

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Anna Farysej

Tytuł pracy:

Opera amerykańska XX wieku. Zagadnienia wykonawcze i językowe w wybranych anglojęzycznych partiach sopranowych.

Opis dzieła

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Eugenii Rozlach, prof. UMFC

Warszawa 2024

WSTĘP	3
1 LITERATURA SPECJALISTYCZNA I JEJ ZASTOSOWANIE W KONTEKŚCIE FONETYKI JĘZYKA ANGIELSKIEGO W ŚPIEWIE OPEROWYM	5
2 WSTĘP DO ZAGADNIENÍ FONETYCZNYCH Z WYODRĘBNIENIM POSZCZEGÓLNYCH DIALEKTÓW	12
2.1 American Standard – zasady ogólne	12
2.2 General Southern – specyfika	20
2.3 Appalachian – specyfika	22
2.4 Mid-Atlantic – specyfika	23
3 PODSTAWOWE INFORMACJE O DZIELE I KOMPOZYTORACH. OMÓWIENIE LIBRETTA W ZAKRESIE WYBRANYCH FRAGMENTÓW	27
3.1 Gian Carlo Menotti, <i>The Medium</i>	27
3.1.1 Życie i twórczość	27
3.1.2 <i>The Medium</i>	28
3.2 Marc Blitzstein, <i>Regina</i>	30
3.2.1 Życie i twórczość	30
3.2.2 <i>Regina</i>	31
3.3 Carlisle Floyd, <i>Susannah</i>	32
3.3.1 Życie i twórczość	32
3.3.2 <i>Susannah</i>	34
3.4 Douglas Moore, <i>The Ballad of Baby Doe</i>	35
3.4.1 Życie i twórczość	35
3.4.2 <i>The Ballad of Baby Doe</i>	36
3.5 Kirke Mechem, <i>Tartuffe</i>	38
3.5.1 Życie i twórczość	38
3.5.2 <i>Tartuffe</i>	38
3.6 Ned Rorem, <i>Our Town</i>	39
3.6.1 Życie i twórczość	39
3.6.2 <i>Our Town</i>	39
4 ANALIZA WYBRANYCH UTWORÓW	40
4.1 Monica's Waltz (<i>The Medium</i>)	43
4.2 Black Swan (<i>The Medium</i>)	48

4.3 Music (<i>Regina</i>)	51
4.4 What will it be for me? (<i>Regina</i>)	55
4.5 Ain't it a pretty night! (<i>Susannah</i>)	57
4.6 The trees on the mountains (<i>Susannah</i>)	64
4.7 Willow Song (<i>The Ballad of Baby Doe</i>)	69
4.8 Dearest Mama (<i>The Ballad of Baby Doe</i>)	71
4.9 Fair Robin I love (<i>Tartuffe</i>)	74
4.10 Take me back (<i>Our Town</i>)	76
PODSUMOWANIE	82

Wstęp

W pracy doktorskiej opisane zostały zagadnienia techniki wokalne, w szczególności dotyczące fonetyki języka angielskiego w śpiewie operowym. Wraz ze wzrastającą popularnością opery amerykańskiej w Polsce¹, postanowiłam przybliżyć adeptom oraz pedagogom śpiewu podstawy fonetyki języka angielskiego w operach amerykańskich, nie tylko jako takiej, ale z uwzględnieniem miejsca akcji wybranych dzieł, a co za tym idzie specyfiki dialektów regionalnych. Bezpośrednia obserwacja i interakcja ze śpiewakami podczas mojej edukacji w Manhattan School of Music w Nowym Jorku zainspirowała mnie do zgłębienia dostępnych materiałów oraz dostarczyła wielu cennych informacji. Dzięki nagraniom, materiałom nutowym, sesjom coachingowym ze specjalistami i specjalistkami z zakresu fonetyki ze Stanów Zjednoczonych oraz międzynarodowym publikacjom, udało mi się stworzyć schemat działań poprzedzających pracę wokalnie-interpretacyjną nad dziełem.

W tym miejscu należy również wspomnieć o pianistach-korepetytorach, którzy także mogą być beneficjentami tej pracy, a których opinia jest znacząca w procesie pracy nad rolą, tak samo jak wokaliści, powinni oni zgłębić techniki wokalne i fonetyczne, by służyć swoim partnerom scenicznym radą. Na uczelniach wyższych w Stanach Zjednoczonych istnieje odrębna specjalizacja dla pianistów, skupiająca się *stricte* na pracy z wokalistami. Zajęcia teoretyczne w dużej mierze prowadzone są dla śpiewaków i korepetytorów jednocześnie.

Nadając kontekst opracowywanym przeze mnie ariom, przygotowałam skrócone biografie wybranych kompozytorów oraz ich twórczości. Po wzmożonych działaniach związanych z nagraniem dzieła muzycznego oraz stworzeniem poniższego opisu zrozumiałam, jak istotne jest przygotowanie merytoryczne przed przystąpieniem do działań aktywnych, tj. pracy wokalne.

Początkiem moich poszukiwań był czynny udział w realizacji *Procesu* Philipa Glassa w styczniu 2019 roku w Operze na Zamku w Szczecinie. Wydarzenie to było inspiracją do pogłębienia mojej wiedzy na temat zagadnień fonetycznych. W poniższej pracy swoją uwagę skupiałam na operach tworzonych w Stanach Zjednoczonych Ameryki

¹ Na podstawie realizacji m.in: *The Trial* P. Glassa w Operze na Zamku w Szczecinie, *A Streetcar Named Desire* A. Prevlina w Teatrze Wielkim w Łodzi, *The Telephone* i *The Medium* G. C. Menottiego w Warszawskiej Operze Kameralnej, *Candide* L. Bernsteina w Operze Bałtyckiej oraz Operze Krakowskiej.

w XX wieku, z pojedynczym wyjątkiem dzieła napisanego w 2006 roku, tj. *Our Town* N. Rorema.

Materiał opracowałam w czterech rozdziałach. Pierwszy przedstawia wybraną literaturę specjalistyczną dotyczącą fonetyki języka angielskiego. Drugi dotyczy zagadnień fonetycznych oraz dodatkowych problemów wykonawczych. Trzeci opisuje życiorysy kompozytorów oraz ich twórczość, w szczególności uwzględniając opery, z których arie są przedmiotem badawczym mojej pracy. Czwarty dogłębnie skupia się na analizie konkretnych utworów pod względem fonetycznym (transkrypcje fonetyczne) oraz zagadnieniach wykonawczych.

1 LITERATURA SPECJALISTYCZNA I JEJ ZASTOSOWANIE W KONTEKŚCIE FONETYKI JĘZYKA ANGIELSKIEGO W ŚPIEWIE OPEROWYM

System edukacji śpiewaków operowych w Polsce powoli ulega zmianie, coraz większy nacisk kładzie się na znajomość języków obcych i ich poprawną wymowę. Uczelnie oferują kursy językowe, jednak często są one nastawione na podstawy porozumiewania się.

W zachodnich systemach edukacji muzycznej (kraje anglosaskie, państwa niemieckojęzyczne), oprócz typowych zajęć lingwistycznych na wydziałach wokalnych, studenci mają obowiązek uczestniczenia w zajęciach poświęconych poprawnej wymowie scenicznej wybranych języków.

W Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, m.in. z uwagi na ich rozpiętość geograficzną, wymogiem w konserwatoriach muzycznych jest roczny kurs fonetyki języka angielskiego dla obywateli tych krajów². Ta praktyka sięga pierwszej połowy XX wieku, kiedy Madeleine Marshall, pionierka nauki poprawnej angielskiej dykcji, od 1930 roku zaczęła wyznaczać standardy dla solistów nowojorskiej Metropolitan Opera. Jako pianistka i korepetytorka uczyła śpiewaków, m.in. Francuzkę Lily Pons, ale także Amerykankę, Leontyne Price. Dla jednej był to język obcy, dla drugiej rodzimy, ale obarczony silnym, południowym akcentem. Praca z nimi utwierdziła Marshall o skuteczności użycia zapisu fonetycznego. Od roku 1935 do 1986 była również członkinią grona pedagogicznego w Juilliard School of Music. Marshall była świadkiem zorganizowanego dążenia do ustanowienia neutralnego, zestandaryzowanego angielskiego, wolnego od regionalnych akcentów, a tym samym zrozumiałego dla przeciętnego słuchacza. Jej zdaniem powinien to być to standard, „norma na scenie i w użyciu publicznym”³. Jednakże język to żywa materia, która zmienia się z upływem lat, a od czasów Marshall repertuar angielskojęzyczny znacznie się poszerzył. Zaistniało zatem rosnące zapotrzebowanie na więcej informacji dotyczących dykcji angielskiego amerykańskiego, ale także brytyjskiego oraz towarzyszących im dialektów.

² M.in.: Juilliard School of Music, Manhattan School of Music, Mannes School of Music, University of Toronto

³ M.Marshall, *The Singer's Manual of English Diction*, Schirmer, Nowy Jork, 1953, s. 2.

Książka Madeleine Marshall, *A Singer's Manual of English Diction* [Przewodnik śpiewaka po angielskiej dykcji], opublikowana przez Schirmer Books w 1953 roku, pozostała standardem, jeżeli chodzi o wykładnię specyficznego dialektu autorki, którym był elitarny, nowojorski typ mowy z pierwszej połowy XX wieku. Dialekt najbliższy temu, to dzisiejszy Mid-Atlantic (środkowoatlantycki), którego cechy opisane będą w dalszej części pracy. Jej podręcznik to około 200 stron podzielonych na rozdziały dotyczące spółgłosek (rozdziały 2-28), a następnie samogłosek (rozdziały 29-50). Marshall pisze: „Słyszeliśmy śpiewaków, których angielskiego nie można było zrozumieć, ponieważ zniekształcali słowa nie do poznania” i „... to nie były słowa napisane przez poetę”⁴.

Autorka wyjaśnia: „Ten podręcznik został opracowany, aby pomóc śpiewakowi uniknąć nieporozumień we wszystkich znaczeniach tego słowa”⁵. Jej koncepcja neutralnego języka została stworzona, jak już wspomniałam, na podstawie dykcji elitarniej części społeczeństwa Nowego Jorku, na które duży wpływ miały europejskie języki. Twierdzenie, że istnieje jeden neutralny standard języka angielskiego i że jest to standard nierotyczny (zalecany w jej podręczniku), jest nieaktualne. Repertuar XX i XXI wieku ujawnia potrzebę różnorodnego języka angielskiego, który zawierałby standard amerykański z powszechną wymową „r”; standard dla brytyjskiego repertuaru, zarówno historycznego, jak i współczesnego oraz standard języka angielskiego, który wymaga wymowy innej niż brytyjska i amerykańska – Mid-Atlantic (który wg Marshall jest neutralny).

W przeciwieństwie do *A Singer's Manual of English Diction*, publikacja Kathryn LaBouff z 2008 r. *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction*⁶ [Wokalistyka i komunikacja po angielsku: Przewodnik śpiewaka z angielskiej dykcji] odnosi się do więcej niż jednego dialektu, koncentrując się na trzech podstawowych dialektach potrzebnych do angielskiej dykcji lirycznej: American Standard (AS), neutralna wymowa używana w repertuarze północnoamerykańskim, Received Pronunciation (RP), historyczna i współczesna, często używana w repertuarze kompozytorów pochodzących z Wysp Brytyjskich; oraz dialekt Mid-Atlantic (środkowoatlantycki – MA), będący hybrydą samogłosek

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ K. LaBouff, *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction*, Oxford University Press, Nowy Jork, 2008.

północnoamerykańskich i brytyjskiej nierotyczności klasy wyższej. Ten ostatni jest często wykorzystywany w utworach europejskich, które nie są określone jako brytyjskie czy amerykańskie. LaBouff zawiera wskazówki dotyczące dźwięków rotycznych potrzebnych w repertuarze amerykańskim oraz opisuje niektóre regionalizmy i wymowy specjalistyczne, jak np. regionu Appalachów (słyszalne w operze *Susannah* C. Floyda).

Potrzeba zaktualizowania metodologii była odczuwalna od wielu lat, zwłaszcza że zaraz po opublikowaniu książki Marshall w 1953 roku, powstały dzieła *The Tender Land* A. Coplanda (1954), *Susannah* C. Floyda (1955) i *The Ballad of Baby Doe* D. Moore'a (1956), stając się sztandarowymi przykładami oper amerykańskich kompozytorów piszących utwory z udziałem amerykańskich postaci, gdzie nierotyczny dialekt techniki Marshall została uznany za sztuczny i wielkowiejski.

LaBouff przygotowała i uczestniczyła w produkcji ponad 300 anglojęzycznych spektakli, w tym premier u boku kompozytorów i librecistów: *An American Tragedy* (Picker/Sheer) w Metropolitan Opera, *Cold Sassy Tree* (Floyd) w Georgii i w New York City Opera oraz *Little Women* (Adamo) w Houston Grand Opera. LaBouff współpracuje z wydawnictwem Schirmer i uczestniczyła w pracach nad Schirmer Opera Anthologies. Oprócz wymienionych wyżej teatrów udzielała korepetycji językowych w Glimmerglass Opera, Merola Program of San Francisco Opera, Opera Theatre of St. Louis, Lincoln Center Festival, Washington National Opera, Opera Festival of New Jersey. Wykłada w Lindemann Young Artist Development Program przy Metropolitan Opera oraz jest członkiem zarządu i wykładowczynią w Dolora Zajick Institute for Young Dramatic Voices. Współpracowała z Curtis Institute of Music, Yale University, Cornell University, Ithaca College, Mannes College of Music. Od 1984 jest kierowniczką katedry fonetyki w Manhattan School of Music, a od 1986 uczy w Juilliard School of Music w Nowym Jorku⁷.

Autorka podręcznika oprócz swojej działalności dydaktycznej jest również szanowana w środowisku za przygotowywanie do ról światowej klasy śpiewaczek i śpiewaków jak Renée Fleming, Patricia Racette, Nathan Gunn, Susan Graham. Renée Fleming napisała przedmowę do *Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction*, w której wspomniała o korzyściach płynących

⁷ <https://www.juilliard.edu/music/faculty/labouff-kathryn> (dostęp 22 sierpnia 2022).

z ich współpracy, słyszalnych zarówno w wykonaniach w języku angielskim, jak i językach obcych.

Kathryn LaBouff opracowała podejście do śpiewania w języku angielskim, które jest bardzo przyjazne dla użytkownika i które z pewnością oszczędziło mi nadużycia głosu. Jest to technika, która dała mi wiedzę i umiejętności pozwalające ożywić tekst i znaleźć balans, w którym wszystkie wymogi języka osiągnane są przy jak najmniejszym wysiłku wokalny. Uważam, że jej sprytnie i niezwykle kreatywne użycie zastępczych spółgłosek lub kombinacji spółgłosek w tworzeniu wyraźnej dykcji jest zachwycające, nie tylko dlatego, że są zaskakujące, ale ponieważ działają. Techniki te były również przydatne podczas śpiewania w językach obcych. My, soprany, zwykle nie jesteśmy znane z dobrej dykcji, szczególnie w naszym wysokim rejestrze. Odkryłam, że praca z Kathryn poprawiła moją zdolność bycia zrozumianą przez ogromny procent publiczności przy znacznie mniejszym zmęczeniu wokalnym, niż gdybym była pozostawiony sama sobie. Często z entuzjazmem opowiadałam moim kolegom o jej interesujących rozwiązaniach dla tych frustrujących problemów z dykcją. Jestem podekscytowana, że jej techniki są teraz w druku, aby wszyscy mogli z nich skorzystać⁸.

Singing and Communicating in English: A Singer's Guide to English Diction składa się z 352 stron, 40 ilustracji i 39 przykładów muzycznych w 15 rozdziałach, z 3 dodatkami i glosariuszem. Rozdziały 2–13 odnoszą się do wszystkich zagadnień związanych z językiem angielskim i mają zastosowanie we wszystkich trzech głównych dialektach omawianych przez LaBouff: American Standard – AS (standardowy amerykański), Received Pronunciation – RP (standardowy brytyjski) i Mid-Atlantic – MA (środkowoatlantycki). Oprócz wersji drukowanej podręcznika LaBouff przygotowała materiały, które są dostępne online. W Oxford University Press dostępne są pliki audio i odpowiedzi do ćwiczeń zawartych w książce. Należy zauważyć, że podręcznik LaBouff używa standardowego międzynarodowego alfabetu fonetycznego, z wyjątkiem nieco innej wersji symboli fonetycznych dla użycia „r”,

⁸ K. LaBouff, dz. cyt. s. 5 [wszystkie tłumaczenia z jęz. angielskiego wykonała autorka pracy].

niż tych zawartych w *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to Use of the International Phonetic Alphabet* [Podręcznik Międzynarodowego Stowarzyszenia Fonetycznego: Przewodnik Użycia Międzynarodowego Alfabetu Fonetycznego].

W książce zawarte są również informacje o specjalistycznych dialektach. Załącznik nr 3 opisuje cztery dialekty amerykańskie oraz pięć dialektów z Wysp Brytyjskich i Irlandii. General Southern (GS) obejmuje wiele regionów w Stanach Zjednoczonych, które zostały zasiedlone przez osoby anglojęzyczne z West Midlands i West Country. Chociaż wszystkie powyższe dialekty były początkowo nierotyczne, obecnie jedynymi obszarami, które nie używają „r”, są regiony: Savannah, Nowy Orlean, Mobile i Norfolk⁹. Dialekt nowoorleański jest wyszczególniony i powinno się go używać w operach, w których dokładnie sprecyzowane jest miejsce akcji, takich jak *A Streetcar Named Desire* A. Previna i *Dead Man Walking* J. Heggi’ego. Dialekt regionu Appalachów, jest stosowany w *Susannah* C. Floyda. LaBouff ostrzega, że używanie dialektów musi być stosowane zdroworozsądkowo, gdyż istnieje niebezpieczeństwo przesady i przekształcenia ich cech charakterystycznych w karykaturę. Obserwując autorkę przy pracy, czego miałam możliwość podczas nauki w Manhattan School of Music, a także prywatnych konsultacji, można usłyszeć o dodaniu „szczypty smaku”¹⁰. LaBouff zachęca uczniów i instruktorów do przeczytania pierwszego rozdziału wprowadzającego, a następnie przejścia do rozdziałów szczegółowo omawiających międzynarodowy alfabet fonetyczny w dialekcie najbardziej zbliżonym do ich języka ojczystego. Śpiewacy z Ameryki Północnej oraz osoby szkolone w amerykańskim angielskim są kierowane do rozdziału poświęconego American Standard, osoby z Wielkiej Brytanii, Irlandii, Wspólnoty Narodów oraz osoby z krajów, które szkolą się w brytyjskim angielskim, są kierowane do rozdziału poświęconego symbolom używanym w Received Pronunciation.

W Polsce trend się zmienia, powoli odchodzi się od dialektu brytyjskiego, jest coraz więcej szkół amerykańskich, zatem zainteresowani powinni wg własnego uznania wybrać sugerowany rozdział. Wybór konkretnego dialektu zależy od narodowości kompozytora i librecisty, zespołu realizatorów, miejsca wystawienia dzieła lub miejsca akcji. Autorka pisze:

⁹ K. LaBouff, dz. cyt. s. 266.

¹⁰ Transkrypcja konsultacji online z Kathryn LaBouff z lutego 2021 roku.

Ogólnie rzecz biorąc, narodowość kompozytora i poety determinuje wymowę, na którą jest transkrybowana. Jeśli np. kompozytor i poeta pochodzą z Ameryki Północnej, wówczas tekst jest przepisywany w AS. Jeśli kompozytor i poeta pochodzą z Wysp Brytyjskich, to tekst jest przepisywany w RP. Jeśli poeta jest Brytyjczykiem, a kompozytor Amerykaninem, to tekst został przepisany zarówno w AS, jak i RP. Wiele tekstów jest również transkrybowanych w Mid-Atlantic, MA; hybrydzie języka brytyjskiego i amerykańskiego, często używanej jako domyślny dialekt. Ten dialekt jest bardzo przydatny w przypadku tekstów lub dzieł, które nie są określone jako północnoamerykańskie lub brytyjskie. Ostateczny wybór dialektu należy do wykonawcy lub zespołu produkcyjnego i powinien opierać się na takich czynnikach, jak miejsce i zdolność publiczności do rozumienia różnych dialektów i itd. Ważne jest, aby użycie dialektu było spójne, jasne i wyraziste¹¹.

Materiał z podręcznika LaBouff jest wystarczający na całoroczny kurs w szkołach wyższych, na studiach licencjackich i magisterskich, dla profesjonalnie wyszkolonych artystów, ale jest również odpowiedni do semestralnego szkolenia z dykcji, ucząc podstaw i dając solidny fundament do dalszej pracy już na scenie. Praca LaBouff umieszcza język angielski na tym samym poziomie priorytetów, co nauka dotycząca dykcji włoskiej, niemieckiej i francuskiej.

Zbliżając się do analizy wybranych utworów niezbędnym narzędziem będzie wspomniany wyżej Międzynarodowy Alfabet Fonetyczny (IPA), który można znaleźć w *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to Use of the International Phonetic Alphabet* [Podręcznik Międzynarodowego Stowarzyszenia Fonetycznego: Przewodnik Użycia Międzynarodowego Alfabetu Fonetycznego].

Stowarzyszenie powstało w 1886 r. w Europie, a pierwszy międzynarodowy alfabet fonetyczny był w użyciu już od 1888 r.¹². W 1927 alfabet został zaakceptowany przez lingwistów i instruktorów językowych w Stanach Zjednoczonych, o czym świadczy artykuł Johna Kenyona w *American Speech* z 1929 roku:

¹¹https://global.oup.com/us/companion.websites/fdscontent/uscompanion/us/pdf/9780195311389/labouffex_guide.pdf, s. 2 (dostęp 10 marca 2021).

¹² C. L. Smith, *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*, Cambridge University Press, Nowy Jork, 1999, s. 3.

Celem Międzynarodowego Stowarzyszenia Fonetycznego jest promowanie nauki o fonetyce i jej zastosowaniach. Stowarzyszenie opracowało swój alfabet jako powszechnie przyjęty system notacji brzmienia języków. Alfabet składa się z symboli; każdy symbol reprezentuje dźwięk. Alfabet wykorzystuje wiele znaków alfabetu łacińskiego a także niektóre litery greckie oraz dodatkowe symbole. Większość fonemów stanowią litery i ograniczone znaki diakrytyczne¹³.

¹³ J. S. Kenyon, *The International Phonetic Alphabet* w *American Speech*, nr. 4, kwiecień, 1929, s. 324.

2 WSTĘP DO ZAGADNIENÍ FONETYCZNYCH Z WYODREBNIENIEM POSZCZEGÓLNYCH DIALEKTÓW

2.1 American Standard – zasady ogólne

W dykcji lirycznej (w rozumieniu śpiewanej) w praktyce wykonawczej istotna jest precyzja w produkcji głosek, ponieważ dźwięki wybrzmiewają znacznie dłużej niż podczas mowy. Muszą one być absolutnie poprawnie wykonane, aby zapewnić przejrzystość komunikatu i uniknąć niepotrzebnych napięć w aparacie głosowym. Wielu śpiewaków uważa śpiewanie po angielsku za bardzo wymagające wokalnie. Często jest to wina przeniesienia niewłaściwej wymowy na śpiew. Oprócz dalej omawianych akcentów warto wspomnieć o Received Pronunciation (RP), który jest neutralnym angielskim w Wielkiej Brytanii¹⁴.

Neutralny angielski w Ameryce Północnej nazywa się American Standard (AS). Jest to wymowa północnoamerykańskiego angielskiego, która jest najbardziej rozpoznawalna i zrozumiała dla większości mieszkańców Ameryki Północnej, dlatego poniżej przedstawiam zasady fonetyczne dla niego stosowane.

Zasady fonetyczne

Spółgłoski i ich symbole identyczne z literami alfabetu amerykańskiego (rzymskiego):

[b], [d], [f], [g], [h], [k], [l], [m], [n], [p], [s], [t], [v]

Symbole dodane, ponieważ w alfabecie łacińskim nie ma ich odpowiedników:

θ jak w *thin, thirst, thumb*

ð jak w *thine, this, that*

ʍ jak w *whisper, when*

J jak w *you, yes*

ŋ jak w *sing, think*

¹⁴ Zazwyczaj historyczne formy RP stosowane są w teatrze klasycznym oraz operze XVIII i XIX wieku. Nowoczesne RP jest używane np. przez nadawców w telewizji BBC i zostało uznane za najbardziej zrozumiałe dla słuchaczy. Nawet przy pewnym uwzględnieniu regionalizmu, nadawcy wiadomości i inni mówcy publiczni kultywowali neutralną wymowę, która pokonuje regionalne bariery językowe i ułatwia komunikację z szerokim obszarem populacji. Nie oznacza to, że neutralna wymowa ma większą wartość niż którykolwiek z regionalnych dialektów. Jest to także rodzaj dialektu, ale bez regionalizmów. Angielski regionalny jest częścią tożsamości. Jednak w przemowach lub wystąpieniach publicznych, należy używać neutralnego języka angielskiego, aby jak najskuteczniej komunikować się ze wszystkimi odbiorcami.

ʒ	jak w <i>vision, azure</i>
dʒ	jak w <i>joy, George, justice</i>
ɪ	jak w <i>red, remember, every</i>
ʃ	jak w <i>she, sure, shine</i>
tʃ	jak w <i>choose, cheers</i>

Samogłoski:

ɑ	jak w <i>father, hot</i>
ɛ	jak w <i>many, bury, wed</i>
ɪ	jak w <i>hit, been, busy</i>
i	jak w <i>me, chief, feat, receive</i>
ɪ	jak w <i>pretty, lovely</i>
æ	jak w <i>cat, marry, ask, charity</i>
u	jak w <i>too, wound, blue, juice</i>
ju	jak w <i>view, beautiful, usual, tune</i>
ʊ	jak w <i>book, bosom, cushion, full</i>
o	jak w <i>obey, desolate, melody</i> (tylko w głóskach nieakcentowanych)
ɔ	jak w <i>awful, call, daughter</i>
ɜ	jak w <i>learn, burn, rehearse, journey</i> (głoski akcentowane)
ɔ	jak w <i>father, doctor, vulgar</i> (głoski nieakcentowane)
ʌ	jak w <i>hum, blood, judge</i> (głoski akcentowane)
ə	jak w <i>sofa, heaven, nation</i> (głoski nieakcentowane)

Dyftongi:

aɪ	jak w <i>night, buy, sky</i>
eɪ	jak w <i>day, break, reign</i>
ɔɪ	jak w <i>boy voice, toil</i>
oʊ	jak w <i>no, slow, reproach</i>
ɑʊ	jak w <i>now, about, doubt</i>
ɛə	jak w <i>air, care, there</i>
ɪə	jak w <i>ear, dear, here, tier</i>
ɔə	jak w <i>pour, four, soar</i>
ʊə	jak w <i>sure, tour, poor</i>
ɑə	jak w <i>are, hear, garden</i>

Tryftongi:

aɪə jak w *fire, choir, admire*

auə jak w *our, flower, tower*

Samogłoski przednie [ɪ] [i] [ɛ] [æ]

Wymagają one użycia przedniej części języka. Środkowa część języka przesuwa się do przodu i unosi w kierunku podniebienia twardego. Czubek języka powinien stykać się z dolnymi przednimi zębami. Samogłoska [i] ma najwyższy łuk języka; [æ] ma najbardziej zrelaksowane wygięcie języka. Usta są rozłożone.

Samogłoski tylne [u] [ʊ] [o] [ɔ] [ɒ]

Łuk języka jest uniesiony w kierunku podniebienia miękkiego; czubek języka dotyka dolnych przednich zębów. Usta są zaokrąglone. Samogłoska [u] ma najwyższy łuk języka; [ɒ], najniższy.

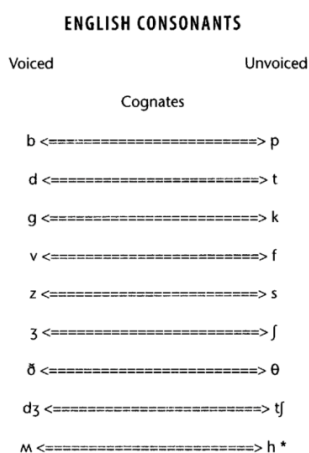
Neutralne [ɑ]

Język znajduje się w najniższej pozycji – ani z przodu, ani z tyłu. Język jest nadal lekko wysklepiony, ale w zrelaksowanej, neutralnej pozycji. Usta są zrelaksowane i neutralne.

Samogłoski mieszane [ɜ] [ə] [ɜ(r)] [ɚ] [ʌ] [ə]

Samogłoski mieszane mają cechy zarówno samogłosek przednich, jak i tylnych. Wymagają pozycji języka jednej z samogłosek przednich oraz pozycji ust samogłosek tylnych. Zostaną one szczegółowo opisane później.

Diagram 1 – Spółgłoski dźwięczne i bezdźwięczne¹⁵



Poza prawidłową wymową ważnym aspektem jest akcentowanie wybranych części zdania. Istnieje swego rodzaju hierarchia akcentów. Główny nacisk należy kłaść na rzeczowniki i czasowniki w stronie czynnej, a potem na słowa, które je modyfikują przymiotniki, przysłówki i przeczenia. Zwykle przedimki, przyimki, spójniki i czasowniki pomocnicze/łączące nie są akcentowane. Zaimki, nawet jeśli funkcjonują jako podmiot zdania, zwykle nie są akcentowane. Podobnie jak w przypadku przyimków, należy je akcentować tylko wtedy, gdy istnieje między nimi porównanie.

Akcentowane słowa:

Rzeczowniki

Aktywne czasowniki

Przymiotniki

Przysłówki

Przeczenia

Zaimki pytające

Nieakcentowane słowa:

Przedimki (*the, a, an*)

Przyimki (*w, przez*)

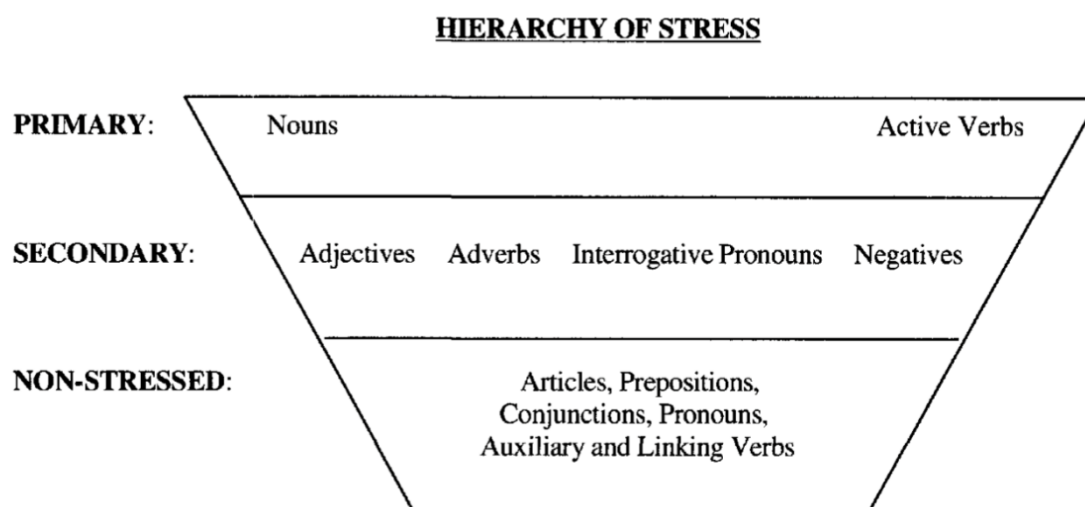
Spójniki (*i, lub, ale*)

Zaimki (*ja, ty, on, ona*)

Czasowniki pomocnicze/łączące

¹⁵ K. LaBouff, dz. cyt. s. 115.

Diagram 2 – Hierarchia akcentów¹⁶

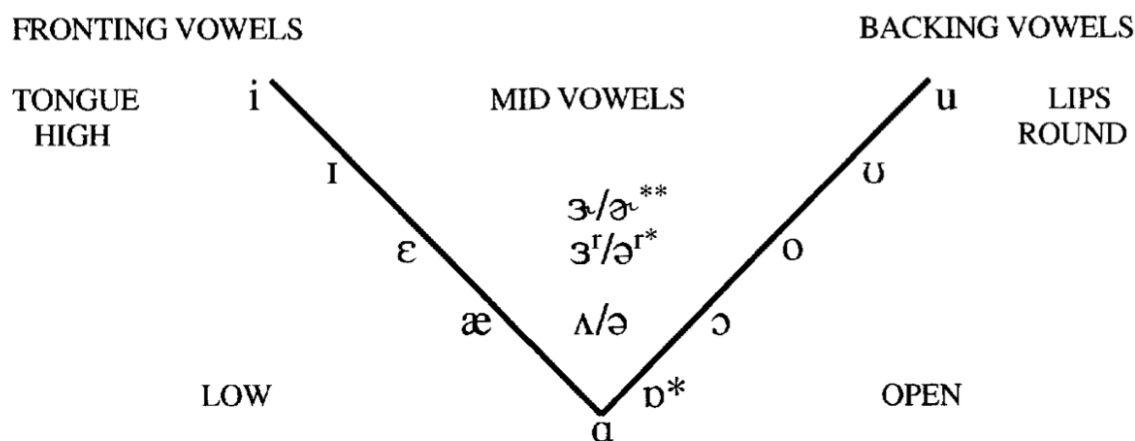


Warto pamiętać o różnicach w mowie i śpiewie. Transkrypcja fonetyczna będzie inna dla tekstu recytowanego a inna dla śpiewanego, zwłaszcza w *passaggio* lub wyższym rejestrze. Zarówno w tekstach LaBouff jak i Marshall znajdziemy propozycje zamiany wybranych samogłosek na inne lub ich modyfikacje, tak by wydobyć dźwięku było prawidłowe, ale również optymalne dla wartości estetycznych. Właściwe użycie narządów artykulacyjnych (tj. ust, języka, podniebienia miękkiego) jest kluczowe przy tworzeniu spółgłosek i samogłosek. Bezpośrednia obserwacja i interakcja ze śpiewakami, pedagogami śpiewu oraz pianistami potrafi pomóc wykonawcy w zrozumieniu, która wersja samogłoski będzie przejrzysta w odbiorze, przy swobodzie i czystości głosu.

Bardzo istotną wzmianką w pozycji LaBouff jest ta, która traktuje o modyfikacji samogłosek w wyższym rejestrze oraz *passaggio*. Autorka sugeruje użycie diagramu nr 3 (zamieszczonego poniżej) i modyfikacji samogłosek w górę w kierunku następnej zamkniętej (*frontal vowels*) samogłoski na wykresie, aby uzyskać większy komfort wokalny np. w słowie *man* zamiast [æ] należy spróbować [ɛ], w słowie *heaven* zamiast [ɛ] należy użyć [e].

¹⁶ Tamże, s. 22.

Diagram 3 – modyfikacja samogłosek¹⁷



*RP/MA only, **AS only.

LaBouff opracowała kilkanaście podstawowych zasad wymowy, z którymi warto się zapoznać, jako śpiewak lub mówca. Niektóre z nich w zależności od kontekstu mogą być modyfikowane.

Główne założenia wymowy wg LaBouff:

1. Nieakcentowane sylaby w języku angielskim powinny być wymawiane z neutralną samogłoską *schwa* [ə] lub jednym z możliwych substytutów [ɪ], [ʊ], [ɛ] i [o]¹⁸.
2. Gdy w słowie występują dwie sąsiednie nieakcentowane sylaby, użycie samogłoski [ə] oraz jednej z samogłosek zastępczych jest lepsze niż dwóch sąsiednich samogłosek [ə]¹⁹.
3. Nieakcentowanie żadnej formy czasownika „być”, jedynie w trybie łączącym²⁰ lub trybie warunkowym. Czasownik „być” jest słabą, nieaktywną formą czasownika. Jego modyfikacje, mianownik predykatu²¹ lub przymiotnik predykatu, który następuje po czasowniku, powinny otrzymać akcent główny²².

¹⁷ K. LaBouff, dz. cyt. s. 35.

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ Tamże, s. 20.

²⁰ Tryb łączący służy do wyrażania życzeń, poleceń, emocji, możliwości, osądów, potrzeb oraz stwierdzeń przeciwnych aktualnym faktom.

²¹ 1. jęz. «w semantyce: wyrażenie opisujące cechę wyróżnionego przedmiotu albo relację między wyróżnionymi przedmiotami; też: treść tego wyrażenia»

2. jęz. «w składni: orzeczenie»

4. Na akcentowanej sylabie akcentowanych słów należy bardziej oprzeć dźwięk samogłoski i rozluźnić dźwięk „w dół, do ciała”. Zalecane jest użycie pełnego brzmienia głosu. Nazywa się to *pulsing the phrase* [pulsowanie frazy]²³.

5. Wszystkie samogłoski powinny być inicjowane impulsami oddechowymi, a nie atakami krtaniowymi, które przy nadużyciu mogą destrukcyjnie wpłynąć na fałdy głosowe. Jednym ze sposobów łatwego znalezienia wrażenia „uniesienia oddechu” jest wstawienie spółgłoski [h] przed samogłoskami początkowymi. Na przykład *earth* brzmiałoby jak *h-earth*. Oczywiście rozpoczynanie samogłosek od dźwięku [h] nie jest ostatecznym celem. Ale samogłoski powinny być inicjowane odczuciem uwolnienia oddechu, które towarzyszy początkowi fonacji. W pierwszej fazie sugeruje wstawienie [h], aby przełamać zakorzeniony nawyk ostrych ataków krtaniowych w akcentowanych wyrazach rozpoczynających się od samogłoski²⁴.

6. Przerwanie linii *legato* i uwolnienie oddechu, tzw. *breath lift*, tylko wtedy, gdy słowo akcentowane zaczyna się od samogłoski. Linia *legata* nie może być przerywana uniesieniem oddechu na słowach nieakcentowanych, takich jak przyimki, spójniki lub zaimki rozpoczynające się na samogłoskę²⁵.

7. Końcowe nieakcentowane „y” i jego liczba mnoga (końcówki „ies”) powinny być zawsze śpiewane jako [i]²⁶.

8. Nieakcentowane przedrostki lub sylaby „re-”, „be-”, „se-”, „de-”, „e-” plus spółgłoska, jak w słowach *receive*, *believe*, *select*, *deceive*, *elect* i *escape* oraz przedrostki „im-” i „in-” powinny być śpiewane z [ɪ]. Przyrostki „-ing” i „-ic” również używają [ɪ]²⁷.

9. Użyj [ʌ] *caret* dla wszystkich akcentowanych przedrostków „un”²⁸.

10. Słowo *the* należy śpiewać [ðə] przed spółgłoską bezdźwięczną, [ðu] przed spółgłoską dźwięczną, a [ði] przed samogłoską.

[ðə]: *the sense, the form, the thought*

[ðu]: *the depths, the lake, the men*

3. «w logice tradycyjnej: część zdania, w której się coś orzeka o podmiocie; w logice współczesnej: wyrażenie opisujące jakąś właściwość lub relację» z <https://sjp.pwn.pl/slowniki/predykat.html> (dostęp: 21 marca 2024).

²² K. LaBouff, dz. cyt. s. 23.

²³ Tamże, s. 24.

²⁴ Tamże, s. 37.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 45.

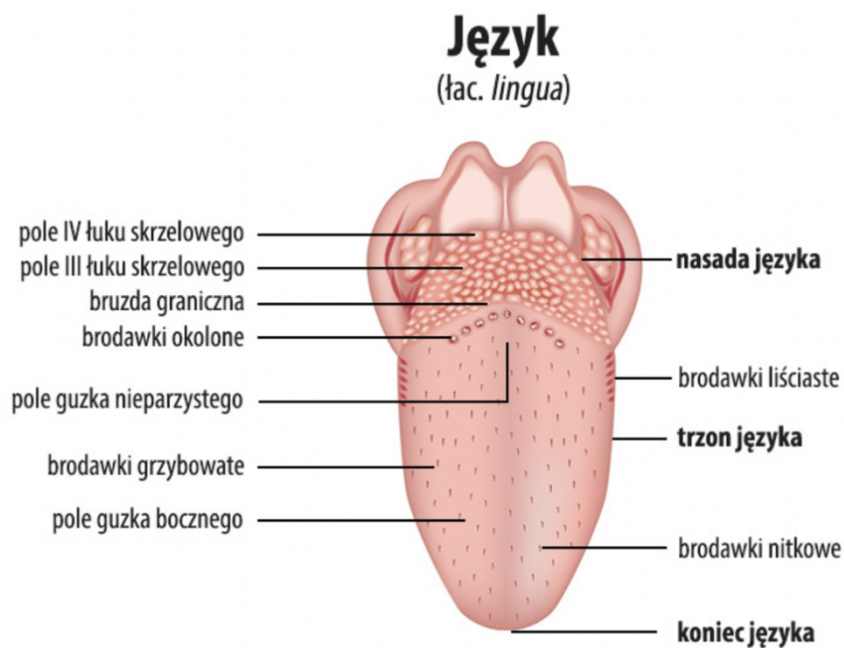
²⁷ Tamże, s. 38.

²⁸ Tamże, s. 73.

[ði]: *the earth, the interest, the awe*

11. Słowo *with* wymawiamy [wɪθ], gdy następuje po nim wyraz rozpoczynający się od spółgłoski bezdźwięcznej np. *with fire* [wɪθ faɪə]; [wɪð] gdy następuje po nim wyraz rozpoczynający się od samogłoski lub spółgłoski dźwięcznej np. *with this* [wɪð ðɪs], *within* [wɪðɪn]²⁹.

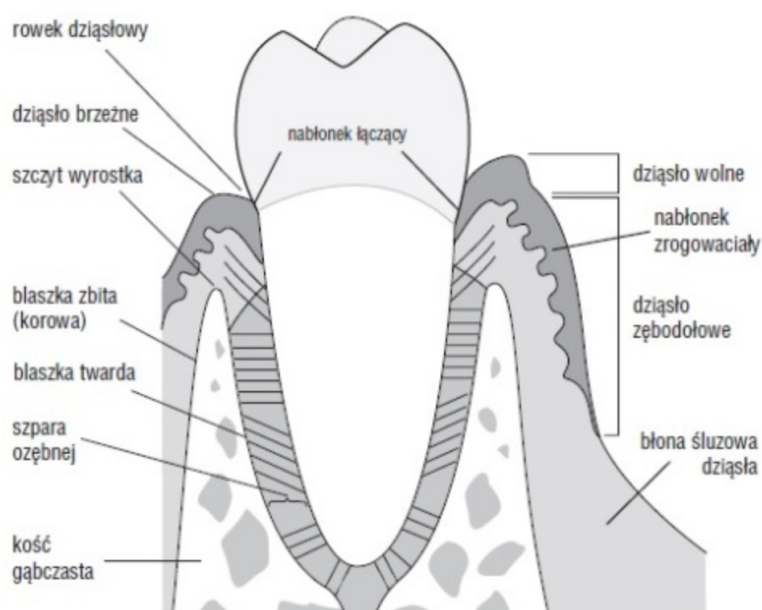
Diagram 4 – budowa anatomiczna języka³⁰



²⁹ Tamże, s. 157.

³⁰ <https://stomatologa.pl/anatomia/jezyk> (dostęp 21 marca 2024)

Diagram 5– budowa anatomiczna jamy ustnej i dziąseł³¹



2.2 General Southern – specyfika

General Southern (GS) to grupa dialektów występujących m.in. w byłych Skonfederowanych Stanach Ameryki (stany południowe, które odłączyły się od Stanów Zjednoczonych podczas wojny secesyjnej tj. w latach 1861-1865) oraz w sąsiadujących stanach granicznych. Południe Ameryki zostało zasiedlone głównie przez Anglików z West Midlands i West Country. Dialekty południowe można znaleźć głównie w stanach takich jak Alabama, Floryda, Georgia, Kentucky, Maryland, Karolina Północna, Karolina Południowa, Tennessee, Wirginia, Wirginia Zachodnia, Teksas, Arkansas, Mississippi, Luizjana i region Ozarks w Missouri. Ponadto niektóre z najbardziej wysuniętych na południe wiejskich hrabstw Ohio, Indiany i Illinois charakteryzują się silnymi wpływami południowymi.

³¹ <https://www.mp.pl/pacjent/stomatologia/choroby-i-leczenie-przyzebna/122853,recesje-dziaslowe> (dostęp 21 marca 2024)

Diagram nr 6 – mapa Stanów Zjednoczonych Ameryki³²



Głównymi cechami GS są:

- zamiana dyftongów [aɪ] na przedłużone [a:], np. w wyrazie *my* [maɪ] - [ma:] (w wyższej tessiturze dopuszczalna jest zamiana na [a:ɛ]);
- zamiana dyftongów [aʊ] na [æʊ], np. w wyrazie *now* [naʊ] - [næʊ];
- zamiana dyftongów [eɪ] [ɛɪ], np. w wyrazie *rain* [ɪɛɪ] [ɪɛɪ];
- w krótkich wyrazach z użyciem pojedynczej samogłoski [æ] [ɛ] [ɪ] tuż po dodawane jest *schwa* [ə], np. *pet* [pɛt] - [pɛ(ə)t], *him* [hɪm] - [hɪ(ə)m];
- tzw. *liquid u* [ju] zamieniane jest na [ɪu], np. w *due* [dju] - [dɪu], szybsze przejście do samogłoski „u”;
- rezygnacja z nosowości w końcówkach „-ing”, np. w wyrazie „doing” [dʊŋ] - [dʊm].

³² https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13Map_of_USA_States_with_names_white.svg

2.3 Appalachian – specyfika

Dialekt Appalachów (AP) jest używany w paśmie górskim Appalachów, które obejmuje południową część West Virginia, południowo-wschodnie Ohio, wschodnie Kentucky, dolinę Shenandoah w stanie Virginia, wschodnie Tennessee i zachodnią część stanu Karoliny Północnej. Osadnicy tego obszaru przybyli z zachodniej Anglii, szkockich wyżyn, Walii, Irlandii i Szkocji przez Irlandię. W rezultacie język angielski w Appalachach ma bardzo wyraźne zabarwienia spółgłoski „r”. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech dialektu Appalachów jest jego wymowa. Dialekt kładzie nacisk na większą muzykalność w mowie poprzez długie samogłoski i unikalny wzór intonacji. Ma również odrębny sposób wymawiania niektórych słów, np. słowo *fire* „ogień” wymawiane prawie jak „daleko” *far*.

Dialekt ten ma swoje słownictwo, które jest unikalne dla tego regionu. Słowo „wieśniak” *hillbilly* odnosi się do kogoś, kto pochodzi z gór Appalachów i jest często używany w innych stanach w pejoratywny sposób, aby obrażać osoby niewykształcone. Oprócz słownictwa, dialekt ten ma również specyficzne cechy gramatyczne. Często używa się podwójnej negatywnej konstrukcji, takiej jak *I don't know nothing* [nic nie wiem], co w American Standard byłoby uważane za niepoprawne. Appalachian używa wielu potocznych wyrażen, takich jak *I reckon* zamiast *I think* [myślę] oraz *y'all* zamiast *you all* [wszyscy].

Appalachy to głównie region wiejski, którego mieszkańcy żyją na obszarach odizolowanych od miast, a tym samym infrastruktury, która sprzyja migracji. Dzięki temu dialekt ten przetrwał i funkcjonuje do dnia dzisiejszego w stosunkowo niezmienionej formie od wieków. Region ten słynie również z muzyki ludowej *bluegrass*³³, którą podsumować można jako fuzję muzyki szkocko-irlandzkiej i afroamerykańskiej, z wykorzystaniem tradycyjnych instrumentów, takich jak banjo czy skrzypce.

Wg LaBouff najczęściej wykonywanym repertuarem operowym wykorzystującym ten dialekt jest *Susannah* Carlisle'a Floyda. Ogólne cechy obowiązujące w AP to stosowanie zasad charakterystycznych dla General Southern z pewnymi dodatkami opisanymi w dalszej części pracy.

³³ <https://bluegrassheritage.org/history-of-bluegrass-music/> (dostęp 17 października 2023)

2.4 Mid-Atlantic – specyfika

Mid-Atlantic natomiast stosuje się w wybranych operach amerykańskich, w oratoriach i dziełach pochodzenia europejskiego, które nie są brytyjskie. Nie jest to dialekt funkcjonujący w użyciu, ale raczej hybrydowa wymowa północnoamerykańskiego i brytyjskiego na specjalne potrzeby. Mid-Atlantic English to wersja języka angielskiego, która nie ma być ani dominująco amerykańska, ani brytyjska. Mid-Atlantic, znany również jako Transatlantic Pronunciation, to rodzaj akcentu dawniej kultywowanego przez amerykańskich i kanadyjskich aktorów do użytku w teatrze oraz przez północnoamerykańskich reporterów do korespondencji wojennej. Jego celem była wzajemna zrozumiałość po obu stronach Atlantyku. Opierał się na mowie bostońskiej z lat dwudziestych XX wieku, była to zasadniczo mowa północnoamerykańska z pewnymi przyjętymi cechami wymowy brytyjskiej. W teatrze był używany w produkcjach scenicznych Szekspira i innych dzieł z Wysp Brytyjskich, a także często w filmie pierwszej połowy XX wieku. Ta forma „scenicznego brytyjskiego” nie jest dziś używana tak często jak kiedyś. W obecnym teatrze północnoamerykańskim praktykuje się stosowanie bardziej amerykańsko brzmiącego Theater Standard.

Kodyfikację wymowy środkowoatlantyckiej w formie pisemnej przypisuje się Edith Warman Skinner (lata trzydzieste XX wieku). Sir Tyrone Guthrie założył zespół aktorski, który składał się z brytyjskich, amerykańskich i kanadyjskich aktorów. Sfrustrowany fluktuacją wszystkich wariantów wymowy, które słyszał w dialogach swoich aktorów, zwrócił się o pomoc do Edith Skinner w celu opracowania hybrydowej wymowy języka angielskiego, która łączyłaby warianty samogłosek i ujednolicała użycie języka. Wymowa, którą Skinner opracowała, doprowadziła do napisania jej książki *Speak with Distinction*. Stała się ona jednym z głównych tekstów do nauki i praktyki mowy scenicznej używanych przez szkoły aktorskie w całym anglojęzycznym świecie.

Przydatną techniką pozwalającą opanować tę wymowę jest obejrzenie kilku czarno-białych hollywoodzkich filmów z lat 30. i 40. ubiegłego wieku. Każda gwiazda w amerykańskim systemie kin studyjnych przeszła szkolenie z wymowy środkowoatlantyckiej. Mid-Atlantic został wykorzystany na przykład w *The Sound*

*of Music*³⁴ w latach 60-tych, aby połączyć brytyjską wymowę Marii, wykonywaną przez Dame Julie Andrews³⁵, z północnoamerykańskimi akcentami wykonawców portretujących rodzinę von Trapp. Dialekt środkowoatlantycki jest często wykorzystywany do scharakteryzowania osoby z wyższej klasy lub o wysokim wykształceniu.

Biegłość w dialekcie środkowoatlantyckim jest obecnie cenną umiejętnością dla wokalistów. W przypadku utworów wokalnych, które nie pochodzą z Ameryki Północnej, wielu dyrygentów i reżyserów często prosi o stosowanie tej wymowy. Angielskojęzyczne prezentacje oratoriów i oper europejskich są częściej w Mid-Atlantic niż czystej brytyjskiej wymowie (Received Pronunciation) lub American Standard. W Ameryce Północnej czasami pojawiają się obawy, że używanie Received Pronunciation, z jego ciemniejszymi samogłoskami, może sprawić, że dzieło będzie mniej zrozumiałe dla odbiorców z Ameryki Północnej.

Samogłoski w Mid-Atlantic są zazwyczaj wymawiane podobnie do tych w American Standard. Główne różnice między MA i AS to zredukowane zabarwienia „r” w [ɜ^r] i [ə^r] w dyftongach i trifongach oraz pojawienie się opcjonalnego użycia „r” w wersji *flipped* [r] i *rolled* [R]. Użycie: [ɹ] zawsze w słowach z pisownią „wh”, takich jak *what, where-fore, why* i *whether*; [ɹ] w wyrazach z samogłoską „o” np. w *honest*; [ju], czyli tzw. *liquid „u”* w wyrazach rozpoczynających się od spółgłosek „d”, „n”, „s”, „l”, „t”. „th” np. *tune, interlude*.

Tabela nr 1 – różnice między dialektami

Wyjaśnienie	Przykłady	American Standard	General Southern	Appalachian	Mid- Atlantic
	dance	dæns	dæns	dæns	dans
	doing	duɪŋ	dum	dum	duɪŋ
	down	daʊn	dæʊn	dæʊn	daʊn
	dream	dri:m	dri:m	dri:m	drim
	earth	ɜθ	ɜθ	ɜθ	ɜ ^r θ

³⁴ Amerykański film muzyczny w reżyserii Roberta Wise’a. Obraz nagrodzony Oscarem dla najlepszego filmu roku oraz Złotym Globem dla Najlepszego filmu komediowego lub musicalu. Filmowa adaptacja broadwayowskiego musicalu *Dźwięki muzyki* autorstwa Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II oraz autobiografii arystokratki Marii von Trapp.

³⁵ Angielska aktorka filmowa, teatralna i telewizyjna, piosenkarka oraz autorka książek. Najlepiej znana z ról w filmach *Mary Poppins* i *Dźwięki muzyki*. Odznaczona Orderem Imperium Brytyjskiego II klasy.

Zabarwienie „r” inne w MA	father	faðə	faðə	faðə	faðə ^r
	for	fɔə	fɔə	fɔə	fɔə ^r
	from	fɪɹɹm	fɪɹɹm	fɪɹɹm	fɹɹm
	hand	hænd	hænd	hænd	hænd
	heart	hæət	hæət	hæət	hæə ^t
	like	laɪk	la:k	la:k	laɪk
[ʌ] zamienia się w [ʊ]	love	lʌv	lʌv/lʊv	lʊv	lʌv
	man	mæn	mæn	mæn	mæn
	me	mi	m(i)i	m(i)i	mi
	must	mʌst	mʌst	mʌst	mʌst
Zanik dyftongów w wymowie południowej, przedłużenie samogłoski.	my	maɪ	ma:	ma:	maɪ
	new	nju	niu	niu	nju
	night	naɪt	na:ʔ / na:(t)	na:ʔ / na:(t)	naɪt
	not	nɒt	nɒt	nɒt	nɒt
	now	nəʊ	næʊ	næʊ	nəʊ
	of	əv / ʌv	əv / ʌv	əv / ʌv	ʊv
	on	ɒn	ɒn	ɒn	ʊn
	owe	oʊ	oʊ	oʊ	oʊ
	pond	pʌnd	pʊnd	pʊnd	pʊnd
	pretty	pɹɪti	pɹɪti / pɜ:r(t)i	pɹɪti / pɜ:r(t)i	pɹɪti
	rain	ɹeɪn	ɹeɪn	ɹeɪn	ɹeɪn
	say	seɪ	seɪ	seɪ	seɪ
	sere	sɪə	seə:	seə:	sɪə ^r
	shall	ʃæl	ʃæl	ʃæl	ʃæl

	singing	sɪŋɪŋ	seɪŋɪn	seɪŋɪn	sɪŋɪŋ
	sound	saʊnd	sæʊnd	sæʊnd	saʊnd
	sure	ʃʊə	ʃʊə	ʃʊə	ʃʊəʳ
Przedimek, po którym następuje dalsza część zdania.	the (przed samogłoską)	ði	ði	ðə	ði
	the (przed spółgłoską)	ðə	ðə	ðə	ðə
	think	θɪŋk	θeɪŋk	θeɪŋk	θɪŋk
	very	veɪɹi	veɪɹi	veɪɹi	veɹi
	want	wʌnt	wʌnt	wʌnt	wɒnt
	warming	wɔə-mɪŋ	wɔə:mɪn	wɔə:mɪn	wɔəʳ mɪŋ
	was	wʌz	wʌz	wʌz	wɒz
	wasn't	wʌzənt	wʌdənt	wʌdənt	wʌzənt
	when	wen	wen	wen	wen
	when	wen	wɪn	wɪn	wen

3 PODSTAWOWE INFORMACJE O DZIELE I KOMPOZYTORACH. OMÓWIENIE LIBRETTA W ZAKRESIE WYBRANYCH FRAGMENTÓW

Tabela nr 2 – chronologia

Kompozytor	Data urodzenia	Data śmierci	Prapremiera wybranego dzieła
Gian Carlo Menotti	7 VII 1911	1 II 2007	1946 <i>The Medium</i>
Marc Blitzstein	2 III 1905	22 I 1964	1949 <i>Regina</i>
Carlisle Floyd	11 VI 1926	30 IX 2021	1955 <i>Susannah</i>
Douglas Moore	10 VIII 1893	25 VII 1969	1956 <i>The Ballad of Baby Doe</i>
Kirke Mechem	16 VIII 1925	* ³⁶	1980 <i>Tartouffe</i>
Ned Rorem	23 X 1923	18 XI 2022	2006 <i>Our Town</i>

3.1 Gian Carlo Menotti, *The Medium*

3.1.1 Życie i twórczość

Gian Carlo Menotti urodził się 7 lipca 1911 roku w Cadegliano nad jeziorem Lugano we Włoszech, a zmarł 1 lutego 2007 roku w Monte Carlo w Monako. Swoją pierwszą operę, *Śmierć Pierota*, skomponował w wieku 11 lat. Mając lat 18, rozpoczął naukę w Curtis Institute of Music w Filadelfii, którą poprzedziła edukacja w Mediolańskim Konserwatorium Muzycznym.

W czasie studiów w stolicy Lombardii, Menotti miał szansę zetknąć się z muzyką wielkich kompozytorów początku stulecia: Mahlera, Ravela, Strawińskiego czy Debussy'ego, jednak tym, który wywarł największy wpływ na rozwój młodego muzyka, był niewątpliwie Puccini³⁷.

Jego pierwszym amerykańskim sukcesem była opera *Amelia Goes to the Ball*. Premiera dzieła odbyła się w 1937 roku w Filadelfii, a rok później zostało ono wystawione w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Kolejnym sukcesem okazała się radiowa opera *The Old Maid and the Thief* (1939), która na scenie zadebiutowała w 1941 roku, a w telewizji dwa lata później. Niestety, kolejna jednoaktówka

³⁶ Kompozytor żyje (informacja z dnia 13 marca 2024 roku)

³⁷ K. Wlaschin, *Encyclopedia of American Opera*, McFarland and Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, London, 2006, s. 237.

wystawiona w Metropolitan Opera okazała się porażką i została zdjęta z afisza przez samego kompozytora. W 1947 roku, triumf odniosła opera *The Medium*, przywracając kompozytora do łask publiczności. Z ogromnym entuzjazmem została przyjęta opera *Amahl and the Night Visitors* pierwotnie stworzona specjalnie na potrzeby transmisji telewizyjnej. W niedługim czasie stała się ona jednak najczęściej grywaną amerykańską operą na deskach teatrów. Na Broadwayu kompozytorowi niebywały sukces przyniósł *double bill*: wcześniej wspomniane *The Medium* oraz *The Telephone*³⁸.

Menotti posiadał niezwykle zdolności dramatopisarskie, stąd zawsze sam pisał swoje libretta. Przyniosło mu to dwukrotnie nagrodę New York Drama Critics' Circle Award oraz Nagrodę Pulitzera, kolejno za utwory: *The Consul* (1950) oraz *The Saint of the Bleeker Street* (1954). Pozostałe dzieła Menottiego to między innymi: *The Unicorn, The Gorgon and the Maticore* (1956, opera madrygałowa), *Maria Golovin* (1958, opera telewizyjna), *Labirynt* (1963, opera telewizyjna), *The Last Savage* (1963, opera komiczna napisana na zamówienie Opery Paryskiej), *The Death of the Bishop of Brindisi* (1963, kantata religijna), *Martin's Life* (1964, opera kościelna), *The Most Important Man* (1971, premiera w New York City Opera), *Tamu-Tamu* (1973, opera antropologiczna), *The Egg* (1976, opera kościelna), *The Hero* (1976, opera komiczna), *Landscapes and Remembrances* (1976, kantata autobiograficzna), *La Loca* (1979, opera napisana specjalnie dla sopranistki Beverly Sills na zamówienie San Diego Opera), oraz *Goya* (1986, napisana specjalnie dla tenora Placido Domingo na zamówienie Washington Opera)³⁹. Menotti skomponował także wiele oper dla dzieci: *Help, Help, The Globolinks* (1968), *The Trial of the Gypsy* (1978), *Chip and his Dog* (1979), *The Boy Who Grew Too Fast* (1982), *A Bride from Pluto* (1982), oraz *The Singing Child* (1993). Jest on także autorem libretta do dwóch oper Samuela Barbera (*Vanessa* i *A Hand of Bridge*). W 1958 założył *The Festival of Two Worlds* w Spoleto we Włoszech⁴⁰.

3.1.2 *The Medium*

Double bill Menottiego to najbardziej znaną para w historii amerykańskiej opery: *The Telephone* i *The Medium*. Druga z nich, swój debiut miała 8 maja 1946 roku w Brander Matthews Theatre na Uniwersytecie Columbia. Po przeróbkach muzycznych

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

i scenicznych oraz po dodaniu 22-minutowej jednoaktówki *The Telephone* w lutym 1947 roku duet został zaprezentowany na Broadwayu w New York's Heckscher Theatre. Były to także dwie pierwsze amerykańskie opery nagrane w całości, których rejestracji dokonała wytwórnia Columbia. Po udanym debiucie na deskach Heckscher Theatre produkcja przeniosła się do Ethel Barrymore Theatre, by pozostać tam sześć miesięcy (od 1 maja 1947 roku). W prapremierowej obsadzie rolę Madame Flory wykreowała Claramae Turner, Moniki Evelyn Keller, a Toby'ego Leo Coleman. W operze wystąpili także jako postacie drugoplanowe Beverly Dame (Mrs. Gobineau), Frank Rogier, (Mr. Gobineau) i Catherine Mastice (Mrs. Nolan). Oliver Smith był odpowiedzialny za scenografię, Fabio Rieti za kostiumy, a dziełem zadyrygował Otto Leunting. Kiedy zespół przeniósł się na Broadway do Ethel Barrymore Theatre, rolę Flory przejęła Marie Powers, a za pulpitem dyrygenckim stanął Leo Barzin. Rolę Madame Flory w swoim repertuarze miały takie śpiewaczki jak Regina Resnik (Washington Opera, 1970) czy Regine Crespin (Opera de Paris), a nawet w ostatnich latach swojej kariery Renata Scotta (Torino Opera, 1999)⁴¹.

Przyjęta przez krytykę entuzjastycznie, *The Medium*, została wystawiona sześćset razy w ciągu zaledwie kilku lat. Utwór od samego początku ewokował magiczną atmosferę, a jego premiera jest jednym z ważniejszych momentów w historii amerykańskiej opery⁴². Jean Cocteau o dziele powiedział:

*Menotti wykreował z dramatu, opery, a z opery stworzył dramat. Był w stanie odnaleźć, w swoim godnym podziwu dziele „Medium”, styl wokalny, który przemienia codzienność w liryczny dramat*⁴³.

Medium stało się fenomenem, dzięki niezwykłemu zmysłowi, z jakim Menotti potrafił sportretować charaktery głównych postaci. W typowym dla melodramatu trójkącie miłosnym ojciec zastąpiony jest przez kontrolującą matkę (Baba), a partnerami są dzieciennia córka (Monica) i jej głuchoniemy, przyszywany brat (Toby). Dzięki tak pomyślanym postaciom opera zyskuje świeżość i wymyka się nadmiernemu sentymentalizmowi⁴⁴.

⁴¹ Tamże, s. 236.

⁴² E. K. Kirk, *American Opera*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2001, s. 247.

⁴³ Tamże, s. 247.

⁴⁴ Tamże.

W libretcie Madame Flora zarabia na życie jako medium. Mieszka ze swoją nastoletnią córką Moniką i niemym pomocnikiem Tobym. Z pomocą dwójki domowników i arsenałem sztuczek przekonuje klientów, że jest w stanie skontaktować ich ze swoimi zmarłymi członkami rodzin. Podczas jednego z seansów, przydarza jej się dziwna rzecz: czuję na swoim gardle obcą dłoń. Ze strachu nie jest w stanie kontynuować swojej szarlatańskiej rutyny. Obarcza za to winą Toby'ego i wyrzuca go na bruk. Kiedy Toby w sekrecie wraca do mieszkania, przestraszona i pijana Madame Flora strzela do niego myśląc, że jest duchem, który nawiedził ją podczas poprzedniego seansu⁴⁵.

Tuż przed arią *The Black Swan* Madame Flora oskarża Toby'ego o złapanie jej za szyję w trakcie ostatniego seansu. Wybucho złością i bije chłopaka. Monika odciąga wzburzoną matkę i próbuje opanować sytuację śpiewając znany im utwór. Ostatnie wersy arii śpiewane są w duecie z matką.

Walc Moniki otwiera drugi akt opery. Zaczyna się po oklaskach, kiedy Toby właśnie kończy domowy spektakl teatru lalek. W trakcie arii Monika próbuje nawiązać dialog z niemym chłopakiem, w rezultacie dochodzi do wyznania miłości między bohaterami.

3.2 Marc Blitzstein, *Regina*

3.2.1 Życie i twórczość

Marc Blitzstein, amerykański kompozytor, autor tekstów i dramaturg, był najbardziej znany ze swojej pracy w teatrze muzycznym i operze. Blitzstein, który urodził się 2 marca 1905 roku w Filadelfii w Pensylwanii, wykazał wczesną skłonność do muzyki, angażując się w naukę gry na fortepianie i kompozycji w latach swojej młodości. Kariera Blitzsteina znacznie się rozwinęła w latach 30. i 40. XX wieku, charakteryzując się aktywnym zaangażowaniem w lewicowe ruchy polityczne i niezachwianym zaangażowaniem w tworzenie sztuki odzwierciedlającej świadomość społeczną. Nawiązał on wtedy kontakt z lewicową sceną kulturalną w Nowym Jorku, angażując się we współpracę z wybitnymi osobistościami, takimi jak pisarz Clifford Odets i reżyser Orson Welles.

⁴⁵ Tamże, s. 235.

Marc Blitzstein zajmował stanowiska w różnych cenionych instytucjach akademickich. Jedną z wybitnych instytucji, z którą był związany, była New School for Social Research w Nowym Jorku, gdzie zajmował stanowisko wykładowcy muzyki. Blitzstein przekazywał swoją wiedzę i doświadczenie studentom New School, którzy interesowali się kompozycją, teorią i wykonaniem muzyki.

Ponadto Blitzstein służył jako wizytujący prelegent na wielu uniwersytetach, w tym na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley. Dzięki swojemu zaangażowaniu w nauczanie był wywarł znaczący wpływ na kolejne pokolenie muzyków, kompozytorów, ale też akademików. Słynnym dziełem Blitzsteina jest opera *The Cradle Will Rock* (1937), skomponowana w ramach Federal Theatre Project⁴⁶. Opera przyciągnęła uwagę ze względu na eksplorację niepokojów pracowniczych i nadużyć korporacyjnych, ponieważ jej początkowa inscenizacja została wstrzymana przez władze rządowe ze względu na jej kontrowersyjny charakter. Znaczącym wkładem Blitzsteina jest angielska wersja *Opery za trzy grosze* Kurta Weilla i Bertolta Brechta (1954), która odegrała kluczową rolę w zapoznaniu amerykańskiej publiczności z twórczością artystyczną Brechta i Weilla.

Kompozycje muzyczne Blitzsteina często zawierały bystrą krytykę społeczną i unikalne połączenie elementów muzyki klasycznej, jazzowej i popularnej. Ponadto był bardzo produktywnym autorem krytyk zarówno muzycznych, jak i teatralnych, a także esejów dotyczących polityki i społeczeństwa. Niestety, życie Marca Blitzsteina zostało przedwcześnie zakończone w 1964 roku w wyniku napadu rabunkowego, który miał miejsce w jego rezydencji na Martynice. Chociaż Blitzstein zmarł przedwcześnie, jego wpływ na amerykańską muzykę i teatr jest nadal czczony i badany, a jego twórczość nadal wywiera wpływ na sferę twórczą i polityczną.

3.2.2 Regina

Najbardziej sztandarowym dziełem jest jego opera *Regina* (1949), która jest adaptacją dzieła teatralnego Lillian Hellman *The Little Foxes*. Opera jest powszechnie uważana za jedno z jego najbardziej ambitnych, umiejętnie łącząc operę i teatr muzyczny.

⁴⁶ Federal Theatre Project (FTP; 1935-1939) był programem teatralnym ustanowionym podczas Wielkiego Kryzysu w ramach Nowego Ładu w celu finansowania występów artystycznych na żywo i programów rozrywkowych w Stanach Zjednoczonych. Był to jeden z pięciu projektów Federal Project Number One sponsorowanych przez Works Progress Administration, stworzony nie jako działalność kulturalna, ale jako środek pomocy w zatrudnianiu artystów, pisarzy, reżyserów i pracowników teatralnych. https://en.wikipedia.org/wiki/Federal_Theatre_Project (dostęp 22 marca 2024).

Akcja *Reginy* opery rozgrywa się w 1990 roku w Bowden, w stanie Alabama. Regina Giddens oraz jej bracia są żądnymi władzy i pieniędzy ludźmi, którzy dążą do celu bez względu na konsekwencje. Niepełnosprawny mąż Reginy, Horace oraz ich córka Alexandra, nie zgadzają się z polityką rodziny i sposobem prowadzenia interesów. Horace dowiadując się o podłych zamiarach swojej żony⁴⁷. Regina nie chcąc jednak zmienić swojego postępowania i pozbawia go dostępu do leków, przez co umiera on na zawał serca. Dowiaduje się o tym Alexandra, która zostawia matkę, nie chcąc mieć z nią ani z jej fortuną nic do czynienia⁴⁸.

Poddana przeze mnie późniejszej analizie aria *Music, music, music* pochodzi z I aktu opery i wykonywana jest przez Birdie, szwagierkę Reginy. Znajdujemy się w momencie opery, w którym Regina postanawia zorganizować przyjęcie, na którym ma pojawić się znany biznesmen z Chicago. Ten po przybyciu nawiązuje rozmowę z lekceważoną na codzień przez rodzinę Birdie. Śmieją się, rozmawiają o muzyce i podróżach. Później, tego samego wieczoru Birdie opowiada Alexandrze o swoich wrażeniach, co ujęte jest przez kompozytora w formie arii.

What will it be for me? to również aria z pierwszego aktu, wykonywana jednak przez Aleksandrę, córkę Reginy. Tuż przed arią Birdie ostrzega swoją siostrzenicę o planach małżeńskich snutych przez Reginę i jej brata Oskara. Ci chcą, by Alexandra poślubiła swojego kuzyna, dzięki czemu rodzina zachowa majątek. Birdie wspomina swoje małżeństwo oraz fakt wydania jej za mąż wbrew woli. Chce uchronić Aleksandrę przed swoim losem. W tej wręcz musicalowej arii Aleksandra zaskoczona wyznaniem ciotki, zastanawia się z młodzieńczą naiwnością, jakby to było być zakochaną.

3.3 Carlisle Floyd, *Susannah*

3.3.1 Życie i twórczość

Floyd urodził się w Latta w Południowej Karolinie w 1926 roku jako syn pastora metodystów. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku zaledwie sześciu lat. Studia

⁴⁷ Regina wraz z braćmi planują nowy biznes, Horace nie chce go sfinansować, wtedy Oscar (brat Reginy) proponuje małżeństwo między swoim synem Leo i córką Reginy Alexandrą - pierwszymi kuzynami - jako sposób na zdobycie pieniędzy Horace'a, ale Horace i Alexandra są oburzeni tą sugestią, podobnie jak Birdie. Horace odmawia, gdy Regina prosi go wprost o pieniądze, więc Leo, kasjer bankowy, zostaje zmuszony do kradzieży obligacji kolejowych Horace'a ze skrytki bankowej.

⁴⁸ <http://marc-blitzstein.org/work/regina-new-york-city-opera-version/> (1 września 2022).

muzyczne kontynuował na Syracuse University, gdzie w 1946 roku uzyskał tytuł licencjata (Bachelor of Music). W 1947 roku przeniósł się na Florydę, gdzie został wykładowcą na Wydziale Muzycznym Florida State University w klasie fortepianu. W tym okresie zaczął pisać dzieła operowe. Jego pierwsza opera, *Slow Dusk*, miała swoją premierę na Uniwersytecie Syracuse w 1949 roku i spotkała się z dużym uznaniem. W tym samym roku otrzymał tytuł magistra. Drugą operą była *Fugitives*, która niestety nie spotkała się z entuzjazmem publiczności, Carlisle Floyd w wywiadzie dla NEA⁴⁹ skomentował: “*Nobody sees this, this is the opera I learned on. It was a complete failure.*”⁵⁰ („Nikt tego nie rozumie, to opera, na której się uczyłem. To była kompletna porażka”).

Już rok później doszło do premiery jego trzeciej opery pt. *Susannah* (1955). Inne godne uwagi opery Floyda to: *Of Mice and Men*, której premiera odbyła się w Seattle Opera w 1970 r., oraz *Cold Sassy Tree*, której premiera odbyła się w Houston Grand Opera w 2000 r. Dzieła te były wystawiane zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i za granicą. Floyd napisał łącznie 9 dzieł operowych w tym: *Bilby's Doll*, *Willie Stark* oraz *Flower and Hawk*. Floyd jest znany ze swojego wyjątkowego podejścia do kompozycji, które często zawiera melodie i motywy ludowe z Południa i regionu Appalachów. Jego opery są uznawane za typowo amerykańskie, ponieważ skupiają się na kwestiach związanych z amerykańską kulturą, takich jak rasizm, bieda i nierówności społeczne.

Oprócz swojej pracy jako kompozytor i librecista, Floyd był także profesorem muzyki na Florida State University i University of Houston. Otrzymał liczne wyróżnienia i nagrody w tym National Medal of Arts i Robert Ward Commission od American Academy of Arts and Letters.

W rozmowie z Opera News stwierdził: „Nie uważam się za słynnego kompozytora, ale za kogoś, kto kocha to, co robi. Uwielbiam cały proces tworzenia opery, ożywiania jej”.

Z karierą trwającą ponad sześć dekad, dziedzictwo Floyda jako kompozytora, librecisty i pedagoga wywarło głęboki wpływ na dalszą ewolucję muzyczną Stanów Zjednoczonych. Jego wkład w amerykańską tradycję operową będzie niewątpliwie odczuwalny przez przyszłe pokolenia.

⁴⁹ National Endowment for the Arts, <https://www.arts.gov/stories/video/nea-opera-honors-interview-carlisle-floyd> (dostęp 19 lutego 2024).

⁵⁰ <https://www.arts.gov/stories/video/nea-opera-honors-interview-carlisle-floyd> (dostęp 19 stycznia 2024).

3.3.2 *Susannah*

W przekroju całej kariery to właśnie *Susannah* jest dziełem, która miała mu przynieść największy rozgłos. Kompozytor napisał dzieło mając 27 lat. Pierwsza produkcja nie przyniosła Floydowi wielkiego rozgłosu, dopiero debiut w Nowym Jorku w 1956 zwrócił uwagę recenzentów, między innymi Ronalda Eysera: „Obiecujący talent zwrócił na siebie ogólnokrajową uwagę premierą *Susannah* w New York City Opera Company⁵¹”. Pierwszą wykonawczynią głównej roli była Phyllis Curtin, która wierzyła w potencjał opery i zaangażowała się w jej rozpowszechnienie. Można powiedzieć, że Floyd zawdzięcza jej część sukcesu. Swoją interpretacją stworzyła ona również pierwowzór wykonawczy dla kolejnych pokoleń. Libretto opery jest adaptacją biblijnej opowieści o Zuzannie, którą Floyd modernizuje i przenosi do fikcyjnego miasteczka w Tennessee. Utwór opowiada tragiczną historię młodej dziewczyny fałszywie oskarżonej o „złe prowadzenie”. Ze względu na tematykę, utwór ten był często komentowany publicznie. Pomimo trudnego tematu religijnych prześladowań oraz społecznej niesprawiedliwości zyskał uznanie amerykańskiej publiczności. Wbrew opiniom niektórych krytyków, którzy twierdzili, że opera jest jedynie dziełem regionalnym, do dnia dzisiejszego *Susannah* została przedstawiona w ponad ośmiuset produkcjach, w tym w Metropolitan Opera w 1999 roku z udziałem znanej sopranistki Renée Fleming w roli tytułowej.

Opera rozpoczyna się od sceny na placu, gdzie mieszkańcy oczekują przyjazdu kaznodziei. Dziewiętnastoletnia Susannah Polk, swoją urodą i niewinnością przyciąga uwagę wszystkich mężczyzn. Z oczywistych względów, nie budzi przez to sympatii ich żon. Kleryk Olin Blich natychmiast zwraca uwagę na Susannę i prosi ją do tańca. Później tej nocy Susannah siedzi ze swoim przyjacielem Little Bat na werandzie jej domu i marzy o dniu, w którym będzie mogła opuścić dolinę i zobaczyć resztę świata. Nieświadoma nadchodzącego losu śpiewa swoją pierwszą arię *Ain't it a pretty night*. Następnego ranka czterej starsi kościoła napotyka ją kąpiącą się w zatoczce przy jej farmie. Oburzeni wracają do miasteczka i informują mieszkańców o tym zdarzeniu, sugerując tym samym rozwiązanie bohaterki. Tego wieczora na pikniku kościelnym, cztery żony starszych kościoła rozmawiają o – według nich –

⁵¹ Recenzja *Susannah*, napisana przez Steve Hicken (Florida State University, Tallahassee), *The Tallahassee Democrat*, 6 listopada 2005.

skandalicznym zachowaniu i na widok Susanny, oznajmiają, że nie jest w tym towarzystwie mile widziana. Dziewczyna decyduje się wrócić do domu, gdzie zastaje Little Bat, który wyjaśnia, dlaczego spotkała się z taką reakcją mieszkańców. Przyznaje się do kłamstwa narzuconego przez jego matkę, panią McLean: ta kazała mu powiedzieć, że był uwiedziony przez Susannę. Dziewczyna oznajmia, że nie chce go więcej widzieć.

Akt drugi rozpoczyna się kilka dni później, kiedy Sam informuje swoją siostrę, że społeczność chce publicznej spowiedzi i przekonuje ją do uczestnictwa w wieczornej modlitwie. Wewnątrz kościoła wielebny Blitch oskarża Susannę o rozwiązłość i wzywa do wyznania grzechów. Dziewczyna wybiega z kościoła i wraca do domu, gdzie w samotności wspomina dawne czasy śpiewając pieśń ludową *The Trees On Mountain*. Nagle z ciemności wyłania się kaznodzieja Blitch i ponownie namawia dziewczynę do spowiedzi, ale jego intencje dość szybko zostają zmaćcone pożądaniem. Wykorzystuje on seksualnie Susannę, jednocześnie zdając sobie sprawę z tego, że dziewczyna była dziewicą i została niewinnie oskarżona o cudzołóstwo. Następnego dnia, zawstydzony Blitch próbuje załagodzić atmosferę i przekonać społeczność, że pogłoski o Susannie są nieprawdziwe. Mimo jego starań starsi i ich żony nie wierzą kaznodziei. Po powrocie do domu pijany Sam dowiaduje się, co się stało i biegnie czym prędzej do kościoła. Susannah słyszy z oddali strzał. Little Bat wbiega do jej domu, wykrzykując, że Sam zabił Blitcha. Mieszkańcy przychodzą na farmę Susanny i grożą jej oraz jej bratu. Susannah chwyta za broń i zmusza ich do opuszczenia swojej posiadłości.

3.4 Douglas Moore, *The Ballad of Baby Doe*

3.4.1 Życie i twórczość

Douglas Moore był jednym z najważniejszych twórców współczesnej opery amerykańskiej. Urodzony w 1893 roku w Cutchogue w stanie Nowy York, rozpoczął studia na uniwersytecie Yale w klasie Horatio Parkera, aby potem kontynuować swoją edukację u Nadii Boulanger i Vincenta d'Indy'ego w Paryżu. Od 1926 do 1962 był związany zawodowo z Barnard Collage przy Columbia University. Od 1940 został szefem departamentu muzycznego. Jego twórczość wywarła ogromny wpływ na dalszy

rozwój amerykańskiej opery w postaci, jaka jest znana dzisiaj. Istotną cechą jego dzieł była tematyka libretti, które silnie korelowały z amerykańską tożsamością.

Z 10 skomponowanych oper najbardziej znaną pozostaje *The Ballad of Baby Doe*, która w roku dwusetnej rocznicy uchwalenia Deklaracji Niepodległości (1776) doczekała się aż pięciu wersji wystawień i została okrzyknięta „wielką operą Ameryki”⁵². Innym utworem, który przedstawia silną postać kobiecą, a zarazem jego ostatnią operą jest *Carry Nation* (1966) do libretta Williama North Jayne’a. Dwie ludowe opery: *The Headless Horse* (1936) i *The Devil and the Daniel Webster* (1938) do których świetne libretti napisał poeta Stephen Vincent Benét, także ogniskują się wokół tematyki *stricte* amerykańskiej. Za *Giants in the Earth*, kompozytor otrzymał w 1951 nagrodę Pulitzera, jednak mimo tego nie zdobyła ona większego rozgłosu. Opera satyryczna *Gallantry* (1957) skomponowana również do libretta Arnolda Sundgaarda, jest jedną z pierwszych oper, które parodiują telewizję. Znajomość z poetą Vachelem Lindsay’em, którego Moore poznał w 1923 roku przyczyniła się do obrania klarownej ścieżki w swojej twórczości i zainteresowania się ściśle amerykańską tematyką. Początki tej pasji można upatrywać już w operze *Jesse James* z 1928 roku do libretta J.M. Browna. Po ukończeniu swoich ludowych oper, Moore skomponował dwie opery dla dzieci: *The Emperor’s New Clothes* (1948) i *Puss in the Boots* (1950), obie wystawione w Nowym Jorku⁵³. Moore otrzymał pięć stopni honorowych i stypendium Guggenheima (podobnie jak Carlisle Floyd).

3.4.2 *The Ballad of Baby Doe*

Fabula zawarta w librecie, napisanym przez Johna Latouche’a (autora libretta między innymi do *Kandyda* L. Bernsteina), opowiada wzruszającą historię miłosną pomiędzy wielkim magnatem górniczym a młodą dziewczyną (Baby Doe), która staje się postacią ikoniczną w całej historii amerykańskiej opery. Akcja opery toczy się w 1880 roku w Leadville w Kolorado, a fabuła oparta jest na faktach. Historia Baby Doe zafascynowała Moore’a od momentu, kiedy przeczytał o niej w gazecie:

Zacząłem myśleć o napisaniu opery o niej. Oto jest kobieta, kiedyś sławna piękność, która poślubia najbogatszego mężczyznę w Kolorado, [...],

⁵² K. Wlaschin, *Encyclopedia of American Opera*, McFarland and Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, London, 2006, s. 251.

⁵³ Tamże, s. 251-252.

i która zamarza na śmierć w smutnej chałupie obok opuszczonej kopalni srebra... Zawsze przylapywałem się na powrocie do tego tematu i zastanawiałem się, jak mógłbym to ucieleśnić w operze⁵⁴.

Libretto opery pozostaje w większości wierne prawdziwej historii. Premiera dzieła miała miejsce w Central City Opera House w Kolorado 7 lipca 1956 roku. W tytułowej roli wystąpiła Dolores Wilson, w roli Horace'ego pierwsi widzowie zobaczyli Waltera Cassela, a w roli Augusty, pierwszej żony Horace'ego, Marthę Lipton. Kiedy operę przeniesiono do Nowego Jorku w 1958, wzbudziła ona niemałą sensację. W głównej roli wystąpiła gwiazda Beverly Sills, reżyserię powierzono Władimirowi Rosingowi, a batutę oddano w ręce Emersona Buckley'a, który dyrygował także prapremierą. Uznawanym za najważniejsze i ikoniczne nagranie, jest nagranie ze wspomnianą wyżej obsadą z 1958 roku.

Akcja opery *The Baby Doe* toczy się w 1880 roku w Leadville w Kolorado, a fabuła oparta jest na faktach. Magnat górniczy, Horace Tabor, zakochuje się w Elizabeth McCourt zwanej Baby Doe i zostawia dla niej swoją żonę. Poślubia ją w Waszyngtonie, gdzie rezyduje podczas swojej senatorskiej kadencji. Na ślubie pojawia się sam prezydent Chester Arthur, natomiast pierwsza dama zostaje w domu, wysyłając sygnał do zaproszonej arystokracji, że Baby Doe nie może być akceptowana w „dobrym towarzystwie”. Związek Horacego i Baby Doe staje się źródłem plotek i moralnego potępienia, odzwierciedlając konflikt między indywidualnymi pragnieniami a normami społecznymi. Widzowie są urzeczeni narracją, która bada złożoną grę miłości, ambicji i zdrady, gdy bohaterowie konfrontują się z poważnymi konsekwencjami swoich decyzji. Fortuna Tabora zależna jest od wydobycia srebra, a kiedy wspierający jego biznes kandydat na prezydenta przegrywa następne wybory, senator traci cały swój majątek. Baby Doe pozostaje wierna swojemu małżonkowi mimo bankructwa i oboje, jedno po drugim umierają w nędzy.

Aria *Willow Song* jest to pierwsza aria, w której pojawia się postać tytułowa. Baby Doe przybyła do Leadville i stała się bohaterką miejskich plotek. Horace Tabor zainteresowany przybyszką przypadkiem słyszy rozmowę dwóch kobiet, które twierdzą, że jest ona mężatką. Znajdujemy się w hotelowym lobby Clarendon Hotel, gdzie Baby Doe zasiada do pianina i śpiewa *Willow Song*. W *Dearest Mama* natomiast Baby Doe

⁵⁴ Tamże.

szykuje się do wyjazdu z Leadville, pisze list do matki, w którym przyznaje się do uczuć wobec Horacego.

3.5 Kirke Mechem, *Tartuffe*

3.5.1 Życie i twórczość

Kirke Mechem (ur. 16 marca 1925) to amerykański kompozytor znany głównie ze swoich dzieł chóralnych i pieśni. Urodził się w Wichita w stanie Kansas, a studiował na Uniwersytecie Stanforda i Uniwersytecie Harvarda. Wczesne prace Mechema zawierały wpływy jazzu i folku, ale później przesunął się w kierunku neoklasycyzmu i romantyzmu. Skomponował on 5 oper, z których próbę czasu przetrwała jedna: *Tartuffe*. Opera miała swoją premierę 27 maja 1980 roku w San Francisco i od tego czasu była wystawiana regularnie w całym kraju. Pozostałe opery Mechema to *Befana*, *John Brown*, *Pride and Prejudice*, *The Rivals*. Utworem wartym odnotowania jest kantata dramatyczna *The King's Contest* do libretta kompozytora. Mechem otrzymał za swoją muzykę liczne nagrody i wyróżnienia, w tym nominację do nagrody Grammy.

Pracował również na wydziałach muzycznych kilku uniwersytetów, w tym Stanford, San Francisco Conservatory of Music i University of Kansas. Jego najślynniejsza opera *Tartuffe* zadebiutowała na deskach San Francisco Opera w serii American Opera Project, 27 maja 1980 roku pod batutą Davida Alpera. Od tamtej pory została wystawiona między innymi przez Arizona State University, Baton Rouge, Northwestern University czy operę w Pittsburghu⁵⁵. Łącznie odbyło się ponad 450 przedstawień.⁵⁶

3.5.2 *Tartuffe*

Tartuffe, komediowa opera w trzech aktach ukazuje kreatywność kompozytora Kirke Mechema. Tworząc tę operę, Mechem nie tylko skomponował muzykę, ale także napisał libretto, co jest powszechną praktyką w jego repertuarze. Inspirację zaczerpnął z ponadczasowej sztuki Moliera o tym samym tytule: *Tartuffe* rozgrywa się w wystawnych wnętrzach XVII-wiecznego paryskiego domu należącego do zamożnego

⁵⁵ K. Wlaschin, *Encyclopedia of American Opera*, McFarland and Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, London, 2006, s. 378.

⁵⁶ <https://www.kirkemechem.com/tartuffe.html> (dostęp 2 marca 2024).

Orgona. Ta operowa adaptacja za Molierem zagłębia się w zawiloci ludzkiej natury, odkrywając tematy oszustwa, moralnej dwuznaczności i odwiecznej walki między pozorami a rzeczywistością.

Fair Robin I love to aria z pierwszego aktu. Dorine, służąca Marianne, bywa pyskata, bezczelna i uliczna, jednak zawsze stara się służyć dobrą radą. Bez swojej pomocnicy Marianne prawdopodobnie uległaby presji Orgona i wyszła za Świętoszka – Tartuffe’a.

3.6 Ned Rorem, *Our Town*

3.6.1 Życie i twórczość

Ned Rorem urodził się 1923 roku w Richmond w Indianie. Studia muzyczne rozpoczął w Curtis Institute of Music w Filadelfii, by kontynuować dalszą naukę w Juilliard School w Nowym Jorku. Wczesny rozgłos zyskał w 1948 roku, otrzymując nagrodę za pieśń roku *The Lordly Hudson*, a późniejszą popularność przyniosła mu przyznana w 1976 roku nagroda Pulitzera za suitę orkiestrową *Air Music*. W swojej karierze napisał siedem oper, z których cztery zostały nagrane. Najbardziej docenioną operą kompozytora jest *Miss Jullie* do libretta Kenwarda Elmslie’ego, opartym na popularnej sztuce Arnolda Strindberga. Została ona zamówiona przez New York City Opera, a wystawiona w 1965 roku. Jest to jedyna opera kompozytora napisana na orkiestrę symfoniczną, pozostałe to opery kameralne. *A Childhood Miracle*, której libretto opowiada historię ożywionego bałwana, została ukończona w 1951 roku i wyprodukowana przez Punch Opera w Nowym Jorku. Inna krótka forma operowa, *The Robbers*, do której libretto zrewidował Marc Blitzstein, doczekała się wystawienia w Mannes College of Music 14 kwietnia 1958 roku. Inne dzieła to między innymi: *The Last Days*, *Bertha*, *Fables*, *Sisters Who Are Not Sisters*, *Hearing*⁵⁷.

3.6.2 *Our Town*

Opera *Our Town* została oparta na sztuce Thorntona Wildera z 1938 roku. Przedstawienie teatralne od wielu lat jest jednym z częściej grywanych spektakli w Stanach Zjednoczonych. Akcja rozgrywa się w fikcyjnym miasteczku amerykańskim

⁵⁷ K. Wlaschin, *Encyclopedia of American Opera*, McFarland and Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, London, 2006, s. 332.

Grover's Corner, którego rzekoma historia sięga XVII wieku. Fabuła skupia się na życiu wybranych mieszkańców. Każdy akt ukazany jest odpowiednio w latach 1901, 1904 i 1913. Poznajemy postaci z sąsiedzkich rodzin lekarza Gibbsa i wydawcy gazety Webba. Ich potomkowie George Gibbs i Emily Webb postanawiają się pobrać. Mieszkają na farmie. Sielanka zostaje bezpowrotnie przerwana, gdy Emily umiera rodząc drugie dziecko.

W jednej z ostatnich scen dzieła Emily, już jako umarła, widzi własny pogrzeb, towarzysząc jej dusze innych zmarłych. Cofa się do okresu dzieciństwa, kontemplując pęd życia swoich bliskich i poczucia bardzo szybko upływającego czasu.

W operowej adaptacji *Our Town* Neda Rorema, aria *Take me back* z III aktu stanowi kluczowy moment emocjonalnej intensywności i introspekcji dla postaci Emily. Aria ta pojawia się jako kulminacja opery, gdy Emily zmaga się ze świadomością odejścia ze świata, który kiedyś znała. Jest to moment naładowany pierwotnymi emocjami, gdy bohaterka konfrontuje się z nieuchronnością własnej śmiertelności i zastanawia się nad cennymi chwilami swojego życia.

4 ANALIZA WYBRANYCH UTWORÓW

W niniejszym rozdziale przedstawię analizy nagranych przeze mnie arii. Za najważniejszą część mojej pracy uznaję dokonaną przeze mnie transkrypcję fonoteczyną. Praca włożona zarówno podczas przygotowania, jak i samego procesu nagrań, przełożyła się na sformułowane przeze mnie uwagi wykonawcze, które mogą służyć jako pomoc dla wszystkich wykonawczyń wybranych arii, ale także podążając za przedstawioną metodologią i zestawem narzędzi, całych partii w wybranych dialektach języka angielskiego.

Poniżej przedstawiam zestaw pojęć i zasad na użytek w dalszej części pracy:

Semi-vowel glide

Używany głównie w śpiewie i recytacji, w akcentowanych wyrazach oraz sylabach rozpoczynających się od spółgłosek [ɹ], [w], [j]. Jest on tworzony przez szybkie (zwinne) użycie odpowiednich samogłosek: [ə], [u], [i] tuż przed głoską właściwą, np. w słowie *red* [ɹ.ɪəd] użyjemy [ə].

Spółgłoska spółbrzmiąca

W przypadku takich samych spółgłosek na końcu wyrazu i początku kolejnego należy je połączyć w jednobrzmiającą spółgłoskę jak w *tightto*. Spółgłoskę taką należy wypowiedzieć dołączając ją do wyrazu następującego *tightto, lighttouch*; nie stosujemy tej zasady w [tʃ] i [dʒ] (czyt. „cz” i „dż”) np. *such joy*

Shadow vowel

Samogłoska dodana po wyrazach kończących się spółgłoską dźwięczną (zazwyczaj w miejscach, w których pojawia się pauza lub dłuższa przerwa). Użycie *shadow vowel* mobilizuje śpiewaka do utrzymania frazy na oddechu do samego końca jej trwania. Użycie [ɪ] zamiast [ə] jako końcowej samogłoski sprawia, że głos brzmi jaśniej⁵⁸. W przypadku wołacza, można skorzystać z bardziej wyraźnej samogłoski następującej po spółgłosce, jak imieniu *Cal* [kæɪ⁰].

Flipped „r”

Kiedy chcemy podkreślić słowo dopuszczalne jest użycie tzw. zrolowanego „r”; jest ono także często używane w dialekcie Mid-Atlantic.

[ʊ]

Charakterystyczna samogłoska w języku angielskim, która jest uważana za krótką. Występuje ona w języku niemieckim, ale już we francuskim i włoskim nie. Można ją znaleźć w akcentowanych słowach, takich jak: *good, could, book, full* lub w nieakcentowanych pozycjach jako substytut [ə]: *fulfill, joyful, supreme, today*.

With

Słowo *with* wymawiamy [wɪθ], gdy następuje po nim wyraz rozpoczynający się od spółgłoski bezdźwięcznej np. *with fire* [wɪθ faɪə]; [wɪð] gdy następuje po nim wyraz rozpoczynający się od samogłoski lub spółgłoski dźwięcznej np. *with this* [wɪð ðɪs], *within* [wɪðɪn]⁵⁹.

⁵⁸ K. LaBouff, dz. cyt. s. 130.

⁵⁹ K. LaBouff, dz. cyt. s. 157.

[ŋ]

To dźwięk nosowy wydawany poprzez kontakt między środkiem języka a podniebieniem twardym. Jest to głoska dźwięczna, rezonująca. Używana w przypadkach wszelkich końcówek *-ing* [ɪŋ]. Warto zwrócić uwagę na regułę dotyczącą dodania „g” [ɪŋg], [g] dodajemy w przypadku wyrazów, od których nie da się stworzyć czasownika, np. *finger* [fɪŋgə], wyjątkami są: *long* i *young*, natomiast w ich stopniowaniu dodamy [g] *longer*, *longest* [lɒŋgə] [lɒŋgəst]

[ɪ]

używany w końcówkach nieakcentowanych „y”, jak w słowach *pretty* i *only*. Dźwięk ten jest między [i] a [ɪ]. Symbol [ɪ] jest używany w IPA dla nieakcentowanej samogłoski mieszanej. Jest najlepszym wizualnym przypomnieniem o deintensyfikacji nieakcentowanej końcówki „y”.

[aɪ] - [a:]

Istotną cechą dialektu południowego General Southern oraz Appalachian jest wyzbycie się dyftongu [aɪ] i zastąpienie go przedłużoną, jasną samogłoską [a:] - symbol [:] jest oznaczeniem takiego wydłużenia. Podobnie będzie w wyrazie *flies* [fla:z], *might* [ma:t], *myself* [ma:sɛlf], *right* [raɪ:t]

Schwa - [ə]

Samogłoskowego reprezentowanego przez symbol [ə] w Międzynarodowym Alfabetcie Fonetycznym (IPA). Jest to najczęstszy dźwięk samogłoskowy w języku angielskim i często słyszany w nieakcentowanych sylabach.

[ɝ]

W Mid-Atlantic można używać lekkiego zabarwienia literą „r” jak w *for* [fɔ˞r].

[t]

Spółgłoska „t” na końcu wyrazu w dialekcie Appalachian zazwyczaj jest bardzo delikatnie wymawiana (stąd, na potrzeby tej pracy, ujęta jest w nawiasach) jak w *night* [na:(t)]. LaBouff określa tego typu „t” jako *flapped t*, które wymawiane jest poprzez szybki kontakt końca języka z dźwiałem zębodołowym (siekaczy górnych). W przeciwieństwie do samogłosek aspirowanych „p”, „t”, „k” na początku wyrazów

w języku angielskim, gdzie „t” wymawiane jest z dodatkowym przydechem, który wymaga stworzenia wyższego ciśnienia powietrza w jamie ustnej i kontaktu końca języka z siekaczami.

4.1 Monica's Waltz (*The Medium*)

Tonacja: F-dur (bez oznaczenia znaków przykluczowych, gdyż utwór przechodzi przez liczne modulacje)

Ambitus: d¹ - b²

Tempo: *Allegretto* (♩. = 58)

Miejsce akcji: bliżej nieokreślone, ośrodek urbanistyczny, mieszkanie Madame Flory

Wybór dialektu podyktowany miejscem akcji: American Standard

Monica, córka Madame Flory, została zaangażowana w oszukańczy biznes jej seansów ezoterycznych. Emocjonalna istota narracji opiera się na relacji matki i córki. Zestawienie powściągliwości Moniki z burzliwą i podstępłą naturą jej matki tworzą przejmującą i emocjonalnie naładowaną atmosferę dzieła. Bohaterka zostaje uwikłana w ciąg smutnych wydarzeń i wewnętrznych zawirowań.

Jej prawdziwa natura jest ukazana poprzez ciepłą, niewerbalną relację z Tobym (pasierbem Madame Flory) oraz interakcje z klientami matki. Publiczność obserwuje głęboką przemianę bohaterki, gdy porusza się w zawiłościach dnia codziennego, „zgotowanych” przez własną matkę. Połączenie tych wszystkich elementów przyczynia się do ukształtowania postaci, która podobnie jak ukazana w niniejszej pracy Alexandra (*Regina*, M. Blitzstein), zмага się z dysonansem między empatią i wrażliwością a bezwzględny i chciwym obrazem rodzica.

Utwór jest skierowany do Toby'ego, niemego słuchacza, lecz w reakcji na jego zachowanie (mocny uścisk jej ramienia), Monica rozpoczyna z nim pozorny dialog, mówiąc w jego imieniu. Śpiewaczka powinna w delikatny sposób zaznaczyć tę zamianę ról. Aria ma zatem charakter dialogowany, co można zobaczyć na poniższej tabeli w przekroju całego utworu (zawarłam tam również zmianę *tempi*):

Tabela nr 3 – wyodrębnione części arii *Monica's Waltz*

Numer taktu	Nazwa części	Oznaczenie tempa	Część	Nagranie
1-7	Wstęp	<i>Allegro</i> ♩.=120	1	0:01-0:29
8-26	Monica	<i>Allegretto</i> ♩. = 58	2	0:30-1:37
27	Odpowiedź na zachowanie partnera scenicznego	<i>senza misura</i>	3	1:38-1:48
28-34	Monica	<i>Adagio molto espressivo</i> ♩ = 60	3	1:49-2:24
35-41	Toby	<i>Andante espressivo</i> ♩ = 54	4	2:25- 3:03
41-45	Monica		5	3:04-3:17
46-53	Toby		6	3:18-4:00
54-55	Monica		7	4:01-4:10
56-60	Toby		8	4:11-4:29
61-64	Monica		9	4:30-4:56
65-69	Monica	Zmiana metrum z 12/8 na 4/4 ♩. = ♩ (zwolnienie tempa)	9	4:57-5:25

Poza egzekwowaniem prawidłowej wymowy American Standard utwór ten niesie ze sobą trudności związane ze zmieniającą się harmonią w partii fortepianu (orkiestry). Mimo powtarzających się motywów linii woklanej, śpiewaczka może mieć trudności w utrzymaniu właściwej intonacji (nagranie 1:27- 1:35; 3:36-3:50).

Tabela nr 4 – transkrypcja fonetyczna z uwagami wykonawczymi *Monica's Waltz*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja	Uwagi wykonawcze
0:15-0:29	Bravo! And after the theater, supper and dance ⁶⁰ !	[brɪvɒ, ænd æftə ðə θiətə sʌpə ænd dɑns]	ɑ [dæns] – w American Standard korzystamy z [æ] w odróżnieniu od Received Pronunciation i Mid-Atlantic [ɑ]
0:29-0:43	Up in the sky someone is playing	[ʌp ɪn ðə skaɪ sʌmwʌn ɪs pleɪɪŋ]	[skaɪ] – w American Standard korzystamy z dyftongu [aɪ] w odróżnieniu do General Southern oraz Appalachian, wówczas dyftong zostanie zastąpiony wydłużoną samogłoską [a:]
	a trombone and a guitar,	[ə tɹɒmbəʊn ænd ə gɪtɑ]	
	Red is your tie,	[əˌɹɛd ɪz ɪjʊə taɪ]	˚ɹɛd – użycie tzw. <i>semi-glide vowel</i>
	and in your velveteen coat,	[ænd ɪn ɪjʊə velvətiːn kəʊt]	
	you hide a star.	[ɪju haɪd ə stɑ]	you - [ˈju] użycie <i>semi-glide vowel</i>
0:43-0:58	Monica, Monica dance the waltz.	[mənɪkə, mənɪkə dæns ðə wɔltz]	
	Follow me, moon and sun,	[fɒləʊ mi mun ænd sʌn]	
	keep time with me,	[kiːp taɪm ^(u) wɪθ mi]	
	One , two, three, one .	[^(u) wʌn, tu, θɹiː, ^(u) wʌn]	one [^(u) wʌn] – samogłoskę [w] należy zainicjować związaną z nią samogłoską [u] (<i>semi-glide vowel</i>), aby uniknąć niepotrzebnego napięcia warg. Należy dostosować tę krótką samogłoskę do nadanego przez kompozytora rytmu, dodać ją przed słowem zaczynającym się na [w]. Szybko wypowiedziane [u] do samogłoski podstawowej

⁶⁰ Monica i Toby bawią się w teatr lalek, na potrzeby nagrania można zatem dokonać modyfikacji i zniekształcenia wymowy bohaterki [dɑns] zamiast [dæns], tak by ukazać jej figlarność i żartobliwość. W dalszej części nagrania słyhać będzie wersję odpowiednią dla American Standard.

			podkreśla słowo a zatem czyni je też bardziej ekspresyjnym.
0:59-1:14	If you're not shy, pin up my hair	[ɪf ɪjʊə nɒt ʃaɪ, pɪn ʌp maɪ hɛə]	
	with your star and buckle my shoe.	[^(u) wɪð (i)jʊə stɑː ənd bʌkəl maɪ ʃu]	
	And when you fly,	[ænd ^(u) wɛn ⁽ⁱ⁾ ju flaɪ]	
	please hold on tight to my waist,	[plɪz hoʊld ɒn taɪt tu maɪ ^(u) weɪst]	tight to – spółgłoska jednobrzmiąca w przypadku takich samych spółgłosek na końcu wyrazu i początku kolejnego należy je połączyć w jednobrzmiącą spółgłoskę
	I am flying with you.	[aɪm flaɪɪŋ ^(u) wɪθ ⁽ⁱ⁾ ju]	
1:15-1:30	Monica, Monica dance the waltz.	[manɪkə, manɪkə dæns ðə wɔltz]	
	Follow me, moon and sun,	[fɔləʊ mi mʊn ənd sʌn]	
1:40-2:14	What is the matter Toby? What is it you want to tell me?	[^(u) wʌt ɪz ðə mətə tuʊbi ^(u) wʌt ɪz ɪt ju wɒnt tu tel mi]	
	Kneel down before me and now tell me?	[ni:l daʊn bɪfɔː mi, ənd naʊ tel mi]	
2:24-3:02	Monica, Monica, can't you see,	[manɪkə, manɪkə kɑːnt ⁽ⁱ⁾ ju si]	
	that my heart is bleeding,	[ðæt maɪ hɑːt ɪz blɪdɪŋ]	
	bleeding for you.	[blɪdɪŋ fɔː ⁽ⁱ⁾ ju]	
	I loved you, Monica, all my life,	[aɪ lʌvd ⁽ⁱ⁾ ju manɪkə ɔl maɪ laɪf]	
	with all my breath with all my blood.	[^(u) wɪθ ɔl maɪ bə:ɪθ ^(u) wɪθ ɔl maɪ b(e)lʌd]	

	You haunt the mirror of my sleep, you are my night,	[⁽ⁱ⁾ ju hɔnt ðə miɹə ʌv maɪ slɪp, ⁽ⁱ⁾ ju æð maɪ naɪt]	
	You are my light and the jailer of my day.	[⁽ⁱ⁾ ju æð maɪ laɪt ænd ðə dʒeɪlə əv maɪ deɪ]	
3:03-3:14	How dare you, scoundrel, talk to me like that!	[həʊ deə ⁽ⁱ⁾ ju skaʊndrəl tɔk tu mi laɪk ðæt]	
	Don't you know who I am.	[doʊnt ju nəʊ hu aɪ ɛm]	
	I'm a queen of Aroundel.	[aɪm ðə kwɪn ʌv ɛrəʊndəl]	
	I shall have you put in chains .	[aɪ ʃæl hæv ⁽ⁱ⁾ ju pʊt ɪn tʃeɪnz]	chains [tʃeɪnz] to prawidłowa wymowa, jednak ze względu na wysokość dźwięku (g ²), samogłoska [e] w tym wypadku została zmodyfikowana na [ɑ], czyli otwarte polskie „a” jak w: <i>body, doctor, shock, got, common, collar, palm, problem, God</i>
3:17-3:59	You are my princess, you are my queen,	[⁽ⁱ⁾ ju æð maɪ pɹɪnsəs, ⁽ⁱ⁾ ju æð maɪ kwɪn]	
	And I am only Toby, one of your slaves.	[ænd aɪm ɔʊnli təʊbi ^(u) wʌn ʌv ⁽ⁱ⁾ juðə sleɪvz]	
	And still I love you and always loved you.	[ænd stɪl aɪ lʌv ⁽ⁱ⁾ ju ænd əlweɪz lʌvəd ⁽ⁱ⁾ ju]	
	With all my breath with all my blood.	[^(u) wɪð əl maɪ bə.ɪθ ^(u) wɪð əl maɪ b(e)lʌd]	
	I love your laughter, I love your hair,	[aɪ lʌv ⁽ⁱ⁾ juðə læftə, aɪ lʌv ⁽ⁱ⁾ juðə heə]	
	I love your deep and nocturnal eyes.	[aɪ lʌv ⁽ⁱ⁾ juðə di:p nɔktə-nəl aɪz]	

	I love your soft hands, so white and winged.	[aɪ lʌv ⁽ⁱ⁾ ʃʊə sɒft hændz soʊ ^(u) wɪŋd]	
	I love the slender branch of your throat.	[aɪ lʌv ðə slɛndə b(ə).ɪæntʃ ʌv (i)ʃʊə θ(ə).roʊt]	
4:00-4:10	Toby , don't speak to me like that,	[tɒʊbi, doʊnt spi:k tu mi laɪk ðæt]	[tɒʊbi] – użycie dyftongu
	You make my head swim.	[ju meɪk maɪ hɛd s ^(u) wɪm]	
4:11-4:27	Monica, Monica, fold me in your satin gown,	[mɒnɪkə, mɒnɪkə, foʊld mi ɪn ⁽ⁱ⁾ ʃʊə sætɪn gaʊn]	
	Monica, Monica, give me your mouth,	[mɒnɪkə, mɒnɪkə, gɪv mi ⁽ⁱ⁾ ʃʊə maʊθ]	
	Monica, Monica, fall in my arms!	[mɒnɪkə, mɒnɪkə, fɔl ɪn maɪ əm(z)]	
4:30-5:21	Why? Toby? You're not crying, are you?	[^(u) wɑɪ tɒʊbi, ⁽ⁱ⁾ ʃʊə nɒt kraɪ ⁽ⁱ⁾ ɪŋ ə ⁽ⁱ⁾ ju]	
	Toby, I want you to know, that you have	[tɒʊbi aɪ wʌnt ju tu noʊ ðæt ⁽ⁱ⁾ ju hæv]	
	The most beautiful voice in the world!	[ðə moʊst b ⁽ⁱ⁾ ju:tɪfəl vɔɪs ɪn ðə ^(u) wɜ:ld]	

4.2 Black Swan (*The Medium*)

Tonacja: g- moll

Ambitus: d¹ - g²

Tempo: *Allegretto, con moto* (♩= 74)

Baba oskarża Toby'ego o złapanie jej za szyję w trakcie seansu. Monica próbując odciągnąć jej uwagę, śpiewa piosenkę-kołysankę, którą obie znają. Utwór ma charakter

kontemplacyjny, sprawia, że wszystkie postaci wpadają w swego rodzaju trans, który podkreślony jest w didaskaliach – Monica siedzi, Madame Flora leży opierając głowę na jej kolanach, Toby bierze do ręki tamburyn i gra w rytm muzyki.

Tabela nr 5 – części arii wyodrębniające zwrotki i refren

Numer taktu	Nazwa części	Nagranie
1-5	A1	0:01-0:16
6-12	B1	0:17-0:43
13-17	A2	0:44-0:57
18-25	B2	0:58-1:26
26-38	C	1:26-2:04
38-42	A3	2:05-2:17
43-49	B3	2:18-2:40
50-59	D	2:41-3:19

Melodia śpiewana przez Monikę tworzy mroczną atmosferę, wyrażając emocjonalny dystans między rodzicem a dzieckiem. W kołysance *Black Swan* regularny, pulsujący rytm, podkreśla melodię, a użyty na scenie przez Toby'ego tamburyn ukazuje emocjonalną więź między bohaterami. Modalny charakter melodii jest bardziej złowieszczy niż kojący, wzbudzając w słuchaczu niepokój. Kołysanka Moniki dyskretnie przekazuje publiczności jej lojalność wobec Toby'ego poprzez dźwiękową odmienność np. opuszczony siódmy stopień skali, rytm perkusji, prosta ludowa struktura, nawiązując do motywów muzycznych z nim związanych.

Ta część partii wokalne Moniki napisana jest w średnicy, a niższa *tessitura* potrafi być wyzwaniem dla sopranów, szczególnie jeżeli chodzi o nośność dźwięku. Monotonność linii melodycznej nie ułatwia zadania, dlatego trzeba skupić się na jak najbardziej zbliżonym do mowy wypowiedaniu tekstu. Ma to także wpływ na rezonans. W pełnowymiarowej wersji w takcie czterdziestym dołącza mezzosopran Baba (*The spools unravel and the needles break*; nagranie 2:11- 3:00), co skłania sopranistkę do utrzymania wyższego, jasno brzmiącego rezonansu, tak by nie konkurować z mocno rozwiniętym rejestrem piersiowym drugiej postaci.

Tabela nr 6 – transkrypcja fonetyczna i uwagi wykonawcze *Black Swan*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja	Uwagi wykonawcze
0:03-0:43	The sun has fallen and it lays in blood	[ðə sʌn hæz fɔlən and it laɪz ɪn b ^(ə) lʌd]	
	The moon is weaving bandages of gold	[ðə mun ɪz ^(u) wɪvɪŋ bændɪdʒəz ʌv gɔld ^(ɪ)]	gold [gɔld ^(ɪ)] – <i>shadow vowel</i>
	O Black Swan, where, oh where is my lover gone	[o blæk swan weə ʊw eə ɪz maɪ lʌvə ɡɔn]	
	Torn and tattered in my bridal gown	[tɔən ænd tətəd ɪn maɪ b ^(ə) raɪdəl gaʊn]	
	and my lamp is lost	[ænd maɪ læmp ɪz lɔst]	
0:44-1:22	With silver needles and with silver thread	[wɪθ sɪlvə nidəlz ænd wɪθ sɪlvə θ ^(ə) ɹɛd ^(ɪ)]	
	The stars stitch a shroud for a dying sun	[ðə stɑːz stɪtʃ ə ʃraʊd fɔː ə daɪjɪŋ sʌn]	
	Oh Black Swan, where, oh,	[oʊ blæk swan weə ʊw]	
	where has my lover gone	[weə hæz maɪ lʌvə ɡɔn]	
	I had given him a kiss of fire and a golden ring	[aɪ hæd ɡɪvən hɪm ə kɪs ʌv faɪə ænd ə ɡɔldən ɪŋ]	
1:26-2:04	Don't you hear your lover moan	[daʊnt ⁽ⁱ⁾ ju hɪə ⁽ⁱ⁾ ʃə lʌvə moʊn]	
	Eyes of glass and feet of stone	[aɪz ʌv glæs ænd fi:t ʌv stəʊn]	
	Shells for teeth and weeds for tongue	[ʃɛlz fɔː tiθ ænd ^(u) wɪdz fɔː tʌŋg]	
	Deep, deep down in the rivers bed	[di:p, di:p daʊn ɪn ðə ɪvəz bɛd]	

	He's looking for a ring	[hiz lʊkɪŋ fɔə ə .ɪŋ]	
	Eyes wide open never asleep	[aɪz waɪd ɔʊpən nəvə əslɪp]	
	He's looking for a ring	[hiz lʊkɪŋ fɔə ə .ɪŋ]	ring [ɪŋ] – można stworzyć czasownik <i>ringing</i> , zatem końcówka bez [g]
	Looking for a ring	[lʊkɪŋ fɔə ə .ɪŋ]	
2:05-3:06	The spools unravel and the needles break	[ðə spu:lz ənɪævəl ænd ðə nidlz b ^(s) .ɪɪk]	
	The sun is buried and the stars weep	[ðə sʌn ɪz beɪɪd ænd ðə stɑ:z ^(u) wɪp]	
	O Black Wave, take me away with you	[o blæk ^(u) wɛɪv(ɪ) teɪk mi əwei ^(u) wɪð ⁽ⁱ⁾ ju]	
	I will share with you my golden hair	[aɪ wɪl ʃɛə wɪð ⁽ⁱ⁾ ju maɪ goldən hɛə]	
	and my bridal crown	[ænd maɪ bəˈræɪdəl kɪɑ:ʊn ⁽ⁱ⁾]	
	Oh take me down with you	[oʊ teɪk mi daʊn ^(u) wɪð ju]	with you [^(u) wɪð ju] – <i>semi-vowel glide</i> i dźwięczne <i>with</i>
	Too my wandering lover with my child unborn	[tu maɪ wɑndərɪŋ lʌvə ^(u) wɪð maɪ tʃaɪld ənboʊn]	

4.3 Music, music, music (*Regina*)

Tonacja: Es-dur

Ambitus: c¹ - b²

Tempo: *Allegro commodo*

Miejsce akcji: nieokreślony południowy stan (Stany Zjednoczone Ameryki)

Wybór dialektu podyktowany miejscem akcji: General Southern

Birdie Hubbard, jedna z kluczowych postaci w operze Blitzsteina, to żona Oscara Hubbarda, zamożnego i bezwzględnego przedsiębiorcy, a także szwagierka Reginy Giddens, głównej bohaterki dzieła. Birdie ukazana jest jako delikatna i wrażliwa jednostka, uwięziona w małżeństwie pozbawionym uczucia. Dodatkowo, boryka się z problemem alkoholizmu, a jej psychiczne cierpienia są pogłębione przez szowinistyczne zachowania małżonka.

Postać Birdie pełni rolę symbolicznego obrazu negatywnego wpływu chciwości i bezwzględnej dominacji męża. Wyjątkowo istotnym momentem w operze jest aria *Music*, gdzie Birdie wyraża swój wewnętrzny konflikt oraz pragnienie wyzwolenia i powrotu do prostych radości, które były jej udziałem przed małżeństwem. Bohaterka staje się kontrastem dla pozostałych postaci, szczególnie Reginy i jej rodzeństwa, których głównym celem jest nieustanna pogoń za bogactwem i wpływami. To właśnie wrażliwość Birdie determinuje jej tragiczny los, w którym staje się ona ofiarą brutalnego świata, któremu nie potrafi się przeciwstawić. Wrażliwość Birdie sprawia, że jest ona tragiczną postacią w fabule opery.

Różnorodność linii wokalne w arii podkreśla intensywność emocji odczuwanych przez Birdie. Melodia dynamicznie oscyluje, wznosząc się i opadając, co oddaje złożoność wewnętrznych zmagania bohaterki. Skoki interwałowe służą uchwyceniu istoty tych emocji.

Istotnym elementem jest proces nauki arii przez wykonawczynię oraz stopniowe oswojenie się z nietypową linią melodyczną, co prowadzi do osiągnięcia pełnego komfortu w jej interpretacji. Kompozytor wykorzystuje różnorodne progresje harmoniczne, włączając zarówno konsonanse, jak i bardziej dysonansowe akordy, alteracje oraz chromatykę, aby oddać emocjonalną złożoność postaci Birdie. Arię charakteryzują różnorodne sekwencje harmoniczne, oscylujące między momentami stabilności a napięcia. Wykorzystanie dysonansowych akordów, nierozwiązanych progresji i nieoczekiwanych zmian harmonicznnych służy ilustracji niepokoju, którym przepełniona jest Birdie, odzwierciedlając jej wewnętrzną niestabilność. Wykonawczyni musi opanować tę technikę w stopniu, który umożliwi jej pełne oddanie palety emocji i właściwą interpretację utworu, skupiając się nie tylko na precyzyjnym wydobywaniu konkretnych dźwięków, lecz również na wyrażeniu głębokich emocji. Dodatkowo, na zakończenie kompozycji, występuje skok decymowy na b^2 , co wymaga solidnego wsparcia oddechowego, szczególnie na niższym dźwięku.

Przykład nutowy nr 1 – koniec arii

is like that.

rit. p

rit. r.h. 8va

l.h. pp

Tabela nr 7 – transkrypcja fonetyczna i uwagi wykonawcze *Music, music, music*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja	Uwagi wykonawcze
0:01-0:58	Oh, Cal! Will you run home and get my music album?	[oʊ kæl ⁽¹⁾ wɪl ju ^(ə) ɪˌhɑːm ənd ɡet ma: mjuzɪk ælb ^(ə) m]	Cal [kæl ⁽¹⁾] – użycie tzw. <i>shadow vowel</i> .
	My, Addie, what a good supper	[ma: ædi wʌt ə ɡʊd sʌpə]	
	Just as good as good can be	[dʒʌs(t) əz ɡʊd əz ɡʊd kæn bi]	
	Mister Marshall's such a polite man	[mɪstə mɑːʃəls sʌtʃ ə pəli:t mæn]	
	With his manners and very educated and cultured	[wɪθ hɪz mænəz ənd vɛɪ ˈɛdʒukeɪtəd ənd kʌltʃəd]	
	And I've told him all about	[ænd aɪv ⁽¹⁾ təʊld hɪm əl əbaʊt]	

	how my mama and my papa used to go to Europe for a music	[hoʊ ma: mɑmə ænd ma: pɑpə juzd tu goʊ tu jʊɪəp fəð ðə mjuzɪk]	my [ma:], nice [na:s], like [la:k], time [ta:m] – zredukowanie dyftongu [aɪ]
0:59-1:24	Imagine that Addie, imagine going all the way to Europe	[ɪmædʒɪn ðæt ædi ɪmædʒɪn goʊwɪn əl ðə (u)weɪ tu (i)jʊɪəp]	
	Just to listen to music	[dʒʌst tu lɪsən mjuzɪk]	[dʒʌst tu] – jednobrzmiąca spółgłoska
	Wouldn't that be nice Addie	[(u)wʊdn(t) ðæt bi na:s ædi]	
1:25-2:05	Music, remembering the sound, the sound of it inside	[mjuzɪk ɪmɛmbəɪn ðə saʊnd ^(t) ðə saʊnd əv ɪt 'ɪnsaɪd ^(t)]	remembering [ɪmɛmbəɪn] [-n] – w <i>General Southern</i> opcjonalnie zanika nosowość [ŋ]
	Inside I sing, sing inside, sing to myself	[ɪnsaɪd ^(t) a: sɪn/ŋ sɪŋ 'ɪnsaɪd ^(t) sɪŋ tu maɪself]	
	When someone is pleasant and nice to you	[wɛn sʌmwʌn ɪz plɛzənt ænd na: tu ju]	
	Oh, doesn't it make you think of music too?	[oʊ dʌzɪnt ɪt meɪk ju θɪŋk əv mjuzɪk tu]	
	Tonight someone has been nice to me	[tʌna:t sʌmwʌn hæz bɪn na:s tu mi]	
2:06-2:24	Music, he talked to me alone, to me	[mjuzɪk hi tɔktəd tu mi əloʊn tu mi]	
	And I sang the scale of course inside, I sang the arpeggios too	[ænd a: sæŋ ðə skeɪl əv kʊərs ɪnsa:d a: sæŋ ði aə'pɛdʒiʊs tu]	
2:25-3:06	La la do re mi fa sol la si do	[la la doʊ ɪɛ mi fa sɔl la si doʊ]	la la do re mi fa sol la si do [la la doʊ ɪɛ mi fa sɔl la si doʊ] zangielszczona solmizacja
3:07-3:44	Oh, what a very long time it is	[oʊ wʌt ə vɛɪ lɔŋ ta:m ɪt ɪz]	

Since I've been remembering what music is for me	[sɪns aɪv biŋ (ə)ɪmɛmbə.ɪŋ wɒt mjuzɪk ɪz fɔə mi]	
Too talk with someone pleasant is like that	[tu tɔk wɪθ sʌmwʌn plɛzənt ɪz la:k ðæt]	
And music is like that	[ænd mjuzɪk ɪz la:k ðæt]	

4.4 What will it be for me? (*Regina*)

Tonacja: C-dur

Ambitus: e¹ - g²

Tempo: *Grazioso*

Jako jedna z kluczowych postaci w operze Marca Blitzsteina, Alexandra odgrywa istotną rolę w ukazaniu relacji panujących w obrębie rodziny Giddensów. Jest ona córką tytułowej Reginy i Horacego Giddensów. Przez swoje zaangażowanie w rodzinne konflikty i złożoną dynamikę władzy, Alexandra staje się ważnym świadkiem oraz uczestnikiem wydarzeń.

Obserwując postępowanie swoich najbliższych, bohaterka przechodzi metamorfozę, rozwijając się z relatywnie niewinnej i naiwnej młodej dziewczyny w bardziej świadomą i dojrzałą kobietę. Staje się świadkiem rozprzestrzeniającej się epidemii chciwości w jej rodzinie, która prowadzi do moralnego upadku jej matki Reginy oraz jej wujów, Bena i Oscara. Postać Alexandry pełni rolę moralnego kompasu, symbolizując początkowo niewinność i czystość. Jej proces dojrzewania służy jako wyrazista ilustracja trajektorii moralnego zepsucia pozostałych bohaterów, co jeszcze wyraźniej podkreśla dramatyczny charakter ich upadku.

Tekst mówiony, który wielokrotnie pojawia się w tej części, przynosi dodatkowe wyzwania, których nie spotyka się podczas śpiewania. W szczególności, General Southern charakteryzuje się bardzo specyficzną melodią, którą trzeba dobrze poznać przed przystąpieniem do wykonania utworu. W arii istotne jest utrzymanie fraz legato oraz szczególne zwrócenie uwagi na miejsca położone na tzw. dźwiękach przejściowych.

Przykład nutowy nr 2 – dźwięki przejściowe



Tabela nr 8 – transkrypcja fonetyczna i uwagi wykonawcze *What will it be for me?*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja	Uwagi wykonawcze
0:12-0:37	What will it be for me?	[wʌt wɪl ɪt bi fɔə mi]	
	Will someone say "I love you"?	[wɪl sʌmwʌn sei aɪ lʌv ju]	
	What will it be, to be the one	[^(u) wʌt wɪl ɪt bi, tu bi ðʌ ^(u) wʌn]	
	to say "I love you"?	[tu sei aɪ lʌv ju]	
	Will it be all real and right ?	[wɪl ɪt bi ɔl əˌriːl ænd ɹaɪt]	
0:38-1:12	And how will it feel	[ænd haʊ wɪl ɪt fiːl]	
	to really love a perfect stranger?	[tu ɹiːli lʌv ə pəˈfɛkt stəˌɹeɪndʒə]	
	Look in his eyes, and look,	[lʌk ɪn hɪz aɪz ænd lʌk]	
	and kiss that perfect stranger	[ænd kɪs ðæt pəˈfɛkt stəˌɹeɪndʒə]	stranger – schwa z zabarwieniem „r” [ə]
	I cannot imagine it quite .	[aɪ kænət ɪmædʒɪn ɪt kwaɪt ^(l)]	
	It's like nothing else before,	[ɪts laɪk nʌθɪŋ ˈels bɪfə]	
	the opening of a door to the light .	[ðə ˈoʊpənɪŋ əv ə dɔə tu ðə laɪt]	the opening [ðə ˈoʊpənɪŋ] – w <i>General Southern</i> , często rezygnuje się z zasady użycia [i] w <i>the</i> przed samogłoskami. W tym przykładzie użyte zostało schwa [ə] <i>knocking</i> [nɑkɪŋ],

			<i>waiting</i> [(^u)weɪtɪn]
1:13-1:33	I stand at the door, and wait	[aɪ stænd æt ðə dɔː, ænd (^u)weɪt]	
	and wonder who'll come knocking.	[ænd (^u)wɒndə hul kʌm nɔːkɪŋ]	
	Who'll stand outside, and wait,	[hul stænd aʊtsaɪd ænd (^u)weɪt]	
	and wonder will I open?	[ænd (^u)wɒndə wɪl ʌɪ ɔːpən]	
1:34-2:04	Open to what dazzling light ?	[ɔːpən tu (^u)wʌdæ zɪlɪŋ la:t]	light [la:t] – redukcja dyftongu
	My life is waiting for me.	[maɪ laɪf ɪz (^u)weɪtɪn fɔː mi]	
	I wonder what will it be?	[a: wʌndəwʌt wɪl ɪt bi]	

4.5 Ain't it a pretty night! (*Susannah*)

Tonacja: Ges- dur

Ambitus: b - ais²

Tempo: *Adagio sostenuto* (♩ = 50)

Miejsce akcji: Leadville, stan Tennessee, pasmo górskie Appalachy (południowo-wschodnia część Stanów Zjednoczonych Ameryki), pomiędzy Nashville, Asheville i Knoxville.

Wybór dialektu podyktowany miejscem akcji: Appalachian

Poza typowym akcentem charakterystycznym dla południowych regionów, który został opisany na przykładzie Reginy, w arii *Ain't it a pretty night* pojawia się kilka nowych cech specyficznych dla tego obszaru. Ta pierwsza aria głównej bohaterki stanowi idealne wprowadzenie dla wykonawczynie zainteresowanego interpretacją całej roli. Umieszczona na początku opery, aria prezentuje publiczności charakter oraz muzyczną osobowość Susannah.

Arię *Ain't it a pretty night* można podzielić na kilka części, które wynikają z tekstu, tonacji i oznaczeń tempa.

Tabela nr 9 – analiza dynamiczna i rytmiczna *Ain't it a pretty night*

numer taktu	nazwa części	oznaczenia tempa	oznaczenia metrum
1-5	A1	<i>adagio sostenuto</i> (♩ = 50)	4/4
6-10	B1		6/4
11-17	B2	<i>più mosso</i> (♩ = 60)	6/4
18	A2	<i>a tempo</i> (♩=♩) (♩ = 60)	8/4
19-23	C1		8/4
24-33	C2	<i>ancora più mosso</i> (♩ = 80)	8/4
34-38	C3	tempo I (♩ = 60)	4/4
39-46	C4	<i>con moto</i> (♩ = 72)	6/4
47-48	A3	<i>adagio sostenuto e</i> <i>molto tranquillo</i> (♩ = 52)	4/4
49-53	B2	<i>molto ritardando</i> w taktach 51-52	6/4

Aria *Ain't it a pretty night* charakteryzuje się płynną tonacją, częstymi modulacjami, ale nie można jej uznać za atonalną. Pozostaje w obrębie sześciu tonacji: Ges-dur, Es-dur, G-dur, e-moll, E-dur i es-moll. Rozpoczyna się i kończy w tonacji Ges-dur, a linia melodyczna kończy się na dominancie akordu Ges-dur. Pełne rozwiązanie harmoniczne następuje po zakończeniu arii, kiedy brat bohaterki, Sam, kontynuuje *Ain't it a pretty night* w tonacji Ges-dur.

Aria zaczyna się tuż po duecie z Little Bat, gdzie bohaterowie wspominają wiejskie tańce. Trzy takty przed arią kompozytor sugeruje nadchodzącą zmianę tempa

oznaczeniem *poco a poco rall.*, wprowadzając bohaterkę w kontemplacyjny nastrój. Pierwsze wypowiedziane zdanie *Ain't it a pretty night* jest w tempie *Adagio sostenuto*. W szóstym takcie metrum zmienia się z 4/4 na 6/4, nadając melodii bardziej płynny, narracyjny charakter, kiedy bohaterka opisuje otaczającą ją rzeczywistość. W jedenastym takcie pojawia się oznaczenie *più mosso*, jest to również moment, w którym bohaterka zwraca się bezpośrednio do odbiorcy, Little Bata, i pozwala swojej wyobraźni płynąć.

Zmiana tempa i metrum w osiemnastym takcie na 8/4 sugerują powrót do wcześniejszego stanu emocjonalnego postaci. Susannah zastanawia się, jak wygląda życie za wierzchołkami gór, które widzi na horyzoncie, i postanawia wyjechać, by zobaczyć na własne oczy miasta z "wysokimi budynkami i latarniami ulicznymi".

Powrót do tempo primo w trzydziestym czwartym takcie sugeruje powrót do znanego, a bohaterka obawia się tęsknoty za domem, zdając sobie sprawę, że jej miejsce jest w górach wśród "zapachu sosen i dźwięków świerszczy". Przyspieszenie w części C4 oraz zmiana artykulacji są niczym podekscytowanie i podjęcie decyzji o wyjeździe, a bohaterka wie, że zawsze może wrócić w swoje rodzinne strony. W czterdziestym siódmym takcie Susannah wraca do motywu B2, doceniając piękno nocnego nieba usłanego gwiazdami.

Tuż przed arią znajdujemy się w scenie opery, kiedy na dziedzińcu kościoła New Hope odbywa się biesiada. Parafianie oczekują na przybycie nowego kaznodziei, Olina Blitcha. Susannah Polk niewinnie tańczy z mieszkańcami, co powoduje niezadowolenie niektórych żon, prowokując je do nieuprzejmych komentarzy. Blitch przybywa wcześniej niż się spodziewano i zaprasza Susannah do tańca. Po zakończonej zabawie kolega Little Bat odprowadza ją do domu. Susannah śpiewa arię *Ain't it a pretty night* na werandzie, początkowo adresując ją do Little Bata. Dziewczyna wierzy, że przed nią rozciąga się świat pełen nowych możliwości i doświadczeń. Ta aria stanowi dla publiczności pierwszą okazję do poznania charakteru Susannah, ukazując jej dziewczęcą naturę i naiwność.

Tekst arii przypomina bardziej prozę niż wiersz poetycki, nie posiada struktury metrycznej ani rymów, co nadaje mu charakter nieustrukturyzowanego monologu. Jedynymi wyjątkami są trzy stwierdzenia: "Ain't it a pretty night" oraz powtórzenie drugiej zwrotki na końcu arii. Przemysłany styl prozy sprawia wrażenie, że Susannah wyraża swoje myśli w sposób spontaniczny, a powtarzający się motyw "Ain't it a Pretty

Night" wypełnia chwile, gdy zatrzymuje się, aby je przemyśleć. Początek arii to opis nocnego nieba, a w drugiej części myśli bohaterki kierują się poza dolinę New Hope, do Nashville, Asheville i Knoxville, koncentrując się na pragnieniu zobaczenia innego, nowego świata. Jednak Susannah zdaje sobie sprawę, że tęskniłaby za domem, gdyby opuściła dolinę na zbyt długo, i decyduje, że opuści ją tylko tymczasowo.

Po zmianie nastawienia nie pojawia się już zdanie "Ain't it a pretty night", lecz długa pauza, kiedy Susannah rozmyśla o tęsknocie za domem. W przeciwieństwie do poprzednich części, ta część tekstu rozwija się w naturalny sposób, odzwierciedlając tok myśli bohaterki. Ostateczne powtórzenie wersu tytułowego następuje po tym, jak Susannah zdecydowała, że wróci do doliny, gdy zobaczy, co kryje świat. Gdy kończy marzyć, Susannah poświęca jeszcze chwilę na powtórzenie opisu nocnego nieba nad sobą. Ta ostatnia pauza połączona z powtórzeniem pierwszej zwrotki sugeruje zmęczenie; choć dobrze się bawiła, wyobrażając sobie swoją przyszłość, dziś wieczorem jest szczęśliwa, że jest u siebie.

Wykonanie tej arii wymaga od wokalistki biegłości w użyciu narzędzi wokalnych i umiejętności interpretacyjnych, aby właściwie przekazać emocjonalną głębię i piękno utworu. Wokalistka musi zachować płynną i ekspresyjną linię melodyczną, jednocześnie zachowując tok narracji i precyzyjną dykcję. Konieczne jest także wyraźne oddanie różnic dynamicznych w śpiewie, od *pianissimo* do *forte*, oraz świadoma kontrola oddechu, szczególnie podczas długich, emocjonalnie naładowanych fraz. Wokalistka powinna być silnie związana z tekstem arii, aby skutecznie przekazać uczucia i obrazy opisane w librecie, co zwiększy zrozumienie i zaangażowanie publiczności.

Dużym wyzwaniem jest poruszanie się w szerokim ambitusie wynoszącym dwie oktawy oraz wydobywanie tekstu na tak rozległej przestrzeni interwałowej i dynamicznej, zwłaszcza w kontekście uwzględnienia dialektu. Interpretacja artystki będzie miała istotny wpływ na odbiór postaci przez publiczność. Jeśli wokalistka uda się oddać młodzieńczy duch i naiwny optymizm Susannah, publiczność zyska sympatię dla postaci w decydujących momentach opery. Ponadto, głębsze odkrycie emocji i znaczenia muzyki przez wykonawczynię umożliwi wiarygodne przedstawienie przemiany bohaterki od pierwszej arii do drugiej, co może wzruszyć słuchaczy.

Tabela nr 10 – transkrypcja fonetyczna i uwagi wykonawcze *Ain't it a pretty night*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja fonetyczna	Uwagi wykonawcze
0:01-0:31	Ain't it a pretty night	[eɪ(t) ɪ(t) ə p ^(ə) ɪ(t)i na:(t)]	night [na:t] – <i>flapped</i> „t”
0:31-0:55	The sky's so dark and velvet-like	[ðə ska:s sou dɑ:k ænd vɛlvə(t) la:k]	
	and it's all lit up with stars.	[ænd its əl lɪt ʌp ^(u) wɪθ stɑ:z/s]	
	It's like a great big mirror	[ɪts la:k ə g ^(ə) .ɪɪ(t) bɪg mɪ.ɪə]	
	reflectin' fireflies over a pond.	[^(ə) .ɪɪfɛktɪn faɪə: flɑɪz oʊvə ə pʊnd]	reflectin' [^(ə) .ɪɪfɛktɪn], <i>great</i> [g ^(ə) .ɪɪɪ(t)] – <i>semi-vowel glide</i> ; fire – długość zabarwienia „r” w dyftongach i tryftongach jest wydłużona w dialekcie Appalachian [faɪə:] zamiast [faɪə]
0:55-1:31	Look at all them stars, Little Bat.	[lʊk æt əl ðəm stɑ:z lɪtəl bæ(ə)t]	
	The longer y' look the more y' see.	[ðə lɑŋgə ⁽ⁱ⁾ jə lʊk ðə mʊə ⁽ⁱ⁾ jə si]	
	The sky seems so heavy with stars	[ðə ska: sɪmz sou hevi ^(u) wɪθ stɑ:z]	Stars – długość zabarwienia „r” w dyftongach i tryftongach jest wydłużona w dialekcie Appalachian ə: <i>fire</i> [faɪə:] zamiast [faɪə], <i>stars</i> [stɑ:z] zamiast [stɑ:z]
	That it might fall right down out of heaven	[ðæt ɪt ma:t fal ^(ə) .ɪaɪt dæʊn æʊt ʌv hevən]	down dyftong [ɑʊ] – zamienia się w [æʊ] [daʊn], natomiast w Appalachian i General Southern [dæʊn] Podobnie jest w słowach <i>now</i> [naʊ] [næʊ]; <i>sound</i> [sæʊnd]

	and cover us all up in one big blanket	[ænd kʌvə əs əl ʌp ɪn (u)wʌn bɪg blæ(ŋ)kət]	blanket [blæ ^(ŋ) kət] – zamiana standardowego [n] na [ŋ] przed spółgłoską. Ujęte jest ono w nawiasie ponieważ jest zaśpiewane delikatnie.
	Of velvet all stitched with diamonds.	[ʌv velvət əl stɪtʃəd wɪð daɪməndz]	
1:36-2:06	Ain't it a pretty night.	[eɪ(t) ɪ(t) ə p(ə)ɪ(t)i na:(t)]	
	Just think, those stars can all peep down	[dʒʌst θɪŋk ðoʊz stɑːz kæn əl pi:p dəʊn]	
	an' see way beyond where we can	[æn si (u)weɪ biːjɒnd (u)weəː kæn]	
	They can see way beyond them mountains	[ðeɪ kæn si (u)weɪ biːjɒnd ðəm maʊntənz]	
	To Nashville and Asheville an' Knoxville.	[tu ŋæʃvɪl ænd æʃvɪl ən nɒksvɪl]	
2:07-2:22	I wonder what it's like out there,	[ˈaː (u)wɒndə wʌt ɪts la:k aʊt ðeə]	
	Out there beyond them mountains	[aʊt ðeə biːjɒnd ðəm maʊntənz]	mountains [maʊntənz] zwrócenie uwagi na <i>schwa</i> [ə]
	Where the folks talk nice, an' the folks dress nice	[^(u) weəː ðə fəʊks tɔ(ɫ)k na:s, ən' ðə fəʊks d ^(ə) ɪs na:s]	
	Like y' see in the mail-order catalogs.	[la:k jə si ɪn ðə meɪl oʊdə kætəlɒgz]	
2:27-2:43	I aim to leave this valley some day	[aː eɪm tu li:v ðɪs væli sʌm deɪ]	
	An' find out fer myself	[æn' fa:nd aʊt fəː ma:sɛlf]	
	To see all the tall buildin's	[tu si əl ðə tɔl bɪldɪnz]	
	And all the street lights	[ænd əl ðə st ^(ə) .ɪt la:ts]	

	An' to be one o' them folks myself.	[æn tu bi ^(u) wʌn ʌ ðem fooks ma: self]	
3:00-3:26	I wonder if I'd get lonesome fer the valley though	[a: ^(u) wʌndə ɪf a:d ɡet loʊnsəm fə ðʌ væli ðoʊ]	
	Fer the sound of crickets	[fə ðə səʊnd əv k ^(ə) ɪkəts]	
	An' the smell of pine straw	[æn' ðə smel əv pa:n stɹɔ]	
	Fer soft little rabbits an' bloomin' things	[fə səft litl ɪæbɪts æn [blumɪn θɪŋz]	
	An' the mountains turnin' gold in the fall.	[æn ðə maʊntəns tɜ:nɪn ɡɔld ɪn ðə fəl]	gold [gould] – modyfikacja zaśpiewane [ɡɔld] ze względu na wysoką <i>tessiturę</i> i krótkie brzmienie samogłoski (wartość ósemkowa)
3:27-3:54	But I could always come back	[bʌt a: kʊd ɔlweɪz kʌm bæk]	
	If I get homesick fer the valley,	[ɪf a: ɡet hoʊmsɪk fə ðə væli]	
	So I'll leave it someday an' see fer myself.	[soʊ aɪl ɹɪv ɪt səmdeɪ æn si fə ma: self]	
	Someday I'll leave an' then I'll come back	[sʌmdeɪ aɪl ɹɪv æn ðen aɪl kʌm bæk]	
	When I've seen what's beyond them mountains.	[^(u) wen aɪv sɪn ^(u) wʌts bɪjɔnd ðem maʊntənz]	seen [sæn] – modyfikacja samogłoski ze względu na wysokość dźwięku
3:27-3:54	But I could always come back	[bʌt a: kʊd ɔlweɪz kʌm bæk]	
	If I get homesick fer the valley,	[ɪf a: ɡet hoʊmsɪk fə ðə væli]	
	So I'll leave it someday an' see fer myself.	[soʊ aɪl ɹɪv ɪt səmdeɪ æn si fə ma: self]	I'll leave [aɪl ɹɪv] – spółgłoska jednobrzmiąca
	Someday I'll leave an' then I'll come back	[sʌmdeɪ aɪl ɹɪv æn ðen aɪl kʌm bæk]	

	When I've seen what's beyond them mountains.	[^(u) wɛn aɪv sɪn ^(u) wʌts bɪjɒnd ðəm maʊntɛnz]	
4:11-5:01	Ain't it a pretty night.	[eɪ(t) ɪ(t) ə p ^(ə) ɪ(t)ɪ na:(t)]	
	The sky's so heavy with stars tonight	[ðə ska: s soʊ hɛvi wɪθ staəz tʌna:t]	
	That it could fall right down out of heaven	[ðæt ɪt kʌd fɔl ɪaɪ:t daʊn aʊt ʌv hɛvən]	
	An' cover us up , and cover us up,	[æn kʌvə ʌs ʌ(p), æn kʌvə ʌs ʌ(p)]	up [ʌ(p)] – modyfikacja ze względu na wysoką <i>tessiturę</i> delikatnie zaznaczone[p], tak by nie zatrzymać przepływu powietrza
	In one big blanket of velvet and diamon's.	[ɪn ^(u) wʌn bɪg blænkət ʌv vɛlvət ænd da:mʌnz]	

4.6 The trees on the mountains (*Susannah*)

Tonacja: g-moll

Ambitus: des¹ - h² (c³)

Tempo: *Andante piangendo* (♩= 96)

Aria *The Trees on the Mountain* utrzymuje podobne nasycenie emocjonalne, co pierwsza aria, lecz skupia się na uczuciach bohaterki związanych z odosobnieniem i tęsknotą za zrozumieniem. W tej arii Susannah poszukuje spokoju w naturze jako przeciwieństwa krytycznych postaw i odosobnienia, których doświadcza w swoim społeczeństwie. Wyraża swoją tęsknotę za bezwarunkowym uczuciem i bliskością, pragnąc znaleźć kogoś, kto zrozumie i odwzajemni jej uczucia.

Pod względem kompozycji, choć obie arie oddają stan emocjonalny Susannah, różnią się tematami. *Ain't it a Pretty Night* podkreśla estetyczne i spokojne walory nocy oraz silną potrzebę zmiany w życiu bohaterki. Natomiast *The Trees on the Mountain* bardziej zagłębia się w emocje odosobnienia i tęsknoty za zrozumieniem.

Przejsie między tymi dwoma ariami odzwierciedla emocjonalną trajektorię Susannah, z uczuciem podziwu i wdzięcznością wobec otaczającego piękna, które ewoluuje w głębokie poczucie tęsknoty za emocjonalną intymnością.

Ain't it a Pretty Night zazwyczaj jest wykonywana w umiarkowanym tempie, co daje możliwość elastyczności i częstego rubato w celu podkreślenia emocjonalnej istoty tekstu. Orkiestracja *The Trees on the Mountain* prezentuje intymną aranżację, zachowując delikatność w stosunku do melodii wokalne, co podkreśla wewnętrzny stan Susannah. Dynamika w partii orkiestry jest skrupulatnie zniuansowana, co podkreśla zadumę i introspekcyjny charakter tego fragmentu opery.

Refleksyjne i sentymentalne aspekty arii wymagają płynnego i ekspresyjnego wykonania, aby w pełni oddać wrażliwość bohaterki oraz jej tęsknotę za ludzką więzią. Konieczne jest precyzyjne frazowanie, kontrola oddechu i dynamika, aby płynnie reagować na zmiany intensywności dźwięków, kształtować linie melodyczne oraz wyraziście podkreślać emocje w frazach.

Kompozytor wprowadził kilka trudności, sugerując, aby niektóre frazy były śpiewane na jednym oddechu, pomimo interpunkcji lub typowych punktów frazowania, co ma na celu oddanie naturalności ludzkiego wyrazu, podobnego do szlochającego człowieka, który w trakcie rozmowy nie przerywa wypowiedzi, a dobiera oddech tylko wtedy, gdy jest to naprawdę konieczne. Przykłady takiego zastosowania można usłyszeć między 0:08 a 0:24 oraz 0:42 a 0:57 na nagraniu.

Przykład nutowy nr 3 – frazowanie *The Trees on the Mountain*

The image displays a musical score for the aria 'The Trees on the Mountain'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 76, marked with a circled '76' and a fermata. The vocal line (soprano) has the lyrics: 'coals on the hearth have turned gray— and sere. The blue flame jes' va - nished an'. The piano accompaniment is marked *mp* and features a complex, flowing texture with many sixteenth notes. The second system starts at measure 12, with a fermata over the first measure. The vocal line has the lyrics: 'left— then there, like a false-heart-ed lov-er jes' like— my own who made me love him, then'. The piano accompaniment continues with similar intricate patterns.

Kulminacją utworu jest powtórzenie po raz trzeci „Come back! O lover, if jes' fer a day.”, co daje możliwość dodanie c³, jest to jednak opcjonalne i można się spotkać z różnymi wykonaniami tego finalnego fragmentu.

Przykład nutowy nr 4 – koniec arii *The Trees on the Mountain*

Tabela nr 11 – transkrypcja fonetyczna i uwagi wykonawcze *The Trees on The Mountains*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja fonetyczna	Uwagi wykonawcze
0:01-0:34	The trees on the mountains are cold and bare.	[ðə tʃɪz ən ðə maʊntənz ə- kəʊld ænd beə tɪz]	
	The summer jes' vanished an' left them there	[ðə sʌmə dʒʌs vænɪʃt ən' left ðəm ðeə:]	an' jes' – należy zwrócić uwagę na skrócone wersje wyrazów i opuszczenie zamykających je spółgłosek <i>and, just</i>
	Like a false-hearted lover jes' like my own	[la:k ə fals hæɜrtəd lʌvə: dʒʌs la:k ma: 'oʊn]	'own – wyraz rozpoczynający się od samogłoski wydobyty z opisanym wcześniej <i>breath lift</i>
	Who made me love him, then left	[hu meɪd me lʌv him ðen left]	love [lʌv] – w Appalachian

	me alone.	mi əloʊn]	samogłoska [ʌ] zamienia się w [ʊ] w wyrazach lub sylabach akcentowanych
0:35-1:06	The coals of the hearth have turned gray and sere	[ðə kɔ:lz əv ðə hæθ hæv tɜ:nd ɡreɪ ænd seə:]	hearth [hæθ] – zapamiętanie zasady dotyczącej [θ] i [ð], <i>hearth have</i> , wyraz następujący po zaczyna się od samogłoski bezdźwięcznej
	The blue flame jes' vanished an' left them there	[ðə blu fleɪm dʒʌs væniʃt æn ləft ðem ðeə:]	
	Like a false-hearted lover jes' like my own	[la:k ə fals hæθəd lʊvə: dʒʌs la:k mə: oʊn]	
	Who made me love him, then left me alone.	[hu meɪd mi lʊv hɪm ðen ləft mi əloʊn]	
1:08-1:41	Come back, O summer, come back, blue flame.	[kʌm bæk ʊ sʌmə: kʌm bæk blu fleɪm]	
	My heart wants warmin', my baby a name.	[ma: hæʔt wʌnts wɔəmin ma: beɪbi ə neɪm]	warmin' [wɔəmin]
	Come back, O lover, if jes' fer a day.	[kʌm bæk, ʊ lʌvə ɪf dðʌs fɜ: ə deɪ]	fer – zamiast <i>for</i>
	Turn bleak December once more into May.	[tɜ:m blik disembə ^(u) wʌns moə ɪntu meɪ]	
1:42-2:14	The road up ahead lies lonely an' far.	[ðə ɹoʊd ʌp əhed la:z loʊnli æ ⁽ⁱ⁾ n fɑ:]	lies [la:z] – zanik dyftongu
	There's darkness around me an not even a star	[ðeəz dɑ:kənəs aɹaʊnd mi æn' nat ɪvən ə stɑ:]	
	To show me the way or lighten my heart.	[tu ʃoʊ mi ðə weɪ ə la:tən ma: hæʔt]	lighten [la:tən] – zanik dyftongu
	Come back, my lover, I fain would start.	[kʌm bæk, ma: lʊvə a: feɪn wʊd stɑ:t]	
2:16-2:49	The pore baby fox lies all cold in his lair.	[ðə pɔə beɪbi fɔks la:z ɔl koʊld ɪn hɪz leə]	
	His mama jes' vanished an' left	[hɪz mʌmə dʒʌs væniʃt æn'	

	him there,	left him ðeə]	
	Like a false-hearted lover, jes' like my own,	[laɪk ə fals hæətəd lʊvə dʒʌs laɪk ma: oun]	
	Who made me love him, then left me alone;	[hu meɪd mi lʊv him ðen left mi əloun]	
2:50-3:04	Come back, O summer, come back, blue flame!	[kʌm bæk ou sʌmə kʌm bæk blu fleɪm]	
	My heart wants warmin', my baby a name.	[ma: hæət wants wɔ:mɪn ma: beɪbi ə neɪm]	
3:05-4:20	Come back, O lover, if jes' fer a day.	[kʌm bæk, ou lʌvə ɪf dʒʌs fɜ: ə deɪ]	
	Turn bleak December once more into May.	[tɜ:rn blik disembə uʋwʌns moə ɪntu meɪ]	

Tabela nr 12 – porównanie American Standard i Appalachian

Słowo	American Standard	Appalachian	Wyjaśnienie
pretty	pɪti	pɪ(t)ɪ / p ^(ə) ɪ(t)ɪ	inaczej wymówione <i>t</i>
down	daʊn	dæʊn	dyftong [aʊ] – zamienia się w [æʊ]
like	laɪk	la:k	dyftong [aɪ] – zamienia się na wydłużoną samogłoskę [a:]
sound	saʊnd	sæʊnd	dyftong [aʊ] – zamienia się w [æʊ]
now	naʊ	næʊ	dyftong [aʊ] – zamienia się w [æʊ]
pond	pʌnd	pɔʊnd	samogłoski [a] i [ɔ] zamieniają się w [ɔʊ]

4.7 Willow Song (*The Ballad of Baby Doe*)

Tonacja: B-dur

Ambitus: f¹-d³

Tempo: *Andante con moto* / *Andante espressivo*

Miejsce akcji: Leadville, stan Colorado (środkowo-zachodnia część Stanów Zjednoczonych Ameryki)

Wybór dialektu podyktowany miejscem akcji: American Standard

Willow Song jest jedną z najbardziej wzniosłych arii operowych, a jej tekst, inspirowany ludowymi pieśniami, ukazuje głęboką samotność Baby Doe, która wspomina utraconą miłość. Ta melancholijna pieśń staje się dla niej momentem kontemplacji, w którym rozważa swoje decyzje i przyszłość. Sopranistka Beverly Sills, pierwsza i niezapomniana wykonawczyni tego utworu, wprowadziła do swojego wykonania unikalny styl, wykorzystując lekki, lśniący głos, który idealnie oddawał młodość i naiwność postaci. Choć partia Baby Doe zazwyczaj jest adresowana do sopranu lirycznego, często obsadza się ją jako sopran koloraturowy, aby podkreślić jej młodzieńczą wrażliwość. Ta wyjątkowa aria, umiejscowiona na początku opery, pozwala publiczności zrozumieć wrażliwość i złożoność psychologiczną głównej bohaterki. Jej emocjonalna ekspresja, subtelnie zawarta w dźwiękach, sprawia, że *Willow Song* staje się jednym z najbardziej niezapomnianych momentów w historii opery amerykańskiej.

Willow Song emanuje złożonością charakteru Baby Doe poprzez skomplikowany ruch melodyczny, który odzwierciedla jej wewnętrzne konflikty i pasje. Utwór wyróżnia się jako mieszanka amerykańskiej piosenki ludowej i arii operowej poprzez melodyjny ruch, który oscyluje między prostymi frazami a bardziej złożonymi konstrukcjami, wymagając od śpiewaczki różnorodnych środków wyrazu. Charakterystyczne są tu subtelne przesunięcia tonalne w zwrotkach, które stopniowo budują napięcie, by osiągnąć kulminację w oktaowych lub jeszcze większych skokach, szczególnie w momentach wzmożonych emocji. Aria rozpoczyna się wokalizą, która ma

być zaśpiewana lekko, niby od niechcienia, jednak niesie to ryzyko nieczystości intonacyjnych, na co należy zwrócić szczególną uwagę.

Techniczne wyzwania arii wymagają doskonałej kontroli oddechu i umiejętności utrzymania jakości dźwięku, szczególnie w trudnej tessiturze (h², d³; nagranie 2:28-2:45) oraz podczas długich fraz, co dodaje interpretacji głębi i dramatyzmu. *Willow Song* jest momentem, kiedy główna bohaterka śpiewa dla siebie samej, zatopiona w refleksji, nie szukając zewnętrznego uznania. Wymaga to od wykonawczynie dużych umiejętności i świadomości dramatycznej.

Tabela nr 13 – transkrypcja fonetyczna i uwagi wykonawcze *Willow Song*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja fonetyczna	Uwagi wykonawcze
0:36-1:04	Willow, where we met together?	[^(u) wɪloʊ, (^u wɛn wi mɛt tʊgɛðə]	[mɛt tʊgɛðə] – spółgłoska spółbrzmiąca
	Willow, when our love was new.	[^(u) wɪloʊ, (^u wɛn ouə lʌv wəz nju]	
	Willow, if he once should be returning,	[^(u) wɪloʊ, ɪf hi wʌns ʃud bi rɪtʌrnɪŋ]	
	Pray, tell him I am weeping too.	[p ^(ə) ɪtɛl hɪm aɪ æm (^u wɪpɪŋ tu]	
1:05-1:46	So far from each other,	[sou fɑː f ^(ə) ɪlɪm ɪtʃ ʌðə]	
	While the days pass in their emptiness away.	[^(u) wɑɪl ðə deɪz pæs ɪn ðeə ɛmptɪnəs əweɪ]	
	Oh my love, must it be forever.	[ou maɪ lʌv, mʌst ɪt bi fɔːɪvə]	
	Never once again to meet as on that day?	[nevə (^u wʌns əgeɪn tu mi:t æz ɒn ðæt deɪ]	
	And never rediscover the way	[ænd nevə rɪdɪskʌvə ðə weɪ]	
	of telling, the way of knowing,	[lʌv tɛlɪŋ ðə weɪ lʌv noʊwɪŋ]	
	All our hearts would say?	[ɔl əʊə hɑːts wʊd seɪ]	
1:46-2:14	Gone are the ways of pleasure,	[gɒn ə ðə weɪz lʌv p ^(ə) leʒə]	

	Gone are the friends I had of yore.	[ɡan? aə ðə f ^(ə) .ɪendz aɪ hæd ʌv jɔə]	
	Only the recollection fatal	[oʊnli ðə ^(ə) .ɪɛkɔləkʃən feɪtəl]	
	Of the word that was spoken	[ʌv ðə ^(u) wɜːd ðæt wʌz spəʊkən]	
	Nevermore.	[nevəməʊə]	
2:15-2:44	Oh willow, where we met together?	[oʊ, ^(u) wɪloʊ, ^(u) wɛn wi mɛt tuɡɛðə]	
	Willow, when our love was new.	[^(u) wɪloʊ, ^(u) wɛn oʊə ʌv wɜz nju]	
	Willow, if he once should be returning,	[^(u) wɪloʊ, ɪf hi wʌns ʃud bi ^(ə) .ɪɪtʰɪŋ]	
	Pray, tell him I am weeping too.	[p ^(ə) .ɪɪ tɛl hɪm aɪ æm ^(u) wɪpiŋ tu]	
2:45-3:24	Wokaliza		

4.8 Dearest Mama (*The Ballad of Baby Doe*)

Tonacja: A-dur

Ambitus: e¹-cis³

Tempo: *Allegro moderato*

Miejsce akcji: Leadville, stan Colorado (środkowo-zachodnia część Stanów Zjednoczonych Ameryki)

Wybór dialektu podyktowany miejscem akcji: American Standard

Aria *Dearest Mama* oddaje nastrój wewnętrznego konfliktu Baby Doe, która jest rozdarta między miłością do Horace'a Tabora, bogatego i żonatego magnata srebra, a społecznymi osądami i konsekwencjami ich skandalicznego związku. Forma arii podkreśla ambiwalentne uczucia oraz tęsknotę za uznaniem i zrozumieniem, szczególnie ze strony matki bohaterki. Muzyka i tekst synergicznie wywołują głęboką tęsknotę połączoną z wyrzutami sumienia. *Dearest Mama* stanowi wgląd w wewnętrzne zmagania i stan emocjonalny Baby Doe, kontemplującej swoje trudne wybory. Tekst podkreśla jej wrażliwość oraz potrzebę rady i wsparcia matki w obliczu sprzecznych emocji i ograniczeń społecznych.

Temat miłości przenika każdą zwrotkę arii, zaczynając od zakończonego związku z Harvey'em, po ukazanie głębokiego uczucia Baby Doe do Horacego. Miłość ta nie jest jednak pozbawiona poświęcenia. Bohaterka zmagą się ze zniechęcającą rzeczywistością oczekiwań społecznych, które stanowią potężną barierę dla jej szczęścia. Ówczesne normy społeczne dyktują, że jej miłość do Horacego, mężczyzny zamożnego i o wysokim statusie, jest zakazana – sentyment ten odbija się echem w przejmujących wersach: "Ale droga mamó, nie wolno mu się żenić / To źle, że czujemy się tak, jak się czujemy".

Aria jest napisana w formie listu, co otwiera dodatkowe możliwości interpretacyjne dla wykonawczynie. Podobnie jak w przypadku najbardziej znanej arii z opery *Eugeniusz Oniegin*, wokalistka może wykorzystać technikę *rubato*, aby oddać wrażenie, jakby wymyślała słowa na poczekaniu. Momenty wahania się i zastanawiania się, co napisać, mogą być przedstawione poprzez subtelne zmiany w tempie i dynamice. Poprzez wyraźne akcentowanie wybranych fraz, wykonawczynie może oddać wrażenie, że bohaterka rozważa różne myśli i emocje, tworząc w ten sposób bardziej żywą i autentyczną interpretację. Dodatkowo, delikatne manipulacje tempem mogą podkreślić emocjonalne zmiany w tekście, co wprowadza dodatkową warstwę subtelności i głębi do wykonania.

Środkowa część arii Baby Doe stanowi wyjątkową okazję dla wykonawczynie, aby wyrazić skrajne emocje i podekscytowanie. Wznosząc się do wysokiego cis³, Baby Doe osiąga kulminacyjny punkt swojej ekspresji, gdzie dźwięki stają się symbolem jej rozterki, ale także pragnienia. Jednakże, śpiewanie w tak wysokim rejestrze nie tylko stwarza wyzwania techniczne dla wykonawcy, ale również wpływa na klarowność słów. Priorytetem staje się klarowność dźwięku, co czasami prowadzi do niedoskonałej artykulacji. To kompromisowe podejście pozwala na lepsze wydobycie emocji poprzez większą kontrolę nad dźwiękiem, mimo częściowej utraty zrozumiałości tekstu.

Tablea nr 14 – transkrypcja fonetyczna i uwagi wykonawcze *Dearest Mama*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja fonetyczna	Uwagi wykonawcze
0:16-0:36	Dearest Mama I am writing, for I am lonely and distressed	[di ^(ə) ɪəst mɑmɑ aɪ æm ^(ə) ˌlɑɪnlɪ fɔə aɪm lounli ænd dɪst ^(ə) ɛst]	dearest [di ^(ə) ɪəst] – wyraźne [d] oraz użycie <i>semi-vowel glide</i> lonely [lounli] – dyftong [oo]

			distressed [dist ^ɹ ɪɛsd] – należy zwrócić uwagę na pierwszą samogłoskę [ɪ], <i>semi-vowel glide</i> i końcowe [d]
	I am staying here in Leadville, without Harvey, by myself	[aɪ æm steɪjɪŋ hiə ɪn lɛdvɪl (^u wɪðoʊt hɑːvi baɪ maɪself]	
0:38-1:02	Everything is over now between us	[ɛvə.ɪθɪŋ ɪz oʊvə nɑʊ bɪt ^(u) wɪn ɒs]	over [oʊvə] – dyftong [oʊ]
	He has left me and it's better that way too	[hi hæz lɛft mi ænd its bɛtə- ðæt (^u weɪ tu]	
	I never loved him, we weren't suit	[aɪ nɛvə lʌvd hɪm wi wɜːɪnt sʊtəd]	suit [sʊtəd] – „i” zanika, nie ma go w wymowie
	When two people feel that way they shouldn't be together	[wɛn tu pipl̩ fɪl ðæt weɪ ðeɪ ʃʊdənt steɪ tʊgəðə]	
1:03-1:58	Mama dear, you often told me that I was beautiful	[mama dɪə (ⁱ)ju ɔftən toʊld mi ðæt aɪ (^u wʌz b ⁽ⁱ⁾ ju:tɪfəl]	
	And that my beauty deserved to find a man some day so rich	[ænd ðæt maɪ bjuti dɪzəvd tu faɪnd ə mæn sʌm deɪ sɔʊ (^ə)ɪtʃ]	
	A man so powerful , that he could give me anything	[ə mæn sɔʊ paʊəfəl ðæt hi kʊd ɡɪv mi ɛniθɪŋ]	powerful [paʊəfəl] – tryftong [aʊə]
	and make me like a princess in olden days	[ænd meɪk mi laɪk ə pɹɪnsəs ɪn oʊldən deɪz]	princess [p ^ɹ ɪnsəs] należy zwrócić uwagę na „c” wymawiane jest jakos [s]
	And so I waited hoping someday he would come	[ænd sɔʊ aɪ(^u)weɪtəd hoʊpɪŋ sʌmdeɪ hi wʊd kʌm]	
2:02-2:21	Dearest Mama, now I've found him and he loves me truly too	[di ^(ə) ɪəst mama nɑʊ aɪv faʊnd hɪm ænd hi lʌvz mi t ^(ə) ɹʊli tu]	I've found [aɪv ˌfaʊnd] – połączenie między [v] a [f] i redukcja do [f], zaśpiewane z radością
	Every moment we're together, we both know it had to be	[ɛvəɪ moʊmənt wiə tʊgəðə wi boʊθ noʊ ɪt hæd tu bi]	moment [moʊmənt] – fdyftong [oʊ]

2:22-3:05	But dear mama he's not free to marry	[bʌt diə mama hiz nat fii tu mæri]	marry [mæri] – zaśpiewać ekspresyjnie
	It is wrong for us to feel the way we do	[it ɪz ^(ə) ɪŋ fɔɪ əs tu fiɪ ðə wei wi du]	
	I know he needs me and that I love him	[aɪ noʊ hi ni:dz mi ænd ðæt aɪ lʌv hɪm]	
	But I have to give him up and we must part forever	[bʌt aɪ hæv tu gɪv hɪm ʌp ænd wi mʌst pɑ:t fɔ:ɛvə]	

4.9 Fair Robin I love (*Tartuffe*)

Tonacja: A-dur (bez znaków przykluczowych)

Ambitus: e¹-c³

Tempo: *Allegro*

Miejsce akcji: Paryż, Francja

Wybór dialektu podyktowany miejscem akcji: Mid-Atlantic

Aria *Fair Robin I Love* to nie tylko ważny moment w operze *Tartuffe*, ale również istotny punkt zwrotny dla postaci Dorine i Mariane. W tej scenie Dorine, pełna energii służąca, zachęca Mariane do odwagi i podjęcia decyzji własnego losu w kwestii miłości. Mimo że Mariane jest zastraszona presją ojca, Dorine inspiruje ją do wyrażenia swoich uczuć i obrony swojej wolności wyboru.

Muzycznie aria jest misternie skomponowana, wykorzystując a-moll jako tonację główną, co nadaje jej melancholijnego i tajemniczego charakteru. Linia melodyczna Dorine emanuje energią i determinacją, co podkreśla jej stanowczość w przekazywaniu Mariane przesłania o wolności i odwadze. Aria *Fair Robin I Love* nie tylko podkreśla indywidualność i siłę postaci Dorine, ale również przynosi nadzieję na wyzwolenie Mariane z opresji, jakiej doświadcza pod wpływem ojca i Tartuffe'a. Jest to moment, w którym muzyka staje się nośnikiem silnej wiadomości o potrzebie autonomicznego podejmowania decyzji i walki o własne szczęście.

Dzięki szczegółowej analizie struktury i interpretacji arii *Fair Robin I Love* można dostrzec jej wielowarstwowość i znaczenie zarówno dla postaci Dorine, jak i dla ogólnej narracji opery *Tartuffe*. Poprzez dynamiczne frazowanie, eksplorację różnych

rejestrów głosowych oraz bogatą paletę stylistyczną, wykonawczyni może ukazać różnorodne aspekty charakteru Dorine oraz jej wkład w rozwój fabuły.

Wokalna ekspresja Dorine, z jej przesadnymi zmianami wysokości dźwięku i dynamicznym frazowaniem, dodaje arii poczucia pilności, witalności i frywolności, co w pełni odzwierciedla charakter postaci. Jednocześnie, wrażliwe interpretowanie wersów Johna Drydena przez Dorine umożliwia przekazanie tęsknoty i oburzenia, które tkwią w jej sercu. Struktura arii, obejmująca zarówno część recytatywną, jak i melodyjną, odzwierciedla kompleksowość tematów poruszanych w operze, a także kontrast między ludowymi melodiami a operowymi interludiami.

Wreszcie, *Fair Robin I Love* nie tylko podkreśla indywidualność postaci Dorine, ale również stanowi istotny element w rozwinięciu fabuły i tematów opery *Tartuffe*. Poprzez syntezę tradycyjnych form operowych z nowoczesną wrażliwością, aria ta staje się nie tylko popisem wykonawczym, ale także ważnym narzędziem w kreowaniu głębi i złożoności dramatu. Jest to dowód na trwałe dziedzictwo *Tartuffe*'a oraz jego ponadczasowe znaczenie w historii opery.

Tabela nr 15 – transkrypcja fonetyczna i uwagi wykonawcze *Fair Robin I Love*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja fonetyczna	Uwagi wykonawcze
0:02-0:25	Listen, Mariane , here's an old song about that kind of man	[lɪsən məˈriːən hɪəz æn ould sɒŋ əbaʊt ðæt kaɪnd əv mæn]	Mariane [məˈriːən] – użycie <i>flipped</i> [r] song [sɒŋ] [v] – krótkie „o” używane w brytyjskim angielskim, zapożyczone również w wymowie środkowoatlantyckiej
	And what to do when he's away	[ænd wɒt tu du wɛn hɪz əweɪ]	what [wɒt] – „wh” z dodaniem [h] when [wɛn] – „wh” z dodaniem [h]
	It's your lesson for today	[ɪts jʊər lesən fɔː tədeɪ]	
0:32-1:23	Fair Robin I love and hourly I die	[feər rəbɪn aɪ lʌv ænd aʊərli aɪ daɪ]	Robin [rəbɪn] – użycie <i>flipped</i> [r] hourly [aʊərli] użycie <i>flipped</i> [r]
	But not for a lip nor a languishing eye	[bʌt nɒt fɔː ə lɪp nɔː ə lɑŋgwɪʃɪŋ aɪ]	for [fɔː] – bardzo lekkie zabarwienie <i>schwa</i> literą „r” nor [nɔː] – bardzo

			lekkie zabarwienie <i>schwa</i> literą „r”
	He’s fickle and false and there we agree	[hiz fikəl and fals ænd ðeər wi əgri]	agree [əgri] – użycie <i>flipped</i> [r]
	For I am false and as fickle as he	[fɔər ai æm fɔls ænd æz fikəl æz hi]	
	Fa la la	[fa la la]	
1:23-1:56	We neither believe what either can say	[wi naiðər bɪlɪv ʌt aiðər kæn seɪ]	
	And neither believing we neither betray	[ænd naiðər bɪlɪvɪŋ wi naiðər bɪtreɪ]	
	Tis’ civil to swear and say things of course	[tiz sɪvəl tu s ^(u) wɛə ænd seɪ θɪŋgz ɒv kɔːrs]	tis’ [tiz] – wyraźne „z”
	We mean not the taking for better or worst	[wi mi:n nɒt ðə teɪkɪŋ fɔər betər ɔər wɜːst]	
	La la la	[la la la]	
1:56-2:47	When present we love, when absent agree	[wɛn prɛzənt wi lʌv wɛn æbsənt əgri]	present [prɛzənt] – użycie <i>flipped</i> [r]
	I think not of Robin, nor Robin of me	[ai θɪŋk nɒt ʌv rəbɪn nəər rəbɪn ʌv mi]	
	The legend of love no couple can find	[ðə lɛdʒənd ʌv lʌv nɒs kʌpəl kæn faɪnd]	
	So easy to part or so easily joined	[soʊ izi tu pɑːt ɔər soʊ izli dʒɔɪnd]	part [pɑːt] – bardzo lekkie zabarwienie <i>schwa</i> literą „r”
	Fa la la	[fa la la]	

4.10 Take me back (*Our Town*)

Tonacja: kompozytor używa akordów zaczerpniętych z rozszerzonej harmoniki tonalnej, nie sposób jednak jednoznacznie określić centrum tonalnego

Ambitus: d¹- c³

Tempo: ♩ = 96⁶¹

Miejsce akcji: stan New Hampshire (północno-wschodnie Stany Zjednoczone Ameryki)
Wybór dialektu podyktowany miejscem akcji: American Standard

Postać Emily Webb w operze *Our Town* Neda Rorema zachowuje wierność oryginalnej koncepcji stworzonej przez Thorntona Wildera w jego sztuce o tym samym tytule. Emily jest przedstawiona jako ciekawa i żywa osobowość, która dojrzewa przez kolejne etapy życia, od dzieciństwa aż do chwili śmierci. Kluczowym momentem w narracji Emily jest jej dzień ślubu z George'em Gibbs'em, który symbolizuje zapal i nadzieje towarzyszące burzliwemu młodzieńczemu romansowi.

W operze, podobnie jak w sztuce, scena zawarcia małżeństwa Emily i George'a jest istotnym punktem zwrotnym, który ukazuje emocjonalny rozwój bohaterki oraz jej zmieniające się spojrzenie na życie. Jednakże, w miarę jak akcja opery rozwija się, widzimy, że Emily zaczyna kontemplować przemijającą istotę egzystencji i znaczenie przypadków w życiu. Ta introspekcja staje się coraz bardziej widoczna w miarę dorastania Emily i dojrzewania jej perspektywy na świat. Poprzez jej historię, widzimy nie tylko osobisty rozwój Emily, ale również odkrywamy uniwersalne prawdy o ludzkiej egzystencji i kondycji.

W trzecim akcie opery postać Emily, już jako istota zza światów, ma możliwość powrotu do wydarzeń ze swojej przeszłości. W tej chwili decyduje się na powrót do błogich chwil ze swojego życia, zdając sobie sprawę z wartości i piękna codziennych doświadczeń. Poprzez tę podróż w czasie Emily zyskuje głębsze zrozumienie konieczności pielęgnowania i doceniania pozornie zwykłych aspektów życia codziennego.

Operowa adaptacja Rorema wspaniale ukazuje te tematy, wykorzystując muzykę jako główny środek do przedstawienia wewnętrznej przemiany. Melodia i harmonie w tym akcie opery oddają emocje i refleksje bohaterki, podkreślając jej głęboką kontemplację nad naturą ludzką i istotą życia. Dzięki subtelności i głębi muzyki, publiczność może lepiej zrozumieć przeżycia Emily oraz jej rosnącą świadomość i zrozumienie. Muzyka w operze stanowi nie tylko tło dla wydarzeń, ale także głębokie narzędzie wyrazu, które pomaga odkrywać głębsze warstwy psychologiczne postaci i ich ewolucję.

⁶¹ *Andante moderato*

Take me back stanowi ogromne wyzwanie zarówno dla wokalistki, jak i dla słuchaczy. Ta trudna technicznie i emocjonalnie głęboka aria wymaga doskonałej kontroli nad techniką wokalną, jednocześnie zachowując pełną wrażliwość na dramatyczną podróż, którą przeżywa Emily. Wokalistka musi zręcznie balansować między wybuchami żalu i delikatnymi, intymnymi momentami, starając się przekazać zarówno emocjonalną intensywność, jak i subtelną głębię postaci. Bogactwo barw wokalnych oraz kontrasty dynamiczne są kluczowe dla wydobycia dramaturgii arii, podczas gdy kontrola oddechu pozwala na utrzymanie intensywności w najbardziej emocjonalnych fragmentach. Tekst i interpretacja są równie istotne, aby publiczność mogła w pełni zanurzyć się w wewnętrznej podróży Emily i zrozumieć jej proces akceptacji śmierci i przemijania.

Wykonanie tej arii to moment, który zostaje głęboko w pamięci słuchaczy, dzięki bogactwu emocji i głębi wykonania. Dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu rejestrów piersiowego i głowowego wokalistka może ukazać pełen zakres emocji i przekazać publiczności pełnię przeżyć Emily.

Przykład nutowy nr 5 – użycie rejestru głowowego i piersiowego w *Take me back*

The image displays a musical score for the aria 'Take me back'. It consists of two systems of music, each with a vocal line (marked 'E.') and a piano accompaniment (marked 'Vns.').

The first system starts at measure 699. The vocal line begins with the lyrics 'back to my grave.' followed by a long note, then 'Wait!' and 'One more look.' The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *f*.

The second system starts at measure 703. The vocal line continues with 'bye.' followed by a long note, then 'Good - bye, world. Good - bye, Grov - er's Corn - ers.' The piano accompaniment continues with a similar complex texture. Dynamic markings include *f*.

Najbardziej dramatyczne fragmenty przypominają okrzyki i przypadają na słowa „take me back up the hill” [zabierz mnie z powrotem na wzgórze] i „goodbye world” [żegnaj świecie]. Pozostałe części arii są utrzymane w spokojniejszym nastroju, Emily żegna się z rodzicami i otaczającą ją codziennością. Różnice między wspomnieniami a powrotem do stanu obecnego, w którym znajduje się bohaterka podkreślą nieuchronność przemijania.

Przykład nutowy nr 6 – koniec arii *Take me back*

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (E.) and a piano accompaniment. The first system (measures 721-724) features a vocal line with lyrics "ring, oh! ev - 'ry thing. Good - bye." and dynamic markings *f* and *ff*. The piano accompaniment includes a right-hand part with eighth-note patterns and a left-hand part with chords. The second system (measures 725-731) is labeled "Act III" and "231" and shows the vocal line continuing with "Good - bye,". The piano accompaniment features a more active right-hand part with sixteenth-note runs. The third system (measures 729-731) shows the vocal line with the word "world." and a change in time signature to 6/4. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with sustained chords, with dynamic markings *f*, *mf*, and *mp*. A clarinet (Cl.) part is also indicated in the third system.

Tabela nr 16 – transkrypcja fonetyczna i uwagi wykonawcze *Take me back*

Nagranie	Tekst	Transkrypcja fonetyczna	Uwagi wykonawcze
0:32-0:54	Take me back, take me back up the hill.	[teik mi bæk teik mi bæk ʌp ðə hɪl]	take [teik] – należy wyraźnie wyartykułować [t]
	Take me back to my grave.	[teik mi bæk tu maɪ ɡəˈreɪv ⁽¹⁾]	back [bæk] – należy wyraźnie wyartykułować [k]
	Wait, one more look .	[^(u) weɪt ^(u) wʌn mʌð lʊk]	wait [^(u) weɪt] – <i>semi-vowel glide</i> look [lʊk] – krótka samogłoska
0:58-1:17	Goodbye, goodbye world.	[ɡʊdbaɪ, ɡʊdbaɪ wɔːld]	
	Goodbye Grover’s Corners,	[ɡʊdbaɪ ɡəˈroʊvəz kɔːnəz]	
	Mama, Papa, goodbye	[mɑmə, pɑpə, ɡʊd ⁽¹⁾ baɪ]	
1:20-1:45	Goodbye to ticking clocks,	[ɡʊdbaɪ tu tɪkɪŋ klɑks]	ticking [tɪkɪŋ] – należy wydobyc onomatopieczny charakter tego słowa, wypowiadając [t]
	To mama’s hollyhocks,	[tu mɑməs hɑlɪhkɑks]	hollyhocks [hɑlɪhkɑks] – należy zwrócić uwagę na te same samogłoski[a]
	To coffee and food, to gratitude.	[tu kɔfi ænd fud ⁽¹⁾ tu ɡəˈræʊtɪdʒud ⁽¹⁾]	
	Goodbye, goodbye world.	[ɡʊd ⁽¹⁾ baɪ, ɡʊd ⁽¹⁾ baɪ wɔːld ⁽¹⁾]	
1:48-2:23	Goodbye to ironed dresses,	[ɡʊdbaɪ tu aɪənd d ^(ə) .ɪɛsəz]	ironed [aɪənd] – należy zwrócić uwagę na <i>r-colored vowel</i> [ə]
	To George’s sweet caresses,	[tu dʒɔːdʒəs s ^(u) wɪt kɑːɛsəs]	Grover’s Corners [ɡəˈroʊvəz kɔːnəz] – należy zwrócić uwagę na dyftong [oʊ]
	To my wedding ring, oh everything.	[tu maɪ ^(u) wɛdɪŋ ɪŋ, oʊ evriθɪŋ]	wedding [^(u) wɛdɪŋ] – <i>vowel glide</i>
	Goodbye, goodbye world.	[ɡʊd ⁽¹⁾ baɪ, ɡʊd ⁽¹⁾ baɪ wɔːld ⁽¹⁾]	
2:35-3:06	Does anybody ever	[dʌz enɪbɑdi evə]	

	realize life while they live it?	[ˌɹiələɪz laɪf waɪl ðeɪ lɪv ɪt]	
	Every minute of it, every moment of it?	[ɛv.ɪ mɪnət ʌv ɪt, ɛv.ɪ moʊmənt ʌv ɪt]	
	Oh, earth, you are too magical,	[oʊ ɜθ ju ə tu mədʒɪkəl]	
	For anyone to know your miracle.	[fɔə ɛniwʌn tu noʊ ⁽ⁱ⁾ ʒə mɪrəˌkəl]	
3:08-3:35	Oh, take me back, take me back up the hill.	[oʊ teɪk mi bæʃ, teɪk mi bæʃ ʌp ðə hɪl]	
	Take me back up the hill.	[teɪk mi bæʃ ʌp ðə hɪl]	

PODSUMOWANIE

W niniejszej pracy doktorskiej wyjaśniona została kluczowa rola, jaką odgrywa biegłość w dykcji amerykańskiej dla rozwijania wyrafinowanego kunsztu wokalnego, zarówno dla wykonawców, jak i pedagogów. W dziedzinie śpiewu klasycznego nie można przecenić znaczenia niuansów dykcji. Tak jak dogłębne zrozumienie techniki wokalnej jest niezbędne do osiągnięcia dopracowanego występu, tak samo ważne jest opanowanie elementów językowych nieodłącznie związanych z każdym repertuarem.

W przeciągu ostatnich kilku lat, udało mi się poszerzyć dotychczasową wiedzę na temat dialektów języka angielskiego. Każdy z nich posiada wyraźne cechy fonetyczne opisane w powyższej pracy i słyszalne na nagraniu. Efektywna komunikacja z publicznością zależy w dużej mierze od zrozumienia tekstu, co można osiągnąć jedynie poprzez skrupulatną dbałość o dykcję. Wypowiadając każde słowo z precyzją, wokaliści zyskują bezpośredni kontakt ze słuchaczami, polepszając tym samym ogólne wrażenie i odbiór ich występu.

Integralną częścią eksploracji amerykańskiej dykcji jest wykorzystanie Międzynarodowego Alfabetu Fonetycznego (IPA) jako znormalizowanego systemu notacji. Transkrypcje IPA oferują kompleksowe i systematyczne podejście do określania fonetycznych zawłości amerykańskiego angielskiego, jak i innych języków, zapewniając śpiewakom mapę do nawigacji po fonetycznym obszarze repertuaru. Stosując transkrypcje IPA w analizie amerykańskich utworów wokalnych, zarówno badacze, jak i praktycy zyskują nieoceniony wgląd w subtelne niuansy wymowy i artykulacji, zwiększając w ten sposób swoją sprawność interpretacyjną, techniczną, a także komunikacyjną.

Warto podkreślić, że w polskim systemie edukacji podstawa programowa nie przewiduje nauczania IPA. Podczas gdy język angielski jest powszechnie używany przez młode pokolenie w Polsce, w konsekwencji nie kładzie się nacisku na szczegóły dotyczące wymowy i dialektu, zwłaszcza tego wykraczającego poza amerykański lub brytyjski angielski. W związku z tym włączenie IPA do programów edukacji wokalnej nie tylko zwiększyłoby biegłość uczniów w zakresie dykcji amerykańskiej, ale także służyłoby jako cenne narzędzie do zgłębienia fonetyki innych języków obcych. Ta poszerzona kompetencja językowa niewątpliwie wzbogaciłaby doświadczenie edukacyjne i rozwój zawodowy śpiewaków klasycznych w Polsce i poza jej granicami.

Pojawiający się każdego roku nowy repertuar wokalny tworzony w Stanach Zjednoczonych, sprawia, że znaczenie fonetyki języka angielskiego w śpiewie klasycznym jest niezaprzeczalne. Pragnę zachęcić aspirujących wokalistów do głębszych poszukiwań, tak by mogli kontynuować swoją artystyczną podróż na jeszcze wyższym poziomie, poszerzając swój repertuar o współczesne utwory amerykańskie.

Mam nadzieję, że to opracowanie okaże się cennym i pomocnym źródłem wskazówek, a także inspiracji i posłuży śpiewakom jako źródło wiedzy, wskazując drogę do mistrzostwa w dziedzinie klasycznej wokalistyki.

BIBLIOGRAFIA:

Pozycje zwarte:

- Adams John, *Hallelujah Junction: Composing an American Life*, New York 2008.
- Bradshaw Susan, *A Performer's Responsibility Composition - Performance - Reception: Studies in the relative Process in Music*, ed. Wyndham Thomas, Vermont: Ashgate Publishing Company, 1998, strony 53- 65.
- Borchardt Marcin., *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących*, Tom I, Wydawnictwo w podwórku, Gdańsk, 2014, strony 317 – 472.
- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1986
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Opera i dramat*, t. 4, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976.
- Cone Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1968.
- Cooke Mervyn, ed. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Floyd Carlisle, *Susannah*. Vocal Score. New York, Boosey & Hawkes, 1967.
- Floyd Carlisle, *Susannah*. Full Score. New York, Boosey & Hawkes, 1967.
- Holiday Thomas. *Falling up. The Days and Nights of Carlisle Floyd*. Syracuse University Press, 2013 strony 116-129.
- Goldovsky Boris, Schoep Arthur, *Bringing Soprano Arias to Life*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2001
- Kirk Elise K., *American Opera*, University of Illinois Press, Champaign, 2005.
- Magiera Frank. "Susanna" distinctly American with religious tyranny theme. Worcester Telegram & Gazette, 8 May 2006.
- LaBouff Kathryn, *Singing and Communicating in English. A Singer's Guide to English Diction*, Oxford University Press, New York, USA, 2008.
- Marshall Madeleine, *The Singer's Manual of English Diction*, Schirmer Books, New York, USA, 1953.
- Mechem Kirke, *Believe Your Ears: Life of a Lyric Composer*, Londyn, 2015.
- Miklaszewska Joanna, *Opera społeczno- polityczna w muzyce amerykańskiej XX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków, 2015.

Moore Douglas, *The Ballad of Baby Doe*, Chappell Music Complany, 1958

Rink John, *The Practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995.

Musical Performance: a guide to understanding. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

Analysis and (or?) Performance, In *Musical Performance: a guide to understanding*, ed. John Rink, 35-58. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

Ross Alex, *Reszta jest hałasem. Słuchając muzyki XX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Kraków 2007.

Schrimer G. *American Aria Anthology*, Hal Leonard, 1992.

Skinner Edith, *Speak with Distinction*, Hal Leonard, 1990.

Skowron Zbigniew., *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków: Musica Iagellonica 2011.

Wilder Thornton., *Our Town*. Perennial Classics, 1998.

Wlaschin Ken, *Encyclopedia of American Opera*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, 2006.

Artykuły:

Bernat L., *Halucynogenne przestrzenie dźwiękowe*, "Ruch Muzyczny", 2009, nr 7, strony 32-34.

Cichy D., *Ujarmiony horror*, "Gazeta Teatr", 2010, nr 2, strony 27-29.

Hawryluk J., *Cały ten Glass*, "Gazeta Wyborcza", 2009, nr 43, strony 26-27.

Kozińska D., *Szafka na rzeczy martwe*, "Ruch Muzyczny", 2009, nr 26, strony 22-23.

Marczyński J., *Muzyczne przyjemności*, "Ruch Muzyczny", 2018, nr 2, strona 67.

Pasiecznik M., *Medytacje nad popkulturą*, "Ruch Muzyczny", 2013, nr 3, strony 28-31.

Piotrowska A., red. Topolski J., *Amerykańskie dziedzictwo muzyczne*, "Nowa muzyka amerykańska", 2010, strony 9-23.

Miklaszewska J., *Amerykański minimalizm: muzyczni rewolucjoniści czy uznani klasycy?*, "Nowa muzyka amerykańska", 2010.

Rockwell J., *Opera i teatr muzyczny w USA*, "Nowa muzyka amerykańska", 2010.

Zdunik M., *Kanon XX-XXI wieku: Glass*, "Ruch Muzyczny", 2016, nr 12, strony 85-88.

Dokumenty elektroniczne:

Curtin, Phyllis. *A Conversation with Phyllis Curtin*. Wywiad z Robert Wilder Blue.

Festival Opera Association <http://www.festivalopera.com/frames/curtinframe.htm>

(dostęp: 19 stycznia 2019)

Dunsby, Jonathan. *Performance*, Grove Music Online ed. L. Macy),

<http://www.grovemusic.com.proxy.bib.uottawa.ca> (dostęp: 19 grudnia 2019)

<https://www.juilliard.edu/music/faculty/labouff-kathryn> (dostęp: 22 sierpnia 2022)

[https://www.routledge.com/The-Operatic-Archive-American-Opera-as-](https://www.routledge.com/The-Operatic-Archive-American-Opera-as-History/Renihan/p/book/9781032236889)

[History/Renihan/p/book/9781032236889](https://www.routledge.com/The-Operatic-Archive-American-Opera-as-History/Renihan/p/book/9781032236889) (dostęp: 24 sierpnia 2022)

<https://archive.org/details/shorthistoryofop0004grou/page/742/mode/2up> (dostęp: 10

października 2023)

[https://www.nytimes.com/1993/07/02/obituaries/madeleine-simon-concert-pianist-and-](https://www.nytimes.com/1993/07/02/obituaries/madeleine-simon-concert-pianist-and-juilliard-teacher-dies-at-93.html)

[juilliard-teacher-dies-at-93.html](https://www.nytimes.com/1993/07/02/obituaries/madeleine-simon-concert-pianist-and-juilliard-teacher-dies-at-93.html) (dostęp: 10 października 2023)

Załącznik nr 1

Tłumaczenia arii

G. C. Menotti *The Medium*

Aria Monica's Waltz

Brawo! A po teatrze kolacja i tańce!

Muzyka! Um-pa-pa, um- pa- pa,

W górze na niebie ktoś gra na puzonie i gitarze,

Czerwony jest twój krawat,

a w aksamitnym płaszczu chowasz gwiazdę.

Moniko, Moniko zatańcz walca.

Podążaj za mną, księżycu i słońce, dotrzymuj mi kroku,

Raz, dwa, trzy, raz.

Jeśli nie jesteś nieśmiała,

upnij moje włosy swoją gwiazdą i zawiąż mój but.

A kiedy polecisz, proszę trzymaj się mocno mojej talii,

lecę z tobą.

Moniko, Moniko zatańcz walca.

Proszę za mną, księżycu i słońce,

O co chodzi, Toby? Co chcesz mi powiedzieć?

Proszę uklęknij przede mną i mi powiedz?

Moniko, Moniko, czy nie widzisz,

że moje serce krwawi, krwawi dla ciebie.

Kochałem cię, Moniko, przez całe moje życie,

całym moim oddechem, całą moją krew.

Nawiedzasz lustro mojego snu, jesteś moją nocą,

Pan jesteś moim światłem i więzicielem mego dnia.

Jak śmiesz, łajdaku, tak do mnie mówić!

Nie wie pan, kim jestem. Jestem królową Aroundel.

Każę zakuć pana w łańcuchy.

Jesteś moją księżniczką, jesteś moją królową,
A ja jestem tylko Tobie, jeden z twoich niewolników.
Mimo to kocham cię i zawsze cię kochałem.
Całym moim oddechem, całą moją krwią.
Kocham twój śmiech, kocham twoje włosy,
Kocham twoje głębokie i nocne oczy.
Uwielbiam twoje miękkie dłonie, tak białe i skrzydlate.
Uwielbiam smukłą gałąź pani gardła.

Tobie, proszę nie mów tak do mnie,
Sprawiasz, że moja głowa odpływa.
Moniko, Moniko, otul mnie swą satynową suknią,
Monika, Monika, daj mi swoje usta,
Moniko, Moniko, padnij w moje ramiona!

Dlaczego? Tobie? Nie płaczesz, prawda?
Tobie, chcę, byś wiedział,
że masz najpiękniejszy głos na świecie!

G. C. Menotti *The Medium*

Aria The Black Swan

Słońce zaszło i leży we krwi
Księżyc tka bandaż ze złota
O czarny łabędziu, gdzie, ach,
gdzie jest mój kochanek?
Podarta i postrzępiona jest moja suknia ślubna,
a moja lampa zaginęła.

Srebrnymi igłami i srebrną nicią
Gwiazdy wyszywają dźwięk dla umierającego słońca
Och Czarny Łabędziu, gdzie, och,
gdzie się podział mój kochanek?
Dałem mu pocałunek ognia i złoty pierścień.

Czy nie słyszysz jak twój kochanek jęczy?

Oczy ze szkła i stopy z kamienia,

Musze na zęby i chwasty na język.

Głęboko, głęboko w korycie rzeki

On szuka pierścienia

Oczy szeroko otwarte nigdy nie śpią

On szuka pierścienia

Szuka pierścienia

Szpule się rozplątują, a igły łamią

Słońce jest pogrzebane, a gwiazdy płaczą

O Czarna Falo, zabierz mnie ze sobą

Podzielę się z tobą moimi złotymi włosami

i moją ślubną koroną

Och, proszę zabierz mnie ze sobą

Do mojego wędrującego kochanka

z moim nienarodzonym dzieckiem

M. Blitzstein *Regina*

Aria Music, music

Och, Cal! Pobiegniesz do domu po mój album muzyczny?

Ach, Addie, jaka dobra kolacja

Tak dobry, jak tylko może być

Pan Marshall jest takim uprzejmym człowiekiem

Z jego manierami i wysokim wykształceniem i kulturą

I opowiedziałem mu wszystko o tym

jak moja mama i mój tata jeździli

do Europy słuchać muzyki.

Wyobraź sobie, Addie, wyobraź sobie,

że jedziesz aż do Europy

Tylko po to, by posłuchać muzyki

Czy to nie byłoby miłe Addie?

Muzyka, zapamiętywanie brzmienia, jej dźwięki wewnątrz,

Wewnątrz śpiewam, śpiewam wewnątrz, śpiewam do siebie
Kiedy ktoś jest dla ciebie miły i sympatyczny
Och, czy to nie sprawia, że myślisz też o muzyce?
Dziś wieczorem ktoś był dla mnie miły.
Muzyka... rozmawiał ze mną sam na sam, ze mną
I zaśpiewałem skalę oczywiście wewnątrz,
zaśpiewałem też arpeggia.
La la do re mi fa sol la si do
Och, jakże wiele czasu upłynęło
Odkąd pamiętałam, czym jest dla mnie muzyka
Rozmowa z kimś przyjemnym jest właśnie taka...
I muzyka jest taka.

M. Blitzstein *Regina*

Aria What will it be?

Wyjść za męża? Ja?
Nigdy o tym nie myślałam...
No może... troszeczkę.
Co to mogłoby być dla mnie?
Czy ktoś powie "kocham cię"?
Jak byłoby by być tą osobą,
która powie "kocham cię"?
Czy wszystko będzie szczerze i właściwe?
A jak to będzie naprawdę
kochać idealnego nieznajomego?
Spojrzeć w jego oczy i pocałować
tego doskonałego nieznajomego
Nie mogę sobie tego wyobrazić.
To jak nic innego wcześniej,
jak otwarcie drzwi do światła.
Stanę przed drzwiami
i będę się zastanawiać, kto zapuka.
Kto będzie stał na zewnątrz i będzie czekał,
i zastanawiał się, czy otworzę?

Otworzę (drzwi) na oślepiające światło?
Moje życie czeka na mnie.
Zastanawiam się, co to będzie?

D. Moore *The Ballad of Baby Doe*

Baby Doe *Willow Song*

Willow, gdzie się spotkaliśmy?
Willow, kiedy nasza miłość była nowa.
Willow, jeśli kiedyś powróci,
Proszę mu powiedzieć, że ja też płaczę.

Tak daleko od siebie,
Podczas gdy dni mijają w swojej pustce.
Och moja miłości, czy to musi być na zawsze.
Nigdy więcej nie spotkać się jak tego dnia?
I nigdy nie odkrywać na nowo
sposobu opowiadania, sposobu poznawania,
Wszystko, co powiedziałyby nasze serca?

Minęły drogi przyjemności,
Odeszli przyjaciele, których kiedyś miałam.
Tylko wspomnienie zgubne
Słowo, które zostało wypowiedziane:
"Nigdy więcej".

Willow, gdzie się spotkaliśmy?
Willow, kiedy nasza miłość była nowa.
Willow, jeśli kiedyś powróci,
Proszę mu powiedzieć, że ja też płaczę.

D. Moore *The Ballad of Baby Doe*

Aria *Dearest Mama*

Najdroższa Mamo, piszę, ponieważ jestem samotna i przygnębiona.
Przebywam tutaj w Leadville, bez Harveya, sama.

Między nami wszystko skończone,
On mnie opuścił i tak będzie lepiej.
Nigdy go nie kochałam, nie pasowaliśmy do siebie,
Kiedy dwoje ludzi czuje się w ten sposób, nie powinni być razem.
Mamo kochana, często mówiłaś mi, że jestem piękna
I że moja uroda zasługuje na to,
by pewnego dnia znaleźć bogatego mężczyznę
Mężczyznę tak wpływowego, że mógłby dać mi wszystko
i zrobić ze mnie księżniczkę, jak za dawnych czasów.
I tak czekałam, mając nadzieję, że pewnego dnia przyjdzie.

Najdroższa Mamo, teraz go znalazłam
i on też mnie szczerze kocha.
W każdej chwili, gdy jesteśmy razem,
oboje wiemy, że tak musiało być.
Ale droga mamo, on nie może się ożenić.
To niewłaściwe, że czujemy do siebie to, co czujemy.
Wiem, że mnie potrzebuje i że go kocham
Ale muszę go porzucić i musimy rozstać się na zawsze.

C. Floyd *Susannah*

Aria Ain't it a pretty night

Czyż to nie piękna noc!
Niebo jest takie ciemne i aksamitne
I całe rozświetlone gwiazdami.
Jest jak wielkie lustro odbijające świetliki nad stawem.
Spójrz na te gwiazdy, Little Bat.
Im dłużej patrzysz, tym więcej widzisz.
Niebo wydaje się tak ciężkie od gwiazd
Że mogłoby spaść z nieba
I przykryć nas wszystkich jednym wielkim kocem
Z aksamitu wyszywanego diamentami.

Czyż to nie piękna noc.
Tylko pomyśleć, że te gwiazdy mogą spoglądać w dół
I widzieć dalej niż my.
Widzą daleko poza górami,
Do Nashville, Asheville i Knoxville.
Zastanawiam się jak tam jest, tam za górami,
Gdzie ludzie mówią miło i ubierają się ładnie,
Jak w katalogach wysyłkowych.
Pewnego dnia zamierzam opuścić tę dolinę
I przekonać się sama.
Zobaczyć wszystkie wysokie budynki
I wszystkie światła uliczne
I sama stać się jedną z tych osób.
Zastanawiam się jednak,
czy nie będę samotna w dolinie,
Za odgłosami świerszczy
i zapachem sosnowych igieł
Za miękkimi małymi królikami
i kwitnącymi rzeczami
I górami zmieniającymi jesienią kolor na złoty.
Ale zawsze mogę wrócić,
Jeśli zatęsknię za doliną.
Więc pewnego dnia opuszczę ją
i sama się przekonam.
Pewnego dnia wyjadę, a potem wrócę,
Kiedy zobaczę co jest za górami.

Czyż to nie piękna noc.
Niebo jest dziś tak ciężkie od gwiazd
Że mogłoby spaść prosto z nieba
I przykryć nas, i przykryć nas,
W jeden wielki koc z aksamitu i diamentów.

C. Floyd *Susannah*

Aria The Trees on the Mountains

Drzewa w górach są zimne i ogołocone.
Lato po prostu zniknęło i zostawiło je tam
Jak kochanek o fałszywym sercu, taki jak mój własny
Który sprawił, że go pokochałam,
a potem zostawił mnie samą.

Węgłe w palenisku stały się szare i ponure
Błękitny płomień zniknął i zostawił je tam,
Jak kochanek o fałszywym sercu, jak mój własny
Który sprawił, że go pokochałam, a potem zostawił mnie samą.

Wróć, o lato, wróć, błękitny płomieniu.
Moje serce pragnie ciepła, Moje dziecko chce imienia.
Wróć, kochanku, choćby na jeden dzień.
Zamień ponury grudzień znów w maj.

Droga przede mną jest samotna i daleka.
Wokół mnie jest ciemność i nie ma nawet gwiazdy
By wskazać mi drogę lub rozjaśnić me serce.
Wróć, mój kochanku, chciałbym wyruszyć.

Biedny mały lis leży cały zimny w swoim legowisku.
Jego mama zniknęła i zostawiła go tam,
Jak kochanek o fałszywym sercu, jak mój własny,
Który sprawił, że go pokochałam, a potem zostawił mnie samą;

Wróć, o lato, wróć, błękitny płomieniu!
Moje serce pragnie ciepła, moje dziecko imienia.
Wróć, kochanku, choćby na jeden dzień.
Zamień ponury grudzień znów w maj.
Wróć, o lato! Wróć, błękitny płomieniu!
Proszę posłuchać, Mariane,

oto stara piosenka o tego rodzaju mężczyźnie.

I co robić, kiedy go nie ma

To pańska lekcja na dziś

K. Mechem *Tartuffe*

Aria Fair Robin

Uczciwego Robina kocham i co godzinę umieram

Ale nie dla ust ani omdlewającego oka

On jest kapryśny i fałszywy i tutaj się zgadzamy

Bo ja jestem fałszywa i zmienna jak on

Fa la la

Nie wierzymy w to, co możemy powiedzieć

I ani nie wierząc, nie zdradzamy

To cywilizowane przeklinać i mówić rzeczy naturalnie

Nie chodzi nam o branie na dobre i na złe

Kiedy obecne- kochamy, kiedy nieobecne- zgadzamy się

Nie myślę o Robinie, ani Robin o mnie.

Legenda o miłości, której żadna para nie może znaleźć,

Tak łatwo się rozstać, jak łatwo połączyć.

Fa la la

N. Rorem *Our Town*

Aria Take me back

Zabierz mnie z powrotem,

zabierz mnie z powrotem na wzgórze.

Zabierz mnie z powrotem do mojego grobu.

Zaczekaj, jeszcze tylko jedno spojrzenie.

Żegnaj, żegnaj świecie.

Żegnaj Grover's Corners,

Mama, Papa, do widzenia

Do widzenia tykającym zegarom,

malwą mamy,
kawie i jedzeniu, wdzięczność.
Żegnaj, żegnaj świecie.

Żegnajcie wyprasowane sukienki,
Słodkie pieszczoty George'a,
Moja obrączko, och wszystko.

Żegnaj, żegnaj świecie.
Czy ktoś kiedykolwiek zdaje sobie sprawę z życia,
kiedy je przeżywa?
Każdą minutę, każdą chwilę?
Och, ziemio, jesteś zbyt magiczna,
Aby ktokolwiek poznał twój cud.

Och, zabierz mnie z powrotem,
zabierz mnie z powrotem na wzgórze.
Proszę zabierz mnie z powrotem na wzgórze.

Załącznik nr 2

Materiał nutowy

1. G. C. Menotti *The Medium* – Monica's Waltz (Monica)
2. G. C. Menotti *The Medium* – Black Swan (Monica)
3. M. Blitzstein *Regina* – Music, music, music (Birdie)
4. M. Blitzstein *Regina* – What will it be for me? (Alexandra)
5. C. Floyd *Susannah* – Ain't it a pretty night (Susannah)
6. C. Floyd *Susannah* – The Trees on the Mountains (Susannah)
7. D. Moore *The Ballad of Baby Doe* – Willow Song (Baby Doe)
8. D. Moore *The Ballad of Baby Doe* – Dearest mama (Baby Doe)
9. K. Mechem *Tartuffe* – Fair Robin I love (Dorine)
10. N. Rorem *Our Town* – Goodbye aria (Emily)

(Monica is sitting in front of the puppet theater watching a performance)
(Assise devant le théâtre de marionnettes, Monica assiste au spectacle)

Allegro $\text{♩} = 120$

mf

3

mf

'The puppets have fallen in a heap.
Toby comes out to acknowledge
Monica's applause.)

(Les marionnettes tombent l'une
sur l'autre. Toby se montre et
Monica l'applaudit.)

5

8

sf *sf* *sf* *ff lunga*

Monica 7

(liberamente) Allegretto ♩ = 58

M. Bra-vo! And af-ter the the-a-ter, sup-per and dance. Mu-sic! Um-pa-pa, um-pa-pa,
Bra-vo! A-près le spec-tacle, — sou-per et bal: Mu-si-que! Tra-la-la, tra-la-la,

8

9

(During this song, Toby, barefooted, dances about the stage)
(Pendant que Monica chante, Toby, pieds-nus, parcourt la scène en dansant)

M. 12/8 9/8 12/8

Up in the sky some-one is play-ing a trom-bone and a gui-tar.
Là-haut, là-haut, la gui-tare et le trom-bo-ne font un du-o.

2

p (Allegretto ♩ = 58)

12/8 9/8 12/8

11

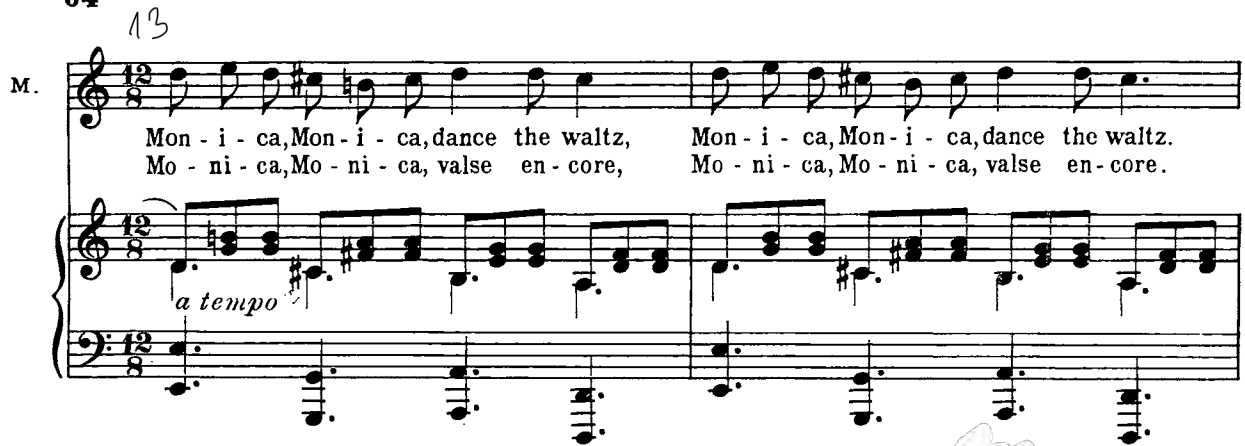
M. 12/8 9/8 12/8

Red is your tie, and in your vel-ve-tine coat you hide a star.
Rouge est ton voile, — et ca-ché dans ta man-tille — brille une é-toile.

poch. ritenuto

12/8 9/8 12/8


13

M. 

Mon - i - ca, Mon - i - ca, dance the waltz, Mon - i - ca, Mon - i - ca, dance the waltz.
 Mo - ni - ca, Mo - ni - ca, valse en - core, Mo - ni - ca, Mo - ni - ca, valse en - core.

a tempo

15

M. 

Fol - low me, moon and sun, keep time with me, one two three one.
 Sui - vez - moi, un(e) deux trois, so - leil et lune, - un(e) deux trois une.

17

M. 

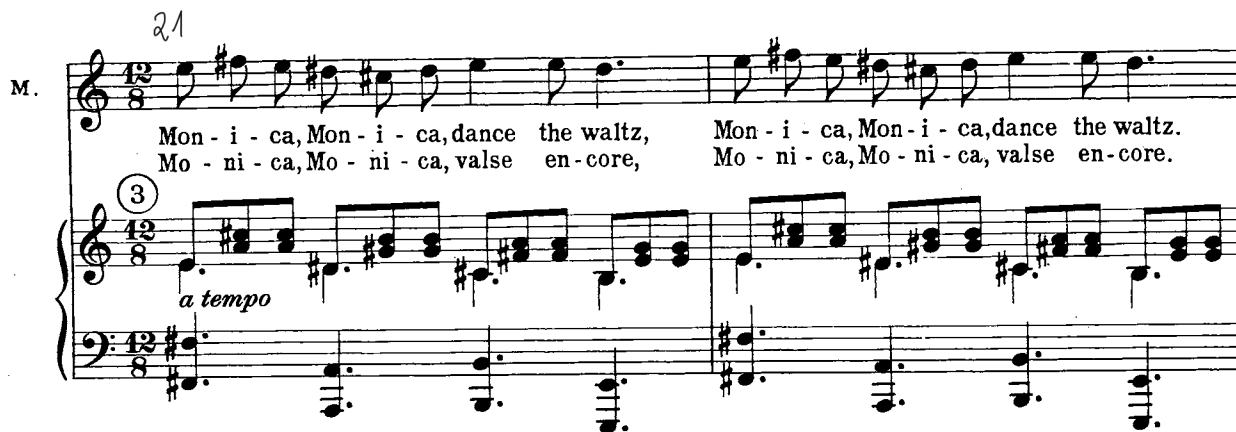
If you're not shy, pin up my hair with your star, and buck - le my shoe:
 Et si tu veux, viens é - ping - ler ton é - toi - le dans mes che - veux.

19

M. 

And when you fly, please hold on tight to my waist, I'm fly - ing with you. O,
 Et si tu veux, tiens moi bien fort par la taille et vo - lons aux cieux, Oh,
poco rit.

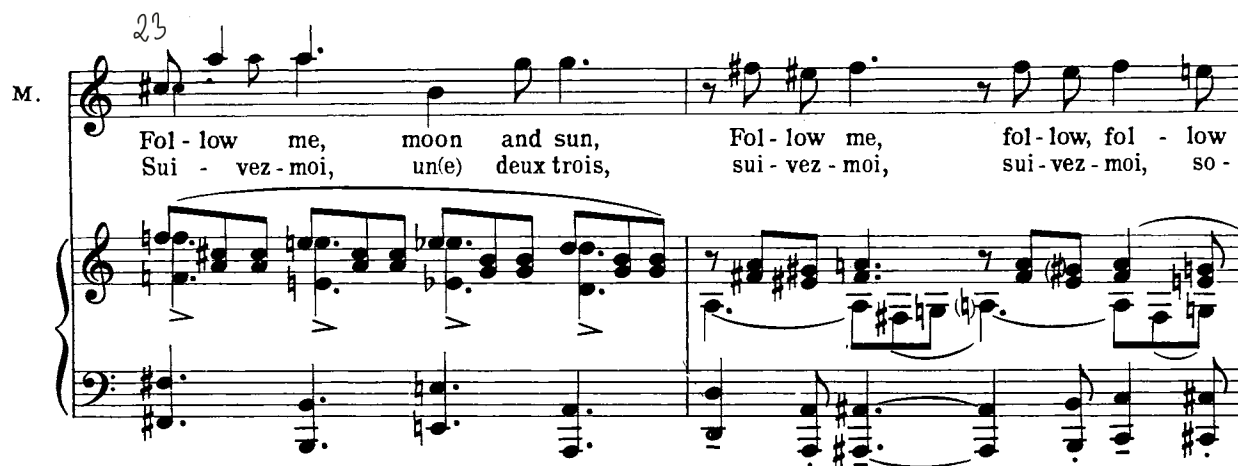
21

M. 

Mon - i - ca, Mon - i - ca, dance the waltz, Mon - i - ca, Mon - i - ca, dance the waltz.
 Mo - ni - ca, Mo - ni - ca, valse en - core, Mo - ni - ca, Mo - ni - ca, valse en - core.

3 *a tempo*

23

M. 

Fol - low me, moon and sun, Fol - low me, fol - low, fol - low
 Sui - vez - moi, un(e) deux trois, sui - vez - moi, sui - vez - moi, so -

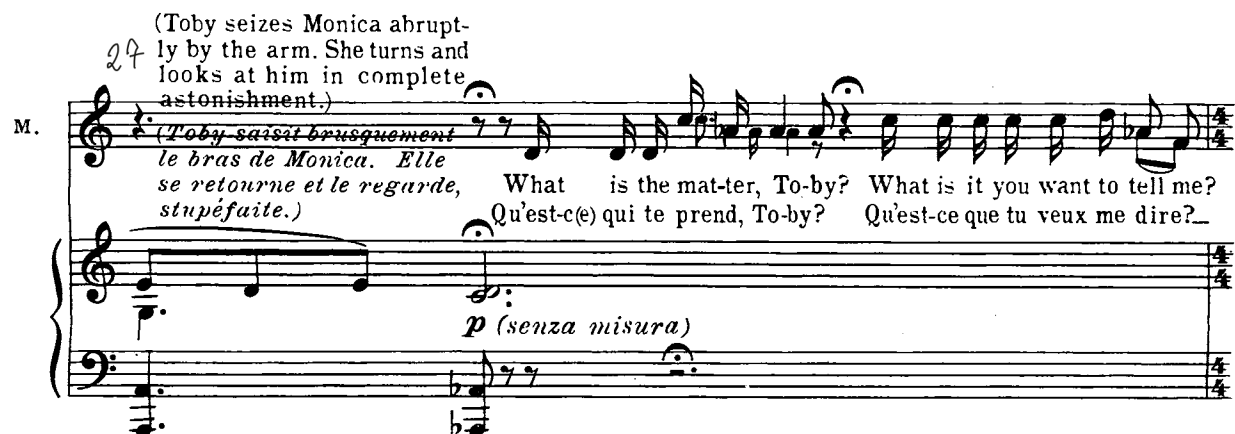
25

M. 

me, fol - low me, fol - low, fol - low me.
 leil - et lune, - et vo - lons aux cieux.

(Toby seizes Monica abruptly by the arm. She turns and looks at him in complete astonishment.)

27 *(Toby saisit brusquement le bras de Monica. Elle se retourne et le regarde, stupéfaite.)*

M. 

What is the mat-ter, To-by? What is it you want to tell me?
 Qu'est-c(e) qui te prend, To-by? Qu'est-ce que tu veux me dire?...

p (senza misura)

(He looks at her in desperation,
and gently touches her face)
(Il la contemple d'un air dé-
sespéré et promène doucement
sa main sur son visage)

(Monica begins to understand)
(Monica commence à comprendre)

M.

Adagio molto espressivo $\text{♩} = 60$

(4)

P ma intenso e un poco rubato

Kneel down be -
A ge-noux, de -

(She kneels behind Toby, as if the words were
coming from him, and makes Toby look up as if
she were still standing in front of him)
(Elle s'agenouille derrière Toby, comme si c'é-
tait lui qui parlait. Toby regarde en l'air comme
si Monica était encore en face de lui)

M.

(Toby kneels)
(Toby s'agenouille)

fore me,
vant moi,

and now, tell me...
et puis dis-moi...

poco rubato

12/8

Andante espressivo $\text{♩} = 54$
(with slightly exaggerated pathos)
(avec une emphase un peu exagérée)

M.

Mon - i - ca, Mon - i - ca, can't you see, — that my heart is bleed - ing, bleed - ing for you?
Mo - ni - ca, Mo - ni - ca, mon cœur souffre ne peux-tu com - pren - dre, que c'est pour toi?

p

12/8

M.

I loved you, Mon - i - ca, all my life, — with all my breath, with all my blood.
Ma vie en - tiè - re je t'ai ai - mée, — de tout mon souffle tou - te mon âme.

39

M. You haunt the mir-ror of my sleep, you are my night. You are my light and the
 Dans mon som-meil je te re- vois, tu es ma nuit, Ma lu- mière et

poco stentato *a tempo*

41

(Quickly she gets up and stands before him)
 (Elle se relève vivement et se place devant lui)

M. jail-er of my day. How dare you, scoundrel, talk to me like that! Don't you know who I
 l'as-tre de mes jours. Sais-tu qui je suis; pe-tit mi-se- rable! Par-ler sur ce

43

M. am? I'm the Queen of A-roun-del! I shall have you put in chains!
 ton à la Rei- ne d'A-qui- taine, tu se- ras mis dans les chaînes!

45

(She kneels behind him again. Toby, falling in with the game, mimics her words with gestures)
 (Elle s'agenouille à nouveau derrière lui. Toby, qui a compris le jeu, exprime par des gestes les paroles de Monica)

M. You are my prin-cess, you are my queen, and I'm on- ly To- by, one of your slaves,
 O ma princesse, ô ma seu- le rei- ne, je ne suis que To- by ton pauvre es- clave,

p dolce

68

48

poco rit. *a tempo*

M. and still I love you and al-ways loved you with all my breath, with all my blood.
pour-tant je t'aime et je t'ai ai-mée— de tout mon souffle, tou-te mon âme.—

rit. *a tempo*

50 *poco animando*

M. I love your laugh-ter, I love your hair, I love your deep and noc-tur-nal eyes.
J'ai-me ton rire,— j'ai-me tes yeux, J'ai-me tes yeux aux re-gards de nuit,

poco animando

52

M. I love your soft hands, so white and winged, I love the slen-der branch of your throat.
tes mains si blanches aux dou-ceurs d'ailes, Et le char-mant des-sin de tes veines,

più f *cresc.* *f* *rall.*

54 (She stands up before him)
(Elle revient devant lui)(She runs behind Toby)
(Elle passe derrière Toby)

M. To-by, don't speak to me like that! You make my head— swim.
To-by, ne par-le pas ain-si,— ma tête cha-vi-re.

⑥ *pp subito*

poco riten., poi subito animando

M. *p cresc.*

58

M. *a tempo, ma più mosso*
allarg. molto

(Toby suddenly hides his face in his arms.) (Monica stares at him, completely bewildered.)
(*Tout a coup, Toby cache son visage dans ses bras.*) (*Monica le regarde, abasourdie.*)

60

M. *a tempo* *long pause*

63

(She caresses his head. Then lifting his tear-stained face, looks into his eyes)
(*Elle lui caresse la tête; et soulevant son visage en pleurs, le regarde dans les yeux.*) (with great tenderness)
(*avec une grande tendresse*)

M. *ppp teneramente*

M.

that you have the most beau-ti-ful voice in the world!
tu pos-sèdes la plus bel - le voix du monde!

pp *mf* *pp* *ppp*

(Door slams. Baba is heard dragging herself up the stairs. Monica runs out, into her room.
Toby crouches in the corner)
(*Bruit de porte; on entend le pas de Baba montant tourdement l'escalier. Monica s'enfuit dans sa chambre. Toby va se tapir dans un coin*)

ff *pp*

Allegro molto moderato $\text{♩} = 96$

(Baba appears,
Baba paraît,

f *p*

dark, dishevelled, a bottle in her hand)
sombre, échevelée, une bouteille à la main)

Baba

Baba

Where is Mon-i-ca?
Où est Mo-ni-ca?

f *stent.* *a piacere* *p*

8


M. 

Allegretto, con moto ♩ = 74

The sun has fall - en and it
Il est tom - bé le so -

pp

(Toby, already oblivious of what has happened, takes an old tambourine from under the couch, and lying on the floor, accompanies the tune with soft taps on the instrument)
(Toby, ayant déjà oublié ce qui vient de se passer, prend sous le divan un vieux tambourin, et couché par terre, le frappe doucement en cadence pour accompagner la berceuse)

M. 

lies in blood. The moon is weav - ing band - a - ges of gold.
leil san - glant, la lu - ne tis - se des pan - se - ments d'or.

6 *poco ritenuto* *a tempo*

M. O black swan, where, oh, where — is my lov-er gone?
 Cy - gne noir, dis - moi, dis - moi, où est mon a - mi? Ma

9

M. Torn and tat-tered is my brid-al gown, And my lamp is lost,
 lon - gue ro - be blanche est en lam-beaux, J'ai per-du ma lampe,

12

M. and my lamp is lost. — With sil - ver needles and with
 j'ai per-du ma lampe. — Ai - guil - le d'or et çou - ble

(33)

15

M. sil - ver thread, The stars stitch a shroud for the dy-ing sun.
 fil d'ar - gent, Les as - tres cou-sent le lin - ceul du so-leil.

18 *ritenuto* *a tempo*

M. *f*

O black swan, where, oh, where has my lov - er gone?
 Cy - gne noir, dis - moi, dis - moi, où est mon a - mi?

21

M.

I had giv - en him a kiss of fire, And a gold - en ring,
 Qu'il re - çoi - ve mon bai - ser de flammes, et mon an - neau d'or,

24

M.

and a gold - en ring. Don't you hear your lov - er moan?
 et mon an - neau d'or. En - tends - tu gé - mir ton a - mi?

p *pp*

28 *poco più mosso*

M.

Eyes of glass and feet of stone, Shells for teeth and
 Pieds de pierr(e), les yeux de glace, Dents de nacre et

M. *weeds for tongue, Deep, deep, down in the riv-er's bed he's*
lan-gue d'algues, Loin, très loin tout au fond du fleuve, —

M. *look-ing for the ring. Eyes wide o-pen, nev-er a-sleep, he's*
il cher-che l'an-neau les yeux grands ou-verts, sans ja-mais dor-mir,

M. *look-ing for the ring, look-ing for the ring. The spools un-rav-el and the*
il cher-che l'an-neau, il cher-che l'an-neau. L'ai-guil-le casse et les fu-

rall. *Tempo I^o*

M. *nee-dles break. The sun is bur-ied and the stars weep.*
seaux s'em-brouillent. Le so-leil est mort et les é-toiles pleurent,

Baba *The sun is bur-ied and the stars weep.*
Le so-leil est mort et les é-toiles pleurent,

34

43

M. O black wave, O black wave, take me a-way with you.
Fleu - ve noir, fleu - ve som - bre, prends-moi sur tes ondes.

Baba O black wave, take me, take me a-way with you.
Fleu - ve noir et som - bre, prends-moi sur tes ondes.

f *ritenuto a tempo*

46

M. I will share with you my gold - en hair, and my brid-al crown,
Tu au - ras ta part de tres - ses blondes, et le di - a - dème

Baba I will share with you my gold-en hair, and my brid-al crown,
Tu au - ras ta part de tres-ses blondes, et le di - a - dème

49

M. and my brid-al crown. Oh, take me down with you. Take me
de mon ma - ri - age. O, prends-moi sur tes ondes. Por - te

Baba and my brid-al crown. Oh, take me down with you. Take me
de mon ma - ri - age. O, prends-moi sur tes ondes. Por - te

mf

52

M. down to my wan-d'ring lov - er with my child un - born, with my child un -
 moi vers mon a - mi er - rant a - vec mon en - fant, mon en - fant à

Baba down to my wan-d'ring lov - er with my child un-born. Sh!
 moi vers mon a - mi er - rant a - vec mon en - fant. Chut!

pp

55 Adagio

*Voice (off-stage) (derrière la scène) (laughter is heard) (on entend un rire)

pp

Mo-th-er, moth-er, are you there? Moth-er, moth-er, are you there? Moth-er, moth-er, are you there?
 Mè-re, mè-re, est-ce toi? Mè-re, mè-re, est-ce toi? Mè-re, mè-re, est-ce toi?

(parlato) (Monica shakes her head) (Monica fait non de la tête)

M. born. What? her head.
 naître. (decl.) Quoi? (Monica fait non de la tête)

Baba Sh! Lis - ten, lis - ten... Can't you hear?
 Chut! é-coute, é-coute... Tu en-tends?

35

Allegro agitato ♩ = 144

M. A - gain you're im - ag-in-ing things.
 De nou-veau, vous i-ma-gi-nez des choses.

Baba

Allegro agitato ♩ = 144


No, no, I'm sure I heard a voice like
 Non, je suis sûre c'est une voix comme la


p pp

*Mrs. Gobineau may sing this part off stage.

*Mme Gobineau peut chanter ce passage derrière le décor.

41701

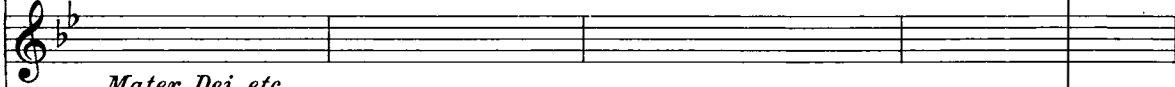
M.  The moon is weav- ing band - a - ges of gold.
La lu - ne tis - se des pan - se - ments d'or.

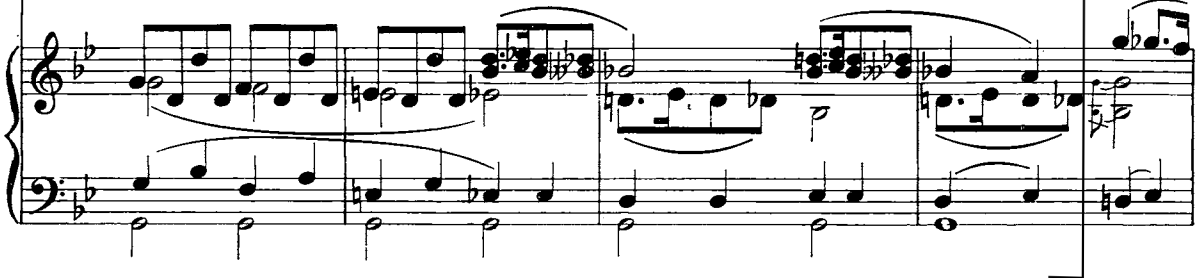
Baba  *tecum etc.* *Sancta Maria,*

37 Allegretto con moto

ppp 

M.  O black wave, O black wave, Take me down with you, take me down with you. —
Fleu - ve noir, fleu - ve noir, Prends-moi sur tes ondes, prends-moi sur tes ondes..

Baba  *Mater Dei etc.*



56 (Baba suddenly stops praying. Child's laughter is heard as Baba hides her head in Monica's lap)
(Baba interrompt tout à coup sa prière. On entend un rire d'enfant; Baba se cache la tête sur les genoux de Monica)

M. 



pp
H
(curtain)
(rideau)

Music, music, musi

from
REGINA

Marc Blitzstein

1 **Allegro commodo**

p

5 **BIRDIE:**

Oh, Cal, — (*spoken*) will you run home and get my music album?

8

My, Ad-die! What a good sup-per! Just as good as good — can be! —

10 *mp* *leggiero* Poco piu mosso (e scherzando)

Mis - ter Mar - shall's such a po - lite man, With his

pp

13

man - ners, and ve - ry e - du - ca - ted and cul - tured. And I've

15

told him all a - bout how my Ma - ma and my Pa - pa used to

17

go to Eu - rope for the mu - sic. I - ma - gine

mf

pp

that. Ad - die. I - ma - gine go - ing all the way to Eur - ope Just to

21
lis - ten to mu - sic. Would - n't that be nice, Ad - die?

25 *Allegretto (grazioso)*
mp
Mu - sic, mu - sic, mu - sic — Re - mem - ber - ing the sound, the

p grazioso

29
sound — of it in - side — In - side I sing, sing in - side,

33

rit. , *a tempo*

sing to my - self. When some - one is pleas - ant and nice to you, Oh,

rit. , *a tempo*

36

does - n't it make you think of mu - sic, too? To - night

39

rit. , *a tempo mp*

some - one has been nice to me. Mu - sic, mu - sic. mu - sic He

rit. , *a tempo*

p

43

poco cresc.

talked to me a - lone, to me! And I sang the scale of

poco cresc.

47

course in - side, I sang the ar - peg - gi - os too. La la la

Più mosso

p

50

la la la la la, do re mi fa sol la si do Ha ha ha, etc.

a capriccio *mp* (Vocalise)

52

meno mosso

53

tr *rit.* *rit.*

56 *a tempo* *mp* *(Allegretto grazioso)*

Oh, what a ve - ry long time it is Since

p graz.

58

I've been re - mem - ber - ing how mu - sic is for me. To

rit. *a tempo mp*

rit. *a tempo*

61

talk with some - one pleas - ant is like that And

p

65

mu - sic, mu - sic, mu - sic is like that.

poco riten. *rit. p* *8va*

poco riten. *rit. r.h.* *l.h. pp*

Alexandra:
Marry? Me?

I've never even thought about it.

Well, maybe -- a little.

Piano accompaniment for the first system of music, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a 4/4 time signature and features a simple harmonic structure with chords and single notes.

1 **A** Grazioso

mf Alexandra: *dolce*

What will it be for me? Will some-one say "I love you"?

Musical notation for the first system of the 'Grazioso' section. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part is marked *mp* and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

6

What will it be, to be the one to say "I love you"?

Musical notation for the second system of the 'Grazioso' section. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part continues the melodic and harmonic themes from the first system.

11

B

Will it be all real and right? And how will it feel to

This system contains measures 11 through 16. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The lyrics are: "Will it be all real and right? And how will it feel to". A section marker 'B' is located above measure 13. The piano accompaniment includes various chords and melodic lines in both hands.

17

real - ly love a per-fect stran-ger? Look in his eyes, and look, and

This system contains measures 17 through 22. The lyrics are: "real - ly love a per-fect stran-ger? Look in his eyes, and look, and". The piano accompaniment continues with complex chordal textures and melodic accompaniment.

23

mp

kiss that per-fect stran-ger? I can-not i - mag - ine it quite. It's like

This system contains measures 23 through 28. The lyrics are: "kiss that per-fect stran-ger? I can-not i - mag - ine it quite. It's like". A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed above measure 25. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the bass line at the beginning of measure 23.

29

C

noth-ing else be - fore. The op - en - ing of a door to the light. I

p *cresc.* *allarg.*

35

a tempo

stand at the door, and wait, And won - der who'll come knock - ing -

a tempo

D 40

Wholl stand out - side, and wait, And won - der - will I o - pen?

45 *cresc. e rit.* *f* *a tempo*

O - pen to what daz - ling light? My life is wait - ing

cresc. e rit. *f* *a tempo*

50 *dim.* *rit.* *mp a tempo*

for me. I won - der - what will it be?

dim. *rit.* *p a tempo*

56 *rit.* *pp*

19 Adagio sostenuto (♩ = 50)

Su: *Ain't it a pret - ty night!*

f \rightarrow *p*

Su: *The sky's so dark and vel - vet-like and it's all lit up with stars. It's like a*

mp espress. *sempre molto legato*

Su: *great big mir - ror re - flect - in' fire - flies o - ver a pond.*

mp

più mosso (♩ = 60)

Su: *Look at all them stars, Lit - tle Bat. The long - er y' look the more y' see. The*

mp *crescendo*

13
Sus. sky seems so heav-y with stars that it might fall right down out of heav-en and cov-er us

diminuendo

15
Sus. all up in one big blank-et of vel - vet all stitched with dia-mon's.

poco rit.

p

poco rit.

18 **20** a tempo (♩ = ♩) (♩ = 60)

Sus. Ain't it a pret - ty night. Just think, those stars can all peep down an'

mf

p cantabile

20
Sus. see way be - yond where we can: They can see way be - yond them moun - tains to

crescendo

21
Sus. Nash-ville and Ashe-ville an' Knox-ville. I wond-er what it's like out there, out there be-yond them mount-ains where the

mf

f

diminuendo

23

Sus. folks talk nice, an' the folks dress nice like y' see in the mail-ord-er cat-a-logs.

p *mp*

24 Ancora più mosso (♩ = 80)

Sus. I aim to leave this val-ley some day an' find out fer my-self: To

mf *f largamente*

27

Sus. see all the tall build-in's and all the street lights an' to be one o' them folks my-

molto crescendo

30

Sus. self.

ff *f* *dim*

poco rit.

♯ (21) Tempo I (♩ = 60)

Sus. I won-der if I'd get lone-some fer the val-ley though, fer the

p

36

Sus.

ten.

sound of crick-ets an' the smell of pine straw, fer soft lit-tle rab-bits an' bloom-in' things an' the

poco ten. *poco a poco crescendo*

38

Sus.

Con moto (♩ = 72)

moun-tains turn-in' gold in the fall. But I could al-ways come back if I got

40

Sus.

stringendo

home-sick fer the val-ley. So I'll leave it some-day an' see fer my-self. Some-day I'll

42

Sus.

molto allargando a tempo

leave an' then I'll come back when I've seen what's be-yond them mount-ains.

molto cresc. *ff marcatis.*

45

Sus.

rallentando

(77) Adagio sostenuto e molto tranquillo (♩ = 52)

Ain't it a pret-ty night. The

49

Sus.

skys so heav-y with stars to-night that it could fall right down out of heav - en an' cov-er us

pp e rubato

colla voce

51

Sus.

up, and cov-er us up, in one big blank-et of vei-vet and dia - mon's.

ppp

pp

dim.

molto ritardando

(Sam has come on unobserved during Susannah's aria. At the end of it, he says in echo to announce himself, "Ain't it a pretty night?" At the sound of his voice Susannah looks up, surprised, while Little Bat leaps to his feet, ready for immediate departure. It should be immediately apparent that the bond between the brother and sister is one of loyalty, warmth and tenderness. Sam, the uncomprehended poet and recluse, is gentle by nature and tragically passive, until the one thing of beauty left in his life is attacked. He has the same dark good looks as his sister and is in his thirties.)

(To little Bat who is edging off-stage)

23 Moderato (♩ = 76)

Sus.

SAM

SAM when did y' come? I'll see y' to-mor-row night at the pic-nic sup-per.

Ain't it a pret-ty night.

sfz *p*

p agitato

tr

Moderato (♩ = 76)

Andante piangendo (♩ = 96)
SUSANNAH

The trees on the mountains are cold — and bare. The summer jes' va-nished an'

p ma sonoro

4
Sus. left — them there like a false-heart-ed lov-er jes' like — my own who made me love him, then left me — a — lone. The

sempre arpeggiando mf

9 (76)
Sus. coals on the hearth have turned gray — and sere. The blue flame jes' va-nished an'

mp

12
Sus. left — them there, like a false-heart-ed lov-er jes' like — my own who made me love him, then

16
Sus. left - me - a - lone. Come back, O sum - mer, come back, blue flame. My

19
Sus. heart wants warm-in', my ba - by a name. Come back, O lov - er, if

22
Sus. jes' fer a day. Turn bleak Dec - em - ber once more in - to May. The

25 (17)
Sus. road up a - head lies lone - ly an' far. There's dark-ness a - round me an' not - e - ven a star to

29
Sus. show me the way or light - en my heart. Come back, my lov - er, I fain - would start. The

33
 Sus. pore bab - y fox lies all cold in his lair. His ma - ma jes' va - nished an'

p cantabile

36
 Sus. left — him there, like a false-heart - ed lov - er, jes' like — my own, who

mf

39
 Sus. made me lovè him, then left me a - lone. Come back, O sum - mer, come

cresc. f

42
 Sus. back, blue flame! My heart wants warm-in', my bab - y a name. Come

molto cresc.

45
 Sus. back, O lov - er, if jes' fere a day. Turn bleak Dec - em - ber once more in - to May. Come

ff appass. p

44 **78** **Meno mosso** (♩ = 84)

Sas. back, O sum-mer! Come back, blue flame! My heart wants warm-in', my ba - by a name. Come back, O lov-er, if

sotto voce *sempre arpeggiando* *pp.*

54 *a piacere*

Sas. jes' fer a day. Turn bleak Dec-em-ber once more in - to May. Come back! Come back! Come back!

BLITCH (*Who has come onstage and stood listening*)

That's

pcolla voce pp

Willow Song

from
THE BALLAD OF BABY DOE

John Latouche

Douglas Moon

Andante espressivo

p *simile* *8va-7*

4 *8va* *rit.*

7 **BABY DOE:**
a tempo *p* *freely*

Ah — Ah — Ah —

(8va) *a tempo* *p*

10 *p* [*a tempo*],

Wil - low, where we met to - geth - er. — Wil - low, when our love was

13

new. Wil - low, if he once should be re - turn - ing, Pray

(L.H.)

16

tell him I am weep - ing too. So far from each

19

oth - er, While the days pass in their emp - ti - ness a - way. Oh my

legato

22

love, must it be for - ev - er, Nev - er once a - gain to meet as on that

espress

25

day? And nev-er re - dis - cov - er the way of tell-ing, the way of know-ing

28

All our hearts would say? Gone are the ways of

31

pleas - ure, Gone are the friends I had of yore.

34

On - ly the re - col - lect - ion fat - al Of the word that was spo - ken Nev - er

37

more. Oh — wil - low, where we met to - geth - er. —

p a tempo

trem.

p a tempo

40

Wil - low, when our love was new. — Wil - low, if he once should

43

be re - turn - ing, Pray tell - him I am weep - ing too. — Ah —

rit.

a tempo

rit.

a tempo

espr.

36 46

Musical score for measures 36-46. The vocal line features a melodic phrase with two 'Ah' lyrics. The piano accompaniment includes a bass line with a *p* dynamic marking.

49

Musical score for measures 49-52. The vocal line features a melodic phrase with two 'Ah' lyrics. The piano accompaniment includes a bass line with a *mf* dynamic marking.

52

Musical score for measures 52-55. The vocal line features a melodic phrase with two 'Ah' lyrics, including a *rit.* marking. The piano accompaniment includes a bass line with *p* and *mp* dynamic markings, and a *rit.* marking.

Dearest Mama

from
THE BALLAD OF BABY DOE

John Latouche

Douglas Moore

Allegro moderato

f *incalzando*

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It contains a series of chords and single notes, starting with a half note G4 and a half note A4. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

5

BABY DOE: (*writing*)
p

Dear-est

The second system begins with a vocal line on a single treble staff, starting at measure 5. The vocal line is mostly rests, with a few notes at the end of the system. Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs). The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

9

Ma - ma, I am writ - ing, For I'm lone - ly and dis -

p

The third system starts at measure 9. The vocal line is on a single treble staff and contains the lyrics: "Ma - ma, I am writ - ing, For I'm lone - ly and dis -". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic.

12

tressed. I am stay - ing here in Lead - ville with-out

15

Har - vey, by my - self. Ev - 'ry - thing is o - ver

cantabile
mf

rit. * *rit.* *

18

now be - tween us. He has left me and it's bet - ter that way too. I nev - er

f *calando*

[*colla voce*]

21

loved him. — We were-n't suit - ed. — When two peo - ple feel that way they should-n't

mf *rit.*

Meno mosso

24

stay to- geth - er. Ma- ma dear, — you oft - en told me — that I was

27

beau - ti - ful, — And that my beau - ty — de - served to find — a man some day so

free

[*colla voce*]

30

rich, — a man so pow - er - ful, — that he could give me an - y - thing and make — me like a

32

prin - cess in old - en days. — Ah — Ah — And so I

35 *accel.* *mf*

wait-ed, hop-ing some day he would come. Dear-est

espr. accel. *mf*

38

Ma - ma, now I've found him And he loves me tru - ly

41

too. Ev - 'ry mo - ment we're to - geth - er We both

44

know it had to be. But, dear ma - ma he's not

mf *p*

47 *rit.* *f* *a tempo* *mf*

free to mar - ry. It is wrong for us to feel the way we do. I know he

50

needs me — and that I love him, But I have to give him up and we must

53 *poco rit.* *a tempo*

part for - ev - er, for - ev - er, for -

56 *f* *p*

ev - er.

Fair Robin I love

from
TARTUFFE

Kirke Mechem

1 **Allegro** ♩ = 138

DORINE:

Lis - ten, Mar-i - ane,

6 *p* *cresc. poco a poco*

Here's an old song A - bout that kind of man,

11 *f* *a piacere* *rall.*

And what to do when he's a - way, It's your les-son for to - day.

col canto

16 **Allegretto** ♩ = 63

Fair Rob-in I love and hour-ly I die, But

20

not for a lip, nor a lan - guish - ing eye; He's

poco cresc.

23

fick - le and false, and there we a - gree, For I am as false and as

dim. poco rall. p dolce a tempo

mp poco rall. a tempo cresc.

26

fick - le as he. Fa la la la, fa la la, I am as

f dim. rall. a tempo

f a tempo P

29

false and as fick - le as he.

f p cresc.

32

A tempo

a piacere *ossia* *p*

Fa la la la, fa la la la, fa la la la la la la la la la la la.

p *col canto* *A tempo* *P*

36

We nei - ther be - lieve what ei - ther can say; And

39

cresc. *f*

nei - ther be - liev - ing, we nei - ther be - tray. 'Tis

poco, cresc.

42

p

civ - il to swear and say things, of course; We mean not the tak - ing for

mf *pp*

bet - ter or worse. La la la la la la la, la la la la la la

la la la la, la la la la, la la la la la la. When

pres - ent we love, when ab - sent ag - ree: I think not of Rob - in, nor

Rob - in of me. The leg - end of love no

poco cresc. *rallentando poco a poco* *p*

57

ritenuto *f* *A tempo*

coup - le can find, So eas - y to part or so eas - i - ly joined.

col canto *A tempo* *mf*

60

P

Fa la la la la la,

pp sub.

62

cresc. *f*

fa la la la la la, So eas - y to part or so eas - i - ly

mf

64

joined, La la la la la la,

cresc. *f*

67

la la la la la la, la la la la la la, la la la. _____

poco stringendo *p poco cresc.* *f*

70

A1

♩ = 52 again

Cl.

mp

Musical score for Clarinet (Cl.) in 3/4 time. The piece is marked *mp* (mezzo-piano). The melody is written in the treble clef and features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The bass line consists of simple chords and single notes. The tempo is indicated as ♩ = 52 again.

A5

ritard.

Musical score for Piano in 3/4 time. The piece is marked *ritard.* (ritardando). The score is written for both treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

II ♩ = 96

f

Take me

Musical score for Horn in 3/4 time. The piece is marked *f* (forte). The score is written for both treble and bass clefs. The right hand has a few notes, and the left hand is mostly silent. The instruction "Take me" is written below the right hand.

A9

(rit.)

♩ = 96

Vn. I solo

Musical score for Violin I in 3/4 time. The piece is marked *(rit.)* (ritardando) and *f* (forte). The score is written for both treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has chords. The instruction "Vn. I solo" is written above the right hand.

696 ³

E. back _____ Take me back up the hill. _____ Take me

699 ⁶ *mf* *f*

E. back to my grave. _____ Wait! One more look. Good -

703 ¹⁰

E. bye. _____ Good - bye, _____ world. Good - bye Grov - er's Corn - ers.

706 ¹³ *mf*

E. Ma - ma, Pa - pa, good - bye. Good - bye to tick - ing clocks, to

709 16

ma-ma's hol-ly-hocks, to cof-fee and food, to gra - ti- tude. Good -

20

(J1)

- bye, good - bye world. Good - bye to ir - oned

717 24

dress - es, to Geor - ges's sweet car - ess - es, to my wed - ding

28

ring, oh! ev - 'ry thing. Good - bye.

32

725

E. *Good - bye,*

36

729

E. *world.*

f *mf* *mp* *Cl.*

40

733

E. *mf*

Does an - y - bod - y ev - er re - al - ize life while they live it, ev - ery min - ute of it,

43

736

E. *f*

ev - ery mo - ment of it? Oh, earth, - you are too ma - gi - cal for -

739 46

an-y one to know your mir-a cle! Oh,

ff

ff *W.W.*

E. 742 49

— take me back— Take me back up the hill. Take me

E. 745 52

back— up the hill.

(She returns to her chair beside MRS. GIBBS)

ff sub.

55

748

ritard.