



AGATA KRAWCZYK

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-3888-5767>

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Katedra Teorii Muzyki

Prozodia i wersyfikacja a środki muzyczne w pieśni *Słowisień* (z cyklu *Słopiewnie*) Karola Szymanowskiego

DOI: 10.34861/aspmuz12-19_proz_slopiew

Komponowanie muzyki do tekstu to szczególny rodzaj doświadczenia twórczego. Pomijając wyjątkowe sytuacje, w większości przypadków tekst istnieje już zanim rozpocznie się proces tworzenia warstwy muzycznej. Jest on zatem już „ustalony” w zakresie struktury, słownictwa itp., co z jednej strony — sugeruje, z drugiej zaś ogranicza zakres kompozytorskich możliwości. Tekst (jakikolwiek tekst) „stawia wymagania”, a wiersz jest szczególnie wymagającym typem tekstu.

Rozczłonkowanie na wersy, regularne (lub nieregularne) rozmieszczenie akcentów, powtarzalność układów metrycznych, intonacja — połączenie tych czynników sprawia, że tekst ma swój własny, rozpoznawalny rytm, zauważalny podczas czytania czy słuchania recytacji. Jednym z zadań stojących przed kompozytorem jako twórcą pieśni jest zdecydowanie o tym, w jaki sposób ów rytm ma się przełożyć na rytm muzyczny na każdym z poziomów, poczynając od pojedynczych wartości rytmicznych po takty i grupy taktów.

Wymienione wyżej elementy współtworzące ów poetycki rytm stanowią przedmiot zainteresowania dwóch działów nauki związanych z językoznaw-

stwem i teorią literatury: prozodii i wersyfikacji. Oba terminy odnoszą się nie tylko do dziedzin wiedzy, lecz także do zespołu cech obserwowalnych w dziele literackim, w szczególności poetyckim. Obrazuje to poniższa słownikowa definicja prozodii:

1. ogół brzmieniowych właściwości języka charakteryzujących sylaby lub ich ciągi w toku wypowiedzi
2. dział językoznawstwa zajmujący się brzmieniowymi właściwościami języka
3. nauka o budowie wiersza zajmująca się zagadnieniami akcentu, iloczasu i intonacji¹.

Maria Dłuska, bazując na terminie greckojęzycznym, definiuje prozodię jako „naukę o śpiewności każdej zgłoski, o jej iloczasiu, o akcentach”². Autorka wskazuje przy tym na długą historię używania tego terminu w teorii literatury w odniesieniu do metryczności, miar i rytmu polskiej poezji czy języka w ogóle, powołując się na osiemnasto- i dziewiętnastowieczne prace Tadeusza Nowaczynskiego, Józefa Elsnera oraz Józefa Franciszka Królikowskiego³.

Wersyfikacja to termin pokrewny, o zakresie częściowo pokrywającym się z prozodią. Niektóre definicje prozodii pomijają lub marginalizują aspekt wersyfikacyjny, koncentrując się jedynie na kwestiach akcentacyjnych i intonacyjnych, postrzegając wersyfikację jako coś, co odnosi się do zewnętrznej struktury wiersza – jego właściwości metrycznych.

Słopiewnie — pochodzenie tekstu

Cykl pięciu pieśni pt. *Słopiewnie* autorstwa Karola Szymanowskiego powstał w roku 1921. Oparty jest na tekście cyklu poetyckiego Juliana Tuwima (1894–1953), jednego z czołowych polskich poetów, w okresie międzywojennym związanego z grupą poetycką Skamander. Cykl ten, dedykowany zresztą Szymanowskiemu, został opublikowany w roku 1923, a zatem dwa lata po prawykonaniu jego umuzycznionej wersji.

Nie tylko na tle dorobku Tuwima, lecz generalnie w historii poezji polskiej, *Słopiewnie* to dzieło o unikatowym charakterze i istotnym znaczeniu.

¹ Zob. „Prozodia”, hasło w: *Słownik Języka Polskiego PWN* [online], <https://sjp.pwn.pl/szukaj/prozodia.html> (dostęp: 10.11.2022). Por. także „Prosody”, hasło w: *Collins English Dictionary* [online], <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/prosody> (dostęp: 10.11.2022).

² M. Dłuska, *Prozodia języka polskiego*, Warszawa 1976, s. 9.

³ Ibidem, s. 9.

Stanowi o tym przede wszystkim jego niepowtarzalny język. Tuwim podjął tu próbę „rekonstrukcji” wyobrazonego języka „pra-słowiańskiego” przy użyciu różnorodnych środków leksykalnych, gramatycznych i syntaktycznych; rezultat został opisany następująco przez Romana Ingardena:

Co *Słopiewnie* [kursywa – A. K.] w sposób istotny odróżnia od „normalnych” dzieł literackich, to występowanie obok słów języka polskiego wielu „słów” pozornych: brzmień nowoutworzonych i nie posiadających znaczenia [...]. Te nowotwory są jednak tak w brzemieniu swym ukształtowane, że albo są wyraźnym przekształceniem normalnych słów języka polskiego [...] i nasuwają czytelnikowi ich znaczenie, albo też w budowie swej przypominają przynajmniej słowa polskie przez odpowiednio dobrane końcówki itp. W każdym razie całość da się czytać jako twór posiadający znaczenie i budowę zdaniową o sensie co najmniej w przybliżeniu wyznaczonym lub domyślnym.⁴

Jakkolwiek dla celów przedstawionej poniżej analizy pieśni Szymanowskiego, skoncentrowanej wokół właściwości strukturalnych i metrycznych tekstu, kwestie słownictwa i znaczenia semantycznego nie są priorytetowe, to dla większej zrozumiałości fragmentów tych wiersza, do których odnosić się będą spostrzeżenia analityczne, omówienie pieśni zostanie poprzedzone krótką charakterystyką oryginalnego Tuwimowskiego języka.

„Wyrazy opalizują wielością znaczeń” — pisze o *Słopiewniach* Jadwiga Sawicka⁵, popierając to stwierdzenie przykładem tytułowego słowa *słopiewnie*, budzącego skojarzenia z kilkoma polskojęzycznymi wyrazami, np. słowo, Słowianie, śpiewać, pisać — śpiewne słowo⁶. Wieloznaczność została tu osiągnięta przez stapianie ze sobą części (morfemów) pochodzących z dwóch lub więcej różnych słów, w wyniku czego powstaje, cytując autorkę, ów „opalizujący” konglomerat. Inne przykłady przytoczone przez Sawicką pochodzą z otwierającego cykl wiersza zatytułowanego *Słowisień*, którego pieśniowe opracowanie stanowi przedmiot analizy prezentowanej w niniejszym artykule:

- białopał = biały żar;
- pęk słowisnie = pęk słodkich wiśni;
- sierpiec = księżyc w kształcie sierpu, w miesiącu sierpniu;
- niebłocze = bezchmurne niebo⁷.

⁴ R. Ingarden, *Graniczny przypadek dzieła literackiego*, w: *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 178.

⁵ J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 213.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

Oprócz tej techniki, przedstawiony przez Sawicką wykaz eksperymentalnych środków językowych stosowanych przez Tuwima obejmuje także:

- neologizmy naśladujące archaizmy;
- autentyczne archaizmy;
- wyrazy oparte na słowiańskim rdzeniu;
- wyrazy używane współcześnie, przekształcone przez nowe końcówki fleksyjne, kontaminację części wyrazowych lub modyfikację rdzenia;
- wyrazy zdaniotwórcze (zastępujące całe zdanie)⁸.

Wielu badaczy twórczości Tuwima zwraca uwagę na wrażliwość poety na brzmienie, szczególnie wyraźnie zauważalną właśnie w *Słopiewniach*, czego rezultatem jest niezwykle świadome operowanie fonicznym aspektem tekstu: to m.in. użycie samogłosek, spółgłosek w pełnej gamie ich różnorodności, aliteracji i onomatopei⁹. Tego rodzaju „brzmienio-centryczna” poezja może stanowić szczególnie atrakcyjny materiał dla kompozytora muzyki wokalne, może ona bowiem inspirować określone rozwiązania w warstwie muzycznej, szczególnie na gruncie np. harmonii, barwy czy rejestru. Ten aspekt *Słopiewni* Szymanowskiego został zanalizowany przez Michała Bristigera w jego opisie zamykającej cykl pieśni *Wanda*¹⁰. Jest on również elementem analizy tego pieśniowego cyklu dokonanej przez Mieczysława Tomaszewskiego¹¹.

Tak jak brzmieniowy aspekt tekstu może oddziaływać na harmonię, barwę czy rejestr, tak prozodia i wersyfikacja mogą wpłynąć na niektóre elementy warstwy muzycznej — przede wszystkim na strukturę rytmiczną. Jak wspomniano wcześniej, wiersz posiada swój własny rytm i od kompozytora zależy sposób, w jaki te dwa rodzaje rytmu — poetycki i muzyczny — wchodzić będą w interakcję. Poniższa analiza ma za cel zbadanie tego zjawiska w pieśni *Słowisień* — pierwszej z pięciu składających się na dzieło Szymanowskiego.

Rytmika nie jest oczywiście jedynym elementem warstwy muzycznej podającym się wpływowi właściwości tekstu, zarówno tych strukturalnych czy fonicznych, jak i semantycznych. Również aspekt wysokościowy — struktura

⁸ Ibidem, s. 214.

⁹ M. Osiurak, *Muzyczność poezji Tuwima*, w: *Muzyczność poezji Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Białystok 2017, s. 71. W. Szturc, „Bez stóp — ani rusz!”. *Wersologika Juliana Tuwima*, w: *ibidem*, s. 26.

¹⁰ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986, s. 59–69.

¹¹ M. Tomaszewski, *Słopiewnie Szymanowskiego według Tuwima*, w: *idem, Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 49–76.

meliczna, ambitus, rysunek linii melodycznej — może podlegać tego typu uwarunkowaniom. Problematyka ta, mogąca z pewnością stanowić interesujące pole badawcze, wykracza jednak poza ramy niniejszego artykułu.

Słowisień — ogólne właściwości strukturalne tekstu

Aby wytyczyć zakres potencjalnych możliwości oferowanych przez dany wiersz pod kątem ewentualnego opracowania muzycznego, konieczne jest w pierwszej kolejności rozpoznanie właściwości budowy samego tekstu. W przypadku analizowanego utworu na poziomie najbardziej ogólnym przedstawiają się one następująco:

- wiersz składa się z 8 wersów;
- wersy te zgrupowane są w dwóch czterowersowych strofach;
- jest to przykład dziesięciozłoskowca (zawiera dziesięć sylab w każdym wersie);
- średniówka po czterech sylabach jest obecna, jednak nie odznacza się zbyt wyraźnie¹².

Należy zauważyć, że ponieważ język wykorzystany w *Słowieśniach* powstał na gruncie języka polskiego, to pomimo całego nowatorstwa zachowuje on typowe dla polszczyzny cechy prozodyjne. Jedną z nich cech jest akcent paroksytoniczny, czyli przypadający na przedostatnią sylabę. Ta konkretna cecha ma ogromny wpływ na wersyfikację w poezji polskojęzycznej (na przykład przewagę klauzuli żeńskich nad męskimi czy preferencję niektórych stóp metrycznych jak trochej i amfibrach), a w konsekwencji — na warstwę rytmiczną opracowań muzycznych tejże poezji.

Analizy rozmieszczenia akcentów, czy to w mowie, czy w poezji, dokonuje się, obierając za punkt wyjścia nie pojedyncze słowa, lecz opierając się na zestrojach akcentowych. Zestroj akcentowy jest to „jednostka mowy o jednym głównym akcencie”¹³. Stanowi ją „grupa sylab podporządkowana prozodyjnie wspólnemu akcentowi”¹⁴. Grupy te często pokrywają się ze słowami, jednak mogą również stanowić połączenia słów. Poniżej przedstawiono tekst wiersza

¹² Tomaszewski podkreśla, że typ ze średniówką po czwartym wersie stanowi bardzo rzadką odmianę dziesięciozłoskowca. Por. M. Tomaszewski, op. cit., s. 55.

¹³ *Zestroj akcentowy*, w: *Słownik Języka Polskiego PWN* [online], <https://sjp.pwn.pl/szukaj/prozodia.html> (dostęp: 10.11.2022).

¹⁴ M. Dłuska, op. cit., s. 13.

Słowisień z uwzględnieniem podziału na zestroje akcentowe (sylaby akcentowane zostały wyróżnione przez wytłuszczenie i podkreślenie):

W białod**drzewiu** / **ja**śnie / **dźni** / słoneczno,
miodzie / **złoci** / białopa**łem** / **ży**śnie,
drzewia / **pełni** / **pszcze**łą / i pa**sie**czną,
 a przez **li**ście / **kra**śnie / **pek** / słow**ie**śnie.

A gdy **sierpiec** / na nie**blo**czu / **ły**ście,
w cieniem / **ciem**nie / **je**no / nieza**śpie**wy:
 w białod**drzewiu** / **ćwir**nie / i srebl**ie**ście
słodzik / **słowi** / słowis**ień**kie / **ciew**y¹⁵.

Zestroje akcentowe liczą tu od 1 do 4 sylab, co nie stanowi zaskoczenia, jako że praktycznie wyczerpuje to możliwości w tym zakresie oferowane przez język polski. Zestroje czteroakcentowe oprócz akcentu głównego zawierają także akcent poboczny, słabszy, przypadający na pierwszą sylabę. W utworze Tuwima dotyczy to następujących zestrojów (akcent poboczny oznaczony wytłuszczeniem):

w białod**drzewiu**,
 białopa**łem**,
 i pa**sie**czną,
 a przez **li**ście,
 a gdy **sierpiec**,
 nieza**śpie**wy,
 isrebl**ie**ście,
 słowis**ień**kie.

Powyższe obserwacje dotyczące akcentów prowadzą do wniosku, że rozkład akcentów jest tu w zasadzie regularny. Jeśli wliczyć akcenty poboczne, staje się zupełnie regularny. *Słowisień* reprezentuje zatem wiersz sylabotoniczny, tj. taki, w którym stała jest nie tylko liczba sylab w wersie, lecz także układ akcentów. Jest to sylabotonizm typu metrycznego; podstawową stopą metryczną jest tu trochej — układ dwóch sylab, w których pierwsza jest akcentowana, a druga nieakcentowana. W niektórych przypadkach w miejsce dwóch trochejów wpro-

¹⁵ Wiersz w postaci zamieszczonej w partyturze pieśni *Słowisień* K. Szymanowskiego (Universal Edition A.G. Wien, 1923/1951). Istnieją inne jego wersje, nieznacznie różniące się pod względem leksyki i interpunkcji (przyp. redakcji).

wadzona została inna stopa metryczna — peon trzeci. Jest to następstwo czterech sylab z akcentem padającym na trzecią. Jednakże ten wyłom w toku trocheicznym nie jest powodem by wykluczyć klasyfikację wiersza jako sylabotonicznego czy metrycznego. Tego typu urozmaicenia stanowią dość charakterystyczną cechę sylabotonizmu w jego późnej, rozkwitłej fazie. W rzeczy samej, Tuwim i inni Skamandryci są znani z zakłóceń regularności wprowadzanych w poezji sylabotonicznej i tonicznej¹⁶.

Ponadto warto zauważyć, że przy szczególnie silnym wyeksponowaniu akcentów pobocznych tworzy się wrażenie w pełni regularnego toku trocheicznego. Generalnie, ponieważ znaczenie okazjonalnych peonów jest jedynie marginalne, metrum wiersza można zaklasyfikować jako trocheiczny pięciostopowiec. Według Marii Dłuskiej, w języku polskim tok trocheiczny ma szczególnie duży potencjał z uwagi na akcent paroksytoniczny¹⁷.

Istnieją argumenty przemawiające za rozumowaniem, że tok trocheiczny jest w sposób szczególny powiązany z systemem muzycznych wartości rytmicznych, jako że system ten jest również oparty na podziale dwudzielnym i na następstwie wartości mocnej i słabej (w tej kolejności). Istnieje jednak również koncepcja przeciwna, według której elementarną jednostkę rytmiczną stanowi następstwo wartości słabej i mocnej¹⁸.

Jest rzeczą oczywistą, że konkretne własności prozodyjne i wersyfikacyjne tekstu wytyczają określony zakres możliwości dla jego potencjalnego opracowania muzycznego. W przypadku wiersza sylabotonicznego najsilniej nasuwającym się rozwiązaniem jest przełożenie regularności rytmu poetyckiego na analogiczną regularność rytmu muzycznego. To, co tak wyraźnie widoczne jest na różnych poziomach struktury tekstu (wersów, pół-wersów, zestrojów akcentowych, stóp metrycznych), może zaistnieć także na różnych poziomach struktury muzycznej jako symetria fraz i motywów czy powtarzalność grup rytmicznych. Można z łatwością wyobrazić sobie zrytmizowanie tekstu takimi najprostszyimi sposobami (zob. przykład 1a i b).

¹⁶ Eadem, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. II, Warszawa 1978, s. 170.

¹⁷ Ibidem, s. 60.

¹⁸ W literaturze polskiej koncepcję tę rozwinął Witold Rudziński, inspirując się pracami André Mocuereau. Por. W. Rudziński *Nauka o rytmie muzycznym*, t. 1, Kraków 1987, s. 153–163.

Przykład 1. Najprostsze możliwe rytmiczacje toku trocheicznego

a)

W bia - lo - drze - wiu jaś - nie dźni sło - necz - no,

Mio - dzie zło - ci bia - lo - pa - lem żyś - nie,

Drze - wia peł - ni pszcze - lą i pa - siecz - ną,

A przez liś - cie kraś - nie pęk sło - wiś - nie.

b)

W bia - lo - drze - wiu jaś - nie dźni sło - necz - no,

Mio - dzie zło - ci bia - lo - pa - lem żyś - nie,

Drze - wia peł - ni pszcze - lą i pa - siecz - ną,

A przez liś - cie kraś - nie pęk sło - wiś - nie.

Naturalnie żaden szanujący się kompozytor nie zadowoliliby się rozwiązaniem do tego stopnia uproszczonym i schematycznym, pomijając być może kilka specyficznych sytuacji, jak np. stylizacja czy muzyka przeznaczona dla dzieci (jako publiczności lub wykonawców). Nie zrobił tego oczywiście również i Szymanowski. Rytmiczacja partii wokalne analizowanej pieśni wykazuje duży stopień zarówno zróżnicowania, jak i komplikacji (zob. przykład 2).

Rozkład sylab jest daleki od schematyzmu, co w sposób bardziej przejrzysty widoczne jest po zredukowaniu melizmatów (zob. przykład 3, w którym melizmaty zastąpione zostały pojedynczymi, odpowiednio dłuższymi wartościami rytmicznymi).

Przykład 2. Rytmizacja partii wokalne w pieśni *Słowisień* K. Szymanowskiego

W bia - lo - drze - wiu jaś - nie dźni sło - necz - - - no,
mio - dzie zło - ci bia - lo - pa - lem żyś - nie, drze-wia pel - ni pszcze - lą i pa - siecz - ną,
a przeziś - cie kraś - nie pęk sło - wiś - - - - - nie.

A gdy sier-piec na nieb - lo - czu lyś - nie, w cie-niem cie-mnie je - no nie - do -
śpie - - - wy: wbia-lo - drze - wiu ćwir-nie i sre-bliś - cie
sło - - - - - dzik sło - wi sło - wi - sień - kie cie - wy.

Widoczne jest również, że regularność toku trocheicznego nie przekłada się na jakąkolwiek regularność czy periodyczność rytmu muzycznego. Sylaby akcentowane rozkładają się dość nieregularnie, w zróżnicowanych interwałach czasowych. Motywy muzyczne odpowiadające kolejnym wersom tekstu różnią się długością, pomimo symetrii oryginalnego dziesięciozłogłoskowca. Podsumowując, nie ma dwóch wersów, które byłyby zrytmizowane tak samo. Poniższe omówienie kolejnych wersów koncentruje się na relacji pomiędzy właściwościami tekstu a sposobem jego umuzycznienia.

Przykład 3. Rytmizacja partii wokalne po redukcji melizmatów

W bia - lo - drze - wiu jaś - nie dźni slo - necz - - no,

mio - dzie zło - ci bia - lo - pa - lem żyś - nie, drze - wia pel - ni pszcze - lą i pa - siecz - ną,

a przez liś - cie kraś - nie pęk slo - wiś - - - nie.

A gdy sier - piec na nieb - lo - czu lysz - nie, w cie - niem cie - mnie je - no nie - do -

śpie - - - wy: w bia - lo - drze - wiu ćwir - nie i sre - bliś - cie

slo - - - dzik slo - wi slo - wi - sień - kie cie - - - wy.

Rytmizacja tekstu w ujęciu szczegółowym

Pierwsza strofa — metrum muzyczne¹⁹

Już pierwszy rzut oka na materiał nutowy pozwala oczekiwać w pierwszej strofie pewnego stopnia nieregularności z uwagi na oznaczoną na początku kombinację dwóch oznaczeń metrycznych. Zastosowanie polimetrii do rytmizacji tak regularnego sylabotonicznego tekstu stanowi niewątpliwie nietuzinkowy wybór artystyczny, idący na przekór periodyczności związanej nieodłącznie z poezją typu metrycznego.

¹⁹ Ponieważ część terminologii muzycznej pokrywa się z terminologią z zakresu teorii wiersza (jak np. metrum, rytm itp.), a w niniejszym artykule poruszane są zagadnienia należące do obu dziedzin, aby ograniczyć niejasności zastosowano przymiotnikowe dookreślenia (a więc „metrum muzyczne”, „rytm muzyczny”, „poetycka pauza” itp.)

Wers 1:

W białodrzewiu / jaśnie / dźni / słoneczno,



- Długość: ok. 5 taktów, 11 ósemek (jako że takty różnią się długością trwania z powodu zmiennego metrum, ósemki stanowią bardziej obiektywną jednostkę pomiaru)²⁰.
- W pierwszym zestroju akcentowym (4-sylabowym — „w białodrzewiu” — dzięki użyciu przednutki akcent poboczny (na pierwszej sylabie) jest wyeksponowany silniej niż główny. Jak już powiedziano, mocne podkreślenie akcentu pobocznego wzmacnia wrażenie toku trocheicznego, mimo że stopa metryczna otwierająca tekst to w rzeczywistości peon trzeci.
- W wyniku wykorzystania przednutek oraz elementu powtarzalności w pierwszych dwóch taktach wyeksponowana jest średniówka po czterech sylabach.
- Słowo „słoneczno” wyróżnione zostało za pomocą środków zarówno rytmicznych, jak i melodycznych. Na gruncie rytmu następuje to poprzez przedłużenie, do tego nawet stopnia, że zyskuje ono większą długość trwania niż cała poprzedzająca je część tego wersu. Na gruncie melodii, na sylabie *necz* przypada najwyższy punkt melodii (*fis*²).

Wers 2:

miódzie / złoci / białopałem / żyśnie,



- Długość: 3 takty, 7 ósemek.
- Wers ten w swojej umuzycznionej postaci obejmuje zatem znacznie krótszy odcinek niż wers 1, pomimo tej samej liczby sylab.
- Natomiast ostatni akcent przypada tak samo jak w wersji 1 na szóstą ósemkę. W pewnym sensie kompozytor skorzystał tu z możliwości, jakie daje wiersz sylabotoniczny: „matematyka” sylabotonizmu działa bowiem tylko

²⁰ Długość każdego wersu wyrażono zarówno liczbą taktów, jak i liczbą ósemek. Celem w tym drugim przypadku jest przedstawienie pomiarów, które byłyby porównywalne. Takty nie spełniają tej roli, ponieważ ze względu na metrum zmienne są niejednakowej długości.

do ostatniej sylaby akcentowanej w wersie. To, co dzieje się po tej ostatniej sylabie akcentowanej, może już podlegać różnym modyfikacjom, np. może zostać odjęta lub dodana sylaba nieakcentowana (odpowiednio: kataleksa i hiperkataleksa), jednak nie wpływa to na klasyfikację wiersza jako danego typu metrycznego. W utworze Szymanowskiego taki przypadek jednak nie zachodzi — wszystkie wersy mają tę samą liczbę sylab i kończą się taką samą żeńską klauzulą. Jakiegokolwiek różnice w klauzulach końcowych wynikają ze środków czysto muzycznych (jak wprowadzenie dłuższych wartości rytmicznych czy melizmatów), co widoczne było już w wersie 1 i widoczne będzie również w kilku innych wersach.

Wers 3:

drzewia / pełni / pszczelą / i pasieczną,



- Taka sama długość jak w wersie 2 (3 takty, 7 ósemek).
- Pod względem metrycznym jest to wariant poprzedniego wersu. Jeszcze większy stopień podobieństwa występuje na gruncie melodyki — jest to w istocie ten sam motyw melodyczny, zrytmizowany w nieco inny sposób. Kolejność oznaczeń metrycznych stanowi kombinację tej z poprzedniego wersu (wers 2: 3/8+2/8+2/8, wers 3: 2/8+3/8+2/8).
- Charakterystyczne dla obu wersów (2 i 3) jest szczególnie mocne wyeksponowanie pierwszego akcentu (czyli akcentu na pierwszej sylabie wersu) poprzez element melodyczny. Przypadający na tę sylabę dźwięk f^2 stanowi najwyższy dźwięk wersu. Środek ten pozwala dodatkowo wyeksponować i ustabilizować tok trocheiczny.
- Wers 3 nie zawiera żadnego melizmatu. Stwarza to wrażenie, jakby narrator „spieszył się przez tekst”. Rozwiązanie to uzasadnione jest semantycznym znaczeniem tego fragmentu oraz funkcją, jaką pełni on w kontekście całego wiersza. W wypełniającym pierwszą strofę opisie krajobrazu wers trzeci stanowi część środkową; na myśl przychodzi tu obraz człowieka opowiadającego historię, który stopniowo zaczyna mówić z coraz większym ożywieniem i kondensować swą opowieść, czy to w celu zbudowania napięcia, czy też dotarcia do punktu zwrotnego tak szybko jak to możliwe.

Wers 4:

a przez liście / kraśnie / pek / słowiśnie.

- Długość: 5 taktów, 11 ósemek.
- W pierwszych dwóch taktach ruch szesnastkowy uwydatnia tok trocheiczny, co jest jednak jednocześnie kontrowane przez tendencję przeciwną: przednutki powodują nieznaczące „wybijanie się” drugiej szesnastki w każdym z tych taktów, co zakłóca porządek miar mocnych i słabych.
- Ostatnia sylaba akcentowana przypada na piątą ósemkę — podobnie, acz nie identycznie, jak w wersach 1, 2 i 3.
- W tym wersie również końcowa klauzula jest wydłużona (na słowie „słowi-śnie”) przez rozbudowany melizmat (długości 6 i 1/2 ósemki). Wraz z melizmatem kończącym wers 1, tworzy to pewnego rodzaju klamrę kompozycyjną, zamykającą pierwszą część pieśni a zarazem pierwszą strofę wiersza.

Druga strofa — metrum muzyczne

Druga część pieśni, rozpoczynająca się taktach 28–29 po krótkim instrumentalnym łączniku, przynosi ze sobą zmianę właściwości metrycznych. Po pierwsze, kompozytor rezygnuje z kombinacji metrum 3/8 i 2/8 na rzecz stałego (z wyjątkiem końcowej frazy) metrum 4/8. Po drugie, nieco zmienia się generalny sposób rytmizowania tekstu, co zostanie szerzej opisane w odniesieniu do poszczególnych wersów.

Źródła tej zmiany należy szukać w warstwie znaczeniowej tekstu. Piąty wers rozpoczyna się od słów „A gdy”, co stanowi sugestią zmiany prezentowanego poetyckiego obrazu. Podczas gdy pierwsza strofa jest opisem pewnej sytuacji zastanej, druga przedstawia stan zmieniony, nowy — stan, który zaistnieje, gdy zostanie spełniony określony warunek („A gdy sierpiec na niebłoczu łyście”).

Wers 5:

A gdy sierpiec / na niebłoczu / łyście,

- Długość: 3 takty i przedtakt, 13 ósemek.
- Jest to pierwszy przypadek rozpoczęcia wiersu od przedtaktu. W rezultacie pierwszy akcent, zamiast przypadać na pierwszą sylabę, co wynikałoby z trocheicznego metrum wiersza, przesuwa się na sylabę drugą, czyli na słowo „gdy”, umieszczone na najmocniejszej mierze w takcie (transakcentacja meliczna). Akcent ten wzmocniony jest dodatkowo oktawowym skokiem w melodii. Tak silne wyróżnienie słowa „gdy” wynika z jego semantycznego znaczenia i istotnej roli, jaką pełni ono w strukturze wiersza. To właśnie to słowo sugeruje zmianę opisywanej sytuacji lirycznej, pociągającą za sobą analogiczną zmianę w warstwie muzycznej.
- W stosunku do wersów 1–4 rytmika jest tu prostsza, a po redukcji melizmatów można wręcz powiedzieć, że ekstremalnie prosta, w pewnym stopniu przypominająca „naiwną” rytmizację zaproponowaną w przykładzie 1. Prostota sprawia, że tok trocheiczny uwydatnia się szczególnie wyraźnie.
- W eksponowaniu toku trocheicznego współuczestniczy również partia fortepianu, wzmacniającą wyraźnymi impulsami rytmicznymi pierwszą i trzecią ósemkę w każdym takcie.

Wers 6:

w cieniu / ciemnie / jeno / niezaśpiewy:



- Długość: 3,5 taktu, 14 ósemek.
- W ramach kontynuacji tendencji zapoczątkowanej w wersie 5, na początku wiersu tok trocheiczny zostaje bardzo wyraziście zarysowany dzięki prostej rytmice.
- Końcowa klauzula ponownie jest przedłużona poprzez wprowadzenie melizmatu długości 5 i 1/2 ósemki. W rezultacie długość trwania klauzuli jest niemal równa długości poprzedzającej ją części wiersu.
- Ostatnia sylaba akcentowana przypada na piątą ósemkę. Ten przejaw podobieństwa w stosunku do wersów 1, 2 i 3 wprowadza do utworu element regularności oraz sprawia, że mimo wszelkich różnic, w strukturze rytmicznej całej pieśni w dalszym ciągu zauważalny jest pewien poziom powtarzalności.

Wers 7:

w białodrzewiu / ćwirnie / i srebliście

- Długość: 2 takty i przedtakt, 9 ósemek.
- Przedtakt obejmuje dwie sylaby. Są one umieszczone w pozycji nieakcentowanej, więc w zestroju akcentowym „w białodrzewiu” tym razem nie wybija się akcent poboczny, a akcent główny zachowuje należny mu priorytet. Peon trzeci jest zatem tym razem zaprezentowany w całej okazałości, a nie, jak w wersie 1, zakamuflowany i upozorowany na dwa trocheje.
- W zestroju „w białodrzewiu” na trzeciej sylabie występuje melizmat o długości trzech ósemek. Jest to pierwszy przypadek wprowadzenia dość rozbudowanego melizmatu na początku wersu, a nie w klauzuli końcowej. W rezultacie podkreślona zostaje anafora pomiędzy wersem 1 a 7.

Wers 8:

słodzik / słowi / słowisieńkie / ciewy.

- Długość: 5 taktów, 19/20 ósemek²¹.
- W tym wersie następuje powrót polimetrii. Metrum muzyczne zmienia się co jeden–dwa takty w następującym porządku: 4/8, 3/4, 4/8, 3/8.
- Podobnie jak w wersie 7, wydłużenie poprzez melizmat występuje w pierwszym zestroju akcentowym („słodzik”), nie w klauzuli końcowej. Długość melizmatu wynosi prawie 7 ósemek (6 i 3/4). Położenie melizmatu w pozycji początkowej w wersach 7–8 stanowi odwrócenie tendencji przyjętej w wersach wcześniejszych. Wzbogaca to o kolejne środki zasób możliwych muzycznych interpretacji toku trocheicznego. A jednocześnie do tego momentu w utworze tok ów zdążył już się ugruntować i pozostaje zauważalny, nawet jeśli wers rozpoczyna się od melizmatu.

²¹ Jeśli wziąć pod uwagę pauzę na początku taktu 29, jest 20 ósemek.

- Po pierwszym zestroju akcentowym — tym, w którym występuje melizmat — ciąg dalszy powraca do prostszego sposobu rytmizacji toku trocheicznego. W klauzuli końcowej wprowadzona została dłuższa wartość rytmiczna, co ma podkreślić koniec utworu.

Początki wersów względem siatki metrycznej

Różnorodność w zakresie rozmieszczenia początków poszczególnych wersów tekstu może również stanowić materiał do porównań. W pieśni *Słowisień* można wyróżnić trzy sposoby rozpoczynania poszczególnych wersów:

1. na pierwszą miarę taktu (wersy: 2, 3, 4, 6);
2. po pierwszej mierze taktu, poprzedzone przez pauzę ósemkową (wersy: 1, 8);
3. przed pierwszą miarą taktu, w przedtackie (wersy: 5, 7).

Ad 1. Ten sposób rozpoczynania występuje w utworze najczęściej — w czterech z ośmiu wersów. Nie stanowi to zaskoczenia, ponieważ jest to najbardziej naturalne rozwiązanie dla toku trocheicznego, pozwala ono bowiem umieścić pierwszą (czyli akcentowaną) sylabę na mocnej części taktu.

Ad 2. W tym wypadku, jeśli pierwsza sylaba ma być akcentowana (jak wynikałoby z toku trocheicznego), musi ona zostać podkreślona przez środki niemetryczne. Przykładem takiej sytuacji jest wers 8, w którym została ona wydłużona przez rozbudowany melizmat.

Ad 3. Rozwiązanie takie jest przydatne w tych miejscach, w których zamiast trocheja występuje peon trzeci. Akcent poboczny nie wymaga umieszczenia na tak mocnej mierze jak akcent główny. Jest to widoczne w wersie 7, gdzie dzięki usytuowaniu pierwszej sylaby (czyli tej z akcentem pobocznym) w przedtackie zachowany zostaje priorytet akcentu głównego, przypadającego na trzecią sylabę. W wersie 5 przedtakt wykorzystany został natomiast w inny sposób, celem jest tu bowiem przeniesienie akcentu na drugą sylabę, uzasadnione, jak opisano powyżej, semantyką tego fragmentu.

„Poetycka pauza” i jej funkcja

Jedną z najistotniejszych cech poezji — w odróżnieniu od prozy — jest jej stycticzność. Czy tekst poetycki jest regularny czy nie, rymowany czy nie, ma mniejsze znaczenie; kluczowy jest fakt, że składa się od z oddzielnych, wyróżnionych zarówno graficznie, jak i intonacyjnie wersów. To właśnie możliwość

percepcyjnego wyodrębnienia poszczególnych wersów sprawia, że rozpoznajemy wiersz jako wiersz²².

W rozpoznaniu tym rolę odgrywają dwa czynniki. Pierwszym z nich jest szeroko rozumiana powtarzalność. W przypadku poezji sylabotonicznej przejawia się ona poprzez regularność poetyckiego rytmu oraz występowanie rymów:

Dopiero powtarzanie się elementów w tych samych zespołach i tych samych funkcjach, narzucających tokowi językowemu rozczłonkowanie na ekwiwalentne całości-wersy — robi z tych elementów czynniki wierszotwórcze, a utwór kształtuje w wiersz. Wersy rozpoznajemy jako takie też dzięki ich powtarzalności. Żadna całośćka nie powiązana powtarzalnością z innymi adekwatnymi całościami nie może być rozpoznana jako wers. Stąd można określić, że funkcja wierszotwórcza polega na wytwarzaniu dodatkowego językowego rozczłonkowania²³.

Drugi z czynników można określić mianem „poetyckiej pauzy”, oddzielającej sąsiednie wersy. Jest to „moment ciszy między zdaniami, frazami, członami fraz, zestrojami, wyrazami, sylabami, głoskami”²⁴, przeważnie przypadający w zgodności ze składnią i interpunkcją tekstu.

W przypadku pieśni, czyli tekstu umuzycznionego, można spodziewać się, że podział tekstu na wersy znajdzie odbicie w konstrukcji warstwy muzycznej. Może to zostać zrealizowane poprzez przejrzystą strukturę motywiczno-frazową, jak również przez zadbanie o to, by owa „poetycka pauza” pomiędzy wersami została odzwierciedlona poprzez analogiczną pauzę (lub innego typu cezurę) osiągniętą środkami muzycznymi.

W utworze Szymanowskiego ten rodzaj cezury występuje pomiędzy:

- wersem 1 a 2,
- wersem 4 a 5 (ta cezura jest najdłuższa i najbardziej wyraźna, ponieważ przedziela ona dwie części kompozycji odpowiadające dwóm strofom wiersza),
- wersem 6 a 7,
- wersem 7 a 8.

W ostatnich dwóch przypadkach pauzy są dość drobne, niemniej zauważalne na tyle, by odegrać swą rolę w percepcji struktury tekstu.

²² M. Dłuska, *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, (Prace wybrane, t. 1), Kraków 2001, s. 8.

²³ Ibidem, s. 6–7.

²⁴ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa 1978.

Niektóre pary wersów (2+3, 3+4, 5+6) nie zawierają cezury wewnętrznej, lecz dość płynnie przechodzą jeden w drugi. W przypadku tych konkretnych par wersów powoduje to zmniejszenie czytelności rymów, co wpływa na postrzeganie „wierszowości” w warstwie słownej pieśni, gdyż rymy na równi z pauzami stanowią jeden z najistotniejszych czynników decydujących o rozpoznawalności tekstu poetyckiego.

Pojedynczy trochej — różnorodność wariantów rytmizacji

Jak wspomniano wcześniej, pomimo regularności oryginalnego wiersza w zakresie długości wersów i schematów akcentacji, w analizowanej pieśni nie ma dwóch wersów, które byłyby zrytmizowane w taki sam sposób. To samo można jednak powiedzieć także o rytmizacji jednostki występującej na poziomie dużo bardziej szczegółowym. Rytm muzyczny jest do tego stopnia zróżnicowany, że trudno jest znaleźć dwa przypadki pojedynczej stopy trocheicznej operujące tym samym ugrupowaniem rytmicznym.

Warianty rytmizacji trocheja podlegają głównie pod dwie kategorie: sylabiczną i melizmatyczną. Do kategorii pierwszej należą następujące układy wartości rytmicznych:

- dwie ósemki,
- dwie szesnastki,
- ósemka z kropką i szesnastka.

Kategoria druga obejmuje wszystkie melizmaty, wyszczególnione w ramach powyższego omówienia kolejnych wersów. W tym wypadku podkreślenie akcentu słownego przez muzykę wynika nie tylko z pozycji danej sylaby względem siatki metrycznej, ale również z długości jej trwania.

W drugiej części pieśni do tych dwóch kategorii dołącza trzecia, pośrednia. W grupie rytmicznej składającej się z ósemki i dwóch szesnastek, szesnastki przypadają na jedną sylabę, tworząc drobny melizmat, złożony z zaledwie dwóch dźwięków.

Tak szeroki wachlarz rozwiązań zastosowanych do rytmizacji bardzo prostej, dwusylabowej jednostki prozodyjnej stanowi wybór artystyczny o swoistym znaczeniu. Tworzy on ironiczne zaprzeczenie idei sylabotonizmu metrycznego, jako że istota tej idei zakorzeniona jest w szeroko rozumianej powtarzalności; powtarzalna jest liczba akcentów w poszczególnych wersach i powtarzalne są układy stóp metrycznych.

Wnioski

Wśród spostrzeżeń płynących z przedstawionej analizy na pierwszy plan wysuwa się różnorodność środków muzycznych (w szczególności rytmicznych), za pomocą których wiersz został przeobrażony w pieśń. Sposób umuzycznienia tekstu Tuwima pozbawiony jest jakiegokolwiek schematyzmu, a dążenie przez kompozytora do zatarcia regularności nosi wyraźnie zauważalne cechy celowej i przemyślanej strategii. Środki techniki kompozytorskiej służące temu celowi obejmują:

- zróżnicowanie długości trwania poszczególnych wersów poprzez zmiany metrum muzycznego oraz wplatanie okazjonalnych melizmatów przedłużających niektóre sylaby;
- wykorzystanie polimetrii w pierwszej części pieśni, czego naturalnym efektem jest różnorodność wariantów rytmizacji trocheicznego pięciostopowca;
- zróżnicowanie sposobów rytmizacji pojedynczego trocheja, obejmujące ukształtowania zarówno sylabiczne, jak i melizmatyczne;
- wyróżnienie (za pomocą środków melodycznych) wybranych słów, rozmieszczonych w różnych pozycjach poszczególnych wersów;
- eliminację „poetyckiej pauzy” pomiędzy niektórymi wersami.

W rezultacie niewiele pozostaje z regularności wpisanej w oryginalny tekst poetycki. Stwierdzenie to nie stanowi jednak krytyki. Nieregularność muzycznego opracowania wiersza nie jest wadą — jest raczej wartością dodaną. Tekst zyskuje pewnego rodzaju naturalny „przepływ”, charakterystyczny raczej dla swobodnej mowy niż dla poezji. Stwarza to wrażenie, że kompozytor raczej snuje opowieść niż recytuje wiersz — opowieść, która ma swój własny tok narracyjny i strukturę. Zwrot ku nieregularności służy więc czemuś znacznie większemu niż tylko temu, by muzyka nie była zbyt prosta czy „nudna”. Jednocześnie *Słowisień* stanowi interesujący przykład wyzwolenia tekstu z ciasnego gorsetu regularności bez szkody dla jego sylabotoniczności i metryczności stopowej.

Można odnaleźć pewną analogię pomiędzy postawą Tuwima wobec poezji a postawą Szymanowskiego wobec muzyki wokalne (w zakresie obserwowalnym w omawianym utworze). Szymanowski traktuje sylabotoniczną regularność tekstu w taki sam sposób, w jaki Tuwim traktuje język. Z pozoru język *Słowieśni* może wydawać się pozbawiony semantycznego znaczenia, jak zresztą sugerują niektórzy spośród badaczy, skupiający się głównie na jego właściwościach

brzmieniowych²⁵. Jednak przy bliższym spojrzeniu okazuje się, że owo znaczenie jest w nim wciąż obecne — jeśli nawet niejednoznaczne, niedookreślone, to jednak nadal w specyficzny sposób istniejące: implikowane, sugerowane, oczekujące na zindywidualizowane skojarzenia i interpretacje. Podobnie pieśń Szymanowskiego pozornie pozbawiona jest regularności, a jednak ta regularność jest wciąż odczuwalna, choć zamaskowana, z ukrycia oddziałując na podświadomość słuchacza.

Obaj twórcy osiągają swe cele poprzez odrzucenie tego, co konwencjonalne: w przypadku Tuwima — języka ogólnego, w przypadku Szymanowskiego — symetrii muzycznej formy. Jak na ironię, obaj dokonują tego dzięki sięgnięciu po inny konwencjonalny element. Szymanowski wykorzystuje możliwości oferowane przez muzyczny system metryczny aż do jego granic, konstruując swe układy rytmiczne, granic tych jednak nie przekracza, pozostaje w ich ramach. A eksperymentalne słownictwo Tuwima może być nośnikiem znaczenia — bądź znaczeń — dzięki wierności poety regułom polskiej składni i słowotwórstwa. A zatem, analogie i interakcje pomiędzy utworem poetyckim *Słowisień* i utworem muzycznym *Słowisień* rozciągają się daleko poza kwestie rytmiczne i są głęboko zakorzenione w samym rdzeniu postawy twórczej obu autorów.

²⁵ Por. R. Ingarden, op. cit., s. 178; M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 222; M. Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Warszawa 2013, s. 51.

STRESZCZENIE

Dla kompozytora pieśni prozodia tekstu poetyckiego odgrywa kluczową rolę. Rozmieszczenie akcentów, powtarzalność układów metrycznych, intonacja — wszystkie te czynniki oddziałują w dużym stopniu na warstwę muzyczną, w szczególności na gruncie rytmiki. Zespół cech charakteryzujących dany tekst z jednej strony może inspirować, z drugiej zaś ograniczać zasób środków możliwych do zastosowania w opracowaniu muzycznym. Cykl pieśni Karola Szymanowskiego *Słowień* oparty jest cyklu poetyckim Juliana Tuwima o tym samym tytule. Doniosłe znaczenie *Słowień* Tuwima dla historii polskiej poezji wynika z walorów językowych dzieła. Eksperymentalny język *Słowień* posługuje się słownictwem opartym na neologizmach, wyrosłym z idei „rekonstrukcji” wyobrazonego języka „pra-słowiańskiego”. Z punktu widzenia właściwości strukturalnych tekst otwierającego cykl utworu *Słowień* reprezentuje wiersz sylabotoniczny. Składa się on z ośmiu wersów o tej samej liczbie sylab oraz takim samym rozkładzie akcentów (pomijając kilka wyjątków) i stanowi przykład trocheicznego pięciostopowego dziesięciozłoskowca. Tekst cechuje się zatem dużym stopniem regularności, której jednak umuzyycznienie dokonane przez Szymanowskiego w pewnym stopniu idzie na przekór. Stanowiąca istotę sylabotonizmu powtarzalność rozkładu akcentów w kolejnych wersach kazałaby oczekiwać podobnej powtarzalności na gruncie rytmu warstwy muzycznej. Tymczasem w pieśni Szymanowskiego każdy wers tekstu zrytmizowany jest inaczej. Zróżnicowanie motywów i ugrupowań rytmicznych w połączeniu z okazjonalnymi melizmatami, przedłużającymi wybrane sylaby, nadają tekstowi cech naturalnego „przepływu”, bliższych raczej swobodnej mowie niż poezji. Efekt ten potęgują również: zróżnicowanie w zakresie umiejscowienia początków poszczególnych wersów wobec siatki metrycznej oraz redukcja cezur pomiędzy niektórymi wersami. W rezultacie regularność wpisana w tekst oryginału zostaje zatarta, a pieśń zyskuje swój własny, specyficzny tok narracyjny.

SŁOWA KLUCZOWE: związki słowno-muzyczne, prozodia, sylabotonizm, pieśń, Szymanowski

ABSTRACT

Prosody and versification in relation to musical means in Karol Szymanowski's song 'Słowisień' (from *Słopiewnie*)

For a composer planning to write a song, the prosody of the text plays a crucial role. The distribution of accents, metrical patterns, intonation — all of those factors have a great impact on the musical setting, particularly on the rhythmical structure. The specific features of the chosen text have the power to at the same inspire and limit the musical means possible to use while setting the lyrics to music. *Słopiewnie* is a song cycle composed by Karol Szymanowski, based on the text of a poetic cycle authored by Julian Tuwim. The significance of those poems in the history of Polish literature stems from their experimental language, which is based on innovative vocabulary derived from the idea of 'reconstruction' of the imaginary Old-Slavonic language. From the structural standpoint, the text of *Słowisień* — the opening song from Szymanowski's work — is an example of syllabo-tonism. It consists of eight lines that are equal in length and also, barring a few minor aberrations, identical in terms of their accentuation patterns. As for the former, the poem is decasyllabic; as for the latter, it follows the poetic metre of trochaic pentameter. Despite the text being regular to such a large extent, the musical setting created by Szymanowski in a way contradicts that regularity. Due to the repetition of the stress patterns — the main characteristic of a syllabo-tonic poem — one could expect analogical repetitive patterns in the musical rhythm. However, in Szymanowski's song, each line of the text is rhythmised in a different way. The differentiation of the rhythmic motives and groups, combined with some occasional melismata that extend selected syllables, provide the text with a natural 'flow' which resembles speech rather than poetry. This approach is also reinforced by a certain variety with regard to the positioning of the beginning of lines in the lyrics in relation to the metrical grid, as well as by the reduction of the caesurae between some of the lines. As a result, the regularity of the original text is blurred and the song acquires its very own narrative pace.

KEYWORDS: music and text, prosody, syllabo-tonism, song, Szymanowski

BIBLIOGRAFIA

- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986.
- Dłuska Maria, *Prozodia języka polskiego*, Warszawa 1976.
- Dłuska Maria, *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, (*Prace wybrane*, t. 1), Kraków 2001.
- Dłuska Maria, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. II, Warszawa 1978.
- Głowiński Michał, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.
- Ingarden Roman, *Graniczny przypadek dzieła literackiego*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 177–183.
- Osiurak Milena, *Muzyczność poezji Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. Ewa Gorlewska, Monika Jurkowska, Krzysztof Korotkich, Białystok 2017, s. 63–75.
- Rudziński Witold, *Nauka o rytmie muzycznym*, t. 1, Kraków 1987.
- Sawicka Jadwiga, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.
- Szturc Włodzimierz, „Bez stóp — ani rusz!”. *Wersologika Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. Ewa Gorlewska, Monika Jurkowska, Krzysztof Korotkich, Białystok 2017, s. 15–34.
- Tomaszewski Mieczysław, *Słopiewnie Szymanowskiego według Tuwima*, w: idem, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 49–76.
- Urbanek Mariusz, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Warszawa 2013.