

DŹWIĘK DOBRY · STUDIO PISANIA PIOSENEK

Rzemiosło piosenki

*Fragment · spis treści obu tomów, rozdział pierwszy i jeden
rozbiór*

Roman Jońca

DZWIEKDOBRY.PL/KSIAZKA · 2026

Spis treści – Tom 1

Rzemiosło pisania: od sylaby po gotowy tekst z melodią.

Przedmowa. Zanim zaczniesz

Wstęp

Rozdział 1. Piosenka to nie wiersz

Rozdział 2. Sylaba po polsku – licz tak, jak śpiewasz

Rozdział 3. Akcent stały: dwie dźwignie krótkich słów

Rozdział 4. Klauzula: jak wers łąduje

Rozdział 5. Samogłoski, szczyty i łamańce

Rozdział 6. Paralelność: jedna melodia, wiele zwrotek

Rozdział 7. Zanim napiszesz: pięć pytań intencji

Rozdział 8. Pisanie zmysłami: magazyn konkretów

Rozdział 9. Waga obrazu i świat piosenki

Rozdział 10. Formy: zwrotka, refren, most i reszta rodziny

Rozdział 11. Rym po polsku: skala świeżości

Rozdział 12. Refren, hook i punchline

Rozdział 13. Zwrotka druga, most i klamra

Rozdział 14. Brief kompozytorski: mapa dla melodii

Rozdział 15. Melodia z tekstu: nuty rodzą się w ustach

Rozdział 16. Harmonia dla autora piosenek

Rozdział 17. Kiedy muzyka jest pierwsza

Rozdział 18. Dwa krzesła: autor i redaktor

Rozdział 19. Pisziesz pełną piosenkę

Epilog. Co dalej

Spis treści – Tom 2

Ubranie piosenki: aranż, nagranie, produkcja, wydanie, oraz aneksy i słowniczek wspólne dla całości.

Rozdział 20. Grywalność ponad efektywność

Rozdział 21. Zakresy i strefy komfortu

Rozdział 22. Role: każdy robi jedną rzecz

Rozdział 23. Faktury i obowiązek zmiany

Rozdział 24. Prowadzenie głosów i chórki

Rozdział 25. Powietrze i kulminacja aranżu

Rozdział 26. Home studio: minimum, które wystarcza

Rozdział 27. Nagranie wokalu

Rozdział 28. Podkład: nagranie instrumentów, MIDI i pętle

Rozdział 29. Aranż w partyturze: silnik nut

Rozdział 30. Produkcja z AI: Suno i Mureka

Rozdział 31. Budowanie produkcji warstwami

Rozdział 32. Miks dla nie-inżyniera: żeby słowa było słychać

Rozdział 33. Loudness i „mastering” minimum

Rozdział 34. Wypuszczenie w świat

Epilog

Aneks A. Prawo autorskie i wykonawcze dla autora piosenek

Aneks B. Rozbiory: reguły w praktyce

Aneks C. Rozbiory aranżacyjne: od rdzenia do renderu

Aneks D. Warsztat: szablony do druku

Słowniczek pojęć

Rozdział 1. Piosenka to nie wiersz

CEL ROZDZIAŁU

Po tym rozdziale wiesz, na czym stoi cała ta książka: piosenkę słyszy się raz, więc tekst ma się dać zaśpiewać i zrozumieć przy pierwszym słuchaniu, i znasz pięć filarów, z których to zdanie wynika. A po całej książce umiesz taki tekst napisać, sprawdzić go własnymi ustami i uchem, i doprowadzić do wersji, którą wokalista zaśpiewa bez potknięcia. Nie z talentu – z rzemiosła.

Wykład: jedno słuchanie, zero powtórek

Wiersz czytasz. Piosenka Cię mija.

Wiersz czytasz oczami, we własnym tempie. Możesz zwolnić przy trudnej linijce, wrócić do niej, odłożyć kartkę i pomyśleć. Poeta ma prawo tego od Ciebie wymagać – czytanie wiersza to spotkanie umówione na warunkach tekstu.

Piosenka nie ma żadnego z tych przywilejów. Słuchacz dostaje ją **w biegu melodii**: fraza mija i już jest następna. Owszem, technicznie może cofnąć nagranie. Ale nie cofa. Nikt nie cofa. Wers, którego ucho nie złapało za pierwszym razem, po prostu przepada; a słuchacz, który przestał rozumieć, nie zatrzymuje się, żeby pomyśleć – *wypada z piosenki* i zostaje mu sama muzyka. Do tego dochodzi drugi filtr, którego wiersz nie zna: zanim tekst dotrze do ucha, musi przejść przez cudze usta. Wokalista ma płuca, język i tempo. Wers, którego nie da się wymówić w rytmie, nie istnieje, choćby był najpiękniejszym zdaniem świata.

Z tego jednego faktu wynika wszystko, co znajdziesz w tej książce: **tekst piosenki ma się dać zaśpiewać i zrozumieć przy pierwszym słuchaniu**. Każda reguła kolejnych rozdziałów (liczenie sylab, akcenty,

otwarte samogłoski, paralelne zwrotki, ochrona punchline'u) jest tylko konsekwencją tego zdania.

Papier kłamie

Zobacz to na wersie. Obie wersje niżej próbują powiedzieć to samo: moment w drzwiach, koniec, który wisi w powietrzu.

Źle (świetne na papierze):

W niedomkniętych drzwiach twych westchnień drży mój cień

Na kartce – proszę bardzo: nastrój, metafora, można czytać dwa razy i za drugim razem podoba się bardziej. Teraz powiedz to na głos, w tempie: „drzwiach-twych-westchnień-drży” – cztery zbitki spółgłosek pod rząd, język się przewraca, wokalista pluje. A ucho? Ucho przy pierwszym słuchaniu słyszy szum, bo metafora jest piętrowa – czyje westchnienia mają drzwi? – i wymaga rozszyfrowania, na które w biegu melodii nie ma czasu. Ten wers jest wierszem. Dobrym może nawet. Ale piosenką nie będzie nigdy.

Dobrze (ta sama scena, wersja do śpiewania):

Stoisz w drzwiach. Wiem, co powiesz.

Siedem sylab, zero łamańców, obraz wchodzi natychmiast: ktoś stoi w drzwiach, a drugi już zna wyrok. Nic nie trzeba rozszyfrowywać – a napięcie jest większe niż w wersji „poetyckiej”, bo słuchacz rozumie od razu i od razu czuje. Prostota nie jest ceną, którą płacisz za śpiewalność. Najczęściej jest premia.

To jest cała różnica między tekstem do czytania a tekstem do śpiewania: **oko wybacza wszystko, bo może wrócić. Ucho nie wraca.** Dlatego w tej książce nie będziemy sprawdzać tekstów okiem. Będziemy je sprawdzać ustami i uchem. Papier kłamie; usta nie umieją.

Rzemiosło, nie talent

Druga teza tej książki: piosenek się nie „ma z talentu”. Piosenki się **robi** regułami, które można nazwać, wyćwiczyć i sprawdzić, tak jak stolarz uczy się łączyć drewno. Talent istnieje, nie będę udawał, że nie. Ale

talent bez warsztatu produkuje ładne przypadki: raz wyjdzie, raz nie, i nie wiadomo dlaczego. Warsztat sprawia, że wiesz, *dlaczego* wers działa albo nie działa – a jak wiesz dlaczego, umiesz to powtórzyć na zawołanie. Wszystko, co potrafi zawodowy autor tekstów, a czego nie potrafi zdolny amator, jest wyuczalne. Nie w tydzień. Ale wyuczalne.

Pięć filarów – mapa tej książki

Całe rzemiosło z kolejnych rozdziałów stoi na pięciu filarach. Tu tylko je nazywam, każdy dostanie swoje rozdziały:

1. **Wersja śpiewana, nie ortograficzna.** Liczysz i sprawdzasz to, co wychodzi z ust („ciebie” to dwie sylaby, nie trzy), nie to, co widzisz na papierze. Pisownia jest dla polonisty; Ty pracujesz dla wokalisty.
2. **Akcent stały rządzi polszczyzną.** Prawie każde polskie słowo nosi ciężar na przedostatniej sylabie i polski mózg rozpoznaje słowa właśnie po tych ciężarach. Ustaw akcenty w złych miejscach taktu, a słuchacz fizycznie nie zrozumie tekstu.
3. **Forma nośna.** Piosenka ma architekturę (zwrotka, refren, most), a wersy idące pod tę samą melodię muszą być paralelne: te same sylaby, ten sam wzór, wers po wersie. Jedna melodia ma unieść wszystkie zwrotki bez łątania.
4. **Jedna kulminacja.** Piosenka ma jeden szczyt (emocjonalny i melodyczny) i wszystko w niej buduje albo do niego, albo od niego. Dwa szczyty to zero szczytów.
5. **Rundy, nie strzał.** Pierwsza wersja prawie nigdy nie jest ostatnią. I to jest metoda, nie porażka. Pracujesz na dwóch krzesłach: autor pisze i walczy o swoje wersy, redaktor osobnym przebiegiem szuka w nich błędów. A ostatni głos ma zawsze ucho, nie papier.

ZASADA

Tekst piosenki ma się dać zaśpiewać i zrozumieć przy pierwszym słuchaniu. To jest jedyne przykazanie tej książki. Pięć filarów i wszystkie reguły kolejnych rozdziałów to tylko jego konsekwencje, rozpisane na narzędzia.

Droga przez książkę idzie od dołu: najpierw mechanika ust (sylaby, akcenty, samogłoski), bo dopóki wers nie przechodzi przez usta, nie ma o czym rozmawiać. Potem treść: obraz i emocja. Potem architektura: rym, forma, refren. Potem melodia i harmonia. Na końcu kontrola jakości i złożenie pełnej piosenki od intencji po brief dla kompozytora. A przez całą tę drogę będą Ci towarzyszyć dwa rytuały – poznaj je od razu, bo zaczynamy ich używać jeszcze w tym rozdziale.

TEST UST

Test ust – rytuał numer jeden. Wraca w każdym rozdziale tej książki i ma jedną zasadę: *sprawdzasz ustami, nie okiem*.

- **Każdy wers, który napiszesz, czytasz NA GŁOS**, najlepiej szybciej niż docelowe tempo piosenki. Nie w głowie. W głowie każdy wers brzmi świetnie, bo w głowie nie masz języka.
- **Potem go śpiewasz** na byle jaką melodię, wymyśloną na poczekaniu. Melodia nie musi być dobra; ma tylko zmusić wers do bycia piosenką.
- **Nasłuchujesz trzech sygnałów:** potknięcie języka (zbitka spółgłosek), duszenie się (sylaba, której nie da się pociągnąć na dłuższej nucie) i moment, w którym sam gubisz sens własnego zdania.

Zrób go teraz, na dwóch wersach z tego rozdziału. Powiedz pięć razy, coraz szybciej: „drzwiach twych westchnień drży”. A potem pięć razy: „Stoisz w drzwiach. Wiem, co powiesz.” Pierwszy wers rozsypie Ci się w ustach około trzeciego powtórzenia. Drugi możesz mówić do wieczora. Właśnie zmierzyłeś różnicę między wierszem a piosenką, bez żadnej teorii, samym aparatem mowy.

USŁYSZ TO

Usłysz to (pisz → usłysz) – rytuał numer dwa. Test ust łapie potknięcia; ta pętla uczy Cię słyszeć własny tekst tak, jak usłysz go obcy człowiek – raz, bez kartki. Schemat jest zawsze ten sam: **napisz → wykonaj → nagraj → odsłuchaj → popraw**. Wykonaniem może być Twój własny głos nagrany telefonem albo wygenerowana wersja z Suno. Narzędzie jest obojętne, chodzi o to, żeby między Tobą a tekstem stało ucho zamiast oka. Uszy uczą się szybciej niż oczy: jedno odsłuchanie własnego wersu, który się nie klei, uczy więcej niż dziesięć przeczytań. W kolejnych rozdziałach ramka „Usłysz to” będzie Ci mówić, czego konkretnie słuchać. Dziś wystarczy, że wiesz: żaden tekst w tej książce nie jest skończony, dopóki go nie usłyszałeś.

Ćwiczenie: diagnoza na start

ĆWICZENIE

Ćwiczenie. Zanim poznasz jakiegokolwiek reguły, zrób sobie zdjęcie stanu wyjściowego. Ten materiał wróci na końcu książki, w dziale o kontroli jakości – wtedy naprawisz go z pełnym warsztatem i zobaczysz czarno na białym, czego się nauczyłeś. Dziś **tylko diagnozujesz. Niczego nie poprawiasz** – to jest część zadania.

- **1. Weź swój stary tekst** – dowolny, najlepiej taki, z którego kiedyś byłeś dumny. Nie masz żadnego? Użyj tekstu-pułapki poniżej.
- **2. Zaśpiewaj go na dowolną melodię** (wymyśl osiem nut na poczekaniu, nie szukaj idealnej) i nagraj telefonem. Bez przygotowania, bez prób: pierwsze podejście jest daną diagnostyczną, właśnie dlatego, że jest nieprzygotowane.
- **3. Odsłuchaj nagranie z tekstem przed oczami** i zaznacz na kartce KAŻDE miejsce, oznaczając literą: [J] – język się potknął (zbitka, łamaniec); [D] – dusił się (sylaba nie do pociągnięcia, brakło oddechu); [S] – bez patrzenia w kartkę nie zrozumiałbyś, co śpiewasz.
- **4. Policz znaki.** Nie oceniaj się. Ta liczba to nie wyrok, to punkt odniesienia.
- **5. Podpisz kartkę datą i schowaj razem z nagraniem.** Wraca w rozdziale o kontroli jakości.

Tekst-pułapka (jeśli nie masz własnego). Tak, jest celowo okropny – siedzi w nim prawie każdy błąd, o którym będzie ta książka. Nie poprawiaj go. Zaznaczaj:

*W bezkresach nieświadomości błędę wskroś twych mgieł,
gdzie przebrzmiałych przysięg drży zszarzały cień –
niepochwytna, przez wicher wspomnień przeświecona,
trwasz w źrenicach mych jak nieodgadniony sen.*

Kryterium zaliczenia: ćwiczenie jest zrobione, kiedy (1) istnieje nagranie pierwszego, nieprzygotowanego podejścia, (2) każde zaznaczone miejsce ma literę J, D albo S, nie ogólne „coś tu nie gra”,

tylko nazwany typ potknięcia, (3) kartka jest podpisana datą i odłożona, a Ty *niczego nie poprawiłeś*. Jeśli na tekście-pułapce masz mniej niż sześć znaków – odsłuchaj jeszcze raz, wolniej. Są tam.

Z sesji

Z SESJI

Młody autor przyniósł na sesję balladę, którą wszyscy znajomi chwalili „na kartce”. Otwarcie refrenu brzmiało: „Bezszeleśnie przemijamy w niedopowiedzeniach”. Piękne zdanie – mówię to bez ironii. Wokalistka podeszła do niego cztery razy. Za każdym razem gdzie indziej leżała katastrofa: raz „bezszeleśnie” zjadło jej pół oddechu na starcie, raz akcenty rozjechały się z taktem i wyszło „przemija-MY”, raz dojechała do końca i okazało się, że fraza kończy się na „-niach”, zamkniętej, nosowej sylabie, której nie da się trzymać na nucie. A przy odsłuchu ostatniego podejścia poprosiłem wszystkich w reżyserce, żeby powtórzyli ten wers z pamięci. Nikt nie umiał. Czternaście sylab, trzy długie słowa, zero miejsca na oddech i sens, który trzeba czytać oczami.

Autor bronił się zdaniem, które słyszałem potem jeszcze wiele razy: „ale to jest najładniejsze zdanie w całym tekście”. Miał rację. To było najładniejsze zdanie. Tylko że my nie pisaliśmy zdań – pisaliśmy piosenkę.

Było: Bezszeleśnie przemijamy w niedopowiedzeniach → **jest:** Mijamy się bez słów → **dlaczego:** ta sama myśl (dwoje ludzi, którzy rozmijają się w milczeniu), ale sześć sylab zamiast czternastu, oddech starcza z zapasem, akcenty same kładą się na takcie, a sens wchodzi w ucho cały, za pierwszym razem, bez kartki. Wokalistka zaśpiewała to w pierwszym podejściu. W reżyserce wszyscy umieli powtórzyć.

Autor spytał jeszcze, czy nowa wersja nie jest za prosta. Odpowiedź zostawiam Ci na całą tę książkę: na papierze – może. Ale piosenka nie jest do czytania. W uchu „proste” znaczy „zrozumiane” – a „zrozumiane” to jedyna waluta, jaką piosenka płaci słuchaczowi za jego trzy minuty.

To jest ton, w którym będziemy pracować: bez czarów, bez czekania na natchnienie, wers po wersie, ustami i uchem. Masz już diagnozę:

nagranie i kartkę ze znakami J, D, S. Cała reszta tej książki to narzędzia do zdejmowania tych znaków, po jednym typie naraz. Zaczynamy od fundamentu, bez którego żadne z pozostałych narzędzi nie działa: od liczenia sylab – tak, jak się je śpiewa, nie tak, jak się je pisze. Bo piosenka dzieje się w ustach, nie na kartce.

Jak wygląda rozbiór

W książce jest ich osiem: pięć własnych tekstów i trzy polskie hity (Podsiadło, Nykiel, Osiecka). Poniżej jeden z nich w całości: celowo z gatunku, w którym nikt nie spodziewa się żadnego rzemiosła.

Rozbiór – „Sztuczna yntyligencja” (tekst: Roman Jońca)

Ten rozbiór jest w Aneksie B najważniejszy. Nie dlatego, że piosenka jest najlepsza. Dlatego, że jest z gatunku, w którym większość ludzi nie spodziewa się żadnego rzemiosła. Disco polo ironiczne, góralski banger o AI. Jeżeli narzędzia z tej książki pracują i tutaj, to znaczy, że nie są ozdobą dla „ambitnych piosenek” – są fizyką każdej piosenki. Sprawdźmy. Najpierw cały tekst, na głos, najlepiej z bufonadą w głosie:

Zwrotka 1

*Kiedyś robiłem od rana do nocy,
dziś palcem nie kiwnę – a piniądz się mnoży!
Kupiłem se mądrość, cyfrową, w komputerze,
a ona za króla odwala, jo leżę!*

Refren

*Sztuczna yntyligencja – raz!
robi wszystko za mnie wraz!
Ja som geniusz, mistrz nad pany –
piniądz leci sam, kochany!*

Zwrotka 2

*W jednej dłoni ciupaga, w drugiej laptop nowy,
sztuczna panna mi szepce: „wszystko masz gotowe”!
Nie znom się na promptach, ni na żadnej chmurze,
ale jo som król – a reszta niech mi służy!*

Most

*Hej, górale, dajcie ognia,
niech zagra cyfrowa elektronia!
Ja w Zakopanem, ja na fali,
sztuczna robi – my balujem dalej!*

Outro – call & response, narastająco

*Nie znom się na promptach!
– piniądz leci sam!
Nie znom się na promptach!
– piniądz leci sam!
Sztuczna yntyligencja – hej!*

Kontekst: disco polo ironiczne w duchu Sławomira – góralski banger z rockowym pazurem, głos męski bufoniasty, około 132 BPM, D-dur, do tańca. Utwór jest seedem zespołu komediowego „Balujem Dali”. I jedno zdanie o mechanice gatunku, bez którego cały rozbiór nie ma sensu: **persona śpiewa to śmiertelnie serio**. Macho-król ani razu nie mruga do kamery. Żart nie jest w tekście. Żart powstaje w głowie słuchacza, który widzi to, czego bohater nie widzi. A sedno mieści się w tytule: król chwali się sztuczną inteligencją, *której nawet nie umie nazwać*. I jest z tego dumny.

Mechanizm żartu to narzędzie warsztatowe, nie przypadek

Zacznijmy od tego, co wygląda na błąd: „yntyligencja”. To nie jest błąd. To jest **charakterystyka persony upchnięta w jedno słowo**. Bohater kupił sobie najnowocześniejszą technologię świata i wymawia ją tak, jak ją zrozmiał. Cała psychologia postaci w jednym przekręcie fonetycznym, bez ani jednego zdania opisu. I zauważ dyscyplinę: przekrętów jest w tekście dokładnie tyle, ile trzeba („yntyligencja”, „compiuter”, „elektronia”), i każdy dotyczy *technologii*, czyli tego jednego obszaru, na którym król się nie zna. Gwara („piniądz”, „som”, „jo”, „ino”, „znom”) to osobny, spójny system: rejestr persony,

dialektalizacja-cytat, wybiórcza jak u Sławomira. Dwa systemy zniekształceń, każdy z własną funkcją. Gdyby przekrety były losowe (po jednym w każdym wersie, byle śmieszniej), tekst byłby bełkotem przebranym za żart.

Drugi silnik: **kolizja rejestrów**. „*W jednej dłoni ciupaga, w drugiej laptop nowy*” – to jest waga obrazu z rozdziału 9, tylko użyta na opak. Tam uczyłem Cię dobierać obraz spójny ze światem bohatera; tu obraz jest celowo rozdarty na pół, bo napięcie między dwoma światami (góralstwą a chmurą obliczeniową) *jest* treścią piosenki. Kolizja wraca na poziomie słownika: gwara + „prompt”, siano + „computer”, ciupaga + laptop. Komizm nie siedzi w żadnym z tych słów osobno. Siedzi w szwie między nimi.

I trzeci, najgłębszy: **ironia w odbiorcy**. Rozdział 9 kazał Ci pokazywać, nie mówić. Tu masz jego wersję komediową. Ani jedno słowo tekstu nie mówi „ten człowiek jest śmieszny”. Przeciwnie: tekst twierdzi, że jest geniuszem, mistrzem nad pany, królem. Ale konkret (rozdział 8) pracuje przeciwko deklaracjom: „*Nie znom się na promptach, ni na żadnej chmurze, / ale jo som król*” – persona sama się demaskuje, chwając się. Morał, który widzisz w czyimś czynie, jest Twój; tu widzisz go w czyjejś przechwałce. To dokładnie ta sama dźwignia, którą w „Lecę” niosła decyzja bohaterki, tylko odwrócona: tam czyn budował szacunek, tu przechwałka buduje kompromitację. Narzędzie identyczne, znak przeciwny.

Hook i architektura (rozdz. 12–13)

Tytuł = hook = sedno, jednym ruchem: „Sztuczna yntyligencja” to nazwa tematu, okrzyk do skandowania i (przez przekręt) cała charakterystyka bohatera naraz. Rozdział 12 wymaga od hooka, żeby mieścił sedno i uderzał za pierwszym słuchaniem; ten hook dodatkowo *opowiada dowcip* za każdym razem, gdy sala go wykrzyczy.

Popatrz na klauzule refrenu:

Sztuczna yntyligencja – raz! / robi wszystko za mnie wraz!

„Raz” i „wraz” – monosylabowe, męskie, twarde łądowania (rozdziały 3–4), wbite dokładnie tam, gdzie sala ma krzyknąć. To są słowa-werble: nie niosą wielkiej treści, niosą *uderzenie* – a w piosence do skandowania uderzenie jest treścią. Druga para, „pany / kochany”, opada żeńsko, na najotwartszym „a” (rozdział 5) – jest co trzymać i przeciagać na całą salę.

Punchline: „*piniądz leci sam*”. Trzy słowa, dominanta monosylab, obraz zamiast wyводу: *pieniądz*, który *leci*, *sam*, bez wysiłku, to całe marzenie bohatera w jednej frazie. I zobacz, co robi z nią outro: call & response zestawia obok siebie dwa wersy-sedna: „*Nie znom się na promptach!*” / „– *piniądz leci sam!*” – i powtarza tę parę, narastająco. Przyczyna i skutek, które nie mają prawa być przyczyną i skutkiem, wykrzyczane naprzemiennie przez wodzireja i salę. Cała piosenka streszczona w dwóch frazach, a absurd rośnie z każdym powtórzeniem, bo sala, krzycząc odpowiedź, *przyłącza się do logiki króla*. Publiczność staje się chórem w jego bufonadzie. To jest architektura z rozdziału 13 zaprzęgnięta do komedii.

I klamra: w moście, między „hej, górale” a breakdownem, siedzi „*my balujem dalej*” – nazwa zespołu wszyta we własny tekst. Rekwizyt-klamra z rozdziału 13, tylko że rekwizytem jest tu marka: każdy koncert, na którym sala to wykrzyczy, wbija nazwę głębiej. Rzemiosło i marketing na jednym szwie.

Śpiewalność w gwarze (rozd. 3–5, 11)

Teraz rzecz, którą łatwo przeoczyć, bo żart odwraca uwagę: ten tekst jest **zbudowany do skandowania**. Refren: krótkie słowa, akcenty wpadające na mocne miary, otwarte samogłoski w klauzulach („raz”, „wraz”, „sam”), wszystko, czego rozdziały 3–5 wymagają od refrenu, który ma uderzać. Sala po jednym słuchaniu umie to wykrzyczeć i o to

chodzi: taneczność ponad poezję, tekst działa najpierw w ciele, potem w głowie.

A teraz rymy. I tu jest lekcja, dla której ten rozbiór w ogóle powstał. „Chmurze / służy” to near-rym; „pany / kochany” ociera się o częstochowszczyznę. W balladzie z rozdziału 11 kazałbym to poprawić. Tutaj – **nie wolno tego poprawić**. Rym prosty, przewidywalny, przybliżony to jest *kod gatunku*: disco polo żyje z rymów, które słuchacz antycypuje, bo antycypacja pozwala śpiewać razem od drugiego refrenu. Rym świeży i kunsztowny ściągnąłby uwagę na siebie, a uwaga ma być na zestawieniu ciupagi z laptopem, nie na tym, jak sprytnie zrymowałem. Skala świeżości rymu z rozdziału 11 działa więc w obie strony: tam uczyłem Cię wspinać się ku świeżości, tu świadomie schodzisz w dół, bo *gatunek tego żąda*. Near-rym z lenistwa i near-rym z decyzji wyglądają na papierze identycznie. Różnicę słyhać w całości: jeśli wszystko wokół jest precyzyjne, słuchacz wie, że rym też jest wyborem.

A teraz to, czego nie obronię

Powyżej tłumaczyłem, dlaczego prosty rym jest tu decyzją. Uczciwość każe pokazać miejsce, gdzie decyzji nie było. Policz zwrotki – książka każe Ci to robić przy każdym tekście, więc zrób to i przy moim. Zwrotka 1: **11 / 12 / 13 / 12**. Zwrotka 2: **13 / 13 / 12 / 12**.

Czwarty wers pierwszej zwrotki brzmiał kiedyś „i ona za króla odwała – a ja ino w sianie leżę!” i miał **siedemnaście** sylab przy dwunastu w wersie lustrzanym. Pięć sylab rozjazdu. Nie napiszę, że to był „koszt policzony przy biurku”, bo nie był – wers wyszedł z gadania i został, a gatunek go unosił, więc nikt nie protestował. Jest: „a ona za króla odwała, jo leżę!” – dwanaście sylab, ten sam żart, ta sama klauzula, ten sam rym z „compiuterze”. Przy okazji „i” na początku wersu zamieniło się w „a”, zgodnie z tym, co sam radzę w Dziale I.

Zostają trzy pierwsze wersy: **11 / 12 / 13** wobec **13 / 13 / 12** w zwrotce drugiej. Tego nie wyrównałem i mówię wprost dlaczego: w disco polo

wokalista gada nad pulsem, a zwrotka takie rozjazdy unosi. Ale teraz jest to *decyzja*, a nie przeoczenie, bo najpierw policzyłem. Różnica między jednym a drugim jest właściwie całą treścią tej książki.

Muzyka: brief wpisany w tekst (Dział IV)

Jak w każdej porządnej robocie, kompozytor dostaje mapę w tekście (rozdział 14). Zwrotki: narracja z bufonadą, gitary z przodu, puls 132 BPM pod nogi. Refren: skandowanie – „raz!/wraz!” to gotowe miejsca na unisono sali i akcenty sekcji. Most: „Hej, górale, dajcie ognia” – to nie jest metafora, to jest polecenie służbowe dla zespołu: breakdown, zawieszenie, „cyfrowa elektronika” jako miejsce na syntezatorowy wtřet, który sam w sobie jest żartem brzmieniowym (elektronika grana tak, jak król ją rozumie). Outro: call & response, narastanie do końca – dynamika petardy, ostatni okrzyk „hej!” jako wyrzutnia (rozdział 25 o kulminacji). Nikt w studiu nie musi zgadywać, gdzie ta piosenka rośnie.

Najważniejszy punkt: komedia to precyzja

Ktoś powie: „przecież to wygłup, po co tu rozbiór”. Odwróćmy to. **To, że piosenka jest śmieszna, nie znaczy, że jest niechlujna. Jest dokładnie odwrotnie.**

- **Jeden przekręć za dużo = tandeta.** „Yntylicencja”, „compiuter”, „elektronika” – trzy, wszystkie w polu „technologia”, wszystkie charakteryzują tę samą lukę w głowie bohatera. Dołóż czwarty byle gdzie, dla samego chichotu, i tekst przestaje być postacią, a zaczyna być błaznowaniem autora. Granica jest na szerokość jednego słowa.
- **Near-rym musi być słyszalnie celowy.** „Chmurze/służy” broni się, bo cała reszta warsztatu wokół (klauzule, akcenty, architektura) jest dokręcona. W tekście niechlujnym ten sam rym brzmiałby jak niechlujstwo. Kontekst precyzji jest tym, co zamienia „błąd” w „wybór”.

- **Persona nie ma prawa mrugnąć.** Jedno zdanie dystansu, jedno „no ale wiadomo, żartuję”, i cała konstrukcja dual reading się zawala: fan czuje się oszukany, ironista traci zabawę w rozszyfrowywanie. Utrzymanie śmiertelnej powagi przez cały tekst to najtrudniejsza dyscyplina w tym gatunku.

W balladzie słaby wers uchodzi. Słuchacz płynie dalej na emocji. W komedii słaby wers *zabija żart na miejscu*, bo żart jest mechanizmem: kolizja musi trafić co do słowa, przekręt co do sylaby, punchline co do miary. Rzemiosło pod żartem jest twardsze niż pod balladą, bo błąd nie osłabia efektu – kasuje go.

ZASADA

Co ten rozbiór potwierdza. Te same narzędzia, które w „Lece” niosły pop o zdradzie przyjaciółki, tutaj niosą góralski banger o AI: monosylabowe klauzule i otwarte samogłoski (rozdz. 3–5) budują skandowanie, „pokaż, nie mów” (rozdz. 9) w wersji komediowej każe personie zdemaskować się własną przechwałką, a hook, punchline i klamra (rozdz. 12–13) pracują identycznie jak w każdym gatunku. Near-rym i częstochowszczyzna są tu WYBOREM, nie błędem: kodem gatunku użytym świadomie, czyli rozdziałem 11 czytany w drugą stronę. I lekcja główna: komedia to nie zwolnienie z precyzji, to jej zaostrenie, bo w żarcie każdy błąd jest słyszalny natychmiast. Skoro rzemiosło trzyma nawet góralski banger o sztucznej yntyligencji, to nie jest ozdoba dla „ambitnych” – to fundament każdej piosenki, która działa.

Co dalej

To był cały pierwszy rozdział i jeden z ośmiu rozbiorów, bez przycinania w połowie zdania, bo nie widzę sensu w zwiastunach, które urywają się w najciekawszym miejscu.

Całość to **dwa tomy, 570 stron**. Tom 1 uczy pisać: sylaba, akcent, klauzula, rym, obraz, refren, brief kompozytorski. Tom 2 prowadzi dalej: aranż, nagranie, miks i wypuszczenie utworu w świat.

Tom 1, 301 stron	79 zł
Komplet obu tomów, 570 stron	99 zł

dzwiekdobry.pl/ksiazka

© 2026 Roman Jońca. Fragment można swobodnie przesyłać dalej w całości.