

**UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO
WYDZIAŁ EDUKACJI MUZYCZNEJ**

Piotr Beciński

SD-2

**Autorskie koncepcje twórcze i wykonawcze w aranżacjach utworów rockowych
na orkiestrę, chór i solistów (na przykładzie albumu *Nocny Patrol* zespołu Maanam)**

**Dzielo artystyczne i jego opis zrealizowane
pod kierunkiem**

prof. dr. hab. Arkadiusza Kaczyńskiego

BYDGOSZCZ 2023

Spis treści

Wstęp	3
ROZDZIAŁ I.....	6
Problematyka aranżacji muzycznej	6
1.1. Koncepcje twórcze w odniesieniu do materiału źródłowego	7
1.2. Etapy pracy nad partyturą.....	11
1.3. Stylistyka i estetyka w procesie aranżacji utworów	14
ROZDZIAŁ II	16
Artystyczny projekt Nocny Patrol	16
2.1. Zespół Maanam w kulturze	17
2.2. Realizacja estradowa widowiska muzycznego.....	28
ROZDZIAŁ III.....	31
Analiza materiału słowno-muzycznego	31
3.1. Kryteria analizy i interpretacji	32
3.2. Analiza słowno-muzyczna. Interpretacja treści	36
Zakończenie.....	74
Bibliografia.....	76
Netografia	79
Spis rysunków:	80
Fotografie:	82

Wstęp

„Nocny Patrol” to album zespołu Maanam, który został wydany w 1983 roku. Jest to jeden z najbardziej znanych i cenionych albumów w historii polskiej muzyki rockowej. Album został nagrany w charakterystycznym stylu zespołu, który połączył rockowe brzmienia z elementami nowej fali i punk rocka. Zawiera on 10 utworów takich jak: tytułowy *Nocny Patrol*, *Jestem kobietą*, *To tylko tango*, *French is Strange*, *instrumentalny utwór Polskie ulicy*, *Eksplozja*, *Zdrada*, *Raz-dwa, raz-dwa*, *Krakowski spleen*, *Miłość jest jak opium*.

W oparciu o powyższy album muzyczny zostało stworzone widowisko muzyczne, którego premiera odbyła się 12 grudnia 2021 roku w Centrum Kulturalno-Kongresowym w Toruniu. Owe utwory rockowe zostały zaaranżowane na orkiestrę o następującym składzie: kwartet smyczkowy, kwartet instrumentów dętych blaszanych tj. saksofon altowy/sopranowy, 2 trąbki i puzon, fortepian, syntezator, gitara elektryczna, gitara basowa, zestaw perkusyjny, chór SATB i głosy solowe.

Niniejsze widowisko stanowi część artystyczną dysertacji doktorskiej pt. *Autorskie koncepcje twórcze i wykonawcze w aranżacjach utworów rockowych na orkiestrę, chór i solistów (na przykładzie albumu Nocny Patrol zespołu Maanam)*.

Rozdział I zatytułowany został jako *Problematyka aranżacji muzycznej*. W podrozdziale *Koncepcje twórcze w odniesieniu do materiału źródłowego* zostały uwzględnione teoretyczne zagadnienia dotyczące definiowania pojęć takich jak: aranżacja, transkrypcja, opracowanie, proces rekonstrukcji a przede wszystkim odniesienie powyższych do materiału źródłowego w kontekście stworzonego dzieła. W danym podrozdziale zostały uwzględnione wykładnie takich badaczy jak: Mieczysław Tomaszewski, Mirosław Pachowicz, Wojciech Kazimierz Olszewski czy Maciej Gołąb. Podrozdział *Etapy pracy nad partyturą* odnosi się do powstawania i samego powstawania procesu aranżacji i przearanżowania utworu poprzez określone fazy dzieła tzn. zapoznanie z materiałem pierwotnym, wnikliwa analiza treści słowno-muzycznej, kreowanie ogólnego zarysu aranżacji, praca nad sferą brzmieniową, formą dzieła. Podrozdział *Stylistyka i estetyka w procesie aranżacji utworów* dotyczy próby zrozumienia istoty muzyki rockowej i uwzględnienia czynników tejże muzyki w kontekście nowej aranżacji muzycznej.

Rozdział II *Artystyczny Projekt Nocny Patrol* zawiera podrozdział *Zespół Maanam w kulturze* i jest to opis działalności zespołu muzycznego Maanam w kontekście zjawisk

społeczno-kulturowych w latach 80', a w szczególności w kontekście znaczenia albumu muzycznego *Nocny Patrol* na tle stanu wojennego. Z kolei podrozdział *Realizacja widowiska muzycznego Nocny Patrol* przedstawia zwięzły opis przebiegu wydarzenia muzycznego.

Rozdział III *Analiza materiału słowno-muzycznego* skonstruowany jest z podrozdziału *Kryteria analizy i interpretacji* i w nim przedstawiono oraz sprecyzowano odpowiednie kryteria analityczno-interpretacyjne w odniesieniu do utworów przearanżowanych, natomiast podrozdział *Analiza słowno-muzyczna. Interpretacja pieśni* ukazuje próbę analityczną wszystko przearanżowanych utworów widowiska muzycznego, uwzględniając przyjęte kryteria w podrozdziale I niniejszego rozdziału.

Problem badawczy niniejszej planowanej rozprawy doktorskiej jest ściśle związany z ukazaniem aspektów twórczo-wykonawczych w autorskich aranżacjach muzycznych utworów rockowych. Zamiarem autorskich opracowań muzycznych „Nocnego Patrolu” jest zobrazowanie różnych aspektów technik aranżacyjnych, a przy tym finalne ich wykonanie oraz wykazanie problematyki analizy treści słowno-muzycznej włącznie. Istotnym jest dla rozwoju dyscypliny sztuki muzyczne przedstawienie podstawowych cech popularnych stylów muzycznych (jaki jest m.in. rock) z punktu widzenia i zastosowania współczesnych i tradycyjnych technik aranżacyjnych.

Głównym celem pracy jest ukazanie, a następnie przeanalizowanie koncepcji twórczej i wykonawczej w aranżacjach utworów rockowych w oparciu o dotychczasowo dostępne metody aranżacyjne i analityczne. Praca ta ma na celu również zidentyfikowanie cech charakterystycznych tychże aranżacji oraz zrozumienie, jakie efekty osiągnięto poprzez połączenie cech pierwowzoru z nowymi elementami materii aranżacyjnej.

Problem główny niniejszej pracy brzmi następująco: **Jakie autorskie koncepcje twórcze i wykonawcze są wykorzystane w aranżacjach utworów rockowych na orkiestrę, chór i solistów na przykładzie albumu „Nocny Patrol” zespołu Maanam?**

By otrzymać odpowiedź na to pytanie została sformułowana hipoteza główna:

Sądzę, że widowisko muzyczne „Nocny Patrol” ukazuje następujące aspekty:

- elementy muzyczne, charakteryzują poszczególne aranżacje utworów;

-zauważalne są różnice między oryginalnymi wersjami utworów a ich aranżacjami;

- osiągnęte są efekty w materii aranżacyjnej poprzez muzyczną integrację rocka, orkiestry, chóru i solistów.

Z hipotezy głównej wynikają trzy problemy szczegółowe:

- a) Jakę elementy muzyczne charakteryzują aranżacje utworów na tym albumie?**
- b) Jakę są różnice między oryginalnymi wersjami utworów rockowych a ich aranżacjami z albumu "Nocny Patrol"?**
- c) Jakę efekty w materii aranżacyjnej są osiągnęte poprzez muzyczną integrację rocka, orkiestry, chóru i solistów?**

Na podstawie powyższych problemów szczegółowych zostały określone trzy hipotezy robocze:

- a) Aranżacje utworów albumu muzycznego "Nocny Patrol" łączą elementy rocka, muzyki orkiestrowej i chóralnej w sposób, który tworzy unikalne brzmienia.**
- b) Różnice między oryginalnymi utworami a ich aranżacjami obejmują zmiany w harmonii, instrumentacji i dynamice.**
- c) Integracja rocka, orkiestry, chóru i solistów przyczynia się do bogatszych efektów semantycznych w porównaniu z wersjami wyłącznie rockowymi.**

Zmienna zależna: Efekty semantyczne ujęte w aranżacji utworów.

Zmienna niezależna: Koncepcje twórcze i wykonawcze w aranżacjach utworów rockowych na orkiestrę, chór i solistów.

Charakterystyka oryginalnych utworów, umiejętności wykonawcze zespołu Maanam, kontekst artystyczny i muzyczny.

ROZDZIAŁ I

Problematyka aranżacji muzycznej

1.1. Koncepcje twórcze w odniesieniu do materiału źródłowego

Muzyka niewątpliwie oddziałuje na przeżycia i emocje człowieka. Stanowi ona nieodzowny element komunikacji między twórcą dzieła a jego odbiorcą. Warto zacytować Mieczysława Tomaszewskiego, który uważa, że utwory muzyczne nie są tworzone w „historycznej, biograficznej i kulturowej próżni”¹.

XXI wiek pozwala na poszukiwanie nowych kombinacji twórczych, ale również na syntezę różnych technik, metod, które na nowo zostaną ukazane we współczesnych kompozycjach. Choć jak pisze Adriana Barska: „Koniec XXI stulecia i przełom wieków przynosi zmianę postrzegania rzeczywistości i sztuki, pozycja artysty i jego dzieło ulegają przewartościowaniu”², to kompozytor czasów współczesnych dysponuje szerokim spektrum i możliwością osobistego sposobu wyrażania muzyki w dziele muzycznym. I to od niego zależy, czy sposób ten związany będzie ściśle z dotychczasowymi przyzwyczajeniami recepcji utworu, czy też zdecydowanie odbiegać będzie od oczekiwanej płaszczyzny odbioru.

Ileokroć mowa o pierwotnych twórcach kompozytorskich, warto także pochylić się nad koncepcjami twórczymi w odniesieniu do materiału źródłowego. Terminologia muzyczna w tej kwestii traktowana jest często błędnie, a pojęcia takie jak aranżacja, transkrypcja, opracowanie ujęte są w te same ramy, jako synonimy.

Należy wówczas wyeksplikować powyższe pojęcia i dokonać krótkiego, lecz istotnego rozróżnienia. Transkrypcja to „przerobienie utworu na inny instrument, głos czy zespół niż pierwotnie był przeznaczony (...)”³. Wielu kompozytorów XIX i XX wieku stosowało powyższy zabieg w celu zmiany materiału dźwiękowego, niekiedy w dużej mierze jedynie instrumentu, który cechował się nowymi właściwościami technicznymi. Jako przykład można zaprezentować *Sonatę D-dur op. 94* Siergieja Prokofiewa, gdzie pierwotnie partia fortepianowa jest niezmieniona, a głos prowadzący można zagrać na skrzypcach lub flecie poprzecznym.

¹ M. Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego w: Interpretacja dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2000, s. 62

² A. Bryska, *Iść po śladzie czy w poszukiwaniu śladu? Problem autora-twórcy w kontekście rozważań Igora Strawieńskiego, w: Wartości w muzyce. Muzyka współczesna-teatr-media*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 50

³ J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2016, s. 203

Maciej Gołąb wyróżnia 5 typów transkrypcji:

- substancjalna – ściśle przepisane całej struktury dzieła do nowego instrumentarium;
- strukturalna – zmiana faktury pod względem walorów jakościowych z jednoczesnym zachowaniem tonalności i formy dzieła;
- syntaktyczna – czyli składniowa, zachowanie istotnych elementów konstrukcji muzycznej wraz z modyfikacją czynników podrzędnych
- rekontekstowa – nadanie fragmentom formy autonomii lub połączenie ich w innym utworze;
- użytkowa – ujęcie treści muzycznych jako cel pragmatyczny⁴.

Analizując definicje tychże typów transkrypcji, powyższe kryteria można by także przyjąć odnosząc się do koncepcji istoty aranżacji.

Aranżacja to „rozpisanie i adaptacja na określony zespół instrumentalny lub wokalny utworu przeznaczonego pierwotnie np. na instrument solo, na głos i fortepian czy na inny zespół”⁵. Z kolei Wojciech Kazimierz Olszewski precyzuje, iż aranżowanie jest „zespołem czynności twórczych, nadający ostateczny kształt dziełu muzycznemu przed jego wykonaniem. Czynność ta, to nadanie utworowi wszelkich oryginalnych cech, z możliwością ingerencji w prawie wszystkie jego elementy składowe, w warstwę stylistyczną, rytmiczną, brzmieniową, wyrazową, instrumentalną i interpretacyjną”⁶.

Dla kompozytora klasycznego niewątpliwie aranżacja to nierozłączny element procesu twórczego. Kompozytor muzyki klasycznej odpowiada wprawdzie za całość dzieła, częstokroć decyduje również o tekście słownym (w szczególności w muzyce sakralnej).

Z kolei w niektórych gatunkach muzyki rozrywkowej jak np. pop lub rock, kompozytorem niekiedy jest wykonawca danego zespołu muzycznego odpowiadający jedynie za wiodącą melodię i rytm piosenki oraz ewentualnie za akompaniament, który stanowi tylko pewien zarys utworu. Natomiast to od aranżera zależy ostateczny kształt utworu. To on decyduje o czynnikach spajających utwór muzyczny, jego charakterze. Aranżacja jak i praca aranżera nie stanowi na tyle szeroko pojętego dyskursu naukowego

⁴ M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 86

⁵ J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2016, s. 17

⁶ W.K. Olszewski, *Sztuka aranżacji w muzyce jazzowej i rozrywkowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017, s. 9

w przeciwieństwie do aspektów warsztaty pracy kompozytorów klasycznych. Warto także mieć na uwadze i rozróżnić kontekst aranżacji pierwotnej oraz tej, która odnosi się do rekonstrukcji utworu, a co za tym idzie, staje się jego przearanżowaniem, czyli określa zmianę charakteru i stylu muzycznego danego utworu.

Odnosząc się do ostatniego z wymienionych pojęć terminologicznych błędnie synonimizowanych, opracowanie w odróżnieniu do aranżacji i transkrypcji może przyjąć więcej kryteriów i cech. Bowiem jak pisze Mirosław Pachowicz: „opracowanie jest nadrzędnym i najszerszym terminem dla interesującego nas zbioru kompozycji. Zakłada rodzaj przekształcenia pierwowzoru, ale nie implikuje stopnia zmian”⁷. Można zatem przyjąć kryteria semantyczne (zmieniające medium wykonawcze i/lub stylistykę utworu) czy też kryterium dekonstrukcji faktury muzycznej.

Przed jakimi dylematami zatem staje aranżer sięgający po materiał źródłowy skomponowanego już utworu? Z pewnością sztuka aranżacji, a raczej przearanżowania utworu nie jest czynnikiem podrzędnym pierwotnej kompozycji. W przypadku, gdy aranżer przyczynia się do próby rekonstrukcji pierwowzoru, dysponuje szeroką przestrzenią intertekstualną i jej wykładnikami (jak np. ukazanie nowej, złożonej struktury dźwiękowej; charakterystyczny lub zupełnie autonomiczny zestaw instrumentów).

Koncepcja twórcza w aranżacji to nie tylko pojęcie odnoszące się do nowo stworzonego tekstu muzycznego, ale przede wszystkim to uwzględnienie aspektów wpływających na jego realizację. Należy zatem przyjąć, że aranżer ustala atrybuty analityczne dzieła, a w późniejszym czasie jego interpretanty. Reasumując, „o swoistej pełni można mówić bowiem dopiero wówczas, gdy na utwór muzyczny spojrzysz się we wszystkich czterech podstawowych mu aspektach: aspekcie materiałowym, strukturalnym, emotywnym i semantycznym”⁸.

Skoro jak pisze Mirosław Pachowicz: „opracowanie muzyczne [tudzież aranżacja] jest repliką arcydzieła”⁹, aranżer zobligowany jest poniekąd nadrzędnie, by nowy twór nie odbiegał jakościowo od pierwowzoru.

⁷ M. Pachowicz, *Artystyczne i estetyczne postawy wobec funkcjonowania opracowań muzycznych w: Doświadczenie społeczeństwa: muzyka-obraz-media*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2019, s.146

⁸ M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych w: Teoria muzyki 2021, 1*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2019, s.11

⁹ M. Pachowicz, op. cit., s. 152

W procesie (re)koncepcji twórczej należy częstokroć wziąć pod uwagę takie kwestie jak: cel i idea utworu, środki i forma materiału źródłowego mogące mieć kluczowe znaczenie, a nawet niemożliwe do „przewrotu” aranżacyjnego; także estetyka i styl. Powyższe kryteria wskazują na uwarunkowanie techniczne dzieła zmierzające do jego przearanżowania. Jednakże istotą jest również interpretacja zewnętrzna utworu. Mieczysław Tomaszewski pisze: „do poszerzenia o takie aspekty, które mogą rzucić światło na dzieło jako twór zdeterminowany czy dookreślony przez to, co było przed nim i jako wpływający na to, co będzie po nim”¹⁰. Podsumowując, faza koncepcji twórczej ustanawiająca przedmiot intencjonalny, a w odniesieniu do przearanżowanego utworu jego replikę, jest zagadnieniem, nad którym warto pochylić się, bowiem niewątpliwie odgrywa to kluczową rolę w etapie realizacji, recepcji i interpretacji.

¹⁰ M. Tomaszewski, *Między inspiracją a rezonansem. Dzieło muzyczne w perspektywie intertekstualnej w: Analiza dzieła muzycznego. Historia. Teoria. Praktyka Tom I*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 2010, s. 11

1.2. Etapy pracy nad partyturą

Istotnym elementem, dzięki któremu rozpoczyna się pracę nad procesem aranżacyjnym jest zapoznanie się z materiałem źródłowym. Wszystko jednak zależy od tego, czy mamy przede wszystkim do czynienia z utworem instrumentalnym, czy też wokalnoinstrumentalnym. O ile w przypadku pierwszego typu możemy skupić się na warstwie muzycznej (biorąc pod uwagę interpretację zewnętrzną i wewnętrzną), to drugi wybór, czyli utwór wokalnoinstrumentalny jest dla aranżera czynnikiem wymagającym poszerzenia analizy twórczej, poprzez szeroko pojętą pragmatykę słowa.

W muzyce rozrywkowej, zwłaszcza w stylu pop i rock, utwór wokalnoinstrumentalny określa się mianem piosenki. Według Jerzego Habela, piosenka to: „pieśń popularna (masowa, taneczna), zazwyczaj o tematyce popkulturowej, aktualnej, odznacza się również prostą budową, często zwrotkową z refrenem”¹¹. Z kolei Anna Barańczak podkreśla, iż „piosenka jest przekazem wielokodowym, korzysta mianowicie z kodu słownego, muzycznego, ewentualnie gestyczne i innych”¹².

W dobie rozwijającej się cyfryzacji, digitalizacji i technologii nie powinniśmy mieć problemów z dostępem do nagrań utworów źródłowych albumów muzycznych. Ponadto istnieją wydawnictwo, które publikują zapisy nutowe utworów popularnych. Zapoznając się z materiałem źródłowym warto wziąć pod uwagę, czy poszczególne piosenki były już „odświeżane” przez autorów, lub czy istnieją jakiegokolwiek inne opracowania. Niekoniecznie ma to na celu poszukiwanie inspiracji, wręcz przeciwnie można uniknąć przy tym nieświadomego powielania pewnych elementów materii muzycznej.

Po zgromadzonym materiale należy przejść do czynności wyłącznie określanych jako techniczne tj. przesłuchanie kilkakrotnie utworów, a następnie zapisanie ich budowy, formy, tempa, harmoniki, a przede wszystkim melodii. W ostatnim przypadku jako niezbędny w procesie aranżacyjnych okaże się program do edycji nut. Bez wątpienia przyspieszy on wstępną pracę.

Kolejny etap można rozpocząć dwójako:

- wnikliwa analiza jedynie warstwy słownej, kontekstu i odniesień historyczno-kulturowych;

¹¹ J. Habela, op.cit., s. 143

¹² A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wydawnictwo Ossolineum, Kraków 1983, s. 5

- praca nad materiałem muzycznym poprzez analizę formy, momentów kulminacyjnych i kontrapunktów (w muzyce rozrywkowej ściśle idących z dynamiką utworu) z pośrednią analizą słów i ich zależności na organizację rytmiczną piosenki.

Niezależnie czy przyjmimy kryterium *ab* lub *ba*, nie wpłynie to na dalsze etapy pracy.

Przechodząc przez powyższe fazy, następuje kreacja ogólnego zarysu, szkic przearanżowanej piosenki tj. pierwsze kontrapunkty i ich selekcja, odpowiednia pulsacja rytmiczna, niekiedy preistoczenie formy (poprzez zmianę części np. początek utworu rozpoczynający się od refrenu), określenie harmonii i dalej idących elementów dzieła muzycznego. Nim nastąpi proces tworzenia kontrapunktów, istotny jest dobór odpowiedniej harmonii. Proces ten polega na dopisaniu akordów do istniejącej melodii. Od aranżera zależy, czy wybierze on pierwotną harmonikę, czy też przeprowadzi on syntezę harmonii pierwotnej z nową.

Wbrew pozorom owe czynności są trudne i często decydują o ostatecznym kształcie *novum*. Należy jednak pamiętać, iż jedynym komponentem muzycznym, który winien być nienaruszalny w sztuce aranżacji jest melodia.

Jeśli aranżacja jest pisana na tzw. zamówienie i aranżer posiada wiedzę o wykonawcy – wokaliście, należy również ustalić odpowiednią tonację poprzez analizę ambitusu piosenki i skali głosu tegoż wokalisty. To istotny element, który decyduje czy zostanie zachowana oryginalna tonacja piosenki.

Jak pisze Barbara Buczek: „człowiek posiada możliwości kreowania dzieła artystycznego zgodnie z własną wolą i rodzajem talentu oraz zgodnie ze swoimi indywidualnymi upodobaniami i kryteriami wartości estetycznych (aż po projekty dzieł niewykonalnych czy negatywnych)”¹³. Dlatego tak ważnym aspektem jest wyznaczenie odpowiednich ram formalnych aranżacji poprzez wewnętrzne przemyślenia, decyzje, a niekiedy powstające w wyniku spontanicznego procesu twórczego intencje.

Jeżeli powyższe czynności zostały skompletowane, kolejnym etapem jest praca nad sferą brzmieniową, ściśle związaną z formą i stylistyką utworu. Determinantem formy nowej aranżacji są wszelkie środki pierwotnej stylistyki utworu, tak więc to od nich poniekąd zależą możliwości wykonawczo-brzmieniowe.

¹³ B. Buczek, *Obecność kompozytora w tworzonych przez niego dziełach muzycznych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1985, s. 3

Pomijając fakty, iż w utworze istnieć może tylko jeden punkt kulminacyjny, to jest on także pewnym odnośnikiem w procesie aranżacji. Ten czynnik definiuje i wpływa pośrednio na budowę przed i po kulminacyjną. Gdy owe kryterium punktu kulminacyjnego zostanie określone przez aranżera, kolejną czynnością jest praca nad przestrzenią formy tj. planami brzmieniowymi (do dyspozycji są m.in. kontrapunkty, akcenty rytmiczne, tło harmoniczne – a z nim związane określone techniki kompozytorskie jak np. heterofonia). Istotnym aspektem w aranżowaniu piosenek jest dynamika. Określenia dynamiczne są poniekąd umowne, gdyż o ogólnej głośności utworu rozrywkowego decydują warstwy harmoniczno-rytmiczne, które mogą być poszerzane i zwężane.

Mimo, iż utwór przearanżowany nie jest do końca swoistym *novum*, to niewątpliwie aranżer ma ogromne możliwości w ukazaniu osobliwego języka muzycznego. Proces aranżacyjny ujawnia niekiedy indywidualizacje zastosowanych własnych środków, konstruowania szczególnych współbrzmień oraz przeistoczenia nowych struktur formalnych i harmoniczno-rytmicznych.

1.3. Stylistyka i estetyka w procesie aranżacji utworów

„Wycucie stylu jest możliwe do osiągnięcia dzięki analitycznemu słuchaniu wielu gatunków muzycznych, ponieważ charakterystyczne cechy danego stylu odnaleźć można głównie w warstwie instrumentarium, rytmu, harmonii, melodyki i interpretacji”¹⁴.

Podając się przearanżowania pierwowzoru muzycznego, trudno byłoby ograniczyć ten proces do jedynie szeroko rozumianej umiejętności i znajomości technik aranżacyjno-kompozytorskich. Niewątpliwie, każdy styl i gatunek muzyczny posiada odrębną historię, nad którą należałoby się pochylić. A w szczególności, jeżeli mamy do czynienia z utworami wokально-instrumentalnymi, gdzie istotny jest także kontekst słowny. Jeśli tekst piosenki zostanie potraktowany podrzędnie, a warstwa muzyczna nabierze charakteru pierwszoplanowego, recepcja dzieła i jego kryteria wartości estetycznej będą anormatywne wobec całości. Dlatego „wielkość muzyczna nie jest niezależna od zewnętrznego rozmiaru i formatu dzieła, choć kryterium to wydaje się na pierwszy rzut oka banalne”¹⁵.

Kluczowym aspektem poza osobistą koncepcją twórczą aranżacji jest właśnie poznanie stylistyki oraz uwzględnienie kryteriów estetyki muzycznej danego gatunku muzycznego. Innymi słowy, to gatunek ten kształtuje zarys repliki dzieła muzycznego.

Nie sposób pominąć na przykład konteksty historyczne w aranżacjach polskich piosenek rockowych lat 80. Mimo, iż rock jest gatunkiem „międzynarodowym”, to jednak bezsprzecznie widoczne są aspekty lokalne – porównując chociażby teksty piosenek rockowych zespołów takich jak The Rolling Stones czy The Who do polskiego Lombardu lub Republiki. Trafnie znaczenie obszaru stworzenia utworu rockowego określa Andrzej Dorobek, który pisze, iż: „różnice w stylu i poziomie materialnym życia młodzieży po obu stronach żelaznej kurtyny przekładają się poniekąd na różnice między mechanizmami funkcjonowania polskiej i anglosaskiej rock kultury – czy w szerszym wymiarze, między kapitalistycznym a socjalistycznym wariantem kultury masowej”¹⁶.

W aranżacji muzyki rockowej istotnym jest zatem, by w osobistym języku muzycznym sięgając po odpowiednie środki i techniki twórczo-wykonawcze, nie ignorować tego, co inicjalne tj. ekspresji i związanej z nią artykulacji, estetyki oraz integralności. System wartości kulturowo-politycznej piosenek rockowych koniecznie musi być uwzględniony

¹⁴ W. K. Olszewski, op. cit., s. 14

¹⁵ C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 109

¹⁶ A. Dorobek, *Rock. Problemy. Sylwetki. Konteksty*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 2001, s. 31

w replice dzieła (aranżacji), w taki sposób, by było to wykazane w interpretacji zewnętrznej i wewnętrznej.

Reasumując, „muzyka zaistniała wcześniej mogła więc dać muzyce nowej temat, formalny model aprioryczny, ideę abstrakcyjną czy symbol, styl, ducha czy nastrój – to wszystko z jednej strony. A z drugiej – brzmieniowy materiał jako przedmiot”¹⁷. Powyższe słowa Mieczysława Tomaszewskiego odpowiednio określają integralność sfery muzycznej i kulturowej w kontekście procesu nowej rekompozycji dzieła już istniejącego.

¹⁷ M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2003, s. 168

ROZDZIAŁ II

Artystyczny projekt Nocny Patrol

2.1. Zespół Maanam w kulturze

Rock w sposób szczególnie wpłynął na historię zarówno polską, jak i międzynarodową. Zarówno muzyka, jak i wszystkie towarzyszące jej zjawiska w znacznym stopniu kształtowały kulturę młodzieżową i popularną, stając się symbolem poszukiwania własnej tożsamości i odrębności, buntu i niezależności, a także uniwersalnym językiem młodzieży. Wyjątkowość rocka związana była z umiejętnością skupiania wokół siebie różnorodnych zjawisk, m.in. określonej mody, sposobu zachowania czy charakterystycznego języka.¹⁸

W literaturze przedmiotu powszechnie funkcjonuje pojęcie „kultury rockowej”, które zdefiniować można jako ogół symbolicznych znaczeń związanych z tym gatunkiem muzycznym oraz towarzyszących mu socjologicznych zachowań. W powyższej interpretacji rock stanowi więc kategorię wykraczającą poza ramy muzyczne, którą należy również rozpatrywać w kontekście społeczno-kulturowym. Rock staje się najciekawszym zjawiskiem wtedy, nie tylko gdy bierze udział w typowych zjawiskach kultury popularnej, ale sam taką kulturę wokół siebie tworzy. Historia tego gatunku muzycznego dowodzi, iż na całym świecie rock najlepiej funkcjonował w momentach kryzysu kultury, w chwilach, gdy żywioł wygrywał z ładem, następowały przesilenia, a utarte ścieżki przestawały być wygodne.¹⁹

Rozkwit polskiego rocka w latach 80. XX wieku był zjawiskiem szczególnym. Pomimo powszechnego pesymizmu wynikającego z ówczesnej rzeczywistości w Polsce, sztuka rockowa pozwalała młodym ludziom na pewnego rodzaju odreagowanie negatywnych emocji związanych z wydarzeniami rozgrywającymi się w sferze publicznej.²⁰

Muzyka rockowa lat 80. stanowiła w naszym kraju zjawisko nadzwyczajne (nota bene pojęcie „polski rock” kojarzone jest właśnie z tym okresem). Zarówno sama muzyka, jak i towarzyszące jej teksty, oraz szereg innych zjawisk społecznych i kulturowych przez nią wygenerowanych, wpisywały się w ogólną atmosferę epoki.²¹

Początek swoistego rockowego boomu nastąpił latem 1980 r., a za symboliczne wydarzenie rozpoczęcia go rozpoczynające uznaje się występ grupy Maanam na Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu, podczas którego Kora wykonała *Boskie Buenos (Buenos Aires)*, zmieniając tym samym oblicze polskiej muzyki rozrywkowej. Wskazuje się, iż nikt,

¹⁸ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 7

¹⁹ Ibidem, s. 9-10

²⁰ M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański (red.), *"Głowa mówi...": Polski rock lat 80.*, Toruń 2018, s. 10

²¹ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 252

od czasów Czesława Niemena (który nota bene trzynaste lat wcześniej, również w Opolu rozpoczął erę muzyki rockowej w PRL), nie wywarł tak mocnego wrażenia na publiczności.

Zarówno sami artyści, jak i osoby współpracujące z branżą muzyczną oraz odbiorcy tworzyli swoisty klimat dla rozwoju polskiej muzyki rockowej, rozwijającej się w szczególnych warunkach politycznych, wyznaczanych przez przełom roku 1980, który niósł nadzieję na lepszą Polskę, a następnie przez brutalnie te nadzieje niszczący stan wojenny oraz następujący po nim głęboki kryzys lat 80.²²

Rock tego okresu związany jest z szeregiem zjawisk towarzyszących rozwojowi tej muzyki, które z biegiem czasu zaczęły stanowić jej swoiste znaki firmowe. Wszystkie te zjawiska tworzyły unikalny klimat, w którym rozwijała się rockowa część polskiej kultury, która zawsze pozostawała programowo niechętna systemowi politycznemu i jego uwarunkowaniom.²³

Należy zauważyć, iż Polski rock lat 80. nie stanowił jednorodnego monolitu, lecz tworzył dość skomplikowaną strukturę, w obrębie której ukształtowało się sześć głównych nurtów, przy czym zakresy ich działalności w wielu aspektach były do siebie zbliżone, czy nawet zbieżne. Ten wewnętrzny, stricte muzyczny podział miał równocześnie przełożenie na stosunek poszczególnych nurtów rocka do ówczesnej władzy, czyli polityki.

Maanam należy do nurtu trzeciego, obejmującego debiutujących na przełomie lat 70. i 80. artystów tzw. mainstreamu. Przedstawiciele tego nurtu w pierwszej fazie swojej działalności byli przychylnie odbierani przez reżym: tworzona przez nich muzyka była chętnie emitowana w mediach, twórcy mogli rejestrować oficjalnie płyty. Z czasem artyści z nim kojarzeni zaczęli okazywać awersję i niechęć do panującej władzy, wskutek czego, dotykały ich reperkusje.²⁴

Artystów tego nurtu łączyła w dużej mierze struktura wieku i pewna dojrzałość muzyczna związana ze zdobytym wcześniej doświadczeniem, m.in. koncertowaniem w małych klubach, jeszcze przed 1980 r. Początek ich działalności miał miejsce w schyłkowym okresie tzw. „dekady Gierka”, czasem, który wytworzył w umysłach ówczesnego pokolenia przeświadczenie, iż panujący system w dąży do swoistego kompromisu ze społeczeństwem,

²² A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 252

²³ Ibidem

²⁴ S. P. Ramet, *Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych* [W:] Civitas Hominibus nr 13/2018, s. 109-139

zezwalając na pewną swobodę wypowiedzi, nie stając na drodze rozwoju kariery oraz zapewniając artystom komfortowe, jak na ówczesne warunki, życie.

Niewątpliwie wszelkie plany artystyczne zweryfikował grudzień 1981 r., który zapoczątkował proces radykalnych wzajemnych zmian we współpracy władzy z twórcami. Od tego momentu wykonawcy zaczęli inaczej odczytywać porozumienie z rządzącymi PRL-em, a reżim ich twórczość.²⁵

Wprowadzenie stanu wojennego w grudniu 1981 r. na zawsze zmieniło oblicze polskiego społeczeństwa. Represje spotkały zarówno NSZZ „Solidarność”, jak i jego rolniczy odłam – niektórych działaczy internowano i więziono, a Lecha Wałęsę umieszczono w areszcie domowym. Zdelegalizowano również Niezależne Stowarzyszenie Studentów (NZZS), a także kilka innych inicjatyw. Ograniczono wolność prasy. Powyższa sytuacja dotknęła również muzyków rockowych. Z uwagi na fakt, iż większość zespołów nowofalowych nie otrzymywała pozwoleń na nagrywanie płyt, w obiegu zaczęły krążyć „garażowe” nagrania na kasetach magnetofonowych.²⁶

W Polsce po wprowadzeniu stanu wojennego, w sytuacji wszechstronnego kryzysu, zarówno gospodarczego, jak i społecznego czy kulturalnego, zaobserwować można było stopniowy wzrost roli muzyki rockowej w kulturze młodzieżowej i popularnej. W tekstach zaczęły pojawiać się sprawy aktualne, bliskie młodym odbiorcom.²⁷

Rock w stanie wojennym przejął funkcję symbolicznego protestu politycznego. Nigdy wcześniej i nigdy później nie posłużono się nim w tak dosłowny sposób. Jak zauważa Olga Jackowska, w tym okresie *nie był to rock kontestujący rzeczywistość. Służył jako płaszczyzna narodowej identyfikacji, wyraz solidarności z polską mową, krajem, z jednoczesnym odcięciem się od działalności władzy.*²⁸

Muzyka stała się w tamtym okresie nie tylko sposobem na wyrażenie siebie i swojej opinii, ale również stanowiła formę buntu wobec rzeczywistości, a zarazem próbę wykreowania alternatywnej wersji świata. Muzycy starali się uciec od sztandarowych reguł narzucanych przez władzę. Niepewność, z jaką musieli się mierzyć, przyczyniła się do rozwoju i sukcesu

²⁵ S. P. Ramet, *Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych* [W:] Civitas Hominibus nr 13/2018, s. 109-139

²⁶ Ibidem

²⁷ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006, s. 253

²⁸ Ibidem, s. 254

muzyki rockowej. Sytuacja w kraju paradoksalnie pozwoliła stworzyć idealne tło dla ich twórczości.²⁹

Maanam zaliczany jest do najważniejszych i najpopularniejszych zespołów w historii polskiego rocka. Uznawany jest za symbol boomu tej muzyki na początku lat 80. i gwiazdę drugiej połowy następnej dekady.³⁰

Zespół początkowo w 1976 r. tworzyli Marek Jackowski, jego ówczesna żona Olga, znana pod pseudonimem Kora, oraz Milo Kurtis, którego rok później zastąpił John Porter. W 1979 r. Kora i Marek, wraz z muzykami z zespołu Dżamble, wydali pierwszy singiel, na którym znajdowały się utwory *Hamlet* i *Oprócz*. W tym samym roku uformował się pierwszy skład Maanamu, w którego skład wchodził Ryszard i Krzysztof Olesińscy, Ryszard Kupidura oraz Marek i Olga Jackowscy.

Pod koniec roku 1980 grupa nagrała debiutancką płytę długogrającą *Maanam*. Ostatnią płytą wydaną przez zespół były *Znaki szczególne* z 2004 r.³¹

Maanam zasłynął z umiejętności nawiązywania do popularnych na świecie nurtów muzyki rozrywkowej bez utraty własnej tożsamości. Repertuar zespołu tworzą proste utwory utrzymane w konwencji bliskiej tradycyjnego rock'n'rolla oraz kompozycje o charakterze balladowym stanowiące okazję do zaskakujących syntez stylistycznych i aranżacyjnych. Cały repertuar utrzymany jest w typowych dla rocka parzystych metrach (wyjątek stanowi *Elektro Spiro kontra Zanzara*, który utrzymany jest w metrum $\frac{3}{4}$).³²

Należy zauważyć, iż Kora Jackowska w sposób szczególny wyróżnia się wśród topowych wokalistek lat 80. Prowokacyjny charakter postaw scenicznych artystki pozostawił niezatarty ślad w historii polskiej muzyki rozrywkowej. Mocna, niezwykle charakterystyczna kreacja tożsamości niepokornej łączyła się w dużej mierze z jej filozofią życia.³³

Wokalistka już jako nastolatka związana była z ruchem artystycznym i hippisowskim lat 60., stąd też w naturalny sposób wprowadziła na scenę ducha tych dwóch nurtów. Dorastała, zdobywając pierwsze artystyczne szlify w atmosferze krakowskich kultowych klubów,

²⁹ K. Czajkowska, *Buntownicy lat 80. Wobec zmian ustrojowych* [W:] M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański (red.), "Głowa mówi...": *Polski rock lat 80.*, Toruń 2018, s. 15-27

³⁰ L. Gnoiński, J. Skaradziński, *Encyklopedia Polskiego Rocka*, Poznań 2006, s. 359

³¹ *Ibidem*

³² W. Królikowski, *Maanam*, Warszawa 1985, s. 21

³³ B. Rynkiewicz, *Konstatacja, banał czy rewolucja? Prowokacje artystyczne w twórczości polskich wokalistek lat 80.* [W:] M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański (red.), "Głowa mówi...": *Polski rock lat 80.*, Toruń 2018, s. 196-211

w Krzysztoforach czy Piwnicy pod Baranami. Nota bene Kora często podkreślała kluczowe znaczenie faktu funkcjonowania w samym środku awangardowych działań.

Wykonawczyni drapieżna, ostra, niezapomniana i żywiołowa, a równocześnie wrażliwa wobec tego co aktualnie dzieje się w sztuce, otwarta na eksperymenty, śmiała. Powyższe cechy niewątpliwie umożliwiły jej tak wyraźnie zaistnieć w środowisku polskiego show biznesu tamtych lat, tym bardziej, że zaistniała w sposób niezwykle oryginalny.

Artystka od samego początku zdumiewa i prowokuje na scenie. Swoim zachowaniem zapowiada totalną zmianę, a jej charakterystyczny, trochę punkowy styl zarazem szokuje i pociąga. Zarówno jej przekaz, jak i wizerunek zewnętrzny, zupełnie odmienny ówczesnej stylistyki scenicznej doskonale wpisuje się w oczekiwania młodych ludzi. Ich pragnienia odmiany są na tyle silne, że żywiołowo przyswajają proponowany styl.³⁴

Wojciech Siwak, analizując zagadnienie rocka jako wielowymiarową twórczość artystyczną zauważa, iż *rock jest sztuką, która jest wytworem potrzeby komunikowania się młodzieży nie tylko przez słowa, ale poprzez muzykę, strój, gesty*.³⁵ Autor podkreśla znaczenie ekspresji scenicznej oraz autoprezentacji twórcy (najczęściej wokalisty), na którą składają się mimika, gestykulacja, maska i kostium. Powyższe czynniki mogą świadczyć o przynależności do określonej wspólnoty rockowej.

Kora wraz z całą oprawą sceniczną doskonale wpisywała się w warunki gwarantujące jej pozycję idolki, szczególnie, że jej przekaz wyróżniał się niezafałszowanymi ideami, dotykając zarówno spraw z przestrzeni społecznej, jak i tych zwykłych, ludzkich, codziennych wrażeń i emocji.³⁶

Polska scena rockowa przez lata stanowiła medium dla wartości antysystemowych. W latach 80. XX wieku, podczas stanu wojennego, wiele grup muzycznych, w tym Maanam, na różne sposoby prześmiewały władze komunistyczne.³⁷

³⁴ B. Rynkiewicz, *Konstetacja, banal czy rewolucja? Prowokacje artystyczne w twórczości polskich wokalistek lat 80.* [W:] M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański (red.), *"Głowa mówi...": Polski rock lat 80.*, Toruń 2018, s. 196-211

³⁵ W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 5-6

³⁶ B. Rynkiewicz, *Konstetacja, banal czy rewolucja? Prowokacje artystyczne w twórczości polskich wokalistek lat 80.* [W:] M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański (red.), *"Głowa mówi...": Polski rock lat 80.*, Toruń 2018, s. 196-211

³⁷ S. P. Ramet, *Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych* [W:] Civitas Hominibus nr 13/2018, s. 109-139

Teksty rockowe, z uwagi na źródła powstania, charakter odbioru i funkcjonowanie społeczne, rozpatrywać można nie tylko w kontekście produktu artystycznego, ale również pewnych faktów społecznych. Stąd też na ich podstawie można, w świetle wiedzy pochodzącej z innych materiałów socjologicznych, rekonstruować wiedzę i obraz świata tych, których postawy wyrażają.³⁸

Tekst w piosenkach rockowych pełni niezwykle istotną rolę, z uwagi na fakt, iż prezentowane w nim treści odzwierciedlają pragnienia i oczekiwania zarówno twórców, jak i odbiorców. Zwykle odnaleźć w nich można wyraz wartości powszechnie akceptowanych przez współczesne młode pokolenie.³⁹

Szczególnie wymowne znaczenie w powyższym zakresie ma twórczość polskich zespołów lat 80., które bardzo często prezentowały teksty społecznie zaangażowane. Zarówno słuchacze, jak i wykonawcy zwracali coraz większą uwagę na przekaz słowny. Z uwagi na fakt, iż teksty były już uznawane i do pewnego stopnia tolerowane przez władze, artyści mieli większą swobodę wypowiedzi.

Przemiany polityczne dokonujące się w początkach lat 80. w PRL-u, spowodowały paradoksalnie złagodzenie cenzury. Oprócz festiwalu w Jarocinie, na pewne ulgi mogły liczyć również oficjalnie funkcjonujące zespoły.

W muzyce rockowej można mówić o istnieniu kilku nurtów tekstowych. Teksty Maanamu zaliczyć można do tzw. nurtu poetyckiego, charakteryzującego się stosowaniem bardziej poetyckiego języka oraz skomplikowanych metafor.

W tekstach często komentowano otaczającą rzeczywistość, nie nawołując przy tym do jakichś konkretnych zachowań czy działań. Istotną cechą polskich tekstów rockowych była też hasłowość – każdy refren, powtarzany przez wokalistę, zwykle szybko był podchwytywany przez publiczność, która chętnie dołączała się do zespołu. Teksty nierzadko nabierały również charakteru manifestu, w których słowa stawały się swego rodzaju, hymnami pokolenia.⁴⁰ Warstwa słowna piosenek rockowych stała się językiem młodych ludzi – prezentowała ich myśli i odczucia, a także odzwierciedlała nastawienie do władz.

³⁸ J. Wertenstein-Żuławski, *Między nadzieją a rozpaczą. Rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa 1993, s. 78

³⁹ H. Laskowska, *Muzyka młodzieżowa w środowisku społecznym ludzi młodych*, Bydgoszcz 1999, s. 51

⁴⁰ P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL*, Warszawa 2005 s. 91-93

Maanam jest niewątpliwie jedną z ikon popkultury lat 80., zespołem, który próbował w pewien sposób destabilizować, czy też sabotować system PRL-u.

Styl Kory jako autorki tekstów przywodzi na myśl muzyczny styl Maanamu – wyróżnia go swoboda tematyczna i charakterystyczny, nawiązujący do tradycji rock'n'rollowej sposób przekazu. Teksty Maanamu stanowią próbę znalezienia analogii do klasycznego rockowego przekazu: łączącego w sobie lakoniczność i obrazowość, wywołującego natychmiastowe, jednoznaczne skojarzenia, a równocześnie wieloznacznego.⁴¹

Teksty Kory to oryginalne impresje kryjące się za parawanem symboli funkcjonujących w Polsce w świadomości młodszych generacji, doskonale dostosowane do dramaturgii rockowego koncertu.

Zamiłowanie do paradoksów w sposób naturalny pozwoliło artystce na zerwanie z jednoznacznością treści piosenki. Zgłębianie „strumienia podświadomości” ośmieliło natomiast do, typowego dla rocka, fragmentarycznego przekazu oraz do posługiwania się językiem o udziwnionej stylistyce, zarazem literackiej i niedbało-potocznej.⁴²

Jak zauważa Paweł Tański, w utworach autorstwa Kory [...] *rzuca się w oczy przede wszystkim to, że są to nieustająco dialogizowane monologi, skierowane do bliskiego człowieka przez bohaterkę wypowiadającą się w lirycznych przeżyciach, emocjach i pragnieniach.*⁴³ Są to przeważnie teksty bardzo osobiste, dotyczące zarazem każdej sfery egzystencji człowieka, bliskie potencjalnemu odbiorcy czy odbiorczyni jej twórczości, nierzadko przejmujące.

Warto podkreślić, że Maanam z tak charyzmatyczną wokalistką cieszył się coraz większą popularnością wbrew niesprzyjającym rozwojowi artystycznemu warunkom politycznym.⁴⁴

W 1980 r. w tekstach Kory bardzo charakterystyczny był motyw przewodni ruchu, potrzeby wyjazdu, podróży, sielankowy nastrój (m.in. *Boskie Buenos, Biegnij razem ze mną, Karuzela marzeń*). Jednak wyraźnie dostrzegalne stały się również zwiastuny nadchodzących zmian – *Patrzę w lustro na przyjaciół, jacyś mniejsi, pokorniejsi, w półśmiechach, w pół-*

⁴¹ W. Królikowski, *Maanam*, Warszawa 1985, s. 23

⁴² W. Królikowski, *Maanam*, Warszawa 1985, s. 24

⁴³ P. Tański, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty. Głosy. Interpretacje*, Poznań 2016 s. 25

⁴⁴ B. Rynkiewicz, *Konstetacja, banal czy rewolucja? Prowokacje artystyczne w twórczości polskich wokalistek lat 80.* [W:] M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański (red.), "Głowa mówi...": Polski rock lat 80., Toruń 2018, s. 196-211

marzeniach, w gestach, pozach bez znaczenia (*Szał niebieskich ciał*) oraz: *oszczędne słowa, twarze, uśmiechy. Nie mów za dużo szary człowieku (Szare miraż)*.⁴⁵

Charakter tekstów utworów kolejnej płyty, wydanej w 1982 r., uległ diametralnej zmianie – piosenki mówiły o prześladowaniach (*Ktoś łapie, łapie mnie za kołnierz, patrzy, patrzy w moją twarz. Ktoś krzyczy, krzyczy mi do ucha, w swoją, swoją stronę pcha – O! nie rób tyle hałasu*), pojawiły się wątki pacyfistyczne m.in. wyrażające sprzeciw wobec agresji ZSRR na Afganistan (*Granice, mury, zasieki, zapory. Granice, stalowe rzeki, stalowe góry. Ludzie bez twarzy, ludzie bez serc (...). Patrzę i płaczę, a Arab krzyczy – Die Grenze*), a także podważające samą istotę ideologii komunistycznej: *Miałeś zbudować swój pałac na twardej, mocnej opoce. Nie może złych owoców dobre drzewo wydawać ani drzewo złe owoców dobrych wydawać nie może*” (*Pałac na piasku*). Wydawało się jednak, że opozycja również była osłabiona – *Nic nie buduje mi się, nie ma podwalin domu (...)*. Według Maanamu represje władz wprawdzie sprowadziły przeciwników systemu do podziemia, jednak nie zamknęły jej ust: *Piszę bzdury, kot zapędził mysz do dziury (Jest już późno, piszę bzdury)*.⁴⁶

Trzecim albumem studyjnym zespołu Maanam jest *Nocny patrol*, uznawany za jeden z najważniejszych albumów polskiej muzyki rockowej. Materiał do niego powstawał na początku niespokojnych lat 80., w czasie, gdy wprowadzenie stanu wojennego w Polsce zachwiało społeczeństwem. Nagrań dokonano w krakowskim studiu ZPR latem 1983 r. Natomiast po raz pierwszy został wydany 19 listopada 1983 r. na kasecie magnetofonowej przez firmę Rogot, w kwietniu natomiast płyta ukazała się na winylu. Równolegle powstała wersja angielskojęzyczna zatytułowana *Night Patrol*, którą wydano w Niemczech oraz krajach Beneluxu, a producentem płyt był Brytyjczyk Neil Black.⁴⁷

Marek Jackowski wypowiada się o płycie: „*Nocny patrol*” *to jest płyta prawdziwa, bo płyta życia. Jest w niej emocja i anturaż tamtych czasów. Ta płyta jest niezwykła, bo czasy były niezwykłe, choć straszne i dziwne [...]*.⁴⁸

Pragnienie wolności wpisuje się w całokształt kreacji artystycznej Kory, począwszy od lat 70., gdy aktywnie uczestniczyła w ruchach hipisowskich. W warstwie tekstowej bunt

⁴⁵ A. M., Trudzik, *Albumy rockowe z lat 80. – medium w walce z reżimem PRL-u (studium z dziennikarstwa muzycznego)* [W:] Kultura-Media-Teologia, 2015, nr 21, s. 53-87

⁴⁶ A. M., Trudzik, *Albumy rockowe z lat 80. – medium w walce z reżimem PRL-u (studium z dziennikarstwa muzycznego)* [W:] Kultura-Media-Teologia, 2015, nr 21, s. 53-87

⁴⁷ <https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/2868168,Winylowe-biale-kruki-Nocny-patrol-Maanamu-w-Czworce> [dostęp: 15.04.2023]

⁴⁸ wpolityce.pl/kultura/246893-marek-jackowski-o-stanie-wojennym-i-plycie-maanamu-nocny-patrol-nasz-wywiad [dostęp: 22.04.2023]

przejawia się w poszczególnych tekstach, choćby w tych nawiązujących bezpośrednio do stanu wojennego: *Nocny patrol* czy *Zdrada*. Należy zaznaczyć, że pomimo, iż zespół podczas stanu wojennego koncertował głównie za granicą (w Holandii, Francji, Zachodnich Niemczech), atmosfera stanu wojennego żywo odzwierciedla panujące wówczas emocje.

Poza typowymi ówczesnymi trudnościami z jakimi przyszło mierzyć się artystom, m.in. problemami z cenzurą czy też organizacją koncertów, w przypadku Maanamu pojawił się problem z władzami z powodu odmowy przez Korę występu podczas Zjazdu Młodzieży Komunistycznej w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki. W wyniku tego zespół otrzymał kilkuletni zakaz promowania utworów w radio i telewizji.

Co interesujące dopuszczano do oficjalnego obiegu utwory będące typowymi protest-songami.

Jackowski tłumaczył ten fakt wielkim zaangażowaniem i odwagą działalności ówczesnych dziennikarzy radiowych.⁴⁹

Na płycie *Nocny Patrol*, zwłaszcza w pierwszych jej utworach, zespół oddaje ponurą atmosferę ówczesnych czasów. Maanam zaprezentował na tym albumie nieco inne niż dotychczas brzmienie. Wyraźnie zauważalna jest zmiana w agogice utworów. Kompozycje z poprzednich albumów cechowało zwykle szybkie tempo i punkrockowa stylistyka, *Nocny patrol* zawiera natomiast dziesięć krótkich utworów w spokojniejszych tempach. W klimacie całej płyty panuje swoista atmosfera i charakter tamtych czasów.⁵⁰

Kamil Sipowicz, przyjaciel i późniejszy mąż Kory, tak mówił o znaczeniu płyty *Nocny Patrol*:

1983 rok to środek stanu wojennego w Polsce. Ogólna apatia po siłowym zdławieniu solidarnościowej rewolucji. „Nocny Patrol” to znakomity opis tamtych czasów. Z jednej strony „Zdrada”, „Polskie ulice” i tytułowy „Nocny Patrol”. Milicyjne patrole, walki uliczne, ludzie w więzieniach i odosobnieniach, rozbite rodziny, przygnębienie i „no future”. Z drugiej zaś strony nadzieja, która Polaków nigdy nie opuszczała. Nieśmiertelny „Krakowski spleen” stał się wówczas – i jest do dziś – hymnem wiary w moc światła, które przedziera się przez chmury

⁴⁹ B. Rynkiewicz, *Konstetacja, banał czy rewolucja? Prowokacje artystyczne w twórczości polskich wokalistek lat 80.* [W:] M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański (red.), "Głowa mówi...": Polski rock lat 80., Toruń 2018, s. 196-211

⁵⁰ <https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/2868168,Winylowe-biale-kruki-Nocny-patrol-Maanamu-w-Czworcowe> [dostęp: 15.04.2023]

i „świeci pilotom w oczy”. Do tego symboliczna „Eksplozja” i dwubiegunowe „Raz dwa, raz dwa”.⁵¹

Album zawiera całą paletę emocji, przeżyć, strachu, lęku, będących rezultatem stanu wojennego. Tytuł w zasadzie objaśniał jego zawartość. *Nocny patrol* oddawał wiernie atmosferę tamtych miesięcy – *Nocny patrol czuwa, kroczy ochoczo, zagląda do okien, rozgląda się wokół (...). Oddech zmęczony, tupot nerwowy, sypie się szkło, rozpaczy jęki, zduszone krzyki, sączy się zło.*

W drugim utworze z płyty Kora opisywała życie w zmilitaryzowanym kraju z punktu widzenia kobiety: *Nie wyobrażam sobie, miły, abys na wojnę kiedyś szedł (...). Gdy zaczną strzelać za oknami, będziemy w szafie żyć (Jestem kobietą).*

We *French is Strange* sarkazm był wymierzony personalnie w osobę gen. Jaruzelskiego: *Nie do wiary nie do wiary, ktoś mi ukradł okulary, ale epitety były też mniej żartobliwe – Pionowo, równo, sztywno, bez lez, en face i profil, baczność i spoczniej. Wszystko dokładnie już ułożone, dłonie przy udach przy udach dłonie. Zdrada, zdrada, zdrada, podstępne zimne oczy gada (Zdrada).*

Jaruzelski, stojący na czele Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego, nazywanego przez społeczeństwo prześmiewczo „wroną”, był także głównym adresatem Krakowskiego spleenu – *Ptaka smętnie siedzi na drzewie, leniwie pióra wygładza.*⁵²

Siłą rzeczy, długotrwałe ograniczanie wolności musiało finalnie doprowadzić do *Eksplozji* – *Żyjemy obok siebie spokojnie do chwili, gdy gniew rozsądza formy, a treść eksploduje.*

Kora czerpała również inspirację z odwiecznego toposu walki dobra ze złem, światła i ciemności, nocy i dnia (*Elektrospiro Contra Zanzara*) oraz parafraz mitologicznych: *Co to za dom, fundamenty w nim drżą, brat bratu gardło podrzyna. Jest zawsze rola dla Kreona, jest heroiczna Antygona (...). Gdy wszystko stracisz a lud się odwróci, za późno będzie, by do życia wrócić. Bój się teraz ty Kreonie, nie zaśniesz przeze mnie, gdy zechcę, będę szczurem dotrę do ciebie przez najmniejszą dziurę (Kreon).*⁵³

⁵¹ <https://maanam.pl/nocny-patrol-z-kalendarzem/?cn-reloaded=1> [dostęp: 22.04.2023]

⁵² A. M., Trudzik, *Albumy rockowe z lat 80. – medium w walce z reżimem PRL-u (studium z dziennikarstwa muzycznego)* [W:] Kultura-Media-Teologia, 2015, nr 21, s. 53-87

⁵³ A. M., Trudzik, *Albumy rockowe z lat 80. – medium w walce z reżimem PRL-u (studium z dziennikarstwa muzycznego)* [W:] Kultura-Media-Teologia, 2015, nr 21, s. 53-87

Album *Nocny patrol* odniósł olbrzymi sukces komercyjny. Również pochodzące z niego single cieszyły się dużym powodzeniem i zajmowały wysokie miejsca na listach przebojów. Co ciekawe na płycie nie znalazł się powstały w podobnym czasie olbrzymi przebój zespołu *Kocham Cię kochanie moje*.⁵⁴

Z upływem czasu sytuacja polityczna w kraju coraz bardziej się normalizowała, stąd też możliwa była, z zachowaniem pewnej ostrożności, bardziej odważna twórczość. Znalazło to swój wyraz na kolejnych albumach zespołu: *Kiedy w nocy zobaczysz dwa jarzące się punkty, nie bój się. Kiedy nagle poczujesz, że ktoś cicho się skrada, nie bój się (Mentalny kot)*, jednak ludzie nadal musieli żyć w cieniu zimnej wojny, w *radioaktywnym pakcie (Dobranoc Albert)*. Warto w tym miejscu dodać, iż działające w tym samym czasie co Maanam wokalistki i grupy, w których śpiewały kobiety, nie podejmowały tematów politycznych.⁵⁵

Niewątpliwie Maanam zajmuje w polskiej kulturze miejsce szczególne. Stało się to możliwe nie tylko dzięki posiadaniu najbardziej wśród najpopularniejszych zespołów przekonującego stylu i estradowej osobowości Kory, która jest zjawiskiem wyjątkowym i stanowi inspirację dla innych wykonawców gatunku.

Twórczość Maanamu to muzyka totalna, stanowiąca oryginalną propozycję artystyczną, co jest ewenementem na skalę polskiego rocka. Twórczość Maanamu to dowód zrozumienia istoty tego gatunku, które do dnia dzisiejszego udaje się to tylko nielicznym.⁵⁶

⁵⁴ <https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/2868168,Winylowe-biale-kruki-Nocny-patrol-Maanamu-w-Czworce> [dostęp: 15.04.2023]

⁵⁵ A. M., Trudzik, *Albumy rockowe z lat 80. – medium w walce z reżimem PRL-u (studium z dziennikarstwa muzycznego)* [W:] *Kultura-Media-Teologia*, 2015, nr 21, s. 53-87

⁵⁶ W. Królikowski, *Maanam*, Warszawa 1985, s. 9

2.2. Realizacja estradowa widowiska muzycznego

Współczesne dzieła sceniczne częstokroć są przejawem syntezy wszechstronnego spektrum form, którymi dysponuje twórca XXI wieku. Przykładem na powyższą tezę są chociażby widowiska muzyczne, które mogą łączyć cechy teatru, baletu, musicalu, opery z zupełnie odległymi im wariantami. Może to być także symbioza tego, co klasyczne z tym, co nowoczesne lub przejawiające się jedynie jako dzieło stricte rozrywkowe/popularne.

Pojęcie widowiska muzycznego nie zostało jasno sprecyzowane. Istnieje jedynie ogólna definicja widowiska – według Słownika Języka Polskiego to „przedstawienie’ spektakl, inscenizacja; zdarzenie, scena odbywająca się na oczach widzów”⁵⁷. Ową nomenklaturę niewątpliwie można przyjąć w projekcie „Nocny Patrol”.



Fot. 1. Premiera widowiska muzycznego *Nocny Patrol* (źródło: Wojciech Szabelski/SOS MUSIC)

„To widowisko muzyczne, które powstało w 40 rocznicę wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Czerpiąc muzycznie i literacko z albumu grupy Maanam z 1983 roku pod tym właśnie tytułem, opowiada o czasie, który miał być końcem Solidarności, a w rezultacie

⁵⁷ <https://sjp.pl/widowisko>

okazał się początkiem końca komuny i zwycięstwem tych, którzy poświęcili zdrowie, a czasem i życie dla walki o wolną Polskę”⁵⁸.

Oczywistym staje się fakt, iż muzyka Marka Jackowskiego oraz teksty Kory Sipowicz stały się fundamentalne nie tylko dla mnie jako aranżera, ale także dla reżysera i choreografa.

Piosenki pochodzące z owego albumu muzycznego wymagały pewnego usytuowania w całokształcie widowiska. Jednakże kolejność wykonywania utworów jest niezmieniona, gdyż w taki sposób zachowana została dramaturgia pierwotnego dzieła.

Schemat fabularny koncertu rockowego można w pewnym sensie określić w trzech aktach – jako ekspozycja, konfrontacja i zakończenie⁵⁹. Jak pisze Jolanta Brach-Czaina, „ekspozycja ukazuje celowe budowanie napięcia, które nastraja publiczność do uczestnictwa w niepowszednim doświadczeniu”⁶⁰. Bezsprzecznie za introdukcję można by więc uznać piosenkę tytułową tj. *Nocny Patrol*.

Z kolei akt konfrontacji to następujące piosenki : *Jestem kobietą, To tylko tango, French is Strange, Polskie ulice, Eksplozja, Zdrada i Raz dwa-raz dwa*. Zakończenie danego dzieła scenicznego zaczęło klarować się w kameralnej reprzyzie *Krakowski spleen*, po którym zaprezentowano *Miłość jak opium* oraz powtórzony *Krakowski spleen*, aranżacyjnie opracowany jako część stricte finalna.

Poza powyższymi piosenkami, które wyklarowały dramaturgię dzieła, nie sposób jednak pominąć następujących warstw:

- quasi wywiadu między prowadzącym koncert, a postacią toruńskiego taksówkarza, opowiadającym o kontekstach stanu wojennego (owe anegdoty zespajały utwory wokalnie-instrumentalne);
- choreografia – układy taneczne określające lub sugerujące interpretanty piosenek;
- multimedia i scenografia – ukazywanie nagrań taśm, filmów historycznych.

Dane środki artystyczne ukształtowały niniejszy projekt.

⁵⁸ <https://sosmusic.pl/pl/events/160/nocny-patrol>

⁵⁹ P. Jaskulski, *Dramaturgia koncertu rockowego w: Kultura rocka. Twórcy, tematy, motywy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019, s. 381

⁶⁰ J. Brach-Czaina, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1975, s. 125-126.

Premiera widowiska muzycznego „Nocny Patrol” odbyła się w Centrum Kulturalno Kongresowym w Jordankach w Toruniu 12 grudnia 2021 roku w ramach 40 rocznicy wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. W przedstawieniu premierowym udział wzięli:

- Marcin Kołaczkowski – scenariusz i reżyseria
- Piotr Beciński – kierownictwo muzyczne i aranżacje
- Jarosław Staniek, Katarzyna Zielonka – choreografia
- Klaudia Solarz – scenografia
- Maciej Balcar, Renata Przemyk, Janusz Radek, Alicja Szemplińska, Olga Szomańska – soliści
- Chór Akademicki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu pod kierownictwem Arkadiusza Kaczyńskiego
- Piotr Furman – aktor
- zespół instrumentalny w składzie: Piotr Aleksandrowicz – gitary Piotr Maślanka – perkusja Jacek Subociało – fortepian Maciej Szczyciński – bas Grzegorz Rdzak – instrumenty klawiszowe Krystyna Prystasz-Przybył - I skrzypce Agnieszka Jackowska - II skrzypce Mirosław Przybył - altówka Weronika Kujawa – wiolonczela Bartek Halicki - puzon Dominik Haliniak – trąbka Marek Szczepański – trąbka Mikołaj Wienke – saksofony
- tancerze - Marek Bratkowski Paulina Figińska Łukasz Józefowicz Jakub Piotrowicz Sebastian Piotrowicz Bartek Woszczyński Damian Zawadzki

Próby nad realizacją wykonania dzieła trwały dwa dni. Była to praca intensywna, wymagająca od poszczególnych sekcji dostosowania do harmonogramu. Przygotowanie widowiska okazało się niezwykle złożonym procesem. Trafnie określił to Bogdan Gola pisząc: „sztuka nie znosi kompromisów, wymaga najwyższej perfekcji, wraz z podniesieniem kurtyny pozostaje czysta prawda”⁶¹

⁶¹ B. Gola, *Magia dźwięku i magia obrazu – wieczór w operze*, w: *Wartości w muzyce t. 6*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 137

ROZDZIAŁ III

Analiza materiału słowno-muzycznego

3.1. Kryteria analizy i interpretacji

Analizowanie dzieła muzycznego jest pojęciem szerokokorozumianym. Współcześnie, analizę muzyczną trudno określić i umiejscowić w jedynej i sensownej klasyfikacji czy też definicji. Bez względu na to, z jakim gatunkiem i stylem muzycznym mamy do czynienia, muzyka jest kodem, który wyposażony jest w wartości (muzyczne i pozamuzyczne), poglądy i myśli człowieka jako jednostki i tego, który funkcjonuje w danej rzeczywistości (społeczeństwie). Niewątpliwie, to analiza muzyczna pozwala na wyeksplikowanie technicznych i intelektualnych cech utworu. Proces ten bada i rozstrzyga w jaki sposób funkcjonują czynniki twórcze zawarte przez kompozytora. I owe czynniki są poniekąd wyznacznikiem dla badacza analizy. Jak twierdzi Stanisław Bądkowski: (...) analizując utwór muzyczny w istocie stwarza się go ponownie dla siebie, dochodząc ostatecznie do takiego poczucia posiadania, jakie w stosunku do napisanego dzieła ma kompozytor⁶². To dzięki analizie muzycznej można bezpośrednio dotrzeć do konkretnego dzieła poprzez różnego rodzaju ujęcia i metody analityczne. A tych bez wątpienia obecnie jest wiele i ciągle są one poszerzane, co jest wszakże zjawiskiem naturalnym, gdyż twórczość i możliwości muzyki nowoczesnej nie mają granic.

Bez względu na to, jaka metoda i technika analityczna (jak np. semiotyczna, schenkerowska, motywiczna) zostanie przyjęta w procesie analizy, to każda z nich bardziej, lub mniej odnosi się do muzycznych komponentów dotyczących szeroko rozumianej budowy formalnej utworu. „Stąd też celem analizy dzieła muzycznego jest (najczęściej) badanie formalno-strukturalnych upostaciowań materiału brzmieniowego – a więc porządków oglądanych z różnych perspektyw teoretycznych, zawsze jednak zgodnie z racjonalnymi procedurami zakładającymi dążenia do sprawdzalności i obiektywizmu, czego gwarantem ma być czynienie przedmiotem analiz niewątpliwego i niezmiennego *konkretu*, jakim jest zapis nutowy⁶³”.

Jednakże, jeśli istotę analizy ograniczyć jedynie do opracowania muzyczno-formalnej strony danego utworu, wówczas byłoby to podejście lakoniczne, a co za tym idzie rozumiane w niewielkim i wąskim zakresie.

⁶² N. Cook, *Przewodnik po analizie muzycznej*, tłum. S. Bądkowski, Wydawnictwo Musica Iagellonica, Kraków 2014, s.10

⁶³ A. Tuchowski, *Analiza dzieła muzycznego w świetle jego właściwości emocjonalno-ekspresywnych*, w: *Analiza dzieła muzycznego t.I*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 2010, s. 63

W metodologii muzycznych badań analitycznych częstokroć można odnaleźć kryteria, czy też warunki zewnętrzne, które wpływają pośrednio lub bezpośrednio na właściwości dzieła: czas i jego powstanie, czynniki kulturowo-społeczne, inspiracje twórcy i jego biografia. Istotne jest także obiektywne podejście wobec podjęcia analizy, bez znaczenia winny być zatem przekonania i osobiste upodobania. Natomiast miejsce na subiektywizm należy pozostawić w odniesieniu do wyboru metody analitycznej i interpretacji treści.

Maciej Gołąb sfery analizy muzycznej klasyfikuje w 3 głównych postaciach:

- synteza heurystyki (badanie źródeł historycznych) wraz z przedmiotowością struktur muzycznych;
- sfera muzyczno-technicznych norm teoretycznych;
- aspekty związane z estetyką i filozofią muzyki⁶⁴.

Wówczas zakres analizy poprzez związki z historią, teorią i estetyką muzyki pozwala na szerokie pojmowanie dzieła muzycznego. Z punktu widzenia poszczególnego badacza (teoretyka, historyka czy estetyka muzyki), należy wybierać metody i kryteria, dzięki którym cel analizy zostanie osiągnięty. Dysponując tak obszernym współcześnie zasobem narzędzi badawczych, nierzadko można się zagubić, co sprzyja chaotycznej analizie, w której trudno także odnaleźć jakikolwiek sens.

Z kolei Andrzej Pytlak określa czynniki analityczne w poniższy sposób:

- tradycja artystyczna – tj. zabieg porównawczy tego, co wartościowe i artystycznie uznane, z tym, co nowe i nieodkryte (często stosowana w krytyce artystycznej);
- analiza prac o muzyce (klasyfikacja wartości poprzez korelacje z innymi dziełami sztuki oraz odnosząca się do aksjologicznych inspiracji);
- historyczno-genetyczne badania struktur muzycznych tj. historia form muzycznych⁶⁵.

Jak zatem podejść do utworu rockowego w świetle powyższych rozważań analitycznych? Jak twierdzi Mieczysław Tomaszewski: „trudne do uchwycenia w swoim nieskończonym bogactwie odmian twórczość wokalnoinstrumentalna zasada się również i na możliwościach różnicowania według użycia – ale i umiejscowienia – obu funkcji: realistycznej

⁶⁴ M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2021, s. 23

⁶⁵ A. Pytlak, *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 10

i symbolicznej. Przede wszystkim więc: tekst może występować w funkcji symbolicznej, muzyka w realistycznej. Dalej: oba w realistycznej lub też oba w symbolicznej. Wreszcie: tekst w realistycznej, muzyka w symbolicznej”⁶⁶. I na te kwestie niewątpliwie należy zwrócić uwagę dokonując analizy twórczości rockowych.

Z muzycznego punktu widzenia piosenka jest fundamentalną formą i modelem w stylu, jakim jest rock. Jednakże w kontekście muzyki rockowej, ogólna charakterystyka piosenki tj. jej m.in. lekkość i prosta konstrukcja formalna nie mogą uwzględnić jej jako tej niższej w hierarchii, aniżeli forma jaką jest pieśń (której przypisuje się zwykle charakter określany jako poważny, o niekiedy złożonej budowie i przejawiającej się głównie w muzyce klasycznej). Nie można przecież dyskwalifikować wartości zawartych chociażby w *Białej fladze* Republiki, twierdząc, iż większą wartość ma *Hulanka* Fryderyka Chopina tylko ze względu, iż jest ona pieśnią oraz skomponowana została przez wybitnego polskiego kompozytora.

Kluczową kwestią w utworze rockowym jest tekst słowny. W przeciwieństwie do struktury muzycznej, którą często stanowi prostota harmonijno-rytmiczna i nieskomplikowany akompaniament, tekst porusza tematykę istotną w kontekście zachodzących przemian kulturowo-społecznych w danej chwili. Jakub Kasperski twierdzi, iż w stosunku do muzyki rockowej czy popularnej, należy zamiennie stosować nazewnictwo pieśni i piosenki: „konieczność taką, w szczególności zaś konieczność częstszego używania określenia *pieśń* albo wręcz *pieśń rockowa* upatruje się tu zwłaszcza w odniesieniu do utworów odchodzących od prostej formy zwrotkowej i co do których – ze względu na charakter i podejmowaną tematykę – czuje się, iż nazwa *piosenka* jest zbyt banalizująca lub zwyczajnie nieadekwatna”⁶⁷.

Pomijając wszelkiego rodzaju środki muzyczne „ w analizie tekstu utworu rockowego nie chodzi więc o wyjaśnienia zamiarów autora, ale o znaczenie tekstu dla odbiorców, o jego społeczne konotacje. Teksty rockowe nie są wtedy produktami artystycznymi, ale pewnymi faktami społecznymi”⁶⁸.

⁶⁶ M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2003, s. 160

⁶⁷ J. Kasperski, *Piosenka, canzona, chanson? Problematyka podstawowej formy muzycznej w muzyce rockowej*, w: *Kultura rocka. Słowo, dźwięk, performance T. 2*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2019, s. 17-18

⁶⁸ A. Idzikowska-Czubaj, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 295

Reasumując w podejmowanej przeze mnie analizie muzycznej utworów z albumu muzycznego *Nocny Patrol* zespołu *Maanam* przyjmuję następujące kryteria:

1. Tekst piosenki rockowej jako komunikat wielokodowy (tzw. językowy obraz świata⁶⁹ tj. sposoby widzenia świata i jego składników poprzez określone kategorie związków gramatycznych w kontekście ukazania norm i wartości przejawiających się w społeczeństwie w pewnym czasie i chwili);
2. Materia podstawowych elementów muzycznych w ujęciu nowej aranżacji (w tym analiza porównawcza i formalna pierwowzoru i *novum*);
3. Wartości estetyczne i zależności słowno-muzyczne w kształtowaniu formy poszczególnych piosenek;
4. Ekspresja i intensywność emocjonalna jako składniki niekiedy wpływające na proces aranżacyjny;
5. Semantyka i interpretacja treści dźwiękowej i niedźwiękowej (pozamuzycznej).

Zważyć należy jednak, iż nie każde kryterium zastosowane będzie do wszystkich utworów, gdyż zależy to od struktury i czynników zewnętrzno-wewnętrznych tychże piosenek.

⁶⁹ R. Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Wiedza o kulturze, Wrocław 1993, s. 358

3.2. Analiza słowno-muzyczna. Interpretacja treści

3.2.1. „Nocny Patrol”

Album muzyczny „Nocny Patrol” rozpoczyna utwór o tym samym tytule. W opisywanym widowisku muzycznym zachowana została struktura kolejności utworów. Autorem wszystkich tekstów piosenek jest Olga Sipowicz, natomiast muzyki w większości Marek Jackowski (wyjątek stanowią: „To tylko tango” muz. Marek Jackowski i Ryszard Olesiński; „Polskie ulice” i „Miłość jest jak opium” muz. Marek Jackowski, Ryszard Olesiński, Bogdan Kowalewski, Paweł Markowski). Tekst piosenek zostały zaczerpnięte z portalu Cyfrowej Biblioteki Polskiej Piosenki⁷⁰. Oto tekst pierwszego utworu:

*Nocny patrol czuwa kroczy ochoczo
Zagląda do okien rozgląda się wokół
Wszystko w porządku więc od początku
Tam gdzie latarnie gdzie światel blask*

*Oddech zmęczony tupot nerwowy
Sypie się szkło
Rozpaczy jęki zduszone krzyki
Sączy się zło*

*Śpij śpij spokojnie śpij
Oddychaj głęboko
Śnij różowo śnij*

*Nocny patrol czuwa wyteżę wzrok
Szepty krzyki cienie patrol równa krok
Wszystko w porządku więc od początku
Tam gdzie latarnie gdzie światel blask*

⁷⁰ https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Nocny_patrol/ [data dostępu 11.07.2023]

Utwór składa się z trzech strof (dwóch zwrotek i tzw. przed refrenu „(...)oddech zmęczony...”) czterowersowych oraz jednej strofy o budowie tercyny (refrenu). Określenie *nocny patrol* pojawia się dwukrotnie w zwrotkach utworu, analogicznie je rozpoczynając. Dominują rymy konsonansowe: *śpij-śnij, w porządku-od początku, wzrok-krok, szkło-zło*. Istotnymi dla konstrukcji warstw muzycznych są epitety (*oddech zmęczony, tupot nerwowy, jęki rozpacz, zduszone krzyki*) ukazujące poprzez wyrażenie obrazu beznadziei stanu wojennego, kontrastując przy tym z kojącymi, spokojnymi określeniami (*śpij spokojnie, śnij różowo*).

Jeśli chodzi o budowę formalną piosenki *Nocny Patrol* przedstawia się ona następująco:

- Wstęp (*Intro*) – 1-24 takty
- 1 zwrotka (*I Verse*) – 25-40 t.
- Przed refren (*Pre-chorus*) – 41-48 t.
- Łącznik (*Bridge*) – 49-56 t.
- 2 zwrotka (*II Verse*) – 57-72 t.
- Refren (*Chorus*) – 73-92 t.
- Koda (*Outro*) – 92-119 t.

Tonacja utworu e-moll. Utwór rozpoczyna partia instrumentów smyczkowych (II skrzypce, altówka, wiolonczela) powtarzającym się 2 taktowym motywem zbudowanym z trzech akordów (em-G/d-hm) w zmiennym metrum $\frac{5}{4}$ / $\frac{6}{4}$. Zmienność ta trwa do taktu 9 – wówczas stałym metrum staje się $\frac{4}{4}$. W takcie czwartym na trzecią miarę włączone do akcji zostają skrzypce I, które wprowadzają melodię na wskroś o charakterze kołysanki. Zwrócić należy także uwagę na świadomy, szeroki ambitus między pozostałymi instrumentami smyczkowymi. Dwa takty później ukazuje się barwa syntezatorowa, która pełni funkcję tła, pośrednio wpływając na budowanie dramatycznego nastroju. Dwutaktowy motyw muzyczny przełamany zostaje wejściem gitary basowej i szesnastkową minimalistyczną strukturą (dźwięki półtonowe) odegraną przez partię altówki. W konsekwentnie przyspieszającym tempie poszczególne, wykorzystane już powyżej instrumenty, krystalizują temat wstępu zaprezentowany przez saksofon altowy od taktu 17 (rys.2).

2

Alto sax. *f*

Alto sax. *mf*

Rys. 1. Temat muzyczny grany przez saksofon altowy, pojawiający się we wstępie utworu oraz w łączniku t.17-24 (źródło: materiały własne).

Charakter rytmiczno-harmoniczny dopiero od danego momentu analogicznie nawiązuje do pierwowzoru rockowej piosenki. Pojawia się wówczas szczególny riff w gitarze basowej i wyrazisty schemat rytmiczny w stylu reggae (rys.2).

29

Alto sax.

Tpt. in Bb.

Tbn.

P-no

Str.

Fl. g.

Ct. b.

Dr.

V.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

mf

zn - gła - da do o - kien ro - zglą - da się wo - kol. Wszy - stko wpo - rzą - dku więc od po -

3

Rys. 2. Schemat rytmiczno-harmoniczny nawiązujący do pierwowzoru t.29-35 (źródło: materiały własne).

Linia melodyczna partii wokalne w pierwszej zwrotce piosenki (od taktu 25) ukształtowana została na bazie dźwięków: $h^1-d^2-a^1-c^2-fis^1-h^1-a^1-h^1$ które pojawiają się w każdym wersie zwrotki. Owa obsesyjnie pojawiająca się *quasi* progresja, rytmiczne motywy w instrumentach dętych, gitarowe arpeggio ilustrują treść słowną poprzez pobudzenie określonych skojarzeń obrazowo-pojęciowych jak szyk kroków nocnego patrolu w trakcie trwającej godziny milicyjnej, kontrole wyjazdowe, cenzura informacyjna w mediach.

Dramaturgia tekstu słownego tj. przedrefrenu i epitetów w nim padających, muzycznie modelują w szczególności instrumenty smyczkowe wchodzące kolejno po sobie, poprzez ponownie odegrany wzór szesnastkowy (rys.3.).

4

Alto sax. *f*

Tpt. in Bb. *f*

Tbn. *f*

P-no *f* chorus

Sth. *f* chorus *Messias X: Arena Hands; delay 60%, noise off*

El. g. *f* chorus

Gt. b. *f* chorus

Dr. *f*

V. *f* O-ddech zme-czo-ny tu-pot ne-rwo-wy ey - pieszeszko ro-zpa - ecy je-ki zdu-szo-ne krzy-ki sa - ecy sie zlo

Vn. I *f* arco

Vn. II *f* arco

Va. *f* arco

Vc. *f* arco

Rys.3. Minimalistyczna struktura w instrumentach smyczkowych wpływająca na kształtowanie dramaturgii niniejszej części muzycznej t. 41-44 (źródło: materiały własne).

W owej aranżacji została zmieniona struktura formalna utworu. Strofa *Śpij śpij spokojnie śpij/Oddychaj głęboko/Śnij różowo śnij* stanowi element formułujący finał, a jednocześnie kształtujący punkt kulminacyjny utworu. Pierwotnie została ona zaprezentowana przed drugą zwrotką, po zmianie nastąpiła zamiana strof (3↔4). Powyższy zabieg zupełnie odmienne wpływa na odbiór tekstu słownego. Ponadto kołysankowy akompaniament (sekstowo-tercjowy motyw odegrany przez fortepian, pizzicato w instrumentach smyczkowych i oszczędnie grane akordy przez gitarę elektryczną) stanowi zupełny *muzyczny oksymoron* wobec dotychczasowego omawianego materiału dźwiękowego. Kołysanka jako utwór muzyczny tworzony jest z potrzeby bliskości, towarzyszy człowiekowi w pierwszym etapie życia, mimo swej prostoty, częstokroć jest tworem niezwykle emocjonalnym (rys.4.)

Rys.4. Kołysankowa warstwa muzyczna ukazująca refren przeciwstawnie w stosunku do wcześniejszej struktury t. 79-86 (źródło: materiały własne).

Sielankowa treść kołysanki podświadomie oddziaływać może na odbiór treści słowno-muzycznej. Finał utworu rozpoczyna się z wejściem wiolonczeli w takcie 91 oraz powtórzeniem początkowego motywu wstępu, tworząc przy tym kompozycję pierścieniową. W części finałowej zostały skumulowane motywy muzyczne pojawiające się na przestrzeni całego utworu, niekiedy współgrając ze sobą dysonansowo.

3.2.2. „Jestem kobietą”

Piosenka składa się z 3 strof (2 zwrotki i refren – tj. *Starczy nam ubrań(...)*). W przeciwieństwie do tytułowego utworu, który opisuje towarzyszące wówczas przeżycia i doświadczenia społeczności w stanie wojennym, to niniejszy utwór skupia się na przedstawieniu kobiecej egzystencji i postrzegania codzienności danego okresu historycznego. Tekst słowny prezentuje się następująco:

*Nie wyobrażam sobie, miły
Abyś na wojnę kiedyś szedł
Życia nie wolno tracić, miły
Życie jest po to, by kochać się*

*Mam w domu szafę bardzo starą
Z podwójnym dnem, z lustrami dwoma
Gdy zaczną strzelać za oknami
Będziemy w szafie żyć*

*Starczy nam ubrań na wszystkie pory
Szalone barwy, dzikie kolory
I u znajomych jest tyle szaf
Będzie co zwiedzać przez parę lat*

W piosence topos domu został opisany jako przestrzeń prywatna zagrożona terrorem stanu wojennego. Taką rzeczywistość formułują słowa drugiej zwrotki (*Mam w domu szafę(...)*). Tekst słowny piosenki mówi o próbie zapobiegania zawłaszczenia prywatnej i intymnej sfery domu przez wroga. W tym przypadku tekst pełni funkcję nadrzędną w stosunku do muzyki.

Muzyczną budowę formalną utworu można opisać w taki sposób:

- Wstęp – 16 t.
- 1 zwrotka – 17-33 t.
- Łącznik – 34-41 t.
- 2 zwrotka – 42-57 t.
- Refren – 58-73 t.
- Łącznik II – 74-89 t.
- Refren 90-105 t.
- Refren modulujący, pełniący funkcję de facto kody – 106-122 t.

Utwór napisany w tonacji d-moll, metrum $\frac{6}{8}$. Całokształt utworu utrzymany jest w balladowym rytmie i nastroju. *Jestem kobietą* rozpoczyna nowo powstały wstęp, w którym partię solową odgrywa saksofon altowy. Między pierwszą a drugą zwrotką został wprowadzony łącznik w celu muzycznego kontrastu, przełamania balladowego schematu rytmicznego (rys.5).

Rys.5. Widoczne chwilowe wyłączenie schematu sekcji rytmicznej i fortepianu pozostawiając jedynie instrumenty smyczkowe konsekwentnie następujące po sobie t. 36-46 (źródło: materiały własne).

Wchodzące kolejno po sobie instrumenty smyczkowy w dynamice mezzo piano wraz z zagęszczaniem faktury widoczne jest zmierzanie do ponownego wprowadzenia sekcji rytmicznej, gitary elektrycznej i saksofonu altowego w dynamice mezzo forte (t.49). Opisując semantykę muzyczną tej struktury (tj. 42-57 t.) należy zwrócić uwagę na konsonansowość brzmienia, podobnie jak w przypadku melodii granej przez saksofon altowy – dane schematy ukazują pewną klarowność, emocjonalność, nadzieję. Widoczny jest także kontrast słowno-muzyczny:

<p><i>Mam w domu szafę bardzo starą Z podwójnym dnem, z lustrami dwoma</i></p> <p>NADZIEJA</p>		<p><i>Gdy zaczną strzelać za oknami Będziemy w szafie żyć</i></p> <p>RZECZYWISTOŚĆ</p>
---	--	---

Łącznik pojawiający się od taktu 74 przywołuje oryginalny zapis gitary elektrycznej i basowej, dialogujący z nowym kontrapunktem granym przez saksofon altowy (rys.6).

77

Alto sax.

Tpt. in Bb

Tbn.

P.no

Hrn.

El. g.

Gt. b.

Dr.

Am Gm Dm Bb Am Dm Am Dm Am Gm

Rys.6. Fragment muzyczny przedstawiający dialogowanie nowego kontrapunktu znajdującego się w partii saksofonu altowego oraz pierwotnej melodii gitary elektrycznej i gitary basowej t. 77-86 (źródło: materiały własne).

W takcie 104 rozpoczyna się modulacja dotychczasowej tonacji d-moll do fis-moll, ponownie powtarzając refren w dynamice fortissimo wraz z tutti. Powtórzony refren stanowi także zakończenie utworu.

3.2.3. „To tylko tango”

Piosenka zbudowana jest z trzech strof. Jest ona nietypowa pod tym względem, ponieważ każda strofa jest zwrotką, natomiast funkcję refrenu pełni solo odegrane przez gitarę elektryczną. Tekst słowny utworu:

*Podaję Ci rękę, ty mówisz że mało
Podaję Ci usta, ty prosisz o więcej
Oddaję Ci serce, oddaję Ci ciało
Ty czekasz i mówisz, to mało, to mało*

*Masz oczy marzące, i styl bycia luźny
Na pozór łagodny, okrutny jesteś i próżny
Kiedy zechcesz jestem, gdy zechcesz odchodzę
Czego pragniesz jeszcze, bym mogła z Tobą być*

*Tak mało zostawiłam, sobie do obrony
Ty nienasycony, wciąż nienasycony
Oddałam Ci serce, oddałam Ci ciało
Odchodzisz i mówisz, mało, mało, mało*

Tango jest tańcem pełnym emocji, żądzy, dynamizmu i namiętności. Jeden partner dominuje nad drugim. I tego symbolicznego znaczenia należałoby wówczas dopatrywać się także w próbie interpretacji tekstu słownego. Świadczą o tym określenia takie jak: *Oddaję Ci serce, oddaję Ci ciało; Kiedy zechcesz jestem, gdy zechcesz odchodzę* etc. Uległość podmiotu lirycznego wobec adresata, który *na pozór łagodny, okrutny (...) i próżny* to metafora beznadziei jednostki, całkowitego oddania wobec panującej despoty, reżimu stanu wojennego.

Budowa formalna tekstu muzycznego przedstawia się następująco:

- Wstęp – 1-16 t.
- 1 i 2 zwrotka – 17-48 t.
- Refren instrumentalny – 49-66 t.
- 3 zwrotka – 67-82 t.
- Refren instrumentalny w tym zakończenie – 83-103 t.

Tonacja a-moll, metrum $\frac{4}{4}$. Utwór rozpoczyna nowo powstały szesnastotaktowy wstęp, który zagrany jest przez instrumenty smyczkowe. Dodatkowo dramaturgii utworu nadaje ciemnobrzmiąca barwa syntezatorowa. Kolejno wchodzące instrumentu tworzą odpowiedni koloryt, budując naturalne napięcie, dynamikę (rys.7).

Rys.7. Wstęp utworu kształtują instrumenty smyczkowe w kontrastującej artykulacji pizzicato (altówka i wiolonczela) oraz legato (skrzypce I i II) t. 1-12 (źródło: materiały własne).

Dramatyczny, niespokojny ton przerwy zostaje w takcie 48 tutti, w którym zostaje wprowadzony refren instrumentalny z pierwotnym, niezwykle charakterystycznym solo gitary elektrycznej dialogującym z pozostałym instrumentarium (rys.8).

Rys.8. Widoczne wejście solo gitary elektrycznej, ale także szczególnie znaczącego motywu perkusyjnego. Od taktu 48 następuje także zmiana tempa, które zostanie utrzymane do końca piosenki t.39-51 (źródło: materiały własne).

Po zmianie tempa ($J=120 \rightarrow J=140$) partia w instrumentach smyczkowych jest zmieniona na akcentowane staccato. Nastąpiła również zmiana harmoniki zwrotek:

Akordy pierwotne	a	d	a	e	d	a
Akordy aranżacji	a/A	B	a/A	C	B	a/A

Akord a/A oznacza akord tzw. dur-mollowy tj. naprzemienne lub w tym samym czasie, lecz przez inne instrumenty ukazanie tercji mollowej lub durowej. Struktura muzyczna całokształtu utworu semantycznie odzwierciedla emocjonalne cechy tanga, jest to swoista imitacja tańca poprzez kształtowanie napięcia.

3.2.4. „French is strange”

Pierwsza zwrotka piosenki zbudowana jest z dwunastu wersów (6 i 6) rozdzielonych 8 taktowym zdaniem muzycznym stanowiącym tudzież łącznik. Z kolei refren to powtarzane słowo „strange”. Druga zwrotka zbudowana jest natomiast z 8 wersów (4 i 4). Poniżej tekst słowny utworu:

Tak mi źle tak mi źle

Męczę się męczę się

A w Paryżu Crazy Horse

Saint Denis i Platini

Francuska miłość francuska glina

Markiz de Sade i gilotyna

Żaby ślimaki i Tour Eiffel

Jean Paul Sartre na Montmartre

L'Humanité Louis de Funès

Fernandel Coco Chanel

Clignancourt Madame Pompadour

Déjà vu ja i ty

Strange strange strange

Strange strange strange

Tak mi źle tak mi źle

Męczę się męczę się

A w Paryżu Beaujolais

I jaskółka i te dwie

Nie do wiary nie do wiary

Ktoś mi ukradł okulary

Hej garçon Hej garçon

Chodź przeszukaj mój bulion

Strange strange strange

Strange strange strange

Jeśli chodzi zaś o muzyczną budowę formalną prezentuje się ona następująco:

- Wstęp 1-24 t.
- 1 zwrotka *a*
 - część wokalnie-instrumentalna 25-32 t.
 - łącznik 33-36 t.
 - część wokalnie-instrumentalna 37-40 t.
 - łącznik 41-48 t.

Niewielkie, czterotaktowe łączniki stanowią nieodzowny element składowy zwrotki.

- 1 zwrotka *b*
 - część wokalnie-instrumentalna 49-56 t.
 - łącznik 57-60 t.
 - część wokalnie-instrumentalna 61-64 t.
- Refren 65-80 t.
- Łącznik z solo gitary 81-96 t.
- 2 zwrotka 97-112 t.
- Refren 113-128 t.
- Koda 129-137 t.

Groteskowo-sarkastyczny utwór rozpoczyna rozbudowany wstęp o ostinatowej budowie – począwszy od wejścia instrumentów smyczkowych. Owe powtarzające się ostinato kształtuje strukturę, ale i dynamikę, co w konsekwencji wyeksponuje pierwotną strukturę melodyczno-rytmiczną tj. riff gitarowy (charakterystyczne dla muzyki Marka Jackowskiego częste półtonowe przejścia między dźwiękami) i schemat perkusyjny (rys.9.)

The image shows a musical score for a rock band, consisting of five staves. From top to bottom, the staves are labeled: P.no (Piano), Sth. (Synth), El. g. (Electric Guitar), Gr. b. (Bass), and Dr. (Drums). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also markings for 'intro' and 'overdrive' on the guitar staff. The piano part features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The synth part follows a similar pattern. The electric guitar part has a 'overdrive' section with sustained chords. The bass part provides a steady, rhythmic accompaniment. The drum part shows a consistent pattern of hits.

Rys.9. Ukazany riff i schemat perkusyjny t.15-21 (źródło: materiały własne).

Element łącznika stanowią krótkie figury rytmiczno-melodyczne. W danym utworze po raz pierwszy pojawia się partia chóralna. W kontekście warstwy semantycznej, parlando chóru jako *głos ludu, społeczności* ukazane w drugiej zwrotce, podkreśla znaczenie tekstu słownego. Partia chóralna uwypukla także kontrastowość formalną piosenki w refrenach (dominująca struktura w staccato w zwrotkach i legato w refrenie) (rys.10).

V. Strange, Strange, Strange, Strange! Strange, Strange, Strange,

S. Strange, Strange, Strange, Strange! Strange, Strange, Strange, Strange, Strange!

A. Strange, Strange, Strange, Strange! Strange, Strange, Strange, Strange, Strange!

T. Strange, Strange, Strange, Strange! Strange, Strange, Strange, Strange, Strange!

B. Strange, Strange, Strange, Strange! Strange, Strange, Strange, Strange, Strange!

Vn. I *mf*

Vn. II *mf*

Va. *mf*

Vc. *mf*

Rys.10. Kontrast formalny w refrenie widoczny jest porównując chociażby partię kwartetu smyczkowego (ósemki, ćwierćnuty w staccato) i chóru (długie wartości rytmiczne) t. 65-73 (źródło: materiały własne).

3.2.5. „Polskie ulice”

Powyższy utwór jest jedynym instrumentalnym znajdującym się w albumie muzycznym „Nocny Patrol” Maanamu. Zespół niejednokrotnie umieszczał w wydawnictwach płytowych utwory instrumentalne („Miłość jest cudowna” (album Maanam), „Kowboje OK”, „Przerwa na papierosa” (Mental Cut)). Ekspresja muzyczna jak i tytuł odnoszą się do kontekstu stanu wojennego. W danej aranżacji, podobnie jak w pierwowzorze dochodzi do symbolicznej konotacji poprzez zastosowanie konkretnych środków muzycznych: ostinato perkusyjne i gitary basowej nadające wyrazistości a przy tym następuje emanacja pewnym poczuciem tajemniczości. Mimo braku tekstu słownego „Polskie ulice” to instrumentalna kompozycja w pełni pozwala na oddziaływanie emocjonalne. Jest ona wprawdzie kompozycją ilustracyjną – zastosowanie w partii gitary elektrycznej różnorodnych technik tak jak: *glissando w distortion* imitujące syreny milicyjne, *palm mutting* (to technika gry na gitarze polegająca na tłumieniu dźwięków poprzez delikatne położenie dłoniowej części dłoni na strunach blisko mostka), *muffed strings* (tłumienia lub przytłumienia strun, kiedy struny nie są dociśnięte wyraźnie mogą wydawać przytłumiony lub stłumiony dźwięk, co skutkuje brakiem klarowności i brakiem dłuższego wybrzmiewania), *pick slide* (przesuwanie krawędzią kostki po strunach gitary) (rys.11).

LOOP 1: Massive X:
Arctic Abyss
,wylaczyć w 101 takcie

8-
gliss-
8-

efekt: distortion, imitować syreny policyjne,
stopniować głośność w nieregularnym rytmie ---- do taktu 57
technika: pick slide

Rys.11. Początek utworu, wejście gitary elektrycznej i adnotacje wykonawcze – tj. wyszczególnienie powyżej opisanych technik gry t.1-13 (źródło: materiały własne).

Istotną dla budowania odpowiedniego napięcia i ilustracji utworu jest także partia syntezatorowa. Została zastosowana wtyczka VST Native Instruments Komplete 12

i syntezator Massive X. Wybrana barwa to *arctic abyss*, która mimo odgrywania ciągu dźwięków F i as^1 poprzez dobór poszczególnych oscylatorów i obwiedni tworzy niestaticzną plamę dźwiękową.

Jeśli chodzi o partię instrumentów smyczkowych została zastosowana technika heterofoniczna w szerokiej dynamice (*ppp-mf*) w technice *sul ponticello* (rys.12).

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 55-59. The score is written for five staves: Contrabass (Gr. b.), Drums (Dr.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Viola (Va.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score illustrates heterophony, where each instrument plays a different rhythmic pattern of the same melodic material. The Violin II part is marked *mp* and *sul ponticello*. The Viola and Violoncello (Vc.) parts are marked *mp*.

Rys.12. Widoczna partia kwartetu smyczkowego, w której instrumenty wchodzi heterofonicznie – kolejno, po sobie, z pewnym opóźnieniem t. 55-59 (źródło: materiały własne).

3.2.6 „Eksplozja”

Tekst utworu zbudowany jest z 3 strof stanowiących funkcję zwrotki piosenki oraz tytułowego słowa *eksplozja*, który pełni funkcję refrenu i po każdej zwrotce pojawia się siedmiokrotnie. Tekst Kory częstokroć odnoszą się do szerokopojętych zjawisk przyrody, dowodzą one ponadto na istnienie tezy o neoromantycznej proweniencji hipisowskiego stosunku do przyrody⁷¹. Oto słowa piosenki:

Wszystko ma swoją formę, liść, drzewo, jaszczurka

Woda w oceanach, jak w czarach spoczywa

Ogień w kominach spala się bezpiecznie

Ziemia zamknięta słowem, krąży po elipsie

Eksplozja...

Powietrze przybiera kształt rzeczy dowolny

Ja wciąż taka sama w gestach mimowolnych

Żyjemy obok siebie spokojnie do chwili

Gdy gniew rozsadza formy, a treść eksploduje

Eksplozja...

Kto powstrzymać może powietrze i wodę

Kto Ziemi rozkaże cofnąć rozżarzoną lawę

Kto stanie na drodze mego zniechęcenia

Do form coraz ciasniejszych i ich

Przeznaczenia

Eksplozja...

⁷¹ L. Karaban, *Polscy hipisi i ich stosunek do przyrody w paradygmacie romantycznym*, w: *Kultura Rocka. Twórcy, tematy, motywy t.1*, red. J. Osiński, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019, s. 81

Podjmując się analizy danego tekstu można odnieść się do filozofii Schelinga, który twierdził, że „tożsamość tego związku (ducha i natury) i poezji romantycznej, gdzie przyroda stanowiła swoiste *uniwersum* i przeniknęła głęboko do stosowanej przez poetów metaforyki. Metaforyki, która tworzyła się w podlegającej prawom przyrody *kuźni natury*⁷²”.

Kora po raz kolejny nadała szczególnego znaczenia jednemu słowu (tak jak to miało miejsce w utworze *French is Strange* i *Raz-dwa, raz-dwa*). W tym przypadku *eksplozja* metaforycznie symbolizuje konflikt, coś co gwałtownie oddziałuje na relacje międzyludzkie. Jest to także konfrontacja zjawisk przyrody ze znaczeniem pewnych norm istoty relacji czy też więzi międzyludzkiej. Świadczy o tym przede wszystkim 3 zwrotka:

<i>Kto powstrzymać może powietrze i wodę</i>	↔	<i>Kto stanie na drodze mego zniechęcenia</i>
<i>Kto Ziemi rozkaże cofnąć rozżarzoną lawę</i>	↔	<i>Do form coraz ciasniejszych i ich</i>
		<i>Przeznaczenia</i>

Muzyczna forma przearanżowanego utworu przedstawiona jest w następujący sposób:

- Wstęp – 30 t.
- 1 zwrotka 31-46 t.
- Refren 47-62 t.
- Łącznik 62-70 t.
- 2 zwrotka 71-86 t.
- Refren 87-101 t.
- Łącznik 102-109 t.
- 3 zwrotka 110-125 t.
- Koda 142-152 t.

Utwór utrzymany w metrum $\frac{4}{4}$ z wyjątkiem taktu 125 - $\frac{5}{4}$ w tonacji g-moll. Harmonicznie dokonano zmiany w refrenach:

Akordy pierwotne	cm		gm
Akordy aranżacji	cm	Es	gm B

⁷² Ibidem, s.81

Zachowany został przebieg rytmiczny perkusji i motywy muzyczne pierwowzoru, które ukazane zostały w partii saksofonu sopranowego i gitary elektrycznej. Wspomniana pulsacja rytmiczna uwidoczniona już we wstępie wspierana jest w postaci akcentowanego ostinato granego przez wiolonczelę i altówkę. Przebieg ten kontynuowany jest w I części 1 zwrotki i kontrastuje z II częścią I zwrotki granej w legato, wprowadzono przy tym nowy materiał muzyczny zagrany przez gitarę elektryczną (rys.13).

Rys.13. Zmiana artykulacyjna w zwrotce – początek taktu 39; t. 34-40 (źródło: materiały własne).

W refrenie partia smyczkowa, syntezator, fortepian pełnią funkcję tła w stosunku do dialogu między gitarą elektryczną a saksofonem sopranowym. 2 zwrotka wprowadza zupełnie nowe traktowanie materiału muzycznego, w którym rolę przewodnią pełnią instrumenty dęte. Istotne jest początek wejścia partii chóralnej w stanowczym forte, które kształtuje kulminację piosenki, pojawia się wówczas nowa warstwa w perkusji (rys.14). Partia chóralna podkreśla istotę znaczenia słów 3 zwrotki i słowa *eksplozja*.

The image displays a musical score for measures 103-108. It features a choral section with five voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestra. The vocal parts are characterized by long, sustained notes, often with slurs, indicating a slow or static melodic line. The instrumental parts, including Flute, Clarinet Bass, Drums, Violins, Viola, and Cello, exhibit a more active and rhythmic texture. The drum part is particularly prominent, showing a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The string parts (Violins, Viola, Cello) also show a rhythmic pattern with accents and slurs, suggesting a steady, pulsating accompaniment.

Rys.14. Ukazana partia chóralna i nowa struktura rytmiczna w perkusji t. 103-108 (źródło: materiały własne).

3.2.7. „Zdrada”

Tekst słowny zbudowany z 10 strof – jako pierwszy utwór z niniejszego albumu o tak rozbudowanej warstwie słownej. Zwrócić należy uwagę na szczególne powtórzenie słowa *zdrada* (i jego odmiany) – 37 razy prawdopodobnie w celu podkreślenia znaczenia słowa. Tekst piosenki:

Zdrada, zdrada

Podstępne zimne oczy gada

Zdrada, zdrada

Czai się snuje wślizguje wkrada

Wpisano zdradę w pocałunek

W czule spojrzenia, w szlachetny trunek

Przypływa w nocy, jak zimna woda

Dla zdrady żadnej chwili nie szkoda

Zdrada, zdrada, zdrada

Podstępne zimne oczy gada

Zdrada, zdrada, zdrada

Jesteśmy sami, zupełnie sami

Zdradzone żony, mężowie, dzieci

Zdradzone wszystkie ideały

Białe jest czarne, czarne jest białe

Pionowo, równo, sztywno, bez łez

An face I profil, baczność i spoczniij

Wszystko dokładnie już ułożone

Dłonie przy udach, przy udach dłonie

Zdrada, zdrada, zdrada

Podstępne zimne oczy gada

Zdrada, zdrada, zdrada

Zdrada, zdrada, zdrada

Podstępne zimne oczy gada

Zdrada, zdrada, zdrada

Nie wiem już nawet, kto kogo zdradza

Czy zdradzam ja, czy ktoś mnie zdradza

Niepewność straszna zatruwa mi życie

Byle nie widzieć, byle nie słyszeć

Wpisano zdradę w pocałunek

W czule spojrzenia, w szlachetny trunek

Przyływa w nocy, jak zimna woda

Dla zdrady żadnej chwili nie szkoda

Zdrada, zdrada, zdrada

Podstępne zimne oczy gada

Zdrada, zdrada, zdrada

Pojęcie zdrady opisywane i rozumiane jest częstokroć jako aspekt destrukcyjny, niemoralny przejaw w bliskiej, intymnej relacji międzyludzkiej. Warto wziąć pod uwagę to, iż w okresie PRL piosenki podlegały rygorystycznej cenzurze. Dlatego częstokroć autorzy tekstów piosenek stosowali ukryte przesłanie poprzez wyraziste metafory (w przypadku *Zdrady* Maanamu - *Pionowo, równo, sztywno, bez łez/An face I profil, baczność i spoczniej/Wszystko dokładnie już ułożone/Dłonie przy udach, przy udach dłonie*). Zauważalny jest kontekst polityczny – zdrada jako czyn niemoralny w odniesieniu do łamania praw i wolności przez władze stanu wojennego.

Jeżeli chodzi o budowę formalną tekstu muzycznego przejawia się ona w sposób następujący:

- Wstęp 1-12 t.
- 1 zwrotka 13-28 t.
- Refren 29-36 t.
- 2 zwrotka 37-52 t.
- Refren 53-60 t.
- Łącznik w tym solo improwizowane w partii trąbki 62-76 t.
- Refren 77-83 t.
- 3 zwrotka 85-100 t.
- Refren w tym zakończenie 101-108 t.

W owym utworze została ściśle zachowana struktura formalna bez jakiegokolwiek przeistoczenia, tak jak w pierwowzorze. Sekcja rytmiczna tj. perkusja i gitara basowa oraz gitara elektryczna a także harmonia – są niezmiennie. Rolę kluczową pełnią instrumenty dęte blaszane (w pierwotnej wersji są to rzecz jasna gitary elektryczne), natomiast kwartet smyczkowy, fortepian i organy Hammonda pełnią wyłącznie rolę tła w całokształcie utworu. Za kształtowanie formy muzycznej w dużej mierze odpowiada artykulacja i dynamika (1 zwrotka – staccato/akcenty; refren – legato/staccato; 2 zwrotka staccato przełamywane legato w gitarze elektrycznej; 3 zwrotka legato i akcentowane staccato) (rys.15).

29

Alto sax. *f*

Tpt. in B♭ *f*

Tbn. *f*

Pano

Chorus
 B♭m Cm Fm B♭m Cm Fm B♭m Cm Fm B♭m

Trm. *f*

Tri. g. *f* clean

Gl. b. *f* Chorus

Dr. *f*

V. *f*
 Zdra-da, zdra-da zdra-da po - dste - pne zi-mne o-czy ga-da. Zdra-da zdra-da, zdra - da.

S. *f*
 Zdra-da zdra-da zdra-da, po - dste - pne zi-mne o-czy ga-da. Zdra-da, zdra-da, zdra - da.

A. *f*
 Zdra-da zdra-da zdra-da, po - dste - pne zi-mne o-czy ga-da. Zdra-da, zdra-da, zdra-da.

T. *f*
 Zdra-da zdra-da zdra-da, po - dste - pne zi-mne o-czy ga-da. Zdra-da, zdra-da, zdra-da.

B. *f*
 Zdra-da zdra-da zdra-da, po - dste - pne zi-mne o-czy ga-da. Zdra-da, zdra-da, zdra-da.

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Rys.15. W refrenie widoczne kontrasty artykulacyjne t. 29-35 (źródło: materiały własne).

Jeśli chodzi o semantyczne znaczenie roli chóru w refrenach i 3 zwrotce to chór pełni rolę tłumu, zdradzonego społeczeństwa, ofiary wielkości zdradzonych wartości i ideałów – ta emocja przejawiona jest wykrzyknięciem słów 3 zwrotki w dynamice *ff*. Także znaczenie słowa *zdrada* podkreślone jest w ostinato oscylującym półtonowo w partii kwartetu smyczkowego.

3.2.8. „Raz-dwa, raz-dwa”

Tekst utworu zbudowany jest z 6 strof o budowie dystychicznej oraz 3 wersowej strofy. Symbolika cyfr 1-2 może wskazywać na odniesienie do pamiętnej daty 12 grudnia 1981 – wówczas podjęto przez Wojskową Radę Ocalenia Narodowego uchwałę o wprowadzeniu stanu wojennego na terenie całego kraju.

*Z dołu do góry, z góry na dół
Z ciemności w słońce, z ciszy w krzyk*

*Falowanie i spadanie, falowanie i spadanie
Ruch, magnetyczny ruch, ściana przy ścianie*

*Miraż tworzenia, złuda istnienia
Im wyżej skaczesz, tym bliżej dna*

*Falowanie i spadanie, falowanie i spadanie
Ruch, magnetyczny ruch, ściana przy ścianie*

*Raz-dwa, raz-dwa, raz-dwa, raz-dwa
Raz-dwa, raz-dwa, raz-dwa, raz-dwa
Raz-dwa, raz-dwa, raz-dwa, raz-dwa, raz-dwa*

*W końcu zmęczony bez sił i ochoty
Bez domu i imienia, w kanale zapomnienia*

*Falowanie i spadanie, falowanie i spadanie
Ruch, magnetyczny ruch, ściana przy ścianie*

W powyższym tekście zauważalne są także metaforyczne paradoksy: *im wyżej skaczesz, tym bliżej dna*. W przypadku określenia z refrenu tj. *falowanie i spadanie* – kontekst grawitacji jest odniesieniem do istoty beznadziei i paranoi okresu stanu wojennego.

Budowa formalna strony muzycznej:

- Wstęp 1-11 t.
- 1 zwrotka 12-43 t.
- Refren 44-51 t.

- Łącznik 52-59 t.
- Solo gitary elektrycznej 60-67 t.
- 3 zwrotka 68-79 t.
- Koda 80-87

W utworze przearanżowanym dokonano zmiany tonacji z pierwotnej e-moll (w późniejszym okresie d-moll) na h-moll w metrum $\frac{4}{4}$ w tempie $\text{♩}=124$ od taktu 51 $\text{♩}=136$. W *Raz-dwa, raz-dwa* dokonano zupełnie przekształcenia formalnego utworu. Świadczy o tym już sam rozbudowany wstęp poprzez wprowadzenie zapętlonej partii syntezatorowej ujętej heterofonicznie.

The image shows a musical score for the first seven measures of a piece. The tempo is marked as $\text{♩}=120$. The score is in 4/4 time. The instruments listed are Alto saxophone, Trumpet in Bb, Trombone, Piano, and Synth. The saxophones and trumpet are mostly silent. The trombone plays a low, sustained note. The piano plays a simple harmonic accompaniment. The synth part is a complex, layered texture with various effects like legato, loop, and reverb.

Rys.16. Sam początek utworu zdecydowanie różni się od pierwowzoru, który od pierwszych taktów muzycznie narzuca punkowy charakter piosenki t. 1-7 (źródło: materiały własne).

Powyższe ostinato trwa do taktu 43. Buduje ono dramaturgię utworu, wprowadzając przy tym dodatkowe instrumenty, które pośrednio kształtują także dynamikę (od *p* do *mf*). Kolejną modyfikacją jest połączenie 1 i 2 zwrotki w jedną, pozbawiając pierwszego refrenu. Wprowadzono także powtórzenie słów *bliżej dna*, a w konsekwencji rozbudowanie myśli muzycznej o dodatkowe takty w celu podkreślenia znaczenia tych słów. Owe określenie włącza również do piosenki głosy chóralne i w tejże partii zauważyć można wprowadzenie świadomie ukośnego brzmienia półtonu. Pierwotny punkowy charakter utworu został wyeksponowany w takcie 52, poprzedzony *accelerando* (t.47 $\text{♩}=124 - 128 - 132 - 136$ t. 52). Zachowana została pierwotna struktura basu, perkusji i gitary elektrycznej (dotyczy części od t. 52).

3.2.9. „Krakowski spleen – reprzyza

W danej aranżacji została wykorzystana jedynie pewna część tekstu słownego tj. 2 strofy oktostychiczne pełniące funkcję zwrotek oraz jedna strofa 4 wersowa tj. refren. Charakter piosenki jest depresyjny (*znikam kulę się w sobie etc*). Oto słowa:

*Chmury wiszą nad miastem
Ciemno i wstać nie mogę
Naciągam głębiej koldrę
Znikam kulę się w sobie
Powietrze lepkie i gęste
Wilgoć osiada na twarzach
Ptak smętnie siedzi na drzewie
Leniwie pióra wygładza*

*Poranek przechodzi w południe
Bezwładnie mijają godziny
Czasem zabrzęczy mucha
W sidłach pajęczyny
A słońce wysoko wysoko
Świeci pilotom w oczy
Rozgrzewa niestrudzenie
Zimne niebieskie przestrzenie*

*Czekam na wiatr co rozgoni
Ciemne skłębione zasłony
Stanę wtedy na raz
Ze słońcem twarzą w twarz*

Podmiot liryczny odgrywa rolę obserwatora otaczającej przestrzeni. Zauważalny jest ponadto kontekst życia społeczeństwa w okresie stanu wojennego poprzez ujęcie mikroformalne czyli odniesienie się do jednostkowych, mało istotnych znaczeń (*ptak smętnie siedzi na drzewie, czasem zabrzęczy mucha, wilgoć osiada na twarzach*). Istotnym wyrażeniem jest początek refrenu – *czekam na wiatr, co rozgoni*. Słowo *czekam* często było stosowane w piosenkach stanu wojennego jako wyraz nieustannego, niecierpliwego oczekiwania na zmiany (jak np. *Ballada o poczekalni* Jacka Kaczmarskiego, *Centrala* Brygady Kryzys, *Ktoś zamienił* zespołu Turbo).

Forma muzyczna piosenki jest następująca:

- Wstęp 1-8 t.
- 1 zwrotka 9-24 t.
- Łącznik 25-32 t.
- 2 zwrotka 33-48 t.
- Koda 77-82 t.

Jest to jedyny utwór o kameralnej obsadzie – solowego głosu wokalnego oraz fortepianu. Warto uwzględnić iż zastosowana i nazwana forma reprzyzowana nie jest związana z pojęciem odnoszącym się do konstrukcji formy sonatowej, lecz należy ją (reprzyzę) interpretować jako powtórzenie danego fragmentu muzycznego. A właśnie to tym fragmentem muzycznym jest I część *Krakowskiego spleenu*, który jako całość został ukazany w finale widowiska muzycznego.

We wstępie piosenki została zastosowana inwersja tematu muzycznego wstępu pierwotnego (rys.17).

09 Krakowski spleen - reprzyza
Nocny Patrol

Olga Sipowicz Marek Jackowski

Voce

Piano

V.

P-no

1.Chmu-ry wi-szą nad mia - stem cie - mno i wstać nie mo - gę na -

Rys.17. Widoczna inwersja w partii fortepianowej tematu muzycznego z pierwotnej wersji piosenki t.1-8(12) (źródło: materiały własne).

Jak już zostało wspomniane, nastąpiła modyfikacja utworu poprzez pozbowienie 1 refrenu między 1 a 2 zwrotką wprowadzając 8 taktowy łącznik. Dodatkową zmianą formalną jest poszerzenie i umieszczenie 2 taktowych odcinków muzycznych w refrenie oraz dwukrotne

powtórzenie określenia *czekam na wiatr co rozgoni ciemne skłębione zastony* jako suplementarne podkreślenie znaczenia tych słów (rys.18).

3

62

V. - ny cze-kam na wiatr co ro-zgo-ni

P-no

67

V. cie-mne skłęb-io-ne za-sło-ny

P-no

Rys.18. Dodatkowa dwutaktowa pauza w partii wokalne poszerza materiał formalny utworu a słowom nadaje szczególnego znaczenia t. 62-71 (źródło: materiały własne).

Kameralny charakter utworu pod względem obsady wykonawczej wpływa na nadrzędne traktowanie tekstu słownego. Partia fortepianu w refrenie odgrywa stały, rytmiczny schemat imitujący *zegarowy tyk* jako podkreślenie znaczenia słowa *czekam*. Charakterystyczny temat muzyczny wstępu pierwowzoru zostaje ukazany w zakończeniu utworu (rys.19.)

77

V.

P-no

Rys.19. Charakterystyczny motyw *Krakowskiego spleenu* ukazany dopiero w ostatnich 4 taktach przearanżowanej piosenki t. 77-82 (źródło: materiały własne).

3.2.10. „Miłość jest jak opium”

Tekst słowny utworu zbudowany jest z 8 strof 4 wersowych i jednej strofy składającej się z 3 powtórzonych po sobie wersów. Strofa *Ciągle przemykam się(...)* pełni funkcję refrenu.

Oto tekst piosenki:

*Jeszcze mnie życie
Życiem nie rozgrzało
A już ciało chłodniejsze
W cień się usuwa*

*Coraz rzadziej się śmieję
Tęsknię za czymś ogromnie
Coś w oddali jaśniej
Kusi, wabi jak sen*

*Nie płaczę też już wcale
Ciało dynamiczne
Przebija tak, jak piorun
Wszystko to co złe*

*Serce moje twardnieje
Tęsknię jednak ogromnie
Coś w oddali jaśniej
Kusi, wabi jak sen*

*Miłości potrzebna jest cisza
Miłości potrzebna jest wolność
Lato jest jednak zbyt krótkie
Miłości potrzebny jest ogień*

*Ciągle przemykam się
Przez tyle światów i tyle rąk
Gdzie jestem nie wiem już
Tak dużo śladów, tak dużo dróg*

*Ciągle przemyskam się
Przez tyle światów i tyle rąk
Gdzie jestem nie wiem już
Tak dużo śladów, tak dużo dróg*

*Miłość jest jak opium
Głębokie zanurzenie
Bez dni i bez nocy
Zupełne oddalenie*

*Miłość jest jak opium
Miłość jest jak opium
Miłość jest jak opium...*

Miłość porównana jest do narkotyku (alkaloidy opium). Piosenka pierwotnie zaśpiewana przez Korę jest wprawdzie wyrecytowana i to zostało zachowane (poza refrenem). Opisując podmiot liryczny można powiedzieć, że jest on w stanie duchowego, pewnego enigmatycznego uniesienia, świadczą o tym takie określenia jak: *ciało chłodniejsze/W cień się usuwa; Coś w oddali jaśnieje/Kusi, wabi jak sen; Gdzie jestem nie wiem już.*

Budowa formalna strony muzycznej:

- Wstęp 1-8 t.
- 1-2 zwrotka 9-24 t.
- Łącznik A (późniejszy refren) 25-40 t.
- Łącznik B 41-56 t.
- 3-5 zwrotka 57-80 t.
- Refren 81-96 t.
- Łącznik B 97-112 t.
- Koda 113-120 t.

Utwór w tonacji a-moll, metrum $\frac{4}{4}$. Poza melorecytacją zwrotek, nadano linię melodyczną refrenowi. Została ona zaczerpnięta z melodii odgrywanej przez saksofon altowy. Została także zachowana struktura harmonicjno-rytmiczna. Dokonano natomiast zmiany budowy formalnej poprzez pozbawienia pierwotnej części tj łącznika A-B i solo gitary elektrycznej, które winny znaleźć się po takcie 73. Poza sekcją rytmiczną fundamentalne znaczenie odgrywa kwartet

smyczkowy, który od początku do końca trwania utworu nadaje odpowiedni charakter poprzez zmienną artykulację (akcenty w łącznikach, staccato w zwrotkach, legato w refrenach). Instrumenty dęte blaszane poza saksofonem, który pełni rolę quasi solową, pojawiają się jedynie w łączniku podkreślając charakterystyczny riff pierwotny (rys.20).

The image displays a musical score for a jazz ensemble, specifically a 16-measure section of a chorus. The score is arranged in a standard format with multiple staves. At the top left, there is a dynamic marking 'ff' and a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments listed on the left are: Alto sax., Tpt. in Bb, Tbn., P-no, Sax., El. g., Gt. b., Dr., V., Vn. I, Vn. II, Va., and Vc. The piano part (P-no) shows a chord progression of Em, Am, C, Em, Am, C. The saxophone and trumpet parts feature a characteristic rhythmic riff. The drums play a steady pattern of eighth notes. The string section (Vn. I, Vn. II, Va., Vc.) provides a harmonic accompaniment.

Rys.20. Widoczna struktura łącznika B, w którym zostały zachowane pierwiastki muzyczne materiału oryginalnego zapisu t. 47-54 (źródło: materiały własne).

3.2.11. „Krakowski spleen – finał”

Finalny utwór wykorzystuje całościowy tekst słowny:

*Chmury wiszą nad miastem
Ciemno i wstać nie mogę
Naciągam głębiej koldrę
Znikam kulę się w sobie
Powietrze lepkie i gęste
Wilgoć osiada na twarzach
Ptak smętnie siedzi na drzewie
Leniwie pióra wygładza*

*Poranek przechodzi w południe
Bezwładnie mijają godziny
Czasem zabrzączy mucha
W sidłach pajęczyny
A słońce wysoko wysoko
Świeci pilotom w oczy
Rozgrzewa niestrudzenie
Zimne niebieskie przestrzenie*

*Czekam na wiatr co rozgoni
Ciemne skłębione zasłony
Stanę wtedy na raz
Ze słońcem twarzą w twarz*

*Czekam na wiatr co rozgoni
Ciemne skłębione zasłony
Stanę wtedy na raz
Ze słońcem twarzą w twarz*

*Ulice mgłami spowite
Toną w ślepych kałużach
Przez okno patrzę znużona
Z tęsknotą myślę o burzy
A słońce wysoko wysoko
Świeci pilotom w oczy*

*Ogrzewa nieustrudzenie
Zimne niebieskie przestrzenie*

*Czekam na wiatr co rozgoni
Ciemne skłębione zasłony
Stanę wtedy na raz
Ze słońcem twarzą w twarz*

*Czekam na wiatr co rozgoni
Ciemne skłębione zasłony
Stanę wtedy na raz
Ze słońcem twarzą w twarz*

Budowa formalna części muzycznej jest następująca:

- Wstęp 1-4 t.
- 1 zwrotka 5-20 t.
- Łącznik 21-24 t.
- 2 zwrotka 25-40 t.
- Refren 41-56 t.
- Łącznik 57-64 t.
- 3 zwrotka 65-80 t.
- Refren 81-96 t.
- Koda 97-105 t.

Zachowana została tonacja e-moll i metrum $\frac{4}{4}$ a także budowa formalna nie została w żaden sposób zmodyfikowana. Nowym czynnikiem jest harmonika przearanżowanej piosenki:

ZWROTKA		
Akordy pierwowzoru	em-hm	a
Akordy aranżacji	em-C-hm	am-hm-C

REFREN	
Akordy pierwowzoru	em-G-D-A-em-D
Akordy aranżacji	C-am-em-D-hm-C-em-D

Forma muzyczna ma strukturę blokową – odrębne bloki muzyczne, które korelują między sobą są niezależne i są ukazywane także odrębnie, samodzielnie (rys. 21 i 22).

Rys.21. Blok muzyczny kwartetu smyczkowego, który w taktach 25-32 jest wyeksponowany, ze względu na pauzy w partii instrumentów dętych blaszanych (źródło: materiały własne).

Rys.22. Blok muzyczny kwartetu instrumentów dętych blaszanych, który współgra z powyższą materią muzyczną zawartą w partii kwartetu smyczkowego t. 12-20 (źródło: materiały własne).

Kształtowanie formy i dramaturgii utworu odbywa się poprzez wprowadzanie poszczególnych sekcji instrumentów. Wpływa to ponadto na naturalny przebieg i budowanie dynamiki utworu. Charakterystyczny temat muzyczny wstępu pierwowzoru pojawia się od t.57. Jest on przekształcony rytmicznie w partii instrumentów dętych blaszanych poprzez dodanie mniejszych wartości rytmicznych w artykulacji staccato (rys.23).

The image shows a musical score for five instruments: Alto sax, Tpt. in Bb, Tbn., P-no, and Str. The score covers measures 59 to 63. The Alto sax part features a melodic line with eighth-note triplets. The Tpt. in Bb and Tbn. parts play a rhythmic accompaniment with eighth-note triplets. The P-no part features a complex rhythmic pattern with eighth-note triplets. The Str. part features a simple rhythmic accompaniment with eighth-note triplets. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Rys.23. Ukazanie rozpoznawalnego tematu muzycznego *Krakowskiego spleenu* w partii fortepianu oraz w instrumentach dętych, ale jednak poprzez wprowadzenie zmian rytmiki t. 59-63 (źródło: materiały własne).

Włączenie głosów chóralnych od taktu 72 na miarę 4i wpływa i zapowiada kulminację utworu, która zostanie ukazana w końcowych refrenie tj. od taktu 81. Charakter finału widowiska muzycznego *Nocny Patrol* jest ściśle zintensyfikowany poprzez nagromadzenie emocji i wzmożenie napięcia muzycznego. Wykorzystanie różnorodnych środków muzycznych takich jak chociażby stopniowy wzrost dynamiki na przestrzeni całego utworu czy sukcesywnie rozszerzany ambitus głosów chóralnych a przede wszystkim zupełne tutti, którego została ukazane po raz pierwszy – to wszystko klarownie zamyka wielowarstwowość muzyczną niniejszej aranżacji *Nocny Patrol*.

Zakończenie

Opis dzieła artystycznego poświęcony autorskim koncepcjom twórczym i wykonawczym w aranżacjach utworów rockowych na orkiestrę, chór i solistów na przykładzie albumu *Nocny Patrol* zespołu Maanam dostarcza przede wszystkim nowego spojrzenia na analizę aranżacji niniejszego procesu muzycznego. Praca ta pozwoliła na przedstawienie twórczych wartości i sposobu przekształcania utworów rockowych w formy rozbudowane oraz ukazanie w niektórych przypadkach semantycznego znaczenia roli orkiestry (tudzież zespołu instrumentalnego), chóru i solistów w kreowaniu nowych materii dźwiękowych.

Przez analizę technik instrumentacji, orkiestracji oraz eksploracji różnorodnych motywów muzycznych na przykładzie albumu *Nocny Patrol* udało się nie pozbawić muzycznych czynników charakterystycznych dla zespołu Maanam. Poszukiwanie nowych brzmień, odmienne traktowanie i wykorzystywanie harmonii i formy, a także wprowadzanie elementów chóralnych i solowych, nadały utworom nowy wymiar emocjonalny.

Aranżacje utworów rockowych na orkiestrę, chór i solistów stanowią szansę na rozwinięcie i przekształcenie pierwotnych kompozycji wartościowej muzyki rozrywkowej. W takiej formie utwory nabierają nowych barw i głębszego znaczenia, odkrywając potencjał muzycznej ekspresji, który często może zostać ukazać zupełnie inaczej, aniżeli w oryginalnym rockowym kontekście.

Praca ta nie wyczerpuje kontekstu analityki utworów aranżowanych. Wręcz literatura owego zagadnienia jest niestety niewielka. Analiza autorskich koncepcji twórczych i wykonawczych w aranżacjach utworów rockowych na orkiestrę, chór i solistów na podstawie albumu "Nocny Patrol" daje możliwość poszerzenia zagadnienia poprzez problematykę analityczną.

Owe dzieło i jego opis może służyć jako punkt wyjścia do dalszych badań i eksperymentów aranżacyjnych, poszerzając granice szeroko pojętej muzyki rozrywkowej oraz inspirując aranżerów i kompozytorów do poszukiwania nowych form wyrazu artystycznego.

Podsumowując realizację dzieła poprzez zrealizowanie aranżacji, wykonanie oraz analizę autorskich koncepcji twórczych i wykonawczych w aranżacjach utworów rockowych na orkiestrę, chór i solistów na przykładzie albumu "Nocny Patrol" zespołu Maanam, należy wziąć pod uwagę następujące wnioski:

1. Widowisko muzyczne „Nocny Patrol” ukazuje, że łączenie rocka z elementami klasycznymi i chóralnymi prowadzi do tworzenia nowych wielowarstwowych brzmień.

2. Różnorodność instrumentacji pozwala na ukazanie nowego wymiaru treści tekstowej jak i muzycznej.

3. Owe widowisku wykazuje, że aranżacje utworów rockowych mogą znacząco się różnić od ich oryginalnych wersji, poprzez zmiany w harmonii, rytmie i fakturze dźwiękowej. To dowodzi, że adaptacja muzyczna może stworzyć zupełnie nową tożsamość utworu.

W rezultacie realizacja, wykonanie i analiza powyższego dzieła podkreśla, że innowacje w muzycznych aranżacjach mogą prowadzić do tworzenia utworów, które nie tylko podtrzymują tradycję, ale także otwierają nowe horyzonty muzyczne, inspirując artystów i słuchaczy do poszukiwania nowych dróg wyrazu muzycznego.

Bibliografia

1. Barańczak Anna, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wydawnictwo Ossolineum, Kraków 1983
2. Barska Adriana , *Iść po śladzie czy w poszukiwaniu śladu? Problem autora-twórcy w kontekście rozważań Igora Strawińskiego*, w: *Wartości w muzyce. Muzyka współczesna-teatr-media*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014
3. Brach-Czaina Jolanta, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1975
4. Buczek Barbara, *Obecność kompozytora w tworzonych przez niego dziełach muzycznych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1985
5. Cook Nicolas, *Przewodnik po analizie muzycznej*, tłum. S. Bądkowski, Wydawnictwo Musica Iagellonica, Kraków 2014
6. Czajkowska Katarzyna, *Buntownicy lat 80. wobec zmian ustrojowych* [w:] M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański (red.), *"Głowa mówi...": Polski rock lat 80.*, Toruń 2018
7. Dahlhaus Carl, *Estetyka muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021
8. Dorobek Andrzej, *Rock. Problemy. Sylwetki. Konteksty*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 2001
9. Gnoiński Leszek, J. Skaradziński, *Encyklopedia Polskiego Rocka*, Poznań 2006
10. Gola Bogdan, *Magia dźwięku i magia obrazu – wieczór w operze*, w: *Wartości w muzyce t. 6*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014
11. Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012
12. Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2016
13. Idzikowska-Czubaj Anna, *Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006

14. Jaskulski Paweł, *Dramaturgia koncertu rockowego w: Kultura rocka. Twórcy, tematy, motywy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019
15. Jeziński Marek, M. Pranke, P. Tański (red.), *"Głowa mówi...": Polski rock lat 80.*, Toruń 2018
16. Karaban Luiza, *Polscy hipisi i ich stosunek do przyrody w paradygmacie romantycznym, w: Kultura Rocka. Twórcy, tematy, motywy t.1*, red. J. Osiński, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2019
17. Kasperski Jakub, *Piosenka, canzona, chanson? Problematyka podstawowej formy muzycznej w muzyce rockowej*, w: *Kultura rocka. Słowo, dźwięk, performance T. 2*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2019
18. Królikowski Wiesław, *Maanam*, Warszawa 1985
19. Laskowska Halina, *Muzyka młodzieżowa w środowisku społecznym ludzi młodych*, Bydgoszcz 1999
20. Olszewski Wojciech Kazimierz, *Sztuka aranżacji w muzyce jazzowej i rozrywkowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2017
21. Pachowicz Małgorzata, *Artystyczne i estetyczne postawy wobec funkcjonowania opracowań muzycznych w: Doświadczenie społeczeństwa: muzyka-obraz-media*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2019
22. Pytlak Andrzej, *Wartości i kryteria oceny dzieła muzycznego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979
23. Ramet Sabrina, *Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych* [W:] Civitas Hominibus nr 13/2018
24. Rynkiewicz Beata, *Konstatacja, banał czy rewolucja? Prowokacje artystyczne w twórczości polskich wokalistek lat 80.* [W:] M. Jeziński, M. Pranke, P. Tański (red.), *"Głowa mówi...": Polski rock lat 80.*, Toruń 2018
25. Siwak Wojciech, *Estetyka rocka*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1993
26. Tański Paweł, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty. Głosy. Interpretacje*, Poznań 2016
27. Tokarski Ryszard, *Słownictwo jako interpretacja świata*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Wiedza o kulturze, Wrocław 1993

28. Tomaszewski Mieczysław, *Między inspiracją a rezonansem. Dzieło muzyczne w perspektywie intertekstualnej w: Analiza dzieła muzycznego. Historia. Teoria. Praktyka Tom I*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 2010
29. Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2003
30. Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych w: Teoria muzyki 2021,1*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2019
31. Tomaszewski Mieczysław, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego w: Interpretacja dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2000
32. Trudzik Artur Mariusz, *Albumy rockowe z lat 80. – medium w walce z reżimem PRL-u (studium z dziennikarstwa muzycznego)* [W:] *Kultura-Media-Teologia*, 2015, nr 21
33. Tuchowski Andrzej, *Analiza dzieła muzycznego w świetle jego właściwości emocjonalno-ekspresywnych*, w: *Analiza dzieła muzycznego t.I*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Wrocław 2010
34. Zieliński Przemysław, *Scena rockowa w PRL*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005

Netografia

1. <https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/2868168,Winylowe-biale-kruki-Nocny-patrol-Maanamu-w-Czworce> [dostęp: 15.04.2023]
2. <wpolityce.pl/kultura/246893-marek-jackowski-o-stanie-wojennym-i-plycie-maanamu-nocny-patrol-nasz-wywiad> [dostęp: 22.04.2023]
3. <https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/2868168,Winylowe-biale-kruki-Nocny-patrol-Maanamu-w-Czworce> [dostęp: 15.04.2023]
4. <https://maanam.pl/nocny-patrol-z-kalendarzem/?cn-reloaded=1> [dostęp: 22.04.2023]
5. <https://www.polskieradio.pl/10/482/Artykul/2868168,Winylowe-biale-kruki-Nocny-patrol-Maanamu-w-Czworce> [dostęp: 15.04.2023]
6. <https://sjp.pl/widowisko> [dostęp: 20.06.2023]
7. <https://sosmusic.pl/pl/events/160/nocny-patrol> [dostęp: 20.06.2023]
8. https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Nocny_patrol/ [dostęp 11.07.2023]

Spis rysunków:

Rys. 1. Temat muzyczny grany przez saksofon altowy, pojawiający się we wstępie utworu oraz w łączniku t.17-24 (*źródło: materiały własne*).

Rys. 2. Schemat rytmiczno-harmoniczny nawiązujący do pierwowzoru t.29-35 (*źródło: materiały własne*).

Rys.3. Minimalistyczna struktura w instrumentach smyczkowych wpływająca na kształtowanie dramaturgii niniejszej części muzycznej t. 41-44 (*źródło: materiały własne*).

Rys.4. Kołysankowa warstwa muzyczna ukazująca refren przeciwstawnie w stosunku do wcześniejszej struktury t. 79-86 (*źródło: materiały własne*).

Rys.5. Widoczne chwilowe wyłączenie schematu sekcji rytmicznej i fortepianu pozostawiając jedynie instrumenty smyczkowe konsekwentnie następujące po sobie t. 36-46 (*źródło: materiały własne*).

Rys.6. Fragment muzyczny przedstawiający dialogowanie nowego kontrapunktu znajdującego się w partii saksofonu altowego oraz pierwotnej melodii gitary elektrycznej i gitary basowej t. 77-86 (*źródło: materiały własne*).

Rys.7. Wstęp utworu kształtują instrumenty smyczkowe w kontrastującej artykulacji pizzicato (altówka i wiolonczela) oraz legato (skrzypce I i II) t. 1-12 (*źródło: materiały własne*).

Rys.8. Widoczne wejście solo gitary elektrycznej, ale także szczególnie znaczącego motywu perkusyjnego. Od taktu 48 następuje także zmiana tempa, które zostanie utrzymane do końca piosenki t.39-51 (*źródło: materiały własne*).

Rys.9. Ukazany riff i schemat perkusyjny t.15-21 (*źródło: materiały własne*).

Rys.10. Kontrast formalny w refrenie widoczny jest porównując chociażby partię kwartetu smyczkowego (ósemki, ćwierćnuty w staccato) i chóru (długie wartości rytmiczne) t. 65-73 (*źródło: materiały własne*).

Rys.11. Początek utworu, wejście gitary elektrycznej i adnotacje wykonawcze – tj. wyszczególnienie powyżej opisanych technik gry t.1-13 (*źródło: materiały własne*).

Rys.12. Widoczna partia kwartetu smyczkowego, w której instrumenty wchodzą heterofonicznie – kolejno, po sobie, z pewnym opóźnieniem t. 55-59 (*źródło: materiały własne*).

Rys.13. Zmiana artykulacyjna w zwrotce – początek taktu 39; t. 34-40 (*źródło: materiały własne*).

Rys.14. Ukazana partia chóralna i nowa struktura rytmiczna w perkusji t. 103-108 (*źródło: materiały własne*).

Rys.15. W refrenie widoczne kontrasty artykulacyjne t. 29-35 (*źródło: materiały własne*).

Rys.16. Sam początek utworu zdecydowanie różni się od pierwowzoru, który od pierwszych taktów muzycznie narzuca punkowy charakter piosenki t. 1-7 (*źródło: materiały własne*).

Rys.17. Widoczna inwersja w partii fortepianowej tematu muzycznego z pierwotnej wersji piosenki t.1-8(12) (*źródło: materiały własne*).

Rys.18. Dodatkowa dwutaktowa pauza w partii wokalne poszerza materiał formalny utworu a słowom nadaje szczególnego znaczenia t. 62-71 (*źródło: materiały własne*).

Rys.19. Charakterystyczny motyw *Krakowskiego spleenu* ukazany dopiero w ostatnich 4 taktach przearanżowanej piosenki t. 77-82 (*źródło: materiały własne*).

Rys.20. Widoczna struktura łącznika B, w którym zostały zachowane pierwiastki muzyczne materiału oryginalnego zapisu t. 47-54 (*źródło: materiały własne*).

Rys.21. Blok muzyczny kwartetu smyczkowego, który w taktach 25-32 jest wyeksponowany, ze względu na pauzy w partii instrumentów dętych blaszanych (*źródło: materiały własne*).

Rys.22. Blok muzyczny kwartetu instrumentów dętych blaszanych, który współgra z powyższą materią muzyczną zawartą w partii kwartetu smyczkowego t. 12-20 (*źródło: materiały własne*).

Rys.23. Ukazanie rozpoznawalnego tematu muzycznego *Krakowskiego spleenu* w partii fortepianu oraz w instrumentach dętych, ale jednak poprzez wprowadzenie zmian rytmiki t. 59-63 (*źródło: materiały własne*).

Fotografie:

Fot. 1. Premiera widowiska muzycznego *Nocny Patrol* (źródło: Wojciech Szabelski/SOS MUSIC)