

Narzędzia nauk o muzyce w badaniach nad piosenką: analiza demonstratywna – rekonesans

1. Wstępne rozpoznania

Przez pojęcie piosenki rozumie się w tym tekście jej konkretną odmianę, to jest piosenkę bardowską, która z kolei rozpatrywana jest jako rodzaj piosenki autorskiej, poetyckiej¹. Natomiast za narzędzia nauk o muzyce uważane są tutaj nie tylko narzędzia metodologiczne muzykologii i jej dyscyplin, lecz także teorii muzyki jako dziedziny w większym stopniu skoncentrowanej na problemach – by tak rzec – technicznych *sensu stricto*, zajmującej się badaniami nad strukturami dźwiękowymi i ich relacjami w dziele muzycznym. Wzajemna bliskość tych dyscyplin jest oczywista, a ich przenikanie i obustronne oddziaływanie – powszechne. Jednak ze względu na ścisły ich podział, przynajmniej w polskich badaniach, pomiędzy uniwersytet i akademię muzyczną (muzykologia jest domeną wydziałów uniwersyteckich, teoria muzyki – akademii), wskazuje się w tym miejscu na relację pomiędzy zagadnieniami historii, kontekstu kulturowego i semantyki a pracami prowadzonymi niejako u podstaw – wspomnianych uprzednio struktur dźwiękowych².

Obydwie grupy narzędzi badawczych, jakimi dysponują muzykologia i teoria muzyki, mogą być wykorzystywane w badaniach nad piosenką. Wypada jednak w tym miejscu sformułować pierwszą tezę niniejszego tekstu: w praktyce narzędzia tej drugiej grupy potrzebne są w badaniach nad piosenką w ograniczonym zakresie. W większości wypadków analiza wykazuje, że struktura muzyczna piosenki jest tak bazowa, prosta, przede wszystkim jednak – schematyczna, że nie sposób upatrywać możliwości potraktowania jej jako platformy szczególnie kunsztownych struktur znaczeniowych.

¹ W taki sposób, jak rozumiana jest ona w pracach Anny Barańczak (*Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983), Michała Traczyka (*Poezja w piosence: od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009), Piotra Łuszczkiewicza (*Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, Poznań 2009), Krzysztofa Gajdy (*Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013) i Joanny Maleszyńskiej (*Apologia piosenki: studia z historii gatunku*, Poznań 2013), a także Ewy Paczoskiej, Izoldy Kiec, Krzysztofa Gozdowskiego i Piotra Derlatki. Zestawienia tych prac dokonuje w swojej rozprawie doktorskiej Kamil Dźwinał (*O czym śpiewa Arijon? Tekstowe wymiary polskiej poezji bardowskiej od końca lat 60. XX wieku, maszynopis*).

² Ten podział zaznacza się jednak również w literaturze przedmiotu, w której zasadniczo widać podział metod na muzykologiczne, a więc odnoszące się do kontekstowej perspektywy badawczej, i teoretyczno-muzyczne, czyli dotyczące elementów dzieła muzycznego, jak rytm, harmonia, artykulacja etc. Por. np. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, red. E. Clark, N. Cook, Oxford 2004; M. Hilleh, *Towards a Global Music Theory: Practical Concepts and Methods for the Analysis of Music across Human Cultures*, NY 2016; *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*, red. S.A. Crist, R. Montemorra Marvin, Rochester 2004; *Modern Methods for Musicology: Prospects, Proposals, and Realities*, red. T. Crawford, L. Gibson, NY 2017; *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future*, red. D. Greer, I. Rumbold, J. King, Oxford 2000; E. Pearsall, *Twentieth-Century Music Theory and Practice*, NY 2012; M.R. Rogers, *Teaching Approaches in Music Theory: An Overview of Pedagogical Philosophies*, Carbondale 2004.

Rzecz jasna, nie to jest istotą piosenki, w szczególności bardowskiej. Jej analiza jako zjawiska tak naprawdę powinna koncentrować się, po pierwsze, na badaniach muzycznej praktyki wykonawczej, po drugie – muzycznej recepcji, po trzecie – genologii muzycznej (nie wspominając o badaniach innych dyscyplin, a więc metodach filologicznych, socjologicznych, politologicznych, komparatystycznych i innych). Porządek, w jakim wymieniono te trzy obszary badań, nie jest przypadkowy w świetle ustaleń, zgodnie z którymi piosenka bardowska jest przede wszystkim przestrzenią kontaktu nadawczo-odbiorczego o szczególnej więzi wytworzającej się między wykonawcą – o statusie barda³ – a jego słuchaczem. W kontekście badań nad piosenką wątpliwości może budzić w szczególności sama przynależność piosenki do kategorii dzieła muzycznego, przynajmniej w rygorystycznym i tradycyjnym znaczeniu pojęcia dzieła, to jest struktury o właściwościach takich, jak choćby niepowtarzalność i jedyność struktury, wyraźna rama semantyczna, a zwłaszcza jednoznaczne utrwalenie w postaci zapisu, ale też ukierunkowanie na specyficzny typ recepcji, podporządkowanej emocji estetycznej⁴. Wszystko to w przypadku piosenki, jak się zdaje, ma znaczenie drugorzędne: jej wariantywność i wariabilność ujawniająca się podczas spotkania barda z publicznością, a także jej funkcjonalność, która wykracza znacznie poza ramy interpretacji estetycznej, nie pozwala na tak kategorię waloryzację. To sprawia, że pewne elementy sposobów badania muzyki w odniesieniu do gatunku piosenkowego już na wstępie muszą zostać odrzucone⁵.

Kolejna teza, która powinna zostać tu wskazana, wynika ze wspomnianego uprzednio formalnego nieskomplikowania piosenki. Wytaczanie ciężkich dział metodologicznych wobec tego gatunku jest w oczywisty sposób pozbawione sensu, zwłaszcza że przeważająca większość metod analizy w naukach o muzyce dotyczy form instrumentalnych. Badania nad warstwą muzyczną stanowią zatem w całościowej interpretacji piosenki tylko jeden z kontekstów analitycznych, i to wbrew pozorom nierzadko wcale nie najistotniejszy. Wydaje się, że element ten jest niekiedy „fetyzyzowany” w badaniach nad piosenką, tymczasem, choć absolutnie pierwszoplanowy dla jej odbioru i funkcjonowania, nie zawsze ma głębokie znaczenie dla rozumienia piosenki jako pewnego typu dzieła. Jest po prostu niezwykle silnym i intensywnym medium komunikacji (i w tym sensie, powtórzmy, jego znaczenie jest kolosalne), często jednak związek warstwy muzycznej z tekstem jest luźny, przypadkowy lub po prostu banalnie i niezwykle powierzchownie ilustracyjny. Zauważmy, że w swojej formule najbardziej podatnej na analizowanie (czyli tej utrwalonej w postaci zapisu) piosenka jest zarazem najmniej żywotna, właściwa sobie i przekonująca artystycznie, gdyż w istocie funkcjonuje ona poza tym zapisem, w żywej bezpośredniej relacji nadawczo-odbiorczej (o czym też już wcześniej wspomniano).

³ A zatem kogoś, kto pełni poniekąd funkcję duchowego czy też mentalnego „przywódcy”.

⁴ Por. np. R. Strohm, *Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical-Work Concept* [w:] *The Musical Work: Reality or Invention?*, red. M. Talbot, Liverpool 2000, s. 135–136, przypis 14 na tej stronie.

⁵ Jak na przykład jedno z założeń analizy strukturalnej Wernera Kortego i Ursuli Götte, zdaniem których doświadczenia słuchowe winny być uchylane w analizie jako irrelewantne, bo zmienne, niejednoznaczne i subiektywne. Por. np. M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012, s. 204–205.

Ten paradoks sprawia, że piosenkę najdogodniej analizuje się na podstawie odczucia (co jednak w przypadku tego tekstu nie będzie praktykowane).

Zaprezentowana w dalszej części tekstu propozycja wyboru metod użytecznych w badaniach nad piosenką koncentruje się zatem, po pierwsze, na aspekcie samego kontekstu występowania piosenki, w dalszej zaś kolejności – na jej elementach jako struktury słowno-muzycznej. Paradoksalnie jednak, bardziej szczegółowemu opisowi poddano tu kategorie metodologiczne grupy drugiej jako precyzyjniejsze i bardziej konkretne w aplikacji. Kategorie grupy pierwszej są niezwykle istotne dla rozumienia specyfiki gatunku, jednak nie występują w – by tak rzec – „algorytmicznej” postaci, wyznaczają jedynie kierunki i konteksty interpretacji. Dla ewentualnego egzemplifikowania opisywanych metod posłużą piosenki Jacka Kaczmarskiego wybrane ze względu na ich wysoką kunsztowność na tle nadzwyczaj szerokiej literatury gatunku.

2. Metody nauk o muzyce w badaniach nad piosenką i jej kontekstem

2.1. Badania nad istotą gatunku

Rozważania nad metodami badań nad muzyką zastosowanymi w piosence zacznijmy przede wszystkim od zagadnień genologii. Wprawdzie dyskurs wokół problemów gatunku, jak się zdaje, coraz bardziej traci na znaczeniu w refleksji nad współczesną muzyką⁶, jednak piosenka bardowska zawsze pozostaje blisko kwestii obsady i funkcji, a zatem tych dwóch czynników, które w zasadzie tradycyjnie definiują klasycznie pojmowany gatunek w muzyce. Nie chodzi tu już nawet o istotę piosenki bardowskiej, o to, czym ona jest i jaki ma status (jakkolwiek badania na ten temat są zarówno obszerne, jak i niesatysfakcjonujące): chodzi o procedury badania tej piosenki przez pryzmat poszczególnych gatunków pieśniowych i właściwych im idiomów. Takim idiomelem może być na przykład ballada, ale też sama kategoria balladowości – pojęcia, które cięży w wielu kierunkach: dialogiczności, narracyjności, a nawet taneczności⁷. Wydaje się, że proveniencja i funkcja piosenki bardowskiej w sposób logiczny prowadzą ją w stronę badań nad pieśnią romantyczną, rozbudowanych⁸, subgatunków utworów, takich jak niemiecka *Lied*. Jak wykazują prace Mieczysława Tomaszewskiego, tego typu refleksja łączy tradycyjną analizę formy z próbą ujęcia pieśni w ramowe kategorie, które dla uogólnienia można tu nazwać „estetycznymi” (w istocie tylko po części dotycząc one estetyki).

⁶ Por. J. Samson, *Genre*, hasło [w:] Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599?rskey=YTvQPL&result=1> (data dostępu: 1 III 2018).

⁷ Zob. M. Lisecka, *Kilka uwag o balladzie jako gatunku poetycko-muzycznym w twórczości Jacka Kaczmarskiego* [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010, s. 108–116; M. Lisecka, *Ballada i „balladowość” w poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego* [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, red. M. Lachman, J. Wiśniewski, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (16), s. 121–126.

⁸ Zob. np. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, red. M. Matter, N. Grosch, Münster 2008; Y. Malin, *Songs in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*, Oxford 2010; M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania: studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997; *The Cambridge Companion to Lied*, red. J. Parsons, Cambridge 2004.

Na przykład w cyklu *Dichterliebe* Roberta Schumanna Tomaszewski odnajduje porządek czterech kategorii: intymności, nastrojowości, transgresywności i ulotności⁹. Istotne jest jednak to, że wszystkie one, naddane cyklowi arbitralnie przez autora, wynikają z czynników formalnych konstytuujących cykl. W swojej analizie Tomaszewski bierze pod uwagę następujące czynniki: obsadę, zmiany dynamiczne, zmiany tempa, typ kształtu i zarysowania melodii, przebieg struktury harmonicznego ze szczególnym uwzględnieniem zjawisk wtórnych (appoggiatury, antycypacji) oraz artykulację¹⁰. Badając te zjawiska, Tomaszewski zmierza do uchwycenia ich elementów spójności na poziomie cyklu (na przykład w sferze tonalności czy rytmu).

Cykle piosenkowe oczywiście nie odznaczają się tak spójną wewnętrzną strukturą jak cykle pieśni romantycznych, ponadto często ich skład jest nieprecyzyjnie i niejednoznacznie ustalony. Przykładowo Muzeum Kaczmareckiego na podstawie dyskografii i wydanych śpiewników ma co najmniej trzy warianty, z których właściwy to ten zawierający dwadzieścia jeden piosenek, ale przecież i pozostałe mogą być odbierane jako cykle. Z drugiej strony, na poziomie konstrukcji cykl ten jest bardzo niespójny i zawiera zróżnicowane idiomy muzyczne – ballady (*Ballada o spalonej synagodze*, *Powrót z Syberii*), liryki wokalne (*Modlitwa o wschodzie słońca*), melorecytacje (*Pikieta powstańcza*), *patter song* (*Czerwony autobus*, *Rejtan*, czyli *raport ambasadora*). To, co można uznać za wspólne, to zasadniczo „ciemny” koloryt, objawiający się na przykład znaczącą przewagą trybu molowego. Ten jednak, jak się zdaje, preferowany jest przez Kaczmareckiego w całej jego twórczości.

2.2. Badania nad praktyką wykonawczą i psychologią recepcji

Szeroko rozbudowany kierunek badań nad praktyką wykonawczą wydaje się naturalnym kontekstem rozważań nad piosenką bardowską. Badania te obejmują najczęściej następujące problemy i zagadnienia: semantykę gestów naddanych ponad strukturą słowno-muzyczną, szeroko zakrojone studia nad improwizacją i innymi elementami wykonawstwa obejmującymi między innymi ćwiczenie i zapamiętywanie, studia nad intonacją, studia instrumentoznawcze¹¹. Jakkolwiek wspomniane badania często odwołują się do metod innych dyscyplin, w szczególności nauk społecznych, ale też medycyny, psychologii lub filozofii, to jednak nadal istotny kontekst badawczy odgrywają w nich środki właściwe dla akustyki, instrumentoznawstwa, metodyki nauczania w muzyce czy innych subdyscyplin nauk o muzyce. Dla funkcjonowania piosenki bardowskiej istotne będą zwłaszcza badania nad statusem improwizacji i jej miejscem w przestrzeni

⁹ M. Tomaszewski, „Miłość poety” Schumanna do słów Heinego: zapis samotności [w:] idem, *Od wyznania do wołania...*, op. cit., s. 108–114.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Zob. np. S. Godlovitch, *Musical Performance: A Philosophical Study*, NY 2002; D.T. Kenny, *The Psychology of Music Performance Anxiety*, Oxford 2011; *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, red. R. Leppert, S. McClary, Cambridge 1989; *Musical Performance: Guide to Understanding*, red. J. Rink, Cambridge 2002; S.-L. Tan, P. Fordrescher, R. Harré, *The Psychology of Music Performance* [w:] idem, *Psychology of Music: From Sound to Significance*, Hove 2010, s. 199–222; *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, red. J. Rink, Cambridge 2005; *The Science and Psychology of Musical Performance*, red. R. Parncutt, G.E. McPherson, Oxford 2002; W. Thomas, *Composition, Performance, Reception*, NY 2017.

Niektóre piosenki zawierają w swojej strukturze pewne miejsca otwierające ją potencjalnie na czynnik improwizacyjny: w taki oto sposób na przykład *Ballada o spalonej synagodze* pozostawia ostatnią strofę jako formę „kadencji”, zarówno w partii gitarowej (t. 36–38, 42–44), jak i wokalne (w istocie podobną funkcję spełnia kadencja w koncercie instrumentalnym). „Pseudocytat” z piosenki pijaka zawarty w przedostatnim wersie (t. 48–51), utrzymany w poetyce naśladowania pewnego stylu śpiewania, jest dogodnym dla takiej kadencji miejscem:

3. Metody teoretyczno-muzyczne w badaniach nad piosenką

3.1. Tradycyjna metoda analizy formy

Tradycyjna analiza formy stanowi podstawę i punkt wyjścia dla wszelkich dalszych badań struktury słowno-muzycznej piosenki. W przypadku – po raz kolejny wypada to powtórzyć – prostej formuły piosenkowej przebadaniu powinny podlegać przede wszystkim następujące czynniki:

- a) określenie ambitusu linii melodycznej (relacji między najniższym a najwyższym dźwiękiem piosenki i puli zastosowanych w niej tonów) oraz, w szczególności, jej struktury interwałowej (dominujących interwałów, ich kierunku i zasięgu);
- b) wyodrębnienie podstawowych całości, stanowiących spójne myśli muzyczne (motywów) i określenie ich liczby, a także wzajemnych relacji. Można się bowiem w wielu wypadkach spodziewać, że motywy te będą podobnie skonstruowane albo będą wariantywnymi odmianami motywu podstawowego (zob. 3.2.);
- c) opisanie struktur rytmicznych: powtarzalnych schematów i wzorów, ze szczególnym uwzględnieniem formuł tanecznych (walc w *Lalce*, czyli *polskim pozytywizmie* Kaczmareckiego, polonez w *Z pasa słuckiego pożytek*, sarabanda w *Nad spuścizną po przodkach deliberacje*, *Karmaniola*) i quasi-tanecznych (*Pejzaż z szubienicą*);
- d) analiza (analiza porównawcza na podstawie kilku wykonań) struktur artykulacyjnych i frazowania. Punkt ten, który wydaje się istotny w analizie piosenki bardowskiej, w przeciwieństwie do trzech poprzednich wymaga analizy słuchowej, a stanowi istotne odniesienie dla badania praktyki wykonawczej;
- e) zbadanie podstawowej struktury dynamicznej, jej rozkładu i wypiętrzenia kulminacji. Badanie to również stanowi domenę analizy słuchowej, gdyż w większości przypadków nie jest możliwe na podstawie istniejącej partytury;
- f) określenie rodzaju występującego tempa lub temp i ich wzajemnej relacji. Najczęściej ta partia analizy również musi bazować na odsłuchu. Wszystkie trzy partie analizy dotyczące artykulacji, agogiki i dynamiki mogą mieć szczególne znaczenie w perspektywie porównawczej;
- g) ramowe określenie formy, najczęściej podporządkowanej schematycznemu rygorowi, choć w niektórych przypadkach konstrukcja może być zarówno swobodniejsza, jak i bardziej skomplikowana, subtelniejsza (*Casanova – Fellini*, *Epitafium dla Brunona Jasieńskiego*, *Listy*). W specyficznych sytuacjach formuła tekstowa i partyturowa piosenki może zmieniać całkowicie kształt i przebieg w wykonaniu (przykładem *Balla o spalonej synagodze*, *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*, zob. 2.2).

3.2. Badanie procesu tematycznego

Nad podstawową analizą formy nadbudowuje się analiza tematyczna, która (w bardzo uproszczonym wariantcie) stanowi użyteczne i funkcjonalne narzędzie badania struktury muzycznej, jaką jest piosenka, oparta na najczęściej nielicznych, prostych i powtarzalnych formułach. Zasadniczą ideą tej analizy (tak jak ją przedstawia przykładowo

Rudolf Reti) jest występowanie pewnych modeli czy też wzorów tematycznych (*thematic patterns*), bazujących na mniejszych jednostkach zwanych motywami, które w głębokiej warstwie piosenki są jednak nieliczne: Nicholas Cook, powołując się na analizę funkcjonalną Hansa Kellera, wskazuje, że muzyka o klasycznej, tonalnej formule ma zasadniczo monotematyczny charakter¹⁶. Wzory tematyczne wynikają zatem z konstrukcji jakiegoś bazowego motywu, a następnie jego przekształceń, rozbudowy i ewolucji.

W przypadku piosenki taka bliskość motywiczna tematów jest często spotykanym zjawiskiem. Posłużmy się przykładem piosenki *Czerwony autobus*. Po przebadaniu procesu tematycznego możemy zauważyć, że da się go zredukować do jednego motywu opartego na tercji małej (tercja mała jest najczytelniej „wychwytywalnym” w odsluchu interwałem, wokół którego oscyluje całość piosenki) oraz na przedtackie (wybicie z przedtaktu jest najsilniej wyczuwalnym elementem rytmicznym motywu):



(rys. 2: J. Kaczmarek, *Czerwony autobus*, t. 6, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Możliwości pracy na motywie zamykają się – najogólniej rzecz ujmując – w następującym schemacie: transpozycja, inwersja (czyli powtórzenie motywu w ruchu przeciwnym), interwersja (przestrukturowanie poszczególnych elementów motywu), pominięcie materiału oraz dodanie materiału¹⁷. Można ten schemat uzupełnić jeszcze o retrowersję, czyli użycie struktury kończącej daną jednostkę muzyczną jako punktu wyjścia dla następującej po niej jednostki. Jeśli weźmiemy pod uwagę wszystkie te możliwości, analiza procesu tematycznego *Czerwonego autobusu* przedstawia się następująco: w pierwszym odcinku piosenki (takty 6–9 z przedtactem) dominująca rola przypada procesowi transpozycji (motyw jest repetowany, z subtelnymi zmianami, to znaczy w wariacie a1, a2 i a3, w kolejności a1 – a2 – a3 – a2):

¹⁶ Zob. N. Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford 1987, s. 106, przypis 1. na tej stronie.

¹⁷ Zob. A. Ockelford, *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*, NY 2005, s. 137 (transition, inversion, introversion, the omission of material, the addition of material).

dzi-my przez pol-ską dziez wer - te - py cha - szcze - blo - ta Patrz w tyl tam nie ma nic
lo - ba i sro - mo - ta Patrz w przód tam raz po raz cel mglą nie - bic - ską ku - si Ti

(rys. 3: *Czerwony autobus*, t. 1–11, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Charakter tych repetycji o niewielkim stopniu wariantowości jest zastanawiający: otóż zdaje się, że został podporządkowany improwizacyjnej praktyce wokalne, w której pewne detale mogą się zmieniać ze względu na zawodność pamięci lub swobodę ekspresji wykonawcy. W ten sposób modyfikacje motywu mają właściwie charakter drobnych „ześlizgnięć”, nieznacznie tylko go odkształcających.

Kolejny odcinek (takty 10–13, z przedtaktem) w naturalny sposób intensyfikuje narrację piosenki. Linia przebiegu melodycznego zmienia kształt z łukowego na wzrastający: główną funkcję przejmuje tu zasada retrwersji, gdyż kolejne powtórzenia motywu repetywane są w kierunku wzrastającym po skali, z początkiem na tym samym dźwięku, który kończył poprzednie powtórzenie motywu. Jednocześnie motyw ulega uproszczeniu rytmicznemu (część materiału zostaje usunięta). Motyw repetywany jest trzy razy w tej samej formule interwałowej (tercja mała, która, jak powiedziano, tworzy oś motywu) – możemy nazwać ten wariant a4 – natomiast przy ostatnim przebiegu motywu jest nieco poszerzony do puentującego go skoku o kwartę w dół (jest to zarazem największy interwał występujący w całej piosence):

lo - ba i sro - mo - ta Patrz w przód tam raz po raz cel mglą nie - bic - ską ku - si Tam
chce być ka - żdy z nas, kto nie chce chcieć ten mu - si! Wczor - wo - nym au - to - bu - sie Wczor -

(rys. 4: *Czerwony autobus*, t. 9–14, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Zauważmy, że w uproszczonym zapisie gitarowym nie odnotowano żadnych dodatkowych elementów struktury muzycznej (takich jak na przykład dynamika). Z tego powodu analiza piosenki jest w pełni sensowna z odsłuchu: wydaje się logiczne, że wraz

z wznoszącą się linią melodyczną i rosnącym napięciem narracji (podkreślanym ekspresją i charakterem tekstu) dynamika będzie wzrastać i tak się właśnie dzieje – na podstawie materiału nutowego nie można jednak poddać tego czynnika analizie.

Odcinek trzeci struktury tematycznej jest w zasadzie dokładną inwersją wariantu a4 podstawowego motywu (takty 14–17, z przedtaktem):

(rys. 5 *Czerwony autobus*, t. 12–18, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Climax napięcia utrzymuje się tu na wyrównanym poziomie, podkreślanym przez linearną strukturę przebiegu tematycznego. Krokowe zejście po tercjach małych, poszerzonych o kwartę, jest zarazem rozbudowaniem motywu o dodatkowy materiał. Fraza pełni dwie funkcje: za pierwszym razem przygotowuje kolejną, najbardziej ekspresywną formułę piosenki, wariant a5 motywu podstawowego, który odtwarza jego strukturę rytmiczną, nie tonalną:

(rys. 6: *Czerwony autobus*, t. 15–22, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Przy drugim powtórzeniu fraza w czytelny sposób domyka strofę piosenki.

3.3. Semantyka i retoryka muzyczna

Nieco kontrowersyjną, ale, jak się zdaje, owocną metodą badawczą, nadbudowaną nad analizą tematyczną, stanowi interpretacja retoryczna i analiza semantyki muzycznej, a właściwie słowno-muzycznej. Proces retoryczny we wszystkich swoich zadaniach (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) obecny jest w tworzeniu i wykonywaniu piosenki bardowskiej. W istocie trudno o bardziej retoryczną formułę piosenkową. I chociaż tradycyjna retoryka muzyczna, która swoje formuły i schematy czerpie z retoryki klasycznej,

oparta jest głównie na sferze *elocutio* (chodzi tu w szczególności o figury stylistyczne), a sfera ta, z racji uproszczenia formalnego piosenki, nie może być specjalnie skomplikowana, warto jednak pamiętać o niej w analizie¹⁸. Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

- a) *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego* – najbardziej czytelną figurą retoryczną, decydującą o wyrazie tej piosenki jest *mutatio* (*antitheton*, *contrapositum*), czyli przeciwstawienie, możliwe na różnych poziomach (zmiany rytmu, trybu, tempa, harmonii). W tym wypadku mamy do czynienia z *mutatio per melopoeiam*, to jest zestawieniem dwóch całościowo kontrastujących ze sobą idiomów muzycznych, przy czym zmiana ta dokonuje się skokowo (t. 21–22):

15 ¹ a C H7 2 C
dół wspo-mnie-nia zmie-nią o - strą grań! Po - w pół sta-nę-li dro-gi i zę-

19 a C H7 e e
ba-mi pa - zu - ra-mi kru - szą grań Pa - ni ba-gien mo -

24 E7 a H7
kra-del i śnie-znych pól Roz-pal w łaż-ni ka - mie-nie na

(rys. 7: *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*, t. 15–28, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

- b) *Pejzaż z szubienicą* – w przypadku tej piosenki, tak udratyzowanej i – by tak rzec – zballadyzowanej, można wskazać liczne środki retoryczne. Poprzestaśmy w tym miejscu na wyliczeniu zaledwie kilku z nich. Są to: *anabasis* lub *ascensus* (czyli wznoszący pasaż, najczęściej w funkcji ilustracyjnej), *exclamatio* lub *ecphonesis* (wykrzyknienie, zrealizowane za pomocą skoku interwałowego, najczęściej współwystępujące z wykrzyknieniem w tekście), *saltus duriusculus* (silnie dysonujący skok, najczęściej o duży interwał) oraz *auxesis* czy też *incrementum* (sukcesywne powtarzanie formuły muzycznej w ruchu krokowo wznoszącym). Te cztery figury zobrazowane są odpowiednio w taktach 19, 21, 23, 25, 27, 29 (*anabasis*, rys. 8), 1 i 42 (*exclamatio*, na słowach „dokąd?” i „stać!”, rys. 9), 40, 41 (*auxesis*, rys. 10) oraz pomiędzy taktami 41 a 42 (*saltus duriusculus*, rys. 10).

¹⁸ Najbardziej komplementarne zestawienie klasycznych muzycznych figur retorycznych w appendixie to: D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, s. 439–457.



(rys. 8: *Pejzaż z szubienicą*, t. 15–23, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

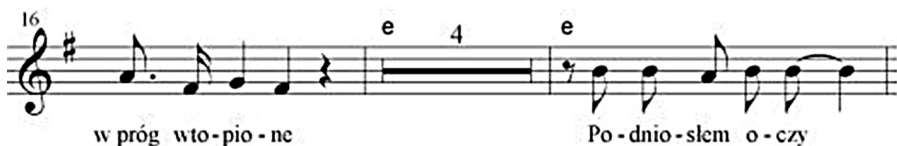


(rys. 9: *Pejzaż z szubienicą*, t. 1–2, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)



(rys. 10: *Pejzaż z szubienicą*, t. 39–42, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

- c) *Pompeja* – w tej również wysoce retorycznej piosence można wykazać obecność między innymi aposiopesis, czyli pauzy generalnej (t. 16–18, rys. 11). W muzycznej tradycji retorycznej oznacza ona śmierć. W *Pompei* po pauzie generalnej następuje także *mutatio* na poziomie tempa. Cała pierwsza część piosenki oparta jest z kolei na figurze *epizeuxis* – natychmiastowym i ekspresywnym, uporczywym powtarzaniu frazy (motywu) w t. 1–12 (rys. 12).



(rys. 11: *Pompeja*, t. 16–18, źródło: <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Vocals

Od-ko-py-wa-liś-my mia - sto Pom-pe-je Jak się od-kry-wa spo-dzie-wa-ne łą - dy gdy
o-kiem lu-dzkim nie wi-dzia-ne dzie - je Ju-tro uj-rza-ne po-twier-dzą po-glą-dy, z któ-rych
dziś je - szcze glu-pców tłum się śmie-je W mia-rę ko-pa-nia miej-ski cięń na-ras - tal
Jak-byś-my wszy-scy wra-ca-li do do-mu Wje-żdża-jąc wol - no w świt wiel-kie-go mia-sta
ci-cho, by snu nie prze-ry-wać ni-ko-mu tyl-ko pies szcze-kał i łań-cu-chem sza-stal

(rys. 12: *Pompeja*, t. 1–12, źródło: <http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/nuty/>)

Tak prowadzonej analizie na poziomie *elocutio* powinna oczywiście towarzyszyć analiza pozostałych zadań retorycznych, w szczególności zaś *actio*, które stanowi rację bytu piosenki bardowskiej.

4. Podsumowanie

Z dwóch powodów nie wydaje się możliwe wyczerpanie ani uogólnienie wątku metodologii nauk o muzyce w badaniach piosenkowych. Po pierwsze, konteksty badawcze (ujęte w wyborze w rozdziale drugim tekstu) są w zasadzie niezliczone: obejmują one takie dziedziny jak historia badań nad muzyką bardowską od czasów antycznych; badania nad związkami muzyki z polityką (jak te prowadzone przez Alexa Rossa)¹⁹; obszerne i wielokontekstowe badania komparatystyczne nad związkami muzyki i innych sztuk; socjologiczny i antropologiczny kontekst procesu nadawczo-odbiorczego i szereg innych. W wymienione obszary nie zagłębianie się w tym miejscu celowo, są to bowiem problemy bardzo obszerne i wykraczające poza naukę o muzyce *sensu stricto*.

Drugi powód, dla którego niemożliwe zdaje się przeprowadzenie takiego uogólnienia, to znikoma liczba pogłębionych i rzetelnych analiz demonstratywnych. Te, które istnieją, są najczęściej dość powierzchowne lub fragmentaryczne²⁰. Badacze piosenki

¹⁹ Zob. np. A. Ross, *Sztuka strachu. Muzyka w stalinowskiej Rosji oraz Fuga śmierci. Muzyka w hitlerowskich Niemczech*, w: idem, *Reszta jest hałasem. Słuchając muzyki XX wieku*, przeł. A. Łaskowski, Warszawa 2011.

²⁰ Zob. K. Hoffmann, *Sens do muzyki. Głos o melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego* [w:] *W teatrze piosenki*, red. I. Kieć, M. Traczyk, Poznań 2005; M. Lisecka, „Drogi swej nie widzę...”, „Wiosna 1905”; Stanisław Masłowski – Jacek Kaczmarski, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 6, s. 67–74; M. Lisecka, *Monotonia grozy. Pikieta powstańcza: Gieryski – Kaczmarski – Gintrowski*, „Rocznik Kulturalny Piosenka” 2015, nr 3, s. 59–66.

w ogromnej mierze koncentrują się na jej tekstach – i nie ma w tym nic dziwnego, jak bowiem wspomniano wyżej, oprawa muzyczna nie zawsze ma takie samo znaczenie dla analizy, jeśli nie dotyczy samego procesu wykonawczego. O wiele ciekawsze rezultaty niż badanie samego utrwalonego tekstu muzycznego, traktowanego jako element dzieła, przyniosłoby badanie czegoś, co można by roboczo nazwać muzyczną sytuacją, w jakiej realizuje się piosenka: analiza porównawcza pojedynczych wykonawców. To zadanie subtelniejsze i wymagające wyłączenia piosenki z pojęcia dzieła muzycznego (utworu muzycznego), co nie jest procesem łatwym, zważywszy na to, jak dalece jest ona konwencjonalną, tradycyjną i w ogólności „nieawangardową” formułą. Należy spodziewać się jednak, że to właśnie ten kontekst badawczy wyznacza przyszłość muzycznych badań nad gatunkiem.

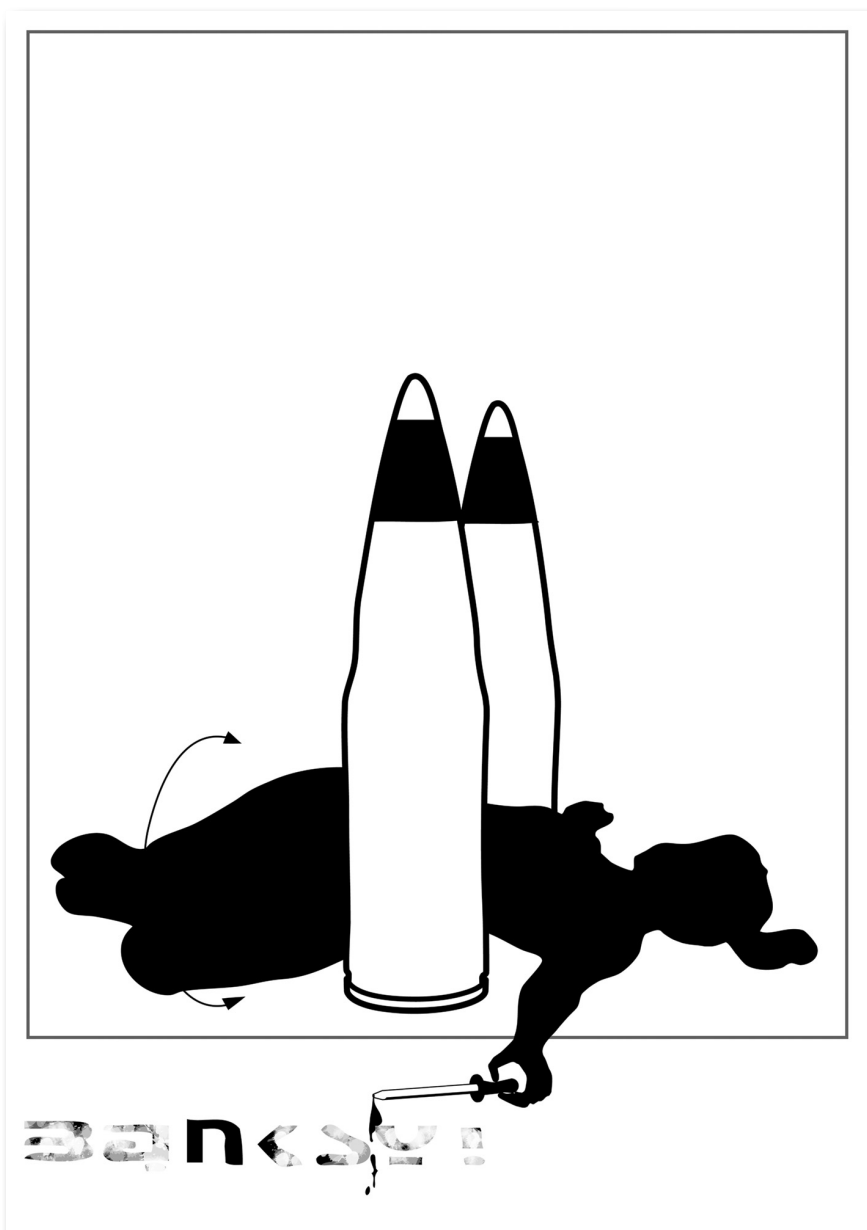
Summary

The Tools of Musical Sciences in the Research on Song: Preliminary Remarks and a Demonstrative Analysis

The article discusses some fundamental problems connected to analyzing the bard song genre within the framework of musical science. Two types of method seem to be particularly relevant: those provided by theoretical-musical (formal) sciences, and those derived from musicology (i.e. anthropology, sociology, history, aesthetic of music). Subsequently, selected methods of analysis are discussed, i.e. the conventional method of formal analysis, the analysis of thematic patterns (after Rudolf Reti's concept), and the semantic and rhetorical analysis of the musical structure of songs.

Keywords: bard song; methodology; musical sciences; thematic patterns; musical analysis

Słowa kluczowe: piosenka bardowska; metodologia; nauki o muzyce; proces tematyczny; analiza muzyczna



Mirosław Jurczuk, *Banksy*