

AKADEMIA MUZYCZNA IMIENIA STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

KATARZYNA GOLECKA

PRACA DOKTORSKA

**Emocjonalność w kompozycjach słowno-muzycznych jako środek interpretacji
z wykorzystaniem technik wokalnych, w oparciu o płytę autorską pt. „Kontrasty”**

Postępowanie w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie
artystycznej: sztuki muzyczne

Promotor:
Dr hab. Mariusz Klimek, prof. AM

Gdańsk 2025

Spis treści

Wstęp.....	3
Rozdział I: Techniki zastosowane w dziele artystycznym pt. „Kontrasty”	6
1.1. Wybrane elementy emisji głosu: różnice i cechy wspólne.....	6
1.2. Wykorzystanie elementów emisji głosu w interpretacji utworu	8
1.3. Scat: cechy charakterystyczne, historia, przedstawiciele i nawiązania.....	9
1.4. Improwizacja jazzowa: historia, cechy charakterystyczne, przedstawiciele i nawiązania	13
1.5. Speech Level Singing (Seth Riggs): historia, cechy charakterystyczne, przedstawiciele i nawiązania	16
Rozdział II: Dzieło artystyczne: autorska płyta „Kontrasty”, koncepcja rozwoju emocjonalnego w dosłownej i ukrytej interpretacji utworów.....	19
2.1. Przedstawienie emocji w utworach interpretowane jako proces rozumienia samego siebie.....	21
2.2. Linia wokalna – przedstawienie emocji w utworach	34
2.3. Współzależność wokalno-instrumentalna	36
2.4. Improwizacja wokalna na przykładzie utworów.....	40
2.5. Narzucenie emocji a pozostawienie przestrzeni do indywidualnej interpretacji słuchacza	43
Zakończenie	46
Dyskografia.....	47
Załączniki.....	52
Aneks.....	81

Wstęp

Płyta „Kontrasty” to debiutancki album mojego autorstwa. Składa się z dziewięciu utworów, które odzwierciedlają różnorodność emocji. Album łączy elementy muzyki pop z jazzowym brzmieniem. Podstawą dla płyty autorskiej „Kontrasty” były emocje i przeżycia, które znalazły wyraz w utworach. Ich analiza pozwoli na zgłębienie roli technik wokalnych w wyrażaniu emocji oraz zrozumienie, jak różnorodne formy muzyczne mogą służyć jako środek interpretacji w kompozycjach słowno-muzycznych.

W pracy doktorskiej zatytułowanej: *Emocjonalność w kompozycjach słowno-muzycznych jako środek interpretacji z wykorzystaniem technik wokalnych, w oparciu o płytę autorską pt. „Kontrasty”* planuję udowodnić, że ukazanie emocjonalności w wokalistyce wymaga znajomości narządu głosu oraz świadomości technicznej wokalisty. Pragnę przedstawić dowody potwierdzające walor, który niosą za sobą emocje jako narzędzie twórcze artysty. Głównym założeniem mojej pracy jest udowodnienie, że niezwykle istotne w wokalistyce jest zachowanie odpowiedniej proporcji pomiędzy warstwą techniczną, a emocjonalną w tworzeniu dzieła muzycznego. Wokalista powinien uwzględniać przestrzeń w muzyce, aby współtworzyć dzieło muzyczne z instrumentalistami. Na podstawie autorskiego albumu muzycznego pragnę przedstawić kontrast przekazanych emocji oraz opisać metody, które wykorzystałam do opracowania interpretacji utworów z zespołem instrumentalnym.

Autorska płyta „Kontrasty” składa się z dziewięciu autorskich utworów słowno-muzycznych, z czego siedem utworów powstało dzięki wsparciu Miasta Gdańsk – Stypendium Kulturalne Miasta Gdańsk 2022.

Historie zawarte w tekstach i muzyce są przekazem mojej wrażliwości i estetyki muzycznej, a także osobistych przemyśleń. Opisują wrażliwość na otaczającą nas naturę, emocje oraz życiowe doświadczenia takie jak miłość, przyjaźń czy zmiana środowiska, w którym człowiek żyje, oraz trudy z tym związane. W swoich tekstach starałam się w poetycki sposób ukazać emocje młodego człowieka na drodze, którą każdy indywidualnie i wyjątkowo tworzy. Każdy z nas kocha, podziwia, ukazuje lub chowa smutek. Kształtuje nas wrażliwość na ludzi i naturę. Emocjonalność nadana dosłownym tytułem zobowiązuje do przedstawienia faktycznego uczucia za pomocą głosu bądź udzielenia przestrzeni na indywidualną ocenę słuchacza. W tym zadaniu nieunikniona jest obszerna znajomość możliwości aparatu głosowego i jego odpowiednie wykorzystanie.

Atrybutem wokalistów i instrumentalistów jest interpretacja. Odpowiednie przekazanie słów, ich wartości oraz poprowadzenie muzyki zgodnie z określonym wspólnie uczuciem pomagają odbiorcy dzieła zrozumieć jego przekaz. Dowolność odbioru intencji stanowią zaś partie improwizowane, zarejestrowane w wybranych kompozycjach. Stanowią one przestrzeń do samoistnej, nienarzuconej słowem interpretacji. Przyjrzyjmy się bliżej temu, co jest istotą pracy artysty wykonawczego w muzyce – zarówno wokalisty, jak i instrumentalisty. Choć dzieli ich sposób wyrażania się – głos versus instrumenty – łączy nas ten sam cel: przekazanie emocji i treści za pomocą dźwięków.

1. Atrybuty wokalisty:

Wokalista operuje najbardziej naturalnym instrumentem – ludzkim głosem.

Jego atrybuty można podzielić na kilka obszarów:

- **Barwa głosu i skala:** unikalny kolor głosu to znak rozpoznawczy artysty. Zakres dźwięków, które potrafi zaśpiewać, określa jego skalę wokalną.
- **Technika wokalna:** obejmuje zagadnienia nauki o głosie i sposobach wydobywania zdrowego dźwięku.
- **Interpretacja:** to zdolność nadania utworowi indywidualnego charakteru, wyrażenia emocji, budowania narracji.
- **Intonacja i rytmika:** precyzyjne wykonywanie dźwięków oraz zachowanie różnorodnej rytmiki adekwatnej do stylu muzycznego bądź inwencji twórczej są niezbędne, by śpiew był wiarygodny.
- **Charyzma sceniczna:** to między innymi umiejętność nawiązania kontaktu z publicznością, budowania atmosfery i ukazania pewności siebie na scenie.
- **Świadomość muzyczna:** obejmuje znajomość części utworu, zasad muzyki oraz zaangażowanie twórcze.

2. Atrybuty instrumentalisty:

Instrumentalista operuje instrumentem, który wyraża jego emocjonalność. Atrybuty, które determinują poziom artystyczny, to:

- **Technika gry:** to praktyka polegająca na rozwijaniu zagadnień wpływających na płynność, precyzję, możliwość wykonania różnorodnego tempa oraz kontrolę ukazującą możliwości instrumentu.
- **Zamysł rytmiczny:** umiejętność budowania różnorodnej rytmiki wspomagająca twórcze poszukiwania muzyczne oraz nawiązywanie do stylów muzycznych w pracy nad repertuarem.
- **Improwizacja i kreatywność:** wspomaga umiejętność tworzenia muzyki w czasie rzeczywistym (istotna w jazzie i wielu nurtach współczesnych) oraz tworzenie własnych dzieł.

- **Wrażliwość muzyczna:** pozwala wykonywać i tworzyć kompozycje z wyczuciem, reagować na niuanse, współtworzyć brzmienie zespołu.

3. Cechy wspólne obu grup:

W moim odczuciu istnieją cechy wspólne, które decydują o wzajemnym sukcesie we współpracy wokально-instrumentalnej. Tworząc projekt muzyczny pt. „Kontrasty”, pracowałam nad następującymi zagadnieniami, które wpłynęły na ostateczne brzmienie albumu:

- **Muzykalność:** obejmująca naturalne wyczucie dźwięku, harmonii i rytmu.
- **Wrażliwość emocjonalna:** zdolność do przeżywania i wyrażania emocji przez muzykę.
- **Dyscyplina i pracowitość:** codzienna praca, godziny ćwiczeń, rozwój techniczny.
- **Pasja:** motor napędowy każdej twórczości – to on sprawia, że artysta jest autentyczny.
- **Komunikatywność:** umiejętność nawiązania dialogu z odbiorcą poprzez muzykę.

Dzieło artystyczne „Kontrasty” łączy stylistykę jazzową z cechami charakterystycznymi dla muzyki popowej oraz elementami muzyki metalowej. Głos przekazujący napisane teksty utworów w sposób kontrastowy, lecz spójny w całości dzieła, wykorzystuje różne elementy technik wokalnych takich jak: *scat*¹ oraz *speech level singing*², wykorzystywanych w wyżej wymienionych gatunkach, do przekazania wartości tekstu. Atrybuty muzyków to nie tylko umiejętności techniczne, ale też cechy osobowości, które wpływają na sposób interpretacji i odbiór muzyczny. Skupiłam się na dwóch fundamentalnych aspektach tworzenia utworu muzycznego: pisaniu tekstu i komponowaniu muzyki. Te dwa obszary często się przeplatają i wspólnie budują emocjonalny oraz artystyczny przekaz piosenki. Inspiracją do ich napisania było codzienne życie, obserwacja przyrody, analiza emocji i wiele rozmów na temat ich odczuwania. Moim zdaniem nie ma złych pomysłów i wszystko może stać się początkiem tekstu, zaś muzyka nadaje słowom kształt. To ona sprawia, że tekst zaczyna „żyć”. Pisanie tekstów to sztuka, która łączy serce i umysł. Wymaga wrażliwości, praktyki, odwagi i wytrwałości, ale przede wszystkim – pasji tworzenia.

¹ Technika wokalna polegająca na wykonywaniu partii solowej z wykorzystaniem sylab zamiast tekstu.

² Technika wokalna, której autorem jest Seth Riggs.

Rozdział I: Techniki zastosowane w dziele artystycznym pt. „Kontrasty”

Autorska płyta „Kontrasty” jest płytą debiutancką. Powstała z zamysłem uzewnętrznienia artystycznych inspiracji różnymi gatunkami muzycznymi. Połączenie wpływów muzycznych, które wynikały z wieloletniej działalności scenicznej (m.in. wokalistka sesyjna u twórców reprezentujących różne style muzyczne, doświadczenie teatralne, dyplom z wokalistyki jazzowej), umożliwiło mi kreowanie indywidualnego brzmienia. Każdy muzyk podczas tworzenia dzieła buduje plan artystyczny, bazując na własnych doświadczeniach. Istotną rolę w przedstawieniu i umiejętności nazwania powstających części składowych utworów odgrywa wiedza, którą nabywa się latami dzięki nauce bądź obserwacji.

Wieloletnia edukacja muzyczna oraz nauczanie są ogromną inspiracją dla tworzenia. W pracy nad dziełem artystycznym zawarłam część swojego doświadczenia, które niezmiennie inspiruje mnie do poszerzania własnych horyzontów. Umiejętności nabywane latami wspomogły mnie w pracy twórczej, która jest zwieńczeniem dotychczasowych inspiracji nauką o głosie czy współpracą z drugim człowiekiem. Jest to również proces poznawczy samej siebie. Tworząc dzieło artystyczne, wykorzystywałam techniki wokalne, które od lat wspomagały mój głos bądź były drogowskazem do indywidualnych odkryć w kwestii pracy nad głosem. Wybrane i opisane przeze mnie techniki są wprowadzeniem do przedstawienia albumu „Kontrasty” oraz podkreślenia wartości edukacyjnej pracy nad głosem. Każde nabyte doświadczenie przybliży twórcę do przedstawienia efektów swoich działań w zgodzie z nim samym. Poznane oraz wypracowane techniki są efektem pracy nad sobą i regularnego podejmowania się warsztatu w celu poszerzania wiedzy. W swoim dziele wykorzystałam i postanowiłam opisać następujące techniki: jazzową technikę wokálną scat, a także speech level singing, której twórcą jest Seth Riggs. Postanowiłam również wykorzystać zagadnienia związane z improwizacją.

1.1. Wybrane elementy emisji głosu: różnice i cechy wspólne

Rozwijając umiejętności, człowiek stale poszukuje źródeł, które wspomogą jego dążenie do coraz wyżej prezentowanego poziomu. Aby podnieść swoje kwalifikacje, osoba zaangażowana będzie rozwijała umiejętności techniczne. Technika jest zbiorem cech, które wpływają na wykonanie konkretnej czynności oraz możliwości łączenia zdobytej teorii z wykonaniem praktycznym na coraz wyższym poziomie.

Technika wokalna jest zarówno zbiorem nabytych umiejętności, jak i zbiorem metod do nabycia lub rozwinięcia, które ułatwią wokaliście przekazanie walorów jego głosu w sposób zdrowy i świadomy. Wokalista nieustannie dąży do rozwoju, dba o higienę oraz żywotność głosu, doskonali jego sprawność techniczną oraz poszerza świadomość związaną z emisją głosu.

Emisja głosu to proces, podczas którego wokalista w umiejętny sposób korzysta z zasobów nauki o głosie i praktykuje jego wydobywanie oraz wykorzystanie maksimum jego sprawności względem własnych możliwości, oczekiwań czy też określonych celów.

Pojęcia: technika wokalna oraz emisja głosu są terminami zawierającymi często cechy bliźniacze. W wielu sytuacjach wymienione pojęcia wzajemnie się dopełniają.

Bez świadomości w jaki sposób głos wydobywa się z człowieka (pojęcie artykulacji zawarte w nauce emisji głosu), niemożliwe jest samodzielne dobranie odpowiednich ćwiczeń w celu jego technicznego rozwoju. Podczas wykonywania trudnej partii solowej technikę wokalną dopełnia odpowiednia praca oddechowa, którą świadomie rozwija się dzięki wykorzystaniu wiedzy z zakresu emisji głosu. Emisja głosu i technika wokalna, często uznawane za synonimy, to pojęcia w mojej opinii kategoryzujące daną czynność. Emisja głosu jest zbiorem klasyfikowanej wiedzy o głosie oraz umiejętnością dokonania tejże klasyfikacji, a technika wokalna – zbiorem możliwości na jej praktykowanie oraz świadomym posługiwaniem się i wykorzystaniem zasobów przyswojonych dzięki emisji głosu.

Osoba, która poszukuje, zgłębia wiedzę na temat emisji głosu i powiela jej dobre cechy, buduje świadomość techniczną, jednocześnie hierarchizując swoje potrzeby – buduje serię satysfakcjonujących nawyków edukacyjnych. Z tych względów, w mojej opinii u wokalistów często stwierdza się, że artysta posiada poprawną technikę bądź technikę, którą należy bardziej rozwinąć (z podświadomym brakiem wykorzystania pojęcia emisji głosu).

Technikę wokalną można podzielić (w klasyfikacji pojęcia), biorąc pod uwagę twórcę nauki o głosie lub element emisji głosu, nad którym wokalista pracuje. Gdy ktoś śpiewa z wykorzystaniem stworzonej techniki i nauki opartej na emisji głosu, można stwierdzić, że rozwija technikę o określonej nazwie, stworzonej przez konkretnego twórcę, zaś gdy realizuje techniczny sposób opanowania dźwięku za pomocą przykładowego *falsetu*, można stwierdzić, że wokalista w sposób techniczny realizuje zagadnienie oparte na szeroko pojętej emisji głosu.

Wielu pedagogów wokalnych z pasją i uważnością poszukuje perspektywicznego spojrzenia na rozwój potencjału artystów scenicznych. W świecie muzyki rozrywkowej można wyszczególnić twórców technik wokalnych, którzy na podstawie znajomości emisji głosu, anatomii narządu głosu, usystematyzowali własną naukę o głosie, publikując ją w postaci książek czy innych materiałów edukacyjnych.

Nauczyciel śpiewu powinien przekazywać swoją wiedzę o głosie na podstawie własnych doświadczeń i poszukiwań, w zgodzie z kwalifikacjami i uważnością względem prowadzonego przez niego wokalisty. Główną intencją pedagoga wokalnego powinien być świadomy rozwój wokalisty, oparty na przyswajaniu zdrowych nawyków w tempie dostosowanym do jego możliwości i utrwalenia wiedzy w pamięci mięśniowej.

Warto uwzględnić techniki i ich twórców oraz organizacje, które odznaczyły się w świecie wokalnym, są nimi m.in.:

- „Speech Level Singing” (Seth Riggs)
- „Estill Voice Training” (Joe Estill)
- „Complete Vocal Technique” (Catherine Sadolin)
- „Lax Vox” (dr Marketta Shivo)
- „Flow phonation” (dr Hubert Noe)
- „International Voice Teachers of Mix” (organizacja)

Terminami związanymi z techniką wokalną i jej rozwojem są również m.in.:

- vocal fry
- falsetto
- belting
- vibrato
- scat

Wyżej wymienione pojęcia to elementy najczęściej wspólne dla technik wokalnych, ale przekazane różnorodną metaforą, która ma dotrzeć do uczonoego w ramach programu edukacyjnego danej techniki.

1.2. Wykorzystanie elementów emisji głosu w interpretacji utworu

Interpretacja dla artysty jest jednym z głównych atrybutów wykonawczych. Interpretacja to sposób przedstawienia warstwy tekstowej lub muzycznej tak, aby odbiorca odczuwał emocje podczas odsłuchiwanego dzieła. Interpretator dokonuje analizy słowno-muzycznej, podczas której decyduje, które słowa bądź dźwięki mają większy ciężar emocjonalny i najlepiej przekażą jego wizję. Przy zachowaniu odpowiedniej kontroli dzieło artystyczne powinno utrzymać słuchacza w zaszłuchaniu i zaciekawieniu. Powinna pozostać również przestrzeń na własną, nienarzuconą swobodę do określenia reinterpretacji związanej z intencją wykonanego repertuaru przez zespół muzyczny.

Dużym atutem podczas odbioru dzieła jest możliwość zarówno odbioru prawdy przekazywanej przez solistę, jak i odnalezienia swojej konkluzji myślowej. Głównym ryzykiem podczas interpretacji jest usiłowanie przelania wszelkich emocji na dzieło, które stanie się przerysowane (o ile artysta nie zamierza podejść do sztuki w sposób groteskowy bądź awangardowy). Utwór wokalnie-instrumentalny wykonany bez kontroli emocji niekiedy może je stracić lub posiadać ich zbyt wiele, co sprawi, że główna intencja może nie zostać zauważona. Przeinterpretowanie utworów może pojawić się w wyniku zbyt małej kontroli technicznej.

Odpowiednia praca z głosem powinna wspomóc interpretację, a do elementów praktycznych warto zaliczyć pracę nad dykcją oraz fonacją, kontrolę oddechu oraz postawę wykonawcy. Gdy wszystkie elementy tworzą artystyczną całość (są wykonywane technicznie, zgodnie z zasadami emisji głosu), łącząc proporcje emocjonalne z technicznymi, artysta w kompletny sposób może przekazać interpretację utworu. Świadomy oddech przy większej emocjonalności zachowa poprawny tor podczas wykonywanej kompozycji. Dzięki poprawnej fonacji dźwięki skomponowane na trudniejszych do wykonania słowach zabrzmia poprawnie, ale nie nieautentycznie. Zachowanie zdrowej postawy wspomogę zarówno tor oddechowy, jak i fonację. Dykcja zaś wesprze przekaz utworu, który będzie zrozumiały. W piosence teatralnej rozjaśni identyfikację danej roli, a w piosence rozrywkowej ułatwi odbiór tekstu.

Technika wokalna i emisja głosu powinny wspierać artystę w ukazaniu zamierzonego przekazu utworu. Zdarzają się sytuacje, w których songwriter, wykonując utwór, mierzy się z własnymi emocjami, o których publicznie nie wspomina, dając przestrzeń do

indywidualnego odbioru swojej twórczości. Interpretuje wtedy słowa, które niosą inną prawdę dla każdego, zmagając się z uczuciem radości czy smutku odrębnych sytuacji.

Traktując scenę jako uzewnętrznienie, warto pamiętać o przysłowiowej „czwartej ścianie”, która „oddziela” słuchacza od twórcy, dając przestrzeń na zachowanie zarówno autentyczności, jak i performance’u. Każde wydarzenie sceniczne, którego celem jest interpretacja, w pewnym stopniu będzie utrzymywało niepisaną „zasadę sceniczności”.

Niosąc prawdę zawartą w słowie lub dźwięku, artysta przekazuje ją podczas wydarzenia mającego swoją nazwę, scenografię, charakterystykę, stylizację oraz przede wszystkim niszę odbiorców, którzy reagują na wydarzenie.

Twórca, planując koncert czy nagrania fonograficzne, reżyseruje wydarzenie (lub wspierają go w tym specjaliści). Z planami łączy się kontrolowanie momentów kulminacyjnych koncertu, planowanie kolejności utworów albumu oraz ogólny odbiór dzieła przez słuchaczy.

Interpretacja repertuaru w sposób sceniczny czy studyjny powinna przejawiać się odbiorem nie tylko wizualnym, ale również przez odczucia słuchowe. Odczucia te wspierane techniką wokalną oraz pamięcią mięśniową, wynikającą z nauki emisji głosu, mogą przekazać kompletność dzieła i jego twórcy, nie tracąc przy tym naturalności wykonawcy i prawdziwości jego przekazu.

Wokaliści, którzy są wykonawcami, a nie songwriterami, również podchodzą emocjonalnie do interpretacji i przygotowują się do swoich koncertów z wykorzystaniem wszelkich aspektów technicznych. Niekiedy zlecają skomponowanie utworu na bazie własnych doświadczeń życiowych, a innym razem tekst dotyka artystę na tyle, że czuje się z nim spójny i go wykonuje. Każde przygotowanie repertuaru wymaga od solisty zrozumienia oraz czasu na przygotowanie utworu, który trafi do kanonu różnorodnej kultury muzycznej.

Kontrastującą sytuacją jest przekazanie przez wokalistę interpretacji artystycznej bez użycia słów. Artysta w takich okolicznościach często dokonuje improwizacji wokalne, a za pomocą sylab śpiewanych na konkretnych dźwiękach (scat) wyśpiewuje partie solowe. Taki wyraz ekspresji muzycznej wymaga zarówno dużego skupienia i opanowania, jak i spontaniczności oraz ekspresji. Aby zachować proporcje pomiędzy kontrolą, a oddaniem się nieplanowanej wcześniej konwersacji muzycznej, wokalista powinien mieć odpowiednie przygotowanie techniczne. Głos, który regularnie ćwiczy – rozwija swoją biegłość, w swobodny sposób ukazuje swoją wirtuozerię, odpowiednią dynamikę, która skłania odbiorcę do wyrażenia opinii na temat odbioru dzieła.

Każda interpretacja w pewien sposób oczekuje odbioru. Wokalista przekazuje wachlarz emocji, który zostanie odebrany na wiele różnych sposobów (jeśli wokalista pozostawi taką przestrzeń w wykonaniu) lub w jednej, konkretnej, stanowczo zarysowanej formie przedstawiającej jeden konkretny interpretowany temat.

1.3. Scat: cechy charakterystyczne, historia, przedstawiciele i nawiązania

Scat jest techniką stosowaną najczęściej w wokalne muzyce jazzowej. Elementy techniki pojawiają się również w muzyce rozrywkowej. Charakteryzuje się naśladowaniem brzmień

(najczęściej instrumentów) za pomocą głosu i wykonywanych sylab. Wokalista dzięki możliwościom imitacyjnym głosu może naśladować pożądane brzmienie lub się na nim wzorować i za pomocą sylab, wyrazów dźwiękonaśladowczych oraz onomatopei wyśpiewać partię solową. Scat często łączy się z pojęciem i wykorzystaniem improwizacji. Artysta, czerpiąc bodźce dźwiękowe z otoczenia, na bieżąco wykorzystuje swoje umiejętności, a następnie solo bądź z towarzyszeniem instrumentów tworzy partię improwizowaną.

Wokalizy lub partie solowe często opierają się na powtarzaniu usłyszanych dźwięków i tworzeniu na ich podstawie zestawień harmonicznym oraz schematów rytmicznych pasujących do danej części utworu (improwizacja w kompozycji), tworzy „call and response”, czyli muzyczną rozmowę z zespołem muzycznym w improwizacji planowanej, częściowo planowanej bądź otwartej (free jazz) lub wykorzystuje transkrypcje (spisane partie solowe instrumentu bądź głosu). Improwizacja wokalna z wykorzystaniem techniki scat często uważana jest za wirtuozerski sposób przekazania muzyki, ze względu na poziom trudności tej metody wykonawczej.

Technikę scat można wykorzystać również w muzyce rozrywkowej. Wokaliści często za pomocą sylab wyśpiewują dźwięki w skomponowanych lub na bieżąco improwizowanych wokalizach. Artyści scen muzycznych bardzo często wykorzystują język scatu podczas tworzenia chórków, czyli głosów towarzyszących soliście na scenie lub podczas nagrań.

Scat wymaga dużej otwartości wykonawcy oraz „kontrolowanego ryzyka”. Istotny jest odpowiedni dobór sylab, które sprawiają, że wykonywana partia stanie się interesująca oraz ukaże walory głosu.

Technika scat charakteryzuje się świadomym wykorzystaniem zagadnień występujących w nauce emisji głosu, czyli m.in. artykulacji, improwizacji, znajomości harmonii, zróżnicowanej dynamiki, interpretacji oraz inwencji kreatywnej wokalisty.

Technika scat przejawiała swoje początki przez wykonywanie „coon- songs”. Jest to rodzaj pieśni prezentowanych przez minstrelów. Utwory te w sposób żartobliwy wspominały o Afroamerykańskich stereotypach. Bob Farrel, minstrel (śpiewak wędrowny, zapewniający rozrywkę), zinterpretował utwór „Zip Coon” zarejestrowany w 1834 roku. W kompozycji wokalista wykonywał sylaby „O zib a duden du den duden, zip a duden day” – sekwencja ta powtarzana była trzy razy do szkockiej (reel) melodii 8-taktowej³.

92 lata później, w roku 1926, nastąpił przełom w wokalne muzyce jazzowej. Louis Armstrong (artysta o wyjątkowej barwie głosu, fascynował tłumy grając na trąbce) wraz z zespołem Hot Five, wykonali kompozycję „Heebie Jeebies”⁴ skomponowaną przez Boyda Atkinsa. Podczas nagrań utworu z pulpitu nutowego niefortunnie spadł zapis kompozycji. Louis Armstrong, zamiast wspomagać się partyturą, rozpoczął jazzową improwizację. W ekspresyjny sposób wykorzystywał różnorodne, śpiewne sylaby, połączone z improwizacją wokalną. Czujne ucho wokalisty oraz umiejętności muzyczne w intuicyjny sposób wspomagały artystę w wykonaniu partii wokalne tworzonej na bieżąco w formie

³ Na podstawie: Schmidt Andrzej w rozdziale „Czarni obywatele i twórcy” (s. 108, przypis 115), książka pt. „Historia Jazzu”, wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2009.

⁴ Atkins Boyd, „Heebie Jeebies”, wydawca OKeh Records, Chicago, Illinois, U.S., 26.02.1926 r.

nietypowej dla tamtych czasów wokalistyki. Przy słuchaniu wokalizy można było usłyszeć inspirację linią melodyczną trąbki – głos Armstronga wybrzmiewał z wykorzystaniem ciekawych figur rytmicznych wykorzystywanych w partiach solowych instrumentów, posiadał wibrato i wybrzmiewał z dużą lekkością, powodując ogromny sukces nagrania oraz świeżość na scenie wokalne. Zarejestrowane wykonanie zaczęło inspirować innych twórców, dzięki czemu scat zaczynał nabierać cech powtarzalnych, kształtując się jako przyszła technika wokalna.

Wokalistka Adelaide Hall, w roku 1927, z towarzyszeniem niezwykle szanowanej Orkiestry Duke'a Ellingtona, wykonała utwór „Creole Love Call”. Wyjątkowa barwa głosu artystki przekazywała przyciągającą interpretację, a duże zaciekawienie słuchaczy wywołało wykonanie utworu za pomocą sylab. Artystka potraktowała swój głos jak instrument.

Lata trzydzieste XX wieku słynęły z wykonania Caba Callowaya. Do najpopularniejszych zaliczono nagrania: „The Scat Song” z 1932 roku oraz „Zaz zuh zaz” z 1934 roku.

Wykorzystanie scatu w latach czterdziestych XX wieku reprezentował Leo Watson, a jego wykorzystanie techniki scat wybrzmiewało na bardzo wysokim poziomie wykonawczym. Ogromną popularność zyskała również Ella Fitzgerald, która w wirtuozerski sposób wykorzystywała technikę scat.

Rozwój i popularność techniki z roku na rok wzrastały, a poza solistami utwory za pomocą sylab wykonywały również zespoły. Warto wyróżnić zespół Swingle Singers. Ośmioosobowy zespół wokalny powstał w 1962 roku, a jego założycielem był Ward Swingle.

Muzykę rozrywkową oraz technikę scat łączono z wykonywaniem trudnych melizmatów i wspomaganiem się sylabami, czy też tworzeniem chórków dla głównego wokalisty lub zespołu. Artyści urozmaicali swoje wykonania ciekawymi partiami wokalnymi, które za pomocą rytmu, wykorzystania interesujących zestawień harmoniczych i łączenia ciekawych barw głosu wywoływały zainteresowanie słuchaczy. Artystkami, które korzystały z tej techniki, były m.in. Mariah Carey oraz Celine Dion⁵.

Technika scat ma wielu swoich reprezentantów. Różnorodne barwy głosu, nietypowy język wokalny, skonstruowany z indywidualnie wybranych sylab, a także rozmaity temperament wykonawczy pozwalają subiektywnie wybrać swoich faworytów każdemu ze słuchaczy. Łącząc wszystkie cechy wyjątkowości techniki, z możliwą do wykonania wirtuozerią, pragnę wyróżnić kilku artystów, którzy w mojej opinii wyjątkowo wnieśli na wyżyny warsztat wykonawczy z wykorzystaniem scatu.

Ella Fitzgerald: urodziła się w roku 1918 w Newport News. Artystka wyróżniała się barwą głosu i ogromną sprawnością wokalną. Współpracowała z big-bandem Chicka Webba⁶, a po jego śmierci stała się liderką tego zespołu. Fitzgerald nie zatrzymywała swojego rozwoju wraz ze wzrostem kariery, a wręcz przeciwnie – stała praktyka sceniczna powodowała rozwój wokalistki, której największa świetność przypadła na lata 40. i 50. XX wieku.

⁵ Na podstawie: Katarzyna Golecka „Technika scatu w muzyce jazzowej i rozrywkowej” 2023 (praca magisterska)

⁶ Na podstawie: Schmidt Andrzej w rozdziale „Drugi plan swingu” (s. 338-340), książka pt. „Historia Jazzu”, wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2009

Artystka współpracowała z wieloma wybitnymi big-bandami oraz najwybitniejszymi instrumentalistami. Ella Fitzgerald zachwycała kunsztem wokalnym w wielu utworach⁷. Wokalistka, wykorzystując technikę scat, tworzyła nadzwyczajne improwizacje. Mając swój indywidualny, wręcz rozpoznawalny i analizowany w późniejszych czasach język, wykonując trudne, instrumentalne grupy rytmiczne oraz wplatając tematy standardów jazzowych w odpowiednich tonacjach do swoich improwizacji, wprawiała w zachwyt słuchaczy i współpracowników.

W wykonaniu „One note samba”⁸ z roku 1969, na scenie podczas Montreux Jazz Festival⁹, Ella Fitzgerald ukazuje wszelkie cechy techniki scat: wykonuje temat utworu na śpiewnych, spójnych ze sobą sylabach, które są pełne ekspresji. Wykorzystuje wszelkie narzędzia interpretacji – w emocjonalny sposób przepływa głosem przez standard jazzowy, wyśpiewując trudne interwały i motywy muzyczne, wykorzystuje również artykulację w mowie i zawrotnym tempie, a publiczność odpowiada jej aplauzem, śmiechem i podziwem.

W wykonaniu artystki nie słychać blokad, jest prawdziwa w swoim artyzmie i używając swojej kreatywności, zachwyca i przyciąga uwagę słuchaczy, mimo że utwór nie posiada tekstu, tylko jest stworzony z sylab, które każdy może zinterpretować na swój indywidualny sposób. Pasja do dźwięku i otwartość Elli Fitzgerald sprawiają, że jej wykonania przedstawiają wszelkie cechy techniki scat.

Chet Baker: trębacz jazzowy, wokalista, urodził się w roku 1929 w Yale. W 1958 roku wydał album „(Chet Baker Sings) It Could Happen to You”¹⁰. W utworze „Dancing on the Ceiling”¹¹, po wykonaniu tematu utworu, artysta w charakterystyczny dla siebie sposób wykonał improwizację za pomocą techniki scat. Ciepła barwa głosu wokalisty, niezbyt wyraźnie wykonane sylaby i wybór dźwięków zbliżone były do brzmienia trąbki. Chet Baker w swoich wykonaniach w minimalistyczny aczkolwiek kunsztowny sposób prowadził frazę. Dźwięki często były skupione blisko siebie, a sylaby zbliżone do siebie brzmieniem. W solówce wokalne nie brakowało chromatyki czy przyciągających figur rytmicznych, a wykonania Bakera były zachowane w stonowanym, lecz przyjemnym dla ucha stylu. Brzmienie artysty przyciągało zaciekawionych słuchaczy, którzy pragnęli usłyszeć

⁷ Chick Webb, William Henry Webb (1905-1939 r.) wybitny amerykański muzyk jazzowy, lider big-bandu, perkusista

⁸ „One note samba, muzyka: Antonio Carlos Jobim, 1960 (pierwsze wykonanie: Joao Gilberto)

⁹ Montreux Jazz Festival, „Festival de Jazz de Montreux”, festiwal muzyki jazzowej i popularnej, odbywa się w Szwajcarii

¹⁰ „(Chet Baker Sings) It Could Happen to You”, muzyczny album, producent: Bill Grauer, wytwórnia: Riverside (RLP 12-278), wydany 03.10.1958 r.

¹¹ „Dancing on the Ceiling”, muzyka: Richard Rodgers, tekst: Lorenz Hart, 1930

interpretacje wokalne trębacza. W swojej lekkości i indywidualności niosły one ciekawy kolor i nowe muzyczne przestrzenie do oceny wokalne.

Kurt Elling: wokalista jazzowy, urodził się w roku 1967 w Chicago. To wybitny artysta współczesnej sceny jazzowej. Posiada unikatowy język scatu, pełen ekspresji, który podkreśla (wraz z akompaniamentem towarzyszącego zespołu instrumentalnego) emocjonalność każdego utworu. Jego technika jest na bardzo wysokim poziomie i reprezentuje dzisiejszy kierunek jazzowej sceny wokalne. Jedną z ciekawszych, w mojej opinii, interpretacji wokalnych Ellinga jest wykonanie standardu jazzowego „Nature Boy”¹², występującego na albumie „The Messenger”¹³ z 1997 roku. Aranżacja kompozycji jest bardzo dynamiczna – po spokojnym wprowadzeniu dynamika utworu wzrasta, a po przedstawieniu tematu oraz po zakończeniu nieszablonowego solo fortepianowego (Laurence Hobgood), Elling rozpoczyna jazzową improwizację. W interpretacji warto podkreślić ogromną siłę odpowiedniego prowadzenia dynamiki – wprowadzenie jest dyskretne, tajemnicze, lecz z każdą chwilą artysta wzmacnia ciekawość słuchaczy. Z pomocą brawurowej emisji Elling przedstawia swoją otwartość i kreatywność. Scat Kurta Ellinga jest śpiewny, wspomaga artystę w wykonywaniu skomplikowanych figur rytmiczno-dźwiękowych, ułatwia również zmianę dynamiki ze względu na możliwość bardzo szybkiego wykonania sylab. Wokalista w kreatywny sposób wykorzystuje swoją barwę głosu i jej możliwości – przedstawia zróżnicowane odcienie głosu, który czasami jest zapowietrzony, a momentami bardzo pewny z lekką chrypką, co dodaje przestrzeni do odkrywania emocji oraz pasji artysty. Takie wykorzystanie głosu wymaga dużej świadomości i wysokiego poziomu artystycznego, który doskonale reprezentuje Kurt Elling.

Anna Serafińska: wokalistka, kompozytorka, pedagog, urodziła się w roku 1974 w Sosnowcu. Wybitna reprezentantka sceny jazzowej w Polsce. W niezwykle biegły sposób łączy improwizację wokalną, technikę scat oraz wszelkie zagadnienia związane z emisją głosu. Album „Melodies”¹⁴ z 1999 roku wykonany jest w całości za pomocą techniki scat i rozmaitych wokaliz. Zróżnicowane utwory charakteryzują się wybitnymi partiami solowymi, wieloma wokalizami oraz pięknymi harmoniami wokalnymi. Wokalistka w każdym z utworów wyraża swoją emocjonalność, biegłość techniczną i kreatywność. Oprócz mistrzowskich solówek uwagę przykuwają partie wykonywane unisono z instrumentami. Głos Anny Serafińskiej niezwykle dokładnie wykonuje każdy z dźwięków partii unisono, co nadaje utworom odczucie, że wokalista nie jest wyłącznie liderem, lecz także członkiem zespołu, a głos – kolejnym istotnym instrumentem w składzie. Jest to niezwykle cenna umiejętność w tworzeniu muzyki i przestrzeni w utworach.

¹² „Nature Boy”, kompozytor: Eden Ahbez, pierwsze wydane wykonanie: Nat King Cole, 1948 rok przez Capitol Records

¹³ „The Messenger”- album muzyczny, wydany w 1997 roku przez Blue Note Records, wykonawca główny: Kurt Elling

¹⁴ „Melodies”- album muzyczny, wydany w roku 1999 przez Epic Records, główny wykonawca: Anna Serafińska

1.4 Improwizacja jazzowa: historia, cechy charakterystyczne, przedstawiciele i nawiązania

Improwizacja muzyczna to uzewnętrznienie i przedstawienie swojego dorobku edukacyjnego i emocjonalnego podczas partii solowej lub wyznaczonej części w utworze w sposób najczęściej nieplanowany. Muzyk, aby rozwijać swój kunszt, zdobywa wiedzę teoretyczną i praktyczną. Wiedza ta ułatwia opanowanie repertuaru oraz przygotowanie się do koncertów. Wspomaga nabywanie i wykonywanie skomponowanych dzieł bądź komponowanie własnej twórczości. Improwizacja jest przestrzenią muzyczną, w której muzyk może w sposób spontaniczny (na bazie kompozycji i jej części) wykorzystać swoje doświadczenie, połączyć je ze swoją emocjonalnością i na bieżąco zagrać dźwięki, które w danym momencie przychodzą mu do głowy. Improwizacja często jest reakcją na bodźce – rozmowę muzyczną. Istotna jest umiejętność zastosowania „call and response” – czyli pytania i odpowiedzi. Podczas wspólnego wykonywania muzyki zespół wymienia się myślą muzyczną – gdy muzyk wykonuje partię solową, a przejmuje ją kolejny, często korzystają oni wzajemnie z powstałych motywów dźwiękowych i figur rytmicznych, aby zachować ciągłość wypowiedzi muzycznej lub utworzyć dla niej kontrast w postaci całkowitej zmiany klimatu improwizacji. Wymieniają się również frazą (często ustaloną na ilość taktów) – wtedy jeden muzyk tworzy krótki motyw, a drugi muzyk odpowiadając na usłyszany motyw, tworzy własny.

Improwizację cechuje kreatywność – często nie da się przewidzieć, w którym kierunku zmierza, i nazywana jest wtedy improwizacją otwartą. Przy otwartym podejściu do dźwięków improwizację tworzy się na różne sposoby. Można wspólnie z zespołem ustalić, czy improwizacja rozpoczyna się po temacie standardu, czy też w ogóle będzie go posiadała. Często, aby powrócić z „muzycznej podróży”, artyści ustalają lidera, który zaznaczy swoją reakcją moment powrotu do tematu bądź ustalonego motywu dźwiękowego. W innym przypadku muzycy (o ile wspólna twórczość posiada tempo) ustalają ilość taktów/części improwizacji.

Improwizacja to fascynująca przestrzeń muzyczna ze względu na jej otwartość. Artysta wykonując ją, często przekracza bariery samooceny bądź oceny publiczności, oddając się temu, co czuje i słyszy w danym momencie. Gdy artysta tworzy partie solowe, słuchacz czasami jest w stanie ocenić, kto je wykonuje (nie widząc artysty), ze względu na cechy charakterystyczne danej epoki muzycznej bądź rozpoznawalną technikę i figury muzyczne wypracowane przez muzyka.

Muzycy często wyznaczają sobie wyzwania, by kreatywnie poszukiwać nowych rozwiązań muzycznych, aby ich improwizacja nie była powtarzalna i aby wносиła nowe metody na przedstawienie dźwięków w twórczym przekazie muzycznym.

Cechami improwizacji muzycznej w muzyce jazzowej, które warto wyróżnić, są: umiejętność wykorzystania „call and response”, współpraca zespołowa (przy wykonywaniu improwizacji w zespole), świadomość harmoniczna, znajomość skal muzycznych, umiejętność zastosowania poznanych technik wokalnych i instrumentalnych, umiejętność rozwijania myśli muzycznych, odwaga i kreatywność.

Improwizacja jazzowa rozwijała się wraz z historią jazzu. W Nowym Orleanie łączyły się kultury. Muzyka wybrzmiewająca wśród Afroamerykanów, czyli między innymi przypadające na koniec XIX i początek XX wieku blues (folklor Afroamerykanów, muzyka pełna emocji i historii) i ragtime (główna cecha charakterystyczna: rytmika synkopowana), łączyła się z poznawaniem europejskich nurtów. Muzyka była częścią wszystkich wydarzeń kulturalnych oraz świąt, grano ją w salach tanecznych i na ulicach, czerpano z różnych tradycji.

Lata 30. XX wieku to era swingu, czyli stylu muzycznego, w którym kluczową rolę odgrywały rytm, ciekawa aranżacja i przestrzeń na improwizację muzyczną. Swing był muzyką taneczną. Za pomocą rytmu, w którym akcentowanie przypadało na 2 i 4, a jedną z głównych ról w sztuce muzycznej odgrywało zastosowanie synkop, muzyka ta nie tylko reprezentowała obecny wtedy styl, ale stała się również sposobem technicznym na wykonanie utworu. Podczas ery swingu bardzo popularna stała się muzyka wykonywana przez big-band. Ważne było poczucie czasu w muzyce i rozkołysanie dźwięków. Słynni muzycy, których warto wyróżnić, to Duke Ellington (pianista, lider swojej orkiestry, kompozytor i aranżer), Count Basie (pianista, kompozytor i lider swojego big-bandu) czy Benny Goodman (klarnecista, kompozytor oraz lider swojego big-bandu). Z wokalnych improwizacji jazzowych w tym okresie słynęła m.in. Ella Fitzgerald.

Lata 40. XX wieku to era bebopu. Przestrzeń dla szybkiego tempa, wirtuozerskiej improwizacji, skomplikowanych progresji harmonicznch i rytmicznych. Styl charakteryzował się nietypową akcentacją i wykorzystaniem zaawansowanych akordów. Utwory były dynamiczne, a wykonawcy prezentujący swoje umiejętności posiadali wysoki poziom techniczny. Improwizacja w dziełach bebopowych była na pierwszym miejscu, przepełniały ją złożone figury rytmiczne i trudne do wykonania interwały. Muzyka z zastosowaniem bebopu była bardziej otwarta na eksperyment, mniej trzymała się ram i zasad. Artyści, którzy przejawiali swój kunszt w stylu bebopowym oraz improwizacji, to m.in. Charlie Parker (saksofonista, kompozytor) oraz Dizzy Gillespie (trębacz, kompozytor, wokalista).

Lata 50. XX wieku to początki cool jazzu i hard bopu. Cool jazz charakteryzował się elegancją brzmienia i całkowitym kontrastem w zestawieniu z bebopem. Cechą wspólną były jednak skomplikowane harmonie oraz szeroko pojęta improwizacja. Tempa były spokojne, a dynamika kontrolowana. Styl ten reprezentowali m.in. Miles Davis (trębacz, kompozytor i lider zespołów) czy też Chet Baker (trębacz i wokalista).

Hard bop to styl w muzyce jazzowej, w którym dominowały emocje i ekspresja. Styl muzyczny odrzucał elegancję cool jazzu, stosowano w nim również prostsze harmonie niż w stylu bebop. Powrócono do wpływów muzyki bluesowej. Improwizacja w hard bopie pozostawała zaawansowana w kwestii struktur rytmicznych i harmonicznch, była bardzo wyrazista i ekspresyjna. Reprezentantami byli m.in. Art Blakey (perkusista i kompozytor) oraz Clifford Brown (trębacz i kompozytor).

Lata 60. XX wieku reprezentował free jazz. To styl, który charakteryzowała otwartość i dowolność. Całkowita swoboda w doborze harmonii czy rytmu, tworzenie eksperymentów muzycznych, kreatywność i zacieranie muzycznych granic. W muzyce free każdy dźwięk wpasowywał się w kanon improwizacji – nawet pisk czy szmer. Muzycy nie musieli ustalać części czy struktury utworu, tylko poszukiwali odrębnego brzmienia, w którym nie ma

narzuconych zasad, o ile sami nie zdecydują inaczej. Improwizacja we free jazzie to jedna z głównych cech nurtu, dodatkowo była nieograniczona i pełna kreatywnych poszukiwań. Jednym z reprezentantów stylu był Ornette Coleman (saksofonista i kompozytor), który wydał album „Free Jazz: A Collective Improvisation”¹⁵. Album prezentował improwizację wykonaną przez dwa niezależne kwartety jazzowe grające jednocześnie z intensywnym akompaniamentem rytmicznym dwóch sekcji rytmicznych. Improwizacja trwała 37 minut.

Końcówka lat 60. i lata 70. XX wieku w muzyce jazzowej łączą się ze stylem fusion jazz. Jest to styl, w którym jazz łączy się z elementami muzyki rockowej, latino, funk czy też muzyki elektronicznej. W tym momencie stawiano na odkrywanie w gatunkach i stylach muzycznych cech, które mogą zaowocować ciekawą formą jako element muzyki jazzowej. Improwizowane partie solowe łączyły w sobie elektronikę z wirtuozerią techniczną i eksperymentami dźwiękowymi. Improwizacja wchodziła na nowy poziom postrzegania muzyki i wspomagania się elektroniką. Styl ten reprezentował m.in. Miles Davis, Chick Corea (pianista, kompozytor) oraz Herbie Hancock (pianista, kompozytor). Ich improwizacje na stałe fascynują obecnych muzyków jazzowych swoją otwartością i kreatywnością.

Analiza improwizacji jazzowej na podstawie panujących stylów muzycznych na przestrzeni dekad jest bardzo ważnym elementem świadomości w muzyce jazzowej. Fakty te podkreślają wartość każdego elementu muzycznego oraz tego, że z biegiem czasu często powracano do czerpania konkretnych wpływów muzycznych po to, aby odkryć w muzyce coś nowego, zainspirować się. Improwizacja jazzowa rozwija się od wielu lat, tworząc wiele możliwości wykonawczych, prawie nieograniczonych połączeń i zestawień z różnymi stylami muzycznymi, otwierając ogromne możliwości na uzewnętrznienie swojej muzycznej wrażliwości.

1.5 Speech Level Singing (Seth Riggs): historia, cechy charakterystyczne, przedstawiciele i nawiązania

Technikę Speech Level Singing (SLS) stworzył pedagog wokalny i wokalista Seth Riggs. Twórca wydał kompletny przewodnik po technice w formie książki „Singing for the Stars”¹⁶ i płyt CD w roku 1992, zaś wcześniejsza wersja z roku 1985 była przewodnikiem w formie jednej kasety, a z 1987 – dwóch.¹⁷

Seth Riggs urodził się w 1930 roku. Ukończył takie szkoły jak: Peabody Conservatory of Music¹⁸, Manhattan School of Music¹⁹ oraz Johns Hopkins University²⁰. Artysta pobierał

¹⁵ „Free Jazz: A Collective Improvisation” – album muzyczny wydany przez Atlantic Records w 1961 roku, wykonawca główny: Ornette Coleman

¹⁶ „Singing For The Stars: A Complete Program for Training your Voice – Seth Riggs”: Alfred Music Publishing; książka

¹⁷ Na podstawie: <https://www.riggsvocalstudio.com/singing-for-the-stars> (dostęp: 26.02.2025 r.)

¹⁸ Peabody Conservatory of Music – prywatne konserwatorium muzyki i tańca w Stanach Zjednoczonych, działa w ramach Uniwersytetu Johnsa Hopkinsa

¹⁹ Manhattan School of Music – prywatne konserwatorium muzyczne w Nowym Jorku

²⁰ Johns Hopkins University – niepubliczny uniwersytet w Stanach Zjednoczonych

praktyki u Johna Charlesa Thomasa²¹, Tito Schipa²² oraz Keitha Davisa²³. Na swojej pedagogicznej drodze współpracował m.in. z Allem Jarreau, Natalią Cole, Michaeliem Jacksonem, Steviem Wonderem, Rayem Charlesem, Barbrą Streisand czy też Georgem Michaeliem²⁴.

Technika SLS polega na wykonywaniu dźwięków z odczuciem komfortu. Nazwa techniki w tłumaczeniu na język polski brzmi „Śpiew z poziomu mowy”. Technika pozwala na śpiewanie tym samym, wygodnym i łatwo produkowanym głosem, którego używa się (lub powinno używać) podczas mówienia²⁵.

W książce „Singing for the Stars” ważną kwestią jest dążenie do uzyskania naturalności brzmienia głosu i komfortu jego wydobywania. W rozdziale książki zatytułowanym „Health and Care of the Singer’s Voice” podkreślane jest, że na śpiew składa się koordynacja wielu mięśni – zarówno oddechowych (umożliwiają proces oddechowy; m.in. przepona, mięśnie międzyżebrowe zewnętrzne²⁶), jak i krtani (biorą udział w ruchu krtani, chronią drogi oddechowe, biorą udział w procesie powstawania głosu²⁷). Jednym z głównych czynników dla uzyskania zdrowego głosu jest ogólny stan zdrowia organizmu. Ważne jest, aby utrzymywać poprawną postawę oraz posiadać świadomość, które czynniki w jaki sposób wpływają na ludzki głos. Błędna postawa spowoduje m.in. zaburzenie ruchu mięśni oddechowych, przez co wpłynie m.in. na pracę powietrza i fałdów głosowych²⁸. W wyżej wymienionym rozdziale autor tłumaczy również zasady higieny głosu i dbałości o głos związane m.in. ze stresem, próbą naśladownictwa innych artystów czy też nabywaniem złych nawyków.

Ważnymi pojęciami związanymi z techniką SLS będą „Speech Level Singing”, czyli śpiew na poziomie mowy. Podczas mówienia w wygodny sposób mięśnie zewnętrzne nie będą zakłócały funkcjonowania krtani. Celem głównym i zmartwieniem podczas rozmowy nie jest dźwięk (wydobywanie), a komunikacja (rozmowa). Podczas rozmowy krtani jest zrelaksowana, a jej położenie można określić jako „Speech Level Position”. Gdy wokalista nauczy się utrzymywać dźwięk w wygodnej postawie „Speech Level Posture” podczas śpiewu, będzie w stanie zaśpiewać w sposób tak samo prosty, jak prosto wykorzystuje (lub

²¹ John Charles Thomas (urodził się w 1891 r.) – amerykański śpiewak, baryton operowy

²² Tito Schipa (urodził się w 1888 r.) – włoski śpiewak operowy, aktor

²³ Keith Davis – pedagog wokalny

²⁴ Na podstawie: https://en.wikipedia.org/wiki/Seth_Riggs (dostęp: 26.02.2025 r.)

²⁵ Na podstawie: „Singing For The Stars: A Complete Program for Training your Voice – Seth Riggs”: Alfred Music Publishing, „Preface” (Przedmowa książki)

²⁶ Na podstawie: <https://fizjoterapeuty.pl/uklad-miesniowy/miesnie-oddechowe.html> (dostęp: 26.02.2025 r.)

²⁷ Na podstawie: <https://fizjoterapeuty.pl/uklad-miesniowy/miesnie-krtani.html> (dostęp: 26.02.2025 r.)

²⁸ Na podstawie: „Singing For The Stars: A Complete Program for Training your Voice – Seth Riggs”: Alfred Music Publishing, „Health and Care of the Singer’s Voice” str. 132

powinien) dźwięk mówiony i nie będzie odczuwał zmian w pracy ust i gardła, a dźwięk śpiewany i mówiony będzie brzmieć naturalnie. Autor zaznacza, że śpiewanie na poziomie mowy nie oznacza „śpiewaj tak, jak mówisz”²⁹.

²⁹ Na podstawie: „Singing For The Stars: A Complete Program for Training your Voice – Seth Riggs”: Alfred Music Publishing, „Basic Principles” str. 29

Rozdział II: Dzieło artystyczne: autorska płyta „Kontrasty”, koncepcja rozwoju emocjonalnego w dosłownej i ukrytej interpretacji utworów

DZIEŁO ARTYSTYCZNE:

Tytuł dzieła: „Kontrasty”

Wykonawca: Katarzyna Golecka Quintet

Skład zespołu:

Katarzyna Golecka – śpiew

Aleksander Narkun – fortepian

Jan Sacharczuk – gitara elektryczna

Bartłomiej Brózda – kontrabas, gitara basowa

Jędrzej Szmelter – perkusja, instrumenty perkusyjne

gość: Wojciech Ulanowski – akordeon

Program:

1. *Bezradność*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
2. *Niemoc*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
3. *Apatia*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
4. *Przestrzeń* (improwizacja wokalna), muzyka: Katarzyna Golecka
5. *Niepewność*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
6. *Nadzieja*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
7. *Miłość*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
8. *Akceptacja*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
9. *Oddech* (improwizacja wokalna), muzyka: Katarzyna Golecka

Czas trwania: 38 min. 45 sek.

Miejsce nagrania: Studio nagrań Akademii Muzycznej imienia Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Data nagrania: 03–05.02.2025 r.

Realizator nagrania: Piotr Rodak

Dodatkowe informacje: Utwory 1- 3, 5- 8 zostały skomponowane dzięki wsparciu finansowemu Miasta Gdańsk – Stypendium Kulturalne Miasta Gdańsk 2022.

“(...) emocje zawsze są prawdziwe, nieprawdziwa może być ich przyczyna. Emocje wzbudzone przez fałszywe przyczyny są równie silne, jak te powodowane przez prawdziwe, dlatego często wyprowadzają człowieka w pole. Trzeba je po prostu przeżyć”³⁰.

Tematem przewodnim, który niesie przesłanie dzieła „Kontrasty”, jest emocjonalność człowieka.

Stworzone przeze mnie kompozycje przez historię zawartą w tekstach i muzyce, mają przekazać głos młodego pokolenia. Nie buntowniczy, lecz wrażliwy na naturę, emocje i życiowe doświadczenia takie jak miłość, przyjaźń czy zmiana środowiska, w którym człowiek żyje. W swoich tekstach chcę w poetycki sposób ukazać emocje młodego człowieka na drogę, którą przechodzi każdy. Młodzi ludzie często zadają sobie pytanie, w którym kierunku mają pójść, jak osiągnąć swoje cele. Jako młoda artystka obserwująca świat pragnę we wrażliwy sposób przekazać moje uczucia i doświadczenia.

Napisałam teksty oraz skomponowałam muzykę do 7 autorskich utworów, których realizację wsparło Miasto Gdańsk, a stworzone kompozycje zrealizowałam ze środków Miasta Gdańska w ramach Stypendium Kulturalnego 2022. Dodatkowe dwa utwory stanowią dopełnienie pozostałych emocji. Ich podstawą jest wykorzystanie improwizacji jazzowej oraz techniki scat – nie posiadają tekstu słownego do interpretacji.

Kolejność kompozycji jest nieprzypadkowa. Kierunek interpretacji (kolejność utworów) określa proces panowania nad emocjami. Tytuł albumu „Kontrasty” przedstawia dwie strony doświadczeń. Każdy człowiek doświadcza zarówno emocji trudnych, jak i tych, które niosą szczęście. Zdarza się, że trudne emocje przewyższają te dobre, co powoduje niemożność zapanowania nad nimi. Album rozpoczyna się od przedstawienia emocji najciemniejszych – tych, przez które niełatwo jest zachować spokój. Kontynuacją dzieła jest przedstawienie procesu ukazującego świadomą drogę do oczyszczenia, odnalezienia w sobie i otaczającym świecie pokładów dobra, które sprawiają, że każdy człowiek jest w stanie zapanować nad emocjami, poszukiwać źródła szczęścia bądź rozwiązań dla zmartwień.

³⁰ Cytat: Olga Tokarczuk, Transfugium, [w:] Opowiadania bizarne, Kraków, s. 126.

Celem wykonawczym jest również prezentacja instrumentarium w różnych odsłonach. Priorytetem przy tworzeniu albumu z muzykami była praca nad wspólną dynamiką, dobór odpowiedniego brzmienia do intencji utworu oraz improwizacje instrumentalne, oddające emocjonalność zaproszonych do współpracy artystów.

Emocje i stany emocjonalne niosące za sobą skomplikowane do rozwiązania problemy oddziela utwór „Przestrzeń”, będący symbolem czasu, który zazwyczaj pomaga uporać się człowiekowi z trudami, których doświadcza. Dając sobie przyzwolenie na kontrolę swoich odczuć i czas na pracę nad sobą („Przestrzeń”), zyskujemy szansę na zadanie sobie kluczowych pytań w kwestii własnego rozwoju („Niepewność”). Jeśli chcemy pracować nad sobą i własnymi emocjami, zdobywamy wiarę i szansę na lepszy start („Nadzieja”). Gdy człowiek zaczyna bardziej wierzyć niż wątpić w swoje możliwości, uczy się kochać („Miłość”) i zaakceptować przeszłość („Akceptacja”). Cały cykl podążania za emocjami można określić na swój sposób jako balans. Wrażliwość na własne odczucia oraz świadomość, że to, co odczuwamy, jest na swój sposób powszechne i wyjątkowe. Powszechność, charakteryzuje odczuwanie i umiejętność określenia emocji przez każdego człowieka, wyjątkowość zaś polega na tym, że każdy z nas opisuje swoją emocjonalność w niezwykle indywidualny sposób.

2.1. Przedstawienie emocji w utworach interpretowane jako proces rozumienia samego siebie

Tekst utworu jest głównym elementem dzieła słowno-muzycznego. Uzewewnętrznia intencję twórcy, ponieważ narzucając kierunek interpretacyjny. W tekście utworów można zawrzeć dosłowne znaczenie kompozycji bądź pozostawić przestrzeń do interpretacji słuchaczowi.

W dziele „Kontrasty” nadałam kompozycjom daną emocję, aby w kontekście całego albumu ukazać chronologiczną całość, zgodną z metaforycznym poszukiwaniem rozwiązań w życiu przez człowieka, który wkracza do świata świadomej kontroli nad sobą, zachowując równowagę i przyzwolenie na odczuwanie wszystkich uczuć.

Tytuły utworów tworzą silną sugestię dla słuchacza względem interpretacji, w intensywny sposób kierują odczuciami. Celem tego zabiegu jest podkreślenie symboliki oraz konkretnych emocji względem całości dzieła. Teksty nie zawsze mają dosłownie zawartą informację na temat danego odczucia (pozostawiają przestrzeń do interpretacji).

Poniżej przedstawiam (zgodnie z chronologią zawartą w albumie) teksty utworów oraz ich autorską interpretację względem emocji i zamysłu ukazania procesu pracy nad rozwojem emocjonalnym podmiotu lirycznego:

BEZRADNOŚĆ

A1:

Uchyłam drzwi, niby minął sen
Wciąż czekałam na ten szept

Uciekanie spojrzeń, dystans, korytarza biel
Chciałam zmian, dopadły mnie
Tętno chroni kruchość serc
Wrażliwość fiołków w majowym śnie
Opłakała rosa, łzami budząc nowy dzień

B:

Mogłabym śpiewać o tamtych dniach,
w których tańczyłam o wschodzie słońca
Chciałabym mówić, że uśmiech to dar,
choć czasem też bywa, że jest jak klątwa

Można też miłość ocalić nieraz,
mimo że wiemy już, co nas spotka
W tych słowach dziś słyszę każdego z nas,
kto odnajdzie lub zgubi klucz do środka

A2:

Serca, czy nasze serca wciąż są jasne?
Kruchość przemieniona w stal
rozgrzeje duszę lub piękno zgaśnie
Zależność od potrzeby
Co moje, Twoje, a może innych?
Gdy nie masz, potrzebujesz
Gdy masz, w drugih szukasz winnych

B:

Mogłabym śpiewać o tamtych dniach,
w których tańczyłam o wschodzie słońca
Chciałabym mówić, że uśmiech to dar,
choć czasem też bywa, że jest jak klątwa

Można też miłość ocalić nieraz,
mimo że wiemy już, co nas spotka
W tych słowach dziś słyszę każdego z nas,
kto odnajdzie lub zgubi klucz do środka

Pierwszą prezentowaną emocją jest „Bezradność”. Bezradność reprezentuje stan emocjonalny, w którym osoba odczuwająca go nie jest w stanie znaleźć rozwiązania dla sytuacji, w której się znajduje. Często podejmuje różne próby poszukiwania metod na rozwikłanie kłopotu, jednak kończą się one niepowodzeniem. Tekst utworu jest rytmiczny, czasami chaotyczny, i opisuje poczucie zagubienia. W warstwie lirycznej przedstawiam zbiór często powtarzanych pytań i poszukiwań młodych ludzi, którzy zderzają się niekiedy

z potrzebą uzyskania odpowiedzi na pytania poetyckie, wręcz filozoficzne. Niekiedy na zadane pytania nie jesteśmy w stanie znaleźć odpowiedzi, a fakt ten staje się jednym z powodów odnalezienia w sobie pokładów bezradności. Refren utworu opisuje dane możliwości i chęci. Wykorzystanie sformułowań „mogłabym” oraz „chciałabym” symbolicznie przedstawia pragnienie zmiany, które w danym momencie nie jest możliwe przez blokadę tytułowej emocji – otaczającej bezradności. Druga zwrotka (część A2) opisuje stan pielęgnowania wrażliwości: „Kruchość przemieniona w stal rozgrzeje duszę lub piękno zgaśnie”³¹. W tym zdaniu starałam się podkreślić, że delikatność i niewinność można traktować jako atut, wzmacniając w odpowiedni sposób te cechy. Jednak w sytuacji, w której „stal” określa przymusową zmianę charakteru młodego człowieka, może on czuć się przytłoczony i zatracić w sobie swoje mocne strony, przez co straci motywację do działania i ponownie w ukrytym znaczeniu stanie się bezradny. Momentem kulminacyjnym warstwy tekstowej jest sformułowanie: „W tych słowach dziś słyszę każdego z nas, kto odnajdzie lub zgubi klucz do środka”³². Kwintesencją odczuwania emocji jest przyzwolenie na poszukiwanie ich źródła. Każdy, kto poszukuje w sobie prawdy, zadaje sobie wewnętrzne pytania o swój indywidualny rozwój i postrzeganie świata. Raz odnajdujemy w sobie motywację do działania, innym razem ją gubimy. Jest to naturalny proces i element naszej codzienności.

APATIA

A1:

Witam białą ścianę
Odpowiada mi
Echem słów wybranych
Przez wczorajsze łzy

Odbija moje myśli,
lecz nie tam gdzie chcę
Wysyła mnie do próżni
Posępność, niechęć, cień

Witam białą ścianę
Odpowiada mi
Uśmiechem, aurą zdarzeń
Czułym szeptem chwil

³¹ Fragment tekstu utworu: „Bezradność”, autor: Katarzyna Golecka

³² Fragment tekstu utworu „Bezradność”, autor: Katarzyna Golecka

Odbija moją duszę
Myśl i każdy czyn
Prawdziwy, sprzeczny,
bo jestem

B:

Każdy dzień i każda chwila
Zapisana w kalendarzach
Ma nam skromnie przypominać,
by zbyt mocno nie nadrabiać
Pilnuj słowa, duszy, serca
Czuwaj przy nich jak na straży
Pilnuj dźwięku, ust najbliższych
Czułość nieś, gdy ostrość kłuje nas

A2:

Szpileczki idą w ruch
Splatają sweter ze słów
Kto go na siebie włoży,
musi być ostrożny
Wyjątkowa nić
Nagrodzi pewność chwil

B:

Każdy dzień i każda chwila
Zapisana w kalendarzach
Ma nam skromnie przypominać,
by zbyt mocno nie nadrabiać
Pilnuj słowa, duszy, serca
Czuwaj przy nich jak na straży
Pilnuj dźwięku, ust najbliższych
Czułość nieś, gdy ostrość kłuje nas

C:

Wtedy oddech złap
i leć do góry
Czuj i miej
przy sobie kilka serc
najczulszych
Słońce złap
i trzymaj w sobie
Lśnij, oświetlaj drogę

B:

Każdy dzień i każda chwila
zapisana w kalendarzach
Ma nam skromnie przypominać,
by zbyt mocno nie nadrabiać
Pilnuj słowa, duszy, serca
Czuwaj przy nich jak na straży
Pilnuj dźwięku, ust najbliższych
Czułość nieś, gdy ostrość kłuje nas

Drugim utworem prezentowanym na płycie jest „Apatia”. Apatia to stan zubożenia, możliwe trudności w reagowaniu czy odczuwaniu emocji. W dziele zamierzałam przedstawić sekwencję tekstów przedstawiających przeróżne stany emocjonalne. Przy długotrwałej „bezradności” (utwór pierwszy) człowiek może stać się apatyczny, przez co na swój sposób może uciekać od emocji, popaść w stan depresyjny. Tekst ten ma na celu zobrazować poczucie pustki, częste „odtworzenie” z pamięci sytuacji czy słów przez podmiot liryczny przedstawiony w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Zdania: „Witam białą ścianę (...)”³³ są symbolem samotności. Refren (część B) jest swojego rodzaju kontrastem do emocjonalnej pustki. Przedstawia zestawienie uważności na słowo i ograniczeń, które nabywamy, ale również przesłanie, aby doceniać swoje prawdy, mimo odczuwanych niekiedy wewnętrznych blokad. Bridge utworu (część C) niesie za sobą przesłanki procesu rozwoju. Stwierdzenie: „leć do góry” oznacza sugestię co do próby podniesienia jakości życia, dzięki wsparciu „najbliższych serc” – osób godnych zaufania. Część C utworu przekazuje wartości związane z zadaniem o siebie i najbliższych oraz wsparcie ich w trudnych chwilach. Zmienia również intencję emocjonalną w kwestii ostatniej wykonywanej części B (w zamierzeniu płyty jest drugim i przedostatnim utworem z emocjami trudnymi). Część B utworu, kończąca kompozycję i jej warstwę tekstową, jest podsumowaniem, narracją, podkreślającą, jak ważna jest czułość, gdy człowieka przytłacza codzienność.

Z „Bezradnością” i „Apatią” łączy się „Niemoc”. Kończy ona przedstawione odczucia niosące ciężar emocjonalny. Niemoc w swoim znaczeniu łączy wszystkie przedstawione trudne emocje.

NIEMOC**A1:**

Oczy, zawsze powiedzą prawdę,
choć czasem starasz się
pokonać słowem strach

³³ Fragment tekstu utworu „Apatia”, autor: Katarzyna Golecka

Dłonie, otulą lub zdradzą
w nich nie szukaj nigdy
tych najszczerzych prawd

B1:

W szmaragdach, brązach i błękitach
We łzach wzruszenia, żalu chwilach
Odbijam się każdego dnia

C:

Dogoń dziś mnie – bo nie chcę zgubić się
Dziś wchodzę we mgłę pustych słów, które ranią mnie

A2:

Sztorm – dziś w głowie mąci,
nigdy dotąd nie odbierał dnia
Bezsensowność letniej nocy budzi strach

Jak nigdy serce boli
W głowie mętlik trwa, źrenic Twoich brak
Odbijam się od ścian, czas woli w miejscu stać

B2:

I powtarzam szybciej, biegnę z tym, co usłyszałam
Jedynie smutek na siebie dziś ubrałam
Pustka wokół mnie wszystkie zdania powielala

C:

Dogoń dziś mnie – bo nie chcę zgubić się
Dziś wchodzę we mgłę pustych słów, które ranią mnie

Tekst utworu „Niemoc” rozpoczyna się od stwierdzenia, że ze spojrzenia człowieka można odczytać prawdę. Jest to metafora, która w świecie poezji często charakteryzuje odczytywanie emocji za pomocą różnych cech ludzkich, m.in. mowy ciała. W życiu codziennym, w rozmowie, spojrzenie skierowane na rozmówcę jest oznaką szacunku i uważności na słowa osoby mówiącej. Część B1 utworu ilustruje metaforę „odbicia człowieka” w wielu oczach, czyli spotkania z osobami, które mają własną codzienność i sytuacje życiowe do indywidualnej refleksji. W Części C podmiot liryczny woła o pomoc. Słowa: „Dogoń dziś mnie, bo nie chcę zgubić się; Dziś wchodzę we mgłę, pustych słów, które ranią mnie”³⁴ opisują brak możliwości odnalezienia się w rzeczywistości oraz

³⁴ Fragment tekstu utworu „Niemoc”, autor: Katarzyna Golecka

prztłoczenie słowami, które wpływają negatywnie na podmiot liryczny. W refrenie (część C) istnieje ukryta nadzieja na odnalezienie wyjścia z trudnych sytuacji dzięki pomocnej dłoni drugiego człowieka. Druga zwrotka utworu (część A2) przyspiesza rytm słowa pisanego, dzięki dobraniu wyrazów krótkich i dykcyjnych. Autorskim zamysłem było utrzymanie intencji żalu i pogubienia podmiotu lirycznego, który nie widzi potrzeby przemiany w sobie, lecz odczuwa potrzebę poszukiwania szczęścia w innych. Podmiot odczuwa pustkę, w której negatywne myśli są wyznacznikiem emocji, co powoduje symboliczną i tytułową „Niemoc”.

Wprowadzeniem „przemiany emocjonalnej” jest kompozycja „Przestrzeń”. Tytuł jest dosłowny, ze względu na brak tekstu w utworze. Wykonany jest za pomocą techniki scat – partie wokalne śpiewane są za pomocą sylab. Ocena warstwy tekstowej i przedstawienie dosłownej intencji jest niemożliwa. „Przestrzeń” zgodnie z jedną z definicji ze słownika języka polskiego pod redakcją Witolda Doroszewskiego to: „nieograniczony obszar trójwymiarowy, w którym zachodzą wszystkie zjawiska fizyczne”³⁵. Potraktowałam ten utwór jako nieograniczoną możliwość doboru dźwięku i sylab, po to, aby zinterpretować kompozycję muzycznie w podrozdziale 5.3.

Emocje zwiastujące przemianę podmiotu lirycznego rozpoczyna kompozycja „Niepewność”. Zadawanie pytań w celu uzyskania rozwiązania danej problematyki to kluczowa czynność w każdej dziedzinie. W poezji pytania budują rozwinięcie myśli autora, w badaniach zbliżają do rozwiązań, a w życiu codziennym pomagają nam kształtować ocenę danej sytuacji.

NIEPEWNOŚĆ

A1:

Stoję dziś naprzeciw różnych dróg
i patrzę bez decyzji
Którędy lepiej będzie mi pójść
Niech poniesie mnie dziś wiatr

B:

Skąd wiedzieć mam, czy zostanę
Czy ruszę w przeciwną stronę
Wybiorę pewność czy lęk
Jedynie siebie znam, mam swoje zdanie
Lecz zbyt mocno wzrusza mnie świat,
przez co waham się

C:

Szukam odpowiedzi na

³⁵Źródło: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/przestrzen;5485128.html> (odczyt: 16.03.2025 r.)

pytania, które wracają w snach
Oddana sercu, w którym rytm daje znak,
że chce zrozumieć
Szukam drogi, której znak
zgodnie ze mną wskaże ten szlak
Gdzie ułożę oddech i kilka spraw
bez względu na ich wagę

A2:

Błądząc po bezkresie własnych słów
Wciąż bojąc się decyzji
Czując zbędne echo obcych ust
Nie wiem czy ja to ja

B:

Skąd wiedzieć mam
Czy zostanę
czy ruszę dziś ku sobie,
by poznać sedno tych dni
Czy na pewno siebie znam
I mam swoje zdanie
Czy ten jednostajny marsz
Dziś zamienię w bieg

C:

Szukam odpowiedzi na
pytania, które wracają w snach
Oddana sercu, w którym rytm daje znak,
że chce zrozumieć
Szukam drogi, której znak
Zgodnie ze mną wskaże ten szlak
Gdzie ułożę oddech i kilka spraw
bez względu na ich wagę

D:

Pytania, tak wiele ich
Pytania, wciąż mącą mi sny
o sens, o rytm
o sedno, o dni
przyszłość i przeszłość
wciąż gubię się w tym
chcę uwolnić głowę, zaufać już sobie

C:

Szukam odpowiedzi na
pytania, które wracają w snach
Oddana sercu, w którym rytm daje znak,
że chce zrozumieć
Szukam drogi, której znak
Zgodnie ze mną wskaże ten szlak
Gdzie ułożę oddech i kilka spraw
bez względu na ich wagę

Tekst utworu „Niepewność” rozpoczyna się słowami „Stoję dziś naprzeciw różnych dróg i patrzę bez decyzji”³⁶. Słowa te w dosłownym znaczeniu pozwalają podmiotowi lirycznemu poszerzyć horyzonty dotychczasowego spojrzenia na rzeczywistość, w której wszelkie drogi były niemożliwe do dostrzeżenia. W tym utworze pojawiają się pytania i możliwości, które stoją przed każdym z nas. Bez względu na wybory podejmowane przez człowieka, zawsze przed podjęciem decyzji mamy przed sobą wiele możliwości. Od człowieka zaś zależy, którą z nich wybierze. Do realizacji celów potrzebna jest przestrzeń (symbolika utworu czwartego), a niepewność jest emocją towarzyszącą ludziom między innymi przy wyborach ścieżek życiowych. Podmiot liryczny w części C (refren) informuje, że pragnie podążać za tym, co czuje – w spokoju i w zgodzie ze sobą. Tworząc kolejność utworów na płycie, zależało mi na tym, aby niepewność była pierwszą z emocji progresu. Często w momencie bezradności pozostaje się w stanie niepewności. W tej sytuacji symbolika tego słowa jest całkowitym kontrastem. Ten rodzaj niepewności naprowadza podmiot liryczny do wyrażania siebie w podjętych decyzjach. Doprowadza do dojrzałości i świadomości. Sprawia, że mimo niewiedzy, co wydarzy się po dokonaniu wyboru, podmiot liryczny podejmuje go, w zgodzie ze swoimi przekonaniem. Utwór kończą jednak słowa informujące słuchacza o ciągłym poszukiwaniu. Jest to początek drogi podmiotu lirycznego do pełnego poznania i świadomości emocjonalnej.

Kontynuacją albumu „Kontrasty” jest utwór o tytule „Nadzieja”. To emocja, która pozwala docenić teraźniejszość oraz spojrzeć w przyszłość. Podmiot liryczny, który jest głównym bohaterem albumu, nie ma imienia, cech wyglądu. Określony jest jako „ja liryczne”, a zabieg ten pozwala słuchaczowi podjąć decyzję, w jaki sposób zinterpretuje album.

NADZIEJA

A1:

Monotonny żegnam zmierzch
Kolor tuli się do drzew
Niepozorny dreszcz, utulił cień
Biegnę do utraty tchu

³⁶ Fragment tekstu utworu „Niepewność”, autor: Katarzyna Golecka

Poznaję nadzwyczajność snu
Nie odpycham, lgnę
Tym bardziej chcę

B:

I rozum podkrada mnie,
bo czas już wiedzieć
Odpowiedź mieć

C:

Sercem siebie stworzę,
jak feniks się odrodzę
Obudzę w sobie płomień
Choć jeszcze czas
Nikt nie stanie mi na drodze,
bo będę miała zbroję
Sama się obronię
Odkrytą talią prawd

A2:

Trzymam pion, mam pewność, że
typowy marsz nie porwie mnie
Nie tego dzisiaj chcę, nie tego chcę

B:

I rozum podkrada mnie,
bo czas już wiedzieć
Odpowiedź mieć

C:

Sercem siebie stworzę,
jak feniks się odrodzę
Obudzę w sobie płomień
Choć jeszcze czas
Nikt nie stanie mi na drodze,
bo będę miała zbroję
Sama się obronię
Odkrytą talią prawd

D:

Czekałam na znak od siebie
Czy zdołam przekroczyć próg
Czekałam na znak od siebie,
by stwierdzić, że

C:

Sercem siebie stworzę,
jak feniks się odrodzę
Obudzę w sobie płomień
Choć jeszcze czas
Nikt nie stanie mi na drodze,
bo będę miała zbroję
Sama się obronię
Odkrytą talią prawd

Nadzieja w życiu człowieka buduje ścieżki i możliwości. Będąc niepewnym (utwór piąty) swoich dróg, do ich wyboru potrzebujemy emocji, która ostatecznie wspomogę podjęcie decyzji. Zawsze kierujemy się nadzieją lub oczekiwaniem na rezultat, który jest bardziej lub mniej przewidziany. Podmiot liryczny odkrywa w sobie cechy, które odrzucają wcześniejsze zagubienie, wręcz przeciwnie – dają znak (część D), że podmiot jest emocjonalnie gotowy, by poznawać siebie. Część C, refren, zawiera wers „Obudzę w sobie płomień, choć jeszcze czas”. Fraza ta zwiastuje, że uczucie tytułowe nie jest finalnym rezultatem pracy nad emocjami, które będą stabilizować kręgosłup emocjonalny podmiotu lirycznego. Nadzieja staje się główną przesłanką na trwały progres i budowanie świadomości podmiotu lirycznego. W przełożeniu na świat realny – wierząc w cel, jesteśmy w stanie go zrealizować. Budując własną świadomość i wiarę w budowanie przyszłości, tworzymy fundamenty świadomego życia w zgodzie z własnymi odczuciami.

Utwór siódmy prezentuje „Miłość”. Jest to uczucie tworzenia więzi, emocja przywiązania, uzewnętrznienia i poczucia bezpieczeństwa. Kochając bliskich, tworzymy trwałe i świadome więzi. Akceptujemy ich wady i zalety, jesteśmy świadomi procesu, który kształtuje relacje. Aby kochać w pełni świadomie, powinniśmy dogłębnie poznać cechy, które miłość tworzą. Silne uczucie powinno być zrodzone z harmonii emocji i szacunku do drugiego człowieka. Miłość do samego siebie powinna być stworzona ze świadomości dobrych i złych cech, próby dążenia do najlepszej wersji siebie, dla siebie. Człowiek, który docenia swoje wnętrze, żyje w zgodzie ze swoimi przekonaniami, potrafi dzielić się swoją miłością z innymi.

MIŁOŚĆ

A1:

W spokoju dnia chcę pozostać
W brzmieniu chwil znaleźć schron
Poczuć chcę powiew dobra
Myślom dać nowy dom

Niech otuli nas cisza
Plany zmyje szum fal
Obejmij mnie czułą prawdą
Przestańmy liczyć dni

Wystarczy jeden oddech

B:

Zerknijmy na to niebo
Spojrzeniem nowych szans
Nic więcej nam nie trzeba
Wystarczy tylko czas
Bądź teraz przy mnie blisko
Niech w miejscu zatrzyma się świat

A2:

Jeśli granatowe chmury
przysłonią wszystko to co w nas
i wielkie fale między nami
Pokażą nam, co to strach

Jeśli kiedyś nasze dłonie
Nie zechcą już przy sobie trwać
Oddam Ci ostatni oddech,
bo już nie będzie jutra

B:

Zerknijmy na to niebo
Spojrzeniem nowych szans
Nic więcej nam nie trzeba
Wystarczy tylko czas
Bądź teraz przy mnie blisko
Niech w miejscu zatrzyma się świat

Utwór „Miłość” przedstawia pragnienie zachowania spokoju duszy i otoczenia. Część A1, pierwsza zwrotka, naprowadza słuchacza na cele podmiotu lirycznego. Chce on zachować spokój codzienności, pozostać przy dobrych momentach, utrzymać harmonię myśli oraz „poczuć powiew dobra”, czyli utrzymać w przyszłości pozytywne i racjonalne nastawienie.

Część B, refren, w którym podmiot zaleca spojrzenie na niebo, czyli symbol nieskończoności czy też często sprawiedliwości. „Spojrzenie nowych szans” jest określeniem nadziei, zakończeniem walki o spokój i poszukiwania sensu. W utworze liczy się wyłącznie czas przekazany dla siebie i najbliższych osób, ponieważ szczerą miłość do siebie i bliskich buduje najtrwalsze fundamenty poprzez poznanie, akceptację i pragnienie rozwijania wszystkich cech, które budują człowieka.

Część A1, druga zwrotka, zawiera wersy: „jeśli kiedyś nasze dłonie, nie zechcą już przy sobie trwać, oddam Ci ostatni oddech, bo już nie będzie jutra”. Wersy te określają fakt, że jeśli bliski (o którego troszczy się podmiot liryczny) zagubi się w swojej emocjonalności, zyska on wsparcie, ponieważ bez jego obecności „jutro” nie będzie istnieć (w początkowej emocji albumu podmiot liryczny nie posiadał nadziei, nie mógł przez to przejść dalszej drogi

progresu emocjonalnego). W tej sytuacji, miłość nie jest bezgranicznym przywiązaniem, a wspólnym spojrzeniem na otrzymywane szanse, wzajemnym wsparciem. Oprócz miłości do samego siebie, tworzenie więzi jest bardzo ważnym elementem budowania kręgosłupa emocjonalnego.

Ostatnim utworem zawierającym tekst jest „Akceptacja”. Tytuł utworu oznacza przyzwolenie na odczuwanie emocji. Człowiek dbający o własny rozwój powinien przepracować i zaakceptować przeszłość, aby w pełni docenić teraźniejszość oraz przyszłość. Odczuwanie różnych emocji jest naturalne. Powstają one dzięki ludzkim przeżyciom, kształtują nasze postrzeganie świata. W życiu człowieka niezwykle istotna jest akceptacja siebie i swoich przeżyć.

AKCEPTACJA

A1:

Spoglądam na jaskrawe zachody słońca
Purpurowe niebo pragnę skraść
Stojąc na brzegu fal, które nie chcą mieć końca
Chłonę morskiej bryzy ostry smak
Otulają mnie szepty drzew, kołysze dźwięk
Uciekam hen, gdzie nie ma

B:

Nic
Cisza niewidzialnych chwil
Otwieram się, by iść
Bez skarg na codzienności dni

C:

Znam tę drogę, wynurzam się, gdy tonę
Niepowodzeń naturalność chłonę
Równoważę przeciwności zdarzeń
Z samą sobą bliżej

A2:

Melancholii dreszcz uprzedza mnie,
że w myślach kilometry znów liczę
Bo o jedną ze spraw zatroszczyć się chcę,
nim w lata dni przemieni życie

Z tęsknotą czas uporać się,
Grać w grę i pewnym być,
że najgorszy czas minie

Powrócę wtedy do zachodów, drzew
i rozmów, tam, gdzie najmilej

C:

Znam tę drogę, wynurzam się, gdy tonę
Niepowodzeń naturalność chłonę
Równowagę przeciwności zdarzeń
Z samą sobą bliżej

Utwór „Akceptacja” opowiada o uwolnieniu się od nadinterpretacji emocji. Podmiot liryczny podkreśla wartość przyrody, którą się otacza. Przestrzeń opisana w części A1 (zwrotka) jest barwna, żywa, intensywna, co oznacza, że podmiot liryczny skupia się na tym, co go otacza, dzięki przepracowaniu swoich uczuć. Metafora „cisza niewidzialnych chwil” (część B) oznacza brak goniących myśli powodujących lęk. Symbolika tytułu odnosi się głównie do części C (refren), która sygnalizuje, że podmiot liryczny akceptuje niepowodzenia, z równowagą emocjonalną traktuje wydarzenia i dzięki temu akceptuje siebie. Część A2 wskazuje na poczucie tęsknoty i wartość nadziei, która w tęsknocie gra istotną rolę – wspomaga ludzi w jej przetrwaniu bądź zrozumieniu jej źródła.

„Akceptacja” jest utworem zamykającym cykl przeżyć podmiotu lirycznego. Jako autorka traktowałam ten utwór jako klamrę kompozycyjną. Rozważałam, które z odczuć poprawnie podsumuje dynamikę uczuć i stanów emocjonalnych. Zdałam sobie sprawę, że bez zaakceptowania emocji, które nas otaczają, nie mamy możliwości rozwoju. Chcąc uzyskać progres w pracy nad sobą, musimy zaakceptować to, co już nastąpiło i zbudowało nasze postrzeganie konkretnych sytuacji. Stawiając kolejne kroki w poznawaniu siebie, musimy być świadomi przeszłości.

„Oddech”, to utwór zamykający album „Kontrasty”. Symbolika tytułu nawiązuje do wartości oddychania. Istnieje wiele ćwiczeń i metod redukujących stres oraz poprawiających jakość życia, które skupiają się na świadomym przepływie powietrza. Często stany lękowe charakteryzują się zbyt szybkim oddechem lub brakiem możliwości nabrania powietrza. Stan relaksu opiera się na odpowiednim ciśnieniu powietrza, które nie zaburzy spokoju człowieka. Wiele metafor opisuje wagę oddechu oraz faktu, że bez niego, nie jesteśmy w stanie funkcjonować. „Oddech” w dziele „Kontrasty” niesie przesłanie mówiące o tym, że sposób, w jaki kontrolujemy nasz przepływ powietrza, redukujemy jego ciśnienie, może również (metaforycznie) wpływać na naszą emocjonalność – niekiedy trudną do opanowania, innym razem pełną spokoju. Często od nas samych zależy, w jaki sposób będziemy postrzegać różne sytuacje, jak na nie zareagujemy. Podobnie jest z oddechem – będąc świadomym, kiedy się zmienia i jak z nim pracować, potrafimy zadbać o nasze ciało i jego funkcjonalność.

2.2. Linia wokalna – przedstawienie emocji w utworach

Linia wokalna w kompozycji muzycznej, to sekwencja dźwięków przypisana każdej z części wykonywanego utworu. Cechuje ją powtarzalność linii melodycznej mimo śpiewanego odmiennego tekstu wykonywanego przez wokalistę. Na linię wokalną składają się zarówno dźwięki, jak i rytm. Niezwykle istotną rolą linii wokalnej jest przedstawienie

walorów tekstu i klimatu utworu tak, aby odbiorca dzieła potrafił (choćby częściowo) zinterpretować kompozycję w zgodzie z zamysłem twórcy.

Interpretacja wokalna za pomocą linii wokalnejszy to sposób, w jaki wokalista wykorzystuje swoje możliwości techniczne i emocjonalne, by oddać charakter utworu poprzez zmiany w tonacji, rytmie, dynamice oraz frazowaniu. Linia wokalna to nie tylko sekwencja dźwięków, które mają być zaśpiewane, ale także nośnik emocji i intencji artysty, który kształtuje ją, uwzględniając tekst i nastrój utworu. Poprzez wykorzystanie technik, takich jak legato (płynne łączenie dźwięków), staccato (krótkie, wyraziste dźwięki) czy dynamiczne zmiany (od cichego szeptu do intensywnej głośności), wokalista nadaje śpiewowi głębię i przekonująco wyraża uczucia. W przypadku trudniejszych linii wokalnych wokalista powinien zachować precyzyjność techniczną, jednocześnie oddając subtelność emocji i ogólny sens utworu. Ostatecznie linia wokalna staje się narzędziem do przekazania nie tylko muzycznej struktury, ale także głębokiej interpretacji tekstu i intencji autora. W moim odczuciu, w dziele artystycznym zatytułowanym „Kontrasty” zastosowałam wyżej wymienione elementy, aby przybliżyć własną emocjonalność artystyczną.

W zależności od gatunku muzycznego, linia wokalna utworu może opierać się na prostych lub bardziej skomplikowanych sekwencjach dźwiękowych. Może być wykonywana bez towarzyszenia instrumentów bądź z akompaniamentem. Celem tworzenia kompozycji z wykorzystaniem głosu jest często stworzenie linii wokalnejszy, która wzmocni rolę tekstu w utworze. Wokalista za pomocą odpowiedniej dynamiki, aspektów technicznych oraz prezentacji utworu zinterpretuje tekst, który dzięki melodii pozostaje w pamięci słuchacza, co niekiedy powoduje potrzebę ponownego odsłuchania utworu czy obecności na koncercie.

Kontrastową sytuacją na wykorzystanie linii wokalnejszy jest wykonanie utworu bez słów – za pomocą wokalizy czy też techniki scat. Linia wokalna w tym przypadku może być skomponowana (transkrypcja solówki, muzyka filmowa, kompozycja wokально-instrumentalna itp.) bądź na bieżąco improwizowana. Jest to możliwość, w której wykorzystanie głosu jest interesujące oraz motywujące słuchacza do własnej interpretacji.

Muzyka towarzyszy ludziom w najważniejszych dla nich wydarzeniach, przez co wykształcamy w sobie wrażliwość na dźwięk, która wspomaga określenie, czy dźwięki niosą w intencji dobre bądź trudniejsze emocje. W połączeniu z tekstem, automatycznie interpretujemy, czy utwór posiada cechy kompozycji pozytywnej czy też melancholijnej. Akompaniament składa się z akordów o trybie durowym bądź molowym, opartym na skalach, które można łatwo określić przez kojarzony z nimi nastrój. Arystoteles w swoim dziele „Polityka” określił skale muzyczne w następujący sposób: tonację dorycką jako „wprawiającą w nastrój pośredni i poważny”³⁷, tonację frygijską jako „budzącą zachwyty”³⁸,

³⁷ Na podstawie: Arystoteles, „Polityka”, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. I, Warszawa 2003, edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl, <http://biblioteka.kijowski.pl/arystoteles/polityka.pdf>, „Czy muzyka powinna stanowić przedmiot nauczania i jakim celom ma służyć (wychowaniu? rozrywce? Czy szlachetnemu używaniu?)” str. 197 (cytowana strona), dostęp: 24.03.2025 r.

³⁸ Na podstawie: Arystoteles, „Polityka”, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. I, Warszawa 2003, edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl, <http://biblioteka.kijowski.pl/arystoteles/polityka.pdf>, „Czy

tonację miksolidyjską, podczas której jej odbiorcy „wpadają w nastrój więcej smutny i przygnębiony”³⁹. Dzieło Arystotelesa jest dowodem na to, że muzyka w kontekście emocjonalnym rozpatrywana była już przed naszą erą przez filozofów i myślicieli.

Linie wokalne w dziele „Kontrasty” są kontrolowane. Z wyjątkiem utworu „Przestrzeń”, na płycie nie występują utwory, które posiadają elementy muzyki otwartej. Utwory mają skomponowaną linię wokálną, która łączy się z harmonią utworu oraz jego stylistyką.

Podczas procesu twórczego, zaraz po napisaniu tekstu, linia melodyczna była pierwszym elementem twórczym. Następnie budowałam harmonię utworu, tak, aby ekspresja wynikająca z wykonawstwa była kompatybilna ze słowem i dźwiękiem. Komponując utwory, zależało mi na przedstawieniu emocjonalności mniej dosłownej, czyli wynikającej ze znajomości techniki wokalnejs oraz zastosowania elementów dzieła muzycznego m.in.: różnorodnego tempa w liniach wokalnych, zróżnicowanego ambitusu dźwięków, dynamiki, która w momentach kulminacyjnych będzie wymagała wykonania skomplikowanych dźwięków oraz kolorystyki wynikającej z przedstawionego nastroju utworu. Elementy te są głównym czynnikiem nadającym możliwość stworzenia własnej interpretacji na podstawie wysłuchanych dźwięków. Oprócz nich warto wyróżnić również rolę harmonii, którą tworzy linia wokálna z akompaniamentem oraz wartość, jaką jest utrzymanie odpowiedniej melodyki, która wspomaga identyfikację poszczególnych części utworów i porządkuje kompozycję.

2.3. Współzależność wokálno-instrumentalna

Praca zespołowa nad interpretacją kompozycji i prezentacją wspólnego muzycznego celu to działanie wymagające wzajemnej wyrozumiałości oraz współpracy. Doświadczenie nabywane przez lata, dbałość o technikę gry na instrumencie czy też własne inspiracje muzyczne kształtują wrażliwość na dźwięki oraz sposób ich przedstawienia. Indywidualne gusta muzyczne oraz fakt, że mogą się one różnić, tworzą wysokie prawdopodobieństwo stworzenia zespołu muzycznego, którego prezentowane dzieła nie będą powtarzalne, lecz staną się unikatowe. Znając elementy dzieła muzycznego oraz ich definicje, muzyk w teorii zdefiniuje je w sposób techniczny i proporcjonalny do możliwie wielu wyjaśnianych definicji. W praktyce zaś każdy muzyk przedstawi inaczej dynamikę czy artykulację. Każde wykonanie aspektu technicznego będzie różnić się intencją, emocjonalnością oraz postrzeganiem dynamiki jako środka artystycznego. Pojęcie głośności będzie całkowicie inne dla każdego w przedstawieniu konkretnej dynamiki, mimo znajomości różnic pomiędzy ciszą a głośnym dźwiękiem.

muzyka powinna stanowić przedmiot nauczania i jakim celom ma służyć (wychowaniu? rozrywce? Czy szlachetnemu używaniu?) str. 197 (cytowana strona), dostęp: 24.03.2025 r.

³⁹ Na podstawie: Arystoteles, „Polityka”, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Tegoż, Dzieła wszystkie, t. I, Warszawa 2003, edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl, <http://biblioteka.kijowski.pl/arystoteles/polityka.pdf>, „Czy muzyka powinna stanowić przedmiot nauczania i jakim celom ma służyć (wychowaniu? rozrywce? Czy szlachetnemu używaniu?) str. 197 (cytowana strona), dostęp: 24.03.2025 r.

Wyjątkowość muzyki polega na połączeniu wrażliwości artystycznej członków zespołu oraz odnalezieniu porozumienia, wspólnego celu w wykorzystaniu środków wykonawczych. W przedstawieniu dzieła niezwykle istotna jest reakcja instrumentalna na moment kulminacyjny w utworze. Często powinna łączyć się z dynamiką tekstu utworu oraz interpretacją wokalisty. Wspólny akcent w muzyce jest równie ważny, co wspólny oddech. Jeśli zespół spójnie reaguje na pauzy, wzajemnie się słucha oraz odpowiada następstwem dźwięków, oznacza to, że muzycznie współpracuje i nadaje sens interpretacji.

Nadawanie emocjonalności muzyce w grupie jest zadaniem nienależącym do najprostszych. Często wykonawcy, mimo tworzenia zespołu, są również solistami w życiu artystycznym, tworzą własne ścieżki. Budowanie zespołu wymaga porozumienia w kwestiach muzycznych oraz przekazania wspólnej wizji w utworze.

Praca nad albumem „Kontrasty” wymagała poszukiwań twórczych ze względu na określony cel. Przedstawienie zarówno skrajnych, jak i niekiedy podobnych do siebie stanów emocjonalnych nadawało potrzebę wspólnego odczuwania emocji związanych z kompozycjami. Istotną formą pracy nad każdym utworem była analiza tekstu lub wizji artystycznej. Następnie z określonej wizji poszukiwaliśmy odpowiedniego wykorzystania elementów dzieła muzycznego, zgodnego z interpretacją zaplanowanych wcześniej emocji.

Na płycie często słychać wymianę fraz w partiach solowych instrumentów, wzajemne porozumienie w udzielaniu przestrzeni na przedstawienie muzycznej indywidualności każdego z instrumentalistów. Bardzo ważną kwestią w partiach solowych było zachowanie wrażenia przedstawienia stanu emocjonalnego proporcjonalnego do tytułu utworu. Celem tego zabiegu jest połączenie intencji wokalne i instrumentalnej oraz indywidualnego postrzegania emocji oraz ich odzwierciedlania.

W życiu oraz w muzyce, dzięki nabytym doświadczeniom, niemożliwe jest, abyśmy byli powtarzalni w sposób idealnie proporcjonalny. Istnieje prawdopodobieństwo naśladownictwa lub inspiracji. Nigdy jednak nie odda ono w całości pierwowzoru, a stworzy jedynie następstwo danej inspiracji. Dzięki temu autorskie dzieła wykonywane przez zespół zawsze są dziełami składającymi się ze wspólnych emocji. Emocje te mają wzajemną definicję i cechy, lecz różnią się w ich ukazaniu. Grupowe przedstawienie (w sposób muzyczny) emocji trudnych będzie niosło za sobą zróżnicowaną dynamikę, a dużą rolę odgrywać będzie rytm.

W emocjach pozytywnych liczył się będzie kontrast wynikający z zachowania spokoju bądź wskrzeszenia wspólnej energii. W obu przypadkach cały zespół muzyczny powinien pracować nad momentami kulminacyjnymi utworu i zachowaniem dynamiki, która pomoże słuchaczowi interpretować utwory w sposób czytelny co do tytułu oraz niezbyt dosłowny, jeśli chodzi o wartość tekstu i pozostawienie przestrzeni do indywidualnej oceny.

„Kontrasty” to zarówno tytuł albumu, jak i sposób przedstawienia skrajnych odczuć do interpretacji. Dzięki współpracy z instrumentalistami, jako kompozytor oraz wykonawca, mogłam budować intencję utworów za pomocą wykorzystania elementów dzieła muzycznego.

Znaczenie kontrastów muzycznych to przede wszystkim:

- budowanie napięcia muzycznego
- wydobywanie detali
- kształtowanie struktury utworu
- ekspresja emocjonalna

Kontrasty mogą przybierać różne formy. Pragnę wyszczególnić kilka z nich:

1. Kontrast dynamiczny: polega na zmianie głośności w trakcie utworu, od cichych do głośniejszych momentów. Elementy te mają na celu wzbogacenie utworu poprzez wprowadzenie różnorodności i ekspresji. Umiejętne stosowanie dynamiki ułatwia wykonawcom wyrażenie szerokiego wachlarza emocji oraz nadanie kompozycji głębi i dramaturgii.

Istotny kontrast dynamiczny zawarłam w kompozycji zatytułowanej „Apatia”. Utwór wykorzystuje dynamikę od jej najmniejszych zasobów do punktu kulminacyjnego w postaci ostatniego refrenu. Instrumentarium utworu opiera się na dźwiękach fortepianu (Aleksander Narkun), gitary elektrycznej (Jan Sacharczuk), instrumentów perkusyjnych i perkusji (Jędrzej Szmelter) oraz gitary basowej (Bartłomiej Brózda). Osobiście nagrywałam partie wokalne i głosy dodatkowe.

Kompozycja rozpoczyna się wstępem fortepianu. Następująca po nim część A1, poza podstawą harmoniczną, składa się z linii wokalne, która wykonywana jest nieco zapowietrzonym dźwiękiem dla oddania intencji tekstu. Gitara oraz instrumenty perkusyjne prowadzone są przez muzyków w sposób otwarty – instrumentalisci grają dźwięki naśladujące różne odgłosy, aby oddać tajemniczość utworu. Podczas trwania części A1, instrumenty pozostają w dynamice opierającej się na ciszy (piano), wymieniają się zaś motywami rytmicznymi oraz kreatywnymi. Część B utworu zwiększa jego dynamikę – moim celem było przedstawienie odczucia narastania stanu emocjonalnego kojarzonego z lękiem za pomocą narastającej dynamiki dźwięków. W tle pojawiają się również efekty wokalne imitujące szepty oraz linia wokalna wykonana legato. W części A2 instrumentarium pozostaje w podobnej dramaturgii do części B, zaś wokół wzmacnia swoją głośność. Nieustannie w tajemniczy sposób buduje przestrzeń dla emocji, które ponownie wzrastają w nadchodzącej części B, wzmocnionej dynamicznie przez instrumenty. Dynamika utrzymuje się na części C, która zmienia swój kolor poprzez inny rytm, lirykę słowa, barwę gitary oraz chórki. Część ta prowadzi do punktu kulminacyjnego, którym jest ostatni refren (część B). Jest to część najbardziej dynamiczna, posiada bogate instrumentarium wzmocnione przez rockowe brzmienie gitary, perkusista nadaje intensywny, mocno emocjonalny rytm, dzięki czemu słowa napisane do kompozycji stają się głównym przesłaniem utworu.

Kluczową rolę dla opisanego kompozycji spełniło wykorzystanie odpowiedniej dynamiki. Wspomogła ona wizualizację mojej koncepcji nawiązującej do przedstawienia tytułowego stanu emocjonalnego. Celem kontrastu dynamicznego było budowanie napięcia w utworze.

2. Kontrast tempa: zmienne tempo w kompozycjach ułatwia instrumentalistom i wokalistom przedstawienie dramaturgii oraz punktów kulminacyjnych w utworach. Agogika jest ważnym elementem prowadzącym kompozycję i lirykę wykonywanego słowa. Często wspomaga interpretację – za pomocą różnorodnego tempa, można interpretować pośpiech lub spokój utworu oraz wirtuozerię wykonywanych dźwięków ze względu na ich poziom trudności.

Kontrast tempa chciałabym przedstawić na podstawie wybranych utworów z albumu. Tempa utworów często łączą się z tytułowymi emocjami lub odczuciami. Prędkość utworu „Apatia” zdecydowanie różni się od prędkości utworu „Miłość”. Rozkołysane frazy utworu niosące emocje pozytywne, pełne nadziei, nadają intencjom spokój, zaś dynamiczne i szybsze tempo utworu „Apatia” wzmacnia jego dramaturgię i emocje niosące niepokój.

Kompozycje „Akceptacja” oraz „Nadzieja”, których celem jest przekazanie dobrych emocji, różnią się tempem i lekkością od utworów takich jak „Niepewność” czy „Bezradność”. Kontrast tempa połączony z różnorodną dynamiką wspomaga interpretację utworów. Tempo szybsze, wykonane z lekkością, nada bardziej pozytywną emocjonalność od szybkiego tempa wykonanego z dużą ilością akcentów, przy wykorzystaniu intensywnej dynamiki. Oczywiście ostateczny kolor nadaje warstwa harmoniczna i liryczna, lecz tempo wspomaga wizualizację wykonywanego słowa.

3. Kontrast melodyczny: polega na zachowaniu odpowiedniej relacji pomiędzy dźwiękami i ich brzmieniem w interpretacji utworu przez zespół i wykonawcę. Skomponowanie melodii wnoszącej do utworu możliwość zapamiętania chociaż jej fragmentu przez słuchacza jest istotnym aspektem budowania kompozycji ze względu na możliwą potrzebę ponownego odsłuchania utworu przez słuchacza. W mojej opinii, melodia w utworze powinna posiadać punkt kulminacyjny, który wprowadzi kontrast i wzmocni emocjonalność w jej odbiorze. Istotna jest również różnica wysokości dźwięków przedstawiona za pomocą skomponowanych i wykonywanych interwałów oraz spójności (bądź otwartej formy melodycznej np. free jazzowej) harmonii z linią melodyczną.

4. Kontrast instrumentalny: polega na wykorzystaniu różnorodnego instrumentarium, które umożliwi stworzenie przestrzeni w muzyce oraz nada odzwierciedlenie kreatywności twórców. Na podstawie doboru instrumentarium do stworzenia albumu muzycznego, interpretację utworów wspomaga wykorzystanie ciekawych brzmień instrumentów oraz towarzyszących im metod artykulacyjnych w kwestii wydobywania dźwięku. Kontrast instrumentalny interpretuję jako dobór instrumentów, które w swojej barwie nadają ciekawe brzmienie (np. jazzowa partia solowa wykonana przez akordeonistę Wojciecha Ulanowskiego z wykorzystaniem elementów technik klasycznych i rozrywkowych w utworze „Niemoc”). Przestrzeń muzyczną wypełniają instrumentalisci, którzy swoim doświadczeniem i wrażliwością nadają indywidualny tor grze, partiom solowym oraz ogólnemu brzmieniu wykonywanych przez nich melodii. Często w partiach instrumentalnych muzycy wykorzystują motywy muzyczne na zasadzie przedstawiania sekwencji dźwięków przez jeden instrument oraz odpowiedzi inną sekwencją opierającą się lub przeciwstawną do pierwszego motywu, co również stanowi ciekawy kontrast w instrumentalistyce.

Do nagrania albumu „Kontrasty” zaprosiłam muzyków, dla których poszukiwanie kreatywności w muzyce jest istotne. Często podczas prób, przekazując swoją koncepcję na wykonanie stworzonych utworów, oprócz sugestii zawierających metodykę wykorzystania elementów dzieła muzycznego, kierowałam się porównaniem emocji do ciemnych lub jasnych barw, odczuć bądź kierujących mną emocji. Jako kompozytorowi i wykonawcy zależało mi na uzewnętrznieniu słowa, połączeniu go z dźwiękami oraz akcentami instrumentów, które potwierdzałyby spójność intencji czy też momentów kulminacyjnych w utworze. Starannie analizowaliśmy dobór barw i instrumentów. Istotna w kontekście brzmienia była decyzja, w których utworach powinna zabrzmieć gitara basowa, a w których kontrabas, analizowaliśmy również brzmienie oktaw fortepianu, które łączyły się ze współbrzmieniem motywów gitarowych. Osobną kwestią była decyzja o chórkach oraz odpowiednim doborze wysokości dźwięków, by były dodatkowym współbrzmieniem do partii instrumentalnych.

Utwór „Niemoc” został wykonany z Wojciechem Ulanowskim, grającym na akordeonie. Zarówno partie zespołowe, jak i partia solowa, były urozmaicone dzięki brzmieniu, które nadał akordeon. W moim zamierzeniu twórczym wykorzystanie dźwięków akordeonu było dopełnieniem kompozycji oraz elementem, który wzmacniał emocjonalność utworu. Technika gry na akordeonie łączyła w sobie aspekty zróżnicowanej dynamiki, interesującej artykulacji oraz koloru brzmienia, które wzmacnia ostatni refren utworu opowiadającego o potrzebie wsparcia w trudnym momencie.

5. Kontrast rytmiczny: stanowi jeden z najważniejszych elementów umożliwiających przedstawienie różnic w muzyce. Przemiany widoczne są najczęściej w zmianach części utworu np. z części A do części B. Muzycy przed przejściem do kolejnej partii utworu często nadają wprowadzenie w kompozycji do następującej modyfikacji. Polega ono na zastosowaniu zróżnicowanej harmonii, dynamiki oraz rytmiki utworu. Partie wokalne często posiadają stały rytm w konkretnej części utworu – jest to metoda, dzięki której muzyka staje się bardziej przychylna późniejszym powtórzeniom i naśladownictwu. Wokaliści jednak wykorzystują zróżnicowane frazowanie – zachowując tempo, niekiedy opóźniają bądź przyspieszają frazy, aby zapobiec monotonnym dźwiękom. W kwestii wokalne zmiany części w utworze (oraz rytmu danej partii) prowadzą do kontrastu. Cechuje się on zmianą intencji tekstu w utworze, często w kwestii lirycznej następuje rozwiązanie (w przypadku zmiany z części A na część B) historii tekstu lub w odpowiedzi na zwrotkę powstaje morał ukryty w refrenie. Kontrastem rytmicznym jest również zróżnicowane wykorzystanie rytmu podczas danego utworu względem większego składu instrumentalnego. Muzycy gospodarują przestrzenią wolną od rytmu danego instrumentu, wypełniając ją dźwiękami swoich instrumentów, co skutkuje często panoramicznym odbiorem akustyki dźwięku w słuchanej muzyce. Każdy instrument posiada zróżnicowane cechy wydobywania dźwięku, dzięki czemu wykonywany rytm we wspólnym tempie, lecz z zachowanymi różnorodnymi figurami rytmicznymi, umożliwia utrzymanie słuchacza w zaciekawieniu oraz wyszukiwaniu podczas odsłuchu interesujących motywów dźwiękowych.

Jednym z przykładów, który charakteryzuje się wykorzystaniem kontrastu rytmicznego, jest utwór „Przestrzeń”. Motywem przewodnim kompozycji jest podstawa harmoniczna zagrana na fortepianie bez tempa prowadzącego – *ad libitum*. Konwersacja głosu, fortepianu oraz gitary tworzy nieco abstrakcyjny obraz utworu, który nie posiada tekstu, zaś interpretuje brzmieniem tytuł. Utwór w trakcie partii improwizowanej prezentuje różne możliwości artykulacyjne głosu i instrumentów. Rytm stały pojawia się po zakończeniu wokально-gitarowej partii improwizowanej, wprowadzony zostaje przez głos i fortepian, gitara zaś pozostaje w kontraście, nadal improwizując dźwięki oraz ich długość. Chórki w utworze w rytmiczny, nieco monotony sposób powtarzają sekwencję rytmiczną, tak, aby dzięki zróżnicowanym źródłom dźwięku uzyskać tytułową „Przestrzeń”. Rola i różnorodność rytmu w kompozycji przejawia się dzięki różnym sposobom na jego przedstawienie. Rytm może być bardziej czytelny, narzucony odgórnie lub improwizowany, wprowadzający dużą przestrzeń do budowania indywidualnych odczuć.

2.4. Improwizacja wokalna na przykładzie utworów

Interpretacja emocjonalna bez wykorzystania słów wymaga szczególnej troski o ukazanie zamysłu wokalisty. Główną emocję oddają wtedy odpowiednio wykorzystane aspekty techniczne takie jak: zróżnicowana dynamika, artykulacja, rytmiczność frazy czy też odpowiedni dobór wykonywanych sylab.

Wykorzystanie techniki scat jest głównym środkiem wykonawczym w utworach improwizowanych, które pojawiły się na płycie „Kontrasty”. Kompozycje „Przestrzeń” oraz „Oddech” w koncepcji całości płyty mają pozostawiać największą możliwość indywidualnej interpretacji bez narzuconej z góry dosłownej intencji. Dzięki wykorzystaniu dowolnie wybranych przeze mnie sylab, chciałam w kreatywny sposób ukazać wrażliwość na dźwięki i frazy. Na intencję dźwięków składa się ich techniczne wykonanie. Ze względu na brak słowa pisanego, śpiewane melodie oddawały moją emocjonalność dzięki: odpowiedniemu wykorzystaniu dynamiki, która wyróżniała pewniejsze oraz spokojniejsze fragmenty wokalne, a także zastosowaniu przemyślanej artykulacji, która wprowadzała intencję dla frazy oraz nadawała kształt wykonywanym sylabom. Ważną rolę w zastosowaniu techniki scat odgrywa rytm oraz dobór sylab. W wyżej wymienionych utworach wykonywałam figury rytmiczne, które współpracują z akompaniamentem instrumentalnym bądź są dla niego kontrastem.

Dla długich dźwięków wykorzystywałam często sylaby zakończone samogłoskami, które uwydatniły długie dźwięki. Przy krótkich, rytmicznych frazach sylaby miały podkreślać figury rytmiczne, więc musiały być krótkie i dźwięczne, często z zastosowaniem spółgłosek wybuchowych bądź podkreśleniem sylab za pomocą konkretnych akcentów. Zależało mi na tym, aby zabieg ten wspomagał utrzymanie uwagi słuchacza oraz budował narrację utworu. Słowo pisane posiada indywidualną rytmikę tekstu, dzięki czemu tworzenie dowolnych sylab w technice scat niekiedy buduje wrażliwość na emocje idące za wykonaniem niezrozumiałych sylab w kwestii językowej, lecz zrozumiałych w kwestii intencji.

Ten sposób przedstawienia wrażliwości kojarzy mi się z muzyką filmową, która nadaje emocjonalność nagrany scenom. Często frazy wokalne nie posiadają tekstu, lecz składają się z wykonywanych melizmatów bądź fraz opartych na długich wokalizach. Za pomocą odpowiedniej harmonii oraz technik wykonawczych, sceny z towarzyszeniem muzyki budują intensywne doświadczenia emocjonalne. W muzyce improwizowanej całościowo bądź połowicznie, głównym celem interpretacji jest współpraca dynamiczna oraz kolorystyczna. Wzajemne przenikanie dźwięków oraz harmonii nadaje kolor tworzonej muzyce, a co za tym idzie – niesie za sobą emocje, które odczuwa zarówno muzyk, jak i odbiorca. Dzięki braku możliwości odniesienia się do tekstu utworu, odbiór emocjonalny zarówno muzyka, jak i słuchacza, może całkowicie się różnić, jednak w kontekście całego albumu może nieść przesłanki interpretacyjne. Minimalistyczna forma instrumentalna w kompozycjach „Przestrzeń” oraz „Oddech” umożliwiła mi poczucie swobody w odzwierciedleniu emocji i odczuć względem wykorzystanej harmonii. Indywidualnie dobrane sylaby, wykonane ze zróżnicowaną artykulacją oraz dynamiką, wspomagały budowanie momentów kulminacyjnych utworów.

Moim zamysłem na przedstawienie kompozycji „Przestrzeń” było utrzymanie słuchacza w zaciekawieniu poprzez pojawiające się dźwięki, które współpracują ze sobą mimo otwartej formy improwizacyjnej zachowanej w partii głosu i gitary. Kompozycja składa się z dwóch

części: pierwszej, wykonanej ad libitum oraz drugiej, wprowadzającej spokojne tempo w postaci ostinato wokalnego.

Głos w utworze nagrany został na kilka ścieżek: ścieżkę główną, nawiązującą harmonicznym do partii fortepianowej, ścieżki głosów harmonicznym oraz ścieżki dźwiękonaśladowcze. Nagrane ścieżki powstały na podstawie improwizacji – żadna z nich nie była wcześniej zaplanowana. Podczas nagrywania, po powstaniu pierwszej ścieżki wokalne, inspirowałam się nią do powstania kolejnej. Na tej podstawie powstała harmonia oraz ścieżki imitujące naturę. Celem wykorzystania kilku ścieżek wokalnych było ukazanie możliwości głosu, wykorzystania technik, które umożliwią poprawną fonację (m.in. technika Speech Level Singing) oraz świadomość improwizacyjną (m.in. technika scat).

Dwie z nagranych partii wokalnych imitują szum, który może kojarzyć się z powiewem wiatru lub szumem morskich fal. Wykorzystanie kontrastowych ścieżek, w autorskim zamyśle, ułatwia wyobrażenie przestrzeni, braku pośpiechu oraz spokoju. Głosy przedstawione są w odsłuchu panoramicznym. Akustycznie, dzięki zróżnicowanej dynamice i artykulacji, może się wydawać, że źródło dźwięku każdej ze ścieżek wyłania się z różnych kierunków akustycznych. Istotną rolę w utworze odgrywają dźwięki gitary. Są to partie wykonane poza główną podstawą tonalną utworu, którą narzuca partia fortepianowa, co wprowadza cechy improwizacji otwartej do kompozycji. Dźwięki gitary rozgrywane są z dużą ilością pogłosu. Są to dźwięki długie, otaczające kompozycję, utrzymujące tytułową przestrzenność.

Część druga kompozycji nadaje swobodny rytm z wykorzystaniem ostinato wokalnego. Zależało mi, aby motyw śpiewany się powtarzał. Ostinato wykonane jasną barwą, z dodanym powietrzem w moim odczuciu przedstawia emocjonalny odpoczynek, kojącą rutynę. Instrumentalnie dźwięki fortepianu i gitary są spójne w kwestii dynamiki, utwór nie posiada punktu kulminacyjnego, a istotą drugiej części jest stabilny, praktycznie „zapętłony” rytm.

Utwór względem albumu ma przedstawiać moment „przejścia” z emocji trudnych do emocji przepracowanych, dających nadzieję. Wcześniejsze kompozycje posiadały silniejsze wykorzystanie dynamiki, trudniejszą emocjonalność słowa. Kompozycja, która nie wykorzystuje słów, mogła w mojej opinii ukazać swobodne przejście do nowej emocjonalności w zachowanej kolejności na płycie (utwory ułożone w chronologii od emocji trudnych do tych, które niosą nadzieję). Celem zastosowania techniki scat w tej kompozycji było umożliwienie uzyskania dowolnej interpretacji dźwięków oraz ukazanie różnych sposobów wykorzystania głosu w kwestii imitacji dźwięków natury czy improwizacji.

Kompozycja „Oddech” jest duetem wokarno-instrumentalnym. Współpraca głosu z akompaniamentem w postaci dźwięków gitary miała być klamrą kompozycyjną, która zamyka kontrasty zawarte w albumie. Album otwiera utwór dynamiczny oraz trudny w intencji, pełen słów do wypowiedzenia, zaś kończy utwór bardzo minimalistyczny, na głos i instrument, bez słów, składający się wyłącznie z sylab.

Celem wykorzystania techniki scat w kompozycji „Oddech” jest przedstawienie głosu jako instrumentu. Współpraca z akompaniamentem instrumentalnym polegała na wzajemnym przenikaniu dynamik oraz świadomym słuchaniu. Głos w przypadku tej kompozycji przedstawiony jest dynamicznie na równi z akompaniamentem gitary. Akompaniament rozgrywany minimalistycznie łączy się z równie minimalistycznym doborem sylab. Sylaby wykonywane są w sposób delikatny, lecz czytelny (uwydatnienie artykulacji). Chciałam

przedstawić dzięki temu fakt, że głos wykonujący delikatne partie może pozostać dźwięczny oraz zachować lekkość, mimo pracy artykulacyjnej opierającej się na wykonaniu sylab zamiast tekstu. Sylaby w tym przypadku nadają większą wagę dźwiękom, które mają ukazać wrażliwość współbrzmień i współpracę dynamiczną głosu z akompaniamentem. Współpraca ta może kojarzyć się z duetem instrumentalnym: postrzeganego instrumentalnie wokalu z realnym instrumentem – gitarą. Technika scat historycznie wspomagała traktowanie głosu w sposób instrumentalny, dzięki czemu śpiewane frazy mogły kojarzyć się z partiami solowymi instrumentów. W przypadku rozpoczęcia kompozycji „Oddech” zależało mi na wykonaniu melodii w sposób podobny do artykułowanej frazy partii gitarowej, czyli dźwięków w brzmieniu krótkich, które za pomocą frazowania wykorzystane były w balladowym stylu. Kompozycja rozwija się dynamicznie, posiada punkty kulminacyjne, momenty bardziej dynamiczne wokalnie starałam się podkreślić poprzez bardziej otwarte sylaby. W kompozycji myślałam melodią, zależało mi na rozwijaniu powstałych motywów wokalnych. Tworząc daną frazę, starałam się urozmaicać ją sylabami innymi niż te, które śpiewałam wcześniej, lecz podobnymi, aby brzmiały jak imitowany język, posiadający spójność intencji. Sylaby opierały się na wokalizach melodyczno-rytmicznych, które starałam się rozwijać dynamicznie po to, aby utwór mimo powtarzalnego akompaniamentu był zróżnicowany. Im dłużej utwór trwa, tym bardziej głos staje się instrumentem solowym. Dynamikę kompozycji wspomagają rytmiczne oraz zróżnicowane dźwięki gitary, lecz główną emocjonalność narzuca głos, który improwizowanymi wokalizami prowadzi do punktów kulminacyjnych w utworze i jego temperamencie. Partie najpewniejsze wokalnie wykonuję, łącząc śpiewane frazy wymagające intensywnej artykulacji z opartymi głównie na samogłoskach i wyższych dźwiękach wokalizami. Zabieg ten wspomaga ukazanie punktów najbardziej dynamicznych, które wzmacniają emocjonalność utworu. Kompozycja kończy się ponownym wyrównaniem dynamik i wymianą dźwięków akompaniamentu gitary oraz imitującego krótkie sylaby głosu, kończąc jednocześnie album wyciszeniem i spokojem.

W wykonaniu tego utworu ważną rolę odgrywała również świadomość techniczna. Budowanie frazowania wokalnego, które opiera się na dowolnie wybranych sylabach oraz zarówno spontanicznym, jak i przemyślanym doborze improwizowanych dźwięków, wymaga przygotowania technicznego, aby spontaniczne dźwięki były zarówno emocjonalne, jak i wykonane prawidłowo. Zależność ta jest ważna, ponieważ zarówno emocje, jak i zdrowa praca głosu powinny być proporcjonalnie ważne. Wspomagałam się m.in. znajomością techniki SLS, która często w swojej nauce przekłada intencję mówienia na intencję śpiewania. Wykonując frazy składające się z sylab, chciałam przedstawić je z lekkością podobną do swobody mówienia w różnych sytuacjach.

2.5. Narzucenie emocji a pozostawienie przestrzeni do indywidualnej interpretacji słuchacza

Emocje w kompozycjach wokально-instrumentalnych niosą za sobą odpowiedzialność przedstawienia przemyślanego dzieła. Zamysłem dzieła może być twórczość intencjonalnie spójna bądź nieposiadająca tematycznych zależności. W moim odczuciu istotą każdego

stworzonego dzieła, jest pomysł oraz sposób jego przedstawienia. Często w interpretacji utworów wokalnie-instrumentalnych odnajdziemy tematykę związaną z ludzkimi przeżyciami. Powodem artystycznego tworzenia najczęściej są inspiracje, odczucia, otaczające ludzi sytuacje. Muzyka towarzyszy ludziom w różnych sytuacjach życiowych zarówno teraz, jak i dawniej. Pieśni ludowe opisywały często sytuacje dziejące się wokół mieszkańców innych regionów, pieśni patriotyczne mówiły o wydarzeniach historycznych, zaś pieśni współczesne nawiązują do emocji i przeżyć w otaczającym nas świecie. Od lat rozwija się język, kultura muzyczna oraz dowolność gatunkowa tworzonych dzieł artystycznych. Muzyka potrafi chwilowo wpłynąć na reakcje i emocjonalność słuchacza, potrafi inspirować, wspomaga skupienie, towarzyszy codziennej aktywności.

Muzyka towarzyszy ludziom w ich codzienności, co powoduje powstawanie emocji z nią związanych. Autor utworów również pisze teksty oraz muzykę, inspirując się żywymi wydarzeniami, inspiracjami oraz nabytym doświadczeniem. W moim odczuciu ważne jest, aby zachować przestrzeń pomiędzy dosłownym doświadczeniem, na bazie którego tworzymy kompozycję, a metaforą twórczą. Zabieg ten wspomaga dowolność interpretacji dzieła przez odbiorcę. Ważne jest, aby tworząc dzieło, założyć odgórnie, czy twórca zamierza opisywać emocje jako indywidualną interpretację swoich przeżyć, czy też tworzy dzieło z zamiarem mniejszego uzewnętrznienia swoich emocji, a większego przedstawienia swojego doświadczenia. Zależność ta jest niezwykle istotna. Uważam, że wyjątkowość każdego twórcy buduje zróżnicowane odczuwanie, nabyte doświadczenie, indywidualne postrzeganie świata i rozmaite inspiracje z nim związane. Na wyróżnienie zasługuje również znajomość technik oraz czas poświęcony na rozwój w dziedzinie, którą twórca się pasjonuje.

W dziele słowno-muzycznym można narzucić emocjonalność za pomocą dosłownie opisanej sytuacji życiowej w tekście, wykorzystania opisu wyglądu bądź miejsca. Słuchacz postrzegający dzieło może (lecz zupełnie nie musi) w jego odbiorze bardziej poszukiwać tych zależności, niż traktować je jako artystyczne uzewnętrznienie kompozycji, która została stworzona na bazie emocjonalnych doświadczeń. Może również identyfikować się z doświadczeniami artysty na bazie własnych przeżyć, nadając metaforyczny obraz postrzegania danego utworu słowno-muzycznego. Utwory te można stworzyć również bez nadawania tekstom intencji realnych przeżyć, bazując na kreatywności i wyobraźni. Teksty niosą za sobą przesłanie nawiązujące do emocji bądź inspiracji dziełem sztuki czy inną formą, na której można się wzorować. Niekiedy słuchacz poszukuje ukrytych intencji w dziełach, innym razem automatycznie kreuje swoją własną interpretację. Od najmłodszych lat, w szkołach, jesteśmy uczeni analizy dzieła muzycznego lub tekstu pisanego. Odbiór dzieła jest niezwykle ważną odpowiedzią na twórczość dla artysty, który może zdecydować czy swoją interpretację narzuci w sposób dosłowny, czy pozostawi przestrzeń do dowolnego odbioru dzieła.

W dziele słowno-muzycznym pt. „Kontrasty” zależało mi na dosłownym przedstawieniu emocji oraz odczuć, które narzucił wypowiedzi lirycznej tytuł utworu. Głównym zamierzeniem było ukazanie procesu emocjonalnego podmiotu lirycznego, który wypowiada się w formie „ja” lirycznego. Tworząc utwory, zależało mi na własnej analizie postrzegania przeze mnie emocji, tego w jaki sposób kojarzy mi się dany tytuł oraz w jaki sposób mogę przedstawić go lirycznie, by artystycznie przekazywał moją interpretację. Starałam się ubrać w lekko poetycki język zdania, bazując na różnych muzycznych tempach i kolorystyce

stylistycznej, po to, aby album muzyczny odzwierciedlał różnorodność uczuć i własne postrzeganie emocji. Zależało mi na pozostawieniu przestrzeni do interpretacji słuchacza, dlatego też w większości utworów występują instrumentalne partie solowe, które nie narzucają słów, a można je zinterpretować za pomocą wykorzystanej dynamiki i stylistyki utworów. Przestrzenią do interpretacji albumu jest również fakt, że każdy utwór wiąże się z innym odczuciem, emocją, co przedstawia proces zmiany. Emocje narzucone są w sposób dosłowny – są tytułem, co nie uniemożliwia jednak przedstawienia swoich własnych odczuć.

Każdy tekst utworu przedstawia moją wrażliwość na indywidualne doświadczenia związane z postrzeganiem tytułowych emocji i interpretacją ich. Autorska muzyka jest bazą dla dotychczasowej nauki o dźwiękach, a wykonania partii wokalnych są doświadczeniem opartym na budowaniu świadomości technicznej. Jako twórca dzielę się własną wrażliwością i słowem, które wynika z indywidualnej interpretacji. Każdy jednak, budując własne doświadczenia, może zinterpretować słowo pisane w inny sposób, jest to niezwykle cenny przywilej kształtujący kreatywność.

Dzieło „Kontrasty” chciałam przedstawić jako proces postrzegania i przeżywania emocji, otwarty do interpretacji lecz z jasnym przesłaniem, które podkreśla, że nad emocjami można pracować oraz mogą stać się inspiracją do tworzenia rozmaitych dzieł.

Zakończenie

W pracy doktorskiej zatytułowanej: *Emocjonalność w kompozycjach słowno-muzycznych jako środek interpretacji z wykorzystaniem technik wokalnych, w oparciu o płytę autorską pt. „Kontrasty”*, bazując na dotychczasowym doświadczeniu, opisałam techniki wokalne, które zastosowałam w tworzeniu autorskiej płyty z kompozycjami słowno-muzycznymi. Uwzględniłam ich historię, najważniejsze cechy oraz przedstawicieli, którzy w mojej opinii są wybitnymi reprezentantami wyszczególnionych specjalności.

W opisie dzieła artystycznego przedstawiłam dowody potwierdzające wartość emocji, które są narzędziem twórczym artysty. Starałam się wyjaśnić, jak istotne w muzyce wokalne jest zachowanie odpowiedniej proporcji pomiędzy wykorzystaniem aspektów technicznych i emocjonalnych w tworzeniu dzieła. Rozwinęłam myśl dotyczącą współpracy wokально-instrumentalnej oraz idącej za nią wymiany myśli muzycznej między wokalistą a zespołem akompaniującym. Wyszczególniłam również metody, które zastosowałam do opracowania interpretacji utworów z zespołem instrumentalnym.

W pracy doktorskiej wykorzystałam i opisałam zjawisko kontrastu emocji oraz elementów dzieła muzycznego.

Praca twórcza nad albumem „Kontrasty” umożliwiła mi analizę emocji i odczuć ludzkich, wspomogła tworzenie procesu polegającego na uzewnętrznianiu uczuć zawartych w tekście pisanym i przedstawieniu możliwości interpretacyjnych jego odbioru. Dzięki wykorzystaniu techniki scat, mogłam przedstawić własne spojrzenie na improwizację oraz przekazanie emocjonalności głosu bez wykorzystania tekstu pisanego. Album słowno-muzyczny łączy w sobie różne stylistyki, przedstawia kilka możliwości wykorzystania głosu za pomocą technik wokalnych. Dzieło słowno-muzyczne łączy ze sobą cechy kompozycji wokально-instrumentalnej oraz elementy improwizacji jazzowej.

Dzięki współpracy z muzykami, którzy dzielili wspólną interpretację muzyki poprzez wzajemne konwersacje, zarówno słowne, jak i muzyczne, mogłam przedstawić zamysł kontrastu emocjonalnego nie tylko za pomocą tekstów, lecz także za pomocą dźwięków.

Praca nad repertuarem była procesem, który umocnił mnie w przekonaniu, że niezwykle istotne jest zachowanie proporcji w kwestii przekazania intencji emocjonalnej oraz doświadczenia technicznego. Jest to aspekt wymagający zaangażowania w proces twórczy, który dzięki współpracy z doświadczonymi muzykami mogłam wdrożyć.

Każde dzieło artystyczne wymaga czasu i przemyśleń, analizy elementów muzycznych, które się na nie składają, oraz zaangażowania, które wspomogło jego realizację. Podczas pisania pracy doktorskiej starałam się ukazać swoje spostrzeżenia na temat muzyki, która może stać się obrazem wartości, nabytego doświadczenia oraz pracy polegającej na obserwacji świata i uczuć.

Dyskografia

1. *Utwór „Heebie Jeebies”*,

wykonawca: *Louis Armstrong i HOT FIVE*,

wydawca: *Okeh Records, Chicago, Illinois, U.S., 26.02.1926 r.*



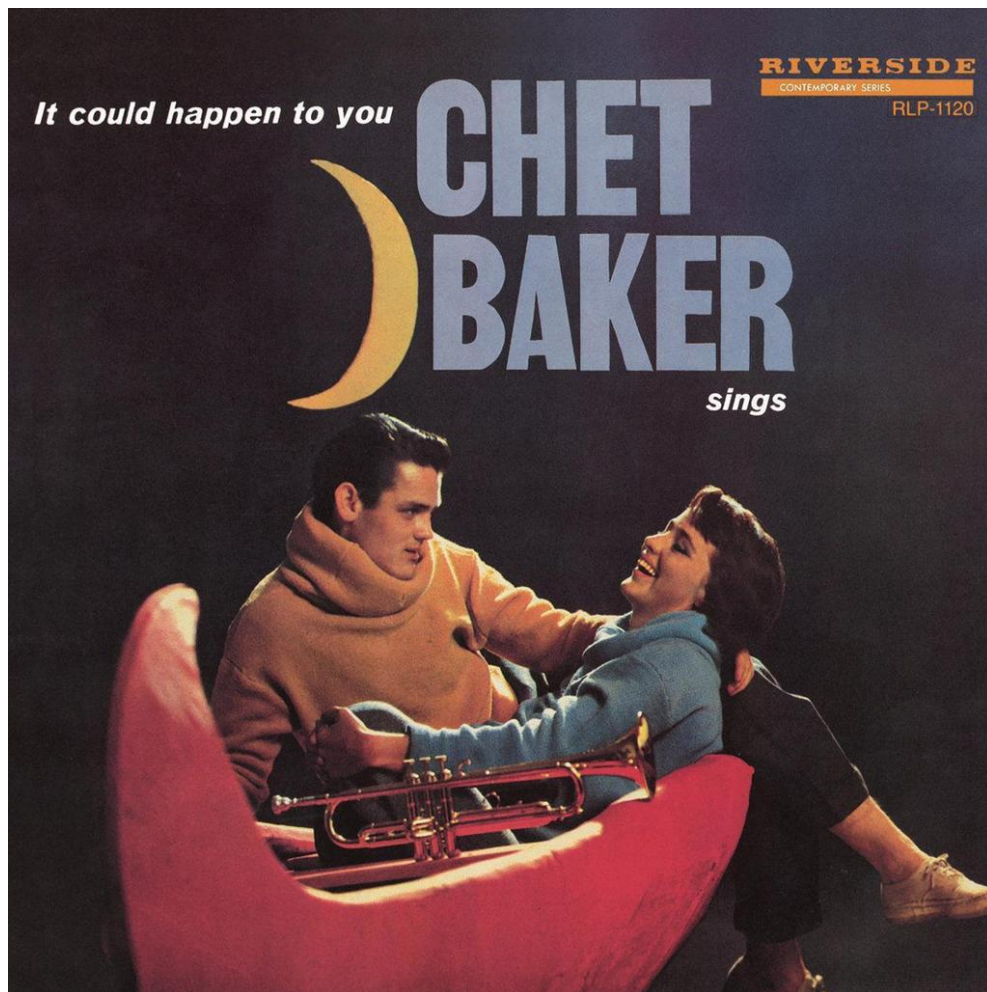
(By Okeh Records – <https://www.discogs.com/release/1658659-Louis-Armstrong-And-His-Hot-Five-Heebie-Jeebies-Muskrat-Ramble/image/SW1hZ2U6MzU2Njc4MDU=>, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=91181692>) (dostęp 15.04.2025 r.)

2. Album „(Chet Baker Sings) *It Could Happen to You*”,

główny wykonawca: *Chet Baker*,

wydawca: *Riverside (RLP 12-278)*, 03.10.1958 r.,

producent: *Bill Grauer*



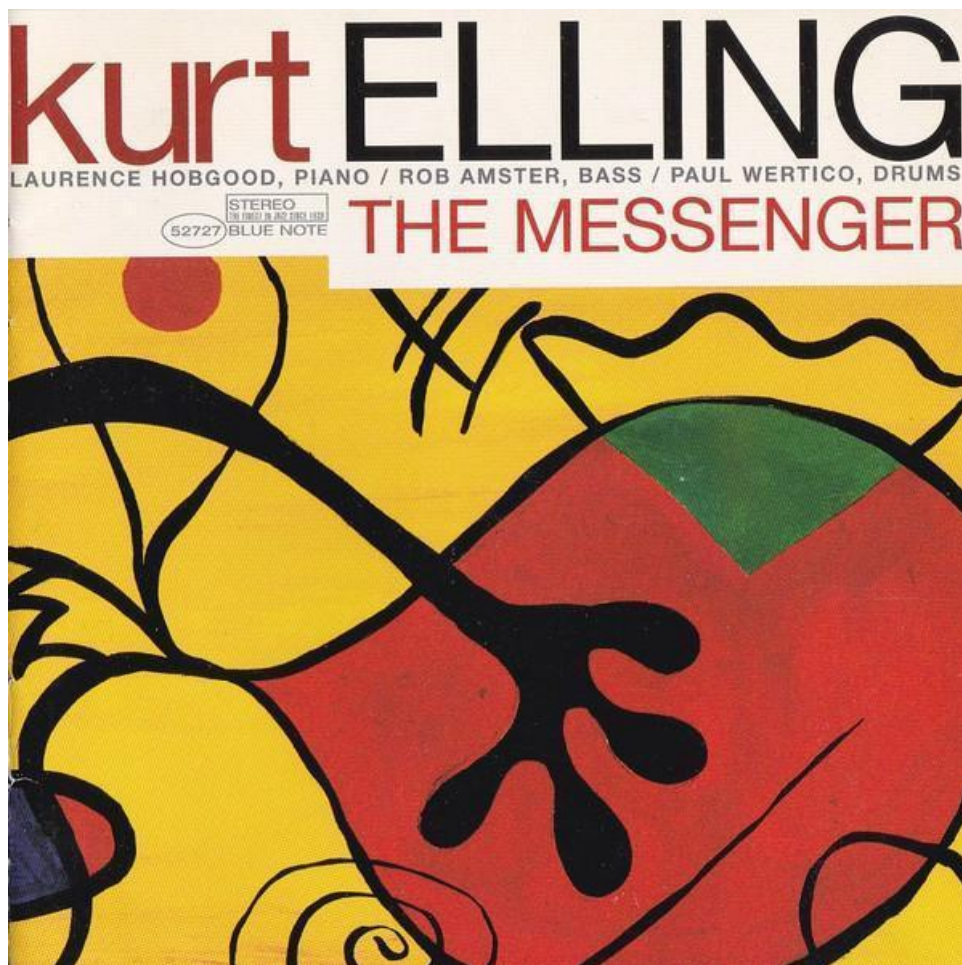
(źródło: <https://chetbaker.bandcamp.com/album/chet-baker-sings-it-could-happen-to-you>) (dostęp: 15.04.2025 r.)

3. Album „The Messenger”,

główny wykonawca: Kurt Elling,

wydawca: Blue Note, 08.04.1997 r.,

producenci: Laurence Hobgood, Kurt Elling, Paul Wertico (co-producer)

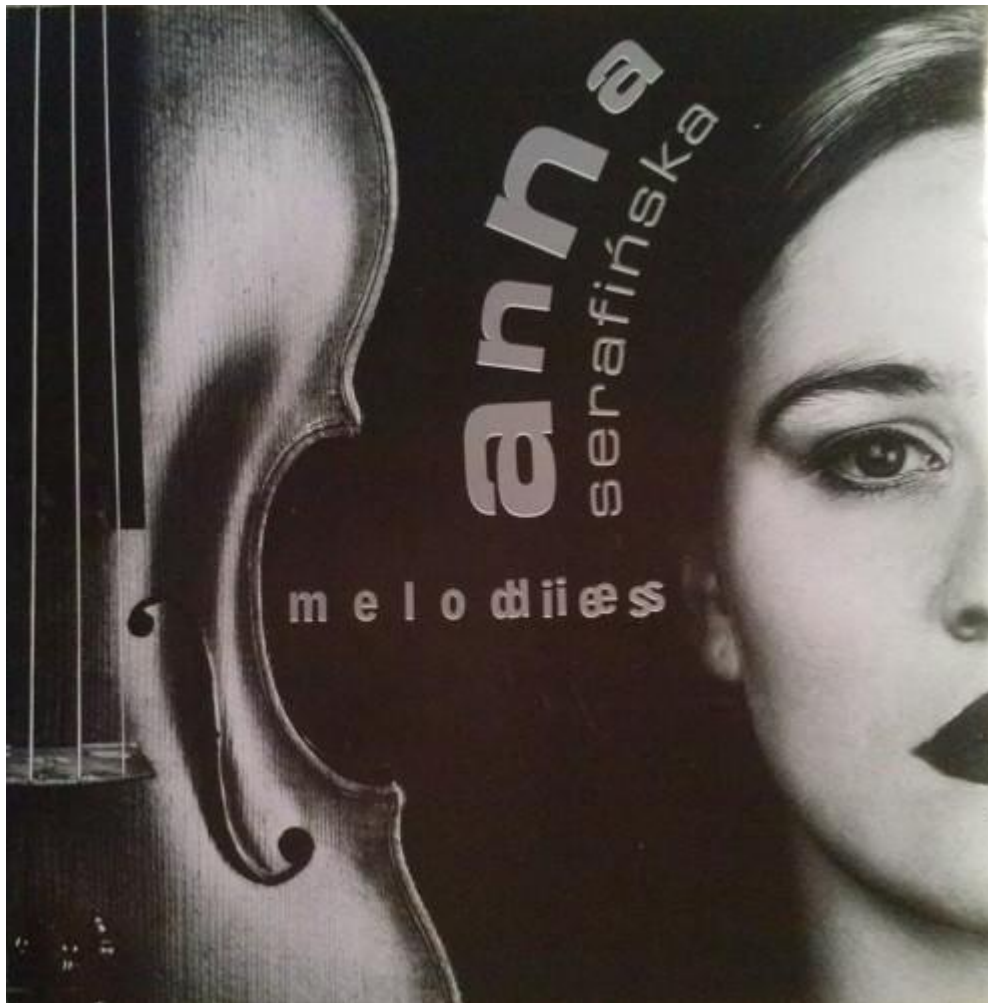


(źródło: <https://www.discogs.com/master/677658-Kurt-Elling-The-Messenger?srltid=AfmBOorHnw99c8PNpsaBfYpDPTt0PPpZv0x-oqowudVZjiDTQh3PkHp&sort=country>)
(dostęp 15.04.2025 r.)

4. *Album: „Melodies”,*

główny wykonawca: Anna Serafińska,

wydawca: Epic Records, 1999 r.



(źródło: <https://www.discogs.com/release/5274446-Anna-Serafi%C5%84ska-Melodies?srltid=AfmBOorw-PAXxQNOPEgitbj0vwHTzFzw-oK4Rc-9bOrqZIKZDkLWpOQI>) (dostęp: 15.04.2025 r.)

5. Album „Free Jazz: A Collective Improvisation”,

główny wykonawca: Ornette Coleman,

wydawca: Atlantic Records, 1961 r.,

producent: Nesuhi Ertegün



(źródło: okładka: <https://www.stereolife.pl/archiwum/plyty/jazz/3652-ornette-coleman-free-jazz-a-collective-improvisation>,
treść: https://en.wikipedia.org/wiki/Free_Jazz:_A_Collective_Improvisation) (dostęp 15.04.2025r.)

Załączniki

Zapisy nutowe kompozycji słowno-muzycznych z albumu „Kontrasty”, wykorzystane do opracowania utworów z zespołem.

- *Bezradność*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
- *Niemoc*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
- *Apatia*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
- *Niepewność*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
- *Nadzieja*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
- *Miłość*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka
- *Akceptacja*, tekst i muzyka: Katarzyna Golecka

Projekt muzyczny pt. „Kontrasty” (pendrive).

BEZRADNOŚĆ

Kompozytor: Katarzyna Golecka

intro
♩ = 100

Measures 1-4: Intro. Treble clef: 4/4, key signature of one flat. Bass clef: 4/4, key signature of two flats. Chords: $A^b\Delta/G$, $A^b\Delta$, $F-9$, $D^b\Delta^{\#11}$.

Measures 5-7: Section A. Treble clef: 4/4, key signature of one flat. Bass clef: 4/4, key signature of two flats. Chords: $A^b\Delta/G$, $A^b\Delta$, $F-9$. Includes triplets and the word "etc.".

Measures 8-11: Section 8. Treble clef: 4/4, key signature of one flat. Bass clef: 4/4, key signature of two flats. Chords: $D^b\Delta^{\#11}$, $A^b\Delta/G$, $A^b\Delta$, $F-9$.

Measures 12-15: Section 12. Treble clef: 4/4, key signature of one flat. Bass clef: 4/4, key signature of two flats. Chords: $D^b\Delta^{\#11}$, $A^b\Delta$, $F-9$, $D^b\Delta^{\#11}$.

2
16 **B**

Chords: $E^b\Delta$, $D\Delta^{\#11}$, F_{sus}^2 , $D-11$

20

Chords: $E^b\Delta$, $D\Delta^{\#11}$, F_{sus}^2 , $D-11$

24

Chords: $E^b\Delta$, $D\Delta^{\#11}$, F_{sus}^2 , $D-11$

28

Chords: $E^b\Delta$, $D\Delta^{\#11}$, F_{sus}^2 , $D-11$

A1

32 BREAK!

etc.

$A\flat\Delta/G$ $A\flat\Delta$ $F-9$

36

$D\flat\Delta\#11$ $A\flat\Delta/G$ $A\flat\Delta$ $F-9$

40

$D\flat\Delta\#11$ $A\flat\Delta/G$ $A\flat\Delta$ $F-9$ $D\flat\Delta\#11$

45

D.S. al Coda

$A\flat\Delta/G$ $A\flat\Delta$ $F-9$ $D\flat\Delta\#11$

4
49

Chords: $G-9$, Bb^6/D , $G-9$, Bb^6/C

53

Chords: $Eb\Delta$, $A\Delta$, $D\Delta$, $Ab-7$

NIEMOC

Kompozytor: Katarzyna Golecka

intro

DΔ F6

5 A7b9 DΔ

9 **A** DΔ F6

13 Aalt7 DΔ

17 DΔ F6

21 Aalt7 DΔ

25 DΔ F6

29 Aalt7 DΔ

33 **B** D-6 F6

37 G13 A-b6 F6

2

41 D-6 F6

45 G13 A-6 D-6

50 **A1** DΔ F6

53 Aalt7 DΔ

57 DΔ F6

61 Aalt7

64 DΔ DΔ

68 F6 Aalt7

71 DΔ

74 **B** D-6 F6

78 G13 A- $\flat$ 6 F6 3

82 D-6 F6

86 G13 A- $\flat$ 6 F6

APATIA

Kompozytor: Katarzyna Golecka

intro

Voce

Piano

5 **A**

V.

P-no

9

V.

P-no

13

V.

P-no

Chords: $E\flat\circ\Delta$, $D7\flat^9$, $C13(\flat^9\flat11)$

2

17

V.

P-no

21

V.

P-no

25

V.

P-no

29 **B**

V.

P-no

33

V.

P-no

37 **C**

V.

P-no

41

V.

P-no

45

V.

P-no

49

V.

P-no

52 **A** Fine

V.

P-no

$E\flat^{\circ}\Delta$ $D7^{\flat 9}$ $C13(\sharp 9 \sharp 11)$ $D7^{\flat 9}$

3

64 **B**

V.

P-no

This musical score segment covers measures 64 to 67, marked with rehearsal mark 'B'. It features two staves: a vocal staff (V.) and a piano accompaniment staff (P-no). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of quarter notes in measures 64 and 65, followed by eighth notes in measures 66 and 67. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter and eighth notes in the left hand.

68

V.

P-no

72

V.

P-no

72

V.

P-no

76

V.

P-no

79 **D**

V.

P-no

83

V.

P-no

87

V.

P-no

91

V.

P-no

D.S. al Fine

(N.C.)

Detailed description of the musical score: The score is for a voice and piano piece. It consists of five systems of music. The first system (measures 76-78) shows a vocal melody in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The second system (measures 79-82) features a piano solo with a D major chord in the right hand and a G major chord in the left hand. The third system (measures 83-86) features a piano solo with a D major chord in the right hand and a G major chord in the left hand. The fourth system (measures 87-90) features a piano solo with a D major chord in the right hand and a G major chord in the left hand. The fifth system (measure 91) features a vocal melody in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The score ends with a D.S. al Fine instruction and a (N.C.) marking.

NIEPEWNOŚĆ

Kompozytor: Katarzyna Golecka

intro

Voce

Piano

AbΔ/Bb F-11 DbΔ6 Eb sus

9 **A**

V.

Pno.

AbΔ/Bb F-11

13

V.

Pno.

DbΔ6 Eb sus

17

V.

Pno.

AbΔ/Bb F-11

2

21

V.

Pno.

$D\flat\Delta 6$

$E\flat sus$

25 **B**

V.

Pno.

$A\flat\Delta/B\flat$

F-11

29

V.

Pno.

$D\flat\Delta 6$

$E\flat sus$

33

V.

Pno.

$A\flat\Delta/B\flat$

F-11

37

V.

Pno.

D $\flat$ Δ 6

E $\flat$ sus



41

C

V.

Pno.

B $\flat$ -7

F-7



45

V.

Pno.

D $\flat$ Δ

E $\flat$ 13



49

V.

Pno.

B $\flat$ -7

F-7



53

V.

Pno.

D $\flat$ Δ

A $\flat$ Δ

57 **D**

V. 

Pno. 

61

V.

Pno.

C-9

Bb13

61 62 63 64

65

V.

Pno.

AbΔ#11

EbΔ

69

V.

Pno.

C-9

Bb13

C1

73

V.

Pno.

C-7

G-7/D

77

V.

Pno.

EbΔ

F13b9

81

V.

Pno.

C-7

G-7/D

EbΔ

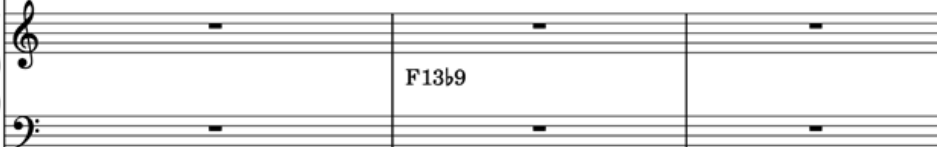
6

86

V.



Pno.



F13b9

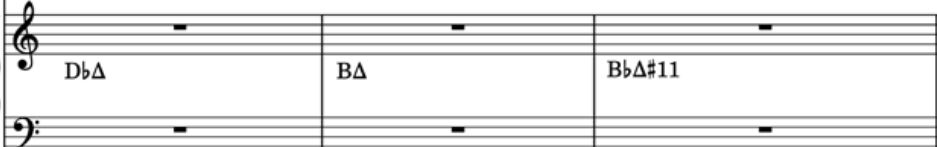
Detailed description: This system contains measures 86, 87, and 88. The V. part (treble clef) starts at measure 86 with a melodic line: Bb4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (half). Measure 87 continues with F4 (half), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). Measure 88 continues with C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (half). The Pno. part (grand staff) has whole rests in measures 86 and 87. In measure 88, the right hand has a whole rest and the left hand has a whole rest, with the chord symbol F13b9 written above the staff.

89

V.



Pno.



D $\flat$ Δ B Δ B $\flat$ Δ #11

Detailed description: This system contains measures 89, 90, and 91. The V. part (treble clef) has whole rests in measures 89, 90, and 91. The Pno. part (grand staff) has whole rests in measures 89 and 90. In measure 91, the right hand has a whole rest and the left hand has a whole rest, with the chord symbols D $\flat$ Δ , B Δ , and B $\flat$ Δ #11 written above the staff. The system ends with a double bar line.

NADZIEJA

Kompozytor: Katarzyna Golecka

INTRO

Measures 1-5 of the Intro section. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Chords are indicated below the staff: Gb6 Ab7sus4, B6, Gb6 Ab7sus4, B6, and Gb6 Ab7sus4.

A

Measures 6-9 of section A. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Chords are indicated below the staff: B6, Gb6 Ab7sus4, B6, and Gb6 Ab7sus4.

Measures 10-13 of section A. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Chords are indicated below the staff: B6, Gb6 Ab7sus4, B6, and Gb6 Ab7sus4.

B

Measures 14-17 of section B. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Chords are indicated below the staff: BΔ, Bb7#9, BΔ, and Bb7#9.

Measures 18-21 of section B. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Chords are indicated below the staff: BΔ, Eb-7, DΔ#9, and a whole note chord in measure 21.

C

Measures 22-25 of section C. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The notation is in grand staff. Chords are indicated below the staff: Eb-11, GbΔ9, and whole note chords in measures 24 and 25.

2

26

30 **A1**

34

38 **B1**

42

46 **C**

50

$Bb-11$ $B\Delta$

54 **D**

$Eb-11$ $B\Delta$

58

$Bb-7$ $E\Delta\#11$

62

$Eb-11$ $B\Delta$

66

$Bb-7$

68 **C1**

$Eb-11$ $Gb\Delta^9$

4

72

Musical score for measures 72-75. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end of measure 75. Chord symbols $Bb-16$ and A^{b7}_{sus} are present in the bass staff.

Measure 72: Treble staff has a half note B-flat, a quarter note B-flat, an eighth note A, an eighth note G, and a half note F. Bass staff has a whole note $Bb-16$.

Measure 73: Treble staff has a whole rest. Bass staff has a whole rest.

Measure 74: Treble staff has a quarter note B-flat, an eighth note A, an eighth note G, and a half note F. Bass staff has a whole note A^{b7}_{sus} .

Measure 75: Treble staff has a whole rest. Bass staff has a whole rest. The measure ends with a repeat sign.

MIŁOŚĆ

Kompozytor: Katarzyna Golecka

intro B^6 B^b-b^6

5 $E^b_{sus^2}$ $G^b\Delta$

9 **A** B^6 B^b-b^6

13 $E^b_{sus^2}$ $G^b\Delta$

17 B^6 B^b-b^6

21 $E^b_{sus^2}$ $G^b\Delta$

25 B^6 B^b-b^6

29 $E^b_{sus^2}$ $G^b\Delta$

33 B^6 B^b-b^6

37 $E^b_{sus^2}$ $G^b\Delta$

2



AKCEPTACJA

Kompozytor: Katarzyna Golecka

intro

A

etc

7

11

2

15 **B**

18

21

23 **C**

27

Chords and markings in the score:

- Measure 18: $C^\#-$, $G^\#-$, $G^\#-$, $E\Delta$, $E\Delta/B$
- Measure 19: $F^\#_{sus}$
- Measure 23: $E^\flat_{sus}$, $G^\flat\Delta^{\#11}$, $A^\flat_{sus}$
- Measure 24: $E^\flat_{sus}$, $G^\flat\Delta^{\#11}$, $A^\flat_{sus}$
- Measure 25: $B^\flat-11/F$

31

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

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

4

51

Musical score for measures 51-53. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 51: Treble staff has a half note G4 (sharp), a quarter note A4 (sharp), a quarter note B4 (sharp), and a quarter rest. Bass staff has a half note G2 (sharp), a quarter note A2 (sharp), and a quarter note B2 (sharp). Measure 52: Treble staff has a half note A4 (sharp), a quarter note B4 (sharp), a quarter note C5 (sharp), and a quarter rest. Bass staff has a half note A2 (sharp), a quarter note B2 (sharp), and a quarter note C3 (sharp). Measure 53: Treble staff has a half note B4 (sharp), a quarter note C5 (sharp), a quarter note D5 (sharp), and a quarter rest. Bass staff has a half note B2 (sharp), a quarter note C3 (sharp), and a quarter note D3 (sharp).

54

D.S. al Fine

Musical score for measures 54-55. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 54: Treble staff has a half note G4 (sharp), a quarter note A4 (sharp), and a quarter rest. Bass staff has a half note G2 (sharp), a quarter note A2 (sharp), and a quarter note B2 (sharp). Measure 55: Treble staff has a half rest. Bass staff has a half note G2 (sharp), a quarter note A2 (sharp), and a quarter note B2 (sharp).

Aneks

- .a.i.1. Technika wokalna polegająca na wykonywaniu partii solowej z wykorzystaniem sylab zamiast tekstu (str. 5)
- .a.i.2. Technika wokalna, której autorem jest Seth Riggs (str. 5)
- .a.i.3. Na podstawie: Schmidt Andrzej w rozdziale „Czarni obywatele i twórcy” (s. 108, przypis 115), książka pt. „Historia Jazzu”, wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2009 (str. 10)
- .a.i.4. Atkins Boyd, “Heebie Jeebies”, wydawca OKeh Records, Chicago, Illinois, U.S., 26.02.1926 r. (str. 10)
- .a.i.5. Na podstawie: Katarzyna Golecka „Technika scatu w muzyce jazzowej i rozrywkowej” 2023 (praca magisterska) (str. 11)
- .a.i.6. Na podstawie: Schmidt Andrzej w rozdziale „Drugi plan swingu” (s. 338-340), książka pt. „Historia Jazzu”, wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2009 (str. 11)
- .a.i.7. Chick Webb (William Henry Webb) (1905-1939 r.) wybitny amerykański muzyk jazzowy, lider bigbandu, perkusista (str. 12)
- .a.i.8. „One note samba”, muzyka: Antonio Carlos Jobim, 1960 (pierwsze wykonanie: Joao Gilberto) (str. 12)
- .a.i.9. Montreux Jazz Festival, „Festival de Jazz de Montreux”, festiwal muzyki jazzowej i popularnej, odbywa się w Szwajcarii (str. 12)
- .a.i.10. „(Chet Baker Sings) It Could Happen to You”, muzyczny album, producent: Bill Grauer, wytwórnia: Riverside (RLP 12-278), wydany 03.10.1958 r. (str. 12)
- .a.i.11. „Dancing on the Ceiling”, muzyka: Richard Rodgers, tekst: Lorenz Hart, 1930 (str. 12)
- .a.i.12. „Nature Boy”, kompozytor: Eden Ahbez, pierwsze wydane wykonanie: Nat King Cole, 1948 rok przez „Capitol Records” (str. 13)
- .a.i.13. “The Messenger”, album muzyczny, wydany w 1997 roku przez Blue Note Records, wykonawca główny: Kurt Elling (str. 13)
- .a.i.14. „Melodies”, album muzyczny, wydany w roku 1999 przez Epic Records, główny wykonawca: Anna Serafińska (str. 13)
- .a.i.15. „Free Jazz: A Collective Improvisation”, album muzyczny wydany przez Atlantic Records w 1961 roku, wykonawca główny: Ornette Coleman (str. 16)

- .a.i.16. „Singing For The Stars: A Complete Program for Training your Voice – Seth Riggs”: Alfred Music Publishing: książka (str. 16)
- .a.i.17.
Na podstawie: <https://www.riggsvocalstudio.com/singing-for-the-stars> (dostęp: 26.02.2025 r.) (str. 16)
- .a.i.18. Peabody Conservatory of Music, prywatne konserwatorium muzyki i tańca w Stanach Zjednoczonych, działa w ramach Uniwersytetu Johnsa Hopkinsa (str. 16)
- .a.i.19. Manhattan School of Music, prywatne konserwatorium muzyczne w Nowym Jorku (str. 16)
- .a.i.20. Johns Hopkins University, niepubliczny uniwersytet w Stanach Zjednoczonych (str. 16)
- .a.i.21. John Charles Thomas (urodził się w 1891 r.), amerykański śpiewak, baryton operowy (str. 17)
- .a.i.22. Tito Schipa (urodził się w 1888 r.), włoski śpiewak operowy, aktor (str. 17)
- .a.i.23. Keith Davis, pedagog wokalny (str. 16)
- .a.i.24. Na podstawie: https://en.wikipedia.org/wiki/Seth_Riggs (dostęp 26.02.2025 r.) (str. 17)
- .a.i.25. Na podstawie: „Singing For The Stars: A Complete Program for Training your Voice – Seth Riggs”, Alfred Music Publishing, „Preface” (Przedmowa książki) (str. 17)
- .a.i.26. Na podstawie: <https://fizjoterapeuty.pl/uklad-miesniowy/miesnie-oddechowe.html> (dostęp: 26.02.2025 r.) (str. 17)
- .a.i.27. Na podstawie: <https://fizjoterapeuty.pl/uklad-miesniowy/miesnie-krtani.html> (dostęp: 26.02.2025 r.) (str. 17)
- .a.i.28. Na podstawie: „Singing For The Stars: A Complete Program for Training your Voice – Seth Riggs”, Alfred Music Publishing, „Health and Care of the Singer’s Voice”, str. 132 (str. 17)
- .a.i.29. Na podstawie: „Singing For The Stars: A Complete Program for Training your Voice – Seth Riggs”, Alfred Music Publishing, „Basic Principles”, str. 29 (str. 18)
- .a.i.30. Cytat: Olga Tokarczuk, Transfugium, [w:] Opowiadania bizarne, Kraków, s. 126. (str.20)
- .a.i.31. Fragment tekstu utworu: „Bezradność”, autor: Katarzyna Golecka (str. 23)
- .a.i.32. Fragment tekstu utworu: „Bezradność”, autor: Katarzyna Golecka (str. 23)
- .a.i.33. Fragment tekstu utworu: „Apatia”, autor: Katarzyna Golecka (str. 25)

- .a.i.34. Fragment tekstu utworu: „Niemoc”, autor: Katarzyna Golecka (str. 26)
- .a.i.35. Źródło:
<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/przestrzen;5485128.html>
(dostęp: 16.03.2025 r.) (str. 27)
- .a.i.36. Fragment tekstu utworu: „Niepewność”, autor: Katarzyna Golecka (str. 29)
- .a.i.37. Na podstawie: Arystoteles, „Polityka”, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Tegoż, Dzieła wszystkie, t. I, Warszawa 2003, edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl, <http://biblioteka.kijowski.pl/arystoteles/polityka.pdf>, „Czy muzyka powinna stanowić przedmiot nauczania i jakim celom ma służyć (wychowaniu? rozrywce? Czy szlachetnemu używaniu?) str. 197 (cytowana strona), dostęp: 24.03.2025 r. (str. 35)
- .a.i.38. Na podstawie: Arystoteles, „Polityka”, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Tegoż, Dzieła wszystkie, t. I, Warszawa 2003, edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl, <http://biblioteka.kijowski.pl/arystoteles/polityka.pdf>, „Czy muzyka powinna stanowić przedmiot nauczania i jakim celom ma służyć (wychowaniu? rozrywce? Czy szlachetnemu używaniu?) str. 197 (cytowana strona), dostęp: 24.03.2025 r. (str. 35)
- .a.i.39. Na podstawie: Arystoteles, „Polityka”, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Tegoż, Dzieła wszystkie, t. I, Warszawa 2003, edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl, <http://biblioteka.kijowski.pl/arystoteles/polityka.pdf>, „Czy muzyka powinna stanowić przedmiot nauczania i jakim celom ma służyć (wychowaniu? rozrywce? Czy szlachetnemu używaniu?) str. 197 (cytowana strona), dostęp: 24.03.2025 r. (str. 36)