

**GŁOS JAKO FUNDAMENT PRACY
NAD ROLĄ W TEATRZE MUZYCZNYM
NA PODSTAWIE RÓL ZE SPEKTAKLI:
OPERA ZA TRZY GROSZE,
A CHORUS LINE,
*JERRY SPRINGER – THE OPERA***

**ROZPRAWA DOKTORSKA
NAPISANA POD KIERUNKIEM
PROF. DR. HAB.
KRZYSZTOFA GRĘBSKIEGO**

mgr Bogna Woźniak-Joostberens

Akademia Sztuk Teatralnych
im. St. Wyspiańskiego w Krakowie
Filia we Wrocławiu
Wydział Lalkarski

Wrocław 2024

WSTĘP	5
1. TEATR MUZYCZNY	7
1.1. Historia światowego musicalu w zarysie. Znaczące produkcje mające wpływ na jego rozwój	7
1.2. Musical w Polsce	15
2. GŁOS JAKO PODSTAWOWE NARZĘDZIE PRACY AKTORA TEATRU MUZYCZNEGO	23
2.1. Podstawy emisji głosu	23
2.2. Techniki wokalne w teatrze muzycznym: bel canto, mix, belt	29
2.3. Higiena i patologie głosu. Ciało. Trema. Równowaga	41
3. GŁOS JAKO FUNDAMENT PRACY NAD ROLĄ	52
3.1. Moja droga do śpiewu	52
3.2. <i>OPERA ZA TRZY GROSZE.</i> POLLY PEACHUM	54
3.3. <i>A CHORUS LINE.</i> CASSIE	72
3.4. <i>JERRY SPRINGER – THE OPERA.</i> PEACHES I BABY JANE	86
PODSUMOWANIE	103
BIBLIOGRAFIA	106

WSTĘP

Wychowałam się na płytach winylowych. Gdy byłam dzieckiem, co wieczór za kurtynę snu prowadziły mnie głosy genialnych aktorów: Gustawa Holoubka, Ryszardy Hanin, Magdaleny Zawadzkiej, Igi Cembrzyńskiej i wielu innych. Leżąc w ciemności, wyobrażałam sobie wygląd postaci, przeżywałam z nimi niesamowite historie, przemierzałam wszystkie krainy, na przykład z *Alicji w krainie czarów*, *Calineczki*, *Piotrusia Pana*. Namiętnie śpiewałam piosenki Tadeusza Woźniaka z płyty *Lato Muminów* lub wsłuchiwałam się w szerokie brzmienie orkiestry prowadzonej przez Ryszarda Sielickiego w *Królowej Śniegu*, w poszczególne instrumenty, partie chóralskie; zatapiałam się w cudowne głosy aktorów i atmosferę słuchowisk. Charakterystyczność poszczególnych postaci słyszę w swojej głowie po dziś dzień. Tworzyły w niej barwne światy – jakże różne od ówczesnej szarej rzeczywistości PRL-u – które pokochałam tak bardzo, że do dziś we mnie żyją i niezwykle mnie wzruszają. Sądzę, że to właśnie wtedy, doświadczając bogactwa wyobraźni dzięki słuchaniu bajek z płyt winylowych, połączyłam teatralnego bakcyła.

Głos – jego niepowtarzalność, barwa, siła, ekspresyjność – zaintrygował mnie jako możliwość wyrażania siebie. Doświadczylam wielu metod pracy nad nim, dzięki którym wzrastałam w swej wokalne świadomości, by po latach kształcenia, wcielając się w różnorodne postaci, móc swobodnie się oddawać interpretacji wykonywanych utworów. Pomimo iż pracuję nad swoim głosem już trzydzieści lat, jestem świadoma, że edukacja w zakresie wokalnym będzie mi towarzyszyć do końca moich zawodowych dni. Ta droga bowiem nigdy się nie kończy. Każda nowa rola do zagrania i zaśpiewania tworzy we mnie nowe jakości wynikające z założenia, aby w brzmieniu głosu zawrzeć esencję emocjonalną i charakterologiczną postaci, z którą się mierzę.

W niniejszej rozprawie doktorskiej zajmę się głosem: postaram się go ująć w jak najszerszym spektrum pracy scenicznej aktora scen muzycznych i współczesnych technik wokalnych. Przeanalizuję role: Polly z *Operry za trzy grosze* w reżyserii Wojciecha Kościelniaka, Cassie z *A Chorus Line* w reżyserii Mitzi Hamilton oraz Peaches i Baby Jane z *Jerry Springer – The Opera* w reżyserii Jana Klaty. Praca nad nimi wymagała ode mnie aktorsko-wokalno-tanecznej wszechstronności. Wybrałam je, gdyż w każdej z nich używałam innych technik wokalnych jako punktu wyjścia do budowania postaci. Każda jest osadzona w zupełnie innej stylistyce muzycznej, co ma decydujący wpływ na sposób używania głosu.

W dysertacji postaram się wyjaśnić, w jaki sposób kształtuje się charakter postaci przez użycie odpowiednich technik wokalnych, interpretacji muzyki i tekstu. Opiszę wiele aspektów pracy głosem, takich jak podstawy emisji głosu, techniki wokalne, higiena i patologie głosu, a także sposoby na

radzenie sobie ze stresem. Przeanalizuję, w jaki sposób zapis nutowy, założenia twórców oraz reżyserów determinowały mój sposób pracy nad rolą. Współczesny teatr muzyczny często eksperymentuje i w sposób eklektyczny integruje gatunki, stawiając przed aktorem liczne wyzwania. Przyjrę się im w kontekście wszechstronności aktora teatru muzycznego, który poprzez łączenie dziedzin, jakimi są śpiew, aktorstwo i taniec, ma szansę stworzyć kreacje na długo zapadające w serce i pamięć widza.

Chciałabym, aby moja praca przyczyniła się do pogłębienia wiedzy z zakresu złożoności zagadnień dotyczących pracy głosem, który jest fundamentalnym elementem przygotowania roli w teatrze muzycznym.

1. TEATR MUZYCZNY

1.1. HISTORIA ŚWIATOWEGO MUSICALU W ZARYSIE. ZNACZĄCE PRODUKCJE MAJĄCE WPŁYW NA JEGO ROZWÓJ

Według *Encyklopedii teatru polskiego* teatr muzyczny to:

„Rodzaj teatru, w którym wystawiane są utwory dramatyczno-muzyczne, cechujące się dominującym udziałem muzyki w postaci części instrumentalnych, wokально-instrumentalnych i tanecznych, a także obecnością czynnika dramatycznego, wyrażonego słowem lub ruchem, zapisanego w postaci libretta, którego tekst w większości gatunków wystawianych w teatrze muzycznym jest śpiewany, rzadziej w niektórych fragmentach może być także mówiony. (...) W kontekście historyczno-teatralnym teatry muzyczne stanowią instytucje teatralne, w których wystawiane są gatunki i formy dramatyczno-muzyczne, natomiast w polskiej kulturze współczesnej instytucjonalną nazwę teatru muzycznego noszą teatry, w których wystawiane są głównie operetki, musicale, rewie i komedie muzyczne. Również w kulturze europejskiej termin teatr muzyczny odnosi się przede wszystkim do czasów współczesnych, przy czym dokonuje się redefinicji tego pojęcia ze świadomością jego pojemności i otwartości, określając mianem teatr muzyczny formy performatywne powstające na styku teatru i muzyki”¹.

Do gatunku teatru muzycznego zalicza się opery, operetki, balet, teatry tańca, no i oczywiście musical. Pierwotnie chciałam objąć swoją uwagę cały teatr muzyczny, ale musiałabym wówczas się cofnąć aż do pierwszych form teatru muzycznego, do początków opery barokowej w XVII wieku, kiedy to w 1607 roku Claudio Monteverdi stworzył *L'Orfeo – favola in musica*, czyli umuzycznioną baśń, w której jako pierwszy zawarł nową koncepcję śpiewu w formie recytatywu i arii i połączył śpiew, aktorstwo oraz scenografię w sposób kojarzący się z dzisiejszą operą². Od Monteverdiego musiałabym podążać przez wieki i gatunki, by dotrzeć do meritum zagadnienia, czyli pojawienia się pierwszych form musicalu, i jego ewolucji aż do współczesnych form, które wypełniają teatry muzyczne. Tymczasem chciałabym skupić się głównie na XIX i XX wieku, gdyż wtedy z najróżniejszych gatunków wyewoluował musical. Mimo że jest on najmłodszą formą teatru muzycznego, to ma barwną i bogatą historię, a otwartość na eksperymenty nie pozwoliła mu skostnieć i stać się skansenem, lecz doprowadziła do powstania bardzo ciekawych, eklektycznych form scenicznych, które w dalszym ciągu nieustannie się zmieniają.

1 *Teatr muzyczny*, [hasło w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/223/teatr-muzyczny> [dostęp: 14.07.2024].

2 *Camerata florencka – początki opery*, Zintegrowana Platforma Edukacyjna Ministerstwa Edukacji Narodowej, <https://zpe.gov.pl/a/camerata-florencka---poczatki-opery/DBHpTNU4f> [dostęp: 24.07.2024].

Zanim jednak przesunę się na osi czasu z baroku do momentu pojawienia się pierwszego musicalu, podejmę próbę wyjaśnienia, czym jest, jakie są jego cechy charakterystyczne i czy można go ująć w ramy stylistyczne.

„Co to jest musical? Niełatwo dać odpowiedź na to pytanie. Mimo że o musicalach coraz głośniejsze na świecie, wiele osób myli musical z music-hallem, czyli teatrem typu muzyczno-rewiowego. (...) Wspólną cechą wszystkich definicji będzie informacja, że musical jest współczesną formą operetki i że stanowi zjawisko czysto amerykańskie. (...) Musical nie jest współczesną operetką. A czy jest zjawiskiem rdzennie amerykańskim? Niewątpliwie musical jako gatunek uformował się w Ameryce, ale stwierdzić trzeba, że stanowi on zlepek elementów zarówno amerykańskich (extravaganze, burleski, minstrel-showy, wodewile, a przede wszystkim jazz), jak i europejskich (ballad-operas, operetki, rewie, widowiska kabaretowe). Fakt, że za dzieło prekursorskie w dziedzinie musicalu uważa się powszechnie, obok *Statku komediantów* Kerna i Hammersteina, *Operę za trzy grosze* Weilla i Brechta, ma chyba także swoją niedwuznaczną wymowę”³.

Zgodzę się z zacytowanym wyżej Antonim Marianowiczem, że musical absolutnie nie jest operetką ani tym bardziej operą. Nie dajmy się zwieść tytułom: *Opera za trzy grosze* czy *Jerry Springer – The Opera*. Słowo „opera” użyte jest tu raczej w formie ironicznej aluzji dotyczącej treści spektakli. Brecht, pisząc swoją *Operę za trzy grosze* na kanwie *Opery żebraczej* Johna Gaya, zapożyczył z niej słowo „opera”, a stworzył satyrę społeczno-polityczną. W *Jerry*... natomiast słowo „opera” w tytule może wynikać z chęci zderzenia sztuki wysokiej, pełnej rozmachu, jaką reprezentuje opera, z muzyką rozrywkową, która często wypełnia musical. I choć operetka i opera miały znaczący wpływ na rozwój musicalu, to nie są jego wcześniejszymi formami. W zakresie struktury muzycznej pozostawiły mu w spadku wyraziste melodie, recytatywy⁴ i arie⁵, które są często popisem wokalnym postaci, by podkreślić jej charakter, dramatyzm czy emocjonalność. Oczywiście piosenka w musicalu opiera się na zupełnie innej estetyce niż aria operowa i śpiewana jest w innej technice wokalne, przynależnej temu gatunkowi teatru muzycznego.

Na pytanie, czym jest musical, próbowali również odpowiedzieć w swojej książce *Ten cały musical* Jacek Mikołajczyk, Mateusz Borkowski i Marcin Zawada. Zestawiając ze sobą dzieła najstarsze, takie jak

3 A. Marianowicz, współpr. J. Sylwin, *Przetańczyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 5–8.

4 *Recytatyw* (wł. *recitativo*), śpiew o charakterze deklamacyjnym, służący do prezentacji akcji scenicznej w operze. *Recytatyw*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/recytatyw;3966520.html> [dostęp: 14.07.2024].

5 *Aria* (wł.), muz. pieśń solowa z akompaniamentem instrumentalnym, wchodząca w skład opery. *Aria*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/aria;3871029.html> [dostęp: 14.07.2024].

Oklahoma z roku 1943 z *Hamiltonem* z 2015 roku, i przyglądając się, jak oddalone stylistycznie są od siebie oba spektakle, doszli do wniosku, że musical jest „gatunkiem trudnym do zdefiniowania, może nawet niedefiniowalnym”⁶. W ślad za amerykańskimi historykami można stwierdzić, że aby musical zaistniał, musi zawierać trzy kryteria: słowo, muzykę i taniec. Jednak nie zawsze tak jest. W obrębie musicalu tworzą się obecnie najróżniejsze hybrydy, w których na przykład aspekt choreograficzny nie występuje, jak choćby spektakle: *Next to Normal* lub *Lazarus*. Trudno też znaleźć wspólny stylistyczny mianownik dla musicalu, gdyż czerpiąc z wielu źródeł, stał się gatunkiem teatralnym wykonywanym bodaj na całym świecie, rozwijającym się w twórczy, indywidualny, uwarunkowany kulturowo sposób.

Dla przykładu można zestawić choćby dwie rodzime produkcje: *Chłopów* Wojciecha Kościelniaka z muzyką Piotra Dziubka i *Sen nocy letniej* Kościelniaka z muzyką Leszka Możdżera. W *Chłopach* kompozytor sięgnął po muzykę ludową, nie tylko polską, ale również bałkańską, żydowską, z elementami swingu, a w *Śnie nocy letniej* Możdżer wykorzystał chyba wszystkie możliwe współczesne gatunki muzyczne. Rola Tytanii-Hipolity, którą tam grałam, wymagała wykonywania partii wokalnych w stylistyce popu, operowej, rocka oraz scata zaczerpniętego z jazzu. Wykonawczynie i wykonawcy *Chłopów* musieli z kolei pokłonić się wokalnie światu folkloru, realizując swe muzyczne partie w jak najbardziej ludowy sposób, używając niejednokrotnie śpiewu białego.

Na podstawie choćby tych dwóch wyżej wymienionych produkcji widzimy skrajności ukazujące, jak pojemny i nieskończenie bogaty może być świat współczesnego musicalu i jak trudno znaleźć stylistyczny wspólny mianownik. Gdy szukam skrajnego przykładu, który wymyka się teorii, iż musical musi zawierać słowo, muzykę i taniec, by się mieścić w ramach gatunku, przypomina mi się spektakl, pod tytułem *Scat, czyli od pucybuta do milionera* Wojciecha Kościelniaka i Leszka Możdżera. Musical ten w ogóle nie zawierał słów, cała obsada scatowała, czyli używała nic nieznaczących sylab w wokalizach. Pełniły one rolę nośnika emocji i stanowiły muzyczny język, którym dialogowały postaci.

„Niezależnie jednak od tego, jakim musical – filmowy czy sceniczny – uległ przeobrażeniom, ciągle pozostaje »to coś«, co będzie jego, by użyć ważnej ontologicznie kategorii, istotą. Można powiedzieć, że badanie (każdego) gatunku to właśnie ciągle pytanie o tę istotę, o ów inwariant. Podpowiedź przynosi język angielski. W skrócie filologiczny wywód mógłby się tak kończyć: muzyczność/musicalowość (musical – ang. muzyczny) to konstytutywna cecha gatunku”⁷.

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

7 J. Maleszyńska, J. Roszak, R. Koschany, *Ale musicale*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, AMUR, <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/131884c4-b41a-409e-b4df-31546c1e3f86/content> [dostęp: 14.07.2024].

Niewątpliwie to, co odróżnia musical od form dramatycznych, to właśnie muzyczność. I choć jest najmłodszym gatunkiem teatru muzycznego, to ma bogatą historię.

Jak piszą Jacek Mikołajczyk, Mateusz Borowski i Marcin Zawada w książce *Cały ten musical*, czas, w którym krystalizował się musical, to XIX i XX wiek, za jego kolebkę uznaje się zaś Amerykę, choć oczywiście z powodów migracyjnych jego korzenie sięgają starego kontynentu. Bo właśnie w Europie, w Berlinie, w 1928 roku, mniej więcej równoległe do rozwoju gatunku w Stanach, została pierwszy raz zagrana *Opera za trzy grosze* Brechta z nowatorską jak na tamte czasy muzyką Kurta Weilla, która łączyła elementy jazzu, bluesa i kabaretu. Była adaptacją *Opéry żebraczej* Johna Gaya z 1728 roku. Gay, tworząc burleskową operę z mieszkanką komedii, muzyki i satyry społecznej, został przez historyków uznany za prekursora pierwszych form europejskiego musicalu. Wprowadził na scenę rzezimieszków, bandytów i prostytutki, czyli londyński półświatek, by stworzyć zjadliwą satyrę na porządki panujące wówczas w Anglii. Do tej pory w operach występowali greccy bogowie, arystokraci, historyczni bohaterowie. Taka obsada i przekaz spektaklu musiały odcisnąć znaczące piętno w świecie teatru. *Opera za trzy grosze* była rewolucyjna w całej Europie nie tylko z powodu nowatorskiej muzyki, ale dlatego, że poprzez moralnie wątpliwe postaci niosła mocne polityczno-społeczne treści, pełne gorzkiej satyry. Zmuszała widza do zastanowienia się nad zagadnieniem hipokryzji rządzących i zepsucia społeczeństwa. Poprzez swój nowatorski styl miała ogromny wpływ na rozwój musicalu i otworzyła drzwi kolejnym kompozytorom oraz reżyserom do odważnych, twórczych poszukiwań. Jednym słowem stała się kamieniem milowym w rozwoju gatunku⁸.

Na rozwój musicalu w Europie miał również wpływ osiemnastowieczny melodramat, w którym muzyka wyrażała emocjonalność, wtórując dialogom bądź pantomimie. Jego podział świata na dobro i zło, gdzie dobro podczas akcji scenicznej zwycięża, oraz jasny przekaz spowodowały, że w XIX wieku melodramat stał się bardzo popularny. Przeniknął oczywiście również do Ameryki. Muzyka wzmacniała dynamikę scen, dialogów, wysyciła kontrasty emocjonalne postaci, później pojawiły się również piosenki, jak na przykład w *Chacie wuja Toma* George'a L. Aikena z 1852 roku. W Europie prekursorami musicalu były także operetki, rewie czy kabarety. W Stanach Zjednoczonych na rozwój gatunku wpływ miały wcześniej wspomniane już przez Antoniego Marianowicza *minstrel shows*, *variety shows*, wodewile. Amerykanie uważają je za rodzime źródła musicalu. Wszystkie powstały w XIX wieku, były formami lekkimi i raczej przeciwstawiały się sztuce wysokiej reprezentowanej przez operę.

Jedną z form, które miały wpływ na rozwój musicalu, były tak zwane minstrele. *Minstrel shows* to ro-

8 M. Borkowski, J. Mikołajczyk, M. Zawada, op. cit., s. 16–18.

dzaj amerykańskiego widowiska rozrywkowego, w którym występowali początkowo wyłącznie biali z pomalowanymi na czarno twarzami. Minstrele zawierały piosenki, taniec, skecze pokazujące scenki z życia czarnych niewolników pracujących na polach bawełny. Dziś tego rodzaju widowiska są uznawane za rasistowskie.

Gatunek ten przygotował grunt dla *variety shows*, które w drugiej połowie XIX wieku były odgrywane w salkach przy salonach (*concert saloons*). Ale nie były to klasyczne sale koncertowe, tylko miejsca, gdzie oprócz oglądania taniej rozrywki przeznaczonej dla farmerów i robotników można było spożywać alkohol i jedzenie, palić papierosy i rozmawiać podczas występów. *Variety shows* były zróżnicowane, łączyły rozmaite style rozrywki: komedię, muzykę, taniec, pantomimę, pokazy kuglarskie. Często zawierały reklamy i miały na celu przyciągnąć jak największą widownię.

Następnie wyłonił się *wodewil*, który był kulturalnie „oczko wyżej” i opuścił *concert saloons* na rzecz teatru. Podczas spektaklu nie wolno już było jeść ani pić, sala była czysta, a język płynący ze sceny pozbawiony wulgaryzmów. *Wodewil* zawierał popisy muzyczne, piosenki, taniec, pokazy magików, akrobatów i komików, a także minstrele. Widowiska reprezentowały wyższy poziom wykonawczy, rozwijały się w nich nowe talenty, takie jak Charlie Chaplin czy Buster Keaton. W XX wieku *wodewil* stał się potężną gałęzią rozrywki i był ogromnie popularny w całych Stanach.

Z jego dziewiętnastowiecznego źródła wyłonił się przełomowy dla rozwoju amerykańskiego musicalu spektakl, jakim był zagrany pierwszy raz w Nowym Jorku w 1866 roku *The Black Crook*, czyli *Czarny szachraj*. Jest on uznawany za pierwszy amerykański musical i miał olbrzymi wpływ na historię teatru za oceanem. Spektakl ten był niezwykle widowiskowym melodramatem z wystawną scenografią, z muzyką orkiestrową, zawodowymi tancerzami. Osiągnął niebywały sukces komercyjny podsycany skandalem, gdyż w spektaklu pojawiały prawie nagie tancerki w rolach wróżek. *Szachraj* wyznaczył kanon dla dalszych produkcji, choć oczywiście obecnie zostałby uznany za widowisko archaiczne. Należał do tak zwanego *musical play*, w którym muzyka, taniec i śpiew są integralną częścią fabuły.

Lżejszą odmianą takich muzycznych form była *musical comedy* (wywodząca się poniekąd z operetki), która w pierwszej połowie XX wieku lekkością fabuły i humorystycznym tonem dostarczała widowni rozrywki. Podobnie jak *musical play* zawierała muzykę i taniec. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku na amerykańskich scenach królowała rewia, a w niej niepodzielnie panował Florenz Ziegfeld. Wzorowała się ona na paryskiej Folies Bergère⁹. Słowo *folies* oznacza „szaleństwa”. Ziegfeld od 1907

9 *Folies Bergère*, Théâtre des Folies-Bergère, music-hall w Paryżu; od 1886 miejsce wystawnych widowisk rewio-

roku tworzył pełne rozmachu rewiowe szaleństwa pozbawione fabuły, wypełnione za to scenami muzyczno-tanecznymi połączonymi wspólnym wątkiem. W jego rewiach, podobnie jak w paryskich *folies*, widz mógł się zachwycić szpalerem pięknych długonogich tancerek. Przepych, bogate scenografie i kostiumy, czołowi artyści tamtych lat – to cechy charakterystyczne *Ziegfeld Follies*. Ten znakomity producent, polawiacz talentów i biznesmen wypracował własny „styl Ziegfelda”, który zdominował sceny Broadwayu.

Kolejnym kamieniem milowym w rozwoju musicalu, stworzonym przez Florenza Ziegfelda, był *Show boat*, czyli *Statek komediantów* wystawiony na Broadwayu w 1927 roku. Należał on również do *musical play*, ale jego fabuła nawiązywała do istotnych problemów społecznych, takich jak kwestie rasowe, alkoholizm czy hazard. Ziegfeld udowodnił, że musical to nie tylko forma łatwa i zapewniająca rozrywkę, ale również dojrzała twórcza wypowiedź skłaniająca widza do głębszych przemyśleń. Zarówno jego *Follies*, jak i *Statek komediantów* miały olbrzymi wpływ na rozwój kultury amerykańskiej i zapoczątkowały złotą erę musicalu, której rozkwit przypadł na lata czterdzieste i pięćdziesiąte XX wieku. To wtedy ukształtowała się struktura będąca wzorem dla kolejnych produkcji, zwana musicaliem zintegrowanym, w którym wszystkie elementy dzieła stanowią spójną narrację i służą komunikowaniu przekazu. Przedstawienie tworzy harmonijną całość, w której takie elementy jak muzyka, taniec, piosenki lub dialogi są równoważne. Piosenki i taniec służą rozwijaniu fabuły i budowaniu postaci.

Pierwszym musicaliem zintegrowanym była *Oklahoma!*, do której libretto napisał Oscar Hammerstein II a muzykę Richard Rogers. Jej prapremiera odbyła się na Broadwayu 31 marca 1943 roku. Widzowie, którzy do tej pory byli przyzwyczajeni do wielkiego numeru zbiorowego otwierającego spektakl, przeżyli rodzaj szoku, gdy *Oklahoma* zaczęła się od mało spektakularnej, kameralnej sceny dialogowej dwojga bohaterów. Ta innowacja natychmiast zyskała naśladowców, a *Oklahoma*, która fabułą świetnie wpisała się w niepewną sytuację okresu drugiej wojny światowej, kończyła się wielkim zbiorowym patriotycznym songiem, niosąc nadzieję na lepsze jutro i ustanowienie Oklahomy kolejnym stanem USA. Spektakl ten zaproponował model, na którym wzorowali się kolejni twórcy; składały się nań: uwertura zawierająca motywy przewodnie, wątek miłosny, piosenki charakteryzujące bohaterów, tańce ukazujące ich wewnętrzne rozterki, fabuła oparta najczęściej na dziele literackim, partytura zawierająca około 18 numerów muzycznych, krótkie scenki przeplatane piosenkami solowymi, duetami, duży zbiorowy numer kończący I akt oraz otwierający II akt. Wprowadzono także typ piosenki *I want*, który służył scharakteryzowaniu postaci i jej motywacji w pierwszych scenach musicalu. Spektakl

wych, w których występował pierwszy we Francji zespół girls i słynne aktorki. *Folies Bergère*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Folies-Bergere;390> [dostęp: 14.07.2024].

Oklahoma okazał się wielkim sukcesem, hitem zagrany na Broadwayu 2012 razy. Jego twórcy współpracowali jeszcze wiele razy. Potrafili połączyć umiejętności twórcze z biznesowymi i udało im się stworzyć kilka spektakli niemal tak samo popularnych jak *Oklahoma* (*South Pacific* zagrany 1925 razy, *The King and I* – 1246 razy i słynne *Sound of Music* – 1443.) Można powiedzieć, że w latach czterdziestych i pięćdziesiątych Rodgers i Hammerstein królowali na Broadwayu.

Do musicalu zintegrowanego należały również: *West Side Story*, które swą premierę miało w 1957 roku, *My Fair Lady* z 1956, *Kiss me Kate* Cole'a Portera z 1948 czy *Funny Girl* Jule'a Styne'a z 1964 roku.

Lata sześćdziesiąte przyniosły duże zmiany. Pojawił się rock and roll, który zaczął święcić tryumfy, podbijając serca młodych Amerykanów. Teatry na Broadwayu poszły nieco w odstawkę, a musical w dotychczasowej formule nie dotrzymywał kroku współczesnym gustom odbiorców. Aby przetrwać, musiał zostać poddany gruntownym zmianom, by przyciągnąć do teatru młodych ludzi. Odszedł zatem od klasycznej formuły musicalu zintegrowanego na rzecz tak zwanych *concept musicals*.

W klasycznym założeniu kładziono nacisk na fabułę i rozwój postaci, w *concept musicals* natomiast ważna jest koncepcja, idea. Na przykład *Skrzypek na dachu* z 1964 roku skupia się na tradycji, w której zanurzona jest żydowska społeczność, przyglądamy się życiu rodziny w fikcyjnej Anatewce w niespokojnych, niestabilnych czasach.

Do musicalu koncepcyjnego zalicza się również *A Chorus Line* z 1975 roku, który jest pozbawiony tradycyjnej fabuły, widz poznaje historie z życia tancerzy podczas castingu. Biograficzne wątki wyrażane są monologami, tańcem, piosenką.

Wprowadzone w spektaklach zmiany koncepcyjne spowodowały, że i *Skrzypek*, i *Chorus* odniosły niebywały sukces na Broadwayu, były grane po kilka tysięcy razy, realizowane są nadal na całym świecie i mają status arcydzieł.

Musicałem koncepcyjnym jest również spektakl *Hair* z 1968 roku. Brak w nim fabuły, skupia się na atmosferze i emocjach grupy hippisów. Spektakl przekazuje ducha epoki poprzez piosenki, serię obrazów, przeciwstawianie się wojnie w Wietnamie, głoszenie idei wolności, wyzwoloną seksualność. Z powodu manifestowania tematu narkotyków, a nawet zażywania ich na scenie, oraz nagości spektakl był kontrowersyjny, co nie przeszkodziło mu w zdobyciu wielkiej popularności; na Broadwayu został zagrany 1750 razy, a w Londynie na West Endzie – 1997 razy.

Lata osiemdziesiąte to tryumfy święcone przez angielskiego kompozytora Andrew Lloyd Webbera,

który zaczął zalewać Broadway swymi produkcjami. Spektaklami takimi jak *Jesus Christ Superstar* z 1970 roku czy *Evita* z 1976 roku przecierał broadwayowskie szlaki pomimo wielkiej nieprzychylności krytyki. Dopiero *Koty* z 1982 roku stały się prawdziwym strzałem w dziesiątkę: grano go osiemnaście lat, pobijając rekord 7485 wystawionych spektakli.

Koty wyznaczyły nowy nurt rozwoju gatunku, jakim był megamusical. Spektakl, podobnie jak *A Chorus Line*, nie miał fabuły, skupiał się na temacie kotów z fikcyjnej Jellicle Street. Spełniał zatem założenia musicalu koncepcyjnego. Różnił się od niego jednak tym, że w całości był śpiewany, zrealizowany z wielkim rozmachem, w monumentalnych scenografiach, wspaniałych kostiumach, z emocjonalnymi songami, bogatą choreografią. Jakże daleko jednak *Kotom* do na przykład *Hair*. Po raz kolejny można zaobserwować, jak pojemnym gatunkiem jest musical. Po *Kotach* zaczęły królować na Broadwayu kolejne megamusicales: *Nędznicy* Claude-Michela Schönberga w 1988 roku – spektakl wystawiono na Broadwayu 6680 razy. *Upiór w operze* L. Webbera z 1986 roku jest grany do dzisiaj – ponad 13,5 tysiąca razy – w inscenizacji z prapremiery. Megamusicales stały się gałęzią rozrywki na całym świecie, nie tylko w USA i w Londynie, a zarządzane przez wielkie korporacje okazały się wielkim biznesem. W ten krąg wpisują się kolejne megaprodukcje: *Miss Saigon* z 1994 roku, *Król Lew* Eltona Johna z 1997 roku. Ten ostatni, oparty na technikach teatru lalkowego, uznany został za arcydzieło, a także stał się wielkim przebojem, który zarobił na Broadwayu krocie. Jak wiele innych musicali, miał również swoją premierę w drugim wielkim światowym ośrodku, czyli na West Endzie w Londynie (w 1999 roku). Do słynnych megamusicali zalicza się również *Wicked* Stephena Schwartza z 2003 roku, *Aidę* Eltona Johna z 1998 roku, *Tarzana* Phila Collinsa z 2006 roku czy *Frozen* Kristen Anderson-Lopez i Roberta Lopeza z 2017 roku. Musical uległ komercjalizacji i globalizacji, a Broadway stał się inspiracją dla Hollywood, który hity teatralne przenosił na ekran jako musicale filmowe: *Shrek*, *Billy Elliot* czy *Kinky Boots*.

Ale równolegle do tych bardzo wystawnych, bogatych produkcji musical podążał innymi drogami rozwoju, obserwując i komentując bieżące wydarzenia i elementy życia społeczno-politycznego. W 1996 roku powstał *Rent* – musical luźno oparty na *La Bohème* Pucciniego, ukazujący życie młodych artystów, niektórych chorych na AIDS, zmagających się z problemami finansowymi i walczących o przetrwanie w Greenwich Village. *Rent* jest w całości śpiewany i należy do musicalu rockowego, tak samo jak *Spring Awakenings* z 2006 roku, opowiadający o grupie dojrzewających gimnazjalistów z XIX wieku, o dorastaniu, odkrywaniu seksualności, hipokryzji świata dorosłych, aborcji i śmierci. Oba spektakle powstały dzięki broadwayowskim fundacjom, które założono w celu wspierania oryginalnej musicalowej twórczości nastawionej nie na zysk, a na twórcze poszukiwania. Spektakle tworzone z ich inicjatywy i przy ich wsparciu finansowym wystawiane są najpierw na scenach akademickich czy offowych

Broadwayu, nim autorzy i producenci zaryzykują przeniesienie ich na główne sceny. Dzięki wsparciu różnych organizacji i instytucji teatralnych powstał hit ostatnich lat – *Hamilton* z 2015 roku. Zanim trafił na Off-Broadway, a potem na Broadway, był rozwijany i opracowywany podczas czytań, na przykład w The Public Theater w Nowym Jorku, znanym z promowania innowacyjnych i ryzykownych produkcji.

Hamilton Manuela Mirandy zawiera tradycyjne elementy musicalu broadwayowskiego: łączy muzykę hiphopową, R&B, pop, soul i opowiada historię jednego z ojców założycieli Stanów Zjednoczonych, Alexandra Hamiltona, od momentu, gdy przybył jako młody imigrant z Karaibów do Ameryki, aż po pojedynek z Aaronem Burrem. Musical opiera się głównie na wykonawcach, nie ma tu bogactwa inscenizacyjnego. Ważny jest aktor, jego głos i interpretacja, oryginalna choreografia oraz przekaz pobudzający widza do refleksji na temat kraju, w którym żyje. Przedstawienie zainspirowało dyskusję na temat emigracji, rasy, tożsamości narodowej i stało się jednym z najważniejszych i najbardziej wpływowych musicali na Broadwayu. Hiphopowa muzyka Mirandy przyciąga na *Hamiltona* tłumy widzów, bilety osiągają zawrotne ceny i są wyprzedane na kilka miesięcy przed kolejnym wznowieniem. Spektakl zdobył jedenaście nagród Tony (odpowiednik Oscarów teatralnych), Pulitzera w dziedzinie dramatu i Grammy za najlepszy album teatralny¹⁰.

1.2. MUSICAL W POLSCE

Hamilton zainspirował polskich twórców, którzy stworzyli polski hiphopowy musical z postaciami historycznymi małżeństw: Frasyniuków, Wałęsów, Kuroniów w rolach głównych. Chodzi oczywiście o głośny ostatnio musical 1989 z 2022 roku z muzyką Andrzeja Mikosza, znanego jako Webber, i w reżyserii Katarzyny Szyngiery. Ten niezwykle dynamiczny, rapowany spektakl odnoszący się do polskiej historii z czasów upadku komunizmu, podany w sposób lekki, pozbawiony patosu, trafia do wielopokoleniowej widowni. Przybliża postaci, które miały wpływ na kluczowe wydarzenia w procesie niełatwej drogi do wolności. Spektakl wyprodukowany przez Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie oraz Teatr Szekspirowski w Gdańsku stał się hitem i grany jest przy pełnym obłożeniu w obu miejscach. W ciągu niecałych dwóch lat od powstania zdobył kilkanaście prestiżowych nagród i stał się chyba największym musicalowym spektaklem w ostatnim czasie. Miałam okazję być na widowni, podziwiać, wzruszać się i śmiać. 1989 to najnowszy nowatorski spektakl w Polsce, który niewątpliwie twórczo

10 M. Borkowski, J. Mikołajczyk, M. Zawada, op. cit., s. 16–39.

zainspirował reżyserów i będzie miał, a może już ma, wpływ na kolejne musicalowe eksperymenty.

Rok 1989, w którym dla Polski otworzyły się drzwi na świat, był przełomowy nie tylko z powodu historycznej zmiany ustroju politycznego, ale również dlatego, że od tego momentu zaczęły następować ciekawe i dynamiczne przekształcenia w przestrzeni teatru musicalowego. Co prawda przed rokiem 1989 sprowadzano już do Polski wielkie inscenizacje, takie jak: *Kiss me Kate* w 1957 roku, *Człowiek z La Manchy* w 1970, *Skrzypek na dachu* w 1984, *My Fair Lady* w 1986, *Les Misérables* w 1989, ale do rewolucji w świecie teatru muzycznego było jeszcze daleko.

Przed rokiem 1989 również powstawały polskie spektakle muzyczne, a za pierwszy nasz musical uznaje się *Miss Polonię* Marka Sarta z 1960 roku wystawiony w Operetce Warszawskiej.

Rodzime produkcje tworzone głównie w Teatrze Muzycznym w Gdyni, w którym w latach siedemdziesiątych reżyserowała i pełniła funkcję kierownika artystycznego legendarna Danuta Baduszkowa. Jej pasja do teatru muzycznego i rozwijania tego gatunku w Polsce była niezwykle silna. Postawiła sobie za cel utworzenie polskiego repertuaru muzyczno-teatralnego. Baduszkowa zamawiała pisanie musicali i komedii muzycznych u kompozytorów i literatów. Ściągała też i tłumaczyła musicale zagraniczne, takie jak wspomniana wyżej *My Fair Lady*. Wyreżyserowała około trzydziestu spektakli i wciąż szukała nowych rozwiązań scenicznych. Najbardziej znane jej produkcje to: *Pan Zagłoba* Augustyna Blocha z 1972 roku oraz *Czterej pancerni i pies* Benedykta Kowalskiego z 1973. W tym samym roku została dyrektorem Teatru Muzycznego w Gdyni, zwanego obecnie Teatrem Baduszkowej. Wcześniej, w 1966 roku, założyła studium musicalowe. Była to pierwsza w Polsce szkoła o takim profilu. W edukacji kładła nacisk zarówno na aktorstwo, śpiew, jak i taniec. Zmarła w 1978 roku, nie doczekawszy otwarcia nowego gmachu teatru, który rozpoczął działalność kilka miesięcy później i z powodzeniem służy publiczności i aktorom po dziś dzień¹¹. Po śmierci Baduszkowej dyrektorem teatru w Gdyni został Andrzej Cybulski. Nie chciał on powielać repertuaru zagranicznego, tylko rozwijać stricte polską twórczość. W grudniu 1980 roku wystawiono *Kołędę nockę* Wojciecha Trzcińskiego z tekstami Ernesta Brylla, opisującą coraz trudniejszą polską rzeczywistość. To w tym spektaklu Krystyna Prońko śpiewała *Psalm stojących w kolejce*, który stał się hymnem lat osiemdziesiątych. Wzruszam się, gdy go dziś słucham. Mała dziewczynka, którą byłam, stojąca wraz z mamą w kolejce po szarą codzienność, przyjmowała ten utwór niczym komunię... Jest w moim sercu wyryty tak głęboko, że po czterdziestu paru latach płyną łzy. Oto siła pieśni...

11 W. Panek, *Danuta Baduszkowa – człowiek ruchu*, Maestro – Przegląd nowości, <https://maestro.net.pl/document/ksiazki/Panek,Baduszkowa.pdf> [dostęp: 14.07.2024], s. 5–7.

Po wybuchu stanu wojennego *Kolędę nockę* zdjęto z afisza wraz z paroma innym polskimi spektaklami, a władze zmusiły dyrektora Cybulskiego do rezygnacji. Teatr Muzyczny w Gdyni przechodził kryzys, z którego wydobył go Jerzy Gruza. W latach osiemdziesiątych stworzył „Broadway nad Bałtykiem” i wystawiał wielkie światowe musicale.

Z rodzimych spektakli sprzed 1989 roku warto jeszcze wymienić bardziej niezależne produkcje, takie jak: *Naga* z muzyką Niebiesko-Czarnych z 1970 roku czy *Szalona lokomotywa* na podstawie tekstów Witkacego, w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego, z Marylą Rodowicz i Markiem Grechutą w rolach głównych, a także *Na szkle malowane* – rockową śpiewogrę Katarzyny Gaertner o Janosiku, która premierę miała w Operetce Wrocławskiej w 1970 roku. Od tamtego momentu spektakl co roku miał premierę w innym teatrze i innym mieście, aż do 2004 roku, gdy wyreżyserowała go Krystyna Janda w Teatrze Muzycznym w Gdyni.

Pierwszym prawdziwym musicaliem po transformacji roku 1989, absolutnie wyjątkowym i nowatorskim, było *Metro* powstałe w 1991 i grane po dziś dzień. Jest opowieścią o młodych ludziach przybywających do dużego miasta na casting, by zrealizować swoje artystyczne aspiracje. *Metro* powstawało w nietypowy jak na Polskę sposób. Najpierw przez rok odbywały się castingi, potem wyłoniona obsada amatorów odbywała mordercze treningi wokalnno-aktorsko-taneczne w wynajętej od warszawskiego AWF-u sali sportowej. Dzięki wsparciu biznesmena Wiktora Kubiaka, który zainwestował olbrzymie pieniądze w produkcję, Janusz Józefowicz doprowadził ten ryzykowny eksperyment do premiery w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Treść spektaklu nawiązuje do *A Chorus Line*, z tym, że amerykański spektakl opowiada o zawodowych tancerzach startujących do kolejnej produkcji, a w *Metrze* do castingu stają amatorzy, którzy marzą o karierze i odpadają, nie spełniwszy swego marzenia. Józefowicz wraz z Kubiakiem zorganizowali też amerykańską premierę *Metra* – zagrano je na Broadwayu kilkanaście razy. Jest to jedyny jak do tej pory polski musical wystawiony na nowojorskiej scenie. Recenzje niestety nie były łaskawe dla polskiej produkcji, zarzucano jej między innymi, że „zaczyna się tam, gdzie *A Chorus Line* się kończy”¹². W Polsce niektóre recenzje były złośliwe, wręcz pełne pogardy. Widowni to jednak nie zniechęciło i *Metro* miało swoje fankluby, a do grudnia 2023 roku zostało zagrane ponad 2500 razy, co jest w Polsce precedensem. Żaden spektakl, który powstał po nim, nie zdobył aż takiej popularności. Nawet jeśli *Metro* jest powieleniem stylistyki broadwayowskich musicali, w szczególności *A Chorus Line*, to jednak na gruncie polskim było to nowatorskie przedstawienie, które stało się wielkim hitem, a jego produk-

12 D. Wyszogrodzki, *Ale musicale! Złote stulecie*, Wydawnictwo Marginesy Sp. z o.o., Warszawa 2018, s. 334.

cja przebiegała również w stylu amerykańskim, całkowicie w Polsce nowym¹³.

Przełom tysiącleci zapoczątkował intensywny rozwój musicalu w Polsce. Teatry operetkowe sukcesywnie przekształcano w teatry muzyczne, tak jak to było w warszawskim Teatrze Roma, w którym w roku 1998 dyrektor Wojciech Kępczyński postanowił wystawiać światowe musicale wyprodukowane, wypromowane i eksploatowane na modłę zachodnich produkcji. Odszedł zatem od teatru repertuarowego, gdzie granych jest naprzemiennie kilka spektakli, a doprowadzał do premiery, którą później w duchu amerykańskim eksploatował do wyczerpania licencji na dany tytuł bądź zainteresowania widowni. Poniechał całkowicie grania operetek, a także przestał zatrudniać artystów na etat. Do każdej produkcji organizował ogólnopolskie castingi, w wyniku których wyłaniał potrójne obsady, tak by były w stanie grać spektakl po siedem razy w tygodniu przez następne dwa lata bez obawy, że na przykład choroba głównego aktora uniemożliwi reszcie obsady występ i tym samym możliwość zarabkowania. Jako pierwszy został wystawiony w Teatrze Roma musical Claude'a-Michela Schönberga *Miss Saigon* w 2000 roku. Udana premiera zaowocowała akceptacją i zaufaniem producenta, sir Camerona Mackintosha, który zgodził się na udzielenie praw do kolejnych megamusicali, takich jak: *Koty* (2004), *Upiór w operze* (2008), *Les Misérables* (2010), *Mamma Mia* (2015). W 2017 roku natomiast Wojciech Kępczyński wraz z Michałem Wojnarowskim napisali i wystawili w Romie rodzimy megamusical *Piloci* o losach polskich lotników w okresie drugiej wojny światowej.

Niemalże równoległe z przemianowaniem Operetki Warszawskiej na Teatr Muzyczny Roma we Wrocławiu doszło do rewolucyjnych zmian, w wyniku których Operetka Wrocławska przeobraziła się w Teatr Muzyczny Capitol, na którego czele stanął Wojciech Kościelniak. Zanim jednak objął dyrekturę we Wrocławiu, wyreżyserował dwa niezwykle spektakle: *Hair*, a także *Sen nocy letniej* Shakespeare'a do muzyki Leszka Możdżera i w choreografii Jarosława Stańka. *Hair* był początkiem niesamowitej twórczej podróży Kościelniaka. Od samego początku poszukiwał własnego teatralnego języka, chciał poruszać ważne tematy natury społecznej, głęboko psychologicznej lub emocjonalnej.

„Spoglądając na trwającą już ćwierć wieku karierę musicalową, z całą pewnością można stwierdzić, że Wojciech Kościelniak jest profesorem teatru muzycznego w Polsce. Widzowie, niczym jego uczniowie, odbierają lekcję profesjonalizmu. Obcują ze spektaklami zrodzonymi z pasji i pokory wobec sceny, a także aktora. Spotykają artystę, którego wyobraźnia łączy się z matematyczną precyzją, tak istotną w muzyce oraz tak przydatną do uruchomienia wielkiej maszyny, jaką jest produkcja musicalu”¹⁴.

¹³ Ibid., s. 333–336 oraz M. Borkowski, J. Mikołajczyk, M. Zawada, op. cit., s. 190–192.

¹⁴ Fragment laudacji wygłoszonej przez Piotra Sobierskiego w Poznaniu w 2015 roku podczas wręczenia W. Kościelniakowi Na-

Jako laureat wielu nagród, odbierając kolejną z nich, Wojciech Kościelniak powiedział:

„Ogromnie miło, że jest święto teatru musicalowego, który jest wciąż młody w Polsce. Mam wrażenie, że wreszcie mamy swoje miejsce, że nie jesteśmy przyklejeni do innych gatunków, tylko musical jest tutaj na pierwszym miejscu (...). Kiedy zaczynałem, na palcach jednej ręki można było policzyć teatry, które zajmowały się musicalem i tych premier było naprawdę niewiele. Natomiast dzisiaj musical prężnie działa i rozwija się, zajmuje swoje należne, ważne miejsce w polskim teatrze”¹⁵.

Miałam szczęście towarzyszyć Wojciechowi Kościelniakowi w procesie twórczym praktycznie od początku. Od *Snu nocy letniej* w 2001 roku, przez wiele kolejnych lat pioniersko wraz z całym ówczesnym zespołem Capitolu poszukiwaliśmy nowych form w teatrze muzycznym, nowego języka i konwencji. Z pasją, choć nie bez trudów, zmienialiśmy oblicze polskiego musicalu. Kościelniak sam o sobie mówi, że w dziedzinie musicalu, próbując wypełnić lukę między klasyczną operą, operetką a typowym broadwayowskim musicalem, jest przedstawicielem „trzeciej drogi”.

Jednak w 2006 roku Kościelniak nagle podjął decyzję, by zostawić dyrektorowanie. Skupił się na reżyserowaniu, zarówno w Capitolu, jak i w całej Polsce, oraz na kształceniu studentów. Na jego miejsce został powołany Konrad Imiela, który do dziś jest dyrektorem artystycznym tej instytucji. Za jego kadencji wystawione zostały między innymi spektakle: *Swing* w reżyserii Jarosława Stańka z muzyką Duke’a Ellingtona, *Czarnoksiężnik z krainy Oz* w reżyserii Jerzego Bielunasa, *Ścigając zło* w reżyserii Konrada Imieli.

Teatr Capitol przez dwa lata był w przebudowie, podczas której w 2012 roku w Sali Koncertowej Radia Wrocław zagraliśmy premierowo spektakl *Jerry Springera-The Opera*. W tym samym roku odbyła się jeszcze jedna premiera, warta według mnie analizy w kontekście rozwoju gatunku. Była nią *Ja, Piotr Riviere...* w reżyserii Agaty Dudy-Gracz z eklektyczną muzyką Piotra Dziubka, grana w Studiu Telewizji Wrocławskiej, a później przeniesiona na odnowioną scenę Capitolu. Twórczyni spektaklu poszerzyła według mnie percepcję teatru muzycznego, wymieszała gatunki, a właściwie skrajnie przechyliła szalę teatru muzycznego w stronę dramatycznego. Stworzyła spektakl niezwykle inscenizacyjnie i wizualnie, głęboko psychologiczny, oparty na prawdziwej historii zbrodni matkobójczej z XIX wieku. Reżyserka pracowała nad tworzeniem spektaklu, używając improwizacji jako głównego narzędzia do

grody im. Maryny Miklaszewskiej za całokształt pracy w dziedzinie musicalu i teatru muzycznego. *Wojciech Kościelniak laureatem Nagrody im. Maryny Miklaszewskiej*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, <https://www.instytut-teatralny.pl/2023/10/03/wojsciech-koscielniak-laureatem-nagrody-im-maryny-miklaszewskiej/> [dostęp: 14.07.2024].

15 Ibid.

pracy z aktorem, by stworzyć dzieło spójne, w którym aktorzy stanowią jeden organizm, gdzie słowo mówione góruje nad warstwą muzyczną. W przedstawieniu nie ma choreografii, ani wielu partii wokalnych, jest za to dramatyzm i opowieść w duchu danse macabre. Ta transowa, fatalistyczno- patologiczna opowieść wymyka się jakiegokolwiek możliwości ujęcia w ramy teatru muzycznego. Agata Duda-Gracz przez kilka następnych lat realizowała kolejne swoje wizje sceniczne, tworzyła również koncerty galowe Przeglądu Piosenki Aktorskiej, na przykład *Wielką płytę* traktującą o życiu mieszkańców osiedla z wielkiej płyty, o „bloku jako mikrokosmosie i Polsce w soczewce”¹⁶, którą miałam przyjemność obejrzyć i się nią zachwycić. Agata Duda-Gracz poszerzyła eksperyment, jakim jest eksploracja musicalu, o swój bardzo charakterystyczny język teatru, piękny wizualnie, głęboko ludzki, często przejmujący, „pozbawiający widza światła”.



Frida, *Mistrz i Małgorzata*, Teatr Capitol, Wrocław 2013

W 2013 roku nową scenę Capitolu po przebudowie, z nowoczesnym zapleczem, otworzyła premiera *Mistrza i Małgorzaty* na podstawie powieści Michaiła Bułhakowa, w reżyserii Wojciecha Kościelniaka, z muzyką Piotra Dziubka i choreografią Jarosława Stańka.

W kolejnych sezonach na dużej scenie i mniejszej, otwartej na eksperymentowanie, zwaną Sceną Ciśnień, powstawały kolejne realizacje, aż do premiery *A statek płynie* (2023) w reżyserii Wojciecha Kościelniaka z muzyką Mariusza Obijalskiego.

W 2006 roku Kościelniak powrócił jako reżyser do Teatru Muzycznego im. Baduszkowej w Gdyni, który jest jedną z głównych musicalowych scen w Polsce. Poza wymienionymi pierwszymi spektakla-

¹⁶ Agata Duda-Gracz o *Gali 35.PPA*, Wrocław.pl, data publikacji: 25.03.2014, <https://www.wroclaw.pl/kultura/agata-dudagracz-o-gali-35ppa> [dostęp: 14.07.2024].

mi, jakimi były *Hair* i *Sen nocy letniej*, do długiej listy jego reżyserskich dokonań, w tym literackich adaptacji z kompozycjami Piotra Dziubka, dołączyły między innymi: *Francesco* – musical o Świętym Franciszku z Asyżu (2007), *Lalka* (2010), *Chłopi* (2013), *Wiedźmin* (2017).

Teatr Muzyczny w Gdyni stawia sobie za cel granie musicali z repertuaru rodzimego, ale także światowego, czyli kontynuuje myśl założycielki tego teatru Danuty Baduszkowej. Stąd oprócz rodzimych spektakli stworzonych przez Kościelniaka i Dziubka na afiszu widnieją między innymi takie tytuły jak: *Chicago* (2002), *Footloose* (2006), *Fame* (2007), *Shrek* (2011), *Spamalot* (2013), *Avenue Q* (2014) czy *Notre Dame de Paris* (2016)¹⁷.

Oprócz prężnie rozwijających się ośrodków w Warszawie, Gdyni i Wrocławiu istnieją jeszcze Teatr Muzyczny w Chorzowie, który cieszy się wielką renomą na Śląsku, i Teatr Muzyczny w Poznaniu, dzięki dyrektorowi Przemysławowi Kieliszewskiemu niezwykle intensywnie się rozwijający. Obecnie czeka na przebudowę i wkrótce przeniesie się do pięknego, nowoczesnego budynku. W Warszawie, oprócz Romy, działają jeszcze Buffo Janusza Józefowicza i Teatr Syrena z dyrektorem Jackiem Mikołajczykiem na czele, który jest wielkim znawcą musicalu, a także reżyserem między innymi spektakli: *Next to Normal*, *Przebudzenie wiosny*, *Nine* czy *Matylda*. Rozwojowy jest również Teatr Muzyczny w Łodzi pod dyktando artystyczną aktora i reżysera Jakuba Szydłowskiego. W Krakowie komercyjnie działa Teatr Variété, a w Toruniu rozwija się najmłodszy, bo powstały w 2014 roku, Kujawsko-Pomorski Teatr Muzyczny¹⁸.

Od czasów *Metra* do dziś, czyli na przestrzeni zaledwie trzydziestu trzech lat, rodzima twórczość musicalowa przeszła niebywale intensywną, często mocno eksperymentalną podróż, która nieustająco trwa, poszerzając wyobraźnię twórców i percepcję widzów. Musical ciągle wymyka się zasufladkowaniu, wyłoniwszy się z różnych gatunków, sam rozgałęzia się w najróżniejsze kierunki. Dzięki odwadze i twórczej sile napędowej utalentowanych ludzi teatru musical mieni się wieloma bardzo ciekawymi, unikatowymi barwami, wplecionymi w naszą bogatą teatralną kulturę, w której znalazł sobie miejsce. Jest młodym, ale jakże pojemnym gatunkiem teatralnym.

„Otwartość musicalu sprawia, że jest on »wszystkożerny« i potrafi odpowiadać na rozmaite wyzwania współczesności. Takiego otwarcia nie posiadała żadna z dramatyczno-muzycznych i widowiskowych

17 P. Sobierski, *Słowem o musicalu. Cienie i blaski. Polski musical po 1989 roku*, wykład, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, <https://www.instytut-teatralny.pl/2023/05/23/slowem-o-musicalu-cienie-i-blaski-polski-musical-po-1989-roku/> [dostęp 14.07.2024].

18 M. Golonka, *Polski megamusical? Teatr Wojciecha Kościelniaka a światowy teatr musicalowy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2023, https://wuw.pl/data/include/cms//Polski_megamusical_Golonka_Marek_2023.pdf [dostęp: 14.07.2024], s. 73.

form z przeszłości. Może dlatego wiele z nich ma już wyłącznie historyczny charakter, a sama opera – jak się zdaje – grawituje dziś w stronę dziwnej hybrydy, gatunku wpół wysokiego, wpół popularnego”¹⁹.

Według mnie pojemność tego gatunku jest tak duża, że każdy we współczesnym teatrze muzycznym znajdzie coś dla siebie. Jeśli ktoś kocha amerykański musical, może pójść na przykład do Romy w Warszawie, jeśli uwielbia twórczość Wojciecha Kościelniaka lub pełne dramatyzmu, piękne wizualnie inscenizacje Agaty Dudy-Gracz, może odwiedzić wrocławski Capitol lub Teatr Muzyczny w Gdyni.

Kiedy piszę te słowa, w mojej głowie cichutko pobrzmiwa pieśń Starego Dobrego Małżeństwa do słów Edwarda Stachury:

„Dla wszystkich starczy miejsca pod wielkim dachem nieba...”

¹⁹ D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015, s. 259.

2. GŁOS JAKO PODSTAWOWE NARZĘDZIE PRACY AKTORA W TEATRZE MUZYCZNYM

2.1. PODSTAWY EMISJI GŁOSU

Głos jest unikatowy. Jedyny i niepowtarzalny. Jako narzędzie komunikacji wyraża więcej niż wypowiedziane słowa, a jego brzmienie, wysokość, barwa, tempo i wyrazistość dużo mówią o jego właścicielu. Intonacja, pauzy, siła głosu lub jej brak są w stanie nakreślić osobowość i stan emocjonalny człowieka, który go używa. Słuchając czyjejś mowy lub śpiewu, możemy wyczuć, czy głos jest prawdziwy, czy jest raczej rodzajem kreacji. Jego właściwości kształtują atmosferę komunikacji, mogą przyciągać lub odpychać. Po głosie możemy wyczuć, czy ktoś jest liderem, czy może osobą „pozbawioną układu nerwowego”, która nigdy nie podnosi głosu. Może być wysoki, niski, płaski bądź soczysty w brzmieniu, nośny albo wycofany, pełen srebrzystych dzwoneczków lub chropawy, przetarty lub blaszany, przywołujący na myśl brzmienie trąbki, pełen nut wolności, nawet dzikości, bądź przeciwnie, pełen napięcia, blokad. Głos „mówi” nam, czy przemawiająca osoba jest pewna siebie, czy też dławi ją trema. Jakże często, słysząc tylko czyjś głos, potrafimy dopasować go do jego właściciela. Któż z nas nie zna pięknej „kawowej” i kojącej barwy głosu Krystyny Czubówny, która prowadzi widza przez świat natury w programach przyrodniczych. Jakość brzmienia głosu zależy od wielu czynników. Większość ludzi niezwiązanych z zawodem aktora bądź śpiewaka, lektora czy aktora-wokalisty nie analizuje raczej zagadnień dotyczących głosu, no, chyba że coś zaczyna się z nim dziać i trzeba się przyjrzeć przyczynom niedomagania. W dużej mierze takie wypadki dotyczą ludzi intensywnie pracujących głosem. Na przykład nauczycieli, którzy, niejednokrotnie krzycząc, poprzez nieświadomą emisję i brak wsparcia oddechowego często doprowadzają głos do kontuzji. Wtedy potrzebne jest leczenie, rehabilitacja i nauka podstaw do pracy z głosem. Aktor w procesie przygotowania do zawodu uczy się emisji głosu. Na mapie odczuć zaznacza punkty, które są słabe i do których poprzez ćwiczenia należy dotrzeć w celu ich wzmocnienia. Pracując na Wydziale Lalkarskim w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu, jako prowadząca przedmiot technika wokalna, spotykam się z szeregiem problemów, z których najczęściej występujące to:

- krótki i płytki tor wydechu uniemożliwiający mówienie bądź śpiewanie długich fraz,
- zaburzona fizjologia oddechu – siłowe wypychanie brzucha podczas fonacji, co jest sprzeczne z zasadą wsparcia oddechowego,
- zła postawa – garbienie się, które uniemożliwia swobodną pracę,

- napięcie w ciele bądź w okolicach krtani,
- szczękoscisk,
- śpiew na obniżonej lub podwyższonej krtani.

Chciałabym zaznaczyć, że praca z głosem nigdy nie przynosi natychmiastowych efektów, chyba że ktoś już ma opanowaną emisję i pracuje nad detalami. Wówczas efekty mogą nastąpić z tygodnia na tydzień. Student, który nigdy wcześniej nie śpiewał, przez pierwszy rok, a czasem dłużej, będzie przyswajał i asymilował podstawy emisji głosu. Ćwiczenie mięśni biorących udział w pracy krtani podczas emisji, wypracowanie dobrego wzorca oddechowego, operowanie odpowiednim ciśnieniem podczas fonacji, utrzymywanie dłuższych fraz – to elementy, na przyswojenie i koordynację których potrzeba czasu, tak by młody aktor podczas występu nie musiał o nich myśleć. Świadomość i możliwość posługiwania się swoim głosem jest niezbędną i podstawową umiejętnością aktora. Oczywiście mam na myśli opanowanie podstaw emisji głosu, tak by był nośny, swobodny, przewodził emocje i był używany świadomie w kontekście intensywności pracy. Zdarzają się studenci, którzy, przychodząc do szkoły teatralnej, potrafią już śpiewać. Z nimi mogę skupić się na innych zagadnieniach wokalnych, takich jak rozwijanie skali głosu, budowanie dynamiki czy łączenie rejestrów, gdyż podstawy emisji mają już zakotwiczone w świadomości, w krtani i w ciele.

GŁOS. Dźwięk powstaje w krtani dzięki vibracji fałdów głosowych uruchamianych przez ciśnienie powietrza, które w fazie wydechu, przechodząc przez krtani, wprowadza fałdy głosowe w drganie. W zależności od wysokości emitowanego dźwięku fałdy wibrują wolno lub szybko. Na wyższych dźwiękach wydłużają się i wibrują szybko, przy dolnych natomiast fałdy ulegają skróceniu i wibrują wolniej. Krtani jest położona poniżej nasady języka i kości gnykowej, mniej więcej między piątym a siódmym kręgiem szyjnym u mężczyzn i między czwartym a szóstym u kobiet. Możemy odczuć jej położenie, dotykając mniej więcej środkowej części szyi, mężczyźni znajdują ją w miejscu zwanym jabłkiem Adama. Prymarną funkcją krtani jest ochrona przed zakrztuszeniem się, zamyka bowiem drogi oddechowe w czasie przełykania. Nie można zatem jednocześnie jeść i śpiewać. Krtani pełni też funkcję oddechową. Przy wdechu fałdy głosowe oddalają się od siebie, a zbliżają przy wydechu. Gdy zaczynam pracę ze studentem, który jest nowicjuszem w dziedzinie śpiewu, zwykle proszę, aby dotknął swojej krtani i wydał parę dźwięków na samogłosce „a”, by poczuł wibrację i źródło powstawania swego głosu. Krtani – jak to określiła kiedyś na warsztatach Magda Sekuła-Lemberger – jest jak kapryśna królowa. Ten termin bardzo mi przypadł do gustu. „Królowa krtani”, jeśli nie stworzymy jej odpowiednich warunków do fonacji, może pokazać swoją kapryśną moc: zablokować się czy też spo-

wodować niekontrolowany przeskok w głosie, tak zwanego *flipa* (koguta)²⁰.

ODDECH. Z pierwszym wdechem rozpoczynamy naszą ziemską podróż, z ostatnim kończymy. Jest fundamentalnym procesem życiowym, towarzyszy nam w dzień i w nocy. Zmienia się pod wpływem ruchu, emocji, ma wpływ na ogólny stan naszego organizmu, dotlenia bądź nie – gdy jest zbyt szybki i płytki – organy wewnętrzne. Świadomie używany może pomóc zmniejszyć stres, wyciszyć się, wprowadzić w stan medytacji bądź naładować ciało na powrót energią. Jest narzędziem absolutnie niesamowitym, dla aktora bądź wokalisty niezbędnym w celu utrzymania stabilności dźwięku i zarządzania energią.

„Pełny mechanizm oddechowy jest oczywiście skutkiem bardzo ścisłych i dość skomplikowanych synergii pracy mięśni wdechowych i wydechowych w obrębie klatki piersiowej, brzucha i dna miednicy”²¹.

Istnieje kilka podstawowych rodzajów oddechu: szczytowy, brzuszny, przeponowo-brzuszo-żebrowy, zwany całościowym, i oddech wokalisty, czyli *appoggio*, co w języku włoskim znaczy oparcie, wsparcie. Dobrze by było, gdyby każdy człowiek na co dzień posługiwał się oddechem całościowym. Jest najodpowiedniejszy, gdyż biorą w nim udział wszystkie mięśnie oddechowe, cały organizm jest dotleniony, rozwija pojemność płuc, zwalnia tempo oddychania, co ma wpływ na dobroczynne spowolnienie pracy serca. Jeśli ktoś ćwiczy na przykład jogę, w której oddech jest czynnikiem bardzo ważnym, to jest już blisko zrozumienia *appoggio* – oddechu wokalisty.

Faza wdechu przy oddechu całościowym i *appoggio* jest taka sama: gdy wpuszczamy powietrze do płuc, kierujemy je w dół ciała, mięśnie brzucha i dna miednicy się rozluźniają, żebra dolne ulegają rozszerzeniu, przepona dzięki tak stworzonym warunkom samoistnie opada.

Podczas wykonywania wdechu należy:

„przy otwartych ustach rozszerzyć żebra tak, by powietrze zostało zassane z zewnątrz zgodnie z prawem fizyki o wyrównywaniu ciśnień. Myślimy o oddechu jak o synonimie radości, daje nam to swobodę w całym układzie oddechowym: od podbrzusza do krtani”²².

20 M. Sekuła-Lemberger, aktorka, wokalistka szkoląca się u Huberta Noe. Informacje pochodzą z wykładu *Krtani – szef dobrego wokalisty* z cyklu *Niezbędnik wokalisty*, online 11.01.2021.

21 I. Jeżowska, S. Chomiak, *KinEmission*, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu, Wrocław 2020, s. 32.

22 B. Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do emisji głosu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2020, s. 138.

W całościowym sposobie oddychania w fazie wydechowej mięśnie dna miednicy i mięśnie głębokie brzucha aktywizują się, a klatka piersiowa i żebra powoli opadają.

W *appoggio* faza wydechu wygląda podobnie, żebra natomiast pozostają otwarte aż do końca śpiewanej frazy, opadają na samym końcu²³. Wówczas wokalista jest w stanie śpiewać długie frazy i utrzymywać dźwięk w wyższych rejestrach. Najważniejsze moim zdaniem jest nabieranie tylko takich ilości powietrza, jakie są potrzebne do zaśpiewania danego fragmentu muzycznego oraz utrzymywanie stabilnego ciśnienia powietrza. Bardzo ważne jest działanie bez usztywnień, zbędnych napięć. Wierzę w mądrość ciała, które „wie”, ile powietrza nabrać, by można było wykonać daną frazę. Gdy zaczynamy podchodzić do tematu oddychania zbyt analitycznie, z pozycji intelektu, czasem tracimy organiczne czucie w ciele. A oddech, śpiew – to przede wszystkim czucie samego siebie.

POSTAWA I FONACJA. Dzięki procesom zachodzącym w krtani podczas wydychania powietrza zaczynają drgać więzadła głosowe i tworzy się dźwięk. Jego jakość, swoboda, brzmienie zależą od wielu czynników, którymi są:

- wyprostowana, ale nie usztywniona postawa ciała,
- świadomość mięśni twarzy, brak kompensacji napięć,
- aktywna, miękka szyja, luźna obręcz barkowa, ramiona, ręce, swobodna miednica, otwarta klatka piersiowa, rozluźniony brzuch, kolana,
- ustawienie stóp równolegle przylegających do podłoża na szerokość bioder i utrzymanie ciała w balansie – bez wychylania się w tył lub w przód.

Dobra postawa ciała, elastyczne, dotlenione mięśnie, stwarzają dla krtani odpowiednie warunki do fonacji. Oprócz postawy wpływ na dobrą fonację mają artykulatory: miękko opadająca żuchwa, praca języka i ust, brak napięć w krtani. Gdy mięśnie pracują w sposób optymalny, śpiew na swobodnej, zrelaksowanej krtani jest wielką przyjemnością. Jest wolnością. Nie odczuwamy wówczas napięć w jej obrębie ani w mięśniach gardła lub języka. Wszystkie elementy, wraz z płynnym wdechem i wydechem, pracują w harmonii, a więc wytworzyliśmy w ciele warunki do prawidłowej fonacji. Jeśli natomiast krtani jest podczas fonacji odczuwalna, zaciśnięta, oznacza to, że gdzieś popełniliśmy błąd. Śpiewanie na zablokowanej, napiętej krtani, może doprowadzić do jej nadwerężenia i kompensacji napięć.

23 Ibid., s. 29–40, 48–50.

W dalszej kolejności może to dać początek patologii głosu.

REZONATORY. W budowaniu swojej drogi wokalnej dobrze mieć świadomość rezonatorów, czyli w skrócie – wzmacniaczy w ciele. Dzielimy je na:

- rezonatory górne, które leżą powyżej źródła dźwięku, czyli fałdów głosowych. Należą do nich rezonatory głowowe, czyli krtani, w której kształtuje się barwa dźwięku, gardło, jama ustna, nosowa, zatoki, kości nosa, twarzy, oczodołów,
- rezonatory dolne, które leżą poniżej strun głosowych, a są nimi: jama podgłośniowa krtani, tchawica, oskrzela i klatka piersiowa²⁴.

Mamy zatem dwa rodzaje rezonansów: głowowe i piersiowe. Nie należy jednak mylić ich z rejestrami, które dzielą się również na głowowy i piersiowy.

REJESTRY. Współczesna wokalistyka pod wpływem analiz akustycznych i badań dotyczących fizjologii głosu powoli odchodzi od dotychczas używanych nazw rejestrów. I tak:

- rejestr głowowy jest obecnie nazywany *whoop timbre*,
- rejestr piersiowy zwany jest tembrem otwartym,
- *mix* obu rejestrów to obecnie tembr zamknięty²⁵.

Na razie nie znaleziono dobrego tłumaczenia na język polski *whoop timbre*. Będę się posługiwać starą nomenklaturą, używając nazw nowej w nawiasach.

W każdym z rejestrów inaczej pracują fałdy głosowe i wybrzmiewają inne rezonatory:

- w rejestrze piersiowym (tembrze otwartym) – dolne, które prawie nie występują w rejestrze głowowym,
- w rejestrze głowowym (*whoop timbre*) – górne.

²⁴ Ibid., s. 29–52.

²⁵ Warsztaty Dr Hubert Noe w Krakowie: *Power and protection for the singing voice – immediately helpful strategies*, kwiecień 2023.

Brzmieniowo oba rejestry są niepołączone, w głosie słysząc przejście między nimi. To rodzi konieczność pracy nad *miksem* (tembrem zamkniętym), czyli powiązaniem i wyrównaniem brzmienia rejestrów.

NAZWY. Podstawowa terminologia z zakresu wokalistyki i muzyki.

Głosy żeńskie dzielą się na:

- soprały (koloraturowe, dramatyczne, liryczne),
- mezzosoprały,
- alty (dramatyczne, niskie).

Głosy męskie, idąc od skali najwyższej, to:

- tenory (tenory bohaterskie, liryczne),
- barytony (liryczne, kawalerskie, bohaterskie),
- basy (poważne, ciężkie, „czarne basy” oraz basy buffo-komediowe)²⁶.

W wokalnemuzycznym nazewnictwie pojawiają się również pojęcia:

- intonacja – czyli śpiewanie czysto, bez tak zwanych podjazdów dźwięku na konkretnej wysokości, dzięki koordynacji mięśni oddechowych i mięśni aparatu głosowego w czasie fonacji,
- dynamika – możliwość śpiewania *piano* – cicho, średnio głośno – *mezzo forte* i *forte* – głośno, *crescendo* – stopniowe zwiększanie głośności dźwięku i jego odwrotność – *diminuendo*,
- artykulacja – skoordynowanie pracy artykulatorów: żuchwy, ust, języka w poprawnym emitowaniu samogłosek i spółgłosek, tak by wypracować wyrazistość, klarowność słów, czyli dykcję w śpiewanych słowach. Artykulacja w muzyce odnosi się do sposobu grania lub śpiewania konkretnych nut oraz fragmentów muzycznych w celu uzyskania odpowiedniego charakteru i wyrazistości brzmienia. Oto przykładowe rodzaje artykulacji: *legato*, czyli płynne przechodzenie z dźwięku na dźwięk- będące najlepszym treningiem dla oddechu i stabilnej pozycji krtani, *staccato* – ostre oddzielanie dźwięków od

26 B. Tarasiewicz, op. cit., s. 72–79.

siebie, *glissando* – z francuskiego ślizganie się z dźwięku na dźwięk, (np. naśladowanie syreny straży pożarnej), *mezza voce* – śpiewanie półgłosem (najlepsze przy rozśpiewaniu, by uzyskać elastyczność mięśni), *dolce* – słodko, *triste* – smutno²⁷.

Wszystkie wymienione w tej części pracy elementy tworzą podstawy świadomości emisji głosu. Nauka śpiewu, skoordynowanie pracy wszystkich mięśni oddechowych z pracą krtani bywa często żmudnym i, nie ukrywajmy, nużącym procesem. Niektórzy znani pedagodzy wokalni uważają, że wprowadzenie elementarnych zadań dotyczących emisji, takich jak wypracowanie odpowiedniego wzorca oddechowego, rozluźnienie aparatu głosowego, wyrównanie brzmienia samogłosek, może zająć półtora roku przy założeniu, że uczeń codziennie trenuje. Student niezdyscyplinowany będzie potrzebował na wdrożenie tych podstaw nawet czterech lat²⁸.

2.2. TECHNIKI WOKALNE W TEATRZE MUZYCZNYM: *BEL CANTO*, *MIX*, *BELT*

Odnosząc się do rozumienia techniki przez Arystotelesa, Jędrzej Maliński pisze:

„*Techne* jest przynależna względem wytwórczości jako trwała dyspozycja [*heksis*]. Wszystkie trwałe dyspozycje mają na celu dobro w jakiejś sferze. Co więcej, *heksis* jest także cnotą [*arete*], która odnosi się do działania. (...)

Wyróżnia on zatem następujące cechy *techne*: (1) aby móc o niej mówić, należy wykluczyć kwestię przypadku (...) – (2) konieczne zatem jest stosowne wykształcenie i wiedza – żaden człowiek posiadający *techne* nie wytwarza dóbr przypadkowo, lecz według pewnych reguł; (3) co więcej, każdy wytwór sztuki posiada wartość”²⁹.

Oczywistością jest stwierdzenie, że głos to fundament pracy w teatrze muzycznym. Niemniej na jego jakość i możliwości wykonawcze wpływa wiele czynników. Sam, bez umiejętności technicznych, nie jest w stanie przekazać środków emocjonalnych i ekspresji w różnych stylistykach muzycznych. Do-

²⁷ *Artykulacja*, [hasło w:] *Wikipedia, wolna encyklopedia*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Artykulacja_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Artykulacja_(muzyka)) [dostęp: 14.07.24].

²⁸ B. Tarasiewicz, op. cit., s. 214, cyt. za: F. Martienssen-Lohmann, *Kształcenie głosu śpiewaka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1953, s. 73–74.

²⁹ J. Maliński, *Techne* – źródło techniki, „Machina Myśli”, <http://machinamysli.org/techne-zrodlo-techniki> [dostęp: 14.07.2024].

piero połączenie głosu z techniką, a jednocześnie zrozumienie intencji reżysera i przełożenie ich na język sceniczny, daje pełnowymiarowy efekt.

Swobodne operowanie głosem pozwala na płynne współdziałanie z orkiestrą. Dzięki temu można bez przeszkód oddać się muzykowaniu, zatopić się w dźwiękach, wspólnie frazować, sprawić, by głos wraz z orkiestrą stanowił jeden organizm. Umiejętność stworzenia harmonijnej i spójnej całości z orkiestrą stanowi o poziomie wykonawczym i kulturze muzycznej aktora śpiewającego.

Opanowanie swego głosu umożliwia wypełnienie postaci dowolnymi emocjami, przy jednoczesnej uważności na wiele innych czynników dzieła. Gwarantuje również swobodę w budowaniu relacji z pozostałymi postaciami na scenie.

Wieloletni trening wokalny i wysoka świadomość wykonawcza przekładają się na utrzymanie jakości spektaklu, który jest mocno eksploatowany. Uważam, że tylko dobra technika pozwala aktorowi każdego wieczoru śpiewać tak, by nie odbiło się to negatywnie ani na poziomie przedstawienia, ani na jego kondycji wokalne. No i, co ogromnie ważne, pozwala na swobodne używanie głosu w najróżniejszych stylach muzycznych.

Technika wokalna sama w sobie nie jest zatem celem, jest prowadzącym do niego środkiem, rzemiosłem. Celem jest zawsze opowiedzenie historii tkanej głosem na różnych jego wysokościach, zbudowanej z rozmaitych napięć emocjonalnych, dynamicznych, wynikających z treści wykonywanego utworu. Brak techniki w świecie śpiewu oznacza ograniczoność w możliwościach doboru repertuaru. Często powoduje to u wykonawcy brak pewności, jeśli utwór choć trochę wymaga rozszerzenia skali czy nadania interpretacji muzycznej jakości.

I tak jak w ujęciu Arystotelesa *techne* „nie wytwarza dóbr przypadkowo”, tak jej brak w kontekście wokalnym naraża wykonawcę na wiele przypadkowych wykonania, gdyż ów „wytwór sztuki” nie będzie stanowił „trwałej dyspozycji”.

W świecie wokalistyki zdarzają się artyści, którzy z natury posiadają ową „trwałą dyspozycję”. Wykonawca obdarowany tego rodzaju talentem potrafi gładko połączyć rejestry, ma dużą skalę głosu, nie ma w ogóle tak zwanych mostów między rejestrami piersiowym i głowowym, zwanych też przejściami³⁰. Są to jednak wyjątki, większość z nas musi podążać drogą *techne*, by rozpoznać, zrozumieć i uwolnić swój głos.

30 Czasem używa się określeń: z ang. *break* – przerwa, rozbiecie, złamanie, ang. *bridge* lub z wł. *passaggio* – mosty, przejścia między rejestrami.

Skupię się na trzech technikach: *bel canto*, *mix*, *belt*, które we współczesnym teatrze muzycznym są najczęściej stosowane. Opierając się na nich, pracowałam nad rolami, które w niniejszej pracy opiszę.

BEL CANTO, czyli PIĘKNY ŚPIEW

Około 1600 roku grupa kompozytorów, literatów i śpiewaków pod nazwą Camerata Florencka po raz pierwszy podjęła się stworzenia szkoły śpiewu. Zależało im, aby ustanowić nową formę muzyczną – bardziej deklamacyjną na tle orkiestry, taką, by śpiewane słowa zyskały na znaczeniu. Chcieli również usystematyzować wiedzę dotyczącą techniki i metod trenowania głosu. Aby osiągnąć mistrzostwo w sztuce wokalne, zaczęli poszerzać swą wiedzę i poszukiwać „modelu”, na jakim szkoła śpiewu mogłaby się oprzeć³¹.

„Modelem, na którym badacze odkrywali, czym jest mechanizm wokalny, była sama natura. Sprawdzali oni, jakie odczucia towarzyszą śpiewakowi, gdy przechodzi on z jednej samogłoski na drugą, z jednego słowa na kolejne, z jednej wysokości dźwięku na inną, i porównywali odczucia z wrażeniami, jakie odbierali jako słuchacze. Dzięki temu, że sami byli śpiewakami, wspomagali się eksperymentami we własnych głosach, analizując swoje odczucia tonalne i zestawiając rezultaty indywidualnych wysiłków. (...) Członkowie Cameraty odkryli, że podczas śpiewania cała uwaga śpiewającego skupiona jest »wewnątrz« na procesie tworzenia dźwięku (samogłoski) i na myśleniu o konkretnym rejestrze. Nigdy nie słuchali oni głosu »na zewnątrz« siebie, żeby sprawdzić, czy wszystko jest w porządku. Wszyscy oni doświadczali tych samych odczuć na tych samych dźwiękach i byli też w pełni świadomi istnienia kolumn dźwięku (rozciągania się pionowo rezonansu – fali dźwiękowej)”³².

Eksperymenty dotyczące usystematyzowania szkoły pięknego śpiewu trwały wiele lat. Pracowały nad nimi pokolenia, aż wreszcie po około dwustu latach metody włoskiej szkoły śpiewu zostały ugruntowane i przyjęte przez wszystkich nad nimi pracujących. Zaczęto otwierać szkoły w największych miastach w Italii, a włoska szkoła śpiewu stała się:

„kompletną i całościową wiedzą o tym, jak funkcjonuje głos ludzki. Opiera się na prawach natury, dlatego jest uniwersalna i ponadczasowa”³³.

Wielkimi postaciami w świecie *bel canto* są między innymi: Ezio Pinza, Adelina Patti, Lily Pons, Lauri

31 M. Przeniosło, *Technika wokalna Bel Canto – esencja dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu*, Centrum Edukacyjno-Językowe Studiante, Legnica 2011, s. 12.

32 Ibid.

33 Ibid., s. 13.

Volpi, Benjamino Gigli, Joan Sutherland, Maria Callas czy Luciano Pavarotti, o którym po jego śmierci Sławomir Pietras (dyrektor Opery w Poznaniu) na łamach tygodnika „Wprost” powiedział tak:

„Był kwintesencją włoskiego belcanta. Mimo że XX wiek był erą wielkich tenorów – z Włoch pochodzili chociażby Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Giuseppe Di Stefano, Mario del Monaco czy Franco Corelli – on był z nich najwspanialszy”³⁴.

Osobiście uwielbiam Pavarottiego. Wykonywane przez niego arie analizuję pod kątem technicznym, na przykład jak pracuje żuchwą, oddechem, jak układa język – zwłaszcza przy emisji wysokich dźwięków. Ogromnie żałuję, że nie dane mi było słuchać go na żywo. Potęgą głosu, jakim władał, wręcz wgniatała widza w fotel, a jego artyzm wyciskał z oczu łzy wzruszenia.

„Bel canto jest prawdziwą awangardą ekspresji, gdyż sięga do źródeł wydobywania głosu ludzkiego, do najgłębszych korzeni psychiki i fizjologii człowieka. Nie jest to przestarzała, zmanierowana i jałowa duchowo sztuka dla sztuki, jak wielu dziś się zdaje, lecz żywe poszukiwanie prawdziwej, naturalnej emisji głosu i spontanicznego wyrazu, jakim jest na przykład śpiew ptaków”³⁵. (Luciano Pavarotti potrafił naśladować śpiew ptaków, gwizdząc, i robił to fenomenalnie!³⁶).

Oczywiście, aby opanować elastyczność i biegłość wokalną, jakiej wymagał piękny śpiew, niezbędne było wyrównanie głosu w całym jego rejestrze, czystość intonacji, a także odpowiednie brzmienie oraz artykulacja spółgłosek i samogłosek. Jakość artykulacji zależy od jej koordynacji z oddechem, fonacją, rezonansem. Nauczyciele włoskiej szkoły *bel canto* opracowali wiele progresywnych ćwiczeń doskonalących śpiewaków, zawierających różne stopnie trudności, kształtujących świadomość w obrębie skal muzycznych, interwałów, a także płynnego przechodzenia z dźwięku na dźwięk, czyli *legato*, przy jednoczesnym utrzymaniu stałego przepływu powietrza. Skupiano się również na płynnych przejściach od *crescendo* do *diminuendo*, czyli trenowano *messa di voce*³⁷. Praca mięśni oddechowych musi być kontrolowana, tak by były elastyczne i wspierały głos w taki sposób, by można było wykonywać najróżniejsze ćwiczenia bez napięcia w głosie. Zaawansowane ćwiczenia charakteryzowały się bogatą ornamentyką, rozbudowanymi, kwiecistymi pasażami, aby wokalista osiągnął wokalną zwinność i wirtuozerię. Jest ona możliwa dzięki doskonałej koordynacji mięśniowej, będącej wynikiem odpo-

34 Zmarł Luciano Pavarotti, „Wprost”, <https://www.wprost.pl/swiat/113367/zmarl-luciano-pavarotti.html> [dostęp: 14.07.2024].

35 *Bel canto*, Klub Miłośników Opery „Trubadur”, http://www.trubadur.pl/old/Biul_22/Bel.html [dostęp: 14.07.2024].

36 Accord Music, *Pavarotti amazing whistling*, YouTube, data publikacji: 21.08.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=N61lOy-2hsQ> [dostęp: 14.07.2024]

37 *Messa di voce*, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/messa-di-voce;3939912.html> [dostęp: 17.07.2024].

wiedniej techniki wokalne oraz opanowania czynników muzycznych i fizjologicznych³⁸.

Włoska szkoła śpiewu wypracowuje u wykonawcy elastyczność i lekkość w posługiwaniu się głosem, a także kładzie nacisk na interpretację i wyrazistość tekstu. Dzięki odpowiedniej technice oddechowej – *appoggio*, kontroli rezonansu, ustawieniu aparatu głosowego, chroni go przed zbytnim napięciem i urazami, co daje wokalistom szansę na śpiewanie w zdrowiu przez długie lata³⁹.

Wielka śpiewaczka operowa Magda Olivero w wieku dziewięćdziesięciu sześciu lat zaśpiewała *Ave Maria* Ruggera Leoncavalla i *Panis Angelicus* Césara Francka w sposób, który nie pozwala wątpić, iż operuje techniką umożliwiającą posługiwanie się głosem na niebiańskich wysokościach w *legato*, w czystej intonacji, brzmącym nadal młodzieńczo, wręcz anielsko⁴⁰.

Przez około dwieście lat pracy nad *bel canto* jego twórcy opierali się tak naprawdę na czuciu, doświadczeniu, obserwacji i wzajemnej analizie swoich głosów, a technika ta jest kultywowana i badana do dziś. *Bel canto* stanowi kanwę dla rozwoju innych, współczesnych technik. Do dziś analizowane są dogłębnie przez foniatorów i wokalistów terminy związane z *bel canto*, przykładowo kontrowersyjny *coup de glotte*, co oznacza dosłownie „uderzenie” głosu w momencie rozpoczęcia dźwięku.

Termin ten ukuł Manuel Garcia (1805–1906), który po ojcu był spadkobiercą nauki starej szkoły *bel canto*. W młodości jednak zaprzestał występów, skupił się na działalności pedagogicznej, a także badaniach laryngologicznych. Używał lusterek dentystycznych do oglądania własnego aparatu podczas emisji głosu. Dzięki temu eksperymentowi już pod koniec XIX wieku zaczęto używać laryngoskopu do oceny diagnostycznej i zarówno w świecie medycznym, jak i wokalnym zaczęto stosować jednolitą terminologię. Garcia wykształcił również całe pokolenia śpiewaków, zatem na firmamencie wokalistyki jego gwiazda lśni niezwykle mocno. Jednak termin, którym się posługiwał, czyli wspomniany wyżej *coup de glotte*, od wielu lat mocno niepokoi badaczy głosu, którzy starają się dogłębnie zanalizować, co Garcia miał dokładnie na myśli. Właściwie cała sprawa rozbija się o słowo „uderzenie”, które można zinterpretować jako mocne zwarcie czy też zderzenie fałdów głosowych podczas rozpoczynania dźwięku, czyli według współczesnej terminologii podczas *onsetu*. Zbyt mocny atak na dźwięk jest bowiem szkodliwy dla strun głosowych.

38 P. Harper, *Comparative Study of the Bel Canto Teaching Styles and Their Effects on Vocal Agility*, UNT Digital Library, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278170/m2/1/high_res_d/1002656654-harper.pdf [dostęp: 17.07.2024], s. 58–86, 96–119. Tłumaczenie własne.

39 *Mój piękny głos, czyli włoska szkoła śpiewu Bel canto*, Szkoła śpiewu Szumilo ART FORUM, <https://szumiloartforum.pl/wloska-szkola-spiewu-bel-canto/> [dostęp: 14.07.2024].

40 Brunello Creatini, *Magda Olivero canta nella Chiesa di Solda a 96 anni*, YouTube, data publikacji: 1.05.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=W6FNAVs7npM> [dostęp: 14.07.2024].

Śpiewaczka i pedagog Paulina Puzińska w swoim artykule *Coup de la glotte – kontrowersyjny sposób atakowania dźwięku, czyli prawie 200 lat dyskusji* mocno pochyliła się nad tym zagadnieniem i przedstawiła analizy światowych badaczy głosu, między innymi Ingo Titze⁴¹, Ronalda C. Scherera⁴² czy Johana Sunberga⁴³, w wyniku których doszła do wniosku, że Garcia nie miał na myśli twardego ataku podczas *onsetu*, który doprowadzałby do kompensacji napięć mięśni oddechowych, szyi, języka oraz zuchwy. Chodzi o atak miękkiej, delikatnej zwarcie fałdów głosowych utrzymujące niskie ciśnienie podgłośnia i sąsiadujące mięśnie w balansie, a całe nieporozumienie dotyczy niefortunnego zwrotu użytego przez Garcję, czyli „uderzenia w głośnie”⁴⁴.

Ten rodzaj rozpoczynania dźwięku, źle zinterpretowany i wytłumaczony, może być dla głosu bardzo niebezpieczny, dla mnie natomiast był zbawienny.

Mój głos przez długie lata bardzo intensywnej pracy nigdy mnie nie zawiódł, nie poddawał się nawet przy chorobach, co więcej, gdy zdarzały się bardzo trudne dla mnie partie wokalne, zawsze pracowałam nad nimi, używając *colpo di glotti*⁴⁵ jako ataku miękkiego, który wraz z *appoggio* dawał mi kontrolę nad dźwiękiem.

Współcześnie ten sposób rozpoczynania dźwięku nosi nazwę „symultanicznego *onsetu*”, o którym mówił podczas warsztatów w Krakowie dr Hubert Noe⁴⁶. Podkreślił, że kontrola relacji oddechu wraz z domkniętymi fałdami głosowymi daje artyście więcej możliwości wykonawczych.

Współcześnie muzyka wymaga od wokalisty innego rodzaju zwinności niż kwieciste pasáže i tryle, jakie cechowały *bel canto*. Niemniej umiejętność gładkiego przechodzenia przez rejestry, budowanie dynamiki, śpiewanie *legato* oraz elastyczność i zwinność głosu to nadal elementy świadczące o klasie wokalisty. Obecnie jest wiele metod kształcenia. Toczą się dyskusje, czy lepsze jest nauczanie poprzez

41 Ingo Titze jest naukowcem zajmującym się głosem i dyrektorem Narodowego Centrum Głosu i Mowy oraz adiunktem na otolaryngologii Uniwersytetu Utah w Salt Lake City. Jest profesorem na Wydziale Nauk o Komunikacji i Zaburzeniach na Uniwersytecie Iowa oraz autorem kilku książek dotyczących głosu. Ingo Titze, National Center for Voice and Speech, <https://ncvs.org/ingo-titze> [dostęp: 14.07.2024].

42 Ronald Scherer jest profesorem na Wydziale Nauk o Komunikacji i Zaburzeniach Uniwersytetu Stanowego Bowling Green. Ronald C. Scherer, Ph.D., Bowling Green State University, <https://www.bgsu.edu/health-and-human-services/programs/departments-of-communication-sciences-and-disorders/faculty-and-staff/ronald-scherer.html> [dostęp: 14.07.2024].

43 Johan Sundberg jest specjalistą w zakresie akustyki muzycznej, szczególnie w odniesieniu do mowy i śpiewu, profesorem w Department of Speech, Music and Hearing, School of Computer Science and Communication, Royal Institute of Technology (KTH) w Sztokholmie. Johan Sundberg, Vocal Pedagogy, <https://vocalpedagogy.com/vocal-pedagogue/johan-sundberg/> [dostęp: 14.07.2024].

44 P. Tuzińska, *Coup de la glotte – kontrowersyjny sposób atakowania dźwięku, czyli prawie 200 lat dyskusji*, Stowarzyszenie Wokalistów MIX, <https://mix.org.pl/artykul-nr-3-paulina-tuzinska/> [dostęp: 14.07.2024].

45 W tłumaczeniu dosłownie: uderzenie w krtań, nazwa używana zamiennie z *coup de glotte*.

46 Hubert Noe jest światowej sławy foniatrą, doradcą autorów podręczników wokalnych, a także śpiewakiem i pedagogiem współpracującym z Operą Wiedeńską. Warsztaty Dr Hubert Noe w Krakowie..., op. cit.

analizowanie głosu od strony anatomii i fizjologii, czy podążanie drogą czucia i kształtowania się głosu dzięki obrazom mentalnym, jak to było w latach rozkwitu starej włoskiej szkoły pięknego śpiewu.

Osobiście preferuję drogę złotego środka, tak aby student miał świadomość procesów fizjologicznych związanych z fonacją, ale również był cały czas nastawiony na czucie i słuchanie samego siebie.

Różne podejścia do zagadnień związanych ze śpiewem czy też kształcenia wokalistów nie są wyłącznie domeną współczesności. W pewnym momencie technika *bel canto* zaczęła ewoluować i wśród pedagogów wokalnych doszło do podziału:

„Kiedy fałdy głosowe łączą się, wibracja tworzy ton w zależności od długości, grubości i napięcia fałdów głosowych. Ta wysokość rezonuje w całym przewodzie głosowym, tworząc ton tej wysokości. Te elementy, czyli rezonans i wibracja, miały równe znaczenie w oryginalnej technice *bel canto*. Jednak ta jednomyślność nie trwała długo. W XIX wieku w świecie *bel canto* doszło do rozłamu wśród jego nauczycieli. Jedni drążyli dalej temat rezonansu, jego ruch za podniebieniem miękkim, inni zaś skupili się na rozwijaniu zagadnienia części wibracyjnej, kierując ją do przodu. Śpiew do przodu – »forward singing« ewoluował w technikę używaną często w teatrze muzycznym, czyli w belt, lub broadway belt, natomiast obecnie *bel canto* uważane jest za technikę śpiewu klasycznego”⁴⁷.

Oprócz techniki *beltu* zastosowanie w teatrze muzycznym znajduje też technika *mix*, i jej przyjrzyć się jako pierwszej, gdyż, aby dobrze śpiewać *beltem*, najpierw trzeba nauczyć się mieszać rejestry, czyli śpiewać w technice *mix*.

TECHNIKA MIX

Omawiając współczesne techniki, będę posługiwać się w większości nazwami angielskimi, gdyż obecnie najwięcej badań, publikacji, a także wystąpień na konferencjach bazuje na tym języku, co spowodowało standaryzację terminologii.

W technice *mix* pragniemy w pełni połączyć element wibracyjny z rezonansowym. Chcemy zbalansować pracę mięśni w krtani, tak by głos brzmiał naturalnie i był wyrównany na całej skali.

47 *What is Mix?*, International Voice Teachers of Mix, <https://www.ivtom.org/what-is-mix/> [dostęp:14.07.2024]. Tłumaczenie własne.

„Za podniebieniem miękkim uzyskuje się dostęp do »głosu rejestru głowowego«, a »śpiew do przodu« całkowicie łączy fałdy głosowe i uzyskuje dostęp do »głosu klatki piersiowej«. Mieszając głos klatki piersiowej i głowy, uzyskujesz pełne korzyści z obu głosów: naturalne i mocne brzmienie głosu klatki piersiowej oraz piękno i zakres głosu rejestru głowowego”⁴⁸.

W związku z powyższym można stwierdzić, że *mix* wywodzi się również z włoskiego *bel canto*. Jest jego współczesną odmianą. Sposób oddechu, fonacji jest taki sam, zmienia się tylko – albo aż – to, że w technice *mix* pracujemy nad wymieszaniem rejestrów i prowadzeniem głosu za podniebieniem miękkim i do przodu, a w klasycznym *bel canto* głównie wertykalnie za podniebieniem miękkim. Dzięki wypracowanemu balansowi możliwe jest płynne przechodzenie między rejestrami z eliminacją »przejścia« w głosie.

„Gdy śpiewak uczy się śpiewać używając obu tych rejestrów i trenuje fałdy głosowe, aby pozostawały razem, możliwe jest płynne i równomierne wokalizowanie z jednego rejestru do drugiego. Relacja współpracujących ze sobą dwóch elementów stworzy równomierną, płynną wokalizację, a w efekcie wyeliminuje »przejścia« w głosie. »Przejścia« to powszechna skarga wśród wokalistów. Mix, będący zrównoważonym i zdrowym podejściem do śpiewania, eliminuje »przerwę« w głosie”⁴⁹.

W technice *bel canto* funkcjonuje termin *chiaroscuro*, co po włosku oznacza jasno-ciemno i dotyczy brzmienia samogłosek. Otóż na przykład samogłoska „a” powinna mieć włoskie, szerokie, jasne brzmienie, a jednocześnie ciepłe i głębokie.

Doktor Hubert Noe podczas warsztatów w Krakowie na pytanie, czym się różni *bel canto* od techniki *mix*, odpowiedział mniej więcej w ten sposób:

„Różnica między śpiewem klasycznym a współczesnym polega na jakości, poczuciu stylu i gustu, u Pavarottiego usłyszycie »chiaroscuro«, czyli jasno-ciemną barwę głosu, a u Whitney Houston »chiaro-chiaro«, czyli jasno-jasną”⁵⁰.

Możliwość pracy w obszarze techniki *bel canto* uświadomiła mi, że jest ona niczym taniec klasyczny dla tancerza, jest „matką dziedziny”. Tak jak tancerz, który dzięki opanowaniu zasad tańca klasycznego może operować w różnych technikach tańca współczesnego, jak modern jazz czy street dance, hip-hop i innych, tak wokalista, który posiadał zasady *bel canto*, może eksplorować współczesne techniki, jaki-

48 Ibid.

49 Ibid.

50 Warsztaty *Dr Hubert Noe w Krakowie...*, op. cit.

mi są *mix* lub *belt*. Obie są obecnie stosowane we współczesnych produkcjach w teatrach muzycznych oraz w śpiewie rozrywkowym, a umiejętności operowania nimi świadczą o klasie wokalisty. Technika *mix*, w zależności od proporcji wymieszanych rejestrów, może wytwarzać naturalne brzmienie na całej skali głosu i pozwala na śpiewanie we wszystkich stylach muzycznych⁵¹.

BELT

Czym charakteryzuje się ta technika? Amerykańska wokalistka i trenerka głosu Lisa Popeil, która wygłosiła wykład na temat *beltu* podczas seminarium głosowego *Głos – Ciało – Ekspresja*⁵² wyjaśniła, że nazwa ta pojawiła się we wczesnych latach XX wieku. Pochodzi ze slangu boksinerskiego i oznacza cios.

W odniesieniu do śpiewu oznacza brzmienie piersiowe, głośnie, potencjalnie niebezpieczne dla wykonawcy, przejmujące dla widza, bliskie kontrolowanemu krzykowi – wołaniu⁵³. Aby bezpiecznie śpiewać w tej technice, niezbędna jest odpowiednia praca oddechem.

Lisa Popeil proponuje określenie *diamond of support*, co można przetłumaczyć jako diament wsparcia czy też podparcia. Wyobraźmy sobie na naszym ciele diament, którego górny kraniec dotyka wyrostka mieczykowatego – najmniejszej, najniżej położonej części mostka, dolny dochodzi do spojenia łonowego dolnej części brzucha, a pozostałe dwa krańce mają swoje miejsce po bokach ciała, pod żebrami w pasie.

- Przy wdechu dolna część brzucha jest zrelaksowana, brzuch wypuszczony, swobodny.
- Przy wydechu, dzięki aktywizacji mięśni głębokich, brzuch i pępek zapadają się do środka ciała.

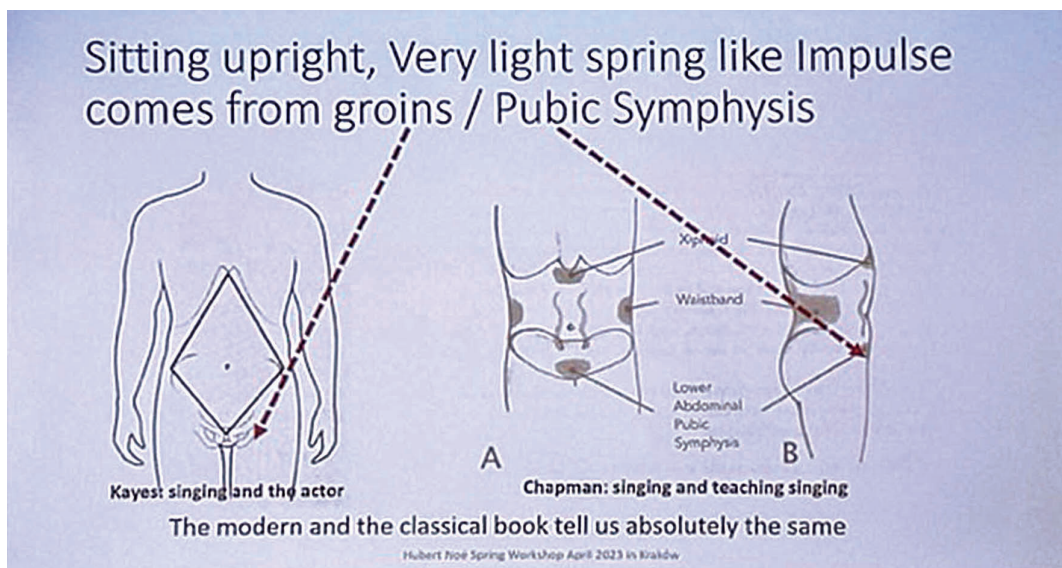
Na górnym krańcu diamentu znajduje się według Lisy Popeil *magic spot* – magiczny punkt, który przy wdechu powinien się zapadać, a przy wydechu uwypuklać i utrzymywać ten stan do końca frazy.

Ciekawy jest fakt, że książki dotyczące śpiewu klasycznego i współczesnego opisują to w ten sam sposób, czyli znowu wracamy do podstaw starego dobrego *bel canta*.

⁵¹ *What is Mix?*, op. cit.

⁵² Międzynarodowe Seminarium Naukowe *Głos – Ciało – Ekspresja* organizowane są od kilku lat każdej jesieni przez Stowarzyszenie Wokalistów MIX/Mix Singers Association.

⁵³ Mister Golightly, *Theatre Women Belting & Mixing (E4-D6)*, YouTube, data publikacji: 20.01.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=6SIQmQI9x3A&list=PLsNpqBOuh4kLdNrtsJdnvFLPf6a6zaeGL&index=9&t=861s> [dostęp: 14.07.2024]. Przedstawione w wideo wokalistki śpiewają *miksem* lub *beltem* na przestrzeni całej skali od E4 do D6; im wyżej śpiewają, tym bardziej używają techniki *belt*.



Diamond of support, zdjęcie z warsztatów
z Hubertem Noe, Kraków, kwiecień 2023

Lisa Popeil po wielu latach badań podzieliła *belt* na różne style, podając przy tym przykłady wokalistów posługujących się poszczególnymi jego rodzajami:

- *heavy belt* – ciężki, gardłowy – Shirley Bassey, *Diamonds Are Forever*,
- *ringy belt* – dzwoniący – Ann Wilson-Heart, *Barracuda*,
- *brassy belt* – metaliczny, bezczelny, arogancki – Adam Lambert, *Satisfaction*,
- *nasal belt* – *bluesy style* – nosujący w stylu bluesowym – Tom Jones, *Bridge over Troubled Waters*,
- *speech-like belt* – jako przedłużenie mowy – Kelly Clarkson, *Stronger*.

Wszystkie wymienione rodzaje *beltu* znajdują swoje miejsce w teatrze muzycznym, choć najczęściej spotykany jest ten ostatni, czyli *speech-like*. Jest bardziej zmatowiony, wyciszony i naturalniejszy na wysokich tonach. Ten styl wykorzystywany jest najchętniej w śpiewie rozrywkowym, komercyjnym.

Temat *beltu* jest poruszany na każdym seminarium czy warsztatach. Marzenie, aby śpiewać głośno, pełną piersią, a jednocześnie bardzo emocjonalnie, dotyczy chyba każdego wokalisty i aktora. Najważniejsze, by tego rodzaju wyzwanie było całkowicie bezpieczne dla wykonawcy. Tutaj znów wrócę na chwilę do warsztatów z Hubertem Noe, który opisuje tę technikę jako:

„naturalny, dramatyczny efekt otwartego krzyku”. Według niego cechy zdrowego beltu to:

- wysoki grzbiet języka,
- górna część gardła jako centrum (a nie jama ustna jak przy krzyku),

- jasno-jasna barwa w kontraście do jasno-ciemnej w klasyce,
- utrzymanie naturalności mowy, bez sztucznego dobarwiania.

Lisa Popeil dorzuca:

- podpieraj każdy dźwięk (lub raczej wspieraj *support* oddechem),
- nie ściskaj fałdów głosowych,
- nie pchaj głosu, stworzysz zbyt wysokie ciśnienie podgłośniowe,
- pracuj dynamiką, nie śpiewaj cały czas głośno⁵⁴.

Jeśli chodzi o to ostatnie stwierdzenie, Lisa Popeil oraz Hubert Noe są całkowicie zgodni, że *belt* robi wrażenie jako na przykład punkt kulminacyjny utworu.

Zwykle songi musicalowe kończą się spektakularnym *forte* trzymanym długo, śpiewanym prostym dźwiękiem, który pod sam koniec zaczyna wibrować. Utrzymywanie całego utworu w dynamice krzyku byłoby dla wykonawcy i słuchacza męczące.

W przeciwieństwie do Lisy Popeil dr Noe uważa, że nie ma podziałów na rodzaje beltu, istnieje *belt* i *belt mix* (czyli będący przedłużeniem mowy, lekko wzmocniony o metaliczne brzmienie *mix*). Twierdzi również, że mężczyźni nie beltują, gdyż mają zbyt długie fałdy głosowe (nawet Freddy Mercury śpiewał *miksem*).

Powyżej nakreśliłam tylko podstawowe, bardzo ogólne informacje z zakresu technik wokalnych używanych we współczesnym teatrze muzycznym. Jeśli chodzi o technikę, sądzę, że wprowadzić wszystkie elementy fizjologiczne i akustyczne są ogromnie ważne, ale na uwagę trzeba mieć zawsze indywidualność człowieka przychodzącego na lekcję śpiewu nie tylko z głosem gotowym do pracy, ale też z całym psychologicznym bagażem, fizycznością, intelektem, wrażliwością i różnym samopoczuciem każdego dnia. Zawsze staram się podchodzić do pracy z głosem indywidualnie i holistycznie.

„Zasady naukowe dotyczące śpiewu są fascynujące, ale zrozumienie ich niekoniecznie sprawia, że ludzie śpiewają lepiej. Niektórzy śpiewacy, którzy wiedzą bardzo mało o całym procesie, śpiewają pięknie. Inni wiedzą bardzo dużo, a śpiewają kiepsko. (...) naukowa analiza może nam tylko powiedzieć, co się dzieje, gdy śpiewamy. Nie może nam powiedzieć, co mamy zrobić, żeby dobrze śpiewać”⁵⁵.

54 L. Popeil, Międzynarodowe Seminaria Naukowe *Głos – Ciało – Ekspresja* organizowane przez Stowarzyszenie Wokalistów MIX/Mix Singers Association, online 2022.

55 W. Stephen Smith, M. Chipman, *Nagi głos: „wholistyczne” podejście do śpiewu*, Zakład Poligraficzno-Wydawniczy POZKAL, Inowrocław 2018, s. 38.

Analityczno-naukowe podejście do śpiewania, choć jest wspaniałym narzędziem, ogranicza jednak recepcję wpływu na głos wyobraźni, ciała, umysłu czy serca, a one również „śpiewają”.

Renée Fleming, uważana przez krytyków za jeden z najwspanialszych sopranów naszych czasów, wyobrażała sobie swój głos jako gobelin, z którego:

„jedna nić idzie w górę, a inne są w nią wplecione. W przypadku ruchu w dół, te same nici są wyciągane na zewnątrz, a kolejne są w nie wplatane. To stwarza jednolitość tkaniny w każdym kierunku, wszerek i wzdłuż”⁵⁶.

Kiedy Stephen Smith – profesor śpiewu i autor książki *Nagi głos* – uczył się emisji, jego nauczycielka, opisując dźwięk, jaki chciała, by z siebie wydobył, używała jedynie abstrakcyjnych obrazów, a on intuicyjnie podążał za nią, wyczuwał, co powinien zrobić, by go osiągnąć⁵⁷.

Podsumowując metaforycznie:

Technika wokalna jest gruntem, na którym stoi fundament – głos aktora. Grunt jest bazowym elementem stanowiącym podstawę do budowania dalszych konstrukcji. Musi być stabilny i zwarty, tak by wraz z fundamentem stworzył wytrzymałą wobec wszelkich okoliczności, przewidywalną podstawę konstrukcyjną.

Mając fundament – głos na stabilnym gruncie – którym jest technika, można zająć się budową najróżniejszych form – ról w różnych technikach wykonawczych i w dowolnym stylu.

Oprócz stabilnego gruntu, fundamentów i konstrukcji do zwieńczenia budowy potrzebny jest solidny dach. To alegoria psychiki.

Zatem fundamentem jest głos, gruntem technika, dachem psychika. Równowaga między tymi trzema elementami gwarantuje stabilność całego „wokalnego domu”. Mając głos – fundament ugruntowany w technice i zwieńczony solidnym dachem – psychiką, aktor może zabrać się do pracy nad zintegrowaniem pozostałych elementów budujących postać. Może skupić się na aktorstwie i tańcu bądź ekspresji ruchowej.

56 R. Fleming, *Głos wewnętrzny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2015, s. 53.

57 W. Stephen Smith, M. Chipman, op. cit., s. 27.

2.3. HIGIENA I PATOLOGIE GŁOSU. CIAŁO. TREMA. RÓWNOWAGA

HIGIENA I PATOLOGIE GŁOSU. Zagadnienie dotyczące dbałości o swój głos jest w moim odczuciu niezwykle ważne. Dbanie o jego dobrostan to duży krok w kierunku wieloletniej możliwości eksploatacji swego aparatu głosowego.

Każdy z nas jest inny i już podczas edukacji, rozpoczął wędrówkę do samopoznania. W ciągu wielu długich lat rozpoznawałam swoje potrzeby, by nauczyć się wychodzić im naprzeciw. Bardzo istotne jest słuchanie komunikatów płynących z własnego gardła, ciała, psychiki. Jeśli nie będziemy na co dzień dbać o głos i nie zadamy w porę o balans w organizmie, to prędzej czy później przyjdzie nam za to zapłacić. Ciało nas zatrzyma. Zacznie chorować.

W młodości pracujemy na nasze późniejsze lata, na ich zdrowotną jakość. Ale młodość to często myślenie o sobie jako o niewyczerpalnym źródle energii i zdrowia. Zdarzało się bowiem, że rano grałam postać z bajki, używając przy tym dość męczącego charakterystycznego głosu z chrypką, a wieczorem śpiewałam w *bel canto* – rolę Marii w *West Side Story* w trzygodzinnym spektaklu przez kilka dni z rzędu. Czasem pomiędzy bajką a wieczornym spektaklem pędziłam do studia nagrań na kilka godzin dubbingowania bajek. Nie bardzo można mówić w takim wypadku o higienie głosu. Przeciążony organizm jest osłabiony i bardziej podatny na choroby. W miesiącach nasilonych infekcji warto stosować suplementację organizmu przynajmniej witaminami D₃ i C₁₀₀₀. W okresie grzewczym należy dbać o nawilżanie pomieszczeń (optymalna dla głosu jest wilgotność powietrza wynosząca 40–60 procent) oraz robić profilaktycznie inhalacje z soli fizjologicznej. Oczywiście podczas choroby gardła należy się inhalować co najmniej dwa razy dziennie. Podczas infekcji górnych dróg oddechowych nie powinniśmy występować, gdyż mogą nastąpić powikłania nawet po zwykłym zapaleniu gardła.

Aby głos był dźwięczny i zdrowy, warto zryzygnować z używek. Nikotyna wpływa na przekrwienie śluzówki, ma negatywny wpływ na struny głosowe, u palaczy pojawia się chrypka i suchość w gardle. Lepiej unikać zadymionych pomieszczeń, których szczęśliwie w przestrzeni publicznej jest już niewiele. Wieloletnie palenie może spowodować nieodwracalne pogrubienie fałdów głosowych i obniżenie głosu, powodując charakterystyczną barwę „głosu palacza”, niemożliwość śpiewania w górnym rejestrze, a często także chrypkę i kaszel.

Należy również unikać spożywania alkoholu, gdyż powoduje on wysuszenie błony śluzowej w gardle i osłabia układ odpornościowy. Powinniśmy natomiast pić około dwóch litrów dziennie napojów

niegazowanych, najlepiej wody. Nawadnianie organizmu jest ważną zasadą dotyczącą higieny głosu⁵⁸. Zimą zawsze mam przy sobie termos z gorącą wodą, miodem i imbirem – napój ten ma działanie rozgrzewające, antybakteryjne, przeciwwirusowe i ma kojący wpływ na podrażnione gardło.

Przewlekły hałas, który towarzyszy nam w życiu i w pracy ma wpływ na pogorszenie się słuchu. Oddziałuje także negatywnie na układ nerwowy, krwionośny, ciśnienie krwi i pracę serca. Powoduje szumy uszne i obniża zdolność koncentracji. Może również prowadzić do nerwicy⁵⁹. Powinniśmy zadbać o siebie, kupując stopery przeznaczone dla muzyków i ludzi z nadwrażliwością słuchową, które redukują hałas do 27 decybeli.

W celu utrzymania higieny głosu należy zadbać o odpowiednio długi, dobry sen i umiejętność odpoczynku. Te mięśnie, które były napięte podczas pracy, po jej zakończeniu powinny zostać rozprężone. Po procesie prób, spektakli, które wymagają intensywnego wysiłku wokalnego, musi nastąpić czas na regenerację. Mam na myśli nie tylko regenerację głosu, ale również całego organizmu i psychiki. Życie w równowadze między pracą a życiem osobistym jest niezmiernie ważne..

Regenerację po intensywnym śpiewaniu zapewnić może stosowanie metody *Lax Vox*, czyli śpiewanie przez rurkę zanurzoną w wodzie. Ta metoda terapeutyczna obniża napięcie w głosie, nawilża gardło, uelastycznia fałdy głosowe, poprawia kontrolę oddechu. *Lax Vox* należy do grupy ćwiczeń relaksacyjnych, terapeutycznych zwanych SOVT, czyli *Semi-Occluded Vocal Tract*, co oznacza śpiewanie z częściowo zawężonym traktem wokalnym. Usta w tych ćwiczeniach są nie w pełni zamknięte. Świetne jest również akcentowanie wydechów, długie wypuszczanie powietrza przy jednoczesnym wokalizowaniu na spółgłosce „F-w” bądź amerykańskim „R”. Równie dobrze można zastosować *lip trill* jako przedłużoną wibrację ust, mormorando, śpiewanie z ręką przy ustach lub przez cienką słomkę niezanurzoną w wodzie. Ćwiczenia SOVT „masują” fałdy głosowe od góry traktu wokalnego dzięki powstałemu ciśnieniu zwrotnemu i redukują napięcie w krtani. Pomagają w koordynacji dźwięków przejściowych z rejestru na rejestr (*mosty/passaggio*), pozycjonują krtąń, wspomagają przepływ oddechowy, odbudowę tkanek; dzięki nim fałdy głosowe zwierają się w sposób symetryczny i efektywny. Pomagają podczas rehabilitacji głosu w leczeniu między innymi niedomykalności, polipów, guzków głosowych⁶⁰. Jednym słowem trening SOVT działa na głos jak balsam.

58 B. Tarasiewicz, op. cit., s. 93–96.

59 Architected Sound, *Czym jest hałas?*, NAW, <https://www.naw.pl/blog/hałas-niewidzialny-pozeracz-twojego-zdrowia> [dostęp:14.07.2024].

60 Warsztaty *Hubert Noe w Krakowie...*, op. cit., oraz *Pani od Głosu, Ćwiczenia SOVT – moda czy konieczność?*, data publikacji: 24.10.2021, <https://paniodglosu.pl/cwiczenia-sovt-moda-czy-koniecznosc/> [dostęp:14.07.2024].

Oprócz tego rodzaju ćwiczeń zawsze dobra dla zmęczonego głosu będzie inhalacja z soli fizjologicznej, a także masaż okolic krtani. Możemy wykonywać automasaż w obrębie jamy ustnej, języka, szyi, ramion. Dobrze jest rozmasować mięśnie twarzy, czoła, ust oraz zwykle mocno napięte mięśnie żwaczy. Warto również odprężyć mięśnie dna jamy ustnej poprzez delikatne uciskanie i masowanie ich kolistymi ruchami od wewnątrz za pomocą palpacji⁶¹. Przed albo po długotrwałym wysiłku scenicznym zalecane jest wykonanie masażu całego ciała. W teatrze jest zatrudniony masażysta-rehabilitant. Bez jego pomocy wielu z nas – intensywnie pracujących ciałem i głosem aktorów – w wyniku kompensacji napięć nabawiałoby się kontuzji. Pracując dużo głosem, warto się obserwować w celu wychwycenia niepokojących zmian. Jeśli któryś z poniższych symptomów utrzymuje się przez około trzech tygodni, należy wybrać się do foniatri:

- „przewlekła lub częsta chrypka (...)
- przewlekły lub częsty kaszel
- przedłużające się podrażnienie lub uczucie drapania w gardle czy krtani
- uczucie zatykania uszu
- pogorszenie słyszenia
- zaburzenia i/lub ból przy przełykaniu
- pieczenie języka, niegojące się owrzodzenie i/lub białe lub czerwone plamy w jamie ustnej
- zmiany na języku
- zanikanie głosu
- szumy uszne
- nagła zmiana skali głosu
- nagła zmiana barwy głosu
- poczucie zwiększonego wysiłku przy fonacji czy to mówionej, czy śpiewanej
- nawykowe odchrząkiwanie
- nagła niestabilność głosu
- częste »łamanie się« głosu bez przyczyny
- przesuszenie błony śluzowej, np. z powodu alergii, refluksu, leków itp.
- ból gardła
- guz, zmiany na szyi
- powiększone węzły chłonne
- zatkany z jednej strony nos i/lub krwawienie z nosa

61 Zajęcia logopedyczne z Magdaleną Kizinkiewicz podczas warsztatów z Magdaleną Sekułą-Lemberger, Ochotnica Górna, 2019.

- nawracające infekcje – w obrębie gardła, nosa, zatok, ale i nie tylko!
- chroniczne napięcia, ból, klucie w różnych częściach ciała,
- zaburzenia snu lub odżywiania
- nieradzenie sobie ze stresem, z emocjami”⁶².

Wymienione symptomy to czerwone znaki ostrzegawcze dla wokalisty bądź aktora. Najczęstszymi zwiastunami poważniejszych problemów wokalnych są chrypka i bezgłos. Mogą być pierwszym sygnałem rozwijających się patologii głosu, do których zaliczamy:

- Niedomykalność strun głosowych – stan chorobowy najczęściej wynikający z przeciążenia aparatu głosowego. Często też powstaje przy złej emisji lub gdy osoba chora na zapalenie krtani nadwiera głos. Należy do typowych chorób zawodowych. Struny głosowe nie stykają się na całej długości i powstaje szczelina, przez którą zamiast dźwięku słychać przechodzące powietrze. Jeśli natomiast mięśnie krtani zamykające nagłośnię całkowicie ulegają zwiotczeniu, struny głosowe nie drgają. Dochodzi do afonii – bezgłosu. Może stać się tak na skutek czynników fizycznych i psychogennych. W takich wypadkach należy bezwzględnie udać się do lekarza, który może zaordynować jonoforezę, inhalacje, elektrostymulację.
- Guzki śpiewacze, zwane także guzkami krzykaczy. Powstają w wyniku zbyt mocnego zwierania strun głosowych podczas śpiewania. Mają średnicę 2-3 milimetrów i są umiejscowione na brzegu fałdu głosowego. Często symetrycznie występuje drugi guzek. Są wynikiem długotrwałej, źle pojętej emisji. Występują w postaci miękkiej i twardej – te drugie często usuwane są zabiegowo. Należy jednak zmienić emisję, w przeciwnym razie guzki będą powracać⁶³. Istnieją jeszcze łagodne guzki rozwijające się na błonie śluzowej krtani, zwane polipami, które wywołują suchość w gardle, konieczność odchrząkiwania. Usuwa się je najczęściej techniką laserową⁶⁴.

Jeśli w porę wychwycimy przeciążenia mające wpływ na głos i zaradzimy im w sposób trwały, możemy być spokojni o dalszą pracę w zawodzie. Kiedy coś dzieje się z głosem, należy dotrzeć do źródła zmiany, która może mieć podłoże organiczne, czynnościowe lub psychogenne. Jeśli zaleczymy objawy, nie zmieniając nic w trybie życia, symptomy powrócą. Czasem trzeba zmienić styl życia, dietę, wprowadzić trwałe zmiany, by umieć lepiej zaopiekować się swoim głosem, ciałem, psychiką. To system

⁶² Pani od Głosu, *Higiena głosu w pigule*, data publikacji: 13.05.2021, <https://paniodglosu.pl/higiena-glosu-w-pigule/#specjalista> [dostęp:14.07.2024].

⁶³ B. Tarasiewicz, op. cit., s. 84–88.

⁶⁴ E. Kruszewska, *Polipy gardła – rozpoznanie i leczenie*, Welbi.pl – Prywatna opieka medyczna, data publikacji: 14.03.2022, <https://www.welbi.pl/polipy-w-gardle-objawy-jak-wygladaja/> [dostęp:14.07.2024].

naczyń połączonych. Nie działają dobrze w oderwaniu. Mają na siebie wzajemny wpływ.

CIAŁO. Jest niczym pudło rezonansowe, które wzmacnia i przewodzi głos oraz emocje aktora. Kiedy jest elastyczne, swobodne i pozbawione zbędnych napięć – głos staje się uwolniony, silny i brzmi pełnią swego rezonansu. Ciało mówi do nas każdego dnia, niesie w świat informacje o tym, kto je „zamieszkuje”, jaka jest jego kondycja fizyczna, emocjonalna, umysłowa, a nawet duchowa. U niektórych jest otwarte, u innych „zasznurowane”. Jako aktorzy powinniśmy każdego dnia próbować wsłuchać się w nie, nauczyć przepracowywać zablokowane emocje, „rozsnurowywać supełki” napięć. W pracy nad sobą niezbędne jest zrozumienie własnego ciała i głosu, rozpoznanie, jakie są jego możliwości i ograniczenia. Istotne jest utrzymanie dobrej kondycji i rozciągniętych, elastycznych mięśni. Do tego celu znakomite są joga i pilates. W swoim treningu wokalnym wypracowałam metodę szybkiego rozgrzania ciała i głosu. Przed spektaklem zwykle wykonuję sekwencję z powitania słońca z ashtanga jogi⁶⁵. Jest to cykl co najmniej pięciu pozycji, tak zwanych asan, które płynnie z wydechem przechodzą jedna w drugą. Pod koniec cyklu zostają na pięć całościowych wdechów i wydechów w pozycji „psa z głową w dół”. Przy kolejnych powtórzeniach dołączam głośnie wzdychanie, mormorando lub wokalizuję samogłoskę „u” lub „a”. Jest to ćwiczenie angażujące całe ciało, rozciągające, wzmacniające, wyzwalaające energię. Jednocześnie pogłębia oddech i rozgrzewa rezonatory. Kiedy powitanie słońca wykonam pięć razy, czuję się rozgrzana, mięśnie są gotowe do pracy. Dopiero wtedy zaczynam ćwiczenia emisyjne. Ogromnie ważne jest dla mnie, by to „pudło rezonansowe” było przygotowane do przewodzenia emocji, dźwięków i używało swojej „gościnności” kreowanym postaciom. Słynna pedagog wokalna Kristin Linklater w pięknych słowach zanalizowała, co znaczy uwolnić głos i jego korelację z ciałem:

„Uwolnić głos znaczy uwolnić osobę, a każdy człowiek jest nierozdzielnie umysłem i ciałem (...). Najbardziej widoczne zablokowania i wykrzywienia naturalnego głosu są spowodowane napięciami fizycznymi. Cierpi on także z powodu zahamowań natury emocjonalnej, intelektualnej, słuchowej, duchowej. Wszystkie te przeszkody są psychofizyczne z natury i raz usunięte, pozwalają głosowi oddać pełny wachlarz ludzkich uczuć i wszystkie niuanse myślowe”⁶⁶.

⁶⁵ Jest to dynamiczna odmiana jogi. Polega na łączeniu techniki oddechowej z ruchem.

⁶⁶ K. Linklater, cyt. za: S. Prusakiewicz-Kucharska, *Ciało a głos*, EasyVoice – Psychologia i emisja głosu, data publikacji: 18.04.2007, <https://easyvoice.pl/cialo-a-glos/> [dostęp: 14.07.2024].

Tremere – z języka łacińskiego – trząść się. *Tremare* – z języka włoskiego – drzeć.

Trema to zjawisko złożone, wynikające z wielu uwarunkowań, związane z sytuacją ekspozycji, czyli wyjścia ze swojej strefy komfortu przed publiczność, ze świadomością bycia przez nią i siebie samego ocenianym. Znany piosenkarz i muzyk Zbigniew Wodecki podzielił się opinią odnośnie stresu towarzyszącego mu przed koncertem: „Jak ktoś nie ma tremy, to uważam, że jest słabym artystą, bo nie ma wyobraźni”⁶⁷. A potem wychodził na scenę i nie było widać cienia stresu. Można zatem założyć, że trema, której doświadczał, była tak zwaną tremą adaptacyjną, występującą w postaci pozytywnego pobudzenia, wzmożonej koncentracji, motywacji i wyobraźni. Inna nazwa tej pozytywnej odmiany stresu to trema mobilizująca, inaczej eustres, z którą nie trzeba walczyć, gdyż ma zbawienny wpływ na artystę. Istnieje jeszcze jedna odmiana tremy, tak zwana dezadaptacyjna, która jest jej negatywną odmianą, mającą destrukcyjny wpływ na wykonawcę i wykonanie⁶⁸. Ten rodzaj stresu nosi nazwę dystresu.

Wielki francuski pieśniarz Jacques Brel mówił, że przed każdym recitalem ze strachu wymiotował. Nawet jeśli danego dnia miał trzy recitale, to za każdym razem reakcja jego organizmu była taka sama⁶⁹. Brel był genialnym pieśniarzem, ale obcowanie z tak destrukcyjnym przejawem tremy przed każdym koncertem doprowadziło go do psychofizycznego wyczerpania. W konsekwencji po osiemnastu latach kariery Brel, będąc u szczytu sławy, definitywnie zszedł ze sceny.

Kolejna wielka gwiazda – Barbra Streisand – poniechała występów na dwadzieścia siedem lat po tym, jak podczas wielkiego koncertu w Central Parku w Nowym Jorku zapomniała słów piosenki. Powróciła do koncertowania tylko dlatego, że odkryła leki przeciwlękowe i zaczęła korzystać z promptera zamontowanego na widowni, na którym wyświetlały się teksty piosenek.

Wielu z nas ma mocnego krytyka wewnętrznego, który ocenia każdy występ i wytyka najmniejszy błąd. Czyni z nas perfekcjonistów sabotujących własne dokonania, naszą wartość jako człowieka, talent i poczucie wartości⁷⁰.

⁶⁷ Zbigniew Wodecki. *Mija 5 lat od jego śmierci. Pęd do sukcesu*, Muzyka w Interia.pl – recenzje płyt, wywiady, koncerty, teledyski, teksty piosenek, <https://muzyka.interia.pl/raport-festiwal-wodecki-twist/news-zbigniew-wodecki-mija-piec-lat-od-jego-smierci-ped-do-sukcesu,nld,6041830> [dostęp: 14.07.2024].

⁶⁸ *Przewlekły stres, dystres – przyczyny, objawy, skutki*, „Świat Zdrowia”, <https://swiatzdrowia.pl/artykuly/przewlekly-stres-dystres-przyczyny-objawy-skutki/> [dostęp: 14.07.2024].

⁶⁹ Taco VJhay, *Jacques Brel expresses truth about fear, dreams & stupidity = idleness* [English subs], YouTube, data publikacji: 27.12. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=fCwGnbTe00Y> [dostęp: 14.07.2024].

⁷⁰ *Wewnętrzny krytyk – jak sobie z nim radzić?*, SUPER-ego Wrocław, <https://www.superego.com.pl/wewnetrzny-krytyk-jak-sobie-z-nim-radzic/> [dostęp: 14.07.2024].

Psychologowie radzą, by nie walczyć z nim, lecz zbudować w swojej głowie obraz kontrkrytyka, pozytywnego wewnętrznego coacha, który będzie wykonawcą wzmacniał poprzez akceptację jego własnych zasobów. Radzą, by występujący koncentrował się na tym, co potrafi, a nie na tym, czego wykonać nie może. To „ja obserwujące” uczy perfekcjonistę odpuszczania, zatrzymuje, gdy zapala się czerwone światło negacji, daje prawo do popełniania błędów i podążania własną drogą⁷¹. Ważne jest, by poszerzyć zbiór przekonań na własny temat o cierpliwość i życzliwość dla siebie samego. Jest to piękna, humanistyczna, budująca droga, pełna współczucia i czułości dla siebie.

Nierozładowany, kumulujący się w organizmie stres ma fatalne następstwa. Gdy utrzymuje się w sposób ciągły miesiącami czy latami w wyniku uprawianego zawodu i nakładających się na niego innych stresów życiowych, powoduje, że trwamy w napięciu cały czas, gotowi do walki. To według psychologów oblicze stresu, który rozregulowuje nasz organizm, prowadząc najpierw do chorób doraźnych, a potem przewlekłych, autoimmunologicznych. Mogą to być takie choroby jak Hashimoto, reumatoidalne zapalenie stawów, stwardnienie rozsiane, nowotwory, cukrzyca. Życie w permanentnym stresie i pod wielką presją dotyczy nie tylko artystów. Jest to przypadłość cywilizacyjna powodująca brak równowagi w obrębie funkcjonowania autonomicznego układu nerwowego.

Jeśli wypracujemy świadomie neutralny poziom stresu, tak zwany neustres, samoregulacja w obliczu trudnych dla układu nerwowego sytuacji przyjdzie łatwiej. Stres wywołany przez treść aktywizuje współczulny system nerwowy, co za tym idzie, wyrzut hormonów adrenaliny i kortyzolu we krwi. Pod wpływem tego fizjologicznego stanu pojawiają się takie symptomy jak: przyspieszone tętno, drżenie rąk i nóg, suchość w ustach, krótki, płytki oddech. U wokalisty ma to wpływ na jakość i długość fonacji, głos zaczyna drżeć, gardło jest zaciśnięte, podnosi się krtań. Może zwiększyć się napięcie w obrębie aparatu mowy, co powoduje szczękocisk, a to z kolei przekłada się na artykulację. W wyniku kompensacji napięć frazy mogą stać się szarpane i nerwowe. Od strony emocjonalnej treść powoduje spadek koncentracji, niepokój, luki pamięciowe⁷². Można uznać, że jest to stan obezwładniający, ale możemy również zacząć nad nim pracować. Podstawą, jak już wyżej wspomniałam, jest codzienna praca nad stworzeniem w organizmie równowagi wewnętrznej, czyli homeostazy.

RÓWNOWAGA

Aby utrzymać organizm w harmonii, niezbędne jest nabycie umiejętności samoregulacji. Autonomicz-

71 Warsztaty z psycholog Moniką Klonowską, AST Wrocław, wrzesień 2024.

72 B. Jaśkowski, *Wpływ tremy na emisję głosu*, Uniwersytet Śląski, Katowice, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/4899/1/Jaskowski_Wplyw_tremy_na_emisje_glosu.pdf [dostęp: 14.07.2024], s. 60–65.

ny system nerwowy człowieka dzieli się na dwie części: układ współczulny i przywspółczulny. Układowi współczulnemu (sympatyczny), czyli w skrócie: uciekaj albo walcz, przeciwstawia się układ nerwowy przywspółczulny (parasympatyczny), odpowiedzialny za odpoczynek, trawienie. Spowalnia pracę serca, obniża ciśnienie krwi, produkują ślinę, rozluźnia i ogranicza negatywne działanie stresu. Można powiedzieć, że działa odwrotnie do współczulnego. Aby dobrze funkcjonować, powinniśmy aktywizować nerw błędny przez 80 procent czasu, by utrzymywać organizm w aktywności układu przywspółczulnego. Nerw błędny jest najdłuższym nerwem czaszkowym w naszym ciele. Nazwany jest tak, gdyż rozgałęzia się we wszystkie strony i „błądzi” po organizmie. Jego gałęzie przechodzą również przez uszy, gardło i krtań. Dalej unerwia serce, klatkę piersiową, a poprzez tułów i brzuch dociera aż do jelit i nerek⁷³. O nerwie błędnym mówi się, że jest „dyrygentem w orkiestrze symfonicznej ludzkiego ciała”⁷⁴. Jest odpowiedzialny za regulację wielu narządów i komórek w naszym ciele. Jeśli nie jest stymulowany odpowiednio i w „odpowiednim tonie”, wtedy organizm narażony zostaje na dysfunkcje i choroby. Wysoki ton nerwu błędnego oznacza, że organizm jest zrelaksowany, tętno jest niskie, a jego odporność na stres wysoka. Niski ton natomiast wiąże się z większą podatnością na stres, zaburzenia trawienia i rytmu serca. Jeśli jego moc w gałęzi przebiegającej przez krtań jest zbyt słaba, to możemy mieć chrypkę lub monotonne brzmienie głosu, a jego podrażnienie może spowodować dysfunkcję fałdów głosowych, ostry kaszel lub ryzyko zadławienia się jedzeniem. Jeśli żyjemy w napięciu przez lata, podczas których stresory nie zostają zbalansowane przez ćwiczenie nerwu błędnego, to dochodzi do kompensacji napięć i dominacji aktywności układu współczulnego, co może prowadzić do stanów zapalnych w organizmie i rozwoju chorób cywilizacyjnych. Zatem powinniśmy trenować umiejętność przechodzenia z układu współczulnego do przywspółczulnego, gdyż zaktywizowanie nerwu błędnego w naszym ciele niesie szanse na życie w zdrowiu, harmonii i spokoju⁷⁵. Praktyka aktywizowania nerwu błędnego pomaga również opanować treść.

Możemy go aktywować poprzez:

- ODDYCHANIE – głębokie, w sposób całościowy. Należy ćwiczyć swój oddech, być jego świadomym. Oddech jest narzędziem, którego można używać w różny sposób, w zależności od potrzeb danego dnia.

W celu podniesienia poziomu energii w ciele i zwiększenia objętości płuc można trenować sposób oddychania, który proponuje Wim Hof. Należy usiąść, zamknąć oczy i wziąć 30 głębokich i szybkich

73 N. Habib, *Jak właściwie stymulować nerw błędny*, Wydawnictwo Vital, Białystok 2021, s. 14–37.

74 Ibid., s. 39.

75 Ibid., s. 125–131.

wdechów przez usta (faza hiperwentylacji), po czym wypuścić całe powietrze z płuc i trwać ze wstrzymanym oddechem (faza retencji) od trzydziestu sekund do nawet kilku minut. Następnie trzeba wziąć głęboki wdech i trzymać go w płucach oraz głowie około 30 sekund, po czym wypuścić powietrze. Powtarzamy tę sekwencję trzykrotnie. To dość forsowne ćwiczenie nie jest odpowiednie dla osób z nadciśnieniem i chorobami serca, ludziom zdrowym natomiast, sportowcom i wszystkim tym, którym potrzebna jest kondycja fizyczna, przynosi dużo korzyści. Może pomóc w lepszej koncentracji, dotlenieniu i regeneracji mięśni, aktywizacji przepony, zwiększy także wydolność układu oddechowego. Już po miesięcznym treningu tą metodą odczułam podczas występów pozytywną różnicę. Dzięki zwiększonej objętości płuc mogłam bardziej efektywnie wykorzystywać powietrze podczas wykonywania intensywnych wokalnie i tanecznie zadań scenicznych.

Gdy czujemy się przebodźcowani, zestresowani, pomocny może być oddech wyciszający. Należy wykonać powolny wdech do brzucha i dwa razy dłuższy wydech, obserwując ten proces:

- bierzemy wdech do brzucha przez nos liczony do 4, trzymamy go w płucach przez 4 miary, wypuszczamy ustami na 8 i wstrzymujemy na bezdechu przez 4 miary. Może być również stosowany oddech kwadratowy: 4 x 4 x 4 x 4. Ten sposób oddychania jest moim sposobem radzenia sobie z trema.

W spektaklu *Mock – czarna burleska*⁷⁶ podczas rozgrywanej na proscenium akcji poprzedzającej mój występ stoję w głębi sceny tyłem do widowni. Moim zadaniem jest stać bez ruchu jakieś pięć minut. Zwykle czuję wtedy przyływ adrenaliny i tremy. W ustach robi się sucho, nogi zaczynają drżeć, a mięśnie stają się napięte. Tylko dzięki świadomemu oddychaniu jestem w stanie skontrolować ten stan, spowolnić bicie serca, utrzymywać krtań w neutralnej pozycji i dotlenić mięśnie, które za chwilę będą intensywnie pracować. Zatem stoję, oddycham i dbam o to, by długość fazy wydechu była dwa razy dłuższa niż wdechu. Pilnuję, by wdech, wpadając w dół ciała, był miękki, rozluźniający, a wydech delikatnie aktywizował mięśnie brzucha. Gdy zaczyna się wstęp do mojego utworu, ciało jest elastyczne, ślina w ustach nie wyschła, serce nie łomocze i mogę zacząć śpiewać.

76 *Mock – czarna burleska*, reż. Konrad Imiela, rola Hrabiny von Mogmitz. Teatr Capitol, Wrocław. Premiera 12.10.2019.



Hrabina von Mogmitz i Mock –
Artur Caturian, *Mock – czarna burleska*,
Teatr Capitol, Wrocław 2019

EKSPONOWANIE CIAŁA NA ZIMNO. Wspominany wyżej Wim Hof, zwany Człowiekiem Lodu, oprócz swojej metody oddechowej proponuje również ćwiczenia fizyczne, lodowate kąpiele i medytację. Kiedy wchodzimy do lodowatego jeziora bądź polewamy się zimnym strumieniem wody pod prysznicem, uruchamia się reakcja: uciekaj albo walcz, czyli aktywizuje się współczulny układ nerwowy. Ciało się trzęsie, oddech jest szarpany, płytki, chce się jak najszybciej uciekać z wody. Organizm walczy o przetrwanie w skrajnie niekorzystnych warunkach. Jeśli świadomie zaczniemy pracować oddechem, wówczas zaktywizuje się przywspółczulny układ nerwowy. Jeżeli uda się wyszkolić ciało tak, by w lodowatej wodzie oddychać głęboko i spokojnie, wtedy ma to pozytywny wpływ na układ odpornościowy i stany zapalne w organizmie. Nerw błędny stanie się silny, a przywspółczulny układ nerwowy i nerw błędny będą tworzyły w organizmie homeostazę. Trenujemy w ten sposób siłę woli i odporność na stres.

- AKTYWOWANIE ODRUCHU WYMIOTNEGO – to ekspresowa aktywacja nerwu błędnego przez stymulowanie podniebienia miękkiego po obu stronach dwa razy dziennie, na przykład szczoteczką do zębów podczas ich mycia.
- PŁUKANIE GARDŁA – poprzez odchylenie głowy do tyłu i płukanie (gulganie) wodą z solą lub z paroma kroplami olejku oregano, które mają działanie antybakteryjne.
- NUCENIE, ŚPIEWANIE - zaledwie dziesięć minut nucenia wystarczy, by przywrócić równowagę w organizmie.
- UPRAWIANIE JOGI LUB PILATESU – praktyki te łączą płynny oddech całościowy z ruchem, co optymalizuje działanie nerwu błędnego.

- MINDFULNESS – praktykowanie uważności – skupianie całej swojej uwagi na wykonywanym zadaniu, co czyni nas bardziej świadomymi każdej przeżywanej chwili. Gdy jakiś stresor wytrąci nas z tej praktyki, znowu poprzez oddech oraz świadome bycie „tu i teraz” możemy powrócić do poświęcenia uwagi tej jednej wykonywanej czynności.
- MEDYTACJA – najlepszą dla działania serca i rytmu zatokowego jest ta, która skupia się na oddechu. Gdy wprowadzamy nas w stan medytacyjny, aktywizuje się nerw błędny, obniża ciśnienie krwi i poziom kortyzolu zwanego hormonem stresu. Jeśli staje się częścią stylu życia, redukuje napięcia, negatywne skutki stresu, wpływa na poczucie spokoju i harmonii⁷⁷.
- WIZUALIZACJA – jest to świetne narzędzie do wyciszenia organizmu, aktywizacji nerwu błędnego a także budowania swobodnego scenicznego samopoczucia. Joe Dispenza uważa nawet, że dzięki takiej praktyce stajemy się kreatorami własnej przyszłości⁷⁸. Można zatem się położyć, zamknąć oczy, wejść w stan relaksu poprzez spokojny oddech i wyobrazić sobie siebie podczas występu. Warto zwrócić uwagę na każdy szczegół: zapach i temperaturę miejsca, swój wygląd, scenę. Można także prześpiewać w wyobraźni cały utwór, tak by odczuć każdą emocję interpretacji. To doskonały trening mentalny. Leżąc na łóżku z zamkniętymi oczami w stanie odprężenia, znajdując się między snem a jawą, utrwalamy w pamięci teksty piosenek, kodujemy w ciele pozytywne odczucia związane z występami na scenie, zwiększamy koncentrację i odporność psychiczną.

W powyższych analizach przedstawiłam subiektywne spojrzenie na zagadnienia związane z dbaniem o głos, ciało i psychikę. Wieloletnia praktyka sceniczna zmotywowała mnie do wypracowania własnego sposobu radzenia sobie z różnymi problemami i utrzymywania dobrej kondycji psychofizycznej. Codzienna konieczność dbania o siebie wpłynęła na mój styl życia i stała się jego nieodłączną częścią. Uważam, że umiejętność zrozumienia własnego organizmu i zatroszczenia się o jego potrzeby jest tak samo ważna jak zdobywanie innych kompetencji w zawodzie aktora.

⁷⁷ N. Habib, op. cit., s. 162–169.

⁷⁸ J. Dispenza, *Jak uwolnić swój nadprzyrodzony potencjał*, Studio Astropsychologii, Białystok 2023, s. 281–289.

3. GŁOS JAKO FUNDAMENT PRACY NAD ROLĄ

3.1. MOJA DROGA DO ŚPIEWU

Moja droga do śpiewu była długa i wyboista. Gdy byłam młodziutką, wyobrażałam sobie siebie na scenie, że śpiewam całą sobą, każdą komórką, mięśniami, sercem. Taki sposób ekspresji był moim marzeniem. Nie byłam tak zwanym naturszczykiem, miałam bardzo wyraźne przejścia między rejestrem piersiowym i głowowym, głos mi się załamywał, nie potrafiłam gładko łączyć rejestrów. Czasem czułam, że się „zaciskam” i nie wiedziałam, dlaczego tak się dzieje. Mając szesnaście lat, skierowałam swe kroki do Szkoły Muzycznej II stopnia im. F. Chopina w Poznaniu i dostałam się do klasy śpiewu solowego. Byłam pełna nadziei, że nabędę dobrą *technę* i będę śpiewać zgodnie ze swoim marzeniem. Po czterech latach edukacji śpiewałam co prawda sprawnie lirycznym sopranem popisowe arie operowe, ale to zupełnie nie byłam ja. Samogłoski uległy zniekształceniu, wszystkie były zaciemnione, ustawione na „masce”. Byłam w stanie śpiewać tylko rejestrem głowowym (*whoop timbre*), brzmiałam niczym stara śpiewaczka z nienaturalnym wibratem, a miałam tylko osiemnaście lat. Czułam, że coś jest nie tak. Kochałam śpiewać, ale moje marzenie, by śpiewać każdą komórką swego ciała, a przede wszystkim sercem, oddaliło się ode mnie. Zupełnie nie byłam połączona z rejestrem piersiowym (tembrem otwartym). Nie umiałam mieszać rejestrów. Z każdą śpiewaną nutą oddalałam się od siebie i nie byłam w stanie wykonywać utworów musicalowych, choć bardzo tego chciałam, gdyż mój głos brzmiał stricte operowo. Nie był on moją prawdą, był osobnym tworem, czymś, pod czym coraz trudniej było mi się podpisać. Po maturze i obronionym dyplomie ze śpiewu wyjechałam do Niemiec, by występować w prywatnym spektaklu objazdowym z musicalem *Upiór w operze* z muzyką Maury’ego Yestona. W tym przedsięwzięciu główne role grali Amerykanie z Broadwayu, role drugoplanowe Niemcy, a Polacy występowali w wokalnno-tanecznych scenach zbiorowych.

Podczas tournée po Niemczech poznałam aktora i śpiewaka Folkego Paulsena⁷⁹, którego poprosiłam o przesłuchanie. Stwierdził po nim, że moje umiejętności wokalne nie są najlepsze i raczej w teatrze muzycznym nie znajdę pracy, jeśli nie zrobię solidnych korekt technicznych. Jego opinia była dla mnie druzgocąca. Sam nieustannie trenował swój głos i postanowił zaprowadzić mnie do swojego nauczyciela, Thomasa Gsella, który udzielał lekcji śpiewu w Berlinie. Thomas kształcił się pod okiem nauczycieli starej szkoły *bel canta* z Włoch. Był śpiewakiem i nauczycielem tej techniki, a do jego domu zmierzali po naukę śpiewacy operowi, musicalowi i aktorzy. Thomas przesłuchał mnie i zgodził się ratować głos młodej, kochającej śpiew dziewczyny.

79 Folke Paulsen, *Schauspieler & Sänger*, <https://www.folkepaulsen.de/> [dostęp: 15.07.2024].

Zaczęła się moja przygoda z przepracowaniem całej techniki nabytej w Polsce na podstawy prawdziwego włoskiego *bel canta*. W pracy z Thomasem uczyłam się na nowo pracować ze swoim głosem. Skupiliśmy się na zmianie w obrębie czucia, ukształtowania i umiejscowienia samogłosek. Przepracowaliśmy znaczenie oparcia w oddechu – *appoggio* i ćwiczyliśmy na nowo pamięć mięśniową krtani. Uczyłam się śpiewać z utrzymaniem jej w neutralnej pozycji, by nie ulegała obniżaniu podczas fonacji, stabilizowaliśmy cały trakt wokalny. Intensywnie trenowałam utrzymanie wysokiej pozycji języka oraz umiejętność izolowania artykulatorów – żuchwy, ust i języka. Pracowaliśmy nad ciśnieniem zwrotnym, które redukuje ciśnienie w krtani, oraz wykształceniem umiejętności słuchania uchem wewnętrznym swojego głosu, by korygować emisję. Był to długi i bardzo intensywny dla mnie proces oduczania się złych nawyków, rozróżniania dobrej i złej emisji. Nauczyłam się mieszać, czyli miksować rejestry, by płynnie poruszać się bez przejść po całej skali głosu. Pieniądze zarabiane na trasie z *Upiorem w operze* wydawałam na lekcje śpiewu, które nagrywałam na kasety i z ich pomocą intensywnie ćwiczyłam. Zmiana techniki wokalne trwała bez mała cztery lata. Nie miałam gwarancji sukcesu, ale przekonanie, że znalazłam się w najlepszych rękach. Ufałam Thomasowi. Słuchanie jego śpiewających uczniów, którzy kształcili się bądź ratowali u niego swój głos, utwierdzało mnie w tym przeświadczeniu i czułam, że jestem na dobrej drodze. W tym czasie zaprzestałam dawania koncertów, gdyż nie byłam w stanie utrzymać całego utworu w nowej technice, głos się chwiały, koordynacja mięśniowa dotycząca emisji potrzebowała czasu na zakotwiczenie się w „trwałej dyspozycji”. Co więcej, śpiewając, czułam, że czegoś było mi brak. Tym brakiem były emocje. Potrzebowałam rozpoznać w sobie całą paletę barw emocjonalnych, z której nie umiałam wówczas świadomie korzystać. Dlatego zdecydowałam się zdawać do szkoły teatralnej. Bardzo chciałam doświadczyć zajęć z piosenki aktorskiej z profesorem Wojciechem Kościelniakiem. Mój głos powoli dojrzywał i był już w stanie przewodzić emocje. Zajęcia z profesorem były najlepszym, co mnie na uczelni spotkało. Będąc studentką trzeciego roku, dostałam od niego szansę, by zagrać główną rolę postaci o dwóch imionach: Tytanii-Hipolity w tworzonych przez niego i Leszka Możdżera transoperze *Sen nocy letniej* W. Shakespeare’a w Teatrze Muzycznym im. Baduszkowej w Gdyni. Była to rola arcytrudna wokalnie, wymagająca techniki i biegłości stylistycznej. Potrzeba było dużej skali głosu, bardzo elastycznego i uwolnionego, eleganckiego, subtelnego, wręcz onirycznie-anielskiego, zawieszonego pod kopułą teatru w niebiańskich wokalizach, a po chwili dzikiego, wrzeszczącego na wysokich tonach lub orgiastycznie improwizującego. Moje pytanie zadane samej sobie brzmiało: czy dam radę?

Praca nad *Snem nocy letniej* była niesamowita i bardzo twórcza. Tytania-Hipolita zintegrowała i uwolniła mój potencjał wokalny, aktorski i ruchowy. Był to mój dyplom PWST i debiut na dużej scenie Teatru Muzycznego im. Baduszkowej w Gdyni. Wydarzenie zaowocowało nie tylko artystycznym suk-

cesem, ale również możliwością mojej dalszej współpracy z Wojciechem Kościelniakiem w Teatrze Muzycznym we Wrocławiu. *Bel canto* leżące u podstaw mojej techniki pozwoliło mi na swobodę wykonawczą, otworzyło drzwi do teatru muzycznego oraz używania głosu w zdrowy sposób w wielu muzycznych stylizacjach⁸⁰.



Tytania, *Sen nocy letniej*,
Teatr im. Baduszkowej, Gdynia 2001



3.2. OPERA ZA TRZY GROSZE. POLLY PEACHUM

W roku 2002 władze miasta powierzyły Wojciechowi Kościelniakowi dyрекcję Operetki Wrocławskiej, oczekując, że dokona on zmian repertuarowych, czyniących z tej dość konserwatywnej sceny przestrzeń dla funkcjonowania nowoczesnego teatru muzycznego. Pierwszym spektaklem, którego realizacji się podjął, była *Opera za trzy grosze* Bertolda Brechta. Do współpracy nad tym przedsięwzięciem zaprosił część aktualnego zespołu aktorskiego Operetki, a także grupę młodych aktorów, z którymi wcześniej pracował w Gdyni. Wielką radością i wyróżnieniem było dla mnie znalezienie się w ich gronie – miałam wówczas dwadzieścia siedem lat, za sobą udany debiut na gdyńskiej scenie, rolę June

⁸⁰ O. Makarow, *William Shakespeare – Midsummer Night's Dream*, YouTube, data publikacji: 11.09.2008, <https://www.youtube.com/watch?v=j50bHeIsNLA> [dostęp: 22.07.2024]. Scena kłótni Tytanii i Tezeusza.

w spektaklu *Chicago* w warszawskim Teatrze Komedia i sukces w postaci drugiego miejsca oraz Nagrody Publiczności na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Kochałam teatr, całe moje życie kręciło się wokół niego, a moje „ja” definiowała każda kolejna rola. Myśl o pracy nad nowym spektaklem była dla mnie niezwykle ekscytująca. Stałam się częścią organizmu, który w twórczy sposób miał się przyczynić do dokonania pierwszego kroku w transformacji artystycznej operetkowej sceny.

Dzieło stworzone w 1928 roku przez Bertolda Brechta i Kurta Weila, będące krytyką kapitalistycznego społeczeństwa, ujawniające mechanizmy władzy, korupcji i niesprawiedliwości, po prawie stu latach od premiery nadal wybrzmiewa w teatrach jako mocny społeczno-polityczny komentarz. Za scenografię do spektaklu odpowiadał Grzegorz Polciński. Stworzył przestrzeń, która w swej surowości obnażała wszystkie zakamarki scenicznych tajemnic – od wiszących pod sufitem sztankietów, poprzez sznurownię i kieszenie kulis, do gołej ściany horyzontu. Scena odarta została z magii, a pojawiające się na niej symboliczne elementy scenograficzne – bulgoczące kotły lub więzienne kraty – tworzyły specyficzny, spójny z tematyką przedstawienia klimat.

Nasze kostiumy, utrzymane w monochromatycznych tonacjach szarości, przypominały ubrania żebraków. Inspiracją dla mojego kostiumu stała się włożona przeze mnie na jedną z prób prywatna sukienka, której prostota tak spodobała się reżyserowi, że postanowił jej styl skopiować i po odpowiednich korektach kolorystycznych wprowadzić w przestrzeń widowiska. W jednej ze scen miałam na sobie oryginalną ślubną suknię, która pochodziła z dwudziestolecia międzywojennego, czyli miała mniej więcej tyle lat, ile sama *Opera za trzy grosze*. Istotnym elementem uzupełniającym scenografię i kostiumy był charakterystyczny makijaż. Miałam pomalowaną na białą twarz, podkreślone na czarno oczy i czerwone usta. Tak charakterystyczny wygląd postaci przekładał się na ruch, który był zdecydowanie bardziej formalny, przerysowany, odrealniony.

Każdą pracę nad rolą rozpoczynam od analizy partii wokalne i oszacowania skali trudności technicznych. Przeglądam również partyturę, by zorientować się jakie instrumenty będą mi akompaniować i na co powinnam zwrócić szczególną uwagę. W przypadku Polly zapis nutowy wykazuje, że rola jest napisana na sopran, zatem jest to partia na głos wysoki. W tamtym czasie, po ostrym treningu, jaki był niezbędny przy realizacji *Snu nocy letniej*, partie Polly wydawały mi się technicznie proste. Skala mojego głosu sięga od „e” – leżącego w oktawie małej do „e3” – znajdującego się w oktawie trzykresłnej, czyli zamyka się w trzech oktawach⁸¹.

81 H. Mach, *Oktawy-nuty-klawiatura-objects.svg*, [w:] *Wikipedia, wolna encyklopedia*, <https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Oktawy-nuty-klawiatura-objects.svg> [dostęp: 6.05.2024].

Najwyższy dźwięk w partii Polly to „ges2”. Jest to dość wysoko, choć nadal dla mnie wygodnie. Nie chciałam realizować jej głosem operowym. Nie harmonizowałoby to z moim czuciem organiczności tej postaci. Bardzo ważna była dla mnie sprawność artykulacyjna, gdyż wiele songów miało szybkie tempo i zawierało mnogość tekstu śpiewanego. Słowa musiały być wyśpiewane tak wyraziście, by przebiły się przez gąszcz pędzących ósemek bądź szesnastek. Dlatego opracowałam tę rolę, stosując jako przedłużenie mowy technikę *mix*, czyli, jakby to określił wspomniany w rozdziale o technice wokalne Hubert Noe, *chiaro-chiaro*, jasno-jasno. Dzięki temu zabiegowi, pomimo wysokiej śpiewanej partii, głos brzmiał naturalnie i przejrzysto.

DUET POLLY I MACKIE MAJCHRA⁸²

Polly pierwszy raz pojawia się w I akcie, w scenie ślubu z Mackiem Majchrem, którego gra Konrad Imiela. Na początku jest bardzo onieśmielona, naiwna. Jej głos jest jasny, czysty, dziewczęcy. Wychowywana przez Peachumów w wątpliwym moralnie świecie, była przez nich w pewien sposób chroniona przed jego mrokiem i podłością. Rodzice marzą, by wiodła lepsze życie i trzymała się jak najdalej od przestępców, takich jak Mackie Majcher. Polly jednak ma dość rodzicielskiej kontroli i pragnie niezależności. Zakochuje się w Majchrze i wychodzi za niego za mąż. Scenę ślubu kończy ich miłosny duet.

Chciałam, żeby moja Polly emanowała w śpiewie niewinnością, jasnością, a tam, gdzie istnieje potrzeba, również była bardziej drapieżna. Pomyślałam, że idealnym sposobem oddania jej charakteru byłoby stylizowanie głosu na manierę śpiewania w latach dwudziestych. Użyłam wibrato w stylu Hanki Ordonówny oraz przedniojęzykowo-zębowego „ł”. Założyłam, że tego rodzaju stylizacja odda charakter śpiewu z czasów, kiedy *Opera za trzy grosze* powstała. Chciałam również, by Polly panowała nad głosem, tak by mogła „zawieszać się” na dłuższych wysokich dźwiękach *fermatą*⁸³. Weill zostawił duży margines w sposobie interpretacji muzycznej w zależności od możliwości wykonawców. Pieśń można parlandować, śpiewać operowo, głosem szkolonym lub całkiem surowym.

Wstęp w miłosnym duecie Polly i Mackiego jest opatrzony uwagą w nawiasie *gesprochen*, czyli „mó-

82 MATERIAŁ AUDIOWIZUALNY jest zamieszczony na dołączonym do pracy pendrive'ie. W poszczególnych folderach znajdują się nagrania całych spektakli oraz wyodrębnione analizowane utwory zatytułowane tak samo jak w dysertacji, w której zapisane są pomarańczową czcionką.

83 Fermata – znak graficzny nad nutą lub pauzą, przedłużający dowolnie czas ich trwania; też: przedłużenie czasu wykonania danej nuty lub pauzy. *Fermata*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/fermata;2458822.html> [dostęp: 15.07.2024].

wiony” (głos). Ta sugestia pozwala na parlandowanie wstępu na tle muzycznym. My skorzystaliśmy jednak z linii melodycznej i zaśpiewaliśmy wraz Konradem Imielą wstęp zgodnie z zapisem nutowym. Kurt Weill nie stosuje numeracji taktów. Szczegóły zapisu nutowego będę opisywać, podając numer omawianego taktu w poszczególnych systemach, które będę liczyć od góry strony⁸⁴. Duet rozpoczyna Mackie, wchodząc na 3 miarę w 1 takcie 1 systemu po pauzie ósemkowej:

**NUTY WSTĘPU DO DUETU
POLLY I MACKIEGO MAJCHRA:**

Molto tranquillo (♩ = 66)

Macheath (gesprochen) Polly (gesprochen)

Siehst du den Mond ü-ber So-ho? Ich seh ihn, Lie-ber. Fühlst du mein

espr.

p (trem.)

Herz schlagen, Ge-lieb-ter? Ich fühl es, Ge-lieb-te. Wo du hin-gehst, will ich

auch hin-gehn. Und wo du bleibst, da will auch ich sein.

„Mackie:

Czy widzisz księżyc nad Soho

Polly:

Ach, widzę miłość. Wiedziałeś, że cię tak pokocham

Mackie:

Me serce wierzyło

Polly:

Świat cały z tobą zdobędę

Mackie:

Gdzie ty będziesz, tam zawsze będę...”

Po zaśpiewaniu intro następuje duet, w którym Polly i Mackie śpiewają *unisono*:

„Choć przysięg małżeńskich nie spisał nikt,

Choć nikt nie przyniósł kwiatów tu nam,

Choć nie wiem, skąd strój, stół i weselny wikt,
To stoję u nieba bram.

Wypijmy za szczęście, wypijmy do dna,

Potem trzeba stłuc puste szkło,

Bo chociaż miłość także koniec ma, nie warto
wyglądać go!”

⁸⁴ System w notacji muzycznej oznacza pionową linię po lewej stronie zapisu nutowego informującą o równoczesnym wykonywaniu muzyki na wszystkich pięcioliniach.

Boston-Tempo (♩ = 88)

Polly

Macheath

NUTY DUETU

POLLY I MACKIEGO MAJCHRA:

Und gibt es kein Schrift-stück vom Stan-des-amt und kei-ne Blu-men

Und gibt es kein Schrift-stück vom Stan-des-amt und kei-ne Blu-men

P. auf dem Al-tar und weiß ich auch nicht, wo-her mein Braut-kleid stammt, und

M. auf dem Al-tar und weißt du auch nicht, wo-her dein Braut-kleid stammt, und

P. gib't kei-ne Myr-ten im Haar. Der Tel-ler, von wel-chem du

M. gib't kei-ne Myr-ten im Haar. Der Tel-ler, von wel-chem du

P. is-sest dein Brot, schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort. Die

M. is-sest dein Brot, schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort. Die

P. Lie-be dau-ert o-der dau-ert nicht an dem o-der je-nem Ort.

M. Lie-be dau-ert o-der dau-ert nicht an dem o-der je-nem Ort.

U.E. 8851

Ciekawym kompozytorskim zabiegiem jest fakt, że duet, który mógłby mienić się dwugłosem, Polly i Mackie śpiewają *unisono*, czyli tym samym głosem w odległości oktawy. Brzmieniowo słychać to tak, jakbyśmy śpiewali jako jedność wyrażona przez aspekt męski i żeński. Jest to według mnie zabieg podkreślający, że miłość tych dwojga to bycie „jednością”, wzajemnym dopełnieniem w harmonii pomimo przeciwieństw.

Duet ma raczej melancholijny wydźwięk, podkreśla ironiczny kontrast między oczekiwaniami Polly a niemożnością ich spełnienia przez Mackiego. Polly, żyjąca baśniową ułudą romantycznej miłości, intuicyjnie przeczuwa pewną nieuchronność zdarzeń:

Śpiewając „wypijmy za szczęście, wypijmy do dna” (3 system, 4 takt, 3 miara w takcie), użyłam mocnej, pełnej dramatyzmu dynamiki w głosie. Jakby moja bohaterka za wszelką cenę chciała chwycić chwilę szczęścia i utrzymać ją jak najdłużej, by nigdy nie przeminęła. Dlatego śpiewa wraz z Mackiem fermatę na słowie „miłość” (5 system, 2 ćwierćnuta w 2 takcie). Duet kończy się melancholijnym stwierdzeniem, że pomimo nieuchronności końca trwania miłosnego stanu nie warto go wyglądać. Kochankowie patrzą sobie głęboko w oczy, po czym Mackie bierze Polly na ręce i wynosi ze sceny, jakby symbolicznie przenosił ją przez próg.

SONG POLLY

W kolejnej odsłonie Polly pojawia się z walizką w ręku w głębi sceny i przemierza ją w zwolnionym tempie od tyłu ku przodowi. Gdy pada pytanie matki stojącej na balkonie: „naprawdę wyszłaś za mąż?”, Polly wraca do realistycznego tempa poruszania się, odwraca w stronę balkonu, po czym kiwa potakująco głową i odstawia walizkę. Bierze wdech i kreśli palcem w powietrzu najróżniejsze znaki. Wojciech Koscielniak w swojej reżyserii zastosował wiele formalnych zabiegów. Jednym z nich było wprowadzenie do narracji Polly specyficznej gestykulacji. Palec kreślący w przestrzeni jakieś „opowieści” to znak szczególny postaci. Chciał, by towarzyszył jej zawsze, gdy śpiewa o miłości, ucieka się do swojego wewnętrznego świata, marzy i karmi swoją wyobraźnię złudnymi oczekiwaniami. Kiedy palec dociera do jej skroni, pianista zaczyna grać *Barbara song*, czyli song Polly, a ona odwraca się powoli w stronę widowni i rozpoczyna swoją opowieść:

To kolejny zapis nutowy, na przykładzie którego widać, że Weill nie stosował wstępów muzycznych. Na szczęście orkiestra grała krótkie motywy muzyczne na rozpoczęcie, by można było odnaleźć wysokość dźwięku, od którego zaczynała się pieśń.

Podobnie jak duet z Majchrem, song Polly napisany jest wysoko, do „f2”. Znowu, tak jak w przypadku duetu, Weill pozostawia interpretacyjną furtkę. Pieśń można zaśpiewać całą lub tylko wygodniejsze dla wykonawczyni momenty. Można parlandować zwrotki i czasem śpiewać tylko refreny. W zapisie pieśń Polly ma strukturę AB powtórzoną trzykrotnie:

ZAPIS STRUKTURY „A”
W SONGU POLLY:

A

Nr. 9. BARBARASONG

(Polly)

Moderato assai (♩ = 63)

Polly

First system of the musical score for 'Barbarasong'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Einst glaub-te ich, als ich noch un-schul-dig war, und das war ich einst grad so wie'.

Second system of the musical score. The lyrics are: 'du, viel-leicht kommt auch zu-mir ein-mal ei-ner und dann muß ich wis-sen, was ich'.

Third system of the musical score. The lyrics are: 'tu. Und wenn er Geld hat-te, und wenn er nett war und sein Kra-gen war auch werktags'.

Fourth system of the musical score. The lyrics are: 'rein, und wenn er wuß-te, was sich bei ei-ner Da-me schickt, dann sag-te ich ihm:'. The tempo marking 'poco rit.' is present.

Fifth system of the musical score. The lyrics are: '„Nein!“ Da be-hält man sei-nen Kopf o-ben und man bleibt ganz all-ge-'. The tempo marking 'Piu animato' is present.

Sixth system of the musical score. The lyrics are: 'mein. Si-cher schien der Mond die gan-ze Nacht, si-cher wird das Boot am U-fer'. The tempo marking 'mf' is present.

fest-gemacht, a-ber wei-ter kann nichts sein. Ja da kann man sich doch nicht nur

hin-le-gen, ja da muß man kalt und herz-los sein, ja da

könn-te doch viel ge-sche-hen, ach da gibt's ü-ber haupt nur: Nein!

U.E. 8851

ZAPIS STRUKTURY „B” W SONGU POLLY:

A – zapis zwrotki mieści się w 6 systemach zawartych na 1 stronie. Kończy się na kolejnej stronie, w 1 systemie, w połowie 3 taktu (zdjęcie nut powyżej).

B – refren wchodzi na 2 stronie, w 1 systemie, w 3 takcie, na 4 miarę, czyli na dwie ósemki oznaczone fermatą. Przypadają na sylaby: „Mo-głam...” (w nutach w języku niemieckim: „ja-da”).

Zmiany struktur z A na B zaznaczyłam po prawej stronie tekstu zanalizowanego poniżej.

To bardzo długi song, grany jest przez dwa powtórzenia:

– A1 B1 A2 B2 A3 – z samym pianinem.

Dopiero przy ostatniej repetycji:

– B3 na tekście: „Mogłam oddać się bez reszty komuś...” – wchodzi cała orkiestra.

Zależało mi, by trzy identyczne melodycznie zwrotki były zróżnicowane od strony interpretacyjnej. By zachować strukturę teatru formy, reżyser narzucił mi prowadzenie narracji poprzez emocję i gesty. Jako że pieśń ta jest aktem osobistych wynurzeń Polly, zrezygnowałam w niej z „I” przedniojęzykowe-go, gdyż stosuję je zawsze w kontekście pojawienia się Mackiego. Chciałam również, aby proces doj-

rzewania, przez który przechodzi moja bohaterka na przestrzeni trzech zwrotek, wyrażał się poprzez subtelne zmiany wokalne. Tak, aby w każdej kolejnej zwrotce głos dojrzywał razem z nią, stając się coraz pełniejszym i bogatszym brzmieniowo.

W pierwszej zwrotce – A1 – Polly opowiada, jak w wieku dziewczęcym wyobrażała sobie swoje zaślubiny. W jaki sposób każdego, kto poprosiłby ją o rękę, odprowadziłaby z kwitkiem. W dalszej części A1 wyraża radość ze swej mocy mówienia „nie”, która pozwala jej górować nad męskim pożądaniem. Nigdy jeszcze nie była zakochana i nie poczuła mocy pociągu fizycznego. Śpiewa jasną barwą, *mezzo forte*, lekko i dziewczęco.

W refrenie B1 kokietuje, zabawia się męskimi uczuciami, lecz chłód jej serca mówi romantycznym uniesieniom „nie!”:

1.

„Gdy byłam dziewczęciem, chodziłam w rozterce –

A1

Jak ochronić panieńską swą cześć?

Nie wiedziałam, co robić, jaką dać mam odpowiedź,

Gdy ktoś zechce przed ołtarz mnie wieść.

Choćby miał forszę, był ekstra gościem,

Co elegancki jest w powszednie dnie,

I choćby szyk miał, zwłaszcza w towarzystwie dam,

Powiem mu chyba: Nie!

Wtedy będę mogła zadrzeć troszkę noska,

Śmiać się ludziom w twarz...

Księżyc może stać na niebie całą noc,

Niech wypali się do szczętu jego moc,

Gdy przy oknie pełni straż.

Mogłam oddać się bez reszty komu, lecz

B1

Mogłam łatwo rozczarować się –

Noc upalna... A serce zimne...

Dlatego powiedziałam: Nie!”

W drugiej zwrotce Polly śpiewa lekko ciemniejszą barwą, bardziej zawadiacko. W tym celu na początku fraz zastosowałam przester w głosie z chrypką, tak zwany *vocal growl*⁸⁵. Kojarzy on się z muzyką metalową, ale stosowany w bardziej subtelnej formie jest techniką, która może posłużyć do wzmocnienia wyrazistości emocji i ekspresji postaci. W tej zwrotce użyłam więcej różnic dynamicznych, rytmicznych, interpretacyjnych w warstwie tekstowej. Polly już nie jest dziewczęcią, lecz bardziej dojrzała, świadoma swojej kobiecości. Kokietuje mężczyzn, uwodzi, porzuca. Ma poczucie władzy nad nimi, aż do momentu, gdy zauważa Mackiego Majchra i zamiera w bezruchu (pauza pomiędzy B2 a A3):

2.

Mój pierwszy konkurent wrodzoną kulturę

A2

Wyniósł z domu, a był z hrabstwa Kent.

Drugi w porcie miał statki, trzeci każde wydatki

Ponieść mógł, dla mnie rzucił West End.

Każdy miał forszę, był ekstra gościem,

Co elegancki jest w powszednie dni,

I każdy szyk miał, zwłaszcza w towarzystwie dam,

Lecz im szepnęłam: Nie!

I dlatego mogłam zadrzeć w górę noska,

Ludziom śmiać się w twarz...

Księżyc mógł na niebie sterczeć całą noc,

Wypalała się do szczętu jego moc,

Gdy przy oknie pełnił straż.

Mogłam oddać się bez reszty komuś, lecz

B2

Mogłam łatwo rozczarować się –

Noc upalna... A serce zimne...

Dlatego powiedziałam: Nie!”

PAUZA (między B2–A3)

Po pauzie trzecia zwrotka A3 rozpoczyna się w tempie bardzo wolnym i progresywnie się rozpędza, w miarę jak Polly opisuje wygląd Mackiego. Wraz z przyśpieszeniem tempa wzrasta dynamika śpiewu. Głos jest cięższy, dojrzałszy, nie ma w nim już nut dziewczęcej frywolności. To głos kobiety przeżywającej swoje pierwsze miłosne uniesienie. Poprzez kontrowanie dynamiczne i rytmiczne Polly barwnie opisuje

85 *Vocal growl* – chrypka/przester w głosie. M. Fiuza, *Distorted singing*, Międzynarodowe Seminaria Naukowe *Głos – Ciało – Ekspresja* organizowane przez Stowarzyszenie Wokalistów MIX/Mix Singers Association, online 4.11.2023.

głębie swego doświadczenia. Już nie sprawuje kontroli, lecz staje się podległa uczuciom do mężczyzny:

3.

„Aż razu pewnego spojrzałam na niego – A3
Zawsze będę pamiętać ten dzień –
Miał wytarty kapelusz, błądził chyba bez celu –
A musiałam pójść za nim jak cień.
Choć stracił forsz, nie był ekstra gościem,
Zgubił sens życia, znalazł się na dnie,
W pogardzie szyk miał, zwłaszcza w towarzystwie dam,
Nie mogłam szepnąć: Nie!
Wtedy już nie mogłam wcale zadrzeć noska, ludziom śmiać się w twarz...
Księżyc gonił za gwiazdami całą noc,
Pierwszy raz poczułam w sobie jego moc...
Powiedz, że mi szczęście dasz...”

Do tej pory Polly śpiewała z akompaniamentem fortepianu. W części B3 dołącza orkiestra. Muzyka grana jest w wolnym tempie. Sprawia wrażenie ociężałej, nabrzmiałej od gęstych emocji doświadczanych przez bohaterkę. Fermata na najwyższym dźwięku „f2” i słowie „rozgrzała (serce)” podkreśla siłę uczucia, które Polly pragnie jak najdłużej przeżywać:

„Mogłam oddać się bez reszty komuś i B3
Zrozumiałam czego w życiu chcę...
Noc upalna rozgrzała serce –
Dlatego nie powiedziałam: Nie!”

Po zaśpiewaniu ostatnich słów Polly bierze głęboki wdech i zamiera w zmysłowej pozie. Gaśnie światło.

Z głębokiego, ekstatycznego przeżycia wytrąca ją matka, wściekła, że córka została żoną bandyty. Ta próbuje przekonać rodziców do swego miłosnego wyboru. Wojciech Kościelniak, używając teatru cieni, w fantastyczny sposób pokazał, jak postać Polly rośnie, nabiera mocy i pewności siebie. Scena cieni prowadzi do I finału.

FINAŁ I AKTU

POLLY:

„O marzeniach mówić mam:

Ach, nie mogę już udawać,

Chcę mężczyźnie szczęście dawać –

Na tym się jedynie znam (zresztą wziąłby sobie sam)”.

W finale Polly utrzymuje i umacnia swoje „miłosne status quo”. Z chwili na chwilę staje się coraz bardziej zadziorna, waleczna. Dramaturgia jej działań podkreślona jest przez ekspresyjny ruch sceniczny. W kolejnych wejściach finału śpiewają ojciec, matka lub cała trójka. Pierwszy finał jest niezwykle dynamiczny, ekspresyjny wokalnie i ruchowo, w wydźwięku interpretacyjnym – rewolucyjny.

II AKT. POŻEGNANIE MACKIE MAJCHRA

Polly w pierwszej scenie II aktu przejmuje dowodzenie przestępczym biznesem swojego męża, który zmuszony jest do ucieczki.

„Naiwna sikorka” uczy się latać. Wyfrunąwszy z rodzinnego gniazda, poznaje smak realiów życia, a także lojalności i oddania w imię miłości.

Ze smutkiem żegna się ze swym mężem. Na tle muzyki z duetu miłosnego z I aktu melodramatyzuje, używając „I” przedniojęzykowego.

Kiedy Polly zostaje już sama na scenie, dośpiewuje:

„Prysły cudowne

Marzenia i plany.

Z serca idź precz,

goodbye kochany!

Pod swoją opiekę

O, Madonno, weź mnie!

Jak moja mama wszystko

Przewidziała wcześniej?”.

Ta krótka pożegnalna pieśń napisana jest w niższej tonacji niż poprzednie muzyczne wypowiedzi Polly. Jest molową, melancholijną, smutną kołysanką, która paradoksalnie budzi młodą żonę z miłosnego snu. W jej głosie pobrzmiwa żal.

DUET POLLY – LUCY

W dalszej części II aktu Polly odwiedza męża osadzonego w więzieniu. Ku jej wielkiemu zdziwieniu jest tam inna kobieta – Lucy, córka Browna. Okazuje się, że również jest żoną Mackiego.

Między kobietami dochodzi do bójki o pierwszeństwo u boku mężczyzny.

Majcher niczym sędzia wyciąga gwizdek i na jego sygnał scena przemienia się w ring bokserski.

Rozpoczyna się niezwykle dynamiczny, operetkowy duet. Polly i Lucy wykonywały go w rękawicach bokserskich, symulując walkę.

Utwór ma formę ABAB, gdzie w części A panie śpiewają naprzemiennie, w części B natomiast razem w dwugłosie.

1	2	
LUCY	POLLY	A
Podejdz tu, laluniu prędezej, no...	Jestem tu laluniu, no i co	
Żwawiej rusz tę swoją dupkę śliczną	Gapisz się, a oczka masz głupawe	
POLLY	LUCY	
Czemu nie	Hamuj się!	
LUCY	POLLY	
Chcę się przekonać, czyś pensa warta –	Widzisz, że jestem fortuny warta	
Powiedz, jaką cenę masz uliczną	Nie stać cię by wygrać ze mną sprawę	
POLLY	LUCY	
Odwal się!	Chyba śnię	

LUCY

I takie coś chce tu kurna chłopu mi pocieszać

POLLY

Kocham go! Sama wiesz!

LUCY

Nie wytrzymam, przestań mnie rozśmieszać

POLLY

Odwal się, czego chcesz?

LUCY

Muszę ci nauczkę dać

POLLY

Ty mi chcesz nauczkę dać

LUCY

Mackie cię już nie chce znać

POLLY

Mackie mnie już nie chce znać?

LUCY

Ha, ha, ha, ha, ze śmiechu pękam,
Ale mnie cholernie świerzbi ręka

POLLY

Mnie cholera bierze też

LUCY

Może się spróbować chcesz?

POLLY

Lepiej nogi za pas bierz!

POLLY

Potrafię dać mężczyźnie memu szczęścia nieco

LUCY

Przestań już łudzić się

POLLY

Nie wytrzymam, kończyć czas z tą hecą

LUCY

Przecież on kocha mnie

POLLY

Muszę ci nauczkę dać

LUCY

Ty mi chcesz nauczkę dać

POLLY

Mackie już cię nie chce znać

LUCY

Mackie już mnie nie chce znać?

POLLY

Ja się tutaj bawię doskonale
Ale chyba zaraz jej przywalę

LUCY

Ja ci przylutuję też

POLLY

Może się spróbować chcesz

LUCY

Lepiej nogi za pas bierz

LUCY

Czego ty kretyńko chcesz?

Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha!

RAZEM

Mackie i ja gołąbki dwa z makatki

Nie rzucę go na pastwę tej wariatki!

On jest mi taki drogi –

Nie myślę schodzić z drogi,

Gdy na niej się pojawia

Byle kto!

Dno!

POLLY

Czego ty kretyńko chcesz?

Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha!

RAZEM

B

Mackie i ja obrazek taki słodki

Nie rzucę go w ramiona tej idiotki

On jest mi taki drogi –

Nie myślę schodzić z drogi,

Gdy na niej się pojawia

Byle kto!

Dno!

W tym duecie wstęp muzyczny również jest krótki. Pierwszą zwrotkę wokalnie prowadzi Lucy i zaczyna śpiewać już na 4 miarę w takcie 1. Jest to utwór wymagający kondycji fizycznej, precyzji choreograficznej i wokalne. Każdą możliwą muzyczną pauzę i miejsca, gdzie rytmicznie było to możliwe, wykorzystaliśmy do zadawania ciosów. W drugiej zwrotce, którą prowadzi wokalnie Polly, obie panie wymierzają ciosy Mackiemu Majchrowi. Pomimo że utwór jest napisany na sopran, starałam się zaśpiewać wszystkie wypowiedzi Polly w sposób jak najbardziej naturalny. Zastosowałam *mix* jako przedłużenie mowy, aby zadbać o wyrazistość wszystkich gęsto napisanych słów skorelowanych z choreografią naśladującą walkę bokserską. By dodać Polly drapieżności w brzmieniu, czasem na początku śpiewanego wyrazu dorzucałam na moment przester – chrypkę w głosie, czyli *vocal growl*. Jedynie ostatni idący w górę pasaż i ostatni dźwięk z długą fermatą śpiewałam klasycznie. Po zakończeniu utworu kobiety wracają do sceny kłótni, którą przerywa matka Polly, wyganiając ją do domu.

II akt kończy się sceną zbiorową, w której śpiewa cała obsada. Ostatnie solowe wejście ma Polly w chóralnym finale III aktu.

FINAŁ III AKTU

Spektakl zamyka monumentalny utwór chóralny. Zawiera niezwykle ciekawe spiętrzenie pochodów harmoniczych, kaskady dysonansów, które w chorale rozładowują napięcie konsonansami melodycznymi bądź harmonicznymi.

Partia chóralna jest kontrapunktowana przez fortepian. Wielogłosowe partie przeplatają się z krótkimi solowymi wejściami głównych bohaterów, będącymi komentarzem do akcji scenicznej. Finał III aktu kończy się chorałem w C-dur. Po bogatej, pełnej ornamentów i burzliwych napięć harmoniczych partii orkiestry i chóru jest niczym wypłynięcie na spokojne morze po sztormie. Cechuje go delikatność i prostota:

CHÓR

„Piętnujcie zło nie żywiąc nienawiści
Nienawiść bowiem jest przyczyną zła
Lecz mróz i mrok bezkresny z niej oczyści
Łez padół, gdzie cierpimy ty i ja”.

Kończąc ostatnią frazę, czułam się spełniona jako śpiewająca aktorka. Chociaż Brecht nie miał na celu uruchamiania emocji, zwykle, śpiewając ostatnie słowa, miałam w oczach łzy.

Kochaliśmy naszą *Operę za trzy grosze*. Wchodzenie w role i zanurzanie się w brechtowsko-weillowskim świecie było rodzajem święta. W estetyce niemieckiego, ekspresjonistycznego teatru Kościelniak czuł się doskonale. Cezary Studniak, grający rolę Pana Peachum, w wywiadzie udzielonym Piotrowi Sobierskiemu stwierdził:

„Żonglował tą estetyką swobodnie i jednocześnie z ogromnym wyczuciem. Od razu było widać, że jest doskonale przygotowany i wie, o czym mówi. Stąd też finalny efekt. Ten spektakl był majstersztykiem”⁸⁶.

Ze swobodą posługiwał się brechtowskim „efektem obcości”, wytrącając widownię z emocjonalnych przeżyć, by wywołać krytyczne myślenie i bardziej intelektualny odbiór przedstawienia. Krytycy pisali, że pomysłami inscenizacyjnymi, którymi naszpikowana była *Opera za trzy grosze*, można by było wypełnić kilka realizacji.

86 P. Sobierski, *Więcej niż musical. Teatr Wojciecha Kościelniaka*, Gdyńskie Centrum Kultury, Gdynia 2018, s. 30.

Muzykę ze spektaklu ceniliśmy tak bardzo, że gdy schodził już z afisza, wraz Cezarym Studniakiem i Konradem Imielą zrealizowaliśmy na Małej Scenie spektakl pod tytułem *Ojcom i matkom wbrew* zawierający utwory Kurta Weilla. Nagraliśmy również płytę ze spektaklu o tym samym tytule.

Muzyka Weilla jest szalenie teatralna. Chromatyka, stosowanie przez kompozytora półtonów oraz atonalności w akompaniamencie nasycają piosenkę swego rodzaju ciężkością. Ten ciężar, pewien brzmieniowy brud, nuta melancholii, natychmiast przenosiły moją wyobraźnię w mroczny świat londyńskiego półświatka. Kiedy wraz z kierownikiem muzycznym Piotrem Dziubkiem analizowaliśmy partyturę, zwróciliśmy uwagę na niezwykle skomplikowaną partię fortepianu. Dzięki temu uświadomiłam sobie, że Weill wprowadzał atonalność poprzez przesunięcie akordów w lewej ręce na przykład o półton w dół, zmieniając tryby z dur na moll. Prawa ręka natomiast wspierała harmonicznie i melodycznie partię wokalisty.

Uważam, że *Opera za trzy grosze* jest materiałem stricte aktorskim, zatem również w piosenkach punktem wyjścia jest interpretacja tekstu. Brzmienie głosu mieni się barwnością niuansów interpretacyjnych. Furtka dowolności w warstwie muzycznej pozostawiona przez Weilla pozwala na granie tej sztuki w teatrach dramatycznych przez świetnych aktorów, którzy niekoniecznie muszą być wybitnymi wokalistami.

Jednocześnie zawartość muzyczna tego dzieła pozwala realizować je również w teatrach muzycznych, gdzie można śmiało się pokusić o łączenie aktorstwa z wysoką jakością śpiewu. Taki cel wyznaczyłam sobie w kontekście prowadzenia postaci Polly.

Nasza *Opera za trzy grosze* „nie trafiła w swój czas”. Recenzje nie miały nic wspólnego z merytoryczną analizą spektaklu. Skupiały się na finansach teatru, dyrektorze Wojciechu Kościelniaku oraz jego sądowych bataliach.

Tak naprawdę docenienie przyszło po siedmiu latach, kiedy to w 2009 roku udaliśmy się na Festiwal Teatrów Muzycznych do Gdyni. Jury pod przewodnictwem Macieja Prusa uhonorowało nas najwyższą nagrodą za „stworzenie zespołowej kreacji scenicznej”. Pamiętam ten występ bardzo dobrze. My nie tyle graliśmy, ile „fruwaliliśmy” po scenie, gdyż czuliśmy, że wreszcie nawiązujemy dialog z widownią, która czyta wszystkie formalne zabiegi, jakich użył reżyser w swojej inscenizacji.

Idealnym podsumowaniem całego procesu twórczego nad *Operą za trzy grosze*, jej eksploatacji i gdynskiego sukcesu, są słowa Jolanty Kowalskiej zawarte w *Encyklopedii teatru polskiego*:

„Gdyby ten spektakl powstał dziś, niechybnie zaciągnięto by go pod sztandary sztuki krytycznej, bowiem strzelał ze wszystkich usankcjonowanych przez nią armat, ówczesna widownia jednak pozostała na nie głucha, jak na złość delektując się scenicznym designem i technicznymi gadżetami.

Było to najambitniejsze przedsięwzięcie kadencji dyrektorskiej Kościelniaka. Spektakl, który miał rangę programowego manifestu, i zarazem aspiracje wyznaczania nowych standardów w teatrze muzycznym, całkowicie rozminął się z potrzebami publiczności. Niewątpliwy sukces artystyczny tej produkcji okazał się więc w istocie porażką, co miało swoje dalsze następstwa: Kościelniak już nigdy potem nie próbował rozmawiać ze swoją widownią tak serio i wprost”⁸⁷.

Polly i Mackie Majcher – Konrad Imiela,
Sen nocy letniej, Teatr im. Baduszkowej, Gdynia 2001



Polly Peachum, *Opera za trzy grosze*, Teatr Capitol,
Wrocław 2002

87 J. Kowalska, *Od Operetki do Capitolu*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/58329/od-operetki-do-capitolu> [dostęp: 15.07.2024].

3.3. A CHORUS LINE. CASSIE

„Czas na śpiewanie jest wtedy, gdy poziom emocji jest zbyt wysoki, aby po prostu mówić, a czas na taniec jest wtedy, gdy emocje są zbyt silne, aby śpiewać tylko o tym, co czujesz”⁸⁸.

Bob Fosse

W 2007 roku dyrektor Teatru Capitol poinformował zespół, że zamierza zrealizować spektakl *A Chorus Line*. Dodał, że odbędzie się ogólnopolski casting, na który przyjedzie reżyserka z Broadwayu Mitzi Hamilton. Aby dostać się do obsady, trzeba było posiadać umiejętności aktorskie, wokalne i przede wszystkim taneczne. Połączenie tych trzech uzdolnień jest dość rzadkie i nosi nazwę *triple threat*. W dosłownym tłumaczeniu to „potrójne zagrożenie”. Znaczeniowo chodzi o aktora potrójnie utalentowanego. W Polsce nikt wcześniej nie próbował zrealizować tego tytułu. Konrad Imiela twierdził, że dyrektorzy teatrów prawdopodobnie mieli obawę, że nie uda się skompletować obsady składającej się z siedemnastu śpiewających i tańczących aktorów, którzy pasowaliby charakterologicznie do postaci ze spektaklu. Dyrektor wrocławskiego Capitolu jednak zaryzykował. Miałam świadomość, że do przesłuchania zostało kilka miesięcy i jeśli mam się starać o rolę tancerki z Broadwayu, to muszę ostro wziąć się do pracy.

Mitzi przyleciała do nas zimą 2008 roku. Na casting przybyło wielu artystów z całej Polski. Polegał on na zaśpiewaniu jednej piosenki, a następnie prezentacji kombinacji klasycznej i fragmentu układu tańca współczesnego. Jeszcze wtedy nie wydawało mi się to tak trudne. W wyniku castingu wyłoniła się grupa fantastycznych, bardzo zdolnych ludzi, spośród których ponad połowa była spoza Capitolu. Zostałam obsadzona w głównej roli – Cassie. Nie miałam dublerki. Nikt z nas nie miał zastępstwa. Brak podwójnej obsady z jednej strony gwarantuje pracę w komforcie, gdyż nie trzeba dzielić czasu prób na pół. Z drugiej strony jest czynnikiem stresogennym, gdyż w przypadku choroby lub kontuzji, może przyczynić się do odwołania spektaklu. Do rozpoczęcia prób zostało parę miesięcy, zatem zdecydowałam się na indywidualne, intensywne lekcje tańca klasycznego i współczesnego.

Praca z Mitzi trwała tyle, ile trwają przygotowania premiery na Broadwayu, czyli sześć tygodni, w godzinach od dziesiątej do osiemnastej, z godziną przerwą. Zanim jednak zaczęliśmy pracę, reżyserka opowiedziała nam o kulisach powstania *A Chorus Line*.

88 Bob Fosse – *Quotes*, IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0002080/quotes/> [dostęp: 22.07.2024].

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku na Broadwayu zapanował kryzys. Produkcja spektakli okazała się zbyt droga, zatem aby zaoszczędzić, zaczęto pomniejszać obsady i poszukiwać utalentowanych artystów, którzy byliby w stanie grać, śpiewać i tańczyć jednocześnie. Tancerze borykali się wówczas ze złym traktowaniem w teatrach. Pracowali najciężej za najniższe stawki, uznawani byli za scenograficzne tło. W Nowym Jorku królowały wówczas dwa nazwiska choreografów-reżyserów: Boba Fossa i Michaela Bennetta. Ten ostatni wpadł na pomysł zrobienia spektaklu o życiu tancerzy i problemach, z jakimi się mierzyli. Scenariusz powstał na podstawie wywiadów, które nagrał podczas prywatnych spotkań z tancerzami w jego studiu tańca. W spektaklu postać reżysera – Zach, podobnie jak Michael Bennett, zadaje biorącym udział w castingu tancerzom bardzo osobiste pytania. W odpowiedzi sypią się serie monologów i retrospekcji dotyczące trudnych tematów, takich jak poświęcenie dla kariery, sytuacje rodzinne, dojrzewanie, samotność, przemijanie, tożsamość seksualna, marzenia i zawodowe rozczarowania.

Monologi są najczęściej scenami mówionymi i tanecznymi, które wraz z piosenkami tworzą wielowymiarowy obraz postaci. Nikt wcześniej nie stworzył podobnego spektaklu. Kształtował się podczas warsztatów i prób, a premiera odbyła się 15 kwietnia 1975 roku. Odbiła się tak głośnym echem, że musical pobił rekord popularności i w ciągu piętnastu lat został zagrany 6137 razy. Do dziś wznawiane są produkcje na Broadwayu i w różnych częściach USA. Młodzi tancerze stoją w długich kolejkach na casting, by potwierdzić swoje zawodowe umiejętności i przynależeć do elitarnej „chorusowej” rodziny. Zaraz po nowojorskiej premierze posypał się deszcz nagród, między innymi: w roku 1975 – otrzymali Nagrodę New York Drama Critics za najlepszy musical i Nagrodę Pulitzera za dramat, w roku 1984 natomiast – specjalną nagrodę Tony dla najdłużej granego spektaklu w historii Broadwayu⁸⁹. Zwrot *chorus line* słownik Cambridge tłumaczy jako „rząd ludzi tańczących, a czasem śpiewających w ramach rozrywki”⁹⁰. Inne tłumaczenie tych słów to „linia chóru”. Żadne z nich nie oddaje jednak do końca istoty zawartego w tytule amerykańskim podtekstu. Pozostaje zatem po prostu *A Chorus Line*.

Fakt, że Mitzi powierzyła mi rolę Cassie, był dla mnie ogromnym zaszczytem.

Dla całej wyłonionej z castingu grupy praca w tym spektaklu stanowiła wielkie wyróżnienie, a jednocześnie olbrzymie wyzwanie. Mitzi jako jedna z dwóch osób z pierwszej obsady *Chorusa* miała uprawnienia do realizowania spektakli w Stanach Zjednoczonych i Europie. Prawa autorskie były jed-

⁸⁹ *A Chorus Line w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu*, Trójka – Program Trzeci Polskiego Radia, <https://trojka.polskieradio.pl/artykul/185796,a-chorus-line-w-teatrze-muzycznym-capitol-we-wroclawiu> [dostęp: 3.07.2024].

⁹⁰ *Chorus line*, [hasło w:] *Cambridge Dictionary, English Dictionary, Translations & Thesaurus*, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/chorus-line> [dostęp: 3.07.2024].

nak skonstruowane w taki sposób, że nie wolno było jej niczego zmienić, unowocześnić inscenizacyjnie ani przearanżować muzycznie. Realizacja wrocławskiej wersji spektaklu musiała zatem zachować realia 1975 roku. Zabronione było nagrywanie premiery i spektakli (dlatego dysponuję tylko niedoskonałym nagraniem z próby generalnej). W czasach, kiedy *Chorus* powstał, teatry nie były wyposażone w mikrofony, zatem i my nie mogliśmy ich użyć. Na scenie zostało zamontowanych parę mikrofonów pojemnościowych. Dyrygent wraz z orkiestrą byli umieszczeni w przestrzeni teatralnej w taki sposób, że nie mieliśmy z nimi kontaktu wzrokowego. Muzycy mieli widok sceny na ekranie i muzykę wraz z wokalami w słuchawkach, my natomiast opieraliśmy się wyłącznie na komunikatach muzycznych. Takie rozwiązanie stanowi utrudnienie dla aktorów, zwłaszcza przy wejściach w piosenki i zmianach tempa w utworach.

Przestrzeń sceniczna była pusta. W tyle, na sztankietach, zamontowane zostały czarne panele, które z drugiej strony miały tafle luster. W scenie tańca Cassie zjeżdżały w dół, obracały się i tworzyły wspinałe scenograficzne tło. W finale lustra odbijały sylwetki tańczących i zwielokrotniały ich liczbę. Scenografię stanowiły jeszcze złote panele, które pojawiały się w finale. Nawiązywały do blichtru rewii, rozpościerały się niczym świetlisty pawi ogon w tle sceny.

Ze względu na ogrom materiału wokalnego jeszcze przed przyjazdem Mitzi intensywnie pracowaliśmy podczas prób muzycznych. Oprócz solowych utworów każdej z postaci wszyscy mieliśmy do opracowania sporo piosenek zbiorowych rozpisanych na głosy. Rozczytanie ich, wypracowanie wspólnego brzmienia i równych końcówek fraz pochłaniało sporo czasu.

Po dwóch tygodniach prób muzycznych weszliśmy na scenę. Od razu zaskoczyły nas dwa elementy: biała linia pośrodku sceny i numery naklejone na podłodze bliżej proscenium. Poszczególne numery były przypisane każdej postaci i określały jej miejsce podczas stania na linii castingowej. Miały również duże znaczenie podczas tańczenia. Wykonując układy taneczne, każdy z nas przemieszczał się po mapie numerów przypisanej danej postaci. Ta ścisła matematyka sceniczna była dla nas całkowitą nowością. Mitzi miała wielką księgę, w której opisane były wszystkie ruchy każdej postaci podczas scen. Uczenie się choreografii oraz dynamicznie zmieniających się tras prowadzących do kolejnych ustawień wymagało od nas dużej koncentracji i precyzji. Po kilkunastu próbach zorientowaliśmy się, jak wielkim ułatwieniem była praca z numerami umieszczonymi na scenie. Nikt na siebie nie wpadał, rysunek sceniczny pozostawał czytelny i uporządkowany. Każdy doskonale wiedział, jaką przestrzeń ma do pokonania w danej scenie. Nigdy wcześniej ani później nie spotkałam się z tak skomplikowaną konstrukcją choreograficzną.

Pracę nad partiami tanecznymi zaczęliśmy od dużych scen zbiorowych. Szybko poczuliśmy kaliber trudności, jaki wyznacza ten spektakl. Choreografia Bennetta była bardzo specyficznym, skomplikowanym

i oryginalnym stylem tańca. Mitzi zwracała szczególną uwagę na precyzję wykonywania układów tanecznych, piruety, arabeski, kąt trzymania łokci, ustawienie ramion, głowy, wysokość podnoszenia nóg czy też sposób trzymania kapelusza. Najpierw nauczyliśmy się tańczyć, a potem dokładaliśmy do ruchu partie chóralskie. Często zostawialiśmy po zakończonej próbie w salach i ćwiczyliśmy poszczególne sylaby, wysokości dźwięków z przypisanym im ruchem oraz detale estetyczne. Gdy opanowaliśmy największe zbiorowe układy, zaczęliśmy pracę nad występami solowymi.

Mitzi była wyrozumiała. Nieustannie dodawała nam otuchy, podkreślając, że nasze umiejętności nie odbiegają od tych, którymi dysponują artyści za oceanem. Bardzo dużo od niej się uczyłam. Jej klasa, spokój, szacunek, jakimi darzyła nas wszystkich, oraz wiara w powodzenie spektaklu bardzo nas motywowały. Ale i tak co jakiś czas miewaliśmy kryzysy. Ktoś płakał, bo nie wychodził mu monolog, ktoś inny, bo nie radził sobie z piosenką. Wielokrotnie zdarzało się, że stres związany z moją sceną, a konkretnie tanecznym solo, powodował, że zamiast spać trenowałam w swoim pokoju poszczególne choreograficzne sekwencje.

SCENA CASSIE

Mój solowy występ przypada na połowę spektaklu, gdy aktor grający rolę reżysera Zacha zarządza przerwę. Prosi, by na linii została Cassie, która jest solistką zespołu, a także jego była życiową partnerką. Tancerka właśnie wróciła z Kalifornii, gdzie nie udało jej się zrobić kariery, i prosi o przyjęcie do zespołu. Zach uważa, że jest za dobra do tańca zespołowego i powinna się skupić na własnej karierze. Cassie, która od dwóch lat nie może dostać pracy, czuje się samotna, jest na skraju depresji. Błaga reżysera, by pozwolił jej tańczyć w zespole. W tej scenie cały czas towarzyszy im muzyka. Jest to tak zwany *vamp*, czyli krótka powtarzalna fraza muzyczna grana na tle toczącego się dialogu, mająca za zadanie wspierać emocjonalne treści. W broadwayowskich musicalach bardzo często dialogi są prowadzone przy akompaniamencie *vampa*.

W przypadku roli Cassie *tessitura*, czyli zakres dźwięków dominujących w piosence, sięga od „ais” do „c2”. Jest napisana dużo niżej niż partia Polly w *Operze za trzy grosze*. Muzyka Marvin’a Hamlischa to głównie amerykański pop lat siedemdziesiątych bazujący na rytmach disco, z charakterystycznym brzmieniem syntezatorów. Kompozytor czerpie również z tradycji Broadwayu, co nadaje muzyce unikalny, teatralny charakter. Melodia w zapisie nutowym piosenki Cassie dotyka moich niskich tonów rejestru piersiowego (*chest voice*, inaczej tembru otwartego), płynie poprzez średnicę do „c2”, gdzie

występuje już u mnie *mix* rejestrów (we współczesnej nomenklaturze tembr zamknięty).

Tę piosenkę, w zależności od wysokości i siły dźwięku, śpiewałam:

- *miksem*,
- *mix-beltem* (czyli wzmocnionym *miksem*),
- oraz – jakby to określiła Lisa Popeil – *speech-like beltem*, najczęściej używanym w broadwayowskich musicalach.

Pierwsze wokalne wejście Cassie następuje w takcie 35, po ostatnich wypowiedzianych słowach. Tę zmianę podkreśla zmiana światła, które przechodzi z ogólnego na skupione, padające z góry prosto na Cassie. Przez jej śpiew i intymność, jaką wnosi zmiana oświetlenia, widz zostaje zaproszony do wewnętrznego świata bohaterki, poznaje myśli i emocje, których nie ujawnia podczas dialogu z Zachem. W pierwszym wejściu śpiewa cztery wersy:

„Dajcie mi kogoś do tańca

Kogoś z energią jak ja.

Chcę się obudzić i poczuć ten stan,

Gdy coś wreszcie zaczyna się dziać...”

PIERWSZE WEJŚCIE WOKALNE
CASSIE:

2.

18

THE MUSIC AND THE MIRROR

CASSIE

CUE: ZACH: CASSIE... STAY ON STAGE, PLEASE.

SLOWLY IN TWO (DIALOGUE)

CASSIE: WELL, THIS AUDITION IS... ETC.

1-8 9-14 23-26

27 28 29 30 31 32

(ORCH.) CUE: CASSIE: ... BUT I'M NOT, I'M A DANCER.

[VAMP]

35 (CASSIE) (SING LAST TIME)

36 37

Dajcie mi ko- goś do tańca ko goś z energią jak

38 39 40 41

GIVE ME SOME BOD - - Y TO DANCE FOR, GIVE ME SOME BOD - - Y TO

42 43 44 45 46 47 48 49 50

show. LET ME WAKE UP IN THE MORNING TO FIND I HAVE SOME

51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

-- WHERE EX - CIT - - ING TO GO. [C] *atempo*

(DIALOGUE) 43-50 ZACH: SO YOU'RE GOING... ETC.

Po zaśpiewaniu tego frag-

mentu następuje zmiana światła na ogólne i powrót do dialogu, który toczy się na tle *vampa* muzycznego granego w tym samym wolnym tempie, co poprzednio. Cassie dalej opowiada o swojej złej kondycji psychicznej, a także o nieudanej karierze.

Po słowach: „Potrzebuję pracy i tyle” oświetlenie zmienia się na intymne i w takcie 78-c, na 2 miarę od „c2”, Cassie zaczyna śpiewać kolejną część utworu:

„Żeby mieć coś, w co mogę uwierzyć
I mieć powód, by żyć
Sprawdź mnie, zbaw mnie...”

**DRUGIE WEJŚCIE WOKALNE
CASSIE:**

CUE TO CONTINUE: CASSIE:
78-B I NEED A JOB.
78-C (CASSIE) ŻEBY MIEĆ COŚ W CO MOGĘ UWIERZYĆ
78-D HO GĘ U WIERZYĆ
78-E I MIEĆ POWÓD BY
78-F ŻEBY
TO HAVE SOMETHING THAT I CAN BELIEVE IN. TO HAVE SOME-ONE TO
IN TWO
78-G BE.
78-H
SPRAWDŹ MNIE UŻE MNIE
79-80
(DIALOGUE)

Po ostatnich zaśpiewanych słowach następuje powrót do ogólnego oświetlenia sceny i coraz bardziej intensywnego dialogu między Cassie a Zachem. Kolejne wejście jest trudniejsze, gdyż tekst mówiony trzeba zmieścić w określonej liczbie taktów, by rozpocząć śpiew. Gdy padają słowa:

„Staję przed Tobą na Twojej linii. Nie chcę obsługiwać stolików” – w takcie 97 fortepianowy *vamp* się urywa i natychmiast zaczyna grać orkiestra, która na przestrzeni czterech taktów wzmacnia natężenie dynamiki, czyli gra *crescendo*, podczas którego Cassie kończy monolog. Tłumaczenie na język polski zawierało więcej sylab, należało bardzo szybko i sprawnie wypowiadać tekst, by idealnie zmieścić się w czterech taktach i wejść w śpiew równo z orkiestrą. Aktorskie możliwości interpretacyjne były w tym miejscu mocno ograniczone. Wypowiadając ostatnie zdanie zdecydowałam się na zintensyfikowanie dynamiki w głosie, by wraz z *crescendo* orkiestry zbudować napięcie, które ulegało rozładowaniu w momencie wokalnego wejścia Cassie w takcie 101 na słowach:

„Jestem tancerką, tancerka tańczy...”

TRZECIE WEJŚCIE WOKALNE
CASSIE:

(CASSIE) **SLOW RUBATO TWO**

101 HALL, TANCERKA TAN 102 CERKA TAN 103 DANCE HI KO - GO! DO
 104 GOD, I'M A DANC-ER, A DANC-ER DANC-ES! GIVE ME SOME-BOO-4 TO
 105 TANCA NIECIE GAZIE ZUO - BIE, 106 CHCE
 107 DANCE WITH. GIVE ME A PLACE TO FIT IN MOG NA OD NA - LES
 108 DANCE HI WRO - cie DROG SIKA TA 3/4 WYCH BYKAS MOG NA OD NA - LES
 109 HELP ME RE-TURN TO THE WORLD OF THE LIV-ING BY SHOW-ING ME HOW TO BE-
 110 MODERATE FOUR tempo 112 NIECH 3GRA MU 113 2YKA
 114 - BIA. PLAY ME THE MU-SIC. PO -
 115 accel. 116 WIECEY HI NIE TROE -
 117 GIVE ME THE CHANCE - TO COME THROUGH. ALL I EV-ER NEED -
 118 BA O PROBUJ STRA I MUZY 119 KI SZANSY
 120 - - ED WAS THE MU - - SIC, AND THE MIR - - ROR, AND THE
 121 ZA 121 - TAN - 122 2NOW
 123 CHANCE TO DANCE FOR YOU.
 124 [TEMPO: MOTOWN] CE ODRA - 125 JU ODPA - LE, JAK LONT
 126 DANCE HI
 127 GIVE ME A JOB, AND YOU IN - STANT-LY GET ME IN - VOLVED.
 128 JESI 128 DANCIE HI JOB CAY SYF 129 WIEPSZY NI 2MOT,
 130 W KAT 131 IF YOU GIVE ME A JOB, THEN THE REST OF THE CRAP WILL GET
 132 DANCIE HI GRAC 20 BACZY
 133 SOLVED. PUT ME TO WORK, YOU WOULD THINK -
 134 CIE ZE TAN - CIE, JAK 134 NIKT 135 NIE
 136 BE THAT BY NOW I'M AL - LOWED. I'LL
 137 DUE WAKS WATYD 139
 140 DO YOU PROUD!
 141 PODROZJE RZU - CIE HI LI
 142 NE, PRA - MOZIE HI NIE 143
 144 TO. HELP ME TO PROVE THAT I'M STRONG
 145 DANCIE HI ZA - DSE BYN HART 146 WIE - DUE 148
 149 GIVE ME THE CHANCE TO LOOK FOR - WARD TO SAY - IN: "HEY, LISTEN, THEY'RE PLAY-IN' MY

Handwritten musical score for a song. The lyrics are in Polish and English. The Polish lyrics are: "NIECH GRA MUZYKA", "NIECH GRA MUZYKA", "NIECH GRA MUZYKA", "NIECH GRA MUZYKA", "NIECH GRA MUZYKA", "NIECH GRA MUZYKA", "NIECH GRA MUZYKA", "NIECH GRA MUZYKA", "NIECH GRA MUZYKA", "NIECH GRA MUZYKA". The English lyrics are: "SONG.", "PLAY ME THE MUSIC", "GIVE ME THE CHANCE TO COME THROUGH.", "ALL I EVER NEED.", "DANCE", "ANGRY", "DANCE", "ANGRY", "DANCE", "ANGRY". The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (4/4 and 3/4), and dynamic markings like "PO-". There are also section markers like "DANCE" and "ANGRY".

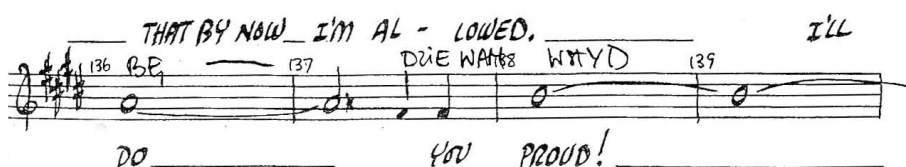
Od tego momentu już nie ma powrotu do dialogu z Zachem. Cassie zapamiętuje się w śpiewie, potem w tańcu. Znając akustykę Teatru Capitol, wiedziałam, że mówienie i śpiewanie bez mikroportu przy ciągłym akompaniamencie orkiestry będzie wyzwaniem. Wzięłam pod uwagę sytuację, w jakiej znajdowała się moja bohaterka. Była zdesperowana, a jednocześnie spięta i zestresowana. Aby być słyszalną dla Zacha, który siedział w ostatnim rzędzie widowni, mówiłam podniesionym głosem w lekko zawyżonej średnicy, co było zabiegiem wzmacniającym nośność głosu. Pomimo moich obaw nigdy nie zwrócono mi uwagi, że jestem niesłyszalna bądź niezrozumiała.

W tej piosence melodia pod koniec fraz najczęściej zmierzała ku górze i wybrzmiewała długim dźwiękiem śpiewanym *forte*. Zwykle wtedy stosowałam technikę *beltu*. Końcowymi słowami we frazach

były jednosylabowe wyrazy: „tej”, „niech”. Samogłoska „e” jest bardzo wygodna do beltowania, często używa się jej do nauki śpiewania w tej technice.

Zadzieralam lekko głowę, opuszczałam nisko żuchwę, utrzymywałam wysoką pozycję języka, intensyfikowałam wsparcie oddechowe i wypuszczałam dźwięki w *forte*. W kilku miejscach musiałam zmienić szyk słów w piosence w tłumaczeniu Tymona Tymańskiego. Przykładowo: ważna dla wygody wokalne fraza została przetłumaczona tak, że na najwyższy długo trzymany dźwięk przypadała samogłoska „y”. Natura tej samogłoski nie sprzyja śpiewaniu *forte* na tak wysokich częstotliwościach.

Wers w taktach 135-140 „nie będzie wam wstyd” zamieniłam na „wstyd nie będzie wam”. Tym samym ostatni wysoki beltowany dźwięk przypadał na wysokości „h1” i na słowo „wam”. Mogłam go więc zaśpiewać na samogłosce „a”, co było wygodne wykonawczo:



W partii Cassie zastosowałam również wokalny zabieg, który często występuje w broadwayowskich musicalach. Polegał na utrzymywaniu pod koniec śpiewanej frazy długich beltowanych dźwięków bez vibrata. Ten prosto wokalizowany dźwięk rozwibrowywałam w drugiej połowie jego trwania. Jest to bardzo charakterystyczny sposób kończenia utworu w amerykańskim musicalu. Najczęściej cały utwór zmierza do kulminanty końcowego *forte*, by wokalista mógł rozwinąć swoje umiejętności operowania głosem. Dobrze słyhać to od połowy taktu 201. Po rozłożonym na trzy takty słowie „przestrzeni” biorę wdech i z wysokości „gis 1” przechodzę na „h1”. Przez kolejne sześć taktów – 202-207 – utrzymuję beltowany dźwięk na słowie: „tej”. Od taktu 205 zaczynam stosować vibrato.

Ogromnie zależało mi również, żeby śpiew w *forte* zawierał nutę melancholii, błagania, desperacji. To utwór niezwykle emocjonalny. Jest wołaniem o pomoc, wyrazem gotowości bohaterki na wszelkie poświęcenie w imię miłości do tańca. Jest błaganiem o szansę na zawodowe i wewnętrzne odrodzenie się. Tu nie ma ironii, gier, manipulacji, jak to było w *Operze za trzy grosze*. Jest szczerość, obnażenie, pasja, miłość. Zależało mi, aby Cassie śpiewała całym sercem i stęsknionym za tańcem ciałem. Mitzi poprosiła mnie, bym w konkretnych fragmentach utworu wykonywała gesty, które były elementami wprowadzającymi do choreografii. Uczyniłam to chętnie, gdyż podkreślały

ekspresję ciała, co dawało mi poczucie wzmożonej siły, a także potęgowało moje ulubione odczucie śpiewania „całą sobą”.

Gdy Cassie śpiewa ostatni długi dźwięk *forte* na słowie „tej”, za jej plecami pojawiają się lustra, zmienia się oświetlenie. Od taktu 208 rozpoczyna się taneczne solo.



Cassie, scena tańca, *A Chorus Line*,
Teatr Capitol, Wrocław 2008

Jest to najdłuższy popis taneczny w historii musicalu w trudnej nawet dla zawodowych tancerek choreografii Bennetta. Gdy pierwszy raz zobaczyłam na nagraniu, co mam do wykonania, byłam przerażona. W opanowaniu solówki wspierał mnie ówczesny kierownik baletu Krzysztof Gliszczyński, który zostawał ze mną do późnych godzin nocnych, by szlifować choreograficzne detale. Taniec zawiera w sobie trudności techniczne, ale również pasję i ekspresję, które pokochałam. Kiedy Cassie kończy swoje solo, powraca na linię i kontynuuje dialog z Zachem. Po raz ostatni prosi go o możliwość tańczenia w jego zespole. Ten w końcu ulega i pozwala jej brać udział w dalszej części castingu.

Następnie reżyser objaśnia, że ma wyłonić do obsady czterech tancerzy i cztery tancerki. Podczas sceny, w której tancerze trenują finałową choreografię, tak zwany *One*, dochodzi do wielkiej kłótni Zacha z Cassie. Rozgrywa się na proscenium, na tle grupy trenującej i śpiewającej wariację motywu utworu finałowego. Gdy casting dobiega końca, Zach czyta nazwiska tych, którzy mają wystąpić z szeregu. To osoby, które nie wejdą do przedstawienia. W milczeniu zabierają swoje rzeczy i schodzą w kulisy. Zach informuje pozostałych o kontraktach, systemie prób i dacie premiery. Cassie zostaje przyjęta do obsady.

FINAŁ

Orkiestra gra w szybkim tempie znany już widzowi temat *One* i zaczyna się spektakularny finał. Z bocznej kieszeni na linię po kolei wychodzą panowie. Mają na sobie złote kostiumy, na głowach złote cylindry. Każdy, jeden po drugim, wykonuje te same ruchy, kłania się widzowi. Jednocześnie cały czas chóralnie śpiewają swoją męską linię melodyczną. Po finałowej ekspozycji panów z tej samej bocznej kieszeni po kolei wychodzą na linię panie. Tańczą krótki motyw, który dla wszystkich kłaniających się tancerek jest taki sam. Błyszczą na nich złote kostiumy i cylindry trzymane w dłoniach. Panie śpiewają swoją linię melodyczną, a panowie swoją. Po chwili ich głosy się łączą i wszyscy śpiewają *unisono*. Tancerze tworzą drugi rząd za tancerkami, które znajdują się na białej linii. W pewnym momencie rzędy zaczynają się przenikać. Panie tworzą z panami pary. Tak zwaną paradą płyną na tył sceny pod panele, które w tym momencie odwracają się i tworzą ścianę luster. Odbicia lustrzane multiplikują liczbę tańczących postaci i dają złudzenie, jakby artystów na scenie było znacznie więcej niż faktycznie. Tancerze tworzą zunifikowaną grupę i śpiewając, wykonują intensywną, skomplikowaną choreografię.

Kompozytor Hamilsch stawia akcenty w śpiewanych przez chór słowach w takcie na raz. Bennett natomiast akcentuje pozę taneczną lub ruchem na 2 miarę w takcie. Ten dialog tańca ze śpiewem jest konsekwentnie prowadzony do samego końca finału.

W 3 minucie i 25 sekundzie (w zapisie nutowym od taktu 111 do 116) następuje moment kulminacyjny. Tańczący artyści przy dźwięku fanfar instrumentów dętych po kolei wycofują się z linii proscenium w tył, pod wiszące panele, które się obracają i pojawia się rewiowy złoty „paw ogon”.

W takcie 275, podczas gdy stojący w linii tancerze robią ostry zwrot „na dwa”, trębacze grają tak zwanego *shake’a*⁹¹. Orkiestra gra *forte*, partie chóralne coraz bardziej dzielą się na głosy, co stwarza wrażenie, jakby chór był dużo większy niż w rzeczywistości. Zwykle na widowni w tym momencie zaczynają się brawa.

Chorus line powoli rzędem przemieszcza się na białą linię, by wykonać ostatnie choreograficzne sekwencje.

Jednocześnie od taktu 76 do końca chór jeszcze bardziej dzieli się na głosy. Realizowana przeze mnie linia melodyczna wzbija się coraz wyżej. W taktach 303-306 na „es2”, „f2”, a w ostatnich czterech taktach 307-310 utrzymuję *forte* całe nuty na wysokości „g2”.

⁹¹ *Shake* na trąbce to technika bardzo szybkiego przechodzenia w *legato* z dźwięku na dźwięk, najczęściej w odległości pół lub całego tonu, w celu dodania ekspresji i dynamiki.

Biorąc pod uwagę długość i intensywność samego finału oraz to, ile zaśpiewaliśmy i zatańczyliśmy do tej pory, jest to moment ostatecznie weryfikujący kondycję wokально-taneczną. Aby poprawnie i bez zadyszki wykonać finałową partię z długimi sopranowymi nutami, jednocześnie realizując intensywną choreografię, potrzebna jest kondycja sportowca oraz doskonałe wsparcie oddechowe, czyli *appoggio*.

Handwritten musical score for a song, featuring English and Polish lyrics. The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *VAMP*. It covers measures 275 to 312, ending with "THE END".

Lyrics (English):

275 ALL TO 276 NIEZMIŁE WRAŻENIE
 277 WIEDY ROBI ONE DO BAMY GĘST 278 SIN-GU-LAR SEN-SA-TION 279 TO
 280 EV-RY LIT-TLE STEP SHE TAKES. 281 CHWILI JWI ONE 282 WIERZ
 283 THRILL-ING COM-BI-NA-TION 284 EV-RY MOVE THAT SHE MAKES. 285
 286 TEN WSMIECH 287 BEZ NIEGO 288 TEN DOT-KI 289 KŁY 290
 291 ONE SMILE AND SUD-DEN-LY NO-BOD-ELSE WILL 292
 293 BRAK DO. 294 YOU KNOW YOU'LL NEV-ER BE LONE-LY WITH
 295 NIE WIEN 296 JAK 297 BO
 298 YOU KNOW WHO. 299 ONE ŚWIATA 300
 301 STARY KRÓTKI MOMENT 302 NAGLE ZNIKA 303
 304 MO-MENT IN HER PRESENCE AND YOU CAN FOR-GET THE REST.
 305 (UNISON) 306 307 308
 309 DŁUGI SPOTKAŁ SIĘ SWOJA 310 WIEL-KA NI- 311
 312 FOR THE GIRL IS SEC-OND BEST TO NONE, 313
 314 315 316 317 318 319 320 DAY 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330
 331 SON. 332 OOH! 333 SIGH! 334 GIVE HER YOUR AT-TEN-TION, 335
 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350
 351 DO I REAL-LY HAVE TO MEN-TION SHE'S THE... 352
 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368
 369 SHE'S THE... SHE'S THE 370
 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386
 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402
 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418
 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434
 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450
 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466
 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482
 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498
 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514
 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530
 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546
 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562
 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578
 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594
 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610
 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626
 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642
 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658
 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674
 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690
 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706
 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722
 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738
 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754
 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770
 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786
 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802
 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818
 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834
 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850
 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866
 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882
 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898
 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914
 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930
 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946
 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962
 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978
 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994
 995 996 997 998 999 1000

Lyrics (Polish):

275 WIEDY ROBI ONE DO BAMY GĘST 278 SIN-GU-LAR SEN-SA-TION 279 TO
 280 EV-RY LIT-TLE STEP SHE TAKES. 281 CHWILI JWI ONE 282 WIERZ
 283 THRILL-ING COM-BI-NA-TION 284 EV-RY MOVE THAT SHE MAKES. 285
 286 TEN WSMIECH 287 BEZ NIEGO 288 TEN DOT-KI 289 KŁY 290
 291 ONE SMILE AND SUD-DEN-LY NO-BOD-ELSE WILL 292
 293 BRAK DO. 294 YOU KNOW YOU'LL NEV-ER BE LONE-LY WITH
 295 NIE WIEN 296 JAK 297 BO
 298 YOU KNOW WHO. 299 ONE ŚWIATA 300
 301 STARY KRÓTKI MOMENT 302 NAGLE ZNIKA 303
 304 MO-MENT IN HER PRESENCE AND YOU CAN FOR-GET THE REST.
 305 (UNISON) 306 307 308
 309 DŁUGI SPOTKAŁ SIĘ SWOJA 310 WIEL-KA NI- 311
 312 FOR THE GIRL IS SEC-OND BEST TO NONE, 313
 314 315 316 317 318 319 320 DAY 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330
 331 SON. 332 OOH! 333 SIGH! 334 GIVE HER YOUR AT-TEN-TION, 335
 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350
 351 DO I REAL-LY HAVE TO MEN-TION SHE'S THE... 352
 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368
 369 SHE'S THE... SHE'S THE 370
 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386
 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402
 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418
 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434
 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450
 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466
 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482
 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498
 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514
 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530
 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546
 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562
 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578
 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594
 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610
 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626
 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642
 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658
 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674
 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690
 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706
 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722
 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738
 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754
 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770
 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786
 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802
 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818
 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834
 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850
 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866
 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882
 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898
 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914
 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930
 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946
 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962
 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978
 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994
 995 996 997 998 999 1000

ONE? (VOICE FIRST TIME ONLY) 311-312

THE END



A Chorus Line, finał, Teatr Capitol, Wrocław 2008

Chór kończy śpiewać, ale tancerze nadal pozostają na linii, zapętleni w monotonnym ruchu. Światło przygasa, saksofon gra melancholijnie na tle gasnącego motywu *One*. Nastaje ciemność. Nie ma ukłónów. Zapada cisza.

Michael Bennett podsumował: „To koniec przedstawienia. Nie ma żadnych braw. Nie wierzę w brawa, tylko w zanikanie. Takie jest życie tancerza”⁹².

Finał ten uznawany jest za arcydzieło. Połączenie elegancji tańca nawiązującego do blichtru Broadwayu z muzyką, śpiewem, scenografią i światłem stanowi niesamowitą barwną mozaikę. Tworzy niezwykle spójny świat, jakby wszystkie elementy układanki pasowały do siebie w ten jedyny, niepowtarzalny sposób.

A Chorus Line to jedna z moich najtrudniejszych teatralnych przygód. Połączenie śpiewu, aktorstwa i skomplikowanej choreografii Michaela Bennetta było dla mnie nie lada wyzwaniem. Jestem ogromnie wdzięczna, że mogłam pracować z Mitzi Hamilton oraz zaznajomić się nieco ze sposobem pracy i konwencją spektaklu w stylu amerykańskim. Spełniło się moje marzenie o tańcu i Broadwayu.

Niezwykłe podziwiam i doceniam pracę tancerzy. Niczym sportowcy cały czas trenują. Nieustannie walczą o swój byt, stając na castingowej linii. Ci, którym udało się przejść przez sito rywalizacji i są zwycięzcami, nadal pozostają najczęściej anonimowi. Zasilają szeregi *A Chorus Line*.

Nadal tacy zwyczajni, choć jedyni i niepowtarzalni.

⁹² W. McKay, *A Chorus Line Michaela Bennetta*, część II: *Historia i piosenki*, Musicals101.com Homepage, <https://www.musicals101.com/chorus2.htm> [dostęp: 4.07.2024].

A Chorus Line, zdjęcie do programu



Premierowe ukłony, Mitzi Hamilton,
Teatr Capitol, Wrocław, 3.10.2008



Cassie, *A Chorus Line*,
Teatr Capitol 2008



Z Mitzi i Kubą Szydłowskim – Zachem
przy pracy

3.4. *JERRY SPRINGER – THE OPERA. PEACHES I BABY JANE*

Inspiracją do stworzenia spektaklu był program telewizyjny *Jerry Springer Show* prowadzony przez dziennikarza, polityka i aktora Jerry'ego Springera (emisja od 1991 do 2018 roku). Był to talk-show, który zyskał popularność z powodu kontrowersyjnych tematów poruszanych na wizji. Gdy na antenie dochodziło do ostrych konfrontacji między uczestnikami, wskaźniki oglądalności rosły. Widzowie w studiu żywo reagowali na zdrady, kłótnie czy bójkę między zaproszonymi gośćmi. Pomysł, by stworzyć muzyczny spektakl na kanwie show Jerry'ego Springera, zaintrygował pewnego londyńskiego twórcę. Był nim kompozytor Richard Thomas, który, szukając inspiracji do napisania scenariusza podczas prowadzonych przez siebie w Londynie warsztatów, każdemu uczestnikowi, który wpadł na dobry pomysł w tworzeniu spektaklu, stawiał piwo. W ten oryginalny, warsztatowo-piwny sposób powstał pierwszy akt. Z dramaturgią drugiego, który miał odbywać się w piekle, twórca miał problem. Zaprosił do współpracy znanego stand-upera Stewarda Lee, absolwenta Oksfordu, uznawanego również za najlepszego komika anglojęzycznego. Po pół roku pracy stworzyli artystyczną koncepcję spektaklu. Najpierw wystawili swój musical-operę w Edynburgu. Po odniesionym tam sukcesie dyrektor Teatru Narodowego w Londynie stwierdził, że jest to najbardziej ekscytujący i pomysłowy spektakl muzyczny, jaki widział, i udostępnił mu swoją scenę. Okazało się to prawdziwym strzałem w dziesiątkę. Premiera odbyła się 29 kwietnia 2003 roku, a we wrześniu spektakl przeniósł się na West End, do teatru Cambridge⁹³.

Potem nastał czas nagród. Spektakl otrzymał między innymi:

- w 2003 roku Nagrodę za Najlepszy Musical na Evening Standard Awards,
- w 2004 roku aż cztery Nagrody im. Laurence'a Oliviera,
- w tym samym roku Nagrodę za Najlepszy Musical na Critic's Circle Theater Awards.

Jest to jedyny musical w historii, który otrzymał aż cztery Nagrody im. Laurence'a Oliviera, będące wyrazem najwyższego uznania w Wielkiej Brytanii. Nigdy wcześniej nie był realizowany w Polsce.

O tym, że mamy przygotowywać *Jerry'ego* w reżyserii Jana Klaty, dowiedziałam się latem 2011 roku. Pomimo że byłam na urlopie macierzyńskim, przyjąłem zaproszenie dyrektora Imieli na casting, w wyniku którego otrzymałam role Peaches i Baby Jane. Nie miałam dublerki. Ustaliłam z dyrektcją, że przygotowanie do premiery będę traktowała jako pracę indywidualną w domu, a do zespołu do-

93 Butlins2008, *Jerry Springer the Opera – the making of*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=X-JV27klTePM> [dostęp: 7.07.2024].

łączę na trzy tygodnie przed premierą. Zdecydowałam się na ten wysiłek logistyczny i artystyczny ze względu na swoją fascynację tym musicaliem. Istotnym powodem była również chęć zmierzenia się z tak niezwykle trudnym materiałem wokalnym, a także szansa na stworzenie wielowymiarowych ról.

Materiał muzyczny został opracowany na sopran liryczny.

W *Operze za trzy grosze* najwyższym dźwiękiem był „ges2” w miłosnym duecie z Mackie Majchrem. W *Chorusie...* partia Cassie sięgała zaledwie do „c2”. W *Jerry...* natomiast zapis nutowy moich wokalnych wypowiedzi sięgał od „c1” do wysokiego „c3”, czyli zawierał całe dwie oktawy dźwięków napisanych na sopran liryczny.

Zatem Peaches i Baby Jane śpiewały:

- o tryton – zwany również diabelskim interwałem – wyżej niż Polly i
- aż oktawę wyżej niż Cassie.

Analizując dwie postaci, w które miałam się wcielić, doszłam do wniosku, że – choć zostały napisane na sopran jednej wokalistki – zależy mi na tym, by ich brzmienie zróżnicować. Obie role reprezentują kompletnie inne charaktery i nie chciałam, by postaci śpiewały tak samo. Wymagają dużej biegłości wokalne i są w większości popisami operowymi. W związku z tym intensywnie zaczęłam rozgrzewać rejestr głowowy (*whoop timbre*) i powróciłam do treningu *bel canta*, którego uczyłam się w Berlinie.

Kompozycje, które miałam do zaśpiewania, wymagały ode mnie sporego wysiłku od strony wokalne, a także nieustającej uważności na realizowane partie od strony muzycznej. Zdarzały się atonalności złożone między innymi z pasaży półtonów oraz całych tonów. W atonalnych kompozycjach ich twórca nie stosował dla wokalisty wsparcia w partii orkiestry, tak jak to było w *Operze za trzy grosze*. Z tego powodu realizacja partii wokalnych w *Jerry...* była o wiele trudniejsza. Podczas trwania całego spektaklu żaden instrument nie dublował linii melodycznej wykonywanej przez solistę.

SCENA PEACHES

W tej trwającej 16 minut scenie występują: Peaches, jej narzeczony Dwight, przyjaciółka Zandra, transwestyta Treamont, Jerry Springer oraz chór jako widownia telewizyjnego studia. Peaches jest postacią introwertyczną, konserwatywną szarą myszką. Kostiumograf Mirek Kaczmarek przygotował dla mnie perukę z krótkimi włosami w kolorze siwym, nieatrakcyjną bluzkę i ołówkową spódnicę z wyso-

kim stanem. Chciałam, by Peaches była przygarbiona i poruszała się w specyficzny kostyczny sposób. Dzięki tym zabiegom powstał obraz osoby nieatrakcyjnej fizycznie, wycofanej, zamkniętej, odciętej „od ciała”.

W warstwie wokalne użyłam techniki *bel canto*.

Scena zaczyna się od wejścia Peaches do studia. Przychodząc na spotkanie, moja bohaterka ma nadzieję, że narzeczony jej się oświadczy. Zamiast tego Dwight wyznaje, że spotyka się z inną kobietą. W odpowiedzi Peaches pierwszy raz w scenie używa niecenzuralnych słów, śpiewając atonalny pasaż w górę:

– „kurwa mać, kurwa mać, kurwa pierdolona mać!”

Ten pochód dźwięków pojawia się w scenie jeszcze parokrotnie. Najpierw jest śpiewany tylko przez Peaches, następnie w duecie i tercecie z pozostałymi głównymi postaciami występującymi w tej odsłonie.

Poniżej znajduje się przykład podejścia w trio od „es1” do „a2” w takcie 121:

Handwritten annotations: *2 ale. pres*, *800-1*, *800-2*

121 Peaches
NIECH CIĘ SZŁAG What the fuck NIECH CIĘ SZŁAG What the fuck NIECH CIĘ JAS-NY TRA-FI SZŁAG What the fuck ing fuck ing fuck So Dwight who's it going to be?

Zandra
What the fuck What the fuck What the fuck ing fuck ing fuck

Tremont
CIO-TO

Dwight
What the fuck What the fuck What the fuck ing fuck ing fuck

mf

W dalszym przebiegu sceny Peaches dowiaduje się, że Dwight zdradza ją z jej przyjaciółką Zandrą, która pojawia się w studiu. Między kobietami dochodzi do kłótni wyrażonej pasażem pół- i całych tonów płynących najpierw w dół od „d2”, a potem w górę, aż do „a2” na tekście:

KLÓTNIA ZANDRY Z PEACHES:

89

ino

f

8th

97

Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch Bitch

zDZ1 - RA zDZ1 - RA sucz //

ad

Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve Steve

1 2+3 //

no

8th



Zandra, Ochroniarz, Peaches, z tyłu Dwight,
Jerry Springer – the Opera,
 Scena Radia Wrocław 2012

Podczas kulminacyjnego momentu kłótni, wyrażonego w śpiewie przez *forte* i *fermatę* na najwyższym końcowym dźwięku duetu, między panie jako negocjator wkracza ochroniarz. Rozdzielone przyjaciółki wracają na fotele. Spokój nie trwa jednak długo, gdyż Dwight wyjawia, że zdradza Peaches nie tylko z Zandrą, ale również z transwestytą Tremontem, który pojawia się w studiu. Sytuacja staje się absurdałna i nabiera coraz bardziej tragikomicznego charakteru. Tremont wyznaje miłość Dwightowi, który z kolei oznajmia, że pragnie być z Peaches.

Moja bohaterka – podwójnie zdradzona, zraniona i publicznie upokorzona – wstaje i pomału kieruje się do wyjścia. Śpiewając bardzo wysokie dźwięki, podsumowuje, co myśli o swym narzeczonym, przyjaciółce i transwestycie. W tle wtóruje jej chór i soliści. Pod koniec, od taktu 155 na wysokim „a2” Peaches śpiewa:

– „Kaźde z was dziwką jest, niech was pochłonie rak i wirus HIV!”

OSTATNIE SŁOWA PEACHES:

The musical score is written for a full ensemble. It begins at measure 155. The vocal parts are as follows:

- Peaches (P):** Sings a high, sustained note on "You all scum" (Każde z was) and "fill thy scum" (dziwka jest). The final phrase "I" (niech) is on a very high note.
- Zandra (Z):** Sings "Ah" and "Ah" in response.
- Tremont (T):** Sings "Talk to the hand" (Widz do ręki) and "Talk to the hand" (Widz do ręki).
- Dwight (D):** Sings "Come on Peach - es" (Wy - bacz) and "Come on Pea - ches" (Wy - bacz).
- Aud (Chorus):** Sings "Lo - ser" (Lo - ser) in response.
- Piano:** Provides harmonic support with chords and arpeggios.

The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The vocal lines are in treble and bass clefs, while the piano part is in grand staff.

Trudnością było wyśpiewanie kwestii w *forte* na „as2”, tak by przebić się w warstwie dźwiękowej i tekstowej przez kulminacyjne *forte* wykonywane przez chór i solistów. Bardzo dbałam o artykulację i wyrazistość słów, które na tej wysokości mogą ulec akustycznemu zniekształceniu i stać się niezrozumiałe dla słuchaczy.

Starałam się, żeby śpiewająca *bel canto* Peaches operowała ciemniejszą barwą, by dźwięk był bardziej *chiaroscuro*, czyli śpiewany jasno-ciemno. Chciałam, by jej głos – ze względu na cechy charakteru – brzmiał dojrzałe. Samogłoski były okrągłe, budowane wertykalnie za podniebieniem miękkim, i miały większe vibrato. Wokalna wypowiedź kreowanej przeze mnie postaci wraz z współbrzmieniem towarzyszącego jej chóru i solistów była bardzo mocną pointą muzyczną. Stanowiła również wysoce dramatyczne zakończenie w ujęciu aktorskim.

Postać Peaches budzi moje wielkie współczucie. Krucha i delikatna, nie spodziewała się takiego obrotu spraw. Wyobrażałam sobie, że choć była wzburzona i u kresu wytrzymałości, dzielnie się trzymała i była silna do momentu opuszczenia studia. Dlatego ostatnie takty śpiewała na pełnym *forte* wokalnym i emocjonalnym.

Po zaśpiewaniu ostatnich słów Peaches znika i więcej już jej nie zobaczymy.



Peaches i Jerry – Wiesław Cichy,
Jerry Springer – The Opera,
Scena Radia Wrocław 2012

SCENA BABY JANE

Sceny Peaches i Baby Jane dzieli zaledwie kilka minut. Dla mnie jest to czas na całkowitą zmianę charakterystyki i skoncentrowanie się na skrajnie odmiennej postaci, jaką mam do zagrania w dalszej części spektaklu. Pojawiam się w scenie, w której udział biorą: Montel, jego żona Andrea, Jerry, Moderator, chór i ochroniarze.

Baby Jane to kobieta niemowlę. Mam na sobie pampersa, dziecięcą sukienkę, w buzi trzymam smoczek. Jestem teraz przeciwieństwem Peaches. Odważna, zadziorna, bardzo ruchliwa, roztańczona. Przybywam do studia na zaproszenie Montela. Należymy do grupy ABDL, Adult Babe and Diaper Lovers, która „jest społecznością internetową skupiająca osoby używające pieluch i/lub przejawiających zachowania infantylne z powodów psychologicznych oraz w celu uzyskania satysfakcji seksualnej”⁹⁴. Pracując nad partią wokalną Baby Jane, chciałam, by zwłaszcza w I akcie śpiewała dziewczęcym sopranem, jasnym, ale jednocześnie momentami brzmiącym wręcz łobuzersko. Pierwszy utwór *To moja chwila u Jerry’ego* jest popisem Baby Jane dla Jerry’ego i studyjnej publiczności, której aprobatę natychmiast zyskuje. Jest słodka dla Montela i psotna, zaczepna względem Andrei.

Piosenka jest napisana do „g2”. Zdecydowałam potraktować tę wypowiedź jako przedłużenie mowy. Zastosowałam przeważnie technikę *mix* (tembr zamknięty), z większym komponentem brzmienia rejestru głowowego (*whoop timbre*). Starłam się też śpiewać prostym, jasnym dźwiękiem bez wibrata, tak by wywołać skojarzenie z brzmieniem głosu śpiewającej dziewczynki. Rozpoczynając końcową frazę, zdecydowałam się na użycie na moment *vocal growl*, żeby podkreślić ekspresję i zawadiackość postaci. Wyzwaniem było utrzymywanie pod koniec utworu bardzo długich, wysokich dźwięków przy jednoczesnym wykonywaniu tańca i muzycznym *ritardando*⁹⁵. Fakt, że orkiestra i dyrygent byli w innym pomieszczeniu, uniemożliwiał wspólne odczuwanie muzyki, powodował, że przy nadmiernie zwalnianym tempie fermaty trwały dla mnie zbyt długo. Stanowiło to spore utrudnienie, w związku z czym był to dla mnie moment bardzo trudny wykonawczo. Problem przestał istnieć, kiedy przenieśliśmy Jerry’ego... na przebudowaną scenę Capitolu, a orkiestra i dyrygent znaleźli się w orkiestronie.

Gdy popis Baby Jane się kończy, Jerry zadaje jej pytanie, co chciałaby powiedzieć Andrei. W odpowiedzi – wykonując zawsze te same trzy ruchy (ustalone wcześniej z dyrygentem) – najpierw obracając się do tyłu, spoglądam na Andree, potem w przód na widownię, po czym przybieram pozę z ręką w górze.

94 Grupa ABDL. *Bliskie związki seksualność*, ICI Journals Master List, <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/100323.pdf> [dostęp: 10.07.2024].

95 *Ritardando* oznacza zwolnienie tempa w muzyce.

Jednocześnie biorę głęboki, słyszalny dla dyrygenta wdech i od razu wraz z orkiestrą wchodzę w utwór *Mamo, proszę, przyłóż mi w tyłek...*

W *Operze za trzy grosze* wstępy muzyczne były krótkie, tutaj natomiast prawie nie ma ich wcale, wokół od razu wchodzi z całą orkiestrą. Tak jest i w tym przypadku. Dodatkową trudnością jest to, że nie mam podanej wysokości dźwięku, od którego zaczynam śpiewać piosenkę. Od ostatniego dźwięku poprzedniego utworu w myślach muszę wykonać interwał tercji małej w dół, by wystartować od „c2” równo z całą orkiestrą.

MAMO, PROSZĘ, PRZYŁÓŻ MI W TYLEK:

3 m - w dół!

T3-Mama gimme smack on the asshole page 1

Cue: "What is it you want to say to Andrea?"

13-Mama gimme smack on the asshole

Richard Thomas

♩ = 149
Baby Jane

B.J. Ma-ma gim-me smack on the ass - hole Ma-ma gim-me smack ev - ry night
MAMO PROSZĘ PRZYŁOŻ MI W TY - LEK Andrea KAŻDEJ NOCY KŁAPSA MI DĄJ

Andrea Dis-gust - ing Do you want some?
O-Y-Y-DA MOŻE TE - RAZ

Piano

Podczas wykonywania tej piosenki Baby Jane zachowuje się tak, jakby była rozwydrzonym dzieckiem, którego wszędzie pełno. Piosenka, którą śpiewam solo i w duecie z Andream, osadzona jest w dużej mierze w stylistyce pop, zdecydowałam się zatem śpiewać ją w technice *mix*. To dość długi i dynamiczny utwór. Całość kończy się kodą śpiewaną przez Montela, Baby Jane i chór. W 74 takcie wzbijam się z „f2” na wysokie „c3”, które trzymam w fermacie do momentu, aż ochroniarz weźmie mnie na ręce. Po bardzo dynamicznie i ekspresyjnie wykonywanym długim utworze *fermata* na wysokim „c” stanowi spore wyzwanie.

W nutach zapisane są słowa polskie i angielskie. Górna pięciolinia – podpisana po lewej stronie inicjałami B.J. – należy do Baby Jane. Tłumacz Michał Juzoń wykonał doskonałą pracę. Zadbał, by na najwyższych dźwiękach samogłoski były takie same, jak w oryginalnym zapisie. W tak trudnym materiale muzycznym dobre tłumaczenie to aspekt niezwykle istotny.

W języku angielskim ostatnim słowem jest dwusylabowy wyraz „diaper”, w polskim natomiast „pampers”.

OSTATNIE TAKTY PIOSENKI: MAMO, PROSZĘ, PRZYŁOŻ MI W TYLEK:

*lin Tabors
osunkau*

The musical score consists of five staves. The top staff is for Baby Jane (B.J.), the second for Music (M), the third for the Audience, and the bottom two for the Piano. The lyrics are written below the staves. The Polish lyrics are: Die PAM, Die PAM, Die PAM, Dia PAM, per PERS. The English lyrics are: Die PAM, Die PAM, Die PAM, Dia PAM, per PERS. A handwritten note 'lin Tabors osunkau' is written above the first staff. A box on the right side of the score contains the text: 'More guilt after the break. Don't go away.'

Wysokie „c” w 74 takcie przypada na drugą sylabę. Śpiewam zatem:

- „pers”, podczas gdy angielska wykonawczyni śpiewa:
- „per”. Obie śpiewamy na wysokim „c” samogłoskę „e”.

Po zaśpiewaniu kody zostałam zniesiona przez ochroniarza ze sceny.

Baby Jane w I akcie już nie zobaczymy.

ATONALNY ŚPIEW BABY JANE

W II akcie, którego akcja toczy się w piekle, Baby Jane jest postacią pojawiającą się wielokrotnie, by komentować wydarzenia na scenie. Po śmierci jest duszą dojrzałą, która z dystansu przygląda się kondycji społeczeństwa. Oprócz charakteryzacji jej wygląd się nie zmienił. Ma białą twarz, szare cienie na policzkach i pod oczami. Wspiera Jerry'ego, sprawuje funkcję jego przewodniczki. W jednym ze swoich wokalnych wejść wstawia się za nim u Szatana.

„Stój, mroczny Książę, nie skazuj go
Jerry niewinny jest. Z nim czy bez niego
I tak wszyscy skończymy źle.
Biali, czarni, obu płci, chłopcy i dziewczynki też,
Okaleczeni, ślepi i wypaleni, zaburzeni,
Obrzydliwa jest społeczeństwa twarz.
Śmierdzący pokrył ją szlam.
To nie Jerry działa tak, on nam tylko pokazuje lustro”.

Zależało mi, aby powyższy tekst wybrzmiał emocjonalnie. Użyłam różnic dynamicznych od *piano* do *forte*, głosu bez wibrata w technice *mix*. W brzmieniu mojego głosu zawarłam odcień bólu i bezradności. Realizowanie tego zapisu muzycznego wymagało ode mnie wzmożonej uwagi. Pianista przez jedenaście taktów grał tylko jeden dźwięk „c”. Linia melodyczna, którą miałam do wykonania, oscylowała wokół tego dźwięku, tworząc atonalne brzmienia. Przykładowo:

W takcie 59 na słowach „nie skazuj go” śpiewałam triolę ćwierćnutową w górę do „g2”. Następnie schodziłam na „des2”, który wraz z „c” granym przez fortepian tworzył półton. Pojawiał się dysonans jako jeden z wielu w tej frazie muzycznej.

W takcie 66 musiałam wykonać skok interwałowy o sekstę małą w dół od dźwięku „c2” na „e1”.

W momencie, gdy wykonywałam sekstę małą w dół na „e1”, dźwięk pianina przechodził z „c” na „des”. Odległość półtonu między dźwiękiem granym na pianinie a wokalem tworzyła brzmieniowy dysonans. Budowanie interwałów, które wraz z partią instrumentu wywoływały efekt zamierzonego fałszu, wymagało ode mnie sporej koncentracji i bezwzględnej czystości intonacyjnej. Duże interwały, takie jak seksta, bez wsparcia w akompaniamencie nie są proste do wykonania.

Po zaśpiewaniu seksty małej w dół od „c2” do „e1”, w takcie 67 na słowach „biali, czarni, obu płci...” wykonywałam atonalny pochód w górę. Kończył się *fermatą*.

Zabieg skoku o sekstę małą w dół i atonalnego pasażu w górę powtórzył się jeszcze raz, z tym, że za drugim razem kompozytor zapisał go o pół tonu niżej. Za trzecim razem miałam do wykonania tryton w dół od dźwięku „h1”. W taki sposób tkala się melodyczna i harmoniczna atonalność, która rozwiązywała się w ostatnim takcie na słowie „lustro”. Głos i fortepian odnajdywały współbrzmienie w *unisono* na dźwięku „c”. Było to spójne i harmonijne zakończenie tego pełnego dysonansów dwugłosu:

27- Every last mother fucker should go down page 6

♩ = 96
Baby Jane

56

Wait Prince of darkness Punish him not Je rry is not to blame
STOY MRO CZNY KSIĄŻ NIE NIE SZKAZUJ GO JERRY NIE WINNY JEST

Piano *mp*

63

With or with out jer ry's show We'd all end up the same Men and wo men black and white
Z NIM CZY BEZ NIE-GO I TAK WSZYSTCY SKOŃCZYMY ŚLĘ BIAŁI CZARNI O-BU PŁCI

Piano

69

Tran sex ual girls and boys the burned and crip pled blind the mamed Di stort ed De stroyed
DZIEWCZYNKI I CHŁOPCY JEŻ D - KA - WĘ - ZE - NI, ŚLĘ - PI I WY - PA - LE - NI, ZA - BU - DZE - NI,

Piano

73

For so ci e ty has an ug ly face Con tor led
ODRZY-DALNA JE-ST SPO-ŁECZENSTWA TWĄ DZ ŚMIE - RÓŻ - CY

Piano



POŻEGNANIE JERREGO, JERRY ELEISON

Ostatnim solowym wejściem Baby Jane było pożegnanie Jerry'ego.

Otwierałam wielkie drzwi i niczym anioł w błękitnej poświacie śpiewałam Jerry'emu, że to już koniec jego piekielnych przygód i może wracać na ziemię. Ten komunikat zawarty był w krótkiej, bardzo wysoko napisanej linii melodycznej. Wykonywałam ją w *bel canto*. Wstęp grało pianino. Od ostatniego zagranego w 1 takcie dźwięku – „c2” – tworzyłam w myślach tercję w górę do „e2”. Zapamiętywałam tę wysokość i zaczynałam od niej śpiewać w takcie 4.

Po raz kolejny tekst został przetłumaczony tak, by samogłoski na najwyższym dźwięku w obu językach były te same:

W takcie 7 wykonywałam tercję wielką w górę od „f2” do „b2” na słowie:

– „idź”.

Angielska solistka wymawiała w tym miejscu słowo:

– „free”.

Obie zatem śpiewałyśmy jednosylabowe wyrazy oraz „i” na najwyższym dźwięku. Niemniej skok interwałowy wysoko w górę na tej samogłosce nie był dla mnie wygodny. Wykonywałam go *a cappella*, pianino wtórowało mi dopiero w kolejnym takcie. Czułam pewien rodzaj onieśmienia, wzbijając się sama w ciszy tak wysoko. W tym momencie często odczuwałam lekką treść.

37- Jerry it is finished

Richard Thomas & Stewart Lee

Piano

p

Red.

3 W

B.J.

Baby Jane

Sorry

Say what

Jer - ry it is fin - ished You are free Free

JERRY TO JUŻ KO - NIEC MOŻESZ

Piano

You know what: I like it here in Hell.
I think I'm gonna stay. I'm not confused here
For the first time I'm not confused here at all

Good - bye Jer - ry

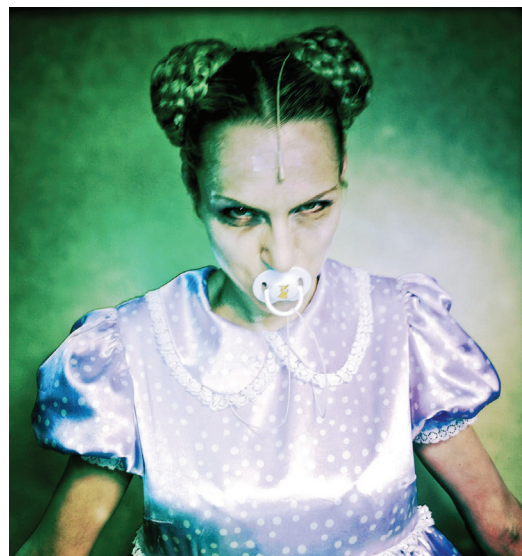
ŻE - GNĄ JE - RY

Następnie pieśnią *Jerry Elejson* – napisaną w bardzo wygodnej, średnicowej *tessiturze* –żegnałam Jerry'ego, po czym zniktałam w niebiosach błękitu za wielkimi drzwiami.

FINAŁ

W spektaklu pojawiałam się jeszcze razem z całą obsadą w scenie finałowej. Wszyscy byliśmy w niej Jerry'ymi Springerami. Mieliśmy na sobie garnitury, peruki oraz okulary. Po ostatnich słowach Jer-

ry'ego: „dbajcie o siebie i o innych” następował chóralny utwór finałowy, który, podobnie jak uwertura, oparty był na klasycznych bachowskich motywach. Po wybrzmieniu braw widowni wykonywaliśmy ostateczny finał, w którym śpiewaliśmy, tańczyliśmy i stepowaliśmy do kompilacji utworów muzycznych z całego przedstawienia.



Baby Jane, II akt, *Jerry Springer – The Opera*, Teatr Capitol, Wrocław 2012

Bardzo się cieszę, że miałam okazję się zmierzyć z tak skrajnymi charakterami, jakimi obdarzone były Peaches i Baby Jane. Stanowiły absolutne przeciwieństwa. Były dla mnie interesującym i niełatwym wokально-aktorskim wyzwaniem. W tym spektaklu nie powiedziałam ani słowa – wszystkie partie były śpiewane. Tylko Jerry i ochroniarz mieli kwestie mówione. Cała reszta posługiwała się techniką i ekspresją wokalną.

Role były tak dobrze napisane, że właściwie nie trzeba było w nie zbytnio ingerować. Reżyser dawał nam dużo przestrzeni interpretacyjnej. Bardzo zależało mu na wyrazistości tekstu i denerwował się, gdy słowa na bardzo wysokich tonach ulegały zniekształceniu. Rozumiałam go doskonale i starałam się, by dykcja i artykulacja postaci, które grałam, były nienaganne.

Nie ukrywam, że wszyscy obawialiśmy się reakcji publiczności. W Anglii spektakl zachwycał, ale też mierzył się z mocną krytyką. O ile I akt zawiera mnóstwo wulgaryzmów, które oczywiście były oprotektowywane, o tyle II akt dotyka tematyki mitologii chrześcijańskiej, co wywołało ostry sprzeciw grup prawicowych. Protesty nasiliły się, gdy zespół pojechał ze spektaklem na tournée po Wielkiej Brytanii,

Jerry Springer... został też wyemitowany w BBC i mogła go zobaczyć wielka rzesza odbiorców. Jeszcze przed emisją wpłynęło 47 tysięcy skarg. W efekcie, w związku z emisją przedstawienia, stacja została pozwana o bluźnierstwo. Wniosek oddalono dzięki ustawie, która gwarantuje prawo do wolności wypowiedzi w dziełach artystycznych. Twórcy chcieli ze spektaklem pojechać na Broadway, ale z powodu powyższych kontrowersji skończyło się na koncertowych wykonaniach w Carnegie Hall z Harveyem Keitelem w roli Jerry'ego⁹⁶. Był wystawiany w innych stanach, a także w Australii, Kanadzie, Irlandii, no i w Polsce⁹⁷.

Jan Kłata zapytany, czy nie boi się skrajnej krytyki, odpowiedział:

„Tylko głupiec nie boi się reakcji publiczności – podkreśla. – W przypadku tego spektaklu nie chciałbym, żeby kontrowersje przytłoczyły artystyczny wymiar dzieła. Są tu wulgaryzmy i inne kontrowersyjne rzeczy, przewyższające »South Park« czy »Monty Pythona«, w natężeniu, którego ja do tej pory nie spotkałem w popkulturze. Z drugiej strony ta sztuka to bardzo kunsztowna, katorżnicza robota. Najwyższy artystyczny poziom – dodaje”⁹⁸.

Spektakl został uznany przez recenzentów miesięcznika „Teatr” – Jerzego Cieślaka, Jolantę Kowalską, Jacka Wakara i Kalinę Zalewską – za najlepsze przedstawienie teatru muzycznego w 2012 roku. Paweł Schreiber docenił Jana Klatę jako reżysera, który „najmądrzej się buntuje i wyraża oburzenie”. Wyróżnienie zdobyła również muzyka Richarda Thomasa⁹⁹. (Polska obsada zyskała uznanie kompozytora, który przyleciał z Londynu na premierę¹⁰⁰).

W Polsce nie zdarzył się ani jeden protest. Może dlatego, że przed rozpoczęciem widowiska z głośników płynął komunikat ostrzegający, że w spektaklu używany jest wulgarny język. Widownia została również uprzedzona, że w II akcie sposób przedstawienia Boga, Jezusa i Maryi może być dla wielu osób obraźliwy. Prawdopodobnie jednak widzowie Capitolu, od czasu rewolucji zapoczątkowanej przez *Operę za trzy grosze*, przywykli już do najróżniejszych, często eksperymentalnych form teatru muzycznego. Zaskakujący jednak dla nas był fakt, że treść spektaklu nie wywoła w naszym kraju żadnej burzliwej dyskusji.

⁹⁶ *Springer Opera legal bid rejected*, BBC NEWS, Entertainment, http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/4098752.stm [dostęp: 10.07.2024].

⁹⁷ *Jerry Springer: The Opera*, [hasło w:] *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Jerry_Springer:_The_Opera [dostęp: 10.07.2024].

⁹⁸ *Kto tu jest bogiem? Premiera Jerry Springer The Opera na PPA we Wrocławiu*, Wrocław Nasze Miasto, <https://wroclaw.naszemiesto.pl/kto-tu-jest-bogiem-premiera-jerry-springer-the-opera-na-ppa/ar/c13-3162591> [dostęp: 10.07.2024].

⁹⁹ *Najlepszy, najlepsza, najlepsi w sezonie 2011/2012, ankieta, krytyka teatralna*, Miesięcznik „Teatr”, <https://teatr-pismo.pl/4265-najlepszy-najlepsza-najlepsi-w-sezonie-2011-2012/> [dostęp: 11.07.2024].

¹⁰⁰ *Teatr Muzyczny Capitol, Jerry Springer – The Opera [Teatr Capitol Wrocław]*, YouTube, data publikacji: 16.05.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=d6lxnba4Dz4> [dostęp: 11.07.2024].

„Jest absurdalnie, ironicznie, z zabawnymi spiętrzeniami wulgaryzmów i niepoprawnością polityczną – jakby Monty Python zmartwychwstał i zajął się analizą współczesnej telewizji”¹⁰¹.

Widownia doskonale odczytywała ironię, dystans i cierpkie poczucie humoru. Śmiałe połączenie sacrum z profanum nie robiło na niej wrażenia, jakiego się spodziewaliśmy. Odbiorcy spektaklu rozumieli, że obrazoburcze działanie nie leżało w zamyśle reżysera. Jego intencję w znakomity sposób podsumowała Jolanta Kowalska:

„Spektakl Klaty – wbrew oczekiwaniom – nie jest atakiem na katolickie świętości. To raczej namiętne oskarżenie płytkiej, bezrefleksyjnej i zrytualizowanej religijności, którą symbolizuje zdziecinniały Jezus. Infantyizm katolicyzmu nawykowego, redukującego prawdy wiary do postaci lekkostrawnej dydaktycznej papki, zostaje tu brutalnie obnażony. Wrocławski spektakl pokazuje skarłały świat wyobraźni religijnej, wyjałowionej przez zbanalizowane symbole, naiwną pedagogikę i popkulturowy kicz”¹⁰².

Opera za trzy grosze i *Jerry Springer – The Opera* – to dwa omawiane przeze mnie tytuły sugerujące w tytule zetknięcie sztuki niskiej z wysoką. Spektakle dzieli siedemdziesiąt pięć lat. To przepaść dziejowa i stylistyczna. Oba koncentrują się na kondycji społeczeństwa najniższych warstw społecznych. O ile w *Operze za trzy grosze* Brecht komentował brud półświatka, żądę pieniądza i skorumpowanie władzy, o tyle *Jerry Springer*... posuwa się dalej i ukazuje obraz kultury masowej: ludzi wynaturzonych, zaburzonych, dewiantów chcących „mieć swoją chwilę u Jerry’ego”, czyli moment sławy na srebrnym ekranie. Tutaj nawet święci są jakby z półświatka. I nawet w piekle ich język – delikatnie mówiąc – świętym nie jest.

Warstwa literacka *Opery za trzy grosze* w porównaniu z tekstem Stewarta Lee jest czystą poezją.

Kontrapunktem dla wulgarnej estetyki tekstu w *Jerry Springerze*... jest wzniosła, klasyczna i pełna kunsztu muzyka Richarda Lee, która w połączeniu z warstwą słowną niejednokrotnie daje komiczny efekt. Pomysły kompozytorskie, którymi wypełnił partyturę, uważam za niezwykle pomysłowe, inteligentne, trudne i zarazem piękne. Dla mnie możliwość obcowania z tym dziełem oraz wykonywania partii wokalnych stanowiła jedyną w swoim rodzaju wykwinłą artystyczną ucztę.

101 A. Kyzioł, *Recenzja spektaklu: „Jerry Springer. The Opera”, reż. Jan Klata*, Polityka.pl – serwis internetowy tygodnika „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1525685,1,recenzja-spektaklu-jerry-springer-the-opera-rez-jan-klata.read> [dostęp: 8.07.2024].

102 J. Kowalska, *Kościół dni ostatnich*, Miesięcznik „Teatr”, <https://teatr-pismo.pl/4240-kosciol-dni-ostatnich/> [dostęp: 10.07.2024].

4. PODSUMOWANIE

W niniejszej pracy zestawiałam trzy całkowicie różne role, osadzone w odmiennych stylistykach zarówno muzycznych, jak i teatralnych.

- *Opera za trzy grosze* z 1928 roku to świat niemieckiego ekspresjonizmu oraz innowacyjna, eklektyczna muzyka Kurta Weilla.
- *A Chorus Line* – to kultowy broadwayowski musical lat siedemdziesiątych XX wieku z popową muzyką tamtych lat.
- *Jerry Springer – The Opera* jest operowo-musicalowym hitem West Endu z początku XXI wieku.

Z opisanymi rolami mierzyłam się na przestrzeni dziesięciu lat swojej pracy w zawodzie aktorki teatru muzycznego. Wybór padł właśnie na nie, gdyż do wszystkich potrzebne były wysokie umiejętności wokально-aktorsko-ruchowe. Każda z nich była na swój sposób trudna realizacyjnie i w moim odczuciu wyjątkowa. Ich specyfika wymuszała na mnie odmienne sposoby operowania głosem i wyrastała na gruncie skrajnie różnych założeń reżyserskich.

Fundament wokalny tych postaci wyznaczał zapis nutowy. Niósł wiele komunikatów o ich charakterze, a także o stylistyce muzycznej, w jakiej musiałam się odnaleźć. Determinował sposób pracy nad rolą i użycie odpowiednich technik. Rdzeń każdej z omawianych postaci był zupełnie różny:

POLLY– INTEGRACJA AKTORSTWA Z WOKALEM (*Opera za trzy grosze*)

W tym przypadku bazą pracy nad głosem jest koncepcja aktorskiej interpretacji treści zapisu nutowego. Sfera interpretacji aktorskiej stanowi podstawę opracowania wokálnego tej postaci. Śpiewane słowa są ściśle zintegrowane z emocjami. Wokal w technice *mix* stylizowany na lata dwudzieste XX wieku.

CASSIE – INTEGRACJA TAŃCA Z WOKALEM ORAZ AKTORSTWEM (*A Chorus Line*)

Fundamentem jest tu połączenie choreografii ze śpiewem oraz interpretacją aktorską. Wymagana jest wszechstronność, na Broadwayu zwana *triple threat*. Niezbędne są umiejętności śpiewania musicalowego i nośna średnica głosu, w jakiej postać została napisana. Śpiew w technikach *mix*, *mix-belt* i *Broadway-speech like belt*.

To role „fruwające na wyżynach”. Fundamentem ich opracowania jest umiejętność operowania głosem w klasycznych partiach sopranowych. Role całkowicie zdeterminowane przez zapis nutowy. Śpiew w technikach *bel canto* oraz *mix*.

Teatr muzyczny cały czas dynamicznie zmienia swoje oblicze. Kierunek, w jakim się rozwija, jest nieliniarny, nieprzewidywalny. Synteza umiejętności związanych z techniką wokalną, aktorską, taneczną stanowi o wszechstronności aktora teatru muzycznego, któremu niestraszone będą zarówno broadwayowskie produkcje, jak i stawienie czoła nowatorskim, eksperymentalnym projektom.

Praca w zawodzie aktora teatru muzycznego jest wymagająca. Musi stanowić priorytet w życiu aktora, wymaga pełni zaangażowania i nieustająco dobrej formy psychofizycznej. To rodzaj poświęcenia bliższy tancerzom z *A Chorus Line*.

Siłą napędową do wieloletnich treningów głosu, ciała, gry aktorskiej w moim przypadku była miłość i pasja. To one kazały mi nie poddawać się i wierzyć w sens swoich działań. Bez pasji i miłości nie przeżyłabym zachodzącej przez kilka lat zmiany techniki wokalne. Dzięki nim skonfrontowałam się z najróżniejszymi wyzwaniem artystycznymi, które zintegrowały wszystkie aspekty mojej osobowości i doprowadziły do głębokiej transformacji zarówno jako aktorki, jak i człowieka. Wieloletni trening głosowy i taneczny pozwolił mi na kreację ról z dużą ekspresją ruchową. Spełniło się moje marzenie o śpiewaniu „całym ciałem”. Gdy czuję, że moje ciało przewodzi głos i emocje, jestem wolna, otwarta, scalona, zintegrowana. Głos staje się większy, pełniejszy i całkowicie swobodny. Granice mego ciała rozpluwają się, a ja znajduję się w swoistym *flow*. Nie czuję upływu czasu, jestem całkowicie zanurzona w scenicznym „tu i teraz”. Takie chwile są bezcenne i przynoszą mi katharsis. Przeżywałam je również dzięki postaciom, które opisałam w dysertacji. Zdarzało się, że po zagraniu spektaklu schodziłam ze sceny oczyszczona, niezwykle lekka pomimo emocjonalnego ciężaru utworu i intensywnej scenicznej eksploatacji. Tego rodzaju doświadczenia są moim największym spełnieniem scenicznym, ugruntowaniem mojej drogi myślenia, czucia swego głosu i ciała.

Życie aktora musicalowego jest niczym życie motyla, pełne transformacji i etapów rozwoju. Zanim rozwinie skrzydła, przechodzi etap przepoczwarzania w postać dojrzałą.

Gdy osiąga pełnię swojego potencjału, staje się piękny, wolny, kolorowy, frunie lekko, będąc u szczytu swoich możliwości i rozkwitu.

To ulotny zawód.

Nie pozostaną po nas obrazy w muzeum ani wiecznie młode twarze na srebrnym ekranie. Przemijamy, a to, co po nas zostanie, to drobinki wspomnień, emocji i barw w pamięci tych, którzy byli świadkami naszego pełnego pasji lotu.

„Tylko to ma sens, co z miłości jest...”¹⁰³

¹⁰³ Cytat z piosenki ze spektaklu *A Chorus Line*.

5. BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA LITERATUROWE:

Borkowski Mateusz, Mikołajczyk Jacek, Zawada Marcin, *Ten cały musical*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023.

Dispenza Joe, *Jak uwolnić swój nadprzyrodzony potencjał*, Studio Astropsychologii, Białystok 2023.

Fleming Renée, *Głos wewnętrzny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2015.

Habib Navaz, *Jak właściwie stymulować nerw błędny*, Wydawnictwo Vital, Białystok 2021.

Jeżowska Izabela, Chomiak Sławomir, *KinEmission*, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu, Wrocław 2020.

Marianowicz Antoni, współpr. Jacek Sylwin, *Przetańczyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.

Przeniosło Marta, *Technika wokalna Bel Canto – esencja dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu*, Centrum Edukacyjno-Językowe Studiante, Legnica 2011.

Ratajczakowa Dobrochna, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2015.

Smith W. Stephen, Chipman Michael, *Nagi głos: „wholistyczne” podejście do śpiewu*, Zakład Poligraficzno-Wydawniczy POZKAL, Inowrocław 2018.

Tarasiewicz Bogumiła, *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do emisji głosu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2020.

Wyszogrodzki Daniel, *Ale musicale! Złote stulecie*, Wydawnictwo Marginesy Sp. z o.o., Warszawa 2018.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

A Chorus Line w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu, Trójka – Program Trzeci Polskiego Radia, <https://trojka.polskieradio.pl/artykul/185796,a-chorus-line-w-teatrze-muzycznym-capitol-we-wroclawiu> [dostęp: 3.07.2024].

Agata Duda-Gracz o Gali 35.PPA, Wrocław.pl, data publikacji: 25.03.2014, <https://www.wroclaw.pl/kultura/agata-dudagracz-o-gali-35ppa> [dostęp: 14.07.2024].

Architected Sound, Czym jest hałas?, NAW, <https://www.naw.pl/blog/halas-niewidzialny-pozeracz-twojego-zdrowia> [dostęp: 14.07.2024].

Aria, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/aria;3871029.html> [dostęp: 14.07.2024].

Artykulacja, [hasło w:] *Wikipedia, wolna encyklopedia*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Artykulacja_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Artykulacja_(muzyka)) [dostęp: 14.07.25].

Bel canto, Klub Miłośników Opery „Trubadur”, http://www.trubadur.pl/old/Biul_22/Bel.html [dostęp: 14.07.2024].

Bob Fosse – Quotes, IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0002080/quotes/> [dostęp: 22.07.2024].

Camerata florencka – początki opery, Zintegrowana Platforma Edukacyjna Ministerstwa Edukacji Narodowej, <https://zpe.gov.pl/a/camerata-florencka---poczatki-opery/DBHpTNU4f> [dostęp: 24.07.2024].

Chorus line, [hasło w:] *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/chorus-line> [dostęp: 3.07.2024].

Efekt obcości, AICT Polska, <https://www.aict.art.pl/slownik/efekt-obcosci/> [dostęp: 15.07.2024].

Fermata, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/fermata;2458822.html> [dostęp: 15.07.2024].

Folies Bergère, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Folies-Bergere;390> [dostęp: 14.07.2024].

Golonka Marek, *Polski megamusical? Teatr Wojciecha Kościelniaka a światowy teatr musicalowy*, <https://>

wuw.pl/data/include/cms//Polski_megamusical_Golonka_Marek_2023.pdf [dostęp: 14.07.2024].

Grupa ABDL. *Bliskie związki seksualność*, ICI Journals Master List, <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/100323.pdf> [dostęp: 10.07.2024].

Harper Portia, *Comparative Study of the Bel Canto Teaching Styles and Their Effects on Vocal Agility*, UNT Digital Library, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278170/m2/1/high_res_d/1002656654-harper.pdf [dostęp: 17.07.2024].

Ingo Titze, National Center for Voice and Speech, <https://ncvs.org/ingo-titze> [dostęp: 14.07.2024].

Jaśkowski Bartosz, *Wpływ tremy na emisję głosu*, Uniwersytet Śląski, Katowice, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/4899/1/Jaskowski_Wplyw_tremy_na_emisje_glosu.pdf [dostęp: 14.07.2024].

Jerry Springer: The Opera, [hasło w:] *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Jerry_Springer:_The_Opera [dostęp: 10.07.2024].

Johan Sunberg, Vocal Pedagogy, <https://vocalpedagogy.com/vocal-pedagogue/johan-sundberg/> [dostęp: 14.07.2024].

Kowalska Jolanta, *Kościół dni ostatnich*, Miesięcznik „Teatr”, <https://teatrismo.pl/4240-kosciol-dni-ostatnich/> [dostęp: 10.07.2024].

Kowalska Jolanta, *Od Operetki do Capitolu*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/58329/od-operetki-do-capitolu> [dostęp: 15.07.2024].

Kruszewska Emilia, *Polipy w gardle - objawy jak wyglądają*”, Welbi.pl, data publikacji: 14.03.2022, <https://www.welbi.pl/polipy-w-gardle-objawy-jak-wygladaja/> [dostęp: 14.07.2024].

Kto tu jest bogiem? Premiera Jerry Springer The Opera na PPA we Wrocławiu, Wrocław Nasze Miasto, <https://wroclaw.naszemiasto.pl/kto-tu-jest-bogiem-premiera-jerry-springer-the-opera-na-ppa/ar/c13-3162591> [dostęp: 10.07.2024].

Kyzioł Aneta, *Recenzja spektaklu: „Jerry Springer. The Opera”*, reż. Jan Klata, Polityka.pl – serwis internetowy tygodnika „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1525685,1,recenzja-spektaklu-jerry-springer-the-opera-rez-jan-klata.read> [dostęp: 8.07.2024].

Mach Hubert, *Oktawy-nuty-klawiatura-objects.svg*, [w:] *Wikipedia, wolna encyklopedia*, <https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Oktawy-nuty-klawiatura-objects.svg> [dostęp: 6.05.2024].

Maleszyńska Joanna, Roszak Joanna, Koschany Rafał, *Ale musicale*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, AMUR, <https://repozytorium.amu.edu.pl/server/api/core/bitstreams/131884c4-b41a-409e-b4df-31546c1e3f86/content> [dostęp: 14.07.2024].

Maliński Jędrzej, *Techne – źródło techniki*, „Machina Myśli”, <http://machinamysli.org/techne-zrodlo-techniki/> [dostęp: 14.07.2024].

McKay William, *A Chorus Line Michaela Bennetta*, część II: *Historia i piosenki*, Musicals101.com Homepage, <https://www.musicals101.com/chorus2.htm> [dostęp: 4.07.2024].

Messa di voce, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/messa-di-voce;3939912.html> [dostęp: 17.07.2024].

Mój piękny głos, czyli włoska szkoła śpiewu Bel canto, Szkoła śpiewu Szumilo ART FORUM, <https://szumiloartforum.pl/wloska-szkola-spiewu-bel-canto/> [dostęp: 14.07.2024].

Najlepszy, najlepsza, najlepsi w sezonie 2011/2012, ankieta, krytyka teatralna, Miesięcznik „Teatr”, <https://teatr-pismo.pl/4265-najlepszy-najlepsza-najlepsi-w-sezonie-2011-2012/> [dostęp: 11.07.2024].

Panek Waław, *Danuta Baduszkowa – człowiek ruchu*, Maestro – Przegląd nowości, <https://maestro.net.pl/document/ksiazki/Panek,Baduszkowa.pdf> [dostęp: 24.07.2024].

Pani od Głosu, *Ćwiczenia SOVT – moda czy konieczność?*, data publikacji: 24.10.2021, <https://paniodglosu.pl/cwiczenia-sovt-moda-czy-koniecznosc/> [dostęp: 14.07.2024].

Pani od Głosu, *Higiena głosu w pigule*, data publikacji: 13.05.2021, <https://paniodglosu.pl/higiena-glosu-w-pigule/#specjalista> [dostęp: 14.07.2024].

Prusakiewicz-Kucharska Sylwia, *Ciało a głos*, EasyVoice – Psychologia i emisja głosu, data publikacji: 18.04.2007, <https://easyvoice.pl/cialo-a-glos/> [dostęp: 14.07.2024].

Przewlekły stres, dystres – przyczyny, objawy, skutki, „Świat Zdrowia”, <https://swiatzdrowia.pl/artykuly/przewlekly-stres-dystres-przyczyny-objawy-skutki/> [dostęp: 14.07.2024].

Recytatyw, [hasło w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/recytatyw;3966520.html> [dostęp: 14.07.2024].

Ronald Scherer, Bowling Green State University, <https://www.bgsu.edu/health-and-human-services/programs/departments-of-communication-sciences-and-disorders/faculty-and-staff/ronald-scherer.html> [dostęp: 14.07.2024].

Sobierski Piotr, *Słowem o musicalu. Cienie i blaski. Polski musical po 1989 roku*, wykład, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, <https://www.instytut-teatralny.pl/2023/05/23/slowem-o-musicalu-cienie-i-blaski-polski-musical-po-1989-roku/> [dostęp: 14.07.2024].

Springer Opera legal bid rejected, BBC NEWS, http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/4098752.stm [dostęp: 10.07.2024].

Teatr muzyczny, [hasło w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/223/teatr-muzyczny> [dostęp: 14.07.2024].

Tuzińska Paulina, *Coup de la glotte – kontrowersyjny sposób atakowania dźwięku, czyli prawie 200 lat dyskusji*, Stowarzyszenie Wokalistów MIX, <https://mix.org.pl/artykul-nr-3-paulina-tuzinska/> [dostęp: 14.07.2024].

Wewnętrzny krytyk – jak sobie z nim radzić?, SUPER-ego Wrocław, <https://www.superego.com.pl/wewnetrzny-krytyk-jak-sobie-z-nim-radzic/> [dostęp: 14.07.2024].

What is Mix?, International Voice Teachers of Mix, <https://www.ivtom.org/what-is-mix/> [dostęp: 14.07.2024].

Wojciech Kościelniak laureatem Nagrody im. Maryny Miklaszewskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, <https://www.instytut-teatralny.pl/2023/10/03/wojciech-koscielniak-laureatem-nagrody-im-maryny-miklaszewskiej/> [dostęp: 14.07.2024].

Zbigniew Wodecki. Mija 5 lat od jego śmierci. Pęd do sukcesu, Muzyka w Interia.pl – recenzje płyt, wywiady, koncerty, teledyski, teksty piosenek, <https://muzyka.interia.pl/raport-festiwal-wodecki-twist/news-zbigniew-wodecki-mija-piec-lat-od-jego-smierci-ped-do-sukces,nId,6041830> [dostęp: 14.07.2024].

WIDEO ONLINE:

Brunello Creatini, *Magda Olivero canta nella Chiesa di Solda a 96 anni*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=W6FNAVs7npM> [dostęp: 14.07.2024].

Butlins2008, *Jerry Springer the Opera – the making of*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=XJV27klTePM> [dostęp: 7.07.2024].

Makarow Olga, *William Shakespeare – Midsummer Night's Dream*, data publikacji: 11.09.2008, <https://www.youtube.com/watch?v=j50bHeIsNLA> [dostęp: 14.07.2024].

Mister Golightly, *Theatre Women Belting & Mixing (E4 - D6)*, YouTube, data publikacji: 20.01.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=6SlQmQI9x3A&list=PLsNpqbOuh4kLdNrtsJdnvFLPf6a6zae-GL&index=9&t=861s> [dostęp: 14.07.2024].

Taco VJhay, *Jacques Brel expresses truth about fear, dreams & stupidity = idleness [English subs]*, <https://www.youtube.com/watch?v=fCwGnbTe00Y> [dostęp: 14.07.2024].

Teatr Muzyczny Capitol, *Jerry Springer – The Opera [Teatr Capitol Wrocław]*, YouTube, data publikacji: 16.05.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=d6Ixnba4Dz4> [dostęp: 11.07.2024].

Wszystkie fotografie zamieszczone w pracy pochodzą z archiwum Teatru Muzycznego Capitol we Wrocławiu.