

# „Grechuta z Chopina jest i basta!”. Ślady Chopina we wczesnej lirycznej twórczości Marka Grechuty

Barbara Piotrowska-Rzeźwicka

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-4555-4467

e-mail: [barbara.piotrowska@uwr.edu.pl](mailto:barbara.piotrowska@uwr.edu.pl)

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.5>

## Abstract

“Grechuta comes from Chopin and that’s that!”  
Traces of Chopin in the early lyrical works of Marek Grechuta

In this article the author examines the influence of Fryderyk Chopin’s work and style on the early work of Marek Grechuta based on his 1970 concept album *Marek Grechuta & Anawa*. The author claims that Grechuta’s early work can be classified as lyrical. She outlines common features, such as: poetic musical language, references to Romantic traditions, motifs from Polish folk music and references to jazz music. She then points to and discusses specific songs from the album in which Chopin’s influence resounds: *Wesele* [*The wedding*], *W dzikie wino zaplątani* [*Tangled in Ivy*], *Zadymka* [*Blizzard*], *Będziesz moją panią* [*You Shall Be My Lady*]. Following Wojciech Majewski, she defines the representative Grechutian waltz variety inspired by the singer’s work. In reference to Grechuta’s perception as a “tender poet,” she discusses the lyrics from the first album, which were published in two volumes of poetry — pointing out the differences between them. The author uses literary and musicological analysis in her work, focusing on music studies and song studies.

**Keywords:** song, song studies, Grechuta, Chopin, song poetry

Kategoria liryzmu w kontekście twórczości Marka Grechuty odnosi się do pieśniarza, jako reprezentanta nurtu polskiej poezji śpiewanej, ponieważ: „Pierwotną formą podawczą utworu lirycznego jest śpiew, pierwotnym rodzajem literackim jest pieśń. Łączenie słowa z muzyką odpowiada istocie liryki”<sup>1</sup>. W aspekcie muzycznym liryka zestawiana jest z wykonawstwem oraz specyficzną budową kompozycji, czyli liryką instrumentalną<sup>2</sup>, która popularna była w XIX wieku i uprawiana między innymi przez Fryderyka Chopina. W klasycznej terminologii wokalne określa się głos Grechuty jako tenor liryczny, warto jednak zauważyć, że potrafił on także zaśpiewać partie barytonu (*Świecie nasz*) czy kompozycje, które wymagają dużych możliwości dynamicznych tenoru dramatycznego (*Na skale czarnej*). Charakter wykonawstwa oraz interpretacji pieśniarza można zdefiniować jako romantyczny, czyli taki, jaki przypisywany jest przywołanej liryce instrumentalnej. Ponadto pieśniarz stworzył własny — Grechutowski — sposób śpiewania oraz neoromantyczną kreację sceniczną zbliżoną do klasycznych francuskich przedstawień *la chanson*. Warto nadmienić, że już w pierwszym wywiadzie dla „Dziennika Polskiego” został określony piosenkarzem nastrojowym<sup>3</sup>. Jednak artysta nie ograniczał się jedynie do występów na scenie. W roku 1985 w cyklu zatytułowanym *Poeta-pieśniarz* wydano jego autorski tomik poetycki *Będziesz się uśmiechać*. W tejże serii ukazały się również prace następujących artystów: Leszka Długosza, Andrzeja Poniedziałkiego, Wojciecha Młynarskiego, Macieja Zębatego, Jacka Kleyffa, Jeremiego Przybory oraz Jonasza Kofty<sup>4</sup>. W późniejszych latach opublikowano także trzy następujące tomiki Grechuty: *Sztandary* (1988), *Na serca dnie* (1990), *Krajobraz pełen nadziei* (1991). Od początku swojej twórczej działalności artysta interesował i inspirował się literaturą piękną wybitnych autorów — widać to zwłaszcza na liczącej dziesięć utworów<sup>5</sup> debiutanckiej

<sup>1</sup> J. Kleiner, *Rola podmiotu mówiącego w epice, liryce i poezji dramatycznej*, [w:] *idem, Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961, s. 37.

<sup>2</sup> J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 2016, s. 104.

<sup>3</sup> D. Grechuta, J. Baran, *Marek. Marek Grechuta we wspomnieniach żony Danuty*, Kraków 2012, s. 112.

<sup>4</sup> Cykl *Poeta-pieśniarz* ukazywał się w latach 1984–1991 w ramach wydawnictwa OTO Kalambur.

<sup>5</sup> W nagraniu albumu studyjnego udział wzięli: Marek Grechuta (śpiew), Jan Kanty Pawluśkiewicz (fortepian), Tadeusz Kożuch (skrzypce), Zbigniew Wodecki (skrzypce), Anna Wójtowicz (wiolonczelista), Tadeusz Dziedzic (gitara), Jacek Ostaszewski (kontrabas) oraz grupa wokalna Alibabki. A także zaproszeni muzycy: Jan Jarczyk (akordeon, organy), Henryk Lisowski (perkusja), Zbigniew Paleta (skrzypce), Marek Jackowski (gitara), Janusz Stefański (perkusja), Tadeusz Woźniak (gitara), Adam Skorupka (kontrabas), Janusz Kozłowski (kontrabas), Antoni Krupa (gitara). Nagrania dokonano w studio Polskich Nagrań w Warszawie w lutym 1970 roku (z wyjątkiem utworów *Niepewność* oraz *Serce* — marzec 1969).

plycie<sup>6</sup> *Marek Grechuta & Anawa* z roku 1970, na której wykorzystano teksty Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Micińskiego w nowatorskim połączeniu z Józefem Czechowiczem, Adama Mickiewicza, Juliana Przybosia, Juliana Tuwima, Lucyny Wiśniowskiej wraz z Andrzejem Nowickim, Leszka Aleksandra Moczulskiego. Muzykę skomponowali członkowie zespołu: Marek Grechuta (trzy utwory) i Jan Kanty Pawлуśkiewicz (siedem utworów). W pełni autorska słowno-muzyczna kompozycja Grechuty to liryczny walczyk *Będziesz moją panią*. Wojciech Majewski uważa, że można nawet mówić o charakterystycznej, nietypowej — inspirowanej Chopinem — Grechutowskiej (szybkiej) odmianie walca na 6/8<sup>7</sup>. Ten szybki radosny walc stanowi pierwszy, reprezentacyjny przykład Grechutowskiej odmiany walca ubranego w klasyczną piosenkową formę. Momentem kulminacyjnym i najważniejszym jest oczywiście kołyszący, falujący, rozśpiewany refren, który pod koniec utworu jest podśpiewywany przez pieśniarza na sylabach „tarara”. W utworze można zauważyć charakterystyczny element z nurtu piosenki francuskiej, w której refren to znak firmowy<sup>8</sup>, jak w przypadku utworów *La Bohème*, *La vie en rose* czy *Ne me quitte pas*<sup>9</sup>.

Tak jak można wskazać wiele literackich inspiracji pieśniarza, tak w przypadku muzyki głośno wybrzmiewa twórczość oraz styl Fryderyka Chopina<sup>10</sup>. Piosenkarz wyraźnie nawiązywał do neoromantycznych tradycji (*Niepewność*), a część jego kreacji scenicznych można nazwać klasycznymi przykładami nurtu poezji śpiewanej (*Serce*<sup>11</sup>). Słowiańskie melodie, które także pisał Grechuta, zauważalne są w twórczości Tadeusza Nowaka. A do motywów ludowych, zwłaszcza w mazurkach<sup>12</sup>, nawiązywał sam Chopin. Określany

<sup>6</sup> W kontekście pierwszej płyty zespołu Anawa z roku 1970 nie należy zapominać, że w roku 1968 ukazała się eпка z tytułowaną *Serce*.

<sup>7</sup> D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 243.

<sup>8</sup> M. Gamrat, „*La Cantologie*”, czyli *francuska szkoła badań nad piosenką (i jej potencjalne polskie implikacje)*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 9.

<sup>9</sup> Piosenki te doczekały się poetyckich przekładów na język polski. Kompozycja *La Bohème* została przetłumaczona przez Wojciecha Młynarskiego jako *Cyganeria* oraz przez Jeremiego Przybora pod tytułem *Jak to było*. Z kolei *La vie en rose* zostało przetłumaczone również przez Młynarskiego jako *Życie na różowo*, a *Ne me quitte pas* przez Młynarskiego w wersji *Nie opuszczaj mnie* i Adama Kreczmara *Nie zostawiaj mnie*.

<sup>10</sup> Pozostali kompozytorzy to: Jan Kanty Pawлуśkiewicz, Marek Jackowski, Jacek Ostaszewski, Jerzy Boczkowski, Marek Sewen, Stanisław Moniuszko, Andrzej Korzyński, Krzysztof Penderecki.

<sup>11</sup> Przykładem będzie kreacja w teledysku *I ty będziesz moją panią* (scen. i reż. G. Lasota, TVP 1969) czy występ na koncercie *Marek Grechuta w Teatrze STU* (1990).

<sup>12</sup> Zob. A. Brożek, J. Jadacki, *Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne — osobowość — światopogląd — założenia twórcze*, Warszawa 2010, s. 197 — „Jedynie dla mazurków i ballad Chopin czerpał wzorce

przez niektórych pierwszym polskim jazzmanem<sup>13</sup>, kompozytor był także improwizatorem. Muzyka jazzowa towarzyszyła mu od pierwszej do ostatniej płyty, od koncepcji typowych stylistyk jazzowych, poprzez harmonie utworów oparte na kadencjach jazzowych, po współpracę z muzykami jazzowymi, którzy towarzyszyli piosenkarzowi w każdym z jego projektów. Marek Grechuta ćwiczył umiejętność gry na fortepianie od najmłodszych lat. Jak wspomina żona, Danuta Grechuta — zaangażowanie w naukę Chopinowskich kompozycji odbiło się na twórczości artysty, „gdyż nuty Fryderyka sły-chać u Marka nader wyraźnie. Albowiem Grechuta z Chopina jest i basta!”<sup>14</sup>. O swojej fascynacji kompozytorem wypowiadał się także sam pieśniarz:

Chopin jest nieustającą fascynacją. Pamiętam, że jako młody chłopiec cieszy-łem się wraz z rodzicami, gdy Adam Harasiewicz wygrał Konkurs Chopinowski. Od tamtego czasu każdy konkurs to dla mnie święto, śledzę transmisję z wszystkich jego etapów<sup>15</sup>.

Jeffrey Kallberg zauważa, że u Chopina przeważa „liryczny styl gry”<sup>16</sup>. W nawiązaniu do wcześniej wskazanych podobieństw tych dwóch artystów można wysnuć tezę, że Grechutę wyróżnia liryczny sposób śpiewania. Nawet gdy Grechuta mówi, brzmi tak, jakby śpiewał. Słysząc to na przykład we wstępie do utworu *Serce*. Przy dźwiękach skrzypiec i gitary wybrzmiewa tam jego *recitativo accompagnato* do słów „pęk czerwonych melancholii”. Moment kulminacyjny stanowi refren, rozpoczynający się od słów: „Weź to serce, wyjdź na drogę”. Przyczyną tej płynności jest umiejętne prowadzenie linii melodycznej, ale także kontekst harmoniczny oraz metrum utworu 3/4. O tym, że liryczna interpretacja tego utworu była zamierzona i świadoma, świadczą słowa samego artysty:

Zachwycony dwoma wierszami Nowickiego i Wiśniowskiej starałem się zaśpiewać *Serce* jak swój tekst — z pełną wiarą i żarliwością, żeby przekazać słuchaczom cały zawarty w nim liryzm. Gdy się okazało, że otrzymałem nagrodę dziennikarzy, czułem się najszcześniejszym człowiekiem na ziemi<sup>17</sup>.

---

spoza grona »profesjonalistów«; w mazurkach inspiracją dla Chopina była twórczość ludowa, a w balladach — literackie ballady Mickiewicza”.

<sup>13</sup> W roku 2010 z okazji obchodów dwusetnych urodzin kompozytora w Filharmonii Narodowej w Warszawie w ramach festiwalu Jazz Jamboree odbył się koncert dwóch pianistów: Janusza Olejniczaka oraz Adama Makowicza zatytułowany *Chopin — Pierwszy Jazzman Europy*.

<sup>14</sup> D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 57.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> J. Kallberg, *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunki muzyczne*, Warszawa 2013, s. 7–8.

<sup>17</sup> W. Majewski, *Marek Grechuta. Portret artysty*, Kraków 2006, s. 44.

Liryzm zauważalny jest w wielu elementach wykonawstwa Marka Grechuty — od projektów okładek płyt po kreacje sceniczne. Z tęsknoty za dawnymi czasami zespół Anawa występował we frakach, solista zaś w quasi-frakowej formie zwanej angiezą<sup>18</sup> — wyjątkiem była „prześliczna wiolonczelistka”<sup>19</sup> prezentująca się w długich, eleganckich, barokowych sukniach. Kostiumy były oczywiście przedłużeniem sposobu interpretacji tekstów literackich i muzycznych. W taki sposób o pomysle na formę przekazu mówił pieśniarz:

Musieliśmy znaleźć formę przekazu jasno określoną, nośną dla poetyckich treści. Taki styl powinien być przemyślany, konkretny, odwołujący się do kanonów estetycznych. W *Niepewności* duch romantyczny przywołuje kulturę salonu, w którym czyta się poezję Mickiewicza. Podobnie prezentował się problem braku gestykulacji — nie poruszałem rękami nie przez kokieteryę czy chęć odróżnienia się od innych wykonawców, lecz by odwołać się do wyobraźni — nie chciałem narzucać publiczności własnej interpretacji. Nie robiłem niczego wbrew poezji. Nie pokazywałem, niczego nie sugerowałem, ponieważ pragnąłem, żeby zrozumienie zrodziło się w odbiorcy niemal bez mojej ingerencji<sup>20</sup>.

Oszczędna i prosta interpretacja, w której dominantę całego występu stanowiła warstwa słowna, widoczna jest na występach artysty<sup>21</sup> w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, aż do pamiętnego ekstrawertycznego występu w Opolu w 1977 roku<sup>22</sup>, jednak warto zauważyć, że w późniejszych wykonaniach Grechuta pozostał wierny swojej pierwotnej lirycznej kreacji. Używany przez pieśniarza kod gestyczny<sup>23</sup>, polegający na braku gestykulacji dłońmi, jest charakterystyczny dla nurtu piosenki francuskiej, do której na polskiej scenie estradowej nawiązywała Ewa Demarczyk, wspierająca młodego piosenkarza

<sup>18</sup> Jak doprecyzowuje Danuta Grechuta: „Marek nie występował we fraku, ale w angiezie, czyli długiej marynarce z zaokrąglonymi połami” — D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 83.

<sup>19</sup> To właśnie Anna Wójtowicz została opisana przez Wojciecha Młynarskiego jako „prześliczna wiolonczelistka” w przeboju śpiewanym przez grupę Skaldowie.

<sup>20</sup> Cyt. za: W. Majewski, *Marek Grechuta...*, s. 47.

<sup>21</sup> Na nagraniach: *Korowód* (Opole 1971), występ Marka Grechuty z Grupą WIEM w programie „Dobry wieczór, tu Łódź” (TVP Łódź, 1975).

<sup>22</sup> Jak pisze Karolina Czajkowska, w kontekście badań nad *music studies*, elementy składowe piosenki to „nie tylko słowo i melodia, lecz także sposób śpiewania czy chociażby konkretny występ, podczas którego został zaprezentowany utwór” — K. Czajkowska, *Tekściarz czy poeta piosenki? Strukturalny podział dzieł sztuki i ich twórców*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 15.

<sup>23</sup> Jak pisze Anna Barańczak, piosenka to przekaz wielokodowy, składają się na nią: kod słowny, kod muzyczny, kod gestyczny, mimiczny, kostiumowy oraz oddziaływanie. Zob. A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.

od początku jego kariery<sup>24</sup>. Jak wspomina Danuta Grechuta: „Istotną rolę w życiu Marka jako wokalisty odegrało kilka czynników — muzyka, którą usłyszał w radiu, recital Ewy Demarczyk, oglądane w telewizji opolskie festiwalu”<sup>25</sup>. Klasycznym przykładem lirycznej kreacji scenicznej pieśniarza będzie teledysk do utworu *Serce* z roku 1969. Na liryczne wykonawstwo Grechuty miało wpływ poczucie muzycznej frazy idącej w zgodzie z prezentowanym tekstem, a także sposób wypowiedzania słów oraz melodyka zdania — były one efektem zamojskich korzeni artysty. Na ten charakterystyczny sposób mówienia i związek z Chopinem zwrócił uwagę Wojciech Majewski:

Jednym ze źródeł liryzmu Grechuty, zarówno jako wykonawcy, jak i twórcy, jest jego pochodzenie. Ludzie, którzy pamiętają go z lat sześćdziesiątych, potwierdzają, że w jego sposobie mówienia pobrzmiewała pewna śpiewność i akcent charakterystyczny dla Kresowiaków. Widać więc, że słowiańska rzewność w dużej części jego dorobku kompozytorskiego nie była tylko rezultatem fascynacji Chopinem<sup>26</sup>.

Przykład wyróżniającej się wymowy słycać w piosence *Nie dokazuj* na końcu frazy „Młoda pani była jednak ciągle niepoważna” lub w pierwszych wersach piosenki *Będziesz moją panią*:

Będziesz zbierać kwiaty,  
Będziesz się uśmiechać,  
Będziesz liczyć gwiazdy,  
Będziesz na mnie czekać.

Wschodni akcent słycać również w słowie „pani” w piosence *Tango Anawa* (piosenka została nagrana w roku 1969 w Radiowym Studio Piosenki, ale nie pojawiła się na oficjalnej płycie), a także w utworze z ostatniej płyty artysty *Gdzieś na mapy skraju*, który jest apostrofą do rodzinnego Zamościa — wznosząca wschodnia intonacja słyszalna jest w symbolicznym zdaniu „nic się tu nie zmienia”.

Połączeniem polskiego muzycznego stylu narodowego i neoromantycznego ducha jest piosenka *Wesele*, której opisu podjął się Wojciech Majewski:

---

<sup>24</sup> Grechuta o Demarczyk: „Występ Ewy stanowił genialną całość. Pamiętam, że wtopiłem się w krzesło i otrzeźwiałem dopiero po koncercie. Bardzo spodobały mi się kompozycje Zygmunta Koniecznego. Ewa śpiewa wspaniale, a koncert mną wstrząsnął”, cyt. za: W. Majewski, *Marek Grechuta...*, s. 32.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 59.

To piosenka nietypowa pod każdym względem — już sam pomysł, by stworzyć tekst ze swobodnie dobranych fragmentów dramatu, był bardzo śmiały. Warstwa muzyczna podejmowała grę z tradycją różnych epok i konwencji muzycznych — przygrywka fortepianowa nasuwa oczywiste skojarzenie z Chopinem, początek i koniec utworu przypominają wolnego poloneza, segment środkowy to prawdziwy taniec weselny. Strona harmoniczna części tanecznej i jej połączenie z powracającą częścią wolną są efektem bardzo osobistej inwencji muzycznej Grechuty. Schemat melancholijnej introdukcji lirycznej, grany przez trio smyczkowe, będzie często powracał w kompozycjach z późniejszych lat<sup>27</sup>.

Ten utwór to nie tylko kompilacja tekstów dramatu, ale także połączenie dwóch tańców polskich: szlachtetnego, dworskiego, dawniej ludowego tańca chodzonego w metrum trójdzielnym z akcentem na pierwszą miarę taktu, czyli poloneza, oraz żwawego, wesołego, skoczego krakowiaka, na co wskazywałoby charakterystyczne metrum 2/4 oraz partie chórków, które śpiewają w rytmie synkopowanym. Czy młodopolski krakowski zespół Anawa mógł wybrać inny utwór na swój debiut? Piosenki z płyty *Marek Grechuta & Anawa* były przeciwieństwem tego, co było modne na rynku muzycznym lat sześćdziesiątych — „nie współbrzmiały ani z beatem, ani ze szlagierkowym standardem, nastrój pożyczyły im malwy z obrazów Stanisławskiego, chochoły z *Wesela*”<sup>28</sup>. W introdukcji melancholijne dźwięki fortepianu przywodzą na myśl *Nokturn Es-dur op. 9 nr 2*, choć Wojciech Majewski wskazuje, że początek oraz koniec utworu nasuwają skojarzenie z polonezem. Literackiemu przekształceniu w tekst piosenki uległy wybrane fragmenty dramatu Stanisława Wyspiańskiego, które, podobnie jak style muzyczne, zostały z sobą połączone. Nie zabrakło również ingerencji w tekst, widocznej już na samym początku utworu (oryginalny zapis):

Panno młoda, myślę sobie,  
że co zechcesz, to się stanie:  
miłość płonie z lic<sup>29</sup>.

Twórca, prawdopodobnie przez wzgląd na warstwę muzyczną, w drugim wersie dopisał powtórzenie, być może z tego samego powodu został usunięty czwarty wers. Słowa w piosenkowej wersji brzmią:

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>28</sup> W. Filler, R.M. Groński, J. Wittlin, *Alfabet polskiej rozrywki*, Warszawa 1974, s. 25.

<sup>29</sup> S. Wyspiański, *Wesele*, Wrocław 1973, s. 55.

Panno młoda, młoda panno  
myślę sobie,  
że co zechcesz, to się stanie.

Kwestie Panny Młodej zostały natomiast uwspółcześnione:

I o cóz się to rozchodzi,  
że pon tyło się spodziwo  
po mnie?

Wprowadzono zamianę: „cóz” na „cóż”, „pon” na „pan” oraz „spodziwo” na „spodziewa”. W śpiewanej frazie zabrakło również słów „po mnie”:

I o cóz się rozchodzi to,  
że pan tyło się spodziewa?

Kolejny fragment autorstwa poety został skrócony:

Ty dzisiaj jesteś szczęśliwa,  
panno młoda — zaprosz gości  
tych, którym gdzie zle wciórności  
dopiekają — którym zle —

Nie uwzględniono w nim rozwinięcia:

których bieda, Piekło dręczy,  
których duch się strachem męczy,  
a do wyzwolenstwa się rwie.

Tak jak w przypadku słów Pana Młodego „Jak się żenić, to się żenić!”, w których zabrakło:

Komu dzwonią lat południe,  
niech się spieszy użyć wczasu.  
Tak się pić chce przy źródelku;  
ożenić się w tym pragnieniu.

Na analizowany tekst piosenki składają się dwie sceny: XXXVII oraz XXII<sup>30</sup>, utwór rozpoczyna się od późniejszej z nich. W każdej z nich występują następujące postacie: Pan Młody, Panna Młoda, Radczyni oraz Poeta.

---

<sup>30</sup> Od słów „jak się żenić, to się żenić”.



W piosence występują pary: Panna Młoda z Poetą oraz Radczyni z Panem Młodym — śpiewane przez duet damsko-męski. Podział na dwie sceny słyszalny jest w muzyce — pierwsza część o charakterze balladowym to rozmowa pomiędzy Poetą/Panem Młodym granym przez Grechutę a Panną Młodą, w którą wciela się wokalistka<sup>31</sup> zespołu Alibabki. Druga część utworu zagrana jest szybciej i żwawiej, nawiązując do weselnej przyśpiewki tudzież krakowiaka. Kwesie zostały przypisane na nowo i w ten sposób słowa Radczyni „w równe nogi wskoczyć w studnię” wyśpiewuje Grechuta, natomiast frazę „nie utonę, nie utonę”, zamienioną na „nie utoniesz, nie utoniesz”, realizuje głos żeński. Ostatnia część, rozpoczynająca się od słów „Światy czarów...”, nawiązuje do pierwszej zwrotki — pieśniarz wraca do początkowego tempa oraz melodii. Jak można zauważyć, reinterpreter dramatu dokonał wielu zmian, aby zamienić jego fragmenty oraz motyw w piosenkę.

*Twoja postać*<sup>32</sup>, drugi utwór na płycie *Marek Grechuta & Anawa*, stanowi kompilację fragmentów wierszy: Tadeusza Micińskiego *Kiedy cię moje oplotą sny* oraz Józefa Czechowicza *Wieczorem* oraz *Na wsi*. Dodatkowo sam Grechuta dopisał kilka zdań oraz refren. W kontekście literatury multimodalnej zabieg kompozycyjny, w którym Grechuta połączył wiersze poetów z różnych okresów, można odczytywać jako przekaz polifoniczny. Grechuta skonfrontował z sobą, także za sprawą autorskiej kompozycji muzycznej, dwa światy, o których pisał Wyszogrodzki:

Konstrukcja utworu *Twoja postać* wymagała większego skontrastowania nastrojów niż miało to miejsce w wierszu Micińskiego, więc kompozytor sięgnął po strofy innego poety. I tak „jasne smugi” Czechowicza rozświetlają mroczne obrazy Micińskiego, a nastrój wzbogacają gitarowe arpeggia Tadeusza Woźniaka<sup>33</sup>.

To właśnie od dźwięków tego delikatnie szarpanego instrumentu oraz szumu, który tworzą miotełki perkusji, rozpoczyna się nagranie. Kontrast w warstwie literackiej pieśniarz przeniósł także na warstwę muzyczną, której jest autorem. Zwrotki zostały oparte na harmonii molowej g-moll, refreny

<sup>31</sup> W katalogu utworów muzycznych ZAIKS-u jako wykonawczynie widnieje Grażyna Trela, jednak jest to późniejsze nagranie z koncertu w Teatrze STU w 1990 roku. W opisie płyty z roku 1970 znajdujemy jedynie zapis: grupa wokalna Alibabki — bez uwzględnienia imion i nazwisk.

<sup>32</sup> Piosenka została napisana na prośbę reżysera Tadeusza Łomnickiego, który wykorzystał ją w formie lejtmotywu w spektaklu *Rodeo Aleksandra Ścibora-Rylskiego* w listopadzie 1969 roku w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Źródło: D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 107.

<sup>33</sup> D. Wyszogrodzki, [booklet do płyty] *Marek Grechuta: Świecie nasz*, s. 3.

zaś na tonalności durowej G-dur<sup>34</sup>, zakończenie refrenu zostało ułożone przy użyciu skali frygijskiej. Zestawienie z sobą dwóch tonalności opartych na tym samym centrum tonalnym, czyli dźwięku g, jednak wykorzystanym w dwóch kontekstach, jest ciekawym zabiegiem kompozycyjnym, zwłaszcza w ujęciu multimodalności. W tym konkretnym przypadku nostalgiczny nastrój zwrotki oraz radosny, pełen nadziei i ukojenia charakter refrenu zostały dodatkowo podkreślone przez materiał dźwiękowy.

Choć do słów *W dzikie wino* autorstwa Grechuty muzykę skomponował Pawлуśkiewicz, warto nadmienić, że obydwaj uczestniczyli w procesie twórczym piosenki. Jak wspomina żona pieśniarza, „twórca Grechuta często wraz z tekstem przynosił także zaczątki melodii [...] Pierwsze piosenki są ich wspólnym komponowaniem: Janek siadał do fortepianu, Marek stał obok i dogrywał albo dośpiewywał”<sup>35</sup>. Być może dlatego chopinowskie mazurkowe ozdobniki słychać już w żwawej introdukcji wzbogaconej o partie szarpanych skrzypiec oraz w zwrotce. Utwór składa się z trzech zwrotek i przeplatających je refrenów, z czego ostatni zostaje powtórzony. Ostatni refren jest zajmujący w kontekście muzycznym, ponieważ następuje zmiana ze stałego metrum utworu 4/4 na metrum 3/4 — słychać wtedy na pierwszym planie mazurkową partię fortepianu. Po ostatnim refrenie następuje zakończenie piosenki, romantyczne partie fortepianu przekształcają się w ekstrawertyczne, jazzujące i niemalże jazzrockowe melodie. Warstwa liryczna tekstu Grechuty, oparta na erotyku, została potraktowana muzycznie w sposób lekki, skoczny, nawiązujący do polskiej tradycji muzycznej — nadając całej piosence żartobliwy, kabaretowy wydźwięk.

Umuzyczniony Mickiewiczowski wiersz *Niepewność* można zaklasyfikować zapewne jako kompozycję romantyczną, lecz, jak zauważa Wojciech Majewski<sup>36</sup>, jest to utwór zawieszony pomiędzy barokiem a klasycyzmem. Chopin także inspirował się balladami Mickiewicza w kontekście tworzenia ballad muzycznych — wspominają o tym Anna Brożek oraz Jacek Jadacki. Grechuta przekształca wiersz, który, wyśpiewany, mógłby zostać określony jako pieśń<sup>37</sup>, przez wzgląd na swoją zwrotkową budowę. Konstrukcja utworu

<sup>34</sup> O charakterze danej tonacji traktuje artykuł Ilony Iwańskiej. W utworze *Twoja postać* ta różnica jest słyszalna przez kontekst tonalny, w której dźwiękiem centralnym jest dźwięk g. Zob. I. Iwańska, *Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżowe i bémolowe*, „Teoria Muzyki” 2018, nr 12, s. 105–125.

<sup>35</sup> D. Grechuta, J. Baran, *Marek...*, s. 127.

<sup>36</sup> W. Majewski, *Marek Grechuta...*, s. 51.

<sup>37</sup> Rozróżnienie pieśni oraz piosenki to zagadnienie podnoszone także przez współczesnych badaczy. Zob. A.M. Niewiara, *Piosenka — gatunek ewoluujący?*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2, Katowice 2004, s. 198–207.

to sześć strof (cztery w piosence), z których każda zawiera sześć wersów o długości jedenastu sylab. Zwrotka została podzielona na dwie części po trzy wersy. W pierwszej zastosowano akordy toniki i subdominanty, w drugiej zaś te same akordy zostały podniesione o cały ton — celem takiego zabiegu modulacji jest zbudowanie większego napięcia, które słyszalne jest także w warstwie tekstowej, zakończonej pytaniem o przyjaźń i kochanie. Kompozycja została wzbogacona w warstwie muzycznej o nieistniejący w wierszu refren, składający się z szesnastodźwiękowego motywu melodycznego „dabadaba”, wzbogaconego o partie chórków. Warstwa harmoniczna została oparta na podstawowych składnikach triady. Melodia refrenu jest zbudowana na skali durowej. Użyte we wstępie miarowe smyczki przypominają stukot, nawiązując do dawnych czasów i przywołując na myśl balladę rycerską.

Badacze określają Chopina mianem „poety czułego”<sup>38</sup>: „większość tego, co stworzył, kąpała się w ruczaju melancholii miłosnej. Wszystko u niego [...] nawet wtedy, gdy nie jest erotyzmem zamącone — tchnie jednak na wskroś erotyczną tęsknotą”<sup>39</sup>. Określenie to pasuje również do Grechuty, który poezję tworzył i wykonywał. Charakter erotyków mają wszystkie autorskie teksty piosenek z pierwszej płyty (*Będziesz moją panią, Nie dokazuj, W dzikie wino*), które znalazły się w tomiku *Będziesz się uśmiechać* w roku 1985 i *Na serca dnie* z 1990. I choć „miłosna melancholia” nie jest środkiem wykorzystywanym tak często na pierwszej płycie, jak na przykład w zwolnieniu na koniec *Nie dokazuj*, to nie brak jej w późniejszej twórczości Grechuty, chociażby na płycie *Niezwykłe miejsca*.

Przekształcenia muzyczne i tekstowe to znak rozpoznawczy pierwszej płyty zespołu. Interesującą fuzją intermuzyczną jest kompozycja *Zadymka* — połączenie walca i mazurka. Te podobieństwa zauważa także Wyszogrodzki: „partia fortepianowa tego utworu przebiega niezależnie od melorecytacji i przywodzi na myśl właśnie mazurki Chopina”. Nastrojowy utwór w metrum 3/4 nawiązuje do kołysanki, co podkreśla warstwa liryczna wiersza Tuwima — przykładowo: „senność gęsta jak śnieg”, „płatkami sennemi”, „jeśli chcę mogę spać”, „iść w senność dnia”, „tak usypiać we mgle”. Jednakże Grechuta nie wykorzystał całego tekstu wiersza. Z czterech strof do piosenki wybrał tylko pierwszą oraz trzecią, a na zakończenie dwa pierwsze wersy z pierwszej zwrotki:

Senność gęsta jak śnieg i krążąca jak śnieg  
Zasypuje śnieżnemi płatkami sennemi

<sup>38</sup> A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, wyd. 4 uzupełnione, Warszawa 1970, s. 445.

<sup>39</sup> C. Jellenta, *Dzwony Chopina*, [w:] *idem, Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków 1912, s. 76.

zastępując finałową strofę Tuwima:

Śnieg pierzyną mi legł, wiek godziną mi zbiegł  
W białej drzemce, puszystym, przyprószonym spacerze.  
Bezprzyczynny mój dzień, bezsensowny mój wiek  
Składam wierszom powolnym w ofierze<sup>40</sup>.

W ten sposób zmienił wymowę utworu — z dekadentckiego wiersza na senną kołysankę o „epoce przyćmionej”. Warto zwrócić uwagę na muzyczny język oryginalnego tekstu, który „mówiony jest rytmem”<sup>41</sup>, czterowersowe wersy kolejno: 12-zgłoskowy, 13-zgłoskowy, 12-zgłoskowy, 14-zgłoskowy — pełnią funkcje kompozycyjnego poprzednika i następnika.

Istotna w kontekście badań na gruncie subdyscypliny piosenkologii jest kwestia albumu koncepcyjnego<sup>42</sup> jako „specyficznej formy artystycznej oraz intertekstualności”<sup>43</sup>. Symboliczne jest otwarcie albumu tekstem Wyspiańskiego z młodopolskiego dramatu, w którym za pomocą przekształceń łączy Grechuta w tekście piosenki Poetę oraz komicznego Pana Młodego w jedną osobę, manifestując w ten sposób widoczny w całym albumie nurt poetycko-kabaretowy. Oprócz tekstu literackiego równie ważny w przypadku utworu otwierającego płytę jest tekst muzyczny, czyli charakterystyczna odmiana polskiego tańca — poloneza — przepleciona skocznym krakowiakiem, który nawiązuje bezpośrednio do miejsca powstania Anawy. Interesujące, że na dziesięć piosenek aż połowa jest w metrum trójdzielnym — utożsamianym z walcem lub kołysanką. Kolejność utworów można również interpretować w kontekście albumu koncepcyjnego. Po uwerturze w postaci *Wesela* następuje pierwszy tryptyk złożony z trzech piosenek: *Twoja postać*, *Dzikie wino*, *Niepewność* — są to trzy miłosne sceny rodzącego się uczucia: zauroczenia, zalotów i nieśmiałego wyznania miłosnego. Drugi miłosny tryptyk zbudowany został z piosenek *Będziesz moją panią*, *Nie dokazuj*, *Serce*. Pomiędzy

<sup>40</sup> J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1971, s. 210.

<sup>41</sup> I. Opacki, *Mówione rytmem. O „Zadymce” Juliana Tuwima*, [w:] *idem, Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*, Katowice 1997, s. 135–162.

<sup>42</sup> W roku 1970 album koncepcyjny *Enigmatic* stworzył także Czesław Niemen wraz z zespołem Niemen Enigmatic. Artysta trzy lata później wraz z Markiem Grechutą wystąpił na płycie *To pejzaż mojej ziemi* skomponowanej w formie oratorium rockowego opartego na schemacie liturgii mszy. Warto przypomnieć również być może pierwszy album koncepcyjny w Polsce, czyli płytę *Mrowisko* grupy Klan z roku 1971, której pierwowzorem był spektakl taneczny, okrzyknięty „baletowiskiem”. Zob. J. Bojanowicz, *Szalona lokomotywa*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 273.

<sup>43</sup> M. Gamrat, „*La Cantologie*”..., s. 10.

piosenkami z motywem miłosnym, przedstawionym w sposób romantyczny (*Niepewność, Twoja postać, Serce*) lub z przymrużeniem oka (*Wesele, Dzikie wino, Będziesz moją panią, Nie dokazuj*), wyłania się trzeci typ — piosenki manifesty stanowiące głos przeciwko bierności i nihilizmowi (*Piosenka, Zadymka, Korowód*). Ciekawym zabiegiem koncepcyjnym było ustawienie obok siebie *Piosenki* i *Zadymki* — podobnie jak w przypadku *Twojej postaci* Czechowicza i Micińskiego, tu mamy zestawienie mrocznego wiersza Przybosa z onirycznymi wizjami Tuwima. Ostatnim utworem na płycie jest *Korowód* nawiązujący do pierwszego słowa z hasła Anawy: „naprzód, ale czasem oglądamy się na tradycję”. W tej piosence zespół nie sięga po klasyka literatury, lecz do słów rówieśnika, Leszka Aleksandra Moczulskiego. Tekst piosenki okazał się na tyle inspirujący, że jego tytułem została nazwana druga płyta zespołu. Utwór ten został poddany procesowi muzycznej ingerencji, ponieważ na pierwszej płycie muzykę do słów napisał Pawлуśkiewicz, a na drugiej Grechuta. Pierwsza kompozycja to rock progresywny — głównym instrumentem jest gitara, monotonny rytm tematu wędrowki wybija bęben, na koniec dodane są perkusjonalia przypominające janczary, czyli dzwoneczki przypięte do końskiej uprzęży. Piosenka prawie w całości ma charakter instrumentalny, do zaśpiewania wykorzystano tylko jedną zwrotkę z czterech:

Kto pierwszy szedł przed siebie  
Kto pierwszy cel wyznaczył  
Kto pierwszy w nas rozpoznał  
Kto wrogów kto przyjaciół  
Kto pierwszy sławę wszelką  
I włości swe miał za nic  
A kto nie umiał zasnąć  
Nim nie wymyślił granic

Można interpretować te słowa jako manifest literacko-muzyczny dotyczący przekraczania umownych granic gatunków. Inną możliwością jest potraktowanie piosenki jako zapowiedzi jej rozwinięcia na drugim albumie. Grechuta, podobnie jak Chopin, „okazuje się zatem kolejnym głosicielem tych samych pokoleniowych dylematów i trosk, którym dawali wyraz w swoich dziełach polscy romantycy”<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> K. Orłowska, „Odgadnąć i uzewnętrznić wielką tajemnicę [...] Chopinowskiej muzyki” — *Dusze niektórych melodii. Chopin Cezarego Jellenty*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2021, nr 41, s. 293.

Na pierwszej płycie *Marek Grechuta & Anawa* z roku 1970 można odnaleźć liczne elementy chopinowskie: liryczny sposób śpiewania nawiązujący do lirycznego sposobu gry Chopina w piosence *Serce*; utwór *Będziesz moją panią* jako reprezentacyjny przykład Grechutowskiej odmiany walca inspirowanej Chopinem i ubranej w klasyczną piosenkową formę; połączenie polskich tańców narodowych poloneza i krakowiaka w piosence *Wesele* wzbogaconej charakterystycznymi fortepianowymi wstawkami; mazurkowe frazy w utworze *Dzikię wino*; połączenie walca oraz mazurka w kompozycji *Zadymka*. Trafne jest zatem określenie Grechuty jako „poety-pieśniarza”, którego liryczny sposób śpiewania, a także poetyckie tomiki świadczą o tym, że, podobnie jak Chopin, był „poetą czułym”. Jego zamiłowanie do liryki widoczne jest w wierszu pod tytułem *Pamięci poezji*, w którym zwraca się do niej bezpośrednio:

Jesteś zielenią mą  
jesteś błękitem mym  
dobra Poezjo — słuگو życia  
ponad światem złym  
Pamięć ma wzywa cię  
przez zagmatwany los  
wierszu wybranych słów najlepszych  
wypełnij mój głos<sup>45</sup>.

Jak pisał Pierre Bourdieu, „każda percepcja artystyczna wymaga świadomej lub nieświadomej operacji odcyfrowania przekazu, prowadzącej do różnych znaczeń w zależności od zastosowanej siatki interpretacyjnej”<sup>46</sup>. Marek Grechuta z dużą pewnością i świadomie wybierał przekazy, które miały być odczytane przez odbiorcę, dodając do swoich piosenek literackie czy muzyczne interteksty. Jedną z cech łączących pieśniarza z Chopinem była inspiracja walcami, które były popularną formą tworzoną przez kompozytora — pod względem liczebności, zaraz po mazurkach i polonezach, plasują się wraz z nokturnami na trzecim miejscu. Pieśniarz także upodobał sobie szczególnie właśnie tę taneczną formę w trójdzielnym metrum, a w jego dorobku można odnaleźć kilkanaście takich kompozycji<sup>47</sup>. Liryczny, romantyczny, chopinowski nastrój walca stał się jednym ze znaków rozpoznawczych twórczości Marka Grechuty.

---

<sup>45</sup> M. Grechuta, *Krajobraz pełen nadziei*, Kraków 1991, s. 8.

<sup>46</sup> Cyt. za: B. Mika, *Spółeczne determinanty odbioru muzyki*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 2, red. J. Uchyla-Zroska, Katowice 2009, s. 13–23.

<sup>47</sup> Między innymi: *Ocalić od zapomnienia*, *Będziesz moją panią*, *Ojczyzna*, *Praca*, *Żyli długo i szczęśliwie*, *Więc to nie tak*, *Nie wiem o trawie*, *Prom na Wiśle pod Tynchem*.

Liryzm Fryderyka Chopina miał wpływ na wczesną twórczość Marka Grechuty, w szczególności w kontekście poetyckiego języka muzyki, nawiązania do romantycznych tradycji, motywów odnoszących się do polskiej muzyki ludowej oraz muzyki jazzowej.

## Bibliografia

- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Bojanowicz J., *Szalona lokomotywa*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 273.
- Brożek A., Jadacki J., *Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne — osobowość — światopogląd — założenia twórcze*, Wydawnictwo Naukowe „Semper”, Warszawa 2010.
- Czajkowska K., *Tekściarz czy poeta piosenki? Strukturalny podział dzieł sztuki i ich twórców*, „Czas Kultury” 2021, nr 3.
- Czartkowski A., Jeżewska Z., *Fryderyk Chopin*, wyd. 4 uzupełnione, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Czechowicz J., *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Filler W., Groński R.M., Wittlin J., *Alfabet polskiej rozrywki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- Gamrat M., „*La Cantologie*”, czyli *francuska szkoła badań nad piosenką (i jej potencjalne polskie implikacje)*, „Czas Kultury” 2021, nr 3.
- Grechuta D., Baran J., *Marek. Marek Grechuta we wspomnieniach żony Danuty*, Widnokres, Kraków 2012.
- Grechuta M., *Będziesz się uśmiechać*, OTO Kalambur, [b. m.] 1985.
- Grechuta M., *Krajobraz pełen nadziei*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1991.
- Grechuta M., *Na serca dnie*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1990.
- Grunwald A., *Antologia polskiej poezji śpiewanej*, Siedmioróg, Wrocław 2002.
- Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2016.
- Iwańska I., *Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżkowe i bemołowe*, „Teoria Muzyki” 2018, nr 12.
- Jellenta C., *Dzwony Chopina*, [w:] *idem, Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Wyd. S.A. Krzyżanowski, Kraków 1912.
- Kallberg J., *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunki muzyczne*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.

Kleiner J., *Rola podmiotu mówiącego w epice, liryce i poezji dramatycznej*, [w:] *idem, Studia z zakresu teorii literatury*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1961.

Kowalczyk J.R., *Niezastąpiony, liryczny. O Marku Grechucie*, <https://culture.pl/pl/artykul/niezastapiony-liryczny-o-marku-grechucie> (dostęp: 28.12.2023).

Majewski W., *Marek Grechuta. Portret artysty*, Agora, Kraków 2006.

Miciński T., *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Universitas, Kraków 1999.

Mika B., *Spoleczne determinanty odbioru muzyki*, [w:] *Wartości w muzyce*, t. 2, red. J. Uchyla-Zroska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.

Niewiara A.M., *Piosenka — gatunek ewoluujący?*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

Opacki I., *Mówione rytmem. O „Zadymce” Juliana Tuwima*, [w:] *idem, Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*, Para, Katowice 1997.

Orłowska K., „Odgadnąć i uzewnętrznic wielką tajemnicę [...] Chopinowskiej muzyki” — Dusze niektórych melodii. Chopin Cezarego Jellenty, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2021, nr 41.

Pessel W.K., *Usta umilkły, dusza śpiewała: wokół ostatnich nagrań Marka Grechuty*, „Kultura Popularna” 2017, nr 3.

Piętkowa R., Piętka M., *Elitarny egalitaryzm Kabaretu Starszych Panów*, „Język Artystyczny” 15, 2014.

Piotrowska A.G., *Magia muzykowania — piosenki Marka Grechuty wciąż aktualne*, „Ars inter Culturas” 2017, nr 6.

Tuwim J., *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczykówna, Czytelnik, Warszawa 1971.

Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

Wyspiański S., *Wesele*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

Wyszogrodzki D., [booklet do płyty] *Marek Grechuta: Świecie nasz*, Warszawa 2005.

Wyszogrodzki D., *Folk muzyką ostatnich bardów*, [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Traczyk, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2005.



## Streszczenie

### „Grechuta z Chopina jest i basta!”. Ślady Chopina we wczesnej lirycznej twórczości Marka Grechuty

W niniejszym artykule autorka bada wpływ twórczości i stylu Fryderyka Chopina na wczesną twórczość Marka Grechuty na podstawie jego pierwszego albumu koncepcyjnego *Marek Grechuta & Anawa* z 1970 roku. Autorka twierdzi, że wczesną twórczość Grechuty można nazwać liryczną, popierając swoją tezę przykładami. Zauważa wspólne dla obu twórców cechy, takie jak: poetycki język muzyczny, nawiązania do romantycznych tradycji, motywy polskiej muzyki ludowej, odniesienia do muzyki jazzowej. Omawia konkretne utwory z pierwszej płyty pieśniarza, w których wybrzmiewa wpływ Chopina: *Serce*, *Wesele*, *W dzięki wino zaplątani*, *Zadymka*, *Będiesz moją panią*. Odwołując się do ustaleń Wojciecha Majewskiego, omawia reprezentacyjną Grechutowską odmianę walca inspirowaną twórczością Chopina. W nawiązaniu do nazwy „poeta czuły” omawia teksty z pierwszej płyty, które zostały opublikowane w dwóch tomikach poetyckich, wskazując widoczne między nimi różnice. Autorka w pracy wykorzystuje analizę literacką oraz analizę muzykologiczną, skupiając się na badaniach *music studies* oraz piosenkologii.

Słowa kluczowe: piosenka, piosenkologia, Grechuta, Chopin, poezja śpiewana