

Władysław Szpilmana sygnał czołówki Polskiej Kroniki Filmowej (1951)

MACIEJ GOŁĄB

Istnieją co najmniej trzy powody, które skłoniły mnie do zajęcia się dziesięcioma taktami sygnału Polskiej Kroniki Filmowej, obowiązującego w latach 1952-1994, którego twórcą był wybitny pianista, kameralista i kompozytor Władysław Szpilman (1911-2000). Pierwszy (i sprawczy) powód mojego zainteresowania to względy czysto muzyczne. Nasz przedmiot uwagi jest, powiedzmy to od razu, sygnałem muzycznie mistrzowskim i od dawna byłem ciekaw historycznego korpusu źródeł muzycznych, które wiążą się z jego powstaniem (nie tylko rękopiśmienne źródła partytury, ale i historyczne dokumenty fonograficzne)¹. Dobra muzyka nie musi stanowić samoistnego gatunku, by zwrócić na siebie uwagę muzykologa. Wzgląd drugi odnosi się do bezprecedensowej w najnowszej historii kultury polskiej recepcji sygnału PKF jako apelatywnego przekazu muzycznego adresowanego do wielu pokoleń polskich kinomanów, a nieco później również widzów. Sformułuję to nieco przewrotnie: filmy w kinie się zmieniały, lecz gdy przez cztery dekady PRL i początków III RP zasiadaliśmy na widowni, właśnie ten sygnał uświadamiał nam nie tylko szczególną tożsamość miejsca, ale wręcz wyjątkowość chwili, metapreludującą apelując o ciszę i skupienie przed rozpoczęciem seansu. Wrażliwi na metafizyczny aspekt uczestnictwa w rytuale kinowym wiedzą, jak szczególny był to moment. Wzgląd trzeci ma charakter czysto metodologiczny – wiąże się z nienowym postulatem o uwzględnienie nie tylko istotnej roli muzyki w filmie, ale przede wszystkim metodologicznej procedury badawczej, jakiej mogą być poddane ścieżki dźwiękowe filmów i seriali. Strukturalne widzenie funkcji muzyki w mediach nie unieważnia spojrzenia autonomicznego, zwłaszcza gdy w grę wchodzi szczególnie istotne fenomeny dźwiękowe kina (bo nie tylko o film tu chodzi) i gdy pewne immanentne aspekty przekazu muzycznego nie wiążą się bezpośrednio z dziełem filmowym rozumianym jako integralna całość. To jednak w dobie popularności badań interdyscyplinarnych nie wszystko.



Makieta czołówki Polskiej Kroniki Filmowej

Istnieje bowiem także aspekt kulturoznawczy podjętego tematu. To mianowicie problematyka audiosfery. Sygnały akustyczne, bo do tej grupy fenomenów pejzażu dźwiękowego (*soundscape*) nasz przedmiot uwagi się zalicza, zazwyczaj nie bywają interesującym dla muzykologa przedmiotem badań, o ile kontekst ich powstania i funkcjonowania w audiosferze nie wykazuje szczególnych powodów, dla jakich miałyby poświęcać im swoją uwagę. Sygnał (łac. *signalis* – dający znak) to w węższym znaczeniu umowny znak akustyczny zwiastujący pojawienie się określonego medium/przekazu niosącego jakąś informację lub ich zespół, apelatywnie oddziałującego na słuchacza. Pojęcie sygnału jest też obecne w codziennych praktykach instytucji zajmujących się upowszechnianiem informacji drogą akustyczną (film, radio, telewizja, Internet, sieci komórkowe etc.), a więc przedmiotowo-podmiotowa unia semantyczna wyklucza jakiegokolwiek nieporozumienia w tej kwestii. Co jest, a co nie jest sygnałem, nie powinno budzić wątpliwości. Wracając zaś do myśli z początku tego akapitu, powiem, że przyczyną, dla której problematyka sygnałów akustycznych rzadko absorbuje uwagę muzykologa, jest ich dobrze umotywowana trywialność. Dlaczego dobrze umotywowana? Ponieważ w świecie wszechobecności, odwołujących się do wszystkich zmysłów, reklam i apeli, toczy się ostra walka o uwagę potencjalnego odbiorcy, która ma się przekładać na zyski ze sprzedaży. Bogaty, wieloreferencjalny przekaz, który zwróciłby uwagę estety (o estetyku nie wspominając), przepadnie w morzu przekazów fonicznych brutalnie sugestywnych.

Referencjalność sygnału jest zwykle nieskomplikowana i na ogół podlega intencjonalnej symplifikacji już w akcie jego tworzenia. Co więcej, symplifikacja jest, by tak rzec, normą gatunkową, jeśli sygnał ma z powodzeniem pełnić rolę, jaką mu wyznaczono. Starsi, podobnie jak ja pamiętający ilościowo stosunkowo ograniczoną i wówczas jeszcze policzalną panoramę sygnałów w audiosferze PRL-u, przypominają sobie trywialne sygnały regionalnych ośrodków telewizyjnych, z *Prząśniczka* Stanisława Moniuszki (Łódź), tradycyjną pieśnią kaszubską (Gdańsk) czy krakowiakiem (Kraków) na czele, podawanych telewizzowi *unisono*, w przygnębiającym swym ubóstwem brzmieniowym entourage'u. Referencjalność

estetyczna była tu równie jednoznaczna jak środki brzmieniowe, za pomocą których ją osiągnięto. Można by tę listę rozbudowywać, powołując się choćby na obecne dziś w przestrzeni publicznej sygnały telefonii komórkowej, która dysponując nieporównanie lepszymi niż kiedyś technologiami generowania sygnałów, zaśmieca audiosferę już to pięciodźwiękowym incipitem z I części *Sonaty h-moll* Chopina, już to sowizdrzalskim gwizdem, już to przeraźliwymi jazgotami.

Władysław Szpilman skomponował (to słowo jest ważne) sygnał Polskiej Kroniki Filmowej w 1951 r. ² Pierwsza edycja PKF z początku 1952 r. otrzymała już nowy emblemat muzyczny. Powiedzmy od razu – z symplifikacją sygnału badany tu fenomen nie ma nic wspólnego. Zanim jednak zajmiemy się tymi kwestiami, wypada stwierdzić, że okoliczności społeczno-polityczne w Polsce towarzyszące temu przedsięwzięciu są już dziś na tyle dobrze znane, że nie warto poświęcać im uwagi. Mniej oczywisty, z muzycznego punktu widzenia, wydaje się fakt, że stary sygnał PKF ukazującej się od 1944 do 1951 r. był nieprzypadkowo utrzymany w metrum parzystym, ewokującym marsz ku świetlanej, komunistycznej przyszłości. Parzyste metra muzycznych sygnałów w ustrojach totalitarnych są nieomal oczywiste, gdyż „na trzy” nie da się pewnie dojść do jedynie słusznego celu. Kwestie immanentno-muzyczne zależą właśnie od takich uwarunkowań społecznych. Materia muzyczna w sensie ścisłym jest, jak już dawno temu odkrył Kurt Blaukopf ³, emanacją stosunków społecznych i dyskutowany za chwilę fakt, że *ionicus minor*, ów archetyp rytmiczny polskiej tradycji muzycznej ⁴, pojawia się w nowym sygnale PKF, i to pojawia się właśnie na początku lat 50., nie jawi się jako przypadkowy i ma swoją historię ⁵. W pewnym sensie kontynuuje on ideę czołówki przedwojennego Polskiego Tygodnika Dźwiękowego PAT z jej również polonezowym sygnałem: pierwszymi taktami orkiestrowej transkrypcji *Poloneza A-dur* op. 40 nr 1 Chopina.

W. Szpilman, transkrypcja sygnału czołówki PKF

Gdy Władysław Szpilman zdecydował się być sygnalistą najważniejszej polskiej filmowej platformy dokumentalnej, jego sytuacja życiowa była już – po ekstremalnych doświadczeniach wojennych – ustabilizowana. Powrócił do swego przedwojennego miejsca pracy w Polskim Radio, zajmując już w 1945 r. stanowisko dyrektora muzycznego. Tym, co dziś budzi szczególne uznanie w działalności zawodowej Szpilmana, była jego nadzwyczajna wszechstronność. Jako kompozytor równie dobrze poruszał się na terenie muzyki klasycznej, zgodnie z wykształceniem odebrany przed wojną u Artura Schnabla i Franza Schreкера w Berlinie, jak i na niwie muzyki rozrywkowej, pisząc setki popularnych pieśni, których żywotność bynajmniej nie wygasła wraz z upadkiem estetyki socrealizmu. Komponował muzykę filmową zarówno przed wojną, jak i po niej, a jego liczne przeboje były często obecne w filmach z lat 50. Dziś tak radykalne przekraczanie granic między gatunkami muzyki artystycznej i rozrywkowej nie jest niczym szczególnym, lecz w latach 40. i 50. były to dziedziny zajmowane przez dwie różne grupy wyspecjalizowanych muzyków, stąd przydomek „polski Gershwin”. Ten właściwy kompozytorowi *Czerwonego autobusu* rys psychologiczny, by tak rzec, gotowości na transgresję gatunkowe nie był czymś przypadkowym, wymuszonym przez zewnętrzne okoliczności. Widzimy to również w stylu uprawianej przez niego działalności koncertowej jako pianisty. Również tu obca mu była jakakolwiek zawężająca świat wykonawstwa muzycznego specjalizacja. Koncertował zarówno solo, z orkiestrą, nade wszystko jako kameralista, późniejszy twórca Kwintetu Warszawskiego, a wcześniej akompaniator takich znakomitości wiolinistycznych, jak Bronisław Gimpel, Tadeusz Wroński, Henryk Szeryng czy Ida Händel. Nieobca mu była sztuka improwizacji, interesował się także jazzem, choć bardziej jako obserwator niż czynny uczestnik *jam sessions*.

Nic zatem dziwnego, że gdy w 1951 r. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych zamieniła starą czołówkę PKF na nową, wybór Władysława Szpilmana jako twórcy nowego sygnału był oczywisty, w każdym razie takim się dziś jawi. Kompozytor był bowiem w tym czasie bodaj najbardziej uniwersalnym polskim muzykiem. Zadanie pertraktacji ze Szpilmanem w tej sprawie powierzono nowo zatrudnionemu pracownikowi Państwowego Instytutu Sztuki – Stefanowi Jarocińskiemu (1912-1980), który jednak nie ograniczył się do przekazania formalną drogą prostej zlecenia, lecz przekazał kompozytorowi, wspomniane w różnych źródłach, estetycznie klarowne wizje brzmienia przyszłego sygnału. Była to idea formy poloneza – pomost zapewne świadomie przerzucony przez Jarocińskiego ku przedwojennej kronice PAT. Oto jak po latach Szpilman wspominał ten moment: *W '51 roku muzykolog Stefan Jarociński, [który] był konsultantem filmu⁶, zwrócił się do mnie z propozycją, abym napisał sygnał do [Polskiej] Kroniki Filmowej. Było to bardzo trudne zadanie, bo to trwa 25 sekund, bardzo krótka forma i trzeba się zwięźle wypowiedzieć, [no] i musi mieć charakter polski⁷. Napisałem trzy projekty do wyboru i został wybrany ten, który od '51 roku w kinach jest grany. Zarzucił mi któryś z krytyków filmowych, że przez mój diabelski charakter tego sygnału nikt nie potrafi zaśpiewać. A przecież nie po to napisałem, żeby ten sygnał był śpiewany. Sygnały nie są do śpiewania – sygnały są do słuchania⁸.*

Interesujący wydaje się charakter zamówienia, jakie przekazał Szpilmanowi Jarociński. Rezygnacja z pompierskiego na sowiecką modłę sygnału starej kroniki, tak charakterystycznego dla sygnałów socjalistycznej audiosfery, na rzecz sygnału

w charakterze manifestacyjnie polskiego stanowi wczesną zapowiedź ideologicznych i mentalnych przeobrażeń, jakie przed 1956 r. zaczęły się zaznaczać w środowiskach artystycznych.

Rękopiśmienne źródła ścieżki dźwiękowej

Zanim przejdziemy do analizy właściwej, kilka uwag heurystycznych – o tyle ważnych, że filmolodzy rzadko wyodrębniają dla swoich celów badawczych tę klasę źródeł (bo nie o jedno tylko źródło tu chodzi)⁹. Zacznijmy od źródeł rękopiśmiennych, czyli autoryzowanych rękopisów sygnałów PKF (bez sygnatury), przechowywanych w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie. Nieprzypadkowo mówię tu o „sygnałach”, a nie o „sygnale” w liczbie pojedynczej, ponieważ zostały przez kompozytora sporządzone dwa identyczne, choć w różnych tonacjach¹⁰. Trzeciego, o którym wspomina Szpilman w cytowanym wywiadzie, w WFDiF nie ma i nie wiadomo, gdzie się znajduje. Zapisane na dwóch wewnętrznych stronach (drugiej i trzeciej) formatu A5 niebieskim długopisem, na pewnemowskim papierze dwudziestosystemowym, wypełniają przestrzeń po 10 taktów na obu stronach każdy (4 takty + 6 taktów). Sygnał pierwszy został przez kompozytora oznaczony jako *Sygnał I*, a sygnał drugi – jako *II Sygnał do kroniki*. Pierwszy jest utrzymany w tonacji *B-dur*, drugi – w tonacji *C-dur*. Od razu nasuwa się pytanie o sens ukonstytuowania identycznego pod względem treści muzycznej sygnału drugiego, skoro różni się on od pierwszego jedynie tonacją. Czyżby przesunięcie transpozycyjne sygnału drugiego o interwał wielkiej sekundy w górę, a tym samym zmiana jego barwy harmonicznnej, miało mieć znaczenie, nieodczytywalne przecież dla widza niedysponującego słuchem absolutnym? Odpowiedź na to pytanie odkładamy na później, gdy zajmiemy się kwestiami realizacji wykonawczej zapisu partyturowego. W tym miejscu zaznaczmy jedynie, że wykonawcza realizacja sygnału końcowego PKF jest powtórzeniem skróconego sygnału początkowego (t. 4-10), z pominięciem trzech początkowych taktów.

Znacznie istotniejszą kwestią jest status heurystyczny rękopisu Szpilmana. Na pierwszy rzut oka wydaje się on autografem roboczym, ponieważ – jakkolwiek muzyczna *materia prima* jest już w pełni ukonstytuowana¹¹ – to dukt pisma zdradza pewien pośpiech, a wiele elementów notacji muzycznej zostało zaznaczonych skrótowo lub nie zaznaczono ich w ogóle. Zacznijmy od obsady. Jak wszyscy pamiętamy, mistrzowski sygnał PKF jest przeznaczony na orkiestrę symfoniczną pomijającą grupę instrumentów dętych drewnianych, zaś grupę idiofonów reprezentują tylko kotły. Obsadę zasadniczo tworzą dwie grupy: instrumentów dętych blaszanych (po dwa systemy dla trąbek *in B*, rogów *in F* oraz puzonów) oraz kwintet smyczkowy. W rękopisie sygnału początkowego partia puzonów nie została oznaczona w ogóle, a dyspozycje wykonawcze w obrębie kwintetu (poza partiami pierwszych i drugich skrzypiec) możemy poddać emendacji z przesłanek pozaźródłowych. Dynamika i artykulacja zostały wprowadzone podane *al fresco*, lecz dyrygent nie odczuje tu deficytu, znając naturalne możliwości dynamiczno-brzmieniowe poszczególnych instrumentów. Wszystko to, co ma być jako efektywna siła brzmienia momentem szczególnym, zostało zapisane: melodyczna figura partii instrumentów dętych (*fortissimo*) i dywanowe tło akompaniujące kwintetu (*forte*). To ostatnie, jak pamiętamy, wyróżnia się pod koniec sygnału artykulacyj-

Symfonia I W. Szpilman

The musical score is handwritten and consists of ten staves. The top two staves are empty, with a large 'X' and an arrow pointing to the right. The third and fourth staves are labeled 'F. i. B.' and contain a melodic line with a forte (ff) dynamic. The fifth and sixth staves are labeled 'C. i. F.' and contain a melodic line with a forte (ff) dynamic. The seventh staff is labeled 'T. i. F.' and contains a melodic line with a forte (ff) dynamic. The eighth and ninth staves are labeled 'I skryta' and 'II skryta' and contain melodic lines with a forte (f) dynamic. The tenth staff is labeled 'wfs' and contains a melodic line with a forte (f) dynamic. The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

W. Szpilman, pierwsza strona autografu rękopiśmiennego sygnału początkowego PKF (1951), wersja w tonacji B-dur, WFDiF, Warszawa

nym zaznaczeniem rytmicznej figury polonezowej (*détaché*). Trzeba na koniec wspomnieć o licznych, jak na rozmiar formy, skreśleniach, które ostatecznie rozstrzygają o słuszności zaproponowanej atrybucji heurystycznej.

Nie wydaje się jednak, abyśmy mogli zakładać, że istniał kolejny autograf – czystopiśmienny, gdyż zarówno miejsce przechowywania autografu roboczego (realizująca wytwórnia filmowa) oraz – co ważne – towarzyszące temu źródłu głosy orkiestrowe pozwalają z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że jest to ostateczny zapis, a więc ten, z którego realizowano nagranie. Argumentem jest także fakt, że partytura nie była przecież przeznaczona do druku, a kompozytor być może asystował przy jej realizacji brzmieniowej. Mógł zatem pewne kwestie ustnie ustalać z dyrygentem tuż przed nagraniem, o ile w ogóle był przy nim obecny. Można natomiast założyć, że istniał – jakkolwiek jest bardzo mało prawdopodobne istnienie autografu czystopiśmiennego (a tym bardziej oficjalnego) – rękopis w formie partycji fortepianowej, chronologicznie poprzedzający omawiane źródło, oraz że proces komponowania legendarnego sygnału odbył się najpierw przy tym instrumencie. Być może źródło to znajduje się w archiwum rodzinnym kompozytora. Ostatecznie jednak można w ogóle wykluczyć istnienie nawet tego dokumentu, zważywszy z jednej strony na wielką klasę muzyczną Szpilmana, z drugiej – na niewielki rozmiar kompozycji. To był muzyk, który mnóstwo komponował i któremu – jak widać z analizy dostępnego źródła – obce były, by tak rzec, akrybiczne procedury muzyczno-notacyjne.

Sygnal PKF Szpilmana jest polonezem, bo też kronika filmowa programowo ma być *polonaise*. Zapowiadana kronika znakomicie uzasadnia wybór źródła muzycznej inspiracji. Kompozytor miał do dyspozycji niewielką przestrzeń czasową do realizacji swego pomysłu, zamkniętą w ramach zaledwie rozszerzonego okresu muzycznego, do czego jeszcze powrócimy. W tym miejscu zauważmy, że rytmiczno-melodyczne wzory poloneza cechuje ogromna różnorodność, pod warunkiem utrzymania trójdzielonego metrum, akcentu „na raz” (w przeciwieństwie do akcentu „na trzy” w mazurze) i któregoś z charakterystycznych, podstawowych wariantów rytmu (ósemka + dwie szesnastki + cztery ósemki). Akcent „na raz” w figurach akompaniamentu może, lecz nie musi, zostać wzmocniony ukształtowaniem melodycznym, dotyczy bowiem – jak wspomniano – tylko figur akompaniamentu. Szpilman miał do wyboru: albo polonezotwórczy rytm schować w tle akompaniamentu, albo przez wybór szczególnej postaci motywu czołowego dodatkowo go uwydatnić. Wybrał drugie rozwiązanie, zresztą powszechnie obecne w tradycji gatunkowej. Jest to pewien rytm figury czołowej tematu z akcentem „na raz”, przedłużający rytmiczną wartość ósemki o wartość szesnastki. Taka, a nie inna postać motywu czołowego ma ogromny potencjał kinetyczny, a to dzięki owemu minimalnemu wstrzymaniu (retardacji) rozwoju rytmicznego motywu w regularnym pulsie ósemkowym, nawiąsem mówiąc, zwykle „połykanym” przez kinooperatorów. Poniżej kilka, jedynie przykładowo wybranych, historycznych rozwiązań: od epoki klasycznej (Ogiński)¹², przez romantyzm (Chopin, Noskowski), aż do współczesności (Kilar), ukazujących ten właśnie bardzo charakterystyczny rodzaj „zaczęcia poloneza”.

MACIEJ GOŁĄB

Dolce



M. K. Ogiński, *Polonez B-dur* (b. d.)

Allegro maestoso



F. Chopin, *Polonez C-moll* op. 40 nr 2 (1839)

Molto moderato e mesto



Z. Noskowski, *Polonez elegijny* (1887)

Maestoso, alla polacca



W. Kilar, polonez z filmu A. Wajdy *Pan Tadeusz* (1998)

Szpilmanowski polonezowy sygnał PKF ma jednak muzyczny kształt nietypowego, choć regularnego, okresu melodyczno-harmonicznego¹³: 3 + 3 + 3 takty (takt 10 stanowi przedłużenie brzmienia końcowego akordu jedynie na pierwszej części taktu)¹⁴. Gdyby Szpilman zdecydował się na typowy, regularny okres, uzyskałby dość schematyczny rezultat brzmieniowy, tym łatwiej wyczuwalny, że stanowiący całość utworu. Kompozytor uchylił się jednak od tak prostego rozwiązania kompozycyjnego, ugruntowanego prawem klasycznej syntaktyki muzycznej, tj. ustalenia relacji „pytanie (napięcie) – odpowiedź (rozwiązanie)”, lecz utworzył nietypowy model retoryczno-kinetyczny czy narracyjno-energetyczny, jak kto woli. Spójrzmy na dźwięki filarowe całości procesu melodyczno-harmonicznego:



Prowadzenie głosu (*Stimmführung*) i proces harmoniczno-tonalny w sygnale PKF
W. Szpilmana (analiza Schenkerowska)

Trzy pierwsze takty to rodzaj hejnałowego *exordium* utrzymanego w tonacji *B-dur* i prezentującego figurę motywiczną, o której była już mowa. Tu dokonuje się ekspozycja tanecznej normy gatunkowej, tu ustala rodzaj brzmienia orkiestrowego, tu wreszcie – buduje pomost wiodący ku kolejnym fazom sygnału. Z energetycznego punktu widzenia to krzywa wznosząca, o czym ostatecznie przekonuje modulująca trzecia część trzeciego taktu, w której rozpoczyna się przejście najkrótszą drogą z tonacji *B-dur* do tonacji *D-dur* przez zabieg wieloalteracji akordu¹⁵. Faza druga (takty 4-6) to faza pozornej kulminacji sygnałowej, podkreślonej zmianą tonacji bemolowej na krzyżykową (*Klangfarbe*)¹⁶. O ile trajektoria przebiegu melodycznego pierwszej fazy ma charakter wznoszący i osiąga pierwszą (pozorną zresztą) kulminację na dźwięku *a* w partii trąbek, to w fazie drugiej ma charakter opadająco-wznoszący, przynosząc krótkotrwałe (jedynie w t. 4) wrażenie stabilizacji przebiegu muzycznego. Ostatni takt tej fazy (t. 6) w charakterystyczny sposób spina ją z następującą po niej fazą trzecią, stanowiąc rodzaj nagłej, niespodziewanej quasi-kadencji, którą poprzedza w t. 5 nagła re-modulacja do tonacji głównej. Wznoszący motyw, który ją tworzy, przypomina końcowe dźwięki uroczystego hejnału, po których następuje (tym razem rzeczywiście) kulminacja na końcowym trójdźwięku *B-dur* ostatniej, kodalnej fazy sygnału (t. 7-10). Jest ona dodatkowo ugruntowana retardacją brzmienia przekraczającego rozmiar trzech taktów, a na jego tle pojawiają się bardzo wyraziście artykułowane polonezowe figury rytmiczne, eksponowane przez kwintet smyczkowy.

Gdy mówimy o „quasi-kadencji”, „pozornej kulminacji” czy „re-modulacji”, to obnażamy słabość terminologii muzykologicznej w takich i tym podobnych przypadkach. Słabość ta nie wynika jednak z atrofii terminologicznej dyscypliny, lecz z nadzwyczajnej komprymacji muzycznego przekazu, jaki mamy w mikro-polonezie Szpilmana, a to pośrednio dowodzi jego wartości artystycznej. Wynika ona głównie z dwóch mocno wzajemnie na siebie oddziałujących sił składających się na mistrzowską muzycznie erupcję: bardzo krótkiego kontinuum przebiegu i maksymalną heterogenizację komunikowanych treści (norma gatunkowa, hejnał, ścięśnione zwroty modulacyjne etc.). Zdecydowałem się przedstawić analizowany proces muzyczny w konwencji diagramu analitycznego nawiązującego do teorii analitycznej Heinricha Schenkera¹⁷, aby zwrócić uwagę na rzecz istotną: na leżące w głębi sygnału PKF, a głęboko zakorzenione w nowożytnej tradycji muzyki tonalnej principia formotwórcze, takie jak prowadzenie głosu (*Stimmführung*) i wyznaczniki fundamentalnych koordynant organiczności, a zarazem – zdaniem Schenkera – wartości dzieła: istnienia pralini (*Urlinie*) i fundamentu harmonicznego (*Bassbrechung*). Ukazują one, lepiej niż inne narzędzia analizy dzieła muzycznego, logikę i organiczność procesu dźwiękowego.

Fonograficzne źródła ścieżki dźwiękowej

W Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie znajdują się dwa źródła fonograficzne stanowiące podstawę emitowanego sygnału czołówki PKF¹⁸. O danych wykonawczych pierwszego z nich niewiele wiadomo. Zachowane w wytwórni pudło taśmy z nagraniem nie zawiera ani niezbędnych informacji dotyczących czasu i miejsca nagrania, ani danych o biorących w nim udział wykonawcach¹⁹. Można jedynie przypuszczać, że realizacja miała miejsce nie później

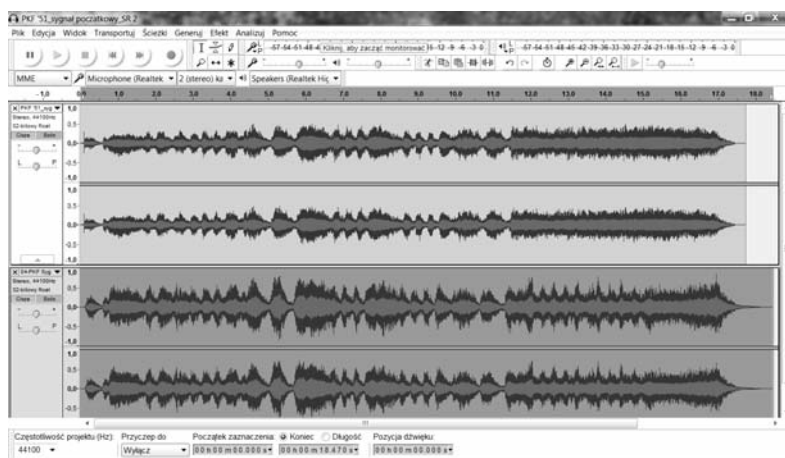
niż w końcu 1951 r., gdyż – jak wspomniano – pierwsze edycje PKF z 1952 r. mają już nowy sygnał. Jakkolwiek notacyjna postać całości sygnału zawiera się jedynie w dziesięciu taktach, to instrukcja ich realizacji (zaznaczona w rękopiśmie poziomymi kreskami powyżej partii trąbek) pozwalała na wyodrębnienie trzech sygnałów: początkowego, środkowego i końcowego. Sygnał początkowy zawierał pełny zakres 10 taktów, środkowy opierał się na taktach 4-6 i 9-10 (z ominięciem charakterystycznego, realizowanego zmiennym smyczkiem polonezowego *détaché* w partii kwintetu smyczkowego). Sygnał końcowy realizował, już bez tej interupcji, treść taktów 4-10. Dzięki temu osiągnięto zwartość i integralność wszystkich trzech sygnałów. Przy czym trzeba od razu zaznaczyć, że idea sygnału środkowego, przeznaczonego do projekcji pomiędzy reportażami PKF (zwiastującego wyodrębniany w latach 50. dział pt. *Ze świata*), została zarzucona. Po 1956 r. stopniowo zanika jako wyodrębniony dział informacyjny, w 1959 r. pojawia się rzadko, a na początku 1960 już wyłącznie sporadycznie (por. edycję PKF nr 3/1960). Sygnały środkowy i końcowy są niekiedy zrealizowane w wyraźnie żywszym tempie niż początkowy.

Partyturową podstawą nagrania z 1951 r. jest sygnał zapisany w źródle rękopiśmiennym jako *Sygnał I* (utrzymany w tonacji *B-dur*). Co się tyczy pierwszej wersji nagraniowej, to – jeśli czytelnik wybaczy mi kolokwializmy, a w rzeczywistości terminy nawiązujące do kategorii brzmieniowych zawartych w teoriach *l'arte dei rumori* włoskich futurystów z ich traktatów o muzyce przyszłości²⁰ – mamy dziś w tym nagraniu, oprócz dźwięków orkiestry jako całości o względnie zrównoważonym brzmieniu, niezamierzone efekty specjalne w postaci „tarabaniących kotłów” i „pierdzących puzonów”. To zresztą niekoniecznie wynik złej pracy dyrygenta, ale również efekt pracy reżysera dźwięku, niemającego w tym czasie takich kwalifikacji i niedysponującego taką infrastrukturą techniczno-nagraniową, jaką mieli jego koledzy po fachu dwadzieścia lat później, mogący to i owo uwytklić lub jednym ruchem suwaka przesunąć na dalszy plan. Nagrywającym za konsolą Polskiego Radia nie był w tym czasie profesjonalny w dzisiejszym rozumieniu reżyser muzyczny, czyli fachowiec dbający o harmonijny zestrój czynników akustycznych i estetycznych, lecz akustyk-dźwiękowiec, rozstawiający mikrofony i wyważający bloki brzmieniowe wedle konwencjonalnie przyjętych w tym czasie wycyzajów. Nie przypisujemy jednak wszystkich win dźwiękowcom. Również muzycy Orkiestry Polskiego Radia nie mieli tych wysokich kwalifikacji, które cechowały ich kolegów po fachu dwadzieścia lat później. W latach 50. byli to muzycy różnego autoramentu, często bez akademicko-muzycznego wykształcenia, gdyż wojna spowodowała – tak jak w każdej innej dziedzinie życia społecznego – znaczne straty ludzkie, toteż umiejętności poszczególnych muzyków orkiestrowych pozostawały w tym czasie wiele do życzenia. Abstrahując od techniczno-akustycznego poziomu nagrania, należy stwierdzić słaby poziom muzyczny orkiestry realizującej sygnał.

Zapewne jednak to nie czysto muzyczne, lecz techniczno-akustyczne cechy pierwszego, Szpilmanowskiego zapisu sygnału PKF były przyczyną podjęcia przez redakcję (lub jej zwierzchności) decyzji o realizacji nowego nagrania²¹. Na jego temat dla odmiany wiemy prawie wszystko. Odbyło się ono 12 maja 1970 r., prawdopodobnie w ówczesnym radiowym Studio M-1 (dziś im. Agnieszki Osieckiej), mającym swą siedzibę przy ul. Myśliwieckiej²². Orkiestrą Polskiego Radia dyry-

gował Stefan Rachoń (1906-2001)²³. Partyturową podstawą nagrania jest – podobnie jak w przypadku nagrania z 1951 r. – sygnał zapisany w źródle rękopiśmiennym jako *Sygnal I*. Tym razem, jako że w praktyce formowania edycji PKF już od początku lat 60. zaniechano realizacji sygnału środkowego, w 1970 r. nagrano wyłącznie sygnały początkowy i końcowy²⁴. Nowocześniejsza infrastruktura studia nagrań i lepsza niż poprzednio orkiestra radykalnie odnowiły brzmieniowy i wykonawczy profil zapisu. Orkiestra gra precyzyjnie, poziom wewnętrznej stopliwości brzmienia obu grup instrumentalnych jest wysoki, koordynacja kinetyczno-ruchowa całości bez zastrzeżeń, a jeszcze głębsze uwydatnienie cech polonezowych sygnału – oczywiste. Od połowy roku 1970 aż do końca istnienia PKF nagranie to stanowiło muzyczną podstawę czołówki wszystkich edycji²⁵.

Elementarna analiza sonologiczna, jaką zastosujemy za pomocą najprostszego narzędzia, tj. programu Audacity 2.1.2, pokazuje różnice między oboma historycznymi nagraniami sygnału, które zresztą – przynajmniej w warstwie selektywności brzmienia, a więc stopnia postrzegania jego heterogeniczności – są wyraźnie słyszalne²⁶. Anonimowe nagranie z 1951 r. jest brzmieniowo nieselektywne, w całości bardziej homogeniczne, zakres częstotliwości jest znacznie uboższy, w konsekwencji skutkuje efektem obniżenia poziomu dynamicznej kontrastowości bloków brzmieniowych. Efekt „zlewania się” wewnątrznie względnie stopliwych, a zewnętrznie wobec siebie kontrastujących bloków instrumentów dętych blaszanych i kwintetu smyczkowego widać na sonogramie w postaci stosunkowo wąskiego ambitusu fali akustycznej.



Sonogram porównawczy sygnałów PKF z 1951 (u góry) i 1970 r. (u dołu), narzędzie: Audacity 2.1.2

W nagraniu Stefana Rachońa z Orkiestry Polskiego Radia z 1970 r. wszystkie te mankamenty akustyczne zniknęły, zaś zalety widać dobrze na sonogramie: zakres częstotliwości jest znacznie bogatszy, oba bloki brzmieniowe są bardziej selektywne brzmieniowo, a skala kontrastu dynamicznego – wyraźnie rozszerzona, czego rezultatem jest szerszy ambitus fali akustycznej. Sygnał z natury rzeczy nie jest typem przekazu, który wymagałby zaawansowanej normatywnej analizy so-

nologicznej. Warto jednak zwrócić jeszcze uwagę na kwestie timingu w jego korelacji z argumentami muzyczno-formalnymi. Ukazuje to poniższa tabela.

	Faza 1: takty 1-3	Faza 2: takty 4-6	Faza 3: takty 7-10
Nagranie z 1951 r.	0–5,7 sek.	5,7–11,4 sek.	11,4–17,5 sek.
Nagranie z 1970 r.	0–5,7 sek.	5,7–11,2 sek.	11,3–18,3 sek.

Nagranie z 1951 r. jest o jedną sekundę krótsze. Prosty pomiar porównawczy pokazuje specyficzne dla obu nagrań falowanie tempa. O ile pierwszy odcinek jest grany przez oba zespoły w identycznym tempie, o tyle tempa dwóch następnych zaczynają się wyraźnie „rozjeżdżać”. Druga faza sygnału jest o dwie dziesiąte sekundy dłuższa w nagraniu z 1951 r., podczas gdy trzecia faza sygnału, przeciwnie, jest o około sekundę dłuższa w nagraniu Rachonia. Co jest tego przyczyną? Prawdopodobnie względy estetyczne, a po części również społeczno-kulturowe, bo przecież i o takich możemy mówić w przypadkach tak szczególnych, jak sygnały. W wykonaniu starszym dyrygent przeniósł nacisk na punkt kulminacyjny w środkowej fazie, wygaszając w fazie trzeciej nagromadzoną energię kinetyczną hejnału, podczas gdy Rachoń wyraźnie uwypuklił fazę ostatnią z motywem i rytmem polonezowym. Wszystko wskazuje, że w latach 50. *polonaise* pozostał w nagraniu na drugim planie brzmieniowym, podczas gdy dwadzieścia lat później stał się już ewidentnie formotwórczy.

* * *

Szpilmanowski sygnał to nie jest temat muzyczny, który moglibyśmy – nawet w czasach jego żywej obecności w wyobraźni polskich kinomanów – łatwo zanuć. *Sygnał nie jest do śpiewania, sygnał jest do słuchania* – mówił Szpilman w cytowanym wywiadzie²⁷. W zabawnym reportażu, nakręconym w latach 70. przez redakcję kulturalną TVP przed frontem ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie, reporter usiłował namówić studentów z różnych wydziałów uczelni (można zgadywać, że z wyjątkiem wokalnego) do zanucenia Szpilmanowskiego sygnału *Kroniki*²⁸. Inicjatywa spaliła na panewce. Formotwórcza tajemnica legendarnego sygnału PKF tkwi bowiem nie w pierwiastku melodycznym, lecz w zestroju kilku czynników: harmonicznego-rytmicznego, brzmieniowego, a dopiero na końcu melodycznego. Szpilman świadomie nie chciał formowania sygnału PKF na nutę przeboju, co skądinąd byłoby dla niego – jako twórcy licznych przebojów – wyjątkowo łatwym zadaniem, lecz dążył do skomponowania aforystycznego, jak się wyraził, „hasła wywoławczego”: tor harmonicznego-rytmiczno-brzmieniowy sygnału jest tak intensywny, że anihiluje pierwiastek melodyczny. Ostatecznie trzeba wskazać na *ionicus minor*, o którym na wstępie wspomnieliśmy, jako na praosnowę zamysłu twórczego. Artukulacyjne *détaché* w polonezowym rytmie akompaniamentu kwintetu smyczkowego, w trzeciej sekwencji sygnału, komunikuje o istnieniu formotwórczej muzycznej substancji sygnałowego minipoloneza.

Sygnał PKF Władysława Szpilmana wysoko stawiał poprzeczkę takiej muzyce i trudno sobie wyobrazić, by nie był punktem odniesienia, jeśli nie wręcz estetycz-

nym wyzwaniem dla skomponowanego dwadzieścia lat później przez Wojciecha Kilara sygnału Dziennika Telewizyjnego, który starsi telewidzowie zapewne dobrze pamiętają²⁹. Podobnie jak sygnał Szpilmana, również ten jest polonezem, a podobieństwo instrumentalnej obsady i brzmienia opartego na przeciwstawieniu dwóch grup instrumentalnych („blachy” i kwintetu) ugruntowuje to przeświadczenie. Sygnał PKF Szpilmana ma zatem walor receptywny, gdyż muzyczna warstwa czołówki Dziennika Telewizyjnego autorstwa Kilara należy nie tylko do najbardziej rozpoznawalnych, ale i – przez swój mocny brzmieniowo charakter – do najbardziej charakterystycznych elementów peerelowskiej audiosfery. Muzycznie nie jest jednak równie mistrzowska, gdyż brak jej tej siły wyrazu, którą odnajdujemy w pierwotnym wzorze Szpilmana. Czyżby dlatego, że w Polsce Ludowej polonez był źle widziany?³⁰ W czołówce Dziennika Telewizyjnego funkcjonuje on na innej zasadzie, gdyż jest bardziej chodzonym niż polonezem. *W okresie socrealizmu* – pisze Tomasz Nowak, autor monografii poświęconej tańcom polskim – *polonez nie był mile widzianym tańcem; w praktyce zespołów pieśni i tańca stosowano co najwyżej ludowe chodzone*³¹. Erozja tego gatunku w kulturze polskiej XX stulecia zaczęła się jednak wcześniej. Już w latach 30. XX w. narzekano, że (...) *polonez zepchnięty został do parzystego [tzn. w parach] wleczenia się po sali balowej w drodze do sali jadalnej. Zginęła dawniejsza posuwistość oraz cechy powagi rycerskości*³². Właśnie te zanikające cechy, w czasach głębokiej socrealistycznej nocy, z inspiracji Stefana Jarocińskiego przypominał polskiej widowni sygnał Polskiej Kroniki Filmowej Władysława Szpilmana.

MACIEJ GOŁĄB

¹ Dostęp do źródeł muzycznych PKF zawdzięczam Pani redaktor Teresie Kruczek z Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie; bez jej pomocy dotarcie do nich byłoby jeśli nie niemożliwe, to przynajmniej utrudnione. Bardzo serdecznie Jej za tę pomoc dziękuję. W teże instytucji, wraz z rękopisami partytury, znajdują się również służące realizacji wykonawczej głosy orkiestrowe oraz różne dokumenty fonograficzne.

² Marek Cieśliński, autor książek poświęconych PKF, pisze: *w 1951 r. pojawił się nowy (...) sygnał dźwiękowy, skomponowany przez Władysława Szpilmana, nieco później również nowa czołówka*, w: tegoż, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006, s. 70. W najnowszej zaś pracy pisze: *Sygnał dźwiękowy – od roku 1949 autorstwa kompozytora i pianisty Władysława Szpilmana – był nieodłącznym znakiem rozpoznawającym się seansu kinowego*, w: tegoż, *Polska Kronika Filmowa. Podglądanie PRL-u*, Wydawnictwo BOSZ, Lesko 2016, s. 8. W tej ostatniej autor nie podaje, skąd rozbieżność w datowaniu.

³ K. Blaukopf, *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*, Verlag Kiepenheuer, Köln 1952.

⁴ Uznawany za rytmiczny archetyp polskiej tradycji muzycznej *ionicus minor* to w systemie łacińskiej prozodii i metryki dwie krótkie i dwie długie wartości.

⁵ Tylko w wyjątkowych przypadkach redakcja PKF odstępowała od nadawania sygnału: po śmierci Stalina (PKF nr 11-12/1953), gdy z czołówki zrezygnowano w ogóle, oraz po śmierci Bieruta (PKF nr 12/1956), gdy pojawiła się niema czołówka, bez sygnału Szpilmana – triumfalny polonez z fanfarami byłby nie na miejscu. Mimo wszystko ta ostatnia czołówka miała swoją wymowę, gdyż niemy obraz z pewnością, przynajmniej u części widowni, mimo woli ewokował wewnętrzne wyobrażenie triumfalnych fanfar.

⁶ Nie jest jasne, jaką instytucję reprezentował Jarociński. Od 1950 r. pracował on w Zakładzie Muzyki Państwowego Instytutu Sztuki (od 1959 r. – Instytutu Sztuki PAN). Nie wydaje się, aby ta instytucja pośredniczyła w nałożonym na

- niego zadaniu. W latach 1947-1952 Jarociński był konsultantem muzycznym Polskiego Radia, co mogło mieć większy związek z tym zamówieniem. Mógł jednak reprezentować którąś z państwowych agend związanych z PKF, np. Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”, którego częścią była WFD. Ta ostatnia możliwość wydaje się najbardziej prawdopodobna. W biogramach Jarocińskiego trudno o informację na ten temat.
- ⁷ Więcej na ten temat por.: D. Michalski, *Piosenka przypomni ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1945-1958*, Iskry, Warszawa 2010. Czytamy tam: *Czym (...) mierzyć popularność Władysława Szpilmana w tamtych latach? [Zapewne] dwudziestosekundowym motywem muzycznym, który skomponował za namową Stefana Jarocińskiego (w 1951 roku konsultanta warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych). „Przyszedł do mnie – wspomina Szpilman – z bardzo precyzyjnym zamówieniem: utwór miał mieć polskie brzmienie, rytm poloneza i charakter fanfar”* (tamże, s. 19).
- ⁸ *Z wizytą u Władysława Szpilmana*, audycja Jolanty Górniewicz w Polskim Radio, 1985. Archiwum Polskiego Radia, sygn. 15677/1 [WM 34732+a]. Za udostępnienie transkrypcji tego wywiadu dziękuję mojej doktorantce, p. Kamili Staško-Mazur.
- ⁹ Nawiązuję tu do własnej typologii źródeł muzycznych, por. M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, II wyd. w Wydawnictwie Naukowym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 59-112.
- ¹⁰ W wywiadzie dla Jolanty Górniewicz Szpilman wyraźnie mówi o trzech przygotowanych przez siebie wersjach sygnału PKF. Jeśliby uznać wersję transkrypcyjną w tonacji *C-dur* za wersję drugą, to powinna być jeszcze w WFDiF wersja trzecia. Nie udało się wszakże jej tam znaleźć. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że znany sygnał PKF jest jednym z trzech różnych muzycznie projektów równoległe napisanych w 1951 r. przez kompozytora dla WFDiF. Pozostałe dwa, dziś nieznane, albo zostały przez niego po wyborze wytwórni wycofane, albo znajdują się w archiwalnych zasobach wytwórni. Taką hipotezę potwierdza fakt, że na pierwszych stronach obu rękopiśmiennych wersji sygnału (czyli w tonacjach *B-dur* i *C-dur*) widnieją – odpowiednio – cyfry „3” i „3a”. Rozstrzygnięcie tej kwestii pozostawiam przyszłym monografistom Szpilmana.
- ¹¹ Wszystkie parametry odnoszące się do wysokości dźwięku i czasu trwania, a więc aspekty czysto kompozycyjne.
- ¹² M. K. Ogiński, *Polonoise* [sic], w: *Recueil de Compositions / pour le Clavecin ou Fortepiano / de M[ichał] O[giński] / choisi et publié / par / Joseph Koslovsky amateur / Liv[re] 2 / Grave chez F. A. Dittmar a St. Petersburg* [b.d.]. Ograniczam się tu do podania danych źródłowych tej jednej pozycji, ponieważ jest, w przeciwieństwie do pozostałych, drukiem unikatowym.
- ¹³ Okres typowy, to 4 + 4 takty (poprzednik – następnik).
- ¹⁴ Inne syntaktyczne podziały wewnętrzne są również możliwe (np. 3 + 2 + 4), lecz nie są równie oczywiste.
- ¹⁵ Nieznającym zasad klasycznej harmonii wyjaśniam, że chodzi tu o chromatyczne przesunięcie dźwięku *b* (pryma w akordzie *B-dur*) na dźwięk *a* (kwinta w akordzie *D-dur*) oraz dźwięku *f* (kwinta w akordzie *B-dur*) na dźwięk *fis* (tercja w akordzie *D-dur*).
- ¹⁶ Niespecjalistom należy się tu wyjaśnienie: zgodnie z tzw. dwukomponentową akustyczną teorią Stumpfa-Brentano-Révésza zmiana wysokości dźwięku pociąga za sobą zmianę barwy, ponieważ oba te aspekty dźwięku (wysokościowy i barwowy) są ze sobą integralnie związane. Innymi słowy, nie można osiągnąć zmiany wysokości dźwięku bez zmiany jego barwy i *vice versa*.
- ¹⁷ Nawiązuję tu do norm analitycznych zawartych w fundamentalnych dziele austriackiego teoretyka muzyki Heinricha Schenkera, por. tenże, *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien 1935.
- ¹⁸ Pierwotne źródła fonograficzne („taśmy matki”) znajdują się w WFDiF w Warszawie pod nazwą *Sygnały PKF* (sygnatury: SR 2 [1951; niedatowana] oraz SR 30 [1970]). Do celów niniejszej analizy sonologicznej bezpośrednio przegrywano z nich oba sygnały na pliki mp3. Analiza nie opiera się na istniejących w wytwórni kolejnych wersjach nagrania, poddawanych masteringowi dla celów produkcji filmowej, ani tym bardziej na istniejących w Internecie ścieżkach dźwiękowych czołówek PKF charakteryzujących się bardzo niską jakością parametrów akustycznych.
- ¹⁹ Nie można wykluczyć, choć nie ma na to dowodów, że wykonawcą tego nagrania sygnałów była Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie (S. Rachoń) lub w Krakowie (J. Gert).
- ²⁰ W rodzaju *L'arte dei rumori* Francesca Pratelli (1880-1955). Więcej na ten temat por.: M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 245-246.

- ²¹ W 1967 r. rozpisano konkurs na nowy sygnał PKF. W szranki stanęli nie tylko jacy kompozytorzy: Henryk M. Górecki, Wojciech Kilar, Jerzy Maksymiuk oraz ponownie Władysław Szpilman. Oceniono nie partytury, jak zwykle się czyni na konkursach kompozytorskich, lecz uprzednio zrealizowane nagrania. Może to sugerować, że decyzję w sprawie wyboru podejmowali nie profesjonalni muzycy, lecz filmowcy lub producenci wytwórni (por. WFDiF, taśma „Sygnały do Kroniki”, sygnatura SR 236, 1967 r.). Szpilman nie zaprezentował jednak nowego sygnału, lecz pozostawił do ponownej oceny stary. Bardzo interesujący wydaje się fakt, że poziom konkursowych prac był na tyle niski, iż – mimo odgórnej woli odnowienia sygnału PKF – zdecydowano się pozostawić sygnał stary. Ponieważ temat ten wykracza poza założone w tym artykule ramy, pozostawiam go na inną okazję.
- ²² Piszę „prawdopodobnie”, gdyż etykieta na pudełku taśmy nie wskazuje miejsca dokonania nagrania. Ponieważ jednak Studio M-1 było macierzystą siedzibą Orkiestry Polskiego Radia, gdzie dokonywała ona większości swoich nagrań, należy wskazać to miejsce realizacji jako najbardziej prawdopodobne.
- ²³ Absolwent Konserwatorium Warszawskiego w 1933 r., uczeń Józefa Jarzębskiego i Ireny Dubiskiej (skrzypce) oraz Grzegorza Fitelberga (dyrygentura). W latach 1945-1980 szef Orkiestry Polskiego Radia (potem Orkiestry Polskiego Radia i Telewizji).
- ²⁴ W zapisie sygnału początkowego Rachoń, definiując tempo wykonania, uderza najpierw batutą w pulpit dyrygencki.
- ²⁵ Z wyjątkami, o których była mowa w przypisie nr 5.
- ²⁶ Na portalu YouTube można porównać nagrania sygnałów obu czołówek. Znajdziemy tam zarówno starsze (z lat 40. i 50.), jak i nowsze kroniki.
- ²⁷ *Z wizytą u Władysława Szpilmana*, dz. cyt.
- ²⁸ W reportażu jest też krótki wywiad ze Szpilmanem komentującym okoliczności powstania sygnału. Za zwrócenie uwagi na ten reportaż dziękuję p. Kamili Staško-Mazur.
- ²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=DGALppOIKnQ> (dostęp: 12.03.2017).
- ³⁰ Różnica między Szpilmanem a Kilarzem polega na ich odmiennym stosunku do problemu symplifikacji sygnału. Kilar posłużył się schematyczną syntaktyką w warstwie melodycznej (4 + 4 + 4), a harmonikę oparł na relacjach funkcyjnych pierwszego rzędu, tzn. związkach między akordami, niewykraczających poza zależności toniczno-dominantowe. W przeciwieństwie do Szpilmana Kilar unikał charakterystycznego „ścieśniania” zwrotów modulacyjnych, które czynią sygnał Szpilmana jeszcze dziś tak wyrazowo nośnym. Jeśli idzie o Kilara, to potwierdza tę diagnozę jego polonez z *Pana Tadeusza* w reż. Andrzeja Wajdy: schematyczny składniowo, a harmonicznie wręcz prymitywny.
- ³¹ T. Nowak, *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2016, s. 397.
- ³² E. Kuryło, *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*, w: M. Gliński (red.), *Taniec*, nakładem miesięcznika „Muzyka”, Warszawa 1930, s. 130, cyt za: T. Nowak, dz. cyt., s. 396.