

Irena Burczyk

Uniwersytet Śląski, Katowice

Wybrane przykłady wykorzystania zjawisk głosowych w literaturze muzycznej

Selected examples of applying voice phenomena in music literature

Zjawiska głosowe formą ekspresji

Zainteresowanie brzmieniem głosu, poszukiwanie go w otoczeniu oraz zainteresowanie możliwościami jego poznawania i wytwarzania odnotowujemy bardzo wcześnie, bo w 11.-12. tygodniu życia¹. Początkowo objawia się ono przysłuchiwaniem się głosowi. Rosamund Shuter-Dyson zauważyła, że między 15.-16. tygodniem życia niemowląt następuje *celowe wydobywanie dźwięków przy użyciu ręki, celowe wytwarzanie dźwięków głosem*². Głuzenie, które jest wydawaniem określonych dźwięków w wyniku napięcia aparatu głosowego, pojawia się zanim dziecko zaczyna nucić.

Pierwsze oznaki śpiewu przybierają postać niewerbalnych wokalizacji (tzw. prelingwistyczny alfabet), które są wynikiem manipulowania czy zabawą głosem dziecka. Psychologowie nazywają to eufonicznym gruchaniem (...)³.

¹ R. Shuter-Dyson, C. Gabriel, *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, Warszawa 1986, s. 113.

² Ibidem.

³ A. Waluga, *Śpiew w perspektywie edukacji muzycznej. Koncepcje, badania, programy*, Katowice 2012, s. 48.

Nucenie pojawia się na samogłosce lub sylabie i wykorzystuje zróżnicowane wysokościowo dźwięki. Ma to miejsce ok. 6. miesiąca życia i nazywane jest *muzycznym gaworzeniem*⁴. John Sloboda określa to, jako:

(...) zdolność niemowląt do naśladowania intonacyjnego konturu mowy. Jest to część eksploracji wokalne (...). Składa się z mikrotonowych glissand, łagodnych przejść w obrębie określonego zakresu wysokości⁵.

W wieku przedszkolnym dziecko improwizuje *arie* własnej produkcji. Są one dwójakiego rodzaju: eksperymentowanie z melodią i śpiew typu melodeklamacyjnego – ma on charakter narracyjnego przedłużenia mowy⁶. W eksperymentowaniu melodią słowo jest elementem formotwórczym, nie ma znaczenia semantycznego. Śpiewanki takie oparte są na dobieraniu sylab w sposób swobodny, na plan pierwszy wysuwa się foniczność, czyli brzmienie. Zjawiskami głosowymi są mowa i śpiew. Spełniają funkcję komunikacyjną, ale również są formami ekspresji emocjonalnej. Śpiew jest pierwotny w stosunku do mowy⁷. Głosowe przekazy komunikacyjne dotyczą również komunikatu paralingwistycznego. Elementami paralingwistycznymi, czyli budującymi brzmienie głosu, sposób mówienia mogą być: modulacja, akcent, płynność, ruchliwość, możliwości wyrazowe. Odgłosy nie tworzą słów. Są głosowe, ale tworzą pozasłowne aspekty komunikacji, przydźwięki (eee, yyy, aaa), chrząknięcia, pomruki, płacz, śmiech, mlaskanie, wzdychanie, ziewanie, sapanie, jęki, kwiki (hmm, bzzz, tsss, um, ach, hoho, uhmm, ech, aha, hahaha, hehehe). Na przestrzeni wieków zmieniała się funkcja głosu, sposób jego postrzegania, wykorzystania i określenia.

Głos ludzki uniezależnił się w ten sposób od dotychczasowych formalno-konstrukcyjnych ograniczeń i zyskał własną tożsamość opartą na jego cechach fizjologiczno-dźwiękowych⁸.

⁴ M. Manturzevska, B. Kamińska, *Rozwój muzyczny człowieka*, [w:] *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, red. M. Manturzevska, H. Kotarska, Warszawa 1990, s. 33.

⁵ J. A. Sloboda, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, (tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtowa, A. Urban), Warszawa 2002, s. 244.

⁶ M. Manturzevska, B. Kamińska, *Rozwój muzyczny...*, op. cit., s. 35.

⁷ A. Waluga, *Śpiew w perspektywie edukacji muzycznej. Koncepcje, badania, programy*, Katowice 2012, s. 49.

⁸ B. Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do nauki emisji głosu*, Kraków 2011, s. 70.

Ważne są także parametry głosu: walory brzmieniowe, ruchliwość, możliwości wyrazowe. Parametrami charakteryzującymi wokalne aspekty mowy są: napięcie, siła, głośność, wysokość, barwa głosu, rytm, pauzy, akcenty wypowiedzi, szybkość, płynność, modulacja.

Aspekt foniczny słowa literackiego zawiera się zarówno w jego brzmieniu, poprawności artykulacyjnej, nośności, rytmie, formie (...) recytowanego słowa (...), jak i jego głosowej interpretacji⁹.

Głośność jest cechą dźwięku głosu i rozciąga się od szeptu do krzyku. W mowie spontanicznej pojawia się ton modalny,¹⁰ czyli ton występujący częściej niż pozostałe. Gniew, smutek przebiega na niższym, radość, podekscytowanie na wyższym tonie. Najlepiej odbierany jest głos na wysokości 1/3 najniższego poziomu tego parametru głosu danej osoby¹¹. Mały zakres interwałowy charakteryzuje monotonność. Tempo, czyli liczba dźwięków emitowanych w jednostce czasu, najczęściej przyjmuje wartość 125-150 słów na minutę¹². Trwałość, czyli czas potrzebny do wyemitowania dźwięku, czas trwania wokalizacji, długość przerw czy wypowiedzi, latencja reakcji (ilość czasu potrzebna na odpowiedź), napięcie i amplituda mają wpływ na regulacyjną funkcję komunikacji wokalnej. Powtarzanie słów, sylab, niekończenie zdania, wtrącenia typu mlaskanie sugerują niezgrabności paralingwistyczne. Głosy między sobą różni barwa. Eufonia to układ dźwięków głoskowych mowy przyjemny i miły dla ucha¹³, stosowany dla osiągnięcia efektu artystycznego. Pod pojęciem instrumentacji głosek, która jest podstawowym elementem eufonii, rozumie się zjawisko onomatopei, czyli używania dźwięków naśladowczych (ssyk, szszum, grrom) oraz aliteracji, czyli powtórzeń jednakowych głosek

⁹ M. Pietrzak, *Retoryka dźwięku, ruchu i obrazu a przygotowanie do odbioru literatury dziecięcej w przekazie artystycznym* [w:] *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, red. G. Darlak, K. Koziołek, Katowice 2016, s. 13.

¹⁰ D.G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, red. Z. Nęcki, tłum. M. Trzcinińska, Warszawa 2007, s. 193.

¹¹ W. Sikorski, *Gesty zamiast słów. Psychologia i trening komunikacji niewerbalnej*, Kraków 2007, s. 326.

¹² D.G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna ...*, op. cit., s. 252.

¹³ B. Toczyska, *Zacznij od samogłoski. Samogłoska w logopedii artystycznej*, Gdańsk 2016, s. 367.

w bliskim sąsiedztwie (np. *bura burza od boru / i jak bór dudni piorun* – J. Czechowicz; *zwija się zaułek zawyły* – J. Czechowicz)¹⁴. Głos ma znaczenie dla komunikowania, jako przekaz emocji oraz sposób wywoływania wrażeń estetycznych poprzez wrażenia brzmieniowe.

Wykorzystanie możliwości ekspresji głosowych w wybranych przykładach literatury muzycznej

Muzyce współczesnej stawiano zarzut, iż *nie da się z niej niczego zaśpiewać*¹⁵. Warto zatem postawić pytanie, do jakich granic przesuвано możliwości ekspresji głosu ludzkiego w utworach muzycznych. W eksploatacji głosu ludzkiego kompozytorzy muzyki XX w. przesuują granicę dalej niż tylko wykorzystując tradycyjnie śpiew w swoich kompozycjach. Zainteresowanie się czysto brzmieniowymi właściwościami materiału dźwiękowego zaowocowało techniką sonorystyczną. Nowego znaczenia nabiera barwa dźwięku. Inne elementy: melodyka, harmonika, rytm, agogika schodzą na plan dalszy. Ekspresja, konstrukcja dzieła, jego estetyka, wyznacza pierwszoplanowość elementu brzmieniowego. W muzyce XX w. w pogoni za nowym brzmieniem oprócz materiału dźwiękowego wykorzystywano dźwięki o nieokreślonej wysokości brzmienia, nieharmoniczne dźwięki kombinowane, które nie spełniały cech *dźwięków muzycznych* (fałsze, kikszy, *koguty* – powstałe, jako niewprawne posługiwanie się instrumentem muzycznym)¹⁶. Poszukiwania skupione były przede wszystkim na efekcie brzmienia materiału dźwiękowego. Obszarem eksperymentu stały się środki wokalne. Normalny śpiew już nie wystarczał, dlatego wzbogacano go o nowe efekty głosowe: mowę, *Sprechgesang*, chuchanie, chrząkanie, śmiech, krzyk, łkanie, wycie, dmuchanie, syczenie, szept, a nawet kaszel, dyszenie, sapanie, szmery, mamrotanie, belkot, śpiew na wdechu, sam wdech i wydech, jako zjawisko akustyczne. Takie nowe jakości brzmienia głosowego uzyskiwano we współpracy z instrumentami, jak i *a cappella*. Mowa

¹⁴ B. Toczyska, *Do-tkliwa artykulacja*, Gdańsk 2010, s. 209.

¹⁵ K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej. Tom VII, część 1: Współczesność 1939-1974*, Warszawa 1996, s. 314.

¹⁶ Ibidem, s. 303.

wykorzystana w utworach sonorystycznych była dźwiękiem (fonetyka) i znaczeniem (semantyka). Kompozytorzy używali dźwięków mowy w różnych odmianach, od niezrozumiałego dźwięku, aż po fragmenty słów, okrzyki bólu, głosy wysławiające Boga. Posłużył się tymi dźwiękami Karlheinz Stockhausen¹⁷ po raz pierwszy w „Gesang der Jünglinge” („Śpiew młodzieńców”). Stockhausen przetworzył elektronicznie recytację fragmentów biblijnego tekstu. Głos był zwielokrotniony, rozbijany na pojedyncze głoski. Tę muzykę uważano za *nieludzką*, gdyż przeciwnicy odbierali deformację głosu, jako *odczłowieczenie*¹⁸. Wskazanie możliwości ludzkiego głosu nastąpiło poprzez zastosowanie *Sprechgesang* (mowy śpiewanej) przez Arnolda Schönberga, która zdaniem kompozytora przewyższa artykulację wokalną. W 1912 r. skomponował on cykl pieśni – poematów¹⁹ „Pierrot lunaire” („Księżycowy Pierrot”), które nazwał *melodramatycznymi*. Posłużył się w nich wierszami belgijskiego symbolisty Alberta Girauda w przekładzie niemieckim O.E. Hartlebena. Źródłem ekspresji „Księżycowego Pierrota” jest wokalny styl pomiędzy mową a śpiewem. *Sprechgesang* to dramatyczna recytacja na podanych przybliżonych wysokościach i w określonym rytmie. Odnaleźć można w tych melodramatach uczucia lęku, perwersji, oddane poprzez ekspresję ludzkiego głosu. W późniejszej kompozycji, kantacie „Ocalały z Warszawy” („A Survivor from Warsaw”) na głos recytujący, chór męski i orkiestrę, na tle orkiestry przedstawiającej dramatyzm dysonującą muzyką, rozproszenie w rejestrach, recytator – *Sprecher* rytmicznie z określonymi wysokościami relacjonuje masakrę Żydów w getcie warszawskim. W innym fragmencie słyszymy chór unisono wykonujący modlitwę. W utworze „Il canto sospeso” („Zawieszony śpiew”) Luigi Nono słowa sylabicznie dzieli między głosy chóru – utrudnia to rozumienie tekstu, ale wzmacnia ekspresję. Następuje

unoszenie się od głoski do głoski, od sylaby do sylaby: jedna linia (...) czasem gestniejąca w dźwięki²⁰.

¹⁷ U. Michels, *Atlas muzyki. Tom II*, (tłum. P. Maculewicz), Warszawa 2003, s. 551.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 561.

²⁰ U. Michels, *Atlas muzyki...*, op. cit., s. 551.

Warto nadmienić, że jest to kompozycja niosąca duży ładunek emocjonalny. Stanowi sprzeciw przeciwko wojnie, a wykorzystano w niej fragmenty listów dziesięciu partyzantów europejskiego ruchu oporu oczekujących na wykonanie wyroku śmierci. Kompozycja „Fontana Mix” Johna Cage’a, która jest wokalną *arią*, wykorzystuje całą paletę niekonwencjonalnych efektów: sylaby, pojedyncze głoski, grupy słów w 5 językach wykonywane w różnych stylach: koloratura, jazz, głos dziecka, *Sprechgesang*, nagrane na taśmie szumy, dźwięki są przetworzone elektroakustycznie²¹. György Ligeti w „Aventures” i „Nouvelles Aventures” ironicznie, w sposób wirtuozowski, ujmuje czystą fonetykę (bez znaczenia w sensie semantycznym). Posługiwał się nieistniejącym językiem, używał szeptu, krzyku, mruczenia, gwizdu, bulgotu, stękania, chuchania. Efekty wokalne potęgują *Drwinę, strach, egzaltację, histerię, namiętność (...)*²². Radykalizmem krytycy określali zastosowanie przez Ligetiego

różnych stanów emocjonalnych od hektycznych wybuchów i hysterii do głębokiej rezygnacji²³.

Służył temu asemantyczny materiał fonetyczny, obejmujący ponad 100 sposobów wymowy zaczerpniętych z języka niemieckiego, angielskiego, hiszpańskiego, szwedzkiego, chorwackiego oraz pełna skala różnych efektów głosowych. Stosowano nowe sposoby artykułowania dźwięków, bezgłośnie lub intensywne oddychanie (wdech, wydech), śpiewanie samych samogłosek lub tekst zapisany alfabetem fonetycznym – wymowa wzięta z różnych języków²⁴. Wysłuchanie utworów w języku nieznanym, pomimo nierozumienia werbalnego przekazu, wywołuje wrażenia estetyczne ekspresji brzmienia. Porównywane to było do „Glossolalii” Dietera Schnebla, który posługiwał się efektami głosowymi typu kaszel, mamrotanie²⁵. Na materiale fonetycznym

²¹ D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 3*, Kraków 2009, s. 193.

²² *Ibidem*, s. 209.

²³ A. Walaciński, hasło: *György Ligeti*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Tom 5 KLE*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 353.

²⁴ D. Gwizdalanka, *Historia Muzyki...*, op. cit., s. 210.

²⁵ U. Michels, *Atlas muzyki...*, op. cit., s. 557.

opierały się utwory Luciano Berio. Słowa i fonemy poddane były rozbięciu analitycznemu, stąd stopień zrozumiałości tekstu stał się nowym parametrem muzycznym²⁶. Wybrane głoski typu nosowego stały się materiałem śpiewanym. Kompozytor łączył elementy fonetyczne i dźwięki instrumentalne w utworze „Thema”²⁷, przetwarzając również elektronicznie mowę. Próby eksperymentowania głosem były możliwe ze względu na uzdolnienia wokalne śpiewaczki, której kompozycja była dedykowana – Cathy Berberian, a która prywatnie była żoną kompozytora. Kompozycja „Sequenza III” na głos żeński do tekstu M. Kutter wykorzystywała różnorodne możliwości głosowe – dyszenie, sapanie²⁸. Zastosowanie niekonwencjonalnej techniki wokalnej, nietraktowanie głosu w sposób tradycyjny, traktowanie mowy, jako materiału fonetycznego stało się interesującym zabiegiem eksponującym barwę. Sonorystyczne osiągnięcia artykulacyjne w muzyce chóralnej odnajdujemy w muzyce Krzysztofa Pendereckiego w utworze „Wymiary czasu i ciszy”. Zastosowany tam zespół wokalny wykorzystuje niekonwencjonalne środki takie jak: ostro atakowane spółgłoski bezdźwięczne, bez samogłosek (perkusyjne potraktowanie partii chóralnej)²⁹, i dźwięczne (w formie wybrzmień), *frullato*, śpiew falsetem (tenory) i gwizd. Klastery wykonywane przez chór są

różnej gęstości, [występują] glissanda oraz wolne i gęste *vibrato*³⁰.

W „Pasji wg św. Łukasza” Penderecki podkreśla dramatyzm, stosując recytację tekstu na określonych i nieokreślonych wysokościach dźwięków, zaś ilustracyjności nadaje utworowi

pozorowanie reakcji tłumu poprzez rytmiczną i nierytmiczną recytację, śmiech, krzyk, gwizdy, jazzujące *pizzicato* chóru (...). (...) śpiew chóru naśladuje dialog, litanie lub opowiadanie³¹.

²⁶ B. Schäffer, hasło: *Luciano Berio*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Tom 1 AB*, red. E. Dziebowska, Kraków 1979, s. 279-283.

²⁷ U. Michels, *Atlas muzyki...*, op. cit., s. 551.

²⁸ Ibidem.

²⁹ K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej...* op. cit., s. 250.

³⁰ Ibidem, s. 283.

³¹ D. Gwizdalanka, *Historia muzyki...*, op. cit., s. 254.

Spośród innych środków kompozytor używa możliwie najniższych i najwyższych dźwięków, *mormorando* (*bocca chiusa* – z zamkniętymi ustami). Środki wyrazowe, takie jak: śmiech, krzyk, *Sprechgesang*, *parlando*, szept można usłyszeć w następujących utworach kompozytora: „Pasja wg św. Łukasza”, „Dies irae”, „Kosmogonia”, „Canticum cantonicorum”. Na zamówienie angielskiego sekstetu wokalnego *The King's Singers*, znając jego wirtuozowskie możliwości, napisał Penderecki utwór „Ecloga VIII”. Kompozycja ta to rozległy katalog efektów głosowych: różnego rodzaju *glissando* i *vibrato*, falset, efekty szmerowe wdechu i wydechu, śmiech, bardzo szybkie *tremolo* i oddychanie, śpiew na wdechu³². Marek Stachowski w „Neusis” wykorzystuje 2 zespoły wokalne posługujące się ciekawą artykulacją. Zastosowane są tu wdechy i wydechy na różnych samogłoskach, emisja dźwięczna i bezdźwięczna różnych głosek,

przeciwstawienie dużego chóru małemu zespołowi solistów wraz z różnymi podziałami i mieszaniem obu grup składają się na bogaty obraz artykulacji wokalnej (...) ³³.

Foniczność języka w kontekście muzycznego zestawienia głosek – samogłosek i spółgłosek – zastosował Wojciech Kilar w „Diphthongos”³⁴. Wśród nowych możliwości ekspresji pojawia się odmienne zestawianie głosek (np. w tytule). Takiego zabiegu użył już Oliver Messiaen tworząc sztuczny język w „Cinq rechants”. Kilar

zestawia (...) różne głoski i wyrazy: niektóre słowa i krzyki zaczerpnął z melanezyjskich pieśni miłosnych³⁵.

U Tadeusza Bairda w „Etiudzie na orkiestrę wokalną” już sam tytuł sugeruje potraktowanie chóru w sposób orkiestrowy. Kompozytor czyni to poprzez brak tekstu słownego i sylabowego. Chór emituje dźwięki perkusyjne: syki, szmery. Do roli chóru należy również wzbogacenie kolorystyki o efekty klaskania palcami i dłońmi³⁶. Krystyna Moszumańska-Nazar w utworze „Bel canto” stosuje wszelkie

³² K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej...*, op. cit., s. 283.

³³ Ibidem, s. 283.

³⁴ Ibidem, s. 280.

³⁵ Ibidem, s. 283.

³⁶ Ibidem.

środku artykulacji, pomijając tytułowy. Kompozytorka zastosowała autoironiczny dystans, posługując się przewrotnie tytułem dzieła. Kompozycja Witolda Lutosławskiego „Trois Poèmes d'Henri Michaux” jest jednym z kolejnych przykładów wykorzystania chóru w niekonwencjonalny sposób. Z perspektywy sonoryzmu pozwala na nowatorskie potraktowanie zespołu wokalnego, gdzie obok śpiewu opiera się na melorecytacji, szepcie, wykrzyknieniach, piskach, glissandach, a stosując różne rodzaje mowy zestawia je wyrazowo poprzez użycie odpowiedniej artykulacji i dynamiki. Nowe sposoby wykorzystania głosu ludzkiego wprowadza Lutosławski w „Le grand combat” dla ilustracyjnego podkreślenia treści poetyckich bazujących na dźwięczących neologizmach

(...) [tworzy] je sztucznie, poza strukturą poetycką, [stosując aliteracje i powtarzając] dźwięczne wersy (...) „il le pratèle”³⁷.

Dokonuje powtórzeń w kontekście semantycznym i dźwiękowym, oddając „ferwor bitwy”. Lutosławski sięga po zbiorowe *ad libitum* partii chóralnych, co sprawia, że zatarta zostaje wyrazistość semantyczna fragmentów, a słowa pełnią rolę sonorystyczną. W drugim poemacie („Le grand combat”) kompozytor zrezygnował z konwencjonalnego śpiewu. Chór mówi, krzyczy, wykonuje *glissando* między nieokreślonymi wysokościami dźwięku (mając zaznaczone rejestry: wysoki, średni, niski), naturalistycznie oddając odgłosy tytułowej *wielkiej walki*³⁸. Poezję Lutosławski podporządkował muzyce, traktując ją jako materiał czysto dźwiękowy. Wprowadził, obok tradycyjnego śpiewu, melorecytację, szepot, krzyk, pisk i inne sposoby wydobywania głosu³⁹. Kompozytor mówi o „Le grand combat”, że

jest kompozycją operującą grupami dźwięków, na które (...) składają się wypowiedziane w najrozmaitszy sposób słowa tekstu. Nie można jednak zapominać, że słowa te użyte zostały nie tylko tak, aby w całości doszły do uszu słuchaczy; w wielu miejscach

³⁷ B. Aubigny, *Wzorce poetyckie i dramatyczne w utworach Lutosławskiego* [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, red. Z. Skowron, Kraków 2000, s. 81.

³⁸ J. Paja-Stach, *Witold Lutosławski*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Tom 5 KLL*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 457.

³⁹ T. Kaczyński, *Historia muzyki polskiej. Tom IX Lutosławski życie i muzyka*, Warszawa 1994, s. 62-63.

słowa stanowią element czysto brzmieniowy, docierając do odbiorcy w postaci różnych odmian szmeru, zgiełku, wrzawy, jako kompleksy dźwiękowe nie pozbawione wyrazu, nie posiadające wszakże określonego znaczenia⁴⁰.

W muzyce eksperymentalnej kompozytorzy poszukiwali obszarów dźwięku, które są niezbadane pod względem brzmienia i faktury, a nasuwają pomysły formalne. Komponując coś nowego, korzysta się przy tym ze zdobytych doświadczeń, czyli

powołuje się do życia coś, co istniało, jako możliwość jedynie⁴¹.

Eugeniusz Rudnik zaznaczał, że w zamyśle czy koncepcji *najwartościowszy jest moment konstruowania wyobrażenia*. Narracyjny charakter materiału dźwiękowego utworu, jego literacka, plastyczna inspiracja polega na „przekładaniu na język dźwięków, słów czy innego rodzaju *sygnałów*”⁴². Kompozytor prezentuje coś więcej niż tylko samo brzmienie. Inspirację czerpie z literatury, malarstwa, własnych spostrzeżeń,

choć nigdy nie chciał uprawiać „malarstwa dźwiękowego”⁴³.

Wpływ na taką postawę twórczą ma współpraca przy realizacji muzyki dla radia, telewizji, filmu, teatru. Twórca przekładał na język dźwięków to, co było inspiracją malarską lub literacką, pewne zbitki dźwięków poddane selekcji, w wyniku czego powstały nowe konfiguracje brzmienia. Na ostinatową strukturę powstałą z przetworzonego głosu ludzkiego składają się stałe struktury zawsze na początku nowego odcinka. Tworzywem jest głos ludzki. Zamyśl kompozytora polega na tym, aby

wziąć z mowy to, co nie służy informacji i uczynić w ten sposób język przedmiotem zabawy⁴⁴.

Dynamika struktur dźwiękowych posiada wewnętrzny rytm tworzywa dźwiękowego. Mamy do czynienia z wielowymiarowością

⁴⁰ T. Kaczyński, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wrocław 1993, s. 25-26.

⁴¹ G. Michalski, *Eugeniusz Rudnik*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 7/1970, s. 10.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ G. Michalski, *Eugeniusz Rudnik...*, op. cit., s. 11.

dzięki wielu równocześnie brzmiącym, o zróżnicowanej pulsacji od migotliwości do statycznego brzmienia – płaszczyznom. Zauważa się zasadę nieczytelności dźwięków oraz posługiwanie się odgłosami bardziej niż głosem. W kompozycji „Śniadanie na trawie w grocie *Lascaux*” Rudnik posługuje się odgłosami spółgłosek, nasuwającymi wręcz skojarzenia z pierwotnymi, bardzo prymitywnymi dźwiękami, które korespondują z tytułem utworu.

Aspekty foniczne słowa w literaturze muzycznej dla dzieci – wybrane przykłady

Echolalię, czyli powtarzające się sylaby (tu: „tralalala”) wykorzystuje Witold Lutosławski w kompozycji „O panu Tralalińskim” do słów Juliana Tuwima. Utwór ten to propozycja zabawy słowotwórczej, jak również materiał wspierający pokonanie trudności w wypowiedaniu specyficznych nazw i imion z dużą liczbą *r*. Irena Chyła-Szypułowa zwraca uwagę, iż „poeta wykorzystuje sylaby „tralalala”, które wyśpiewujemy, gdy nie znamy tekstu piosenki lub pracujemy nad kształceniem emisji głosu⁴⁵.

Jego rymy same obracają język w gębie, bawiąc zęby, a dźwięki sączą się w ucho jak oliwa, dzwoniąc onomatopejami i tralatuując kalamburami

- tak określili muzyczność wierszy Tuwima Julian Przyboś⁴⁶. Utwory: „Ptasie plotki”, „Spóźniony słowik” i „Pan Tralaliński” -

jego poezja to żonglerka słowna, (...) eufonia, (...) wykorzystanie instrumentacji głoskowej, onomatopei i glosolalii⁴⁷.

Utwory poetyckie mają charakter foniczny poprzez rytmikę, dynamikę, barwę i melodykę słów. W balecie – pantomimie „Bardzo śpiąca królewna” Augustyn Bloch wprowadza *asemantyczne sylaby imitujące ludzki bełkot*⁴⁸. Interesującym efektem jest zastosowanie *do*

⁴⁵ I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w świecie poezji Juliana Tuwima dla dzieci*, „Kwartalnik Polskiej Sekcji ISME” 2001, nr 3-4; 2002, nr 1, s. 30.

⁴⁶ Ibidem, s. 31.

⁴⁷ Ibidem, s. 33.

⁴⁸ A. Flach, *Literatura dla dzieci w wybranych utworach Augustyna Blocha* [w:] *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, red. G. Darłak, K. Koziołek, Katowice 2016, s. 231.

okrzyków zachwytu nazw dźwięków, od których rozpoczynają się frazy „glissando”⁴⁹. Elementy brzmieniowe wzbogacone są m. in. efektami dźwiękowymi nagranyymi na taśmie: śmiechem i płaczem dziecka. W „Depeszy” do słów Tadeusza Kubiaka Bloch używa sylab onomatopeicznych *pi, pi, pi, pi* między zwrotkami wiersza, naśladując pracę telegrafu. Ostra artykulacja, szybkie tempo, repetycja, nieregularnie szeregowane ugrupowania nadają kompozycji specyficzną postać brzmieniową, adekwatnie do tytułu. Józef Świder zaproponował wokalne etiudy przeznaczone na chóry jednorodne – żeńskie, dziecięce. Do utworów należą „Samogłoski” - z tekstem sylabowym, wokalizami: domisol, telemele, lamama, tikitiki, mamamia (z towarzyszeniem fortepianu)⁵⁰. Twórcę tych utworów charakteryzowało duże wycucie głosu ludzkiego i brzmienia chóru. Kompozytor drugiej połowy XX w. Andrzej Koszewski

traktuje chór, jako orkiestrę głosów ludzkich⁵¹.

Często posługuje się glissandami, recytacją, szeptem, krzykiem i gwizdem. W utworze „faremidosi” sylaby stanowią zasadniczy tekst kompozycji. Pozbawienie strony semantycznej tekstu i skupienie się na stronie kolorystyki dźwiękowej lub onomatopei uzależnione jest od potrzeb brzmienia, pozwala na wykorzystanie głosek i sylab. Stanowi to również ułatwienie dla obcojęzycznych wykonawców. Tekst taki traktuje głosy ludzkie instrumentalnie. Wielojęzyczne „Rondo” z cyklu „BaNoScheRo” (Ballata – Notturmo – Scherzo – Rondo) w fakturze chóralnej nawiązuje analogią do średniowiecznego hoketusa⁵², uzyskując efekt czkawki. Na kolorystykę wpływ mają literackie środki stylistyczne ze zdrobieniami, metaforami, którymi posługują się Korneliusz Wiatr w musicalu „Jaś i Małgosia”.

⁴⁹ Ibidem, s. 232.

⁵⁰ G. Darłak, *Dziecko w ogrodzie sztuk. Perspektywa tematyczna, kreatywna i komunikacyjna*, Katowice 2018, s. 272.

⁵¹ D. Gwizdalanka, *Historia muzyki...*, op. cit., s. 241.

⁵² hoketus – hoket – hoquetus – czkanie – technika wielogłosowa polegająca na przerywaniu linii melodycznej licznymi pauzami na przemian w głosach; z fr. *hoquet* – czkawka

Dźwiękowość tekstu słownego⁵³ łączy się semantyczną i fonetyczną stroną z muzyczną. Autor wykorzystuje określony tembr głosu, którym charakteryzują się poszczególne głoski, stosuje również eufonię i onomatopeje⁵⁴. Dla ilustracji *trwożliwych okrzyków dzieci*⁵⁵ wykorzystuje dowolne samogłoski. W uwerturze posługuje się paralingwistycznymi wokalizacjami *hm*, upodabniającymi śmiech, tęsknotę lub szept⁵⁶. Indeterminizm warstwy muzycznej łączy się z warstwą fonetyczną (krzyki ze strachu, radosny śmiech, szyderczy śmiech czarownicy, trwoga dzieci – krzyki)⁵⁷. Nowatorskie środki literackie, muzyczne, użycie współczesnego języka muzycznego wpływają na osiągnięcie efektu kolorystyczno-brzmieniowego.

Zakończenie

Studium możliwości wykorzystania głosu ludzkiego dla ekspresji wypowiedzi muzycznej może stanowić przegląd wybranych przykładów twórczości kompozytorów muzyki współczesnej. Nie wyczerpuje ono tematu, a jedynie jest przyczynkiem do dalszych poszukiwań i analiz. Na przestrzeni wieków kompozytorzy literatury muzycznej uwydatniali różne elementy będące wiodącymi. Muzyka XX w., a szczególnie sonoryzm, wyeksponował brzmienie, w którym istotną rolę odegrał głos ludzki i zjawiska głosowe z nim związane. W utworach pojawiały się dotąd nieużywane efekty głosowe. Zastosowanie niekonwencjonalnych walorów głosowych przez kompozytorów było zabiegiem eksponującym barwę i ekspresję brzmienia.

Bibliografia

Aubigny, B., *Wzorce poetyckie i dramatyczne w utworach Lutosławskiego* [w:] *Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego*, Kraków 2000.

⁵³ K. Wiatr, *Musical „Jaś i Małgosia” – nowe środki w literaturze dziecięcej* [w:] *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, red. G. Darlak, K. Koziołek, Katowice 2016, s. 273.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 274.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 276.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 277.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 282.

- Baculewski, K., *Historia muzyki polskiej. Tom VII, część 1: Współczesność 1939-1974*, Warszawa 1996.
- Chyła-Szypułowa, I., *Muzyka w świecie poezji Juliana Tuwima dla dzieci*, „Kwartalnik Polskiej Sekcji ISME” 2001, nr 3-4; 2002, nr 1.
- Darłak, G., *Dziecko w ogrodzie sztuk. Perspektywa tematyczna, kreatywna i komunikacyjna*, Katowice 2018.
- Flach, A., *Literatura dla dzieci w wybranych utworach Augustyna Blocha* [w:] *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, red. G. Darłak, K. Koziołek, Katowice 2016.
- Gwizdalanka, D., *Historia muzyki 3*, Kraków 2009.
- Kaczyński, T., *Historia muzyki polskiej T. IX Lutosławski życie i muzyka*, Warszawa 1994.
- Kaczyński, T., *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Wrocław 1993.
- Kowalska, M., *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.
- Leathers, D. G., *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, (red. Z. Nęcki, tłum. M. Trzczińska), Warszawa 2007.
- Manturzevska, M., Kamińska, B., *Rozwój muzyczny człowieka*, [w:] *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, red. M. Manturzevska, H. Kotarska, Warszawa 1990.
- Michalski, G., *Eugeniusz Rudnik*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 7/1970.
- Michels, U., *Atlas muzyki. Tom II*, (tłum. P. Maculewicz), Warszawa 2003.
- Paja – Stach, J., hasło: *Lutosławski Witold*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Tom 5 KLL*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997.
- Pietrzak, M., *Retoryka dźwięku, ruchu i obrazu a przygotowanie do odbioru literatury dziecięcej w przekazie artystycznym* [w:] *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, red. G. Darłak, K. Koziołek, Katowice 2016.
- Schäffer, B., hasło: *Berio Luciano*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Tom 1 AB*, red. E. Dziębowska, Kraków 1979.
- Shuter-Dyson, R., Gabriel, C., *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, Warszawa 1986.
- Sikorski, W., *Gesty zamiast słów. Psychologia i trening komunikacji niewerbalnej*, Kraków 2007.
- Sloboda, J. A., *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, (tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtowa, A. Urban), Warszawa 2002.
- Tarasiewicz, B., *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do nauki emisji głosu*, Kraków 2011.
- Toczyska, B., *Do-tkliwa artykulacja*, Gdańsk 2010.
- Toczyska, B., *Zaczynj od samogłoski. Samogłoska w logopedii artystycznej*, Gdańsk 2016.

Walaciński, A., *Ligeti György*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Tom 5 KLŁ*, red. E. Dziębowska), Kraków 1997.

Waluga, A., *Śpiew w perspektywie edukacji muzycznej. Koncepcje, badania, programy*, Katowice 2012.

Wiatr, K., *Musical „Jaś i Małgosia” – nowe środki w literaturze dziecięcej* [w:] *Literatura dla dzieci w kalejdoskopie sztuki*, red. G. Darłak, K. Koziołek, Katowice 2016.

Streszczenie

Artykuł omawia wykorzystanie możliwości ekspresji głosu w wybranych przykładach literatury muzycznej. Autorka wychodzi od aspektu foniczności zjawisk głosowych i jego funkcji przekazu emocjonalnego, a także wrażeń artystycznych. Początki zainteresowania brzmieniem głosu, a nawet eksperymentowanie, pojawiają się bardzo wcześnie. Parametrami charakteryzującymi zjawiska głosowe, czyli parajęzyk – pozasłowne aspekty komunikacji oraz wokalne aspekty mowy – są natężenie, wysokość, barwa, szybkość, rytm, intonacja, płynność, pauzy, akcenty, modulacja, elementy paralingwistyczne, czyli budujące brzmienie głosu. W muzyce XX w. poszukiwania walorów brzmieniowych doprowadziły do eksploatacji głosu idącej daleko poza granice tradycyjnego śpiewu. Poszukiwania nowych brzmień, a co za tym idzie, nowych środków ekspresji, skierowały obszar eksperymentowania na zjawiska głosowe poprzez użycie nowych efektów głosowych typu *parlando*, recytacja, *Sprechgesang*, śmiech, krzyk, kaszel, dyszenie, sapanie, mamrotanie, bełkot, śpiew na wdechu, sam wdech i wydech, jako zjawisko akustyczne, używanie nieznanego języka, rozbijanie słów pomiędzy głosy chóru utrudniające rozumienie tekstu, stosowanie pojedynczych sylab, samych spółgłosek lub samogłosek, echolalie, mruczenie, gwizd, bulgot, stękanie, pisk, chuchanie, śpiew falsetem. Sonorystyczne osiągnięcia artykulacyjne wzbogacano o elementy instrumentacji dźwiękowej mowy – aliteracje, eufonie, gdzie słowa posiadają czysto brzmieniowy charakter pozbawiony semantyki. Przytoczone wybrane przykłady literatury XX w. wykorzystujące zjawiska głosowe to kompozycje Ligetiego, Berio, Nono, Stockhausena, Schönberga, polskich kompozytorów Pendereckiego i Lutosławskiego, jak również przykłady literatury muzycznej dla dzieci.

Słowa kluczowe: ekspresja głosu, zjawiska głosowe, foniczność, sonorystyka, literatura muzyczna XX w.

Abstract

The article discusses the use of voice expression in selected examples of music literature. The authoress opens with the phonic aspect of voice phenomena and its function of conveying an emotional message as well as artistic impressions. The beginnings of interest in the sound of the voice, and even experimentation, appear very early. The parameters cha-

racterizing voice phenomena, i.e. paralanguage – the non-lexical aspects of communication and vocal aspects of speech, are intensity, pitch, tone, speed, rhythm, intonation, fluency, pauses, accents, modulation, paralinguistic elements, i.e. the elements that build up the sound of voice. In the 20th century music, the search for sound qualities led to the exploitation of voice that went far beyond the boundaries of traditional singing. The search for new sounds, and thus new means of expression, concentrated the area of experimentation on voice phenomena through the use of new voice effects such as *parlando*, recitation, *Sprechgesang*, laughter, shouting, coughing, panting, gasping, mumbling, gibberish, *sul fiato* or singing on a breath, Inspiration and expiration alone as acoustic phenomena, use of an unknown language, splitting words between choir voices making it difficult to understand the lyrics, use single syllables, consonants or vowels alone, echolalia, purring, whistling, bubbling, groaning, squeaking, puffing, singing falsetto. Sonoristic articulation achievements have been enriched with elements of sound speech instrumentation – alliterations, euphonies, where words have a purely sonic character devoid of semantics. The selected examples of 20th-century literature using voice phenomena are presented here: compositions by Ligeti, Berio, Nono, Stockhausen, Schönberg, Polish composers, such as Penderecki or Lutosławski, as well as examples of music literature for children.

Key words: voice expression, voice phenomena, phonics, sonorism, music literature of the 20th century