

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Wydział Wokalno-Aktorski

Dziedzina: sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

ANNA GIGIEL-BIEDKA

**KLASYCZNE I NIEKLASYCZNE TECHNIKI WOKALNE
JAKO PODSTAWA WYKONANIA I INTERPRETACJI
DZIEŁ MUSICALOWYCH NA WYBRANYCH
PRZYKŁADACH**

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Krystyny Jaźwińskiej-Dobosz prof. UMFC

Warszawa 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *Klasyczne i nieklasyczne techniki wokalne jako podstawa wykonania i interpretacji dzieł musicalowych na wybranych przykładach* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	6
OMÓWIENIE STANU BADAŃ DOTYCZĄCYCH WYKONAWSTWA MUSICALU I PRZYJĘTE ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE	8
ROZDZIAŁ 1. GENEZA I EWOLUCJA TECHNIK WOKALNYCH W MUSICALU	11
1.1. GENEZA TEATRU MUZYCZNEGO.....	11
1.2. ROZWÓJ TECHNIK WOKALNYCH TEATRU MUZYCZNEGO W XX WIEKU	16
1.3. „WIELKA PIĄTKA” TWÓRCÓW MUSICALU.....	17
ROZDZIAŁ 2. SZKOŁA <i>BEL CANTO</i> JAKO PODSTAWA TECHNIK KLASYCZNYCH	23
2.1. ZARYS HISTORYCZNY SZKOŁY <i>BEL CANTO</i>	23
2.2. GŁÓWNE ELEMENTY SZKOŁY <i>BEL CANTO</i>	29
2.3. STYL PÓLKLASYCZNY JAKO WYNIK WSPÓLCZESNEJ EWOLUCJI SZKOŁY <i>BEL CANTO</i>	31
ROZDZIAŁ 3. WSPÓLCZESNE TECHNIKI I METODY WOKALNE W MUSICALU NA ŚWIECIE XX I XXI WIEKU	34
3.1. <i>BELTING</i>	34
3.2. <i>TWANG</i>	37
3.3. WSPÓLCZESNE SZKOŁY WOKALNE	39
• <i>SPEECH LEVEL SINGING</i>	39
• <i>ESTILL VOCAL TRAINING</i>	42
• <i>COMPLETE VOCAL TECHNIQUE</i>	48
ROZDZIAŁ 4. PRZEGLĄD BADAWCZY WYBRANYCH DZIEŁ MUSICALOWYCH.....	53
4.1. <i>DOKTOR ŻYWAGO</i> , MUZYKA: LUCY SIMON, SŁOWA: MICHAEL KORIE I AMY POWERS.....	53
4.1.1. <i>GDY MUZYKA GRA</i> , MUZYKA: LUCY SIMON, SŁOWA: MICHAEL KORIE I AMY POWERS.....	54
4.1.2. <i>KOBIETY I DZIECI</i> , MUZYKA: LUCY SIMON, SŁOWA: MICHAEL KORIE I AMY POWERS.....	61
4.2. <i>PRZESTAĆ SIĘ BAĆ, COMPANY</i> , MUZYKA I SŁOWA: STEPHEN SONDHEIM	64
4.3. <i>CZekać na muzykę, CZAROWNICE Z EASTWICK</i> , MUZYKA: DANA P. ROWE, SŁOWA: JOHN DEMPSEY	68
4.4. <i>MY FAIR LADY</i> , MUZYKA: FREDERICK LOEWE, SŁOWA: ALAN JAYA LERNER	73

4.4.1. <i>CZEKAJ NO, HIGIŃSZCZAKU</i> , MUZYKA: FREDERICK LOEWE, SŁOWA: ALAN JAYA LERNER....	73
4.4.2. <i>PRZETAŃCZYĆ CAŁĄ NOC</i> , MUZYKA: FREDERICK LOEWE, SŁOWA: ALAN JAYA LERNER.....	77
4.5. <i>MAMMA MIA, MAMMA MIA</i> , MUZYKA I TEKST: BJÖRN ULVAEUS I BENNY ANDERSSON	79
4.6. <i>SŁUCHAJ SIĘ MNIE, ZAPŁĄTANI</i> , MUZYKA: ALAN MENKEN, SŁOWA: SARA PARRIOTT I JOSANN MCGIBBON	82
4.7. <i>WYŚNİŁAM SEN, LES MISÉRABLES (NĘDZNICY)</i> , MUZYKA: CLAUDE-MICHEL SCHÖNBERG, SŁOWA: ALAIN BOUBLIL I HERBERT KRETZMER	85
4.8. <i>TEN, O KIM ŚNIĘ, AMERYKANIN W PARYŻU</i> , MUZYKA: GEORGE GERSHWIN, SŁOWA: IRA GERSHWIN	90
4.9. <i>LOVESICK, KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO</i> , MUZYKA I SŁOWA: DAWID YAZBECK....	92
4.10. <i>MOJA BAJKA, THE LIGHT PRINCESS</i> , MUZYKA: TORI AMOS, SŁOWA: TORI AMOS I SAMUEL ADAMSON	96
4.11. <i>BALLADA SUTENERSKA (TANGO BALLAD), OPERA ZA TRZY GROSZE</i> , W DUECIE Z RAFAŁEM DROZDEM, MUZYKA: KURT WEILL, SŁOWA: BERTOLT BRECHT	99
PODSUMOWANIE.....	102
ZAKOŃCZENIE.....	103
BIBLIOGRAFIA.....	105
ŹRÓDŁA INTERNETOWE	109
WYKAZ PRZYKŁADÓW NUTOWYCH.....	110
WYKAZ GRAFIK	114

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Płyta CD

ANNA GIGIEL-BIEDKA

SOPRAN

Tomasz Krezymon – fortepian

Rafał Drozd – aktor

1. L. Simon – **Gdy muzyka gra** (*Doktor Żywago*), sł. M. Korie i A. Powers, tłum. D. Wyszogrodzki (5:22)
2. L. Simon – **Kobiety i dzieci** (*Doktor Żywago*), sł. M. Korie i A. Powers, tłum. D. Wyszogrodzki (2:39)
3. S. Sondheim – **Przestać się bać** (*Company*), sł. S. Sondheim, tłum. J. Mikołajczyk (2:25)
4. D. P. Rowe – **Czekać na muzykę** (*Czarownice z Eastwick*), sł. J. Dempsey, tłum. J. Mikołajczyk (3:53)
5. F. Loewe – **Czekaj no, Higgińszczaku** (*My Fair Lady*), sł.: A. J. Lerner, tłum. A. Marianowicz (3:00)
6. F. Loewe – **Przetańczyć całą noc** (*My Fair Lady*), sł. Alan Jaya Lerner, tłum. A. Marianowicz (2:29)
7. B. Ulvaeus i B. Andersson – **Mamma Mia** (*Mamma Mia*), sł. B. Ulvaeus i B. Andersson, tłum. D. Wyszogrodzki (2:35)
8. A. Menken – **Słuchaj się mnie** (*Zaplątani*), sł. S. Parriott i J. McGibbon, tłum. M. Wojnarowski (2:54)
9. Cl.-M. Schönberg – **Wysnilam sen** (*Les Misérables*), sł. A. Boubil i H. Kretzmer, tłum. D. Wyszogrodzki (4:09)
10. G. Gershwin – **Ten, o kim śnię** (*Amerykanin w Paryżu*), sł. I. Gershwin, tłum. A. Ozga (2:51)
11. D. Yazbeck – **Lovesick** (*Kobiety na skraju załamania nerwowego*), sł. D. Yazbeck, tłum. J. Mikołajczyk (3:08)
12. T. Amos – **Moja Bajka**, (*The Light Princess*), sł. T. Amos i S. Adamson, tłum. J. Mikołajczyk (4:05)
13. K. Weill – **Ballada sutenerska (Tango Ballad)** (*Opera za trzy grosze*), w duecie z Rafałem Drozdem, sł. B. Brecht, tłum. R. Kołakowski (4:45)

(Czas całości nagrania – 42 minuty.)

Mateusz Banasiuk – reżyseria dźwięku

Nagrania zostały zrealizowane w studio Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie

Terminy nagrań 2021-2022

WSTĘP

Musical to forma teatralna, łącząca muzykę, słowo i taniec¹. Zanurzając się w jego świat, pełen różnorodności i niepowtarzalności, znajdujemy rozmaite gatunki i style muzyczne – od klasyki po jazz, od muzyki rozrywkowej po wyjątkowe wielkie kompozycje, od baletu klasycznego po taniec współczesny. W sferze wokalne dominują w nim *songi* – czyli piosenki, ale ich forma bywa zróżnicowana: od wypowiedzi w formie arii po lekką, zwiewną szansonetkę. Przez lata pracy w różnych teatrach muzycznych, wcielając się w rozmaite postacie kobiece, Autorka nabierała praktycznej wiedzy na temat emisji w musicalu, ucząc się, jak dostosować technikę wokalną do potrzeb bohaterów scenicznych i gatunku muzycznego.

W czasie swej drogi artystycznej i po licznych wyzwaniach wokalnych, które Autorka napotykała, zadawała sobie pytanie, w jaki sposób śpiewać, żeby być zrozumianą, wyrazistą oraz wiarygodną na scenie. Która z technik wykorzysta głos w całej jego okazałości, wydobędzie z niego to, co najlepsze, a przy tym śpiewanie będzie higieniczne oraz przesiąknięte wrażliwością? Która z metod będzie najbardziej efektywna w budowaniu postaci, umożliwi wyrażenie emocji aktorowi musicalowemu i spowoduje jego rozwój? Wreszcie, jaki rodzaj śpiewu będzie optymalny dla wykonania konkretnego musicalu, obfitującego w różnorodne formy muzyczne?

Role przypisane każdemu typowi głosu często opierają się na określonych kryteriach, takich jak zakres głosu, tessitura, miejsca zmiany rejestrów i barwa głosu. Każdy głos ma swoje osobnicze cechy i możliwości, dlatego tak bardzo ważne jest, aby rozróżnić techniki, które są wykorzystywane w musicalach. Dzięki temu wokalista może znaleźć odpowiednią drogę śpiewu, dopasowaną do swoich indywidualnych predyspozycji.

Wykonawcy różnią się nie tylko brzmieniem głosu, lecz także temperamentem i osobowością, które wpływają na styl śpiewania. Czasem naturalnie skłaniają się ku współczesnym technikom śpiewu, takim jak *belting* lub technikom bardziej klasycznym. Jednak nie tylko głos ma znaczenie w kreowaniu postaci. Również typ osobowości odgrywa istotną rolę w ekspresji scenicznej. Osoby z konkretnymi predyspozycjami fizycznymi powinny rozwijać swoje umiejętności w ramach technik wokalnych, które pasują do ich temperamentu i budowy ciała. Jeśli ktoś charakteryzuje się delikatną budową fizyczną, istotne jest stworzenie przez niego harmonijnego połączenia między techniką wokalną, a fizycznymi

¹ Borkowski M., Mikołajczyk J., Zawada M. *Ten cały musical*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023, s. 15.

cechami i temperamentem. To połączenie wpływa na sposób, w jaki dana osoba wykorzystuje swój głos i jak interpretuje różnorodne role muzyczne.

Wskazaniem byłoby stworzenie pewnej uniwersalnej bazy dla każdego głosu musicalowego, jednak baza ta powinna opierać się na naturalnych i organicznych predyspozycjach danego głosu. Głos artysty musicalowego musi posiadać pewne ogólne cechy, ale równocześnie powinien umieć dostosować się do konkretnych ról, które wymagają określonego typu brzmienia. Połączenie techniki wokalne, cech fizycznych i temperamentu jest kluczowe dla osiągnięcia pełnego potencjału wokalne i artystyczne. Aktor grający w teatrze muzycznym musi zdawać sobie sprawę z możliwości stosowania różnych technik wokalnych i umiejętnie je wykorzystywać. Dlatego Autorka pragnie przybliżyć różnorodne techniki wokalne, dostarczając wiedzy w tym zakresie, w zwartej formie, aby adepci sztuki musicalowej mogli wybrać dla siebie najlepszą z nich i rozwijać ją.

Celem niniejszej dysertacji jest przyczynienie się do stworzenia kompleksowego źródła wiedzy, opartego na prowadzonych przez lata badaniach i praktyce wykonawczej, które stanowiłoby niezbędne kompendium dla tych, którzy pragną zgłębiać tajniki tego pięknego gatunku, jakim jest musical.

W pracy doktorskiej został wykorzystany zasób wiadomości uzyskanych na podstawie wnikliwej analizy literatury tematu i artykułów naukowych z omawianej dziedziny, a także własne doświadczenie Autorki oraz jej spostrzeżenia, które zgromadziła przez ostatnie lata. Ponadto przedstawione i opisane zostały wybrane techniki wokalne, które są wykorzystywane w musicalu na całym świecie. Autorka pragnie wykazać, że użycie różnych emisji wokalnych – zarówno klasycznej, jak i tych nieklasycznych, współczesnych, jest niezbędne w wykonaniu form musicalowych. Jest to główna teza niniejszej pracy, a badania będą koncentrować się na rozpoznaniu, opisie i propozycji zastosowania rozmaitych technik i metod wokalnych podczas wykonania wybranych utworów musicalowych. Ponadto Autorka przedstawia argumenty przemawiające za stanowiskiem, że podstawą dla wszystkich technik, które najlepiej się sprawdzają w musicalu jest emisja klasyczna, wykształcona na bazie szkoły *bel canto*.

Koncepcja pracy doktorskiej obejmuje stworzenie kompleksowego dzieła artystycznego wraz z opisem, będącym efektem badań Autorki nad różnymi technikami wokalnymi wykorzystywanymi w musicalach. Głównym celem pracy jest zgłębienie i zrozumienie różnorodności technik wokalnych stosowanych w tej dziedzinie sztuki oraz ich wpływu na interpretację i ekspresję muzyczną.

Dzieło artystyczne, będące integralną częścią projektu Autorki, składa się z trzynastu

utworów musicalowych. Każdy z nich jest wyjątkowy pod względem gatunku muzycznego, stylu wykonania oraz użytych technik wokalnych. Wszystkie utwory zostały starannie wybrane tak, aby ukazać różnorodność i wszechstronność musicalu jako gatunku, a jednocześnie stanowić platformę do eksploracji różnych technik śpiewu. W celu ujednolicenia dzieła, Autorka nagrała wszystkie utwory w języku polskim. Większość z nich była grana w teatrach muzycznych w Polsce. Przekładów na język polski dokonali: Daniel Wyszogrodzki, Jacek Mikołajczyk, Antoni Marianowicz, Andrzej Ozga i Roman Kołakowski.

Niniejsza praca podzielona została na cztery rozdziały, poprzedzone wstępem. Omówiono w nim przyczyny wyboru tematu dysertacji doktorskiej, a także przedstawiono stan badań dotyczących wykonawstwa musicalu i przyjętych założeń metodologicznych. Rozdział pierwszy poświęcony jest ewolucji stylu musicalowego, wpływom, które musical adaptował jako dzieło sceniczne. W rozdziale drugim przedstawiono szkołę *bel canto* jako podstawę technik klasycznych. Z szerokiego zagadnienia, jakim jest wokalna szkoła *bel canto* wywodząca się z działalności kastratów, wybrane zostały zagadnienia stanowiące podstawę techniki klasycznego śpiewu, niezbędnego do prawidłowego funkcjonowania głosu profesjonalnego wykonawcy. Kolejny, trzeci rozdział to współczesne techniki i metody wokalne w musicalu na świecie XX i XXI wieku. W tym rozdziale zostały przedstawione i omówione współczesne techniki wokalne, takie jak *belting*, *twang* oraz popularne szkoły wokalne, w tym *Speech Level Singing*, *Complete Vocal Technique* oraz *Estill Vocal Training*. Ostatni rozdział to analiza utworów musicalowych będących częścią składową dzieła artystycznego. W tym miejscu przeprowadzona została szczegółowa analiza trzynastu wybranych utworów musicalowych, które stanowią centralny punkt niniejszego projektu. Dysertację wieńczą zakończenie i bibliografia.

Omówienie stanu badań dotyczących wykonawstwa musicalu i przyjęte założenia metodologiczne

Literatura obecna na polskim rynku w zakresie musicalu jest stosunkowo skąpa. Poszukiwania materiałów w bibliotekach, księgarniach i wyszukiwarkach internetowych koncentrowały się głównie na poniższych zagadnieniach:

- uwarunkowania historyczne powstania musicalu,

- *bel canto* - jako podstawa klasycznej techniki śpiewu,
- nieklasyczne techniki śpiewu, obecne we współczesnych musicalach.

W celu pełnego i wieloaspektowego omówienia postawionego sobie problemu badawczego *Klasyczne i nieklasyczne techniki wokalne jako podstawa wykonania i interpretacji dzieł musicalowych na wybranych przykładach* Autorka posłużyła się zgromadzonymi opracowaniami książkowymi, artykułami naukowymi oraz innymi publikacjami, które pozwoliły stworzyć odpowiednią podbudowę historyczną i teoretyczną. Poniżej katalog kluczowych źródeł, które były systematycznie wykorzystywane w toku badań:

- John & Sorrel Neil Potter *Historia Śpiewu*, Kraków 2021,
- Brent Jeffrey Monahan *Art of Singing: A Compendium of Thoughts on Singing Published Between 1777 and 1927*, Scarecrow Pr, 1978,
- Marek Bielacki *Musical, geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994,
- Jo Estill, *Estill Voice Training Level One Figures for Voice Control*, Workbook, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005,
- Jo Estill, *Estill Voice Training Level Two Figures for Voice Control*, Workbook, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005,
- Purdy Stephen, *Musical Theatre Song: A Comprehensive Course in Selection, Preparation and Presentation for the Modern Performer*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2020.

Dotychczas w Polsce technikom musicalowym poświęcono niewiele badań, co znajduje potwierdzenie w zaledwie dwóch rozprawach doktorskich² na podobny temat. Z tego powodu istotne staje się podjęcie badań w tej dziedzinie. Warto również wspomnieć, że kilka artykułów naukowych dotyczyło pewnych aspektów technik musicalowych. Szczególnie wyróżniają się prace Ewy Iżykowskiej-Lipińskiej, takie jak *Techniki wokalne w różnych gatunkach muzycznych, Wokół emisji głosu, technika, metodyka, praktyka*, opublikowane przez Wydawnictwo AMuz w Gdańsku w 2021 roku, a także *Rockowo czy klasycznie. Rozważania na temat właściwej techniki w musicalu (na przykładzie Upiora w Operze, A. L. Webbera i Les Misérables Cl.-M. Schonberga)* opublikowane w *Kształceniu Wokalnym* Bogumiły Tarasiewicz,

² Miłosz Gałaj, *Relacje stylistyki muzycznej z techniką wokalną na przykładzie literatury musicalowej*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2018.

Marcin Wortmann, *Rola emisji klasycznej wobec współczesnych technik wokalnych wykorzystywanych w musicalu na przykładzie twórczości Stephen Sondheim*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2020.

wydanym przez Oficynę Wydawniczą Uniwersytetu Zielonogórskiego.

Kolejną istotną publikacją na temat techniki wokalne jest artykuł Małgorzaty Kubali, zatytułowany *Technika wokalna i interpretacja na podstawie Opinioni de'cantori antichi e moderni Tosiego*, wydany w Warszawie w 2003 roku przez AMFC.

W 2021 roku ukazała się na rynku polskim *Historia Śpiewu* Jona Pottera i Neila Sorrela³ w przekładzie Katarzyny Wiwer, która prezentuje szeroki kontekst śpiewu od średniowiecza po współczesność.

W 2023 roku ważnym wkładem w rozwój badań nad technikami wokalnymi jest publikacja Roberta Cieśli i Małgorzaty Kubali *Szkoła Belcanto Manuela Garcii Seniora geneza, problematyka, kontynuacja, recepcja w wokalistyce współczesnej* wydana przez UMFC w Warszawie. Ta nowa pozycja skupia się na zagadnieniach stylu *bel canto*, co stanowi istotne uzupełnienie w zakresie badań nad technikami wokalnymi.

Należy jednak zauważyć, że brakuje opracowań dotyczących analizy porównawczej technik musicalowych w stosunku do klasycznej techniki *bel canto*. Celem pracy jest wskazanie, jak klasyczna technika śpiewu przyczynia się do rozwoju technik wokalnych w musicalu i jak jest niezbędna w interpretacji utworów musicalowych. Powyższe zagadnienia zostały przedstawione na podstawie analizy wybranych dzieł.

Rosnąca popularność musicalu w Polsce pociągnęła za sobą zapotrzebowanie na profesjonalnych śpiewaków – wykonawców, co przyczyniło się do powstawania na uczelniach muzycznych kierunków musicalowych. Zainteresowanie kształceniem w tej dziedzinie niejako wymusza pogłębienie wiedzy w tym zakresie. Aby lepiej zrozumieć współczesne techniki śpiewu w musicalu, chcąc dać studentom podstawy profesjonalnego podejścia do wykonywanych utworów i wyposażyć ich zarówno w wiedzę jak i technikę wykonawczą, należy zbudować solidne podstawy teoretyczne, uwzględniające perspektywę porównawczą stosowanych w musicalu technik wokalnych. Autorka żywi nadzieję, że dysertacja ta przyczyni się zarówno do rozwoju wiedzy na temat technik musicalowych jak i pozwoli zainteresowanym - innym artystom i badaczom, wydobyć z niej to, co najwartościowsze.

³ J. Potter, N. Sorrel, *Historia Śpiewu*, Kraków 2021.

Rozdział 1. Geneza i ewolucja technik wokalnych w musicalu

1.1. Geneza teatru muzycznego

Ewolucja stylu oraz technik wokalnych teatru muzycznego jest złożonym i fascynującym procesem, który został ukształtowany przez wiele czynników, w tym zmiany kulturowe i społeczne, postęp technologiczny oraz wpływ różnych gatunków muzycznych. W całej historii teatru muzycznego różne style pojawiały się, ewoluowały i były zastępowane nowszymi stylami, tworząc różnorodny i bogaty krajobraz teatralny.

Najwcześniejsze formy, które można porównać do teatru muzycznego, sięgają starożytnej Grecji i Rzymu. Te starożytne formy artystyczne, podczas których muzyka chóralna i taniec odgrywały istotną rolę, często były prezentowane w kontekstach religijnych i ceremonialnych. Stanowiły one fundamentalny punkt wyjścia dla rozwoju tego rodzaju sztuki w późniejszych wiekach, a ich wpływ jest widoczny w kształtowaniu opery, musicali i innych form teatralnych.

Znaczącym punktem zwrotnym w ewolucji technik wokalnych w teatrze muzycznym był wiek XVIII. Był to okres wielkich zmian i innowacji w świecie muzyki i teatru, a techniki wokalne nie były wyjątkiem. Opera była dominującą formą teatru muzycznego. Przyniosła ze sobą nowy poziom wyrafinowania muzycznego i wokального, ponieważ kompozytorzy i wykonawcy starali się przesuwać granice tego, co było możliwe za pomocą ludzkiego głosu. Znalazło to odzwierciedlenie w ówczesnych technikach wokalnych, które kładły nacisk m.in. na użycie *vibrato*, fraz *legato* i kontrolę dynamiczną oraz oczywiście na elastyczność i biegłość głosu.

W XVIII wieku styl teatru muzycznego zaczął ewoluować wraz z pojawieniem się nowego gatunku zwanego operą balladową. Te spektakle muzyczne charakteryzowały się wykorzystaniem dialogów mówionych, a także muzyki i tańca, często też miały charakter komediowy. Najbardziej znanym tego przykładem jest *Opera Żebracza* Johna Gaya i Johanna Christopha Pepuscha, wystawiona w Londynie w 1728 roku - dzieło przełomowe w rozwoju teatru muzycznego. Połączenie dialogów mówionych i numerów muzycznych, a także skupienie się na komentarzach społecznych i satyrze, wyznaczyło nowy standard dla teatru muzycznego. Muzyka była integralną częścią spektaklu i pomogła stworzyć poczucie realizmu i bezpośredniości. Praca Pepuscha nad muzyką do *Opery żebraczej* była znaczącym wkładem

w rozwój gatunku opery balladowej. Jednym z najbardziej uderzających aspektów muzyki w *Operze Żebrawej* jest płynne łączenie różnych stylów i gatunków. Pepusch czerpał z wielu źródeł muzycznych, w tym pieśni ludowych, ballad i włoskiej opery. Był w stanie zaadaptować te piosenki w sposób, który był zarówno wyrafinowany muzycznie, jak i angażujący emocjonalnie. Muzyka w spektaklu jest również pełna zręcznych nawiązań i aluzji, co dodaje opowieści dodatkowej warstwy znaczeniowej. Styl wielu scen przypominał późniejszy dramat muzyczny, o czym świadczy końcowy fragment podobny do finału musicalowego⁴.

Praca Pepuscha nad *Operą Żebrawą* wyróżniała się również wykorzystaniem satyry i ironii⁵. Muzyka była używana do komentowania ówczesnych problemów politycznych i społecznych, takich jak korupcja i chciwość oraz drwienia z oper i sztuk muzycznych m.in. Thomasa Durfaya i Jerzego Fryderyka Heandla. W introdukcji *Żebrawka* „zaprasza na spektakl i prosi o wybaczenie, że jej opera nie jest tak od początku do końca sztuczna, jak te, co są dziś w modzie, i że nie ma tu żadnych recitativ... ”⁶. Muzyka i teksty służą również podkreśleniu moralnych dwuznaczności bohaterów i ich działań, jest nimi między innymi nieuczciwy szef policji Lockit, kryminalista Macheat i kontrolujący żebraków Peachum. Rywalizacja między córkami Lockita i Peachuma o uczucia Macheatha tworzy romantyczny związek, jednocześnie parodiując wybuchy emocji typowe dla postaci operowych z okresu baroku. To wykorzystanie satyry i ironii w muzyce było innowacyjnym aspektem gatunku opery balladowej i pomogło w ustanowieniu *Opery żebraczej* jednym z najważniejszych dzieł XVIII wieku oraz wyznaczyło nowy standard dla teatru muzycznego. Zyskała ogromną popularność nie tylko w rodzimym kraju, ale także w Stanach Zjednoczonych, gdzie była wystawiana w połowie XVIII wieku. To przeniosło nową formę teatru muzycznego poza Europę. W XX wieku była natchnieniem między innymi dla Bertolta Brechta i Kurta Weila do stworzenia *Opery za trzy grosze*. To właśnie, m.in. z tego spektaklu został wybrany utwór, który jest elementem składowym dzieła artystycznego.

Lżejszą formą opery była operetka. Gatunek ten spopularyzował francuski kompozytor Jacques Offenbach. Operetka była odejściem od bardziej formalnego i pompatycznego stylu opery, który był zazwyczaj postrzegany jako elitarny, dostępny głównie dla osób zamożniejszych o wyższym statusie społecznym. Natomiast treści operetki – beztroskie, komediowe stawały się jednocześnie łatwiejsze w zrozumieniu dla szerszej publiczności. Często zawierały popularne piosenki i tańce charakterystyczne dla tamtych czasów. Ta forma

⁴ M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994, s.19.

⁵ J. Żuławski, *Słowo wstępne* (w:) J. Gay, *Opera żebracza*, Warszawa 1959, s. 13.

⁶ L. Kydryński *Przewodnik operetkowy, wodewil, operetka, musical*, Kraków 1994, s. 434.

teatru muzycznego kładła nacisk na opowiadanie historii oraz wymagała wysokiego poziomu umiejętności wokalnych, tanecznych oraz prowadzenia dialogu scenicznego. Ważnym elementem w operetce jest tekst, a co za tym idzie konieczność zwracania uwagi na artykulację spółgłoski. „Musi być ona prężna, zwarta i świetnie wyartykułowana, musi, bowiem dotrzeć do ostatniego rzędu widzów, którzy nie mają nas na scenie z mikrofonami. Tekst w operetce i wodewilu jest niezwykle ważny. Widz musi się śmiać, musi, więc usłyszeć każde słowo”⁷. Kolejnym istotnym elementem w operetce jest korzystanie z rejestru piersiowego w śpiewie. Przykładem takiej operetki jest *Księżniczka Czardasza* Franza Lehára, pełna pięknych arii i duetów. Śpiewacy operetkowi muszą być zdolni do płynnego przejścia między rejestrami piersiowym a innymi, dostosowując się do wymagań danej roli i sceny⁸.

Operetka wywarła również znaczący wpływ na ewolucję teatru muzycznego w Stanach Zjednoczonych. Pod koniec XIX i na początku XX wieku operetki zostały sprowadzone do Ameryki, gdzie zyskały ogromną popularność.

Jednocześnie wcześniejsze formy teatralne, mające swe korzenie już w okresie baroku, nadal odgrywały istotną rolę. W Niemczech był to *singspiel*, a we Francji – wodewil. W Neapolu, jako kontrast do formalnej i poważnej *opery seria*, narodziła się *opera buffa*, co dosłownie można tłumaczyć jako "opera komiczna". W drugiej połowie XVIII wieku, za sprawą Jean-Jacques’a Rousseau oraz Guilberta de Pixérecourta powstał - melodramat. Był to gatunek teatralny oparty na emocjach i sentymentach bohaterów z klasy średniej, stanowiący swoiste przeciwdziałanie teatrowi arystokratycznemu. Melodramat wymagał od aktorów licznych umiejętności, podobnie jak operetka.

Formy związane z musicaliem przeniesione z Europy do Ameryki to wodewil, rewia, *extravaganza*, burleska i inne. Wodewil, pierwotnie we Francji, zaadaptowano w Ameryce w XIX wieku jako *variété*, łączył w sobie elementy komediowe i artystyczne. *Extravaganza* składała się z występów muzycznych i baletowych w poważnej atmosferze. Natomiast burleska zamiast poważnych wątków, skupiała się na elementach komediowych osiągniętych przez karykatury i ośmieszenie. Według Marka Gołębiowskiego: „Teatralność i widowiskowość, stymulacja sensoryczna były tym, co musicalowi przekazały w spadku *extravaganza*, burleska i *vaudeville*”⁹. Rewia natomiast zawiera w sobie elementy tańca, muzyki oraz słowa, jednakże w przeciwieństwie do musicalu brakuje w niej jednego ciągłego wątku fabularnego, który

⁷ E. Iżykowska-Lipińska, *Techniki wokalne w różnych gatunkach muzycznych*, Wokół emisji głosu, technika, metodyka, praktyka, Wydawnictwo AMuz, Gdańsk 2021, s. 40.

⁸ Ibidem, s. 41.

⁹ M. Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989, s. 57.

przewijałby się przez cały spektakl. Jest ona kontynuacją cech wodewilu, *extravaganzy*, burleski i innych form teatralnych.

Istotnym etapem w historii teatru muzycznego jest okres przedstawień *minstreli* z pierwszej połowy XIX wieku. *Minstrel show* ma złożoną i kontrowersyjną historię. Choć programy te były w swoim czasie niezwykle popularne, obecnie są szeroko krytykowane za rasistowskie i obraźliwe treści. Był to rodzaj spektaklu muzycznego, gdzie aktorzy (rasy białej) występowali z pomalowanymi na czarno twarzami, karykaturując i parodiując życie oraz kulturę Afroamerykanów. Techniki wokalne stosowane w pokazach *minstreli* charakteryzowały się odrębnym stylem, na który wpłynęły tradycje muzyczne afroamerykańskich niewolników. Śpiewacy w przedstawieniach *minstreli* często używali w swoim śpiewie szorstkiej, nosowej jakości, z silnym naciskiem na rytm i synkopę. Śpiewali w przesadny, komediowy sposób, często improwizując, posługując się nienaturalną wymową, wysokimi głosami i wyolbrzymioną modulacją głosu. Dodatkowo często używali „dialektu murzyńskiego” z przesadzonym afroamerykańskim akcentem. *Minster show* miał nie tylko głęboki wpływ na rozwój teatru muzycznego, ale i również na amerykańską kulturę powszechną. Piosenki i utwory muzyczne w spektaklach stały się niezwykle modne, wpływając na rozwój różnych gatunków muzyki amerykańskiej i włączenie afroamerykańskich stylów muzycznych do amerykańskiej muzyki popularnej.

Na ostateczny kształt teatru muzycznego znaczący wpływ miały różnorodne mieszanki kulturowe. W Ameryce Południowej połączenie kultury rdzennej z elementami hiszpańskimi i portugalskimi stworzyło spójną całość. W Ameryce Północnej rdzenni mieszkańcy, mimo wprowadzenia przez Europejczyków protestanckich wierzeń, zachowali elementy swojej kultury jak np. pieśni przynoszące deszcz. Ważny wpływ miało również napływanie imigrantów z Europy w połowie XVIII wieku. Ale najważniejszym czynnikiem, który ukształtował muzykę północnoamerykańską, było przybycie czarnych niewolników z Afryki, którzy przynieśli ze sobą odrębną muzykalność. Nowa sytuacja prawna i polityczna społeczności czarnoskórej, będąca skutkiem zniesienia niewolnictwa, w dużym stopniu wpłynęła na rozwój afroamerykańskiego folkloru muzycznego, doprowadzając do narodzin muzyki bluesowej. Charakteryzująca się melancholijnym i smutnym brzmieniem, często z towarzyszeniem gitary, zaczęła być wykorzystywana w przedstawieniach teatralnych i widowiskach scenicznych¹⁰. Blues w istotny sposób przyczynił się do kształtowania tej wyjątkowej mieszanki dźwiękowej, której efektem kulminacyjnym stał się jazz. Warto

¹⁰ M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994, s.27.

zaznaczyć, że brzmienie głosów śpiewaków w tym kontekście nie jest jednorodne, ponieważ poszczególni wokaliści przynieśli ze sobą nie tylko różne wpływy regionalne, ale także swoje indywidualne, charakterystyczne style.

W początkach XX wieku, ze względu na przekształcenie Nowego Orleanu w port wojenny, wiele osób związanych z muzyką jazzową przeniosło się do Nowego Jorku i Chicago. Tam styl jazzowy z Nowego Orleanu mógł się w pełni rozwinąć. W Nowym Jorku, który skupiał różnorodne środowiska twórcze i był już zaawansowany w promowaniu nowych form muzyki rozrywkowej, znajdowała się ulica Tin Pan Alley¹¹. Była ona jednym z najważniejszych miejsc dla muzyków tamtych czasów, gdyż stanowiła centrum amerykańskiego show-biznesu i gromadziła kompozytorów i wydawców muzyki rozrywkowej w tym George'a Gershwin, Irvinga Berlina i Cole'a Portera. W tym czasie branża wydawnicza muzyki przechodziła szybkie zmiany i rozwój, a nowe technologie, takie jak fonograf i radio, pomagały rozpowszechniać muzykę popularną wśród szerszej publiczności. Doprowadziło to do zwiększonego zapotrzebowania na nowe i oryginalne piosenki, które wydawcy i autorzy piosenek z Tin Pan Alley byli w stanie zapewnić. Wyprodukowane utwory były różnorodne, obejmujące szereg gatunków, w tym ragtime, blues i jazz, i charakteryzowały się łatwo wpadającymi w ucho melodiami oraz optymistycznymi tekstami. Piosenki Tin Pan Alley były wykonywane w wodewilach, rewiach, musicalach oraz radiu.

W 1927 roku Oscar Hammerstein II – autor tekstów, scenariuszy, librett operetek oraz późniejszych musicali zapragnął, aby komedia amerykańska była poważniejszym gatunkiem. W owym roku dokonał przełomu, prezentując światu musical *Show Boat*. To wydarzenie nie tylko zmieniło postrzeganie tego gatunku, ale również przyczyniło się do jego ewolucji. *Show Boat* to spektakl, który poruszał trudne tematy, takie jak kwestie rasowe, hazard czy alkoholizm, przestając być jedynie lekką komedią muzyczną. Dwadzieścia lat później Hammerstein we współpracy z Richardem Richardsonem stworzyli kolejny przełomowy musical *Oklahoma!* Ten spektakl stał się wzorcem dla nowego gatunku musicalu, który istnieje do dziś. Był to musical zintegrowany, w którym muzyka, tekst i ruch aktorów stanowiły spójną całość, służącą opowiadaniu historii. *Oklahoma!* wprowadziła również nowy trend, gdzie fabuła była ściśle zakorzeniona w realiach ówczesnych Amerykanów. Ten model, stworzony przez Hammersteina i Richardsona, okazał się niezwykle udany i stał się klasykiem musicalowego teatru amerykańskiego lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

¹¹ Tin Pan Alley – ulica, która znajdowała się na West 28th Street, pomiędzy Piątą, a Szóstą Aleją. Określenie „Tin Pan Alley” odnosiło się do głośniego i kaskadnicznego dźwięku wytwarzanego przez wiele fortepianów, na których grali autorzy piosenek i wydawcy w małych studiach muzycznych na ulicy. Zob. M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994, s.31

Pomimo swojego rozkwitu, Tin Pan Alley ostatecznie podupadła w połowie XX wieku, gdy przemysł muzyczny przeniósł swoją uwagę z Nowego Jorku na inne miasta, takie jak Los Angeles. Rozwój rock and rolla i innych form muzyki popularnej również doprowadził do spadku popularności stylu pisania piosenek Tin Pan Alley. Niemniej jednak dziedzictwo Tin Pan Alley jest nadal odczuwalne, a wiele z jego klasycznych piosenek jest nadal szeroko wykonywanych i pamiętanych.

Bogata i różnorodna historia teatru muzycznego w Europie oraz stuletnia spuścizna teatru amerykańskiego w znacznym stopniu przyczyniły się do powstania wielu form przedstawień, w których muzyka jest priorytetem. Scena amerykańska starannie dobierała i łączyła różne style, konwencje i gatunki teatralne, co zaowocowało syntezą umiejętności teatralnych i elementów z różnych form teatru, a wszystko to zaprezentowane w niepowtarzalny i spójny sposób. Ta odrębna i jednolita forma to nic innego jak musical.

1.2. Rozwój technik wokalnych teatru muzycznego w XX wieku

Pierwsza połowa XX wieku to znaczący przełom w ewolucji technik wokalnych w teatrze muzycznym. Wraz z rozwojem jazzu i innych form muzyki popularnej śpiewacy zaczęli eksperymentować z nowymi stylami i technikami, przesuując granice tradycyjnego muzycznego śpiewu teatralnego. Jedną z najbardziej zauważalnych zmian było pójście w kierunku bardziej naturalnego, „mówionego” stylu śpiewu, zamiast nadmiernie operowego stylu, który dominował w tym gatunku w poprzednich dziesięcioleciach. Ta zmiana była prowadzona przez wykonawców takich jak Al Jolson¹², który swoim potężnym, uduchowionym głosem wniósł nowy element realizmu i emocji do teatru muzycznego.

Innym ważnym osiągnięciem w technikach wokalnych w tym czasie było powstanie stylu śpiewania typu *belt*. Ta technika, polegająca na śpiewaniu z większą głośnością i siłą, została spopularyzowana przez wykonawców takich jak Ethel Merman i stała się znakiem rozpoznawczym teatru muzycznego w latach 30. i 40. XX wieku. Zagadnienie to będzie szczegółowo omówione w następnych rozdziałach poświęconym współczesnym technikom wokalnemu.

W tym samym czasie popularność zyskała również improwizacja wokalna,

¹² Al Jolson - amerykański aktor, śpiewak. Zagrał główną rolę w pierwszym filmie dźwiękowym *Śpiewak Jazzbandu* w 1927 roku. Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Al_Jolson 01.02.2023 r.

a wykonawcy, tacy jak Louis Armstrong i Cab Calloway włączyli do swoich występów charakterystyczny rodzaj śpiewu zwany *scatem*. Polegał on na używaniu głosu jako instrumentu i śpiewaniu bez słów, jedynie za pomocą sylab. Pozwoliło to śpiewakom na swobodniejsze i bardziej kreatywne wyrażanie siebie oraz dodało oryginalnego czynnika energii i ekscytacji do teatru muzycznego.

Oprócz tych nowych stylów i technik, w pierwszej połowie XX wieku ponownie skupiono się na znaczeniu treningu wokalnego i techniki. Wraz z rozwojem radia i innych środków masowego przekazu wzrosło zapotrzebowanie na wysokiej jakości wykonania wokalne, co doprowadziło do opracowania nowych metod treningu głosu oraz powstania szkół wokalnych.

1.3. „Wielka piątka” twórców musicalu

Pierwsza połowa XX wieku to jeden z najbardziej płodnych czasów dla teatru muzycznego, często nazywanym „złotym wiekiem musicalu”. Chociaż nie wróżyono wtedy teatrom świetlanej przyszłości, z powodu premiery pierwszego filmu dźwiękowego „Śpiewaka Jazzbandu”, to właśnie wtedy, według Antoniego Marianowicza, narodził się gatunek musicalu¹³. W dużej mierze dzieje się to dzięki wybitnym twórcom, takim jak: Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter i Richard Rogers. Tych pięciu gigantów teatru muzycznego znacząco przyczyniło się do rozwoju i popularności teatru muzycznego, a ich wpływ na gatunek jest odczuwalny do dziś.

Jerome Kern urodził się w Nowym Jorku w 1885 roku. Karierę rozpoczął jako autor tekstów dla teatru, a jego pierwszym wielkim hitem była piosenka *They Didn't Believe Me* z musicalu *The Girl from Utah* z 1914 roku. W ciągu następnych kilku dekad Kern napisał muzykę do wielu odnoszących sukcesy musicali, w tym *Show Boat*, *Music in the Air* i *Roberta*.

Najsłynniejszym jest *Show Boat - Statek komediantów* z librettem Oscara Hammersteina II, który po raz pierwszy został wyprodukowany w 1927 roku. Spektakl ten był przełomowy w historii musicalu z powodu wykorzystania w kontekście muzycznym poważnych tematów, takich jak uprzedzenia rasowe. Musical opowiada historię kilku pokoleń bohaterów płynących na statku *Cotton Blossom*. Akcja toczy się między 1890 a 1927 rokiem, a tło koncentruje się

¹³ A. Marianowicz, *Musical-forma wciąż żywa* (w:) *Cały ten jazz*, A. Piskadło (red.), Warszawa 1990, s. 207.

na wpływie zmian prawnych i społecznych na mniejszość afroamerykańską. Tematyka została doskonale uchwycona przez muzykę, która nawiązywała do tradycji afroamerykańskiego folkloru niewolników w Ameryce.

Kern uznawany jest za jednego z pierwszych amerykańskich kompozytorów, którzy stworzyli prawdziwie zintegrowane musicale, w których piosenki i muzyka rozwijały historię i pomagały stworzyć poczucie realizmu i bezpośredniości. Muzyka Kerna znana była z wyrafinowanych harmonii i melodii, a także ze zdolności do przekazywania szerokiego wachlarza emocji. Kompozytor był także mistrzem 32-taktowej formy piosenki, która stała się standardem dla wielu amerykańskich popularnych piosenek. On jako jeden z pierwszy wykorzystał rytm 4/4, jazzową progresję oraz synkopę.

Posiadał umiejętność tworzenia zapadających w pamięć melodii, które mogłyby rozwinąć historię i wyrazić emocje, pomogły ukształtować współczesny musical i przygotowały grunt pod przyszłe pokolenia kompozytorów teatru muzycznego.

Piosenki Jerome'a Kerna należą obecnie do standardów muzyki jazzowej składających się na „Wielki śpiewnik amerykański”. Do najśłynniejszych zaliczamy: *Ol' Man River*, *All the Things You Are*, *A Fine Romance*, *Yesterdays*, *Can't Help Lovin' Dat Man*, *The Song Is You*, *Let's Begin*, *Long Ago (and Far Away)*, *Smoke Gets in Your Eyes*. A za piosenki *The Way You Look Tonight* z filmu *Swing Time* (1936) oraz *The Last Time I Saw Paris* z filmu *Lady Be Good* (1941) otrzymał Oscary.

Irving Berlin urodził się w Rosji w 1888 roku i jako dziecko wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Pomimo ograniczonego wykształcenia muzycznego zaczął pisać piosenki jako młody człowiek i wkrótce stał się czołową postacią w amerykańskim przemyśle muzycznym. Był nie tylko kompozytorem, ale też autorem tekstów, który przez ponad 60 lat odgrywał kluczową rolę w rozwoju amerykańskiej piosenki popularnej. Jest powszechnie uważany za jednego z najbardziej płodnych autorów melodii w historii Ameryki, z katalogiem ponad 1500 piosenek, w tym ponadczasowymi klasykami, takimi jak *White Christmas*, *God Bless America* i *There's No Business Like Show Business*.

W 1911 roku napisał swój pierwszy wielki hit *Alexander's Ragtime Band*, który zapoczątkował szal na ragtime i ustanowił pozycję Berlina, jako głównego gracza w amerykańskiej muzyce popularnej.

Przez następne sześć dekad Berlin nadal pisał przeboje, od popularnych ballad, przez nowatorskie numery, po hymny patriotyczne. Napisał scenariusze do wielu musicali i filmów, w tym do produkcji teatralnych takich jak *Annie Get Your Gun* i *Call Me Madam* oraz do filmów

Holiday Inn i *White Christmas*. Był płodnym i wszechstronnym autorem tekstów, znanym ze swojej zdolności pisania w różnych stylach muzycznych oraz z talentu do tworzenia niezapomnianych melodii i dowcipnych tekstów.

Oprócz swojego muzycznego wkładu Berlin był także nieocenionym filantropem, przekazując miliony dolarów na różne cele charytatywne w ciągu swojego życia. Był zdecydowanym orędownikiem praw obywatelskich i wykorzystywał swoją muzykę do promowania spraw politycznych i społecznych, takich jak walka z antysemityzmem i wsparcie wojsk amerykańskich podczas II wojny światowej.

Irving Berlin był prawdziwą ikoną amerykańskiej muzyki, który pozostawił trwałe dziedzictwo w amerykańskiej piosence popularnej. Jego muzyka nadal jest wykonywana i celebrowana, a on sam jest pamiętany jako jeden z najbardziej utalentowanych i wpływowych autorów piosenek w historii Ameryki. Jerome Kern mówił o Berlinie: „On nie ma <miejsca> w amerykańskiej muzyce – on jest amerykańską muzyką”¹⁴.

George Gershwin był amerykańskim kompozytorem i pianistą, powszechnie uważanym za jednego z najwybitniejszych autorów piosenek XX wieku. Najbardziej znany jest z łączenia muzyki klasycznej z popularnymi stylami muzycznymi, tworząc wyjątkowe i innowacyjne brzmienie, które urzekło publiczność i zapewniło mu miejsce w historii muzyki.

Urodził się na Brooklynie w Nowym Jorku w 1898 roku i wcześniej wykazał się talentem muzycznym, rozpoczynając naukę gry na fortepianie w wieku 12 lat. Wraz ze swoim starszym bratem, Ira Gershwinem, napisał niektóre z najbardziej kultowych i trwałych utworów muzycznych XX wiek.

Kariera muzyczna Gershwina rozpoczęła się we wspomnianym już Tin Pan Alley, gdzie pracował jako twórca piosenek i kompozytor. Szybko zyskał uznanie dzięki nowatorskiemu stylowi, włączając do swoich kompozycji elementy jazzu i bluesa. Gershwin zdobył doświadczenie, które niezwykle podniosło jego umiejętności gry ze słuchu do rangi bezbłędności. To doświadczenie wpłynęło również na jego późniejszą twórczość, umożliwiając mu genialne tworzenie muzyki wokalne¹⁵. Jego pierwszy duży sukces przyszedł z piosenką *Swanee* w 1919 roku, która stała się natychmiastowym hitem i pomogła ugruntować jego reputację jako utalentowanego kompozytora.

¹⁴ D. Wyszogrodzki, *Stulecie musicalu*, praca doktorska, Instytut Literacki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018, s. 78.

¹⁵ I. Jeżowska, *Stylistyka wykonawcza liryki wokalne G. Gershwina w oparciu o styl Gershwiniowski oraz jej egzemplifikacja w wybranych pieśniach*, Wrocław 2010, s. 29.

Jednym z najsłynniejszych dzieł Gershwina była opera *Porgy and Bess*, której premiera odbyła się na Broadwayu w 1935 roku. Spektakl był przełomowy, łączył elementy jazzu, bluesa i muzyki klasycznej, tworząc unikatowe i potężne brzmienie. Przez lata toczyła się debata na temat tego, czy *Porgy and Bess* należy sklasyfikować jako musical, czy operę. W swej istocie *Porgy and Bess* to dzieło teatru muzycznego, które zawiera elementy zarówno musicali, jak i opery. Historia toczy się w Charleston w Południowej Karolinie, skupiała się na życiu afroamerykańskich postaci i dotyczyła kwestii ubóstwa, uzależnień i niesprawiedliwości społecznej. Muzyka z *Porgy and Bess* była natychmiast rozpoznawalna i niezmiennie popularna. Piosenki takie jak *Summertime*, *I Got Plenty o' Nuttin'* i *It Ain't Necessarily So* stały się standardami jazzowymi i zostały nagrane przez niezliczoną liczbę artystów. Spektakl wyróżniał się również innowacyjnym wykorzystaniem aranżacji chóralnych i orkiestracji, które stworzyły bogate i złożone brzmienie, niepodobne do niczego, co słyszano wcześniej w musicalu na Broadwayu.

Inne musicale Gershwina to *Girl Crazy*, *Funny Face* i *Of Thee I Sing*, z których wszystkie były również hitami na Broadwayu. *Girl Crazy* był szczególnie znany ze swojej piosenki *I Got Rhythm*, natomiast *Funny Face* został zaadaptowany do hollywoodzkiego hitu z Fredem Astaire i Audrey Hepburn w rolach głównych i zawierał utwór *S'Wonderful*, który również stał się jazzowym standardem.

To, co wyróżniało musicale Gershwina, to jego umiejętność łączenia muzyki popularnej z elementami muzyki klasycznej, tworząc wyjątkowe brzmienie, które było zarówno przystępne, jak i wyrafinowane.

Niestety życie Gershwina zostało przedwcześnie przerwane poprzez bezlitosną chorobę - guz mózgu. Kompozytor zmarł w wieku 38 lat w 1937 roku. Jednak jego muzyka nadal jest celebrowana i wykonywana na całym świecie. W szczególności jego musicale pozostają ponadczasowymi klasykami, które nadal zachwycają publiczność niezapomnianymi melodiami, innowacyjnymi aranżacjami i trwałymi tematami.

Cole Porter urodził się w rodzinie milionerów w Peru w stanie Indiana w 1891 roku i wczesnie wykazywał zainteresowanie muzyką, ucząc się gry na pianinie w młodym wieku. Uczęszczał na Uniwersytet Yale, gdzie pisał piosenki do produkcji uniwersyteckich, a później studiował muzykę w Europie. Jest powszechnie uważany za jednego z największych amerykańskich kompozytorów i autorów piosenek XX wieku. Jego wkład w świat teatru muzycznego jest ogromny.

Pierwszym dużym sukcesem Portera w teatrze muzycznym był spektakl *Paris* z 1928

roku, w którym znalazły się takie piosenki jak *Let's Do It (Let's Fall in Love)* i *The Physician*. Przedstawienie było hitem i ugruntowało reputację Portera jako utalentowanego autora piosenek. Jego kolejny wielki sukces przyszedł w 1934 roku wraz z produkcją *Anything Goes*. *Anything Goes* to komedia romantyczna, której fabuła skupia się na różnorodnych postaciach, których losy splatają się w trakcie podróży luksusowym liniowcem z Nowego Jorku do Londynu. Głównym bohaterem jest Billy Crocker, makler z Wall Street, który zakochuje się w młodej dziedziczce o imieniu Hope Harcourt. Niestety, Hope jest zaręczona z bogatym Anglikiem, a Billy musi przezwyciężyć wiele przeszkód, aby zdobyć jej serce. Spektakl słynie z niezapomnianych utworów, takich jak tytułowy *I Get a Kick Out of You* i *You're the Top*. Teksty są pełne zręcznych gier słownych i odniesień kulturowych, które były wyjątkowo nowatorskie w swoich czasach. Spektakl był wielokrotnie reaktywowany na przestrzeni lat, a jego piosenki stały się standardami w amerykańskim repertuarze muzycznym. Inne godne uwagi musicale Portera to *Kiss Me, Kate*, *Can-Can* i *High Society*.

Jedną z cech, która odróżnia Portera od innych kompozytorów teatru muzycznego, jest jego umiejętność pisania zarówno muzyki, jak i tekstów. Był mistrzem obu rzemiosł, a jego piosenki są często wymieniane jako jedne z najbardziej wyrafinowanych i zręcznych w tym gatunku. Porter był również znany ze swojej chęci przekraczania granic i eksperymentowania z różnymi stylami muzycznymi. Był wczesnym orędownikiem włączenia jazzu i innych form muzyki popularnej do spektakli, co pomogło stworzyć bardziej współczesny styl teatru muzycznego.

Pomimo jego ogromnego sukcesu jako kompozytora i autora tekstów, życie osobiste Portera było często niespokojne. Był znany ze swojego swobodnego stylu życia, który obejmował intensywne nadużywanie alkoholu i szereg romansów pozamałżeńskich. Był również zaangażowany w poważny wypadek podczas jazdy konnej w 1937 roku w wyniku, którego cierpiał na chroniczny ból i nie mógł chodzić bez kul. Niemniej jednak Porter nadal pisał i występował przez całe życie, nawet po wyniszczającej amputacji nogi.

Richard Rodgers był legendarnym amerykańskim kompozytorem i autorem tekstów, znanym ze swojego wkładu w amerykańską tradycję muzyczną. Urodzony w 1902 roku w Nowym Jorku Rodgers rozpoczął karierę muzyczną w młodym wieku, grając na pianinie w niemych filmach i pracując jako autor tekstów dla różnych rewii muzycznych.

Jednym z jego najbardziej znanych musicali Rodgersa był *Oklahoma!*, którego premiera odbyła się na Broadwayu w 1943 roku. Przedstawienie było przełomowym dziełem, które pomogło zapoczątkować „złotą erę” amerykańskiego musicalu. Akcja rozgrywa się

na terytorium Oklahomy na początku XX wieku i zawierała ścieżkę dźwiękową będącą połączeniem muzyki country, opery oraz muzyki popularnej. Piosenki, w tym *Oh, What a Beautiful Mornin'*, *The Surrey with the Fringe on Top* i *People Will Say We're in Love*, od razu stały się hitami i standardami amerykańskiego kanonu muzycznego.

Inne musicale Rodgersa to *Carousel*, *South Pacific* i *The Sound of Music*, z których wszystkie były również przebojami na Broadwayu. *Carousel* wyróżniała się mroczniejszymi i poważniejszymi tematami, w tym przemocą domową i odkupieniem. *South Pacific* poruszał kwestie rasowe i uprzedzenia oraz zawierał piosenki *Some Enchanted Evening* i *I'm Gonna Wash That Man Right Outa My Hair*. W *The Sound of Music* znalazły się kultowe utwory, takie jak *Do-Re-Mi* i *Edelweiss*.

Tym, co odróżniało musicale Rodgersa od innych z tamtych czasów, była jego umiejętność tworzenia zapadających w pamięć melodii i tekstów, które poruszały publiczność i trafiały do serc każdego. Był mistrzem łączenia różnych stylów i gatunków muzycznych, tworząc wyjątkowe i wyraźnie amerykańskie brzmienie.

Pomimo sukcesu, życie Rodgersa nie było pozbawione problemów. Przez całe życie zmagał się z depresją i stanami lękowymi, a jego współpraca z różnymi autorami tekstów nie zawsze przebiegała gładko. Jednak nadal pisał i komponował przez całe życie, nawet po śmierci swojego wieloletniego partnera i współpracownika Oscara Hammersteina II w 1960 roku.

„Wielka Piątka” musicalu, w skład, której wchodzi Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter i Richard Rogers, wywarła ogromny wpływ na kształtowanie, ewolucję i ostateczną formę musicalu. To właśnie muzyka, wraz z całą jej strukturą, odgrywa decydującą rolę w kreowaniu wartości artystycznej całego spektaklu. Nawet w obliczu pojawiających się coraz to nowszych nurtów i rodzajów tworzywa dźwiękowego, muzyka zawsze będzie pełniła funkcję integracyjną w musicalu, łącząc ze sobą różne elementy i tworząc spójną całość.

Rozdział 2. Szkoła *bel canto* jako podstawa technik klasycznych

2.1. Zarys historyczny szkoły *bel canto*

„The truth is that while speaking is nature, singing is nothing more than nature under high cultivation”¹⁶.

„Prawda jest taka, że podczas gdy mówienie jest naturą, śpiew jest niczym więcej niż naturą ubogaconą w wysokiej kulturze”¹⁷.

William James Henderson, 1906.

Szkoła *bel canto* jest jedną z najważniejszych szkół wokalnych w historii muzyki klasycznej. Ukształtowała się na przełomie XVII i XVIII wieku we Włoszech, a jej głównym celem było kultywowanie i doskonalenie sztuki śpiewu oraz prawidłowe funkcjonowanie głosu profesjonalnego wykonawcy. Obejmuje szereg zagadnień i umiejętności, które są niezbędne dla śpiewaka, aby mógł on wykorzystać pełny potencjał swojego głosu.

Początkowo szkoła *bel canto* była zdominowana przez kastratów, których uważano za najlepszych wykonawców utworów wokalnych. Praktyka kastracji w celu zachowania wysokich głosów sięga starożytności, jednak to w okresie baroku i klasycyzmu stała się ona najbardziej popularna. Włochy były głównym miejscem, gdzie taka procedura była wykonywana, a chłopcy byli poddawani zabiegowi w młodym wieku, zanim osiągnęli dojrzałość płciową. Operacja miała na celu zachowanie naturalnego sopranowego głosu chłopców, jednocześnie uniemożliwiając im rozwój fizyczny dorosłego mężczyzny, w tym zmiany w strukturze krtani charakterystyczne dla dojrzewania. „Nauka śpiewu była bezpośrednio związana z charakterem kompozycji i rolą kompozytora; wszyscy kompozytorzy byli do pewnego stopnia wykonawcami, a wielu wykonawców było więcej niż zdolnymi kompozytorami”¹⁸. Nierzadko kompozycja była tylko propozycją wyjściową dla śpiewaka, który często ją przekształcał. Jeśli nie podobała mu się muzyka, mógł poprosić o inny utwór. Kreatywność wokalna była bardzo istotna. To śpiewak, a nie kompozytor miał poruszać serca

¹⁶ B. J. Monahan *The Art of Singing: A Compendium of Thoughts on Singing Published Between 1777 and 1927*, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, s.33.

¹⁷ Tłumaczenie własne.

¹⁸ J. Potter & N. Sorrel *Historia śpiewu*, Kraków 2021, s. 104.

widowni. Aby to zrobić, musiał dysponować odpowiednim repertuarem oraz perfekcyjną techniką swojego głosu¹⁹.

Główne zasady techniki *bel canto* opisane zostały w 1723 roku, przez Pier Francesco Tosiego w *Opinioni de' cantori antichi e moderni (Opinie dawnych i współczesnych śpiewaków)*. Nauka opierała się na dwóch ćwiczeniach znanych, jako *solfeggi (solfeż)* i *vocalizzi (wokalizy)*. Były to raczej proste ćwiczenia, wykonywane w wolnym tempie. Dzięki czemu, nauczyciel mógł korygować ewentualne błędy. Śpiewacy poznawali właściwą postawę ciała, prawidłowe otwarcie ust oraz tworzenie samogłosek. Ponadto studiowali technikę *messa di voce* - czyli płynne przechodzenie od *crescendo* do *diminuendo* oraz łączenie następujących po sobie dźwięków za pomocą dyskretnego *portamento*²⁰. Dzięki temu dysponowali podpartym i kontrolowanym oddechem, niezwykle istotnym dla współczesnego śpiewaka. Również bardzo szczególne było łączenie rejestrów. Specjalne opracowanie *solfeggi* i *vocalizzi* – na dźwiękach przejściowych powodowało wypracowanie równomiernego dźwięku w całej skali. Ponadto śpiewak miał opanować śpiew *legato, staccato, martellato* oraz tryle, koloratury, jak również umiejętność improwizacji.

Wyżej wymienione metody były podstawą techniki wokalnejskiej kastratów, która w pewnym momencie przekształciła się w coś więcej niż tylko aspekt muzyczny. Z czasem, kastraci stali się nie tylko wybitnymi artystami, ale również celebrytami swojej epoki²¹. Jako mistrzowie wokalnejszej sztuki, byli obiektem uwielbienia i zachwyty publiczności, ciesząc się sławą i popularnością w społeczeństwie. Ich unikatowy i niezwykły głos przyciągał tłumy, a ich występy stawały się prawdziwymi wydarzeniami kulturalnymi.

Jednym z najbardziej znanych kastratów w historii był Carlo Broschi znany jako Farinelli. Jego głos był niezwykle rozległy i elastyczny, a technika śpiewu imponująca. Dysponował 3-oktawową skalą głosu obejmującą zakres sopranu²². Był ceniony zarówno przez publiczność, jak i przez władców europejskich.

Umiejętności kastratów wpłynęły też w ostateczności na technikę innych głosów, przede wszystkim sopranów, które zaczęły im dorównywać oraz zdobywać podobną sławę. Sopranistki, takie jak Francisca Cuzzoni czy Caterina Gabrielli, doskonaliły swoją technikę do perfekcji. Słynęły z muzykalności, elastyczności głosu, ekspresji, błyskotliwych staccat,

¹⁹ J. Potter & N. Sorrel *Historia śpiewu*, Kraków 2021, s. 105.

²⁰ M. Kubala *Technika wokalna i interpretacja na podstawie Opinioni de' cantori antichi e moderni* Tosiego AMFC, Warszawa 2003.

²¹ E. Iżykowska-Lipińska, *Techniki wokalne w różnych gatunkach muzycznych*, Wokół emisji głosu. Technika, metodyka, praktyka, Wydawnictwo AMuz, Gdańsk 2021, s. 34.

²² W. Węgrzyn-Klisowska, *Farinelli – życie, działalność – legenda*, VII Sympozjum Naukowe, Zeszyt naukowy nr 68, Wrocław 1996, s. 135 – 139.

pięknej kolorystyki dźwięków oraz precyzyjnego oddychania.

Bel canto jako istotny nurt wokalny w historii muzyki, doczekał się wielu wzmianek i analiz ze strony licznych autorów, kompozytorów i śpiewaków. Należą do nich m.in. Pistocchi, Bernacchi, Mancini, Corri i Crescentini²³.

Jednak w 1833 roku pojawiła się publikacja, która miała istotny wpływ na rozwój tej techniki śpiewu - *Metodo Practico di Canto Italiano (Praktyczna Metoda Śpiewu Włoskiego)* autorstwa kompozytora i nauczyciela śpiewu Nicoli Vaccaia.

Vaccaia jako pierwszy zamiast sylab do ćwiczeń użył słów, stworzył zestaw harmonijnych 15 lekcji, które miały na celu dostarczenie uczniom przyjemnej formy nauki²⁴. Pierwszych pięć lekcji dotyczy płynnego przechodzenia od jednej do kolejnej nuty, natomiast następne lekcje zajmują się ornamentami i kończą lekcją recytatywu. Ponadto ćwiczenia Vaccaia również doskonalały takie techniki jak *messa di voce*, *legato* oraz *portamento*.

Pod koniec XVIII wieku era kastratów zbliżała się ku końcowi. Pedagogika cały czas się zmieniała i ewoluowała. Okres ten przyniósł pojawienie się zainteresowanie głosami naturalnymi, zarówno żeńskimi jak i męskimi. Transformacje polityczne i społeczne zaowocowały zmianami w tematyce dzieł i stylu kompozytorskim. Dodatkowo, rozbudowa sal koncertowych, zwiększenie składu orkiestry oraz ewolucja techniki instrumentalnej przyczyniły się do zmian estetyki dźwięku i techniki wokalne, „...konieczność odbudowy alikwotowej brzmienia wokálnego przez zwiększone użycie rejestru piersiowego, a nowe środki dramatycznej ekspresji wymusiły rezygnację z ozdobnych fiorytur na rzecz gęstszych brzmieniowo i lirycznych fraz prowadzących do emocjonalnej kulminacji”²⁵. Kompozytorzy dostosowywali repertuar do gustów publiczności oraz do nowego typu instrumentów i większych sal koncertowych. Jednocześnie, śpiewacy przejęli rolę interpretatorów, zgodnie z wymaganiami stawianymi przez kompozytora lub dyrygenta. Wraz z ewolucją głosów i stylów kompozytorskich, nadal starannie dbano o edukację wokalną uzupełniając ją nowymi elementami. W tym okresie powstało wiele materiałów dydaktycznych, w których wybitni śpiewacy i pedagodzy opisali i badali technikę wokalną. Wśród nich warto wymienić takie postacie jak Manuel García, Mathilde Marchesi oraz Francesco Lamperti.

Manuel Patricio Rodríguez García (1805-1906) był hiszpańskim śpiewakiem

²³ H. Łazarska *Dydaktyka a bel canto dzisiaj*, Zeszyt naukowy nr 64 VI, Sympozjum Naukowe Problemy pedagogiki wokalne, Wrocław 1995, s. 155.

²⁴ B. Tarasiewicz, *Fenomen metody Nicoli Vaccai'a*, Kształcenie wokalne, Zielona góra, 2016, s. 255.

²⁵ M. Kubala, *Giacomo Puccini – nowator czy tradycjonalista? Elementy stylistyki bel canto w wybranych operach*, Puccini na głosy, UMFC, 2017, s. 89.

operowym, nauczycielem śpiewu, kompozytorem i pedagogiem. Jego ojciec, Manuel del Pópulo Vicente García, był znanym śpiewakiem operowym i teoretykiem muzyki, co zapoczątkowało rodzinne powiązania z dziedziną sztuki.

García rozpoczął swoją naukę śpiewu, muzyki i gry na fortepianie pod okiem swojego ojca. Później studiował muzykę i śpiew w Konserwatorium w Madrycie, gdzie rozwijał, oprócz zdolności wokalnych również umiejętności kompozytorskie. Jego głos był ceniony za szeroki zakres dźwięków i techniczną precyzję. Wykonywał między innymi partię Figara w *Cyruliku Sewilskim*. Niestety, jego kariera wokalna nie trwała długo z powodu problemów ze zdrowiem. Zdecydował się podjąć służbę w armii francuskiej i został wysłany do Algierii, gdzie pracował w szpitalach wojskowych. W tym czasie skupił się na studiach z zakresu anatomii i fizjologii krtani, prowadząc badania eksperymentalne na organach zwierzęcych²⁶. Ta praca badawcza pozwoliła mu zgłębić tajniki głosu i technik śpiewu, co miało później duże znaczenie dla jego działalności, jako pedagoga śpiewu.

Manuel Patricio Rodríguez García był wybitnym pedagogiem śpiewu. W 1835 roku został profesorem śpiewu Konserwatorium Paryskiego, gdzie dzielił się swoją wiedzą i doświadczeniem z kolejnymi pokoleniami uczniów. Kilka lat później wydał swoje znaczące dzieło, zatytułowane *Traité complet de l'art du chant (Kompletny Traktat Sztuki Śpiewu)*, który stał się kluczowym źródłem wiedzy dla śpiewaków i pedagogów.

W latach 1850-1895 roku był również profesorem w Royal Academy of Music w Londynie. W 1854 przybył do Paryża, gdzie kontynuował swoje badania i eksperymenty nad fizjologią głosu, które przyczyniły się do rewolucji w sposobie, w jaki rozumiemy i uczymy się śpiewu - „Spełniło się jego wieloletnie marzenie – wynalazł urządzenie pozwalające zobaczyć pracę fałdów głosowych. Z lusterek dentystycznych skonstruował prototyp lusterka laryngologicznego, za pomocą, którego zbadał pracę fałdów głosowych. Przyniosło mu to międzynarodowy rozgłos”²⁷. W Londynie w 1894 roku został opublikowany kolejny jego traktat *Hints on Singing (Wskazówki dotyczące śpiewu)*, który skupiał się na działaniu i budowie narządu głosowego. W swojej metodzie nauczania śpiewu, szczegółowo opisywał zasady fonacji, czyli produkcji dźwięku głosowego. Jego badania oraz obserwacje pozwoliły mu sklasyfikować podział głosu na trzy rejestry: piersiowy, falset i głowowy, a nawet dodał ten najniższy kontrabasowy (głosy basowe). Każdy z tych rejestrów charakteryzował się innymi cechami brzmieniowymi i fizjologicznymi.

²⁶ M. Kubala *Szkola śpiewu Manuela Garcii seniora i jej spadkobiercy*, Kształcenie wokalne, Zielona Góra, 2016, s.274

²⁷ Ibidem, s.275.

García podkreślał, że oprócz umiejętności śpiewania melodii i rozpoznawania nut, ważne jest również posiadanie solidnych podstaw w grze na fortepianie i znajomość harmonii. Uważał, że to umożliwi lepsze zrozumienie struktury muzycznej i doskonalenie umiejętności wokalnych.

Manuel García przez 47 lat pełnił funkcję profesora śpiewu, był również, obok swojego ojca oraz Gioacchino Rossiniego jednym z pionierów w dziedzinie ćwiczeń wokalnych. Opracował różnorodne zestawy ćwiczeń, które miały na celu rozwijanie konkretnych aspektów techniki wokalne, takich jak *legato*, *staccato*, zrównoważenie rejestrów czy kontrola oddychania. Jego podejście było oparte na precyzyjnej analizie i wyodrębnieniu konkretnych elementów śpiewu, a następnie na ćwiczeniu ich w celu doskonalenia techniki (warto podkreślić, że wszystko to było oparte na dogłębnej wiedzy anatomicznej i fizjologicznej). Był jednym z pierwszych, którzy badali funkcjonowanie fałdów głosowych i rezonansu w ciele śpiewaka. Jego badania otworzyły drogę do lepszego zrozumienia złożonej interakcji między mięśniami, fałdami głosowymi i rezonatorem w procesie śpiewu.

Jego uczniowie osiągnęli wielkie sukcesy na międzynarodowej scenie muzycznej, stając się cenionymi śpiewakami. W gronie jego wybitnych studentów znaleźli się artyści o światowej renomie, między innymi: Jenny Lind (najsłynniejsza sopranistka tej epoki), Julius Stockhausen (niemiecki baryton), Joseph Barobot (pierwszy wykonawca Fausta w operze Gounoda).

García był również mentorem dla wielu cenionych pedagogów śpiewu, którzy sami stali się autorytetami w tej dziedzinie. Jedną z jego uczennic była Mathilde Marchesi, uważana za największy autorytet pedagogiczny XIX wieku.

Mathilde Marchesi urodzona jako Mathilde Graumann w 1821 roku we Frankfurcie nad Menem, była mezzosopranistką. Choć Marchesi zaczęła śpiewać dość późno w porównaniu z niektórymi innymi, słynnymi śpiewakami, szybko odkryła swoją pasję i talent w nauczaniu śpiewu. Zamiast kontynuować karierę jako solistka, skoncentrowała się na przekazywaniu swojej wiedzy i doświadczenia młodszemu pokoleniu śpiewaków. Według Johna Pottera „...była ona prawdopodobnie najbardziej fachowym nauczycielem plasującym się zaraz po Garcii oraz propagatorką jego metod”²⁸. W Paryżu szkoliła tylko kobiety, które zrobiły wspaniałe kariery. Napisała *Theoretical and Practical Vocal Method (Metoda wokalna w teorii i praktyce)*. Ta praca, choć nie zawiera zbyt wielu szczegółowych wskazówek technicznych, stanowi cenny zbiór wiedzy dla śpiewaków i nauczycieli.

²⁸ J. Potter & N. Sorrel *Historia śpiewu*, Kraków 2021, s. 142.

Marchesi zdecydowała się napisać tę książkę z myślą o pracy nauczyciela, aby umożliwić mu pełne zrozumienie i interpretację jej metod. Celem autorki było przekazanie istotnych zasad i podstawowych koncepcji dotyczących śpiewu, które stanowią fundament techniki wokalne. Nie dążyła do dostarczenia wskazówek technicznych wprost, ale raczej do zapewnienia solidnej podstawy teoretycznej, na której nauczyciel może oprzeć swoją pracę. Książka jest więc przewodnikiem dla nauczycieli, którzy mają już pewne doświadczenie w nauczaniu śpiewu i chcą rozwijać swoje umiejętności na podstawie wiedzy teoretycznej.

Mathilde Marchesi zawarła różnorodne ćwiczenia, które obejmują techniki wokalne takie jak *messa di voce* i *portamento*. Jednakże, warto zauważyć, że w niektórych przypadkach wskazówki autorki mogą wywoływać niejasności w odniesieniu do *portamento* oraz wykazywać pewne niechętnie podejście do nadmiernego zdobienia²⁹. Jako pedagog, skupiała się na wyrażeniu emocji, interpretacji tekstu i wyraźnym, czystym dźwięku. Przykładała wagę do technicznej precyzji, zamiast nadmiernych zdobień, które mogą zaburzać wyraz i komunikację wokalną. Należy jednak pamiętać, że poglądy Marchesi były swoistym odbiciem jej czasu i określonej estetyki wokalne, która preferowała bardziej wyważone i umiarkowane wykonanie. Istnieje wielorakość stylów wokalnych i interpretacyjnych, które różnią się w podejściu do zdobień i ekspresji. To jest między innymi jedna ze zmian, które się zaczęły pojawiać w ciągu stulecia.

Jednym z wcześniej wymienionych przekształceń jest zaobserwowany rozwój głosów tenorowych, które odkryły siłę poprzez śpiewanie w rejestrze piersiowym: „Być może najsłynniejszą pojedynczą nutą w całej tej historii było górne c, którą osiągnął pełną piersią francuski tenor Gilbert-Louis Duprez w 1837 r. w Operze Paryskiej w *Wilhelmie Tellu* Rossiniego. Rossini był zde gustowany, ale wybuchła sensacja i gdy się to już raz rozpętało, nie było odwrotu – w bardzo krótkim czasie falset tenorowy prawie zniknął, a zastąpił go poprowadzony w górę rejestr piersiowy”³⁰.

Śpiew we wszystkich głosach stał się mocniejszy i bardziej nośny. To wynik rozwoju techniki wokalne oraz wprowadzenia nowych metod treningowych i ćwiczeń, które umożliwiły śpiewakom osiągnięcie większej projekcji dźwięku i kontrolowanej dynamiki. Nie bez znaczenia była również budowa gmachów operowych, sal koncertowych oraz konserwatoriów. Jednym z nich był majestatyczny gmach Opéra Garnier w Paryżu, który powstał w owym czasie. Te instytucje stały się ośrodkami kulturalnymi, gdzie artyści mogli rozwijać swoje talenty i przyczynić się do dalszego rozwoju sztuki wokalne.

²⁹ J. Potter & N. Sorrel *Historia śpiewu*, Kraków 2021, s.143.

³⁰ *Ibidem*, s. 129-130.

Wszystkie te zmiany w charakterystyce głosów i rozwój instytucji muzycznych przyczyniły się do ewolucji sztuki śpiewania i poszerzenia repertuaru muzycznego. Dzięki temu śpiew stał się bardziej wszechstronnym i ekscytującym wyrazem artystycznym, kontynuując swoją nieustanną transformację w kolejnych dziesięcioleciach.

Techniki stosowane w szkole *bel canto* są podstawą dla większości technik klasycznych. Wielu wybitnych śpiewaków, takich jak Maria Callas czy Luciano Pavarotti, zaczynało swoją karierę od nauki w tej szkole.

2.2. Główne elementy szkoły *bel canto*

Jednym z kluczowych elementów szkoły *bel canto* jest odpowiednie ustawienie oddechu oraz uzyskane dzięki temu *legato*. Jest to niezbędne do utrzymania równowagi pomiędzy napięciem mięśni a swobodnym przepływem powietrza. Jak zauważa Ewa Iżykowska - Lipińska: „Kolejnym aspektem *bel canto* jest oddech, a właściwie ustawienie oddechu, prowadzenie dźwięku na oddechu tak, jakby to oddech prowadził dźwięk i nim zarządzał”³¹. Kompozycje twórców epoki *bel canto* charakteryzowały się długimi, płynnymi frazami. To technika *legato* pozwalała osiągnąć doskonałą płynność dźwięku, unikając sztucznych przerw czy wyrazistych akcentów.

Według Garcíi nikt nie może zostać znakomitym śpiewakiem, dopóki nie uzyska pełnej kontroli nad oddechem — nad samą istotą dźwięku. García zauważył, że gdy całe płuca są wypełnione powietrzem, naturalną tendencją jest szybkie pozbycie się nadmiaru powietrza. W rezultacie, na początku dźwięki są mocne i często niestabilne, stopniowo słabnąc wraz ze zmniejszaniem się przepływu powietrza. Większość muzycznych fraz wymaga jednak odwrotnej metody. Dlatego uczeń powinien rozpocząć od delikatnego nacisku, stopniowo zwiększając go w miarę zmniejszania się dopływu powietrza. Równomierny przepływ podczas długiej frazy, stabilność w długim utrzymaniu nuty - to wszystko wymaga ciągłego i dobrze kontrolowanego nacisku przepony³². Czynność oddychania dzieli na wdech (powolny

³¹ E. Iżykowska-Lipińska, *Techniki wokalne w różnych gatunkach muzycznych*, Wokół emisji głosu, technika, metodyka, praktyka, Wydawnictwo AMuz, Gdańsk 2021, s. 35.

³² M. García *Hits of Singing*, E. Ascherberg 1894, s.13, “It may be added that when the lungs are completely filled with air, the natural tendency is to be quickly rid of the super-abundance. Consequently the sounds at the start are strong and often unsteady; then they become weaker with the lessening of the breath. The majority of musical phrases demand the opposite method. On this account, the pupil should begin with a small amount of pressure, increasing it gradually as the supply of air diminishes. The even flow of a long phrase, a long passage of agility,

i kompletny *Respiro* oraz lekki i pośpieszny *Mezzo Respiro*) oraz wydech. Następnie dodaje, że podczas przepływu powietrza nie powinien towarzyszyć żaden hałas, ponieważ oprócz nieprzyjemności może również prowadzić do wysuszenia i sztywnienia gardła³³. Brent Jeffrey Monahan - autor książki *The Art of Singing: A Compendium of Thoughts on Singing Published Between 1777 and 1927*, analizując traktaty, pisma, wywiady oraz podręczniki pedagogiczne spostrzegł, że „rodzaje oddychania, które opisuje większość źródeł, dzielą się na trzy główne kategorie: przeponowy, brzuszny, obojczykowy. Czysto brzuszne oddychanie znajduje niewielu zwolenników. Niektóre źródła preferują łączenie technik przeponowych i brzusznych (lub międzyżebrowych)”³⁴.

Prawidłowe i swobodne oddychanie umożliwia poprawna postawa i pozycja ciała. Oto kilka wskazówek Giovanni Battista Lamperti dotyczące właściwej postawy:

„Stój na obu stopach, równomiernie rozłożonych na podłożu. Prawa stopa może być nieco wysunięta do przodu, ale nie powinna przenosić zbyt dużego ciężaru. Głowę należy trzymać prosto, zwróconą na wprost, jakby patrzyła na obraz. Unikaj pochylecia jej do przodu lub do tyłu. Twój wyraz twarzy powinien być opanowany i przyjemny. Unikaj napięcia mięśni szyi i gardła, aby zapewnić swobodny przepływ powietrza. Zadbaj o to, aby mięśnie szyi i gardła były luźne i niezbyt napięte. Unikaj zbędnej sztywności, aby zapewnić płynność i elastyczność głosu. Trzymaj stawy barkowe wolne i luźne, a barki lekko odsunięte do tyłu. To pomoże w utrzymaniu ruchu klatki piersiowej i uniknięciu nadmiernego napięcia. Na początku możesz pozwolić ramionom zwisać luźno wzdłuż ciała”³⁵.

Warto zadbać również o swoje nawyki, w tym celu Garcia zaleca korzystać z lusterka jako pomocniczego narzędzia. Poprzez obserwację swojej twarzy, można skorygować niektóre zwyczaje, takie jak wypychanie ust, wysuwanie szczęki, marszczenie brwi, a także zbyt duże lub zbyt małe otwieranie ust³⁶.

Kolejnym ważnym elementem szkoły *bel canto* jest kształtowanie dźwięku. Wykonawcy uczą się tworzyć piękne, mocne i wyraziste brzmienie głosu, który jest w stanie dotrzeć do publiczności. Wierzą, że użycie rezonansu jest najważniejszym czynnikiem w produkcji głosu. Rezonans nie tylko oszczędza oddech³⁷, ale przede wszystkim pozwala na wydobywanie donośnego i przyjemnego głosu. Starzy włoscy mistrzowie śpiewu nie mieli świadomości na temat rezonansu, ani akustyki w takiej formie, jaką znamy dzisiaj. Niemniej jednak, teoria rezonansu w kontekście głosu opiera się bezpośrednio na zbiorze empirycznych

the stability of a' long note, all require a continuous and well-managed pressure of the diaphragm”.

³³ M. Garcia *New Traite of the Art of Singing*, O. Ditson Company 1899, s.10.

³⁴ B. J. Monahan *The Art of Singing: A Compendium of Thoughts on Singing Published Between 1777 and 1927*, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, s. 51.

³⁵ G.B. Lamperti, *The Technics of Bel Canto*, Berlin 1905, s.6. tłum. własne.

³⁶ B. J. Monahan *The Art of Singing: A Compendium of Thoughts on Singing Published Between 1777 and 1927*, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press 1978, s. 43.

³⁷ *Ibidem*, s. 105.

obserwacji dokonanych przez mistrzów sprzed wieków³⁸. Chociaż nie posiadali naukowych teorii, to na podstawie swoich doświadczeń zdawali sobie sprawę, że pewne partie ciała, takie jak klatka piersiowa, gardło, głowa i obszar twarzy, miały wpływ na brzmienie głosu.

Oprócz techniki oddechowej i kształtowania dźwięku, szkoła *bel canto* kładzie również duży nacisk na interpretację tekstu. Śpiewak musi być w stanie oddać pełne emocje, jakie niesie ze sobą każde słowo. Dlatego też szkoła *bel canto* wymaga od swoich uczniów dużej dbałości o dykcję, artykulację i interpretację.

Szkoła *bel canto* jest podstawą technik klasycznych. Jej nauki obejmują techniki oddechowe, kształtowanie dźwięku oraz interpretację tekstu. Te techniki są niezbędne do uzyskania pełnego i ekspresyjnego brzmienia, a ich uniwersalność umożliwia ich stosowanie w każdym rodzaju muzyki. Użycie techniki *bel canto* gwarantuje wykonywanie skomplikowanych przebiegów melodycznych, co jest szczególnie przydatne w musicalach, w których występują ambitne partie wokalne. Wykonawcy ich muszą przywiązywać wagę do płynności frazy, precyzji artykulacji i doskonałej kontroli oddechu. Musical jako forma sceniczna, wymaga od swoich wykonawców nie tylko umiejętności aktorskich, ale przede wszystkim wyrafinowanego kunsztu wokalnego. W związku z tym, wiele współczesnych musicali sięga po techniki klasyczne, w tym również wykorzystuje technikę *bel canto*. Ten konkretny rodzaj musicalu, który wykorzystuje technikę półklasyczną, posiada swoją specjalną nazwę, a mianowicie określa się go jako styl *legit*³⁹.

2.3. Styl półklasyczny jako wynik współczesnej ewolucji szkoły *bel canto*

Technika półklasyczna (styl *legit*), inspirowana właśnie techniką śpiewu klasycznego, jest chyba najczęściej używanym sposobem śpiewania w musicalu. W tym gatunku muzycznym głos śpiewaka emitowany jest bardzo podobnie jak w technice klasycznej, z jedną zasadniczą różnicą – a mianowicie głos w górnych, wysokich dźwiękach pozostaje niezamknięty kryciem, jak to ma miejsce przy śpiewie klasycznym. Musicalowe partie wokalne zazwyczaj pisane

³⁸ B. J. Monahan *The Art of Singing: A Compendium of Thoughts on Singing Published Between 1777 and 1927*, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press 1978, s.106.

³⁹ *Legit* – to skrót od *Legitimate voice* - dosłownie "głos zasadny", odnosi się do produkcji dźwięku, który jest odpowiedni do wykonywania muzyki poważnej, a także do klasycznego musicalu w kontekście teatru muzycznego.

są w niższej tessiturze niż w dziełach operowych lub operetkowych. Bazą techniki półklasycznej jest świadomy oddech przeponowo - żebrowy śpiewaka, jego język pozostaje w pozycji leżącej, podniebienie miękkie jest podniesione, ale nie aż tak wysoko jak w klasyce, krtań i żuchwa winny być opuszczone, wymagana jest precyzyjna artykulacja i dykcja. Technika półklasyczna – to jakby połączenie techniki śpiewu klasycznego i rozrywkowego. Bardzo duże znaczenie ma wyrównanie całej skali głosowej, zmieszanie dwóch rejestrów: głowowego i piersiowego. Dźwięk powinien brzmieć naturalnie i czysto.

Technika ta bardzo popularna i najczęściej wykorzystywana w musicalach „złotego wieku” Broadwayu (ok. 1943-1964), nazwana została stylem *legit*. Znani piosenkarze i aktorzy z tamtego okresu, którzy się nią posługiwali to Julie Andrews, Alfred Drake, Barbara Cook.

Robert Edwin – amerykański piosenkarz, autor tekstów oraz nauczyciel śpiewu – w *Journal of Singing* dzieli styl *legit* na: tradycyjny i współczesny. Ten pierwszy bardziej faworyzuje dźwięk, najczęściej jest używany w musicalach sprzed 1960 roku. Z kolei współczesny styl *legit* kładzie większy nacisk na mowę, czyli tekst, może czasem inspirować się muzyką popową lub rockową⁴⁰.

Stephen Purdy w *Musical Theatre Song* dokonuje bardziej szczegółowego podziału stylu *legit* na *mix-y legit*, *heavy legit* oraz *contemporary legit*⁴¹. *Mix-y* pojawia się raczej w lekkich musicalach lub w sytuacjach, kiedy postać pragnie wyrazić się w taki sposób. Melodie są przyjemne, wpadające w ucho o rozszerzonej i rozbudowanej frazie. Purdy podaje za przykład utwór *Przetańczyć całą noc* z musicalu *My Fair Lady* oraz *The Beauty Is* z musicalu *The Light in the Piazza*. Według niego *mix-y legit* śpiewa się w średniej tessiturze - „ani za wysoko ani za nisko”⁴², miksując rejestr piersiowy z głowowym - żaden z nich nie powinien przeważać. Natomiast *heavy legit*, jest bliższy klasycznemu stylowi, charakteryzuje się obecnością w utworach śpiewanych w dramatycznych momentach spektaklu. Wymaga on bardziej wysublimowanego, klasycznego podejścia oraz wyjątkowego przygotowania wokalnego. Dźwięk w *heavy* jest bardziej pionowy, a samogłoski bardziej okrągłe niż w przypadku *mix-y*. Przykładem jest utwór *I Have a Love* z musicalu *West Side Story*⁴³. Trzeci styl *legit: contemporary legit*, to swoiste połączenie *heavy* z *mixem*. Które z cech indywidualne dla tych stylów zostaną uwzględnione lub pominięte, zależy od charakteru utworu, zakresu

⁴⁰ R. Edwin, *A Broader Broadway*, *Journal of Singing*, National Association of Teachers of Singing, May/June 2003, s. 431.

⁴¹ S. Purdy, *Musical Theatre Song A Comprehensive Course in Selection, Preparation, and Presentation for the Modern Performer*, Bloomsbury Methuen Drama, 2016, s. 157.

⁴² *Ibidem*, s. 157.

⁴³ *Ibidem*, s. 159-160.

głosu oraz intencji kompozytora. Ten styl charakteryzuje się bardziej naturalnym przekazem, obejmującym zrelaksowane frazowanie i dykcję. Za przykład Purdy podaje *On the Steps of the Palace* z musicalu *Into the Woods* oraz *All I Ask of You* z musicalu *The Phantom of the Opera*⁴⁴.

Zdarza się czasem, że oprócz *legit* niektóre musicale wymagają znajomości właściwego *bel canto*. Style współczesne mogą w takich przypadkach okazać się niewystarczające. Jednym z doskonałych przykładów jest musical *The Phantom of the Opera* autorstwa Andrew Lloyd Webbera. Zastosowanie techniki *bel canto* jest niezbędne, zwłaszcza w przypadku roli Carlotty Gudicelli – kapryśnej divy operowej. Partia ta, napisana na sopran koloraturowy, wiąże się z wyjątkowymi wyzwaniem. Rozpiętość skali od *a* do *d*³, a także trudne kadencje, takie jak ta na początku spektaklu, w której ostatnim dźwiękiem jest *c*³, stanowią egzamin dla umiejętności aktorek. Warto także ponownie się odnieść do musicalu *The Light in the Piazza* Adama Guettela i Craiga Lucasa, który utrzymany jest w stylistyce *legit*. W tym musicalu partia głównej bohaterki Margaret Johnson napisana została na głos sopranowy, który powinien umieć posługiwać się techniką *bel canto*. W dziele tym pojawiają się jej piękne, liryczne fragmenty wokalne, które wymagają od wykonawczynie doskonałej kontroli oddechu, płynności frazy i precyzji w operowaniu słowem.

Wnioski, jakie możemy wyciągnąć z powyższych przykładów, to fakt, że technika *bel canto* jest wciąż aktualna i stosowana przez śpiewaków w dzisiejszym musicalu. Pozwala ona na wykonanie trudnych i ambitnych partii wokalnych, w które obfitują współczesne spektakle muzyczne. „Wszystko sprowadza się do dobrego operowania powietrzem, umiejętności podtrzymania głosu oddechem, do bawienia się balansem rezonansu, czyli wyczucia czy należy dodać więcej rejestru głowowego czy piersiowego, a także do znakomitej, precyzyjnej i zrozumiałej dla słuchacza dykcji”⁴⁵.

⁴⁴ S. Purdy, *Musical Theatre Song A Comprehensive Course in Selection, Preparation, and Presentation for the Modern Performer*, Bloomsbury Methuen Drama, 2016, s. 165-166.

⁴⁵ E. Iżykowska-Lipińska, *Techniki wokalne w różnych gatunkach muzycznych*, Wokół emisji głosu, technika, metodyka, praktyka, Wydawnictwo AMuz, Gdańsk 2021, s. 45.

Rozdział 3. Współczesne techniki i metody wokalne w musicalu na świecie XX i XXI wieku

Musical to niezwykle dynamiczny i ekscytujący gatunek muzyczny, który wymaga od artystów wielu umiejętności scenicznych (taniec, aktorstwo, muzykalność, dobra dykcja itp.) oraz doskonałej biegłości wokalne. W tym fascynującym świecie istnieje wiele współczesnych technik wokalnych, które aktorzy musicalowi wykorzystują, aby ożywić postacie, przekazać emocje i wzmocnić narrację. Spośród tych metod, trzy zasługują na szczególną uwagę, są nimi: *belting*, *twang* oraz styl *legit*, który został przedstawiony w rozdziale poświęconym technikom klasycznym. Niniejszy rozdział skupi się szczególnie na dwóch pierwszych technikach, charakteryzujących się większym wykorzystaniem rejestru piersiowego i bardziej rozrywkowym brzmieniem. Zaprezentowane będą także trzy współczesne szkoły wokalne, budzące zainteresowanie w kręgach osób posługujących się głosem zawodowo.

3.1. Belting

Belting, w dosłownym znaczeniu, jest stylem śpiewu charakteryzującym się głośnym i intensywnym brzmieniem. Ten sposób emisji przypomina wrzask, tworząc jasny, surowy, mocny i przenikliwy dźwięk, który jednocześnie jest pełen dramatycznego wyrazu. To jakby umiejętnie wykorzystany, wyrafinowany oraz kontrolowany krzyk⁴⁶, którego wykonawcy najczęściej używają w muzyce pop, rock, country, gospel.

Początki *beltingu* sięgają prawdopodobnie lat 20-tych XX wieku. Wówczas klasyczne spektakle zaczęły ustępować musicalom, w których fabuła odgrywała ważną rolę, a piosenki stanowiły jej integralną część. Sposób śpiewania stał się bardziej naturalny, przypominał mowę. Styl ten zapoczątkowali kompozytorzy, tacy jak: George M. Cohan, Irving Berlin, Richard Rodgers, Jerome Kern i George Gershwin. Dodatkowo, wynalezienie mikrofonu w latach 70-tych XIX wieku miało ogromny wpływ na kształt teatru muzycznego⁴⁷ i styl wykonawczy

⁴⁶ J. Potter & N. Sorrel *Historia śpiewu*, Kraków 2021, s. 271.

⁴⁷ C. A. Jennings, *Belting is beautiful: welcoming the musical theater singer into the classical voice studio*, University of Iowa, 2014, s. 12-13.

artystów, który bardziej przypominał raczej mowę niż śpiew, a piosenki częściej pisano w średnicy - w rejestrze mowy. Prekursorką *beltingu* była amerykańska piosenkarka i aktorka Ethel Merman, znana z wyjątkowego mezzosopranu o intensywnym, nasyconym alikwotami brzmieniu. Krytycy porównywali jej głos do klasycznego sopranu spinto. Okres ten, określany jako "złoty", datowany na lata 1920-1930⁴⁸, był wyjątkowo płodny dla teatru muzycznego. Pojawia się w nim wielu wybitnych twórców, a na scenie miało miejsce około 400 premier.

W latach 70-tych XX wieku popularność zyskuje muzyka pop i rock, co stało się inspiracją dla twórców musicalu. Światy muzyki rozrywkowej i musicalowej zaczęły się wzajemnie przenikać. Muzyka pop i rockowa zagościła na deskach teatrów muzycznych, a technika *beltingu*, która była charakterystyczna dla muzyki pop, zyskała jeszcze większą popularność w musicalach. Warto podkreślić, że *belting* stał się najbardziej pożądaną techniką u piosenkarzy w muzyce rozrywkowej XXI wieku.

W musicalu *belting* jest szczególnie używany w momentach kulminacyjnych, pełnych ekspresji emocjonalnej, takich jak radość, gniew lub pasja. Głos wykonawcy nabiera wtedy potęgi i intensywności, a dźwięk staje się jasny, surowy, mocny i przenikliwy, przynosząc dramatyczny wyraz danej chwili.

W *beltingu* przeważa rejestr piersiowy. Podczas śpiewania szczególnie zaangażowane są górne mięśnie krtani, które odpowiadają za zwarcie fałdów głosowych. Dodatkowo trzon języka przesuwa się do przodu, krtąń jest w wyższej pozycji, mięśnie szyi wzmagają swoją aktywność, a nagłośnia jest wychylona nad krtanią⁴⁹. Grube fałdy głosowe, wysoka krtąń, pochylona chrząstka pierścieniowata i silne połączenie głosu z ciałem to cechy kluczowe, które pomagają osiągnąć jakość i siłę *beltingu*⁵⁰. Nieumiejętne i zbyt forsowne używanie tej techniki może doprowadzić do problemów głosowych. Żeby temu zapobiec wymagana jest duża świadomość techniki wokalne śpiewaka, odpowiednio rozgrzany aparat głosu, prawidłowy oddech, rozluźnione ciało i szyja. Podczas śpiewania ważne jest utrzymanie odpowiedniej postawy, która powinna obejmować uniesiony mostek i rozszerzoną klatkę piersiową. Celem właściwej kontroli oddechu w *beltingu* jest utrzymanie równomiernego przepływu powietrza, a nie jego nadmiernego wtłaczania. Optymalny strumień oddechu charakteryzuje się umiarkowaną ilością powietrza, co sprzyja zdrowemu zamknięciu fałdów głosowych. Ponadto, w miarę jak skala dźwiękowa podąża w górę, warto dążyć do subtelnej regulacji strumienia, aby dopasować go do konkretnej potrzeby.

⁴⁸ E. Wyśińska, *O „musicalu” historycznie*, „Dialog” 1961, nr 1, s. 144.

⁴⁹ M. Ziarna, *Tradycyjne metody kształcenia głosu w stylistyce musicalowej, Kształcenie wokalne*, red. B. Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016, s. 319.

⁵⁰ P. Harvard *Acting Through Song Techniques and Exercises for Musical – Theatre Actors*, London 2013, s.173.

Według Jo Estill, śpiewaczki oraz twórczyni szkoły Estill Voice Training, *belting* jest często błędnie rozumiany. Zarówno nauczyciele, jak i wokaliści mają tendencję do zbyt dużego nabierania powietrza, co prowadzi do niekorzystnych zmian w aparacie fonacyjnym. Duże ciśnienie powietrza wpływa negatywnie na fałdy głosowe, które nie są w stanie wytrzymać nadmiernego obciążenia, co prowadzi do problemów takich jak: chrypka lub guzki śpiewacze. Estill zaleca wykonanie wydechu przed emitowaniem mocniejszego dźwięku i deklaruje, że to pozwoli na uzyskanie większej mocy⁵¹.

W zależności od osoby wokalisty, jego rodzaju głosu, charakteru utworu i konkretnej partii Stephen Purdy w *Musical Theatre Song* wyróżnia kilka typów *beltingu*, między innymi: *mix-y belt* oraz *heavy belt*⁵².

Ten pierwszy nie ogranicza się tylko do rejestru piersiowego, ale na wyższych partiach delikatnie łączy się z *twangiem*. Ta kombinacja pozwala na utrzymanie kontroli i wyrazistości dźwięków w średnim i wysokim zakresie. *Mix-y belt* pozwala na wydobywanie pełnych i potężnych dźwięków, jednocześnie zachowując kontrolę nad techniką śpiewu. Przykładem utworu, w którym można zastosować technikę *mix-y belt*, jest *And I Am Telling You I'm Not Going* z musicalu *Dreamgirls* Henry'ego Kriegera. *Mix-y belt* jest idealny do śpiewania potężnych i emocjonalnych fragmentów wokalnych, łącząc kontrolowany rejestr piersiowy z delikatnym miksowaniem na wyższych partiach, co dodaje intensywności i ekspresji wykonaniu.

Z kolei *heavy belt* to typ *beltingu* charakteryzujący się jeszcze większą siłą i intensywnością. Jest to technika używana przede wszystkim w bardziej wymagających i ekspresyjnych momentach utworu. Głos w *heavy belt* jest potężny, pełen energii i dramatyzmu, zdolny do wzbudzenia emocji i przekazania silnych wzruszeń. Najlepszym przykładem jest utwór *Maybe This Time* z musicalu *Cabaret* lub *When You're Good to Mama* z musicalu *Chicago*, oba autorstwa kompozytora Johna Kandra.

Oczywiście, istnieje wiele innych typów *beltingu*, które mogą być dostosowane do indywidualnych umiejętności wokalisty i wymagań danego utworu. W przedstawionym zestawieniu Autorka wymieniła te, które są najczęściej wykorzystywane w repertuarze musicalowym. Niemniej jednak, świat musicalu jest pełen różnorodnych modyfikacji *beltingu*, które można odkrywać i rozwijać. Popularność *beltingu* stale rośnie. Aktorzy kształceni klasycznie, którzy posiadają sprawność zmiany emisji klasycznej na *belting* są pożądanymi

⁵¹ K. Salsbury, *Estill Voice Training: The Key to Holistic Voice and Speech Training For The Actor*, Virginia Commonwealth University 2014, s.45-45.

⁵² S. Purdy, *Musical Theatre Song A Comprehensive Course in Selection, Preparation, and Presentation for the Modern Performer*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2016, s. 157.

castingach i częściej angażowani do produkcji musicalowych. Dzięki zdolności do śpiewania w różnych stylach mają większą możliwość zdobycia pracy w teatrze muzycznym.

3.2. Twang

Twang, w dosłownym znaczeniu tego słowa to mówienie przez nos, brzdąkanie; jest terminem, który może być używany zarówno do opisanie cechy, jak i techniki śpiewu. Może być traktowany jako charakterystyczny element brzmienia głosu, ale również jako specyficzna metoda, stosowana przez wokalistów do osiągnięcia tego brzmienia.

Twang odnosi się do jasnego, ostrego i intensywnego dźwięku, który jest charakterystyczny dla niektórych stylów muzycznych, takich jak muzyka country, gospel oraz rhythm & blues. W tym kontekście, *twang* może być postrzegany jako naturalna właściwość głosu wokalisty, która daje mu unikatowy charakter dźwięku. Głos ma metaliczne brzmienie, może przypominać dźwięk kaczki, beczenie owcy lub płacz dziecka. Dla osób, które preferują cieplejszą i łagodniejszą barwę, może być nieprzyjemny.

Twang i jego odmiany można również dostrzec w rozmaitych gatunkach muzycznych, takich jak: *mouth music*⁵³, muzyka ludowa z Europy Wschodniej, niektóre afrykańskie style muzyczne oraz tradycyjna muzyka azjatycka⁵⁴. Niektórzy twierdzą, że pewien rodzaj *twangu* jest również stosowany w muzyce klasycznej⁵⁵ w celu uzyskania dźwięku o charakterze *squillo*. Głosy posiadające naturalnie nabyte *squillo*, czyli naturalnie silne wyższe formanty, są szczególnie cenione w świecie opery, ponieważ umożliwiają śpiewakowi utrzymanie lirycznych cech, takich jak klarowne wysokie dźwięki i spójność brzmienia w całym zakresie głosowym, nawet podczas wykonywania partii dramatycznych.

Twang powstaje w krtani poprzez zaciśnięcie zwieracza przedsionkowo-nagłośniowego, który również tworzy dodatkowy rezonator wewnątrz przewodu głosowego. Gdy zwieracz jest zaciśnięty, powoduje to zmianę akustyki przewodu głosowego, co prowadzi do powstania

⁵³ *Mouth music* – dosł. muzyka ustna, znana również jako *puirt-à-beul*, to tradycyjna forma muzyki wokalne wywodząca się ze szkockich i gaelickich tradycji muzycznych. Charakteryzuje się rytmicznością i żywiołowością, często naśladując melodie i rytmy melodii tanecznych za pomocą dźwięków i sylab wokalnych.

⁵⁴ J. Estill, *Estill Voice Training Level One Figures for Voice Control, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. 41.

⁵⁵ M. Saldías, A. M. Laukkanen, M. Guzmán, G. Miranda, J. Stoney, J. P. Alku, J. Sundberg, *Journal of Voice The Vocal Tract in Loud Twang-Like Singing While Producing High and Low Pitches*, 2021, s.3.

charakterystycznego brzmienia *twangu*⁵⁶ oraz wytworzenia się w głosie formantu od 2000-4000 Hz. Utrzymywanie odpowiednich częstotliwości formantowych w technice *twang* może pomóc w uniknięciu niekorzystnych obciążeń głosu. Formanty są pasmami częstotliwości, które wzmacniają się w rezonatorach (gardło, nos, jamy rezonansowe), a ich odpowiednie użycie może zmniejszyć presję na struktury głosowe. Poprawne wykorzystanie strategii *twangu* może zatem pomóc w utrzymaniu higieny głosu, umożliwiając śpiewakowi wyraźne brzmienie bez nadmiernego napięcia czy zmęczenia⁵⁷. W *twangu*, pozycja języka jest wysoko unoszona, a fałdy głosowe są cienkie. Wejście na dźwięk odbywa się poprzez miękki atak. Natomiast fałdy rzekome przemieszczają się na zewnątrz, z pozycji środkowej do szeroko otwartej. Chrzątka tarczowata i pierścieniowata są skierowane ku przodowi. Usta i żuchwa pozostają w neutralnej pozycji, natomiast klatka piersiowa, szyja oraz głowa powinny być zrelaksowane⁵⁸.

Jo Estill wymienia dwa różne rodzaje *twangu*: *oral twang* (ustny) i *nasal twang* (nosowy). W przypadku *twangu* ustnego, podniebienie miękkie, które odpowiada za kierowanie dźwięku przez nos lub usta jest uniesione, dzięki czemu dźwięk jest emitowany przez usta. Natomiast w przypadku *twangu* nosowego, podniebienie miękkie znajduje się w pozycji środkowej, co powoduje, że połowa dźwięku jest emitowana przez nos - stąd nazwa "nosowość". Podczas studiowania tej metody zalecane jest najpierw opanowanie *twangu* nosowego oraz dojście do odpowiedniej kontroli zwieracza nalewkowo-nagłośniowego oraz podniebienia miękkiego. To pozwala na prawidłowe rozróżnienie dźwiękowe tych dwóch metod.

Przykładem aktorki, która często stosuje technikę *twangu* ustnego, zwłaszcza w swoim wykonaniu utworu *Defying Gravity* z musicalu *Wicked* Stephena Schwartza, jest Indina Menzel. Natomiast Christina Chenoweth wykorzystuje *twang* nosowy, co można usłyszeć w utworze *Popular* również pochodzącym z *Wicked*.

⁵⁶ P. Harvard *Acting Through Song Techniques and Exercises for Musical – Theatre Actors*, London 2013, s.173.

⁵⁷ J. Sundberg, M. Thalén *Journal of Voice*, *What is "Twang"?*, 2010, s. 654-659.

⁵⁸ J. Estill, *Estill Voice Training Level One Figures for Voice Control, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. 41-50.

3.3. Współczesne szkoły wokalne

Sztuka śpiewu od wieków inspiruje i porusza nasze emocje. Śpiew jest nieodłączną częścią muzyki i kultury, a zdolność do wyrażania się za pomocą głosu jest czymś wyjątkowym. Dlatego też powstanie różnych szkół śpiewu miało ogromne znaczenie dla rozwoju technik wokalnych i doskonalenia umiejętności śpiewaczych artystów na całym świecie. W ostatnim czasie zyskały ogromną popularność i zdobyły status fenomenu w Polsce oraz w innych krajach Europy i Ameryki trzy szkoły. Są nimi: *SLS - Speech Level Singing* (*Śpiewanie na poziomie mowy*), *EVT – Estill Voice Training* (*Szkolenie głosowe Estill*) oraz *CVT - Complete Vocal Technique* (*Kompletna technika wokalna*). Początkowo powstały jako wynik badań i pracy wybitnych artystów i nauczycieli, którzy pragnęli dzielić się swoją wiedzą i doświadczeniem z innymi. Ich celem było rozwijanie technik wokalnych i wspieranie wokalistów w osiągnięciu pełnego potencjału ich głosu. Jednak, w miarę jak te metody zdobywały popularność i uznanie, zaczęły być wykorzystywane również w celach komercyjnych. Chociaż *SLS*, *EVT* i *CVT* mają swoje osobnicze cechy, istnieją pewne podobieństwa w ich podejściu do zdrowego i skutecznego śpiewu. Wszystkie trzy metody dążą do rozwijania potencjału głosowego wokalistów poprzez technikę, świadomość i odpowiednie użytkowanie głosu.

- **Speech Level Singing**

„...voice production using the muscles outside your larynx is a hopeless battle in which both your tone and your words become the casualties”⁵⁹

„...produkcja głosu przy użyciu mięśni poza krtanią jest beznadziejną bitwą, w której zarówno ton, jak i słowa stają się ofiarami”⁶⁰

Seth Riggs

Speech Level Singing w skrócie *SLS* to metoda wokalna opracowana przez śpiewaka, aktora i nauczyciela śpiewu Setha Riggsa. Powstała jako pomoc dla wokalistów, głównie artystów popowych. Jego uczniami byli między innymi Michael Bolton, Michael Jackson, Stevie Wonder czy Barbra Streisand. Jego metoda była niezwykle uniwersalna, nadawała się

⁵⁹ S. Riggs, *Singing for the Stars. A complete Program for Training Your Voice by Seth Riggs*, Los Angeles 1992, s. 28.

⁶⁰ Tłumaczenie własne.

do każdego stylu i gatunku muzycznego. W 1985 roku wydał bestseller *Singing for the stars*, podręcznik przeznaczony dla każdego rodzaju głosu, bez doświadczenia wokalnego oraz wykształcenia muzycznego. Do książki dołączone były taśmy magnetofonowe wraz z nagraniem wprawkami wokalnymi oraz wskazówkami Riggsa, dzięki którym uczniowie mogli bez nauczyciela sami ćwiczyć w domu i pracować nad głosem. Tłumaczył, że podczas wykonywania ćwiczeń należy skupić się na fizycznych odczuciach w głosie, unikając nadmiernego kontrolowania oddechu, fałdów głosowych i rezonansu. Poprzez rozluźnienie mięśni krtani i ciała oraz śpiewania na poziomie mowy, poprawna emisja głosu miała stać się automatyczna. „Określenie *Speech Level Singing* odnosi się do działania krtani, która podczas całej produkcji wokalnej, bez względu na wysokość dźwięku, powinna pozostać w wygodnej, stabilnej pozycji, czyli takiej, która występuje przy dźwiękach zrelaksowanej mowy lub po swobodnym wdechu”⁶¹.

Technika *Speech Level Singing*, odnosiła się do założeń szkoły *bel canto* – między innymi śpiewanie wyrównanym głosem, które polega na osiągnięciu równowagi między rejestrem piersiowym, a głowowym, co skutkuje płynnym przejściem między rejestrami, czyli używanie głosu z doskonałymi *passagio*. Riggs uważał, że takie podejście może poprawić kontrolę głosu, zakres i elastyczność, jednocześnie minimalizując napięcie mięśni krtani. W ramach swojej metodyki Riggs stworzył szereg ćwiczeń o dużej rozpiętości, obejmujące wszystkie rejestry. Jednym z przykładowych ćwiczeń było imitowanie płaczu (to np. miało na celu lekko obniżyć krtani, aktywując dolne mięśnie krtani i dezaktywując górne mięśnie krtani)⁶². Riggs uważał, że koncentrowanie się wyłącznie na rejestrze piersiowym może prowadzić do nadmiernego napięcia i niewłaściwej techniki wokalnej. Wraz ze wzrostem wysokości dźwięków w skali, wokaliści, korzystając z techniki *SLS*, starają się utrzymać ten sam przepływ powietrza. W praktyce oznacza to kontrolowanie odpowiedniej ilości powietrza, która jest niezbędna do produkcji dźwięku, bez nadmiernego rozpraszania powietrza. „Stosują wówczas zabieg zwężenia samogłoski, który jest podstawowym narzędziem pracy z mostami i przejściami do kolejnych mostów”⁶³. Ważne jest również wycucie rezonansu, który razem z wysokością dźwięku czujemy oprócz ust z tyłu podniebienia miękkiego⁶⁴.

⁶¹ J. Sipowicz, *Speech Level Singing, jako nowoczesny sposób użycia bel canto*, red. B. Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016, s. 118.

⁶² S. Riggs, *Singing for the Stars. A complete Program for Training Your Voice by Seth Riggs*, Los Angeles 1992, s. 58.

⁶³ J. Sipowicz, *Speech Level Singing, jako nowoczesny sposób użycia bel canto*, red. B. Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016, s. 119.

⁶⁴ S. Riggs, *Singing for the Stars. A complete Program for Training Your Voice by Seth Riggs*, Los Angeles 1992, s. 40.

Według Riggsa oddychanie podczas śpiewu powinno być naturalne, bez specjalnej regulacji i dodatkowych ćwiczeń. Przepona, mięśnie żebrowe i mięśnie brzucha są już dostatecznie silne dla potrzeb wokalisty. Nie należy kontrolować mięśni, ponieważ powoduje to niepotrzebne napięcie fałdów głosowych, a następnie ich zacisk. Jak już było nadmienione, Seth Riggs opierał się na metodzie *bel canto*, która dąży się do wyrównania barwy, i w której podobnie nabywa się umiejętności przejścia przez dźwięki przejściowe, czyli *passagia*. Jednocześnie Riggs nie nakazuje brania dużej ilości oddechu, a raczej dostosowuje oddech do wykonywanej frazy np. przy dramatycznym wyrazie bierze się gwałtowny i krótszy oddech, przy lirycznej frazie spokojny i dłuższy. Riggs powtarzał, że:

„Do wytworzenia dobrego tonu ilość powietrza musi być wystarczająca do podtrzymania wibracji fałdów głosowych - nie więcej, nie mniej – tak, aby ton był wytwarzany bez żadnego wysiłku. Tak jak próba bezpośredniego kontrolowania mięśni oddechowych spowoduje zablokowanie fałdów głosowych, tak samo używanie zbyt dużej ilości powietrza. Dzieje się tak, ponieważ podczas śpiewania fałdy głosowe są instynktownie zobowiązane do powstrzymywania (lub przynajmniej próbowania powstrzymywania) każdej ilości powietrza. A im więcej powietrza do nich wysyłasz, tym mocniej fałdy muszą się napiąć, aby je zatrzymać”⁶⁵.

Jak zauważa Riggs, początkowy dźwięk jest przetwarzany i wzmacniany w przestrzeniach nad fałdami głosowymi przed wydostaniem się z ust. Zrelaksowany oddech i stabilna krtąń działają skutecznie na systemem rezonansowy. Każda osoba posiada odmienny system rezonansowy, co nadaje jej głosowi wyjątkowość. Fizyczne wrażenia będące skutkiem rezonansu mogą wspomóc w prawidłowym i jednolitym korzystaniu z głosu⁶⁶.

Riggs zalecał rozwijanie wysokich dźwięków, co miało pozwolić również poszerzyć zakres w niskich partiach. Dodatkowo doradzał stopniowe zmniejszanie ilości pobieranego powietrza podczas śpiewania w coraz wyższych rejestrach. Ograniczenie ilości powietrza, które dociera do fałdów głosowych, umożliwi naturalne rozciąganie się fałdów w obrębie krtani, jednocześnie minimalizując napięcie mięśni zewnętrznych, które nie muszą zatrzymywać dużej ilości powietrza⁶⁷.

Podsumowując, w *SLS* priorytetem jest naturalny, produkowany bez wysiłku głos (bez pomocy mięśni zewnętrznymi krtani), rozluźniona i stabilna krtąń oraz balans między górnymi,

⁶⁵ S. Riggs, *Singing for the Stars. A complete Program for Training Your Voice by Seth Riggs*, Los Angeles 1992, s. 22. Tłumaczenie własne.

„Very little air is required to produce a good tone. Even for a loud tone, the amount of air you use need only be enough to support the vibration of your vocal cords—no more, no less—so that your tone is produced without any effort or strain. Just as trying to control your breathing muscles directly will cause your vocal cords to jam up, so will using too much air. That's because, when you sing, your cords are instinctively committed to holding back (or at least trying to hold back) any amount of air you send their way. And, the more air you send them, the tighter your cords have to get to hold it back”

⁶⁶ Ibidem, s. 27.

⁶⁷ Ibidem, s. 27-33.

a dolnymi dźwiękami. Podczas ćwiczeń autor zaleca zachować pozytywne nastawienie psychiczne, relaks, eliminację napięcia nerwowego, dobrą postawę oraz spokój. Metoda Seta Riggsa, uznawana za innowacyjną i przełomową, opiera się głównie na adaptacji i modyfikacji włoskiej techniki wokalne. Pierwotnie powstała jako narzędzie wspomagające wykonawców, zwłaszcza z branży show-biznesu. Jednak z upływem czasu, szkoła Seta Riggsa przekształciła się w komercyjne placówki, które rekrutowały nowych nauczycieli zainteresowanych nauczaniem tej metody. Aby uzyskać certyfikat instruktora, konieczne było wniesienie wielu opłat, uczestnictwo w licznych kursach, warsztatach oraz zaliczenie egzaminów.

Na całym świecie istnieje wielu śpiewaków i nauczycieli, którym Riggs pomógł, uznających jego techniki za przełomowe. Jednocześnie, istnieją również krytycy tej metody. Bez względu na indywidualne opinie na temat jego metodyki nauczania Riggs jako jeden z pionierów opracował systematyczną pedagogikę dla śpiewu *CCM*⁶⁸. „Był także liderem nowej fali nauczycieli, którzy podejście do pedagogiki głosu *CCM* skupiają na rejestracji i funkcji fałdów głosowych. Dyskusja na temat historii pedagogiki *CCM* nie byłaby kompletna bez wspomnienia Seta Riggsa jako jednego z głównych twórców tej dziedziny i najbardziej znanych postaci”⁶⁹.

- **Estill Vocal Training**

„Everyone has a beautiful voice”⁷⁰

„Każdy ma piękny głos”⁷¹

Jo Estill

Jo Estill - to amerykańska śpiewaczka, nauczycielka śpiewu oraz badaczka głosu. Mimo swojego wyjątkowego talentu wokálnego oraz umiejętności, występy na scenie wywoływały w niej duży dyskomfort emocjonalny. To właśnie te trudne doświadczenia oraz wyzwania związane z publicznymi występami skierowały jej uwagę na badania nad głosem. Jo Estill zrozumiała, że musi lepiej zrozumieć mechanizmy działania ludzkiego głosu, aby radzić sobie z lękiem przed występami i poprawić jakość swojego śpiewu. To doprowadziło

⁶⁸ *CCM* – skrót od nazwy *Contemporary Commercial Music* (Współczesna Muzyka Komercyjna).

⁶⁹ D. Wicks, *Seth Riggs- His CCM Legacy*, *Journal of Singing*, March / April 2019 Volume 75 No. 4, s.451. Tłumaczenie własne.

⁷⁰ J. Estill, *Estill Voice Training Level Two Figures Combinations for Six Voice Qualities, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. 1.

⁷¹ Tłumaczenie własne.

ją do intensywnego badania anatomii i fizjologii głosu oraz opracowania własnej metody treningu głosu, która później stała się znana jako *Estill Voice Training*.

W 1971 otrzymała tytuł magistra edukacji muzycznej w Case Western Reserve University w Cleveland, Ohio. Jako adiunkt instruktora głosu na Wydziale Muzycznym Colorado College zauważyła zapotrzebowanie na rzetelne materiały edukacyjne dotyczące śpiewu, które stanowiły fundament dla przyszłości szkolenia *Estill Voice Training*.

Będąc pracownikiem naukowym na Oddziale Otolaryngologii w Upstate Medical Center w Syracuse, w stanie Nowy Jork, pracowała pod opieką dwóch wiodących badaczy głosu w Stanach Zjednoczonych, dr. Raya Coltona i dr. Davida Brewera. Wspólnie rozpoczęli pionierskie prace badawcze nad sześcioma cechami głosu: *Speech, Sob, Falsetto, Twang, Opera* i *Belt*. Efekty badań prezentowała na licznych konferencjach, takich jak *Care of the Professional Voice* organizowanych przez *Voice Foundation* w Nowym Jorku, jak również na innych konferencjach zawodowych na całym świecie. Estill kontynuowała swoje badania nad głosem, publikując ponad 40 profesjonalnych artykułów, w których opisała swoje naukowe odkrycia. W 1984 roku ukończyła studia doktoranckie w City University of New York⁷². W 1992 roku Jo Estill założyła *Estill Voice Training Systems LLC*, firmę specjalizującą się w szkoleniach wokalnych. Firma ta oferuje program certyfikacji dla nauczycieli, którzy pragną zgłębić i opanować *EVT*.

Estill Voice Training nie jest metodą nauczania śpiewu, ale raczej modelem lub systemem analizy i zrozumienia procesu wokalnego. Jo Estill opracowała ten model, aby pomóc śpiewakom lepiej zrozumieć i kontrolować swoje głosy poprzez naukę o anatomicznych i fizjologicznych aspektach śpiewu.

Estill w swoich badaniach skupiała się nad cechami, naturą i różnorodnością głosów. Określiła proces tworzenia się głosu, konstruując model: moc (oddech), źródło (krtień), filtr (rezonans) - *Power-Source-Filter*⁷³. *Moc-Źródło-Rezonans* identyfikuje układy anatomiczne krtani oraz dróg głosowych, które są zaangażowane w generowanie dźwięków oraz kształtowanie cech rezonansu⁷⁴.

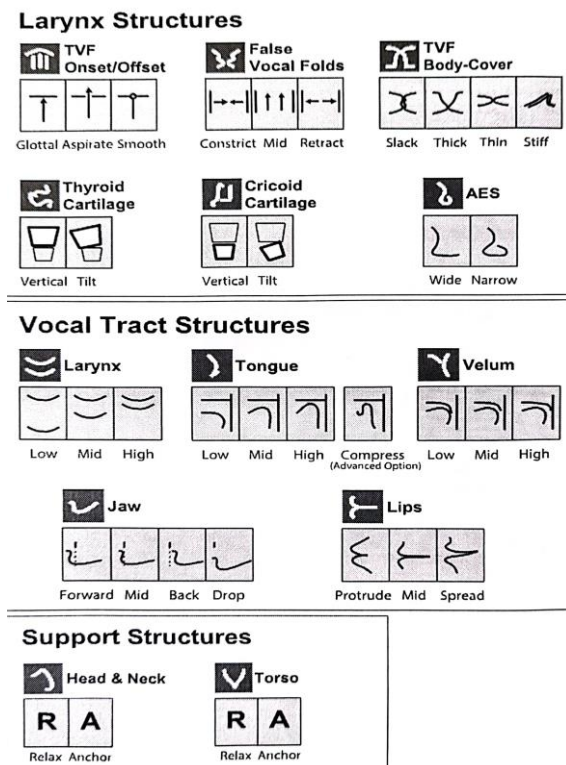
Wyróżniła konkretne figury w ściśle ustalonym porządku, znane jako: *Figure Combinations for Six Vocal Qualities: Speech, Sob, Falsetto, Twang, Opera* i *Belt*. Dzięki wnikliwym badaniom, takim jak: analiza sygnałów głosowych, zdjęcia rentgenowskie, endoskopia włókien

⁷² Źródło internetowe z dn. 30.06.2023, <https://estilleducation.org/jo-estill-legacy/>

⁷³ J. Estill, *Estill Voice Training Level One Figures for Voice Control, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. 5.

⁷⁴ Źródło internetowe z dn. 30.06.2023 r, <https://estillvoice.com/2021/09/how-does-the-voice-work/>

krtani, badania elektromiograficzne (EMG), elektroglottograficzne (EGG) oraz pomiary akustyczne, to wszystko w połączeniu ze stroboskopią wideo, pomogły zrozumieć, jak głos funkcjonuje podczas wykonywania tych figur. Dla każdej z nich opisała pozycję trzynastu elementów struktur anatomicznych. Każdej zmianie przypisywała specjalny znak graficzny i gest (grafika 1.):



Grafika 1. Znaki graficzne struktur i opcji produkcji głosu Estill Voice Trainig Level One Figures for Voice Control, Workbook, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. 6.

Figures for Voice Control (Level One):

1. Krtąń (*Larynx*) - wokalista może manipulować krtanią, co wpływa na jakość dźwięku (np. niska krtąń to ciemniejszy ton, a wysoka krtąń to jasny ton)
2. Rozpoczęcie/zakończenie tonu fałdów głosowych (*True Vocal Fold Onset/Offset*) - początek i koniec tonu są kontrolowane przez fałdy głosowe. Może być atak twardy, chuchający, natychmiastowy lub płynny.
3. Fałdy głosowe (*True Vocal Fold Body-Cover*) - kontrola domknięcia fałdów głosowych np. luźne fałdy to skrzypiący dźwięk; grube fałdy to dźwięk donośny; cienkie (stykają się same brzegi) przy cichym śpiewaniu; sztywne fałdy dźwięk falsetowy z dużą ilością powietrza lub jodłowanie (nie dotyczy patologii).

4. Rzekome fałdy głosowe (*False Vocal Fold*) - szeroko rozwarte, zaciśnięte lub w środkowej pozycji. Kontrola rzekomych fałdów głosowych wpływa na jakość dźwięku np. przy rozwartych dźwiękach jest jasny i czysty.
5. Chrzątka tarczowata (*Thyroid Cartilage*) - manipulowanie tą chrząstką dodaje "słodkości", przyczynia się do wibracji głosu. Jest często wychylona lub pionowa.
6. Chrzątka pierścieniowata (*Cricoid Cartilage*) - kontroluje głośność i intensywność dźwięku, pochylona używana głównie w *beltingu*.
7. Zwieracz nalewkowo-nagłośniowy (*Aryepiglottic Sphincter*) - manipulowanie tym obszarem dodaje głośności i jasności dźwiękowi, bez większego wysiłku. Jest szeroko rozwarty lub wąski (przy *twangu*).
8. Podniebienie miękkie (*Velum*) - kontroluje przepływ powietrza przez jamę nosową. W zależności czy jest w pozycji niskiej, średniej czy wysokiej dźwięk może rezonować w nosie, w jamie ustnej lub w obu przypadkach.
9. Język (*Tongue*) - oprócz artykulacji wpływa na wysokość i elastyczność krtani. Jest niski, średni, wysoki lub skompresowany.
10. Szczeka (*Jaw*) - pozycja żuchwy wpływa na artykulację dźwięków. Jest przednia, średnia, tylna, opadnięta. Estill kładzie nacisk na pozycję szczęki w poziomie.
11. Wargi (*Lips*) - zmieniają dźwięk w zależności od ich położenia, wysunięte do przodu, średnie, rozszerzone.
12. Głowa i szyja (*Head and Neck*) - mięśnie twarzy i szyi są aktywowane w produkcji dźwięku. Jest zrelaksowana lub zakotwiczona (w stabilnej pozycji)
13. Tułów (*Torso*) - duże mięśnie, takie jak mięśnie brzucha i mięśnie czworoboczne, wspierają produkcję głosu. Są zrelaksowane lub zakotwiczone⁷⁵.

*Figure Combinations for Six Vocal Qualities*⁷⁶ (Level Two) - poprzez precyzyjną manipulację fałdami głosowymi, rezonansem i artykulacją, w zależności od gatunku muzycznego oraz wymagań scenicznych, wokalista bądź aktor może dysponować sześcioma jakościami głosu:

1. **Speech** - Jakość głosu przypomina mowę. Jest naturalna i używana w codziennych rozmowach. Artykulacja jest jasna i zrozumiała. W śpiewie używany w dolnych i środkowych partiach, z przewagą rejestru piersiowego. Instrukcja: grube fałdy

⁷⁵ J. Estill, *Estill Voice Training Level One Figures for Voice Control, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. 25-116.

⁷⁶ J. Estill, *Estill Voice Training Level Two Figures Combinations for Six Voice Qualities, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. 1-80.

- głosowe oraz środkowa pozycja rzekomych fałdów głosowych, pionowa chrząstka tarczowata, pionowa chrząstka pierścieniowata, szeroki zwieracz przedsionkowo-nagłośniowy, środkowa wysokość krtani, środkowa pozycja języka, wysokie podniebienie miękkie, średnia wysokość szczęki, rozluźniona głowa, szyja i tułów⁷⁷.
2. **Falsetto** - Jakość głosu charakteryzująca się wysokim rejestrem, często używanym w muzyce pop i rockowej. Dźwięk ma charakterystyczny lekki, miękki, słodki oraz wdzięczny charakter. Instrukcja: sztywne fałdy głosowe oraz środkowa pozycja rzekomych fałdów głosowych, pionowa chrząstka tarczowata, pionowa chrząstka pierścieniowata, szeroki zwieracz przedsionkowo-nagłośniowy, średnia wysokość krtani, środkowa pozycja języka, wysokie podniebienie miękkie, rozluźniona głowa, szyja i tułów⁷⁸.
 3. **Sob/Cry (Szloch)** - Jakość głosu o niskim i miękkim brzmieniu. Jest często używana w teatrze muzycznym do wyrażenia smutku lub tęsknoty. Charakteryzuje się kontrolowanym wibratem i głębokim rezonansem. Instrukcja: cienka struktura fałdów głosowych oraz rozszerzone rzekome fałdy głosowe, nachylenie chrząstki tarczowatej, pionowa chrząstka pierścieniowata, niska krtani, wysoka pozycja języka i podniebienia miękkiego, stabilizacja głowy, szyi i tułowia⁷⁹.
 4. **Nasalized Twang/Oral Twang** - Jakość głosu o jasnym, ostro brzmiącym charakterze. Jest używana do przekazywania energii i dynamiki wokalne. Charakteryzuje się skupieniem dźwięku w nosie i obecnością silnego wzmocnienia wysokich częstotliwości. Instrukcja: zwężone drogi głosowe, zwłaszcza zwieracz nalewkowo-nagłośniowy, pochylona chrząstka tarczowata, wysokie ustawienie krtani i języka, środkowe ustawienie podniebienia miękkiego, rozszerzenie rzekomych fałdów głosowych⁸⁰.
 5. **Opera** - Jakość głosu charakterystyczna dla opery, z mocnym i pełnym brzmieniem. Jest wykorzystywana do wykonywania trudnych partii operowych. Instrukcja: niskie położenie krtani, zwężony zwieracz nalewkowo-nagłośniowy, wysokie położenie podniebienia miękkiego, szeroko rozwarte rzekome fałdy głosowe, stabilizacja głowy,

⁷⁷ J. Estill, *Estill Voice Training Level Two Figures Combinations for Six Voice Qualities, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. s. 11-14.

⁷⁸ Ibidem, s. 21-24.

⁷⁹ Ibidem, s. 31-34.

⁸⁰ Ibidem, s. 41-50.

szy i tułowia, nachylenie nagłośni, cienkie lub grube fałdy głosowe oraz wysokie lub skompresowane położenie języka⁸¹.

6. **Belting** - Jakość głosu stosowana w muzyce pop, rockowej i musicalach. Charakteryzuje się mocnym, ekspresyjnym brzmieniem i dużą głośnością. Jest używana do wykonywania potężnych i emocjonalnych piosenek. Instrukcja: chrząstka pierścieniowata pionowa lub wychylona, dłuższe zamknięcie głośni, wzrost ciśnienia w przestrzeni podgłośniowej, rozszerzenie rzekomych fałdów głosowych, wąski zwieracz nalewkowo-nagłośniowy, wysokie ustawienie krtani, języka i podniebienia miękkiego, stabilizacja głowy, szyi i tułowia⁸².

EVT nie przypisuje jednej konkretnej metody oddychania. W tym systemie oddychanie jest rozumiane jako integralna część procesu wokalnego i jest skoordynowane z tym, co dzieje się w trakcie produkcji dźwięku głosowego. Wyznaje zasadę „As much as necessary – as little as possible”, czyli śpiewacy powinni wykorzystać jedynie taką ilość wysiłku i energii, jaka jest wymagana do wykonania konkretnego zadania wokalnego. Zachęca śpiewaków do minimalizowania niepotrzebnego napięcia i wysiłku w produkcji wokalne. Chodzi o osiągnięcie zrelaksowanej i wydajnej techniki wokalne. Estill nie poświęca też dużo uwagi odczuciom rezonansu, bardziej skupia się na treningu mięśni i anatomii głosu.

Autorka miała okazję uczestniczyć w kursie *Estill Voice Training Level One and Two*. Uważa, że *EVT* jest obecnie najnowocześniejszym i najskuteczniejszym systemem sterowania głosem. Ze względu na to, że dostarcza szczegółowych informacji na temat fizjologii głosu i jego prowadzenia, są ważne nie tylko dla pedagogów, aby poznali proces tworzenia tonu, ale przede wszystkim dla wykonawców takich jak aktorzy, prezenterzy dla szybszego przyswojenia niezbędnej techniki głosowej. *Estill Voice Training* to podejście, które kładzie duży nacisk na indywidualność i wyrażanie artystycznego charakteru każdego śpiewaka. Nie narzuca konkretnego gustu muzycznego ani nie stara się uczynić ze śpiewaków "robotów Estill". Zamiast tego, zachęca śpiewaków do zaufania swojej intuicji i instynktom. *Estill Voice Training* nakłania do słuchania swojego ciała i głosu oraz poznawania, jakie techniki lub artykulacje pomagają osiągnąć pożądane efekty dźwiękowe. Ćwiczenia wokalne zwane figurami bazują na dźwiękach, które wydobywamy przez całe życie np. płacz, śmiech, szloch, złość czy narzekanie. Dzięki Estill nie ma konieczności posługiwania się niejasnymi

⁸¹ Ibidem, s. 53-62

⁸² J. Estill, *Estill Voice Training Level Two Figures Combinations for Six Voice Qualities, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. 65-73.

metaforami ani błędnymi założeniami, takimi jak "śpiewaj przeponą". Zamiast tego otrzymujemy jasne wskazówki dotyczące tego, jak osiągnąć zamierzony efekt.

Estill Voice Training jest szeroko stosowany w programach teatralnych na całym świecie i zyskuje coraz większą popularność. Jest to na pewno związane z faktem, iż umożliwia naukę różnych stylów wokalnych, obejmujących zarówno muzykę rozrywkową jak i operę, które są niezwykle charakterystyczne i odgrywają niezmiernie ważną rolę w teatrze muzycznym.

- **Complete Vocal Technique**

„Singing is not difficult and everybody can learn to sing”⁸³

„Śpiewanie nie jest trudne i każdy może się nauczyć śpiewać”⁸⁴

Cathrine Sadolin

Complete Vocal Technique (Kompletna Technika Wokalna) w skrócie CVT to metoda wokalna stworzona przez duńską piosenkarkę i nauczycielkę śpiewu Cathrine Sadolin.

Sadolin występowała jako piosenkarka klasyczna i rockowa, brała udział w filmach, audycjach radiowych, telewizyjnych, musicalu i operze rockowej. Nagrała kilka albumów, między innymi z zespołem heavy rockowym Ancient Fire. Gra na gitarze 12-strunowej, akordeonie i instrumentach perkusyjnych⁸⁵.

W książce *Complete Vocal Technique* dzieli się swoją historią, z której dowiadujemy się, że w młodości z powodu astmy borykała się z problemami oddechowymi. Dlatego też musiała wypracować technikę, dzięki której mogła uzyskać pełną kontrolę nad głosem i śpiewać tak jak chciała. Zaczęła studiować anatomię i fizjologię aparatu głosowego, następnie próbowała wydobywać różnego rodzaju dźwięki. Dzięki systematycznym badaniom i eksperymentom opracowała specjalne techniki oddechowe, które stanowiły fundament jej *Complete Vocal Technique*⁸⁶.

Sadolin uważa, że śpiew nie jest trudny oraz że wszystkie dźwięki metaliczne (ostre, chropowate) oraz niemetaliczne (delikatne, okrągłe), niezależnie od stylu lub gatunku, należy

⁸³ C. Sadolin, *Complete Vocal Technique*, Shout Publishing, Kopenhaga 2000, s.13.

⁸⁴ Tłumaczenie własne.

⁸⁵ Źródło internetowe z dn. 07.07.2023 https://completevocal.institute/cathrine-sadolin/?gclid=CjwKCAjwzJmlBhBBEiwAEJyLu3ohaBp442cnptCZ8RpjGK2iF7Qv6GDIzbIV0LareXFZGnmzhFtb0xoChQsQAvD_BwE

⁸⁶ C. Sadolin, *Complete Vocal Technique*, Shout Publishing, Kopenhaga 2000, s. 7.

wydobywać w zdrowy i kontrolowany sposób. Technika powinna szybko przynosić efekty, a ćwiczenia powinny być wykonywane bez żadnego dyskomfortu.

Technikę CVT dzieli na cztery etapy:

1. Opanowanie trzech ogólnych zasad:

- podparcie - ze świadomością roli przepony i mięśni biorących udział w oddychaniu:

„Przy wdechu przepona kurczy się i obniża, dolne żebra rozchodzą się na zewnątrz, okolice splotu słonecznego uwypuklają, a brzuch wokół pępka nieco się unosi. Przy wydechu przepona rozluźni się, żebra schodzą się, cofa się wypukłość na splocie słonecznym, a brzuch wokół pępka się spłaszcza”⁸⁷.

„Podparcie można wyczuć, utrzymując rozszerzenie żeber w śpiewie tak długo, jak się da”⁸⁸. Należy, nauczyć się ekonomicznie zużywać energię, aby wystarczyło podparcie na całą frazę. Podparcie wymaga siły: im wyższy lub niższy dźwięk tym bardziej trzeba go podeprzeć⁸⁹. Jednocześnie Sadolin przestrzega przed nieprawidłowym podparciem, które jest wtedy, gdy mięśnie brzucha wkoło pępka są wypchane na zewnątrz lub gdy usztywniają się. Twierdzi, że rola piosenkarza to nie jedynie kontrola i świadomość ciała, ale również wytrzymałość. Wokaliści o dobrze rozwiniętej kondycji zazwyczaj potrafią śpiewać wyżej i mocniej⁹⁰.

- niezbędny twang - otwarcie nagłośni i krtaniowej części gardła.

Sadolin tłumaczy, że przy twangu, chrząstka nalewkowa przechodzi do dolnego odcinka nagłośni, szpara głośni zwęża się, to powoduje, że dźwięk jest czysty, a nośność i wolumen może się zwiększyć o 10-15 db. Dzięki tej strategii łatwiej się śpiewa i dźwięk staje się bardziej precyzyjny. Im więcej przydźwięku tym głos staje się bardziej ostry.

⁸⁷ C. Sadolin, *Complete Vocal Technique*, Shout Publishing, Kopenhaga 2000, s. 26.





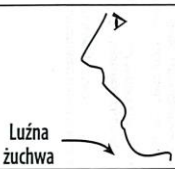
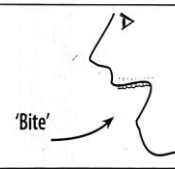
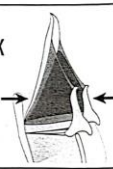
⁸⁸ Ibidem, s. 37.

⁸⁹ Ibidem, s. 43.

⁹⁰ Ibidem, s. 38.

- unikanie wysuwania żuchwy do przodu i zaciskania ust⁹¹ - Sadolin ostrzega przed wysuwaniem żuchwy i zaciskaniem ust, które może doprowadzić do zacisku krtani. Podczas śpiewania żuchwa powinna się cofać i opadać w dół.
2. Opanowanie czterech trybów wokalnych (różniących się poziomem metaliczności) – problemy z głosem często pojawiają się, gdy wokaliści niewłaściwie używają różnych trybów wokalnych. Dlatego niezwykle ważne jest dokładne poznanie tych trybów i nauka skutecznej kontroli nad nimi. Każdemu z trybów przypisała konkretny znak graficzny (grafika 2.):
- Tryb Neutral – *dosł. neutralny*, niemetaliczny, delikatny. Występuje z przydechem oraz bez przydechu. Pozycja żuchwy: luźna. Stosuje się w muzyce pop oraz przy niedużej dynamice.
 - Tryb Curbing – *dosł. hamowanie*, półmetaliczny, najdelikatniejszy z metalicznych. Brzmienie lekko płaczliwe. Stosowany w śpiewie popowym i ludowym przy średniej głośności.
 - Tryb Overdrive – *dosł. nadbieg*, metaliczny, ostry, głośny, w charakterze krzyku. Pozycja żuchwy: jak do ugryzienia czegoś dużego. Stosowany w muzyce rockowej.
 - Tryb Edge (wcześniej *Belting*) – *dosł. ostrze*, metaliczny, przypomina wrzask, w dynamice bardzo głośno. Szpara głośni musi być zwężona. Używany głównie w wysokich partiach.

⁹¹ C. Sadolin, *Complete Vocal Technique*, Shout Publishing, Kopenhaga 2000, s. 15-16.

Tryb	 NEUTRAL NIEMETALICZNY	 CURBING PÓMETALICZNY	 OVERDRIVE METALICZNY	 EDGE METALICZNY
Przydech	Z przydechem / bez przydechu	Nie wolno dodawać przydechu	Nie wolno dodawać przydechu	Nie wolno dodawać przydechu
Metoda	 Luźna żuchwa	HOLD	 'Bite'	 PRZYDŹWIĘK (zwiężenie szpary głośni)
Samogłoski	Wszystkie	I/Y (syty) A (wąski) U (ul)	E (ekran) OU (koldra)	I/Y (syty) E (ekran) IA (mniam) YN (dynam)
Wysokość dźwięku	Wszystkie	♀ maks. C6 ♂ Wszystkie	♀ maks. D5 ♂ maks. C5	♀ maks. C6 ♂ Wszystkie
Głośność	Cicho Może być głośnie w wysokich partiach głosu	Dość głośno	Dość głośno do głośno	Dość głośno do głośno
Charakter	Miękki	Powstrzymywany	Krzykliwy	Wrzaskliwy

Grafika 2. Znaki graficzne, ustawienia i cechy poszczególnych trybów z *Complete Vocal Technique*, C. Sadolin, *Kompletna Technika Wokalna*, Kopenhaga 2014, s. 12.

- Opanowanie posługiwaniem się barwą dźwięku – we wszystkich trybach można bardziej lub mniej przyciemniać lub rozjaśniać barwę głosu. Regulujemy to w aparacie głosowym, który każdy z wokalistów ma inny (stąd inny rodzaj barwy). Można zmienić barwę głosu poprzez zmianę kształtu głośni, pozycji krtani, kształtu języka, rodzaju otwarcia ust, regulację pozycji podniebienia oraz kontrolę zamykania i otwierania nosowej części gardła⁹².
- Opanowanie efektów – w zależności od typu i temperamentu wokalisty, można dodać różnego rodzaju efekty np. przesterowanie dźwięku, skrzywienie, charkot, warkot, ryk, wrzaski/piski, zamierzone załamanie głosu, śpiew z przydechem, wibrato, technika ornamentacyjna (wokalizy, tryle, melizmaty)⁹³.

Warto również wspomnieć, że pozycja krtani ma bardzo istotne znaczenie. W metodzie CVT krtani należy unieść na wysokich dźwiękach oraz obniżyć na dźwiękach niskich. „Na wyższych dźwiękach ZAWSZE – i to we wszystkich stylach wokalnych – trzeba unieść

⁹² C. Sadolin, *Complete Vocal Technique*, Shout Publishing, Kopenhaga 2000, s. 18.

⁹³ Ibidem, s.18.

krtai, aby uzyska odpowiedni wysokość dźwięku”⁹⁴. Przy jasnej barwie krtai powinna być wyżej, przy ciemniejszej barwie należy delikatnie ją obniżyć. Sadolin wspomina również, że wielu śpiewaków klasycznych śpiewa wyłącznie w obniżonej pozycji krtani, co powoduje problem z wysokimi dźwiękami.

W podręczniku *Complete Vocal Technique* dołączone są przykłady dźwiękowe, które są niezwykle pomocne dla każdego uczącego się. Dzięki nim można posłuchać, jak powinny brzmieć poszczególne tryby głosu oraz jak zmienia się barwa głosu w zależności od np. wysokości krtani.

Metoda *Complete Vocal Technique* zyskała popularność na całym świecie z kilku powodów, między innymi: skupia się na zdrowym i bezpiecznym śpiewaniu; oferuje praktyczne ćwiczenia, przykłady dźwiękowe oraz instrukcję; opiera się na badaniach naukowych z zakresu anatomii, fizjologii oraz akustyki głosu; precyzyjny dźwięk, który jest wymagany przez wokalistę, może być osiągnięty w rozmaitych stylach i gatunkach muzycznych.

⁹⁴ C. Sadolin, *Complete Vocal Technique*, Shout Publishing, Kopenhaga 2000, s.162.

Rozdział 4. Przegląd badawczy wybranych dzieł musicalowych

W niniejszym rozdziale Autorka dokonuje analizy wybranych fragmentów musicalowych, stanowiących dzieło artystyczne prezentowanej tu dysertacji, ze szczególnym uwzględnieniem zastosowanych przez nią technik wykonawczych.

4.1. *Doktor Żywago*, muzyka: Lucy Simon, słowa: Michael Korie i Amy Powers

Musical *Doktor Żywago* jest adaptacją znanej książki Borysa Pasternaka pod tym samym tytułem. Powieść ta, to klasyka światowej literatury, opowiadająca o dziejach miłości Jurija i Lary na tle wydarzeń w Rosji od początku XX wieku; przez rewolucję październikową i wojnę domową, aż do lat trzydziestych XX wieku.

Historia ta inspirowała wielu reżyserów (np. film z 1965 roku w reżyserii Davida Leana - w roli głównej Omar Shafir i Julie Christie) oraz kompozytorów. W końcu doczekała się też realizacji musicalowej, do której muzykę skomponowała Lucy Simon, ceniona amerykańska kompozytorka i piosenkarka, autorka znakomitego musicalu *The Secret Garden*, za który otrzymała nominację do nagrody Tony. Teksty piosenek stworzył duet: Michael Korie i Amy Powers. Natomiast autorem libretta, czyli części dramaturgicznej jest Michael Weller. Inspiracją do napisania musicalu przez Lucy Simon było to, że sama niegdyś była pielęgniarką, a jej mąż lekarzem. To pozwoliło jej głęboko utożsamić się z postacią Lary z filmu Davida Leana. Muzyka odgrywała kluczową rolę w jej życiu od najmłodszych lat, dzięki jej ojcu, który był pianistą. Muzyka rosyjska, w tym twórczość Piotra Czajkowskiego, miała na nią ogromny wpływ, co często podkreślała.

Polska prapremiera musicalu, w reżyserii Jakuba Szydłowskiego odbyła się w 2017 roku w Operze i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku. Kierownictwo muzyczne nad spektaklem objął Grzegorz Berniak. W rolę Jurija Żywago wcielił się Rafał Drozd oraz Łukasz Zagrobelny, zaś rolę Lary Guichard powierzono Agnieszce Przekupień, Paulinie Janczak oraz piszącej te słowa. Przekładu na język polski dokonał Daniel Wyszogrodzki.

Musical *Doktor Żywago* reprezentuje gatunek muzyczny w stylu *legit*. W związku z tym, zrozumiałym był wybór śpiewania tego repertuaru za pomocą techniki półklasycznej. Lara Guichard to główna postać żeńska musicalu. Jej partia wokalna przeznaczona jest na sopran

dysponującym niskim rejestrem, rozciąga się ona bowiem w zakresie od f - g². Z uwagi na dużą liczbę solowych fragmentów wokalnych (dwa songi solowe, trzy duety z Jurijem, duet z Tonią, tercet, kwintet, trzy fragmenty z towarzyszeniem chóru) oraz specyficzną tessiturę, angażującą dźwięki przejściowe d² - e² w głosie sopranowym, technika półklasyczna staje się niezbędnym narzędziem, umożliwiającym osiągnięcie autentyczności i prawdziwości wyrazu na scenie. Jednym z głównych efektów tej techniki jest wyrównanie rejestrów głosowych, ułatwiając płynne przejścia między nimi, tworząc jednolite, spójne brzmienie. Dodatkowo, pomaga uzyskać pełniejszy i bardziej nośny dźwięk, wpływając na poprawę barwy głosu, nadając mu głębię i bogatszy kolor.

Aby wyjaśnić to bardziej szczegółowo, w dalszej części pracy Autorka przytoczy konkretne przykłady wykorzystania tej techniki na wybranych utworach muzycznych.

4.1.1. *Gdy muzyka gra, Doktor Żywago*, muzyka: Lucy Simon, słowa: Michael Korie i Amy Powers, tłumaczenie: Daniel Wyszogrodzki

Utwór *Gdy Muzyka gra* pochodzi z I aktu, w którym główna bohaterka rozlicza się z grzechów przeszłości. Lara opowiada w nim o jej związku z Wiktorem Komarowskim, próbując wyznać swoje winy przyszłemu mężowi Paszy Antipowowi. Jest to utwór zróżnicowany w swojej konstrukcji, przez co słuchacz odnosi wrażenie mnogości i zmienności emocji Lary. Pomiędzy kolejnymi fragmentami pojawia się uspokojenie w postaci powtarzającego się refrenu:

Odcinek A (wstęp w taktach 1-4, początek partii wokalne, takty 5-21),

Odcinek B (refren w taktach 22-47),

Odcinek A₁ (takty 48-62),

Odcinek B (wstęp do refrenu w taktach 63-65 i refren w taktach 66-92),

Odcinek C (kulminacja utworu, takty 93-114),

Odcinek B₁ (takty 115-139, epilog w taktach 140-153).

Cała piosenka ma charakter taneczny ze szczególnym uwzględnieniem formy walca. Już sam instrumentalny wstęp, pomimo pojawienia się adnotacji o metrum 4/4 zdradza wpływ trójdzielności, charakterystycznej dla tego tańca (przykład 1.):

"...Magistrate of Moscow" "I never threw it away."

Moderato (♩ = c. 100)

LARA: 5 Rubato

Z MŁODYCH LAT, BIEDNYCH LAT, DAWNYCH

mp *p* *rit.* *mp colla voce*

Przykład 1. Instrumentalny wstęp do utworu *Gdy muzyka gra* (takty 1-4). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Doktor Żywago* L. Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.

Wstęp jest utrzymany w fakturze akordowej. Pomimo, iż znaki przykluczowe sugerują tonację F-dur, chromatyka wskazuje jednoimienną tonację f-moll. Akordy oscylują wokół dominanty durowej, którą słyszymy bardziej intuicyjnie - ani razu nie pojawia się w niej tercja zdradzająca tryb akordu. Przy stałej linii basu, można powiedzieć burdonowego, opartej na piątym stopniu gamy, pojawiają się kolejno tonika bez tercji w pierwszym przewrocie, podwyższona subdominanta molowa szóstego stopnia, następnie podwyższona subdominanta molowa drugiego stopnia (akord neapolitański) i dominanta bez tercji. Warto zauważyć, że powyższa sekwencja powtarza się, lecz tym razem przeniesiona o oktawę niżej. Od taktu 5. rozpoczyna się partia wokalna, która utrzymana jest w niskim rejestrze. Tonacja sprzyja utrzymaniu nastroju tajemniczości i smutku, który zawiera tekst śpiewany przez bohaterkę, wspominającej dawne czasy pełne trosk, w szczególności śmierć ojca. Spokój tej partii podkreśla stateczna melodia akompaniamentu, która została ograniczona jedynie do akordów jako delikatnego tła dla linii wokalnej. Jest to najspokojniejszy jego fragment, który z czasem, podobnie jak emocje Lary, będzie ewoluował w stronę bardziej rozbudowanego rytmicznie i melodycznie. Uspokojenie partii orkiestrowej następuje w momentach zawahań bohaterki czy wspomnień o grzechach przeszłości.

Pierwszym momentem rozwoju melodii w obu partiach jest fragment, gdzie Lara wspomina o spotkaniu z ukochanym i tańcu z nim, który odmienił jej los. Linia melodyczna głosu stopniowo wznosi się w pochodzie sekundowym do góry. Następuje rozdrobnienie wartości rytmicznych, co oddaje w muzyce rosnącą radość i euforię Lary, wspominającej tamte szczęśliwe wydarzenia. Również instrumentalna linia melodyczna zmienia się ze statecznych akordów w pasażowe przebiegi, opartych o sekstole i triole w partii prawej ręki. Po chwili

ekscytacji bohaterka wyraża zwątpienie w realność tych wspomnień, które nazywa cudem. Linia wokalna powraca do niższych rejestrów, a w akompaniamencie ponownie pojawia się uspokojenie. Jest to fragment wieńczący pierwszy, jakże zróżnicowany odcinek piosenki, w którym na przestrzeni kilkunastu taktów uwidacznia się emocjonalność Lary, mająca swój dalszy rozwój w pierwszej odśłonie refrenu.

W takcie 21. utworu rozpoczyna się refren, w którym adnotacja o metrum 3/4 sugeruje wprowadzenie elementu tanecznego. Partia wokalna, na rozłożonym akordzie D⁷ w tonacji F-dur, stopniowo rozwija swój wolumen oraz ambitus, co ma odzwierciedlenie w ponownie rosnącej euforii Lary, której myśli powracają do tańczonego walca. Ze śpiewem idealnie współgra partia orkiestry, która rozwija się w tzw. „wielki walc”. W danym fragmencie, a przede wszystkim w takcie 44. z uwagi na dźwięki przejściowe, śpiewaczka musi niezwykle czujnie panować nad oddechem stosując technikę półklasyczną (przykład 2.)

29 PO-RY WAK MNIE WALC CO MI TAM JA-KI BAL GDY MU-

29 accel poco a poco to tempo

38 Grand Waltz (d. = c. 58) 3

38 ZY-KA GRA TO DU-SZA I DZIE WTAN

38 rit.

Przykład 2. Rozwinięcie partii fortepianu w refrenie utworu *Gdy muzyka gra* z adnotacją „Grand Waltz” jako podkreślenie warstwy tekstowej (takty 29-45) oraz zaznaczone dźwięki przejściowe (kolor fioletowy). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Doktor Żywego L. Simon*, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.

Istotną rolę odgrywa wysoka pozycja podniebienia miękkiego oraz rozwarście fałdów rzekomych podczas wykonywania dźwięków przejściowych, co jest kluczowe dla zachowania precyzyjnej intonacji i uniknięcia problemów z dźwiękiem.

Rytm tego tańca i ukształtowanie melodyczne sprawia, że melodia zdaje się płynąć wraz ze słowami Lary. Pojawia się frywolność i pewna beztroska bohaterki, która tańczy nie tylko ciałem, ale i duszą. Muzyka sprawia, że Lara zatracą się w tańcu i zapomina o całym świecie, również o swojej trudnej przeszłości. Taniec daje jej także swobodę i jest ucieczką bohaterki w dobre wspomnienia.

Taneczny charakter utrzymany jest również w następnym odcinku w taktach (48-62). Jest on zdecydowanie gwałtowniejszy od refrenu, a w swym planie harmonicznym i ukształtowaniu partii wokalne nawiązuje do pierwszej zwrotki piosenki. Owa gwałtowność ujawnia się szczególnie w akompaniamencie, w którym zostaje zachowana faktura akordowa (przykład 3.):

The image shows a musical score for piano accompaniment in G major, measures 53-55. The score is written in a grand staff with a treble clef for the vocal line and a bass clef for the piano accompaniment. The lyrics are: "GRA. NIKT NIE LI - CZY NAM IAT, BO DIA - BEL - SIKI TO ŚWIAT, LECZ DZIEW -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with a tempo of 53.

Przykład 3. Rozwój faktury akordowej w partii fortepianu w utworze *Gdy muzyka gra* (takty 53-55). Źródło: Wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Doktor Żywago* Lucy Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.

Podobnie, jak w odcinku A, również i tutaj w partii wokalne następuje pochód sekundowy do góry, któremu towarzyszy rozwinięcie akompaniamentu w pasażach. Aury grozy dostarcza także umieszczenie partii akompaniamentu w kluczu basowym, który idealnie współgra z niższym rejestrem wokalnym. Owa rozwojowość tej partii związana jest z warstwą tekstową, w której Lara podkreśla gwałtowność mężczyzny, jednak nie obwinia jedynie jego o wykorzystywanie w tej „grze”, ale tłumaczy, że był to również i jej grzech. Jako kobieta dojrzała, okryła się wstydem i żalem do samej siebie. Określa się niewolnicą i bierze na siebie całą winę. Fragment ten pokazuje, jak Lara postrzega siebie jako kobietę pozbawioną godności, ale także niezwykle wrażliwą. Po uspokojeniu zarówno partii wokalne, jak i instrumentalnej, ponownie pojawia się refren (takty 63-92) w niezmienionej formie. Można odnieść wrażenie,

że po burzliwym odcinku A₁ słowa refrenu są pewnego rodzaju wytłumaczeniem dla zachowania Lary, ale również ucieczką od przeszłości.

Kulminacją całej piosenki jest odcinek C (takty 93-114), który charakterem nawiązuje i rozbudowuje odcinek A₁. Ponownie w partii akompaniamentu pojawiają się akordy przeplatane pojedynczymi dźwiękami, a podkreśleniu rozwojowości służy zastosowanie rytmu punktowanego. Taki zabieg uwydatnia bojowość i jeszcze większą grozę tego fragmentu oraz nadaje charakterystycznego dla tej piosenki tanecznego wydźwięku. Rytm ten ma również odzwierciedlenie w linii wokalne (przykład 4.):

The image shows a musical score for the song 'Gdy muzyka gra' from the musical 'Doktor Żywago L. Simon'. It consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The score starts at measure 95. The lyrics are: 'PI-KAM GO, I PRAG-NE-KAM GO GDY ZA-WO-KAM TO BIEG-KAM TAK W DYM, ON ZAW-'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of dotted eighth notes followed by sixteenth notes, which is described in the text as 'rytm punktowany' (dotted rhythm). The vocal line mirrors this rhythmic pattern.

Przykład 4. Początek odcinka C, ukazujący wykorzystanie rytmu punktowanego w obu partiach w utworze *Gdy muzyka gra* (takty 95-98). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Doktor Żywago L. Simon*, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.

Tekst śpiewany przez Larę ponownie wskazuje na błędy przeszłości bohaterki, która tkwiła w toksycznej relacji nie mogąc się z niej uwolnić. Podkreśla wpływ, jaki mężczyzna miał na nią, jak była mu posłuszna, będąc traktowaną jak zabawka. Lara nadal nie obwinia mężczyzny za przedmiotowe traktowanie, jakiego doświadczyła, a bierze na siebie całą winę. Warstwa tekstowa, prowadząca do kulminacji, podkreślana jest przez progresję wznoszącą, zaczynającą się od nagłej zmiany tonacji na odległą od F-dur es-moll, która później zmienia się w e-moll. Co ciekawe, w barokowej teorii afektów owa tonacja, oprócz tonacji d-moll, uważana była za wyrażającą w utworze ból i cierpienie, co można odczytywać w tym miejscu jako podkreślenie stanu emocjonalnego Lary.

Kulminacyjnym momentem jest śpiewany przez bohaterkę wers „brał na własność” (takty 101-102). Pomimo dużego wolumenu brzmienia fragmentu w tonacji es-moll i początku w tonacji e-moll, kulminacja wzmacnia to wrażenie dzięki zastosowaniu wysokiego rejestru w partii wokalne oraz zaśpiewaniu tego fragmentu mocniejszym i bardziej osadzonym

dźwiękiem, niemal wykrzyczanym tekstem, poprzez technikę *beltingu*, co nadaje mu większą moc i pełnię barwy (przykład 5.):

The image displays two systems of a musical score. The first system, measures 99-103, shows a vocal line in treble clef with lyrics: "KA - DŃK MNA JAK ZA - BAW - KA, BRAK NA WKAS - NOŚC PRO - SZE". A red box highlights a melodic phrase in the vocal line. The piano accompaniment is in G major, 4/4 time, with an *allarg.* marking. The second system, measures 104-108, shows a vocal line with lyrics: "ZOS - TAN MWIE IG - NO - RO - WAŁ BO - ZE, WYR - WĄC SIĘ .. LECZ NIE MOG - IAM CHCIA - KAM TO". A red box highlights a melodic phrase, and a purple box highlights a half-note melodic phrase. The piano accompaniment is marked *f colla voce* and *mp*.

Przykład 5. Początek odcinka C, ukazujący wykorzystanie rytmu punktowanego w obu partiach w utworze *Gdy muzyka gra* (taky 95-98). Zastosowanie *beltingu* (kolor czerwony) oraz techniki półklasycznej (kolor fioletowy). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Doktor Żywego L. Simon*, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.

Po nim następuje swobodny interpretacyjnie moment wyhamowania motoryki melodii, w którym bohaterka pełna żalu przyznaje, że bardzo chciała wyrwać się z tej relacji i rozpocząć nowe życie. Pełnej wrażliwości emocjonalnej melorecytacji towarzyszy prosty akompaniament akordowy, podobny do tego z początku piosenki. Autorka powraca również do emisji półklasycznej, pełnej delikatności i wrażliwości.

Warto zwrócić uwagę, że oba te fragmenty, z wręcz ascetyczną w swej budowie partią akompaniamentu, podkreślają momenty ujawnienia się wrażliwości Lary, w których linia wokalna ma miejsce na ukazanie delikatnej sfery bohaterki. Przed ostatnią prezentacją refrenu dziewczyna zwraca się z prośbą o wybaczenie. Ambitus tej melodii jest stosunkowo rozległy, lecz pomimo tego melodia wraca do kantyleny i spokoju. Lara wyraża szczerą nadzieję na lepsze życie u boku ukochanego, przez co pojawia się fragmentarycznie pogodna tonacji D-dur z delikatnym akompaniamentem, po którym po raz ostatni ukazuje się refren

w pierwotnej tonacji z zachowaniem melodii wokalne w niezmienionej formie, lecz w nieco zmodyfikowanej partii orkiestrowej.

Ostatni pokaz refrenu, szczególnie jego pierwszy odcinek, charakteryzuje się marzycielską, idylliczną wręcz lekkością, podkreśloną wyrażeniem *Dreamy, like a reverie* (marzycielski, jak refleksja)⁹⁵. Owey lekkości, oprócz dynamiki *pianissimo*, nadaje również umieszczenie melodii akompaniamentu w całości w kluczu wiolinowym (przykład 6.):

The image shows a musical score for the song "Gdy muzyka gra". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef and includes the lyrics "LEP-SZY CZĘS W MO-JE O-CZY SPÓJRZ I NIECH MO-ZY-KA". The piano accompaniment is written in a violin clef. The score includes a rehearsal mark "115 Dreamy, like a reverie" and dynamic markings such as "pp" and "p.". The tempo and mood are indicated as "Dreamy, like a reverie".

Przykład 6. Ostatni pokaz refrenu w utworze *Gdy muzyka gra* (takty 115-122). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Doktor Żywago* L. Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.

Pomimo dalszego rozwoju motoryki i wolumenu, podobnego do tych z poprzednich pokazów refrenu, całość w swym wydźwięku jest nieco mniej gwałtowna, zarówno w partii wokalne, jak i akompaniamentu. Wcześniej pojawiająca się delikatność utrzymuje się aż do samego końca piosenki, czego wyrazem jest epilog (takty 140-153). W tym ostatnim odcinku prym wiedzie subtelnie falująca melodia akompaniamentu, która tworzy idealne tło i uzupełnienie dla długich śpiewanych dźwięków na powtarzających się słowach „gdy muzyka gra”. Dany fragment utrzymany jest w dynamice *piano*, co sprawia, że szczególnie istotne staje się ściśle pilnowanie oddechu. Epilog jest momentem wyciszenia całej narracji, zmienia się także jego tonacja, w której na samym końcu ukazuje się wspomniana już wcześniej tonacja D-dur.

Gdy muzyka gra to studium osobowości i przeżyć Lary, dziewczyny doświadczonej przez życie. Na przestrzeni całej piosenki uwidaczniają się diametralnie różne odcienie emocjonalności bohaterki, od cierpienia, po radość i gniew. Uderza w niej duża wrażliwość dziewczyny, doświadczenie oraz jej stosunek do samej siebie. Kierownik muzyczny Grzegorz

⁹⁵ Tłumaczenie własne.

Berniak w wywiadzie, przeprowadzonym przez Agnieszkę Przekupień, zamieszczonym w jej pracy dyplomowej⁹⁶ na Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszko w Gdańsku, powiedział:

„Fragmenty muzyczne postaci Lary charakteryzują się subtelnością i delikatnością. Jej charakter odzwierciedlony jest także w *leitmotivach*⁹⁷, które pojawiają się za każdym razem, kiedy jej postać jest przywoływana. Osobowość Lary obrazuje instrumentacja, która jest bardzo ograniczona, kameralna - jej fragmenty przeznaczone są do wykonywania przez trzy, cztery instrumenty - m.in. flet solo, skrzypce solo, waltornia i kontrabas. Muzyka Lary jest zawsze delikatna, pastelowa, subtelna. Ilustruje zmysłowość, ulotność, sensualność, eteryczność i dziewczęcość Lary”⁹⁸.

4.1.2. *Kobiety i dzieci, Doktor Żywago*, muzyka: Lucy Simon, słowa: Michael Korie i Amy Powers, tłumaczenie: Daniel Wyszogrodzki

Kobiety i dzieci to fragment rozpoczynający II akt wspomnianego już musicalu *Doktor Żywago*. Jest to utwór pocieszenia, śpiewany przez Larę dla Jelenki – kobiety, która obawia się o życie swojego męża w trakcie walk na froncie. Ta stosunkowo krótka piosenka niesie ze sobą duży ładunek emocjonalny, bowiem w myślach Lary przewija się postać Jurija Żywago, również, jak reszta mężczyzn, będącego daleko od domu. Efekt melancholii, tęsknoty osiągnięty został poprzez stosowanie szerokich fraz, częstych zwolnień oraz kilkakrotnie powtarzanego tego samego zwrotu melodycznego ze słowami: „jest on”

Całość utworu można podzielić na 3 części, z czego każda nawiązuje lub rozwija odcinki poprzedzające:

Część A (wstęp instrumentalny w taktach 60-65⁹⁹, partia wokalna w taktach 66-74),

Część B (takty 75-79),

Część C (początek nawiązujący do części A w taktach 80-83, kulminacja w taktach 84-87 i epilog w taktach 88-94).

⁹⁶ A. J. Przekupień, *Rola analiz źródeł literackich, filmowych i muzycznych w procesie budowania postaci Lary Guichard w musicalu „Doktor Żywago”*, Praca Magisterska, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 2019.

⁹⁷ Leitmotive – motyw muzyczny przewodni, związany z określoną postacią w spektaklu muzycznym. Zob. J. Habela, *Słowniczek Muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 102.

⁹⁸ A. J. Przekupień, *Rola analiz źródeł literackich, filmowych i muzycznych w procesie budowania postaci Lary Guichard w musicalu „Doktor Żywago”*, Praca Magisterska, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 2019, s. 72.

⁹⁹ Numeracja taktów podana zgodnie z numeracją taktów w partyturze.

Muzyczny wstęp, już od pierwszego akordu, wprowadza nastrój tęsknoty i spokoju jednocześnie. Akompaniament w tonacji H-dur, wykorzystujący głównie ostinatowo powtarzany dźwięk h, subtelnie tworzy atmosferę stabilności i jednocześnie wprowadza element marzycielskości. W utrzymaniu nastroju tęsknoty pomaga zastosowanie w całym akompaniamencie połączenia harmonicznego T–°S we wspomnianej tonacji H-dur (trójdźwięk H-dur oraz e-moll).

Linia wokalna opiera się na opadających ósemkach, co można interpretować jako wyraz intensywnego przeżywania cierpienia przez bohaterkę. W partii Lary charakterystyczne jest każdorazowe podkreślenie słowa „on” poprzez zastosowanie długiej wartości rytmicznej (przykład 7.):

Przykład 7. Początek partii wokalnej w piosence *Kobiety i dzieci*, w którym uwidacznia się podkreślenie słowa „on” (takty 66-69). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Doktor Żywago* L. Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017r.

Podobne uwypuklenie tekstu pojawia się w takcie 72a na słowie „łez”, co także ma konotacje nie tylko z tęsknotą Lary, ale i wielu kobiet, które czekają na swoich mężów. Bohaterka wymienia wszystkie przedmioty, miejsca i czynności dnia codziennego, które przypominają o nieobecnych, a zastosowanie ósemek w każdym wersie nadaje melodii płynności. Dziewięć taktów melodii linii wokalnej zostaje powtórzonych w niezmienionej formie w kolejnych dziewięciu taktach.

Szczególną cechą akompaniamentu, nie tylko w tej części, ale w całym utworze, jest uzupełnianie i wymiana linii melodycznych z partią wokalną. Najpierw dubluje on opadające ósemki śpiewane przez Larę (przykład 7.), a w chwilach, gdy melodia wybrzmiewa w długich wartościach rytmicznych, akompaniament w niskich rejestrach pełni rolę uzupełniającą. W drugim powtórzeniu (takty 72c-74) ulega on rozbudowaniu. Pojawia się więcej akordów, zwiększa się wolumen oraz ambitus melodii, co służy podkreśleniu obecności ukochanego

w bólu i smutku bohaterki. Uspokojenie i wyciszenie przychodzi na słowach „tu czytał, a tam pisał wiersz”. W tym miejscu akompaniament zostaje ograniczony do zaledwie kilku pionowych akordów.

Pierwszym, bardziej burzliwym fragmentem jest środkowa część piosenki B. Na przełomie zaledwie pięciu taktów następuje jedna z dwóch kulminacji. Linia wokalna wznosi się gwałtownie z wykorzystaniem rytmu punktowanego, następuje przyspieszenie tempa i wzrost dynamiki (przykład 8.):

Przykład 8. Początek części B w utworze *Kobiety i dzieci* z nagłym wnoszeniem linii wokalnej (takty 75-76). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Doktor Żywago* L. Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.

Warstwa tekstowa zostaje podkreślona akordami akompaniamentu, wśród których nagle pojawia się w takcie 75. akord G-dur. Jest to pierwszy, bardziej naładowany emocjonalnie fragment melodii, w którym Lara, patrząc przez okno, widzi w deszczu twarz ukochanego. Zastosowanie takiego akompaniamentu wzmacnia wrażenie podniosłości chwili i wprowadza pewnego rodzaju patos.

Najbardziej emocjonalnym momentem jest ostatnia część C. Chociaż w początkowych taktach melodia w obu partiach (linii wokalnej i akompaniamentu) jest bezpośrednim nawiązaniem do początku części A, jest to tylko preludium do ostatecznej kulminacji w dalszym przebiegu linii melodycznych. Pierwsze takty części C ponownie ukazują dialogowanie obu partii w postaci uzupełnień ósemkowych akompaniamentu na długich wartościach rytmicznych partii wokalnej. W tym przypadku partia sopranowa akompaniamentu intonuje w sposób dokładny linię melodyczną Lary, co tworzy nieprzerwany ciąg liryczny. Kulminacją są słowa bohaterki, której oddech jest modlitwą o powrót ukochanego. Ponownie następuje wznoszenie linii wokalnej, aż do słowa „oddycham”. Tym razem, partia akompaniamentu oprócz akordów, jak miało to miejsce w części B, zawiera także pasaże. Całość kończy, nawiązująca do początku piosenki, fraza melodyczna oraz delikatny akompaniament będący powtórzeniem melodyki wstępu.

Kobiety i dzieci jest piękną balladą o tęsknocie i gorącym uczuciu kobiety do mężczyzny. Lara jako bohaterka, jest dojrzała emocjonalnie i chcąc podnieść na duchu Jelenkę, sama wyznaje szczerą nadzieję na powrót jej ukochanego. Partia Lary Guichard charakteryzuje się lekkością i subtelnością w prowadzeniu frazy, a jednocześnie odsłania silną osobowość i waleczność postaci. Autorka pragnęła uzyskać jasną barwę głosu, dlatego zastosowała technikę półklasyczną. Użycie tylko rejestru piersiowego spowodowałoby to, że dźwięk brzmiałby ciężko i nieładnie. Wiązałoby się też prawdopodobnie to ze szkodą dla aparatu głosowego. Z kolei korzystanie tylko z techniki klasycznej nie wpisałoby się w styl musicalu Doktora Żywago oraz nie zgodziłoby się z charakterem i młodym wiekiem Lary Guichard.

4.2. *Przestać się bać, Company*, muzyka i słowa: Stephen Sondheim, tłumaczenie: Jacek Mikołajczyk

Utwór *Przestać się bać* z muzyką i słowami Stephena Sondheima na podstawie libretta George'a Furtha pojawia się na końcu II aktu musicalu *Company*¹⁰⁰. Jest to kulminacyjny moment, w którym Bobbie wyznaje, że nie chce już dalej żyć w osamotnieniu. Jest gotowa przyjąć każde doświadczenie, które wiąże się z kochaniem i byciem kochaną. Refleksję poprzedzają przedstawione w fabule relacje z trzema mężczyznami oraz spotkania z pięcioma parami przyjaciół głównego bohatera, które przeżywają różne etapy swoich związków. Całość tych wydarzeń, poprzedzonych urodzinami bohaterki, sprawia, że uświadamia sobie ona wady i zalety bycia w bliskim związku z mężczyzną. *Przestać się bać* charakteryzuje się stopniowym narastaniem emocji bohaterki, która pragnie „przestać życia się bać”.

Całość utworu można podzielić na 3 części:

Część A (takty 1-21),

Część B, kulminacyjna (akty 22-37),

Część A₁ (takty 38-56).

¹⁰⁰ Musical *Company* Stephena Sondheima i George'a Furtha, przeżywa obecnie drugą młodość – w 2018 roku został na nowo wystawiony na West Endzie, a chwilę później na Broadwayu. Obie realizacje w reżyserii Marianne Elliott, która przy udziale i za zgodą samego Sondheima, zmieniła płeć głównego męskiego bohatera Roberta na kobietę Bobbie.

Podział ten wynika z wcześniej wspomnianej gradacji emocji bohaterki. Na początku, spokojna linia melodyczna wyraża tęsknotę i melancholię bohaterki za blaskami i cieniami życia zakochanych oraz chęci przeżycia podobnych chwil w swoim własnym życiu. Część B zdaje się odzwierciedlać zrozumienie przez nią, czego tak naprawdę pragnie od życia. Wspomniana gradacja emocjonalna doskonale współgra z ukształtowaniem melodii wokalne (przykład 9.):

Niech ktoś mnie cze - pia się wciąż, niech ktoś mnie ra - ni jak
 nikt. Fo - tel zaj - mu - je na złość i chra - pie gdy

**Add notes in parentheses 2nd time only.*

Przykład 9. Pierwsze takty linii melodycznej utworu *Przestać się bać* z musicalu *Company* S. Sondheima (takty 5-10). Źródło internetowe z dn. 20.03.2022 r; <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0072527> wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Company* S. Sondheima

Powyższy przykład ukazuje początkowy motyw linii wokalne utrzymany w niskim rejestrze i w niewielkim ambitusie, który wzmaga u słuchacza poczucie zagubienia i tęsknoty. W tym fragmencie tekstu poruszane są trudne emocje, które często towarzyszą w związku. Nie brakuje tu frustracji związanej z ciągłym „czepianiem się”, uczucia zranienia oraz codziennych niedogodności, takich jak złośliwe zajmowanie fotela czy chrapanie podczas snu, które mogą być irytujące. Te tematy stanowią doskonałą bazę do dalszego rozwijania melodii, w której główna bohaterka stopniowo otwiera się (takty 9-10) na coraz to nowsze, często trudne aspekty życia z drugą osobą.

Warto też zwrócić uwagę na akompaniament, który w tym utworze jest jednotaktowym wzorem, powtarzanym przez cały jego czas trwania (przykład 9.). Motyw ten można określić jako okrężny, tj. mający wspólny początek i koniec, dzięki czemu słuchacz odnosi wrażenie motoryki i niejako płynięcia razem z melodią głównego bohatera. Można się pokusić o stwierdzenie, że Sondheim chciał dać odniesienie w muzyce do upływającego życia Bobbie, które przemija bezpowrotnie. Podobne sugestie mogą narzucać liczne zastosowania triolów ćwierćnotowych w partii wokalne, które w połączeniu z akompaniamentem dają wrażenie upływającego czasu. Motyw akompaniamentu jest tak samo, jak główny motyw linii wokalne, dobrym punktem wyjścia dla dalszego rozwoju akcji w piosence.

Pierwszym miejscem ujawnienia się emocji Bobbie to powtarzające się motywy na słowach „przestać się bać, życia się bać” (takty 18-21). To właśnie w tym miejscu mamy powtarzającą się figurę główną akompaniamentu oraz linię wokale opartą na triolach, które stopniowo prowadzą do kulminacji w taktach 23-27, w których to partia orkiestry ulega zmianie na bardziej akordową, podkreślając kulminacyjny moment linii melodycznej bohaterki, by później osłabnąć w takcie 28. Jest to jedynie krótka chwila wytchnienia, bowiem w kolejnych taktach powraca główny motyw akompaniamentu. Linia wokale opiera się w tym miejscu na jego wznoszącej się melodii, której najważniejszym elementem są śpiewane słowa: „nie chcę już, dłużej już w miejscu stać”. Jest to moment utworu, wymagający od śpiewaczki dobrego operowania oddechem. Szczególnie Autorka zwracała uwagę na utrzymanie równomiernego przepływu powietrza oraz braniu jego umiarkowanej ilości, co skutkowało zdrowym zamknięciem fałdów głosowych. Przy rozluźnionym aparacie głosowym artystka musi poprowadzić melodię w dynamice *crescendo*, osiągając je na dźwięku, utrzymanym przez długi czas, charakteryzującym się pełnym brzmieniem typowym właśnie dla *beltingu*. Owa wzrastająca progresja na tych słowach daje wrażenie mocnego postanowienia przez bohaterkę chęci zmiany oraz wyraża zmęczenie dotychczasowym życiem. Rosnące napięcie wokół tych słów przekazuje wrażenie mocnego postanowienia bohaterki, jej pragnienia zmiany oraz wyraz przeciążenia szarą codziennością. To nie tylko sekwencja dźwięków, ale prawdziwa emocjonalna podróż, gdzie każda nuta koresponduje z głębszymi uczuciami i przeżyciami postaci (przykład 10.):

się. Nie chcę już

dłu - zej już w miej

scu stać

Niech ktoś po - ko - cha mnie zbyt,

Przykład 10. Zastosowanie beltingu w utworze *Przestać się bać* z musicalu *Company* S. Sondheim (takty 37-48). Źródło internetowe z dn. 20.03.2022 r; <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0072527> wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Company* S. Sondheim.

Część A₁, rozpoczynająca się w takcie 38. jest powrotem motywu z początku piosenki, tym razem jednak ekspresja bohaterki pokazuje, czego pragnie od życia. Podkreśleniu tych emocji służy duży wolumen brzmieniowy, osiągnięty poprzez rozwinięcie melodii akompaniamentu i zastosowanie w nim akordów. Wolumen sprawia, że słowa śpiewane przez

Bobbie nabierają desperackiego wołania; wylicza kolejne czynności i sytuacje, które złożone w całość pozwolą jej i jej partnerowi przestać się bać życia. Podczas tego charakterystycznego momentu, *belting* pomaga oddać wewnętrzne napięcie i pragnienie głównego bohatera. To właśnie dzięki tej technice słowa "przestać się bać" stają się niemal manifestem uczuć postaci, przekazywanym publiczności poprzez moc i intensywność wokalne interpretacji.

4.3. *Czekać na muzykę, Czarownice z Eastwick*, muzyka: Dana P. Rowe, słowa: John Dempsey, tłumaczenie: Jacek Mikołajczyk

Czekać na muzykę to utwór w wykonaniu Jane – jednej z głównych bohaterek musicalu *Czarownice z Eastwick* z muzyką Dany P. Rowe i słowami Johna Dempsey’a, w którym dziewczyna wspomina swoje doświadczenie z muzyką. Punktem wyjścia dla jej wspomnień jest rozmowa z Darrylem o muzyce właśnie. Jane jest wiolonczelistką, której nauczycielką była niejaka panna Pitro – „sztywna jak drut, zimna jak sople”. Regularne, piątkowe lekcje charakteryzowały się, jak przyznaje bohaterka, „ścisłą precyzją”. Oszczędność w wyrazie, surowe nakazy i wspomniana precyzja właśnie uwidaczniają się już na samym początku piosenki w linii melodycznej głosu wokálnego i samym akompaniamentem (przykład 11.):

The image displays a musical score for the song "Waiting for the Music" from the musical "The Witches of Eastwick". The score is written in 3/4 time and the key of D major. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first four measures. The lyrics are "Pa - mię - tam jak". The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next four measures. The lyrics are "Do pan - ny pit tro Ze smy - czkiem w dło - ni". A circled note in the vocal line of the second system is marked with a "7", indicating a seventh interval. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Przykład 11. Wstęp i początek linii melodycznych partii wokalne i akompaniamentu utworu *Czekając na muzykę* z musicalu *Czarownice z Eastwick* z muzyką D. P. Rowe (takty 1-8). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokálną musicalu *Czarownice z Eastwick* D. P. Rowe, wyd. Teatr Syrena w Warszawie, 2018 r.

Na powyższym przykładzie widać prosty, wręcz oszczędny w swoim zapisie dwutaktowy wstęp muzyczny z powtarzającymi się, niezwykle precyzyjnymi i krótkimi akordami, poprzez użycie artykulacji *staccato*. Tak zapisany i wykonany akompaniament w formie banalnego walca, ubogiego także w planie harmonicznym, bo opierającego się wyłącznie na 3 akordach, stwarza słuchowo dobrą podstawę do wspomnień bohaterki. Brak w tym fragmencie konkretnego wyrazu, emocjonalnych uniesień czy chociażby bogatego spektrum dynamicznego. Partia wokalna również jest niezwykle skromna i precyzyjna w zapisie, co idealnie obrazuje zawartą w tekście charakterystykę lekcji muzyki z panną Pitro. Jane wspomina o jej usiłowaniach przełamania schematycznej wręcz precyzji i mechaniczności wykonywanej muzyki na tych lekcjach, poprzez ukazywanie pasji w wygrywanych przez nią utworach, jednak próby te były szybko tłamszone przez nauczycielkę. Jej rozkazy, cytowane przez Jane (takty 24-26) są podkreślone krótkimi akordami, równie precyzyjnymi, co śpiewane przez bohaterkę słowa. Jane, wydaje się być pogodzona z sytuacją, że już zawsze będzie „czekać na muzykę”, aby móc uwolnić swoją muzykalność. W tym szczególnym momencie linia melodyczna nabiera mocy, pozwalając na większą ekspresję i ukazanie emocji. W takcie 39. rozpoczyna się krótki łącznik między zwrotkami piosenki, w którym został zachowany pierwotny wzór precyzyjnych akordów w akompaniamencie, jednak jest on wzbogacony o dodatkowe współbrzmienia, tworzące ciąg kolejnych dominant wtrąconych. Na tle tych akordów pojawiają się krótkie wypowiedzi Jane: „wciąż gram” (przykład 12.):

The image shows a musical score for Example 12. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line has the lyrics "Wciąż tak" and "Wciąż gram". The piano accompaniment features a sequence of dominant chords (triads) in the right hand and a bass line in the left hand. The score is numbered 40 at the beginning.

Przykład 12. Ciąg dominant wtrąconych w akompaniamencie fortepianu w utworze *Czekać na muzykę* z musicalu *Czarownice z Eastwick* (takty 40-43). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Czarownice z Eastwick* z muzyką D. P. Rowe, wyd. Teatr Syrena w Warszawie, 2018 r.

Po tym fragmencie następuje krótki orkiestrowy łącznik z wykorzystaniem harmoniki z przykładu 12., po którym powraca motyw z początku piosenki oraz wspomniana wcześniej precyzja w partii wokalne i akompaniamentu. Jane wspomina o „wyćwiczonym” dorastaniu w dążeniu do perfekcji w grze i w życiu, w którym dominował dystans i chłód. Ta ciągła mania doskonałości doprowadziła do tego, że bohaterka boi się wewnętrznych pasji i żarliwości skrywanych przez lata, jednak powoli zaczyna im dawać upust, pozwalając na ich ujawnienie. Można to zauważyć po ponownym pojawieniu się wersu „czekam na muzykę” (takty 85-92), po którym akompaniament staje się bardziej burzliwy, oprócz akordów mamy wprowadzone tryle i wiele współbrzmień opierających się na trytonach. Akordy te są powtarzane naprzemiennie w partii orkiestry, wzrasta również wolumen brzmieniowy. W takcie 105. pojawia się krótki fragment wokalizy, w którym bohaterka powtarza dwukrotnie odcinek gamy chromatycznej schodzącej w dół, dodatkowo akcentowane akordami akompaniamentu. Akordy te są następnie rozpisane na pasaże w dalszej części piosenki (przykład 13.):

Przykład 13. Fragment gamy chromatycznej śpiewanej przez Jane na tle akordów fortepianowych w utworze *Czekać na muzykę* z musicalu *Czarownice z Eastwick* (takty 107-118). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Czarownice z Eastwick* z muzyką D. P. Rowe, wyd. teatr Syrena w Warszawie, 2018 r.

Wskazane w przykładzie 13. pasaże są kolejnym łącznikiem do następnej części utworu. Dzięki zastosowaniu takiego ukształtowania melodii rośnie napięcie, które następnie jest kontynuowane jako powtarzająca się progresja opadająca w partii wokalne (od taktu 121.).

Mamy wrażenie ciągłego zapętlenia tego motywu, bowiem następuje jego kontynuacja również w partii Jane. Jest to moment, w którym główna bohaterka przyznaje, że czuje się zmęczona i przytłoczona ciągłą perfekcją zarówno w grze, jak i w życiu, która spowodowała to, że jest sama.

Jane wylicza też mężczyzn, którzy byli dla niej ważni, a są to znani kompozytorzy: Maurice Ravel, Gioacchino Rossini, Dymitr Szostakowicz oraz Niccolò Paganini. W tym miejscu akompaniament jest oparty na krótkich akordach, które przedzielają kolejne wersy tekstu. Bohaterka zastanawia się nad cechami idealnego mężczyzny, a wymienianie kolejnych kompozytorów, intensyfikuje napięcie między Jane a Darrylem, co można zauważyć poprzez pojawienie się większej ilości akordów w różnych tonacjach niezwiązanych ze sobą, które tworzą pewnego rodzaju chaos. W tym miejscu nie ma już śladu po pierwotnej precyzji i zachowawczości zarówno w melodii śpiewanej przez Jane jak i akompaniamencie. Fraza wokalna ponownie opiera się na opadającej progresji gamy chromatycznej, w której bohaterka daje upust rosnącej namiętności. Akordy w partii fortepianu są przełamywane pasażami złożonymi z równoległych oktaw. Kulminacyjnym momentem jest powrót motywu gamy chromatycznej. Tym razem napięcie i wolumen brzmieniowy osiągają swój szczyt, który jest kontynuowany w dalszych taktach z wykorzystaniem opadających i wznoszących się fragmentów chromatycznych w obu partiach.

Utwór w całości opiera się na dynamicznej technice *belting*, która została urozmaicona delikatnymi elementami miksowania w wyższych rejestrach. Od rozpoczęcia, wyrażającego względną delikatność, poprzez stopniowo narastającą intensywność, aż do osiągnięcia agresywnego i masywnego brzmienia w finale, cała kompozycja ukazuje szeroki zakres dźwiękowych niuansów (*belting* wzbogacony o efekty takie jak jęki czy diaboliczny śmiech). Choć ta ewolucja odzwierciedla wyraźne zmiany nastroju, istnieje pewien kluczowy element różnicujący w aspekcie emisji wokalne – moment zakończenia. Ostatnia część utworu to stale rosnąca sekundowo melodia wokalna, której ambitus jest stosunkowo szeroki i sięga aż c^3 . Ten fragment, zakończony artystycznym akcentem, jest interpretowany przez Autorkę przy użyciu techniki wokalne o charakterze klasycznym, operującej rejestrem głowowym. Technika klasyczna umożliwia jej kontrolę nad dźwiękami, a wykorzystanie wyższego rejestru dodaje muzyce dynamiki i intensywności. Rozległy ambitus i wykorzystanie techniki klasycznej tworzą wrażenie wyjątkowej wirtuozerii oraz dodają elementu wyjątkowości i zapadającego w pamięć zakończenia utworu (przykład 14.):

218

mi!

ff

225

Darryl: "Papierosa?"

sfz

Przykład 14. Zastosowanie techniki klasycznej (kolor niebieski) w utworze *Czekać na muzykę* z musicalu „Czarownice z Eastwick” (takty 218-230). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Czarownice z Eastwick* z muzyką D. P. Rowe, wyd. Teatr Syrena w Warszawie, 2018 r.

Czekać na muzykę ukazuje zmianę Jane, którą poznajemy na początku jako skrupulatną, poukładaną, żyjącą według ścisłych reguł dziewczynę. Ukrywa swoje emocje, pasje, a wszystko to opisuje w odniesieniu do muzyki. W trakcie trwania piosenki bohaterka powoli buntuje się przeciwko tym regułom, chce dać upust skrywanym od lat myślom i pragnieniom. Całość utworu ukazuje słuchaczowi ten proces, od ascetycznych, wręcz surowych akordów i prostych linii melodycznych, po bogatsze harmonicznie przebiegi i zwiększony ambitus śpiewanych fraz.

4.4. *My Fair Lady*, muzyka: Frederick Loewe, słowa: Alan Jaya Lerner, tłumaczenie: Antoni Marianowicz

4.4.1. *Czekaj no, Higińszczaku*, muzyka: Frederick Loewe, słowa: Alan Jaya Lerner, tłumaczenie: Antoni Marianowicz

Czekaj no, Higińszczaku (*You just wait, Henry Higgins*) to piosenka z I aktu musicalu *My Fair Lady*, napisana przez Fredericka Loewe'a i Alana Jaya Lenrera. Jest to zabawny, ale i pełen gniewu utwór Elizy Doolittle, która zirytowana brakiem postępów w nauce fonetyki oraz nieustępliwością swojego mentora - Henry'ego Higginsa, planuje zemstę na nauczycielu. *Czekaj no, Higińszczaku* ukazuje muzycznie różne myśli i stany bohaterki, punktowane zmianami tonacji na przestrzeni całego utworu. Dzieli on utwór na wewnętrzne odcinki:

Odcinek A - c-moll (takty 1-33),

Odcinek B - Des-dur (takty 34-53),

Odcinek C - B-dur (takty 54-57),

Odcinek D, kulminacyjny - C-dur (takty 58-67).

Pierwszy fragment ukazuje wzburzenie Elizy wraz z jej groźbami rzuconymi w stronę profesora Higginsa. Gniew dziewczyny podkreślany jest już na samym początku piosenki poprzez zastosowanie wyrazistej artykulacji i punktowanego rytmu, który ma za zadanie uwydatnić każde wypowiedziane przez Elizę słowo (przykład 15.):

The image shows a musical score for the beginning of the song 'Czekaj no, Higińszczaku'. It consists of a vocal line for Eliza and a piano accompaniment. The vocal line is in C minor and 4/4 time. The lyrics are 'Cze-kaj no, Hi-giń-szcza-ku, cze-kaj no! Je - szcze'. The piano accompaniment is marked 'Pesante' and 'Trbn.' (Tribunal). Dynamics include 'ff' and 'mf Str.'.

Przykład 15. Początkowe takty utworu *Czekaj no Higińszczaku* z musicalu *My Fair Lady* F. Loewe, ukazujące wzburzenie głównej bohaterki (takty 1-4). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *My Fair Lady* F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.

W powyższym fragmencie utworu można zauważyć wyjątkowo intensywne emocje Elizy, które są podkreślone zarówno przez tekst, jak i przez środki muzyczne. Akompaniament rozpoczyna się od długiego trylu, akcentowanego opadającymi pojedynczymi nutami, a także dublowaniem linii wokalne, co dodatkowo podkreśla gniew bohaterki. Dalej akompaniament opiera się na naprzemiennie stosowanych akordach. Eliza grozi profesorowi życiem w nędzy i cierpieniu, zapowiadając jednocześnie swoją przyszłą fortunę i radość z życia. Nawet prosząc go o ponowne upomnienie, szybko przechodzi do życzeń jego śmierci. Pomimo tych groźb, akompaniament momentami nabiera lekko satyrycznego tonu, szczególnie w okrzykach kwiaciarki (np. takt 22.), często posługując się chromatyką. Chęć zemsty i wzburzenie Elizy mają swoją kulminację w taktach 31-32.

Rozpoczynający się w 33. takcie odcinek B ilustruje zachowanie bohaterki, które zmienia się na bardziej łagodne i marzycielskie, bowiem w tym fragmencie Eliza wyobraża sobie nowe, przyszłe życie w dostatku. Jej myślom towarzyszy zupełnie inna tonacja (Des-dur), zmianie ulega też charakter wokalne linii melodycznej oraz akompaniamentu (przykład 16.):

Przykład 16. Początkowe takty odcinka B utworu *Czekaj no, Higińszczaku* z musicalu *My Fair Lady*, ukazujące zmianę nastroju Elizy (takty 33-34). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *My Fair Lady* F. Loewe, wyd. *Opera na Zamku w Szczecinie*, 2021 r.

Linia melodyczna zawiera w sobie więcej skoków interwałowych i większy ambitus między skrajnymi dźwiękami. Towarzyszy jej łagodny i delikatny akompaniament. Eliza marzycielsko wyobraża sobie spotkanie z samym królem angielskim, który ulegnie jej wdziękom i gotów będzie spełnić każde jej życzenie, nawet najbardziej drastyczne, jak na przykład doprowadzenie do egzekucji profesora. Struktura tego odcinka to dwukrotne powtórzenie całego okresu muzycznego: I takty 33-44 oraz II takty 45-53, o marzycielskim nastroju zarówno w linii wokalne jak i w charakterze akompaniamentu.

Eliza kontynuuje swoje myśli w krótkim odcinku C (takty 54-57), dalej prowadząc dialog z królem. Naśladuje go zmieniając barwę głosu na ciemniejszą, „dystygowaną” – w jej mniemaniu. Nastrój tej części jest burzliwy, odczuwamy podekscytowanie bohaterki z powodu

obietnic wymyślonego władcy, że wykorzysta straż do pojmania i zabicia Higginsa. Odcinek C jest wstępem do kulminacyjnego odcinka D, stąd bardziej wzburzony charakter melodii, ponowne pojawienie się akordowego akompaniamentu oraz większej ilości chromatyki, która stopniowo prowadzi do tonacji ostatniej części piosenki.

Kulminacyjny moment utworu jest obrazem gniewu i szaleństwa jednocześnie, do jakiego doprowadziły Elizę lekcje z profesorem, bowiem jest to moment jego egzekucji na oczach króla i całego dworu (przykład 17.):

The image shows a musical score for the song 'Wait for Me' from the musical 'My Fair Lady'. It consists of two systems of music. The first system is for the vocal line (ELIZ) and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'ja i król, i przyjdzie cała dwór. A gdy luf za-bły-śnie stal krzy-knę:'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many eighth notes. The second system continues the vocal line with lyrics: '„O-gniał Cel! Pall!” Ło-ho-ho, Hi-gin-szcza-ku! Ło-ho-'. The piano accompaniment includes markings for 'muffled Dr.', 'Trbn.', and 'Tutti sfz'. Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal line, and a circle highlights a phrase in the piano accompaniment.

Przykład 17. Kulminacja gniewu Elizy oraz zastosowanie techniki beltingu (kolor czerwony) w utworze *Czekaj no, Higgińszczaku* z musicalu *My Fair Lady* (takty 60-64). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *My Fair Lady* F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.

Powyższy przykład ilustruje wielość elementów zarówno w partii wokalne jak i orkiestrowej, które składają się na kulminację tej piosenki. Mamy tutaj zachowany motyw akompaniamentu z początku utworu, jednak ulega on wariacji w postaci urozmaicenia go większą ilością współbrzmień. Podobnie wzbogacona zostaje partia wokalna, w której występuje szeroki ambitus oraz nawiązanie do początkowego charakteru pogróżek Elizy z odcinka A. Słysząc w tym fragmencie szaleństwo i niejako obłąd głównej bohaterki. Co ciekawe samo zakończenie brzmi groteskowo, bowiem groźby i chęć zemsty, a nawet sam moment egzekucji jest wytworem jej wyobraźni, w której sam król wydaje wyrok śmierci.

The image shows a musical score for the song 'Wait for the Highborn Gentleman' from the musical 'My Fair Lady'. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line for 'ELIZ' and a piano accompaniment. The vocal line is marked with a blue box around the lyrics 'Ja - kem król, ja - keń król, co pa - łac ma Buckingham, : o co -'. The piano accompaniment includes dynamics like 'pp' and 'simile', and instrument markings for Flute (Fl.) and Bsn. Harp. The second system also has a vocal line for 'ELIZ' and a piano accompaniment. The vocal line is marked with a blue box around the lyrics '-koi - wiek popro - sisz to na - tycu - miast ci dam! Na te'. The piano accompaniment includes dynamics like 'pp' and 'simile', and instrument markings for Flute (Fl.) and Bsn. Harp.

Przykład 18. Zastosowanie techniki klasycznej (kolor niebieski) w utworze Czekaj no Higińszczaku z musicalu My Fair Lady F. Loewe, (takty 45--49). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu My Fair Lady F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.

Eliza, o gwałtownym usposobieniu, oddając swoje emocje, prezentuje różnorodny zakres ekspresji, wyrażając swoje frustracje i nadzieje, co wymaga płynnego przechodzenia od spokojniejszych momentów do intensywnych akcentów. W utworze obserwujemy znaczną dynamikę, która pozwala na płynne przejście od łagodnych dźwięków, poprzez *beltingowe* brzmienia, aż po klasyczne interpretacje. W jednej chwili manifestuje swoją złość krzykiem, by następnie przenieść się do śmiechu, a potem śpiewać delikatnie w stylu klasycznym. Utwór wydobywa pełne spektrum wokalnych umiejętności wykonawczynie. Eliza musi przemieszczać się od niższych do wyższych rejestrów, co wymaga precyzyjnej kontroli nad skalą dźwięków. Tekst utworu ma wiele niuansów, okraszonych zabawą językową, co wymaga zdolności precyzyjnego frazowania i podkreślania różnych elementów słów. Wszystkie te aspekty razem tworzą malowniczy portret postaci Elizy Doolittle, umożliwiając aktorce nie tylko zademonstrowanie swoich zdolności wokalnych, ale także oddanie psychologii postaci i wyrażenie jej złożonych emocji i charakteru.

4.4.2. *Przetańczyć całą noc*, muzyka: Frederick Loewe, słowa: Alan Jaya Lerner, tłumaczenie: Antoni Marianowicz

Kontrastem dla „Higińszczaka” jest utwór *Przetańczyć całą noc* ze wspomnianego już musicalu *My Fair Lady*. Główna bohaterka Eliza Doolittle daje upust swojej radości z powodu wyraźnych postępów w nauce fonetyki u profesora Henry’ego Higginsa. Pomimo serii niepowodzeń i chwil zwątpień nauczyciela w możliwości kwiaciarki oraz jego własne umiejętności pedagogiczne, na kolejnej lekcji Eliza zaczyna poprawnie wypowiadać głoskę, która przez dłuższy czas sprawiała jej problemy. Zachwycona bohaterka, pomimo próśb pani Pierce, żeby położyła się wreszcie spać, stanowczo odmawia (przykład 19.):

The image shows a musical score for the song "Przetańczyć całą noc" from the musical "My Fair Lady". The score is in 2/4 time and marked "Allegro molto". It features a vocal line for Eliza and piano accompaniment for strings and harp. The lyrics are: "Spać! Spać! Ja nie po - to - żę się! Zbyt lek - ką gło - wę mam, by zło - żyć ją." The piano part includes markings "Str., W.W. mf" and "p sempre staccato". A harp part is also indicated.

Przykład 19. Początek utworu *Przetańczyć całą noc* z musicalu *My Fair Lady* F. Loewa (takty 1-7). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *My Fair Lady* F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.

Melodia śpiewana przez Elizę opiera się tutaj na krótkich ósemkach, które podkreślają jej radość po udanej lekcji i uwypuklają tekst, w którym wynaje, że pomimo późnej nocy nie może zasnąć. Towarzyszy temu akordowy akompaniament, utrzymany w artykulacji *staccato*,

również oddający radosny charakter piosenki. Akordy przedzielane są krótkimi motywami, ponownie w artykulacji *staccato*, opartymi na opadających gamach. Radość Elizy znajduje swój wyraz w refrenie, w którym stwierdza, że mogłaby przetańczyć całą noc bez przerwy. Refren charakteryzuje się szerokim ambitusem linii wokalne, co widać szczególnie w wykorzystanych pasażach akordowych. Sam jej przebieg w całej piosence utrzymany jest w wysokich rejestrach. Melodii tej towarzyszy rytmiczny i żywiołowy akompaniament, składający się z naprzemiennie stosowanych akordów, stwarzając wrażenie tanecznego podkładu do śpiewanych przez bohaterkę słów (przykład 20.):

Przykład 20. Fragment refrenu utworu *Przetańczyć całą noc* z musicalu *My Fair Lady* z pasażowym motywem w partii wokalne oraz akordowym akompaniamentem (takty 21-25). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *My Fair Lady F. Loewe*, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.

Eliza wspomina o pewnym mężczyźnie w refrenie, wychwalając jego zalety, można przypuszczać, że na myśli ma profesora Higginsa (takty 29-45). Teraz wyraża się o nim z czułością, a nawet otwarcie przyznaje, że mogłaby z nim przetańczyć całą noc. W tym fragmencie następuje chwilowe zmienienie tonacji z pierwotnego C-dur na E-dur (takt 37.), co wnosi nowy wymiar emocjonalny do piosenki. Powrót do pierwotnej tonacji następuje w takcie 37., podkreślony trzema zaakcentowanymi akordami. Ta subtelna zmiana tonacji zaznacza istotny moment w tekście, podkreślając uczucia Elizy wobec profesora Higginsa.

Refren jako całość, jest fragmentem radosnym, który intensyfikuje się do jego ostatnich taktów. Jest on dwukrotnie powtórzony, jedyną różnicą pomiędzy repetycjami jest zakończenie, które za drugim razem jest bardziej fanfarowe i efektowniejsze szczególnie w melodii wokalne. Całość utworu kończy się długim dźwiękiem g² oraz akordowym akompaniamentem.

Wysoka skala utworu oraz melodyjny charakter fraz stawia przed solistką wymóg opanowania techniki śpiewu klasycznego. Interpretacja utworu przez Autorkę pochodzi ze spektaklu *My Fair Lady*, który miał swoją premierę w 2021 roku w Operze na Zamku w Szczecinie. Za reżyserię odpowiadał Jakub Szydłowski. Zależało mu, ze względu na młody wiek postaci Elizy, na uzyskaniu delikatnej barwy głosu. Dlatego w większości przypadków Autorka zdecydowała się na użycie techniki półklasycznej – w stylu *legit*, a raczej *mix-y legit* - mieszając rejestr piersiowy z głowowym, dodając nieco więcej rejestru głowowego. W kontekście wykonania Autorki, technika półklasyczna pozwoliła na osiągnięcie odpowiedniej barwy głosu, zgodnej z charakterem młodej kwiaciarki. Był to cel spójny z wizją reżysera. Uważnie wybrana technika pozwoliła na zachowanie delikatności i odpowiedniej ekspresji, nie wprowadzając jednocześnie zbyt głębokich barw, co mogłoby nieharmonijnie ingerować w postać Elizy.

4.5. *Mamma Mia, Mamma Mia*, muzyka i tekst: Björn Ulvaeus i Benny Andersson, tłumaczenie: Daniel Wyszogrodzki

*Mamma Mia*¹⁰¹ to tytułowa piosenka musicalu opartego na przebojach zespołu ABBA, którego autorami są jego członkowie, Björn Ulvaeus i Benny Andersson (muzyka) oraz Catherine Johnson, odpowiadająca za scenariusz i dialogi. Musical ten jest przykładem tzw. jukebox musical¹⁰². Utwór *Mamma Mia* jest reakcją głównej bohaterki Donny na odkrycie, że wszyscy jej byli kochankowie, Harry, Bill i Sam, pojawili się na greckiej wyspie w jej tawernie. Okazją przyjazdu mężczyzn jest zbliżający się ślub córki Donny - Sophie, która sama

¹⁰¹ Polska premiera musicalu *Mamma Mia* odbyła się w Teatrze Roma w Warszawie w 2015 roku w reżyserii Wojciecha Kępczyńskiego

¹⁰² *Jukebox musical* – z ang. musical szafy grającej, są to spektakle teatralne oparte na znanych piosenkach muzyki rozrywkowej np. *We Will Rock You* z muzyką zespołu Quenn lub *Rock of Ages* z muzyką zespołów: Europe, Bon Jovi czy Styx. Zob. D. Wyszogrodzki, *Ale Musicales, Złote Stulecie*, Wydawnictwo Muzyczne Marginesy, Warszawa 2018, s. 316.

wysłała do nich zaproszenia, w nadziei uzyskania informacji, który z nich jest jej ojcem. Główna bohaterka, dowiadując się o ich obecności, zaczyna wspominać dawne czasy, spędzone w towarzystwie Harry'ego, Billa i Sama.

Całość piosenki jest oparta na przeboju ABBY w warstwie muzycznej oraz linii wokalne. Zmianie uległ jedynie tekst, którego polskie tłumaczenie bazuje na oryginalnym przekazie. Musical *Mamma Mia* wywodzi się z muzyki rozrywkowej, dlatego Autorce zależało na uzyskaniu jak najbardziej popowej i jednolitej barwy głosu. Już sam początek piosenki wskazuje na wyraźne osadzenie treści w warstwie muzycznej oryginału (przykład 21.):

5 ^{8vs} DONNA
Wzór wier-no-ści i cnót — to nie - ste - ty nie ty —

7
Ja mó - wi - łam ci: dość — tak nie mo - że już być —

Przykład 21. Początek tytułowej piosenki z musicalu *Mamma Mia* autorstwa B. Ulvaeusa, B. Anderssona oraz C. Johnsona (takty 9-16). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalu musicalu *Mamma Mia* B. Ulvaeusa, B. Anderssona oraz C. Johnsona, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2015 r.

Na podstawie przykładu 21. możemy zauważyć charakterystyczne dla tej piosenki rozczłonkowanie frazy melodycznej głosu wokálnego na krótkie odcinki przedzielone instrumentalnym dwutaktowym łącznikiem. Partii wokalne towarzyszy akordowy akompaniament, który podkreśla tekst powtarzającymi się pojedynczymi dźwiękami w linii basu. Te szybkie repetycje uwydatniają dynamiczny charakter utworu. W dalszej części

piosenki wykorzystany zostaje rozpoznawalny wstęp, który opiera się na tonacjach molowych, wprowadzających chwilowy niepokój. Melodia wstępu wykorzystana jest zarówno w partii wokalne jak i akompaniamentu.

Niepokój ten w muzyce odzwierciedla doznania bohaterki, która widząc swoich kochanków po latach, odczuwa te same emocje, które towarzyszyły jej, gdy była nastolatką. Pojawia się w niej konflikt wewnętrzny między rozsądkiem dorosłego życia a tęsknotą za minioną beztroską. Łącznik do refrenu ponownie wykorzystuje motyw z powtarzającym się szybko dźwiękiem tej samej wysokości, co służy podkreśleniu w tekście emocjom Donny wspominającej, że jedno spojrzenie wystarczy, aby zakochała się ponownie.

Refren rozpoczynający się w takcie 29., powraca do wspomnianego konfliktu bohaterki między opamiętaniem się a pragnieniem przygody i miłością. Samo określenie „Mamma mia” w swojej etymologii może wyrażać szeroki wachlarz odczuć: radość, konflikt, żal, ból, zaskoczenie, niedowierzanie, zdenerwowanie i wiele innych, silnych emocji. Tekst kontynuuje wewnątrz zmagania bohaterki, która przyznaje, że trudno jest jej oprzeć się emocjom i w końcu poddaje się swojemu uczuciu. W warstwie melodycznej początek refrenu ma niewielki ambitus i opiera się zasadniczo na krótkich motywach, złożonych przeważnie z sekundowych odległości między dźwiękami. W tym miejscu akompaniament to krótkie, powtarzające się akordy, głównie w tonacji D-dur. Dopiero w miejscu, gdzie Donna śpiewa o trudach pożegnania (takty 37-40) ambitus linii wokalne ulega zwiększeniu, a akompaniament wykorzystuje progresję akordów opadającą w każdym kolejnym takcie. Po tym odcinku wraca motyw z początku refrenu, teraz jednak z większym wolumenem brzmieniowym oraz z rozbudowanym akompaniamentem akordowym.

Po refrenie ponownie pojawia się wstęp z początku piosenki, po którym następuje kolejna zwrotka. Motywika w warstwie wokalne i akompaniamentu drugiej zwrotki, jak i dalszej narracji utworu jest taka sama, jak w pierwszej zwrotce. Ponownie Donna wspomina o bólu, jaki przyniosły jej relacje z młodości, jednak pozytywne uczucia odżywają na nowo, a konflikt wewnętrzny bohaterki trwa tylko przez chwilę.

Mamma Mia to utwór, który doskonale oddaje charakter musicalu, łącząc w sobie wpadająca w ucho melodię, energiczny rytm oraz emocje zawarte w tekście. Utwór, napisany w niższym – bardzo wygodnym dla wykonawczyni rejestrze i przy użyciu pełnego brzmienia techniki *beltingu*, umożliwił aktorce zachowanie charakterystycznego - popowego stylu, co idealnie wpisuje się w energię i emocje utworu.

4.6. *Śluchaj się mnie, Zaplątani*, muzyka: Alan Menken, słowa: Sara Parriott i Josann McGibbon, tłumaczenie: Michał Wojnarowski

Śluchaj się mnie to piosenka z filmu animowanego Disneya *Zaplątani* z muzyką Alana Menkena, opowiadającym historię dziewczyny, o imieniu Roszpunka, która ma włosy o magicznych właściwościach. Zamknięta od wczesnych lat w wieży pragnie zobaczyć świat i przeżyć coś niezwykłego. Okazją do tego jest przypadkowe pojawienie się w wieży łotrzyka imieniem Flynn, który jest szansą Roszpunka na wydostanie się na zewnątrz. Na drodze planom dziewczyny staje jej matka Gertruda, która przestrzega ją przed światem istniejącym poza wieżą oraz Flynnem i wyraża swoje obawy właśnie w piosence *Śluchaj się mnie*.

Utwór jest połączeniem śpiewu oraz fragmentów recytacyjnych, a całość utrzymana jest w pogodnej tonacji F-dur. Już sam początek utworu to fraza oparta na recytacji, w którym Gertruda dowiaduje się o zamiarze opuszczenia wieży przez córkę. W akompaniamencie towarzyszą temu dwa pojedyncze dwojenia oktawowe. W dalszym toku narracji partia wokalna kontynuuje recytację, pojawia się jednak więcej fragmentów śpiewanych (przykład 22.):

3

Fmaj7 F#m7 Dm7 F/G G7

Ta - ka de - li - ka - tna jak kwia - tu - szek sto - nko co ma je - szcze w gło - wie pstro

Przykład 22. Początek utworu *Śluchaj się mnie* z filmu *Zaplątani* z muzyką A. Menkena, wykorzystujący fragmenty recytacyjne i śpiewane w partii Gertrudy (takty 3-4). Źródło internetowe z dn. 20.03.2021 r. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0089523> wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Zaplątani* A. Menkena.

W miarę rozwoju akcji fragmentów śpiewanych jest coraz więcej, jednak nadal są one przedzielane krótkimi odcinkami recytacji. Gertruda wyraża w nich swoje zaniepokojenie pomysłem opuszczenia bezpiecznej wieży przez Roszpunkę. Wiedząc o magicznych

właściwościach włosów dziewczyny matka chce ją chronić stwierdzając, że jest nierozważna i zbyt delikatna na samodzielne życie. Ma świadomość, że przyjdzie taka chwila, kiedy córka zechce opuścić dom, jednak nakazuje jej posłuszeństwo.

Akompaniament również ulega powolnemu rozwinięciu z pojedynczych akordów w pierwszych taktach piosenki do rozbudowanych pasaży, które z czasem zaczną dublować frazę z partią wokalną. Linie melodyczne, śpiewane przez Gertrudę, mają stosunkowo duży ambitus. Na przestrzeni jednego taktu fraza może osiągać odległość dźwięków od oktawy małej do dwukreślnej, co wymaga od wykonawczynie dobrych umiejętności technicznych.

Refren piosenki charakteryzuje się bogactwem nastrojów w zależności od śpiewanych przez Gertrudę słów. Miejscom pojawienia się tekstu wyrażającym troskę matki towarzyszy spokojna melodia, co jest zauważalne już na początku refrenu. Rozpoczyna się on w takcie 12., przy prostym akompaniamentcie, złożonym z pojedynczych dźwięków oraz akordów (przykład 23.):

12 3

Fmaj7 Fmaj9 Fmaj7 F6 Gm7/F C7/F Fmaj7

Słuchaj się mnie, słuchaj się mamusi Świat przeraża, strach się bać

Przykład 23. Początek refrenu w utworze *Słuchaj się mnie* z filmu *Zaplątani* z muzyką A. Menkena (takty 12-13). Źródło internetowe z dn. 20.03.2021 r. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0089523> wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Zaplątani* A. Menkena.

Rozwinięcie, czy też zmiana charakteru następuje w takcie 16., w którym pojawiają się w tekście wyliczenia Gertrudy wskazujące na zagrożenia czyhające na Roszpunkę. W tym miejscu mamy też przewagę fragmentów recytatywnych oraz wiele wykrzyknień, którym towarzyszy bardziej rozbudowany akompaniament akordowy (przykład 24):

16

B♭maj7 B♭m6 Am7 Dm

Ra-buś kie - dys zbój lub tru - ją -cy chwaś - cik Mię-so - żer - ny wąż sto plag Tak!

Rapunzel: Nie! Ale!

Przykład 24. Kontynuacja refrenu w utworze *Sluchaj się mnie* z filmu *Zaplątani* ze zmianą charakteru i fragmentami recytatywnymi (takty 16-17). Źródło internetowe z dn. 20.03.2021 r.

<https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0089523> wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Zaplątani* A. Menkena.

Po chwilowym wzburzeniu powraca motyw z początku refrenu, zakończony rozbudowanym i efektywnym wokalnie wersem „Zakończ dramy, siedź u mamy. Mama tak chce”. Fraza ta zawiera w sobie dosyć bogatą harmonię w akompaniamentcie, która ostatecznie podkreśla żądania matki Roszpunki.

Dalszy ciąg piosenki (od taktu 24.) kontynuuje melodię refrenu, w którym Gertruda wylicza słabości córki, ostrzegając ją, że sama nie przetrwa ani jednego dnia poza więź. Akompaniament tej części rozwija akordową frazę z początku refrenu, dodając kolejne współbrzmienia, które służą podkreśleniu tekstu. Melodia partii wokalnej w tym odcinku w przeważającej części opiera się na recytatywie. Matka wytyka córce różne jej słabości, niejako deprymując ją. Na koniec odcinka pojawia się krótka, jednotaktowa fraza, w której powraca pogodny, ciepły charakter matczynej troski na słowach „Mówię, bo cię kocham ptysiu!”. Melodia tej frazy wykorzystuje bogatą chromatykę oraz dużą ilość skoków interwałowych.

Początek ostatniego odcinka piosenki to kolejny powrót motywu z taktów 12-13 zarówno w partii akompaniamentu, jak i linii wokalnej. Tym razem nawiązanie jest krótkie,

bowiem dalszy przebieg jest rozmową Roszpunki z matką, w którym nie ma fragmentów śpiewanych, a jedynie luźne odcinki dialogowe między bohaterkami. Tłem do rozmowy jest akompaniament, w którym pojawia się tremolo podobne do tego z początku piosenki oraz nawiązanie do akordów z refrenu. Ostatnia fraza melodyczna na słowach „Zawsze, wszędzie, bo źle będzie, słuchaj się mnie!” to powtórzenie taktów 22-23.

Jest to utwór pełen dynamizmu, w którym szczególnie wyróżniają się zmiany w intensywności emocji przechodzące od delikatnych momentów do bardziej ekspresyjnych. W kontraście do młodzieńczego wieku, na przykład Elizy lub Lary, Gertruda jawi się jako postać starsza i charakterystyczna. Jej interpretacja wymagała barwy głosu bardziej dojrzałej i ciemniejszej. Dominującą techniką jest tu *belting*, co nadaje postaci Gertrudy nieco stanowczego wymiaru. Autorka również zastosowała w śpiewie większe *vibrato*, co dodatkowo wzbogaciło brzmienie, a także przesunęła położenie krtani ku niższym rejonom, nadając głosowi charakterystyczną głębię. W kulminacyjnym fragmencie, w ostatniej frazie „Słuchaj się mnie”, Autorka wprowadziła kilka tzw. efektów, takich jak ryk czy warkot, aby uzyskać demoniczny, intensywny charakter głosu. To subtelne, ale znaczące dodatki wzbogacają interpretację postaci.

4.7. *Wyśniłam sen, Les Misérables (Nędznicy)*, muzyka: Claude-Michel Schönberg, słowa: Alain Boublil i Herbert Kretzmer, tłumaczenie: Daniel Wyszogrodzki

Utwór *Wyśniłam sen* z musicalu *Nędznicy*¹⁰³ z muzyką Claude'a-Michela Schönberga jest ponurą analizą życia Fantyny, która została uwiedziona, a następnie porzucona przez kochanka. Fantyna to osoba z natury dobra, ostatecznie zmuszona przez złą sytuację materialną do upadku moralnego. Partia Fantyny napisana jest na mezzosopran i opisana w partyturze, jako *belt*, skala głosu rozciąga się od g do es². Jednym z najważniejszych aspektów techniki wokalnejsz zastosowanej w *Wyśniłam sen* jest umiejętność wykorzystania dynamiki do wzmocnienia dramatyzmu i emocji piosenki. Utwór zaczyna się cichym i refleksyjnym brzmieniem, ale w miarę postępu stopniowo zwiększa się dynamika oraz intensywność głosu, wyrażającego narastanie wzburzenia. Innym ważnym aspektem techniki wokalnejsz użytej w tym utworze jest użycie *vibrato*, które dodaje linii wokalnejsz głębi i emocji oraz pomaga przekazać

¹⁰³ W 2010 roku spektakl ten został wyreżyserowany przez Wojciecha Kępczyńskiego w Teatrze Roma w Warszawie.

smutek i tęsknoty, które stanowią istotę utworu. Bohaterka śpiewa *Wyśniłam sen* w momencie wyrzucenia jej z miejsca pracy, po tym jak wychodzi na jaw, że jest w ciąży. Tytułowy sen jest tutaj alegorią życia u boku kochanka, dobrych chwil, do których dziewczyna powraca.

Pomimo gorzkich słów zawartych w utworze, tonacją wyjściową jest Es-dur. Hermann Beckh, który stworzył system teoretyczny bazujący na symboliczno-mistycznym pojmowaniu tonacji odnosił kolejne tonacje do rytmu naturalnego: cyklu dobowego oraz pór roku. Według jego teorii „języka tonacji”, tonację Es-dur można odnieść do przesilenia zimowego: „Kiedy światło słońca zewnętrznego jest najbardziej przyćmione, słońce duchowe świeci najjaśniej. To, co w dawnym doświadczeniu mistycznym nazywane było widokiem słońca o północy, znajduje swój muzyczny wyraz w Es-dur”¹⁰⁴. Co prawda, Beckh odnosił swoją teorię do utworów od baroku do późnego romantyzmu, jednak można znaleźć wiele zależności między tymi założeniami, a śpiewanym przez Fantynę tekstem. Początek piosenki charakteryzuje się akordowym wstępem akompaniamentu, który będzie się utrzymywał w dalszej części utworu. Stanowi on dobrą podstawę harmoniczną dla statecznej melodii partii wokalne, przywodzącej na myśl recytatyw (przykład 25.):

The image displays a musical score for the song 'Wyśniłam sen' from the musical 'Nędznicy' by M. Schönberg. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 5, includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'FANTINE:' and has the lyrics 'Był ta - ki czas, kie - dy mę - ski głos'. The piano accompaniment features a steady harmonic support with chords and moving lines in both hands. The second system, starting at measure 7, continues the vocal line with the lyrics 'Tak wy - two - rny miał ton' and 'Mi - ła sło - wa sze - ptał'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

Przykład 25. Początkowe takty utworu *Wyśniłam sen* z musicalu *Nędznicy* Cl.-M. Schönberga z akordowym akompaniamentem oraz recytatywnym potraktowaniem linii wokalne (takty 5-8). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Nędznicy* Cl.-M. Schönberga, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2010 r.

¹⁰⁴ I. Iwańska, *Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżkowe i bemolowe*, Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2018, s. 122.

To, co wskazuje dodatkowo na pojawienie się elementu recytatywu, to zmieniające się metrum, które sugeruje słuchaczowi podporządkowanie muzyki prozodii tekstu. Bohaterka wspomina w tym miejscu dobre chwile u boku ukochanego, kiedy „męski głos tak wytworny miał ton”. Akordowy akompaniament od początku wejścia partii wokalne wznosi się, dzięki czemu dynamika ulega stopniowemu nasileniu, aż do taktu 12., w którym muzyka urywa się na słowach, „lecz ten sen już zgasł...”. Progresja wznosząca w partii fortepianu podkreśla trwanie muzyki we wspomnieniach Fantyny, które zostają nagle przerwane.

W dalszej części utworu linia melodyczna bohaterki nadal opiera się na powtarzanym dźwięku es, lecz jest stopniowo wzbogacana przez kolejne dźwięki, tworząc proste linie melodyczne. Pojawiają się one na słowach mówiących o pogodnym śnie, w którym był czas na wieczną miłość, nadzieję i życie, w którym Bóg wybaczał słabości związane z błędami młodości. Akompaniament w tym fragmencie w dalszym ciągu bazuje na podobnych akordach, jak na początku piosenki, lecz są one wzbogacone o pasaże tworzące krótkie linie melodyczne (przykład 26.):

25 **B** Poco più mosso e più cantante

Za mło - dych lat nie ba - łam się

Przykład 26. Rozbudowany akompaniament w dalszej części utworu *Wysniłam sen* z musicalu *Nędznicy* (takty 25-26). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Nędznicy* Cl.-M. Schönberga, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2010 r.

Przez cały ten odcinek stopniowo wzrasta wolumen brzmieniowy, który prowadzi do kulminacyjnego momentu w takcie 33. W tym miejscu pojawia się tonacja f-moll, a następnie es-moll. Jest to najbardziej dramatyczny fragment całej piosenki: Fantyna ma na myśli porzucenie przez kochanka. Wspomina o wilkach szczerzących kły, mających błyskawice w oczach, rozdzierające dobry sen. Akompaniament opiera się głównie na akordach umieszczonych w niskich rejestrach. W jednym z bardziej dramatycznych fragmentów, kiedy następuje progresja wznosząca na słowie „sen” (takty 40-41), Autorka wykazuje precyzyjną kontrolę i płynność w przechodzeniu między rejestrami głosu. Bohaterka po krótkiej chwili wzburzenia wraca do wspomnień „dobrego snu”, który trwał przez całe lato, aż do nagłego

zniknięcia kochanka. Słowa o jego zniknięciu są podkreślone akordami *arpeggio* oraz wzmocnioną dynamiką.

W dalszym toku narracji od taktu 52. następuje zmiana tonacji na F-dur. Jest to kulminacyjny moment całej piosenki, w którym Fantyna porównuje powracający sen do trucizny oraz do burzy zmiatającej każdą tęczę. Bohaterka daje upust swojemu żalowi, że ten sen, który wyśniła, jest tak różny od sytuacji, w jakiej się znalazła. Pomimo tonacji durowej słycać w jej słowach ból, rozpacz i pogodzenie się z życiem, które „zdeptało dobry sen”. Jak wspomniano wcześniej, *belting* może przybierać różne formy i dostosowywać się dynamicznie w zależności od kontekstu muzycznego oraz emocji, aby wydobyć potężniejsze i twardsze brzmienie głosu, Autorka użyła tu techniki typu *mix-y belt*, a w kulminacyjnych momentach *heavy belt* - wykorzystując większą ilość rejestru piersiowego (przykład 27.):

52 **E** *più mosso*
I wra - ca sen, znów ze mną jest Ra - zem spę - dza - my dłu - gie

55
la - ta ————— Lecz to tru - ci - zna jest nie sen

58 *poco accel.*
A bu - rza ka - żdą tę - czę zmia - ta

Przykład 27. Zastosowanie beltingu (kolor czerwony) w utworze *Wyśniłam sen* z musicalu *Nędznicy* (takty 52-59). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Nędznicy* Cl.-M. Schönberga, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2010 r.

Przykład 28. Zastosowanie heavy beltingu (kolor bordowy) w utworze *Wyśniłam sen* z musicalu *Nędznicy* (takty 62-65).
 Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Nędznicy* Cl.-M. Schönberga, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2010 r.

Akompaniament finałowego odcinka jest wariacyjnym opracowaniem motywów ze wspomnianych wcześniej taktów 17-32. Pojawia się więcej krótkich przerywników w miejscach pauz w partii wokalne. Partia orkiestry zyskuje bogatsze brzmienie, zostaje też urozmaicony rytm, poprzez triole, rytmy punktowane oraz liczne szesnastki.

Wyśniłam sen to lament Fantyny nad losem, który ją spotkał. W nawiązaniu do wcześniejszych tez o znaczeniu tonacji w teorii Hermanna Beckha warto przyjrzeć się odniesieniu jego założeń do piosenki. Wspomniane przez bohaterkę w tekście lato spędzone z ukochanym można potraktować jako okres beztroski, pełen ciepła i miłości, po którym nastąpiła jesień ich nagłego rozstania. Według Beckha tonacja Es-dur jest właśnie tym czasem ciemności po świetle słońca. W tym przypadku symbolika tonacji oddaje nastrój wyrażony przez bohaterkę piosenki, która cierpi z powodu losu, jaki ją spotkał.

Technika wokalna zastosowana w *Wyśniłam sen* jest kluczowa dla oddania emocji i znaczenia tekstu. Wokalistka musi używać delikatnego i gładkiego brzmienia w łagodniejszych fragmentach, stopniowo zwiększając intensywność i moc swojego głosu w miarę postępu utworu. Wykorzystanie *vibrato*, kontrola oddechu i dynamika to znaczące elementy techniki wokalne w tym utworze.

4.8. *Ten, o kim śnię, Amerykanin w Paryżu*, muzyka: George Gershwin, słowa: Ira Gershwin, tłumaczenie: Andrzej Ozga

Ten, o którym śnię (*The Man I Love*) to piosenka autorstwa braci Gershwin - George'a i Iry. Początkowo napisana została do produkcji takich jak *Strike Up The Band* oraz *Rosalie*, gdzie nie została wykorzystana. Ostatecznie utwór znalazł się w I akcie musicalu *American in Paris* w 2014 roku na Broadwayu.

Bohaterka Lise wyraża w niej swoje nadzieje na spotkanie i poznanie wyśnionego mężczyzny. Kobieta jest świadoma, że rzadko sny stają się rzeczywistością, jednak nie traci nadziei i wierzy, że jej sen się spełni. Piosenka rozpoczyna się krótkim wstępem, opartym na szybkich pasażach, po którym pojawia się prosta linia melodyczna głosu wokalnego. Linia ta składa się z repetycji tego samego dźwięku oraz rytmu punktowanego, stosowanych naprzemiennie (przykład 29.):

The image shows a musical score for the beginning of the vocal part of 'The Man I Love'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are: 'Gdy roz - pusz - cza księ - życ sre - brną nić każ - dej no - cy sen za - czy - nam śnić'. The piano accompaniment starts with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two sharps. The tempo/mood marking is 'P molto semplice'. The score includes chord symbols above the vocal line: B, F#7, B, B+, E6, and F#9. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some chords marked with 'x'.

Przykład 29. Początek partii wokalne w utworze *Ten, o którym śnię* z musicalu *Amerykanin w Paryżu* G. i I. Gershwin (takty 5-8). Źródło internetowe z dn. 15.04.2023 r. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0119407>, wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Amerykanin w Paryżu* G. i I. Gershwin.

Partia orkiestry składa się zarówno z akordów, jak i pasaży, a całość tworzy aurę sennego spokoju, który oddaje charakter tekstu. Każde kolejne pojawienie się dwutaktowej frazy partii wokalne jest powtórzone w progresji wznoszącej o tercję. Takie repetycje tworzą na pozór prostą harmonię, złożoną początkowo głównie z dwóch akordów toniki i dominanty. W dalszym ciągu zwrotki mamy chwilowe wychylenie modulacyjne, które powraca do tonacji wyjściowej tuż przed pojawieniem się refrenu.

Refren rozpoczyna się w takcie 21. i jest bezpośrednim nawiązaniem do rytmiki zwrotki. Podstawową jednostką rytmiczną refrenu jest punktowana grupa rytmiczna, pojawiająca się na początku utworu np. w takcie 6. (przykład 30.):

Refrain:
Slowly

B Dim rrit

Któ - re - goś przyj - dzie dnia ten o kim śnie Mieć bę - dzie si - łą lwa

p molto semplice e dolce

Przykład 30. Początek refrenu w utworze *Ten, o którym śnię*, wykorzystujący rytm punktowany, podobny do tego z pierwszej frazy wokalne utworu oraz zastosowanie techniki półklasycznej (kolor fioletowy), (takty 21-23). Źródło internetowe z dn. 15.04.2023 r. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0119407>, wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Amerykanin w Paryżu* G. i I. Gershwin.

Melodia w tym miejscu opiera się na niewielkich wychyleniach sekundowych lub tercjowych. Co ciekawe, początek refrenu wykorzystuje tylko jedną funkcję harmoniczną, którą pierwotnie słyszymy jako tonikę, jednak z czasem partia głosowa dodaje akcent w postaci septymy wielkiej. Utrzymany w ten sposób plan harmoniczny daje poczucie lekkości, sennej i marzycielskiej aury. Spokojnej melodii wokalne towarzyszy delikatny akompaniament, złożony z akordów i opadających, szybkich biegników gamowych. Fragment ten wyraża nadzieję bohaterki na spotkanie tego, o którym śni, by wyjść mu na przeciw.

Refren rozwija się dynamicznie w takcie 37., gdzie mamy bardziej rozbudowany plan harmoniczny, nadal opierający się na krótkich progresjach, tym razem jednak obejmujących zarówno tonacje durowe jak i molowe. Zwiększa się również ambitus melodii, przez co obserwujemy wzburzenie emocjonalne kobiety, która czeka na ukochanego bardzo długo, lecz wie, że nadejdzie wyczekiwany dzień spotkania. Cały fragment prowadzi do kulminacji, która ma swój początek w takcie 45. Powraca w niej motyw refrenu, tym razem jednak dochodzi do zwiększenia wolumenu brzmienia, dzięki czemu słuchacz czuje determinację kobiety w śpiewanych przez nią słowach. Bohaterka snuje plany na przyszłość w postaci budowy wspólnego domu i tego, że już zawsze będą razem. Czeką jednak wciąż na tego jedyne, wyśnionego mężczyznę i wie, że kiedyś go wreszcie spotka. Wzburzeniu emocjonalnemu towarzyszy akordowy akompaniament, który wyraźnie podkreśla punktowany

rytm, charakterystyczny dla tej piosenki. Całość kończy fanfarny finał, złożony z akordów akompaniamentu oraz długiej frazy wokalne na jednym dźwięku.

Ten, o kim śnię charakteryzuje się melancholijną i romantyczną melodią, która jest podkreślana przez bogatą harmonię. Choć piosenka często uważana jest za standard jazzowy, to posiada również elementy charakterystyczne dla twórczości Gershwina, które nawiązują do muzyki klasycznej. Autorka w swojej interpretacji zwracała uwagę na równomierne brzmienie głosu w całym utworze, co skutkowało miksowaniem rejestrów. W początkowych fragmentach utworu preferuje śpiew w rejestrze piersiowym, dodając od dźwięku *fi*¹ zabarwienie charakterystyczne dla rejestracji głowowej. Ten staranny zabieg sprawia, że uzyskuje lekkość, co doskonale współgra ze stylem *legit*. Jedynie w kulminacyjnym punkcie dodała dużo więcej rejestru piersiowego, aby podkreślić dramatyzm utworu poprzez pełne brzmienie głosu typowe dla *beltingu*.

4.9. *Lovesick, Kobiety na Skraju Załamania Nerwowego, muzyka i słowa: Dawid Yazbeck, tłumaczenie: Jacek Mikołajczyk*

Lovesick to piosenka z I aktu musicalu *Kobiety na skraju załamania nerwowego* z muzyką i słowami Davida Yazbeka, który jest oparty na filmie Pedra Almodóvara o tym samym tytule. W tym utworze jedna z głównych bohaterek, Pepa, która jest kochanką Ivana, wspomina o bólu, jaki może spowodować nieszczęśliwa miłość. Całość utworu utrzymana jest w rytmice latynoamerykańskiej, która dodatkowo charakteryzuje się tutaj dużym bogactwem współbrzmień harmoniczych. Piosenkę rozpoczyna krótki wstęp, złożony ze zdwojeń oktawaowych, wykorzystujących chromatykę, po którym pojawia się pierwsza fraza wokalna. Następnie, kolejne takty obu linii melodycznych przeplatają się, tworząc konstrukcję współbrzmień wokalnego solo z akompaniamentem akordowym (przykład 31.):

♩ = 120

1 PEPA:

Ow!

2 Ku - pi - dyn dzie - żył kie - dys łuk no cóż, dzi -

3

4

5

6

siaj i - głą klu - je od-wrót wzrok i już pra - wie bó - lu nie po - czu - jesz

Przykład 31. Początek utworu Lovesick z musicalu Kobiety na skraju załamania nerwowego D. Yazbeka z wymiennym zastosowaniem wokalu i akompaniamentu (takty 1-6). Źródło internetowe z dn. 05.07.2023 r. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0111451>, wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu Kobiety na skraju załamania nerwowego D. Yazbeka

Już sam początek piosenki ukazuje skomplikowaną partię wokalną, poprzez zastosowanie licznych pasaży oraz bliskich odległości między dźwiękami, w wyniku zastosowania chromatyki w melodii. Ambitus między dźwiękami, np. w miejscach repetycji tego samego dźwięku w refrenie oraz na przestrzeni całego utworu, jest bardzo szeroki, dochodzący do duodecymy. Samo tempo piosenki jest stosunkowo szybkie, co sprawia, że wszystkie pojawiające się pasaże stają się dla słuchacza jeszcze bardziej efektowne.

W dalszej części piosenki akompaniament towarzyszy wykonaniu wokalnemu bez przerw i opiera się głównie na charakterystycznym rytmie oraz krótkich akcentach akordowych. Rytm ten nasuwa skojarzenie z muzyką latynoamerykańską, która jest nawiązaniem do pierwowzoru historii, czyli filmu Pedro Almodóvara i podobnie jak w muzyce latynoamerykańskiej, mamy tutaj do czynienia z częstymi zmianami harmonii, odbiegającymi od tonacji głównej, a dodatkowo dającymi wrażenie zmian nastrojów, wyrażanych słowami Pepy.

Struktura całej piosenki wydaje się być jednorodna, bez wyraźnych podziałów na zwrotkę i refren. Jedynym elementem wskazującym na pojawienie się początku refrenu jest takt 19., w którym linia melodyczna zmienia się z pasaży na często pojawiające się repetycje tego samego dźwięku (przykład 32.):

Przykład 32. Fragment utworu *Lovesick* z musicalu *Kobiety na skraju załamania nerwowego* z częstymi repetycjami tego samego dźwięku, wskazującego na pojawienie się refrenu (takty 19-24). Źródło internetowe z dn. 05.07.2023 r. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0111451>, wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Kobiety na skraju załamania nerwowego* D. Yazbeka

Powtarzanie tego samego dźwięku podkreśla również słowa bohaterki, która w ten sposób akcentuje, do jak złego stanu zdrowia może doprowadzić miłość. Tekst zwrotki opiera się głównie na porównaniu nieszczęśliwego zakochania do bólu niewyleczonego zęba, wysokiej temperatury czy zamiany „mózgu w papkę”. Refren podkreśla natomiast, że najgorszym pechem jest zatruć się miłością.

Od taktu 30. rozpoczyna się II zwrotka, która kontynuuje motyw z początku piosenki. Ponownie mamy tutaj naprzemienne przeplatanie śpiewu z akompaniamentem lub bez niego i późniejsze kontynuowanie partii orkiestry. W warstwie tekstowej Pepa wylicza kolejne „objawy”, które towarzyszą zakochaniu. Fragment ten jest krótszy w stosunku do I zwrotki, bowiem już w takcie 39. pojawia się refren, ponownie z częstą repetycją tego samego dźwięku.

Nowym odcinkiem jest ten rozpoczynający się w takcie 47. To krótki fragment opierający się na dwóch powtarzających się progresjach akordowych. Akompaniament bazuje na tych samych założeniach, co w pozostałej części piosenki – akordach i charakterystycznym, punktowanym rytmie. Tekst podkreśla paradoks miłości, w której bycie z ukochaną osobą „w niedużej dawce leczy, ale w większej masz go dość”. Słychać w tym fragmencie emocjonalne zmęczenie bohaterki, ale też niemoc i bezradność wobec takiego stanu. Odcinek ten kończy powtórzenie wstępu, pojawiającego się wcześniej między refrenem a II zwrotką.

W takcie 62. rozpoczyna się III zwrotka, ponownie wyliczająca różne bóle nieszczęśliwej miłości i wykorzystująca znane z wcześniejszych fragmentów motywy w obu partiach. Zmianą jest tutaj rozciągnięcie frazy melodycznej refrenu również na zwrotkę. Motyw ten pojawia się już w takcie 68C, jest on jednak bardziej ograniczony w stosunku do pierwowzoru z powodu prozodii tekstu, którego jest tutaj mniej niż we właściwym refrenie. Ostatni refren rozpoczyna się w takcie 75. i jest to zwieńczenie całej emocjonalności bohaterki. Tekst wspomina nawet o śmierci jako lekarstwa na złamane serce.

Zakończenie utworu to kilkukrotne powtórzenie frazy „miłością zatruć się”, wykorzystującej różne wzory melodyczne, by w ostatnim odcinku dojść do kulminacji na słowach „miłość to chora rzecz” z wykorzystaniem pojedynczych akordów akompaniamentu.

Utwór Lovesick to prawdziwa kaskada słów, w której każdy wers jest ważny, a jego przekaz musi być jasny i zrozumiały. Aktorka musi nie tylko wykazać się doskonałą dykcją, ale także umiejętnością artykulacji i wyraźnego formowania każdej sylaby, co ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia tekstu przez słuchacza. Jednym z charakterystycznych elementów tego utworu jest konieczność utrzymania ciągłego śpiewu w jednym rejestrze, co dodatkowo podkreśla konieczność dysponowania dobrą techniką wokalną. To wymaga od solistki znalezienia sposobu na utrzymanie spójności brzmienia, aby uniknąć przy tym monotonii oraz zapobiec nadwyrężeniu aparatu wokalnego, poprzez stałe korzystanie z tego samego rejestru głosowego. W wyższych partiach Autorka dodała delikatnie barwy *twangowej*, co umożliwiło jej zastosowanie wyraźnego brzmienia głosu bez nadmiernego zmęczenia, nie wspominając już po raz kolejny o istotnej kontroli oddechu i umiejętności efektywnego jego zarządzania.

4.10. *Moja Bajka, The Light Princess*, muzyka: **Tori Amos**, słowa: **Tori Amos i Samuel Adamson**, tłumaczenie: **Jacek Mikołajczyk**

Utwór *Moja Bajka* pochodzi z musicalu *The Light Princess* ze słowami i muzyką Tori Amos, opartego na książce Samuela Adamsona. Bohaterką jest księżniczka Althea, która po śmierci matki straciła zdolność do płaczu oraz cechę grawitacji. Tragedię przeżywa również jej ojciec. Od chwili śmierci żony stał się nieczuły i oziębły.

Piosenka jest nietypowa w swojej budowie, bowiem każda kolejna fraza składa się z sześciu taktów. Sama linia melodyczna już od początku ukazuje duże zróżnicowanie i rozpiętość, która wyłamuje się z konkretnego schematu i chociaż pomiędzy kolejnymi frazami widać podobieństwa, każda z nich jest unikatowa. Widać to już w pierwszych taktach piosenki (przykład 33.):

♩ = 170

E F# C# A G#m7

W gó - rze tam W świe-cie ma - rzeń i snów Na -

7 C#m B7/D# E E F# C# A G#m7 C#

pra - wdę tak jest: Oj - ciec mój Du-mny tak Ści-gam się bi-ję się

Przykład 33. Początek utworu *Moja bajka* z musicalu *The Light Princess* autorstwa T. Amos (takty 1- 14). Źródło: własny zapis lini wokalne musicalu *The Light Princess* autorstwa T. Amos.

Takie ukształtowanie melodii powoduje, że akompaniament ogranicza się do kilku akordów, które tworzą tło harmoniczne dla linii wokalne. Treść piosenki wyraża marzenie księżniczki o powrocie do czasów minionych, w których rodzice żyli w szczęściu i miłości. Pragnie mocno stąpać po ziemi, dosłownie i w przenośni, wiedzieć, że ojciec ją kocha, a matka wciąż żyje.

Refren rozpoczynający się w takcie 28. przełamuje schemat 6-taktowej frazy i wprowadza krótkie, dwutaktowe odcinki muzyczne. Ambitus refrenu również ulega zmianie, mamy tu więcej pochodów sekundowych. Takie ukształtowanie daje poczucie spokoju, wprowadza wrażenie trójdzielności, a przez to kołysania. Zmianę charakteru melodii i jej przebiegu wprowadza nowe metrum w takcie 57., w którym bohaterka ukazuje swoje wyobrażenia o balu zorganizowanym przez ojca. Agogika ulega przyspieszeniu, zwiększa się również wolumen brzmienia, a melodia wykorzystuje częste repetycje i niewielkie odległości między dźwiękami (przykład 34.):

2

54 G#m7 C#m B7/D# E B B B/D# F#m7

ko-cha i u - fa mi I u-rzą-dza przy - je - cie I bry-lu - je wciąż_____

62 F#m7 B C#m F#

Przy-ćmie-wam tam_____ in-nych dziew-cząt blask_____ Nie stra-szny mi za - den szczyt_____

Przykład 34. Fragment utworu *Moja bajka* z musicalu *The Light Princess* ze zmianą metrum (takty 57-67). Źródło: własny zapis lini wokalne musicalu *The Light Princess* autorstwa T. Amos.

Po tym odcinku pojawia się na chwilę metrum czterodzielne, by powrócić do metrum 6/8 w takcie 80. Jest to najbardziej emocjonalny fragment całego utworu, pomimo ponownie zastosowanego niewielkiego ambitusu melodii. Emocji fragmentowi dodaje użyta chromatyka w partii wokalne oraz dramatyczny tekst, w którym księżniczka wspomina o swoim koszmarze, stracie matki i braku czułości ze strony ojca (przykład 35.):

75

drzwi, oj-ciec wo - ła mnie... Bia - da mi, bo oj - ciec znikł Mej

84

ma - tki śmierć Czy to nie ko - szmar? Czy mój oj - ciec wciąż mnie ko - cha?_____

Przykład 35. Początek kulminacji w utworze *Moja bajka* z musicalu *The Light Princess* z wykorzystaniem chromatyki (takty 80-92). Źródło: własny zapis linii wokalne musicalu *The Light Princess* autorstwa T. Amos.

Śpiewana melodia spotęgowana jest jej powieleniem w partii akompaniamentu, gdzie naprzemiennie pojawiające się akordy tworzą mroczną harmonię dla schromatyzowanej linii wokalne. Bohaterka przez chwilę uświadamia sobie, że to tylko jej urojenia, a nie rzeczywistość, jednak broni się przed powrotem do prawdziwego życia, chcąc jeszcze na chwilę pozostać w sferze swojej bajki. Wie, że porzucając wyobrażenia zatopi się w mroku i smutku. Piosenkę wieńczy w takcie 111., ostatnie pojawienie się refrenu, który na przestrzeni linii melodycznej jest dokładnym powtórzeniem jego pierwszego brzmienia. Rozciągnięciu ulega ostatnia fraza, która wznosi się sekundami, a bohaterka wyznaje, że pragnie kontynuować to senne marzenie, by pozostać nadal ze swymi rodzicami.

Utwór *Moja Bajka* mimo swojego na pozór prostego charakteru, okazał się wyjątkowo wymagający pieczołowitości w zastosowaniu techniki wokalne przez Autorkę, ze względu na skomplikowaną linię melodyczną opartą na jej dźwiękach przejściowych. To właśnie te dźwięki sprawiły, że pojawiły się trudności z intonacją. W swojej interpretacji postawiła ona na technikę półklasyczną, starając się jednocześnie umiejętnie mieszać rejestry głosowe. Aby dodać głębi i ekspresji, od czasu do czasu wzbogacała wykonanie poprzez podłączenie rejestru piersiowego. To umożliwiło jej optymalne wyrażenie emocji zawartych w utworze oraz skonfrontowanie się z wyzwaniem, które pojawiały się w trakcie trudniejszych fragmentów.

4.11. *Ballada sutenerska (Tango Ballad), Opera za Trzy grosze, w duecie z Rafałem Drozdem, muzyka: Kurt Weill, słowa: Bertolt Brecht, tłumaczenie: Roman Kołakowski*

Ballada sutenerska inaczej też *Tango Ballad* pochodzi ze spektaklu teatralnego *Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta, z muzyką Kurta Weilla. To duet Jenny i Mackiego, którzy szczerze opowiadają i wspominają burzliwe początki ich historii. Mackie, uważany był za najniebezpieczniejszego człowieka w mieście, którego postać owiana jest romantyczną legendą. Natomiast Jenny to jedna z najtragiczniejszych postaci w otoczeniu Mackiego, prostytutka, znająca go jak nikt inny i kochająca bezgranicznie.

Utwór utrzymany jest, jak sam tytuł wskazuje, w rytmie tanga w tonacji e-moll, gdzie ukształtowanie akompaniamentu jest w całym utworze takie samo. Wyjątek stanowi łącznik pomiędzy kolejnymi zwrotkami.

Melodia partii wokalne jest utrzymana w stosunkowo wysokim rejestrze, sięgającym aż f², a przeważająca ilość nut jest na pograniczu oktawy raz- i dwukreślnej. Jak sam tytuł dzieła sugeruje, utwór ten napisany został na głosy klasyczne, w stylistyce operowej. W zamyśle kompozytora *Opera za trzy grosze* miała być przekształceniem opery sprzed 200 lat, czyli *Opery Żebraczej* Johna Gaya i Johanna Christophena Pepusha. Analizowana interpretacja *Tanga* pochodzi z wersji granej w 2019 roku, w Teatrze Variété w Krakowie. Spektakl wyreżyserowany został przez Jerzego Jana Połońskiego, który chciał odejść od klasycznej formy oraz klasycznej techniki wokalne. Zamiast tego postawił na wykonanie tanga drapieżnie, z tzw. „pazurem”, w stylistyce rockowej. Taki styl bardziej pasował do jego wizji interpretacji postaci Jenny - kobiety z ulicy, która doznała wielu bólów i krzywd, ale na tyle silnej, żeby przeciwstawić się swojemu oprawcy.

Po trzytaktowym wstępie swoją partię rozpoczyna Mackie, wspominając czasy prowadzenia domu publicznego, w którym pracowała Jenny. Na słowach mówiących o trudności w zapomnieniu tych czasów melodia linii wokalne skacze w górę, podkreślając jak ciężko jest wymazać je z pamięci (przykład 36.):

Tango tempo (♩=58)

Em x3 *pp*

MACKIE: O tam - tych dniach za -
 JENNY: O tam - tych dniach za -
 RAZEM: O tam - tych dniach za -

5

Am7

po - mnieć nie da się, Wspól - ną ro - bo - tą ży - li -
 po - mnieć tru - dno, bo Los ze - pchnął nas aż na roz -
 po - mnieć nie ma jak MACKIE: Od - kryj - my więc na - mię - trych

Przykład 36. Melodia początkowa partii wokalne w *Balladzie sutenerskiej (Tango Ballad)* z *Opery za trzy grosze* Bertolta Brechta z muzyką Kurta Weilla (takty 1- 7). Źródło internetowe z dn. 10.07.2022 r. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0053989> wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Opera za trzy grosze* B. Brechta i K. Weilla.

Mackie, w swojej partii wokalne, stwierdza, że to jego głowa do interesów pozwoliła mu z powodzeniem prowadzić ten biznes. W tym miejscu melodia opiera się głównie na ćwierćnutach i odległościach sekundowych, które pozwalają dobrze wyartykułować tekst.

Harmonia bazuje na tonacji wyjściowej e-moll i jej kadencji. Chwilowe przełamanie tej tonacji pojawia się w takcie 17., gdzie ukazuje się tryb f-moll i F-dur, by następnie przejść w tonację C-dur w takcie 23. i wtedy melodia ulega rozdrobnieniu rytmicznemu. Mackie śpiewa w tym miejscu o swoim sposobie spędzaniu czasu podczas odwiedzin klientów u Jenny i o powodzeniu całego interesu. Melodia wraca do pierwotnego kształtu z początku piosenki w takcie 32., w którym bohater wspomina okres, kiedy to przez rok budynek schadzek był ich rodzinnym domem.

Łącznik między zwrotkami rozpoczyna się w takcie 39. i opiera się na motywach i akompaniamentu całej ballady. Dodatkowo, pojawia się melodia w głosie najwyższym i bogata chromatyka, która wprowadza nastrój taneczny (przykład 37.):



Przykład 37. Melodia początkowa partii wokalne w *Balladzie sutenerskiej (Tango Ballad)* z *Opery za trzy grosze* Bertolta Brechta z muzyką Kurta Weilla (takty 1- 7). Źródło internetowe z dn. 10.07.2022 r. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0053989> wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Opera za trzy grosze* B. Brechta i K. Weilla.

Po licznych wychyleniach modulacyjnych spowodowanych zastosowaniem chromatyki, w łączniku powraca tonacja wyjściowa i znany z taktów początkowych charakterystyczny rytm akompaniamentu.

Piosenkę rozwija druga i trzecia zwrotka. Druga strofa opowiada historię z perspektywy Jenny o trudnościach, jakie przyniósł im alkoholowy nałóg Mackiego i o jego brutalnym traktowaniu kobiety. Melodia partii wokalne wznosi się aż do dźwięku f². Jenny wykrzykuje tu swój ból i frustrację. Autorce zależało na zaśpiewaniu dźwięku przenikliwego, wręcz agresywnego, dlatego wykorzystała technikę *heavy* oraz *mix-y belt* (przykład 38.):

mnie, więc o - chra - nia - lem ja.
Szma - to! kiec - kę w zas - taw daj!
żczy - żni mie - li ja noc w noc!

Przykład 38. Melodia partii wokalne, zastosowanie beltingu w *Balladzie sutenerskiej (Tango Ballad)* z *Opery za trzy grosze* B. Brechta i K. Weilla (takty 1- 7). Kolor bordowy: *heavy belt*, kolor czerwony: *mix-y belt*. Źródło internetowe z dn. 10.07.2022 r. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0053989> wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu *Opera za trzy grosze* B. Brechta i K. Weilla.

W trzeciej zwrotce przeplatają się wersje obojga bohaterów, które ujawniają brutalne traktowanie Jenny i jej częste wykorzystywanie przez mężczyznę, zakończone zajściem przez nią w ciążę. Mackie bał się problemów w interesie i nakazał jej usunięcie ciąży. W tej zwrotce zwraca uwagę niezwykła arogancja, grubiaństwo i pewność siebie bohatera, a także rozpacz Jenny, słyszalną w każdym kolejnym wersie jej śpiewu.

Podsumowanie

Z analizy wszystkich utworów, wyłania się interesujący obraz zróżnicowanych technik wokalnych, które Autorka zastosowała w interpretacji zaprezentowanych fragmentach musicalowych. Eksploracja dwóch głównych technik – *beltingu* i śpiewu półklasycznego – ukazuje ich różnice i wspólne cechy, przynosząc wzbogacające doświadczenie w słuchaniu i analizie muzycznej. Różne techniki wokalne wpływają na odbiór utworów, ich zastosowanie zależne jest od specyfiki kompozycji. Studium poszukiwań, adekwatnej interpretacji muzycznej, pozwala docenić nie tylko zróżnicowanie technik wokalnych, ale także ich strategiczne użycie w kontekście artystycznym i emocjonalnym, przyczyniając się do pełniejszego zrozumienia i docenienia sztuki wokalne.

ZAKOŃCZENIE

Musical to realistyczna, forma sceniczna, prezentująca najczęściej dylematy i problemy świata współczesnego. Dlatego stanowi mozaikę stylów, konwencji i gatunków¹⁰⁵. Opowiadając o losach postaci, przeżywających różnorodne dramatyczne sytuacje czy konflikty wewnętrzne lub przeciwnie, dostarczając lekkich, pełnych humoru treści, poprzez swój naturalizm i konwencję gatunku jako takiego, stawia przed wykonawcami bardzo duże wymagania. Aktorzy musicalowi oprócz tego, że muszą umieć tańczyć i świetnie podawać tekst, to – aby być wiarygodnymi – śpiewając używają, zależnie od postaci, sytuacji czy okoliczności, wielu rodzajów dźwięków; zastosowanie zatem różnorodnej techniki wokalnejszej przez nich jest niezbędne

Główną tezę niniejszej dysertacji jest przekonanie, że wykorzystanie różnych metod wokalnych, obejmujących zarówno tradycyjną, klasyczną emisję, jak i współczesne, nieklasyczne techniki, jest nieodzowne w wykonaniu form musicalowych. Analiza muzyczna i wykonawcza wybranych przez Autorkę fragmentów z różnych musicali daje wgląd w rozmaite możliwości użycia tych technik. Każda z nich umożliwia rozwiązanie innego rodzaju problemów. Klasyczna emisja może pomóc w wyrównaniu rejestrów, co wpływa na płynność przejść pomiędzy rejestrami głosowymi. Natomiast *belting* może zapewnić moc i siłę potrzebną do zinterpretowania postaci o wyrazistym charakterze i emocjach.

Praca ukazuje, że bogactwo gatunków muzycznych, jakie występują w musicalach, wymaga elastyczności i wszechstronności w posługiwaniu się technikami wokalnymi. Odpowiedzią na zadane pytania badawcze jest to, że ostateczny wybór techniki powinien być uzależniony od charakteru dzieła, preferencji reżysera oraz umiejętności wykonawcy, aby zapewnić najbardziej adekwatne i przekonujące wykonanie śpiewanej roli. Dodatkowo, zauważono, że pomimo nieistnienia jednej uniwersalnej techniki czy emisji odpowiedniej dla wszystkich musicali, istnieje wspólny fundament zdrowej emisji wokalnejszej, którym jest *bel canto*. Należy podkreślić, że *bel canto* stanowi bazę jako punkt wyjścia dla innych technik wokalnych. Zrozumienie i opanowanie podstawowych zasad *bel canto* umożliwia wykonawcy elastyczne dostosowanie się do różnych wymagań repertuarowych.

W kolejnym kroku, w zależności od charakteru postaci oraz charakterystyki muzycznej, konieczne jest świadome dopasowanie właściwej strategii w wyborze sposobu posługiwania

¹⁰⁵ M. Bielacki, *Musical, geneza i rozwój formy dramatyczno- muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994, s. 47.

się głosem. Może to obejmować zastosowanie *beltingu*, *twangu*, bądź pozostanie w klasycznej formie, w zależności od potrzeb artystycznych danego utworu czy przedstawienia. Ważne jest, aby tę elastyczność interpretacyjną traktować jako szansę do kreatywnego eksperymentowania i dostosowywania technik wokalnych do konkretnego kontekstu, co przyczynia się do bogactwa i wyjątkowości wykonania. Jednocześnie kontynuacja doskonalenia warsztatu, uczestnictwo w kursach i śledzenie nowości w dziedzinie technik wokalnych są niezbędne dla utrzymania wysokiego poziomu wykonawczego. Ciągłe doskonalenie umiejętności wokalnych pozwala wykonawcom na poszukiwaniu nowych możliwości interpretacyjnych i wyrażania się artystycznie w coraz bardziej zróżnicowanym repertuarze.

Studium to stanowi jedynie skromny wkład w obszerny i znaczący temat związany z praktyką wokalną w interpretacji musicalowej. Odkrycia i wnioski zawarte w niniejszej pracy stanowią „wierzchołek góry lodowej” wiedzy z tego obszaru, zachęcając jednocześnie do kolejnych, bardziej szczegółowych badań nad tą fascynującą dziedziną.

W kontekście dalszych możliwych kierunków dociekań, warto skupić się na analizie wpływu różnych stylów muzycznych na techniki wokalne w musicalu. Warto również zbadać, w jaki sposób ewolucja gatunku wpływa na rozwój nowych technik wokalnych oraz jakie są trendy w interpretacji musicalu w różnych kulturach i epokach. Ponadto, można rozszerzyć badania na temat roli choreografii, scenografii, kostiumów i reżyserii w połączeniu z techniką wokalną. Warto również zwrócić uwagę na wpływ języka na techniki wokalne, z uwzględnieniem zauważalnych różnic w emisji dźwięku w językach takich jak polski, niemiecki czy angielski.

Niniejsza praca stanowi jedynie punkt wyjścia do pełniejszego zrozumienia technik wokalnych w musicalu. Autorka zachęca przyszłych badaczy do kontynuacji rozważań, rozwijania analizy i poszerzania horyzontów w dziedzinie praktyki wokalnej w musicalu. Tylko poprzez wspólną eksplorację tego obszaru możemy osiągnąć pełniejszy obraz i głębsze zrozumienie tej fascynującej dziedziny sztuki muzycznej.

BIBLIOGRAFIA

1. Beckh Hermann, *Die Sprache der Tonart in der Music von Bach bis Bruckner: Vom geistigen Wesen der Tonarten*, Urachhaus, Stuttgart 1977.
2. Berry Cicely, *Voice and the Actor*, London 1973.
3. Bielacki Marek, *Musical, geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994.
4. Borkowski Mateusz, Mikołajczyk Jacek, Zawada Marcin, *Ten cały musical*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023.
5. Cathrine Sadolin, *Kompletna Technika Wokalna*, CVI Publications ApS, Dania 2014.
6. Cieśla Robert, Kubala Małgorzata, *Szkoła Belcanto Manuela Garcii Seniora: geneza, problematyka, kontynuacja, recepcja w wokalistyce współczesnej*, Wydawnictwo UMFC Warszawie, 2023.
7. Czechow Michaił, *O technice aktora*, oprac. M. Sołek. Kraków 1995 (komentarz do wydania: T. Łomnicki).
8. Doscher Barbara M., *The functional unity of the singing voice*, 1994.
9. Elssner Christian, *Czy użycie rejestru piersiowego może być dla głosu kobiecego niebezpieczne? Zeszyt Naukowy nr 63*, AM Wrocław 1994.
10. Estill Jo, *Estill Voice Training Level One Figures for Voice Control, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005.
11. Estill Jo, *Estill Voice Training Level Two Figures for Voice Control, Workbook*, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005.
12. Fołtyn Maria, *O metodyce sztuki wokalnej Ady Sari*, Zeszyt Naukowy nr 61, AM Wrocław 1993.
13. Garcia Manuel Patricio, *Traiste of the Art of Singing*, London 1924.
14. Gammond Peter, *Kompozytorzy świata*, Warszawa 2006.
15. Grant Mark N., *The Rise and Fall of the Broadway Musical*, Northeastern University Press, Boston 2004.
16. Jennings Collen Anna, *Belting is beautiful: welcoming the musical theatre singer into the classical voice studio*, University of Iowa, 2014.
17. Jeżowska Izabella, *Stylistyka wykonawcza liryki wokalnej G. Gershwin w oparciu o styl Gershwinowski oraz jej egzemplifikacja w wybranych pieśniach*, Wrocław 2010.
18. Iwańska Ilona, *Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżkowe i bemolowe*, Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2018.

19. Iżykowska Ewa, *Rockowo czy klasycznie? Rozważania na temat emisji głosu w musicalu (na przykładzie Upiora w Operze A. L. Webbera i Les Miserables Cl.- M. Schonberga)*, w: *Kształcenie wokalne*, red. B. Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016.
20. Iżykowska-Lipińska Ewa, *Techniki wokalne w różnych gatunkach muzycznych*, Wokół emisji głosu, technika, metodyka, praktyka, Wydawnictwo AMuz, Gdańsk 2021.
21. Kahry Gerhard, *Bel canto w historycznej perspektywie*, Zeszyt naukowy nr 64, AM Wrocław 1995.
22. Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera. I. A-M*, Kraków 2008.
23. Kubala Małgorzata, *Technika wokalna i interpretacja na podstawie Opinioni de 'cantori antichi e moderni Tosiego*, AMFC, Warszawa 2003.
24. Kubala Małgorzata, *Giacomo Puccini – nowator czy tradycjonalista? Elementy stylistyki bel canto w wybranych operach*, Puccini na głosy, UMFC 2017.
25. Kubala Małgorzata, *Szkoła śpiewu Manuela Garcii seniora i jej spadkobiercy*, Kształcenie wokalne, Zielona Góra 2016.
26. Krasnodębska Paulina, *Proces tworzenia głosu- przebieg aktualnej literatury podmiotu*, Nowa Audiofonologia 2017.
27. Kydryński Lucjan, *Kino muzyczne. Przewodnik po filmach muzycznych 1927-1992*, Warszawa 1993.
28. Kydryński Lucjan, *Przewodnik operetkowy, wodewil, operetka, musical*, Kraków 1994.
29. Lamperti Giovanni Battista, *The Technics of Bel Canto (1905): Bel Canto Masters Study Series*, 2012.
30. Łazarska Helena, *Dydaktyka a bel canto dzisiaj*, Zeszyt naukowy nr 64, AM Wrocław 1995.
31. Marianowicz Antoni, *Musical-forma wciąż żywa*, (w:) *Cały ten jazz*, A. Piskadło (red.), Warszawa 1990.
32. Melton Joan, *Singing in Musical Theatre*, Nowy Jork, 2007.
33. Miller Richard, *Solutions for singer Tools for Performers and Teachers*, Oxford University 2004.
34. Monahan Brent Jeffrey *Art of Singing: A Compendium of Thoughts on Singing Published Between 1777 and 1927*, Scarecrow Pr, 1978.
35. Musialik M. Iwona, *Technika głosowa - próba retrospekcji i aktualne poglądy na zagadnienie w obszarze kształcenia i terapii głosu profesjonalnego*, Zeszyt naukowy Nr 2 Filii AMFC Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej, Bałystok 2003.

36. Orłowicz Andrzej, *Przepona-czynnik pierwszoplanowy w produkcji głosu*, Zeszyt naukowy nr 63, AM Wrocław 1994.
37. Pawłowski Zygmunt, *Emisja głosu: Struktura, Funkcja, Diagnostyka, Pedagogizacja*. Wydawnictwo Salezjańskie 2008.
38. Potter John & Sorrel Neil, *Historia śpiewu*, Kraków 2021.
39. Purdy Stephen, *Musical Theatre Song: A Comprehensive Course in Selection, Preparation, and Presentation for the Modern Performer*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2020.
40. Przekupień Agnieszka Joanna, *Rola analiz źródeł literackich, filmowych i muzycznych w procesie budowania postaci Lary Guichard w musicalu „Doktor Żywago”*, Praca Magisterska, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 2019, s. 72.
41. Riggs Seth, *Singing for the Stars. A complete Program for Training Your Voice by Seth Riggs*, Los Angeles 1992.
42. Sądadek Eugeniusz, *Uwagi o appoggio w śpiewie*, Zeszyt naukowy nr 63, AM Wrocław 1994.
43. Semer Neil, *Musical theatre singing for the classical singers*, *Classical Singer Magazine*; January 2004.
44. Sipowicz Jolanta, *Speech Level Singing, jako nowoczesny sposób użycia bel canto*, red. B. Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016.
45. Sobierajska Halina, *Uczymy się śpiewać*, PZWS, Warszawa 1972.
46. Steinhauer Kimberly, McDonald Klimek Mary, Estill Jo, *The Estill voice model: theory and translation*, Pittsburgh 2017.
47. Suskin Steven, *The sound of Broadway music*, Nowy Jork 2009.
48. Tarasiewicz Bogumiła, *Mówię i śpiewam świadomie, podręcznik do nauki emisji głosu*, Universitas, Kraków 2020.
49. Viertel Jack, *The secret life of the American musical: how Broadway shows are built*, Nowy Jork 2016.
50. White Brian David, *Singing – Techniques and Vocal Pedagogy*. New York – London 1989, Garland Publish, Inc.
51. Wojtyński Czesław J., *Emisja Głosu* PZWS Warszawa 1970.
52. Wolański Adam, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.
53. Wysińska Elżbieta, *O „musicalu” historycznie*, „Dialog” 1961, nr 1.
54. Wyszogrodzki Daniel, *Ale musicale! Złote stulecie* Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018.

55. Wyszogrodzki Daniel, *Stulecie musicalu*, praca doktorska Instytut Literacki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018.
56. Zaleski Tomasz, *Aparat głosotwórczy a technika wokalna*, Zeszyt nr 74, COPSA Warszawa 1964.
57. Zaleski Tomasz, *Cztery zasadnicze systemy w procesie nauczania śpiewu solowego*, Zeszyt nr 84, COPSA Warszawa 1965.
58. Źiarna Miriam, *Tradycyjne metody kształcenia głosu w stylistyce musicalowej* Kształcenie wokalne, red. B. Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. <https://estilleducation.org/jo-estill-legacy/>
2. <https://estillvoice.com/2021/09/how-does-the-voice-work/>
3. https://completevocal.institute/cathrinesadolin/?gclid=CjwKCAjwzJmlBhBBEiwAEJyLu3ohaBp442cnptCZ8RpjGK2iF7Qv6GDlZbIV0LareXFZGnmzhFtb0xoChQsQAvD_BwE
4. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0072527>
5. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0053989>
6. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0089523>
7. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0111451>
8. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0119407>

WYKAZ PRZYKŁADÓW NUTOWYCH

Przykład 1. Instrumentalny wstęp do utworu <i>Gdy muzyka gra</i> (takty 1-4). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Doktor Żywago</i> L. Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.	55
Przykład 2. Rozwinięcie partii fortepianu w refrenie utworu <i>Gdy muzyka gra</i> z adnotacją „Grand Waltz” jako podkreślenie warstwy tekstowej (takty 29-45) oraz zaznaczone dźwięki przejściowe (kolor fioletowy). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Doktor Żywago</i> L. Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.	56
Przykład 3. Rozwój faktury akordowej w partii fortepianu w utworze <i>Gdy muzyka gra</i> (takty 53-55). Źródło: Wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Doktor Żywago Lucy Simon</i> , wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.	57
Przykład 4. Początek odcinka C, ukazujący wykorzystanie rytmu punktowanego w obu partiach w utworze <i>Gdy muzyka gra</i> (takty 95-98). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Doktor Żywago</i> L.Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.....	58
Przykład 5. Początek odcinka C, ukazujący wykorzystanie rytmu punktowanego w obu partiach w utworze <i>Gdy muzyka gra</i> (takty 95-98). Zastosowanie <i>beltingu</i> (kolor czerwony) oraz techniki półklasycznej (kolor fioletowy). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Doktor Żywago</i> L.Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.	59
Przykład 6. Ostatni pokaz refrenu w utworze <i>Gdy muzyka gra</i> (takty 115-122). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Doktor Żywago</i> L. Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.	60
Przykład 7. Początek partii wokalne w utworze <i>Kobiety i dzieci</i> , w którym uwidacznia się podkreślenie słowa „on” (takty 66-69). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Doktor Żywago</i> L.Simon, wyd. OiFP w Białymstoku,2017r.	62
Przykład 8. Początek części B w utworze <i>Kobiety i dzieci</i> z nagłym wnoszeniem linii wokalne (takty 75-76). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Doktor Żywago</i> L. Simon, wyd. OiFP w Białymstoku, 2017 r.	63
Przykład 9. Pierwsze takty linii melodycznej utworu <i>Przestać się bać</i> z musicalu <i>Company</i> S. Sondheim (takty 5-10). Źródło internetowe z dn. 20.03.2022 r, https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0072527 wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Company</i> S. Sondheim	65
Przykład 10. Zastosowanie <i>beltingu</i> w utworze <i>Przestać się bać</i> z musicalu <i>Company</i> S. Sondheim (takty 37-48). Źródło internetowe z dn. 20.03.2022 r, https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0072527 wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Company</i> S. Sondheim.	67
Przykład 11. Wstęp i początek linii melodycznych partii wokalne i akompaniamentu utworu <i>Czekać na muzykę</i> z musicalu <i>Czarownice z Eastwick</i> z muzyką D. P. Rowe (takty 1-8). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Czarownice z Eastwick</i> D. P. Rowe, wyd. Teatr Syrena w Warszawie, 2018 r.	68

Przykład 12. Ciąg dominant wtrąconych w akompaniamencie fortepianu w utworze <i>Czekać na muzykę</i> z musicalu <i>Czarownice z Eastwick</i> (takty 40-43). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Czarownice z Eastwick</i> z muzyką D. P. Rowe, wyd. Teatr Syrena w Warszawie, 2018 r.....	69
Przykład 13. Fragment gamy chromatycznej śpiewanej przez Jane na tle akordów fortepianowych w piosence <i>Czekać na muzykę</i> z musicalu <i>Czarownice z Eastwick</i> (takty 107-118). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Czarownice z Eastwick</i> z muzyką D. P. Rowe, wyd. teatr Syrena w Warszawie, 2018 r.....	70
Przykład 14. Zastosowanie techniki klasycznej (kolor niebieski) w utworze <i>Czekać na muzykę</i> z musicalu <i>Czarownice z Eastwick</i> (takty 218-230). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Czarownice z Eastwick</i> z muzyką D. P. Rowe, wyd. Teatr Syrena w Warszawie, 2018 r.	72
Przykład 15. Początkowe takty utworu <i>Czekaj no Higiniścaku</i> z musicalu <i>My Fair Lady</i> F. Loewe, ukazujące wzburzenie głównej bohaterki (takty 1-4). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>My Fair Lady</i> F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.	73
Przykład 16. Początkowe takty odcinka B utworu <i>Czekaj no, Higiniścaku</i> z musicalu <i>My Fair Lady</i> , ukazujące zmianę nastroju Elizy (takty 33-34). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>My Fair Lady</i> F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.....	74
Przykład 17. Kulminacja gniewu Elizy oraz zastosowanie techniki <i>beltingu</i> (kolor czerwony) w utworze <i>Czekaj no, Higiniścaku</i> z musicalu <i>My Fair Lady</i> (takty 60-64). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>My Fair Lady</i> F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.....	75
Przykład 18. Zastosowanie techniki klasycznej (kolor niebieski) w utworze <i>Czekaj no Higiniścaku</i> z musicalu <i>My Fair Lady</i> F. Loewe, (takty 45--49). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>My Fair Lady</i> F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.	76
Przykład 19. Początek utworu <i>Przetańczyć całą noc</i> z musicalu <i>My Fair Lady</i> F. Loewa (takty 1-7). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>My Fair Lady</i> F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.....	77
Przykład 20. Fragment refrenu utworu <i>Przetańczyć całą noc</i> z musicalu <i>My Fair Lady</i> z pasażowym motywem w partii wokalnej oraz akordowym akompaniamentem (takty 21-25). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>My Fair Lady</i> F. Loewe, wyd. Opera na Zamku w Szczecinie, 2021 r.....	78
Przykład 21. Początek tytułowej piosenki musicalu <i>Mamma Mia</i> autorstwa B. Ulvaeusa, B. Anderssona oraz C. Johnsona (takty 9-16). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalu musicalu <i>Mamma Mia</i> B. Ulvaeusa, B. Anderssona oraz C. Johnsona, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2015 r.	80
Przykład 22. Początek utworu <i>Słuchaj się mnie</i> z filmu <i>Zapłątani</i> z muzyką A. Menkena, wykorzystujący fragmenty recytatywne i śpiewane w partii Gertrudy (takty 3-4). Źródło internetowe z dn. 20.03.2021 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0089523 wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Zapłątani</i> A. Menkena.....	82
Przykład 23. Początek refrenu w utworze <i>Słuchaj się mnie</i> z filmu <i>Zapłątani</i> z muzyką A. Menkena (takty 12-13). Źródło internetowe z dn. 20.03.2021 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0089523 wyciąg fortepianowy z linią wokalną	

musicalu <i>Zaplątani</i> A. Menkena.	83
Przykład 24. Kontynuacja refrenu w utworze <i>Słuchaj się mnie</i> z filmu <i>Zaplątani</i> ze zmianą charakteru i fragmentami recytatywnymi (takty 16-17). Źródło internetowe z dn. 20.03.2021 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0089523 wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Zaplątani</i> A. Menkena.	84
Przykład 25. Początkowe takty utworu <i>Wyśniłam sen</i> z musicalu <i>Nędznicy</i> Cl.-M. Schönberga z akordowym akompaniamentem oraz recytatywnym potraktowaniem linii wokalnej (takty 5-8). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Nędznicy</i> Cl.-M. Schönberga, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2010 r.	86
Przykład 26. Rozbudowany akompaniament w dalszej części utworu <i>Wyśniłam sen</i> z musicalu <i>Nędznicy</i> (takty 25-26). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Nędznicy</i> Cl.-M. Schönberga, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2010 r.	87
Przykład 27. Zastosowanie <i>beltingu</i> (kolor czerwony) w utworze <i>Wyśniłam sen</i> z musicalu <i>Nędznicy</i> (takty 52-59). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Nędznicy</i> Cl.-M. Schönberga, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2010 r.	88
Przykład 28. Zastosowanie <i>heavy beltingu</i> (kolor bordowy) w utworze <i>Wyśniłam sen</i> z musicalu <i>Nędznicy</i> (takty 62-65). Źródło: wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Nędznicy</i> Cl.-M. Schönberga, wyd. Teatr Roma w Warszawie, 2010 r.	89
Przykład 29. Początek partii wokalnej w piosence <i>Ten, o którym śnię</i> z musicalu <i>Amerikanin w Paryżu</i> G. i I. Gershwin (takty 5-8). Źródło internetowe z dn. 15.04.2023 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0119407 , wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Amerikanin w Paryżu</i> G. i I. Gershwin.	90
Przykład 30. Początek refrenu utworu <i>Ten, o którym śnię</i> , wykorzystujący rytm punktowany, podobny do tego z pierwszej frazy wokalnej utworu oraz zastosowanie techniki półklasycznej (kolor fioletowy), (takty 21-23). Źródło internetowe z dn. 15.04.2023 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0119407 , wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Amerikanin w Paryżu</i> G. i I. Gershwin.	91
Przykład 31. Początek utworu <i>Lovesick</i> z musicalu <i>Kobiety na skraju załamania nerwowego</i> D. Yazbeka z wymiennym zastosowaniem wokalu i akompaniamentu (takty 1-6). Źródło internetowe z dn. 05.07.2023 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0111451 , wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Kobiety na skraju załamania nerwowego</i> D. Yazbeka	93
Przykład 32. Fragment utworu <i>Lovesick</i> z musicalu <i>Kobiety na skraju załamania nerwowego</i> z częstymi repetycjami tego samego dźwięku, wskazującego na pojawienie się refrenu (takty 19-24). Źródło internetowe z dn. 05.07.2023 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0111451 , wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Kobiety na skraju załamania nerwowego</i> D. Yazbeka	94
Przykład 33. Początek utworu <i>Moja bajka</i> z musicalu <i>The Light Princess</i> autorstwa T. Amos (takty 1- 14). Źródło: własny zapis lini wokalnej musicalu <i>The Light Princess</i> autorstwa T. Amos.	96
Przykład 34. Fragment utworu <i>Moja bajka</i> z musicalu <i>The Light Princess</i> ze zmianą metrum (takty 57-67). Źródło: własny zapis lini wokalnej musicalu <i>The Light Princess</i> autorstwa T. Amos.	97

Przykład 35. Początek kulminacji w utworze <i>Moja bajka</i> z musicalu <i>The Light Princess</i> z wykorzystaniem chromatyki (takty 80-92). Źródło: własny zapis lini wokalne musicalu <i>The Light Princess</i> autorstwa T. Amos.	98
Przykład 36. Melodia początkowa partii wokalne w <i>Balladzie sutenerskiej (Tango Ballad)</i> z <i>Opery za trzy grosze</i> Bertolta Brechta z muzyką Kurta Weilla (takty 1- 7). Źródło internetowe z dn. 10.07.2022 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0053989 wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Opera za trzy grosze</i> B. Brechta i K. Weilla.	100
Przykład 37. Melodia początkowa partii wokalne w <i>Balladzie sutenerskiej (Tango Ballad)</i> z <i>Opery za trzy grosze</i> Bertolta Brechta z muzyką Kurta Weilla (takty 1- 7). Źródło internetowe z dn. 10.07.2022 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0053989 wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Opera za trzy grosze</i> B. Brechta i K. Weilla.	101
Przykład 38. Melodia partii wokalne, zastosowanie <i>beltingu</i> w <i>Balladzie sutenerskiej (Tango Ballad)</i> z <i>Opery za trzy grosze</i> B. Brechta i K. Weilla (takty 1- 7). Kolor bordowy: <i>heavy belt</i> , kolor czerwony: <i>mix-y belt</i> . Źródło internetowe z dn. 10.07.2022 r. https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0053989 wyciąg fortepianowy z linią wokalną musicalu <i>Opera za trzy grosze</i> B. Brechta i K. Weilla.	101

WYKAZ GRAFIK

Grafika 1. Znaki graficzne struktur i opcji produkcji głosu Estill Voice Trainig Level One Figures for Voice Control, Workbook, Estill Voice Training Systems International, Pittsburgh 2005, s. 6.....	44
Grafika 2. Znaki graficzne, ustawienia i cechy poszczególnych trybów z <i>Complete Vocal Technique</i> , C. Sadolin, Kompletna Technika Wokalna, Kopenhaga 2014, s. 12.....	51