


Małgorzata Sokalska  <https://orcid.org/0000-0002-2896-9468>
Uniwersytet Jagielloński
malgorzata.sokalska@uj.edu.pl

Melodeklamacja, czyli pogranicza piosenki

Melodeclamation that is Borderlands of Song-Writing

Abstract: The notions of melodeclamation and melorecitation are almost synonymous with the genre definition of a song understood as multi-code unity of textual and musical components, for which the appropriate existence form is an audio realisation. Meanwhile, a broader academic research on the phenomenon of melorecitation is lacking, aside from short dictionary descriptions as well as relatively recent connection with the performance style characteristic for rap music. It seems that only there the expression of recitation is treated as something inspiring in connection with the musical element, as in other styles and genres the recitation with music in the background has become synonymous with being kitschy, vocally unskilled and characteristic for school as well as amateur performances of poetry. However, the historical tradition of melodeclamation and the modern examples of introducing recitation and melorecitation to songs with high art aspirations encourage us to look at such practices more closely. Melorecitation can become a more widely used artistic choice amongst the professional performers (actor song, poetry song) but also a unobvious experiment by the artists using other's voices – of the poet reciting his own poems – in their own projects.

Keywords: melorecitation, melodeclamation, song, vocal text interpretation

Streszczenie: Pojęcie melodeklamacji lub melorecytacji niemal pokrywa się z definicją gatunkową piosenki, jeśli rozumiemy ją jako wielokodową całość złożoną z komponentu tekstowego i muzycznego, dla której właściwą formą istnienia jest realizacja dźwiękowa. Tymczasem brakuje szerszego naukowego rozpoznania fenomenu melorecytacji, poza zdawkowymi opisami słownikowymi oraz stosunkowo świeżym powiązaniem jej ze stylem wykonawczym właściwym dla rapu. Wydaje się, że tylko tam ekspresja recytacji w powiązaniu z elementem muzycznym traktowana jest jako coś inspirującego, natomiast w innych stylach i gatunkach recytowanie na tle muzyki stało się synonimem kiczu, nieumiejętności wokalnych lub manieri szkolnych akademii i amatorskich prezentacji poezji. Tymczasem historyczna tradycja melodeklamacji oraz współczesne przykłady wprowadzania recytacji i melorecytacji do piosenek o aspiracjach wysokoartystycznych zachęcają do tego, żeby przyjrzeć się tym praktykom nieco bliżej. Melorecytacja może stać się szerzej stosowanym środkiem artystycznym wykonawców profesjonalnych (piosenka aktorska, piosenka poetycka), ale też nieoczywistym eksperymentem twórców włączających we własne projekty cudzy głos – poety recytującego swoje wiersze.

Słowa kluczowe: melorecytacja, melodeklamacja, piosenka, wokalna interpretacja tekstu

Próbowi definiowania piosenki poświęcono niejedno hasło słownikowe czy artykuł badawczy, z których przeglądu wynika jednoznacznie, że spójnego opisu gatunku i jego systematyzacji – takich, by bezdyskusyjnie ujmowały wszelkie zjawiska intuicyjnie łączone z nazwą piosenki – nie sposób dokonać¹. Gdyby jednak odfiltrować ze wszystkich tych definicji sądy wartościujące (np. łączenie piosenki z kulturą popularną, twórczością niższych lotów, funkcją rozrywkową) czy uwagi o jej związkach ze środkami upowszechnienia (np. relacje między piosenką a rozwojem środków masowego przekazu lub okolicznościami wykonania), okazałoby się, że niezmiennym fundamentem jest uznanie piosenki za gatunek „co najmniej dwukodowy”², że w piosence muszą być słowo i muzyka oraz że podstawową formą istnienia słowa w piosence nie jest zapis tekstu, ale jego akustyczna realizacja w śpiewie. Skupiając się wyłącznie na tych rudymencie – wokalizowanym słowie i towarzyszącym mu dźwięku – na peryferiach gatunku piosenkowego moglibyśmy wskazać ciekawe, a rzadko analizowane zjawisko, jakim jest melorecytacja lub melodeklamacja.

Sięgający korzeniami źródeł greckiej melopei, ten typ wykonawstwa tekstu literackiego z towarzyszeniem akompaniamentu instrumentalnego jest jednym z najbardziej podstawowych sposobów funkcjonowania poezji i muzyki, ich współistnienia i ściślej zależności. Ciekawe jednak, że definicje słownikowe, tak obfite w opisach piosenki, melodeklamację kwitują surowym bilansem znaczących członów składających się na tę nazwę:

(< gr. *Mélos* = melodia + łac. *declamatio* = wygłaszanie) – artystyczne wygłaszanie (→ deklamacja) utworu, najczęściej poetyckiego i wierszowanego, zharmonizowane z akompaniamentem muzycznym³.

W pierwszym oglądzie istotne wydaje się powiązanie melodeklamacji z taką artykulacją utworu, która ma charakter artystyczny, oraz podkreślenie bezpośredniego i silnego związku z muzycznym tłem, z którym powinna być ona zharmonizowana, a więc w jakimś zakresie skoordynowana, dopasowana w zgodny sposób, czy może nawet – zgodny z jakimiś regułami⁴.

¹ Dla potwierdzenia tej tezy można sięgnąć po przeglądowy, choć proponujący też własną postać definicji, artykuł A. Niewiary, *Piosenka – gatunek ewoluujący?* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 198–207.

² Większość badań nad piosenką powołuje się w tym zakresie na ustalenia rozprawy A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Poznań 1983. Tezy o wielokodowym charakterze piosenki zob. tamże, s. 7–9.

³ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 297. Hasło: *melodeklamacja*.

⁴ Wyróżnione przez SJP trzy znaczenia czasownika „harmonizować” obejmują następujące kwestie: „1. dobrze pasować do czegoś lub mieć odpowiednie proporcje z czymś. 2. łączyć elementy w estetyczną lub funkcjonalną całość. 3. dopełniać melodię akordami dobranymi zgodnie z prawami harmonii”, <https://sjp.pwn.pl/sjp/harmonizowac;2559986.html>, dostęp: 18.02.2023.

Technika wykonawcza o charakterze melodeklamacyjnym, której pewna odmiana nosi także nazwę parlanda⁵, w historycznym rozwoju form wokalnych doprowadziła do powstania operowego recytatywu (zwłaszcza w pierwotnej postaci, jaką nadano mu w XVI wieku, bez późniejszych wzbogaceń i przekształceń), zaś w XIX wieku znalazła odbicie w pieśni romantycznej, powracającej do deklamacyjności – nietożsamej z recytatywnością, co

było rezultatem wnikania w właściwości wyrazowe tekstu słownego, podczas gdy recytatyw miał na celu tylko zabezpieczanie wyrazistości tekstu poprzez szybkie przekazywanie treści, które utrudniała szerzej rozwinięta interwałowo melodia⁶.

Konsekwentne uwypuklenie zawartości wyrazowej tekstu słownego przez stosowanie melodii o cechach deklamacyjnych wykrystalizowało w końcu „tzw. «mówiony śpiew» (*Sprachgesang*), polegający na lekkim akcentowaniu wysokości dźwięków mówionego w zasadzie tekstu⁷, który dojrzałą postacią uzyskał w dziełach dodekafonistów (Arnolda Schönberga i Albana Berga), ale którego elementy można przeczuwać już w Wagnerowskiej *Sprachmelodie*.

Jak zatem widać, idea związku słowa z muzyką tak bliskiego, że melodię stanowi naturalna oscylacja wysokości dźwięków mowy – stosownie podkreślona wykonaniem, uwypuklona tak, by stać się ekwiwalentem kantyleny – pojawia się dość regularnie, dając wszakże odmienne efekty, właściwe różnym epokom i różnym kręgom kultury. O ile te wysokoartystyczne melodeklamacje w pieśniach Franza Schuberta (pokroju *Der Doppelgänger* czy *Der Leiermann*) lub ekspresjonistyczne recytacje w dziełach klasyków dodekafonii nie budzą negatywnych skojarzeń, prędzej refleksję o nowatorstwie i sile wyrazu będącej skutkiem ograniczenia tradycyjnie pojmowanej melodyki na rzecz wyrazistości słowa, o tyle biegun przeciwny, w którym znalazły swoją przystań nowożytny melopeje, ociera się o sztuczny patos i śmieszność. Praktykę łączenia ekspresyjnej recytacji z muzyką znajdziemy bowiem w różnego rodzaju popularnych melodeklamacjach, w których lubowano się w XIX wieku, a do dziś ich styl pojawia się w programach akademii okolicznościowych lub, co gorsza, zdarza się po niego sięgać wykonawcom,

⁵ *Parlando* jest co prawda definiowane jako sposób śpiewania zbliżony do mówienia, a w piosence ma się wiązać z wyraźną deklamacją słów utworu (por. A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wrocław 2000, s. 172), jednakże zwykle ta wskazówka wykonawcza dotyczy jedynie fragmentu większej całości. W muzyce klasycznej *parlando* jest używane na przykład w operze i wiąże się ze stosowaniem techniki emisji głosu miejscowo bardzo szybkiej, rytmicznej, lekkiej (w rozumieniu technicznej biegłości), ale o nienagannej dykcji, a zarazem precyzyjnej pod względem realizacji linii melodycznej. Jest jednym z repertuaru środków służących budowaniu komizmu. Od melodeklamacji *parlando* różni się także typem melodyki i związkiem z naturalną melodią mowy, którego – w przypadku *parlanda* – wcale być nie musi.

⁶ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Pieśń (Formy muzyczne*, t. 3), Kraków 1974, s. 71–73.

⁷ Tamże, s. 73.

którym – z różnych powodów – brakuje możliwości śpiewu⁸. Ciekawe, że zdaniem niektórych słowników deklamację i recytację (w czystej postaci, bez przedrostka „melo-”) różni aspekt jakościowy, estetyczny. Pierwszy „[t]ermin używany [jest] zwykle do określenia prezentacji amatorskiej”, podczas gdy drugiemu przypisuje się, iż jest to „[o]kreślenie bardziej profesjonalne”⁹. Gdyby wyciągnąć z tej propozycji dalsze konsekwencje, można byłoby powiązać melodeklamację z emfazą amatorskich wieczorów poetyckich, melorecytacji zostawiając scenę zajmowaną przez zawodowych aktorów i wokalistów. Wydaje się jednak, że w praktyce stosowania obu terminów nie ma wyraźnego rozróżnienia znaczeniowego, konsekwentnie używa się ich wymiennie, choć bardziej popularna jest melodeklamacja.

1. Śpiew i mowa, recytacja i muzyka

Jak zauważa George List, śpiew i mowę łączą trzy fundamentalne elementy: obie są realizowane wokalnie, niosą znaczenia językowe i są melodyczne – to zestaw, który nie występuje w żadnej innej formie ludzkiej komunikacji dźwiękowej¹⁰. O melodii danego języka decyduje właściwy mu system fonologiczny – a więc dostępna zawartość fonemów i możliwy sposób ich segmentacji, zasady akcentacji, intonacja; nie bez znaczenia pozostają też takie struktury jak fleksja, chociażby z racji regulowania rytmu powtórzeń, ale również te wyższego rzędu, jak składnia, mająca bezpośredni związek z intonacją. W gruncie rzeczy dla określenia tego, jak brzmi melodia danego języka, niezbędne byłoby zaangażowanie wszystkich działów językoznawstwa¹¹. Warto także podkreślić wymiar historyczny zagadnienia, ponieważ związkiem prozodii ze śpiewaniem tekstu do muzyki zainteresowano się w Polsce już w XIX wieku, kiedy to jawnie zaczęto postulować konieczność zestrojenia warstwy poetyckiej śpiewu z jego oprawą muzyczną¹².

⁸ Znamienna wydaje się pod tym względem opinia Lucjana Kaszyckiego, wyrażona w wywiadzie przeprowadzonym przez Andrzeja Pacułę (*Klasyczny kompozytor... muzyki rozrywkowej*, „Piosenka” 2015, R. 3, s. 123, <https://muzeumpiosenki.pl/pliki/publikacje/piosenka-3.pdf>, dostęp: 18.02.2023), a dotycząca jego praktyki jako jurora konkursów piosenki: „Dla mnie w takiej sytuacji ważniejszy był przekaz niż litera nut. Konkurs osobowości. A jak już komuś brakowało głosu, to wołałem, żeby «powiedział», wymelorecytował tych kilka nutek, niż je fałszywie wyspiewywał”. Melorecytacja zaczyna się w piosence popularnej tam, gdzie kończą się możliwości wokalne; bywa formą ucieczki przed niedyspozycją głosową.

⁹ S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Kraków 1994, s. 53 i 105.

¹⁰ G. List, *The Boundaries of Speech and Song*, „Ethnomusicology” 1963, t. 7, nr 1, s. 1.

¹¹ W przypadku polszczyzny takie badania prowadziła chociażby M. Steffen-Batogowa, *Struktura przebiegu melodii polskiego języka ogólnego*, Poznań 1996, zaś na poziomie ogólniejszym zwłaszcza M. Dłuska w rozprawach *Prozodia języka polskiego* (Warszawa 1976) lub *Fonetyka polska* (Warszawa–Kraków 1981).

¹² Por. A. Seweryn, *Spór o polską „poezję muzyczną”*. Królikowski – Elsner, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 1, s. 19–31. Zob. także W. Sawrycki, *Tekst interpretowany głosowo z perspektywy filologii wymawianiowo-słuchowej* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (II)*, red.

Jeśli śpiew i mowę łączy tyle wspólnych systemowych elementów, czy każda recytacja, a więc głośna realizacja tekstu w sposób uwypuklający jego interpretację za pomocą dostępnych środków głosowych, jest już formą melodeklamacji? Z definicji wynika jednak, że wyeksponowanie w interpretacji głosowej naturalnej melodii danego języka, owszem, zbliża się do śpiewu, ale do melorecytacji brakuje podparcia instrumentalnym tłem. A jaką funkcję miałby pełnić ten akompaniament, skoro element muzyczny jest obecny w samym już zwokalizowanym słowie?

Badaczka teorii recytacji Krystyna Nowak-Wolna, powołując się na stanowisko przedstawiciela rosyjskiej szkoły stylistyki Siergieja Bersztejna, zauważyła, że „[d]zieło recytacyjne nie jest adekwatne do wiersza; materializując wiersz, wnosi elementy, których w nim brak, konkretyzując jedne możliwości, wyklucza inne. Nie istnieje jeden sposób recytowania danego wiersza”¹³. Maciej Wróblewski również mocno podkreśla autonomiczny charakter dzieła recytacyjnego, a więc interpretacji głosowej, która „wykonana i zakończona, nie może być traktowana instrumentalnie, nie może być ściśle wiązana z dziełem literackim”¹⁴. A zatem immanentnymi cechami recytacji są silny wpływ czynnika indywidualnego – wynikającego z osobowości recytatora i jego wrażliwości literackiej (co do pewnego stopnia można utożsamić z faktorem nazywanym talentem) – oraz nieuchronna przypadkowość, czy raczej jednorazowość efektu. Niemożliwe wydaje się wielokrotne identyczne recytowanie jakiegoś utworu; jeśli „partyturą” deklamacji jest wyłącznie tekst literacki, lista możliwych wariantów akustycznych pozostaje nieograniczona, co najwyżej zawężona czynnikami językowymi, o których była mowa wcześniej, a więc zawartością fonetyczną, okolicznościami fleksyjnymi, intonacją składni itp. A jednak od dawna istniała silna potrzeba ograniczenia tej incydentalności, czego dowodzi tradycja francuskiego teatru tragicznego – którego deklamacja jest bodaj największą sztuką i siłą – a w którym „w I połowie XVIII wieku podejmowano próby jej zapisania za pomocą nut”¹⁵. Podobne cele stawiał przed sobą żyjący w tej samej epoce Joshua Steel, który opierając się na wnikliwej językoznawczej analizie, „starał się opracować system notacji podobny do tego używanego w muzyce, aby mowę osoby można było przenieść na papier i odczytać tak łatwo, jak melodię lub piosenkę”¹⁶. Choć zjawisko to szerzej się nie upowszechniło, ewidentnie wskazuje na melodyjność ówczesnego sposobu

K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006. Badacz omawia w tym artykule badania Eduarda Sieverssa, żyjącego w XIX wieku niemieckiego germanisty i fonetyka.

¹³ K. Nowak-Wolna, *Ku teorii recytacji. Interdyscyplinarny charakter badań nad sztuką recytacji*, „Litteraria Copernicana” 2016, z. 1 (16), s. 14.

¹⁴ M. Wróblewski, *Dlaczego recytujemy?* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (I)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2004, s. 13.

¹⁵ M. Dębowski, *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym w dobie oświecenia i klasycyzmu*, Kraków 1996, s. 18.

¹⁶ Por. J.C. Kassler, *Representing Speech Through Musical Notation*, „Journal of Musicological Research” 2005, nr 24, s. 230, tłum. własne: „Steele sought to devise a system of notation similar

deklamacji aktorskiej, a zarazem zbieżność z wykonaniem operowych recytatywów, co prowadzi badającego te zagadnienia Marka Dębowskiego do przyznania, „że osiemnastowieczną tragiczną deklamację można odtworzyć, przyjmując za jej podstawę recytatyw, czyli – biorąc słownikowo – «wygłaszanie tekstu zbliżone do śpiewu» i co za tym idzie, brać poważnie pod uwagę owoczesne zapisy nutowe”¹⁷. Warto powiązać te osiemnastowieczne praktyki z podejmowanymi wiek później już technicyzowanymi próbami utrwalenia głosu, a więc uwolnienia go od ulotności i niepowtarzalności – czemu służyły takie urządzenia jak na przykład „wizualizujący” głos fonautograf, wynaleziony w 1857 roku¹⁸. Jego działanie było oparte na zapisie fal dźwiękowych, co umożliwiało zanotowanie, ale nie rekonstrukcję dźwięku.

Gdyby wykorzystać te historyczne uwagi na temat praktyk recytacji oraz niedoskonałych prób utrwalania dźwięku i przyjrzeć się przez ich pryzmat zwyczajowi melorecytacji, a więc, przypomnijmy – „[w]ygłaszania utworów przy akompaniamentie muzyki”¹⁹ – można byłoby zastanowić się, czy rolą owego akompaniamentu jest wyłącznie tworzenie nastrojowego tła. Konstrukcja muzyczna akompaniamentu – mająca tempo, rytmikę, fakturę, dźwięki o konkretnej wysokości, funkcje harmoniczne i wynikające z nich przebiegi napięć dynamicznych, artykulację i wszystkie inne elementy formy muzycznej – nie pozostaje przecież bez wpływu na recytowany do wtóru tekst. Dla wykonawcy-melodeklamatora jest to rodzaj schematu określającego wymagania w zakresie dykcji, wymuszającego konkretne przyspieszenia i zwolnienia, punkty kulminacyjne, cezury, ale też współdecydującego o ogólnym nastroju utworu, jego przekazie emocjonalnym. Funkcją muzyki w melorecytacji, przynajmniej po części, jest więc uwolnienie sposobu podawania tekstu od obciążenia czynnikiem indywidualnym i incydentalnością; zharmonizowanie deklamacji z akompaniamentem pozwala osiągnąć większą przewidywalność, lepiej utrwalić pożądaną efekt artystyczny.

2. Melodeklamacja w dawnej praktyce

Wspomniany wyżej sposób traktowania podkładu muzycznego jako swego rodzaju bazy, strukturyzującej warstwę poetycką, przywodzi na myśl nie tylko melorecytację, ale też mechanizmy improwizacji poetyckiej, w tym rodzaju, jaki uprawiał Adam Mickiewicz, o którym „[w]iemy, że od czasów pobytu w więzieniu

to that used in music so that the speech of a person could be committed to paper and read off as easily as the air of a song or tune”.

¹⁷ M. Dębowski, *Trzy szkice...*, s. 20.

¹⁸ Zob. J.C. Kassler, *Representing Speech...*, s. 227.

¹⁹ Tę jednozdaniową, prostszą definicję zawiera *Słownik terminów literackich* S. Sierotwińskiego (s. 142). Brak tu wzmianki o artystycznym charakterze praktyki oraz o powiązaniu sposobu wygłaszania tekstu z jakościami muzycznymi (harmonizowanie).

[...] niemal bez wyjątku improwizował z akompaniamentem”²⁰. Fakt, że wieszcz miał swoje ulubione muzyczne podkłady, wśród których prym wiodła kołysząca fraza *Laury i Filona*, znalazł odzwierciedlenie w niejednej zanotowanej przez współczesnych jego improwizacji, zachowującej strukturę metryczną i wersyfikacyjną muzycznego tła towarzyszącego swojemu powstaniu²¹. Najczęściej jednak spotykamy się z takim zastosowaniem muzyki w licznych zwłaszcza w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku melorecytacjach, których wydania nutowe wyraźnie zmierzają do tego, by w ograniczonej partii wokalne, skupionej na ekspresywnym podawaniu tekstu poetyckiego, wykorzystać jakości muzyczne akompaniamentu. W obu przypadkach – improwizacji i melodeklamacji – zasada, zgodnie z którą muzyka ustanawia rytmiczny i metryczny kościec, wyznacza wyraziste „taktowanie” w tle realizowanego głosowo tekstu literackiego, narzucając mu swoją pulsację, okazuje się zaskakująco bliska współczesnym regułom tworzenia rapu²². Do tego nieoczywistego skojarzenia jeszcze wypadnie powrócić, najpierw jednak warto przyjrzeć się temu, jak kształtowano tradycyjną melodeklamację i jakimi zasadami rządziła się ta mniej dzisiaj znana forma współlistnienia tekstu i muzyki.

Przegląd popularnych druków muzycznych z przełomu wieków pozwala zauważyć, że wśród melorecytacji pojawiają się przykłady ewidentne, jak *Dzwony* Kornela Ujejskiego melorecytowane na tle motywów *Marsza z Sonaty b-moll* Fryderyka Chopina²³, oraz takie, które można byłoby określić mianem bardziej zaskakujących – uwagę przykuć może na przykład „*Bądź błogostawiona*”. *Legenda indyjska Henryka Sienkiewicza* w opracowaniu Władysława Rzepki²⁴. Oczywiście przykładu pierwszego wynika z faktu, że nie jest to jedyne opracowanie tego wiersza w melodeklamacji²⁵, popularność utworu przełożyła się na wiele

²⁰ I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, s. 179.

²¹ Zob. tamże, s. 180–181.

²² Jeśli we współczesnych badaniach pojawia się pojęcie melorecytacji, to właściwie wyłącznie w kontekście rapu. Zob. A.S. Mastalski, *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji* [w:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczuński, Warszawa 2014, s. 105–123; M. Kwiatkowski, *Sztuka melorecytacji. Studia nad genezą muzyki rap*, „Vade Nobiscum” 2021, t. 23, https://wydawnictwo.uni.lodz.pl/wp-content/uploads/2021/11/Gryglewski-i-in._Vade_nobiscum_23-.pdf, dostęp: 26.02.2023.

²³ *Dzwony. Melodeklamacja na temat marsza pogrzebowego z Sonaty b-moll Fr. Chopina op. 35*, sl. K. Ujejski, układ F. Starczewski, Warszawa [przed 1923].

²⁴ „*Bądź błogostawiona*”. *Legenda indyjska Henryka Sienkiewicza. Melorecytacja*, oprac. W. Rzepko, Warszawa–Kraków 1917.

²⁵ *Melodeklamacja „Dzwony” do słów Kornela Ujejskiego pod tytułem Marsz pogrzebowy Fr. Chopina (z Sonaty b-moll op. 35)*, oprac. M. Herz, Kijów 1902. W tym samym opracowaniu wydane także w serii *Melodeklamacje polskie z towarzyszeniem fortepianu*, Kijów–Warszawa [non ante 1911].

jego wydań²⁶, przede wszystkim jednak melodeklamacja wykorzystuje powiązanie dwóch tekstów o bezpośrednich relacjach tematycznych. Wchodzący w skład *Tłumaczeń Szopena* wiersz Ujejskiego o incypicie *Tyle dzwonów? Gdzie te dzwony?* jest inspirowany trzecią częścią *Sonaty b-moll* Chopina, więc użycie tekstu w melorecytacji na tle tego właśnie utworu muzycznego konkretyzuje związek wpisany w strategię intertekstualną poety. Z kolei zaskoczenie wywołane przez *Legendę indyjską* wynika nie tylko z sięgnięcia przez Rzepkę po mało znany tekst z twórczości noblisty, dokumentujący jego dalekowschodnie fascynacje (nie tak rzadkie w epoce, niemniej jednak odległe od kanonu pisarstwa autora *Trylogii*), ale także z wyboru formy prozatorskiej. *Legendzie* poetyckości przydaje co prawda stylizacja na wschodnią opowieść o Krysznie, wcielonym w dziewczynę doskonałym lotosie i poecie, lecz brak rymów, wyrażenie organizujących rytmikę zdecydowanej większości melorecytacji, jest niewątpliwie czynnikiem wyróżniającym ten utwór na tle praktyki epoki.

To zestawienie – dwóch odległych estetycznie, a co najważniejsze całkowicie odmiennych w potraktowaniu tworzywa słowno-muzycznego melodeklamacji – wyznacza horyzonty tego popularnego w epoce gatunku. Melodeklamację można bowiem traktować jako gatunek, a nie wyłącznie technikę realizacji głosowej tekstu literackiego²⁷, skoro dają się określić reguły jego gramatyki, czyli zasady tworzenia obejmujące kompozycję, stylistykę, preferencje dotyczące tematu, języka²⁸. Melorecytacja z założenia operuje stylem wysokim, tematami tradycyjnie uznawanymi za poetyckie (także w tym sensie, że wybierane do melodeklamacji już istniejące utwory zwykle odnoszą się do wzniosłych przeżyć, silnych emocji), wystrzega się tematyki i języka powszedniego, kolokwializmów, kompozycyjnie wymaga związku z podkładem muzycznym. Najczęstszym materiałem melodeklamacji jest poezja, nieraz zresztą napisana przez rozpoznawalnych twórców (jak *Na Anioł Pański* Kazimierza Tetmajera w opracowaniu Mieczysława Karłowicza²⁹ czy fragmenty *Jana Bieleckiego* Juliusza Słowackiego³⁰). Melodeklamacja może być utworem samodzielnym, niemniej znane są również zapisy

²⁶ Ten sam wydawca opublikował opracowanie *Dzwonów* przez Feliksa Starczewskiego w druku opatrzonym także reprodukcją *Ostatnich akordów Chopina* Józefa Męciny-Krzesa i datowanym w Kijowie [1920–1925].

²⁷ To kolejna wyrazista różnica między melodeklamacją o parlandem.

²⁸ Jako potencjalny gatunek synkretyczny, melodeklamacja jest również trudna do zdefiniowania jak piosenka. Niemniej jednak waga elementu tekstowego pozwala zastosować wobec hipotetycznej definicji zestaw wskazówek właściwych definiowaniu gatunków literackich. Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, s. 174–176. Hasło: *gatunek literacki*.

²⁹ M. Karłowicz, *Na Anioł Pański*, sł. K. Tetmajer, wyd. 2, Warszawa [1910].

³⁰ *Kościół wiejski z poematu „Jan Bielecki” Juliusza Słowackiego*, towarzyszenie do deklamacji, muz. J. Charzewski, Lwów [ca 1910]. Jan Boehm w artykule *Koncerty plebiscytowe Feliksa Nowowiejskiego w 1919 i 1920 roku* („Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1969, nr 2, s. 138) opisuje użycie tej melodeklamacji, wykonywanej przez Helenę Sosińską, podczas patriotycznych koncertów. Ich organizator, Feliks Nowowiejski, „[z]dawał sobie sprawę, że słowo mówione

„śpiewek” przygotowanych na potrzeby spektakli teatralnych, które przybierają postać melodeklamacji i jako takie były publikowane – na przykład *Skarga weterana*³¹ lub *Marcowy kawaler*³², obie w opracowaniu muzycznym Władysława Krogulskiego i obie wydane w serii *Deklamator salonowy. Wybór deklamacji z towarzyszeniem fortepianu*.

W perspektywie jej genetycznego związku z piosenką za kluczowe zagadnienie w melodeklamacji należy uznać relację między warstwą słowną i muzyczną, natomiast sposób opracowania partii wokalne – przeznaczony do deklamowania – staje się podstawowym wyróżnikiem, który pozwala zaklasyfikować poszczególne utwory do tego gatunku, nie zaś pieśni czy piosenki. Dlatego sporym zaskoczeniem może się wydać fakt, że w niektórych melodeklamacjach wokół jednak został obdarzony zapisaną w formie nutowej linią melodyczną, to bowiem nie tylko przypomina zamierzchnie praktyki francuskich aktorów tragicznych, ale przede wszystkim ostatecznie utożsamia melodeklamowanie ze śpiewem i wobec takiej formy zapisu właściwie nie sposób mówić o możliwości oddzielenia jednego gatunku od drugiego. Przy czym melodeklamacjom z zanotowaną linią melodyczną zdarza się zawierać oboczność gatunkowo-wykonawczą w tytule – jak *Trzy Melodeklamacje lub Śpiew z towarzyszeniem fortepianu*³³ albo *Ta, co nie zginęła. Melodeklamacja lub śpiew z towarzyszeniem fortepianu lub na sam fortepian*³⁴. W tych konkretnych wypadkach „lub” sygnalizuje jednak nie tyle świadomość oscylacji genologicznej, ile rozbieżność dopuszczalnego poziomu sprawności wokalne potencjalnych wykonawców, zdolnych albo do zrealizowania dzieła jako pieśni, albo ograniczających się do melodeklamowania.

Wśród możliwych wariantów zapisu melodeklamacji ten z osobną linią melodyczną wokalu jest marginalny, częściej bowiem tekst bywał podany w całości osobno przed partyturą akompaniamentu³⁵, zaś najczęściej – wdrukowany,

w połączeniu z muzyką lepiej trafia do słuchaczy aniżeli sama muzyka, nawet jeśli tytułem sugeruje program literacki”. Tamże, s. 144.

³¹ „*Skarga weterana*”. *Deklamacja wykonywana w komedii „Było to pod Wagram”*, muz. W. Krogulski, [sł. E. Grangé, L. Thiboust], Warszawa [1908–1912].

³² „*Marcowy kawaler*”. *Deklamacja wykonywana przez Pawłową w komedii J. Blizińskiego*, muz. W. Krogulski, Warszawa 1904.

³³ Ten cykl wydawniczy składa się z zeszytów: *Nikt po mnie płakać nie będzie*, sł. T. Kończyc, muz. H. Karwowska; *Tak samo*, sł. T. Kończyc, muz. H. Karwowska; *Kryształowa baśń*, sł. i muz. H. Karwowska, Warszawa [cop. 1929].

³⁴ *Ta, co nie zginęła. Melodeklamacja lub śpiew z towarzyszeniem fortepianu lub na sam fortepian*, sł. E. Słoński, muz. F. Starzewski, Warszawa [ca 1918], podkr. M.S.

³⁵ Na przykład *Preludium Szopena op. 28 no. 7. Melodeklamacja*, Warszawa [po 1910], zawierające tekst wiersza Ujejskiego *Wniebowzięcie* (z cyklu *Thumaczeń Szopena*), a potem partyturę tytułowego preludium. W tym samym wydaniu zacytowano również wiersz Mariana Józefowicza o incipicie *Smutne były chwile gdyś odeszła w dal* – powiązany z drugim wydrukowanym preludium, akordowym op. 28 nr 20. Tę samą zasadę – druku tekstów przed właściwym utworem, do którego mają być deklamowane – stosuje wydanie E. Borst, *Interpretacje słowne i melodeklamacje na tle utworów muzycznych Chopina*, Toruń 1925.

i to nieraz w nieoczywisty i pomysłowy sposób, ponad lub między pięcioliniami partii fortepianu. Podstawową formą zapisu tekstu melodeklamacji jest umieszczenie go ponad pięcioliniami akompaniamentu (fortepianowego lub na inny instrument klawiszowy o podobnej charakterystyce). Niekiedy wydaje się, jakby podanie w ten sposób tekstu wynikało wyłącznie z możliwości edytorskich, a więc wielkości wybranej czcionki i konieczności zmieszczenia tekstu lub jego fragmentu w przestrzeni wydruku wyznaczonej przez akompaniament. A jednak nawet wówczas stosowanych jest szereg istotnych zabiegów zmierzających do silniejszego powiązania tekstu z muzyką. Na przykład w opracowaniu rapsodu Stanisława Wyspiańskiego *Kazimierz Wielki* dokonany przez Tadeusza Joteykę³⁶ akompaniament (*lento e lugubre in modo di marcia funebre*) rozpoczynają ciężkie oktawy w niskim rejestrze w partii lewej ręki i dopiero wraz z pojawieniem się marszowej melodii w prawej ręce rozpoczyna się nadrukowany ponad nią tekst „Idą posępni, a grają im dzwony ze wszystkich kościołów, a grają im dzwony żałobne”³⁷ – który dla zaznaczenia miejsca niezbędnej cezury wokalu używa w takcie 5, po zacytowanym fragmencie, długiej kreski wskazującej konieczność dramatycznej *aposiopesis* (choć nie generalnej, fortepian w tym czasie nie milknie). Nieco dalej, w takcie 7, rozbitcie słów ponad monotonną, rytmicznie marszową strukturą akompaniamentu mogłoby wynikać jedynie z trudności edytorskich, ale zabieg ten trzeba interpretować raczej jako próbę dopasowania długości frazy rapsodu Wyspiańskiego do stałego pulsu muzycznego. Słowa „ciążące jak ołów” wypadają nad pierwszą i drugą część taktu, nad czwartą zamieszczono słowo „korony”, ale trzecia pozostaje nieopatrzona żadną sylabą. Brak graficznego znaku (długiej kreski) każe jedynie domyślać się, że intencjonalnie miała to być pauza, tym bardziej że także w dalszych partiach druku są części taktów lub całe takty, ponad którymi nie ma podanego tekstu. Sądząc z dbałości o to, by poszczególne takty zgrać w druku z początkami fraz poetyckich (np. takt 20 „I dziewczki przekrasne”, takt 23 „A idą żałobni, a idą posępni”³⁸), pozostawienie taktów pustych, bez tekstu (takt 22), trzeba traktować jako celowe zabiegi, wymuszające na wykonawcy takie, a nie inne zrytmizowania recytacji i ściśle powiązania jej z rytmem akompaniamentu. Oprócz relacji rytmicznej, w akompaniamentcie przejawiają się również elementy ewidentnie ilustracyjne, co widać chociażby we fragmencie powiązanym z tekstem:

Czyli łąki nietknięte tak gwarzą,
 Czyli kwiaty wycięte się skarżą,
 Czyli łąki i łąny się kłonią,
 Czyli wiatru przygięte pogonią?

³⁶ *Pogrzeb Kazimierza Wielkiego. Melorecytacja z towarzyszeniem fortepianu*, op. 13, s. S. Wyspiański, muz. T. Joteyko, Warszawa [po 1924].

³⁷ Tamże, s. 2.

³⁸ Tamże, s. 3.

Czy to lasów stoki się chwieją,
 Czy tak wieńce jodłowe wonieją,
 Czy to lasy sosnowe się kłonią,
 Czyli wiatru przygięte pogonią?³⁹

w którym faktura akompaniamentu zmienia się z akordowej na pasażę, a pomimo zachowania parzystego metrum 4/4 zanikają jednak struktura i rytm marszowy. Ponadto paralelność wersów tekstu literackiego znalazła odzwierciedlenie w paralelnych układach akompaniamentu fortepianowego, co ewidentnie dowodzi, że sposób nadpisania tekstu ponad pięcioliniami nie ma charakteru przypadkowego ani czysto technicznego, ale ściśle wyznacza ramy, w jakich deklamator musi się zmieścić z podawaniem tekstu. Miara taktu muzycznego staje się nieprzekraczalną miarą tempa deklamacji. Znów, chciałoby się zauważyć, tak samo jak we współczesnej praktyce piosenki rapowej.

W wielu innych przykładach z epoki widać stosowanie tych samych zasad notacji-wykonania, niekiedy zaś nawet posuwano się do prób zsynchronizowania poszczególnych nut z sylabami, jak w *Już cię nie zobaczę* Kazimierza Brodzińskiego w opracowaniu Władysława Krogulskiego⁴⁰. Jeśli w niektórych deklamacjach akompaniament miał stanowić wyłącznie muzyczne tło, co najwyżej ściśle zestrajając frazy wierszowe z miarami taktów, w tym utworze melodia grana przez fortepian wyznaczała rytmem każdej nuty sposób i tempo podawania tekstu rozpoczynającego się od słów: „Już cię więcej nie zobaczę, Już cię więcej nie zobaczę, Łzami niech ja cię opłaczę! Łzami niech ja cię opłaczę!” (pierwsze sześć sylab realizowanych w rytmie ósemkowym, zatrzymanie półnutowe na akcentowanych w ten sposób czasownikach „zobaczę”/„opłaczę”, i ostatnia sylaba także jako ósemka). Zasada ta stosowana jest również do dalszych zwrotek, zrealizowanych z identycznym akompaniamentem i w bardzo podobnym, jedynie odrobinę wariantywnym schemacie rytmicznym.

Wśród innych odmian druku wyróżnia się niewątpliwie ta opracowująca *Legendę* Sienkiewicza, ponieważ tekst poprzedza dość długi wstęp fortepianowy, a sama deklamacja została umieszczona częściowo w pauzach pomiędzy fragmentami akompaniamentu muzycznego. Dzięki temu epicka struktura utworu znalazła odzwierciedlenie w nietypowym rozplanowaniu partii recytacji solo, fortepianu solo oraz współwystępujących – co czyni potencjalne wykonanie tego dzieła bardziej dynamicznym z racji dialogujących ze sobą głosu i instrumentu.

Podkreśliśmy jednak, że najczęstszą metodą powiązania tekstu literackiego z akompaniamentem fortepianowym w przypadku melodeklamacji jest uzgodnienie metrum muzycznego i wierszowego, zestrojenie taktów z segmentacją

³⁹ Tamże, s. 4.

⁴⁰ *Już cię nie zobaczę*, sł. K. Brodziński, muz. W. Krogulski, Warszawa [1904]. Druk ukazał się także w przywoływanej już serii *Deklamator salonowy. Wybór deklamacji z towarzyszeniem fortepianu*.

recytowanego tekstu, co zazwyczaj nadaje tekstowi zupełnie nową dynamikę, odmienną od tej, jaką zostałby obdarzony w naturalnej recytacji, pozbawionej muzyki. Nawet bowiem jeśli związek tekstu z muzycznym tłem jest mocny, jak w przywoływanych już *Dzwonach* Ujejskiego i marszu żałobnym Chopina, wpisanie wiersza w ramy taktów kompozycji skutkuje jego przeakcentowaniem, nie-naturalną ekspresją wokalną, odległą od potencjalnego tempa i charakterystyki realizacji deklamatorskiej. Ciekawostką jest to, że w obu skomponowanych przez różnych artystów melodeklamacjach opartych na zestawieniu tych dwóch tekstów rytm wiersza z *Tłumaczeń Szopena* przez powiązanie go z marszem z *Sonaty b-moll* staje się nieco inny. Starczewski przyporządkowuje do jednego czterodzielnego taktu Chopina całą frazę „Tyle dzwonów, gdzie te dzwony? czy w mej głowie huczą?”⁴¹, zaś Herz ten sam tekst dzieli między dwa takty⁴². W pierwszym przypadku wydruk frazy deklamacji jest dość ściśle zestrojony z podziałem na kreski taktowe; w drugim – tekst bardziej swobodnie, rozdzielony na dwa wiersze jeden pod drugim, został wydrukowany ponad dwoma taktami. Oczywiście w obu przypadkach intencją opracowania jest zmuszenie deklamatora do zmieszczenia się w rytmie akompaniamentu fortepianowego, ale jednak otrzymamy całkowicie inaczej wykonany tekst, bardziej przyspieszony w pierwszym i rozciągnięty w czasie w drugim opracowaniu.

Gwoli dopełnienia historycznego tła, na którym funkcjonował gatunek melodeklamacji, zwłaszcza w kontekście *Dzwonów* Ujejskiego, warto podkreślić, że estetyka podobnych prezentacji budziła mieszane uczucia wśród odbiorców. Recenzent zorganizowanego w 1910 roku przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne „koncertu ludowego” poświęconego Chopinowi, zatrzymawszy się przy melorecytacji Józefa Śliwickiego, zauważył, że aktor

wypowiedział z wielkim uczuciem „Marsza” pogrzebowego przy „akompaniamencie” fortepianu. (Podkreślał wyraz akompaniament, bo pianista, przystosowując [sic!] się do deklamatora, nie może marzyć nawet o porządnym wykonaniu granego utworu, i dlatego dziwną mi się wydaje wszelka melodeklamacja na tle muzyki Chopina)⁴³.

Trudno powiedzieć, czy jedynie pietyzm wobec twórczości Chopina, czy także niechęć do nieuchronnego pauperyzowania oryginału skłoniły do sformułowania tej surowej oceny. Zawiera ona jednak ciekawy i ważny trop praktyczny, związany z wykonywaniem melodeklamacji. Otóż jeśli celem preparowania melodeklamacji – jawnym lub ukrytym – było uwolnienie deklamowania od przypadkowości i nadanie wymowie powiązanej z akompaniamentem rygoru oraz cech powtarzalnych (choćby przez to, że akcenty powinny zestrajać się zawsze w tych samych przedziałach taktowych), to co do zasady cel ów był osiągalny głównie

⁴¹ *Dzwony. Melodeklamacja na temat...*, s. 2.

⁴² *Melodeklamacja „Dzwony” do słów Kornela Ujejskiego...*, s. 2.

⁴³ Tad. Ch., *Z Sali Filharmonii*, „Przegląd Muzyczny” 1910, nr 8, s. 14.

teoretycznie. W realizacji wokalne melorecytacja ujawniała prymat elementu słownego, co skutkowało koniecznością dostosowania się akompaniatora do manieri wykonawczej i ekspresji recytatora. Być może tę wskazówkę należy uznać za kolejny z wyznaczników gatunkowych, pozwalających wytyczyć granicę między piosenką a melodeklamacją. Czynnikiem różnicującym byłaby relacja słowa i dźwięku: założenie większej równowagi kodu słownego i muzycznego w przypadku piosenki oraz zdecydowanego prymatu słowa w melodeklamacji.

3. (Melo)recytacja we współczesnej piosence poetyckiej

Współcześnie melodeklamacja traci na popularności, okupując – jak zostało wspomniane – estrady okolicznościowych akademii, pełnych emfazy amatorskich prezentacji poezji, czy wydobywając się ze słabnących gardeł wokalistów. Jest jednak pewna enklawa, w której odnajduje się całkiem dobrze. Tą niszą są piosenki poetyckie, a konkretnie piosenki będące umuzycznieniami tekstów poetyckich, w których muzycznym opracowaniu wykorzystano fragmenty recytacji. Ponieważ owa recytacja odbywa się w szeroko rozumianym otoczeniu akompaniamentu muzycznego, spełnia warunki do tego, by uznać ją za melodeklamację – tak, jak została ona zdefiniowana w podstawowym słownikowym znaczeniu. Zarazem wiele przytoczonych poniżej przykładów nie budzi wątpliwości odnośnie do swojej kwalifikacji gatunkowej jako piosenki. Okazuje się zatem, że ta sama technika wykonawcza na przełomie XIX i XX wieku wygenerowała pewien podgatunek, czy może nawet osobny gatunek synkretyczny, zaś obecnie spełnia się raczej jako oboczna względem śpiewu forma obecności wokalu w piosence. Gwoli historycznej i estetycznej ścisłości wspomnieć także trzeba, że rozwój kultury hip-hop i muzyki rap spowodował, iż rytmiczne melodeklamowanie w połączeniu z muzyką nabrało obecnie zupełnie innego wymiaru i nikt nie podważałby piosenkowej atrybucji utworów powstałych w tym nurcie, a więc takich, których słowo jest raczej mówione niż śpiewane.

W przypadkach, które estetycznie lokują się bliżej dawnych melodeklamacji niż rapu, to jest w piosenkach zawierających komponent recytowany, wyróżnić można takie, które są wykonywane przez zawodowych aktorów, oraz takie, które używają gotowego materiału w postaci nagrań wierszy recytowanych przez ich twórców, współczesnych poetów. W pierwszej grupie niekwestionowanym liderem stał się Michał Żebrowski, który na fali popularności fraz *Pana Tadeusza* płynących z ekranu kinowego (film w reżyserii Andrzeja Wajdy ujrzał światło dzienne w 1999 roku), nagrał płytę *Zakochany Pan Tadeusz*⁴⁴, a na niej liczne recytacje fragmentów eposu oraz opartą na tym samym materiale literackim piosenkę zatytułowaną *Wspomnienie*. Pierwsze z powodzeniem można uznać za melorecytacje – i to w tym znaczeniu, jakie scharakteryzowane zostało w odniesieniu do

⁴⁴ *Zakochany Pan Tadeusz*, BMG, 1999 (płyta CD).

historycznych przykładów. Towarzyszy im nastrojowy akompaniament klasycznej brzmiącej muzyki w wykonaniu zespołu smyczkowego, przy czym związek recytowanego tekstu z owym muzycznym tłem ma charakter drugorzędny, elementem o niepodważalnej dominacji jest tekst, co wyraża się chociażby w wyciszeniu muzyki w niektórych recytacjach, gdzie akompaniament odzywa się tylko w wybranych miejscach. Oczywiście są to frazy nieprzypadkowe, nastrojotwórcza funkcja akompaniamentu zostaje utrzymana, ale całościowa analiza tego zjawiska nie wniesie niczego odkrywczego – ponad potwierdzenie, że muzyka sygnalizuje pojawienie się nowego tematu, postaci (jak na przykład w chwili spostrzeżenia Zosi przez Tadeusza w *Powrocie panicza*), lub podkreśla napięcie i jego rozwiązanie (jak w finale *Niewdzięcznego*). Wieńcząca album piosenka z pewnością jest nie tylko ciekawsza jako obiekt badań, ale też budzi szerszy rezonans wśród odbiorców⁴⁵. Co więcej, nie jest to jednorazowy eksperyment, ponieważ Żebrowski – idąc za ciosem i zapewne w nadziei powtórzenia sukcesu *Wspomnienia*, wykonywanego w duecie z Anną Marią Jopek i opartego na kontaminacji fragmentów książki ósmej *Pana Tadeusza* – nagrał wkrótce potem całą płytę zawierającą identycznie potraktowane teksty poetyckie. Album *Lubię, kiedy kobieta*⁴⁶ oparty jest na wierszach także innych, poza Mickiewiczem, znanych polskich poetów (Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Stanisława Grochowiaka, Adama Asnyka czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej). Liczba utworów, predylekcja aktora do dueatów z konkretnymi wokalistkami (Katarzyna Stankiewicz, Katarzyna Nosowska, Anna Maria Jopek), a wreszcie znaczna popularność – również w szeroko rozumianym mainstreamie – pozwala mówić o powtarzalności i rozpoznawalności tego typu praktyki, a nawet o ustanowieniu pewnej normy poezji śpiewanej łączzonej z recytacją.

W ramach wspomnianej normy mieści się wybór wierszy o raczej tradycyjnej poetyce i budowie, z uwagi na tytuł albumu dominują utwory o tematyce miłosnej, a przede wszystkim otwarte na możliwość wewnętrznej dialogizacji, nieuchronnej w obliczu skontrastowania głosów i technik wykonawczych dwojga artystów. Głos kobiecy jest wokalem kantylenowym, męski – wprowadza element recytacji. W niektórych piosenkach ten koncept odnajduje się doskonale dzięki samemu tekstowi, jak w *Upojeniu* do słów Grochowiaka, z paralelnymi zwrotkami, z których pierwsza poświęcona jest mężczyźnie („Jest wiatr, co nozdrza mężczyzny rozchyła”), druga kobiecie („Jest deszcz, co wargi kobiety odmienia”), trzecia – parze („Jest skwar, co ciała kochanków spopiela”)⁴⁷. Opracowanie pierwszej zwrotki w recytacji Żebrowskiego (z wokalizą w tle), drugiej w śpiewie

⁴⁵ Widać to choćby w serwisach internetowych, w których recytowane fragmenty eposu Mickiewicza mogą się pochwalić niewieloma odsłonami – w porównaniu do tej śpiewanej. Por. <https://www.last.fm/pl/music/Micha%C5%82+%C5%BBebrowski/Zakochany+Pan+Tadeusz>, dostęp: 24.02.2023.

⁴⁶ *Lubię, kiedy kobieta*, BGM, 2001 (płyta CD).

⁴⁷ Wszystkie cytaty za: S. Grochowiak, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978, s. 205. Wiersz pochodzi z tomu *Nie było lata* (1969).

Anny Marii Jopek (z dopowiadanyimi przez aktora powtórzeniami stanowiącymi echo słów śpiewanych) i trzeciej w podobnej estetyce jak druga, ale mocniej angażującej głos aktora – stanowi bezpośrednią transpozycję znaczeń poetyckich na muzyczny aparat wykonawczy.

Z zawartości całej płyty największą bodaj popularnością cieszyła się odświeżona wersja *Niepewności* Mickiewicza, opracowanej niegdyś przez Marka Grechutę i zespół Anawa⁴⁸. Dowcipnie ironiczna dzięki warstwie salonowej stylizacji, piosenka w ciekawy sposób reinterpretowała tradycję pieśni romantycznej, tym bardziej że *Niepewność* została opracowana także przez Stanisława Moniuszkę (i wielu innych twórców pieśniowych)⁴⁹. Małgorzata Sułek za kluczową dla aranżacji Pawлуśkiewicza uznała kategorię rytmu⁵⁰ i ten rytm właśnie stał się również współczesniającą piosenkę dominantą dialogującego wykonania Żebrowskiego i Stankiewicz, w którym, co oczywiste, wykorzystane zostało dynamiczne napięcie między wokalem (także z elementami wokalizy) a recytacją, głosem kobiecym i męskim. Współczesnienie polega na tym, że w tle *Niepewności* Żebrowskiego i Stankiewicz słychać już całkiem nowoczesny *beat*, rytm ma swoją wyrazistą prezentację we wstępie do piosenki, zanim jeszcze odezwie się wokal – również mocno zrytmizowany, zaś regularnie powtarzająca się partia wokalizy w przerwach między zwrotkami staje się właściwie samplem⁵¹. Skojarzenie zrytmizowanej melorecytacji Żebrowskiego z estetyką piosenki rapowej jest trudne do uniknięcia. Co prawda bowiem frazę Mickiewiczowską cechuje regularność – odległa od budowy typowego rapu, którego zasadą jest dość swobodne podejście do długości fraz, przy jednoczesnym ścisłym ich ujarzmieniu przez rytm muzyczny⁵² – ale to właśnie pozwala znaleźć pewne podobieństwo do techniki stosowanej przez aktora melorecytującego *Niepewność*. Rytmikę recytacji Żebrowskiego kształtuje wszak nie tyle oryginalne pulsowanie wersów Mickiewicza, ile

⁴⁸ Pierwsza wersja piosenki (z muzyką Jana Kantego Pawлуśkiewicza) pochodzi z programu TVP *I ty będziesz moją panią...* z 1969 roku (scen. i reż. G. Lasota).

⁴⁹ Szerzej na ten temat zob. M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016, rozdz. 1.2: „*Niepewność*” – *muzyczne odpowiedzi na poetyckie pytanie*.

⁵⁰ „Motoryczność jest najistotniejszym wyróżnikiem tej kompozycji, nadającym jej swoiste piętno”. Tamże, s. 100.

⁵¹ Definicje poszczególnych terminów pochodzących z praktyki piosenki rapowej zob. T. Kukołowicz, *Pętle, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, zwłaszcza s. 28–29 (pojęcie sampla).

⁵² Tomasz Kukołowicz zauważa: „Utwory hip-hopowe są pod pewnymi względami podobne do wierszy numerycznych, ponieważ mogą dzielić się na fragmenty równej długości w czasie [...]. Podstawowa różnica polega na tym, że są nagrywane, a nie zapisywane na papierze, w związku z tym nie można mówić o liniach tekstu [...]. W rapie papier zostaje zastąpiony przez podkład instrumentalny. Zapętlony bit stanowi dla słuchacza punkt odniesienia, który pozwala podzielić rapowany tekst na odcinki równej długości w czasie”. T. Kukołowicz, *Pętle, sample i podbicia...*, s. 32.

nowoczesny podkład rytmiczny. Recytowane odcinki tekstu muszą mieć równy – muzyczny – czas trwania.

Aby nie ograniczać funkcjonowania omówionych wyżej praktyk wyłącznie do nagrań Żebrowskiego ani do poezji Mickiewicza (choć tu ewidentnie na uwagę zasługuje album *Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky* z 2018 roku⁵³), warto wspomnieć o płycie *Herbert* Karima Martusewicza, lidera Karimski Club, z 2009 roku⁵⁴. Wśród zamieszczonych tam ścieżek znajdują się zarówno samoistne recytacje (Jan Nowicki wykonuje *Głos wewnętrzny* bez żadnego akompaniamentu), jak i regularne piosenki (*Marek Aureliusz* śpiewany przez Adama Nowaka i Wojciecha Waglewskiego), a wreszcie melodeklamacje oparte na bliźniaczych zasadach jak te w wykonaniu Żebrowskiego (*Pan Cogito a pop* w recytacji Rafała Mohra na tle muzyki, utwory wykonywane przez Macieja Stuhra – *Kupię jej te północzochy, Kamyk jest...* – ta ostatnia w duecie ze śpiewającą Sylwią Wiśniewską i z rapowaną wstawką Antara Jacksona).

W piosenkach opartych na montażu uprzednio nagranej recytacji wiersza siłą rzeczy nie występuje zjawisko dostosowania rytmizacji do podkładu muzycznego. Nagranie jest niezależne od jego późniejszego wykorzystania w piosence, czy więc można o nim mówić jako o przykładzie melodeklamacji? A jednak piosenek opartych na kolażu muzyki i wierszy wypowiedzianych ustami na przykład Zbigniewa Herberta czy Adama Zagajewskiego jest całkiem sporo i, podobnie jak w przypadku recytacji aktorskich, warto je potraktować w szerszej perspektywie, poszukując pewnych ogólnych zasad, które – mimo wskazanego już niemelodycznego charakteru recytacji – jednak ośmielają do traktowania całych utworów w roli kolejnej odsłony współczesnej piosenkowej melorecytacji.

O tym, że nagrane głosy poetów nie muszą być aktorskimi ćwiczeniami z umiżyczenia tekstu i jego *quasi*-rapowej rytmizacji, może przekonywać chociażby stanowisko samego Herberta, bardzo niechętnego podobnym zabiegom. Poeta w liście do Tadeusza Malaka surowo strofował aktora przygotowującego recytację jego wierszy, wyliczając niewzruszone zasady:

1. Ma to być recytacja, a nie „granie”. Gra się Hamleta, Panią Dulską itd., natomiast wiersze się recytuje. [...]. Zalecam brak rekwizytów. [...] 2. Z a b r a n i a s i ę s u r o w o w s z e l k i e j m u z y k i [...]. Warunek *sine qua non*. 3. Wiersze [...] poddane wnikliwej analizie zarówno pod względem treści, jak i formy (pauza, nośność głosu etc.), muszą być recytowane z głową [...]”⁵⁵.

Zdaniem Herberta zatem recytowanie poezji nie idzie w parze z rozpraszającymi uwagę dodatkami: grą sceniczną, rekwizytami, muzyką czy nawet zbyt

⁵³ A. Stasiuk, *Haydamaky, Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*, PUGU art, 2018 (płyta CD).

⁵⁴ Karimski Club, *Herbert*, AGORA SA, 2009 (płyta CD).

⁵⁵ A. Franaszek, *Herbert: biografia*, t. I: *Niepokój*, Kraków 2018, s. 507, podkr. M.S. Franaszek podkreśla, że – mimo żartów zawartych w liście – ton wskazówek jest całkowicie poważny.

ekspresją emocji („ważniejsze od wyrażania uczuć jest słyszalne dobrze artykułowane mówienie”⁵⁶). Podawanie tekstu ma być aktem poważnym i dokonywanym w przemyślany sposób⁵⁷. Zasób środków wokalnych został mocno przez poetę ograniczony, niemniej jednak sformułowane przezeń postulaty mają pozwolić na osiągnięcie w recytacji nieprzypadkowego efektu. Tyle że dla Herberta doprecyzowanie rozmieszczenia i długości pauz oraz dynamiki głosu, choć ważne jako środek świadomej interpretacji tekstu przez recytatora, nie jest *idée fixe*, którą trzeba byłoby wzmacniać środkami muzycznymi. Akompaniament zdaje mu się raczej środkiem dekonstruującym wiersz niż utrwalającym jego pożądaną interpretację przez powiązanie z muzyką.

Wykorzystanie nagrań głosu Herberta w piosenkach jest więc swoistym wykroczeniem przeciwko poecie, choć oczywiście świadomość jego poglądów i oczekiwań pozostaje drugorzędna wobec autonomii artystycznej twórców piosenek oraz przyświecających im celów. Wśród możliwych powodów użycia zarejestrowanych recytacji poezji najistotniejsze wydaje się pragnienie kontaktu z autentykiem, uwiecznienia w ten sposób poety mówiącego własne teksty tak, jak niewątpliwie je rozumiał, co pozwala uniknąć potencjalnej nadinterpretacji, jest podróżą do źródeł poezji. To również wyraz kultu mistrzów, po których zostają tylko drukowane teksty – i nagrane dźwięki, jak gdyby zdolne przybliżyć nas do ich geniuszu bardziej niż cicha lektura wierszy. I tak na przykład głos Zbigniewa Herberta czytającego *Dwie krople* usłyszymy w piosence Dawida Hallmanna (*Cieply oddech*, 2016)⁵⁸, a recytację *Różowego ucha* wykorzystał Karimski Club na wspomnianej już płycie *Herbert*, w piosence łączącej nagranie poety z recytacją Macieja Stuhra⁵⁹. Poza Herbertem w piosenkach identycznie użyte zostały recytacje Adama Zagajewskiego. Na płycie *Zagajewski & Pawlik / Mów spokojniej*⁶⁰ spośród piętnastu utworów opracowujących wiersze poety cztery stanowią jego melorecytacje z nieoczywistym, krążącym w odległych rejonach improwizacji jazzowej fortepianowym akompaniamentem Włodka Pawlika⁶¹.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Szerzej na temat kariery recytatorskiej samego Herberta oraz jego stosunku do recytacji – zob. tamże, s. 506–508.

⁵⁸ D. Hallmann, *Cieply oddech*, Fundacja Tradycji Miast i Wsi, 2016 (płyta CD) oraz https://www.youtube.com/watch?v=FJSfRhS1qfs&list=PLgfhL_IDY26J0-Gpl6Ey6Q8ol6my0hu4, dostęp: 26.02.2023.

⁵⁹ Wiedzę na temat umuzycznienia poezji Herberta zawdzięczam współpracy z panią Weroniką Kopeć, która w 2022 roku obroniła na Wydziale Polonistyki UJ napisaną pod moim kierunkiem pracę magisterską zatytułowaną *Umuzycznienia poezji Herberta w XXI wieku – studium wybranych przykładów*. Część z wymienionych utworów była analizowana przez autorkę rozprawy.

⁶⁰ *Zagajewski & Pawlik / Mów spokojniej*, Agencja Artystyczna GAP, 2015 (płyta CD).

⁶¹ O tym, że ta estetyka jest bliska Pawlikowi i jego sposobowi rozumienia piosenki, przekonuje najnowszy krążek jazzmana: *Baczyński 100*, muz. W. Pawlik, Pawlik Relations Recording Producer, 2022 (płyta CD), na której oprócz tradycyjnych piosenek (jak wykonanie *Warszawy* przez N. Wilk i M. Bałatę) jest sporo recytacji aktorów (G. Barszczewskiej, J. Schejbała, M. Bonaszewskiego i in.).

Oprócz celów o bardziej ideowym wymiarze, dla samej techniki melodeklamacji (czy może nawet gatunku) równie ważne są formalne okoliczności funkcjonowania przywołanych kołaży. Zagajewskiego (podobnie jak Stasiuka we współpracy z Haydamakami) można byłoby umieścić w jednym szeregu z melorecytującymi aktorami pokroju Żebrowskiego, Mohra czy Stuhra, ponieważ nagrał wiersze specjalnie na potrzeby projektu Pawlika i znając brzmienie improwizacji fortepianowych. Co więcej, podczas koncertów z Pawlikiem recytował także inne swoje utwory, niewystępujące na płycie, na przykład w 2019 roku w Oświęcimiu *Chaconne* z tomu *Asymetria*⁶². Przypadek Herberta ma jednak inny status. To powstały uprzednio i bez intencji łączenia z muzyką plik dźwiękowy utrwalający recytację poety, poddany manipulacjom, w wyniku których powstaje nowa całość – piosenka. Głos Herberta, czy poeta życzyłby sobie tego, czy nie, staje się przedmiotem zabiegu przypominającego *sampling*, choć dokonywany na wiele większą skalę niż w piosenkach popularnych, zwłaszcza rapowych.

Bez względu na moment nagrania recytacji i intencję jej umuzyczenia lub brak takowej, w obu przypadkach dochodzi do jeszcze jednej istotnej okoliczności, wpływającej na sposób odbioru recytacji jako elementu struktury muzycznej. Otóż efekt zostaje utrwalony w sposób umożliwiający jego zwielokrotnienie i odtwarzanie. Jak cała dzisiejsza produkcja muzyczna, piosenki zawierające recytacje są nieskończenie powtarzalne, a zarejestrowanie dźwięku wszystkich współczesnych melorecytacji nadaje im status, którego nie posiadały ich tradycyjne prekursorki z przełomu XIX i XX wieku. Bez względu na to, czy tekst został wypowiedziany zgodnie z własnym dekalogiem recytatora (Herbert), czy nagrany w unikatowym wykonaniu specjalnie na potrzeby konkretnego brzmienia akompaniamentu (Zagajewski, Żebrowski, Stasiuk i in.), zostaje na stałe wprzęgnięty w wielokodowy przekaz, który scala już na zawsze recytację ze strukturą muzyczną. A więc nagranie wydaje się urzeczywistnieniem marzeń mistrzów recytacji klasycznej tragedii, badaczy wymowy aktorów, kompozytorów próbujących ze sobą oddech poetyckiego słowa i muzyczny akompaniament.

Psycholożka muzyki Diana Deutsch zaobserwowała i zdefiniowała w swoich badaniach zjawisko charakterystyczne dla percepcji słuchowej dźwięki, nazwane przez nią „speech-to-song illusion”, złudzeniem zamiany mowy w piosenkę⁶³, a polegające na tym, że zapętlone w powtórzeniu mówione frazy zamieniają się w iluzję muzyki⁶⁴. Powtórzenie uwypukla te elementy dźwiękowe, które w muzyce mają wyrazistszy, bardziej uporządkowany charakter, zaś w mowie podlegają znaczącej przypadkowości (jak wysokość intonacji, moc akcentu, trwanie

⁶² Podczas koncertu noworocznego w MDSM w Oświęcimiu (<https://www.youtube.com/watch?v=X0rSrMXt9NQ>, dostęp: 26.02.2023).

⁶³ Zob. D. Deutsch, *The Speech-to-Song Illusion: Crossing the Borderline Between Speech and Song*, rozdział w: tejsze, *Musical Illusions and Phantom Words: How Music and Speech Unlock Mysteries of the Brain*, Oxford 2019.

⁶⁴ „So the phrase had perceptually morphed from speech into song by the simple process of repetition”. Tamże, s. 151.

poszczególnych sylab, mikropauzy itp.). Jednorazowość realizacji dźwiękowej tekstu pozwala uniknąć zwiedzenia tą iluzją; odbiorca percypuje poszczególne frazy w ich niepowtarzalnym kształcie, a mózg nie poszukuje *quasi*-muzycznych prawidłowości. Co innego gdy recytacja tekstu zostanie nagrana. Choć nie jest to zjawisko identyczne z fenomenem opisanym przez Deutsch, która swoje odkrycia dokonała, tworząc przez przypadek *loop* jednego zdania, w percepcji słuchaczki zamieniającego się w śpiew, ani nawet nie przypomina sampli popularnych piosenek⁶⁵, to jednak w skali makro można rozpoznać tu podobną transformację. Każdy aspekt akustyczny recytacji, której można wysłuchać nieskończoną ilość razy, staje się w końcu znaczącym dźwiękiem, oczekiwanym przez słuchającego, układającym się w nieklasyczny, ale jednak melodyjny schemat pauz, barwy i wysokości samogłosek, szelestów, wybuchów i sonornych brzmień spółgłosek, świszczeń oddechu. Powiązanie recytacji z muzyką w piosence jeszcze bardziej pogłębia tę skłonność percepcji słuchowej do umuzyczniającego odbioru wokalizowanego tekstu. Pierwiastek muzyczny w naturalny sposób wprowadza do utworu właściwą dla tej sztuki systemowość – w tym sensie, w jakim muzyka jest sposobem organizowania dźwięków w czasie – a jej namiastkę, czy może wręcz mistyfikację, otrzymujemy w słowie recytowanym dzięki możliwości jego nieustannego powtórzenia.

Z perspektywy szeroko ujmowanego repertuaru piosenkowego przypadki, w których śpiew nie jest kantylenowy, ale deklamacyjnie łączy się z muzyką, stanowią margines. A jednak z racji starożytnego źródła, trwałości tych praktyk w kulturze wokalne i wreszcie ich współczesnej inkarnacji – zwłaszcza w postaci rapu, co stanowi materiał na całkiem osobne studia, ale też w omawianych tu piosenkach-kolażach śpiewu i recytacji – melodeklamacja jako gatunek i technika wykonawcza otwierają ciekawe pole badawcze. Melorecytację można rozpatrywać w perspektywie odwiecznego marzenia o rejestracji głosu lub przynajmniej o jego dookreśleniu za pomocą precyzyjniejszej notacji. Powiązanie realizacji głosowej tekstu z architektoniką akompaniamentu muzycznego to jeden ze środków, za pomocą których można było ukształtować recytację w bardziej powtarzalny i skonkretyzowany sposób, okiełznać swobodę wymowy i uczynić ją bardziej ustrukturyzowaną całością. Możliwości współczesnej techniki otworzyły kolejny rozdział tych zmagania z naturą dźwięku mowy, dzięki niekończącym się odtworzeniom pozwalając recytowanemu słowu osiągnąć wtórnie stan umuzycznienia. Tak oto notacja i druki melodeklamacji przestają być potrzebne, skoro zwielokrotnione w powtórzeniach słowa zastygają w konkretnej melodii języka, a jej uporczywe powtarzanie czyni z niej substytut typowej melodii piosenki.

⁶⁵ Idealnym przykładem wykorzystania tego złudzenia dźwiękowego jest popularna przed laty piosenka *Would You...?* zespołu Touch and Go (1998), w którym krótki tekst wypowiedziany głosem Vanessy Lancaster zostaje zapętlony w powtórzeniach nadających mu pozór melodii.

Bibliografia

Podmiotowa

- Baczyński 100*, muz. W. Pawlik, Pawlik Relations Recording Producer, 2022 (płyta CD). „*Bądź błogostawiona*”. *Legenda indyjska Henryka Sienkiewicza. Melorecytacja*, oprac. W. Rzepko, Warszawa–Kraków 1917.
- Borst E., *Interpretacje słowne i melodeklamacje na tle utworów muzycznych Chopina*, Toruń 1925.
- Dzwony. Melodeklamacja na temat marsza pogrzebowego z Sonaty b-moll Fr. Chopina op. 35*, sł. K. Ujejski, układ F. Starczewski, Warszawa [przed 1923].
- Grochowiak S., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978.
- Hallmann D., *Ciepły oddech*, Fundacja Tradycji Miast i Wsi, 2016 (płyta CD). „*Marcowy kawaler*”. *Deklamacja wykonywana przez Pawłową w komedii J. Blizińskiego*, muz. W. Krogulski, Warszawa 1904.
- Już cię nie zobaczę*, sł. K. Brodziński, muz. W. Krogulski, Warszawa [1904].
- Karimski Club, *Herbert*, AGORA SA, 2009 (płyta CD).
- Karłowicz M., *Na Anioł Pański*, sł. K. Tetmajer, wyd. 2, Warszawa [1910].
- Kościół wiejski z poematu „Jan Bielecki” Juliusza Słowackiego*, towarzyszenie do deklamacji, muz. J. Charzewski, Lwów [ca 1910].
- Lubię, kiedy kobieta*, BGM, 2001 (płyta CD).
- Melodeklamacja „Dzwony” do słów Kornela Ujejskiego pod tytułem Marsz pogrzebowy Fr. Chopina (z Sonaty b-moll op. 35)*, oprac. M. Herz, Kijów 1902.
- Pogrzeb Kazimierza Wielkiego. Melorecytacja z towarzyszeniem fortepianu*, op. 13, sł. S. Wyspiański, muz. T. Joteyko, Warszawa [po 1924].
- Preludium Szopena op. 28 no 7. Melodeklamacja*, Warszawa [po 1910].
- „*Skarga weterana*”. *Deklamacja wykonywana w komedii „Było to pod Wagram”*, muz. W. Krogulski, [sł. E. Grangé, L. Thiboust], Warszawa [1908–1912].
- Stasiuk A., *Haydamaky, Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky*, PUGU art, 2018 (płyta CD).
- Ta, co nie zginęła. Melodeklamacja lub śpiew z towarzyszeniem fortepianu lub na sam fortepian*, sł. E. Słoński, muz. F. Starczewski, Warszawa [ca 1918].
- Trzy Melodeklamacje lub Śpiew z towarzyszeniem fortepianu: Nikt po mnie płakać nie będzie*, sł. T. Kończyc, muz. H. Karwowska; *Tak samo*, sł. T. Kończyc, muz. H. Karwowska; *Kryształowa baśń*, sł. i muz. H. Karwowska, Warszawa [cop. 1929].
- Zagajewski & Pawlik / Mów spokojniej*, Agencja Artystyczna GAP, 2015 (płyta CD).
- Zakochany Pan Tadeusz*, BMG, 1999 (płyta CD).

Przedmiotowa

- Barańczak A., *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Poznań 1983.
- Boehm J., *Koncerty plebiscytowe Feliksa Nowowiejskiego w 1919 i 1920 roku*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1969, nr 2.

- Ch. Tad., *Z Sali Filharmonii*, „Przegląd Muzyczny” 1910, nr 8.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Pieśń (Formy muzyczne, t. 3)*, Kraków 1974.
- Deutsch D., *Musical Illusions and Phantom Words: How Music and Speech Unlock Mysteries of the Brain*, Oxford 2019.
- Dębowski M., *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym w dobie oświecenia i klasycyzmu*, Kraków 1996.
- Dłuska M., *Fonetyka polska*, Warszawa–Kraków 1981.
- Dłuska M., *Prozodia języka polskiego*, Warszawa 1976.
- Franaszek A., *Herbert: biografia*, t. I: *Niepokój*, Kraków 2018.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.
- Kassler J.C., *Representing Speech Through Musical Notation*, „Journal of Musicological Research” 2005, nr 24.
- Kaszycki L., Pacuła A., *Klasyczny kompozytor... muzyki rozrywkowej*, „Piosenka” 2015, R. 3, s. 123, <https://muzeumpiosenki.pl/pliki/publikacje/piosenka-3.pdf>.
- Kukołowicz T., *Pętle, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego [w:] Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Mischczyński, Warszawa 2014.
- Kwiatkowski M., *Sztuka melorecytacji. Studia nad genezą muzyki rap*, „Vade Nobiscum” 2021, t. 23, https://wydawnictwo.uni.lodz.pl/wp-content/uploads/2021/11/Gryglewski-i-in._Vade_nobiscum_23-.pdf.
- List G., *The Boundaries of Speech and Song*, „Ethnomusicology” 1963, t. 7, nr 1.
- Mastalski A.S., *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji [w:] Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Mischczyński, Warszawa 2014.
- Niewiara A., *Piosenka – gatunek ewoluujący? [w:] Gatunki mowy i ich ewolucja, t. 2: Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004.
- Nowak-Wolna K., *Ku teorii recytacji. Interdyscyplinarny charakter badań nad sztuką recytacji*, „Litteraria Copernicana” 2016, z. 1 (16).
- Puchalska I., *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.
- Sawrycki W., *Tekst interpretowany głosowo z perspektywy filologii wymawianiowo-słuchowej [w:] Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (II)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006.
- Seweryn A., *Spór o polską „poezję muzyczną”*. Królikowski – Elsner, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 1.
- Sierotwiński A., *Słownik terminów literackich*, Kraków 1994.
- Steffen-Batogowa M., *Struktura przebiegu melodii polskiego języka ogólnego*, Poznań 1996.
- Sulek M., *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.
- Wolański A., *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wrocław 2000.
- Wróblewski M., *Dlaczego recytujemy? [w:] Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (I)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2004.