

Aleksandra Bełkot

UNIwersytet Opolski

Odzwierciedlenie tekstu piosenki literackiej w jej warstwie wokalnie-instrumentalnej na przykładzie wybranych utworów grupy Pod Budą

Abstract

Reflection on the lyrics of the sung poetry in its vocal-instrumental layer on the example of selected Pod Budą's works

The subject of this article is the analysis of the selected songs – classified as ballads – of the band Pod Budą from Kraków, which purpose is to prove the thesis that the most important song codes in sung poetry are located in lyrics. This thesis is argued by the fact that vocal-instrumental parts of the work underline the importance of lyrics through suitably shaped components of a musical work. Lyrics in sung poetry emphasize therefore: agogic and melodic accents when singing in both high and low volume, and in the instrumental part, apart from the specific dynamics, also tempo. Certain musical technique also helps to trigger the imagination of the recipient as, while listening to the song, the audience can see what the vocalist sings about, that is the space and the situations in which a character of the song is located.

Keywords

Pod Buda's works, sung poetry, vocal-instrumental music, contemporary song, lyrics

Piosenka stanowi przekaz trójkodowy – jednocześnie wykorzystuje bowiem słowo, muzykę i interpretację. Jest przy tym nastawiona na odbiorcę-słuchacza, któremu przekazuje określony komunikat, mający wywołać reakcję emocjonalną¹. Kształt komunikatu piosenki oraz rodzaj przekazywanych uczuć zależy od gatunku, czyli tego, który z jej kodów wysuwa się na pierwszy plan².

Piosenkę popularną cechuje nośność muzyki i, jak pisze Joanna Maleszyńska, „wybiórczość problemowa tj. skłonność do poruszania w tekstach problemów ogólnych, dotyczących wszystkich ludzi bez względu na wiek i kulturę”³. Takie cechy kodów wskazują na ich równoważność. Piosenka literacka to z kolei, według Andrzeja Sikorowskiego, „« z i l u s t r o w a n a m u z y k ą »⁴, opowiedziana i z lepszym lub gorszym skutkiem spuentowana historia o ludzkich uczuciach i świecie”⁵.

- 1 Zob. B. Serwatka, *Uwodzielska (zwodnicza?) moc piosenki*, <http://fragile.net.pl/home/uwodzielska-zwodnicza-moc-piosenki/> [dostęp:14.11.2017]; M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009, s. 22.
- 2 Zob. J. Poprawa, *Porozmawiajmy o słowie w piosence*, <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/135-porozmawiajmy-o-slowie-w-piosence> [dostęp: 14.11.2017].
- 3 J. Maleszyńska, *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, www.edupress.pl/download/gfx/edupress/pl/defaultopisy/253/1/1/2239.pdf [dostęp:14.11.2017].
- 4 Wszystkie podkreślenia w niniejszym artykule pochodzą od autorki, o ile nie zaznaczono inaczej.
- 5 Zob. [b.a.], *Piosenki inteligentów*, „Sukces” 1.01.2008; A. Halber, *Jak powstają przeboje*. *Kraków Piwna 7*, „Angora” 2011, nr 44, s. 49; J. Armata, *Świat w zupełnie innym stylu, czyli 30 lat grupy Pod Budą*, „Gazeta Wyborcza” 19.10.2007. Wszystkie cytowane w artykule materiały prasowe zacytowałam ze stron internetowych: zespołu Pod Budą (http://podbuda.pl/p.php?zaw=komponenty&id_kom=prasa [dostęp: 4.11.2017]) i Andrzeja Sikorowskiego (<http://andrzej sikorowski.pl/media/> [dostęp: 04.11.2017]). Adresy bibliograficzne podaję na podstawie informacji o artykułach zamieszczonych na stronach (nie zawsze są pełne). Zaznaczyć należy, że aktualnie źródła, o których mowa, nie są dostępne w internecie, dlatego zostały dołączone do niniejszego artykułu w formie aneksu. O definicji piosenki według Sikorowskiego zob. też: A. Sikorowski, *W teatrze codzienności*. rozm. przepr. M. Kania, B. Ochoński, cyt. za: P. Sobczak, *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2, s. 137.

Uszczegółowieniem powyższej definicji niech będzie odnosząca się do opery, a mająca zastosowanie również w piosence literackiej teza Stanisława Olędzkiego, który twierdzi, że „muzykę – nie słowo – rozumieć można na sposób opisowy, wszak opisuje ona np. uczucia osób dramatu, sytuacje, w jakich się znajdują, okoliczności, scenerię itd.”⁶.

Z obu twierdzeń wynika iż, jak utrzymuje Piotr Sobczak, w piosence literackiej tekst dominuje nad pozostałymi kodami (muzyką i interpretacją), których zadaniem jest przede wszystkim wzmocnienie przekazu słownego⁷, co oznacza, że odbierany na wzór poezji tekst odzwierciedla się tu w warstwie muzycznej utworu⁸. Bohdan Pocij określa owo zjawisko mianem „przedłużenia się słowa poetyckiego w partiach instrumentalnych”⁹ dzieła, choć w partiach wokalnych również można tę prawidłowość zauważyć.

W niniejszym artykule scharakteryzowano właśnie tę cechę piosenki literackiej. Dokonując subiektywnej (bo przeprowadzonej wyłącznie na podstawie nagrań płytowych) analizy agogiki, dynamiki i artykulacji zarówno śpiewanych, jak i granych na instrumentach dźwięków w wybranych piosenkach grupy Pod Budą wykazano, że badane elementy

6 S. Olędzki, *Wykład 4. Jak rozumiemy muzykę*, http://www.muzykalia.edu.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=105:wyklad-4-jak-rozumiemy-muzyke&catid=17&Itemid=112 [dostęp: 1.01.2017]. W przypadku piosenki literackiej mówić należałoby nie o „osobach dramatu”, lecz bohaterach utworu.

7 P. Sobczak, dz. cyt., s. 133–134. Cytat nieznacznie zmieniony – A.B.

8 Tekst, który słuchacz odbierać może na dwóch charakterystycznych dla liryki płaszczyznach: „od wewnątrz” (gdy w wyniku przeżycia analogicznych do przedstawionych w utworze wydarzeń czy emocji identyfikuje się z bohaterem) lub „z zewnątrz” (kiedy jedynie wyobraża sobie bohatera przeżywającego określone sytuacje i stany). Zob. M. Budd, *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2014, s. 206. Zob. też. Z. Lissa, *O specyfice muzyki*, Kraków 1953, s. 37. Por. P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012, s. 14, 22; M. Muzyka, *Wokół piosenki literackiej: próba definicji, podział gatunkowy i miejsce polskiej piosenki w kulturze (pomiędzy kulturą popularną a wysoką)*, <http://spiewajmypojeje.blog.pl/files/2014/06/Praca-piosenka-literacka.pdf> [dostęp: 14.11.2017].

9 B. Pocij, *Ballada*, <http://meakultura.pl/drukarka/555> [dostęp: 1.01.2017]. Zjawisko, o którym pisze cytowany badacz, pojawia się również w wokalne warstwie piosenki literackiej, co wynika z faktu, że sposób wyśpiewania słów jest tu motywowany ich treścią, podobnie jak metoda wydobycia dźwięku z gitary czy instrumentu klawiszowego. Głos traktuje się zatem jako naturalny dęty instrument muzyczny (Zob. *Głos*, [w:] J. Jusiak, *Glosariusz muzyczny*, <https://www.noexperiencenecessarybook.com/nEWoa/glosariusz-muzyczny.html> [dostęp: 01.01.2017]).

stanowią ilustracje przedstawionych w utworach treści, a także wpływają na odbiór przez słuchacza owych dotyczących codziennego życia człowieka historii.

Muzycy Pod Budą¹⁰ „opowiadają” owe historie na scenie od 1969 roku, wtedy bowiem z inicjatywy Bohdana Smolenia w klubie studenckim Buda w Krakowie powstał kabaret, od którego artyści zaczerpnęli nazwę zespołu, i którego stanowili początkowo integralną część, występując jako wchodząca w jego skład grupa muzyczna. Rok 1977, kiedy zespół pojawił się na festiwalu Fama, zdobywając nagrodę za wykonanie *Ballady o ciotce Matyldzie*, *Ballady o walizce* i *Bluesa o starych sąsiadach*, jest uznawany za początek samodzielnej działalności grupy, w trakcie której jej członkowie brali udział w licznych festiwalach, m.in. w Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, gdzie w 1979 roku otrzymali wyróżnienie jury w plebiscycie Studia Gama za *Bardzo smutną piosenkę retro*¹¹. W pierwszym składzie Pod Budą znaleźli się: Krzysztof Gawlik (skrzypce), Jan Hnatowicz (gitara), Chariklia Motsiou (śpiew), Andrzej Sikorowski (śpiew, gitara, mandolina), Anna Treter (śpiew) i Andrzej Żurek (gitara basowa). Od 1992 roku grupę stanowią: Andrzej Sikorowski, Anna Treter, Andrzej Żurek i Marek Tomczyk (gitara)¹². W 2001 roku na rynku fonograficznym pojawił się album zatytułowany *Razem* – ostatni zawierający nowy repertuar¹³, zatem zamykający zbiór ponad stu

10 Zawarte w tym akapicie informacje o historii zespołu zaczerpnięto z następujących materiałów prasowych: [b.a.], *Kap, kap, płyną lzy...*, „Gazeta Krakowska” 14.09.2007; T. Będkowska, *Wspólnota „Pod Budą”, „Kraków”* 1.10.2007; J. Armata, *Świat w zupełnie innym stylu, czyli 30 lat grupy Pod Budą*, „Gazeta Wyborcza” 19.10.2007; J. Szymczyk, *Mały teatr codzienności*, „Dziennik Wschodni” 20.04.2007 (zob. aneks niniejszego artykułu). Zob. też A. Domagałski, L. Kwiatkowski, *Kabaret w Polsce 1950–2000*, Kraków 2015, s. 147–148.

11 Ten bodaj najsłynniejszy utwór grupy został napisany jako pastisz banalnych przebojów, a na festiwalu uznano go za jeden z nich, jednakże fakt, iż opolska publiczność, nie zauważając parodii, przyjęła utwór entuzjastycznie przyczynił się zarówno do nagrodzenia zespołu, jak i propozycji występu na koncercie premier KFPP (ze wspomnianą wyżej *Balladą o ciotce Matyldzie*). Zob. J. Cieślak, *Konferansjer zaprawiony w gadaniu*, „Rzeczpospolita. Dodatek TeleRzeczpospolita” 13.06.2008; T. Mucha, *Zespół retro*, „Echo Miasta Kraków” 13.09.2007 (oba źródła w aneksie niniejszego artykułu).

12 Zob. R. Wolański, *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej*, Warszawa 1995, s. 163–164.

13 Po roku 2001 wydano wyłącznie płyty zawierające twórczość znaną słuchaczom: *Naftalinowy świat* (zapis koncertu, który odbył się w 2005 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego), *Pod Budą. Antologia*

traktujących o codzienności piosenek grupy, którą można nazwać „zespołem bardowskim”¹⁴.

Andrzej Sikorowski, autor większości utworów stanowiących repertuar Pod Budą¹⁵, stworzył bowiem piosenki „pod względem tekstu poetyckie, których liryzm zbudowany jest na odrzuceniu zaangażowania politycznego”¹⁶. Ich warstwa muzyczna z kolei ma charakter balladowy, o czym świadczy „niezbyt bogaty akompaniament”¹⁷. Wśród piosenek Pod Budą są bowiem utwory na głos wokalny i gitarę akustyczną oraz takie, w których śpiewowi towarzyszy więcej instrumentów, „nie zwiększających jednakże stopnia wyszukania aranżacji”¹⁸. Niniejszy artykuł stanowi wokально-instrumentalną analizę tychże utworów.

W piosence *Zamieszkamy pod wspólnym dachem*¹⁹ towarzyszą dwóm głosom wokalnemu, delikatnie brzmiąca partia gitary

(Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 2007) czy wybory piosenek: *Kraków, Piwna 7 / Od tamtej chwili* – dwupłytowy album z serii *Złota Kolekcja* (Pomaton 2014) i krążek przygotowany z okazji przypadającego w minionym roku jubileuszu 40-lecia istnienia grupy (*40 lat Pod Budą*, Pomaton 2017). Brak nowości w repertuarze Pod Budą wynika z faktu, iż zarówno Anna Treter, jak i Andrzej Sikorowski od kilkunastu lat zaangażowani są w niezależne, autorskie projekty muzyczne. Zob. *Dyskografia Andrzeja Sikorowskiego. Albumy z córką Mają*, <http://andrzej-sikorowski.pl/dyskografia/albumy-z-corka-maja/> [dostęp: 03.02.2018] i *Dyskografia*, [\http://annatreter.pl/dyskografia.html [dostęp: 03.02.2018].

- 14 Zob. K. Dźwinel, *Piosenka bardowska w pespektywie metodologicznej – seria pytań wyjściowych i kilku hipotez* [w:] *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 49.
- 15 Wobec twórczości Sikorowskiego badacze używają sformułowań dających podstawy do tego, by nazywać artystę bardem. Zob. J. Poprawa, dz. cyt.; K. Gozdowski, *O Kaczmarским innym razem* [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarский wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Kraków 2010, s. 26; K. Gozdowski, *Piosenka, piosenka jak ta prostytutka*, <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/489-piosenka-piosenka-jak-ta-prostytutka-pisze-krzysztof-gozdowski> [dostęp: 23.09.2018].
- 16 K. Gajda, *Bard. Kto to taki?* [w:] *Nowe słowa w piosence...*, s. 108, 109. Cytat nieznacznie zmieniony – A.B. Być może uobecniająca się w piosenkach Pod Budą tematyka życia codziennego wynikała z inspiracji ich autora treścią ballad Bułata Okudźawy. Zob. I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014, s. 270; Pod Budą, *Żal za...* [CD] Pomaton Emi Music Poland, Warszawa 1998 (tu: *Żal za Bułatem O.*).
- 17 K. Gajda, dz. cyt., s. 104.
- 18 Tamże, s. 104. Cytat nieznacznie zmieniony – A.B.
- 19 Pod Budą, *Zamieszkamy pod wspólnym dachem* [w:] tegoż, *Blues o starych sąsiadach* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 1991.

akustycznej²⁰ z racji swojej prostoty, jednorodności (oparcia na kilku pozbawionych melodycznych ozdobników akordach) oraz wykonania w wolnym tempie może odzwierciedlać intymną atmosferę, jaką w domu i jego obrębie pragną stworzyć bohaterowie piosenki, oraz magię i intrygującą tajemniczość obcych przestrzeni, wynikające z tego pragnienia. Podobną funkcję spełnia cichy śpiew, niemalże wyszeptana przez artystów melodia. Ta, od której rozpoczyna się utwór stanowi jego lejtmotyw²¹ – partię powtórzoną z lekką modyfikacją tekstu po jedynej w utworze zwrotce. Biorąc pod uwagę zacytowaną wyżej definicję piosenki Andrzeja Sikorowskiego, można rzec, że pierwsza wersja lejtmotywu zawiera (rozwinętą w zwrotce) opowieść. Jego druga wersja odpowiada z kolei puencie, mającej tu postać zwrotu do słuchacza (modyfikacja polega na zmianie pierwszej osoby liczby mnogiej na drugą osobę liczby mnogiej):

Zamieszkajcie pod wspólnym dachem
przed obcymi zamknijcie drzwi
i posadźcie przed domem kwiaty
których nocą nie zerwie nikt
Przygotujcie suchego drzewa
żeby zimą nie było źle
parę jabłek i trochę chleba
co wam starczą na cały wiek²².

Najistotniejsze elementy owego przekazu, swego rodzaju przepisu na własną, niezwykłą przestrzeń zostały zaakcentowane melodycz-

20 Instrumenty występujące w konkretnych piosenkach podaję na podstawie nagrania (zatem ze słyszenia) oraz zestawienia instrumentów zamieszczonego przy spisie utworów z poszczególnych płyt, znajdującego się w dołączonej do antologii twórczości Pod Budą (*Pod Budą. Antologia* [10 CD +DVD], EMI Music Poland Nagrania Muzyczne, Warszawa 2007) książeczce, z której zaczerpnęłam teksty piosenek (*Pod Budą. „Antologia”*, red. Pod Budą, EMI Music Poland, Warszawa 2007).

21 Sformułowania „lejtmotyw” używam w analizie tych piosenek zespołu, w których drugi refren jest kopią pierwszego pod względem melodii, a modyfikacją pod względem tekstu (tak jak w utworach: *Są takie sprawy, Piosenka o ulicznym grajku, Widziane z księżycą*). Zob. lejtmotyw jako „sposób ujawnienia relacji, których istotę stanowi przekształcone powtórzenie zespołu słów” (*Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 68).

22 Pod Budą, *Zamieszkamy pod wspólnym dachem*, [w:] *Pod Budą. Antologia*, red. Pod Budą, s. 33–34. Podkreślono słowa zaakcentowane melodycznie.

nie – Sikorowski śpiewa je bowiem na nieco wyższych niż w pierwszej wersji lejtmotywu dźwiękach, tak że współbrzmia one z głosem Anny Treter, która śpiewa te same słowa w niższym rejestrze. Spośród wyrazów zaakcentowanych w opisany sposób (a wyróżnionych wyżej) dwie ostatnie frazy wskazują, jak niewiele trzeba, by osiągnąć trwałą radość życia.

W analizowanej piosence obok odzwierciedlających tekst partii wokalnych (w pierwszym lejtmotywie śpiewanych unisono, w drugim uwzględniających rozbijające unisono akcenty melodyczne) słychać, jak pisze Zofia Lissa, „śpiew w postaci odtekstowionej, pozbawionej naturalnej funkcji językowej [...]”²³. Owo *murmurando* jest tożsame z krótkim motywem melodycznym, granym na gitarze elektrycznej w końcowej fazie utworu, przez co traktuje się je jak materiał instrumentalny²⁴, spełniający tę samą co gitara rolę, czyli podkreślający balladowość piosenki pod względem muzycznym²⁵.

W utworze *Wizyta u malarki*²⁶ tytułowe zdarzenie i wynikające z niego konsekwencje zostały wyśpiewane, podobnie jak we wcześniej analizowanej piosence, w duecie i przy akompaniamencie gitary akustycznej. O ile jednak piosenkę *Zamieszkamy pod wspólnym dachem* zdominowało unisono głosów wokalnych oraz lejtmotyw, o tyle tutaj tego ostatniego wyodrębnić nie sposób. Istnieją natomiast cztery strofy, z których dwie pierwsze w całości są śpiewane – każda przez jeden z głosów:

Wczoraj byłem u malarki
dom jak dom i drzwi jak drzwi
jak u innych puste garnki
i w kominie szary dym
jak u innych stara bieda
jak u innych w oknie kit
no i problem jak się nie dać
gdy nadciągnie tydzień zły

23 Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 71.

24 Zob. B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1975, s. 136.

25 Dodatkowo motywy *murmurando* i gitary elektrycznej – z racji swej delikatności, wykonania w dynamice *piano* i wolnego tempa – mogą stanowić, jak partia gitary akustycznej, odbicie wynikające z tekstu, intymnej atmosfery domu.

26 Pod Budą, *Wizyta u malarki*, [w:] tegoż, *Blues o starych sąsiadach* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 1991.

Ale za to na ścianach kwiaty
ze wszystkich świata łąk
a tuż obok koń pstrokaty
na nim przy szabli dumny ktoś
na martwych naturach ciasta
którym zapachu tylko brak
a wyżej podniebne miasta
jak ciemnozłoty ptak²⁷.

Zabieg ten działa na wyobraźnię słuchacza, bowiem w osobie wokalisty widzi on gościa²⁸, który początkowo w mieszkaniu malarki nie dostrzega niczego niesamowitego. Niezwykłość wnętrza wynikającą z obecności obrazów sygnalizuje mu dopiero, prezentując swą wystawę, artystka, w roli której występuje Anna Treter. Rzec można zatem, że mężczyzna widzi rzeczywistość przez pryzmat obrazów; nie na swój sposób, ale tak jak artystka, co dodatkowo ulega wzmocnieniu dzięki towarzyszącemu Sikorowskiemu we fragmencie partii gościa głosowi wokalistki, obniżonemu w stosunku do partii Sikorowskiego o tercję wielką:

Wczoraj byłem u malarki
i już wiem dokładnie wiem
[...]
że się chowa stara bieda
i tężeje w oknie kit
[...]²⁹

Z kolei frazę „galopuje koń pstrokaty” i słowo „ciasta” artyści śpiewają tak, iż głos Andrzeja Sikorowskiego towarzyszy Annie Treter, wykonującej te partie o tercję wielką wyżej niż wokalista. Ów sposób śpiewania jest pierwszym, który może wskazywać na odczytanie obra-

27 Pod Budą, *Wizyta u malarki*, [w:] *Pod Budą. Antologia*, s. 36. Z racji, że tekst piosenki w źródle, z którego korzystam jest zapisany ciągiem, za zwrotkę uznaję partię śpiewaną przez głos (męski lub żeński). W cytowanym niżej fragmencie zwrotkę śpiewaną przez wokalistkę wyodrębniam kursywą.

28 Zob. Przypis 8.

29 Pod Budą, *Wizyta u malarki*, [w:] *Pod Budą, Antologia*, s. 36. Wyróżniony fragment jest miejscem, w którym na nagraniu słychać towarzyszący Sikorowskiemu głos wokalistki.

zów przez gościa zgodnie z założeniami artystki³⁰. Drugi świadczący o tym sposób śpiewania polega na powtarzaniu przez Sikorowskiego za partnerującą mu wokalistką-malarką frazy „i fruwa podniebne miasto po wszystkich moich snach”. Sikorowski dubluje ją w dynamice *piano*, wypowiadając, czy wręcz wyszeptując słowa w niskim rejestrze, co prócz osiągnięcia przez bohatera symbolicznego poziomu odbioru dzieł może dowodzić, że pod wpływem widzenia malarki podczas owej wystawy wprawia się w stan rozmarzenia. Obraz obojga marzących bohaterów może pojawiać się przed oczami odbiorcy za sprawą słyszanego dwukrotnie w końcowej partii piosenki *murmurando*. Z kolei niezwykłość nastroju, roztaczanego w mieszkaniu przez obrazy, któremu, marząc, poddają się artystka i jej gość, wyrażają tu: fraza o „fruwającym po snach podniebnym mieście”, śpiewana tym razem przez Annę Treter i składająca się z długich dźwięków, stanowiących „odległe [...] skoki interwałowe [...], brzmiące głośno”³¹ oraz również mające postać długich dźwięków partii instrumentów klawiszowych, pojawiające się zarówno w trakcie pierwotnego wykonania powyższego wersu (wtedy natężenie dźwięku wzrasta, by w końcowej fazie ulec wyciszeniu), jak i wówczas, kiedy artystka go powtarza (w tym przypadku w miarę zanikania śpiewu dźwięk staje się coraz głośniejszy).

W *Piosence o ulicznym grajku*³² występują dwa głosy wokalne³³ oraz już nie jeden instrument, a ich grupa, towarzysząca śpiewowi, ale też momentami od niego odrębna. Owe chwile odrębności pojawiają

30 Można zatem powiedzieć, że artystka wraz ze wskazaniem bohaterowi nastroju, jaki roztaczają w jej domu obrazy, sygnalizuje kierunek ich odbioru. To z jej pomocą, nie zaś samodzielnie, jak sugeruje sam tekst piosenki, bohater osiąga poszczególne poziomy interpretacyjne dzieł, w tym poziom symboliczny.

31 J. Wierszyłowski, *Zarys psychologii muzyki*, Warszawa 1968, s. 22 (cytat nieznacznie zmieniony – A.B). Według cytowanego badacza tego rodzaju melodie „percypowane są jako niezwykle”. Zaznaczyć jednak trzeba, iż powyższą frazę wokalistka śpiewa dwukrotnie, z czego pierwszy raz *forte*, drugi już *piano*.

32 Pod Budą, *Piosenka o ulicznym grajku*, [w:] tegoż, *Postscriptum* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 2001.

33 To duet, w którym głos Andrzeja Sikorowskiego (w stosunku do wokalu żeńskiego obniżony o trzy półtony) występuje wyłącznie w partiach zwrotkowych o charakterze redundancyjnym, czyli, jak pisze Paulina Gajda, „w wersach duplikowanych, a nie wnoszących do tekstu żadnych nowych informacji” (P. Gajda, *Konwencjonalność tekstów współczesnej piosenki estradowej*, http://jezyk-polski.pl/wp-content/download/art_gajda_z-4-2014.pdf [dostęp: 1.11.2017]. Por. M. Traczyk, dz. cyt., s. 18–19.

się w początkowej oraz końcowej fazie piosenki (i niejako fazy te wyznaczają), przy czym końcowa partia instrumentalna, oprócz funkcji wyznacznika, jest ilustracją zawartego w piosence pierwiastka optymizmu³⁴. Świadczy o tym szczególnie rozpoczynająca cały fragment fraza skrzypiec. Ich łączone ze sobą długie dźwięki odzwierciedlają rozmarzenie bohatera. Wskazują także, że bogata wyobraźnia stanowi dla grajka „remedium na smutki”³⁵. Pozwala mu ponadto „uwierzyć w tak zwane lepsze jutro” – w egzystencję, na którą będą się składać również dobre, warte zapamiętania doświadczenia. Te ostatnie zostają wyrażone w „ciepłym, przydającym smaku brzmieniu mandoliny”³⁶ oraz delikatnych uderzeniach perkusji, która nieco inaczej da się słyszeć w pierwszej zwrotce utworu. Miarowe, spokojne, ale silniejsze od wyżej opisanych bicia towarzyszą tu lirycznie brzmiącej, osadzonej w umiarkowanym tempie partii gitar (akustycznej oraz elektrycznej) i jako takie, a także jako tło tekstu traktującego o trudnej sytuacji życiowej bohatera, mogą roztaczać wokół słuchacza aurę smutku i przygnębienia.

Będący udziałem odbiorcy pesymizm jest wyrażony również w sposobie wyśpiewania pierwszej zwrotki i pierwszego lejtmotywu, opisujących akt zebrania. Polega on na „przeniesieniu melodyki mowy na melodykę muzyczną”³⁷. Dowodzą tego, po pierwsze, akcenty logiczne kładzione na słowa „błyszczal”, „łza”, „gra”, „skrzypce”, a po drugie zmiany wysokości dźwięków. W słowie „palto” oraz frazach „targa wiatr” i „struny dźwięk” pojawiają się tony podwyższone, z kolei w sformułowaniach „deszcz nie deszcz”, „taki już żebraka los”, „monet brzęk”³⁸ słyszalne są niskie dźwięki. Na transpozycję wskazywać może

34 Działa także na wyobraźnię odbiorcy, wszak przywodzi na myśl obraz grajka i jego przedstawioną w piosence historię.

35 Obie frazy ujęte w tym zdaniu w cudzysłowie pochodzą z zamieszczonych w aneksie materiałów prasowych (pierwsza ma źródło w: K. Kunicka, *Dwa serca i dwie dusze*, „Tygodnik Nowa Ziemia Piłska” 6.04 2006, a druga w: K. Moritz, *Kraków w lesie*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto”, dodatek «Co jest grane» 25.05.2007), w których odnoszą się do wpływu piosenek Pod Budą na słuchacza.

36 Wypowiedź Andrzeja Sikorowskiego na temat roli mandoliny w jego piosenkach. Zob. A. Halber, dz. cyt., s. 49.

37 S. Olędzki, *Wykład 10. O melodii i melodyce*, http://www.muzykalia.edu.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=115:wyklad-10-o-melodii-i-melodyce-2&catid=17&Itemid=112 [dostęp: 1.11.2017]. Zob. też: Z. Lissa, *O specyfice muzyki*, s. 39–40.

38 Por. A. Antczak-Zajdel, *Polskie XX-wieczne badania nad muzycznością dzieła literackiego*, „Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 239.

także wrażenie raczej wypowiedzenia aniżeli wyśpiewania losów grajka, wynikające z dominacji nut o drobnych wartościach rytmicznych.

W drugiej zwrotce i drugim lejtymotywie ten sposób śpiewania również da się dostrzec, wszak występuje tu falowanie tonów, z których tony wysokie, na jakich wykonuje się tekst traktujący bezpośrednio o świecie wyobraźni grajka, dodatkowo akcentowane są agogicznie. Taka intonacja wyrazów może odzwierciedlać optymistyczny dzięki tematowi marzeń wydźwięk piosenki, podkreślony jeszcze wprowadzeniem mandoliny i skrzypiec, a wzmocniony niejako w końcowej partii instrumentalnej.

Motywy pocrzepiające zawarte w piosence *Daleko – dwa kroki stąd*³⁹ również zostały zilustrowane muzycznie. Liryzm otwierającej utwór partii instrumentalnej może wskazywać bowiem na wewnętrzny spokój bohaterki, wynikający z poczucia bezpieczeństwa, jakie daje jej obecność ukochanego oraz świadomość istnienia miejsca, w którym spędzi z nim życie.

Owa liryczna partia ma swoją kontynuację w zwrotce piosenki, gdzie obok perkusji i keyboardu pojawia się gitara basowa, pełniąca w stosunku do instrumentu klawiszowego funkcję głosu głównego, a zależna od linii wokalne, co oznacza, że ta ostatnia decyduje o przebiegu dźwięków gitary. Uszczegóławiając, wznoszącej się linii melodycznej wokalistki towarzyszy zwykle taki zestaw brzmień instrumentu, w którym każdy następny ton jest wyższy od poprzedniego, z kolei wokół partii śpiewanych z intonacją opadającą pojawiają się niskie dźwięki basu⁴⁰.

Zależność tę łatwiej uchwycić w refrenie⁴¹, ponieważ partia gitary jest tu złożona z niewielkiej ilości nakładających się na linię wokalną dźwięków (zwrotka prezentuje frazy gitarowe pod względem ilości dźwięków bogate, przy czym dźwięki te krążą niejako wokół linii wokalne, tzn. pojawiają się przed rozpoczęciem bądź po zakończeniu

39 Pod Budą, *Daleko – dwa kroki stąd*, [w:] tegoż, *Lecz póki co żyjemy* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 1993.

40 Opadające pochody dźwięków gitary nakładają się na frazy tekstowe kończące całą zwrotkę bądź myśl w niej zawartą, natomiast wznoszące się sygnalizują podział frazy słownej – każą słuchaczowi oczekiwać dalszego ciągu zdania lub zdania kolejnego, stanowiącego kontynuację myśli obecnej w poprzednim (Zob. J. Wierszyłowski, dz. cyt., s. 20).

41 Na tę piosenkę ma przełożenie słownikowa definicja refrenu jako „powtarzającego się po każdej zwrotce odcinka melodii i tekstu” (*Refren*, [w:] J. Jusiak, dz. cyt.).

frazy śpiewanej). Ponadto zamiast pojedynczych tonów gitarowych słyhać głośne, akordowe brzmienia, które wraz z uderzeniami perkusji tworzą rytmiczną warstwę refrenu, a tym samym jej szybsze, w porównaniu do zwrotki mniej liryczne, bardziej żywiołowe tempo⁴², odzwierciedlające radość kobiety wywołaną perspektywą dotarcia wraz z ukochanym do miejsca mającego oboje uszczęśliwić. Świadomość, iż niektórym się to udało, każe bohaterce mieć nadzieję, że i oni dołączą do tego grona.

Owe pozytywne stany zostają dodatkowo podkreślone w ostatnim refrenie partii wokalnejszej poprzez wznoszącą linię melodyczną (zarówno wokalistki, jak i towarzyszącego jej głosu męskiego, stanowiącego muzyczny ozdobnik, urozmaicenie refrenu), szczególnie zaś zaakcentowane agogicznie i melodycznie słowo „płakali”⁴³. Ten najdłuższy, najwyższy, kończący refren dźwięk jest zapowiedzią następującej bezpośrednio po nim, czysto instrumentalnej części piosenki o żywiołowym brzmieniu, w której radość, nadzieja na dotarcie do celu i rzecz można wynikająca z tej ostatniej determinacja w dążeniu zawierają się w najwyższym stopniu⁴⁴.

Mniej optymizmu można znaleźć w utworze *Są takie sprawy*⁴⁵. Wolne tempo, instrumentarium oraz nieskomplikowane przebiegi pojedynczych dźwięków, z których składają się frazy każdego z instrumentów towarzyszących wokalistce (brak drugiego głosu wokálnego)

42 Por. S. Olędzki, *Wykład 12. O rytmie i rytmice*, http://www.muzykalia.edu.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=120:wyklad-12-o-rytmie-i-rytmice&catid=17&Itemid=112 [dostęp: 2.11.2017].

43 Optymistyczny wydźwięk ma również zwrotkowa partia wokalna (mowa o strofie pierwszej), gdyż frazy: „[drogi] dalekiej kochany”, „zabrakło imienia” oraz „mieszkanie przyciasne” są tu akcentowane agogicznie, by zwrócić uwagę, że szczęście, którego być może szukamy daleko i na które zdaje się długo jeszcze przyjdzie nam czekać jest w stanie zaskoczyć nas, objawiając się w tym, w czym najmniej się go spodziewamy. Ponadto przez owe akcenty słuchacz ma wrażenie bardziej wyśpiwania aniżeli wypowiedzenia przez wokalistkę tekstu utworu (por. przedstawienie tej kwestii przy okazji analizy *Piosenki o ulicznym grajku* w niniejszym artykule na s. 111–113).

44 Słuchając refrenu ma się wrażenie, że pozytywne stany gromadzą się tu stopniowo; ostatni dźwięk stanowi ich kumulację, której przedłużeniem jest szybka partia instrumentalna z gitarą elektryczną na czele i perkusją na drugim planie.

45 Pod Budą, *Są takie sprawy*, [w:] tegoż, *Jak kapitalizm to kapitalizm* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 1993.

sprawiają wrażenie monotonnego brzmienia utworu⁴⁶. Taki kształt wynika z chęci kompozytora, by odbiorca zwrócił uwagę na treść piosenki, usytuowaną na pierwszym planie⁴⁷ nie tylko przez opisaną wyżej instrumentację, ale też – w pierwszej zwrotce – zwiększające wolumen śpiewanego tekstu rozłożenie akcentów agogicznych na poszczególnych (podkreślonych tu) słowach wznoszącej linii melodycznej:

To było p ó ż n y m wieczorem

[...]

jakaś ko ła c ja z kawio rem

[...]

Po tem ta ks ó w ka w niezna ne

[...]

w ku ła k się za śmia ł pora nek [...]⁴⁸

Analogiczna sytuacja ma miejsce w drugiej zwrotce, przy czym tu wynikające ze stosowania akcentów agogicznych i „zmieniające poczucie wysokości dźwięków”⁴⁹ *forte* przywodzić może na myśl odbiorcy, w zależności od treści w ten sposób wyśpiewanej, krzyk⁵⁰ bądź radość⁵¹, którą wywołuje perspektywa przeniesienia się do świata marzeń, mającego być idealnym dla zakochanych miejscem, uwytatniająca się w końcowym fragmencie drugiej zwrotki i części następującego po niej

46 Za swego rodzaju urozmaicenie można uznać stopniowe wprowadzanie do piosenki poszczególnych instrumentów – utwór rozpoczyna partia gitary akustycznej, w pierwszym refrenie dołącza do niej perkusja, w refrenie drugim oprócz gitary i perkusji słychać gitarę basową, zaś w ostatnim fragmencie dodano akordeon.

47 O tekście piosenki literackiej jako najważniejszym jej składniku zob. P. Sobczak, dz., cyt., s. 133–134; W. Siedlecka, *Bard: rodowód i współczesne znaczenie terminu*, „Piosenka” 2007, nr 5, s. 7. Zob. też podporządkowywanie przez linię wokalną partii instrumentalnej, o którym mowa w niniejszym artykule na s. 113–114.

48 Pod Budą, *Są takie sprawy*, [w:] *Pod Budą. Antologia*, s. 44–45.

49 J. Wierszyłowski, dz. cyt., s. 22. Słuchając utworu *Są takie sprawy*, można mieć poczucie, że wydłużone i głośnie dźwięki są wysokie.

50 Muzyka brzmi tu zatem, jak czytamy u Malcolma Budda, „niczym wokalna ekspresja emocji, imituje krzyk” (M. Budd, dz. cyt., s. 215. Cytat nieznacznie zmieniony – A.B.), będący wyrazem rozczarowania bohaterów domem i miastem, które oboje wybrali na swoje *genius loci* oraz buntu pary wobec krytyki ich związku przez społeczeństwo.

51 Jak pisze Wierszyłowski, „głośnie i wysokie akordy wydają się bardziej majorowe” (J. Wierszyłowski, dz. cyt., s. 28).

lejtmotywu⁵². Ten z kolei fragment, który zapisano dużymi literami⁵³, stanowi puentę utworu. Muzycznie jego waga została podkreślona przez dwukrotne wyśpiewanie morału w dynamice *forte* oraz – przy powtórzeniu – pierwsze dźwięki frazy instrumentalnej, zagrane wolniej i stopniowo coraz głośniej. W momencie, gdy kończy się śpiew, instrumentarium gra już *forte*, a rolę głosu głównego przejmuje akordeon. Gitara akustyczna i perkusja akompaniują mu aż do następującego stopniowo, sygnalizującego zakończenie utworu wyciszenia całości.

Kolejna ballada solowa nosi tytuł *Widziane z księżycą*⁵⁴. Niezwykle brzmienie dominującej tu gitary akustycznej, wynikające z podłączenia instrumentu do wzmacniacza⁵⁵, można by odczytać jako odzwierciedlenie atmosfery snu, którą zapewniają warunki panujące na (tytułowym) Księżycu. Zostają one ukazane w partiach lejtmotywu, gdzie ich odmienność od warunków, jakich trzeba przestrzegać w życiu realnym, podkreślają w partii pierwszej opadająca linia melodyczna gitary basowej⁵⁶ (akordy jako brzmiące silniej aniżeli pojedyncze dźwięki wzmacniają tu zarówno muzyczną jak i treściową całość), zaś w części śpiewanej z perspektywy naukowca⁵⁷ oprócz gitary basowej żywa (w porównaniu do partii innych występujących w piosence instrumentów), artykułowana *legato* linia melodyczna keyboardu.

Należy zaznaczyć, że lejtmotyw stanowiący opis przestrzeni onirycznej z perspektywy „uczonego bardzo mena” jest rozszerzony o delikatnie brzmiący, liryczny fragment wokalnie-instrumentalny (dobór instrumentów taki jak w strofach, jednakże melodia śpiewana

52 Chodzi o fragment: „[...] i razem mocno objęci / gdzieś polecimy daleko / I znowu będą nam zazdrościć / że się odlecieć w dal udało / zostawić dom i paru gości / stabilizację jakąś małą” (Pod Budą, *Są takie sprawy*, [w:] *Pod Budą. Antologia*, s. 45).

53 Chodzi o fragment: „KOCHANI W WIERZE ORAZ W PANU / SA W ŻYCIU DWIE NAJŚWIĘTSZE SPRAWY / MIEĆ SWOJĄ ZIEMIĘ OBIECANĄ / I WŁASNY KUBEK MIEĆ DO KAWY” (Tamże, s. 45).

54 Pod Budą, *Widziane z księżycą*, [w:] tegoż, *Jak kapitalizm to kapitalizm* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 1993.

55 Co wydłuża trwanie wydobywanych z gitary pojedynczych dźwięków w taki sposób, iż dźwięk niesie się, nachodząc niejako na ten, który po nim następuje.

56 Tak samo opadająca jest linia wokalna, której instrument towarzyszy, zatem ponownie ma miejsce sytuacja, w której linia wokalna decyduje o przebiegu partii instrumentalnej.

57 Lejtmotyw ów brzmi: „Dlaczego nagle telefon przestał dzwonić / i nie ma kogo i czego się bać / i w nic nie wierzyć nie mogą im zabronić / po żadnej stronie nie każą im stać” (Pod Budą, *Widziane z księżycą*, [w:] *Pod Budą. Antologia*, s. 45).

odbiega tu od linii melodycznej w zwrotce)⁵⁸, którego wprowadzenie sygnalizuje przejście bohaterów ze świata marzeń do realnego. Ten pierwszy wpływa na nich krzepiąco, wszak budzą się z nadzieją na lepszą rzeczywistość i dzielą się tą emocją, stanowiącą „przyniesiony z gwiazd dostatek” (o czym mowa w ostatniej strofie)⁵⁹, dla której muzyczną ilustrację stanowi brzmienie tamburyna, przywodzące na myśl spadający na ziemię pył księżycowy. Następnie na tle gitar oraz instrumentów klawiszowych i perkusyjnych słychać akordeon, którego linia jest tożsama ze śpiewaną melodią refrenu⁶⁰. Rzec można zatem, że końcowy fragment piosenki składa się z lejtmotywu w wersji instrumentalnej (słyszac go, odbiorca odruchowo dośpiewać może słowa) i swego rodzaju cody, czyli stopniowo wyciszanych dźwięków.

Biorąc pod uwagę Ingardenowską teorię dzieła muzycznego, ściślej zaś jego poszczególne, wyodrębnione przez badacza składniki, można powiedzieć, że w piosence literackiej najistotniejsze są przedstawione w te k ś c i e „jakości emocjonalne”⁶¹, tzn. uczucia i stany bohaterów utworu. Obecne w warstwach instrumentalnej i wokalne składniki dźwiękowe⁶² podkreślają wagę owych nastrojów, odzwierciedlając je. W głośnych uderzeniach perkusji czy szybkim tempie przebiegów gitarowych wyrażane są radość, nadzieja i determinacja. Wolne tempo oraz ciche brzmienie instrumentów wskazuje natomiast na poczucie bezpieczeństwa i błogi spokój. Z kolei cichy śpiew, wręcz szept odzwierciedla nastrój magii i intymności, zaś akcenty agogiczne, melodyczne oraz dynamiczne, w zależności od tego, czy kładzione są na słowa opisujące życie dwojga kochających się ludzi, świat wyobraźni człowieka czy jego trudną sytuację życiową, podkreślają szczęście bohatera, pozytywny wpływ marzeń na niego bądź bunt wobec losu. Ponadto brzmienie śpiewanej partii piosenki, ściślej zaś przydział poszczególnych jej

58 Chodzi o fragment: „I że o siódmej rano / kiedy z pościeli wstaną / by na spotkanie ruszyć dnia / to zaczną w uniesieniu / nazywać po imieniu / to co od wieków imię ma” (Tamże, s. 45).

59 „Sfruniemy wtedy delikatnie / na parapety szarych miast / i podzielimy się dostatkim / przyniesionym z gwiazd” (Tamże, s. 45).

60 Zob. B. Schaeffer, dz. cyt., s. 136.

61 M. Krasieńska, *Problem dzieła muzycznego w myśli estetycznej Romana Ingardena*, „Filo-Sofija” 2013, nr 20, s. 107.

62 Ingarden wymienia wśród nich „melodykę, rytmikę [...] agogikę, dynamikę, kolorystykę”, pomijając, według Krasieńskiej niesłusznie, artykulację, w której to kwestii zgadzam się z badaczką (zob. tamże, s. 108).

strof każdemu z dwóch wokalistów powoduje, że słuchacz wyobraża sobie ukazaną w utworze historię, przy czym w kontekście muzycznym rozumieć ją może nieco inaczej, niż biorąc pod uwagę jedynie tekst. Sposób wykonania partii instrumentalnej również stawia przed oczami słuchacza przedstawione w piosence sytuacje rzeczywiste lub przez bohaterów wyobrażone. Obraz rozmarzonych postaci kształtuje się w umyśle odbiorcy pod wpływem słyszanych długich, łączonych dźwięków instrumentów oraz (śpiewanego, ale przynależącego do części instrumentalnej, a nie wokalne) *murmuranda*.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Pod Budą. Antologia* [10 CD + DVD], EMI Music Poland Nagrania Muzyczne, Warszawa 2007.
- Są takie sprawy*, [w:] *Pod Budą. Antologia*, red. Pod Budą, EMI Music Poland Nagrania Muzyczne, Warszawa 2007.
- Widziane z księżycy*, [w:] *Pod Budą. Antologia*, red. Pod Budą, EMI Music Poland Nagrania Muzyczne, Warszawa 2007.
- Wizyta u malarki*, [w:] *Pod Budą. Antologia*, red. Pod Budą, EMI Music Poland Nagrania Muzyczne, Warszawa 2007.
- Zamieszkamy pod wspólnym dachem*, [w:] *Pod Budą. Antologia*, red. Pod Budą, EMI Music Poland Nagrania Muzyczne, Warszawa 2007.
- Pod Budą, *Blues o starych sąsiadach* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 1991 (tu: *Wizyta u malarki*, *Zamieszkamy pod wspólnym dachem*).
- Pod Budą, *Jak kapitalizm to kapitalizm* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 1993. (tu: *Są takie sprawy*, *Widziane z księżycy*).
- Pod Budą, *Lecz póki co żyjemy* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 1993 (tu: *Daleko – dwa kroki stąd*).
- Pod Budą, *Postscriptum* [CD], Pomaton EMI Music Poland, Warszawa 2001 (tu: *Piosenka o ulicznym grajku*).
- Pod Budą, *Żal za...* [CD], Pomaton Emi Music Poland, Warszawa 1998 (tu: *Żal za Bułatem O.*).

Literatura przedmiotu

Publikacje zwarte

- Budd M., *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2014.
- Derlatka P., *Poeci Piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012.
- Domagalski A., Kwiatkowski L., *Kabaret w Polsce 1950–2000*, Kraków 2015.
- Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. Gajda K., Traczyk M., Kraków 2010.
- Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1998.
- Kiec I., *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014.
- Lissa Z., *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975.
- Lissa Z., *O specyfice muzyki*, Kraków 1953.
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017.
- Schaeffer B., *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1975.
- Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.
- Wierszyłowski J., *Zarys psychologii muzyki*, Warszawa 1968.
- Wolański R., *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej*, Warszawa 1995.

Artykuły z czasopism

- Antczak-Zajdel A., *Polskie XX-wieczne badania nad muzycznością dzieła literackiego*, „Folia Litteraria Polonica” 2007 nr 9.
- Kraśńska M., *Problem dzieła muzycznego w myśli estetycznej Romana Ingardena*, „Filo-Sofija” 2013 nr 20.
- Siedlecka W., *Bard: rodowód i współczesne znaczenie terminu*, „Piosenka” 2007 nr 5.
- Sobczak P., *Tekst piosenki jako dzieło literackie – dzieło literackie jako tekst piosenki. Zarys problematyki, przykłady realizacji*, „Folia Litteraria Polonica” 2012 nr 2.

Artykuły prasowe (Aneks)

- Armata J., *Świat w zupełnie innym stylu, czyli 30 lat grupy Pod Budą*, „Gazeta Wyborcza” 19.10.2007.
- Bętkowska T., *Wspólnota „Pod Budą”*, „Kraków” 01.10.2007.
- Cieślak J., *Konferansjer zaprawiony w gadaniu*, „Rzeczpospolita. Dodatek TeleRzeczpospolita” 13.06.2008.
- Halber A., *Jak powstają przeboje. Kraków, Piwna 7*, „Angora” 2011, nr 44. [b.a.], *Kap, kap, płyną łzy...*, „Gazeta Krakowska” 14.09.2007.
- Kunicka K., *Dwa serca i dwie dusze*, „Tygodnik Nowa Ziemia Pilska” 6.06.2006.
- Moritz K., *Kraków w lesie*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto, dodatek «Co jest grane»” 25.05.2007.
- Mucha T., *Zespół retro*, „Echo Miasta Kraków” 13.09.2007. [b.a.], *Piosenki inteligentów*, „Sukces” 1.01.2008.
- Szymczyk J., *Mały teatr codzienności*, „Dziennik Wschodni” 20.04.2007.

Artykuły ze stron internetowych

- Gajda P., *Konwencjonalność tekstów współczesnej piosenki estradowej*, http://jezyk-polski.pl/wp-content/download/art_gajda_z-4-2014.pdf [dostęp: 1.11.2017].
- Gozdowski K., *Piosenka, piosenka jak ta prostytutka*, <https://www.strefapiosenki.pl/aktualnosci/item/489-piosenka-piosenka-jak-ta-prostytutka-pisze-krzysztof-gozdowski> [dostęp: 23.09.2018].
- Jusiak J., *Glosariusz muzyczny*, <https://www.noexperiencenecessary-book.com/nEWoa/glosariusz-muzyczny.html> [dostęp: 1.11.2017].
- Maleszyńska J., *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, www.edupress.pl/download/gfx/edupress/pl/defaultopisy/253/1/1/2239.pdf [dostęp: 14.11.2017].
- Muzyka M., *Wokół piosenki literackiej: próba definicji, podział gatunkowy i miejsce polskiej piosenki w kulturze (pomiędzy kulturą popularną a wysoką)*, <http://spiewajmypoetje.blog.pl/files/2014/06/Praca-piosenka-literacka.pdf> [dostęp: 14.11.2017].
- Ołędzki S., *Wykład 4. Jak rozumiemy muzykę*, http://www.muzykalia.edu.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=105:wyklad-4-jak-rozumiemy-muzyke&catid=17&Itemid=112 [dostęp: 1.11.2017].

- Olędzki S., *Wykład 10. O melodii i melodyce*, http://www.muzykalia.edu.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=115:wyklad-10-0-melodii-i-melodyce-2&catid=17&Itemid=112 [dostęp: 1.11.2017].
- Olędzki S., *Wykład 12. O rytmie i rytmice*, http://www.muzykalia.edu.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=120:wyklad-12-0-rytmie-i-rytmice&catid=17&Itemid=112 [dostęp: 2.11.2017].
- Pociej B., *Ballada*, <http://meakultura.pl/drukarka/555> [dostęp: 1.11.2017].
- Poprawa J., *Porozmawiajmy o słowie w piosence*, <https://www.strefa-piosenki.pl/aktualnosci/item/135-porozmawiajmy-o-slowie-w-piosence> [dostęp: 14.11.2017].
- Serwatka B., *Uwodzicielska (zwodnicza?) moc piosenki*, <http://fragile.net.pl/home/uwodzicielska-zwodnicza-moc-piosenki/> [dostęp: 14.11.2017].

Strony internetowe

- Dyskografia*, <http://annatreter.pl/dyskografia.html> [dostęp: 3.02.2018].
- Dyskografia Andrzeja Sikorowskiego. Albumy z córką Mają*, <http://andrzejsikorowski.pl/dyskografia/albumy-z-corka-maja/> [dostęp: 3.02.2018].
- Media*, <http://andrzejsikorowski.pl/media/> [dostęp: 4.11.2017].
- Prasa*, http://podbuda.pl/p.php?zaw=komponenty&id_kom=prasa [dostęp: 4.11.2017].