butów mam* (1947, sł. J. Wasowski), *Nasz film* (1949, sł. K. Winkler) czy wreszcie *Mówmy sobie ty* (1949, sł. K. Winkler) – piosenkę dedykowaną przyszłej żonie kompozytora – Halinie Grzeczmarowskiej. Dedykacje stanowią swoiste *signum* sympatii ich twórców. Poza wspomnianą osobą przyszłej małżonki, do znamienitych dedykacji należą: „Janinie Godlewskiej i Andrzejowi Boguckiemu – w dowód przyjaźni” – w piosence pt. *Dziewczyno*. Późniejsze utwory dedykowane są specjalnym zespołom wykonawczym – orkiestrze Stefana Rachonia, czy wybranym składom z solistą instrumentalistą (na elektryczne pianino, organy Hammonda, piano

Ilustr. 2. W. Szpilman, *Mazurek* z cyklu wariacji *Jej pierwszy bal* (PWM *Jej pierwszy bal. Piosenki z filmu „Epizod”*, 1959).

rhodes, waltornię solo) lub aranżowane dla kwartetu wokálnego Novi Singers, instrumentowane na Kwartet Zbigniewa Namysłowskiego, na zespół Jana Ptaszyna Wróblewskiego czy na grupę Old Timers.

Teksty piosenek tego okresu, autorstwa K. Winklera, R. Sadowskiego, J. Wasowskiego czy B. Broka, odzwierciedlają jeszcze poetykę popularnych piosenek miłosnych³⁵. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych w wydawnictwie Dom Muzyki Polskiej (1949) ukazała się także piosenka żołniersko-miłosna *Twój jasny wzrok* (sł. K. Winkler), zapowiadająca okres powstawania nowych tematów pieśni – w duchu socrealistycznym, na których komponowanie każdy z twórców musiał odnaleźć w czasie panowania doktryny własną strategię.

³³ Krótkometrażowy film z muzyką Szpilmana w reżyserii Bronisława Broka zrealizował w 1957 roku zespół autorów filmowych „Iluzjon”, atelier i laboratorium – Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi. W tanecznych kreacjach wystąpili m.in. Hanna Skarżanka, Barbara Bittnerówna, Witold Gruca, Maria Badmajeff, Jerzy Bielenia, Zbigniew Kiliński, Józef Matuszewski.

³⁴ W. Szpilman, *Piosenki z filmu „Epizod”. Jej pierwszy bal – na fortepian. Muzyka wg „Casanova” L. Różyckiego, słowa B. Brok, W. Szlengel, PWM 1959. *Mazurek* w wersji na fortepian wydano także w 2011 roku w wydawnictwie Boosey&Hawkes, Bote&Bock, Berlin.*

³⁵ Powojenne teksty wykazują różny poziom prostoty: od banalno-stereotypowych (*Duży Jan*, sł. A. Brodowski), po nieco bardziej wyrafinowane (*Gdziekolwiek jesteś wróc*, sł. B. Brok).

...W RYTMIE NÓG...³⁶ – PIEŚNI OKRESU SOCREALISTYCZNEGO

Wraz z nastaniem okresu „ofensywy o nowy kształt polskiej sztuki” w dorobku kompozytora pojawiają się nowe pieśni – ujęte w różnych opracowaniach tzw. pieśni masowe. Ich z założenia nieskomplikowana forma była różnie realizowana i kształtowana przez twórców, podlegała także żywym debatom wśród przedstawicieli komunistycznej władzy, zalecających tworzenie pieśni. Posiłkując się ramami definicyjnymi pieśni masowej autorstwa Wojciecha Tomasika można dokonać rozróżnienia na realizacje wyraźnie propagandowe (o prostej zwrotkowej formie, marszowym rytmie, wpadającym w ucho refrenie, o tekstach, których pojęcia odnoszą się do przestrzeni ideologicznej, z podziałem na zbiorowego realizatora czy bezosobowego bohatera w chóralnym refrenie i na bardziej indywidualny ton w solowych zwrotkach, jak ma to miejsce w pieśniach „na zjednoczenie partii robotniczych” z roku 1948) oraz utwory wyłamujące się z tego schematu poprzez modyfikację treści tekstu (odwołania do doświadczenia przeciętnego słuchacza) czy neutralizację za sprawą stylizacji ludowej³⁷. David G. Tomkins, analizując zależności muzyczno-polityczne i repertuar tego okresu, podkreśla, że stopnie ideologicznych kontrybucji bywały zróżnicowane w dorobku poszczególnych twórców w zależności od ich muzycznych inklinacji. Władysław Szpilman jest zdaniem badacza twórcą, w którego dorobku pieśń masowa wtapia się w szerszy zespół tradycyjnych produkcji piosenkarskich, a granica między formą piosenki tanecznej i pieśni masowej ulega zatarciu (*Walczyk murarski, Do roboty, Piosenka o przyjaźni*)³⁸. Podobną konstatację przywołuje Jadwiga

Paja-Stach w odniesieniu do dwóch innych kompozycji Szpilmana:

Niektóre kompozycje masowe zyskały sobie niewymuszoną popularność i weszły do repertuaru rozrywkowego ze względu na wyjątkową „chwytną” melodię i pogodny charakter, jak np. Władysława Szpilmana *Czerwony autobus* (1952) i tegoż kompozycja *Jak młode stare miasto* (1953)³⁹.

Jak możemy się domyślać, pieśni Szpilmana zaliczane do „masówek” powstały w ramach wypełnienia przykrego dla większości artystów „obowiązku” wobec władzy, lecz jednocześnie stanowiły na ścieżce zawodowej artysty swoistą kontynuację wcześniejszych doświadczeń pisania piosenek i pracy z szerokim audytorium odbiorców emisji radiowych⁴⁰. Jako redaktor radiowy i aktywny artysta kompozytor brał udział w licznie organizowanych w czasach stalinizmu seminariach i konferencjach⁴¹, które miały m.in. za cel określanie jakości i wybór promowanego repertuaru, w tym odpowiednich pieśni masowych. Maszynopis obrad jednego ze zjazdów (Nieborów, 1950), podczas którego dokonywano oceny pieśni, zawiera ciekawą wymianę zdań zdradzającą sposób powstania pieśni masowej Szpilmana. Procedura nie odbiegała (jak wiemy z innych źródeł) od procesu tworzenia innych kompozycji – utwór powstawał momentalnie, pod wpływem impulsu, najczęściej od razu w ostatecznej wersji. Jak wynika z dyskusji, pierwsza tego typu pieśń, *Ludzie walki i pracy*, powstała w oderwaniu od tekstu słownego, który stworzono do gotowej już muzyki. Roman Jasiński wspomina:

Grałem *Études-Tableaux* Rachmaninowa przy Szpilmanie i nagle Szpilman powiedział, że przyszedł mu do głowy pomysł na pieśń masową i w jednej minucie zagrał pieśń tak, jak ona w obecnym stanie wygląda. Jest to pierwsza próba pieśni masowej Szpilmana i powstała spontanicznie [...]⁴².

³⁶ Fragment tekstu piosenki *Marsz młodzieży* do słów R. Sadowskiego.

³⁷ W. Tomasik, *Pieśń masowa*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 187–194. Analizując dyskusję toczącą się wokół problematyki gatunku, autor zwraca także uwagę na pojawiającą się (w okresie socrealizmu) kwestię stosunku pieśni masowej do rozrywkowej, których „sztuczny podział” zalecano znosić poprzez konkretne obostrzenia dotyczące – zasadniczo, jak pisze Tomasik – sfery ich treściowego przekazu (wprowadzanie do repertuaru rozrywkowego „głębszych wartości” i zakaz „przemytu” w muzyce lekkiej „wrogiej ideologii”). Ibidem.

³⁸ D.G. Tomkins, *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, West Lafayette, Indiana 2013, s. 38.

³⁹ J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Kraków 2009, s. 157.

⁴⁰ Pracę w Polskim Radio Szpilman rozpoczął już w 1935 roku; początkowo pracował jako muzyk i akompaniator, po wojnie zaś objął kierownictwo działu Muzyki Lekkiej.

⁴¹ Szerzej na temat funkcjonowania i prowadzenia muzycznego dyskursu socrealistycznego por. S. Wieczorek, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014.

⁴² Cyt. za: *Seminarium pieśni masowej w Nieborowie 1950*, AAN Warszawa, zespół 366/1 (Ministerstwo Kultury i Sztuki, Dep. Twórczości Artystycznej, Wyd. Twórczości Literackiej), sygn. 676, s. 46.

Kwestię stylistyki podejmuje następnie Lutosławski, który zwraca także uwagę na oryginalną budowę utworu:

Śliczna pieśń, bardzo mi się podoba, ale jest rosyjska i przez to trochę nienaturalna, przy swojej niesłychanej łatwości jest równocześnie zupełnie pozbawiona sztam. Składa się z dwóch odcinków, a przejście do drugiego odcinka jest, uważam, doskonałe⁴³.

Lutosławski ma na myśli ciekawe połączenie pierwszej części pieśni (*f-moll*) z jej drugą fazą z zastosowaniem postępu harmonicznego zapoczątkowanego akordem zmniejszonym, ewokującego quasi-lamentacyjny charakter i jednocześnie wprowadzającego chwilową odmianę nastroju (*As-dur*). Pieśń *Ludzie walki i pracy* pod względem muzycznym nawiązuje do pieśni żołniersko-hymnicznej (szczególnie początkowa część z ościnowym basem w formie nuty pedałowej) i wykazuje podobieństwo do *Pieśni stepowej/Pieśni pól* Lwa Knippera (*Полюшко-поле*, sł. Wiktor Gusiew). Marszowa, dwufazowa forma pozbawiona jest refrenu, muzycznie zaś wyodrębniła drugą fazę pieśni za sprawą repetycji jej melodii (forma ABB).

Inną pieśnią utrzymaną w poważnym tonie jest *Gniew* (Czytelnik, 1950). Tym razem molowa tonacja (*d-moll*) towarzyszy zwrotce, a przejście do trybu durowego (*A-dur*) następuje w drugiej fazie refrenu wraz z frazą do słów „Zatriumfuje nad światem szara codzienna praca”. Są to jedne z niewielu pieśni z zastosowaniem molowych tonacji i elementu patosu; podobną budowę (zwrotka – tryb molowy, refren – durowy) mają pieśni odnoszące się do tematyki pokoju (*Znak pokoju*, *Na straży pokoju*, *W naszym kraju*). Tego typu pieśni Szpilmana – utrzymane w formie marsza, których tematyka odnosi się do wątku odbudowy kraju przez nowego człowieka pracy – prezentowano na rozmaitych przesłuchaniach i konkursach na pieśń masową u progu lat pięćdziesiątych⁴⁴. Ich

ukształtowanie jest zróżnicowane – od form utrzymanych w miarowej rytmice, poprzedzonych krótkim wstępem, z wykorzystaniem elementów progresji w melodii (*Wiatr wolności*), po marsze z zastosowaniem zwrotów quasi-retorycznych (*Towarzyszu* – tytułowe słowo ukazane zostało w refrenie w formie opadającego pochodz z repetycją ostatniego dźwięku, oddechu i pochodz w górę do słów „wysoko sztandar nieś”; na podobnej zasadzie, wykorzystującej siłę ekspresyjną pauzy oddzielającej hasłowe zawołania, skonstruowano słynne *Do roboty*), z motywami ilustracyjnymi w warstwie instrumentalnej (fanfara wprowadzająca w *Wietrze...*, werblowy motyw nawiązujący do żołnierskiej ballady w *Ludziach walki i pracy*).

Pozostałe marszowe pieśni, których teksty poruszają wątek „nowego ładu”, zapisane są w durowych tonacjach. Są wśród nich dwie kolejne, dyskusyjne podczas tego samego seminarium w Nieborowie (1950) – *Pieśń pokoju* i *Marsz młodzieży* (durowy refren). Zapytany o *Pieśń pokoju*, Szpilman zdradza, że projektował optymistyczną piosenkę marszową. Kiedy zauważają w niej prokofiewowskie motywy oraz walory rytmiczne, które prowadzą ich do sprzecznych interpretacji (niespokojny rytm lub przeciwnie, podatność do marszu). W *Marszu...* Szeligowski zwraca uwagę na element jazzu i francuskie cechy marszowe, Lutosławski odnajduje w nim zaś „lekką, sprytną armadę muzyczną”. Zwrócono także uwagę na elementy rewiowe piosenki, co potwierdził sam kompozytor, pytając jednocześnie kolegów o jej poziom muzyczny. Finał rozmowy podsumował Jasiński:

byłoby błędem gdybyśmy tylko takie rzeczy pisali, to już jest na pograniczu lekkiej piosenki, ale potrzebny jest również

Związek Młodzieży Polskiej wyróżnił nagrodą pieśń *Na straży pokoju*, a w ramach Festiwalu Muzyki Polskiej (1951) powielano na potrzeby orkiestr symfonicznych oraz opracowano na chór i orkiestrę *Pieśń pokoju* oraz *Do roboty*. W roku 1951 podczas konkursu na młodzieżową pieśń masową wyróżniono zaś trzecią lokatą dwie pieśni Szpilmana: *Zetempowcy słonych wód* (sł. R. Stiller, do utworu brak źródeł) i *Prawdziwą piosenkę* (sł. B. Brok). Jak wynika z niektórych zapisów inwentarzowych *Ludzie walki...* i *Gniew* zaprezentowane zostały w formie koncertowej już przed 1950 rokiem. Zaskakujące daty, wskazujące na ich wykonanie w latach 1948–1949, zawiera wykaz nagrań Narodowego Archiwum Cyfrowego. Literaturoznawca Roch Sulima określa tego typu oficjalne prezentacje utworów masowych jako śpiewy „w czasie rytuałów” nie pozwalające na zadowolenie się pieśnią w powszechnym repertuarze. Por. telewizyjny panel dyskusyjny *O czarnej to dziurze piosenka...*, reż. J. Diatłowski, M. Sart, TVP 1994.

⁴³ Ibidem. Jako podsumowanie dyskusji, która dotyczyła także odpowiedniości tekstu do muzyki, Lutosławski stwierdza ostatecznie: „uważamy wszyscy, że piosenka jest wybitna, trzeba ją powtórzyć”.

⁴⁴ Z programów i archiwaliów ZKP wiemy, że pieśń *Ludzie walki...* prezentowano w I Audycji pieśni masowej ZKP, zaś *Wiatr wolności* podczas przesłuchań do kolejnej audycji (1950 r.). Pieśń *W wiśniowej woli* zdobyła III miejsce na zamkniętym konkursie na pieśń masową Biura Festiwalu Muzyki Polskiej w 1950 roku,

i taki rodzaj [...] nie trzeba bać się wprowadzać tego gatunku twórczości, ta muzyka ma w pełni swoją rację bytu⁴⁵.

O inklinacji do stosowania nieszablonowych rozwiązań formalnych świadczą także wypowiedzi kompozytora. Podczas tego samego seminarium (poświęconego pieśni masowej) Szpilman odnosił się zarówno do dyskusji nad poziomem omawianych wówczas pieśni i ich oceny, jak i do ustaleń merytorycznych (wciąż ewoluujących) dotyczących kształtu pieśni. Zaproponował takie rozwiązanie dla formy pieśni masowej, które nie będzie sowiecką kalką, a przeciwnie, wykaże związki ze znanymi w Polsce wzorami. Kompozytor sprzeciwił się m.in. zalecanym sztywno rozwiązaniom dotyczącym uproszczonej formy, konkretnej liczby taktów, stałej symetryczności i wersyfikacji:

[...] jeżeli wszyscy będziemy komponować według szablonu, to wtedy pieśni będą wszystkie podobne w rytmice, a chodzi o to, aby wyjść z impasu sztampy. [...] Mnie się wydaje, że musimy stworzyć pomost między tym co było, a tym co ma być w przyszłości⁴⁶.

Szpilman popiera także porzucenie ograniczeń związanych z jedynie słusznymi (sorealistycznymi) wątkami podejmowanymi w tekstach pieśni:

Należy komponować piosenki dla ludzi idących do pracy, będących przy pracy, budujących domy. Jest to bezsprzecznie słuszne, ale czy nie należy też komponować piosenek dla nich, gdy wracają z pracy do domu, gdy przy odpoczynku chcieliby posłuchać piosenek związanych z ich osobistym życiem? Ludzie niechętnie śpiewają po pracy o rzeczach ściśle związanych z tą pracą, chcieliby raczej uprzyjemnić sobie czas piosenką lekką o swojej dziewczynie, o miłości – co przecież wcale nie musi być wulgarne czy erotyczne w treści⁴⁷.

Przegląd form i tekstów pieśni z lat 1949–1956 potwierdza ich zróżnicowanie i postulowane przez kompozytora cechy. Treści tekstów pieśni, poza tematyką pokoju i walki o nowe oblicze kraju, koncentrują się głównie wokół wątków codzienności (pracy) oraz miłości i miejskich uroków, które są swoiście zakomponowane w warstwie literackiej.

Symptomatyczne dla języka socrealistycznego cechy i toposy obecne są w wybranych pieśniach Szpilmana w różnych odcieniach. Dychotomiczny podział prezentuje tekst pieśni J. Brzechwy *W naszym kraju* („W naszym kraju swobodny żyje lud i miliony serc śpiewają by sławić trud. W tamtych krajach, tam – inaczej, wyzyskują lud bogacze, nabijają trzos”). „Imperatyw militarystyczny”, który często przybierał formę konceptu walki o pokój, obecny jest w pieśni *Na straży pokoju* do słów S.R. Dobrowolskiego („Już nigdy pokoju zakłócić nie damy. Kto to dzielny, niech zbroi się w kielnię i łom”) czy w pieśni *Ludzie walki i pracy* (sł. K. Winkler-Augustowski, „Słowiańskich piersi mur, już gnie się pod nim dumny wróg, bo ostry jest bagnet nasz”).

Sposób przeprowadzenia tekstu uwzględnia zwykle układ kolektyw–jednostka („Ta pieśń, to naszych piersi śpiew [...], więc podaj dłoń, unieś skroń na zew”, *Pieśń pokoju*, R. Sadowski), gdzie podmiot zewnętrzny zwraca się wprost do odbiorcy, sugerując, że narracja dotyczy właśnie jego („Kraj ciągle nam się śni [...] więc naprzód marsz Kola z Janem, z Siemionem Stach”, *Ludzie walki i pracy*). W takim układzie podmiot i odbiorca zespala się w roli nadawcy komunikatu, jak w *Pieśni pokoju*, której refren prezentuje perspektywę wspólnotową („idziemy silni mimo znoju z miast i wsi, rzucamy pieśń pokoju niechaj brzmi”), czy w *Marszu młodzieży* do słów R. Sadowskiego („[...] w żyłach gra i tętni krew – wzniesiemy razem sztandar pracy na maszt, zwycięski sztandar nasz!”). Charakterystycznymi środkami stylistycznymi wzmacniającymi przekaz są: użycie trybu rozkazującego („[...] Naprzód marsz, młodzieży świata [...] Podaj dłoń, zanuć pieśń [...]”, *Marsz młodzieży*), odwołania do niezłomnej siły za sprawą porównań i metafor żołniersko-muzycznych oraz maszynistycznych („w ramionach jak ze stali”, „jak werbel gra już młoda krew”, *Wiatr wolności*, „Niech dzwoni w rytmie wszystkich maszyn”, *Pieśń pokoju*), językowe środki perswazji („Kto to dzielny, niech zbroi się w kielnię i łom”, *Na straży pokoju*; „Kto ludzkości chce służyć, stanie z nami jak brat”, sł. S.B. Ostromecki, *Znak pokoju*), hiperbole („[...] miliony serc śpiewają by sławić trud”, *W naszym kraju*; „miliony murarzy, miliony kowali, [...] nas miliard zbratanych żołnierzy”, *Na straży...*), łączące się niekiedy w szersze sentencje o charakterze aforystycznym („Wielka miłość i męstwo, robotnicze braterstwo, oto sztandar

⁴⁵ Cyt. za: *Seminarium pieśni masowej...*, op. cit., s. 50.

⁴⁶ Ibidem, s. 7.

⁴⁷ Ibidem, s. 14–15.

co w bój nas prowadzi i od krwi jest czerwiejsze, i od orła dumniejsze, takie imię: partyjny towarzysz”, *Towarzyszu*, sł. St. Ziębicki).

Prezentowana w tekstach przestrzeń, w której odbywa się symboliczny ruch ku pokojowi, obejmuje nierzadko szerszą geograficznie i niemal kosmiczną perspektywę („Nad Wisłą i Odrą, nad Wartą i Bugiem, od Karpat po błękit Bałtyku [...] W Marsylii, w Pekinie, w Berlinie czy w Rzymie”, *Na straży pokoju*; „Niech leci ponad światem niby ptak... biały ptak”, *Pieśń pokoju*).

...ZNÓW WZYWA NAS RADOSNA PIEŚŃ [...]:
DO ROBOTY!⁴⁸

Podobne środki stylistyczne obecne są w pieśniach dotyczących pracy. W nich także odnajdziemy typowe przykłady układu narracyjnego, w którym podmiot zwraca się do jednostki korzystając z imperatywów/wykrzyknień o charakterze hasłowym lub sloganowym, utrwalających się w pamięci odbiorcy (w refrenie: „Do szeregu! [...] Do roboty! Czas brać kielnie w garść”, S.R. Dobrowolski; w zwrotce: „Maszynisto daj sygnał na odjazd [...] Niechaj z wiatrem polec melodia do Warszawy na zlot, na zjazd”, *Zmartwienie maszynisty*, H. Gaworski). Tematyka pracy pozwala ponadto (w kolejnych latach) na rozluźnienie gorsetu pompatycznego języka i wykorzystanie jego rytmiczno-eufonicznych cech np. w formie wyliczeń czy użycia zwrotów kolokwialnych („Mój młodszy brat – w ślusarce spec. Mój starszy brat – przodownik szewc. A żony brata bliźniak brat, to mistrz montażu aut”, *Dobry fach*, B. Brok) oraz antynomicznych strof zestawianych na zasadzie kontrastu wartości w celu wyodrębnienia dydaktyczno-moralizatorskich aforyzmów („Byłeś przy robocie bumelant i leń, grzałeś się na słońku cały boży dzień, cóż się chłopcze z tobą stało, skąd ten zapał skąd wytrwałość? Zrozumiałeś już, że od rana, aż do zmroku młoty tutaj huczą wokół – rusz się chłopcze, rusz. Bo w pracy, w ruchu, słońce wyłącza, a leżących przypieka jak rak. Bo praca, praca, zdobi człowieka, a tak”, *Piosenka o pracy*, A. Braun).

W pieśniach często wykorzystuje się metaforę odnoszącą się do okresu młodości oraz do dziecięcych

porównań. J. Sadowski jako przykład tekstu kierowanego do młodzieńczego adresata wyszczególnia fragment z pieśni *Do roboty* „Hej, junacy – ej, chłopcy, dziewczęta, do roboty!”⁴⁹. Inny typ wykorzystania postawy dziecięcej, tym razem jako „uniwersalny wzorzec aksjologiczny dla wszystkich członków wspólnoty”, widzi Sadowski w tekście „piosenki socrealistycznej o przypowieściowym i pedagogicznym charakterze” (jak określa *Ojra ech* do słów R. Sadowskiego)⁵⁰:

Panna Jadzia, chociaż mała,
Ale bardzo, bardzo chciała przodownicą być, o!
Więc skakała wzwyż i w dał, i biegała, że aż ha!
By podrosnąć i rekordy nowej normy bić.

Więc biegała, biegała, biegała, biegała, że ojra ech!
A wszystkich wokoło, wokoło, wokoło brał czasem śmiech,
Lecz Jadzia biegała, biegała, biegała i hop la la!
Aż normę pobiła, pobiła, pobiła tak na sto dwa. (x2)

Józio Gwizdek zwykły chuchrak,
Też się kiedyś bardzo uparł przodownikiem być, o!
Brał więc wciąż za dysk i młot, czasem rzucał kulą w płot,
Chciał on zmęźnieć i rekordy nowej normy bić!

No i rzucał, i rzucał, i rzucał, i rzucał, że ojra ech!
A wszystkich wokoło, wokoło, wokoło brał czasem śmiech,
Lecz kiedyś jak rzucił, jak rzucił, jak rzucił i hop la la!
Rekordy leżały, leżały, leżały tak na sto dwa. (x2)

Tytułowe zawołanie „Ojra ech”, obok skocznych „hop la la” (obecne w refrenach o zmiennych słowach, lecz stałych wykrzyknieniach), nawiązuje do przysięgowych zawołań podczas tanecznej zabawy, a narracja uwzględniająca dziecięcych bohaterów i ironiczne komentarze (odnośnie do lansowanej wśród toposów socrealistycznych idei przodownictwa pracy) wydaje się być świadomym zabiegiem użycia żartobliwego tonu lub „puszczania oka” przez twórców

⁴⁹ J. Sadowski, *Miedzy Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Kraków 2009, s. 72. Autor wskazuje wręcz na kategorię korespondującą z dziecięcym realizmem moralnym (etapem w rozwoju dziecka), która znajduje swój oddźwięk w języku kultury totalitarnej „zmuszającym odbiorcę do przyjęcia mitologicznej perspektywy poznawczej [...] i do postawy dziecięcej uległości wobec autorytetu” (co znajduje zastosowanie np. w czasie rytuału jej wykonania w formie pochodu czy akademii). Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, s. 74–75.

⁴⁸ Fragment tekstu pieśni *Do roboty*, sł. S.R. Dobrowolski.

quasi-tanecznego utworu. W przypowieściowej formie tekst spełnia jednocześnie rolę dydaktyczno-moralizatorską i gloryfikuje tężyznę fizyczną, która służyć może biciu rekordów pracy. Zawiera także niezbędną optymistyczną pointę zachęcającą do pozytywnego nastawienia i propagowania piosenki, o czym mówią kolejne i ostatnie strofy:

Więc gdyś młody bracie miły,
Na zamiary mierz swe siły, z innych przykład bierz, o!
Razem z nami w nowy czas wnieś pogodę, słońca blask,
I pod niebo roześmiane rzuć piosenkę tę!

Sport to radość i siła, i siła, i siła, i siła, że ojra ech!
Sportowiec przy pracy przegoni, przegoni, przegoni – ot
choćby trzech,
Tak jasne jak chabry, jak chabry, jak chabry ma ślepiec dwa,
I chodzi wesoło, wesoło, wesoło i hop la la,
I nuci wesoło, wesoło, wesoło i hop la la.

Porównanie zaledwie kilku pieśni z każdego kręgu tematycznego (odbudowa i obrona kraju, praca, pejsaż-miłość) ukazuje także zróżnicowanie form muzycznych. Podczas gdy dla pierwszej grupy charakterystyczne są marsze (majorowe lub rzadziej w odmianie patetyczno-minorowej), to wśród pieśni o tematyce pracy wyróżnić można, poza marszami, polki, walce, fokstroty, tanga, których taneczne walory neutralizują ich ideologiczne kody językowe.

W sposobie ich muzycznego opracowania odnajdujemy rodzaj korespondencji między tytułem i ogólną wymową tekstu a typem formy tanecznej, czasem – także ze względu na obsadę wykonawczą – efekt przerysowania. I tak na przykład *Zmartwienie maszynisty*, w opracowaniu na głos, orkiestrę i chóry, wykorzystuje potencjał orkiestry z chórem i głosem solowym, rozdysponowując materiał na zasadzie kontrastujących partii solowych i chóralnych (z podziałem na głosy żeńskie i męskie zestawione naprzemiennie i odpowiednio do nastroju: rzewnego w partiach chóru żeńskiego, dziarskiego w głosach męskich, patetycznego w męskim głosie solowym), z użyciem faktury instrumentalnej o walorach ilustracyjności (naśladującej rytmiczny pęd pociągu) do realizacji tekstu opowiadającego o biciu rekordu przez maszynistę i realizacji złotowego celu. Taka rozbudowana obsada wzmacnia wymowę tekstu, który ulega niemal karykaturalnej

hiperbolizacji (choć odczytany miał być zapewne – zgodnie z wytycznymi – jako uwydatnienie i monumentalizacja ideologicznych cech pieśni)⁵¹.

Dobry fach operuje z kolei repetytywną motywiką skocznej polki, współgrającą z wyliczaniem w warstwie słownej kolejnych „fachów”. Na podobnej zasadzie, wykorzystując zapętłony motyw muzyczny skorelowany z powtarzaniem konkretnych słów, zbudowane jest humorystyczne *Ojra ech*.

Złoty piasek, utrzymany w formie tanga, opowiada o pracy nadwiślańskiego piaskarza. Opracowanie muzyczne w pewnym sensie oddaje efekt kołysania wody: w zwrotce tekst opatrzone wznosząco-opadającą melodią z progresją, zaś w refrenie (dwukrotnie dłuższym pod względem liczby wersów) clikną opadającą linią melodyczną poddaną repetycji (drugi czterowers refrenu).

Do pieśni wyróżniających się pod względem retoryki i formy – mobilizujących/wzywających, a jednocześnie pozbawionych banalno-wojskowego imperatywu i ciekawych muzycznie – należy słynna pieśń *Do roboty*. Rozpoczyna się w tonacji molowej, następnie przez hasłowo-sygnałowe zawołania („znów wzywa nas radosna pieśń. Do szeregu!”) prowadzi do melodyjnej durowej frazy refrenu. Jej kulminacja łączy się z charakterystyczną marszowo skandowaną i jednocześnie śpiewną formułą przypadającą na tytułowe słowa (opracowane w formie repetycji dźwięku z wykorzystaniem rytmu punktowanego i miarowego skoku oraz następującego po nich „oddechu”). Bezpośrednio po nich wprowadzony został nieoczekiwany „liryczny” mini motyw przechodni/ozdobny wznosząco-opadających tercji zamknięty ponownym przywołaniem tytułowego „hasła” pieśni (ilustr. 3).

Podobnie jak w innych utworach, odnajdujemy tu formę klarowną (odpowiadającą podziałowi na dwa tryby) i jednocześnie zaskakującą drobnymi wtrętami melodyjnymi, które zapadają w pamięć i tworzą „przebojowy” charakter pieśni. Co istotne, atrakcyjne muzycznie opracowanie nie umknęło uwadze zetempowskiej komisji oceniającej jej polityczny wydźwięk, która zarzuciła pieśni braki w kwestii podstawowej, a mianowicie spójności warstwy melodii i wymowy

⁵¹ Mam na myśli aranżacje pochodzące z roku 1950, w wykonaniu Bernarda Ładysza i Chóru i Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie pod dyr. Jerzego Kołaczkowskiego (*Na straży pokoju, Wiatr wolności, Ludzie walki i pracy*).



Ilustr. 3. W. Szpilman, *Do roboty* (sł. S.R. Dobrowolski) – fragment refrenu.

tekstu słownego: „melodia nie harmonizuje z tekstem (ta sama melodia do słów traktujących o ucisku kapitalistycznym i życiu w Polsce Ludowej)”⁵². Pierwotnie więc pieśń została skrytykowana pod względem spójności muzyczno-tekstowej, podobnie jak *Wyszłabym ja* Lutosławskiego, której zarzucano z kolei „w tekście brak rozwiązań, dziewczyna powinna się wreszcie na kogoś zdecydować”⁵³.

Inwencja melodyczna obok innych cech pieśni zadecydowała o wyjątkowej nośności i popularności *Do roboty*. Pieśń została wykorzystana wielokrotnie także w filmie (m.in. dokumentalnym) jako wizytówka muzyczna okresu PRL bądź jako muzyka w muzyce, jak ma to miejsce w operze Witolda Rudzińskiego *Pierścień i róża* (1982; zastosowanie cytatu z pieśni w operze dziecięcej zdaje się potwierdzać szeroki potencjał jej afektywnych możliwości).

Interesujący i jednocześnie znamieny dla tego okresu jest fakt, że równie liczebna jak grupa „masówek” o tematyce „nowego porządku” jest powstała w tym samym czasie grupa pogodnych pieśni dla dzieci (częściowo zostały wydane w dwóch zeszytach w latach 1951–1952, a częściowo utrwalone w wersji fonograficznej), atrakcyjna muzycznie i różnicowana stylistycznie. Obecne w kilku z tych pieśni rytmy mazurkowe i określenia agogiczne sugerujące taneczny charakter utworów (*Tempo mazurka*, *Tempo żywego oberka*) są przykładami stylizacji muzyki ludowej, które odnaleźć można także w kilku niedziecięcych pieśniach masowych (np. *Nad wiślaną*

wodą, której tekst jest także nawiązaniem do gwary ludowej⁵⁴, czy *W naszym kraju* [Czytelnik, 1952] – zawierającej nawiązania mazurkowe i wykorzystanie seksty doryckiej).

...JAK WISŁY PŁYNIE PROSTY ŚPIEW...⁵⁵

Kolejną istotną grupą pieśni okresu socrealizmu są piosenki opiewające uroki miejskiego pejzażu (szczególnie Warszawy) oraz tzw. piosenki miłosne, których liczba rośnie między 1950 a 1956 rokiem, by zdominować inne treści i w kolejnych latach. Także w tej grupie wyróżnić należy różnorodne opracowania o cechach tanecznych: walce, fokstroty, tanga. Ich harmonia – podobnie jak w poprzednich grupach pieśni – utrzymana jest w ryzach systemu tonalnego (dur-moll). W ramach systemu pojawia się jednak zróżnicowanie – od użycia podstawowych funkcji harmoniczných, poprzez stosowanie stopni pobocznych, modulacji, paralelizmów, progresji, chromatyzacji, dźwięków dobarwiających (septymy, nony) i przejściowych aż po harmonikę i stylistykę jazzowo-swingową. Przykładem zastosowania melanżu tego typu harmonii jest *Cicha noc* – walc, którego ascetyczną linię melodyczną zwrotki (opartą na prostej repetycji dźwięków toniki i obniżonej septymy) dopełnia akompaniament w formie chromatycznej progresji dominant i typowo jazzowych formuł II-V-I (ilustr. 4), na tle których kołysze się także melodia refrenu o opadającym rysunku interwałowym.



Ilustr. 4. W. Szpilman, *Cicha noc* (sł. R. Sadowski) – początkowe takty zwrotki.

⁵⁴ Słowa pieśni *Nad wiślaną wodą*: „Nad wiślaną wodą/o zmroku pod wierzbina/ejże, dajże, dajże maju/zejść mi się z dziewczyną [...]”. Podobne konotacje odnajdujemy w piosence *Za górą, za rzeką/Za górą, za Odrą*.

⁵⁵ Fragment tekstu piosenki *Rozmowa z księżycem* do słów R. Sadowskiego.

⁵² Audycja dyskusyjna *młodziżowych pieśni masowych*, karta bez numeracji, [w:] *Protokoły. Przesłuchania utworów komponowanych przez członków ZKP 1950–56*, Archiwum ZKP, sygn. 12/116.

⁵³ Ibidem.

Utwory, które zostały napisane na głos z fortepianem, przyjmowały różne formy, jeśli chodzi o wzajemny stosunek partii wokalne i instrumentalnej. Nierzadko faktura fortepianowa wzbogacała tradycyjnie pojęty akompaniament piosenek o paletę fakturalnych rozwiązań pianistycznych znanych z miniatur pieśniowych XIX wieku. Przykładem tego typu rozwiązań jest np. *Biała chmura* Szpilmana. Pod względem budowy i faktury przywodzi skojarzenia z *Im wunderschönen Monat Mai* Roberta Schumanna (z *Dichterliebe* op. 48, 1840) i ukazuje melodię piosenki pośród figuracji (z elementami imitacji) wypełniających oddechy fraz *canto* (ilustr. 5).

Z różnych względów nie wszystkie przeboje znajdowały uznanie w momencie ich powstania. Wedle anegdoty piosenka pt. *Deszcz* (słyszana z licznych interpretacji), zamówiona przez Kazimierza Rudzkiego u Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego dla jednego z programów Teatru Syrena i opatrzona muzyką Szpilmana, została pierwotnie uznana za zbyt smutną i odrzucona⁵⁶. Ostatecznie wykorzystano ją jednak w jednym z teatralnych spektakli i szybko doczekała się licznych aranżacji, a także popularności oraz sympatii wśród wykonawców i odbiorców.

Tematyka tekstów tej grupy pieśni odwołuje się zwykle do wątku zakochania oraz umiłowania kraju, w szczególności zaś wyróżnia uroki Warszawy. Poza piosenkami chwalcymi wybrane polskie krajobrazy bądź miejsca inne niż stolica (np. *Niedziela w Kazimierzu*, sł. E. Fiszer) przeważa wątek szczęścia i zakochania w ukochanej osobie. Jest on obecny jako główny (nienachalny) motyw pieśni (por. wspomniana wyżej *Biała chmura*) bądź wplatany na marginesie promowania uroków Warszawy. Centralna figura umiłowanej stolicy objawia się w tekstach pieśni Szpilmana jednak w różnych wariantach. Od wersji zupełnie neutralnych (wspomniane wyżej *Cicha noc*, *Biała chmura*), przez utwory o rysach panegirycznych, których słowa wypowiedane są w pierwszej osobie i kierowane jednocześnie do ukochanej i do spersonifikowanej Warszawy (*Moja miła*, sł. B. Brok), po sztandarowe utwory stanowiące przykłady mitologii metropolitalnej, w których odbiorców wpręga się w rolę desygatów zbiorowego podmiotu tekstów

BIAŁA CHMURA

Słowa: Tadeusz Uragacz Muzyka: Władysław Szpilman

Umiarkowanie.

Ilustr. 5. W. Szpilman, *Biała chmura* (sł. T. Uragacz), pierwsze dwie strony druku RSW Prasa⁵⁷.

⁵⁶ Por. D. Michalski, *Jam jest Alina, czyli Janowska story*, Warszawa 2008, s. 156–158.

⁵⁷ Druk pieśni *Biała chmura*, wydany przez RSW Prasa, Warszawa ca 1953. Zgodnie z opisem na rewersie druku, pieśń ukazała się w nakładzie 10 000 sztuk.

(„Budowaliśmy Warszawę w dzień i w nocy, budowaliśmy Warszawę ile mocy – kolejarze przy transportach, robotnicy w halach, w portach, po wsiach – chłopcy sypiąc w ziemię ziarna zbóż”, *Nasza Warszawa*, sł. H. Kołaczowska). Warszawa wraz z rzeką Wisłą jako symbole szczęścia, miejsca nieustannej pozytywnej aktywności ludzkiej są ważnym świadkiem miłości oraz młodości; są one antropomorfizowane lub animizowane: miasto wita ludzi o świecie jak przyjaciel i zapewnia szczęście każdego dnia (K. Winkler, *Czerwony autobus*), zaś Wisła emituje prosty śpiew (R. Sadowski, *Rozmowa z księżycem*) i jest jej do twarzy „wtedy, gdy rośnie dom” (B. Brok, *Czerwony autobus*). Jednocześnie walory stolicy podkreślane są przez odwołanie do zadowolenia czy przywołanie wspomnień z czasu dzieciństwa („wszystko tu znam od dziecka” – E. Fiszer, *Pójdę na stare miasto*; „tak mi dobrze jakbym miała osiem lat” – K.I. Gałczyński, *Deszcz*) oraz odwołanie do pozytywnych symboli kultury („w tej uliczce [...] jest tyle słońca jakby Chopin nucił coś” – *Deszcz*). Aluzje do miasta stołecznego czytelne są dzięki wyróżnieniu jego charakterystycznych obszarów (Mariensztat, Żoliborz), choć istnieją i ogólniejsze, subtelne odwołania do miejsca „nad Wisłą” (R. Sadowski, *Cicha noc*), łączące w sposób ogólny ideę miłości z ideą miejską o zsubiektywizowanym (zinterioryzowanym) obliczu („zakochani dziś idziemy nad naszym miastem rozpalić sto gwiazd” – *Rozmowa z księżycem*, R. Sadowski). Miasto jest wreszcie miejscem, w którym współistnieją wyróżniane przez dyskurs socrealistyczny (ale i obecne szerzej w piosenkach popularnych) stany ducha, takie jak młodość (T. Kubiak, A. Międzyrzeczki, *Piosenka mariensztatka*), a także radość i spokój (E. Fiszer, *Pójdę na stare miasto*).

W warstwie językowej do typowych środków służących wzmocnieniu wyjątkowej pozycji stolicy należą (podobnie jak wyżej) m.in.: elementy perswazji w formie zachęty lub użycia trybu rozkazującego skierowanego do odbiorcy („przyjdźcie tu sami” – *Piosenka mariensztatka*) i do ujętego metaforycznie bohatera tekstu („Bądź nam Warszawo natchnieniem! Młodości, skrzydła nam daj”, *Warszawski poranek*, T. Urgacz); kreowanie przestrzeni życzeniowej wypełnionej pozytywnymi wartościami („tyle szczęścia wszystkim życzę, ile daje mi Warszawa w każdy dzień”, *Czerwony autobus*); stosowanie hiperbol („Warszawa

[...] wita nas zorzą czerwienią niż mak”, *Warszawski poranek*, T. Urgacz).

PIEŚNI CZY PIOSENKI? KONTEKSTY RECEPCJI UTWORÓW SZPILMANA DOBY SOCREALIZMU

Jaki stosunek do tego typu pieśni miał sam kompozytor? Rzadko oceniał własny dorobek piosenkarski, najczęściej czynił to w ramach krótkich prasowych wywiadów ujawniających okoliczności tworzenia przeboju:

Staralem się pisać do dobrych tekstów, nie zawsze mi się to udawało, czasem moja muzyka był gorsza. Pamiętam, że Edward Fiszer przyszedł do mnie i dał mi piosenkę „Pójdę na stare miasto”. Napisałem od razu muzykę jak do mnie przyszedł, przy biurku, tylko część, bo nie było zakończenia. Zdążyłem go złapać jeszcze w gmachu, aby dokończył. Co wpływa [na wenę] nigdy nie wiadomo, Strawiński mówił, że nie wie co to jest natchnienie. Ja pisałem bardzo łatwo – mówię o piosenkach⁵⁸.

Indagowany po latach o repertuar zanikających „warszawskich piosenek” wspominał motywację związaną z użytecznością społeczną:

Trzeba sobie zdać sprawę, że dla nas jest Warszawa miastem, do którego jesteśmy niesłychanie przywiązani, bardzo Warszawę kochamy. W tym okresie, kiedy pisaliśmy piosenki specjalnie o Warszawie, uważaliśmy że piosenkami pomożemy w odbudowie Warszawy (taki drobny wkład w odbudowę Warszawy), dlatego ciągle o tym pamiętaliśmy, aby w jakikolwiek sposób uprzyjemnić ludziom pracę przy odbudowie Warszawy⁵⁹.

Wątki zmieniającego się pejzażu miejskiego i odbudowy miasta, które stawały się bodźcem do utrwalania w piosence aktualnych stanów krajobrazu (pierwszy autobus, nowy Mariensztat etc.), wspomina kompozytor także w bardzo interesującym filmowym dokumencie biograficznym *Władysław Szpilman. Własnymi*

⁵⁸ Wywiad radiowy Jolanty Górniewicz, *Z wizytą u Władysława Szpilmana*, Polskie Radio, Warszawa 1985. APR, sygn. 15677/1.

⁵⁹ Audycja radiowa J. Titkow, L. Janowicz, *Na warszawskiej fali*, Polskie Radio 1959 (nagrano 26.11.1959, odtworzono 27.11.1959), APR, sygn. 4257.

słowami: „[...] jak widziałem, że coś odbudowano, to siadałem i pisałem, i jak tekst dostawałem dobry, powiedzmy od Kubiaka”⁶⁰.

W dokumencie tym Szpilman odniósł się także do osobliwego zarzutu Krystyny Kersten dotyczącego swego stanu „zniewolenia” wywołanego przez jego „masówki”. Cech afektywnych swoich pieśni nie łączył Szpilman z ich politycznym wydźwiękiem ani jakąkolwiek agitacją, co wyraził w słowach:

Ja nie byłem w partii ani czerwonych krawatów nie nosiłem, ani w pochody nie chodziłem. A pisałem, co takiego pisałem? *Pójdę na stare miasto* – jak zobaczyłem, że jest odbudowane. Co tu jest przeciwko krajowi, co to ma z polityką wspólnego? Czy *W lipcu na Mariensztacie* – co w tym złego jest?⁶¹

Rozwinięcie kwestii afektywnego potencjału sztuki masowej (różnie zaangażowanej) i jej recepcji wymagałoby rozpatrzenia jej w szerokiej kulturoznawczo-socjologicznej perspektywie, której tu nie uwzględniam, sygnalizując zaledwie ten wątek. Znamienne jest jednak, że dla twórców tego okresu naturalna była perspektywa niełącząca socrealistycznych elementów dzieł z ich funkcją propagandową. Helena Kołaczowska – autorka tekstu do innego hitu *Na prawo most...* (z muzyką Sygietyńskiego) wspomina:

[...] Piosenka wydała się chwytliwa i na czasie. I wbrew późniejszym opiniom wcale nie propagandowa. Myśmy byli tak szczęśliwi, że się Warszawa odbudowuje, że domy rosną, że tu jest nowy dach, tu powstał nowy sklepik, tam odgruzowano jakąś ulicę i można przejść. Wy nie możecie sobie tego wyobrazić⁶².

Ślad problemu oddziaływania na emocje i relacyjności tekstów pieśni odnajdujemy także w zapiskach o charakterze pamiętnikarskim, jak we wspomnieniu Marii Dąbrowskiej. Fragment z *Dziennika*, choć dotyczy pieśni niewykorzystywanej w pochodach (do których odnosił się zarzut Kersten), wskazuje na podobny afektywny wątek łączący obie perspektywy:

Zeszliśmy tedy koło św. Anny tymi pięknymi tarasami na Mariensztat, prawie krzycząc po drodze z zachwytu, bo była pełnia i niebo wyiskrzane jak i miasto wszystkimi światłami nocy. Zobaczyliśmy, że „księżyc nad Mariensztatem” to nie tylko piosenka, to rzeczywisty krajobraz⁶³.

Kwalifikacja wszystkich wymienionych pieśni Szpilmana okresu socrealizmu do grupy pieśni masowych jest o tyle problematyczna, że pod względem muzycznego opracowania, obok zazwyczaj pogodnego charakteru tekstów, wymykają się one definicji pieśni masowej w jej silnie zideologizowanej wersji, migrując ku piosence „lekkiej”, której recepcja przekształcała domyslną (socrealistyczną) funkcję.

Zgodnie z cytowanymi wcześniej wypowiedziami Szpilmana (by poszukiwać form niepompatycznych, neutralizujących pierwowzory radzieckie), które znalazły oddźwięk podczas kolejnych zjazdów i ustaleń dotyczących kształtu muzyki rozrywkowej⁶⁴, jego pieśni zmierzają w kierunku gatunków muzyki tanecznej i jako utwory taneczne były wydawane. Taneczny potencjał i melodyjność pieśni Szpilmana sprawiały, że odbierane one były często jako po prostu dobre przeboje (lub utwory, do których można tańczyć⁶⁵). Dotyczyło to w równym stopniu pieśni marszowych (np. o tematyce pracy) czy tych, w których przeważały cechy taneczne (np. o tematyce codzienności). Wojciech Kilar następująco wspomina pamiętne *Do roboty*:

piosenkę nucono na ulicach i nikt nie dopatrywał się w niej politycznej agitacji. Była melodyjna, optymistyczna, a przede wszystkim odwoływała się do młodości: „Hej, junacy – ej, chłopcy, dziewczęta”. Gruzy, zgliszcza, łzy – w tym ponurym pejzażu praca młodych rąk w rytm marszowej pieśni mogła przywrócić nadzieję. Jeszcze wszystko było możliwe.

⁶³ Piszac o piosence *Księżyc nad Mariensztatem* pod datą 27 X 1950 autorka ma na myśli prawdopodobnie pieśń Sygietyńskiego do słów K.I. Gałczyńskiego (*Warszawa*, 1950) wyjątkowo zbliżoną w tematyce do licznych pieśni Szpilmana o Mariensztacie/Warszawie. M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. VII, Warszawa 2009, s. 142 (pdf).

⁶⁴ Por. *Protokół z Konferencji w sprawie zagadnień dotyczących muzyki tanecznej, odbytej w Min. Kult. i Sztuki /Dep. Twórczości Art./ w dn. 30. stycznia 1951 r.*, ANN, sygn. 725, s. 2.

⁶⁵ Małgorzata Sułek zwraca uwagę na słowa Witolda Rudzińskiego wskazującego pieśni Szpilmana jako przykłady utworów, do których zaczęto tańczyć. Por. M. Sułek, *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego...*, op. cit., s. 36.

⁶⁰ Cyt. za: Władysław Szpilman. *Własnymi słowami*, reż. A. Marek Drażewski, Studio filmowe Kalejdoskop dla Programu 1 TVP S.A. 2004, 48’50–49’00.

⁶¹ Ibidem, 50’50–52’00.

⁶² https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Na_prawo_most_na_lewo_most (2020).

Jeszcze uścisk komunistyczny tak nie dławił. Trzeba było tylko zapomnieć o czarnej przeszłości i zakasać rękawy⁶⁶.

Już sam pogodny charakter piosenek i ich śpiewność zaliczane były przez odbiorców w okresie stalinizmu do elementów pozwalających na odnalezienie balansu w sytuacji silnej deprywacji. Hanna Świda-Ziemia, wymieniając przykłady, które były w tamtym okresie źródłem pozytywnych doznań, wylicza:

pojawiające się melodyjne piosenki, niezależnie od słów zawierające elementy propagandy, piosenki w rodzaju *Czerwonego autobusu*, który przez ulice miasta mknął, mimo iż występował *passus*: *Nowy jest nie tylko Nowy Świat, u nas nowy każdy dzień*. Ale te słowa powtarzano mechanicznie, poddawano się urokowi rytmicznej melodii. Piosenki bez motywów propagandowych odczuwało się już jak pełen powiew przynoszącej ulgi normalności⁶⁷.

...WITAJMY MUZYKI DŹWIĘK I NOCNYCH PTAKÓW ŚPIEW...⁶⁸ – POODWILŻOWA TWÓRCZOŚĆ PIOSENKARSKA

Powstające w kolejnych latach piosenki popularne Szpilmana uwolnione od socrealistycznych toposów są przykładami nowych trendów w muzyce popularnej. Gatunki taneczne wzbogacają się o twisty, czacze, rumby, mamby, beguine, bounce, swing. Formy ewoluują wraz z rozwojem festiwalu (w tym sopockiego, którego pomysłodawcą był Szpilman) i popularnej muzyki estradowej ku rozbudowanym opracowaniom na orkiestrę taneczną, jazzową bądź symfoniczną i big-band. Przykładem tego typu aranżacji na głos i orkiestrę symfoniczną jest slowfox pt. *Mgła* (śl. J. Gałkowski, PWM 1959). Jego zwrotka zaprezentowana jest w zaledwie 8 taktach; ma formę otwartą – zawieszoną

na dominancie (zawierającą paralelizmy akordów majorowych z septymą wielką oraz alterowanych). Obszerny – 32-taktowy, dwuczęściowy „refren” zbudowany jest z kolei z kilku fraz wariantujących fragment jego głównego motywu melodycznego (ilustr. 6). Taki szeroki układ o długim okresie z crescendową dynamiką, o rozległym ambitusie (skoki septymowe czy wręcz decymowe) stanowi wyzwanie dla wokalistów i wykracza poza formę popularnej piosenki w stronę lirycznej miniatury estradowej, odpowiednio podkreślonej w aranżacji instrumentalnej (użycie harfy, grup instrumentów dętych i smyczkowych).

Ilustr. 6. W. Szpilman, *Mgła* (śl. J. Gałkowski) – rysunek melodii.

Tekst nawiązuje do wątku miejskiego, a jego charakter dobrze koresponduje z formą i kształtem muzycznym (harmonią i „snującą się” melodią, której kierunek ilustruje czasem treść np. w formie wahałdowej do słów mówiących o skrzeniu-kołysaniu). Pograżone we mgle miasto ponownie stanowi figurę świadka wspólnej drogi/miłości zasygnalizowanej w drugiej zwrotce („Niczego nie pragniemy więcej, idziemy przez podwodny świat [...]”). W piosence końca lat pięćdziesiątych jest to jednak miasto-labirynt, ujęte przez pryzmat metafory nocnej mglistej aury i bezmiaru morza, a więc pozbawione dotychczasowej optymistyczno-pionierskiej symboliki. Personifikowana bohaterka tekstu – mgła – zmienia kształt świata na senno-podwodny, stanowi fragment onirycznej rzeczywistości towarzyszącej miłosnej wędrówce ujętej następująco:

⁶⁶ Cyt. za: *Dwanaście piosenek, które zmieniły Polskę*, F. Łobodziński, R. Ziębiński, „Newsweek” 18.04.2009, <https://www.newsweek.pl/12-piosenek-ktore-zmieniły-polske-polskie-piosenki-ranking/m51mpe3> (2020).

⁶⁷ H. Świda-Ziemia, *Stalinizm i społeczeństwo polskie*, [w:] *eadem, Człowiek wewnętrznie zniewolony: mechanizmy i konsekwencje minionej formacji: analiza psychosocjologiczna*, Warszawa 1997, s. 98–191.

⁶⁸ Fragment tekstu z piosenki *Tych lat nie odda nikt* do słów K. Winklera.

Dziś wilgotnymi patrzy szklami
Nad miastem pochylona mgła.
Zaciera gwiazdy nad dachami
I zmienia światła w białe plamy.

Ogromne morze mgły
Kołysze miastem, co śpi.
Patrz, jak się skrzy u szyb.
I ktoś zaplątał dziś nas
W labirynt ulic bez gwiazd,
Gdzie tylko kosmyk włosów twych lśni
Małą kropłą światła i mgły,
Gdzie tylko drogę zna
W pustkowiu ulic i bram,
W morzu bez dna – mgła.
Splątane światło i cień,
I domy dziwne jak sen
Przez który trzeba nam tak iść,
Morzem bez dna iść,
Miastem bez okien i drzwi.

Na ostateczny kształt i recepcję utworów nie bez wpływu pozostaje oczywiście zasygnalizowana tu jedynie kwestia wykonawców (zasługująca na oddzielne omówienie). Ich interpretacje i realizacje – by wymienić tylko (obok wspomnianych wcześniej J. Godlewskiej i A. Boguckiego, a także chóru Czejanda, Bernarda Ładysza) Irenę Santor, Ewę Bem, Marię Kotterbską, Ludmiłę Jakubczak, Sławę Przybylską – upamiętniły i spopularyzowały wiele piosenek. Podobnie jak wybrane placówki teatralne (np. Teatr Syrena, często sięgający po kompozycje lub przeróbki piosenek Szpilmana). Niektóre utwory stawały się hitem dzięki radiowym konkursom na piosenkę miesiąca (*Oddaj mi każdy dzień* – piosenka października 1960 roku, *Tych lat nie odda nikt* – piosenka roku 1969). Część piosenek Szpilmana (w ciekawych opracowaniach) realizowana była w studio M2 na potrzeby telewizji polskiej i popularyzowana w formach audiowizualnych.

Wybrane utwory posiadają liczne aranżacje na rozmaite składy instrumentalne, opracowane przez grono wybitnych muzyków i instrumentalistów na przestrzeni różnych dekad. Zarówno pochodzące z lat pięćdziesiątych (walc *Cicha noc*, fokstrot *Deszcz*), jak i późniejsze (blues *Do widzenia Teddy*) doczekały się – tylko w źródłach nutowych – każda koło dwudziestu pięciu różnych opracowań; inne (*Jak młode*

stare miasto, *Czerwony autobus*, *Czy tak, czy nie*, *Nie wierzę piosence*, *Tych lat nie odda nikt*, *Zakochani*) po kilkanaście, a suma wszystkich aranżacji piosenkarskich zapisanych w dźwiękowym archiwum polskiego radia przekracza 850 pozycji. Rekontekstualizowane także dziś stanowią inspirację dla kolejnych pokoleń muzyków.

Wymienione grupy pieśni i piosenek wzbogaca podgrupa utworów piosenkarskich, tworzonych na potrzeby teatrów, audycji i słuchowisk radiowych, pisanych także w czasach, gdy kompozytor po blisko ćwierćwieczu zakończył w 1963 roku pracę w redakcji muzyki lekkiej Polskiego Radia⁶⁹ i poświęcił się kameralistyce. Styl tych piosenek i ich liczebność są uzależnione od rodzaju sztuki, do której powstawały. Czasem jest to jedna pieśń przewodnia sztuki (*Statek z czerwonym żaglem*, 1974), innym razem cykl utworów, jak w obszernej baśni muzycznej dla dzieci *Czerwony kapturek* (1964), dla której powstało blisko 20 krótkich piosenek (obok uwertury i muzyki baletowej), czy w sztuce *Czarodziej z doliny księżycy* zawierającej 14 numerów piosenkarskich (1963). Piosenki wykorzystane w słuchowiskach radiowych dla dzieci pozostają mało znane, częściowo są dostępne jedynie w formie nagrań archiwalnych.

Obfitość cech pożądanых w muzyce popularnej, takich jak melodyjność czy mnogość brzmieniowych asocjacji i pomysłów oraz duża liczba muzycznych opracowań zadecydowały o długim życiu wybranych utworów piosenkarskich Szpilmana jako evergreenów. Formy piosenkarskie Szpilmana funkcjonują także na szerszym gruncie muzyki użytkowej, nierzadko migrując z pierwotnych opusów, np. filmowych, ku popularnym (lub odwrotnie), czy od masowych ku popularnym. Okres działalności w socrealistycznych realiach, dających ograniczone możliwości wyboru stylistyki i poetyki, zagospodarował kompozytor różnorodnymi muzycznymi formami zawierającymi

⁶⁹ W ostatnim roku pracy w Polskim Radio Szpilman piastował funkcję zastępcy naczelnego redaktora „Programu Krajowego Naczelnej Redakcji Audycji Muzycznych i Zespołów Muzycznych”. Proces odsunięcia Szpilmana ze stanowiska szczegółowo opisuje Roman Jasiński w swojej autobiografii *Nowe życie*, Kraków 2019, s. 655–662. Kopia listu/memoriału wystosowanego do Komitetu Centralnego PZPR (głównie przez artystów zrzeszonych w ZAKR i ZAIKS) i skutkującego dymisją zawarta jest także w archiwaliach Związku Kompozytorów Polskich.

elementy taneczne oraz elementy retoryki, faktury pianistycznej XIX wieku i nowoczesnej harmonii. Przełamywały one lub przesuwaly akcenty ideologicznych cech gatunkowych i pozwalały na zadomowienie się wybranych pieśni poza pierwotnie narzuconym dyskursem. Dzięki nim pieśń masowa Szpilmana ulokowała się w przestrzeni granicznej między socrealistyczną muzyką propagandową a przebojem zaakceptowanym przez „ulicę”, co zdają się potwierdzać wypowiedzi odbiorców. Świadczą o tym także wciąż podejmowane nowe interpretacje płytowe i koncertowe oraz drobne elementy pejzażu dźwiękowego Warszawy ujawniające na co dzień wybrane utwory Szpilmana w żywej tkance miejskiej otuliny dźwiękowej⁷⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Armatys Barbara, Armatys Leszek, Stradomski Wiesław, *Historia filmu polskiego*, t. 2 1930–1939, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Audycja dyskusyjna młodzieżowych pieśni masowych, Protokoły. Przesłuchania utworów komponowanych przez członków ZKP 1950–56, sygn. 12/116, Archiwum Związku Kompozytorów Polskich Warszawa.
- Dąbrowska Maria, *Dzienniki 1914–1965*, t. 7, Wydział I Nauk Społecznych PAN, Komitet Nauk o Literaturze PAN, Warszawa 2009.
- Drażewski Andrzej Marek (reż.), *Władysław Szpilman 1911–2000. Własnymi słowami*, Studio filmowe Kalejdoskop dla Programu 1 TVP S.A., 2004.
- Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Muzyka – teatr – film*, t. 1, *Muzyka mechaniczna – pierwsze czterdziestolecie*, Tomasz M. Lerski, Polskie Wydawnictwo Naukowo-Encyklopedyczne, Warszawa 2007.
- Gaworski Henryk, *O piosenkach w Polskim Radio*, „Przegląd Kulturalny” 1954 nr 1.
- Górniewicz Jolanta, *Z wizytą u Władysława Szpilmana*, audycja radiowa, Polskie Radio, Warszawa 1985.
- Janowicz Lechosław, Titkow Janina, *Na warszawskiej fali*, audycja radiowa, Polskie Radio, Warszawa 1959.
- Jasiński Roman, *Nowe życie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Jerry, *Coctail muzyczny*, „Kino” 1935 nr 39.
- Lerski Tomasz, *Rola radia, filmu i fonografii w popularyzowaniu polskiej piosenki w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Piosenka” 2014 t. 2.
- Lissa Zofia, *Raz jeszcze o polską pieśń masową*, „Muzyka” 1950 nr 1.
- Lutosławski Witold, *Do zespołu redakcyjnego „Przeglądu Kulturalnego”*, „Przegląd Kulturalny” 1953 nr 48.
- Łobodziński Filip, Ziębiński Robert, *Dwanaście piosenek, które zmieniły Polskę*, „Newsweek” 18.04.2009, <https://www.newsweek.pl/12-piosenek-ktore-zmienily-polske-polskie-piosenki-ranking/m51mpe3>.
- Marczak-Oborski Stanisław, *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie sceny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Michalski Dariusz, *Jam jest Alina, czyli Janowska story*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Michalski Dariusz, *Piosenka przypomina ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1945–1958*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2010.
- Michalski Dariusz, Wolański Ryszard, *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej* nr 126, TVP Warszawa 1990.
- Paja-Stach Jadwiga, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
- Protokół z Konferencji w sprawie zagadnień dotyczących muzyki tanecznej, 30 stycznia 1951*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Twórczości Artystycznej, zespół 366/1, sygn. 725, Archiwum Akt Nowych Warszawa.
- Sadowski Jakub, *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, EGIS, Kraków 2009.
- Seminarium pieśni masowej w Nieborowie 1950*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Twórczości Artystycznej, Wydział Twórczości Literackiej, zespół 366/1, sygn. 676, Archiwum Akt Nowych, Warszawa.
- Sempoliński Ludwik, *Wielcy artyści małych scen*, Czytelnik, Warszawa 1968.
- Stenogram z narady twórczej w sprawie pieśni zorganizowanej przez Związek Kompozytorów Polskich w dn. 20.XI.1954 r.*, 20. XI.1954, sygn. 12/96, Archiwum Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa.
- Sulek Małgorzata, *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego*, Musica Iagellonica, Kraków 2010.
- Szwarcman Dorota, *Władysław Szlengel i historia jednego walcaka*, „Midrasz” 2003 nr 4.

⁷⁰ Termin „otulina dźwiękowa” zapożyczyłam od jego twórcy, Roberta Losiaka, który zastosował go w odniesieniu do mikrodrogów miejskich. Świadczenia obecności wybranych pieśni odnotować można poza instytucjonalnym obiegiem koncertowym w repertuarze stołecznych muzyków ulicznych.

Świda-Ziemba Hanna, *Stalinizm i społeczeństwo polskie*, [w:] eadem, *Człowiek wewnątrznie zniewolony: mechanizmy i konsekwencje minionej formacji: analiza psychosocjologiczna*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1997.

Tomasik Wojciech, *Pieśń masowa*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Universitas, Kraków 2004.

Tomkins David G., *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2013.

Wieczorek Sławomir, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

Grafiki i przykłady nutowe wykorzystane w artykule:

Ilustr. 1: W. Szpilman, tango z komedii *Kot w worku* pt. *Jeśli kochasz się w dziewczynie* – na orkiestrę taneczną, wyd. M. Arct, 1936. Libretto – Cyfrowa Biblioteka Piosenki Polskiej (zasoby dostępne online).

Ilustr. 2: W. Szpilman, *Mazurek* z cyklu wariacji *Jej pierwszy bal* (*Jej pierwszy bal. Piosenki z filmu „Epizod”*, PWM 1959). Zbiory muzyczne Związku Kompozytorów Polskich i/lub Biblioteki Narodowej.

Ilustr. 3: W. Szpilman, *Do roboty* (sł. S.R. Dobrowolski) – fragment refrenu. Opracowanie Kamila Staśko-Mazur na podstawie różnych kolekcji, m.in. nutoteki Polskiego Radia.

Ilustr. 4: W. Szpilman, *Cicha noc* (sł. R. Sadowski) – początkowe takty zwrotki. Opracowanie Kamila Staśko-Mazur na podstawie różnych kolekcji, m.in. nutoteki Polskiego Radia.

Ilustr. 5: W. Szpilman, *Biała chmura* (sł. T. Uragacz), pierwsze dwie strony druku RSW Prasa. Druk pochodzi z materiałów dotyczących W. Szpilmana w archiwum ZAiKS udostępnionych za zgodą rodziny i spadkobierców do celów naukowych.

Ilustr. 6: W. Szpilman, *Mgła* (sł. J. Gałkowski) – rysunek melodii. Opracowanie Kamila Staśko-Mazur na podstawie różnych kolekcji, m.in. nutoteki Polskiego Radia.

songwriting achievements. Szpilman's first hit songs were published as early as the 1930s, and they were followed by others over a period of nearly half a century. The available archival, phonographic and sheet music sources provide information about more than 300 titles which include popular songs, songs for mass performance, for children, for plays and theatrical broadcasts, films and cabarets. The dominant group is that of popular songs and songs for the stage (on themes of love). The group of songs written during the years 1948–56, regarded as mass songs, has distinctive formal features, different musical conceptions, and alongside the march form it includes mostly dance forms (foxtrots, waltzes, polkas, tangos), with the kind of vitality and musical quality that turned them into popular entertainment pieces often achieving the status of hits. In their textual layer the songs are differentiated as well (themes of rebuilding the country, peace, love, work). Evidence of the reception of mass songs shows that they were regarded positively, often as heartening, once described as enslaving in view of the context of the performance of selected songs. Popular songs are also characterised by diversity of form and arrangement, differentiated in terms of performance scoring and style (more than 850 archival records). The variety of musical techniques used in this genre, alongside the songs' melodiousness, ensure that they have a permanent place in the soundscape of the twentieth century.

Keywords

Władysław Szpilman, mass song, popular song, reception

SUMMARY

Kamila Staśko-Mazur

Władysław Szpilman's Mass Songs in the Context of the Composer's Songwriting Achievements

The aim of the paper is to analyse songs written by Władysław Szpilman during the socialist realism period in the context of the composer's