



Aleksandra Kazimiera Koczurko, Laura Stecka
Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, Poznań

Wpływ poprawnej emisji głosu
na interpretację utworu.
Próba stworzenia spójnego obrazu na podstawie
wiedzy studentów Akademii Muzycznej
im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

The influence of proper vocal technique on the quality
of ones performance - an attempt to create an overview
based on the knowledge of the students
of I. J. Paderewski Academy of Music in Poznan

Celem, który przyświeca studentom uczelni muzycznych na kierunku wokalistyka, jest nauczenie się poprawnej techniki emisji głosu tak, aby stworzyć jak największy arsenał środków wyrazowych niezbędnych do interpretowania utworów muzycznych w sposób nieprzypadkowy i profesjonalny. Nauczenie młodych adeptów sztuki wokalne prawidłowego sposobu wydobywania dźwięku jest zadaniem nietrywialnym i każdy pedagog śpiewu realizuje je indywidualnie, bazując na doświadczeniu pedagogicznym i scenicznym, jak również na możliwościach fizycznych i zdolnościach rozumowych danego studenta. Wszystkim nauczycielom przyświeca jednak jeden cel: pokazanie uczniom najskuteczniejszych środków do stworzenia interesującej i przekonującej interpretacji scenicznej. Mamy tu na myśli stworzenie interpretacji w pełni świadomej i profesjonalnej, która nie jest jedynie dziełem przypadku i nie powstaje wyłącznie pod wpływem danej chwili. Profesjonalne przedstawienie utworu

polega na częściowym zaplanowaniu wyrazu emocjonalnego przy użyciu środków wyrazowych ogólnie przyjętych dla sztuki śpiewu klasycznego. Łamanie tych zasad i środków jest oczywiście dopuszczalne, jednak pod warunkiem, że jest dostatecznie uzasadnione i przeprowadzone z odpowiednim przygotowaniem technicznym.

Jako studentki Instytutu Wokalistyki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, w klasie śpiewu solowego prof. dr hab. Iwony Kowalkowskiej (odpowiednio na pierwszym roku studiów magisterskich i czwartym roku studiów licencjackich), pragniemy jak najdokładniej zrozumieć zjawisko emisji dźwięku oraz określić cechy, które śpiew powinien posiadać, aby być uznanym za poprawny. Nasze poglądy w tej kwestii nie są do końca zbieżne. Są wynikiem różnic charakterologicznych, subiektywnego postrzegania rzeczywistości, odmiennej budowy fizycznej, problemów technicznych oraz blokad psychicznych. Na perspektywę rozumienia emisji głosu wpływ może mieć również odmienny jego typ – sopran liryczny i kontralt. Jednak pomimo wymienionych różnic ciągle znajdujemy w dyskusjach wspólne punkty: nasz ideał dźwięku, sposób myślenia o frazie i zrozumienie istoty głosu w ciele człowieka. Te elementy są podobne, bo obie jesteśmy prowadzone przez jednego pedagoga, który – nie zmieniając treści swojego przekazu – każdej z nas przedstawia swoją ideę w niepowtarzalny sposób.

Zauważenie różnic w myśleniu o emisji dźwięku pomiędzy studentami w jednej klasie śpiewu dało początek pragnieniu uogólnienia i usystematyzowania naszych informacji w gronie klasowym, a także skonfrontowania tej wiedzy z wiadomościami i sposobem myślenia innych członków Instytutu Wokalistyki na Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. Niniejszy artykuł jest zatem próbą uogólnienia wiadomości studentów poznańskiej Akademii Muzycznej na temat poprawnej emisji głosu i ich sposobów pracy z utworem oraz wyciągnięcia wniosków, które pomogą lepiej zrozumieć nasze problemy wykonawcze i pozwolą na doskonalszy rozwój młodym wokalistom.

Aby jak najdokładniej zrozumieć problem, postanowiłyśmy przeprowadzić wśród studentów naszej Akademii ankietę. Za grupę badawczą przyjęłyśmy studentów roku dyplomowego studiów I stopnia i studiów magisterskich, ponieważ uznaliśmy, że są to osoby

z pewnym doświadczeniem w pracy scenicznej oraz wyrobionymi przez lata studiów poglądami na emisję głosu. Postarałyśmy się o zdobycie informacji od studentów każdego z wykładających śpiew pedagogów. Oczywiście zdajemy sobie sprawę, że cały tok studiów, jak i późniejsza kariera w zawodzie, jest okresem intensywnego poszukiwania odpowiedzi na te pytania i nasze przekonania mogą ulec w międzyczasie zmianie. Zadałyśmy trzy pytania:

1. Czym jest dla Ciebie poprawna emisja dźwięku?
2. Jaki dźwięk jest wynikiem poprawnej emisji?
3. Jak wygląda Twój proces przygotowania utworu od rozczytania do momentu pierwszego wykonania na scenie?

Pierwsze dwa pytania, gdy je z sobą połączyć, mają na celu znalezienie swoistego rodzaju definicji poprawnego brzmienia – właściwej dla naszego pokolenia, charakterystycznej dla szkoły i pedagogów, u których się szkolimy. Trzecie pytanie ma na celu zrozumienie jak poprawna emisja, wiedza o właściwym dźwięku wpływa na proces tworzenia interpretacji utworu. Interesuje nas, czy młodzi muzycy są w stanie przekładać bezpośrednio elementy techniczne, opanowane na lekcjach, na środki wyrazowe, których potem użyją w swoich interpretacjach. Ma to duże znaczenie dla pracy własnej i przygotowania utworów po studiach już bez pomocy pedagoga i może pomóc w jej usprawnieniu. W zadawanych pytaniach bierzemy też pod uwagę moment pierwszego wykonania scenicznego, gdyż jest to moment stresujący, który wielu ludzi określa jako moment wyjścia ze strefy komfortu. W niniejszej pracy postanowiłyśmy przytoczyć najciekawsze wypowiedzi studentów, w tym nasze własne, a następnie uogólnić je, spróbować stworzyć swoistą definicję poprawnej emisji i powstającego w jej wyniku dźwięku i spróbować wysnuć wnioski, dotyczące sposobu pracy studentów, wpływu emisji dźwięku na pewność w późniejszym wykonaniu scenicznym, radzenie sobie ze stresem przy publicznym śpiewie, poziomu ich wiedzy na temat techniki śpiewu klasycznego, sposobu ich myślenia i podejścia do interpretacji utworów. Pragniemy zaznaczyć, iż na podane wyżej pytania nie ma jednoznacznej odpowiedzi, gdyż każdy z nas jest indywidualnością, w jedyny w swoim rodzaju sposób wyraża swoje myśli i postrzega świat na tylko sobie właściwy sposób.

Prawidłowa emisja dźwięku i rodzaj dźwięku, który powstaje w jej wyniku – poglądy studentów

Poniżej przytaczamy wypowiedzi studentów Instytutu Wokalistyki na Akademii Muzycznej w Poznaniu:

- Jestem przekonany, że prawidłowa emisja głosu jest efektem dobrego skoordynowania pracy mięśni oddechowych z odpowiednim ustawieniem aparatu fonacyjnego. Mam tu na myśli całą przestrzeń gardła, począwszy od krtani, przez ułożenie języka i podniebienia, co gwarantuje nam uzyskanie możliwie największej przestrzeni i swobody w wydobywaniu głosu. Dźwięk jest falą akustyczną, dlatego błędnym założeniem jest dla mnie wizualizowanie tej fali tylko w konkretnych punktach – za oczami, za nosem, czy na tzw. maskę, ponieważ prowadzi to do napięć i w rezultacie ściskania głosu, który powinien przecież płynąć jak najswobodniej. Niezmiernie ważnym elementem jest kwestia odpowiedniego ciśnienia powietrza, a zarazem zwarcia strun głosowych. To wszystko przekłada się na jakość naszego brzmienia, czyli dźwięku zdrowego, nośnego, z metalicznym blaskiem (Paweł Swajda).
- Prawidłowa emisja to właściwe ustawienie aparatu oddechowego i artykulacyjnego przy śpiewaniu. Jej wynikiem jest czysty, podparty na oddechu, kształtny, okrągły, przestrzenny, ukierunkowany w odpowiednie miejsce dźwięk. Ważnym elementem emisji jest wizualizacja toru dźwięku, która ułatwia wyprowadzenie fali akustycznej, którą tworzymy, poza ciało śpiewaka (Katarzyna Firsowicz).
- Poprawna emisja powinna być oparta na naturalnym brzmieniu danego głosu. Kształtując głos, powinniśmy wyjść od surowego, naturalnego brzmienia, stopniowo wzmacniając go prawidłową pracą mięśni oddechowych oraz ukierunkowując go tak, aby wydobywany przez nas dźwięk wykorzystywał odpowiednie przestrzenie rezonujące. Bardzo ważne jest, aby przy poszukiwaniu powierzchni rezonujących nie zapominać o połączeniu z oddechem i unikać jakichkolwiek spięć w organizmie. Dźwięk powinien być luźny, dawać wrażenie *niekończącego się* tzn., nie może być na siłę *pchany* w powierzchnie rezonujące, tylko dawać takie wrażenie, jakby przez nie przechodził i z łatwością wydobywał się z naszego ciała. Nie osiągniemy tego efektu, jeśli usztynimy jakikolwiek

mięsień górnych partii naszego ciała (szyja, kark, żuchwa, ramiona, barki...) (Milena Kusztal).

- Poprawna emisja głosu śpiewaczego jest naturalnym przedłużeniem mowy ludzkiej z zachowaniem właściwych naszemu fachowi pozycji dla układu fonacyjnego i oddechowego. Dźwięk wynikający z takiej emisji winien być pełny alikwotów niskich jak i wysokich, nie niosący za sobą wysiłku, realizowany z poczuciem całego ciała (Damian Żebrowski).
- Moim zdaniem technika jest ściśle powiązana z interpretacją i na odwrót. Jedną frazę można zaśpiewać na kilka różnych sposobów w zależności od pożądanego wybrzmienia. Emisja głosu jest więc dla mnie środkiem do wyrażenia mojej ekspresji i muzykalności (Bartosz Gorzkowski).
- Prawidłowa emisja dźwięku zależy od ustawienia aparatu głosowego: powinna odbywać się przy poprawnej, luźnej (przede wszystkim od pasa w górę) postawie ciała, nisko położonej krtani, oddechu opartym na pracy przepony, połączeniu rejestrów głowowego i piersiowego. Dobry sposób wydobywania dźwięku powinien być naturalny, wychodzący z mowy i nie może być forsowny dla wokalisty. Barwa głosu każdego człowieka jest wyjątkowa, dlatego nie ma potrzeby, żeby ją modyfikować. Wyjątkiem są w tym wypadku tenorzy, którzy muszą kryć wysokie dźwięki. Inaczej brzmiałyby jak krzyk (Albert Rugieł).
- Nauka poprawnej emisji dźwięku jest dla mnie bardzo złożonym procesem. Jego ważnymi częściami składowymi jest, oprócz opanowania funkcji aparatu oddechowego i fonacyjnego, poznanie siebie i swojego ciała. Każdy z nas jest inny, co powoduje, że proces nauki emisji nie może być uogólniany i generalizowany. Kończy się on naturalnym wydobyciem z ciała dźwięku, który posiada właściwą danemu ciału, kontrolowaną wibrację. Niedopuszczalne jest udawanie innej barwy lub nadmierne, sztuczne wibrowanie (Rafał Romanicz).
- Według mnie wynikiem poprawnej emisji głosu jest zdrowy dźwięk - taki, który nie jest w żaden sposób zakłócony przez całą drogę słupa powietrza, przez niepotrzebne spięcia mięśni oddechowych i okolic krtani, ułożenie języka i na koniec nadmierną pracę narządów artykulacyjnych. Musi być swobodny, niezmodu-

lowany, bez nadmiernej wibracji czy tak zwanego *groszku*. Ważne jest, aby śpiewak wyobraził sobie jak ma ten dźwięk brzmieć, a dopiero potem go zaśpiewał. W czasie mojej nauki śpiewu udało mi się zaledwie kilka razy zaśpiewać idealnie zdrowym dźwiękiem, stąd wiem, że w czasie jego trwania gardło jest maksymalnie otwarte, nie czuć żadnych niekomfortowych spięć, podniebienie miękkie jest napięte i wysoko uniesione, język wypłaszczony, mięśnie oddechowe rozluźnione a przez całe ciało czuć wibracje tego dźwięku - całe ciało rezonuje. Daje to wrażenie jakby nagle zaczęło się śpiewać do mikrofonu lub trafiło się w idealny punkt w akustyce pomieszczenia, jakby głos był dwa razy głośniejszy. Również odsłuch wewnętrzny zmienia się na zewnętrzny jakby dźwięk otaczał nas dookoła a nie tylko brzmiał w uszach (Laura Stecka).

- Emisja dźwięku jest dla mnie swoistym łącznikiem pomiędzy wyobraźnią, naszymi myślami i emocjami - czyli tym, co śpiewak chce przekazać, a otaczającą go rzeczywistością, w którą emituje dźwięk. Produktem poprawnej emisji głosu, zależnej od naturalnego ułożenia naszego ciała i braku spięcia mięśni, jest dźwięk, którego wibracje odczuwam w całym swoim ciele, zgodny z moim wcześniejszym wyobrażeniem, otaczający mnie ze wszystkich stron. Mam przyjemność ze śpiewu i nie sprawia mi to problemu. Mój aparat głosowy przy poprawnej emisji jest ustawiony w taki sposób, że jedyne co muszę robić, to sterować myślami nuty i słowa, które chcę wykonać. Techniczne szczegóły tego procesu w momencie wykonywania dźwięku są niemożliwe do skontrolowania, więc ważny jest proces nauki, zrozumienia własnego ciała i dokładnego poznania procesu wydawania głosu od strony fizjologicznej i anatomicznej (Aleksandra Koczurko).

Proces przygotowania utworu do wykonania scenicznego

- odpowiedzi studentów

- Moja nauka utworu zaczyna się przy fortepianie od analizy przebiegu harmonicznego, połączonego z czytaniem tekstu i melodii a *vista*, zazwyczaj nucąc albo śpiewając cicho oktawę niżej - staram się, aby był to proces holistyczny. Po nabraniu pewności, dzielę melodię na frazy i uczę się ich po kolei, śpiewając pełnym głosem, aby nauczyć mięśnie poprawnych odruchów. Zawsze się

nagrywam, by móc później skontrolować efekty mojej pracy. Praca z pedagogiem zaczyna się w momencie, kiedy czuję, że dobrze poznałem utwór. Równolegle pracuję z moim profesorem nad stroną wokalną i interpretacyjną oraz z pianistą nad jeszcze głębszym *umuzycznieniem* (rozumiem przez to możliwie najdokładniejszą realizację zapisów kompozytora w nutach oraz znalezienie emocjonalnej strony interpretacji bazującej na moich prywatnych doświadczeniach). Czas pracy nad utworem do momentu pierwszego wykonania scenicznego zależy od stopnia trudności danej kompozycji. Zdarza mi się pierwsze wykonanie *spisać na straty*, ponieważ traktuję je jako czas na wyjście ze strefy komfortu, jaką jest praca w klasie. Staram się wtedy maksymalnie odzyskać swobodę poprzez intelektualne panowanie nad wykonaniem. Najważniejsze jest dobre przygotowanie i pewność tego co chcemy zrobić na scenie - im więcej w nas samych przekonania, tym więcej go u widza (Paweł Swajda).

- Początek mojej pracy z nowym utworem to określenie mojego stosunku emocjonalnego do utworu. Jeśli nie znam dzieła, najłatwiej mi to zrobić, słuchając nagrania - w tym celu słucham kilku dobrych realizacji. Kiedy kompozycja podoba mi się, łatwiej jest mi nauczyć się jej na pamięć, a także ją zinterpretować. Kolejnym krokiem jest rozczytanie melodii i podłożenie pod nią tekstu. Kiedy opanuję już warstwę muzyczną, staram się znaleźć swój wzorzec estetyczny dla danego dzieła. Odbywa się to poprzez słuchanie nagrania, które najbardziej odpowiadało moim pierwszym zapamiętaniom. Potem pojawia się pomysł na interpretację i jest to dla mnie moment, kiedy zaczynam pracę z warstwą tekstową - dokładnie ją interpretuję i analizuję. Słowa są najbardziej pomocne przy wyrażaniu emocji w utworze, zazwyczaj ilustrują emocje zawarte w muzyce, idąc za tekstem. Staram się również poznać szeroko pojęty kontekst, który będzie miał wpływ na sposób wykonania. Praca z pedagogiem i pianistą rozpoczyna się równolegle i polega na ustawieniu prawidłowych odruchów aparatu głosowego oraz pomocy w interpretacji.

Przy pierwszym wykonaniu scenicznym bardzo ważna jest dla mnie zaufanie do akompaniatora. Jestem spokojna, jeżeli mogę zaśpiewać z kimś, z kim uczyłam się dzieła od początku, kimś kto rozumie proces, który przeszłam, aby dzieło wykonać. Na-

strój stworzony przez innego pianistę mógłby mi nie odpowiadać i w momencie, kiedy muszę jeszcze pilnować emisji i swojej prywatnej emocjonalności (na przykład panować nad stresem, który może mieć wpływ na brzmienie głosu), jest to dodatkowe utrudnienie (Katarzyna Firsowicz).

- Naukę utworu rozpoczynam od przejrzenia partytury oraz wysłuchania kilku dobrych nagrań. Oceniam w ten sposób swoje możliwości. Przy pierwszym zapoznaniu z utworem zależy mi również na określeniu mojego stosunku emocjonalnego do dzieła: utwory, które mi się podobają są dla mnie łatwiejsze w interpretacji. Następnie sprawdzam kontekst historyczny utworu, aby ustalić jakim rodzajem dźwięku i estetyki będę się posługiwać. Kiedy wstępnie zapoznam się z utworem, siadam do pianina aby dokładnie rozczytać melodię. Kolejny etap pracy to przygotowanie utworu z pianistą. Następnym etapem jest praca z pedagogiem śpiewu, który pomaga mi znaleźć sposoby na trudne frazy, koryguje niedociągnięcia oraz zwraca uwagę na szczegóły, jakie najlepiej pomogą oddać charakter utworu.

Podczas pierwszego wykonania scenicznego zwracam szczególną uwagę na odczucie swojego ciała, gdyż akustyka pomieszczenia, w którym ćwiczę jest inna niż akustyka sal koncertowych. Zbieranie wrażenia słuchowego i odnoszenie się do niego byłoby w takim przypadku błędem, gdyż automatycznie, słysząc inną barwę i natężenie, zmieniłabym i straciła naturalne ułożenie ciała. Staram się podzielić swoją percepcję na dwie części, kontrolując jednocześnie technikę i oddając się interpretacji. Pomocna jest tu pewność techniczna, która ułatwia to zadanie (Milena Kusztal).

- Mój proces nauki postępuje bardzo szybko, gdyż mam łatwość w zapamiętywaniu melodii. Ważne jest dla mnie określenie na samym początku moich możliwości i skali problemów, jakie mogę napotkać przy wykonywaniu danego utworu: analizuję to, przeglądając nuty danej kompozycji. Mój poziom gry na fortepianie jest wysoki, co stanowi istotne ułatwienie, bo nie potrzebuję pianisty do zapoznania się z całością treści utworu – moja praca z nim polega wyłącznie na tworzeniu interpretacji. Praca z pedagogiem śpiewu zakłada eliminację problemów technicznych i weryfikowanie moich prób kreacji postaci.

Podczas pierwszego wykonania scenicznego duże znaczenie ma dla mnie widownia. Rodzaj i ilość osób na sali może mieć wpływ na wytwarzanie się we mnie podświadomego stresu (związanego z faktem, że słuchają mnie osoby, na których chcę wywrzeć szczególne wrażenie lub które dobrze rozumieją moje problemy emisyjne). Napięcie to będzie skutkowało chęcią wytworzenia jak najlepszej jakości dźwięku, co zaowocować może błędami emisyjnymi. Staram się jednak skupiać na wyrażeniu emocji zawartych w tekście i zapisanych przez kompozytora w nutach. Próbuję każdorazowo wykonać utwór podobnie (anonimowo).

- Początek mojej pracy z utworem to analiza zapisu nutowego - przesłедzenie warstwy tekstowej, melodycznej oraz szukanie potencjalnych problemów wykonawczych. Następnie uczę się melodii (w zależności od stopnia trudności, symultanicznie z tekstem lub na wybranych samogłoskach, co wpływa na wyrównanie emisji głosu. Wraz z nauką melodii, sukcesywnie dodaję tekst, którego uczę się osobno rytmicznie). Kiedy czuję się dość swobodnie w danym materiale muzycznym, realizuję utwór na zajęciach z pedagogiem prowadzącym. Po nabraniu pewności w warstwie emisyjnej jestem w stanie pracować nad interpretacją utworu. Jeśli dana kompozycja podoba mi się, jej nauka postępuje szybciej. Podczas pierwszego publicznego wykonania, nieodzownym elementem jest stres. Staram się go niwelować, poddając się muzyce. Rodzaj akompaniamentu determinuje moje poczucie harmonicznego utworu. Jest ono inne w przypadku występowania w towarzystwie z fortepianem czy orkiestrą. Moje samopoczucie sceniczne wpływa na całe moje ciało i może powodować spięcia mięśniowe, przez co i problemy emisyjne. Ich natężenie determinuje stopień możliwości zarówno interpretacyjnych jak i wykonawczych (Dawian Żebrowski).
- Rozczytując utwór, uczę się melodii bez słów. Wykorzystuję do tego spółgłoski np. rrrr, a później samogłoski (indywidualnie dobrane pod dany fragment). Dzięki temu ustawiam odpowiedni tor, skupienie czy pozycję (różnie można to nazywać). Następnie tłumaczę tekst i podkładam pod nauczoną melodię. I od tego etapu emisja i interpretacja są już nierozłączne. Często ustalony wzorzec interpretacji (np. *sotto voce*, *espressivo*) pomagają zaśpiewać daną frazę. Co więcej, nadanie wypowiedzi czy frazie odpowiedniej

- energii (czyli interpretacji) pomaga w idealnym ustawieniu aparatu głosowego czyli po prostu emisji (Bartosz Gorzkowski).
- Moja praca z utworem zaczyna się od nauki melodii, do czego wykorzystuję nagrania śpiewaków, którzy są dla mnie autorytetem. Następnie tłumaczę tekst, aby dokładnie zrozumieć intencję twórcy. Kiedy przejdę przez ten etap, zaczynam pracę z pianistą nad interpretacją. Praca z pedagogiem nad sprawami emisyjnymi zaczyna się niemal natychmiast, a czas trwania całego procesu nauki jest zależny od stopnia trudności utworu i od tego, czy kompozycja podoba mi się. Ważne jest dla mnie stworzenie odpowiedniej więzi z akompaniatorem - to on jest moim partnerem na scenie i bardzo liczę się z jego zdaniem na temat mojego sposobu ilustrowania emocji zawartych w tekście. Uwagi kompozytora zawarte w partyturze traktuję jako sugestię - bardziej liczy się dla mnie moje własne odczucie i to, bym zrealizował treść literacką. O finalnym kształcie całego wykonania decyduje jednak mój pedagog, który łączy poprawną technikę z interpretacją. Mój sposób wykonywania dzieła może zmieniać się diametralnie w zależności od wielu czynników: uwag osób trzecich, rodzaju pomieszczenia, w którym ćwiczę i wykonuję utwór, oraz mojego samopoczucia bądź poziomu stresu. Przy pierwszym wykonaniu scenicznym najbardziej boję się czynników zewnętrznych, które mogą zniszczyć moją koncentrację, ale ten rodzaj tremy i ryzyka dodatkowo mobilizuje mnie do pracy. Im lepiej jestem przygotowany technicznie, tym mniejsze napięcie występuje. Może się jednak zdarzyć, że w jego wyniku zapominam tekst utworu. Staram się śpiewać na podobnym poziomie, jednak na moje wykonanie wpływ może mieć aktualna kondycja mojego głosu oraz wielkość i akustyka sali. Nie ma na mnie wpływu rodzaj i poziom publiczności - za każdym razem staram się oddać moje przemyślenia na temat dzieła przekonująco (Albert Rugieł).
 - Naukę utworu zaczynam od strony tekstowej: tłumaczę w razie potrzeby słowa tak, by wiedzieć, co znaczy każde z nich. Następnie dokładnie nacytuję tekst - tak, by intonować go w mowie w sposób zupełnie naturalny dla mnie. Miewam problemy z rytmizacją melodii, więc po zapoznaniu się z tekstem, zaczynam recytować go rytmicznie i dopiero kiedy opanuję ten krok, uczę się melodii. Początkowo śpiewam ją mormorando, potem na zbitkach *mi* i *mo*. Po

opanowaniu wszystkich elementów, łączę je, ćwicząc tekst, rytm i melodię. Początkowo pracuję nad utworem z akompaniatorem, potem wdrażam pracę z pedagogiem śpiewu. Przy ustalaniu interpretacji stawiam na pracę zespołową - przyjmuję sugestie, które dają mi pianista i pedagog, ale ostateczna wersja jest moja. Aby utrzymać moją interpretację w stylu, który charakteryzuje dane dzieło, realizuję wskazówki kompozytora zawarte w nutach. Ważny jest również tekst, słowa są nośnikiem emocji.

Staram się jak najlepiej przygotować do pierwszego wykonania scenicznego danego utworu, bo od tego zależy mój komfort śpiewu. Wiem, że nie wykonam nigdy dzieła dwa razy tak samo. Bycie zrozumianym i żywa reakcja ludzi na to, co się dzieje na scenie jest dla mnie dobrą motywacją i umożliwia większe rozluźnienie i poddanie się interpretacji. Staram się pamiętać, że to ja jestem dla widza, a nie widz dla mnie (Rafał Romanicz).

- Kiedy przygotowuję utwór, najpierw dokładnie oglądam nuty. Wpływ na przyjemność pracy ma dla mnie staranne wydanie nut. Zapoznają się z kontekstem powstania pieśni lub kontekstem arii w librecie. Jestem w stanie stosunkowo szybko odczytać utwór, jednak pracując nad nim, ciągle odkrywam coś nowego i poprawiam ewentualne błędy. Z pedagogiem pracujemy dźwięk po dźwięku nad każdym utworem, zaś z pianistką traktujemy je bardziej całościowo, już zastanawiając się nad interpretacją. Pierwsze wykonanie sceniczne utworu jest dla mnie ciekawym wyzwaniem i daje mi dużo radości, gdyż po bardzo długim niekiedy czasie pracy nad nim w końcu mogę zaprezentować go komuś. Na moją interpretację podczas takiego koncertu ma wpływ może nie rodzaj, ale ilość słuchaczy. Dobrze czuje się, kiedy jest ich dużo, gdyż miłym wyzwaniem jest dla mnie zainteresowanie jak największej liczby osób. Czuję wtedy, że opowiadam im ciekawą historię. Szczególnie kiedy jestem doskonale przygotowana technicznie, nie mam żadnych ograniczeń w przekazywaniu moich emocji i słów (Laura Stecka).
- Moje zapoznanie się z treścią utworu rozpoczyna się od czytania tekstu literackiego - to po nim określam swój emocjonalny stosunek do utworu i decyduję, czy chcę wyrażać na scenie emocje, które zawarł w tekście jego autor. Staram się przy tym nie zwracać uwagi jedynie na zbieżność z moimi prywatnymi doświadczenia-

mi, ale na ciekawe opisy oraz nowe, nieznanne mi stany, których oddanie będzie nowym polem popisu dla mojej wyobraźni. Zazwyczaj kilka dni zajmuje mi przemyślenie warstwy tekstowej - nie zajmuję się wtedy muzyką, a tylko staram się określić dokładnie co odczuwam przy czytaniu słów. Pracuję też nad poprawną wymową i recytacją treści, która pomoże mi potem w stworzeniu frazowania najbardziej odpowiadającego mojej naturalnej mowie. Następnie, kiedy poczuję się gotowa, uczę się melodii oraz treści akompaniamentu. Jest to bardzo szybki proces. Od razu też uczę się utworu na pamięć, gdyż wiem, że patrzeć w nuty i ciągła niepewność będą blokowały mój artystyczny wyraz. Do pedagoga udaję się z utworem, który znam bardzo dobrze i wspólnie pracujemy nad emisją mojego głosu. Podczas tej pracy prowadzimy również bardzo wiele rozmów, mających na celu stworzenie zarysu interpretacji i dopasowanie emisji do konkretnych uczuć zawartych w kompozycji. Kiedy poczuję się pewnie pod względem emisji dźwięku, zaczynam pracę z pianistą, która polega na stopniowym wychodzeniu z komfortowej strefy *skupiania się na wydawaniu ładnych dźwięków* i otwieraniu się na interpretację. Jest to też pierwszy moment, kiedy mogę sprawdzić, czy przekaz który wydaję jest skuteczny - czy moja pianistka grając, podąża za nastrojem, który stwarzam moim śpiewem. Pierwsze wykonanie sceniczne jest momentem bardzo stresującym. Akustyka sal koncertowych jest inna niż odbieranie w pomieszczeniach, w których pracuję zazwyczaj, dodatkowo brzmienie innego instrumentu niż ten, do którego jestem przyzwyczajona lub brzmienie orkiestry, może zmylić mnie i zmienić moje słyszenie własnego dźwięku. Ważne jest więc dla mnie, by moje przygotowanie emisyjne pozwalało na odruchowe wytworzenie prawidłowego toru głosu. Aby tak się stało, nie mogę być spięta - w tym celu staram się wzbudzić w sobie pozytywne odczucia odnośnie śpiewu, publiczności, radość z prezentacji moich emocji na scenie. Wykonanie uznaję za dobre, jeśli oprócz pozytywnego odbioru publiczności ja sama czuję się dobrze na scenie i ze swoim głosem (Aleksandra Koczurko).

Wnioski płynące z odpowiedzi studentów

Po zapoznaniu się ze wszystkimi wypowiedziami studentów, możemy wyciągnąć odpowiednie wnioski na temat wpływu poprawnej

emisji głosu na interpretację utworu. Podsumowując przemyślenia, możemy pokusić się o sformułowanie definicji *poprawnej emisji głosu* w rozumieniu studentów wokalistyki: jest to dla nich ogół zachodzących w ciele procesów fizjologicznych i ruchów mięśni, które mają na celu wydobyć z siebie dźwięku o naturalnym, nieudawanym brzmieniu, wychodzącego swobodnie przez ciało śpiewaka jako fala akustyczna. Rozumienie pojęcia *zdrowego dźwięku* w większości przypadków pokrywa się, co pokazuje skuteczność zaszczepiania wiedzy o dźwięku przez pedagogów oraz ich zgodność co do tego, co jest poprawnym brzmieniem. Stworzenie tej definicji pozwala wysnuć ważny wniosek - dla młodych wokalistów czynność śpiewania łączy się ściśle ze sferą fizyczną, niekiedy poszerzoną o intelektualne wspomaganie tych procesów ustalonymi wyobrażeniami i wizualizacjami. Niewielu studentów dodaje do swojego pojęcia śpiewu sferę duchową.

Metody wypracowywania prawidłowej emisji są różne: każdy pedagog ma swoje własne założenia, tok pracy ze studentem i sposoby przekazywania wiedzy. Potwierdza to analiza wypowiedzi naszych kolegów, którzy uczą się u różnych profesorów. Przykładowo jeden z nich unika wizualizacji dźwięku w konkretnych punktach (woli zrobić to na zasadzie czucia), a inni uważają to za jeden z lepszych sposobów, żeby wyprowadzić dźwięk z ciała. Wszystkim chodzi o osiągnięcie podobnego efektu, ale każdy z pedagogów dobrał inny środek przekazu dla konkretnej osoby, która miała różne doświadczenia życiowe i w inny sposób odczuwa swoje ciało.

Ciekawym aspektem jest to, że dla pytaných studentów poprawna emisja jest związana bardzo mocno ze sferą cielesną - zależy od tego, czy poprawnie ustawią aparat głosowy. Obszerne wypowiedzi na temat funkcjonowania tego aparatu świadczą o dobrym przygotowaniu studentów pod kątem merytorycznym i przykładaniu przez nich wagi do samoświadomości w śpiewie i autokorekty swojego głosu za pomocą odczuć w ciele. Z drugiej strony studenci nie są świadomi, bądź też z nieokreślonych powodów nie mówią o wpływie sfery duchowej i emocjonalnej bezpośrednio na ciało, a przez to na rodzaj tworzonego dźwięku - mają niewielką świadomość połączenia wszystkich tych elementów, co może odbijać się na jakości ich wykonań.

Stopień zaawansowania wykonania, szybkość i jakość pracy nad utworem zależą od stopnia przygotowania merytorycznego, wiadomości z zakresu zasad muzyki, przygotowania do gry na instrumencie i świadomości konkretnych studentów - uwidacznia się to u studenta, którego proces nauki przebiega inaczej, bo lepiej gra na fortepianie. Albo w innym przypadku, kiedy student uczy się od razu jak jego dźwięk będzie brzmiał w całej harmonii utworu (umożliwia mu to bardzo dobre wykształcenie muzyczne). Może to zmienić od razu jego emisję, jest bowiem w stanie barwę dźwięku dopasować do konkretnej harmonii (tym bardziej, że od razu śpiewa pełnym głosem). Można taką postawę skonfrontować pracą studentów, którzy uczą się melodii linearnie, mimowolnie wzorując swoją emisję na innych wokalistach. Jednak mimo różnic w sposobie rozczytywania utworu, na pewno można stwierdzić, że dobrze przygotowany student, który dogłębnie zapozna się z treścią i kontekstem utworu, będzie miał większą łatwość zrozumienia wskazówek pedagoga.

Oczywiście można by zastanowić się nad tym, czy studenci są świadomi tego, w jaki sposób winni przygotowywać się do zajęć - czy pedagog omawia z nimi proces pracy własnej tak, by pracować na solidnie stworzonej podstawie? Dokładne określenie wymagań odnośnie przygotowania utworu na zajęcia może być wielkim ułatwieniem w komunikacji pomiędzy pedagogiem lub pianistą a uczniem.

W wypowiedziach studentów można zauważyć, że rozczytując utwór, często szukają oni ewentualnych problemów technicznych, z którymi będą się zmagać. Trzeba się zastanowić czy to dobra droga, istnieje bowiem niebezpieczeństwo, że tym samym zakodują w podświadomości istnienie problemu, który albo nie zostanie rozwiązany, albo mimo pokonania go w klasie, może powrócić w sytuacji stresowej, jakim jest występ na scenie - może się to szczególnie uwioczniać w pracy osób, których motywuje konkretny, wykształcony rodzaj publiczności, któremu będą próbowali zaimponować, starając się wytworzyć jak najpiękniejsze dźwięki, jednocześnie poprzez podświadome napięcia zamykając się na wyrażanie uczuć w muzyce i podporządkowując cały utwór jednej trudnej frazie. Łączy się to z bardzo dużym ryzykiem.

Pojawienie się po raz pierwszy na estradzie z nowo przygotowanym utworem jest dla studentów momentem wyjścia ze strefy komfortu. Prezentacja nowego dzieła to dla nich zadanie stresujące głównie ze względu na niepewność techniczną. Większość uzależnia sprawność i pewność techniczną od powodzenia w interpretacji. Pocucie niepewności wywołuje w młodych śpiewakach niemożność skupienia się tylko na oddaniu sfery artystycznej. Można z tego wynioskować, że niewielu z nich wykształciło w sobie procesy pozwalające na bezwarunkowe wydobywanie dźwięku w prawidłowy sposób (w warunkach rozluźnienia ciała). Może warto zadać pytanie, czy studenci mają świadomość o wpływie stresu na ich ciało? Czy wiedzą jak samemu radzić sobie z rozluźnianiem ciała od strony fizycznej? Czy stopień przygotowania scenicznego jest właściwy? Przykładowo: jedna z pytanych osób rozdziela percepcję na dwie części, co pozwala jej na kontrolowanie jednocześnie emocji i techniki, jednakże nie dzieje się to automatycznie i jest separowane, a taki wzorzec może wynikać z niewystarczającej świadomości scenicznej.

Interesujące, iż niewielu studentów uznaje poprawną emisję głosu za środek wyrazowy pomagający przy interpretacji - większość pytanych traktuje ją jako narzędzie pozwalające wydać im po prostu ładny dźwięk, na który potem nakładają interpretację, wynikającą z intelektualnego przełożenia ich stosunku emocjonalnego na muzykę. Pojawiły się oczywiście wyjątki od tego typu myślenia. Takie odmienne typy postaw są potem dobrze widoczne na scenie.

Wielu studentów określa swój stosunek emocjonalny do utworu przez zapoznanie się najpierw z treścią muzyczną (wysłuchanie nagrania), co może nie przekładać się potem na osobistą interpretację. Inspirowanie się mistrzami jest jak najbardziej naturalnym odruchem, jednak może warto sięgać po takie nagrania na późniejszym etapie nauki utworu, kiedy student ma jakiś zarys swojej własnej interpretacji?

Na pierwsze wykonanie sceniczne utworu na śpiewaków wpływa również miejsce wykonania, a ściślej zmiana otoczenia: z małej klasy ćwiczeniowej na większą przestrzeń, jaką jest sala koncertowa. Dla wszystkich pytanych studentów jest to moment niekomfortowy,

kamień milowy, na który natykają się na każdym etapie swojej drogi rozwoju artystycznego. Bardzo pozytywny jest fakt, iż większość młodych śpiewaków jest świadoma tego, że nie można skupiać się na słuchaniu swojego dźwięku w nowej przestrzeni, tylko oprzeć się na wrażeniach cielesnych, gdyż wrażenie słuchowe jest zmienne w zależności od akustyki.

Podsumowanie

Napisanie tego artykułu umożliwiło nam uzyskanie odpowiedzi na wiele nurtujących pytań na temat stanu polskiej wokalistyki i jej przyszłości, pozwoliło również zrozumieć procesy nauki i interpretacji utworów, które utarły się w środowisku studentów naszej uczelni. Zdobyte informacje zdeterminowały nas do zadania kolejnych pytań. Jednym z najważniejszych będzie to o rolę duchowości i emocjonalności w kształceniu śpiewaków oraz ich pracy nad poprawną emisją dźwięku oraz interpretacjami scenicznymi. Najnowsze teorie, nie tylko te dotyczące śpiewu, mówią jasno o przeplataniu się i wzajemnym oddziaływaniu w człowieku sfery fizycznej, psychicznej (emocjonalnej) i duchowej. Uciekanie od któregokolwiek z tych aspektów niszczy piękną całość, jaką jest człowiek i zabiera mu część jego wyrazu. W tym wypadku możemy jasno powiedzieć, że wyrazem wokalisty jest jego głos. Skłaniamy się więc do wniosku, że studenci - nieświadomi swojej duchowości lub wręcz negujący ją i zastępujący ją tylko techniką i intelektualną interpretacją - będą mieli problemy z połączeniem wszystkich elementów swojej *wokalnej układanki*. Ich kłopoty w połączeniu poprawnej emisji z fizycznym głosem na scenie i interpretacją mogą wynikać z faktu, że poprawna technika jest tylko naszym środkiem wyrazowym - łącznikiem pomiędzy tym, co intencjonalnie chcemy przekazać, a słuchaczami. Innymi słowy - poprawna emisja jest łącznikiem pomiędzy naszą duszą a fizycznym głosem, który z siebie wydajemy.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest badanie przeprowadzone wśród studentów Instytutu Wokalistyki Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, mające na celu uogólnienie ich wiedzy o poprawnej emisji głosu oraz procesu przygotowania utworu, od momentu rozczytania go, do pierwszego wykonania scenicznego. Uogólniona definicja zebrana z an-

kiet młodych wokalistów zawiera szczegółowy opis procesu fizjologicznego, który świadczy o wysokiej świadomości tych procesów wśród młodych wokalistów. Niewielu z nich zawarło w swoim opisie sferę emocjonalną i duchową człowieczeństwa – może to rzutować na wykonanie. Opisy przygotowania utworu świadczą o braku wypracowanych odruchów technicznych – studenci muszą podczas pierwszego wykonania dzielić swoją uwagę na interpretację i technikę. Autorki tekstu po otrzymaniu odpowiedzi na te pytania postanowiły zgłębiać temat różnych aspektów człowieczeństwa i ich wpływu na jakość techniki wokalne i interpretacji utworów wśród młodych wokalistów.

Słowa kluczowe: emisja głosu, interpretacja utworu, studenci, wokalistyka, śpiew solowy

Abstract

The survey has its purpose in generalisation of students knowledge on the correct vocal technique as well as the process of preparing a musical piece from first reading to its first public performance. Generalized definition of vocal technique contains a detailed description of the physiological process which shows a very high level of consciousness of these processes amongst young singers. Not a lot of them included emotional and spiritual aspect of humanity - it may reflect on the performance. The descriptions of the preparation of the piece show that the students didnt develop technical reflexes - during the first performance students must pay attention on the technique and interpretation separately. After receiving the answers to the survey the authors decided to pursue the matter of different aspects of humanity and their influence on the vocal technique and interpretation of musical pieces among young singers.

Key words: vocal technique, interpretation of a musical piece, students, vocalism, classical singing