„Śląskie Studia Polonistyczne" 2024, nr 1 (23)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2024.23.04

CC BY SA

Opublikowano:
5.06.2024

Maria Szczepańska
Uniwersytet Śląski w Katowicach
https://orcid.org/0009-0002-5359-1951

Przez ucho do serca
O muzyczności *Piosenek nie śpiewanych Żonie* Stanisława Barańczaka

Through the Ear to the Heart
On Musicality of Stanisław Barańczak's *Piosenki nie śpiewane Żonie*

Abstract: The article provides an interdisciplinary analysis of a part *Piosenki nie śpiewane Żonie*, included in the collection *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997* by Stanisław Barańczak. The author focuses on the aspect of musicality in the poems, especially in the context of so-called latent musicality, which manifests in these poems through the transposition of musical genres and forms into the realm of literature. Based on Andrzej Hejmej's categorization of musicality, the author distinguishes intermedial phenomena; she examines the poems separately and in the perspective of the part of the collection identified by Barańczak, often marginalized, which is a love confession to his wife. Through a formal analysis of the structure of musical genres – both classical and popular (madrigal, aria, blues, alba, serenade) – to which the poet referred to in the titles of his poems, the author uncovers new interpretative clues hidden in the construction of the poems. Her analysis confirms the critics' opinion on Stanisław Barańczak's masterful poetic craftsmanship and virtuosity in handling the form of the text.
Keywords: Stanisław Barańczak, 20th-century Polish poetry, musicality in literature, intermediality

Abstrakt: Artykuł stanowi interdyscyplinarną analizę części *Piosenki nie śpiewane Żonie*, wchodzącej w skład tomu *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997* Stanisława Barańczaka. Autorka skupia się na aspekcie muzyczności wierszy, zwłaszcza w kontekście tzw. muzyczności utajonej, przejawiającej się w tych wierszach poprzez transpozycję gatunków i form muzycznych na grunt literatury. Opierając się na kategoryzacji muzyczności Andrzeja Hejmeja, dokonuje rozróżnienia zjawisk intermedialnych; wiersze bada osobno, a także w perspektywie wyodrębnionej przez Barańczaka części tomu, często marginalizowanej, będącej wyznaniem miłosnym kierowanym do żony. W toku formalnej analizy budowy gatunków muzycznych – zarówno klasycznych, jak i rozrywkowych (madrygału, arii, bluesa, alby, serenady) – do których odwoływał się w tytułach wierszy poeta, autorka odkrywa nowe wskazówki interpretacyjne utajone w konstrukcji wierszy. Swoją analizą potwierdza zdanie krytyków o mistrzowskim warsztacie poetyckim i wirtuozerii operowania formą tekstu przez Stanisława Barańczaka.
Słowa kluczowe: Stanisław Barańczak, polska poezja XX wieku, muzyczność w literaturze, intermedialność

Chirurgiczna precyzja, czyli ostatni zbiór Stanisława Barańczaka, opublikowany w 1998 roku, wzbudziła ogromne zainteresowanie badaczy zajmujących się zjawiskami z pogranicza literatury i muzyki. Pozytywny odbiór tomu zaowocował z jednej strony wyróżnieniem go Nagrodą Literacką Nike (1999), natomiast z drugiej – wieloma znakomitymi interpretacjami, których przedmiotem była przede wszystkim niebywała wirtuozeria formalna zebranych wierszy. Wśród licznych literaturoznawczych odczytań nie zabrakło również analiz tekstów pod względem muzykologicznym – trudno wszak nie zająć się intermedialnością tomu, którego sam tytuł w pełnej wersji brzmi: *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997*.

Barańczak już na wstępie sygnalizuje, że w zbiorze znajdują się teksty skomponowane z chirurgiczną precyzją na podstawie form i gatunków z gruntu muzycznych. Drugi człon tytułu tomu zawiera w końcu intermedialną aluzję i jednocześnie wskazuje rodzaj muzyki, jaka pojawi się w *Chirurgicznej precyzji*. Elegia, zarówno jako gatunek literacki, jak i jako forma sztuki dźwięków, kojarzona z poważnym, nostalgicznym charakterem, najczęściej reprezentuje utwory klasyczne lub klasycyzujące. Co innego wspomniane w tytule piosenki – lekkie w formie i odbiorze, najczęściej tworzone w branży rozrywkowej. Barańczak zapowiada, jakich form użyje w swoich wierszach, ale jednocześnie sygnalizuje kontrastowość i eklektyzm stylów, charakterystyczne dla całego tomu. Poeta „gra" na różnych rejestrach, nawiązując na przemian do sztuki klasycznej oraz rozrywkowej, rozprawiając o tematach codziennych i sprawach najwyższych, tworzy zarówno proste piosenki, jak i złożone formy typu villanella, aria, rondo, serenada, madrygał, alba czy sestyna.

Barańczak w *Chirurgicznej precyzji* zawarł aż pięć kunsztownych villanelli[1], bawił się ich wyrafinowaną formą, repetycyjnością tematów-refrenów oraz układami rymów[2]. Szczególną maestrię zabawy formą muzyczną można jednak zauważyć w ostatniej części tomu[3], noszącej tytuł: *Piosenki nie śpiewane Żonie (wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)*. W skład części wchodzą wiersze mające muzyczną budowę, na przykład *Madrygał probabilistyczny*, *Aria: Awaria*, *Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem*, *Alba lodówkowa* oraz *Serenada, szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora*. Poeta dokonuje transpozycji form i gatunków muzyki klasycznej, a także roz-

1 *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta, Debiutant w procederze, Poręcz, Powiedz, że wkrótce, Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.*

2 Formę villanelli w twórczości Barańczaka omawia Joanna Dembińska-Pawelec (2006, s. 155–198).

3 Tę część można uznać za ostatnią, jeśli nie policzymy wiersza *Płynąc na Sutton Island*, który według Janusza Drzewuckiego stanowi niezależną kodę tomu (Drzewucki, 1998, s. 14).

rywkowej na grunt literatury w mistrzowski sposób. Wykorzystując różne intermedialne konwencje, czyni te teksty niezwykle intrygującymi zarówno pod względem ukrytych w nich sensów, jak i muzyczności dzieła literackiego.

Można by pokusić się o stwierdzenie, że Barańczak jest tu nie tylko poetą, lecz także kompozytorem. Świadczy o tym mistrzowskie operowanie rytmem, ale i umiejętne przekładanie form oraz konstrukcji muzycznych na wiersze. Wirtuozeria ukryta w ostatnim tomie poety nie uszła uwadze badaczy – Tomas Venclova pisał, że „Maestria Barańczaka przyprawia o zawrót głowy. [...] bezbłędność formalna tych misternie zbudowanych zwrotek [...] jest absolutna" (wypowiedź Tomasa Venclovy w: Cavanagh et al., 1999, s. 165). Natomiast Tadeusz Nyczek uznał, że tom należy do elitarnej grupy „książek poetyckich powojnia, które demonstrują różnorodność stroficzno-wersyfikacyjną, na poziomie stanowiącym wartość samą w sobie" (Nyczek, 1999, s. 160). Barańczak jako jeden z nielicznych podjął się arcytrudnego zadania stworzenia „muzycznego tekstu literackiego" (Hejmej, 2000, s. 66), będącego językowym przekładem form i gatunków zarówno muzyki klasycznej, jak i rozrywkowej.

I choć pisano wiele o muzyczności *Chirurgicznej precyzji*, to jednak ostatnią jej część, czyli *Piosenki nie śpiewane Żonie*, traktowano raczej marginalnie, omijano analizę, zwłaszcza formalną, na której chciałabym się skupić. Krytyka literacka nie dość, że nie zainteresowała się wierszami z ostatniej części, to jeszcze niesłusznie uznawano ją za łatwy i przyjemny dodatek do tomu (zob. Czwodron-Lis, 2014, s. 158–160). Moim zdaniem jednak ów zestaw tekstów pod względem muzyczności jest niebywale atrakcyjny – zaskakuje dysproporcja między tym, ile uwagi badacze poświęcili reszcie wierszy tomu, a ile *Piosenkom nie śpiewanym Żonie*. Tymczasem Barańczak stworzył imponujący i zarazem domagający się analizy formalnej cykl wierszy dedykowanych ukochanej, w którym każdy z tekstów pod względem konstrukcyjnym czerpie z wybranej formy muzycznej. W *Piosenkach nie śpiewanych Żonie* zainteresowało mnie głównie to, jak owe formy muzyczne mogą przejawiać się w literaturze; jaka jest relacja tekstu i muzycznej budowy; jak przejawia się intermedialność w wierszach „nie śpiewanych" oraz w jaki sposób autor, odwołując się do historii gatunków, prowadzi grę formalną na przestrzeni tekstu.

Trzy muzyczności

Andrzej Hejmej w rozprawie *Muzyczność dzieła literackiego* opisuje teoretyczne tło filiacji muzyczno-literackich i dokonuje podsumowania badań na temat problemu literackiej muzyczności, który to termin niegdyś otwierał coraz to nowe spory. Dostrzegając

potrzebę naukowego uporządkowania zagadnienia oraz konieczność kategoryzacji, zwłaszcza po konkluzji, że „definicja samej »muzyczności« przedstawia się skrajnie nieprecyzyjnie – nie ma jednej »muzyczności«" (Hejmej, 2000, s. 43), na podstawie rozróżnień dokonanych przez poprzedników, między innymi Paula Schera (1982, s. 237) czy Ewę Wiegandt (1980, s. 104), wyróżnia trzy rodzaje muzyczności tekstu literackiego: muzyczność I jest najpowszechniejsza, podstawowa, dotyczy instrumentacji dźwiękowej tekstu i brzmienia materii językowej, wynika z muzyki pochodzącej z natury; muzyczność II to głównie tematyzowanie muzyki oraz występowanie w tekstach aluzji do utworów muzycznych, okazjonalnie odwoływanie się do „muzyki w stanie natury" (Hejmej, 2000, s. 52); muzyczność III natomiast polega na przeniesieniu interpretacji i technik kompozytorskich do sposobu tworzenia tekstu literackiego i jest najściślej związana z muzyką pochodzącą z kręgu kultury. Obecność wszystkich odsłon muzyczności w jednym tekście literackim jest w zasadzie rzadko spotykana. Autor takiego tekstu musiałby mieć zarówno wysoką świadomość warsztatu pisarskiego, jak i specjalistyczną wiedzę na temat technik, form, gatunków i pojęć z zakresu sztuki dźwięków. Tym bardziej należy docenić Barańczaka, który niewątpliwie w całym ostatnim tomie wirtuozowsko operuje wszystkimi rodzajami muzyczności.

Muzyczność ukryta w formie – madrygał

Tym, na co szczególnie chciałabym zwrócić uwagę w kontekście *Piosenek nie śpiewanych Żonie*, jest tzw. muzyczność utajona[4] (Hejmej, 2000, s. 63), utożsamiana z III rodzajem muzyczności, najrzadziej spotykanym w literaturze, objawiającym się najczęściej wykorzystaniem form muzycznych lub technik kompozytorskich w warstwie tekstowej, będąca wciąż najmniej zbadanym i najsłabiej opracowanym problemem, koncentrująca się na temacie „kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obrębie utworu literackiego" (Hejmej, 2000, s. 52). Wprowadzenie do tekstu muzyczności utajonej jest także ogromnym wyzwaniem dla autora. Chciałabym zmierzyć się z tekstami Barańczaka i wejść w rolę czytelnika melomana[5], by poznać dogłębniej „muzyczne teksty literackie" (Hejmej, 2000, s. 66). Zbadanie muzyczności utajonej wiąże się z koniecznością podjęcia analizy konstrukcyjnej tekstu oraz wymaga znajomości zasad formalnych stosowanych w dziełach muzycznych. Potrzebna jest specjalistyczna wiedza z zakresu obydwu dziedzin sztuki, dlatego właśnie ten rodzaj

4 Twórcą tego określenia jest Bohdan Pociej – podaję za: Hejmej 2000, s. 63.
5 Określenie Aleksandry Reimann użyte w odniesieniu do świadomego filiacji muzycznych odbiorcy, który odczytuje tekst w muzycznym stylu odbioru tekstów literackich (Reimann, 2013, s. 25).

muzyczności pozostał dotąd najmniej poznanym obszarem: „spośród wszystkich przejawów muzyczności dzieła literackiego niekonwencjonalność artystycznego działania zyskuje tutaj prawdopodobnie najpełniejsze odzwierciedlenie w charakterze badania otwartego interdyscyplinarnie" (Hejmej, 2000, s. 65). I choć w całym tomie Barańczaka można dostrzec przejawy muzyczności, to najmocniej ujawnia się ona w ostatniej części, zatytułowanej *Piosenki nie śpiewane Żonie (wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)*, której każdy wiersz nawiązuje do konkretnej formy muzycznej.

Utworem otwierającym wspomnianą sekcję *Chirurgicznej precyzji* jest *Madrygał probabilistyczny*, wyznanie miłosne, którego adresatką jest Anna Barańczak; to jej poeta dedykował całą *Chirurgiczną precyzję*. Już w samym tytule tekstu można zauważyć intermedialną aluzję do formy muzycznej, jaką jest madrygał. Według *Encyklopedii muzyki* pod redakcją Andrzeja Chodkowskiego madrygał to: „świecka forma muzyki wokalnej występująca głównie we Włoszech w okresie średniowiecza, renesansu i wczesnego baroku. Średniowieczny madrygał był 2- lub 3-głosowym utworem wokalno-instrumentalnym z bogatą melizmatyką głosu górnego. O jego istocie decydowała forma poetycka składająca się z trzech zwrotek 3-wierszowych i 2-wierszowego *ritornelu*" (Chodkowski, red., 1995, s. 517). Warto również wspomnieć, że z czasem madrygał uniezależnił się od sztuki dźwięków i stał się również gatunkiem literackim, o którego charakterystyce pisze Tomasz Jeż: „za wyznaczniki literackiej formy madrygału przyjmuje się zazwyczaj następujące kryteria: język włoski, tematykę erotyczną bądź arkadyjską oraz specyficzny układ wersyfikacyjny, konstytuowany przez następstwo wersów o różnej długości" (Jeż, 2003, s. 5). Pytanie tylko, czy madrygał Barańczaka powinno się traktować bardziej jako gatunek literacki czy raczej jako formę muzyczną. Z jednej strony budowa wiersza nie odzwierciedla wzoru podanego w *Encyklopedii muzyki* (chociaż trzeba mieć na uwadze, że schemat ten się zmieniał i ulegał znacznym przeobrażeniom na przestrzeni lat), z drugiej strony nie można zignorować faktu, że poeta w tytule części zapisał, jakoby zawarte w niej formy miały nadawać się do śpiewania, a stały się literaturą „wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne". Barańczak, jak można by sądzić, potraktował formę dość swobodnie, na co wskazuje sam fakt, że umieścił madrygał (osiągający kunsztowne formy w muzyce poważnej) w części *Piosenki nie śpiewane Żonie* – zagrał w ten sposób zapewne także z formą barokowego madrygału, nawiązującego do tradycji erotycznego dialogu kochanków.

Badacz analizujący madrygał Barańczaka tylko jako gatunek literacki prędzej czy później natrafi na intermedialne rozwiązania formalne, pokazujące w tekście muzyczne wpływy. Na pierwszy

rzut oka wpływy te są dostrzegalne chociażby w układzie strof, wyodrębnieniu wyraźnego refrenu, który powtarza się dwa razy w niezmienionej formie. Oprócz zwrotkowo-refrenowej budowy w konstrukcji wiersza można dostrzec zabiegi związane z polifonicznym prowadzeniem głosów. W zwrotkach występują podobnie brzmiące frazy zapisane kursywą, które wydają się partiami drugiego głosu lub tekstami rodem z dramatu antycznego – wtrąceniami komentującego chóru[6]. Można przyjąć także założenie, że poeta wprowadza trzeci głos – właśnie w refrenie, gdyż jest on pisany w zupełnie inny sposób oraz sytuuje się w odrębnej przestrzeni graficznej. Definicja muzycznego madrygału jako formy dwu- lub trzygłosowej wpisywałaby się więc w koncepcję madrygału Barańczaka, a to świadczyłoby o tym, że *Madrygał probabilistyczny* to przykład rzadko spotykanej muzyczności III rodzaju. Aby zobrazować poczynione konstatacje, przytoczę początek wiersza w oryginalnym układzie:

I patrz, co narobiłaś:
– *och ty niewybaczalna* –
dość, że się narodziłaś
– *och ty nieobliczalna* –
w tym jednym miejscu
i w tym momencie
zarazem,
a wirus sensu
już siał w bezsensie
zarazę.

A szanse były jak kwadrylion
do jednego,
że chwila z miejscem się rozminą
i nic z tego;
że tu żyć będziesz, lecz dopiero
w przyszłej erze,
lub żyjesz dzisiaj, ale w Peru
czy w Canberze.

(Stanisław Barańczak: *Madrygał probabilistyczny* – Barańczak, 2021, s. 51)

Widać tu maestrię muzycznej formy. Barańczak nie użył żadnego elementu przez przypadek, schemat jest dokładnie przemyślany, każde słowo, każde wcięcie ma określoną rolę i miejsce. Poeta, z pełną władzą i kontrolą nad formą, stworzył swoistą partyturę, z której można odczytywać przeplatające się głosy, różne perspektywy oraz różne style wypowiedzi.

6 Kursywę można rozpatrywać również jako znak zmiany artykulacji.

Oprócz muzyczności III rodzaju, ujawniającej się w formie, Barańczak wykorzystuje także II rodzaj muzyczności, widoczny w samej aluzji do madrygału. Często pierwsze dwa rodzaje muzyczności (bardziej widoczne) sygnalizują możliwość obecności trzeciej (ukrytej) – warto zauważyć, że to właśnie dzięki tematyzacji i dosłownej aluzji analiza tekstu Barańczaka przez pryzmat muzycznej formy madrygału jest możliwa. Na muzyczność utajoną zwraca uwagę także rodzaj muzyczności, przejawiający się w mistrzostwie operowania rytmem oraz regularnych, a zarazem wyrafinowanych układach sylabicznych. Regularność metrum jest dowodem tego, że madrygał ten nadaje się do wykonania wokalnego, że można podłożyć warstwę muzyczną pod słowa wiersza. Sabina Strózik pisze, że śpiewność języka włoskiego, w którym najczęściej tworzono madrygały, odzwierciedlona jest w wierszu Barańczaka odpowiednim doborem słów (Strózik, 2008). Wspomnianą śpiewność potęgują dodatkowo układy rymów oraz repetycyjność fraz o takim samym rytmie i takiej samej składni, tworzących regularne, spójne konstrukcje foniczne.

Na koniec analizy tego tekstu warto wrócić do początku, czyli tytułu. *Madrygał probabilistyczny* odnosi się również do rachunku prawdopodobieństwa – można przypuszczać, że szanse na spotkanie przeznaczonych sobie osób były niewielkie. Określenie tekstu słowem „madrygał" może mieć też inną funkcję – być sugestią, że forma ta rzeczywiście nadaje się do interpretacji wokalnej i że można by ów tekst wykonać[7]. Zdecydowanie sprzyja temu regularność rytmiczna, a także budowa zwrotkowo-refrenowa. Choć i bez podkładu madrygał Barańczaka jest bezsprzecznie muzyczny.

Aria w awarii

Gdy rozpatruje się wiersze z ostatniej części *Chirurgicznej precyzji* pod względem formalnym, nie można przejść obojętnie wobec *Arii: Awarii*, która w swoim tytule zawiera nawiązanie do charakterystycznej dla opery formy muzycznej[8]. Według encyklopedycznej kategoryzacji aria to „forma wokalno-instrumentalna z kantylenowo rozwiniętym głosem solowym stosowana jako zamknięta część w operze, kantacie, oratorium i mszy. Pojawia się również jako utwór samodzielny o charakterze koncertowym" (Chodkowski, red., 1995, s. 50). Z *Encyklopedii muzyki* można dowiedzieć się również, że po raz pierwszy „termin arii pojawił się w 1579 roku

7 Takie potraktowanie wiersza przywodzi na myśl ideę „wierszy-partytur" (Bogalecki, 2020).

8 Warto zaznaczyć, że wierszem otwierającym *Chirurgiczną precyzję* Barańczaka jest *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Ten utwór ma z kolei formę ronda (Reimann, 2013, s. 111–112).

w II księdze madrygałów M. Ingegneriego (*Arie di canzon francese*)" (Chodkowski, red., 1995, s. 50). Umiejscowienie przez Barańczaka arii bezpośrednio po *Madrygale probabilistycznym* ma więc także historyczne uzasadnienie. Podobnie jak wiersz otwierający tę część zbioru *Aria*... ma konstrukcję zwrotkowo-refrenową, z graficznie wyodrębnioną partią różnych głosów (segmentów złożonych czcionką prostą i pochyloną). Określenia formalne „WSTĘP" i „KODA", kojarzone z budową dzieła muzycznego oraz wskazówkami wykonawczymi dotyczącymi melodii, na jaką powinno się wykonać arię, pełnią rolę muzycznej partytury. Adekwatna do opisu tego wiersza zdaje się koncepcja Piotra Bogaleckiego, określającego podobne zjawiska literackie mianem „wierszy-partytur" (Bogalecki, 2020, s. 53–55). Wykorzystane przez Barańczaka elementy rozpisanego utworu potwierdzają tezę Johanny Drucker (1998, s. 138), która dowodzi, że „stronica tekstu poetyckiego skonstruowana być może według tych samych zasad co partytura muzyczna" (cyt. za: Bogalecki, 2020, s. 53).

Partyturowa wskazówka „Na melodię" sygnalizuje w *Arii: Awarii* swoisty powrót do techniki kontrafakturowej stosowanej w *Podróży zimowej* Barańczaka, a polegającej na użyciu „istniejącej już melodii do nowo ułożonego tekstu" (Ziomek, 1988, s. 265). Poeta we „wstępie" zaznacza, że wiersz ma być czytany lub śpiewany „Na melodię/ arii Donny Elviry: »A, chi mi dice mai«" (Barańczak, 2021, s. 53), co jest bezpośrednim nawiązaniem do słynnego utworu z *Don Giovanniego* Mozarta. Data publikacji dokonanych przez Barańczaka przekładów libretta z tej właśnie opery sugeruje, że poeta napisał *Arię: Awarię* w trakcie tłumaczenia libretta albo niedługo po tym doświadczeniu. Jak zauważa Hejmej, „w zestawieniu naraz z włoskim tekstem [Lorenza – M.S.] Da Pontego i przekładem libretta dobrze widać, że i »przekład poetycki« – mimo iż spekulatywny, jakby sytuacyjny, obmyślany *ad hoc* »na melodię...« – mocno zakorzenia się intertekstualnie w oryginale włoskim" (Hejmej, 2003, s. 149).

Oprócz muzyczności III, objawiającej się w formie i przeznaczeniu wokalnym, poeta realizuje także muzyczność podstawową, zawartą w rytmie[9] i akcentach zdeterminowanych melodią arii Mozarta. Odwołuje się do odgłosów takich jak „grzmotnięcie" mikrofalówki czy „plaśnięcie w plastik", wykorzystuje również foniczność w rymach anagramatycznych (zwłaszcza w wersach zapisanych kursywą). Warto zaznaczyć, że w tym wierszu Barańczak umuzycznia materię tekstu w wyrafinowany sposób, stosując układy anagramowe (chociażby w samym tytule, w którym według Andrzeja Hejmeja poeta w słowo „aria" wplata inicjały

9 Barańczak gra z regularnością pięciozgłoskowego sylabotonika, przeplatając strofy segmentami będącymi kombinacjami wersów siedmio- i sześciosylabowych.

imion Mozarta: „A (W)[olfgang] (A)[madeusz] RIA", co tworzy grę słowną, będącą „efektem paronomazji" (Hejmej, 2003, s. 151)[10]. Badacz zauważa także mistrzowską grę Barańczaka ze źródłowym intertekstem w języku włoskim – poeta stosuje fonetyczne lustrzane odbicia oryginalnych, włoskich słów arii (Hejmej, 2003, s. 154).

W tym wypadku I rodzaj muzyczności zdaje się współgrać z muzycznością III rodzaju, objawiającą się w postaci kontrafaktury (co oznacza, że muzyka determinuje kształt tekstu) oraz budowy zwrotkowo-refrenowej, której układ graficzny sprawia wrażenie partytury utworu muzycznego. Niewątpliwie elementem potwierdzającym muzyczność konstrukcji wiersza jest wyodrębnienie przez poetę dopisków do „wstępu" i „kody" zawierających wskazówkę, na jaką melodię należy wykonać arię. Tę wskazówkę wykonawczą można traktować jako informację, że tekst ma charakter pełnoprawnej partytury muzycznej:

Aria: awaria

WSTĘP: Na melodię
arii Donny Elviry:
„Ah chi mi dice mai":

Jakimi zdziczeniami
osacza cię ten dom!
Żarówka się nie pali,
to znowu piec – na złom!
gazowy piec – na złom!

Mikrofalówkę trzeba
grzmotnąć porządnie w bok:
inaczej – nie odgrzewa;
awarii czyha mrok!
Awaria czyha co krok!

Dobiega z kuchni
(dom w grozie zastygł)
po głuchym „Uch, ty!..." –
plaśnięcie w plastik.

(Stanisław Barańczak: *Aria: Awaria* – Barańczak, 2021, s. 53)

Muzyczność II zaś wyraża się oczywiście w muzycznej aluzji. Warto zaznaczyć, że Barańczak nawiązuje nie do całej arii, która jest arią *e Terzetto* z partiami wokalnymi innych bohaterów (w tym Don Giovanniego), ale do jej początkowego fragmentu, w którym

10 Słowo „awaria" (a-waria) może stanowić również grę z pojęciem „wariacja".

śpiewa sama Donna Elvira; to linia melodyczna jej partii jest tekstem zapisanym w wierszu Barańczaka kursywą. W tym kontekście faktycznie mamy do czynienia z arią, która uległa awarii – aria jest zdekompletowana i nie może funkcjonować poprawnie, podobnie jak wymieniane w wierszu psujące się urządzenia. Razem z Mikrofalówką i Żarówką została pozbawiona swojej funkcji. Barańczak znów podejmuje swoistą grę na różnych rejestrach, transponując mistrzowską arię w tekst o przyziemnych problemach związanych z psuciem się urządzeń domowych.

Zestawienie kontrafakturowego tekstu Barańczaka z melodią początku arii Donny Elviry *Ah, chi mi dice mai* ma charakter silnie komiczny. Już na samym wstępie poeta umieszcza swego rodzaju żart – zastępuje oryginalny tekst „Ah, chi mi dice mai" (fonetycznie: [a ki mi dicze mai]) żartobliwą frazą: „Jakimi zdziczeniami". Zabawność kompilacji stylów jest dodatkowo potęgowana maestrią, z jaką poeta „podłożył" słowa do warstwy muzycznej – to „idealne rozłożenie akcentów" oraz nadanie „konturu intonacyjnego" (Hejmej, 2003, s. 152–153).

Co ciekawe, czytając wiersz bez muzyki, można w obrazie uosobionych martwych przedmiotów wyczuć dramatyczność, która staje się komiczna, gdy jednocześnie słuchamy arii. Barańczak w stylu Mozarta igra z konwencjami z pogranicza komedii i tragedii – odwołuje się do *Don Giovanniego*, określanego jako *drama giocoso*, czyli „wesoły dramat", łączący cechy konwencji opery *seria* i opery *buffa*. Barańczak, mistrz gry na różnych rejestrach, przywołuje twórczość kompozytora, który był wirtuozem tego typu kompilacji. W zasadzie można by stwierdzić, że warstwa muzyczna igra zarówno z oryginalnym tekstem libretta, jak i z samym wierszem Barańczaka, który nadbudowaniem dramatyzmu wokół nader przyziemnego tematu stworzył w konfrontacji z muzyką Mozarta swój własny „wesoły dramat".

Blues

Wierszem odróżniającym się stylistycznie od innych w omawianej części tomu jest *Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem*. Gatunek muzyczny wskazany w tytule jest tutaj czynnikiem zdecydowanie kształtującym zarówno formę, język, jak i styl tekstu, dlatego od razu na wstępie przywołam encyklopedyczną definicję gatunku: „Blues [ang. = troski, rozterki], negro-amerykański gatunek pieśni osobistej (solowej) o strukturze responsorialnej *call and response*. Wyrosły z wcześniejszych gatunków, takich jak *work song* i *song sermon*, blues był też silnie związany z brytyjską balladą. Najbardziej charakterystyczną formą bluesa jest 1/2-taktowa zwrotka $a–a^1–b$. Poetyka bluesa operuje asonansami, rymami i nieregularną stopą metryczną dostosowaną do improwizowanych treści, obejmujących wszystkie regiony życia

i ludzkich doświadczeń" (Chodkowski, red., 1995, s. 109). Blues (ang. *blues* to również 'smutek', 'rozpacz') zrodził się w okresie niewolnictwa i był formą śpiewanej opowieści o udrękach oraz codziennych problemach. W miarę rozwoju ewoluował do postaci wokalno-instrumentalnej, ale spora przestrzeń pozostawiona została na improwizację. Z czasem wykształciła się nowa, bardziej dynamiczna i żywiołowa odmiana bluesa, tzw. *rhythm blues*, a ta z kolei stała się podwaliną *rock and rolla*. Można założyć, że Barańczak nie odwoływał się do żadnej konkretnej późniejszej odmiany bluesa, ale do jego najbardziej klasycznej postaci, opisanej w encyklopedycznej definicji; wskazuje na to charakter wiersza, jego budowa i tematyka.

Bohaterem sytuacji lirycznej *Bluesa*... jest człowiek, który musi wstać rano, by odgarnąć śnieg ze ścieżki przed domem. Można doszukać się tu powiązań z głównymi tematami pierwotnego bluesa, czyli codziennego mozołu fizycznej pracy. Podmiot liryczny zdecydował się na poranne odgarnianie śniegu, by żona nie musiała tego robić, by mogła spokojnie spać, a później swobodnie przejść ścieżką. W tekście mamy też do czynienia z tematem miłości, często przywoływanym w tym gatunku.

Jeśli zaś chodzi o muzyczność podstawową, to ważnym jej elementem są repetycje fraz czy rymów (pełniące oczywiście również funkcje formalne w III rodzaju muzyczności, o czym za moment). Podobieństwo względem siebie wykazują w każdej strofie wersy pierwsze i trzecie oraz drugie i czwarte. Poeta udźwięcznia także materię językową poprzez onomatopeje – oddaje odgłosy „warczenia" czy „zgrzytania".

Najważniejszym rodzajem muzyczności w wierszu (oprócz II rodzaju – wskazania na gatunek muzyczny determinujący dalszą lekturę) jest jednak właśnie muzyczność utajona, przejawiająca się najmocniej w układzie formalnym. Poeta wykorzystuje najbardziej charakterystyczną formę bluesa w postaci zwrotki w układzie a–a^1–b, z tym że każda z trzech wymienionych cząstek zawiera się nie w jednym, lecz w dwóch wersach. Schemat zarysowuje się następująco:

a Niechbym tu miał gołoledź,
a nie ten świeży śnieg;
a^1 tak, niechby skuła świat gołoledź,
a nie ten lekki śnieg –
b kręgosłup mógłby mnie rozboleć,
a łupałbym w ten lód, jakbym się wściekł.

a Wstałem dziś rano wcześniej,
bo w nocy śnieg miał spaść,
a^1 wstałem dziś rano wcześniej –
gość z TV mówił: w nocy śnieg ma spaść;

b ⌈ ty pośpij z kwadrans jeszcze –
⌊ po to wstałem, żebyś mogła spać.

a ⌈ Są w handlu te gadżety,
⌊ te odśnieżarki, czy jak tam zwać;
a¹ ⌈ są te nowe gadżety
⌊ odśnieżarki, czy jak je tam zwać;
b ⌈ z tym że warczą, niestety –
⌊ szufla zgrzyta, ale przy tym możesz spać.

(Stanisław Barańczak:
Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem –
Barańczak, 2021, s. 55)

Barańczak znów pokazuje maestrię formy, tworząc najpierw frazy w ramach części „a", następnie przekształcając je lekko w „a¹" (w wykorzystaniem najważniejszych elementów z poprzedniego ogniwa), a na koniec dopełnia zwrotkę ostatnią cząstką, wersem „b", składającą się już z innych elementów, pełniącą funkcję tematycznego dopełnienia.

Muzyczność III rodzaju objawia się również w nieregularności rytmicznej. Barańczak – mistrz przemyślanego rytmu – tym razem rezygnuje z uporządkowania i tworzy swobodne metrum, odwołujące się zarówno do bluesowej frazy, jak i do charakterystycznych dla gatunku nieregularnych stóp metrycznych. Paradoksalnie utracona w I rodzaju muzyczności regularna rytmiczność staje się przejawem muzyczności III, przejmującej cechy formalne gatunku bluesa i transponującej go na grunt literatury.

Poeta tym razem trzyma się jednej konwencji, rezygnuje z gry na rejestrach w obrębie wiersza (co czyni w pozostałych tekstach tomu; rozrywkowego dwudziestowiecznego *Bluesa*... sytuuje pomiędzy mozartowską arią a albą). Używa języka potocznego i niedbałej składni, wpisującej się w charakter melancholijnego, klasycznego bluesa, oraz typowego dla tego gatunku słownictwa.

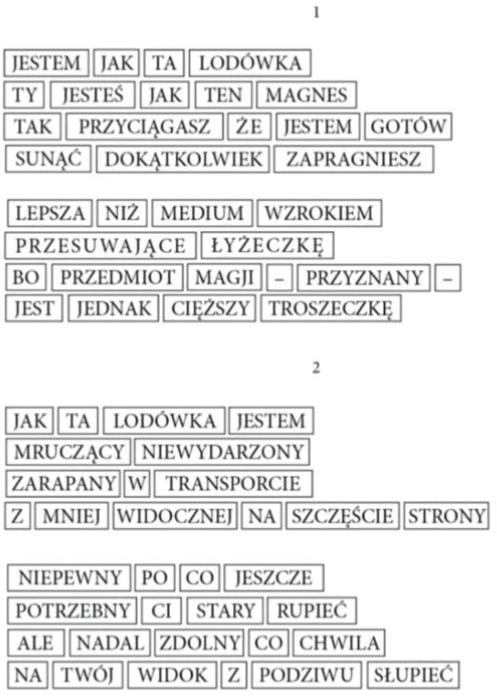
Wiersz zdaje się nad wyraz spójny w kontekście pozostałych tekstów charakteryzujących się eklektyzmem stylów. Jest to także jedyny utwór w ostatniej części *Chirurgicznej precyzji*, w którym Barańczak sięga do współczesnego gatunku muzyki rozrywkowej, co czyni zresztą z niebywałym wyczuciem. W wierszu nie ma elementów przypadkowych, wszystko jest przemyślane pod względem formalnym i językowym, a jednocześnie nie brakuje w nim tak ważnej dla bluesa swobody. Poeta pokazuje, że jego twórczość nie jest monotematyczna, że nie ogranicza się do klasycznych form, ale świetnie odnajduje się również w innym rejestrze i korzysta z całego zakresu możliwości swojego warsztatu poetyckiego.

Alba

Wierszem najbardziej wyróżniającym się z całego tomu pod względem graficznym, a więc tym bardziej intermedialnym, jest niewątpliwie *Alba lodówkowa*, którą sam autor określa tak:

> *skomponowana na drzwiach lodówki*
> *z namagnesowanych wyrazów*
> *wchodzących w skład zestawu „Magnetic Verse"* **TM**,
> *do nabycia w sklepach z upominkami*
>
> (Stanisław Barańczak: *Alba lodówkowa* – Barańczak, 2021, s. 56)

Żeby zobrazować konwencję, zamieszczam skan fragmentu wiersza:



(Stanisław Barańczak: *Alba lodówkowa* – Barańczak, 2021, s. 56–57)

Istnieją pewne rozbieżności w zakresie definicji gatunku alby. Według *Encyklopedii muzyki* alba to „w twórczości trubadurów specjalny rodzaj poematu; jego treścią jest dialog między odjeżdżającym o wczesnym poranku i jego przyjacielem, który go ostrzega przed grożącym niebezpieczeństwem" (Chodkowski, red., 1995, s. 25). Pozostałe definicje różnią się od tej z *Encyklopedii muzyki* i są podobne do tej ze *Słowniczka muzycznego* Jerzego Habeli,

który pisze, że albę stanowi śpiewana przez trubadurów „forma muzyczno-poetycka dworskiej liryki prowansalskiej, opiewająca pożegnanie kochanków o świcie" (Habela, 2007, s. 11). Treść wiersza Barańczaka sugerowałaby, że *Alba*... odpowiada raczej drugiej definicji (chyba że poeta chciałby ostrzec żonę przed nadchodzącym niebezpieczeństwem zjedzenia przez niego tortu...). Przemawiają za tym: tematyka miłosna, śpiewna forma, fakt, że jest to „pieśń poranna", a także skojarzenie z jasnością i bielą lodówek popularnych w ubiegłym stuleciu. Z pewnością nie bez przyczyny Barańczak przeznacza utwór do wykonywania o świcie i sytuuje tuż przed następnym wierszem, w którego tytule przywołana jest forma serenady, czyli „muzyki wieczoru" (Barańczak, 2021, s. 58).

Złożenie tekstu ze słów pod postacią magnesów na lodówkę kojarzy mi się z dwudziestowiecznym aleatoryzmem, kiedy to pisano partytury muzyczne z elementów wybranych przypadkowo, na przykład w wyniku rzutu kośćmi. W wierszu Barańczaka jednak wszystkie wyrazy są przemyślane, składnia jest logiczna, a magnesy mogą być metaforą przyciągania słów, ostatecznie tworzących wiadomość do ukochanej od lodówki, z którą utożsamia się podmiot.

Jeśli chodzi o wytyczne gatunkowe średniowiecznej alby, nie są one precyzyjnie określone. To raczej gatunek, którego definicje opierają się na funkcji śpiewanej rankiem pieśni poetyckiej o miłosnej tematyce, z pewnością było tam miejsce na improwizację wędrownych śpiewaków. Gdyby nie pierwsze dwa rodzaje muzyczności, w tym bezpośrednia aluzja do alby, a także tytuł sekcji w tomie, zapewne nikt nie szukałby w tym tekście muzyczności ukrytej. Muzyczność I rodzaju przejawia się w odgłosie pomruku oraz instrumentacji głoskowej. Barańczak posługuje się także regularną rytmicznością, związaną z wydłużaniem fraz poszczególnych segmentów, co widać wyraźnie w układzie graficznym. Muzyczność II rodzaju zaś objawia się jedynie w aluzji zawartej w tytule oraz informacji we wstępie, że alba jest „skomponowana", co kieruje odbiorcę w stronę muzyczności utajonej w formie. Muzyczność III rodzaju może przejawiać się w ujęciu poezji w ramy gatunku przeznaczonego do śpiewania, natomiast w samym tekście nie występują żadne konkretne „parametry" budujące ścisłą zależność formalną między tekstem a gatunkiem muzycznym, gdyż alba nie ma takiej budowy.

Wiersz ten wśród innych *Piosenek nie śpiewanych Żonie* wydaje się najmniej umuzyczniony. Wynika to jednak z faktu, że o albie nie wiemy zbyt wiele, jest to gatunek raczej „wymarły", a tradycja wykonawcza tego typu utworów nie jest dziś powszechnie kontynuowana. Barańczak jednak wykorzystuje ten rodzaj pieśni, dając tym samym wskazówkę techniczno-wykonawczą, że utwór ma być śpiewany o poranku i stanowić swego rodzaju pożegnanie. Możliwe, że to właśnie z pomocą magnesów poe-

ta zostawiał żonie wiadomości na lodówce, gdy mijali się rano. Znaczenie może mieć fakt, że wykonawcami alb byli trubadurzy, czyli wędrowni muzycy. Można zapewne doszukiwać się w *Albie lodówkowej* pewnego rodzaju opowieści podczas zaczynającej się rano codziennej wędrówki. Może ta lodówka stanowiła dla małżonków miejsce spotkania ich słów i wiadomości? Miłosne wyznanie, będące idealizacją ukochanej, a uprzedmiotowieniem siebie samego, oznacza oddanie i pokorę, z jaką podchodzi do swojego „zdezelowania" poeta, który pomimo upływu lat nadal zachwyca się swoją żoną.

Można powiedzieć, że w *Albie lodówkowej* poeta posłużył się muzyczną formą, lecz dodał także aspekt graficzny, niespotykany w partyturach muzycznych – intermedialnie połączył słowo, muzykę i wizualność, stworzył jedyną w swoim rodzaju syntezę sztuk w nieco użytkowej odsłonie.

Serenada

Ostatnim wierszem, zamykającym część *Piosenki nie śpiewane Żonie* jest *Serenada, szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora*. Już sam tytuł sięga do muzyczności na wielu płaszczyznach. Po pierwsze – poeta nawiązuje do klasycznego gatunku serenady, po drugie – określa warunki jej wykonania. Techniczne wskazówki w tytule zdają się pełnić rolę partytury, a równocześnie wpisywać się w koncepcję „wierszy-partytur" (Bogalecki, 2020, s. 53–55). Barańczak sugeruje szeptaną artykulację, odpowiedzialną za brzmienie i dynamikę głosu, oraz określa instrumentarium, jakie ma mu towarzyszyć. Funkcję akompaniującą poeta powierza klimatyzatorowi – czyni go artystą, bez którego partii utwór nie mógłby zaistnieć. Autor włącza do tekstu także uwagę dotyczącą warunków wykonania utworu – nie ma on być deklamowany na scenie, ale szeptany do ucha, co świadczy o tym, że forma serenady w tym przypadku jest bardzo osobista i ma charakter intymnego, bliskiego spotkania. Wskazówki wykonawcze Barańczaka dotyczą nie tylko sugerowanej artykulacji, dynamiki i instrumentarium; samo przywołanie serenady, określanej mianem „muzyki wieczoru", z jednej strony podkreśla lekki charakter utworu, z drugiej – sugeruje, że powinien on być wykonywany po zmroku, czyli wtedy, gdy jest odpowiedni nastrój.

Zestawienie tekstu z gatunkiem muzycznym wskazanym w tytule *Serenady...* pozwala zauważyć, że już w nim samym przejawiają się dwie muzyczności: muzyczność I rodzaju zawarta jest w szmerze i szepcie, a II rodzaju – w nawiązaniu do gatunku serenady i wykorzystaniu muzycznego zwrotu „przy wtórze", a także we wskazówkach wykonawczych charakterystycznych dla zapisów nutowych. Muzyczność podstawowa realizuje się także w całym wierszu – tak jak w innych tekstach (oprócz

Bluesa…) objawia się w regularnej rytmiczności oraz brzmieniu słów, niekiedy połączonych w układzie fonicznym. Wykorzystując muzyczność II rodzaju, poeta prowadzi grę intermedialnych aluzji – nawiązuje przy tym do dzieła *Das Wohltenperierte Klavier* Jana Sebastiana Bacha, a także do twórczości pianisty jazzowego Arta Tatuma.

Powrócę do gatunku serenady, która definiuje wiersz i determinuje jego muzyczną lekturę, i przywołam encyklopedyczne wyjaśnienie pojęcia: „SERENADA, Nachtmusik, Abendmusik [niem.]: 1) utwór cykliczny […] początkowo przeznaczony do wykonania wieczorem na wolnym powietrzu […]; 2) aria lub pieśń skierowana do ukochanej […]; 3) solowy utwór instrumentalny" (Chodkowski, red., 1995, s. 806). Choć kontekst gatunku jako „muzyki wieczoru" wydaje się bardzo istotny, to jednak biorąc pod uwagę poprzedzające *Serenadę*… utwory Barańczaka oraz fakt, że wiersz ten zawiera – według zapewnień poety – nadający się do śpiewania tekst, [powt. zapewne – zapewnień] można uznać, że *Serenada*… odpowiada drugiej z przytoczonych definicji. Dodatkową przesłanką przemawiającą za przyjęciem tej klasyfikacji jest treść wiersza, mająca charakter miłosnego wyznania. Podmiot liryczny opowiada o wspólnych chwilach, jednocześnie „zarzucając" ukochanej, że ta przez wiele lat nie zdążyła mu się znudzić. Poeta ironicznie konkluduje:

> każda rzecz jakoś umiała
> wyrobić w sobie potencjał
>
> przyzwyczajenia. Czyli
> można, jeżeli się chce.
> Głupie rzeczy się nauczyły.
> A ty, taka bystra – nie.
>
> (Stanisław Barańczak: *Serenada, szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora* – Barańczak, 2021, s. 58)

Autor stosuje narrację podobną do tej w *Madrygale probabilistycznym*, otwierającym część *Piosenki nie śpiewane Żonie*, gdzie oskarża ukochaną tak naprawdę o jej niezwykłość. Podobieństwo tematyczno-narracyjne obu tekstów stanowi strukturalnie domykającą klamrę tematyczną ostatniej części *Chirurgicznej precyzji*, co świadczy o odrębności i spójności całego segmentu.

Serenada jako „muzyka wieczoru", współcześnie kojarzona z muzyką poważną, była w epoce klasycyzmu gatunkiem muzyki rozrywkowej. W połączeniu dawnej i współczesnej perspektywy jest zatem gatunkiem z pogranicza. Doskonale współgra to z faktem, że Barańczak aluzyjnie nawiązał w wierszu zarówno do muzyki poważnej (Bacha), jak i do muzyki rozrywkowej (Arta Tatuma). Być może jest to sugestia, że mamy odbierać tę serenadę

jako syntezę różnych rejestrów, jakby na koniec licznych zestawień z przeciwnych przestrzeni poeta złączył owe rejestry w jedność, ponieważ tylko w muzyce można osiągnąć idealną harmonię, „gdzie żaden z głosów nie przeciwdziała" (Barańczak, 2006, s. 375). Można postawić tezę, że dychotomiczność objawiająca się w całym tomie znalazła w *Serenadzie…* pewnego rodzaju finał. W ukazanym w wierszu niebie słuchana jest zarówno muzyka Bacha, jak i jazzowe improwizacje Tatuma, zarówno piosenki, jak i elegie, a utarte konwencje oraz style wydają się tracić znaczenie. To dokładnie tak jak w fortepianie – na którym wykonać można zarówno *Das Wohltenperierte Klavier*, jak i dwudziestowieczne standardy – składającym się z kontrastujących diatonicznych białych klawiszy oraz chromatycznych czarnych; klawisze współtworzą instrument, ich współgranie i współistnienie umożliwia skomponowanie wspaniałej, pełnej harmonii – a ta jest dla Barańczaka absolutnym ideałem.

Fine

Barańczak tłumaczone przez siebie teksty The Beatles czy Boba Dylana nazywał „pełnoprawnymi utworami poetyckimi" (Barańczak, 1972, s. 7). To właśnie mianem piosenek określił też wirtuozowskie wiersze miłosne w swoim ostatnim tomie, niejako umniejszając rangę kunsztownych form muzyki poważnej, przez co krytyce literackiej mogła umknąć nad wyraz precyzyjna literacka transpozycja form muzycznych. Być może ostatnia część tomu *Chirurgiczna precyzja*, poświęcona Annie Barańczak, jest zarazem hołdem dla żony poety także jako badaczki, dla której to właśnie piosenka stanowiła istotny przedmiot zainteresowania[11]. Jeśli przyjmiemy, że ostatni tom jest tym najbardziej osobistym (Stala, 2004, s. 124), to *Piosenki nie śpiewane Żonie* stanowią najintymniejszą część całego zbioru wierszy. Za formy najlepiej potrafiące oddać miłosne wyznanie poeta uznał gatunki muzyczne, co świadczy o tym, jak bardzo sztuka dźwięków była tematem ważnym i osobistym w życiu Barańczaka i z jaką czułością oraz z jakim pietyzmem traktował on wszystko, co z muzyką związane, obierając ją w końcu jako – dosłownie i w przenośni – formę bezpośredniego „dotarcia do serca".

Rozważania prowadzą mnie do wniosku, że muzyczność w omawianych wierszach jest kluczowa – podkreśla i modyfikuje ich wymowę, bez muzyczności znaczenie liryków wydaje się niekompletne. Barańczak w omawianym cyklu swoją teorię miłości przedstawia przez pryzmat relacji między dwojgiem ludzi, ale inaczej niż proponuje tradycja literacka, ukazując więź jako

[11] Anna Barańczak piosenkę jako gatunek uczyniła głównym tematem swojej monografii (Barańczak, 1983).

konglomerat rejestrów wysokich i niskich – począwszy od wielkich uniesień, przeżyć i emocji po prozę życia, codzienne przyzwyczajenia i ludzką nieudolność. Analiza formalna części tomu okazała się początkiem drogi do interpretacji tekstów, w których motyw przewodni stanowi miłość pełna paradoksów, pokonująca czas i przestrzeń, rozgrywająca się wśród zawodnych sprzętów, codziennego mozołu oraz niewytłumaczalnej tajemnicy, której idealnym dopełnieniem staje się muzyka – ta wynosząca wspólne życie pokazane w wierszach do rangi najwyższej ze sztuk.

Bibliografia

Barańczak Anna, 1983: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Ossolineum, Poznań.

Barańczak Stanisław, 1972: *Od tłumacza*. „Student", nr 19 (72), s. 7.

Barańczak Stanisław, 2006: *Wiersze zebrane*. Wydawnictwo a5, Kraków.

Barańczak Stanisław, 2021: *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Biblioteka Narodowa, Warszawa [e-book]. https://polona.pl/preview/a988799f-36a4-4be3-9c3d-51579e9e8044 [dostęp: 20.04.2024]..

Bogalecki Piotr, 2020: *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Cavanagh Claire et al., 1999: *O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie", nr 1, s. 153–166.

Chodkowski Andrzej, red., 1995: *Encyklopedia muzyki*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Czwordon-Lis Paulina, 2014: *Buffo i blues, terapia i bezsilność. Źródła komizmu i źródła powagi w „Piosenkach, nieśpiewanych Żonie"*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. Piotr Śliwiński. Wielkopolska Biblioteka Poezji, Poznań, s. 158–160.

Dembińska-Pawelec Joanna, 2006: *Vilanella. Od Anonima do Barańczaka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Drucker Johanna, 1998: *Visual Performance of the Poetic Text*. W: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. Oxford University Press, New York, s. 138.

Drzewucki Janusz, 1998: *Mozart przeciw mocarstwom*. „Rzeczpospolita", nr 173, dodatek: „Plus Minus", s. 14.

Habela Jerzy, 2007: *Słowniczek muzyczny*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.

Hejmej Andrzej, 2000: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wydawnictwo Funna, Wrocław.

Hejmej Andrzej, 2003: *Peryferyjne znaczenia muzyki („Aria: Awaria" S. Barańczaka)*. W: *Filozofia muzyki. Studia*. Red. Krzysztof Guczalski. Musica Iagellonica, Kraków, s. 146–160.

Jeż Tomasz, 2003: *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – recepcja – przeobrażenia gatunku*. Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa.

Nyczek Tadeusz, 1999: *O „Chirurgicznej precyzji" Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie", nr 1, s. 160.

Reimann Aleksandra, 2013: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Scher Steven Paul, 1982: *Literature and Music*. W: *Interrelations of Literature*. Modern Language Association of America, New York, s. 237.

Stala Marian, 2004: *Przeszukiwanie czasu: przechadzki krytycznoliterackie*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Strózik Sabina, 2008: *Rachunek prawdopodobieństwa sercem oszukany, czyli „Madrygał probabilistyczny" Stanisława Barańczaka*. Granice.pl, 5.08.2008. https://www.granice.pl/publicystyka/rachunek-prawdopodobienstwa-sercem-oszukany-czyli-madrygal-probabilistyczny-stanislawa-baranczaka/309/1 [dostęp: 9.05.2023].

Wiegandt Ewa, 1980: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. [Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej. T. 56]. Red. Teresa Cieślikowska, Janusz Sławiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 103–114.

Ziomek Jerzy, 1988: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.