

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

mgr Annika Mikołajko-Osman

*Specyfika wykonawcza utworów wokalnych z jednoczesnym angażowaniem
śpiewaka w akcje sceniczne i grę na instrumentach, na podstawie dzieł
kompozytorów współczesnych*

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki,
w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: prof. dr hab. Tomasz Sobaniec

promotor pomocniczy: dr Iwona Sowińska-Fruhtrunk

Kraków 2024

Składam serdeczne podziękowanie profesorowi dr. hab. Tomaszowi Sobańcowi za nieocenione wsparcie i ciągle zachęcanie mnie do odkrywania nowego repertuaru.

Składam serdeczne podziękowanie doktor Iwonie Sowińskiej-Fruhtrunk za nieocenioną pomoc w powstawaniu tej pracy oraz za ogromne wsparcie w poszukiwaniu odpowiedzi na postawione w pracy pytania.

Pragnę serdecznie podziękować moim Rodzicom za ich niezawodne wsparcie we wszystkich moich projektach oraz pasjach, a także za zachęcanie mnie do podążania za marzeniami.

Serdecznie dziękuję mojemu Mężowi za jego wsparcie, wszystkie inspirujące rozmowy o muzyce i sztuce oraz za wszelką pomoc techniczną podczas realizacji Koncertu Specjalnego, którego nagranie stanowi część artystyczną poniższej pracy.

Dziękuję mojemu całemu zespołowi: Oldze Miriam Michałowskiej, Karolinie Bizukojć, Aleksandrze Wtorek oraz Nadimowi Husni za całą wspólną pracę nad Koncertem Specjalnym, a także za wszystkie inne projekty, przy których miałam zaszczyt z Wami współpracować. Mam nadzieję, że to wciąż dopiero początek naszej wspólnej działalności.

Dziękuję moim przyjaciołom, których życzliwe wsparcie oraz obecność na koncertach niezmiennie motywuje mnie do jeszcze bardziej wyłożonej pracy.

Dziękuję wszystkim, którzy byli obecni ciałem lub duchem na Koncercie Specjalnym. Państwa obecność i wsparcie upewniły mnie o słuszności decyzji o poświęceniu się temu niezwykle repertuarowi.

Pragnę zadedykować tę pracę śp. prof. dr. hab. Janowi Pilchowi, dziękując za możliwość zadebiutowania w roli solistki-prawykonawczyni w Jego utworze filmowym oraz za Jego wiarę w temat niniejszej pracy doktorskiej. Bardzo żałuję, że Pan Profesor nie może już zobaczyć efektu końcowego.

Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data Podpis promotora

Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora

.....
i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, Data Podpis autora

Spis treści

Wstęp.....	5
Rozdział 1. Muzyka synkretyczna	8
1.1. Definicja	8
1.2. Teatr instrumentalny	8
1.3. Happening.....	12
1.4. Performance.....	13
Rozdział 2. Wokalny i pozawokalny potencjał artystyczny śpiewaka.....	15
2.1. Kompetencje wykonawcy muzyki współczesnej	15
2.2. Podział repertuaru ze względu na wymagane umiejętności poza poprawną emisją	16
2.3. Analiza poszczególnych utworów	20
2.3.1. Alden Jenks <i>Oh it's you</i> na sopran i elektronikę.....	20
2.3.2. Rachel C. Walker <i>the center and cause of many circles...</i> na sopran i szklaną harfę	24
2.3.3. Roberto Ventimiglia <i>Liebestod</i> na głos solo	28
2.3.4. Juan Luis de Pablo Enriquez Rohen <i>She-Divine</i> na głos solo.....	36
2.3.5. Tim Ellis <i>evocaciòn</i> na sopran, kości i fortepian	49
2.3.6. Krystyna Moszumańska-Nazar <i>Bel canto</i> na sopran, czeleste i perkusję.....	54
2.3.7. Yuqingqing Fan <i>Entanglement</i> na sopran, saksofon, perkusję i fortepian.....	60
2.3.8. Mark Wolf <i>Without an Exit</i> na sopran, perkusję oraz fortepian	70
Podsumowanie	79
Bibliografia.....	81
Aneks.....	86
1. Etapy przygotowania dzieła artystycznego	86
2. Realizacja projektu – koncert	95
Spis ilustracji	103
Spis fotografii.....	104
Spis tabel	104
Opis płyty DVD	105

Wstęp

Moje zainteresowanie muzyką współczesną, nawiązującą do nurtu muzyki synkretycznej i teatru instrumentalnego, rozpoczęło się już na etapie moich pierwszych studiów na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej na kierunku: Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej ze specjalnością Rytmika. Jednym z głównych filarów nauki Metody Rytmiki (nazywanej na świecie Eurytmiką) jest improwizacja odnosząca się zarówno do umiejętności tworzenia muzyki głosem, na instrumencie, jak i w ruchu. Tworzone i wykonywane przez adeptki metody dalcrozowskiej tak zwane „interpretacje ruchowe utworów” często przeradzają się w teatr tańca. Również wiele ćwiczeń solfeżu i rytmiki – kolejnych filarów dalcrozowskiej metody Eurytmiki – ma w sobie potencjał teatralny i sceniczny. Liczne ćwiczenia inhibitoryjno-incytacyjne, które prezentowałyśmy na koncertach wydziału, były odbierane przez widzów jako formy etiud scenicznych, a nie jako ćwiczenia techniczne. Wraz z pogłębianiem studiów nad artystycznym wymiarem ruchu i przestrzeni zawartej w dźwięku¹ pogłębiałam także swoją wiedzę dotyczącą techniki śpiewu, studiując na Wydziale Wokalnym najpierw na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, a później na Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Studia w obydwu ośrodkach pozwoliły mi zapoznać się nie tylko z literaturą światową, ale również z dziełami twórców działających lokalnie w Katowicach i w Krakowie. Moje poszukiwania repertuaru, w którym chciałabym się specjalizować, zbiegło się z kilkoma projektami, które były prawykonaniami. Do projektów tych zostałam zaproszona w roli solistki. Studia nad nowym repertuarem i poznawanie warsztatu kompozytorskiego od drugiej strony – jako wykonawca mogący wpływać na kształt powstającego dzieła (bowiem kilka utworów powstało z dedykacją dla mnie i były ze mną konsultowane już na etapie tworzenia) – pozwoliły mi na poszukiwanie własnej drogi artystycznej. Najbardziej interesowały mnie utwory, które wymagały ode mnie wykorzystania oraz opanowania wielu, często nowych, umiejętności. Ukończenie fakultetu z dyrygentury chóralnej u prof. dr. hab. Adama Korzeniowskiego wielokrotnie pomogło mi zarówno na etapie prób, jak i na scenie, kiedy kompozytor życzył sobie, aby utwór został poprowadzony przez śpiewaczkę. Podczas studiów miałam przyjemność uczęszczać także na fakultet „Praktyka wykonawcza muzyki współczesnej”, podczas którego nie tylko uczestniczyłam w wykonaniach utworów, ale miałam również możliwość współpracy z kompozytorami na etapie tworzenia ich dzieł. Wspólne odnajdywanie nowych środków

¹ Por. A. Mikołajko, *Ruch i przestrzeń zawarta w dźwięku* [w:] *Wieloznaczność dźwięku 4*, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2017.

ekspresji zachęciło mnie do poszukiwań nowego repertuaru oraz do studiowania literatury naukowej dotyczącej tej tematyki, czego następstwem jest poniższa praca. Z racji niezwykle bogatego repertuaru współczesnego na sopran postanowiłam poświęcić się najmniej usystematyzowanemu działowi, który obejmuje utwory nawiązujące do nurtu teatru instrumentalnego. Jak pisał Jerzy Nowak: „Teatr instrumentalny nie jest zjawiskiem jednolitym. Jawi się nam jako forma na pograniczu sztuk, co już czyni zamieszanie [...]”². Jest to rzeczywiście niezwykle szeroki i złożony temat. Dlatego też moim celem nadrzędnym było usystematyzowanie najważniejszych umiejętności, które mogą być potrzebne do wykonania przez śpiewaka utworów wpisujących się w nurt teatru instrumentalnego, wykorzystującego szeroki potencjał artystyczny wykonawcy partii wokalne.

Istnieje szereg umiejętności, często potrzebnych śpiewakowi do wykonania utworów, które możemy zakwalifikować do nurtu muzyki eksperymentalnej i synkretycznej. Przygotowanie do wykonania takich utworów powinno się więc opierać na poznaniu technik wykorzystywanych przez tworzących współcześnie kompozytorów. Jedną z niezbędnych umiejętności pozostaje praca z kamertonem, gdyż partia głosu jest często całkowicie uniezależniona od partii instrumentów. Istotna często jest także umiejętność gry na instrumentach perkusyjnych. Wiąże się z tym potrzeba poznania różnych technik. Przykładowo – gra przy użyciu różnych pałek lub gra dłońmi i palcami na instrumentach ze skórzaną membraną. Niejednokrotnie kompozytor wymaga też od śpiewaka równoczesnego ze śpiewem dyrygowania. Niezbędna okazuje się zatem umiejętność koordynacji i niezależności ruchowej rąk, a czasem także umiejętność poruszania się po scenie w sposób dokładnie zaplanowany i zapisany w partyturze. Niezwykle ważna jest też umiejętność współpracy z nowymi mediami – zarówno z przygotowaną przez kompozytora wcześniej taśmą, jak i z tworzoną na żywo elektroniką. Założeniem niniejszej rozprawy doktorskiej jest ukazanie przykładowego repertuaru, dla którego warto wyżej wymienione umiejętności kształcić u młodych adeptów sztuki wokalne.

Opis dzieła artystycznego składa się z dwóch rozdziałów. W pierwszym rozdziale przedstawione zostały definicje gatunków i form wypowiedzi artystycznych związanych z muzyką, ale czerpiących również z innych sztuk, czyniąc je synkretycznymi: happening, teatr instrumentalny i performance. Rozdział drugi został poświęcony analizie poszczególnych utworów zaprezentowanych na płycie oraz opisowi wymagań stawianych śpiewakowi. Poprzez

² J. Nowak, *Teatr instrumentalny – możliwości i tendencje w świetle teorii i praktyki* [w:] *Muzyka XX wieku*, Zeszyty Naukowe nr 33, Akademia Muzyczna im K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1983, s. 149.

różne metody badawcze (metodę intuicyjną, analizę przypadków oraz analizę krytyczną) dowodzę, że współcześni kompozytorzy wymagają od śpiewaka nie tylko doskonałej techniki wokalne, ale również wielu innych muzycznych i pozamuzycznych zdolności. Dopełnieniem prezentacji wybranego repertuaru jest aneks, w którym znalazł się opis przygotowania i realizacji projektu – koncertu, z którego pochodzą nagrania dołączone na płycie. Dokładny opis płyty znajduje się na końcu pracy.

Rozdział 1. Muzyka synkretyczna

1.1. Definicja

Termin „muzyka synkretyczna” jest niezwykle pojemny i wciąż nie do końca opisany. Różnorodność działań oraz ich efemeryczność łatwo wymyka się wszelkiemu rodzajom klasyfikacji i podziałom. Samo pojęcie „synkretyzm” w odniesieniu do literatury oznacza zjawisko występowania w utworze literackim jednego gatunku elementów charakterystycznych dla innych gatunków³. W muzyce termin ten możemy rozszerzyć nie tylko do przenikania się gatunków i form muzycznych, ale również do korzystania ze środków wyrazu innych rodzajów sztuki. W XX wieku artyści dążyli do zniesienia granic między malarstwem, muzyką i teatrem. „Wspólną cechą tych nowych rodzajów twórczości jest kreowanie zdarzeń [...], procesów i akcji na wzór sytuacji teatralnej”⁴. W związku z tym założeniem możemy wyróżnić trzy gatunki muzyki synkretycznej: teatr instrumentalny, happening oraz performance.

1.2. Teatr instrumentalny

W latach sześćdziesiątych XX wieku kompozytorzy związani z dodekafonią oraz z wiedeńską szkołą muzyczną zaczęli wpisywać w partyturze didaskalia dla muzyków oraz dla innych wykonawców. Były to informacje o tym, jak muzycy powinni się poruszać po scenie oraz w jaki sposób należy korzystać z instrumentów lub przedmiotów, które znajdują się na scenie. Znalazły się tam też wskazówki związane ze scenografią oraz z oświetleniem. Już Igor Strawiński zwracał uwagę na dodatkową warstwę sceniczną (por. cytat poniżej), którą generuje obecność wykonawcy na scenie, ale dopiero w XX wieku zaczęto próbować zakomponować nie tylko muzykę, ale także obecność muzyka w czasie i przestrzeni.

[...] muzykę się widzi. Doświadczone oko śledzi i sędzi, czasami bezwiednie, najmniejszy gest wykonawcy. W tym aspekcie można pojmować proces wykonywania jako tworzenie nowych wartości, które postulują rozwiązywanie zagadnień analogicznych do tych, jakie powstają w dziedzinie choreografii, i tu, i tam jesteśmy nastawieni na regulowanie gestu. Tancerz jest mówcą, który posługuje się niemym językiem. Instrumentalista jest mówcą, który używa języka nieartykułowanego. [...] Piękna prezentacja, która doprowadza do powiązania harmonii widowiska z doskonałością gry dźwiękowej, wymaga od wykonawcy nie tylko solidnego wykształcenia

³ „Synkretyzm” [w:] red. Kaczorowski B., *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 8, Warszawa 2004, s. 37.

⁴ Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 2011, s. 305.

muzycznego, ale i pełnego otrzaskania, kimkolwiek by on był – śpiewakiem, instrumentalistą czy dyrygentem, ze stylem powierzonych mu utworów [...].⁵

Próba zróżnicowania wykonania dzieła muzycznego – nie tylko pod względem muzycznym, ale przede wszystkim pod względem wizualnym – doprowadziła do powstania gatunku będącego połączeniem aktorstwa i muzyki – teatru instrumentalnego, w którym elementy teatralne zostały potraktowane muzycznie. Utwory tego gatunku znacząco różnią się od siebie pod względem ekspresji, formy, jak również pod względem podejścia kompozytora do materiału dźwiękowego oraz do tekstu. Teatr instrumentalny jest więc pojęciem niezwykle pojemnym i zróżnicowanym. Od jego nazwania minęło kilkadziesiąt lat, bowiem już Bogusław Schaeffer pisał o teatrze instrumentalnym w książce *Dźwięki i znaki: Wprowadzenie do kompozycji współczesnej* w 1969 roku. Mimo to nie został stworzony żaden podział utworów związanych z gatunkiem teatru instrumentalnego. Cała „muzyka audiowizualna nie ma jeszcze obowiązującej estetyki, czegoś, co można by określić tym mianem, przypuszczalnie dlatego, że każde dzieło wprowadza nieporównywalną z niczym estetykę własną”⁶.

Pojęcie teatru instrumentalnego wciąż wymyka się dokładnym definicjom. W Encyklopedii PWN „Muzyka” możemy przeczytać, że jest to gatunek teatralno-muzyczny, który został wyodrębniony w XX wieku. Jego cechą charakterystyczną jest ekspozycja audiowizualnego charakteru wykonania utworu muzycznego. Według autora hasła teatr instrumentalny jest zbliżony do happeningu⁷. Tymczasem Krzysztof Baculewski w *Historii Muzyki Polskiej*, w rozdziale poświęconym między innymi teatrowi instrumentalnemu, stwierdza: „Jeśli happening jest gatunkiem sztuki, to teatr instrumentalny jest jej formą, wykorzystującą elementy teatru w muzyce i odwrotnie, formą akceptującą niestandardowe scenicznie czynności i próbującą łączyć różne sztuki”⁸. Ponadto, według tego teoretyka, happening, teatr instrumentalny oraz performance często łączą się ze sobą i wzajemnie przenikają. Natomiast dla Hansa Helmsa happening pochodzi od działań twórczych takich kompozytorów jak John Cage, ale poszczególne części happeningów są tworzone w sposób bardziej przypadkowy, który nazywa wręcz „bezkrytycznym”⁹. Josef Häusler, w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* pod hasłem dotyczącym Mauricio Kagela – twórcy teatru instrumentalnego,

⁵ I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980, s. 73.

⁶ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, PWSiP, Warszawa 1983, s. 473-474.

⁷ Por. *Teatr instrumentalny* [w:] red. S. Żurawski, *Encyklopedia PWN Muzyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 799.

⁸ Por. K. Baculewski, *Historia Muzyki Polskiej. Współczesność część 2: 1975-2000*, t. VII, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2012, s. 126.

⁹ Por. H. Helms, *Założenia nowego teatru instrumentalnego* [w:] „Res Facta” nr 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s.73.

opisuje teatr instrumentalny postrzegany wyłącznie jako idiom, a nie gatunek, który wykorzystuje fizyczną obecność wykonawców i wymaga od nich wykonania dźwięków z dodaną warstwą znaczenia dramatycznego¹⁰. Natomiast dla Tadeusza Zielińskiego teatr instrumentalny jest nowym, paramuzycznym gatunkiem twórczości, który powstał z włączenia do kompozycji elementów wizualnych takich jak: światło, gest i ruch – zarówno ruch wykonawców jak i przedmiotów¹¹. Warstwa wizualna tworzy z warstwą dźwiękową nierozzerwalne „zjawisko artystyczne”¹², jakim jest teatr instrumentalny.

Stworzenia charakterystyki teatru instrumentalnego podjęła się Ewa Synowiec w pracy poświęconej w całości teatrowi instrumentalnemu w twórczości Bogusława Schäffera¹³. Jest to praca niezwykle cenna nie tylko ze względu na zapis licznych słów samego kompozytora, które autorka przytacza z wcześniej przeprowadzonych konsultacji materiału z Bogusławem Schäfferem, ale również ze względu na holistyczne podejście do tematu.

Według Ewy Synowiec jedną z najbardziej istotnych cech teatru instrumentalnego jest teatralizacja gry na instrumentach. Podczas gry na instrumencie muzyk wykonuje różnego rodzaju ruchy i gesty związane ze sposobem wydobycia dźwięku z danego instrumentu. Oprócz nich muzyk wykonuje również szereg innych gestów, które Ewa Synowiec klasyfikuje jako:

- a) ruchy niekonieczne, czyli indywidualne i wynikające z emocji wykonawcy;
- b) ruchy wynikające z niepełnej sprawności technicznej w grze na instrumencie;
- c) gesty dekoracyjne, czyli celowy zabieg wykonawcy, który ma dostarczyć słuchaczom dodatkowych wrażeń wizualnych związanych z danym utworem.

To właśnie przede wszystkim gesty dekoracyjne zyskują na znaczeniu w teatrze instrumentalnym. W dobie rozwoju fonografii czynnik wizualny został odebrany słuchaczom i to – według Ewy Synowiec – może być jeden z głównych powodów powstania teatru instrumentalnego.

Teatr instrumentalny jako synkretyczny gatunek sztuki wywodzi się od starogreckiej tragedii, w której słowo, muzyka i gest (rozumiany również jako taniec) były ze sobą ściśle powiązane.

¹⁰ *Mauricio Kagel* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Sadie S., Macmillan Publishers Limited, t.13, Londyn 2001, s. 766-769.

¹¹ T. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981, s. 242.

¹² *Ibid.*

¹³ E. Synowiec, *Teatr instrumentalny Bogusława Schäffera*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1983.

Wiek XVI odrodził starogreckie idee, czym dał podwaliny do powstania oraz rozwoju nowego synkretycznego gatunku – opery. Teatr instrumentalny jest też niejako kontynuacją tradycji operowych, ale przy założeniu, że słowo pod względem fonicznym jak i semantycznym jest parametrem muzycznym i jest rozpatrywane w tych samych kategoriach, w jakich rozpatrywany jest rytm i dźwięk¹⁴. Właśnie to równoznaczne traktowanie obydwu materii – słowa i muzyki – które mogłyby się wydawać całkowicie niezbieżnymi bytami, jest najważniejszą cechą teatru instrumentalnego. *Kompozytorzy pojęli, że nie chodzi o to, by muzyka oddawała sens danej poezji, lecz o to, by obie warstwy – muzyka i słowo – dochodziły do głosu na równych prawach, by słowo traktowane było jako materiał muzyczny*¹⁵. Mimo równorzędności muzyki i słowa Jerzy Skarbowski w artykule *Teatr instrumentalny – próba ustalenia genealogii socjologiczno-historycznej gatunku*¹⁶ słusznie zwraca uwagę, iż muzyka jest ściśle związana z gestem, ale też nim kieruje. Dlatego mówimy o teatrze instrumentalnym i o „uteatralnianiu muzyki, a nie o umuzycznieniu teatru”¹⁷.

W 1962 roku śp. profesor Adam Kaczyński założył zespół „MW2”, który specjalizował się w wykonawstwie muzyki współczesnej. Do zespołu należeli zarówno instrumentalni, jak i wokaliści, aktorzy, reżyserzy, kompozytorzy i tancerze. Wśród licznych utworów awangardowych częstym gatunkiem eksplorowanym przez zespół był właśnie teatr instrumentalny. Były to zarówno kompozycje Bogusława Schöffera, jak i utwory kompozytorów zagranicznych. Kompozycje te podczas koncertów wzbudzały wiele emocji, wywołując u niektórych widzów oburzenie, a u niektórych czysty zachwyt. Nigdy nie pozostawiały publiczności obojętnej. Mimo kilkudziesięciu występów z tym samym repertuarem reakcja publiczności była zawsze zaskoczeniem dla zespołu¹⁸.

¹⁴ *Ibid.*, s. 12.

¹⁵ B. Schaffer [za:] M. Wołczyńska, *Teatr instrumentalny* [w:] red. B. Schaffer, T. Chylińska, *Teatr instrumentalny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 11.

¹⁶ Por. J. Skarbowski, *Teatr instrumentalny – próba ustalenia genealogii socjologiczno-historycznej gatunku* [w:] red. B. Schaffer, T. Chylińska, *op. cit.*, s. 31-39.

¹⁷ *Ibid.*, s. 37.

¹⁸ Por. A. Kaczyński, *Jak to było... Dzienniki z podróży (I)* [w:] „Ruch muzyczny”, nr 8, 1978.

1.3. Happening

Happening to forma sztuki oparta na indeterminizmie¹⁹, w której „quasi teatralna akcja”²⁰ dąży do uczynienia z widza jego współtwórcy. Ciąg zdarzeń tego wydarzenia jest częściowo zaplanowany, ale poszczególne jego elementy opierają się w dużej mierze na improwizacji²¹. Pojęcie „happening” zostało użyte po raz pierwszy przez Allana Kaprowa. Był on jednym z uczestników spektaklu uznawanego za pierwszy happening, który odbył się w Black Mountain College w 1952 roku.

W Polsce happeningi nie były zbyt często podejmowaną formą sztuki. Krzysztof Baculewski wyróżnia kilka powodów takiego stanu rzeczy. Przede wszystkim happeningi nie miały pierwotnie pola do rozwoju z powodu cenzury, której przed wydarzeniem należało przedłożyć scenariusz takiego wydarzenia. A to z racji charakterystyki happeningu jest raczej niemożliwe. Dlatego jeżeli happeningi się pojawiały, to przy okazji wystaw i wernisaży plastycznych. Kolejnym powodem niechęci do happeningów w Polsce było to, że niewielu artystów chciało się angażować w jakąkolwiek formę ideologii, nawet artystycznej. Dodatkowo żelazna kurtyna spowodowała, że kompozytorzy starali się nadrobić bieżące kierunki i pomijali te o mniejszym zasięgu. Wśród twórców happeningów znajdziemy zatem ludzi związanych przede wszystkim nie z muzyką, lecz z teatrem i sztuką pojętą ogólnie²².

Podobnie jak w przypadku teatru instrumentalnego, niezwykle trudno jest o definicję i przykłady czystego happeningu. Wynika to z wzajemnego przenikania się sztuk, co było jednym z głównych założeń happeningu²³. Gdyby jednak pokusić się o wyszczególnienie najważniejszych cech happeningu, które odróżniają go od innych form artystycznych, będą to przede wszystkim indeterminizm i próba angażowania widza w proces twórczy. Happening w swoich założeniach jest wydarzeniem jednorazowym i nie powinien być powtarzany dla tej samej publiczności. Powinien zaistnieć bez uprzednich prób, ale ma częściowo zaplanowaną strukturę, chociaż przeważa w nim jednak pierwiastek improwizacji oraz przypadku²⁴.

¹⁹ P. Przywara, *Problem wolności w sztuce*, <https://pawelprzywara.wordpress.com/2013/02/19/problem-wolnosc-w-sztuce-2>, dostęp 13.01.2024.

²⁰ K. Baculewski, *op. cit.*, t. VII, s. 125.

²¹ „Happening” [w:] red. Wojnowski J., *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 11, Warszawa 2002, s. 140.

²² K. Baculewski, *op. cit.*

²³ Z. Skowron, *op. cit.*, s. 305.

²⁴ Por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red K. Kubalska-Sulkiewicz, PWN, Warszawa 1996, s. 147.

1.4. Performance

Performance to „pojęcie określające rodzaj działań efemerycznych wykonywanych przez artystów w obecności widzów. Częstym elementem performance są działania parateatralne, przybierające formę zdarzeń o zaplanowanej strukturze i przebiegu czasowym”²⁵. Według definicji Wielkiej Encyklopedii PWN słowo „performance” odnosi się do indeterministycznych form wypowiedzi artystycznej, w których widz jest biernym obserwatorem. Nie jest angażowany – tak jak dzieje się to w happeningu. W odróżnieniu od happeningu i teatru instrumentalnego w performance’ach możemy wyróżnić wiele nurtów związanych z żywą rzeźbą i body artem – czyli sztuką ciała, która charakteryzuje się wykorzystywaniem do działań artystycznych własnego ciała. Staje się ono rekwizytem teatralnym, a więc ważna jest jego relacja względem innych ciał jak i przedmiotów. Samo ciało, które często jest pokazane bez upiększania, wręcz nagie, poddawane jest przez artystę różnym aktom agresji. Mogą to być przejawy agresji psychicznej jak i fizycznej. Ich stopnie natężenia różnią się od siebie. W różnych performance’ach można spotkać zarówno akty nakłuwania, przypalania, gryzienia jak i postrzelenia ciała. W body art ciało jest bowiem podstawową formą przekazu, a doprowadzenie artysty do skrajnego wykończenia fizycznego i psychicznego oraz wywołanie u niego poczucia zagrożenia ma być wyjściem do autoanalizy psychologicznej. Wszelkie działania nie mają na celu prowokacji, a są jedynie artystycznymi poszukiwaniami. Kolejny nurt związany jest z konceptualizmem, czyli ruchem artystycznym powstałym w latach sześćdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Według artystów działających w tym ruchu sama idea, czyli koncepcja dzieła, ma większe znaczenie niż samo dzieło w wersji materialnej. Dla artysty znacznie ważniejszy jest sam proces tworzenia i jego dokumentowanie niż efekt końcowy. Celem pracy artysty nad dziełem jest znalezienie jego definicji i przedstawienie jej odbiorcom. Sztuka powinna być pojmowana intelektualnie i rozpatrywana w kategoriach filozoficznych. Możemy również wyróżnić nurt rytualistyczny, autobiograficzny – niejednokrotnie służący do wyrażenia własnych poglądów i czerpiący z pogranicza sztuki i życia samego artysty, a także nurt stosujący performance jako sposób wypowiedzi, będący reakcją na kulturę masową²⁶.

Robyn Brentano mówi o tak zwanej sztuce performance’u i jej interdyscyplinarnej naturze, która przybiera „tysiące form [...] (czerpie z malarstwa, rzeźby, tańca, teatru, muzyki, poezji, kina

²⁵ *Ibid.*, s. 307.

²⁶ Por. „Performance” [w:] red. Wojnowski J., *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 20, Warszawa, 2002, s. 463-464.

i wideo) i rozmaitych wpływów łącznie z [...] futurystami, dadaistami, konstruktywistami, surrealistami, abstrakcyjnym ekspresjonizmem, performatywnymi i artystycznymi tradycjami rdzennych kultur [...]”²⁷.

Performatyka to obecnie jedna z najobszerniejszych gałęzi sztuki nowoczesnej. Richard Schechner w swojej książce *Performatyka: wstęp* mówi, że „performatyka nie ma końca, zarówno jeśli chodzi o wymiar teoretyczny, jak i roboczy. Istnieją różne głosy, tematy, opinie, metody i przedmioty. [...] Wszystko i cokolwiek można badać *jako* performans²⁸”. W przypadku muzyki o performance mówimy, gdy do samej muzyki dołączone zostały „efekty niebrzmieniowe”²⁹, czyli ruch, warstwa wizualna oraz koncept, a samo wykonanie różni się zależnie od miejsca i okoliczności wykonania³⁰, dzięki czemu samo dzieło jest „rozszerzone” poza ramy „samej” muzyki.

²⁷ R. Brentano, *Sztuka performansu, Outside the Frame. Performance and the object*, Ohio 1994, s. 31-32 [przekład za:] R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 185.

²⁸ *Ibid.*, s. 15.

²⁹ K. Lipka, *Performans w muzyce – wybrane problemy ontologiczne* [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, LIBRON, Kraków 2013, s. 143.

³⁰ Por. M. Pasiiecznik, *Performer*, <https://pasiiecznik.wordpress.com/2017/06/05/performer/>, dostęp: 28.01.2024.

Rozdział 2. Wokalny i pozawokalny potencjał artystyczny śpiewaka

2.1. Kompetencje wykonawcy muzyki współczesnej

W obecnych czasach muzyka komponowana współcześnie jest marginalizowana względem muzyki skomponowanej przez kompozytorów dawniejszych. „Odrzucenie teraźniejszości w imię chwały przeszłości jest właściwie chorobą zrodzoną w epoce romantycznej”³¹. W każdej epoce nowatorskie pomysły kompozytorów ówczesnie tworzących spotykały się z różnym przyjęciem ich przez publiczność. Mimo różnic w poglądach o danych utworach na scenach całej Europy usłyszeć można jednak było muzykę w różnych stylach, ale komponowaną przez ówczesnie żyjących kompozytorów. Obecnie sytuacja jest odwrotna. W programach koncertów zdecydowanie częściej spotkamy muzykę barokową, klasycystyczną i romantyczną niż współczesną. Już Bogusław Schäffer stwierdzał ze smutkiem, że „dawniej wykonania były z reguły prawykonaniami, dzisiaj wykonuje się rzeczy dawne lub bardzo dawne”³². W obecnych czasach muzykę współczesną wykonuje się na specjalnie stworzonych do tego festiwalach lub cyklach koncertów. Poprzez takie działania utwory często są wykonane jednokrotnie i znikają z afisza, nawet jeżeli ich przyjęcie przez publiczność i krytykę było wyjątkowo dobre. Dotyczy to zwłaszcza utworów, które od swoich wykonawców wymagają dodatkowych kompetencji. „Konieczna jest nie tylko wirtuozeria instrumentalna i talent – wystarczające całkowicie przy odtwarzaniu muzyki tradycyjnej. Potrzebne są dodatkowe kwalifikacje i zdolności”³³. Mauricio Kagel – jeden z czołowych twórców teatru instrumentalnego – zwraca uwagę, że na wzór wymagań stawianych śpiewakowi w operze, czyli wokalnemu i fizycznemu wejścia w rolę, tak u instrumentalisty wymagana jest w teatrze instrumentalnym swoboda gestów i ruchów³⁴. Wraz z rozwojem utworów z pogranicza tego gatunku wymagania stawiane przed wykonawcami są coraz większe. Repertuar, który został przeze mnie wybrany należy do nurtu właśnie takich utworów.

Kompozytorzy tworzący w duchu muzycznego performance’u stawiają więc przed wykonawcami wymagania, które nie zawsze są zgodne z ich przygotowaniem do zawodu.

³¹ J. Chailley, *O muzyce współczesnej* [w:] red. J. Patkowski, A. Skrzyńska, *Horyzonty muzyki*, PWM, Kraków 1970, s. 14.

³² *Socjologia muzyki współczesnej*, red. B. Schäffer, T. Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971, s. 21.

³³ E. Synowiec, *op. cit.*, s. 17.

³⁴ Por. M. Kagel, *Teatr instrumentalny* [w:] „Res Facta” nr 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 53.

Od instrumentalistów kompozytorzy oczekują na przykład umiejętności używania własnego głosu³⁵, a od śpiewaków umiejętności gry na wielu różnych instrumentach. Dodatkowa warstwa teatralna, za którą odpowiada instrumentalista/wokalista pozwala na zindywidualizowanie wykonania. Wykonanie zadań scenicznych zapisanych w partyturze przez kompozytora wymaga od artysty nie tylko zdolności muzycznych, ale również tych z pogranicza dziedzin psychologii³⁶. Jak pisał Bohdan Pocij „[...] tłumaczem muzyki jest jej wykonawca-interpretator”³⁷. To właśnie dzięki wykonawcy każdorazowe wykonanie różni się wizualnie i ekspresyjnie, dzięki czemu każda interpretacja może odsłonić przed widzami inne – ukryte przez kompozytora – znaczenia. Dodanie bowiem do utworu zakomponowanej warstwy wizualnej i zaplanowanie sceniczne – uteatralnia kompozycję.

2.2. Podział repertuaru ze względu na wymagane umiejętności poza poprawną emisją

Założeniem niniejszej rozprawy doktorskiej jest ukazanie, jakie umiejętności – poza poprawną emisją głosu – powinni opanować adepci sztuki wokalne. Nicholas Isherwood nawołuje nawet do tego, aby ich nauka obejmowała zarówno podstawowe techniki gry na instrumentach perkusyjnych, jak i techniki rozszerzone. Natomiast na pozostałych instrumentach śpiewak winien przede wszystkim poznać podstawy gry w stylu klasycznym, aby móc później eksperymentować – najlepiej pod okiem kompozytora – w poszukiwaniu nowych brzmień³⁸. We współczesnym repertuarze oprócz śpiewu wykorzystane zostają często równocześnie inne umiejętności.

Oprócz technicznej sprawności w grze na instrumencie, wykonawca-performer musi dysponować wyobraźnią sceniczną, umieć działać na własnym ciele, na przestrzeni, wyrecytować tekst, nierzadko w trakcie gry na instrumencie. Czasem wszystkie gesty są zapisane w partyturze, innym razem partytury brak, jest za to garść instrukcji słownych, z których muzyk musi samodzielnie rozwinąć dramaturgię muzyczną³⁹.

³⁵ Por. M. Kagel *Recitativo* na śpiewającą klawesynistkę, K. Stockhausen *Nasenflügeltanz* na śpiewającego perkusistę.

³⁶ Por. *ibid.*

³⁷ B. Pocij, *Muzyka – tekst – tłumaczenie. Uwagi o metodzie starego interpretatora* [w:] *Muzyka słowo sens*, red. A. Oberc, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1994, s. 171.

³⁸ Por. N. Isherwood, *The Techniques of Singing*, Bärenreiter, Kassel 2018, s. 55-58.

³⁹ M. Pasiiecznik, *Performer*, <https://pasiiecznik.wordpress.com/2017/06/05/performer/>, dostęp 01.02.2024.

Przedstawione w dziele artystycznym utwory wpisują się w ten nurt i na ich podstawie zostaną omówione poszczególne umiejętności. Poniższa tabela prezentuje wybrany repertuar oraz umiejętności, jakie są potrzebne do ich wykonania.

	gra na instrumentach	koordynacja ruchowa (ruch)	koordynacja ruchowa (dyrygowanie)	współpraca z elektroniką	współpraca z amplifikacją	techniki rozszerzone głosu
Alden Jenks <i>Oh it's you</i>		✓		✓		✓
Rachel C. Walker <i>the center and cause of many circles...</i>	✓				✓	✓
Roberto Ventimiglia <i>Liebestod</i>	✓	✓				✓
Juan Luis de Pablo Enriquez Rohen <i>She-Divine</i>	✓				✓	
Tim Ellis <i>evocaciòn</i>	✓					✓
Krystyna Moszumańska-Nazar <i>Bel canto</i>	✓					✓
Yuqingqing Fan <i>Entanglement</i>			✓			✓
Mark Wolf <i>Without an Exit</i>	✓	✓				

Tabela 1. Wybrany repertuar oraz umiejętności potrzebne do jego wykonania

- umiejętność gry na instrumentach

Zazwyczaj wokaliście powierza się partię instrumentów perkusyjnych. Tak jest na przykład w utworach: Roberta Ventimiglii *Liebestod*, Tima Ellisa *evocaciòn*, Krystyny Moszumańskiej-Nazar *Bel canto* oraz Marka Wolfa *Without an Exit*. Zdarzają się również utwory, w których kompozytor zakłada samodzielne akompaniowanie przez śpiewaka samemu sobie. Tak jest na przykład w utworze Rachel C. Walker *the center and cause of many circles...*, jak również w utworze Juana Luisa de Pablo Enriqueza Rohena *She-Divine*.

- koordynacja ruchowa – ruch

Kompozytor może zaplanować w utworze wykonanie przez artystów swoistej choreografii. Przykłady takiego zadania scenicznego możemy znaleźć w utworze Aldena Jenksa *Oh it's you*, gdzie w partyturze utworu zostały wpisane uwagi dotyczące przemieszczania się wykonawczyń na scenie, siadania i wstawania w reakcji na dźwięki elektroniki. W utworze Roberta Ventimiglii *Liebestod*, oprócz koordynacji ruchowej potrzebnej do gry na instrumentach, kompozytor odniósł się również do „koncepcji Mauricia Kagla o *teatralizacji gry instrumentalnej*”⁴⁰. Gra na instrumentach generuje w efekcie zmianę w ruchu i ciele wykonawczyń. W utworze Marka Wolfa *Without an Exit* kompozytor zaplanował nie tylko przemieszczanie się śpiewaczki po scenie, ale również zmianę jej ustawienia – śpiew przodem lub tyłem do widowni.

- koordynacja ruchowa – dyrygowanie

Niektóre z utworów zakładają u śpiewaka umiejętność dyrygowania i możliwość poprowadzenia zespołu. Tak jest w utworze *Entanglement* Yuqingqing Fan. Śpiewaczka musi zmierzyć się z licznymi problemami wykonawczymi wynikającymi z wykonywania jednocześnie dwóch zadań-partii, które niejednokrotnie ze sobą kontrastują. Odmienne od partii głosu wejścia partii poszczególnych instrumentów, zmiany metrum i tempa nie mogą oddziaływać na śpiew, a mimo to śpiewaczka jest cały czas odpowiedzialna za cały zespół oraz za wykonanie utworu.

- współpraca z elektroniką

Kolejną umiejętnością, która może być bardzo przydatna w wykonawstwie współczesnego repertuaru, jest współpraca z elektroniką. Może ona obejmować zarówno: współpracę z taśmą, z przygotowanymi wcześniej fragmentami elektronicznymi synchronizowanymi na żywo, jak i współtworzenie live electronics. W utworze Aldena Jenksa *Oh it's you* elektronika składała się z przygotowanych przez kompozytora fragmentów, które były synchronizowane na ukryty znak od śpiewaczki.

- współpraca z amplifikacją

Współpraca z amplifikacją to kolejna umiejętność, która kształtowana jest w trakcie pracy ze współczesnym repertuarem. Zastosowanie różnych mikrofonów oraz rodzajów amplifikacji (poprzez nałożenie pogłosu lub innych efektów) za każdym razem może generować dodatkowe

⁴⁰ J. Nowak, *op. cit.*, s. 151.

trudności wykonawcze. Największą trudnością przy amplifikacji może okazać się nagłośnienie dźwięków, które pojawiają się przy okazji wykonywania swojej partii (odgłos brania oddechu, odkładania instrumentów), a które nie powinny być słyszalne lub przynajmniej nie powinny być podkreślane, aby nie zakłócić odbioru przekazu utworu. Wśród wybranych przeze mnie utworów dwa z nich zakładały amplifikację: *the center and cause of many circles...* Rachel C. Walker oraz *She-Divine* Juana Luisa de Pablo Enriqueza Rohena.

- techniki rozszerzone głosu

Rozszerzone techniki wykonawcze to niezwykle pojemne określenie. Poszczególne techniki śpiewak poznaje wraz z poszerzaniem swojego repertuaru. Niektóre z nich mogą też być pewnego rodzaju specjalnością poszczególnych wykonawców. Obecnie możemy wyróżnić kilkadziesiąt technik rozszerzonych, doskonale opisanych i zobrazowanych na nagraniach przez Nicholasa Isherwooda⁴¹. Ta lista wciąż się powiększa, gdyż każdy głos jest inny, a każdy wykonawca może posiadać wyjątkowe zdolności i predyspozycje. W utworach: *Oh it's you* Aldena Jenksa, Rachel C. Walker *the center and cause of many circles...*, *Liebestod* Roberta Ventimiglii, *evocaciòn* Tima Ellisa oraz *Entanglement* Yuqingqing Fan pojawiły się różne rozszerzone techniki wokalne, takie jak: mowa, szept, zapowietrzenie głosu, oscylacja mikrotonowa wokół danego dźwięku, kląskanie językiem czy *Sprechgesang*.

⁴¹ Por. N. Isherwood, *op. cit.*

2.3. Analiza poszczególnych utworów

2.3.1. Alden Jenks *Oh it's you* na sopran i elektronikę

Utwór Aldena Jenksa *Oh it's you* na sopran i elektronikę to rodzaj monodramu – swoiste studium procesów myślowych, które zachodzą w mózgu człowieka, kiedy spotyka inną osobę. Monodram skonstruowany został na wzór powieści szkatułkowej – jest niczym sztuka w sztuce. Aktorka ma w ręku skrypt, który jest elementem wyzwajającym kolejne zmiany postaci. Mimo tego, że na scenie występuje tylko jedna osoba, w trakcie spektaklu spotkamy znudzoną kelnerkę, kobietę w średnim wieku podczas partyjki brydża, młodzieńką chórzystkę, szaloną divę operową oraz usłużną panią domu. Niektóre postaci mówią po angielsku, niektóre po polsku, a niektóre po włosku. W miarę upływu utworu narracja przechodzi stopniowo od mowy do śpiewu. Zmienia się również warstwa elektroniczna utworu – od prostego akompaniamentu aż do kontrapunktującej warstwy słowno-muzycznej.

Alden Jenks (urodzony w 1940 roku) studiował kompozycję u Dariusza Milhauda, Bena Webera, Andrew Imbrie i Karlheinz Stockhausena. Współpracował z Davidem Tudorem i Johnem Cage'em. Na jego twórczość elektroniczną miał duży wpływ Anthony Gnazzo. Studia ukończył na Uniwersytecie Yale oraz Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley. Przez wiele lat pracował jako profesor kompozycji i dyrektor Studia Muzyki Elektronicznej w Konserwatorium Muzycznym w San Francisco, gdzie przez kilka lat kierował również Katedrą Kompozycji⁴².

Utwór *Oh it's you* został prawykonany w 2013 roku w USA przez sopranistkę Amy Foote. Od tego czasu został przekomponowany i wspólnie z kompozytorem stworzyliśmy jego nową wersję – obejmującą dodatkowo język polski oraz włoski. Europejskiej premiery tego utworu dokonałam podczas X Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Alchemia Teatru 2023 w Krakowie.

Czas trwania utworu to około 15 minut. Zapis nie jest typową partyturą a bardziej skrypcem dla śpiewaczki, zawierającym tekst, uwagi wykonawcze, fragmenty melodii, opisy etiid aktorskich oraz momenty wejścia partii elektroniki.

⁴² Informacje pochodzą z oficjalnej strony kompozytora: www.aldenjenks.com oraz z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

[now in a chanting manner, pitches ad lib, recycle words used since the sounds began; but move occasionally from one of the pitches in the sound-track to another; draw out some vowels ad lib.
Exx: innuendo, I dunno, she said, one of those, (etc.)]

[teraz w sposób śpiewny, wysokości dźwięków ad libitum, powtarzać słowa używane od początku tego nagrania; ale od czasu do czasu przechodzić od jednej wysokości na ścieżce dźwiękowej do innej; dowolnie podkreślać samogłoski. Na przykład: podpowiedz, nie wiem, ona mówi, jeden z tych, (itd.)].

Ilustracja 1. *Oh it's you* – przykładowy opis etiudy aktorskiej zamieszczony w skrypcie (po lewej stronie wersja oryginalna, po prawej stronie tłumaczenie własne)⁴³

W całym utworze pojawia się dwanaście krótszych i dłuższych wstawek elektronicznych. Niektóre z nich są elementem wyzwalamym zmianę w postaci lub jej zachowaniu – na przykład odłożenie słuchawki telefonu, a niektóre są warstwą muzyczną na tle której recytuje lub śpiewa wykonawczynie. Utwór możemy podzielić na cztery części, które następują po sobie attacca. Poszczególne części można wyznaczyć ze względu na zmianę sposobu narracji – od mowy w części pierwszej, przez melorecytację w części drugiej, wymienianie słów mówionych i śpiewanych w części trzeciej, aż do śpiewu w części czwartej.

Od wykonawczynie kompozytor oczekuje przede wszystkim wysokich umiejętności aktorskich. Widz powinien być w stanie rozpoznać zmieniające się postaci, ale jednocześnie – zgodnie z zaleceniami kompozytora – powinny się one mocno przenikać⁴⁴. Użycie skryptu jako elementu wyzwalamego owe zmiany jest dodatkowym wyzwaniem aktorskim – zmiany nie mogą następować samoistnie, ale muszą być połączone z działaniem rekwizytu, jakim jest skrypt. Oprócz niego w monodramie występują dwa inne rekwizyty – ciemne okulary oraz telefon. Rolę formotwórczą pełni również światło. Utwór zaczyna i kończy się w ciemnościach. Na początku słychać tylko warstwę elektroniczną, która pełni rolę swoistej uwertury. Poszczególne motywy i zwroty melodyczne będą w dalszej części utworu rozwijane i przetwarzane. Na scenie pojawia się wykonawczynie w ciemnych okularach, które po chwili zostają odłożone. To właśnie moment, w którym widz może „wniknąć” do mózgu postaci. Całość kończy się zwrotem: „Tak, proszę, kontynuuj!” – widz wraca do roli rozmówcy naszych postaci, ale jednocześnie traci możliwość obserwacji ich wewnętrznych myśli – stąd scenę znów spowijają ciemności. Światło tworzy więc klamrę kompozycyjną.

Warstwa elektroniczna składa się z różnych elementów. Pierwszy z nich to pojedyncze dźwięki fal sinusoidalnych, które brzmieniem nawiązują do sygnału telefonu, z którego korzysta – zgodnie z partyturą – śpiewaczka. Są one nakładane na siebie, tworząc tkanę wielu

⁴³ Wszystkie przykłady nutowe i skryptu *Oh it's you* pochodzą z partytury otrzymanej od kompozytora.

⁴⁴ Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

pojedynczych punktów powtarzanych w polirytmicznych układach. Przywodzą one na myśl twórczość elektroakustyczną Karlheinz Stockhausena, u którego Alden Jenks studiował. Również do twórczości Stockhausena nawiązuje fakt, że na ową warstwę poszczególnych dźwięków, brzmiących momentami nawet serialnie, nakładane są przetworzone nagrania słów, tak jak w utworze *Gesang der Jünglinge*. W *Oh it's you* owo przetworzenie jest czasami nawet tak duże, że nagrane wcześniej przez kompozytora słowa nie są zrozumiałe. Poszczególne słowa brzmią, jakby warstwa elektroniczna była zepsuta. Jest ona bowiem zniekształcona, słychać szum i ma się odczucie zepsutej płyty, która przeskakuje i zacina się. Jest to nawiązanie do estetyki usterki opisywanej przez Kima Cascone. Uważa on, iż było wielu prekursorów tego nurtu – zarówno na gruncie muzycznym, jak i na gruncie ogólnopojętej sztuki. Wśród nich wyróżnić można: plastyków, reżyserów, architektów oraz muzyków, takich jak: Luigi Russolo, Oskar Fischinger, László Moholy-Nagy, czy John Cage. W swojej twórczości i działaniach artystycznych eksperymentowali oni z „błędami” i dekonstrukcją – na przykład poprzez ingerencję w płytę winylową – ukazując tym samym, że kontrola nad technologią jest tak naprawdę złudna⁴⁵.

Umiejętność współpracy z elektroniką jest drugim bardzo ważnym elementem, do którego musi przygotować się wykonawczyni *Oh it's you*. Próby z osobą odpowiedzialną za synchronizację warstwy elektronicznej muszą rozpocząć się od ustalenia wspólnych haseł lub gestów-kluczy. W utworze czasem zmiana elektroniki jest wywołana akcją na scenie, a czasami to właśnie warstwa nagrana powoduje zmianę akcji scenicznej. Dodatkową trudność może stanowić polimetryczna warstwa elektroniczna we fragmentach, w których wykonawczyni ma za zadanie śpiewać. Przygotowanie tych fragmentów obejmuje nie tylko naukę partii sopranu, ale również naukę wykonywania jej z warstwą elektroniczną. Kompozytor część z nich zapisał przy użyciu tradycyjnej notacji, zostawiając jednak możliwość delikatnych przesunięć rytmicznych. Niektóre zapisał wyłącznie w formie opisu tekstowego, który informuje wykonawczynię w jakim charakterze powinna zostać zaimprovizowana melodia.

Dodatkowym elementem utrudniającym jest fakt, że – ze względu na duże przetworzenie wstawek elektronicznych – nie ma nigdzie „ukrytych” dźwięków dla partii sopranu. Zmusza to więc wykonawczynię do zapamiętania dźwięków w sposób nierelatywny do podkładu.

⁴⁵ Por. K. Cascone, *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*, *Computer Music Journal*, Vol. 24, No. 4, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts 2000, s. 12-18, <https://www.jstor.org/stable/3681551?read-now=1&seq=1>, dostęp 28.01.2024.

Ilustracja 2. *Oh it's you* – tradycyjny zapis partii sopranu oraz elektroniki

Sound track returns to the minor 3rd, Actress resumes the idiotic sing-song style:
 [cresc p to f:] what're you what're you what're you what're you
 [mf] What are you doing with your days, these days, where are you stay-ing when are you go-ing,
 [The pace (not the tempo) of the sound-track slows, the notes extended; the idiotic character begins to fade from her delivery of the words]
 what are you say-ing what, are you wanting still,
 [increasingly lyrical:]
 what are you wanting, you do, these days, what do you want, now, want; now;
 [background stops, she speaks:]
 more coffee?

Ścieżka dźwiękowa powraca do molowej tercji, aktorka wznawia idiotyczny styl śpiewania:
 [cresc p to f:] co ty, co ty, co ty, co ty
 [mf] Co ty robisz ze swoimi dniami, tymi dniami, gdzie się zatrzymujesz, dokąd idziesz,
 [Prędkość (nie tempo) ścieżki dźwiękowej zwalnia, nuty wydłużają się; idiotyczny charakter zaczyna zanikać]
 co mówisz czego jeszcze chcesz,
 [coraz bardziej liryczne:]
 czego pragniesz, ty, w te dni, czego chcesz, teraz, chcesz; teraz;
 [podkład zatrzymuje się, ona mówi:]
 więcej kawy?

Ilustracja 3. *Oh it's you* – zapis w formie opisu tekstowego melodii do zaimprovizowania (po lewej stronie wersja oryginalna, po prawej stronie tłumaczenie własne)

2.3.2. Rachel C. Walker *the center and cause of many circles...* na sopran i szklaną harfę

Utwór *the center and cause of many circles...* powstał jako jeden z przejawów poszukiwań artystycznych zakładających akompaniowanie samemu sobie przez wykonawcę. Kompozycja przeznaczona jest bowiem na sopranistkę grającą na szklanej harfie. Tekst utworu pochodzi z obserwacji Leonarda da Vinci dotyczących perspektywy wizualnej.

Just as a stone flung into the water become the center and cause of many circles. And as sound diffuses itself in circles in the air. So any object placed in the luminous atmosphere diffuses itself in circles and fills the surrounding air with infinite images of itself. And is repeated the whole everywhere and the whole in every smallest part.

Tak jak kamień rzucony do wody staje się centrum i przyczyną wielu kręgów, i tak jak dźwięk rozchodzi się w powietrzu w kręgach, tak każdy przedmiot umieszczony w świetlistej atmosferze rozprasza się w kręgach i wypełnia otaczające powietrze nieskończoną ilością obrazów siebie. I powtarza się całość wszędzie i całość w każdej najmniejszej części⁴⁶.

Kompozytorka Rachel C. Walker (urodzona w 1994 roku) studiowała na Uniwersytecie Cincinnati College-Conservatory of Music oraz w China Conservatory of Music. Była również stypendystką na Uniwersytecie Tsinghua w Pekinie i ukończyła studia w Hochschule für Musik, Theater und Medien w Hanowerze. Była rezydentką w Banff Centre for the Arts and Creativity, Britten-Pears Arts oraz Elektronmusik Studion w Sztokholmie. Jej twórczość była prezentowana podczas festiwalu oraz koncertów w Stanach Zjednoczonych, Chinach, Niemczech, Austrii, Szwecji, Polsce, Portugalii, Kanadzie, Kolumbii i Australii⁴⁷.

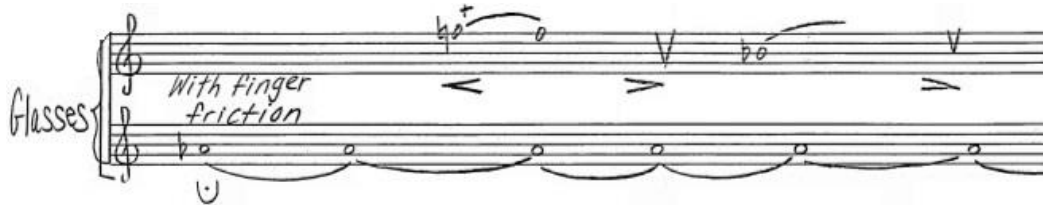
Utwór *the center and cause of many circles...* powstał w 2015 roku, a wykonanie na koncercie 9.12.2023 roku było jego europejską premierą.

Czas trwania utworu to około pięć minut. Tempo jest określone jako dowolne, a zapis jest ataktowy. Umiejętność gry na szklanej harfie jest do wykonania tego utworu nieodzownie potrzebna. Jej partia jest zapisana przy użyciu całych nut, z których każda odpowiada jednemu „okręgowi” wykonanemu na poszczególnym kieliszku. Oprócz tradycyjnej formy gry na tym

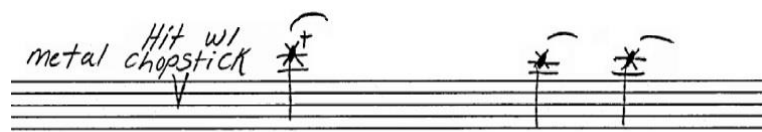
⁴⁶ Tłumaczenie własne.

⁴⁷ Informacje pochodzą z oficjalnej strony kompozytorki: www.rachelcwalker.com oraz z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorką.

instrumencie – poprzez pocieranie opuszkami palców o krawędź kieliszka – kompozytorka zastosowała również inny sposób wydobywania dźwięku poprzez uderzenie metalowym pręcikiem w korpus poszczególnych kieliszków.



Ilustracja 4. *the center and cause of many circles...* – zapis tradycyjnej formy gry⁴⁸



Ilustracja 5. *the center and cause of many circles...* – zapis innego sposobu wydobywania dźwięku poprzez uderzenie metalowym pręcikiem w korpus poszczególnych kieliszków

Aparat wykonawczy utworu stanowi głos solowy oraz szklana harfa składająca się z pięciu kieliszków strojonych kolejno: as^1 , b^1 , d^2 , f^2 , c^3 . Utwór został zapisany na trzech pięcioliniach – jedna dla głosu i dwie dla szklanej harfy.



Ilustracja 6. *the center and cause of many circles...* – zapis utworu na trzech pięcioliniach

Cały utwór utrzymany jest na ośmiódźwiękowej skali składającej się z interwałów zbliżonych do tercji małych i wielkich oraz sekund wielkich i kwarty czystej. Wysokości poszczególnych dźwięków zostały delikatnie zawyżone zgodnie z zaleceniem kompozytorki, w związku z czym interwały nie są do końca równe. Dodatkowo charakterystyka instrumentu i sposób wydobywania z niego dźwięku powoduje, że słyszane dźwięki są cały czas płynne intonacyjne, gdyż ich

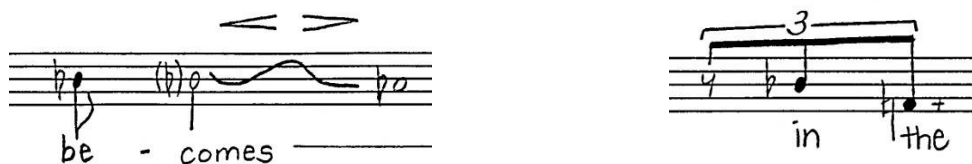
⁴⁸ Wszystkie przykłady nutowe *the center and cause of many circles...* pochodzą z partytury otrzymanej od kompozytorki.

wysokość delikatnie się zmienia wraz ze zmianą tempa pocierania opuszkami palców o krawędź kieliszka.



Ilustracja 7. *the center and cause of many circles...* – skala wykorzystana w utworze wraz z odstrojeniami poszczególnych dźwięków (+)

Mikrotonowe zmiany dźwięków pojawiają się również w głosie – jako oscylacja oraz delikatne „zawyżenie” dźwięku.



Ilustracja 8. *the center and cause of many circles...* – zmiany mikrotonowe w partii głosu

Utwór możemy podzielić na trzy części. W pierwszej pojawiają się tylko dźwięki szklanej harfy. Początkowo – wyłącznie w postaci długich nut w obydwu rękach, a później – w postaci akcydentalnych uderzeń metalowym precikiem jedną ręką na tle długich dźwięków drugiej. W części drugiej mamy dwie płaszczyzny czasowe – spowolnione tempo narracji w kieliszkach zostało przeciwstawione drobnym wartościom, rytmom synkopowanym i triolom w partii głosu, które są wzmacniane przez kolejne dźwięki wydobywane z kieliszków poprzez uderzenie. Część trzecia jest ponownie uspokojeniem – partia kieliszków obejmuje długie powtarzane nuty i jedno, krótkie uderzenie. Na tle tych dźwięków głos dopowiada, iż „powtarza się całość wszędzie i całość w każdej najmniejszej części”⁴⁹. Budowa utworu przywodzi na myśl – zgodnie z tekstem – kręgi na wodzie. Najpierw duże i spokojnie, potem coraz szybsze, aż do ich stopienia. Akcydentalne uderzenia w kieliszki brzmią jak kropelki wody, które często również pojawią się przy okazji powstawania kręgów na wodzie, tworząc kolejne kręgi.

⁴⁹ *Ibid.*

	część I	część II	część III
sopran		~~~~~	~ ~ ~
kieliszki		*** * * ** * **	*
	-----	-----	-----

Tabela 2. *the center and cause of many circles* – tabela przedstawiająca rozkład partii w poszczególnych częściach utworu: sopranu (oznaczonego symbolem ~) i kieliszków (uderzenia w kieliszki oznaczone symbolem * oraz gra na kieliszkach opuszkami palców oznaczonych symbolem -)

Ze względów estetycznych oraz konieczności wykreowania dudnienia akustycznego dźwięki są delikatnie odstrojone. Dodatkowo, wspólnie z kompozytorką, zdecydowałyśmy o amplifikacji szklanej harfy podczas wykonania utworu na koncercie, w celu dodatkowego zintensyfikowania akustycznego dudnienia i wykreowania przestrzeni akustycznej, która „wypełni otaczające powietrze nieskończoną ilością obrazów siebie”⁵⁰.

Wykorzystanie amplifikacji pozwoliło wprawdzie na stworzenie wyjątkowej przestrzeni akustycznej, ale jednocześnie spowodowało dodatkowe utrudnienia. Mikrofon służący do zbierania dźwięku szklanej harfy naturalnie nagłaśniał również wszystkie dodatkowe dźwięki, które były generowane przez wykonawczynię. W związku z tym należało jak najbardziej ograniczyć ich słyszalność poprzez przygotowanie specjalnego, wyłożonego materiałem miejsca do odkładania metalowych pręcików. Należało także zadbać o spokojne i jak najcichsze korzystanie z pojemnika z wodą, w którym artystka moczyła palce, by utrzymać odpowiednie ich nawilżenie, pozwalające na wydobycie dźwięku z kieliszków.

⁵⁰ Cytat z tekstu napisanego przez Leonarda da Vinci wykorzystanego w utworze *the center and cause of many circles*.... Tłumaczenie własne.

2.3.3. Roberto Ventimiglia *Liebestod* na głos solo

Utwór Roberta Ventimiglii *Liebestod* jest utworem teatralnym – kobiecym portretem ukazanym w formie monologu. To studium samotności, smutku i miłości. Tekst opisuje szekspirowską Ofelię w momencie, w którym emocje prowadzą ją na skraj szaleństwa. Kompozytor postanowił ukazać je przez pryzmat wewnętrznego krzyku Ofelii oraz paradoksalnie pięknych wspomnień, do których kobieta nieustannie powraca. Utwór wykorzystuje nie tylko możliwości śpiewaczki jako instrumentalistki, wpisując w partię głosu dźwięki wykonywane na krotalu, dzwonie rurowym oraz na cowbellu, ale również eksploruje techniki rozszerzone głosu związane z szeptem, mikrotonami czy różnymi rodzajami śpiewu.

Kompozytor Roberto Ventimiglia (urodzony w 1982 roku) studiował kompozycję u Paolo Rotiliego, Alberto Meoliego, Alessandro Solbiatiego i Salvatore Sciarrino oraz muzykologię u Giorgio Sanguinettiego, Agostino Ziino, Giorgio Nottoliego, Gino Stefaniego i Giorgio Adamo. Ukończył z wyróżnieniem Konserwatorium Ottorina Respighiego w Latinie, a także etnomuzykologię na Uniwersytecie Tor Vergata w Rzymie. Wśród kompozycji Roberto Ventimiglii wyróżnić możemy przede wszystkim nagradzane na Festiwalach w kraju jak i za granicą utwory orkiestrowe, kameralne jak również twórczość solową⁵¹.

Liebestod powstało w 2012 roku, a jego polską premierę miałam przyjemność zaśpiewać w 2023 roku podczas koncertu zorganizowanego w ramach Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Elementi” w Krakowie i w tym samym roku utwór został wydany drukiem przez wydawnictwo Da Vinci Publishing.

Czas trwania utworu to około pięć minut. Tempa są przybliżone, a zapis ataktowy. Wiele grup oznaczonych jest też jako „wykonać najszybciej jak to możliwe”. Aparat wykonawczy utworu stanowi głos solowy oraz instrumenty perkusyjne: krotal h^2 , dzwon rurowy b^1 oraz cowbell o nieokreślonej wysokości brzmienia. Utwór możemy podzielić na pięć części następujących po sobie attacca. Poszczególne części można wyznaczyć ze względu na zmianę tempa, stopniową zmianę zachowania postaci, wprowadzanie technik rozszerzonych oraz zmianę podstawowego w danym fragmencie stylu śpiewu.

Tekst utworu został zaczerpnięty z *Hamleta* Williama Szekspira. Wszystkie tłumaczenia tekstów, które zostały zaprezentowane poniżej, są mojego autorstwa i zostały przetłumaczone

⁵¹ Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

dosłownie, a nie poetycko, aby uchwycić dokładny sens poszczególnych słów. Tekst utworu powstał na bazie piosenki Ofelii, która pojawia się w piątej scenie czwartego aktu. Jest to biały wiersz o charakterze jambicznym. Pierwsza zwrotka tekstu, która została wykorzystana przez kompozytora w całości, nawiązuje do angielskiej tradycji dnia św. Walentego. Dziewczyna w piosence wstaje wcześniej rano i idzie do okna mężczyzny, ponieważ tradycja mówi, że pierwsza dziewczyna widziana przez mężczyznę w Walentynki zostanie jego prawdziwą miłością. Właśnie dlatego dziewczyna chce być pierwszą osobą, którą mężczyzna zobaczy po przebudzeniu.

Tomorrow is Saint Valentine's day,
All in the morning betime,
And I a maid at your window
To be your Valentine.

Jutro jest Dzień św. Walentego,
Wszystko w godzinach porannych,
Ale to ja będę dziewicą w Twym oknie
Aby być Twoją walentynką.

Druga zwrotka opisuje sytuację, kiedy dziewczyna dotarła do drzwi wybranego przez nią mężczyzny. Zostaje wpuszczona do środka, a kiedy później opuszcza jego mieszkanie, jest już odmieniona.

Then up he rose and donned his clothes,
And duffed the chamber door;
Let in the maid, that out a maid
Never departed more.

Potem wstał i założył swoje ubranie,
I zamknął drzwi komnaty;
Wpuścił dziewicę, która nigdy już nie wyszła
dziewicą.

W utworze tekst został zmieniony przez kompozytora na wypowiedziany w mniej składny i przerywany sposób.

...more... nevermore... the door...
And... and...
The chamber door
And duffed the chamber door...
...never... more... the maid...
Let in the maid...
A maid that out a maid... the door...
Never departed more... the chamber door...

...więcej... nigdy więcej... drzwi...
I... i...
Drzwi do komnaty
I zamknął drzwi komnaty...
...nigdy więcej... dziewica...
Wpuścił dziewicę...
Dziewica, która dziewicą... drzwiami...
Nigdy więcej nie wyszła... drzwiami komnaty...

Trzecia zwrotka jest zaczerpnięta z kolejnego fragmentu wypowiedzi Ofelii – dalszej części pieśni w akcie czwartym. Dziewczyna z piosenki została wykorzystana przez swojego ukochanego. Pomimo złożonej przez mężczyznę obietnicy nie dochodzi do ślubu.

Before you tumbled me,
 You promised me to wed.
 So would I ha' done, by yonder sun,
 An thou hadst not come to my bed.

Zanim mnie zabrałeś do łoża,
 Obiecałeś mi ślub.
 I tak bym zrobił za dnia,
 Gdybyś nie przyszła do mego łoża.

Partia wokalna została zapisana na pięciolinii – melodia, a na trójlinii zostały zapisane efekty szmerowe i mowa.

The image shows a musical score for a vocal part. The top staff is a five-line staff containing the vocal melody with lyrics: "To to to be mor-row be to be to-mor-row". The bottom staff is a three-line staff containing performance markings and effects. The tempo is marked as ♩ = 60 ca. The score includes dynamic markings: *p* possibile, *pp*, and *mp*. There are also performance instructions: "suss. sonoro possibile", "pallato", and "2'' ca.". The melody features various ornaments and phrasing, including a five-note run and several triplets.

Ilustracja 9. *Liebestod* – zapis melodii, efektów szmerowych i mowy⁵²

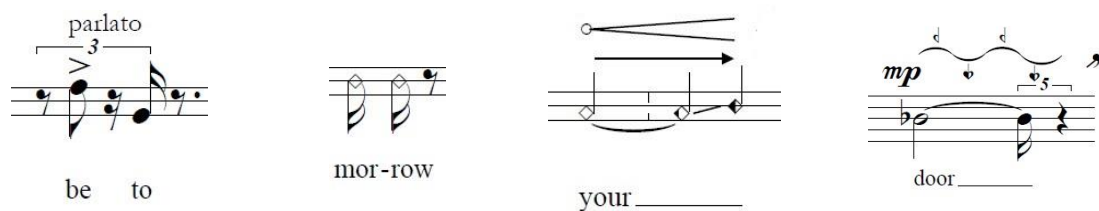
Kompozytor w całym utworze zapisał dwa różne style śpiewu: głos podobny do dyszkantu (o naturalnej, jasnej barwie podobnej do dziecięcej) – zwany w utworze *voce bianca* oraz *voce impostata* – głos postawiony, operowy będący przeciwieństwem niewinnego, nieszkolonego głosu dziecka.

The image compares two vocal styles. On the left, "voce bianca" is shown with a simple, clear melody on a five-line staff, with the lyrics "your" and "your". On the right, "voce impostata" is shown with a more complex, ornamented melody on a five-line staff, with the letter "e" below it. The "voce impostata" style is marked with a forte *f* dynamic and includes various ornaments and phrasing.

Ilustracja 10. *Liebestod* – oznaczenia dla *voce bianca* i *voce impostata*

Oprócz dwóch stylów śpiewu kompozytor wykorzystuje również rozszerzone techniki wokalne. Wśród nich możemy wyróżnić: oscylację mikrotonową wokół danego dźwięku, mowę, szept i zapowietrzenie głosu – gdzie ilość powietrza i brzmienia zmienia się.

⁵² Wszystkie przykłady nutowe *Liebestod* pochodzą z partytury wydanej przez Da Vinci Publishing w 2023 roku.



Ilustracja 11. *Liebestod* – oznaczenia mowy, szeptu, zapowietrzenia głosu oraz oscylacji mikrotonowej

Kompozytor wpisał również w partię śpiewaczki dźwięki wykonywane przez nią na wspomnianych już instrumentach: krotalu, cowbellu i dzwonie rurowym. Poszczególne instrumenty pojawiają się wraz ze zmianą, która zachodzi w postaci.

Jak wspomniałam, utwór można podzielić na pięć części. Część I jest zapowiedzią szaleństwa Ofelii. Wykorzystane zostały efekty szeptu, mowy, dźwięki skrajne skali, nakładanie poszczególnych słów i akcentowanie sylab, dzięki czemu, w trakcie wykonania, tworzony jest efekt rozmawiającego tłumu. Z tego niepokojącego stanu wyrywa słuchacza i Ofelię dźwięk krotalu.

Część II bazuje na niewinnym głosie młodej Ofelii – *voce bianca*, który przerywany jest jedną frazą *voce impostata*. Kompozytor wpisał na początku tej części określenie wykonawcze „z niezwykłą niewinnością i słodko”. Część ta zapowiada zmiany, które będą zachodzić w zachowaniu Ofelii. Melodia pieśni śpiewanej przez Ofelię została oparta na skomponowanej przez Williama Byrda melodii *The Maidens Songe*, której tekst nawiązuje do wspomnianej już angielskiej tradycji dnia św. Walentego. William Byrd był angielskim kompozytorem i organistą, jednym z najważniejszych twórców muzyki angielskiego renesansu i żył mniej więcej w tym samym czasie co William Szekspir.

Część III jest momentem przełomowym – niewinny głos Ofelii jest przerywany coraz częściej i do głosu dochodzi jej szaleństwo objawiające się głosem postawionym, szeptami i wykrzyknieniami. W partyturze znajdują się dwa określenie wykonawcze. Na początku tej części należy śpiewać „bardziej dziecinnie, złowieszczo i coraz mniej niewinnie”, natomiast pod koniec określenie wykonawcze wskazuje na zmianę zachodzącą w postaci – „*progressivamente sempre più disturbato*”, czyli „stopniowo coraz bardziej niespokojnie”. Całość kończy się glissandem oraz *crescendem*, po którym następuje około trzysekundowa fermata pozwalająca na wybrzmienie.

Tytułowe słowo „Liebestod” można przetłumaczyć jako umiłowanie śmierci i odnosi się ono do słynnej arii Izoldy *Liebestod* z *Tristana i Izoldy* Ryszarda Wagnera. Kompozytor Roberto Ventimiglia, kiedy zaczynał pracę nad utworem, miał w pamięci ów utwór Wagnera. Czytając dramat Szekspira postanowił jednak oddać głos Ofelii⁵³. W didaskaliach przy tekstach Ofelii często pada bowiem określenie, że śpiewa ona swoją wypowiedź. Kompozytor postanowił więc umuzyczyć jej wypowiedź w jak najbardziej wiarygodny sposób – stąd użycie jako bazy melodii utworu Williama Byrda.



Ilustracja 12. William Byrd *The Maydens Song*, FVB 126⁵⁴ – początek fragmentu pieśni użytego w *Liebestod*

Potencjał teatralny *Liebestod* zawiera się w kilku elementach. Przede wszystkim jest nim tekst ze sztuki Williama Szekspira. Zachęca on do teatralizowanej interpretacji scenicznej. Tekst składa się nie tylko z opisów, ale również z mikrodialogu między kobietą a mężczyzną. Wykorzystanie rozszerzonych technik wokalnych, takich jak użycie skrajnych dźwięków skali czy szept, pozwala na dużą indywidualność w ekspresji. Jednocześnie stosowanie wymienne tych efektów i śpiewu może być trudne z punktu widzenia techniki wokalne. Ciągła zmiana impostacji i przechodzenie do mowy sprawiają, że *Liebestod* jest skomplikowanym utworem również ze względów intonacyjnych. W większości utworu głos wykonuje swoją partię a cappella. Częste zmiany z mowy na śpiew mogą łatwo wytrącić wykonawczynię z melodii. Dodatkowo cały utwór zaczyna się najwyższym i najniższym możliwym dźwiękiem skali. Nieodzwonne jest więc używanie kamertonu. Jednak kompozytor nie chciał, aby korzystanie z niego było zbyt widoczne, gdyż mogłoby powodować niespójność w warstwie teatralnej⁵⁵. Dlatego, wykonując *Liebestod*, wykorzystuję rezonans kostny i kamerton przykładam do kości nadgarstka. Dźwięk w ten sposób generowany jest bardzo cichy, ale w utworze bez akompaniamentu takie rozwiązanie się sprawdza.

⁵³ Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

⁵⁴ W. Byrd, *The Maydens Song*, FVB 126⁵⁴, Breitkopf und Härtel, London & Leipzig 1899, [https://imslp.org/wiki/The_Maydens_Song%2C_FVB_126_\(Byrd%2C_William\)](https://imslp.org/wiki/The_Maydens_Song%2C_FVB_126_(Byrd%2C_William)), dostęp 12.11.2023.

⁵⁵ Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

Intencją kompozytora, którą przedstawił mi podczas naszych pierwszych rozmów o utworze we wrześniu 2022 roku, był również zamysł sceniczny. Zmiany sposobu śpiewu z *voce bianca* na *voce impostata* oraz techniki rozszerzone miały generować zmianę w ruchu i ciele wykonawczyń. *Voce bianca* występuje we fragmentach czysto śpiewanych, gdzie Ofelia jest jeszcze niewinnym dzieckiem. *Voce impostata* i techniki rozszerzone to przedstawienie jej demonów, które doprowadzają ją do szaleństwa. Ruch, który opracowałam do zmiany postaci, opierał się na przedstawieniu Ofelii jako młodej dziewczyny, trochę zawstydzonej tym, że śpiewa. Stąd w ruchu pojawiło się kołysanie oraz lekkie zaokrąglenie i przygarbienie pleców – efekt, który często można zauważyć u młodych kobiet, próbujących ukryć rozwijający się biust. Fragmenty szaleństwa odznaczone zostały ruchem o wrażeniu bardziej nieskoordynowanego i o sile większej niż taki, nad którym sama postać jest w stanie zapanować. Dzięki zastosowaniu ruchu od konkretnych części ciała, wzorując się na technikach stosowanych w tańcu współczesnym oraz odnosząc się do założenia Rudolfa Labana, że ruchy ludzkiego ciała to „zewnątrzne przejawy ukrytego życia wewnętrznego”⁵⁶, starałam się stworzyć wrażenie Ofelii, którą rozsadza wewnętrzne szaleństwo oddziałujące na całe jej ciało.

Duży potencjał teatralny i ruchowy zawarty jest również w wykorzystaniu instrumentów przez śpiewaczkę. Dźwięki zwiastują zmianę postaci, nie tylko sam dźwięk, ale gra na danym instrumencie może zmienić coś w ruchu śpiewaczki. Jedną z najbardziej istotnych cech teatru instrumentalnego jest właśnie teatralizacja gry na instrumentach. Podczas gry na instrumencie muzyk wykonuje różnego rodzaju ruchy i gesty związane ze sposobem wydobycia dźwięku z danego instrumentu, o których wspominałam już w rozdziale 1.2. Za cel jako wykonawczynie partii Ofelii postawiłam sobie, aby zarówno gesty niekonieczne, ruchy techniczne wynikające z gry na instrumencie oraz gesty dekoracyjne były jak najbardziej spójne i należały niejako do postaci Ofelii, a nie do mnie jako wykonawcy. Kreując postać Ofelii starałam się nadać jej indywidualną formę – również ruchową.

Teatr instrumentalny, za jaki uważam utwór *Liebestod*, jest niejako kontynuacją tradycji operowych, ale z założeniem, że słowo pod względem fonicznym jak i semantycznym jest parametrem muzycznym i jest rozpatrywane w tych samych kategoriach w jakich rozpatrywany jest rytm i dźwięk. Właśnie to równoznaczne traktowanie obydwu materii – słowa i muzyki – które mogłyby się wydawać całkowicie niezbieżnymi bytami – jest tutaj najważniejszą z cech.

⁵⁶ I. Turska, *Z dziejów tańca współczesnego*, Wydawnictwo Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980, s. 11.

Na przykładzie tego utworu można bowiem zobaczyć jak wielki potencjał drzemie w fonicznym parametrze słowa. Zmiany stylu śpiewu, szept i mowa ukazują nam niezwykle szeroki potencjał artysty i dzieła przy wykorzystaniu tak naprawdę minimalnych środków zewnętrznych. Wykorzystanie instrumentów jest tak naprawdę niewielkie – jest to raptem dwadzieścia jeden dźwięków, ale o niezwyklej sile oddziaływania – ich użycie zostało dogłębnie przemyślane przez kompozytora i kryje w sobie ogromny potencjał ekspresji teatralnej.

2.3.4. Juan Luis de Pablo Enriquez Rohen *She-Divine* na głos solo

Utwór *She-Divine* Juana Luisa de Pablo Enriqueza Rohena został napisany na sopran solo z użyciem kamertonu chromatycznego oraz fortepianu, wpisując się w nurt kompozycji wykorzystujących szeroki potencjał artystyczny śpiewaka. W trakcie wykonywania utworu prawy pedał fortepianu jest zablokowany, a dodatkowo wszystkie dźwięki instrumentu są amplifikowane.

Juan Luis de Pablo Enriquez Rohen (urodzony w 1971) jest meksykańskim kompozytorem, nauczycielem i gitarzystą. Na podstawie wnikliwych badań muzyczno-astronomiczno-archeologicznych stworzył teorię *Tlahuitlayolleohuilli* zwaną JLPER (od akronimu swoich imion i nazwiska) i opisał ją w ponad 200 artykułach i publikacjach. Jest absolwentem Liberal Arts Institutions U.S. oraz pracownikiem licznych uczelni wyższych takich jak: Uniwersytet w Houston, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad La Salle, TEC de Monterrey, Centro Morelense de las Artes i Escuela Superior de Artes de Yucatán. Stopień doktora nadała mu Juilliard Music School. Swoją warsztat kompozytorski kształcił pod okiem Timothy'ego Kramera, Víctora Rasgada, Michaela Horvit'a i Roberta Nelsona⁵⁷.

Utwór *She-Divine* powstał w 2004 roku, ale jego prawykonanie miałam przyjemność zaśpiewać w 2022 roku podczas koncertu zorganizowanego w ramach Międzynarodowej Konferencji „Strefa” w Krakowie.

Tekst zainspirowany został dramatem filozoficzno-religijnym *Czarnoksiężnik*, którego autorem jest Pedro Calderón de la Barca. Autor rozwija w swoim utworze faustowskie motywy paktu z diabłem i pokus życiowych. Dzieło literackie oparte zostało na legendzie o świętym Cyprianie i świętej Justynie – męczennikach rzymskich, zamordowanych za czasów cesarza Dioklecjana w 304 roku. Cyprian jest młodym studentem zaczytanym w księgach. Przyjaciele głównego bohatera – Lelius i Florus zabiegają bezskutecznie o względy pięknej Justyny. Cyprian podejmuje się roli pośrednika pomiędzy rywalizującymi ze sobą młodzieńcami a Justyną. Oczarowany jej urodą sam też zakochuje się bez pamięci i wyznaje dziewczynie nieśmiało swą miłość. Niestety Justyna nie odwzajemnia jego uczuć. Cyprian postanawia walczyć o miłość ukochanej. Porzuca księgi i przywdziewa paradne stroje, a gdy to nie pomaga, zawiązuje pakt z Diabłem.

⁵⁷ Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

Cyprian: *Gdybyś wiedział czem jest ona!*

Djabeł: *A więc słucham cię ciekawie.*

Cyprian: *Rąbek nieba wśród zarania,
Kiedy słońce wzrok rozkwiera
I promieniem łzy ociera,
W śnieg i szkarłat się osłania
Śród powietrznych sfer mieszkania;
Więzy róży szmaragdowe,
Gdy z ich objęć wydobyta
Głosi łąkom, że maj wita,
A powiewy tchną majowe
Łzy zarania na dąbrowę,
Co spadają nań uśmiechem;
Strumyk, kiedy szronem ścięty,
Milczy niemy, żalem zdjęty,
Że nie ozwie się ni echem,
Ni poszeptem, ni oddechem;
Goździk, gdy się barwą pali
Jak gwieździsty krzew koralu;
Ptaszek, barwny strój, gdy wdziewa,
Jako arfę co przygrywa
Szmerem wiewnej swojej fali
Śpiewom pieśni kryształowej;
Skala słońcu, gdy urąga
Co zeń szatę białą ściąga,
Uroczysty strój majowy,
A nie złamie jej osnowy;
Laur, gdy śniegiem ustrojony,
Albo narcyz rozpieszczony,
Co choć stopy w śniegu kryje,
W górze włos zielony wije
I z promieni chce korony;
To zaranie purpurowe,*

*Słońce, strumień, róża, łany,
Ptaszek piewca rozkochany,
Te uśmiechu łzy perłowe,
I oddechy pól majowe,
Goździk, który kryształ pije,
Skala, co się w niebo wije,
Laur, z promieni wieńca chciwy:
Ach! To wszystko obraz żywy,
Cząstki tej dla której żyję!
Widać rozum postradałem:
By inaczej się przedstawić,
Nowem szaty kazał sprawić.
Zapomnieniu mądrość dałem,
Mowę – w służbę nierozumu,
Sławę mą – na pastwę tłumu,
A łom moim – uczuć tchnienie,
Wiatrom wszystkie me nadzieje,
I me światło – na wzgardzenie!
Żyję tylko snem miłości,
Marny sługa namiętności.
Nie! Ja chyba oszaleję!*

*Com powiedział, to powtarzam,
Że już na to się odważam:
Oddać piekłu moją duszę,
Bo Justynę osiąść muszę;
Lecz za cenę taką małą,
Czyliż piekłoby ją dało?⁵⁸*

⁵⁸ C. de la Barca, *Czarnoksiężnik*, tłum. B. Wiktor, <https://polona.pl/preview/86992b59-cb60-4683-bbc3-e93d40161f14>, dostęp 28.01.2024.

Tekst utworu powstał jako odbicie monologu Cypriana. Tym razem to Justyna opisuje kobietę, w której Cyprian powinien być zakochany. Poniżej zaprezentowany został, napisany przez kompozytora, tekst utworu oraz jego dosłowne tłumaczenie.

*Each part
or versed thought
corresponds
to our Solar System
which then, in turn
could be thought
of an amazing female.*

*This female is our Mother
and we are the opportunity
to manifest the children
that this divine female
could in turn
give birth to.*

This is amazingly challenging...

*For each human to behave
and live a life so dignified
as to match completely
the honor and glory
to exist
so carefully similar
to that perfect child
that She so much deserves.*

*So, it is an incredible responsibility
to become a seed or prototype
of this eternal role.*

*Każda część
lub zwerbalizowana myśl
odpowiada
naszemu Układowi Słonecznemu,
który z kolei
może przywozić na myśl
niesamowitą kobietę.*

*Ta kobieta jest naszą Matką,
a my mamy możliwość
reprezentować dzieci,
które ta boska kobieta
może z kolei
urodzić.*

To niesamowite wyzwanie...

*Dla każdego człowieka zachowywać się
i prowadzić życie tak godne,
aby całkowicie odpowiadało
honorowi i chwale
istnienia,
będąc tak podobnym
do tego doskonałego dziecka,
na które Ona tak bardzo zasługuje.*

*Jest to więc niesamowita odpowiedzialność
stać się nasieniem lub prototypem
tej wiecznej roli.*

*The compromise
is not only
with our great Mother
but also
with all the great Stars
and system in the Galaxy
whom in turn
are none other
than the noble relatives
of our loving Mother.*

Our beautiful and present Mother.

*This compromise
could in turn
be evenly expanded
when also assumed by ourselves
towards our Galactic Cluster
and so on until our Universe
and the most remote Absolute.*

*Some people call this God
but it is futile
to give it-him-her a name.*

*So,
eternity depends
much upon
our conception
of these thoughts...*

*Who is this son or daughter
that is the pride and treasure
of this wonderful woman?*

*Could I, by my actions
become alive in the joy
and artistic admiration
of such
beautiful cosmic relationship?*

The answer is inside.

And the most important action

*To zbliżenie
jest nie tylko
z naszą wielką Matką,
ale także
ze wszystkimi wielkimi Gwiazdami
i systemami w Galaktyce,
które z kolei
nie są niczym innym
jak szlachetnymi krewnymi
naszej kochającej Matki.*

Naszej pięknej i obecnej Matki.

*To pojednanie
może z kolei zostać
równomiernie rozszerzone,
gdy zostanie również przyjęte przez nas samych
w kierunku naszej Gromady Galaktycznej
i tak dalej, aż do naszego Wszechświata
i najbardziej odległego Absolutu.*

*Niektórzy nazywają to Bogiem,
ale to daremne
nadawać mu imię.*

*A więc,
wieczność zależy
w dużej mierze od
naszej koncepcji
tych myśli...*

*Kim jest ten syn lub córka,
który jest dumą i skarbem
tej wspaniałej kobiety?*

*Czy ja mógłbym, poprzez moje działania
stać się żywym w radości
i artystycznym podziwieniu
takiego
pięknego kosmicznego związku?*

Odpowiedź jest w środku.

A najważniejszym działaniem

*is to acquire
a compromise with ourselves;
with our reality
and all that surrounds it.*

*Like Nietzsche says:
„to become a total artwork”
with in ourselves.*

*Much people
rather depend on knowing
that they are saved already
by their merciful God.*

*I rather know
it-him-her dead
and truly make
an amazing difference
in this world
full of hatred
and false (or empty) paths.*

*The secret on then lies
in becoming that child
which indeed becomes the One
to truly experience
of life and the harmony
of all the noble elements
within our cosmic family.*

*Could I, face this challenge?
Could you, face this challenge?
Could we, face the challenge?*

*jest osiągnięcie
kompromisu z samym sobą;
z naszą rzeczywistością
i wszystkim, co ją otacza.*

*Jak mówi Nietzsche:
"stać się totalnym dziełem sztuki"
w nas samych.*

*Wiele osób
polega raczej na wiedzy,
że są już zbawieni
przez miłosiernego Boga*

*Ja raczej wiem,
że On jest martwy
lecz naprawdę tworzy
niesamowitą różnicę
w tym świecie
pełnym nienawiści
i fałszywych (lub pustych) ścieżek.*

*Sekret tkwi więc
w stawianiu się tym dzieckiem
które rzeczywiście staje się Jedynym,
aby prawdziwie doświadczyć
życia i harmonii
wszystkich elementów
w naszej kosmicznej rodzinie.*

*Czy mógłbym stawić czoła temu wyzwaniu?
Czy mógłbyś stawić czoła temu wyzwaniu?
Czy moglibyśmy stawić czoła temu wyzwaniu?⁵⁹*

Juan Luis de Pablo Enriquez Rohen zastosował w swojej kompozycji teorię interdyscyplinarną, która pozwala na tworzenie muzyki sferycznej. Jak wyjaśnia kompozytor, eksperyment powstał w celu udowodnienia, że kompozycje w XXI wieku, mimo innych poszukiwań brzmieniowych, nie muszą odcinać się od tonalności⁶⁰. Zamiarem kompozytora nie było całkowite odejście od tendencji ciężarów tonalnych, czyli swoistej grawitacji. Poprzez zachowanie centrum tonalnego

⁵⁹ Tłumaczenie tekstu utworu – własne.

⁶⁰ Por. J. L. de Pablo Enriquez Rohen, słowo wstępne do utworu *Solarium (Praeludium)*, Texas 2006.

kompozytor osiąga spójność kompozycyjną. Prace badawcze nad teorią dotyczącą muzyki sfer łączą w sobie nauki muzyczne z astronomią, ukazując możliwość uzyskania kosmologicznej harmonii we współczesnych kompozycjach. Nazwa teorii *Tlahuitlayolleohuilli* pochodzi z języka azteckiego – Náhuatl i wywodzi się z połączenia słów: *tlahui* (światło) oraz *tlayolleohuilli* (wynalazek lub kalendarz). Teoria została opisana przez kompozytora w wielu publikacjach. Poniżej zaprezentowany został opis, który stworzyłam na podstawie wybranych publikacji na ten temat oraz na podstawie wielu rozmów i korespondencji z kompozytorem w celu jak najlepszego zrozumienia teorii, na której opiera się materiał dźwiękowy *She-Divine*.

Teoria opiera się na matematycznych wyliczeniach, dzięki którym do każdej nuty została przypisana konkretna liczba. Zakres nut odpowiadającym wartościom liczbowym rozpoczyna się od C♯ i kończy się na C♮. Zero odpowiada ciszy lub pauzie muzycznej (por. il. 13.).

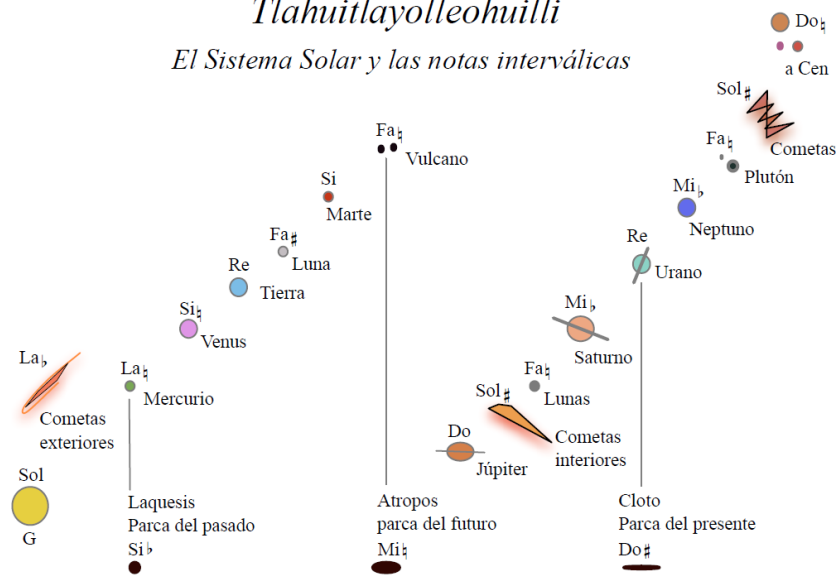


Ilustracja 13. Teoria *Tlahuitlayolleohuilli* – nuty i przypisane im wartości liczbowe⁶¹

Zakres interwałów i odległości między poszczególnymi elementami kosmicznymi możemy rozpiąć w następujący sposób: przyjmijmy nutę *G* jako podstawę ciągu interwałów. Pryma zwiększona od *G* do *Gis*, sekunda mała od *Gis* do *A*, sekunda wielka od *A* do *H*, tercja mała od *H* do *D* i tak dalej. Obliczając zauważymy, że są trzy nuty, które nie pojawiają się w przedziale interwałowym. Odpowiadają one trzem greckim boginiom losu - mojom: Lachesis (przeszłość), Clotho (teraźniejszości) i Atropos (przyszłość). Półtony z nimi związane „znajdują się” odpowiednio na Merkury, Wulkanie i Uranie (por. il. 14).

⁶¹ *Idem, La Teoría JLPER – Un engranaje multidisciplinar*, 2022, [materiały otrzymane od kompozytora], s. 5.

Tlahuitlayollehuilli
El Sistema Solar y las notas interválicas

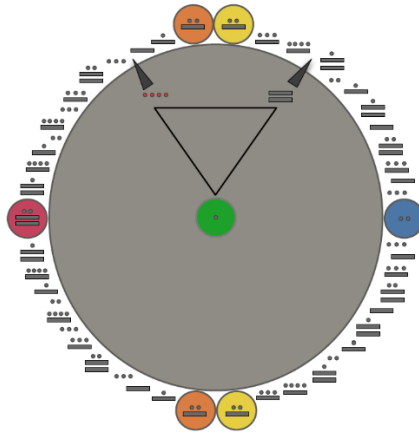


Ilustracja 14. Teoria *Tlahuitlayollehuilli* – mapa Układu Słonecznego i jego dźwięków⁶²

Nachylenie równika Urana do płaszczyzny jego orbity wynosi $97,9^\circ$, a obrót planety jest wsteczny. Z powodu dużego nachylenia jego pierścienie i ciało tworzą oktawę dźwięku *D*. Jest on rozumiany więc jako podwójne ciało niebieskie. Pod nazwą „Vulcano” na powyższej ilustracji rozumiany jest pas asteroid. Zewnętrzne księżycy Jowisza to asteroidy uwięzione w jego polu grawitacyjnym. Poza elementami Układu Słonecznego znajdują się też gwiazdy. Dźwięki gwiazd są zależne od koloru ich typu widmowego. Typ widmowy to klasyfikacja gwiazd oparta na widmie światła wysyłanego przez gwiazdę. Widmo światła emitowanego przez gwiazdę jest określone przez trzy podstawowe parametry atmosfery gwiazdy: temperaturę, ciśnienie gazu oraz skład chemiczny.

Poniższa ilustracja (il. 15) koreluje liczby Majów z każdym elementem Układu Niebieskiego. Wielkie litery odpowiadają typom w widmie gwiazd. W ten sposób tworzy się *Niebiańska gama*, która „brzmi” niczym figura palindromiczna: 7, 8, 9, 11, 2, 6, 11, 5, 12, 8, 5, 3, 2, 3, 5, 8, 12, 5, 11, 6, 2, 11, 9, 8, 7.

⁶² *Idem, Tlahuitlayollehuilli - I*, 2001, [materiały otrzymane od kompozytora], s. 9.



Ilustracja 15. Teoria *Tlahuitlayolleohuilli* – Układ Niebieski oraz oznaczenia liczbowe Majów⁶³

Tlahuitlayolleohuilli
El sistema musical celeste

Juan Luis de Pablo Enriquez Rohen
(2001)

Planetas Terrestres

Laquesis
Venus Tierra Luna Marte

Sol cometas (luz) Mercurio Cometas

Planetas Jovianos

Atropos Cloto
Lunas Saturno Urano Neptuno Plutón

Vulcano Júpiter Cometas

Las estrellas y sus espectros

K Planetas Vagabundos
α Centauri B
M F
Antares Polaris
Mirzam Altair
Alnitak Cometas intergalácticos
O α Centauri A
G

Ilustracja 16. Teoria *Tlahuitlayolleohuilli* – zapis dźwięków Układu Słonecznego⁶⁴

⁶³ *Ibid.*, s. 4.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 14.



Ilustracja 17. Teoria *Tlahuitlayolleohuilli* – Niebiańska gama⁶⁵

Pierwsze szesnaście dźwięków odpowiada Układowi Słonecznemu, a pozostałe dziewięć odpowiada siedmiu typom gwiazd, wędrujących planet i komet międzygwiazdnych.

Pełny tytuł utworu to *She-Divine nineteen miniature for a beautiful soprano*. Owo piękno przejawia się nie tylko w formie epitetu, lecz także jako zachwyt nad tytułową boską istotą, w której rolę wciela się wykonawczyni.

Każda część zaczyna się zagranieciem na kamertonie lub instrumencie dętym dźwięku toniki tonacji, w jakiej utrzymana jest dana miniatura. Wraz z pierwszym śpiewanym dźwiękiem pełnego taktu sopranistka uderza na klawiaturze fortepianu dźwięk przypisany do danego elementu Układu Słonecznego, którego tytuł nosi dana miniatura. Wybór tonacji danej miniatury był podyktowany obliczeniami i wynika z teorii *Tlahuitlayolleohuilli* oraz z tekstu. Ma też swoje ukryte znaczenie. Na przykład miniatura *Comets* jest utrzymana w tonacji F-dur, natomiast dźwięk brzmiący w fortepianie, wynikający z teorii *Tlahuitlayolleohuilli*, to *Gis*, który należy zamienić enharmonicznie na *As*. Owo zastosowanie enharmonii to zapowiedź tekstu w kolejnych miniaturach mówiących o podwójnym kompromisie, jaki musimy osiągnąć z otaczającym nas światem i nami samymi⁶⁶.

⁶⁵ Dźwięki rozpisane przez A. Mikołajko-Osman na podstawie obliczeń i opisu Juana Luisa de Pablo Enriqueza w *Tlahuitlayolleohuilli – I*, [materiały otrzymane od kompozytora].

⁶⁶ Wnioski z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

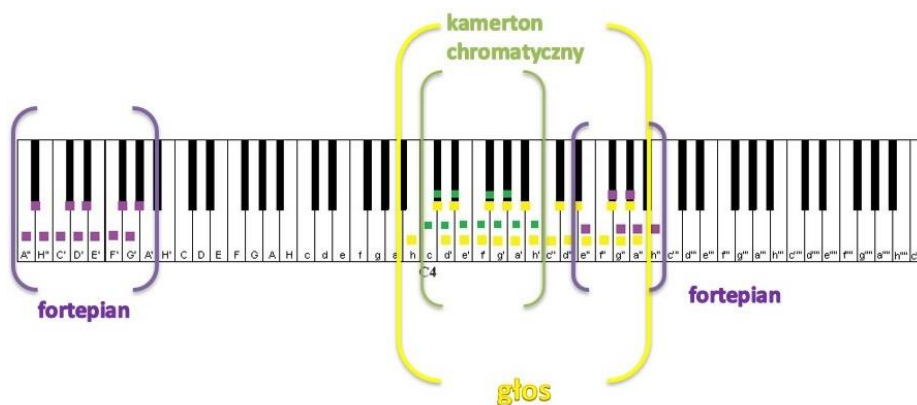
TYTUŁ	TONACJA (DŹWIĘK W KAMERTONIE)	BRZMIĄCY DŹWIĘK W PF	RÓŻNICA
SUN	H	G	6>
COMETS	F	Gis	2<
PARC	H	B	8>
MERCURY	C	A	6
VENUS	E	H	5
EARTH	As	D	tr
PARC	G	Cis	tr
MOON	Fis	Fis	-
MARS	cis moll	H	7
VULCAN	D	F	3>
JUPITER	Es	C	6
INTERIOR COMETS	F	Gis	2<
PARC	H	E	4
MOONS	D	F	3>
SATURN	A	Es	tr
URANUS	As	D	tr
NEPTUNE	A	Es	tr
PLUTO	D	F	3>
EXTERIOR COMETS	F	Gis	2<

Tabela 4. *She-Divine* – tabela przedstawiająca różnicę interwałów między dźwiękami fortepianu a tonikami poszczególnych miniatur. Kolory tytułów zostały zachowane zgodnie z zapisem tekstu w partyturze utworu.

Kompozytor życzy sobie, aby wykonanie było jak najbardziej teatralne, jednocześnie nie utrudniając wykonania partii głosu. Poza dynamiką w pierwszej miniaturze, w pozostałych częściach utworu kompozytor zostawia śpiewaczce ogromną dowolność wykonawczą. Solistka współtworzy utwór pod względem doboru tempa, dynamiki jak i teatralnej warstwy wykonania.

W utworze dźwięki elementów kosmicznych przez cały utwór grane są w najniższym rejestrze. Tylko na sam koniec, po ostatniej zaśpiewanej miniaturze, pojawia się melodia w oktawie dwukreślnej. Tym samym strefa dźwięków fortepianu przenika strefę dźwięków głosu. Strefa dźwięków kamertonu zawiera się w strefie dźwięków głosu, ponieważ melodia głosu jest przedłużeniem toniki zagranej na kamertonie.

Strefowość utworu zawarta jest również w układzie fizycznym. Możemy rozróżnić strefę głosu, kamertonu, fortepianu, które wzajemnie na siebie oddziałują i przenikają się między innymi przez rezonans strun instrumentu. Osobną strefą jest strefa publiczności, która słyszy całość brzmienia utworu połączonego z rezonansem strun, gdyż prawy pedał fortepianu pozostaje całkowicie zablokowany, a dźwięki fortepianu są amplifikowane.



Ilustracja 18. *She-Divine* – strefa głosu, kamertonu i fortepianu⁶⁷

Cały tekst utworu mówi o niezwykłej kobiecie – „Matce” i jej dzieciach – czyli o nas samych oraz o niezwykłej roli, jaką nam nałożono. Musimy być godni owej „Matki” i całej galaktyki.

Można by podejrzewać, że „Matka” to Bóg, jednak kompozytor i zarazem twórca tekstu wyraźnie mówi, że „some people call this God, but it is futile to give him-her a name⁶⁸”.

Analizując poszczególne zwrotki tego niezwykle interesującego poematu, możemy znaleźć wiele ukrytych znaczeń. Dostrzec można to na przykładzie części zatytułowanych „Parki” – od odpowiadających im trzem greckim boginiom losu: Lachesis (Przeszłość), Clotho (Teraźniejszości) i Atropos (Przyszłość). W utworze spotykamy najpierw Lachesis (Przeszłość), która mówi o tym jak trudno żyć życiem tak godnym, by w pełni odpowiadać zaszczytowi bycia podobnym do dziecka tej „Matki” – „This is amazingly challenging...”⁶⁹. Napięcie brzmieniowe w tym krótkim fragmencie budowane jest poprzez zwiększanie interwałów oraz ambitusu aż do słowa „challenging”, którego pierwsza sylaba jest najwyższym dźwiękiem w tej frazie, a samo słowo zostało dodatkowo podkreślone skokiem oktawy i kwinty, aby na końcu powrócić do dźwięku toniki.

⁶⁷ Ilustracja wykonana przez A. Mikołajko-Osman.

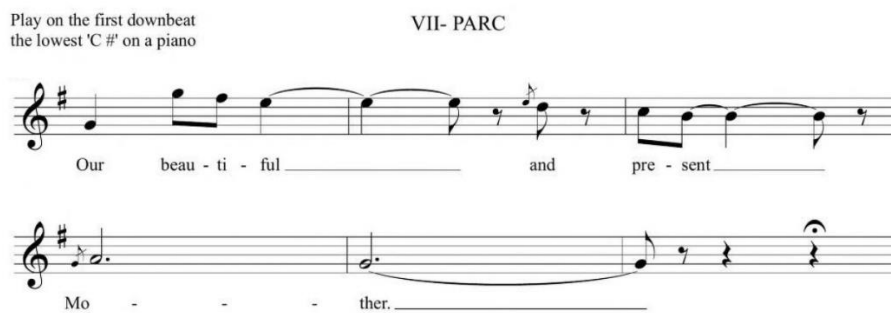
⁶⁸ Cytat z tekstu utworu.

⁶⁹ *Ibid.*



Ilustracja 19. *She-Divine* miniatura III – *Parc*

Kolejną parką jest Clotho, czyli Teraźniejszość – „Our beautiful and present Mother”⁷⁰. Przypomina nam o tym, że „Matka” obecna jest w naszym życiu, naszej galaktyce nawet wtedy, kiedy o tym nie pamiętamy. Znamiennym jest, że tonacja tej miniatury to G-dur, a dźwięk toniczny odpowiada Słońcu. Dźwięk ten towarzyszy słuchaczowi od początku utworu, aż do samego końca.



Ilustracja 20. *She-Divine* miniatura VII – *Parc*

Ostatnia parka to Atropos, czyli Przyszłość mówiąca „The answer is inside”⁷¹, czyli „Odpowiedź jest w środku”. Najważniejszym działaniem jest osiągnięcie kompromisu z samym sobą, z naszą rzeczywistością i ze wszystkim, co ją otacza. Sekret tkwi w staniu się tym dzieckiem, które naprawdę zasługuje na doświadczenie życia i harmonii wszystkich szlachetnych elementów naszej kosmicznej rodziny. Co ciekawe – melodia tej miniatury jako jedna z nielicznych, nie kończy się na dźwięku swojej toniki. Ostatnim dźwiękiem jest *Fis*, któremu odpowiada, według teorii *Tlahuitlayolleohuilli*, cyfra sześć, będąca połową całej dwunastostopniowej skali.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

Play on the first downbeat
the lowest 'E' on a piano

XIII- PARC



Ilustracja 21. *She-Divine* miniatura XIII – *Parc*

Cały utwór kończy się trzema pytaniami:

- Czy mógłbym podołać temu wyzwaniu?
- Czy mógłbyś stawić czoła temu wyzwaniu?
- Czy mogliśmy stawić czoła temu wyzwaniu?

oraz pochodem dźwięków: *H, FIS, D, H, A, AS*, aż do *G*.

Wracamy do miejsca, w którym zaczęliśmy – do Słońca, które jest reprezentowane przez dźwięk *G*. Cały utwór zmusza nas do zastanowienia się nad ludzką egzystencją. Wybrzmiewające dźwięki kosmosu stanowią rodzaj nuty pedałowej, i to nawet dosłownie, z racji zablokowanego prawego pedału fortepianu. Dodatkowe wykorzystanie amplifikacji oraz naturalnego pogłosu, wynikającego z nietłumienia strun w fortepianie, pozwala na stworzenie brzmienia „kosmicznego” i przybliża słuchacza do astralnej wizji kompozytora. Nałożone na siebie dźwięki poszczególnych planet tworzą swoiste „naturalne środowisko dźwiękowe”, na tle których pojawiają się dźwięki kamertonu oraz głos z tekstem. Kompozytor pozostawił sporą dowolność interpretacji śpiewaczce. Dzięki wykorzystaniu przez kompozytora śpiewaczki dodatkowo jako instrumentalistki widz może odnieść wrażenie, że sopranistka nie tylko opowiada o owej Kobiecie-Stwórcy, ale jednocześnie sama tworzy swoisty dźwiękowy układ kosmiczny. Mimo skomplikowanej budowy skali dźwiękowej melodie poszczególnych miniatur łatwo zapadają w pamięć i łatwo się tonikalizują. Miniatury są zbudowane tak, że – nie znając teorii *Tlahuitlayollehuilli* – można by było podejrzewać, że utwór jest napisany w systemie dur-moll, ale z dysonującymi nutami pedałowymi.

2.3.5. Tim Ellis *evocaciòn* na sopran, kości i fortepian

Pieśń brytyjskiego kompozytora Tima Ellisa *evocaciòn* powstała do wiersza Federico Garcii Lorci. Kompozytor po raz pierwszy zetknął się z twórczością tego poety na początku lat 80. Pod wpływem impulsu nabył *Poema del cante jondo* oraz słownik języka hiszpańskiego, którego w tamtym czasie jeszcze nie znał. Wiersze pobudziły wyobraźnię kompozytora, jeszcze zanim podjął próbę tłumaczenia. Jak powiedział sam kompozytor: „Było tam życie, które wyskoczyło mi z kartki i domagało się stworzenia do niego muzyki”⁷². Prace nad utworem trwały, aby ostatecznie nabrać kształtu w 2014 roku. Utwór powstał z okazji koncertu charytatywnego dla osób walczących z rakiem. Był to dla Tima niezwykle bliski temat, ponieważ rok wcześniej stracił bliską osobę, która zmarła na raka.

Tim Ellis (urodzony w 1954 roku) pochodzi z rodziny wojskowych, w związku z czym już w dzieciństwie poznał wiele kultur, których muzyka wpłynęła na jego twórczość (Anglia, Singapur, Chiny, Jemen). Studiował kompozycję w Royal Northern College of Music pod kierunkiem Anthony'ego Gilberta i Petera Maxwella Daviesa. W jego twórczości znajdują się zarówno utwory instrumentalne, jak i wokalne pisane do tekstów w różnych językach⁷³.

Utwór *evocaciòn* powstał na fortepian, a także na sopran i kości. Kompozytor pierwotnie zakładał użycie kastanietów. Jednak – ze względu na większe możliwości artykulacyjne i brzmieniowe – wspólnie z kompozytorem podjęliśmy decyzję o zmianie instrumentarium. Kości, czyli rhythm bones, to jeden z najprostszych i najstarszych instrumentów, którego pochodzenie datuje się na czasy prehistoryczne. Dzisiaj jest instrumentem bardzo niszowym. Jego największa popularność przypadała na erę wielkich żaglowców. Marynarze nie byli kształceni i nie mieli pieniędzy na drogie instrumenty, które łatwo mogłyby się zniszczyć w trakcie morskich wojaży. Jednak ludzie morza uwielbiali muzykować. Dlatego kości, które pierwotnie robione były z kości fok i wielorybów, a później również z drewna, spełniały swą rolę znakomicie. Prosta technika gry – możliwa do opanowania w trakcie trwania jednego rejsu – również wpłynęła na popularność tego instrumentu. Ze względu na swoje brzmienie kości często zwane są „marynarskimi kastanietami”, chociaż tak naprawdę były one prototypem tego instrumentu. Obecnie kości produkuje się nie tylko z kości zwierzęcych, ale również z różnych odmian drewna, kamienia, a nawet z plastiku. Dźwięk kości zależy przede wszystkim od wzajemnego sposobu uderzania ich o siebie, czyli od ruchu, jaki wykona się nadgarstkiem.

⁷² Cytat z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

⁷³ Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

Można wyróżnić pięć podstawowych ruchów nadgarstka, a tym samym pięć rodzajów uderzeń. Brzmienie kości można również modyfikować poprzez zmianę ułożenia kości względem siebie i krzyżowanie ich. Kości są robione ręcznie, w związku z tym każda ma inną gęstość i kształt. Wpływa to znacząco na brzmienie, podobnie jak nawet niewielka zmiana ułożenia kości względem siebie⁷⁴. Kości, na których zagrałam podczas koncertu 9.12.2023 roku zostały zamówione specjalnie na to wydarzenie. Zostały one wykonane ręcznie z kości wołowych przez Steve'a Browna – jednego z najlepszych światowych *bonemakerów*⁷⁵, który jeszcze do niedawna piastował urząd prezesa najsłynniejszego na świecie stowarzyszenia kościarzy Rhythm Bones Society. Od kilku lat mam przyjemność być jedyną polską przedstawicielką w tym związku i czynnie popularyzować ten niszowy instrument. W wykonaniu utworu na koncercie 9.12.2023 roku, oprócz sopranu i kości (Annika Mikołajko-Osman), wystąpiła również pianistka Olga Miriam Michałowska.

Tekst utworu został w całości zaczerpnięty z wiersza *Tierra seca* ze wspomnianego zbioru *Poema del cante jondo* Federico Garcii Lorci. Zbiór powstał pod wpływem zainteresowania ludowymi pieśniami⁷⁶, na pół roku przed konkursem cante jondo zorganizowanym przez Centrum Artystyczne w Granadzie w czerwcu 1922 roku z inicjatywy właśnie Federico Garcii Lorci i Manuela de Falli. „Cante jondo” oznacza „śpiew głęboki” i jest to styl andaluzyjskich pieśni, których tematyka jest w większości związana z bólem i rozpaczą. Przez niektórych cante jondo są uznawane za jedyne prawdziwe flamenco⁷⁷.

Tim Ellis w swoim utworze zainspirował się tym stylem twórczości, ale nałożył go na współczesną harmonię o rozszerzonej tonalności. W partii głosu znajdziemy odwołanie do korzeni cante jondo poprzez wykorzystanie u sopranu rejestru piersiowego i wykorzystanie *Sprechgesang* zbliżając śpiew do mowy (odwołanie do prosa cantada – jak nazywano czasem pieśni andaluzyjskie)⁷⁸.

⁷⁴ Por. A. Mikołajko, *Bones (kości) i concertina – instrumentarium żeglarskie, które przetrwało przez wieki* [w:] *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, nr 45, Kraków 2020, s. 127–142.

⁷⁵ *bonemaker* (z ang.) – rzemieślnik wytwarzający instrument kości.

⁷⁶ Por. *Frederico García Lorca. Wiersze i wykłady*, oprac. J. Ziarkowska, Biblioteka Narodowa, Wrocław 2019, s. 38.

⁷⁷ Por. J. Biernacka, *¡Ay! cante jondo ¡Ay!* [w:] „Didaskalia: gazeta teatralna”, 15/83, wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, Wrocław 2008, https://archiwum.didaskalia.pl/83_biernacka.htm, dostęp 2.02.2024.

⁷⁸ *Ibid.*

Tierra seca,
tierra quieta
de noches
inmensas.

(Viento en el olivar,
viento en la sierra.)

Tierra
vieja
del candil
y la pena.
Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.

(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)

Suchy łąd,
stały łąd
pełen ogromnych
nocy.

(Wiatr w gaju oliwnym,
wiatr w górach.)

Stara
ziemia
lamp
i smutku.
Ziemia
głębokich cystern.
Ziemia
śmierci bez oczu
i ziemia strzał.

(Wiatr na drogach.
Wiatr na alejach.)⁷⁹

Utwór, podobnie jak poemat, jest czteroczęściowy. Poszczególne części możemy wyróżnić na podstawie tekstu, zmian agogicznych, jak również powracających motywów i zwrotów rytmicznych. W utworze kompozytor zastosował polimetrię sukcesywną, która została podyktowana charakterystyką języka hiszpańskiego oraz układem sylab w poemacie. Sylaby akcentowane w poszczególnych słowach wypadają zawsze na mocną część taktu.

Kości dodatkowo podkreślają pochodzenie andaluzyjskie i wraz z partią fortepianu tworzą struktury polimetryczne, nawiązujące do charakterystycznych figur rytmicznych flamenco. Zarówno w partii kości jak i partii fortepianu pojawiają się liczne motywy rytmiczne, słyszalne jako *accelerando* lub *ritenuto*, ale jest to, tak naprawdę, zabieg rytmiczny kompozytora – rozpisanie coraz drobniejszych lub coraz dłuższych wartości rytmicznych.



Ilustracja 22. *evocaciòn* – motyw „*accelerando*”

Część I i III mówią o ziemi – „*tierra*”, natomiast część II i IV reprezentują wiatr – „*viento*”. Każda z par posiada podobną budowę i motywy. Części „*tierra*” charakteryzują się motywem

⁷⁹ Tłumaczenie własne.

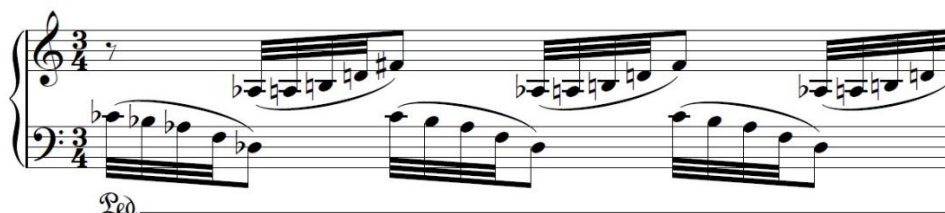
ziemi (por. il. 23), motywami „accelerando”, przewagą śpiewu nad techniką *Sprechgesang* oraz wspólnymi motywami melodycznymi i rytmicznymi we wszystkich partiach.



Ilustracja 23. *evocaciòn* – motyw ziemi

Motyw ziemi pojawia się za każdym razem, gdy pojawia się słowo „tierra”. Jest zbudowany z kwintoli szesnastkowej, w której tylko piąta szesnastka jest zaśpiewana, oraz z dwóch półnut. Wraz ze zmianami melodycznymi w dalszej części utworu zachowany zostaje charakter rytmiczny tego motywu oraz jego sekundowo-septymowe brzmienie.

W części II i IV charakter wiatru został przez kompozytora osiągnięty poprzez opadające i wznoszące motywy czterech trzydziestodwojek i ósemki w partii fortepianu (por. il. 24.). Dodatkowy efekt barwowy został uzyskany w tych częściach poprzez użycie w fortepianie prawego pedału na całej długości trwania tej części.



Ilustracja 24. *evocaciòn* – motywy wiatru w fortepianie

Część II i IV w całości została zapisana techniką *Sprechgesang* o delikatnie wznoszącej i opadającej linii melodycznej – również oddającej charakter wiatru. W części II pojawiają się również kości z krótkimi, kilkunutowymi rytmami – jako odgłos niesiony przez wiatr.

Powiązanie słowa i muzyki jest w tym utworze dość mocne – zarówno pod względem prozodii mowy, jak i jego znaczenia. Wprawdzie utwór został napisany na sopran, ale ambitus skali jest dość mały, a tessitura jest dość niska jak na ten rodzaj głosu. Najwyższym dźwiękiem jest g^2 , a najniższym b . Jest to celowy zabieg kompozytora, mający na celu wykorzystanie brzmienia rejestru piersiowego (zwłaszcza w zwrotce III mówiącej o głębokości i śmierci).

	część I										
nr taktu	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
tempo	♩ = 50										
metrum	4/4	4/4	5/4	4/4	5/4	2/8	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8
głos - śpiew											
głos - Sprechgesang											
kości				ACC.							
fortepian		ACC.									

	część II								
nr taktu	12	13	14	15	16	17	18	19	20
tempo	♩ = 66								
metrum	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	4/4
głos - śpiew									
głos - Sprechgesang									
kości									
fortepian									RIT.

	część III															
nr taktu	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
tempo	♩ = 50							♩ = 60								
metrum	4/4	4/4	5/4	2/4	5/8	5/8	4/4	4/4	5/4	6/8	3/4	5/4	5/8	5/8	3/4	4/4
głos - śpiew																
głos - Sprechgesang																
kości																
fortepian			ACC.						ACC.				RIT.			ACC.

	część IV						
nr taktu	37	38	39	40	41	42	43
tempo	♩ = 60						
metrum	5/8	5/8	4/4	3/4	4/4	4/4	4/4
głos - śpiew							
głos - Sprechgesang							
kości							
fortepian							RIT.

Tabela 5. *evocación* – tabela przedstawiająca zmiany tempa, metrum oraz użycie głosu, techniki *Sprechgesang*, kości i fortepianu w poszczególnych częściach utworu.

Problemem wykonawczym w *evocación* jest więc przede wszystkim umiejętność gry na kastanietach (lub kościach), a także opanowanie techniki *Sprechgesang*. Poza tym utwór, mimo silnego ładunku emocjonalnego, jest utworem bardzo wygodnym technicznie. Gra na kościach pozwala śpiewaczce na kreację sceniczną w oparciu o grę na tym instrumencie i również wizualne nawiązanie do andaluzyjskich tradycji muzycznych.

2.3.6. Krystyna Moszumańska-Nazar *Bel canto* na sopran, czeleść i perkusję

Bel canto Krystyny Moszumańskiej-Nazar to utwór z 1972 roku na sopran, czeleść i perkusję skomponowany dla zespołu MW2 i dedykowany Helenie Łazarskiej (sopranistce) z dopiskiem „Rób z tym, co chcesz!”⁸⁰. Utwór ten jest przykładem aleatoryzmu oraz sonoryzmu w muzyce kameralnej.

Krystyna Moszumańska-Nazar (urodzona w 1924 roku, zmarła w 2008) była polską kompozytorką, profesorem i rektorem krakowskiej Akademii Muzycznej w latach 1987–1993. Jest uznawana za jedną z najbardziej wybitnych polskich kompozytorek. Jej utwory były wielokrotnie wykonywane i nagradzane. W jej dorobku można znaleźć wiele utworów na perkusję oraz na perkusję solo zamawianych bezpośrednio przez ich późniejszych wykonawców.

[...] los tak sprawił, że byłam w bliskim kontakcie z bardzo dobrymi perkusistami polskimi, przede wszystkim jazzowymi, jak i wirtuozami w ogóle: M. Ptaszyńska, J. Pilch, J. Stefański, L.H. Stevens, którzy swoją wirtuozerią i kreacjami zainspirowali mnie w tym obszarze. Zwracali się do mnie o napisanie utworów dla nich. Twierdzili, że czuję perkusję, wykonywali te utwory⁸¹.

W wykonaniu utworu 9.12.2023, pod batutą Nadima Husni, oprócz sopranu z marakasami i raganellą (Annika Mikołajko-Osman), wystąpiły – grająca na perkusji Aleksandra Wtorek oraz Olga Miriam Michałowska grająca na czeleście.

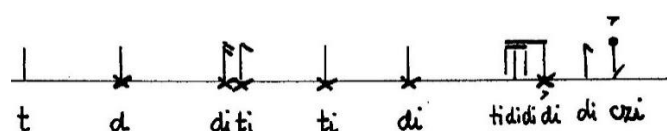
Utwór *Bel canto* jest pełen kontrastów, ale i podobieństw brzmieniowych. Jak powiedziała sama kompozytorka: „Obserwując życie, przyrodę i sztukę, utwierdzam się w przekonaniu, iż bez kontrastu wszystko byłoby szarawe. Ja, po prostu, uwielbiam kontrasty”⁸². Owe kontrasty znajdują się w *Bel canto* nie tylko w poszczególnych partiach, ale również w niecodziennym doborze instrumentarium. Delikatne melodyczne brzmienie czelesty zostało przeciwstawione rytmicznemu, ale również niezwykle bogatemu w kontrasty dynamiczne brzmieniu perkusji. Fragmenty klasterów czelesty zostały natomiast skontrastowane frazami, w których kompozytorka uwidoczniała delikatność możliwą do osiągnięcia na instrumentach perkusyjnych.

⁸⁰ Z wypowiedzi Wojciecha Dzeduszyckiego z 1974 roku [w:] K. Kasperek, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004, s. 65.

⁸¹ *Ibid.*, s. 154.

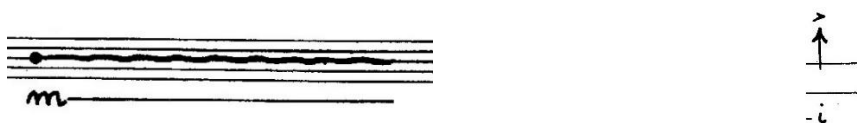
⁸² Z wywiadu Małgorzaty Janickiej – Słysz z Krystyną Moszumańską-Nazar [za]: <https://mapofcomposers.pl/kompozytorzy/moszumanska-nazar-krystyna>, dostęp 2.01.2024.

Największym kontrastem lub nawet przewrotnym zabiegiem i żartem jest skontrastowanie tytułu z materią muzyczną, z którą musi zmierzyć się śpiewaczka. Tytułowe *bel canto*⁸³ to określenie techniki śpiewu rozwiniętej w XVIII wieku. Dzisiaj pod tym terminem rozumiemy śpiew wyrównanym brzmieniem, pełen *legata* i wirtuozowskich koloratur⁸⁴. W *Bel canto* kompozytorka skupia się natomiast na ekspresji wykonawczej, artykulacji oraz na fonicznej warstwie pojedynczych głosek. Fragmenty muzyczne technicznie typowo operowe obejmują motywy zaśpiewane *vibrato*, krótkie przebiegi koloraturowe oraz wokalizy. Skontrastowane zostały przez znacznie liczniejsze fragmenty wykonywane na zbitkach spółgłoskowych, *senza vibrato* oraz z użyciem technik rozszerzonych takich jak oscylacja mikrotonowa wokół dźwięku. „Tekstem dla głosu, który użyty został jak instrument, są różnego rodzaju głoski, sylaby, szmery, syki itp., działające swoim brzmieniem”⁸⁵. Tytułowe piękno śpiewu może być przecież osiągnięte nie tylko przez brzmienie typowo operowe, a „[...] wszelkiego rodzaju głoski, sylaby, krzyki, syki, szepty, szmery i inne efekty rozszerzające pojęcie śpiewu”⁸⁶ mogą „również być *bel canto*”⁸⁷.



Ilustracja 25. *Bel canto* – naprzemienne wykonanie sylab poprzez mowę (laseczka), szept (główka w postaci krzyżyka) oraz dźwięki dowolnej wysokości (okrągła główka nuty)⁸⁸

Partytura utworu oparta o standardowy zapis nutowy została również wzbogacona o elementy partytury graficznej, wskazujące kierunek linii melodycznej oraz artykulację, a także o własne oznaczenia dla różnego rodzaju technik rozszerzonych – mowę, szept, kłaskanie językiem.



Ilustracja 26. *Bel canto* – oznaczenie oscylacji mikrotonowej dźwięku oraz krzyku

⁸³ *bel canto* (dosłowne tłumaczenie z wł.) – piękny śpiew.

⁸⁴ Por. N. Isherwood, *The Techniques of Singing*, Bärenreiter, Kassel, 2018, s. 28.

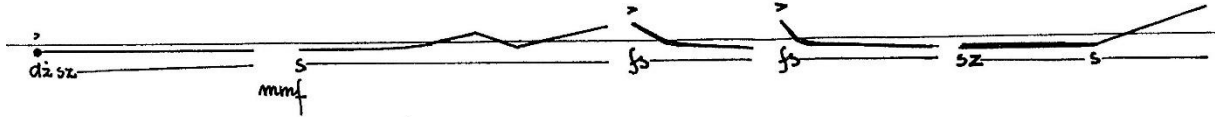
⁸⁵ Wypowiedź kompozytorki o utworze [w:] K. Kasperek, *op.cit.*, s. 65.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 152.

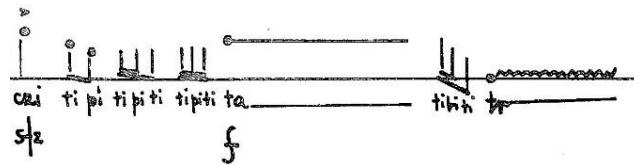
⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Wszystkie przykłady nutowe *Bel canto* pochodzą z wydania facsimile autografu wydanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 1975 roku.

Kompozytorka wpisała w utworze wiele fragmentów aleatorycznych pozwalających na improwizację w oparciu o podany materiał metryczny lub uwzględniający zakomponowany kształt linii melodycznej.

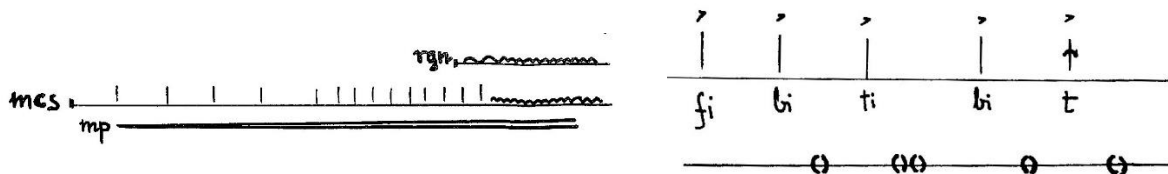


Ilustracja 27. *Bel canto* – elementy partytury graficznej wskazujące kierunek linii melodycznej



Ilustracja 28. *Bel canto* – fragment aleatoryczny w partii sopranowej

Oprócz zadań czysto wokalnych śpiewaczka ma wpisaną również w partię grę na instrumentach perkusyjnych – raganelli oraz marakacie, a także użycie klaskania, które nawiązuje trochę do tradycji flamenco, gdzie wokalistka niejednokrotnie ubarwia swój śpiew klaskaniem w ręce⁸⁹.



Ilustracja 29. *Bel canto* – partia instrumentów perkusyjnych wpisana w partię sopranu oraz fragment wykorzystujący klaskanie w ręce oraz klaskanie językiem

Wśród instrumentarium perkusyjnego – oprócz marakasu i raganelli, na których gra śpiewaczka – kompozytorka użyła: werbla, tom-tomów, trzech krotali, dwóch talerzy, trzech tempel-bloków, gongu oraz janczarów.

Elementem formotwórczym jest przede wszystkim „sonorystyczna brzmieniowość”⁹⁰. Ze względu na różne rodzaje brzmień w partii głosu możemy wyróżnić sześć części⁹¹.

⁸⁹ Por. *Fado i Flamenco: Śpiewająca dusza Półwyspu Iberyjskiego* [w:] J. Potter & N. Sorrell, *Historia śpiewu*, tłum. K. Wiwer, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2001, s. 303-305.

⁹⁰ T. Sobaniec, *Perkusja znakiem rozpoznawczym muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, Akademia Muzyczna, Kraków 2011, s. 68.

⁹¹ Por. tabela 6.

	I	II	III	IV	V	VI
czas trwania (zgodny z zapisem w partyturze)	~ 1 min	~ 1 min	~ 1.5 min	~ 1 min	~ 3.40 min	~ 45 sek.
sopran	✓ spółgłoski, szmery, odgłosy dźwiękonaśladowcze	✓ mormorando, oscylacja mikrotonowa, samogłoski, zbitki spółgłoskowe i samogłoskowo- spółgłoskowe	✓ szepc, zbitki samogłoskowo- spółgłoskowe, klaskanie językiem	✓ zbitki samogłoskowo- spółgłoskowe, spółgłoski, wyrazy dźwiękonaśladowcze	✓ oscylacja mikrotonowa, samogłoski, con vibrato, senza vibrato, nazwy solmizacyjne, glissanda, tremola, krzyk	✓ śmiech, spółgłoski, mormorando, samogłoski, szzelest
mcs	✓			✓		
rgn				✓		
claps			✓			
cel		✓	✓		✓	✓
tmb	✓	✓	✓	✓	✓	✓
tms	✓	✓	✓	✓	✓	✓
crt	✓	✓	✓	✓	✓	
ptti	✓	✓	✓	✓	✓	✓
tbl		✓	✓	✓		✓
gg				✓		
sng				✓	✓	✓

Tabela 6. *Bel canto* – tabela przedstawiająca podział na części oraz udział w nich poszczególnych instrumentów (od góry marakas, raganella, klaskanie, czelesta, werbel, tom-tomy, krotale, talerze, tempel-bloki, gong, janczary)

Partia sopranu w *Bel canto* nie tylko wykorzystuje szeroki potencjał wykonawczynie jako instrumentalistki, ale przede wszystkim eksploruje technikę jej głosu. Utwór jest niezwykle wymagający, gdyż w ciągu prawie 10 minut jego trwania śpiewaczka musi wielokrotnie zmieniać układ krtani, do czego zmuszą ją wpisane w partię skrajne techniki wokalne – od szepc do krzyku poprzez stylizowane „operowo” wokalizy.

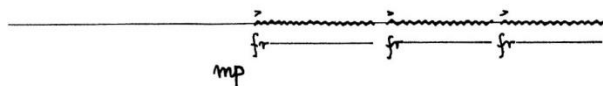
Utwór – zgodnie z dopiskiem w dedykacji⁹² – pozwala na dużą dowolność w kreacji postaci. Użycie dobranych przez kompozytorkę sylab i głosek zamiast tekstu umożliwia znalezienie w utworze głębszego, czysto muzycznego sensu oraz skupienie się na fonicznym parametrze słowa i potraktowanie go jako dźwięk, któremu możemy, ale nie musimy dopisywać wyraźnego znaczenia.

Partia głosu oraz poszczególnych instrumentów kreowana jest na zasadzie podobieństwa brzmieniowego, co zauważa Magdalena Mądro w swojej pracy doktorskiej (napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Teresy Maleckiej)⁹³.

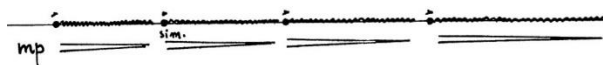
Nadrzędną ideą utworu zdaje się być specyficzny rodzaj gry pomiędzy głosem solowym a instrumentarium perkusyjnym. Bywa, że sopran naśladuje brzmienia instrumentów przy pomocy zróżnicowanych sposobów artykułowania poszczególnych głosek realizowanych na określonej bądź nieokreślonej wysokości dźwięku. Posiadająca charakter dźwiękonaśladowczy partia głosu solowego podąża za instrumentami [...] bądź wyprzedza brzmienia perkusji [...]. Niekiedy partia sopranu usamodzielnia się [...] i kształtuje niezależnie lub rozbrzmiewa solo [...]⁹⁴.

Poniżej zaprezentowane zostały przykładowe brzmienia sopranu wraz z fragmentami partii instrumentalnej, którą naśladuje.

sopran



werbel



⁹² „Rób z tym, co chcesz!” - z wypowiedzi Wojciecha Dzieduszyckiego z 1974 roku [w:] K. Kasperek, *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004, s. 65.

⁹³ M. Mądro, *W poszukiwaniu idiomu kompozytorskiego Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Teresy Maleckiej w Akademii Muzycznej w Krakowie w 2015 roku.

⁹⁴ *Ibid*, s. 276.

sopran	
marakas	
tom-tomy	
sopran	
czelesta	
sopran	
tempel-bloki	

Tabela 7. *Bel canto* – tabela przedstawiająca przykładowe brzmienia sopranu naśladowujące brzmienia instrumentów

2.3.7. Yuqingqing Fan *Entanglement* na sopran, saksofon, perkusję i fortepian

Kompozycja *Entanglement* to przykład utworu, w którym śpiewaczka pełni również rolę dyrygenta.

Yuqingqing Fan (urodzona w 1995 roku) pochodzi z Chin. Jest absolwentką Sichuan Conservatory of Music oraz Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. dra hab. Wojciecha Widłaka oraz dra Jarosława Płonki. Obecnie jest słuchaczką studiów doktorskich w Hochschule für Musik Würzburg. Wśród jej zainteresowań znajdują się przede wszystkim techniki rozszerzone instrumentów, muzyka elektroniczna oraz problematyka przestrzenności akustycznej⁹⁵.

Utwór *Entanglement* powstał w 2021 roku i w tym samym roku został prawykonany w Krakowie przez zespół muzyki współczesnej pod przewodnictwem A. Mikołajko-Osman pod opieką prof. dra hab. Tomasza Sobańca. Na koncercie 9.12.2023 roku zespół wystąpił w lekko zmienionym od tego czasu składzie. W wykonaniu, pod batutą sopranistki Aniki Mikołajko-Osman, można było usłyszeć Aleksandrę Wtorek na perkusji, Olgę Miriam Michałowską na fortepianie i Karolinę Bizukojć na saksofonie.

Entanglement jest kompozycją na sopran, saksofon, perkusję (wibrafon, tom-tomy, triangel) oraz fortepian. Tytułowe słowo oznacza splątanie i odnosi się przede wszystkim do tekstu. W utworze zostały wykorzystane i przemieszane ze sobą fragmenty dwóch niezależnych od siebie poematów – *When we two parted* George’a Gordona Byrona oraz *What can I hold you with* Jorgesesa Luisa Borgesa. Poniżej przedstawiony został tekst utworu zgodnie z kolejnością pojawiania się poszczególnych fragmentów wierszy, a także ich dosłowne tłumaczenie.

George Gordon Byron
When we two parted

Jorges Luis Borges
What can I hold you with

When we two parted

I offer you lean streets,

In silence and tears,

desperate sunsets, the moon of the jagged suburbs.

Half broken-hearted
To sever for years,

I offer you my ancestors, my dead men, that living men have honoured in bronze

⁹⁵ Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorką.

The dew of the morning
Sunk chill on my brow—
It felt like the warning
Of what I feel now.

I

Thy vows are all broken,

I

And light is thy fame;
I hear thy name spoken,
And share in its shame.

I offer you the loyalty of a man who has never been loyal.

They name thee before me,

I can give you my loneliness,

A knell to mine ear;

my darkness, the hunger of my heart

A shudder comes o'er me—
Why wert thou so dear?

I am trying to bribe you with uncertainty, with danger, with defeat

If I should meet thee
After long years,
How should I greet thee?—
With silence and tears.

George Gordon Byron
Kiedy się rozstaliśmy

Jorges Luis Borges
Czym mogę Cię zatrzymać

Kiedy się rozstaliśmy

Oferuję Ci chude ulice,

W ciszy i łzach,

rozpaczliwe zachody słońca, księżyc poszarpanych przedmieść.

Ze złamanym sercem
rozłączeni na lata,

Ofiaruję Ci moich przodków, moich zmarłych, których żywi ludzie
uhonorowali brązem.

Poranna rosa
Opadła chłodem na moje czoło
To było jak ostrzeżenie
Tego, co czuję teraz.

Ja

Twoje przysięgi zostały złamane,

Ja

I jasna jest twoja sława;
Słyszę imię twe wypowiedane,
I dzielę go pełen wstydu.

Oferuję Ci lojalność człowieka, który nigdy nie był lojalny.

Nazywają Ciebie przede mną,

Mogę dać Ci moją samotność,

Dźwięczy żałobnie mi w uszach;

mój mrok, głód mego serca.

Dreszcz mnie ogarnia...
Dlaczego byłeś tak drogi?

Próbuję przekupić Cię niepewnością, niebezpieczeństwem, poddaniem.

Gdybym Cię spotkał
Po długich latach,
Jak mam Cię powitać?
Ciszą i łzami⁹⁶.

A	B	A'	C	D	E	F	G	H	H'	H''	I	C'	D'	E'	F'	K
----------	----------	-----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------	------------	----------	-----------	-----------	-----------	-----------	----------

Tabela 8. *Entanglement* – układ poszczególnych odcinków

Utwór składa się z 17 odcinków, które odróżnić można ze względu na poszczególne motywy, motorykę, zmiany metrum oraz instrumentarium. Odcinki A, B oraz A' stanowią rodzaj swoistej uwertury. Części A są napisane *senza misura* i są rozliczane sekundowo. Taki zabieg pojawi się również na samym końcu – w takcie 149 rozpoczynającym ostatni odcinek utworu – gdzie sekundowo jest rozliczona pauza generalna. Odcinek B to zapowiedź tytułowego splątania – instrumenty mają w nim zapętlone polimetryczne całotaktowe motywy.

W odcinku C i D kompozytorka wykorzystuje pełne instrumentarium oraz rozszerzone techniki wykonawcze. Na przykład w partii sopranu można usłyszeć na zmianę fragmenty śpiewane oraz wykonane techniką *Sprechgesang*, w saksofonie pojawiają się multifony oraz szept, w partii wibrafonu zastosowana została technika *pitch bending*⁹⁷, natomiast w fortepianie użyty zostaje *e-bow*⁹⁸.

Odcinek E to polimetryczne solo fortepianu. Odcinek F jest najszybszym odcinkiem w utworze $\text{♩}=120$ i jest to jedyny fragment, w którym instrumenty i głos mają prawie identyczny rytm, tworząc piony przerywane co takt synkopowanym wejściem fortepianu. Odcinek G rozpoczyna się synkopowanym solo tom-tomów, do których dołącza z podobnym rytmem fortepian oraz

⁹⁶ Tłumaczenie własne.

⁹⁷ Technika polegająca na zmianie wysokości dźwięku, gdzie poprzez uderzenie sztabki wibrafonu pałką wibrafonową, a następnie pałką plastikową, delikatnie dotykając, przeciąga się wzdłuż uderzonej sztabki.

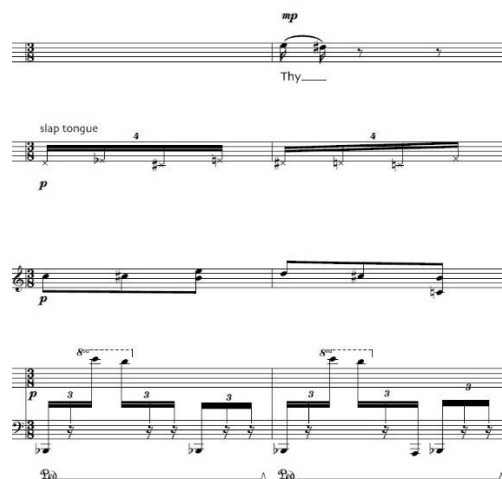
⁹⁸ Małe urządzenie, które po przyłożeniu do struny – za pomocą elektromagnesu – generuje jej drganie.

saksofon. Na tym tle sopran ma czterotaktowe crescendo na słowie „I” aż do kulminacji w takcie 72 na dźwięku b^2 . Jest to najwyższy dźwięk sopranu użyty w tym utworze. Jest to nie tylko kulminacja dla tego odcinka, ale i dla całego utworu.



Ilustracja 30. *Entanglement* – kulminacja w partii sopranu oraz dojście do najwyższego dźwięku

Odcinek H, H' oraz H'' to polimetryczne frazy na 3/8 różniące się od siebie motoryką. W pierwszym odcinku saksofon wykonuje kwartole techniką slap tongue, wibrafon ma równy rytm, ale na sztabkach od h^1 do e^2 ma rozłożoną folię aluminiową. W partii fortepianu pojawiają się w tym czasie triole szesnastkowe, natomiast sopran ma pojedyncze słowa. Cały odcinek kończy się akordem wszystkich partii i pauzą generalną, które są nawiązaniem do kulminacji z odcinka G.



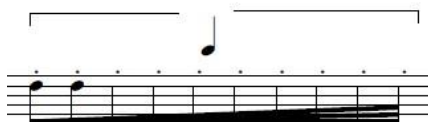
Ilustracja 31. *Entanglement* – początek odcinka H

Odcinek H' różni się przede wszystkim pauzą w partii saksofonu oraz brakiem folii aluminiowej, ale za to zastosowaniem techniki pitch bending w wibrafonie. Całość znów kończy się akordem i pauzą generalną we wszystkich partiach.

W odcinku H'' zmienia się motoryka. W partii fortepianu oraz w partii saksofonu kompozytorka wpisała grupy trzydziestodwójkowe. Wspólnym elementem z poprzednimi odcinkami są równe wartości i pitch bending w wibrafonie oraz krótkie jedno- i dwunutowe motywy w partii sopranu. Jako jedyny z odcinków H odcinek H'' nie kończy się wspólnym akordem. Poszczególne głosy „rozsympują się”. Sopran kończy wcześniej skokiem kwarty zwiększonej „its shame”, saksofon urywa frazę szesnastką, dźwięk w wibrafonie „opada”

dzięki technice pitch bending, natomiast partia fortepianu wraca do początkowego rytmu z odcinka H. Trudno uniknąć naturalnego skojarzenia, iż poszczególne partie zaczęły się wstydzić („shame”) wspólnych akordów.

W odcinku I pojawia się dwugłos partii sopranowej i saksofonu, ale nie idą one zgodnie. Partia saksofonu oplata partię głosu, momentami ją wyprzedza i dodaje jej motoryki – na przykład przez zastosowanie acceleranda w obrębie trwania ćwierćnuty.



Ilustracja 32. *Entanglement* – accelerando saksofonu w obrębie trwania ćwierćnuty

Kolejne odcinki – C', D' E' oparte są na motywach z początku utworu i są w niektórych momentach przeniesieniem 1:1 pod kątem materiału muzycznego, ale ze zmienioną agogiką i tekstem słownym w partii sopranu.

Odcinek F' nawiązuje do odcinka F, ale po słowach „with silence” następuje sześciosekundowa pauza generalna, która jest nawiązaniem do odcinków A i A' rozliczanych sekundowo. Owa cisza ma tutaj uzasadnienie również interpretacyjne. Sopran śpiewa wcześniej „Gdybym cię spotkał/ Po długich latach, / Jak mam cię powitać? / Ciszą [...]”⁹⁹.

Cały utwór kończy się czteronutową frazą w partii sopranu, saksofonu i wibrafonu w odcinku K. Są to współbrzmienia nawiązujące do systemu dur-moll. Dźwięki *gis*, *h* i *d* przywodzą na myśl akord E⁷ bez prymy, który rozwiązuje się na dźwięki *a* i *c*, które brzmią (nawet mimo braku dźwięku *e*) jak a-moll. Takie zakończenie kojarzyć się może z *Polimorphią* Krzysztofa Pendereckiego i słynnym C-dur, ale w *Entanglement* pierwiastek harmonii dur-moll jest jednak mocno słyszalny przez cały utwór mimo zastosowania różnych, wspomnianych powyżej, technik rozszerzonych.

⁹⁹ Cytat z tekstu utworu w tłumaczeniu własnym.

numer taktu
 sopran (śpiew + *Sprechgesang*)
 saksofon altowy
 perkusja
 fortepian

		1	2	3	4	5	6	7	8					
A														
		9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
B														
		22	23	24										
A'														
		25	26	27	28	29	30	31	32	33	34			
C														
		35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
D														
		48	49	50	51	52	53							
E														
		54	55	56	57	58	59	60	61					
F														

		62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74
									Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	
									Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	
G									Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	
									Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	
		75	76	77	78	79	80	81	82	83	84			
			Blue	Blue	Blue	Blue	Blue		Blue	Blue				
		Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow				
H			Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey				
			Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple				
		85	86	87	88	89	90	91	92	93				
			Blue	Blue	Blue	Blue	Blue		Blue					
									Yellow					
H'			Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey				
			Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple				
		94	95	96	97	98	99	100	101	102				
		Blue		Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue					
		Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow				
H''			Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey				
			Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple				
		103	104	105	106	107	108	109	110	111	112			
		Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue				
		Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow			
I														
		113	114	115	116	117	118	119	120	121	122			
		Blue	Blue		Green	Green	Blue	Blue	Green	Green	Green			
		Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow			
C'			Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey			
			Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple	Purple			
		123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135
		Blue	Blue	Blue	Blue	Green	Green		Green		Blue	Blue	Blue	Blue
		Yellow	Yellow	Yellow	Yellow			Yellow		Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow
D'			Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	Grey	

		136	137	138	139	140	141							
E'														
		142	143	144	145	146	147	148						
F'														
		149	150	151	152									
K														

Tabela 9. *Entanglement* – tabela przedstawiająca rozkład instrumentów w poszczególnych taktach oraz odcinkach

The image shows a musical score for three instruments: Alto Saxophone, Vibraphone, and Piano. The Alto Sax part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The Vibraphone part has a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a triplet. The Piano part has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*. The score is written in a single system with three staves.

Ilustracja 33. *Entanglement* – powtarzające się polirytmiczne motywy w partiach instrumentów¹⁰⁰

Tytułowe splećenie przejawia się na różnych płaszczyznach. W materiale muzycznym zostało ono osiągnięte poprzez zastosowanie licznych tremoland polimetrii sukcesywnych i symultanicznych, zmian agogicznych oraz wielokrotnego powtórzenia zapętlnionych motywów. Momentami mamy wrażenie, że owo splećenie ze sobą poszczególnych partii tworzy magmę dźwiękową, a chwilę później wyłania się z niej solowa polimetryczna fraza.

W warstwie tekstu splećenie odnosi się nie tylko do przemieszania ze sobą wersów i zwrotek dwóch niezależnych poematów. Kompozytorka używa w partii głosu śpiewu oraz techniki

¹⁰⁰ Wszystkie przykłady nutowe *Entanglement* pochodzą z partytury otrzymanej od kompozytorki.

Sprechgesang, którą stosuje pierwotnie wyłącznie do fragmentów tekstu z poematu Jorgesa Luisa Borgesa. Tytułowe splątanie powoduje jednak, że warstwa śpiewana przenika *Sprechgesang* i słowo „I” oraz fraza „with uncertainty, with danger, with defeat” są zaśpiewane w formie zbliżonej do wokalizacji. Aby dodatkowo splatać warstwę wokalną z instrumentalną oprócz tekstu śpiewaczki pojawia się też odgłos tykania zegara, który szepcze saksofonistka przed i po tekście „my dead men”.

Głównym problemem technicznym jest fakt, że splątanie odbywa się również na poziomie wizualnym. Utwór w swoim założeniu nie był teatralny – warstwa tekstowa miała zostać przekazana słuchaczowi w przystępnie zinterpretowany sposób, ale bez dodatkowej kreacji postaci. Podczas prób zespołu z kompozytorką – ze względu na ataktowe fragmenty rozliczane sekundowo, a także częste zmiany tempa – wynikała potrzeba poprowadzenia zespołu.

The image shows a musical score for a piece titled 'Entanglement'. It consists of four staves: Soprano, Alto Saxophone, Vibraphone, and Piano. Above the staves, there are time markers: 15'', 8'', 10'', 12'', and 5''. The Soprano staff is mostly empty. The Alto Saxophone staff has a section marked 'soft mallets' and 'Motor on (medium speed)'. The Vibraphone staff has a section marked 'Repeat freely'. The Piano staff has a section marked 'Repeat freely' and 'Repeat in time'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'.

Ilustracja 34. *Entanglement* – fragment utworu rozliczany sekundowo

Pomysł wykorzystania śpiewaczki jako dyrygenta i dodatkowe „splątanie” jej warstwy wokalne z instrumentalną wyszedł od kompozytorki. Trudność wykonania tego utworu wynika przede wszystkim z dużej ilości tekstu, która musiała zostać podana w sposób jak najlepszy akustycznie. W związku z tym sposób ustawienia zespołu został podporządkowany potrzebie śledzenia ruchów dyrygentki przez wszystkich członków zespołu, a dyrygentka musiała być ponadto zwrócona przodem do widowni.

Dla wykonawczyni partii sopranowej i dyrygenta problem wykonawczy stanowiła przede wszystkim umiejętność dyrygowania niezależnego od partii głosu. Liczne synkopowane wejścia poszczególnych instrumentów, zmiany metrum i tempa nie mogły wytrącić śpiewaczki z jej partii. Z jednej strony prowadzenie zespołu pozwalało śpiewaczce na dostosowanie go do

swojej wizji i mogło pomóc w pilnowaniu przebiegu rytmicznego swojej partii. Z drugiej strony odpowiedzialność za cały zespół i wykonanie ograniczało możliwość zatracenia się w muzyce i zmuszało do ciągłego pilnowania wszystkich partii. Dzieło musiało jednak zostać wykonane w taki sposób, aby widz nie zauważył u śpiewaczki kontroli, a jedynie stopienie się z warstwą pozostałych instrumentów i „wniknięcie w nią” również ruchowo poprzez dyrygowanie.

The image displays a musical score for the piece 'Entanglement'. It features four staves: Soprano (S.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Viola (Vib.), and Piano (Pno.). The Soprano part includes lyrics: "They name be fore me I can give you my loneliness A knell to my". The score is marked with various dynamics (mp, f, p) and includes tempo markings: quarter note = 70 and quarter note = 40. There are also performance instructions like 'M1', 'pizz.', and 'M2'.

Ilustracja 35. *Entanglement* – częste zmiany tempa w utworze

Poszczególne partie w *Entanglement* zostały przez kompozytorkę dogłębnie przemyślane i w większości fragmentów wysokości, od którego sopran może „odebrać dźwięk” lub od nich „znaleźć odpowiedni” zostały sprytnie ukryte – ale jednocześnie słyszalne dla wykonawczyni – w pozostałych partiach. Na etapie prób znacznie częściej korzystałam z kamertonu w trakcie utworu niż można to zaobserwować na nagraniu z koncertu. Utwór ma bowiem bardzo charakterystyczną melodię, która łatwo zapada w pamięć. Dodatkowo dyrygowanie było znaczącym ograniczeniem w korzystaniu z kamertonu, w związku z czym mogłam z niego skorzystać wyłącznie we fragmentach, w których któryś z instrumentów miał partię solo lub następowała pauza generalna.

2.3.8. Mark Wolf *Without an Exit* na sopran, perkusję oraz fortepian

Ostatnim utworem zaprezentowanym na koncercie 9.12.2023 roku był utwór australijskiego kompozytora Marka Wolfa *Without an Exit* na sopran, perkusję (metalowe przedmioty, marimbę, wibrafon, krotale) oraz fortepian.

Mark Wolf (urodzony w 1981 roku) ukończył Elder Conservatorium of Music w Adelajdzie, Victorian College of the Arts w Melbourne i Royal College of Music w Londynie. Studiował pod kierunkiem Davida Harrisa, Marka Pollarda i Michaela Zeva Gordona. Swój warsztat doskonalił w ICon Arts Academy w Sibiu w Rumunii, podczas warsztatów Soundstreams Emerging Composer Workshop w Toronto i Soundstream Emerging Composers Forum w Adelajdzie w klasie Dana Dediu, Petera Hacha, Steve'a Reicha, Alison Isadora, Cat Hope, Simona Emmersona i Gao Pinga¹⁰¹.

Kompozycje Marka Wolfa były prezentowane oraz nagradzane na międzynarodowych festiwalach na całym świecie. W kręgu jego zainteresowań twórczych znajduje się muzyka filmowa oraz łączenie architektury i muzyki.

Utwór *Without an exit* powstał jako muzyczne odwzorowanie przestrzennego projektu budynku Felix-Nussbaum-Haus wykonanego przez Daniela Libeskinda, o czym możemy przeczytać w słowie wstępnym kompozytora do utworu. Budynek posiada trzy kontrastujące ze sobą części, które wzajemnie się przenikają. Jak napisał kompozytor: „Architektura ujawnia wysoce przemyślany proces projektowania koncepcyjnego, zapewniający motywację do stworzenia równie przemyślanego tymczasowego doświadczenia muzycznego”¹⁰². W budynku mieści się muzeum poświęcone twórczości żydowskiego malarza Feliksa Nussbauma, zamordowanego w Auschwitz w 1944 roku. Organizacja przestrzenna oraz geometria budynku nawiązują do losu malarza oraz pozwalają na obserwowanie tytułowych „ślepych zaułków” jego życia. Poszczególne instrumenty odpowiadają konkretnym częściom budynku. Fortepian reprezentuje drewnianą część konstrukcji budowli. W tej części muzeum mieszczą się obrazy namalowane przez Nussbauma przed wojną. Drewniana przestrzeń jest brutalnie przecięta przez betonową konstrukcję, którą reprezentuje głos sopranowy. W betonowej części budynku prezentowane są obrazy z czasów, gdy malarz musiał się ukrywać. Wibrafon oraz instrumenty perkusyjne, na których gra sopranistka, odpowiadają trzeciej – metalowej części budynku, zawierającej

¹⁰¹ Informacje pochodzą z prywatnej korespondencji A. Mikołajko-Osman z kompozytorem.

¹⁰² Słowo wstępne Marka Wolfa do utworu *Without an Exit*, tłumaczenie własne.

najnowsze obrazy. Architekt pojmował przestrzeń jako „strefy czasowe” nie do pogodzenia. W taki też sposób została zakomponowana forma utworu – każdy instrument ma swój moment solowy, natomiast w pozostałych odcinkach stanowi bardzo stopioną warstwę tła. Owe stopienie jest czasem tak mocne, że nie sposób wyróżnić poszczególnych linii melodycznych, a niektóre z nich są nawet celowo zagłuszane¹⁰³.

Za tekst utworu posłużyły kompozytorowi fragmenty z wiersza *Engführung* Paula Celana, które zostały wyryte na ścianie budynku Felix-Nussbaum-Haus. W utworze zostały użyte fragmenty z wiersza przetłumaczonego na język angielski przez Michaela Hamburgera, wydane w zbiorze *Paul Celan: Selected Poems* w 1972 roku przez Penguin Books Ltd. Poniżej zaprezentowane zostały owe fragmenty, które zostały użyte w utworze, w układzie typograficznym zachowanym z oryginału wraz z tłumaczeniem Ryszarda Krynickiego.

Driven into the	covered it up?
terrain	Covered it
with the unmistakable track:	Up – who?
grass, written asunder. The stones, white,	
with the shadows of grassblades:	
Do not read any more – look!	Ash.
Do not look any more – go!	Ash, ash.
	Night.
Years.	Night-and-night. –
Years, years, a finger	Go to the eye, the moist one.
feels down and up, feels	Go
around:	to the eye,
seams, palpable, here	the moist one –
it is split wide open, here	Nights, demixed. Circles,
it grew together again – who	green or blue, scarlet

¹⁰³ Por. *ibid.*

squares: the
world puts its inmost reserves
into the game with the new
hours. – Circles,
red or black, bright
squares, no
flight shadow,
no
measuring table, no
smoke soul ascends or joins in.

Ascends and
joins in –

At owls' flight, near
The petrified scabs,
near
our fled hands, in
the latest rejection,
above

Przeniesiony
w obszar
z niezawodnym tropem:
trawa pisana rozdzielnie. Kamienie, białe,
z cieniami źdźbeł:
Nie czytaj już – patrz!
Nie patrz już – idź!

the rifle-range near
the buried wall:
visible, once
more: the
grooves, the
choirs, at that time, the
psalms. Ho, ho-
sannah.

(– day-grey,

of

The water-level traces –

Driven into the
terrain
the unmistakable
track:
Grass.
Grass,
written asunder.)

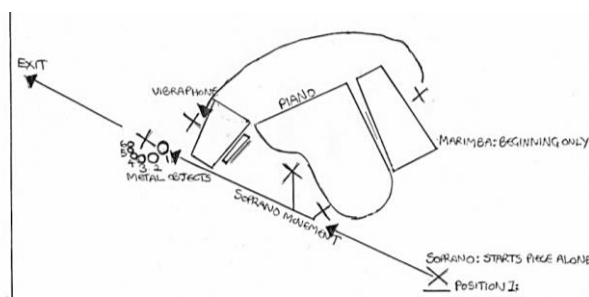
Lata.
Lata, lata, palec
maca u dołu i w górze, maca
wokół:
szwy, wyczuwalne, tutaj
szeroko się rozwiera, tu
ponownie się zrosło – kto to przykrył?

<p>Przykrył to – kto?</p> <p>Popiół. popiół, popiół. Noc. Noc-i-noc. – Do oka idź, do zwilgłego.</p> <p>Do oka idź, do zwilgłego –</p> <p>Noce, pooddzielane. Koła, zielone albo niebieskie, czerwone kwadraty: świat stawia co ma najskrytsze w grze z nowymi godzinami. – Koła, czerwone lub czarne, jasne kwadraty, żaden ulotny cień, żaden stolik mierniczy, żadna dymna dusza nie wznosi się razem i nie gra.</p> <p>Wznosi się razem i gra –</p>	<p>W swojej ucieczce, o zmierzchu, przy skamieniałym trądzie, przy naszych uciekających rękach, w ostatnim odrzuceniu, ponad kulochwytem na rozsypującym się murze:</p> <p>widoczne, od nowa: te bruzdy, te chóry, wtedy, te psalmy. Ho, ho- sanna.</p> <p>(– szare od dnia, tropem wód gruntowych –</p> <p>Przeniesiony w obszar z niezawodnym tropem:</p> <p>trawa. Trawa, pisana rozdzielnie.)¹⁰⁴</p>
---	---

Utwór powstał w 2016 roku i w tym samym roku został prawykonany. Europejskiej premiery utworu dokonaliśmy wspólnie z zespołem w 2019 roku w Krakowie. W wykonaniu na koncercie 9.12.2023 roku zespół wystąpił w lekko zmienionym składzie (względem roku 2019): Aleksandra Wtorek na perkusji, Olga Miriam Michałowska na fortepianie oraz Annika Mikołajko-Osman jako sopran, pod batutą Nadima Husni.

¹⁰⁴ Tłumaczenie R. Krynicki, *Ścieśnienie* [w:] P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, Wydawnictwo a5, Kraków 2013, s. 139-153.

We wstępie do utworu kompozytor zamieścił sugerowane zagospodarowanie sceny. W wykonaniu 9.12.2023 zachowaliśmy proponowany układ z drobnymi przesunięciami ze względu na potrzebę kontaktu z dyrygentem oraz brakiem możliwości usunięcia klapy fortepianu (ze względu na akustykę sali).



Ilustracja 36. *Without an Exit* – sugerowany układ instrumentów¹⁰⁵

Utwór *Without an exit* trwa około 8 minut i składa się z czternastu odcinków, które zostały zaznaczone przez kompozytora w partyturze podwójnymi kreskami taktowymi. Do każdego odcinka kompozytor przypisał również literę partyturową. Na podstawie sytuacji scenicznej możemy jednak wyróżnić wstęp, trzy części oraz codę.

	WSTĘP	CZEŚĆ I	CZEŚĆ II	CZEŚĆ III	CODA
LITERY PARTYTUROWE	-	A, B, C, D, E, F, G	H, I, J	K, L, M	N
NUMERY TAKTÓW	-	1-60	61-91	92-113	114-127
SOPRAN	✓	✓	✓	✓	✓
UWAGI SCENICZE	ruch po scenie	na zmianę śpiew do pf i do widowni	w J zmiana miejsca		wyjście i śpiew zza sceny
GRA NA STRUNACH PF			✓		
GRA NA RAMIE PF			✓		
METALOWE PRZEDMIOTY				✓	
FORTEPIAN		✓	✓	✓	✓
MOWA	✓		✓		
MARIMBA		✓ do E			
WIBRAFON		✓ od E	✓	✓	✓
CROTALE		✓ od E	✓	✓	✓
MOWA	✓		✓		

Tabela 10. *Without an exit* – tabela przedstawiająca podział utworu na części

¹⁰⁵ *Ibid.*

Dla partii sopranowej kompozytor zaplanował wiele zadań oprócz samego śpiewu. Pierwszą z nich jest poruszanie się wykonawczynie na scenie, w związku z czym kompozytor zapisuje partię sopranu w dwóch systemach – przez pierwsze sześćdziesiąt taktów jeden z nich obejmuje partię melodii dla głosu, a w drugim umieszczone zostały instrukcje dotyczące ruchu.

Soprano

mf Dri-ven in-to the-ter rain with the un-mis-tak-a-ble track: *f* Grass writ ten a sun-der. The stones, white, with the sha-dows of grass blades: *mf* *legato* *f*

Stage Directions

Position 1: Far stage-left, front. stationary

face far stage right, rear.

Walk towards the base of the piano. movement

Stop at piano base. stationary

Ilustracja 37. *Without an Exit* – zapis partii sopranu w pierwszych sześćdziesięciu taktach¹⁰⁶

Obejmują one zarówno poruszanie się po scenie w trakcie śpiewu jak i zmianę kierunku, w którym ma być zwrócona śpiewaczka – czasem do widowni, a czasem ma śpiewać do środka fortepianu i tyłem do widowni.

Position 3: Turn and face the audience

outside piano

p non vib.

Years.

Position 2: At the crook of the piano.

inside piano

Ilustracja 38. *Without an Exit* – oznaczenie śpiewu przodem do widowni oraz śpiewu do środka fortepianu

Wstęp obejmuje śpiew, podczas którego sopranistka porusza się po scenie od prawej strony aż do fortepianu i staje tyłem do widowni, ciągle śpiewając¹⁰⁷. Wykonawcy partii fortepianu oraz perkusji również biorą udział we wstępie i wypowiadają słowa: „spójrz” oraz „idź”.

Część I obejmuje śpiew zarówno przodem do widowni jak i tyłem – śpiew do środka fortepianu. Towarzyszą śpiewaczce – kreując właściwie osobne solowe partie – fortepian i marimba, a później również wibrafon i krotale.

Ustawienie śpiewaczki tyłem do widowni implikowało problem kontaktu z dyrygentem. Dlatego już na etapie prób podczas wykonania w 2016 roku opracowaliśmy wspólnie z dyrygentem system pracy z lustrem ustawionym na fortepianie. Oprócz tego na koncercie 9.12.2023 roku dodaliśmy dodatkowy element performatywny wpisujący się w charakter utworu – dyrygent również zmieniał miejsce podczas dyrygowania.

¹⁰⁶ Wszystkie przykłady nutowe *Without an Exit* pochodzą z partytury otrzymanej od kompozytora.

¹⁰⁷ Por. ilustracja 34.



Fotografia 1. *Without an exit* – ustawienie lustra oraz poszczególnych członków zespołu podczas wykonania, zdjęcie pochodzi z próby w dniu 9.12.2023, fot. Beata Mikołajko

W części II śpiewaczka ma za zadanie – równocześnie ze śpiewem – grać na fortepianie totalnym¹⁰⁸ – bezpośrednio na strunach oraz na ramie używając pałki perkusyjnej. Poszczególne struny należy szarpać paznokciami lub plektronem, pojawiają się również klastery, które wydobyć należy uderzając dłonią bezpośrednio we wszystkie potrzebne struny.

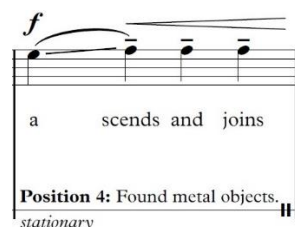
Ilustracja 39. *Without an Exit* – zapis sposobu gry na strunach fortepianu dla śpiewaczki

Śpiewaczka ma również za zadanie uderzać twardą pałką perkusyjną w ramę fortepianu tak, aby wydobyć donośny dźwięk. Dodatkowy pogłos tego uderzenia kreuje pianistka, która w tym samym czasie ma w swojej partii wpisane użycie prawego pedału.

Ilustracja 40. *Without an Exit* – zapis gry pałką perkusyjną na ramie fortepianu

¹⁰⁸ fortepian totalny: gra w pudle rezonansowym bezpośrednio na strunach, użycie pałek perkusyjnych [...] definicja za: M.T. Łukaszewski, *Technika wariacyjna w polskich wariacjach fortepianowych w latach 1900–2010, Musica Intellectualis* – vol 1. *Artistic Paths*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2017, s. 100.

Część II kończy się słowami „ascends and joins in”, które w tłumaczeniu dosłownym oznaczają „wznosi się i dołącza”. Jest to moment, w którym sopranistka właśnie zmieniła miejsce i „znajduje metalowe przedmioty”¹⁰⁹, na których zaczyna grać, czyli dołącza do utworu jako instrumentalista.



Ilustracja 41. *Without an Exit* – sopranistka znajduje metalowe przedmioty

W części III śpiewaczka ma wpisaną partię perkusyjną do wykonania na wybranych przez siebie sześciu metalowych przedmiotach. Partia perkusyjna śpiewaczki została zapisana na sześciolinii – każdy instrument na osobnej linii. Partia perkusyjna wymaga od śpiewaczki ogromnego skupienia z racji licznych fragmentów polimetrycznych – na przykład nałożenia podziału dwójkowego i trójkowego.



Ilustracja 42. *Without an exit* – partia perkusyjna nałożona na partię wokalną

W tej części dochodzi do kulminacji, która budowana jest stopniowo przez cały utwór poprzez stopniowe zwiększanie tempa.

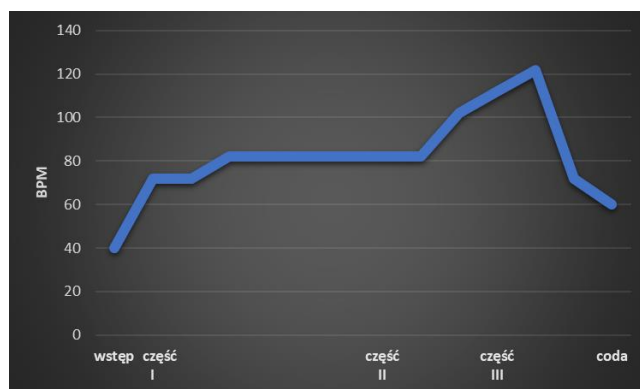
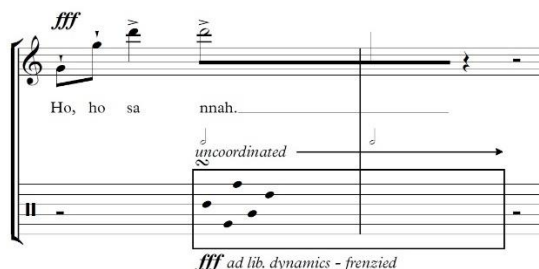


Tabela 11. *Without an Exit* – tabela przedstawiająca przebieg agogiczny w utworze

¹⁰⁹ Por. ilustracja 41 – „found metal objects”.

Kulminacja przypada na słowa sopranu „Ho, hosannah” wykonane w dynamice forte fortissimo jednocześnie grając również najgłośniej jak to możliwe „nieskoordynowanie” na metalowych przedmiotach¹¹⁰.



Ilustracja 43. *Without an exit* – kulminacja

Coda nawiązuje do wstępu zarówno pod kątem agogicznym jak i materiału dźwiękowego. Tym razem partii sopranu towarzyszą jednak pozostałe instrumenty. Dziesięć taktów przed końcem utworu sopranistka zaczyna schodzić za scenę i tam śpiewa ostatnie nuty swojej partii. Na scenie zostają pozostali wykonawcy, którzy w zanikającej dynamice kończą swoje – coraz bardziej oszczędne w ilość dźwięków – partie.

Na źródła inspiracji kompozytor *Without an exit* wskazuje styl Nowej Złożoności (z ang. New Complexity), w którym utwory mają w swoim zapisie ogromną ilość oznaczeń wykonawczych, a także mogą być bardzo złożone, a wręcz „przeładowane” ilością materiału muzycznego. Utwór taki jest wielowarstwowy, a jednocześnie posiada przemyślany porządek¹¹¹.

Przygotowanie partii w *Without an exit* wiązało się z ogromnym nakładem pracy nie tylko ze względu na wielość zadań, które kompozytor postawił przed śpiewaczką, ale również wymagało precyzyjnego opracowania momentów odebrania dźwięku od innych instrumentów. Ze względu na dużą złożoność partii oraz ich wzajemne przenikanie, było to zadaniem niełatwym, a niejednokrotnie wymagało użycia kamertonu. Jednak jego użycie nie zawsze było możliwe z racji użycia obydwu rąk do gry na strunach fortepianu lub na instrumentach perkusyjnych.

¹¹⁰ Por. ilustracja 43.

¹¹¹ Por. <https://mapofcomposers.pl/terminy/style-techniki/nowa-zlozonosc/>, dostęp 3.01.2024.

Podsumowanie

W pracy starałam się wykazać, iż repertuar współczesny niejednokrotnie wymaga od śpiewaka dodatkowych kompetencji. Wśród nich są takie, do których wykonania trzeba będzie opanować nowe umiejętności wymagające wielu godzin nauki i praktyki (nauka gry na nowym instrumencie, dyrygowania) oraz takie, których wykonania mogą być związane z odkrywaniem i poszerzeniem własnej techniki (utwory wykorzystujące rozszerzone techniki wokalne). Jak można zaobserwować na przykładzie zaprezentowanego repertuaru kompozytorzy – niezależnie od wieku, kraju pochodzenia oraz kultury z jaką są związani – wciąż poszukują nowych środków wyrazu. Stawiają więc przez śpiewakiem nowe wyzwania, dzięki którym może się on rozwijać w różnych aspektach scenicznych. Praca nad poszczególnymi utworami pozwoliła mi na odkrycie i przyswojenie nowych umiejętności, a także na pogłębienie studiów nad poznanymi już wcześniej technikami. Niezwykłą pomocą w tym procesie było zaplecze naukowe i posiadane umiejętności (na przykład umiejętność dyrygowania), które zdobyłam studiując na kilku kierunkach muzycznych. Dodatkową pomocą była możliwość kontaktu z kompozytorami. Wszystkie te doświadczenia doprowadziły mnie do konstatacji, iż kształcenie śpiewaka w XXI wieku winno obejmować nie tylko pracę nad emisją głosu, ruchem scenicznym i aktorstwem, ale również współpracę z nowymi mediami, propedeutykę dyrygowania czy improwizacji. W dzisiejszych czasach nie tylko muzyka stała się sztuką synkretyczną, ale i artysta winien być coraz bardziej wszechstronny. Nowe umiejętności pozwalają nie tylko na wykonywanie skomplikowanych kompozycji, ale również pozwalają mu rozwijać się w jego prymarnej dziedzinie.

Korelacja słów i muzyki we współczesnych utworach bywa skomplikowana i powinna pozostać przedmiotem wnikliwych badań śpiewaka współczesnego. Materiał dla partii głosu nie zawsze obejmuje słowo, ale czasem jest wyłącznie zbitką głosek (*Bel canto*). Uwaga kompozytora zostaje skierowana również na warstwę foniczną tekstu, a nie tylko na jego dosłowny sens (*Oh it's you, Liebestod*).

Każdemu z zaprezentowanych na płycie utworów kompozytorzy dodali warstwę wizualną podporządkowaną i zespojoną z muzyką. Niektóre utwory można zaliczyć do gatunku teatru instrumentalnego z racji „uteatralnienia” warstwy muzycznej (na przykład *Liebestod*), a niektóre nabierają, dzięki warstwie wizualnej, dodatkowego sensu (na przykład *Entanglement* i jego tytułowe splećnięcie). Założeniem koncertu oraz płyty było dostarczenie ciekawych wrażeń

zarówno słuchowych, jak i wizualnych. Śp. prof. dr hab. Jan Pilch powiedział kiedyś do mnie: „Takiej muzyki nie można tylko słuchać. Tutaj należy przede wszystkim patrzeć”.

Mam nadzieję, że zaprezentowany przeze mnie repertuar będzie stanowił zachętę dla innych osób do poszukiwania nowego repertuaru, również tego z pogranicza różnych dziedzin muzycznych i artystycznych. Jestem pewna, że istnieje jeszcze wiele kompozycji, które nie zostały odkryte (a tym bardziej wykonane) z obawy przed ich skomplikowaną i niecodzienną materią. Tak było, między innymi, z zaprezentowanym na płycie utworem *She-Divine* Juana Luisa Pabla de Enriqueza. Odkrycie tego utworu i prawykonanie go po osiemnastu latach od daty powstania było jednym z bardziej wyjątkowych wydarzeń w moich muzycznych poszukiwaniach. Możliwość kreacji kompozycji nigdy niewykonanych i dodanie części siebie, a nawet współtworzenie utworu – zwłaszcza w przypadku tych dopuszczających dozę improwizacji, jest dla mnie zawsze ważnym doświadczeniem artystycznym. Mam nadzieję, że zaprezentowane przeze mnie rozważania oraz nagrania będą stanowiły wkład w usystematyzowanie wciąż powiększającego się repertuaru, wykorzystującego szeroki potencjał artystyczny śpiewaka i angażujący go w akcje sceniczne oraz grę na instrumentach.

Bibliografia

- Adorno T., *Filozofia Nowej Muzyki*, PIW, Frankfurt 1958;
- Aurbacher-Liska H., *Die Stimme in der Neuen Musik*, Heinrichshofen-Bücher 2003;
- Baculewski K., *Historia Muzyki Polskiej. Współczesność część 2: 1975-2000*, t. VII, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2012;
- Baranowski T., *Estetyka ekspresjonizmu w muzyce XX wieku*, Elan, Białystok 2006;
- Barca C. de la, *Czarnoksiężnik*, tłum. B. Wiktor, <https://polona.pl/preview/86992b59-cb60-4683-bbc3-e93d40161f14>, dostęp 28.01.2024;
- Biernacka J., *¡Ay! cante jondo ¡Ay!* [w:] „Didaskalia: gazeta teatralna”, 15/83, wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, Wrocław 2008;
- Byrd W., *The Maydens Song*, FVB 126¹, Breitkopf und Härtel, London & Leipzig 1899, [https://imslp.org/wiki/The_Maydens_Song%2C_FVB_126_\(Byrd%2C_William\)](https://imslp.org/wiki/The_Maydens_Song%2C_FVB_126_(Byrd%2C_William)), dostęp 12.11.2023;
- Cascone K., *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*, *Computer Music Journal*, Vol. 24, No. 4, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts 2000, <https://www.jstor.org/stable/3681551?read-now=1&seq=1>, dostęp: 28.01.2024;
- Chailley J., *O muzyce współczesnej* [w:] red. J. Patkowski, A. Skrzyńska, *Horyzonty muzyki*, PWM, Kraków 1970;
- Frederico García Lorca. Wiersze i wykłady*, oprac. J. Ziarkowska, Biblioteka Narodowa, Wrocław 2019;
- Helms H., *Założenia nowego teatru instrumentalnego* [w:] „Res Facta” nr 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969;
- Horyzonty muzyki*, red. Patkowski J., Skrzyńska A., PWM, Kraków 1970;
- Isherwood N., *The Techniques of Singing*, Bärenreiter, Kassel 2018;
- Jasiński T., *Krótki wykład o muzyce XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2014;

- Kaczyński A., *Jak to było... Dzienniki z podróży (1)* [w:] „Ruch muzyczny”, nr 8, 1978;
- Kagel M., *Teatr instrumentalny* [w:] „Res Facta” nr 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969;
- Kasperek K., *Krystyna Moszumańska-Nazar. Katalog tematyczny utworów*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004;
- Kotoński W., *Leksykon współczesnej perkusji*, PWM, Kraków 1999;
- Krynicky R., *Ścieśnienie* [w:] P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, Wydawnictwo a5, Kraków 2013, s. 139-153;
- Lehmann H., *Muzyka konceptualna jako katalizator zwrotu treściowo-estetycznego w nowej muzyce*, [w:] Glissando#22, Warszawa 2013;
- Lipka K., *Performans w muzyce – wybrane problemy ontologiczne* [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, LIBRON, Kraków 2013;
- Łukaszewski M.T., *Technika wariacyjna w polskich wariacjach fortepianowych w latach 1900–2010, Musica Intellectualis – vol 1. Artistic Paths*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2017;
- Marczak K., *Intencja MW2. Świat muzycznej awangardy*, Fundacja inCanto, Kraków 2023;
- Mauricio Kagel* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Sadie S., Macmillan Publishers Limited, t.13, Londyn 2001, s.766-769;
- Mądro M., *W poszukiwaniu idiomu kompozytorskiego Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2015;
- Miklaszewska J., *Literature and visual arts as a source of inspiration in the work of Krystyna Moszumańska-Nazar*, <https://sciendo.com/pdf/10.2478/muso-2019-0006>, dostęp 11.12.2023;
- Mikołajko A., *Bones (kości) i concertina – instrumentarium żeglarskie, które przetrwało przez wieki* [w:] *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, nr 45, Kraków 2020;
- Mikołajko A., *Ruch i przestrzeń zawarta w dźwięku* [w:] *Wieloznaczność dźwięku 4*, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu 2017;

- Moszumańska-Nazar K., Woźna-Stankiewicz M., *Lwowskie geny osobowości twórczej: rozmowy z Krystyną Moszumańską -Nazar*, Musica Iagellonica, Kraków 2007;
- Nowak J., *Teatr instrumentalny – możliwości i tendencje w świetle teorii i praktyki* [w:] *Muzyka XX wieku*, Zeszyty Naukowe nr 33, Akademia Muzyczna im K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1983;
- Nyman M., *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Nowy York 1999;
- Pablo Enríquez Rohen J. L. de, *La Teoría JLPER – Relación multidisciplinar entre la Astronomía, la Arqueología y la Música*, 2015;
- Pablo Enríquez Rohen J. L. de, *La Teoría JLPER – Un engranaje multidisciplinar*, 2022;
- Pablo Enríquez Rohen J. L. de, słowo wstępne do utworu *Solarium (Praeludium)*, Texas 2006;
- Pablo Enríquez Rohen J. L. de, *Tlahuitlayolleohuilli – I*, 2001;
- Pasiecznik M., *Performer*, <https://pasiecznik.wordpress.com/2017/06/05/performer/>, dostęp: 28.01.2024;
- Pawłowski T., *Happening*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988;
- Pociej B., *Muzyka – tekst – tłumaczenie. Uwagi o metodzie starego interpretatora* [w:] *Muzyka słowo sens*, red. A. Oberc, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1994;
- Potter J. & Sorrell N., *Historia śpiewu*, tłum. K. Wiwer, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2001;
- Przywara P., *Problem wolności w sztuce*, <https://pawelprzywara.wordpress.com/2013/02/19/problem-wolnosc-w-sztuce-2>, dostęp 13.01.2024;
- Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, PWSiP, Warszawa 1983;
- Schaeffer B., *Dźwięki i znaki: Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, PWN, Warszawa 1969;
- Schaeffer B., *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1987;
- Schaeffer B., *Nowa Muzyka*, PWM, Kraków 1969;

Schechner R., *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006;

Schutz M., *The Mind of the Listener: Acoustics, Perception, and the Musical Experience*, <https://maplelab.net/wp-content/uploads/2011/12/Schutz-09-The-Mind-of-the-Listener-Acoustics-Perception-and-the-Musical-Experience.pdf>, dostęp 12.12.2023;

Skarbowski J., *Teatr instrumentalny – próba ustalenia genealogii socjologiczno-historycznej gatunku* [w:] red. B. Schäffer, T. Chylińska, *Teatr instrumentalny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970;

Skowron Z., *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 2011;

Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red K. Kubalska-Sulkiewicz, PWN, Warszawa 1996;

Sobaniec T., *Perkusja znakiem rozpoznawczym muzyki Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, Akademia Muzyczna, Kraków 2011;

Socjologia muzyki współczesnej, red. B. Schäffer, T. Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971;

Strawiński Igor, *Poetyka muzyczna*, PWM, Kraków 1980;

strona internetowa dotycząca twórczości polskich kompozytorów współczesnych: <https://mapofcomposers.pl>, dostęp 3.01.2024;

Synowiec E., *Teatr instrumentalny Bogusława Schöffera*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1983;

Szerszenowicz J., *...jak gilotyna... Szkic do topografii teatru instrumentalnego* [w:] Chołoniewski M. (red.), *Bogusław Schaeffer. Możliwości muzyki*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2016;

Teatr instrumentalny [w:] red. S. Żurawski, *Encyklopedia PWN Muzyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 799;

Teatr instrumentalny, red. Schäffer B., Chylińska T., Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970;

Turska I., *Z dziejów tańca współczesnego*, Wydawnictwo Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980;

Walaciński A., *Retrospekcje. Teksty o muzyce XX wieku*, Akademia Muzyczna, Kraków 2002;

Wojnowski J. (red.), *Wielka Encyklopedia PWN*, t.11, 20, 27, Warszawa 2002;

Wołczyńska M., *Teatr instrumentalny* [w:] red. B. Schäffer, T. Chylińska, *Teatr instrumentalny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970;

Zieliński T., *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981;

Żurawski S. (red.), *Encyklopedia PWN „Muzyka”*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Hasła encyklopedyczne

„Happening” [w:] red. Wojnowski J., *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 11, Warszawa 2002, s. 140;

„Performance” [w:] red. Wojnowski J., *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 20, Warszawa, 2002, s. 463-464;

„Synkretyzm” [w:] red. Kaczorowski B., *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 8, Warszawa 2004, s. 37.

Partytury – źródła nutowe

Ellis T., *evocaciòn*, nieopublikowana partytura, 2014;

Fan Y., *Entanglement*, nieopublikowana partytura, 2021;

Jenks A. *Oh it's you*, nieopublikowana partytura, 2013;

Moszumańska-Nazar K., *Bel canto*, PWM, Kraków 1975;

Pablo Enriquez Rohen J. L. De, *She-Divine*, nieopublikowana partytura, 2004;

Ventimiglia R., *Liebestod*, DV 12133, Da Vinci Publishing, Gorgonzola (Mi) 2023.

Walker R.C., *the center and cause of many circles...*, nieopublikowana partytura, 2015;

Wolf M., *Without an Exit*, nieopublikowana partytura, 2016.

Aneks

Głównym założeniem mojej pracy artystycznej było propagowanie muzyki współczesnej i jej upowszechnianie. Przeprowadzane przeze mnie od kilku lat sondy w środowisku artystycznym wykazały, że koncerty muzyki współczesnej cieszą się wciąż małą popularnością, ze względu na trudność interpretacji tego rodzaju muzyki przez osoby, które nie uprawiają jej zawodowo. Dlatego też zdecydowałam się, aby część artystyczną mojej pracy doktorskiej zaprezentować podczas otwartego koncertu. Miałam nadzieję, że dzięki temu uda mi się dotrzeć do osób, które same po taki rodzaj muzyki nie sięgają. Aby ułatwić słuchaczom odbiór utworów podczas koncertu każdy z nich poprzedzony został krótką zapowiedzią, mającą na celu nie tylko przybliżenie publiczności koncepcji dzieła, ale także pomoc w jego odczytaniu w kontekście innych obszarów sztuki.

1. Etapy przygotowania dzieła artystycznego

Pomysł na koncert zrodził się już na etapie składania dokumentów umożliwiających weryfikację efektów uczenia się dla klasyfikacji na poziomie 8 Polskiej Ramy Klasyfikacji, jednak jego koncepcja była wielokrotnie modyfikowana. Prace nad poszukiwaniem odpowiedniego repertuaru rozpoczęły się znacznie wcześniej, w związku z moim zainteresowaniem się problemem specyfiki wykonawczej utworów wokalnych, które wymagały jednoczesnego angażowania śpiewaka w dodatkowe akcje sceniczne. Dzięki prężnie rozwijającej się grupie dla kompozytorów i wykonawców zajmujących się klasyczną muzyką współczesną, stworzonej w ramach platformy zarządzanej przez konglomerat META, miałam możliwość nawiązania kontaktów z kompozytorami z całego świata. Od 21.04.2019 do 1.10.2023 prowadziłam liczne rozmowy oraz korespondencje z kompozytorami i kompozytorkami z: Włoch, Meksyku, Australii, Izraelu, Rumunii, Chin, Tajwanu, Stanów Zjednoczonych Ameryki oraz Wielkiej Brytanii. Kontakty te zaowocowały wyborem kilkunastu utworów, które proponowały wykorzystanie szerokiego potencjału artystycznego śpiewaka. W dalszej części pracy nad repertuarem, po licznych konsultacjach, wspólnie z promotorami dokonaliśmy wyboru ośmiu najbardziej zróżnicowanych utworów, które zawierały w sobie najwięcej interesujących problemów wykonawczych.

Oprócz repertuaru solowego chciałam zaprezentować podczas koncertu również kilka utworów kameralnych. Dlatego też rozpoczęłam intensywne poszukiwania muzyków, którzy

specjalizują się w tego rodzaju muzyce. Pierwszą osobą, która niezwykle entuzjastycznie podeszła do projektu, była pianistka – mgr Olga Miriam Michałowska, z którą wcześniej wspólnie grałyśmy w różnego rodzaju zespołach muzyki nowej, tworzonych jeszcze w ramach studiów na przedmiocie „Praktyka wykonawcza muzyki współczesnej”. Od kilku lat realizujemy także w duecie projekty obejmujące koncerty edukacyjne oraz prawykonania. Olga Miriam Michałowska jest absolwentką Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie w klasie fortepianu dra Piotra Kowala. W 2021 roku była stypendystką programu *Erasmus*, dzięki któremu podjęła naukę w Hochschule für Musik und Tanz w Kolonii, w klasie fortepianu Paulo Alvaresa. W swojej działalności artystycznej skupia się przede wszystkim na wykonywaniu muzyki kameralnej, a szczególne miejsce w jej repertuarze zajmują utwory szeroko rozumianej muzyki współczesnej. Podczas edukacji na Akademii Muzycznej w Krakowie współpracowała z wieloma muzykami – zarówno w roli akompaniarki, jak i będąc członkinią większych i różnorodnych składów kameralnych. Wielokrotnie brała udział w prawykonaniach utworów kompozytów z macierzystej uczelni i spoza niej. Występowała na wielu festiwalach oraz na konferencjach, takich jak: „Kopernikada”, „Mikstury Kultury”, „Mozaiki fortepianowe”, „Elementi” oraz dwukrotnie na Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (Ukraina). W 2022 roku doskonaliła swoje umiejętności, uczestnicząc w „Kursach Muzyki Nowej” w Bydgoszczy pod okiem uznanych pianistów i pedagogów – dr Martyny Zakrzewskiej oraz dra hab. Adam Kośmiej. Obecnie Olga Miriam Michałowska nadal rozwija się jako pianistka solowa, a w jej repertuarze znajdują się utwory wielu kompozytorów, takich jak: Jan Sebastian Bach, Franz Schubert, Béla Bartók, Oliver Messiaen, George Crumb, Grażyna Bacewicz i Paweł Mykietyn.

Kolejną osobą, która niezwykle pozytywnie podeszła do projektu, był dyrygent oraz instrumentalista mgr Nadim Husni. W poprzednich latach mieliśmy okazję współpracować podczas projektów studenckich w naszej Alma Mater. Nadim Husni studiował najpierw w latach 2000-2005 grę na altówce w Wyższym Instytucie Muzycznym w Damaszku. Od 2003 roku jest członkiem West Eastern Divan Orchestra, w której występuje jako altowiolista pod batutą Daniela Barenboima. W latach 2007-2015 studiował kompozycję na Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. dra hab. Wojciecha Widłaka oraz dyrygenturę w klasie prof. dra hab. Pawła Przytockiego. W trakcie studiów brał udział w licznych dyrygenckich kursach mistrzowskich oraz doskonalił swoje umiejętności, dyrygując prawykonaniami kompozycji studentów Akademii Muzycznej w Krakowie. Jako dyrygent był wielokrotnie zapraszany podczas sesji i koncertów, takich jak Ogólnopolska Studencko-Doktorancka

Konferencja Naukowa „Elementi”, organizowanych przez AMKP w Krakowie. W czerwcu 2019 r. został zaproszony przez Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej AMKP do poprowadzenia koncertu prawykonań utworów dyplomowych studentów kompozycji. W 2017 roku poprowadził prawykonanie utworu dyplomowego Rafała Ryterskiego – studenta Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie – *Anonymous* na 4 głosy, 15 instrumentów, elektronikę oraz wizualizację. W 2016 roku, wraz z grupą Sort Hul Ensemble, nagrał niektóre z tych kompozycji na płytę. W tym samym roku dyrygował koncertem dyplomowym z Filharmonią Opolską im. Józefa Elsnera. W 2015 otrzymał stypendium im. Jerzego Katlewicza dla wyróżniających się studentów Akademii Muzycznej w Krakowie. W 2014 roku miała miejsce polska premiera jego utworu *O miłości i samotności* na orkiestrę smyczkową w ramach „Przemyskiej Jesieni Muzycznej”. W 2012 roku zdobył pierwszą nagrodę za kompozycję *Rubaiyat* na chór i orkiestrę smyczkową w ramach konkursu kompozytorów „Omnia Beneficia” w Starym Sączu. W 2010 roku Orkiestra Filharmonii Krakowskiej dokonała polskiego prawykonania jego utworu dyplomowego *Music on Canvas* na dwie orkiestry. W 2009 roku *Rada* – jego kompozycja na altówkę – została wykonana w ramach „Festiwalu Kompozytorów Polskich” w Krakowie. Obecnie Nadim Husni pracuje jako lektor języka arabskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Wraz ze zmianami dotyczącymi repertuaru zrodziła się potrzeba znalezienia kolejnych współwykonawców. Jeden z utworów – Yuqingqing Fan *Entanglement* – wymagał użycia saksofonu. Miałam przyjemność brać udział w prawykonaniu tego utworu w 2021 roku. Niestety skład ówczesnego zespołu nie był możliwy do odtworzenia ze względu na zobowiązania artystyczne oraz przeprowadzkę niektórych z jego członków. Wykonania partii saksofonu na koncercie podjęła się mgr Karolina Bizukojć, z którą kilka miesięcy wcześniej miałam przyjemność prawykonać inny utwór w ramach projektu studenckiego, do którego zostałam zaproszona jako absolwentka. Karolina Bizukojć jest absolwentką Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie w klasie dra Łukasza Nędzy. Muzyką współczesną zainteresowała się bliżej w 2020 roku, co zaowocowało wyborem profilu: „Wykonawstwo muzyki współczesnej” na studiach magisterskich oraz poszerzaniem repertuaru tej specjalizacji. W trakcie studiów brała udział w koncertach muzyki współczesnej oraz prawykonaniach utworów, między innymi: *Ice on fire* Jakuba Borodziuka oraz *Textus* Szymona Golca. Jako studentka brała także udział w licznych warsztatach i sesjach naukowych. Obecnie pracuje jako nauczyciel oraz czynny muzyk w orkiestrach i zespołach kameralnych, takich jak Bielska Orkiestra Dęta (formacja paradna oraz formacja wojskowa) oraz

Młodzieżowa Orkiestra Dęta OSP Pisarzowice, z którą we wrześniu zajęła 2 miejsce na VI Międzynarodowym Festiwalu Orkiestr „Golden Sardana” w Lloret de Mar.

Największy problem stanowiło znalezienie wykonawcy partii perkusyjnej. Z powodu nagłych zobowiązań prywatnych oraz splotu nieszczęśliwych wypadków, zakończonych długą rehabilitacją w szpitalu jednego z muzyków, zespół pozostawał niekompletny aż do września 2023 roku. Dzięki sugestii promotora niniejszej pracy prof. dra hab. Tomasza Sobańca do zespołu dołączyła ostatecznie perkusistka – mgr Aleksandra Wtorek. Artystka pochodzi z Kielc, gdzie rozpoczęła naukę gry na perkusji w wieku 12 lat. Jest absolwentką Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. W czasie studiów uczyła się również w Conservatorium van Amsterdam, gdzie czerpała wiedzę od najznakomitszych perkusistów, takich jak: Nick Woud, Arnold Marinissen, Richard Jansen, Rachel Zhang czy Peter Prommel. Pomimo młodego wieku Aleksandra koncertowała w wielu miastach w Polsce i za granicą, między innymi w Londynie, Amsterdamie, Maastricht, Norymberdze i Wilnie – zarówno w programie solowym, jak i będąc członkiem orkiestry. Występowała jako solistka i kameralistka na „Grachtenfestiwal” w Amsterdamie, festiwalu „Vibraphonissimo” w Norymberdze oraz kilkakrotnie na „Horyzontach Perkusji” w Krakowie. Jest częścią spektaklu muzycznego Commune w reżyserii Marii Magdaleny Kozłowskiej, którego premiera miała miejsce w teatrze Frascati w Amsterdamie, i który doczekał się ponownych wykonań: na festiwalu „Can you feel your own voice” w Rimini oraz na festiwalu „Boska Komedia” w Krakowie. Obecnie współtworzy z Karoliną Tamą duet perkusyjny pod nazwą Rimba Duo, który powstał z inicjatywy śp. prof. dra hab. Jana Pilcha. W maju 2023 roku duet wydał płytę Rimba Duo z repertuarem zawierającym klasyczne dzieła kameralnej muzyki perkusyjnej oraz aranżacje własne.

Ostateczny skład zespołu ustalił się 2.10.2023 roku i pozostał niezmienny do końca trwania projektu, a po jego zakończeniu przerodził się w stały skład i obecnie jest na etapie formalnego rozpoczęcia swojej działalności.



Fotografia 2. Skład zespołu, który wystąpił na koncercie 9.12.2023:
(od lewej) Aleksandra Wtorek, Olga Miriam Michałowska, Nadim Husni, Annika Mikołajko-Osman,
Karolina Bizukojć. Fot. Beata Mikołajko

Od października do grudnia odbyło się kilka prób w duecie (utwór Tima Ellisa), w mniejszych składach (próby „sekcyjne”) oraz kilka prób całościowych. Praca szła w przodku ze względu na bardzo dobre przygotowanie materiału przez wykonawców. Jedynym problemem na jaki natrafiliśmy była akustyka, ponieważ próby musiały odbywać się w salach perkusyjnych ze względu na potrzebę korzystania zarówno z fortepianu jak i z instrumentów perkusyjnych o większych gabarytach – na przykład z marimby. Kwestie dynamiczne oraz ustawienie instrumentów na scenie umożliwiające kontakt wykonawców z dyrygentem przy jednoczesnym zachowaniu wskazań kompozytora (utwór Marka Wolfa) były możliwe do dopracowania dopiero na sali koncertowej.

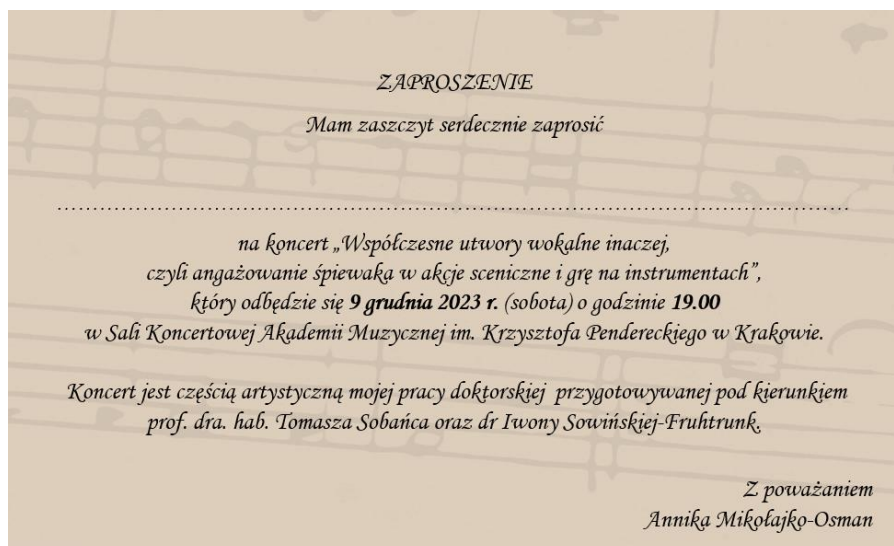
Poszukując muzyków do zespołu równocześnie rozpoczęłam pracę nad stroną techniczną koncertu. Zaczęłam od wybrania miejsca. Wspólnie z promotorem prof. dr. hab. Tomaszem Sobańcem zdecydowaliśmy, że koncert powinien zostać zorganizowany w Sali Koncertowej im. Krystyny Moszumańskiej-Nazar w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie ze względu na logistykę przewozu instrumentów perkusyjnych. Sala została zarezerwowana w dniu 28.11.2022 roku na dzień 9.12.2023 roku, czyli z ponad 12 miesięcznym wyprzedzeniem. Decyzja o dacie grudniowej została podyktowana przede wszystkim kalendarzem artystycznym Krakowa i stałymi koncertami oraz festiwalami, które odbywają się na jego terenie.

Na cztery miesiące przed koncertem dokonałam wszelkich formalności związanych z rezerwacją konkretnych instrumentów oraz transportem czelesty na salę w dniu koncertu oraz w dwóch dniach poprzedzających go prób – 18.11 oraz 4.12, a także formalności związanych z możliwością skorzystania ze sprzętu nagłaśniającego oraz oświetlenia.

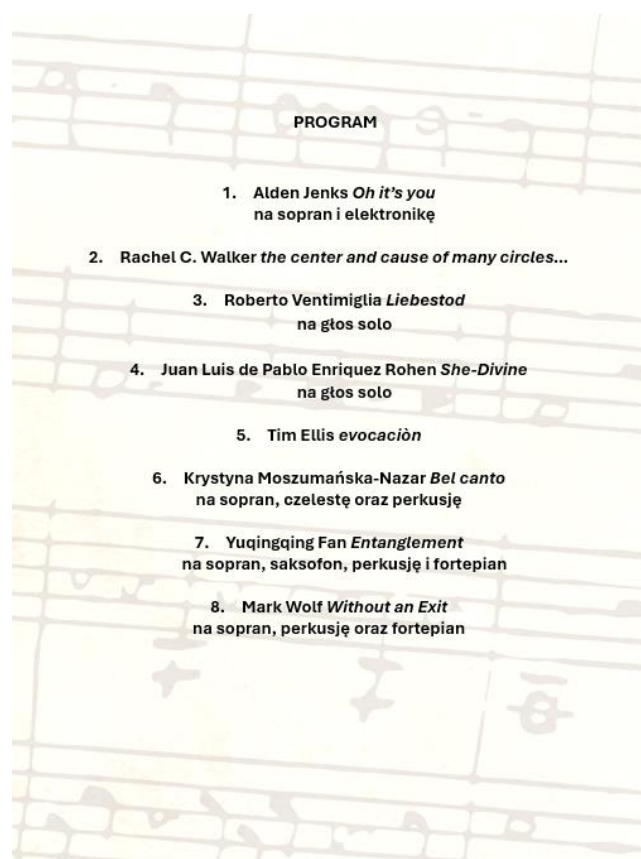
Pod koniec października stworzyłam koncepcję graficzną plakatu promującego koncert, a także dopasowane do niej wzory zaproszeń i programu koncertu (por. ilustracje poniżej).



Ilustracja 44. Plakat koncertu



Ilustracja 45. Wzór zaproszenia



WYKONAWCY

1. sopran: Annika Mikołajko-Osman
2. sopran, szklana harfa:
Annika Mikołajko-Osman
3. sopran, krotal, cowbell, dzwony rurowe:
Annika Mikołajko-Osman
4. sopran, fortepian, kamerton chromatyczny:
Annika Mikołajko-Osman
5. sopran, kości: Annika Mikołajko-Osman,
fortepian: Olga Miriam Michałowska
6. sopran, instrumenty perkusyjne: Annika Mikołajko-Osman,
perkusja: Aleksandra Wtorek,
czelista: Olga Miriam Michałowska,
dyrygent: Nadim Husni
7. sopran, dyrygentka: Annika Mikołajko-Osman,
saksofon: Karolina Bizukojć,
perkusja: Aleksandra Wtorek,
fortepian: Olga Miriam Michałowska
8. sopran, instrumenty perkusyjne: Annika Mikołajko-Osman,
perkusja: Aleksandra Wtorek,
fortepian: Olga Miriam Michałowska,
dyrygent: Nadim Husni

realizacja elektroniki: Karol Osman
realizacja nagłośnienia: Mateusz Wachtarczyk
realizacja światła: Dawid Makosz

Olga Miriam Michałowska

Absolwentka Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie w klasie fortepianu dra Piotra Kowala. W 2021 roku była stypendystką programu *Erasmus*, dzięki któremu podjęła naukę w Hochschule für Musik und Tanz w Kolonii w klasie fortepianu Paulo Alvaresa. W swojej działalności artystycznej skupia się przede wszystkim na wykonywaniu muzyki kameralnej, a szczególne miejsce w jej repertuarze zajmują utwory szeroko rozumianej muzyki współczesnej. Podczas edukacji na Akademii Muzycznej w Krakowie miała możliwość współpracować z wieloma muzykami zarówno w roli akompaniatorki, jak i będąc członkinią większych i różnorodnych składów kameralnych. Wielokrotnie brała udział w prawykonaniach utworów kompozytów z macierzystej uczelni i spoza niej (Mark Wolf, Yuqingqing Fan, Michał Smajdor, David Pellejer, Vincenzo La Spesa, Viacheslav Kyrilov, Oktawia Pączkowska, Julia Schwartz). Występowała na wielu festiwalach i konferencjach, takich jak: „Kopernikada”, „Mikstury Kultury”, „Mozaiki fortepianowe”, „Elementi” oraz dwukrotnie na Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (Ukraina). W 2022 roku doskonalila swoje umiejętności, uczestnicząc w „Kursach Muzyki Nowej” w Bydgoszczy pod okiem uznanych pianistów i pedagogów – dr Martyny Zakrzewskiej oraz dra hab. Adam Koźmiej.

Obecnie Olga Miriam Michałowska jest członkinią zespołu wykonującego muzykę współczesną oraz niezależnie, wraz z sopranistką Anniką Mikołajko-Osman, współtworzy duet. Nadal rozwija się jako pianistka solowa, a w jej repertuarze znajdują się utwory wielu kompozytów, takich jak: Jan Sebastian Bach, Franz Schubert, Béla Bartók, Oliver Messiaen, George Crumb, Grażyna Bacewicz i Paweł Mykietyn.



Fot. Konrad Młka

Annika Mikołajko-Osman

Magister sztuk muzycznych oraz wokalistyki, sopran koloraturowy, multiinstrumentalistka, pedagog, absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie na Wydziale Edukacji Artystycznej i Rytmiki oraz na Wydziale Wokalno-Aktorskim, absolwentka Akademii Muzycznej w Katowicach oraz studiów podyplomowych z zakresu Zarządzania Kulturą na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jako solistka debiutowała na scenie Filharmonii Krakowskiej w operze *Peleas i Melizanda* pod batutą Gabriela Chmury. Zaśpiewała między innymi partię solową w oprawie muzycznej Jana Pilcha do filmu animowanego *Xo Xo – Pocatunki i uściski* oraz partię solową w nagraniach *Nieznana Muzyka Teatralna i Filmowa Krzysztofa Pendereckiego* pod batutą Macieja Tworka w ramach projektu *Muzyczny Ślad Krakowa*. Była solistką między innymi: w prawykonaniu utworu Michała Dormana *Dodi li va 'ani lo*, w *Małej Mszy G-dur* Mariusza Kramarza, w *Lamento* Julii Schwartz na sopran, saksofon tenorowy, fortepian i conga oraz w *Hortus Nocti* Karola Osmana na sopran i orkiestrę. Zajmuje się wykonawstwem muzyki operowej, operetkowej, oratoryjnej, chóralskiej, a przede wszystkim współczesnej. Współpracuje z wieloma chórami i młodymi kompozytorami. Występuje jako solistka na krajowych i międzynarodowych festiwalach.

Annika Mikołajko-Osman uczestniczy aktywnie jako prelegent na konferencjach naukowych oraz publikuje artykuły naukowe z zakresu sztuki muzycznej. W ramach popularyzacji sztuki i nauki prowadzi autorskie warsztaty mające na celu umuzykalnienie uczestników. W ramach szerzenia kultury morskiej Annika wydała w 2017 roku książkę *Szanty i ich muzyczno-edukacyjny charakter w środowisku marynarzy w erze wielkich żaglowców*. W swojej działalności stara się również popularyzować zapomniany w Polsce instrument – kości (rhythm bones), któremu poświęciła wiele projektów muzycznych oraz artykułów naukowych.



Fot. Beata Mikołajko

Aleksandra Wtorek

Marimbistka i perkusistka urodzona w Kielcach. Naukę gry na perkusji rozpoczęła w wieku 12 lat.

Jest absolwentką Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. W czasie studiów uczyła się również w Conservatorium van Amsterdam, gdzie czerpała wiedzę od najznakomitszych perkusistów, takich jak: Nick Woud, Arnold Marinissen, Richard Jansen, Rachel Zhang czy Peter Prommel. Pomimo młodego wieku Aleksandra koncertowała w wielu miastach w Polsce i za granicą, między innymi w Londynie, Amsterdamie, Maastricht, Norymberdze i Wilnie – zarówno w programie solowym, jak i będąc członkiem orkiestry. Występowała jako solistka i kameralistka na „Grachtenfestival” w Amsterdamie, festiwalu „Vibraphonissimo” w Norymberdze oraz kilkakrotnie na „Horyzontach Perkusji” w Krakowie. Jest częścią spektaklu muzycznego *Commune* w reżyserii Marii Magdaleny Kozłowskiej, którego premiera miała miejsce w teatrze Frascati w Amsterdamie, i który doczekał się ponownych wykonań: na festiwalu „Can you feel your own voice” w Rimini oraz na festiwalu „Boska Komedii” w Krakowie. Obecnie współtworzy z Karoliną Tamą duet perkusyjny pod nazwą *Rimba Duo*, który powstał z inicjatywy śp. prof. dra hab. Jana Pilcha. W maju 2023 roku duet wydał płytę *Rimba Duo* z repertuarem zawierającym klasyczne dzieła kameralnej muzyki perkusyjnej oraz aranżacje własne.



Fot. archiwum prywatne

Karolina Bizukojć



Saksofonistka, absolwentka Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie w klasie dra Łukasza Nędzy.

Muzyką współczesną zainteresowała się bliżej w 2020 roku, co zaowocowało wyborem profilu: „Wykonawstwo muzyki współczesnej” na studiach magisterskich oraz poszerzaniem repertuaru tej specjalizacji. W trakcie studiów brała udział w koncertach muzyki współczesnej oraz prawykonaniach utworów, między innymi: *Ice on fire* Jakuba Borodziuka oraz *Textus* Szymona Golca. Jako studentka brała także udział w licznych warsztatach i sesjach naukowych.

Obecnie pracuje jako nauczyciel oraz czynny muzyk w orkiestrach i zespołach kameralnych, takich jak Bielska Orkiestra Dęta (formacja paradowa oraz formacja wojskowa) oraz Młodzieżowa Orkiestra Dęta OSP Pisarzowice, z którą we wrześniu zajęła 2 miejsce na VI Międzynarodowym Festiwalu Orkiestr „Golden Sardana” w Lloret de Mar.

Fot. archiwum prywatne

Nadim Husni



Urodzony w 1983 roku w Damaszku, gdzie w latach 2000-2005 studiował grę na altówce w Wyższym Instytucie Muzycznym. Od 2003 roku jest członkiem West Eastern Divan Orchestra, w której występuje jako altowiolista pod batutą Daniela Barenboima. W latach 2007-2015 studiował kompozycję na Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. dra hab. Wojciecha Widtaka oraz dyrygenturę w klasie prof. dra hab. Pawła Przytockiego. W trakcie studiów brał udział w licznych dyrygenckich kursach mistrzowskich i doskonalił swoje umiejętności, dyrygując prawykonaniami kompozycji studentów Akademii Muzycznej w Krakowie. Jako dyrygent był wielokrotnie zapraszany podczas sesji i koncertów, takich jak Ogólnopolska Studencko-Doktorancka Konferencja Naukowa „Elementi”, organizowanych przez AMKP w Krakowie. W czerwcu 2019 r. został zaproszony przez Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej AMKP do poprowadzenia koncertu prawykonania utworów dyplomowych studentów kompozycji. W 2017 r. poprowadził prawykonanie utworu dyplomowego Rafała Ryterskiego – studenta Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie – *Anonymous* na 4 głosy, 15 instrumentów, elektronikę oraz wizualizacje. W 2016 roku, wraz z grupą Sort Hul Ensemble, nagrał niektóre z tych kompozycji na płytce. W tym samym roku dyrygował koncertem dyplomowym z Filharmonią Opolską im. Józefa Elsnera. W 2015 otrzymał stypendium im. Jerzego Katlewicza dla wyróżniających się studentów Akademii Muzycznej w Krakowie. W 2014 miała miejsce polska premiera utworu *O miłości i samotności* na orkiestrę smyczkową w ramach „Przemyskiej Jesieni Muzycznej”. W 2012 zdobył pierwszą nagrodę za kompozycję *Rubaiyat* na chór i orkiestrę smyczkową w ramach konkursu kompozytorów „Omnia Beneficia” w Starym Sączu. W 2010 roku Orkiestra Filharmonii Krakowskiej dokonała polskiego prawykonania jego utworu dyplomowego *Music on Canvas* na dwie orkiestry. W 2009 roku *Rada* – jego kompozycja na altówkę – została wykonana w ramach „Festiwalu Kompozytorów Polskich” w Krakowie. Obecnie Nadim Husni pracuje jako lektor języka arabskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Fot. Kamila Chomicz

Ilustracja 46. Program koncertu

W listopadzie rozpoczęła się promocja wydarzenia poprzez osobiste wręczenie zaproszeń oraz rozmieszczenie plakatów. Rozpoczęłam także promocję koncertu w Internecie na stronie annikamikołajko.com oraz przez platformę Facebook, na której zostało utworzone wydarzenie.

Przygotowanie do koncertu objęło ponadto wiele innych działań. Było to między innymi przygotowanie strojów koncertowych, które – na zamówienie i według mojego projektu – wykonała pracownia „Miasto Kobiet Bridal Atelier”. Jeszcze na etapie poszukiwań repertuarowych złożyłam też zamówienie oraz zakupiłam z własnych środków wiele potrzebnych do wykonania instrumentów oraz akcesoriów. Były to poszczególne kieliszki do szklanej harfy, kamerton chromatyczny, rhythm bones (które wymagały kilkumiesięcznego czasu oczekiwania na ich wykonanie), pałki werblowe, zestaw pałek perkusyjnych, miotełki, raganella, a także zestaw kamertonów. Kolejnym bardzo ważnym elementem było przygotowanie realizacji nagrania i dokonanie zakupu potrzebnego do tego sprzętu. Realizacji nagrania na koncercie podjęli się Beata Mikołajko oraz Robert Musiałek.

2. Realizacja projektu – koncert

Koncert odbył się 9.12.2023 roku w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Moim zadaniem – jako koordynatorki całego projektu i wykonawczynie – było nie tylko wykonanie wybranego repertuaru, ale również poprowadzenie koncertu oraz zaplanowanie i dopilnowanie zmian rozstawienia instrumentów.

Do dyspozycji z ramienia Akademii miałam wyłącznie dwie osoby techniczne, które odpowiadały za światło oraz za nagłośnienie. W dniu koncertu okazało się, że – ze względu na inne zobowiązania – do naszej dyspozycji w trakcie próby mikrofonowej i próby świateł została oddelegowana tylko jedna osoba, natomiast druga osoba była obecna dopiero na samym koncercie. Dlatego wszystkie osoby występujące zostały zaangażowane jednocześnie do zmian technicznych sceny. Zmiany ustawienia instrumentów oraz mikrofonów odbywały się w trakcie koncertu, co podyktowane było zróżnicowanym składem instrumentalnym w poszczególnych utworach.

Oprócz próby mikrofonowej przed samym koncertem odbyła się krótka próba z zespołem. Ustalono dokładne ustawienia instrumentów i specjalną taśmą dokonano oznaczeń punktów na scenie. Zabiegi te miały usprawnić zmiany ustawienia. Dodatkowo po próbie została ustawiona czułość mikrofonów nagrywających oraz sprawdzono ustawienie kamer.



Fotografia 3. "Odprawa" przed próbą generalną w celu ustalenia zmian na scenie podczas koncertu (na fotografii: tyłem A. Mikołajko-Osman, od lewej na widowni O. M. Michałowska, K. Bizukojć, A. Wtorek, N. Husni oraz w tle za konsolą K. Osman). Fot. Beata Mikołajko

Z racji braku garderoby miejsce za sceną, które zazwyczaj spełnia rolę kulis, zostało specjalnie przygotowane, aby umożliwić artystom dyskretną zmianę stroju. Przeszkłone drzwi wejściowe, umożliwiające wejście bezpośrednio za scenę, zostały tymczasowo zasłonięte, a samo pomieszczenie zostało zaaranżowane na garderobę poprzez ustawienie mobilnych stojaków-wieszaków z przeznaczeniem na suknie i garnitury. Na ostrej wykładzinie została tymczasowo rozłożona, spełniająca rolę dywanu, dodatkowa warstwa materiału, która zapobiegała postrzępieniu sukni.

Poniżej zaprezentowany został szczegółowy plan koncertu z uwzględnionymi koniecznymi zmianami, które zaszły ze względu na brak jednej osoby technicznej.

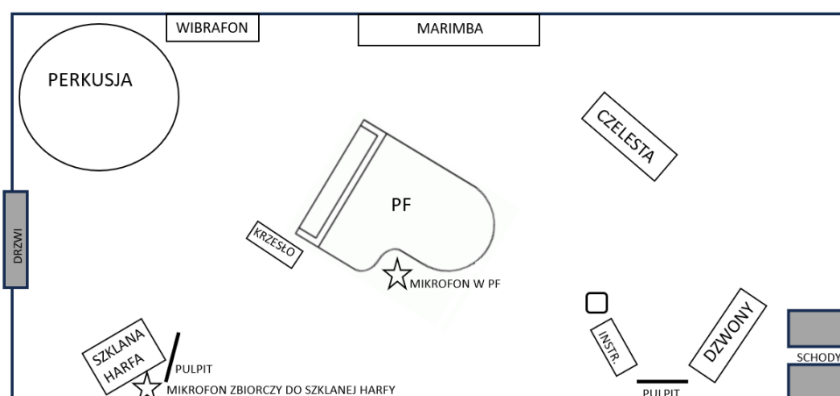
W celu zachowania przejrzystości w tekście zostały użyte wyłącznie pierwsze imiona poszczególnych osób. Oprócz członków zespołu – Anniki Mikołajko-Osman (sopran), Olgi Miriam Michałowskiej (fortepian, czelesta), Karoliny Bizukojć (saksofon), Aleksandry Wtorek (perkusja), Nadima Husni (dyrygent) pojawia się też imię Karola Osmana, który pierwotnie miał odpowiadać wyłącznie za synchronizację elektroniki w pierwszym utworze, jednak – ze względu na późniejsze zmiany – musiał zająć się również obsługą konsoli nagłośnienia. Ustawienia mikrofonów zostały przygotowane przez Dawida Makosza podczas próby porannej w dniu koncertu. Za obsługę świateł podczas koncertu odpowiadał Mateusz Wachtarczyk.

Podczas koncertu każdy utwór poprzedzony został krótkim wprowadzeniem, mającym na celu przybliżenie publiczności koncepcji dzieła i pomoc w jego zrozumieniu. Każda zapowiedź została nagrana przeze mnie wcześniej. Taki zabieg artystyczny umożliwił mi zmianę kostiumów pomiędzy utworami, co było konieczne ze względu na zróżnicowany charakter utworów.

Oprócz szczegółowego, zamieszczonego poniżej, planu koncertu każda osoba z zespołu otrzymała także rozpiskę wyszczególniającą jej zadania techniczne.

SZCZEGÓŁOWY PLAN KONCERTU

ułożenie wyjściowe



rozpoczęcie

- gasną światła na widowni, wchodzi pełne oświetlenie sceny
- Annika wychodzi i staje na środku z mikrofonem bezprzewodowym w ręce i wita gości, prosi o wyłączenie telefonów
- Annika schodzi
- ściemnienie światel – półmrok
- NAGRANIE ZAPOWIEDZI
- UTWÓR 1 *OH IT'S YOU* – Annika i elektronika synchronizowana przez Karola

utwór 1

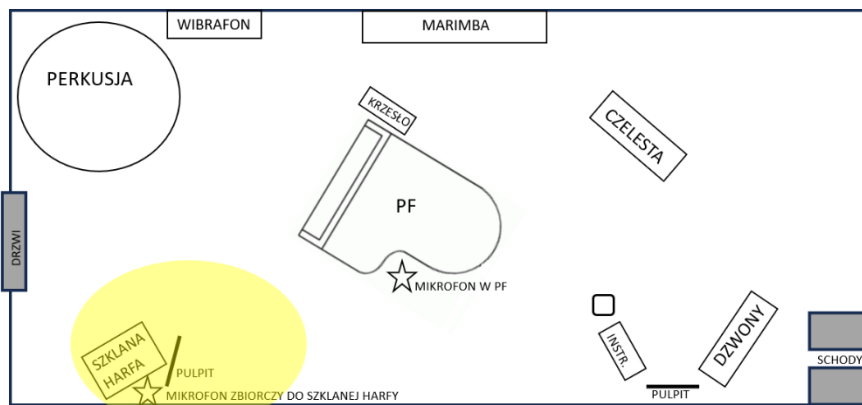
OH IT'S YOU 13min

początek półmrok w momencie, gdy rozpoczyna się elektronika pojawia się światło – pełne rozświetlenie sceny, na końcu utworu w momencie, gdy Annika mówi tekst *tak, proszę kontynuuj* **BLACKOUT**

- rozpoczynają się brawa = pełne światło na scenie – Annika się kłania i wychodzi

przygotowanie + utwór 2
THE CENTER AND CAUSE OF MANY CIRCLES... 5 min

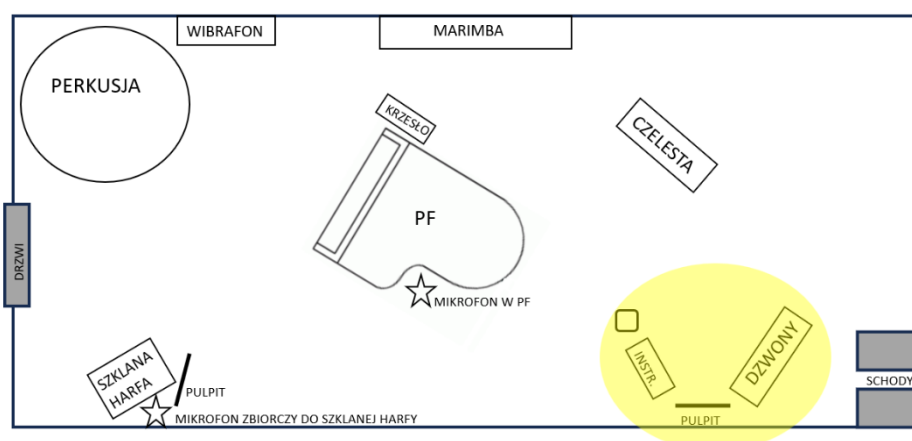
- włączenie mikrofonu przy kieliszkach!!!
- wchodzi Nadim – przestawia krzesło za fortepian i zabiera telefon, sprawdza czy mikrofon przy kieliszkach został włączony, wychodzi
- NAGRANIE ZAPOWIEDZI – pojawia się **światło punktowe** na stanowisko z kieliszkami po lewej stronie sceny z przodu



- UTWÓR 2 *THE CENTER AND CAUSE OF MANY CIRCLES...* – Annika śpiewa i gra na szklanej harfie
- rozpoczynają się brawa = **pełne światło na scenie** – Annika się kłania i wychodzi
- wyłączenie mikrofonu przy kieliszkach!!!

- NAGRANIE ZAPOWIEDZI – pojawia się **światło punktowe** na stanowisko z dzwonami rurowymi po prawej stronie sceny z przodu

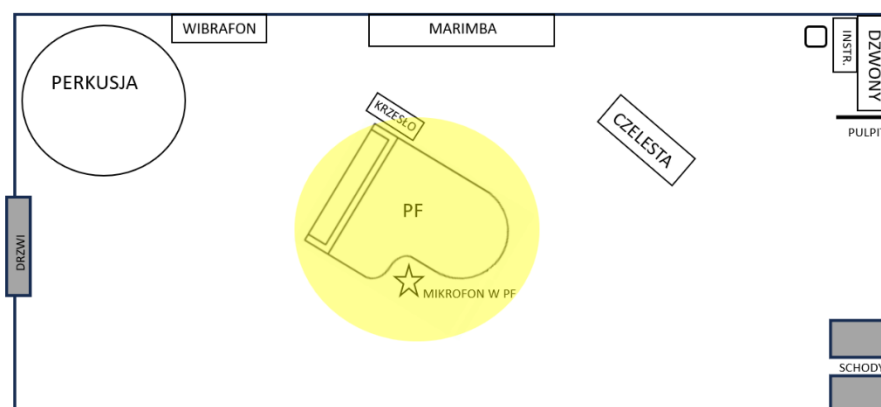
przygotowanie + utwór 3
LIEBESTOD 5 min



przygotowanie + utwór 4

SHE-DIVINE 10 min

- UTWÓR 3 *LIEBESTOD* – Annika śpiewa i gra na dzwonach rurowych i instrumentach perkusyjnych
 - rozpoczynają się brawa = **pełne światło na scenie** – Annika się kłania i wychodzi
-
- wchodzi Nadim, Ola i Olga – przestawiają dzwony rurowe i instrumenty oraz pulpit do tyłu, zabierają stół z kieliszkami i pulpit za scenę, odstawiają mikrofon z kieliszków
 - włączenie mikrofonu przy fortepianie!
 - NAGRANIE ZAPOWIEDZI – pojawia się **światło punktowe** na fortepian



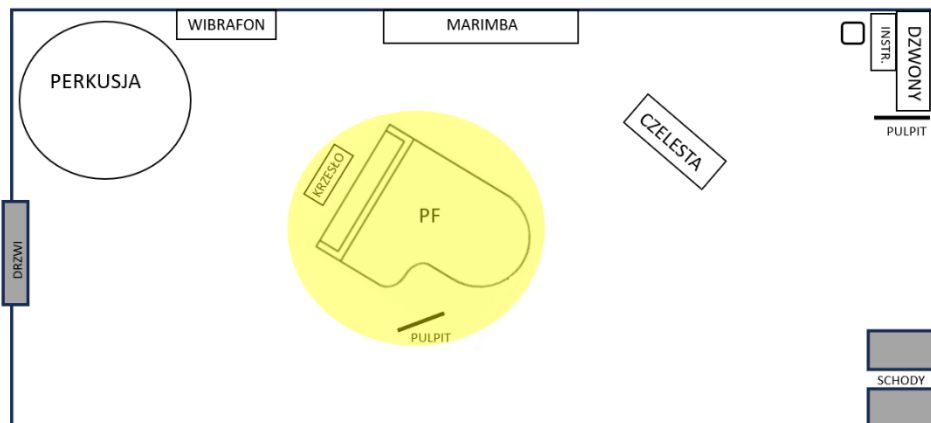
przygotowanie +

utwór 5

EVOCAÇÃO 3min

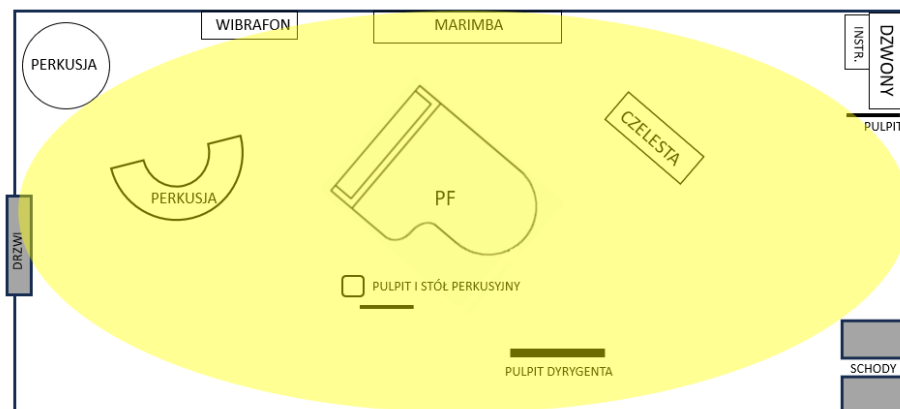
- UTWÓR 4 *SHE-DIVINE* – Annika śpiewa i gra na fortepianie
 - rozpoczynają się brawa = **pełne światło na scenie** – Annika się kłania i wychodzi
-
- wchodzi wszyscy poza Anniką – Nadim przestawia krzesło do fortepianu, zabiera nuty z fortepianu, podnosi pulpit fortepianu, Karolina wnosi pulpit i odstawia mikrofon, Ola odblokowuje pedały fortepianu, Olga wnosi nuty
 - NAGRANIE ZAPOWIEDZI – pojawia się **światło punktowe** na fortepian

przygotowanie + utwór 6
BEL CANTO 10 min



- UTWÓR 5 *EVOCACIÒN* – Annika śpiewa i gra na kościach, Olga gra na fortepianie
- rozpoczynają się brawa = **pełne światło na scenie** – Annika i Olga się kłaniają i wychodzą
- **pełne światło zostaje już do końca koncertu**

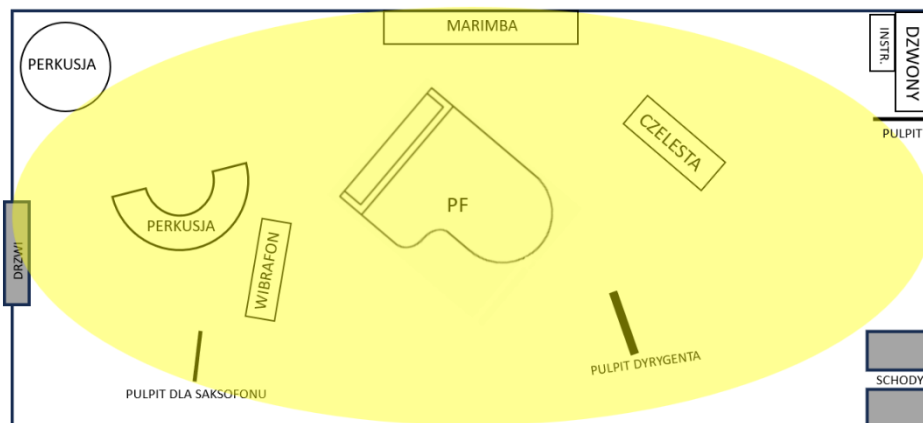
-
- wchodzi Nadim, Ola, Karolina i Olga – przestawiają instrumenty perkusyjne, wnoszą pulpit dla dyrygenta, przesuwaną pf, wnoszą stół perkusyjny dla Anniki i przesuwaną pulpit, schodzą
 - NAGRANIE ZAPOWIEDZI
 - UTWÓR 6 *BEL CANTO* – Annika śpiewa i gra, Ola gra na perkusji, Olga gra na czeleście, Nadim dyryguje



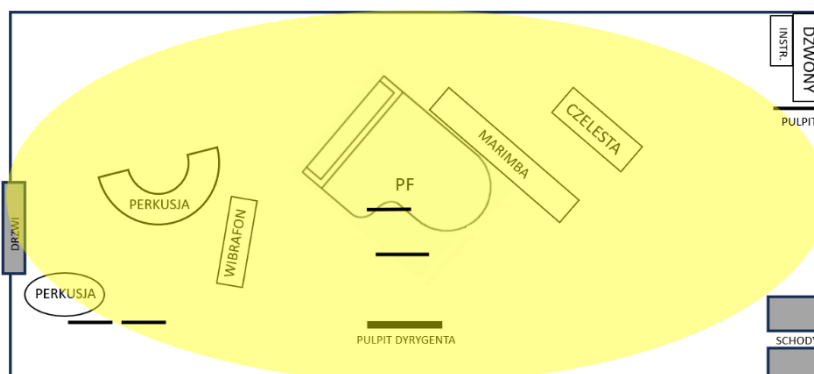
przygotowanie +
 utwór 7
ENTENGLEMENT
 9 min

-
- wchodzi Nadim, Ola, Karolina – przestawiają instrumenty perkusyjne, wnoszą pulpit dla saxofonu, wnoszą stół perkusyjny Anniki i pulpit, przestawiają pulpit dla dyrygenta i mikrofon, schodzą
 - NAGRANIE ZAPOWIEDZI
 - UTWÓR 7 *ENTENGLEMENT* – Annika śpiewa i dyryguje, Ola gra na perkusji, Olga na fortepianie, Karolina na saksofonie

przygotowanie + utwór 8
WITHOUT AN EXIT 9 min



- rozpoczynają się brawa = kłaniają się i wszyscy wychodzą
- wchodzi Nadim, Ola, Olga, Annika, Karolina – przestawiają marimbę, wynoszą pulpit dla saksofonu, ustawiają perkusję dla Anniki i pulpity przy fortepianie, przestawiają pulpit dla dyrygenta, schodzą
- NAGRANIE ZAPOWIEDZI
- UTWÓR 8 *WITHOUT AN EXIT* – Annika śpiewa, Nadim dyryguje, Ola gra na perkusji, Olga na fortepianie



- rozpoczynają się brawa = Annika wraca zza drzwi, bo tam kończy utwór, dołącza Karolina, kłaniają się wszyscy
- włączenie mikrofonu bezprzewodowego!
- Annika dziękuję wszystkim osobom zaangażowanym w projekt

Czas trwania: 1:40

Koncert obejrzało w sumie około 120 osób w przedziale wiekowym 18-80 r.ż. Gościliśmy zarówno osoby związane z muzyką zawodowo, jak i melomanów, a także osoby na co dzień z muzyką niezwiązane. Dużym sukcesem były opinie, które po koncercie usłyszałam widzów: „Na co dzień nie słucham muzyki współczesnej i raczej jej unikam, ale dzisiejszy koncert pokazał mi, że można w niej [muzyce współczesnej] znaleźć coś interesującego”; „Wprowadzenie do każdego utworu pozwoliło mi na słuchanie utworu ze zrozumieniem tego, co autor miał na myśli, co chciał osiągnąć”; „Myślę, że teraz inaczej będę podchodzić do słuchania tego rodzaju muzyki”.

Wprowadzenie do koncertu zapowiedzi w formie krótkich opisów dotyczących inspiracji kompozytora oraz możliwej interpretacji poszczególnych utworów okazało się bardzo potrzebnym zabiegiem.

Koncert doczekał się również wielu pochlebnych opinii ze strony doświadczonych muzycznie słuchaczy, za co bardzo serdecznie dziękuję w imieniu całego zespołu.

Koncert miał za zadanie dostarczyć ciekawych wrażeń zarówno słuchowych, jak i wizualnych. Śp. prof. dr hab. Jan Pilch, który miał swój ogromny duchowy wkład w powstanie tego koncertu, powiedział kiedyś do mnie: „Takiej muzyki nie można tylko słuchać. Tutaj należy przede wszystkim patrzeć”. Dobry odbiór koncertu przez publiczność utwierdził mnie w przekonaniu, że koncerty z elementami edukacyjnymi są nie tylko pozytywnie odbierane, ale są także bardzo potrzebne. Upowszechnianie muzyki i możliwość dzielenia się nią z publicznością na żywo to dla wykonawcy najwspanialsza forma działania.

Spis ilustracji

ILUSTRACJA 1. OH IT'S YOU – PRZYKŁADOWY OPIS ETIUDY AKTORSKIEJ ZAMIESZCZONY W SKRYPCI (PO LEWEJ STRONIE WERSJA ORYGINALNA, PO PRAWEJ STRONIE TŁUMACZENIE WŁASNE)	21
ILUSTRACJA 2. OH IT'S YOU – TRADYCYJNY ZAPIS PARTII SOPRANU ORAZ ELEKTRONIKI	23
ILUSTRACJA 3. OH IT'S YOU – ZAPIS W FORMIE OPISU TEKSTOWEGO MELODII DO ZAIMPROWIZOWANIA (PO LEWEJ STRONIE WERSJA ORYGINALNA, PO PRAWEJ STRONIE TŁUMACZENIE WŁASNE)	23
ILUSTRACJA 4. THE CENTER AND CAUSE OF MANY CIRCLES... – ZAPIS TRADYCYJNEJ FORMY GRY	25
ILUSTRACJA 5. THE CENTER AND CAUSE OF MANY CIRCLES... – ZAPIS INNEGO SPOSOBU WYDOBYCIA DŹWIĘKU POPRZECZ UDZIERZENIE METALOWYM PRĘCIKIEM W KORPUS POSZCZEGÓLNYCH KIELISZKÓW	25
ILUSTRACJA 6. THE CENTER AND CAUSE OF MANY CIRCLES... – ZAPIS UTWORU NA TRZECH PIĘCIOLINIACH	25
ILUSTRACJA 7. THE CENTER AND CAUSE OF MANY CIRCLES... – SKALA WYKORZYSTANA W UTWORZE WRAZ Z Odstrojeniami poszczególnych dźwięków (+)	26
ILUSTRACJA 8. THE CENTER AND CAUSE OF MANY CIRCLES... – ZMIANY MIKROTONOWE W PARTII GŁOSU	26
ILUSTRACJA 9. LIEBESTOD – ZAPIS MELODII, EFEKTÓW SZMEROWYCH I MOWY	30
ILUSTRACJA 10. LIEBESTOD – OZNACZENIA DLA VOCE BIANCA I VOCE IMPOSTATA	30
ILUSTRACJA 11. LIEBESTOD – OZNACZENIA MOWY, SZEPTU, ZAPOWIETRZENIA GŁOSU ORAZ OSCYLACJI MIKROTONOWEJ	31
ILUSTRACJA 12. WILLIAM BYRD THE MAYDENS SONG, FVB 126 – POCZĄTEK FRAGMENTU PIĘŚNI UŻYTEGO W LIEBESTOD	33
ILUSTRACJA 13. TEORIA TLAHUITLAYOLLEOHUILLI – NUTY I PRZYPISANE IM WARTOŚCI LICZBOWE	41
ILUSTRACJA 14. TEORIA TLAHUITLAYOLLEOHUILLI – MAPA UKŁADU SŁONECZNEGO I JEGO DŹWIĘKÓW	42
ILUSTRACJA 15. TEORIA TLAHUITLAYOLLEOHUILLI – UKŁAD NIEBIESKI ORAZ OZNACZENIA LICZBOWE MAJÓW	43
ILUSTRACJA 16. TEORIA TLAHUITLAYOLLEOHUILLI – ZAPIS DŹWIĘKÓW UKŁADU SŁONECZNEGO	43
ILUSTRACJA 17. TEORIA TLAHUITLAYOLLEOHUILLI – NIEBIAŃSKA GAMA	44
ILUSTRACJA 18. SHE-DIVINE – STREFA GŁOSU, KAMERTONU I FORTEPIANU	46
ILUSTRACJA 19. SHE-DIVINE MINIATURA III – PARC	47
ILUSTRACJA 20. SHE-DIVINE MINIATURA VII – PARC	47
ILUSTRACJA 21. SHE-DIVINE MINIATURA XIII – PARC	48
ILUSTRACJA 22. EVOCACIÒN – MOTYW „ACCELERANDO”	51
ILUSTRACJA 23. EVOCACIÒN – MOTYW ZIEMI	52
ILUSTRACJA 24. EVOCACIÒN – MOTYWY WIATRU W FORTEPIANIE	52
ILUSTRACJA 25. BEL CANTO – NAPRZEMIENNE WYKONANIE SYLAB POPRZECZ MOWĘ (LASECZKA), SZEPT (GŁÓWKA W POSTACI KRZYŻYKA) ORAZ DŹWIĘKI DOWOLNEJ WYSOKOŚCI (OKRĄGŁA GŁÓWKA NUTY)	55
ILUSTRACJA 26. BEL CANTO – OZNACZENIE OSCYLACJI MIKROTONOWEJ DŹWIĘKU ORAZ KRZYKU	55
ILUSTRACJA 27. BEL CANTO – ELEMENTY PARTYTURY GRAFICZNEJ WSKAZUJĄCE KIERUNEK LINII MELODYCZNEJ	56
ILUSTRACJA 28. BEL CANTO – FRAGMENT ALEATORYCZNY W PARTII SOPRANOWEJ	56
ILUSTRACJA 29. BEL CANTO – PARTIA INSTRUMENTÓW PERKUSYJNYCH WPISANA W PARTIĘ SOPRANU ORAZ FRAGMENT WYKORZYSTUJĄCY KLASKANIE W RĘCE ORAZ KLĄSKANIE JĘZYKIEM	56
ILUSTRACJA 30. ENTANGLEMENT – KULMINACJA W PARTII SOPRANU ORAZ DOJŚCIE DO NAJWYŻSZEGO DŹWIĘKU	63
ILUSTRACJA 31. ENTANGLEMENT – POCZĄTEK ODCINKA H	63
ILUSTRACJA 32. ENTANGLEMENT – ACCELERANDO SAKSOFONU W OBRĘBIE TRWANIA ĆWIERCNY	64
ILUSTRACJA 33. ENTANGLEMENT – POWTARZAJĄCE SIĘ POLIRYTMICZNE MOTYWY W PARTIACH INSTRUMENTÓW	67
ILUSTRACJA 34. ENTANGLEMENT – FRAGMENT UTWORU ROZLICZANY SEKUNDOWO	68
ILUSTRACJA 35. ENTANGLEMENT – CZĘSTE ZMIANY TEMPA W UTWORZE	69
ILUSTRACJA 36. WITHOUT AN EXIT – SUGEROWANY UKŁAD INSTRUMENTÓW	74
ILUSTRACJA 37. WITHOUT AN EXIT – ZAPIS PARTII SOPRANU W PIERWSZYCH SZEŚCZDZIESIĘCIU TAKTACH	75
ILUSTRACJA 38. WITHOUT AN EXIT – OZNACZENIE ŚPIEJU PRZODEM DO WIDOWNI ORAZ ŚPIEJU DO ŚRODKA FORTEPIANU	75
ILUSTRACJA 39. WITHOUT AN EXIT – ZAPIS SPOSOBU GRY NA STRUNACH FORTEPIANU DLA ŚPIEWACZKI	76
ILUSTRACJA 40. WITHOUT AN EXIT – ZAPIS GRY PAŁKĄ PERKUSYJNĄ NA RAMIE FORTEPIANU	76

ILUSTRACJA 41. WITHOUT AN EXIT – SOPRANISTKA ZNAJDUJE METALOWE PRZEDMIOTY	77
ILUSTRACJA 42. WITHOUT AN EXIT – PARTIA PERKUSYJNA NAŁOŻONA NA PARTIĘ WOKALNĄ.....	77
ILUSTRACJA 43. WITHOUT AN EXIT – KULMINACJA	78
ILUSTRACJA 44. PLAKAT KONCERTU.....	91
ILUSTRACJA 45. WZÓR ZAPROSZENIA	92
ILUSTRACJA 46. PROGRAM KONCERTU	94

Spis fotografii

FOTOGRAFIA 1. WITHOUT AN EXIT – USTAWIENIE LUSTRA ORAZ POSZCZEGÓLNYCH CZŁONKÓW ZESPOŁU PODCZAS WYKONANIA, ZDJĘCIE POCHODZI Z PRÓBY W DNIU 9.12.2023, FOT. BEATA MIKOŁAJKO	76
FOTOGRAFIA 2. SKŁAD ZESPOŁU, KTÓRY WYSTĄPIŁ NA KONCERCIE 9.12.2023:.....	90
FOTOGRAFIA 3. "ODPRAWA" PRZED PRÓBĄ GENERALNĄ W CELU USTALENIA ZMIAN NA SCENIE PODCZAS KONCERTU	95

Spis tabel

TABELA 1. WYBRANY REPERTUAR ORAZ UMIEJĘTNOŚCI POTRZEBNE DO JEGO WYKONANIA	17
TABELA 2. THE CENTER AND CAUSE OF MANY CIRCLES – TABELA PRZEDSTAWIAJĄCA ROZKŁAD PARTII W POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCIACH UTWORU: SOPRANU (OZNACZONEGO SYMBOLEM ~) I KIELISZKÓW (UDERZENIA W KIELISZKI OZNACZONE SYMBOLEM * ORAZ GRA NA KIELISZKACH OPUSZKAMI PALCÓW OZNACZONYCH SYMBOLEM -)	27
TABELA 3. LIEBESTOD – TABELA PRZEDSTAWIAJĄCA UŻYCIE GŁOSU VOCE BIANCA (VB), VOCE IMPOSTATA (VI), TECHNIK ROZSZERZONYCH (TR), KROTALU (K), COWBELLA (C) I DZWONÓW RUROWYCH (DR) NA PRZESTRZENI POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCI	32
TABELA 4. SHE-DIVINE – TABELA PRZEDSTAWIAJĄCA RÓŻNICĘ INTERWAŁÓW MIĘDZY DŹWIĘKAMI FORTEPIANU A TONIKAMI POSZCZEGÓLNYCH MINIATUR. KOLORY TYTUŁÓW ZOSTAŁY ZACHOWANE ZGODNIE Z ZAPISEM TEKSTU W PARTYTURZE UTWORU.....	45
TABELA 5. EVOCACION – TABELA PRZEDSTAWIAJĄCA ZMIANY TEMPA, METRUM ORAZ UŻYCIE GŁOSU, TECHNIKI SPRECHGESANG, KOŚCI I FORTEPIANU W POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCIACH UTWORU.....	53
TABELA 6. BEL CANTO – TABELA PRZEDSTAWIAJĄCA PODZIAŁ NA CZĘŚCI ORAZ UDZIAŁ W NICH POSZCZEGÓLNYCH INSTRUMENTÓW (OD GÓRY MARAKAS, RAGANELLA, KLASKANIE, CZELESTA, WERBEL, TOM-TOMY, KROTALE, TALERZE, TEMPEL-BLOKI, GONG, JANCZARY).....	57
TABELA 7. BEL CANTO – TABELA PRZEDSTAWIAJĄCA PRZYKŁADOWE BRZMIENIA SOPRANU NAŚLADUJĄCE BRZMIENIA INSTRUMENTÓW.....	59
TABELA 8. ENTANGLEMENT – UKŁAD POSZCZEGÓLNYCH ODCINKÓW	62
TABELA 9. ENTANGLEMENT – TABELA PRZEDSTAWIAJĄCA ROZKŁAD INSTRUMENTÓW W POSZCZEGÓLNYCH TAKTACH ORAZ ODCINKACH	67
TABELA 10. WITHOUT AN EXIT – TABELA PRZEDSTAWIAJĄCA PODZIAŁ UTWORU NA CZĘŚCI	74
TABELA 11. WITHOUT AN EXIT – TABELA PRZEDSTAWIAJĄCA PRZEBIEG AGOGICZNY W UTWORZE.....	77

Opis płyty DVD

1. Alden Jenks *Oh it's you* na sopran i elektronikę
sopran: Annika Mikołajko-Osman, realizacja elektroniki: Karol Osman
2. Rachel C. Walker *the center and cause of many circles...* na sopran i szklaną harfę
sopran, szklana harfa: Annika Mikołajko-Osman
3. Roberto Ventimiglia *Liebestod* na głos solo
sopran, krotal, cowbell, dzwony rurowe: Annika Mikołajko-Osman
4. Juan Luis de Pablo Enriquez Rohen *She-Divine* na głos solo
sopran, fortepian, kamerton chromatyczny: Annika Mikołajko-Osman
5. Tim Ellis *evocaciòn* na sopran, kości i fortepian
sopran, kości: Annika Mikołajko-Osman, fortepian: Olga Miriam Michałowska
6. Krystyna Moszumańska-Nazar *Bel canto* na sopran, czeleste i perkusję
sopran, instrumenty perkusyjne: Annika Mikołajko-Osman, perkusja: Aleksandra Wtorek, czelesta: Olga Miriam Michałowska, dyrygent: Nadim Husni
7. Yuqingqing Fan *Entanglement* na sopran, saksofon, perkusję i fortepian
sopran, dyrygentka: Annika Mikołajko-Osman, saksofon: Karolina Bizukojć, perkusja: Aleksandra Wtorek, fortepian: Olga Miriam Michałowska
8. Mark Wolf *Without an Exit* na sopran, perkusję i fortepian
sopran, instrumenty perkusyjne: Annika Mikołajko-Osman, perkusja: Aleksandra Wtorek, fortepian: Olga Miriam Michałowska, dyrygent: Nadim Husni

realizacja elektroniki oraz nagłośnienia: Karol Osman

przygotowanie świateł i nagłośnienia: Dawid Makosz

realizacja świateł: Mateusz Wachtarczyk

realizacja audio-wideo: Beata Mikołajko, Robert Musiałek

postprodukcja: Annika Mikołajko-Osman

Czas trwania: 1:06:08

Nagranie zrealizowano podczas Koncertu Specjalnego *Współczesne utwory wokalne inaczej, czyli angażowanie śpiewaka w akcje sceniczne i grę na instrumentach* w dniu 9.12.2023 roku w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.