



Aleksandra Kazimiera Koczurko, Iwona Kowalkowska

Holistyczne spojrzenie na style i rodzaje śpiewu w kontekście funkcji i fizjologii aparatu głosowego oraz potrzeb wyrazowych człowieka

A holistic view of the style and types of singing in the context of the function and operation of the vocal apparatus and the needs of human expression

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu
I.J. Paderewski Academy of Music

DOI: <http://dx.doi.org/10.20883/df.2022.1>

STRESZCZENIE

Śpiew i mowa są czynnościami wypracowanymi przez człowieka na potrzeby komunikacji. Powstawanie głosu wymaga współdziałania ze sobą zarówno układu nerwowego, oddechowego, pokarmowego, kostnego i mięśniowego. Dla uzyskania prawidłowej emisji głosu w trakcie śpiewu lub mowy musi zajść ścisła korelacja między oddechem, słuchem a pracą pozostałych narządów artykulacyjnych. Do narządów artykulacyjnych zaliczamy między innymi kości szczęki, żuchwę, wargi, zęby, dziąsła, język, podniebienie twarde i miękkie. Momentem powstania dźwięku jest moment pokonania przez powietrze oporu strun głosowych i wytworzenie fali akustycznej.

Słowa kluczowe: aparat artykulacyjny, mowa, śpiew, krzyk.

ABSTRACT

Singing and speech are human-developed activities for communication. The formation of the voice requires the co-operation of the nervous, respiratory, digestive, skeletal and muscular systems. In order to obtain the correct voice emission during singing or speech, there must be a close correlation between breathing, hearing and the other articulation organs. The articulation organs include, among others, the maxillary bones, mandible, lips, teeth, gingiva, tongue, hard and soft palate. The moment the sound is created is the moment the air overcomes the resistance of the vocal cords and produces an acoustic wave.

Keywords: articulatory apparatus, speech, singing, screaming.

Śpiew i mowa są społecznie zaktywizowanymi czynnościami, które człowiek wypracował na potrzeby komunikacji. Opierają się one na primarnych funkcjach organizmu ludzkiego – oddychaniu i przetykaniu oraz angażują do swojego działania oba układy – oddechowy i pokarmowy.

Proces powstawania głosu jest niezwykle złożony i zakłada współdziałanie ze sobą zarówno układu nerwowego, oddechowego, kostnego jak i mięśniowego.

Najistotniejszym elementem jest tu efektor obwodowy, którego środek stanowi krtań, i scalony z nią połączeniami nerwowymi analizator środkowy. Źródłem natężenia głosu są płuca, szkielet że-

browy, mięśnie jamy brzusznej i klatki piersiowej, w tym przepona. Dźwięk powstaje w krtani jako wynik zwierania się fałdów głosowych, przez które przedostaje się powietrze wydychane z płuc. Rozpoczęciem procesu fonacji jest moment zwarcia się fałdów głosowych za pomocą mięśni wewnętrznych krtani. W tym momencie wydychane powietrze, nie mogąc swobodnie wydostać się z ciała, kumuluje się, czego efektem jest wytworzenie coraz wyższego ciśnienia podgłośnia. Moment pokonania oporu strun głosowych jest momentem powstania dźwięku – powietrze pobudza do drgania struny głosowe, wytwarzając bardzo słabą falę akustyczną, która następnie przetwarzana jest za

pomocą narządów artykulacyjnych i wzmacniana za pomocą rezonatorów, do których należą gardło, jama ustna, jama nosowa, kości czaszki i inne [1].

Aby proces powstania głosu mógł zaistnieć na poziomie układów oddechowego, kostnego i mięśniowego, pierwszy działanie musi podjąć układ nerwowy. Fonację poprzedzają impulsy zakończeń nerwowych w błonie śluzowej krtani, drogach oddechowych, mięśniach biorących udział w oddychaniu itp., które w pierwszej kolejności, po otrzymaniu komendy wydania dźwięku, kontrolują ustawienie aparatu fonacyjnego i porównują jego ustawienie z zamierzeniem fonacyjnym.

Poprzez pojęcie zamierzenia fonacyjnego należy rozumieć świadome i podświadome impulsy do wydania dźwięku. Mogą być związane z różnymi funkcjami głosu ludzkiego, od ostrzegawczej, obronnej, po informacyjną, a także świadome wykorzystanie głosu do celów artystycznych. W tym procesie bierze udział wzorzec pamięciowy głoski, zapisany w korze mózgowej [2], który następnie przekazywany jest do pnia mózgu i rdzenia kręgowego. Po otrzymaniu informacji zwrotnej o ułożeniu aparatu, następuje korekta ułożenia i zostaje wydany dźwięk. Układ nerwowy umożliwia również świadome porównywanie wydanych dźwięków z zapisanymi w korze mózgowej wzorcami pamięciowymi.

Powietrze może być wprowadzane i wydalone z organizmu przez nos i przez usta. Nos i jama nosowa, oprócz funkcji oddechowej, posiadają też funkcję węchową, obronną i są rezonatorem dla głosu. Jama ustna, oprócz nabierania powietrza, pobierania pokarmu, rozdrabniania go i rozpoczynania trawienia, pełni także rolę artykulacyjną, bowiem dzięki przejściu powietrza z krtani i odpowiedniemu ułożeniu narządów artykulacyjnych powstają w niej zgłoski mowy.

Czynności grupy narządów artykulacyjnych (wchodzących w skład tzw. aparatu artykulacyjnego, a dalej aparatu głosowego) stanowią zatem ostateczne ogniwo produkcji fali głosowej – zarówno w przypadku mowy jak i śpiewu – nadając jej kształt samogłoskowy lub spółgłoskowy. Ze względu na wizualną dostępność ruchów wykonywanych przez narządy artykulacyjne, możemy podzielić je na zewnętrzne i wewnętrzne, a ze względu na właściwości motoryczne – na ruchome i nieruchome. Obie systematyki obejmują tożsame narządy, grupując je odmiennie. Do narządów artykulacyjnych umiejscowionych w jamie ustnej zaliczamy: zęby dolne i górne, dziąsła, język, języczek, podniebienie twarde, podniebienie miękkie. Wchodzą one w skład aparatu artykulacyjnego

obok szczęki, żuchwy, warg oraz mięśni mimicznych należących do grupy mięśni otoczenia szpary ust. Żuchwa i mięśnie otoczenia szpary ust w przypadku śpiewu zaangażowane są intensywniej niż w przypadku mowy.

Jama ustna i nosowa mają swoje ujście w gardle, które jest jamą o maczugowatym kształcie zaczynającą się od podstawy czaszki, a kończącą na wysokości VI kręgu szyjnego. Rozróżniamy jej trzy odcinki: nosowy, ustny i krtaniowy. Granicę pomiędzy częścią nosową a ustną stanowi podniebienie miękkie. Dalej nie ma już wyraźnej granicy pomiędzy odcinkiem ustnym i krtaniowym. Właśnie w tym miejscu łączą się drogi oddechowe i pokarmowe człowieka. Co niezwykle istotne, w części nosowej znajduje się połączenie gardła (a więc również narządów artykulacyjnych) z trąbkami słuchowymi. Gardło nadaje pożądane brzmienie samogłoskom dzięki możliwości modulacji swojego kształtu, a poprzez kierowanie powietrza do jamy nosowej, umożliwia wytworzenie samogłosek nosowych.

Niezwykle istotną rolę w artykulacji pełni żuchwa. Jest to kość o podkowiastym kształcie, połączona z czaszką za pośrednictwem dwóch stawów skroniowo żuchwowych.

Ruchy żuchwy wykonywane za pomocą odpowiednich mięśni powodują otwieranie i zamykanie ust, umożliwiając jednocześnie ułożenie języka i napięcie podniebienia korzystne dla fonacji dźwięku, co wpływa na rodzaj i jakość wypowiedzianych głosek.

Artykulacja tekstu w mowie jest nieco łatwiejsza niż w śpiewie, bowiem odbywa się w obrębie krótkiej skali tzw. „głosu mówionego” (przeciętnie jest to interwał kwarty, zaś w przypadku emfaticznego podniesienia tonu głosu może sięgać oktawy). Śpiew natomiast, korzystając z wszystkich zasad zarządzających werbalizacją, modyfikuje je do własnych, rozbudowanych potrzeb, co jednak istotne, mowa zwrotnie posiłkuje się muzycznymi parametrami słowa. Zależność wokalizacji i werbalizacji szczególnie uwidacznia się zarówno w prozodii jak i w wymowie języka włoskiego. Tej swoistej symbiozie mowy i śpiewu sprzyja technika *legata*, której funkcję wykorzystał (jak dotąd nadal nie wiadomo z jakich przyczyn) język włoski.

Podstawą dobrego śpiewu i prawidłowej mowy jest tzw. *appoggio* (oparcie oddechowe), które umożliwia wydobywanie głosu, nośnego i czystego, nie wymagając przy tym wysiłku i nie powodując zmęczenia aparatu fonacyjnego.

Oparcie głosu na oddechu to stałe podtrzymywanie powietrza mięśniami brzucha, odbierane

jako elastyczne pulsowanie powłok brzusznych, wspomaganych przez mięśnie prostowników tułowia. Warunkiem osiągnięcia tej elastyczności (w kontekście podparcia oddechowego) jest pełne rozluźnienie mięśni wydechowych aż do stanu normalnego tonusu w czasie trwania fazy wydechowej. Fizjologia uczy, iż wydajność siłowa mięśni uzależniona jest od stopnia sprężystości, tę zaś osiąga się poprzez rozluźnienie włókien mięśniowych [4].

Mechanizm oddychania w organizmie człowieka to w istocie dwa powiązane ze sobą procesy: oddychanie wewnętrzne, mające na celu dostarczenie do komórek tlenu i usunięcie z nich efektów przemiany materii (np. dwutlenku węgla) oraz oddychanie zewnętrzne, czyli sam proces pobierania powietrza do płuc i jego wydychania, który może być podstawą fonacji.

Układ oddechowy człowieka podzielić możemy na drogi oddechowe górne, w skład których wchodzi: jama nosowa, zatoki, jama ustna, gardło, oraz drogi oddechowe dolne: krtąń, tchawica, oskrzela oraz płuca [5]. Wiele narządów zawartych w tym układzie posiada również funkcje związane z artykulacją. Najważniejszym z nich jest krtąń, narząd nie tylko regulujący ilość powietrza wpadającego do płuc, ale zawierający na swoich bocznych ścianach fałdy zwane potocznie strunami głosowymi. Ich drganie umożliwia wydawanie dźwięków. Ścisłe połączenie tych układów świadczy o zależności głosu od oddechu, gdyby bowiem nie układ oddechowy i powietrze przepływające przez struny głosowe, wydanie z siebie głosu nie byłoby możliwe.

Istotną rolę w prawidłowej fonacji odgrywa tzw. otwarcie krtani, przez którą bez przeszkód może przepływać powietrze, umożliwiając osiągnięcie pożądanego rezonansu polegającego na skorelowanym wykorzystaniu rezonatora piersiowego i rezonatorów umiejscowionych w obszarze nasady [6]. Otwarcie to uwarunkowane jest prawidłowym (głębokim) oddechem, który w swoistej pracy zwrotnej pozwala na wytworzenie swobodnych wibracji dźwięku w całym ciele.

Grupa poznańskich naukowców prowadziła interesujący eksperyment, w świetle którego w pewnym stopniu przywrócono rezonatorom szczękowym ich głosotwórczą rolę, choć ich funkcja nie jest tożsama z dawniej pojmowaną rolą „maski”: „Ton głosu zależy od kształtu i pojemności komór rezonansowych, którymi są zatoki szczękowe, etmoidalne i klinowe. (...) Szczególnie płaskie kości czaszki o wysokim stopniu twardości, które wibrują podczas produkcji głosu wraz z zatokami przynosowymi, wpływają na rejestr głowowy. (...)

Jama nosowa i zatoki są rezonatorami, których potencjał do wzmocnienia dźwięku jest ograniczony ze względu na ich małe wymiary. Ponadto nie są w stanie zmienić swojego kształtu. Jednak ze względu na fakt, że są to przestrzenie wypełnione powietrzem ograniczonym kośćmi twarzoczaszki, tworzą specyficzny system pneumatyczny i jako takie odgrywają ważną rolę w rozwijaniu odpowiednich nawyków fonacyjnych. Są one głównym ogniwem w łańcuchu połączeń sensorycznych, słuchowych i fonacyjnych. (...) Badanie nad powietrzością zatok szczękowych w związku z leczeniem implantacyjnym braków zębowych wykazało, że mają one znaczący wpływ na rezonans dźwiękowy szczególnie głosek „i” i „u” (...) [7].

Nie można więc już powiedzieć, że pojęcie „śpiew na maskę” nie znajduje swojego poparcia w nauce i jest jedynie subiektywnym wyobrażeniem pomagającym śpiewakom i mówcom w odnalezieniu rezonansu.

Podsumowując, aby uzyskać prawidłową emisję głosu w śpiewie (wokalizacji) oraz w mowie (werbalizacji), musi zająć ścisła korelacja między oddechem, słuchem a pracą pozostałych narządów artykulacyjnych, bowiem każdy z tych elementów nie będzie działać prawidłowo samodzielnie [8].

W celu zaprezentowania, w jaki sposób i z jakiej potrzeby współczesny człowiek wykorzystuje naturalne zdolności głosotwórcze swojego organizmu do wyrażania emocji za pomocą wokalizacji, omówione zostaną trzy rodzaje śpiewu: śpiew archaiczny (śpiewokrzyk), *bel canto* oraz śpiew ekstremalny.

Pierwsza z tych technik powstała jeszcze w czasach przedchrześcijańskich i ściśle wiąże się z kulturą etniczną ludów zamieszkujących dany teren. Śpiewacy posługujący się tą techniką największą wagę przywiązują do słowa, do jego mocy sprawczej, która pomaga człowiekowi poprzez transformowanie złych emocji w krzyk skargi, a pustki – w zapełnioną dźwiękiem i życzliwością przestrzeń. Śpiew biały jako praktyka wykonawcza charakterystyczna dla poszczególnych krajów, regionów, a nawet pojedynczych osób nie ma spójnej techniki. Temat ten nie jest również szeroko omawiany wśród etnografów. Brakuje konkretnych badań, a wielu instruktorów, ucząc podstaw śpiewokrzyku, miesza techniki różnych regionów, tworząc jeden rodzaj wydobywanego dźwięku, który dla nieprawidłowego ucha rozpoznawalny jest po prostu jako biały głos. Wyróżnia się jednak pewne cechy wspólne: krzykliwość, ostrość, a nawet chropowatość dźwięku. Dla nieprzyzwyczajonego słuchacza dźwięki takie mogą wydawać się nieprzyjemne,

badacze jednak podkreślają jeszcze jedną cechę śpiewokrzyku – jego naturalność. Głosem białym, bardzo silnie zbliżonym do mowy, można śpiewać wiele godzin bez przerwy bez konsekwencji uszkodzenia głosu [9].

Śpiewak Jan Bernard uważa, że jest to efekt trwających niekiedy po kilka dni obrzędów, podczas których ich uczestnicy w sposób mniej lub bardziej świadomy musieli wypracować taki sposób śpiewu, który nie będzie im szkodził. Mówi się przy tej okazji o wykorzystaniu innych niż w śpiewie klasycznym rezonatorów. Podczas gdy śpiew klasyczny nastawiony jest na łączenie rezonatorów głowowego i piersiowego, w śpiewie białym wykorzystuje się jako rezonator głównie nos i zęby. Niektórzy wykonawcy wspominają również o naturalnym ułożeniu krtani, które mniej męczy ten narząd, niż podczas śpiewania innym stylem. Fenomenem śpiewu białego jest też z pewnością możliwość eksploracji swojej własnej barwy głosu, która „jest jaka jest” i nie ulega upodabnianiu do klasycznego wzorca. Odkrywanie swojej unikatowej barwy może być niezwykle żmudnym i długotrwałym procesem, ale wymieniane jest jako jeden z najistotniejszych czynników dobrego śpiewania białym głosem: kto bowiem śpiewa po swojemu, ten śpiewa lekko i nie męczy aparatu. Nie szuka się już wtedy sposobu na prawidłowe wzięcie oddechu, zanika także strach i niepewność przed wydobyciem dźwięku.

Istotną cechą białego śpiewu jest odrębność każdego wykonawcy. W śpiewie klasycznym dba się o poprawność techniczną wpływającą na swoje „ujednoczenie” głosów. Mimo zróżnicowania wypływającego z indywidualnych, przyrodzonych każdemu człowiekowi cech, kształcenie według klasycznych zasad upodabnia w pewien sposób głosy pod względem barwy i pozwala na kategoryzację, na przykład pod względem wysokości lub biegu danego głosu. W śpiewie archaicznym natomiast każdy głos jest indywidualnością i podkreśla osobowość śpiewającego [9]. Badacze szerzej zajmujący się przedmiotem określają nie tylko region, konkretną wieś, ale czasem potrafią nawet wskazać konkretną osobę, która dany utwór wykonywała. Warto przypomnieć, że technika wykonawcza w pieśniach regionalnych wiązała się ściśle z prozodią dialektu i akcentu w danym regionie. Na wydobywany głos wpływ miał miejscowy sposób wypowiedzenia samogłosek, kładzenia akcentów. Śpiewano tak, jak mówiono i z tym związane są wszelkiego rodzaju nosowania, gardłowe dźwięki, a nawet sposób prowadzenia melodii. Zdarzało się, że konkretny śpiewak, aby urytmizować pieśń,

udźwięczniał spółgłoski na końcu wyrazu lub dodawał samogłoski.

Oryginalnie śpiewokrzyk to rodzaj użycia głosu na wielkich, otwartych przestrzeniach (na przykład podczas prac w polu lub do komunikacji pomiędzy pobliskimi osadami) lub w zatłoczonych, gwarnych pomieszczeniach, gdzie odbywały się różnego rodzaju uroczystości. Głos musiał być więc poprowadzony w sposób odpowiednio donośny, a w śpiewającym musiała istnieć świadomość wielkości przestrzeni, która dawała intuicyjną możliwość dobrego jej wykorzystania. W istocie miejsce wykonania determinowało barwę i brzmienie głosu śpiewaka.

Dawniej naturalnymi warunkami dla wykonywania tego rodzaju utworów były najczęściej miejsca ciężkiej fizycznej pracy (na przykład podczas żniw, wykopków, innych pracy w polu czy w obejściu). Osoba śpiewająca przy pracy, rozgrzana wykonywanym zajęciem, nie potrzebowała różnego rodzaju ćwiczeń wokalnych, aby rozruszać oddech. Praca fizyczna leczyła również spięcia związane ze stresem, na które współcześnie żyjący człowiek jest niezwykle podatny. Wzięcie prawidłowego, luźnego oddechu było więc znacznie prostsze.

W przeciwieństwie do śpiewu tradycyjnego *bel canto* jest rodzajem techniki wokalne, która nie ma zastosowania użytkowego. Jest artystycznym sposobem śpiewania charakterystycznym dla sztuki wysokiej, uprawianej od końca epoki renesansu do współczesności. Jego geneza sięga jednak czasów jeszcze wcześniejszych, bo aż epoki starożytnej i greckiej tragedii. *Bel canto* jest artystycznym zachwytem nad kunsztem i możliwościami ludzkiego głosu w całej jego złożoności. Nie ma tu miejsca na okazywanie własnych uczuć czy interpretacje wsparte jedynie stanem emocjonalnym samego artysty. To co pokazane na scenie, pełne artyzmu, dla wykonawcy pozostaje przede wszystkim zbiorem reguł i norm, wedle których winien śpiewać, by udźwignąć ciężar zadania wykonawczego, podjętego wspólnie z innymi zaangażowanymi w tworzenie dzieła artystami.

Głównymi cechami śpiewu określanego mianem *bel canto* są: nienaganne prowadzenie oddechu umożliwiające legowanie dźwięków, czystość i precyzja samogłosek oraz czystość i precyzja ogólnej intonacji, opanowanie poszczególnych stopni nasilania dźwięku (*messa di voce*) oraz zdolności do zmian dynamicznych, wyraźna artykulacja, wyrównanie samogłosek, tzn. jednolitość barwy wszystkich samogłosek przy bezwzględnie wyraźnym ich wymawianiu, rezonans, dźwięczność i nośność głosu, jednolitość i wyrównanie brzmienia na przestrzeni całej skali [10].

Poprawne *legato* jest jedną z najistotniejszych cech techniki *bel canto* i wynika z prawidłowego połączenia samogłosek w rejestrach, przy jednoczesnej nienaganej pracy oddechu oraz luźnym aparacie głosowym.

Wyraźna artykulacja związana jest z odpowiednim wyćwiczeniem aparatu artykulacyjnego tak, by nie powodować w nim niepotrzebnych spięć i osiągnąć jak najbardziej wyraziste głoski przy jak najmniejszym wysiłku. Aktywność artykulacyjna nie może stać na przeszkodzie swobodnemu przepływowi fali dźwiękowej ukierunkowanej do rezonatorów przynosowych (maska). Równomierna barwa samogłosek związana jest z odpowiednim mieszanym rejestrów, gdyż poszczególne samogłoski przynależą do konkretnego rodzaju rejestrów – na przykład „a” jest samogłoską piersiową, natomiast „i” mieszaną, a „u” głowową.

Warto podkreślić jeszcze jedną kwestię: tak jak w śpiewie białym sposób wytwarzania dźwięku był naturalny dla każdego wykonawcy i połączony ściśle z kulturą i dziedzictwem, w którym wyrażał, tak w przypadku *bel canto* jest zgoła odmiennie. Wykonawcy śpiewają często utwory w innych, niż rodzimy językach, narzuconą z góry techniką, która nie odpowiada ich sposobowi wydobywania dźwięku podczas codziennej mowy.

Historycznie najmłodszy sposób używania głosu w śpiewie jest odpowiedzią na nasilające się lęki i frustracje towarzyszące współczesnemu człowiekowi w coraz bardziej opresyjnym, brutalizującym się świecie. Powstał w XX wieku z poczucia, że do wyrażenia ogromu negatywnych emocji (nie tylko tych dotyczących jednostkę, ale i tych doświadczanych zbiorowo) ustawicznie odbieranych z zewnątrz, obecnych wszędzie za sprawą komunikatorów społecznych i środków masowego przekazu – zabrakło już słów i melodii, pozostał jedynie rozdzierający krzyk. Również i ten rodzaj śpiewu nie służy wykonawcy do wyrażenia jego własnego bólu. Ma przede wszystkim zrobić wrażenie na odbiorcy, dać upust jego skrajnym emocjom i poprzez utożsamienie się z ekstremalnymi dźwiękami, doprowadzić do osiągnięcia „oczyszczenia” (łatwiej, kiedy ktoś krzyczy „za mnie”).

Charakterystyczną cechą form śpiewu, które określić można mianem technik ekstremalnych jest imitacja krzyku. Taką formą użycia głosu posługują się zarówno muzyka metalowa, jazzowa jak i etniczna.

Pierwsze wzmianki o wykorzystywaniu głosu ludzkiego w sposób zbliżony do współczesnego *growlu* pochodzą z Azji. Już bowiem kilka tysięcy lat temu ludy koczownicze żyjące na stepach wy-

korzystały śpiew *chöömej* i jego odmianę *kargy-*raa**, która następnie została zaadaptowana przez mnichów tybetańskich. Podobne techniki pojawiły się również w czasach średniowiecza na terenie Skandynawii. Bardzo interesujący jest fakt, iż pomimo ekstremalnego dźwięku wydawanego z użyciem *growl* i *fry scream*, technika oddechowa oraz artykulacja nie różni się niczym od techniki oddechowej wykorzystywanej w technice *bel canto* i śpiewie archaicznym [11]. Techniki te różnią się między sobą wykorzystaniem w procesie fonacji różnych struktur: fałdów głosowych bądź też fałdów przedsińkowych.

Trudno znaleźć źródła pisane traktujące o technikach ekstremalnych. Osoby nauczające takiej techniki preferują raczej przekaz ustny bądź korzystają z najnowszych technologii przekazu, udostępniając swoją wiedzę i doświadczenie za pomocą popularnych, internetowych serwisów streamingowych. Do technik ekstremalnych zalicza się:

Fry scream – technikę krzykopodobną, w której wykorzystywane są właściwe struny głosowe. Przy fonacji takim sposobem stosuje się mechanizmy, które uważane są za patologiczne, celowo bowiem doprowadza się do chaotycznego drgania strun głosowych, w którym nie ma stałego cyklu drgania fałdów. W konsekwencji przez struny głosowe swobodnie przedostają się pęcherzyki powietrza. Jest to efekt charakterystyczny dla tej techniki, która od niego wzięła swoją nazwę

Growl – terminem tym określa się zjawisko słuchowe opisujące nisko brzmiące warczenie wydawane przez zwierzęta. Odgłos warczenia może być naśladowany przez ludzi, a jego nazwa znalazła zastosowanie w odniesieniu do techniki wokalne, z zastosowaniem której wykonawca wydobywa dźwięki upodobnione barwą do charakterystycznego, zwierzęcego „warkotu”. Dla przykładu, określeniem tym można nazwać charakterystyczne brzmienie zachrypniętego głosu Louisa Armstronga. W wypadku tak nazwanej techniki wokalne istnieje jednak o wiele więcej reguł niż tylko „śpiewanie zachrypniętym głosem”. I tak, określenie *False chord growl* wzięło się od fałdów przedsińkowych (czyli „rzekomych” strun głosowych), które są wykorzystywane do wydobywania dźwięku. Często dodaje się do niego określenie *death*, od *death metalu* – gatunku muzycznego wywodzącego się z pierwszego nurtu muzycznego, który tego rodzaju dźwięku używał na szeroką skalę

Podsumowanie

Świadomość w jaki sposób krzyczeć, by nie zrobić sobie krzywdy, jest kluczowa nie tylko dla rozwoju

artystycznego i poszerzenia swojego zasobu środków wyrazowych, ale też dla higieny psychicznej współczesnego człowieka. Wiele osób tłumi w sobie emocje. Niepozwalanie na wykrzyknięcie w odpowiednim momencie złości może prowadzić do długotrwałego stresu, a w konsekwencji do chorób.

Warto nadmienić, że wielu śpiewaków operowych twierdzi, iż w trakcie wydobywania niektórych (szczególnie ekstremalnie wysokich i głośnych) dźwięków mają wrażenie, jakby posługiwali się „upiękaszonym” krzykiem.

Krzyk jest pierwszą oznaką życia nowo narodzonego człowieka. Pojawia się dzięki powietrzu, które przedostało się do płuc wraz z pierwszym oddechem noworodka. Oddech jednak to nie tylko miara naszego biologicznego trwania, ale i swoisty miernik kondycji czysto intelektualnej, zapewniającej najbardziej ekspresyjne formy kreatywności. Gdyby bowiem nabrane do płuc powietrze w swej drodze powrotnej nie poruszyło strun głosowych, owego genialnego aparatu ukrytego w głosiń, w ogóle nie byłoby fonacji. Wraz z nią przepadłyby nie tylko nieszablonowe, ciekawe rozmowy, ale nawet szansa na jakiegokolwiek wyrażanie najzupełniej podstawowych komunikatów: od tych oznajmujących nasze najbardziej prymarne potrzeby, poprzez ostrzegawcze, sygnalizujące zagrożenie, aż po te dla nas najważniejsze, czysto egzystencjalne, przynależne emocjom, które czynią z nas ludzi.

To z tego ostatniego powodu ludzki głos, głos determinowany przez oddech, przez jego rytm, jego metrum, jego głębość – zawsze był, jest i pozostanie konstytutywnym dla ludzkiej kondycji środkiem artystycznego wyrazu, a więc nie tylko prostym echem oddechu, lecz atutem po „arcyludzku” wykorzystanym: w formie mówionej, czysto aktorskiej, czy to teatralnej, czy to filmowej, a nade wszystko w tej najbardziej szlachetnej i harmonijnej: śpiewanej.

Oświadczenia

Oświadczenie dotyczące konfliktu interesów

Autorzy deklarują brak konfliktu interesów w autorstwie oraz publikacji pracy.

Źródła finansowania

Autorzy deklarują brak źródeł finansowania.

Piśmiennictwo

- [1] Klajman S. Tworzenie głosu. Higiena głosu śpiewaczego, red. Krassowski J., Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1990, s. 114–118.
- [2] Pawłowski Z. Foniatryczna diagnostyka wykonawstwa emisji głosu śpiewaczego i mówionego. Impuls, Kraków; 2005. s. 33–34.
- [3] Habela J. Słowniczek Muzyczny. PMW, Warszawa, 1977, s. 202.
- [4] Brégy W. Elementy techniki wokalne. PMW, Kraków; 1974, s. 69.
- [5] Jordan J. Budowa i czynności narządu głosu i słuchu. Higiena głosu śpiewaczego, red. Krassowski J., Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1990, s. 8–12.
- [6] Olszewski J, Nowosielska-Grygiel J. Nowe metody diagnostyczne oceny czynności głosu dla potrzeb foniatri i logopedy. Logopaedica Lodziensia. 2017;1:91–99.
- [7] Wyganowska-Swiatkowska M, Kowalkowska I, Mehr K, Dąbrowski M. An Anthropometric Analysis of the Head and Face in Vocal Students. Folia Phoniatria et Logopaedica. 2013;65:136–142.
- [8] Kowalkowska I. Korelacja ucho-oddech i prawidłowa emisja głosu. Profilaktyka i rehabilitacja głosu, mowy, red. Kataryńszuk-Mania L, Kowalkowska I. Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra, 2008.
- [9] Bujak M. Człowiek i pieśń. Pomiędzy kulturą współczesną, a tradycją – poszukiwania Międzynarodowej Szkoły Muzyki Tradycyjnej. UMK, Toruń 2002.
- [10] Martienssen-Lohmann F. Kształcenie głosu śpiewaka. PWM, Kraków 1953, s. 12.
- [11] Kujawa M. Anatomiczne podstawy emisji głosu w ekstremalnych technikach wokalnych – praca pogładowa. Akademia Wychowania Fizycznego im. Bronisława Czecha w Krakowie, Kraków 2019, praca niepublikowana.

Zaakceptowano do edycji: 11-01-2023
Zaakceptowano do publikacji: 11-01-2023

Adres do korespondencji:

klchstom@ump.edu.pl