

**Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

**Liu Xinfeng**

**Studium porównawcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi  
i Piotra Czajkowskiego**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr. hab. Ryszarda Cieśli

Tłumaczenie: Karolina Wang

Warszawa 2022

## Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

## Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Studium porównawcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Piotra Czajkowskiego” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

# Spis treści

<b>WSTĘP</b> .....	<b>5</b>
1. UZASADNIENIE WYBORU TEMATU .....	5
2. ZNACZENIE PRACY .....	7
2.1 Znaczenie teoretyczne .....	7
2.2 Znaczenie praktyczne .....	8
2.3 Znaczenie kulturowe.....	8
3. PRZEGLĄD BADAŃ .....	8
3.1 Stan badań w Chinach .....	8
3.2 Stan badań zagranicą.....	9
4. UJĘCIE TEMATU, METODOLOGIA BADAWCZA I INNOWACYJNOŚĆ BADAŃ .....	10
4.1 Ujęcie tematu .....	10
4.2 Metodologia badawcza .....	11
4.3 Innowacyjność badań .....	12
<b>ROZDZIAŁ I ZARYS ROZWOJU ROSYJSKIEJ I CHIŃSKIEJ PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ</b> .....	<b>14</b>
1.1 ZARYS ROZWOJU ROSYJSKIEJ PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ .....	14
1.2 ZARYS ROZWOJU CHIŃSKIEJ PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ .....	16
<b>ROZDZIAŁ II ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ PIOTRA CZAJKOWSKIEGO I LU ZAIYI</b> .....	<b>21</b>
2.1 ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ PIOTRA CZAJKOWSKIEGO .....	21
2.2 ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ LU ZAIYI .....	23
<b>ROZDZIAŁ III PORÓWNANIE CECH CHARAKTERYSTYCZNYCH PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH LU ZAIYI I PIOTRA CZAJKOWSKIEGO</b> .....	<b>27</b>
3.1 PORÓWNANIE TEMATYKI PIEŚNI .....	27
3.1.1 <i>Tematyka pieśni artystycznych Lu Zaiyi</i> .....	27
3.1.2 <i>Tematyka pieśni artystycznych Czajkowskiego</i> .....	29
3.2 PORÓWNANIE POŁĄCZENIA POEZJI Z MUZYKĄ.....	32
3.2.1 <i>Połączenie poezji z muzyką u Lu Zaiyi</i> .....	32
3.2.2 <i>Połączenie poezji z muzyką u Czajkowskiego</i> .....	35
3.2.3 <i>Cechy wspólne w łączeniu poezji z muzyką przez Lu Zaiyi i Czajkowskiego</i> .....	38
3.3 PORÓWNANIE TECHNIK KOMPOZYTORSKICH .....	39
3.3.1 <i>Charakterystyka technik kompozytorskich w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi</i> .....	39
3.3.2 <i>Charakterystyka technik kompozytorskich w pieśniach artystycznych Czajkowskiego</i> .....	55
3.3.3 <i>Cechy wspólne technik kompozytorskich w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego</i> .....	65
3.4 PORÓWNANIE AKOMPANIAMENTU FORTEPIANOWEGO .....	67
3.4.1 <i>Charakterystyka akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi</i> .....	67
3.4.2 <i>Charakterystyka akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych Czajkowskiego</i> .....	70
3.4.3 <i>Cechy wspólne akompaniamentu fortepianowego Lu Zaiyi i Czajkowskiego</i> .....	72
<b>ROZDZIAŁ IV PORÓWNANIE STYLISTYKI PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH LU ZAIYI I CZAJKOWSKIEGO</b> .....	<b>74</b>
4.1 CHARAKTERYSTYKA STYLISTYCZNA PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH LU ZAIYI .....	74
4.1.1 <i>Połączenie ducha czasu z narodowym charakterem</i> .....	74
4.1.2 <i>Synteza liryzmu i deklamacyjności</i> .....	75
4.1.3 <i>Jedność obrazu, emocji i sposobu przedstawiania</i> .....	75
4.2 CHARAKTERYSTYKA STYLISTYCZNA PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH CZAJKOWSKIEGO .....	77
4.2.1 <i>Połączenie liryzmu z dramatyzmem i opisowością</i> .....	77
4.2.2 <i>Połączenie narodowego charakteru z liryzmem i dramatyzmem</i> .....	78

<b>ROZDZIAŁ V PORÓWNANIE CHARAKTERYSTYKI WYKONAWCZEJ PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH LU ZAIYI I CZAJKOWSKIEGO.....</b>	<b>81</b>
5.1 PORÓWNANIE JĘZYKA WYKONANIA .....	81
5.1.1 <i>Podobieństwo języków wykonania pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego.....</i>	81
5.1.2 <i>Unikalność języków wykonania pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego.....</i>	82
5.2 PORÓWNANIE TECHNIKI WYKONANIA .....	85
5.2.1 <i>Techniki wykonawcze w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi.....</i>	85
5.2.2 <i>Techniki wykonawcze w pieśniach artystycznych Czajkowskiego .....</i>	88
<b>ROZDZIAŁ VI ANALIZA WYKONAWCZA WYBRANYCH PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH LU ZAIYI I CZAJKOWSKIEGO ..</b>	<b>91</b>
6.1 ANALIZA WYKONAWCZA WYBRANYCH PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH LU ZAIYI .....	91
6.1.1 <i>Most (桥).....</i>	91
6.1.2 <i>Dom (家).....</i>	97
6.1.3 <i>Wyczekiwanie (盼).....</i>	104
6.1.4 <i>Ostatni sen (最后一个梦) .....</i>	111
6.1.5 <i>Patrząc w rodzinne strony (望乡词).....</i>	117
6.1.6 <i>Kocham tę ziemię (我爱这土地) .....</i>	129
6.2 ANALIZA WYKONAWCZA WYBRANYCH PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH CZAJKOWSKIEGO.....	141
6.2.1 <i>Nie wierz, mój przyjacielu (не верь, мой друг).....</i>	141
6.2.2 <i>Ani słowa, mój przyjacielu (Ни слова, о друг мой).....</i>	147
6.2.3 <i>Boleśnie i słodko (И больно, и сладко).....</i>	151
6.2.4 <i>Łza drży (Слеза Дрожит) .....</i>	155
6.2.5 <i>Dlaczego? (Отчего?) .....</i>	160
6.2.6 <i>Ten, kto tęsknotę zna (Нет, только тот, кто знал) .....</i>	164
<b>ZAKOŃCZENIE .....</b>	<b>171</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>173</b>
<b>ABSTRAKT .....</b>	<b>175</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>178</b>
1. MONOGRAFIE .....	178
2. ARTYKUŁY.....	181
3. PRACE DYPLOMOWE.....	183
4. ŹRÓDŁA INTERNETOWE .....	187
<b>PODZIĘKOWANIA.....</b>	<b>188</b>

# Wstęp

## 1. Uzasadnienie wyboru tematu

Rosyjska kultura muzyczna stanowi prawdziwy klejnot w skarbcu światowego dziedzictwa muzycznego i zajmuje niezwykle istotne miejsce w historii sztuki. Na przestrzeni setek lat rozwoju, naród rosyjski nie tylko stworzył wspaniałą kulturę, ale pozostawił też potomnym wiele wybitnych pieśni artystycznych. Drugą poł. XIX wieku uznać można za złoty wiek rosyjskiej muzyki narodowej, kiedy to rosyjscy kompozytorzy przydali swojej twórczości unikalnego kolorytu, a bezprecedensowy rozkwit twórczości wokально-lirycznej doprowadził do kulminacji rozwoju pieśni artystycznej. Do czołowych reprezentantów tego okresu należy Piotr Iljicz Czajkowski. Dzięki swojemu nieprzeciętnemu talentowi i wrażliwości uznany został za jednego z najwybitniejszych kompozytorów w historii muzyki rosyjskiej. Od ponad stu lat naukowcy w kraju i za granicą prowadzą badania nad jego dziedzictwem muzycznym, w szczególności zaś twórczością symfoniczną, operową i baletową. Opery *Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa*, czy balety *Jeziro łabędzie*, *Dziadek do orzechów* i *Śpiąca królewna*, cieszą się w Chinach niesłabnącą popularnością. Trudno też przecenić wkład kompozytora w rozwój pieśni artystycznej. Warto podkreślić, że Czajkowski skomponował w sumie 130 pieśni, z czego 104 to pieśni artystyczne. Pieśni te nie tylko stanowią kontynuację i rozwój technik kompozytorskich charakterystycznych dla pieśni obszaru niemieckojęzycznego, ale wzbogacają je o typowo rosyjski język muzyczny i emocjonalną ekspresję, tworząc tym samym nową jakość rosyjskiej pieśni artystycznej. Pieśni artystyczne Czajkowskiego odznaczają się różnorodnością stylistyczną, bogactwem tematycznym, głębią ekspresji i silnym zabarwieniem narodowym, czego przykład stanowią m.in. takie utwory jak *Dlaczego?* (Отчего?), czy *Ten, kto tęsknotę zna* (Нет, только тот, кто знал). Charakteryzują się one nie tylko ogromną sugestywnością wyrazu, ale dają też wyraz uczuciom kompozytora, co sprawia, że posiadają dużą wartość badawczą.

Z kolei Lu Zaiyi (陆在易) to jeden z bardziej znanych współczesnych kompozytorów chińskich, nazywany „muzycznym poetą”.<sup>1</sup> Pieśni artystyczne Lu Zaiyi tętnią życiem, uderzają szczerością emocji i prostotą wyrazu. Wiodącym tematem jego twórczości liryczno-wokalnej

---

<sup>1</sup> Lu Zaiyi, Baidu Encyclopedia: <https://baike.baidu.com/item/%E9%99%86%E5%9C%A8%E6%98%93>  
10/02/2022

jest tęsknota za domem i głęboka miłość do Ojczyzny, czego przykład stanowią m.in. takie pieśni jak *Most* (桥), *Dom* (家) i *Wyczekiwanie* (盼). Niestrudzone twórcze poszukiwania Lu Zaiyi sprawiły, że jego artystyczne horyzonty stopniowo się poszerzały, a technika kompozycji dojrzewiała. W kreatywny sposób włączył on do swoich utworów elementy zaczerpnięte z zachodniego recytatywu i arii operowej, dzięki czemu utwory o charakterze lirycznym nabrały również zabarwienia dramatycznego, jak np. *Wyczekiwanie*, czy *Kocham tę ziemię* (我爱这土地). Pieśni artystyczne Lu Zaiyi opierają się na teoretycznych podstawach wcześniejszego pokolenia kompozytorów chińskich, jednak zauważyć w nich można ściślejsze zespolenie linii melodycznej ze specyfiką języka chińskiego, tradycyjną chińską harmonią, nowoczesnymi technikami, akompaniamentem fortepianowym i starożytnym chińskim obrazowaniem poetyckim, a także wrażliwość kompozytora na współczesne kanony estetyczne przeciętnego odbiorcy. Wykorzystując obcą formę muzyczną, Lu Zaiyi wypełnia ją aktualną historycznie i kulturowo treścią, którą wyraża za pomocą prostego w odbiorze tekstu, linii melodycznej o deklamacyjnym charakterze recytatywu oraz niezwykle obrazowej i sugestywnej partii fortepianu. Jego pieśni odznaczają się wysoką wartością artystyczną i jednocześnie potrafią przemówić do szerokiego spektrum odbiorców. Lu Zaiyi nie tylko wypracował swój własny, unikalny styl pieśni artystycznej, ale również wyznaczył nowy szlak na drodze do unarodowienia obcej formy muzycznej.

Ze względu na sąsiedowanie ze sobą Chin i Rosji, Chiny od dawna miały styczność z rosyjską kulturą muzyczną. Już w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku kwitła wymiana kulturalna między Chinami i Rosją, a wielu rosyjskich muzyków przyjeżdżało do Kraju Środka by koncertować i nauczać. Pod wpływem rosyjskich romansów i pieśni artystycznych z kręgu niemieckojęzycznego, nastąpiła pierwsza kulminacja w rozwoju chińskiej pieśni artystycznej, która zaowocowała szeregiem utworów o charakterze silnie lirycznym. W latach pięćdziesiątych XX wieku, po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej, ponownie zaproszono do Chin dużą grupę rosyjskich pedagogów muzycznych, którzy przyczynili się do wypromowania rosyjskiej pieśni artystycznej. Rosyjskie romanse, będące ważnym przedstawicielem gatunku pieśni artystycznej, spotkały się w Chinach z entuzjastycznym przyjęciem i wywarły wpływ na kierunek rozwoju chińskiej pieśni artystycznej oraz ludowej sztuki wokalne. Niestety, w kolejnych latach nastąpiła stagnacja chińskiej twórczości wokально-lirycznej, która zakończyła się dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku. Wraz ze zmianą czasów, a zwłaszcza internacjonalizacją i globalizacją charakteryzującą XXI wiek, rozpoczął się nowy rozdział w kontaktach rosyjsko-

chińskich. Coraz lepsze zrozumienie rosyjskiej kultury muzycznej skłania do dalszego zgłębiania bogactwa rosyjskiego dorobku muzycznego i aktywnego angażowania się w rozwój chińsko-rosyjskiej wymiany kulturowej na płaszczyźnie muzyki wokalne. Za pomocą analizy porównawczej wybranych pieśni artystycznych Piotra Czajkowskiego i Lu Zaiyi, autor niniejszej dysertacji pragnie jak najpełniej ukazać ich stylistykę artystyczną, charakterystykę estetyczną oraz tło historyczne i osobiste emocje kompozytorów. W dobie internacjonalizacji i dywersyfikacji włoskiej techniki *belcanto*, fuzji tradycji z nowoczesnością i naśladownictwa z adaptacją rodzimych elementów kulturowych, studium takie może posłużyć chińskim wokalistom jako punkt odniesienia w poszukiwaniu i rozwijaniu rodzimych koncepcji wykonawczych. Pokazuje bowiem w jaki sposób łączyć można obce techniki kompozytorskie z rodzimym językiem, stylistyką, tonalnością, kanonami estetycznymi i duchem narodu. Ponadto, autor ma nadzieję, że niniejsza praca będzie również jego skromnym wkładem w dalszą popularyzację chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej.

## **2. Znaczenie pracy**

### 2.1 Znaczenie teoretyczne

Czajkowski jest jednym z kluczowych przedstawicieli muzyki romantycznej XIX wieku, a jego twórczość wokalna zyskała sobie miano „wokalnych poematów symfonicznych”. Lu Zaiyi to z kolei wybitny kompozytor chiński, znany jako „muzyczny poeta”. Obaj kompozytorzy stworzyli liczne znakomite utwory, dające wyraz duchowi czasów i charakteryzujące się silnym kolorytem lokalnym, które różnią się od siebie stylistyką wykonania i charakterystyką narodową. Biorąc pod uwagę naukowy i systematyczny charakter wokalistyki oraz zasadę połączenia perspektywy teoretycznej i praktycznej, autor dokonuje ogólnej analizy porównawczej dwójki wybranych kompozytorów pod względem charakterystyki twórczej, stylistyki muzycznej oraz wymagań wykonawczych, a następnie podejmuje się szczegółowej analizy wybranych, reprezentacyjnych pieśni artystycznych tych kompozytorów. Studium to obejmuje zarówno rozważania teoretyczne, jak i ogólną analizę muzyczną i wykonawczą. Wybór tematu stanowi nowatorskie podejście we wciąż raczkującej w Chinach dziedzinie teorii muzyki wokalne, dlatego też posiada duże znaczenie z punktu widzenia twórczości, wykonawstwa, pedagogiki i badań nad pieśnią artystyczną.

## 2.2 Znaczenie praktyczne

Niniejsza praca omawia i analizuje rozwój pieśni artystycznej w twórczości Czajkowskiego i Lu Zaiyi, a także podsumowuje częściowo informacje dotyczące komponowania i wykonania chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej, co stanowi zaplecze teoretyczne i punkt odniesienia zarówno dla profesjonalnych muzyków, jak i amatorów muzyki. Rozważania te mają na celu pomoc w lepszym zrozumieniu i interpretacji omawianych utworów, podniesieniu wrażliwości artystycznej i doskonaleniu umiejętności wykonawczych oraz dostrzeżeniu charakterystyki artystycznej analizowanych utworów oraz reguł rządzących ich wykonaniem, co jest szczególnie istotne z punktu widzenia praktyki wykonawczej.

## 2.3 Znaczenie kulturowe

Z uwzględnieniem różnorodności kulturowej, autor stara się za pośrednictwem analizy porównawczej pieśni artystycznych dwóch wybitnych kompozytorów znaleźć elementy indywidualne i wspólne dla ich twórczości. Celem niniejszego studium jest nie tylko lepsze, bardziej wszechstronne zrozumienie podobieństw i różnic w stylistyce twórczej dwóch kompozytorów różnej narodowości, ale co ważniejsze, czerpanie z wcześniejszych doświadczeń w celu promowania dalszego rozwoju współczesnej chińskiej pieśni artystycznej.

## 3. Przegląd badań

### 3.1 Stan badań w Chinach

W oparciu o zbieranie szerokiego zakresu materiałów i przegląd literatury przedmiotu autor skonstatował, iż zarówno chińskie, jak i zagraniczne badania dotyczące Piotra Czajkowskiego i Lu Zaiyi nieustannie rozwijają się, zyskując na głębi i szerokości perspektywy, jednakże niewiele jest publikacji przedstawiających analizę porównawczą twórczości tych dwóch kompozytorów. Na przykład w książce Qian Renkanga *Omówienie ważniejszych utworów Czajkowskiego* (柴科夫斯基主要作品选释)<sup>2</sup>, przedstawiona jest wielopłaszczyznowa analiza kompozycji Czajkowskiego, obejmująca m.in. takie zagadnienia jak pochodzenie materiału muzycznego, proces twórczy i analiza utworu. W publikacji tej autor wyraźnie zaznaczył, że

---

<sup>2</sup> Qian Kangren 钱康仁, *Omówienie ważniejszych utworów Czajkowskiego* (柴科夫斯基主要作品选释)[M], Renmin Yinyue Chubanshe 1957, str. 45-50



w wielu dziełach Czajkowskiego znaleźć można inspiracje rosyjskimi melodiami ludowymi. W książce *Dusza muzyki rosyjskiej – Czajkowski* (俄罗斯音乐之魂——柴科夫斯基), Mao Yukuan omówił twórczość Czajkowskiego i przedstawił analizę jego utworów, a rozdział III poświęcił zagadnieniu podejścia Czajkowskiego do połączenia poezji z muzyką w pieśni artystycznej, wykazując różnice w jego spojrzeniu w stosunku do innych współczesnych mu kompozytorów<sup>3</sup>. Zhang Xintian, w swojej pracy magisterskiej zatytułowanej *Studium trzech romansów Czajkowskiego* (柴可夫斯基三首浪漫曲研究), w oparciu o trzy wybrane utwory analizuje myśl twórczą, techniki kompozytorskie i styl artystyczny romansów Czajkowskiego, a następnie z wykorzystaniem nagrań różnych wykonawców, omawia zagadnienia wykonawcze w tych utworach<sup>4</sup>. W przypadku twórczości Lu Zaiyi, praca magisterska Chen Yuan *Studium pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲研究) przedstawia myśl twórczą, cechy charakterystyczne i techniki kompozytorskie widoczne w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi<sup>5</sup>. Z kolei Li Ying, w swojej pracy magisterskiej *Ekspresja muzyczna i charakterystyka artystyczna pieśni artystycznej Lu Zaiyi „Kocham tę ziemię”* (陆在易艺术歌曲《我爱这土地》的音乐表现与艺术特征), dokonał wszechstronnej i wnikliwej analizy pieśni *Kocham tę ziemię* z punktu widzenia m.in. tekstu, opracowania muzycznego i wykonania<sup>6</sup>.

### 3.2 Stan badań zagranicą

Wśród zebranej przez autora zachodniej literatury przedmiotu, w książce *Czajkowski i jego świat* (Tchaikovsky and His World) pod redakcją Leona Botsteina i Yang Yandi, ukazana jest ewolucja myśli twórczej Czajkowskiego w trzech kolejnych okresach jego twórczości, z perspektywy wpływu rosnących nastrojów demokratycznych i rewolucyjnych w Rosji w latach sześćdziesiątych XIX wieku<sup>7</sup>. W zbiorze esejów Czajkowskiego, zatytułowanym *Czajkowski o twórczości muzycznej* (柴科夫斯基论音乐创作), przeczytać można o przygnębieniu rosyjskiej inteligencji za rządów cara, pełnym trosk i niepewności życia

---

<sup>3</sup> Mao Yukuan 毛宇宽, *Dusza muzyki rosyjskiej – Czajkowski* (俄罗斯音乐之魂——柴科夫斯基) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2003, str. 101-105

<sup>4</sup> Zhang Xintian 张欣恬, *Studium trzech romansów Czajkowskiego* (柴可夫斯基三首浪漫曲研究) [D], Suzhou Daxue 2018

<sup>5</sup> Chen Yuan 陈媛, *Studium pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲研究) [D], Nanchang Jiangxi Shifan Daxue 2005

<sup>6</sup> Li Ying (黎莹), *Ekspresja muzyczna i charakterystyka artystyczna pieśni artystycznej Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲《我爱这土地》的音乐表现与艺术特征)[D], Huzhong Shifan Daxue 2013

<sup>7</sup> Botstein L., Yang Yandi 杨燕迪, *Czajkowski i jego świat* (Tchaikovsky and His World) [M], Huadong Shifan Daxue Chubanshe 2014, str. 66-72

przeciętnych obywateli oraz ich gorącym pragnieniu zaznania szczęścia w życiu. Wskazuje to na fakt, iż kompozytor dostrzegał problemy społeczne i miał odwagę by w swojej twórczości stawić czoła autorytarnej władzy carskiej. W książce tej znaleźć można szczegółowy opis ludowych elementów w muzyce Czajkowskiego<sup>8</sup>. Rosyjski uczonec A. Alschwang, w publikacji *Pieśni Czajkowskiego*, omawia niezwykle urok utworów Czajkowskiego z punktu widzenia okoliczności powstania pieśni, zamysłu muzycznego oraz specyfiki językowej rosyjskiego tekstu<sup>9</sup>. Philip Bullock, w artykule *Niejednoznaczna mowa i elokwentna cisza: ekscentryczność pieśni Czajkowskiego* (*Ambiguous Speech and Eloquent Silence: The Queerness of Tchaikovsky's Songs*), poddaje wnikliwej analizie charakterystykę twórczą i przyczyny powstania wokalnych utworów Czajkowskiego, biorąc pod uwagę między innymi takie aspekty jak specyfika lirycznych pieśni Czajkowskiego, cechy charakteru kompozytora, czy transformacja społeczna w XIX-w. Rosji. Powyższe chińskie i zagraniczne pozycje stanowią doskonałą podstawę do badań nad okolicznościami powstania i charakterystyką muzyczną pieśni artystycznych Czajkowskiego i Lu Zaiyi. Jednocześnie autor zauważył znaczącą lukę w studiach porównawczych dotyczących pieśni tych dwóch kompozytorów, co dowodzi wartości badawczej niniejszej pracy.

Autor uważa, iż jeśli badania nad pieśniami artystycznymi Czajkowskiego i Lu Zaiyi ograniczałyby się do studium wybranych utworów, to zagadnienie koncepcji twórczej w pieśniach artystycznych tych kompozytorów nie zostałoby potraktowane z należytą uwagą. W niniejszej pracy autor dokona zatem analizy porównawczej pieśni artystycznych obu kompozytorów, której celem będzie z jednej strony odkrycie różnic w ich utworach, z drugiej natomiast, znalezienie wspólnego rdzenia w odmiennym sposobie wyrażania uczuć narodu za pomocą muzyki.

#### **4. Ujęcie tematu, metodologia badawcza i innowacyjność badań**

##### **4.1 Ujęcie tematu**

Przedmiotem badań niniejszej pracy są pieśni artystyczne Lu Zaiyi i Piotra Czajkowskiego, które autor poddał analizie pod względem m.in. okoliczności powstania,

---

<sup>8</sup>Czajkowski P., *Czajkowski o twórczości muzycznej* (柴科夫斯基论音乐创作) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1984, str. 32-40

<sup>9</sup> Alschwang A. (Альшванг), *Pieśni Czajkowskiego* (论柴科夫斯基的歌曲) [M], Shanghai Wenyi Chubanshe 1962, str. 30-80

technik kompozytorskich, stylistyki i problematyki wykonawczej. Część główna dysertacji podzielona jest na sześć rozdziałów: rozdział pierwszy przedstawia zarys rozwoju pieśni artystycznej w Rosji i Chinach; rozdział drugi opisuje pokrótce życie i twórczość Piotra Czajkowskiego i Lu Zaiyi; rozdział trzeci stanowi analizę porównawczą pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego z punktu widzenia ich charakterystyki artystycznej, połączenia poezji z muzyką, technik kompozytorskich i akompaniamentu fortepianowego; w rozdziale czwartym autor skupia się na podobieństwach i różnicach stylistycznych w twórczości pieśniarskiej obu kompozytorów, podchodząc do zagadnienia m.in. z perspektywy liryczności, obrazowości, narodowego charakteru i dramatyczności; w rozdziale piątym omówione są praktyczne zagadnienia wykonawcze, takie jak podobieństwa i różnice językowe, tempo, dynamika, barwa, czy relacja między partią wokalną a partią akompaniamentu; rozdział szósty przedstawia analizę muzyczną i wykonawczą wybranych pieśni artystycznych Czajkowskiego i Lu Zaiyi oraz szczegółowo omawia zagadnienie, w jaki sposób podczas wykonania tych utworów podkreślić ich unikalność i artystyczną wartość. Całość autor kończy podsumowaniem i wnioskami końcowymi.

## 4.2 Metodologia badawcza

### 4.2.1 Przegląd literatury

Przegląd literatury polega na dyskusji, objaśnianiu i rozwiązywaniu problemów badawczych w oparciu o analizę dostępnej literatury przedmiotu (monografii, źródeł, dokumentów, itp.). W niniejszej pracy, przegląd dużej ilości publikacji oraz materiałów internetowych pozwolił autorowi na przedstawienie ogólnego zarysu historii rozwoju chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej. Następnie w oparciu o lekturę monografii, prac dyplomowych, artykułów naukowych i materiałów konferencyjnych dotyczących omawianych kompozytorów, opierając się na wiarygodnych źródłach oraz konkluzjach z wcześniejszych badań, autor starał się przedstawić wierny obraz aktualnego stanu badań dotyczących pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego, tak by treść pracy osadzona była na solidnych podstawach naukowych.

### 4.2.2 Metoda porównawcza

Metoda porównawcza opiera się na analizie podobieństw i różnic między dwoma zjawiskami, rzeczami, osobami czy pojęciami. W niniejszej dysertacji analizie poddane zostały różne elementy twórczości wokalnolirycznej Lu Zaiyi i Czajkowskiego, takie jak techniki kompozytorskie, stylistyka, czy techniki wykonawcze. Analiza ta miała na celu wykazanie podobieństw i różnic w pieśniach artystycznych omawianych twórców. Ponadto, w oparciu o analizę wybranych utworów wspomnianej dwójki kompozytorów, autor starał się przedstawić cechy wyróżniające i zasady wykonania pieśni artystycznych, pomocne z punktu widzenia praktyki wykonawczej.

#### 4.2.3 Analiza muzyczna

Analiza muzyczna stanowi metodę unikalną dla badań muzycznych. Polega ona na analizie utworu muzycznego lub jego fragmentu z perspektywy różnych środków ekspresji muzycznej, jak np. budowa, harmonia, melodia, rytm, instrumentacja, techniki kompozytorskie. W niniejszej pracy autor dokonał przeglądu repertuaru pieśni artystycznych omawianych kompozytorów, a następnie wybrał reprezentacyjne ich przykłady i poddał je analizie muzycznej, dążąc do lepszego zrozumienia ich stylistyki i treści. Analiza ta ma w założeniu stanowić obiektywną, precyzyjną i wszechstronną podstawę do wyciągania wniosków badawczych.

#### 4.3 Innowacyjność badań

Piotr Czajkowski i Lu Zaiyi to postaci niezwykle ważne w historii muzyki rosyjskiej i chińskiej. Obaj pozostawili po sobie bogactwo utworów charakteryzujących się zarówno duchem czasów, jak i narodowym kolorytem. Jak wspominałem wcześniej, obecnie chińskie i zagraniczne badania dotyczące tych kompozytorów są stosunkowo dojrzałe i pogłębione, skupiają się jednak głównie na wybranych dziełach lub innych formach muzycznych. Ewidentnie istnieje luka w zakresie badań porównawczych zestawiających ze sobą twórczość tych dwóch artystów. Niniejsza dysertacja skupia się na analizie porównawczej pieśni artystycznych Czajkowskiego i Lu Zaiyi z punktu widzenia m.in. technik kompozytorskich, stylistyki i wymogów wykonawczych. Uczenie się na przykładach i adaptacja stanowią istotne elementy w rozwoju chińskiej pieśni artystycznej. Ponadto, uporządkowanie i wybranie reprezentacyjnych pieśni omawianych kompozytorów oraz dokonanie ich analizy pozwala wychwycić cechy charakterystyczne pieśni artystycznej oraz zasady rządzące jej wykonaniem,

co z kolei stanowi teoretyczną podstawę i punkt odniesienia dla adeptów sztuki wokalne. Tym samym badania te mają znaczenie dla praktyki wykonawczej oraz promocji chińskiej i rosyjskiej pieśni artystycznej.

# Rozdział I

## Zarys rozwoju rosyjskiej i chińskiej pieśni artystycznej

### 1.1 Zarys rozwoju rosyjskiej pieśni artystycznej

Na tworzenie się rosyjskiej pieśni artystycznej wpływ miała niemiecka, francuska i włoska twórczość liryczno-wokalna, a także rosyjskie pieśni ludowe i panujące w Rosji nastroje rewolucyjne. Pieśń artystyczna w Rosji często nazywana jest „romansem”. Termin ten wywodzi się od hiszpańskiego „romance” i odnosi się do lirycznej pieśni lub utworu instrumentalnego. Definicja romansu w rosyjskim rozumieniu to wokalna forma muzyczna wykonywana z akompaniamentem instrumentalnym oraz łącząca muzykę z poezją.<sup>10</sup> Rozwój rosyjskiej pieśni artystycznej był ściśle powiązany z zachodzącymi ówczesnie w Rosji zmianami społecznymi oraz nowym okresem rozkwitu literatury i muzyki.

Przed wiekiem XVIII, do popularnych wśród Rosjan form wokalnych zaliczyć można było m.in. pieśni ludowe, hymny, utwory chóralne i opery. Później, wraz ze stopniowym rozwojem miast, zaczęły powstawać pieśni czerpiące tematykę z miejskiego życia codziennego, które nazywane były pieśniami rosyjskimi lub romansami. W dużej mierze były to pieśni komponowane do tekstów wierszy rosyjskich poetów, co wyróżniało je na tle popularnych wówczas pieśni i arii w języku francuskim i włoskim.<sup>11</sup> W latach 90. XVIII wieku zaczęli pojawiać się pionierzy w tej dziedzinie, m.in. kompozytorzy znani jako „prekursorzy rosyjskiej pieśni artystycznej” - Fiodor Dubiański i Józef Kozłowski. Pieśni z tego okresu popularne były przede wszystkim w kręgach intelektualistów i mieszczan. Różniły się one od pieśni wiejskich, najczęściej towarzyszył im prosty akompaniament instrumentalny (gitara, akordeon, itp.), występowały zarówno w formie wielogłosowej, ansamblowej lub chóralnej, jak i w jednogłosowej formie solowej. Począwszy od schyłku XVIII wieku, pieśni miejskie pisane były do nowej poezji, odznaczającej się regularnym układem sylab akcentowanych. Pieśni te charakteryzowały się integralnym połączeniem wiersza z muzyką, a także regularnym metrum i linią melodyczną, czego przykład stanowią m.in. utwory *W dolinie* (Среди долины ровныя) w opracowaniu Michaiła Glinki, czy *Szumiał surowo briański las* (Шумел сурово Брянский

---

<sup>10</sup> Hao Ying 郝颖, *Charakterystyka wykonawcza pieśni artystycznych Czajkowskiego* (论柴可夫斯基艺术歌曲及演唱特点) [D], Dongbei Shifan Daxue 2008

<sup>11</sup> Platonov, *Istoriya Rossiya*, Petrograd, p.701. Cited in: Alfred Swann, *Russian Music and its Sources in Chant and Folk-Song* (London, 1973), str. 73

лес) autorstwa Sigizmunda Katsa<sup>12</sup>. Choć w czasach tych nie brakowało wybitnych utworów wokalnych, to muzyka rosyjska sprzed XIX wieku w dużej mierze imitowała muzykę zachodnioeuropejską i brakowało jej narodowego charakteru.

W I połowie XIX wieku część pieśni artystycznych nazywana była „miejskimi pieśniami artystycznymi” lub „życiowymi pieśniami artystycznymi”.<sup>13</sup> Był to produkt kultury miejskiej, powstały na bazie rosyjskich, ukraińskich i cygańskich pieśni ludowych, który cieszył się dużą popularnością w życiu społecznym i domowym. Początkowo pieśni te nosiły znamiona sentymentalnego nastroju muzyki salonowej. Kompozytorzy tacy jak Alabjew, Wałłamow, Guriłow i Glinka wzbogacili zakres tematyczny i siłę ekspresji pieśni artystycznej, prowadząc do bezprecedensowego rozwoju muzyki rosyjskiej. Wśród wyżej wymienionych kompozytorów, najbardziej reprezentatywną postacią jest Michaił Glinka, nazywany ojcem rosyjskiej muzyki narodowej. Rozpoczął on nowy rozdział w historii rosyjskiej opery, muzyki symfonicznej i romansów. Wyekstrahował z twórczości swoich poprzedników i współczesnych sobie kompozytorów elementy o największej witalności artystycznej, przejął różnego rodzaju postępowe prądy i połączył profesjonalne techniki kompozytorskie z muzyką ludową, tworząc pieśni artystyczne o wyraźnym kolorycie narodowym, takie jak *Gwiazda północna* (Северная звезда) i *Skowronek* (Жаворонок). Sprawił tym samym, że rosyjska pieśń artystyczna zyskała światową sławę.

Po Glince pojawiło się grono wybitnych kompozytorów, takich jak Musorgski, Czajkowski, Rimski-Korsakow i Rachmaninow, którzy odziedziczyli zapoczątkowany przez Glinkę rosyjski w charakterze język muzyczny. Wykorzystując różnorodne tematy muzyczne, zaczerpnięte z rosyjskiego folkloru, stworzyli oni wybitne dzieła o zróżnicowanej stylistyce, innowacyjne, pełne szczerych emocji i głębi treści. Utwory te stanowią niezwykle barwny rozdział na kartach historii rozwoju rosyjskiej pieśni artystycznej. Najbardziej reprezentatywnym członkiem tej grupy jest Czajkowski. Jego twórczość obejmuje niemal wszystkie formy muzyczne, w tym wybitne pieśni artystyczne. Inspiracje Czajkowskiego rosyjską muzyką miejską i ludową widać na poziomie języka muzycznego jego pieśni oraz stosowanych przez niego technik artystycznych. W swojej twórczości pieśniarskiej czerpał również z osiągnięć zachodnioeuropejskiej muzyki klasycystycznej i romantycznej. Pieśni artystyczne Czajkowskiego wyróżniają się przede wszystkim dwoma cechami

---

<sup>12</sup> Yu Runyang 于润洋, *Historia muzyki zachodniej* (西方音乐史) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2003, str. 281

<sup>13</sup> Соболева Л С, Михайлова О А. Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.: эмоциональная культура на переломе эпох:[Электронный ресурс][M]. Издательство Уральского университета, 2016, str. 35

charakterystycznymi: głębokim liryzmem i silnym dramatyzmem. Ponadto cechują je zapadająca w pamięć melodia, śpiewna, falująca linia melodyczna, naturalność wyrazu i głębia wyrażanych emocji, co sprawia, że stanowią kwintesencję wysokiej sztuki.

Począwszy od XX wieku, w rosyjskiej pieśni artystycznej zaczęto poświęcać więcej uwagi odzwierciedleniu problemów społecznych i ekspresji świata wewnętrznego. Doskonałym tego przykładem jest twórczość Rachmaninowa, który położył wielkie zasługi dla rozwoju rosyjskiej pieśni artystycznej.<sup>14</sup> Wśród cech charakterystycznych muzyki Rachmaninowa wymienić należy szczerą uczuć, piękno i bogactwo melodyki, połączenie kantyleny z melorecytacją, siłę ekspresji, kontrasty melodyczne i silny dramatyzm. Na przykład utwory *Wiosenne wody*, *Sen* i *Bzy* doskonale oddają liryzm i poetyckość pieśni artystycznej, a także szczerą i bezpośredniość wyrazu kompozytora. Pieśni te ukazują spojrzenie i odczucia Rachmaninowa względem świata zewnętrznego i wewnętrznego, odzwierciedlając pełne niepokoju nastroje ludzi u progu nowego stulecia. Taka stylistyka odpowiada założeniom twórczym tego okresu i daje obraz ówczesnej rzeczywistości społecznej.

## 1.2 Zarys rozwoju chińskiej pieśni artystycznej

Pieśń artystyczna jest odmianą pieśni, która dotarła do Chin w latach 20. XX wieku wraz z napływem muzyki zachodniej do Kraju Środka, a następnie w zetknięciu z nowym kontekstem kulturowym stopniowo wykształciła własną unikalną charakterystykę estetyczną. Chińska pieśń artystyczna przejęła podstawowe cechy zachodnioeuropejskiej pieśni artystycznej, łącząc je z estetyką chińskiej kultury muzycznej. Wybrane przez kompozytorów wiersze odznaczają się poetyką melodyjnością i głębią treści filozoficznych, melodia natomiast charakteryzuje się elegancją i liryzmem. Ponadto, pieśni te odznaczają się starannie dobranymi technikami kompozytorskimi, regularną budową i wyrafinowanym zamysłem artystycznym, a partia akompaniamentu misternie łączy się z partią wokalną, tworząc integralną całość.<sup>15</sup>

Chińska pieśń artystyczna, będąca przedstawicielem pewnego stylu muzycznego, na przestrzeni ostatnich stu lat przeszła drogę intensywnego rozwoju. Na początku XX wieku, wraz z wprowadzeniem nowego modelu szkół (tzw. *xuetang*), inspirowanych zachodnim systemem szkolnictwa, do programu nauczania weszły lekcje muzyki, nazywane „lekcjami pieśni”. Twórcy pieśni szkolnych byli orędownikami propagowania postępowej myśli za pomocą

---

<sup>14</sup> Левашев Е. М. История русской музыки [М]. Издательство " Языки славянских культур", 2011, str. 125

<sup>15</sup> Meng Zhuo 孟卓, *Studium idei wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej* (中国艺术歌曲演唱思维研究) [D], Dongbei Shifan Daxue 2018



zachodniej muzyki, a metoda jaką początkowo w tym celu obrali polegała na pisaniu tekstów do wybranych pieśni zachodnich.<sup>16</sup> Praktyka ta nawiązywała do tradycji śpiewania klasycznych wierszy chińskich do powszechnie znanych melodii, ale wynikała również z braku umiejętności profesjonalnego komponowania. W środkowym i późnym okresie pisania pieśni szkolnych, twórcy przestali zadowalać się kopiowaniem obcych melodii i rozpoczęli studiowanie zachodniej teorii muzyki. Tym samym narodziła się koncepcja komponowania oryginalnych pieśni, wykorzystujących zachodnie techniki kompozytorskie, ale odznaczających się chińskim charakterem.<sup>17</sup> Można powiedzieć, że obudziła się w artystach chińskich świadomość i pragnienie tworzenia muzyki narodowej.

Pieśni artystyczne z okresu Ruchu 4 Maja<sup>18</sup> odegrały istotną rolę z rozwoju chińskiej muzyki wokalne zarówno pod względem ich wartości artystycznej, jak i dojrzałości technicznej.<sup>19</sup> Pod wpływem Ruchu Nowej Kultury, powracający z zagranicznych studiów muzycy oraz adepci lekcji muzyki w nowych szkołach, czerpiąc inspirację z zachodniej teorii kompozycji, zerwali z tradycyjnym myśleniem monodycznym, idąc w kierunku harmonii i myślenia polifonicznego. W okresie tym pojawiła się grupa wybitnych kompozytorów z profesjonalnym przygotowaniem muzycznym, jak m.in. Xiao Youmei, Zhao Yuanren, Qing Zhu, czy Huang Zi. Za pierwszą współczesną chińską pieśń artystyczną uznaje się *Jangcy płynie na wschód* (大江东去), pieśń skomponowaną przez Qing Zhu w 1920 roku w Niemczech do słów wiersza klasycznego poety Su Shi. Dużą popularnością w owych czasach cieszyła się pieśń *Pytanie* (问) autorstwa Xiao Youmeia, a także *Jak mam za nią nie tęsknić* (教我如何不想他) i *Ballada sprzedawcy tkanin* (卖布谣) Zhao Yuanrena oraz *Nostalgia* (思乡), *Wiosenna tęsknota* (春思曲) i *Trzy życzenia róży* (玫瑰三愿) Huang Zi. Pieśni te, odznaczające się artystycznym urokiem i narodowym charakterem, położyły solidne podstawy pod dalszy

---

<sup>16</sup> Wang Jiliang 王季梁, Hu Junfu 胡君复, *Zabawa w śpiewanie* (唱歌游戏) [M], Shanghai Shangwu Yinshuguan 1906, str. 37-38

<sup>17</sup> Chikamori 近森出来治, *Muzyka świecka państwa Qing. Przedmowa do tomu I* (清国俗乐第一集序) [M]. Zhongguo Xinchuju 1908, str. 60

<sup>18</sup> Okres Ruchu 4 Maja odnosi się do przedziału czasowego od zwycięstwa rosyjskiej Rewolucji Październikowej i napływu idei marksizmu-leninizmu do Chin, do porażki chińskich komunistów 12 kwietnia 1927 roku. Jego nazwa bierze się od symbolicznego dla tego okresu Ruchu 4 Maja. Ten patriotyczny ruch rozpoczął się 4 maja 1919 roku od studenckich protestów w Pekinie, do których przyłączyli się kupcy i robotnicy. Protesty przyjęły formę marszów, petycji, strajków, zamieszek i bojkotu japońskich towarów. Były one wyrazem sprzeciwu wobec przyjęcia przez rząd postanowień traktatu wersalskiego i pro-japońskich postaw w rządzie, a także buntu przeciwko imperializmowi i systemowi feudalnemu. Był to punkt zwrotny w historii Chin, gdy w przeszłość odeszły tysiąclecia cesarskiej chwały, a Kraj Środka zaczął doświadczać upokorzeń i dominacji obcych sił. Intelktualiści zaczęli szukać wtedy nowych kierunków rozwoju, by ocalić ukochaną Ojczyznę.

<sup>19</sup> Sun Yuemei 孙悦湄, Fan Xiaofeng 范晓峰, *Historia rozwoju współczesnej chińskiej sztuki wokalne* (中国近现代声乐艺术发展史) [M], Zhejiang Daxue Chubanshe, Hangzhou 2011, str. 130

rozwój chińskiej pieśni artystycznej. Wyróżnia je subtelna melodyka o silnie lokalnym kolorycie, doskonale współgrająca ze specyfiką języka chińskiego, a także poetycki tekst, uderzający głębią artystycznego wyrazu.

W latach 40. XX wieku, gdy pożoga wojenna ogarnęła cały kraj, chińska pieśń artystyczna wkroczyła w szczególnie okres historii swojego rozwoju. He Lüting skomponował w tym czasie m.in. Pieśń miłosną (恋歌) oraz Nad brzegiem rzeki Jialing (嘉陵江上). Powszechnie nazywany „muzykiem ludu” Xian Xinghai (Sinn Sing Hoi), wykorzystując różnorodne formy muzyczne skomponował szereg wybitnych utworów noszących znamiona ducha czasów i odznaczających się silnie narodowym charakterem, czego przykład stanowią m.in. *Kantata Żółtej Rzeki* (黄河大合唱) i suita *Cała rzeka w czerwieni* (满江红组曲).<sup>20</sup> W okresie tym kompozytorzy chińscy przykładali szczególną wagę do elementów narodowych w swoich utworach. Wiele wybitnych kompozycji powstało pod wpływem urzekającej stylistyki europejskich pieśni artystycznych, w połączeniu z najwyższej próby poezją chińską i zastosowaniem tradycyjnych skali muzycznych. Kompozytorom udało się jednocześnie odmalować typowo chiński krajobraz muzyczny, jak i dać wyraz duchowi czasów.

Po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej, kompozytorzy skupili się na odkrywaniu, porządkowaniu i inkorporowaniu lokalnego materiału kulturowego, tak by tchnąć w pieśń artystyczną świeży powiew narodowego charakteru. Na drodze do popularyzacji pieśni artystycznej, powstały liczne utwory odznaczające się zarówno historyczną aktualnością, jak i narodowym duchem. W okresie tym tworzyła grupa artystów doskonale znających zasady kompozycji pieśni artystycznej, posiadających gruntowne przygotowanie muzyczne, wśród których warto wymienić m.in. takie nazwiska jak Shan De, Li Yinghai, Li Jiefu i Shi Wanchun. W kompozycjach swoich wykorzystywali oni zachodni język muzyczny i techniki kompozytorskie, przykładając jednocześnie dużą wagę do zastosowania chińskiego materiału muzycznego. Z jednej strony ukazywali kwintesencję tradycyjnej kultury chińskiej, z drugiej zaś eksponowali różnorodność i bogactwo lokalnej muzyki ludowej, sięgając do korzeni chińskiego dziedzictwa kulturowego.

Na początku lat 60. XX wieku popularne było komponowanie pieśni do wierszy Mao Zedonga w stylu klasycznym. Charakteryzowały się one dość tradycyjnymi technikami kompozytorskimi, chwytliwą melodią i niewątpliwą wartością estetyczną. Reprezentacyjnymi przykładami są np. pieśni Li Jiefu i Qu Xixiana do wiersza *Miłość do motyli. Odpowiedź dla Li*

---

<sup>20</sup> Meng Zhuo 孟卓, Xu Danguang 徐敦广, *Definicja chińskiej pieśni artystycznej i jej cechy charakterystyczne* (中国艺术歌曲概念界定与形态特征) [J], *Wenxue Lilun Yanjiu* 2018(04), str. 158

*Shuyi* (蝶恋花·答李淑一) oraz kompozycja He Lütinga *Pieśń wróżebna. Oda do kwiatu śliwy* (卜算子·咏梅).<sup>21</sup> Powstałe w latach 70. XX wieku pieśni *Tysiącletni sagowiec zakwitł* (千年铁树开了花) Shang Deyi i *Podróż za ocean* (远航) Zhu Jian'er cieszą się niesłabnącą popularnością. Zwłaszcza kompozycja Shang Deyi *Tysiącletni sagowiec zakwitł*, w której widać połączenie współczesnych zachodnich technik kompozytorskich z chińską pentatoniką, już w dniu swojej premiery wywołała duże poruszenie, przyczyniając się do rozwoju i popularyzacji w Chinach pieśni koloraturowej.

Okres od lat 80. XX wieku do dziś uznawany jest za drugi złoty wiek rozwoju chińskiej pieśni artystycznej. Na przestrzeni trzydziestu lat od wprowadzenia polityki reform i otwarcia, chińska twórczość liryczno-wokalna rozkwita, owocując mnogością dzieł o szerokim zakresie tematycznym, wysokim poziomie artystycznym i ogromnym bogactwie stylistycznym. Dorobek tego okresu daleko przerasta jakąkolwiek wcześniejszą fazę rozwoju chińskiej pieśni artystycznej, a do czołowych jego przedstawicieli zalicza się m.in. takich kompozytorów, jak Shi Guangnan, Zheng Qiufeng, Gu Jianfen i Li Yinghai. Twórcy ci skomponowali liczne pieśni artystyczne wychwalające życie i czasy, w jakich przyszło im tworzyć. Warto również wspomnieć o pieśniach artystycznych autorstwa Li Yinghaia, skomponowanych do słów poezji klasycznej, takich jak *Nocne cumowanie przy klonowym moście* (枫桥夜泊) i *Wiosenny brzask* (春晓). Podkreślają one unikalną stylistykę chińskiej pieśni artystycznej, opartą na pięknie chińskiej poezji klasycznej. Wśród kompozycji z lat 90. XX wieku na uwagę zasługują m.in. *Flet pasterski* (牧笛) Shang Deyi, *Miłość między słońcem i księżycem* (日月之恋) Zhu Jiaqi, cykl pieśni Liu Conga zatytułowany *Wspomnienie rodzinnych stron* (故园恋), *Powrót myśliwego* (狩猎哥哥回来了) Zhang Zhishena oraz *Syn słońca* (太阳的儿子) Zhu Liangzhena. XXI wiek jest kolejnym okresem rozkwitu chińskiej pieśni artystycznej. Współcześni kompozytorzy postawili sobie za zadanie bycie głosem narodu i elementy ludowe stanowią nieodłączny element ich twórczości. Wykorzystując zachodnie techniki kompozytorskie i stylistykę zaczerpniętą z chińskiej muzyki ludowej, stworzyli oni chińskie pieśni artystyczne o niesłabnącym uroku. Do klasyki chińskiego repertuaru wokalnego weszły m.in. następujące pieśni: *Kocham tę ziemię* (我爱这土地) Lu Zaiyi, *Niczym płatek śniegu z nieba* (我像雪花天上来) Xu Peidonga, *Most zerwany, lecz marzenie trwa* (断桥遗梦) Zhao Jipinga, *Pieśń o dwóch miejscach* (两地曲) Zhu Liangzhena, *Miłość niczym ocean* (海恋) Chen Yonga, *Moje uczucie*

---

<sup>21</sup> Meng Zhuo 孟卓, Xu Danguang 徐敦广, op. cit., str. 159

*na Ciebie czeka* (我的深情为你守候) Luan Kaia oraz *Wiosenny balet* (春天的芭蕾) Hu Tingjianga. Utwory te wraz z powiewem reform zaczęły pojawiać się jak grzyby po deszczu, ukazując nowe oblicze chińskiej twórczości muzycznej.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Meng Zhuo 孟卓, Xu Danguang 徐敦广, op. cit., str. 160

## Rozdział II

### Życie i twórczość Piotra Czajkowskiego i Lu Zaiyi

#### 2.1 Życie i twórczość Piotra Czajkowskiego

Piotr Iłjicz Czajkowski (1840-1893), urodził się 25 kwietnia 1840 roku w rodzinie drobnych posiadaczy w uralskim Wotkińsku. Ojciec kompozytora grał na flecie poprzecznym i często uczestniczył w koncertach muzyki kameralnej wraz z przyjaciółmi. Matka, Rosjanka pochodzenia francuskiego, nie tylko lubiła śpiewać, ale też potrafiła grać proste utwory fortepianowe. W wieku pięciu lat Czajkowski rozpoczął naukę gry na fortepianie i już kilka miesięcy później potrafił płynnie zagrać *Le Fou* Friedricha Kalkbrennera, wykazując ogromne zainteresowanie i talent muzyczny. Ojciec postanowił jednak wykształcić go do służby publicznej i w 1850 roku posłał go do prestiżowej Cesarskiej Szkoły Prawniczej w Petersburgu. Podczas ostatnich lat nauki w tej szkole, ojciec uznał w końcu powołanie syna i zatrudnił znanego norymberskiego pedagoga fortepianu, Rudolfa Kündingera.<sup>23</sup> Pod jego czujnym okiem, Czajkowski rozwinął zainteresowanie muzyką niemiecką, a także zaczęło w nim kiełkować zamiłowanie do muzyki Mozarta, które towarzyszyło kompozytorowi do końca życia. W 1854 roku matka Czajkowskiego przegrała walkę z cholerą, a pogrążony w żałobie 14-letni chłopiec skomponował walc na jej cześć.

Po ukończeniu Cesarskiej Szkoły Prawniczej w 1859 roku, rozpoczął pracę w Ministerstwie Sprawiedliwości i wkrótce przyłączył się do tamtejszego chóru. W 1862 roku został przyjęty do Konserwatorium w Petersburgu, gdzie uczył się harmonii i kontrapunktu pod okiem Zaremby oraz instrumentacji i kompozycji u Antona Rubinsteina. W trakcie pobytu w Konserwatorium, Czajkowski skomponował trzy pieśni artystyczne, *Pieśń Zemfiry*, *Mój geniusz*, *mój anioł*, *mój przyjaciel* oraz *Północ*. Były to pierwsze próby zmierzenia się Czajkowskiego z gatunkiem pieśni artystycznej. W okresie tym skomponował również liczne inne utwory, w tym uwerturę symfoniczną i uwerturę fantazję. Po ukończeniu studiów w 1865 roku, na zaproszenie brata Antona Rubinsteina, Nikołaja, objął posadę w Konserwatorium Moskiewskim. Ojciec kompozytora przeszedł w tym czasie na emeryturę, przez co pogorszyła się jego sytuacja finansowa, Czajkowski chętnie więc przyjął ofertę pracy i przez kolejnych

---

<sup>23</sup> Poznansky A., *Pyotr Ilyich Tchaikovsky*, Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Pyotr-Ilyich-Tchaikovsky> 25/02/2022

dziesięć lat oddał się działalności dydaktycznej i kompozytorskiej. W okresie tym powstały m.in. następujące utwory: opery *Wojewoda*, *Undina*, *Opryicznik*, *Kowal Wakula*; balet *Jeziro labędzie*; I, II i III symfonia; fantazje orkiestrowe *Romeo i Julia*, *Francesca da Rimini*; I koncert fortepianowy; *Wariacje na temat rokoka*; cykl miniatur fortepianowych *Pory roku*; muzyka do bajki *Śnieżka*; Romanse op. 6 (6 pieśni), op. 16 (6 pieśni), op. 25 (6 pieśni), op. 27 (6 pieśni), op. 28 (6 pieśni).

W 1877 roku, Czajkowski wkroczył w niezwykle płodny okres swojej twórczości, ale doświadczył również poważnego kryzysu psychicznego. W roku tym poślubił swoją uczennicę Antoninę, lecz ze względu na różnicę charakterów i podejścia do życia, wkrótce małżeństwo to rozpadło się. W tym samym czasie Czajkowski rozpoczął trwającą 14 lat korespondencję z Madame von Meck. Madame von Meck nieustannie wspierała Czajkowskiego finansowo i duchowo, pomagając mu przetrwać kryzys i uniezależnić się od pracy w Konserwatorium Moskiewskim, co pozwoliło mu się skupić całkowicie na twórczości kompozytorskiej. W okresie tym Czajkowski skomponował liczne ponadczasowe arcydzieła, takie jak: opery *Eugeniusz Oniegin*, *Dziewica Orleańska*, *Mazepa*; IV symfonia; koncert skrzypcowy D-dur; uwertura *Rok 1812* i inne utwory symfoniczne; utwory na instrumenty strunowe *Nokturn*, *Kaprys włoski*; ponad 30 pieśni artystycznych, ujętych w op. 38 (6 pieśni), op. 47 (7 pieśni), op. 54 (16 pieśni), op. 57 (6 pieśni), np. *O wczesnej wiosnie* (То было раннею весной, 1878), *Błogosławie was, lasy* (Благословляю вас, леса, 1880).<sup>24</sup>

W 1885 roku, w świetle zasług na polu muzyki, Czajkowski został wybrany przewodniczącym moskiewskiej filii Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego. W następnych latach kompozytor aktywnie angażował się w różne wydarzenia muzyczne, a także często podróżował, odwiedzając m.in. Lipsk, Pragę i Paryż, gdzie zdobywał coraz większą sławę i popularność, dyrygując orkiestrami wykonującymi jego dzieła. Do kluczowych kompozycji z tego okresu zaliczyć należy m.in. operę *Dama pikowa*, symfonię *Manfried*, V i VI symfonię, balety *Śpiąca królewna* i *Dziadek do orzechów*, a także pieśni artystyczne op. 60 (12 pieśni), op. 63 (6 pieśni), op. 65 (6 pieśni) oraz op. 73 (6 pieśni), a wśród nich np. *Pieśń Cyganki* (Песни цыганки) i *Jeszcze raz jak poprzednio* (Снова как прежде один). W 1893 roku Uniwersytet Cambridge nadał Czajkowskiemu tytuł doktora honoris causa. 28 października tego samego roku kompozytor przyjechał z Moskwy do Petersburga by dyrygować podczas premiery VI

---

<sup>24</sup> Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. М[И]. 1902, str. 89

symfonii. Ku zaskoczeniu wszystkich, zaledwie kilka dni później, 6 listopada, w wieku 53 lat, odszedł z tego świata<sup>25</sup>.

Twórczość artystyczna Czajkowskiego na przestrzeni całego jego życia była niezwykle bogata. Komponował nie tylko liczne arcydzieła na dużą obsadę, ale miał również słabość do tak miniaturowej formy, jaką jest pieśń artystyczna, niezwykle umiejętnie łącząc w niej elementy rosyjskiej muzyki ludowej z zachodnioeuropejską muzyką klasyczną. Spuścizna, jaką po sobie zostawił obejmuje w sumie 104 utwory. Liczne arcydzieła jego autorstwa po dziś dzień wciąż goszczą na światowych scenach.

## 2.2 Życie i twórczość Lu Zaiyi

Lu Zaiyi (1943- ), znany współczesny kompozytor chiński. W 1943 roku urodził się w Yuyao w prowincji Zhejiang. Od najmłodszych lat interesował się muzyką, ucząc się m.in. gry na *erhu* (chiński instrument smyczkowy) i *dizi* (chiński flet poprzeczny). W 1953 roku rozpoczął naukę w gimnazjum przy Konserwatorium Szanghajskim, gdzie zaczął uczyć się gry na fortepianie i kompozycji. W 1962 roku Lu Zaiyi z doskonałymi wynikami został przyjęty na Wydział Kompozycji Konserwatorium Szanghajskiego, a po zakończeniu studiów w 1967 roku podjął na uczelni pracę dydaktyczną. W okresie tym połączenie teorii z praktyką pozwoliło Lu Zaiyi na udoskonalenie teoretycznych podstaw swojego warsztatu kompozytorskiego, co było znakomitym przygotowaniem do kariery kompozytorskiej.

Przeniesienie do Teatru Opery Pekińskiej w Szanghaju w 1973 roku zaznacza początek właściwej pracy twórczej Lu Zaiyi. Podczas pracy w teatrze, Lu Zaiyi uczestniczył w kompozycji muzyki do licznych oper pekińskich, jak np. *Skalista Zatoka* (磐石湾) oraz do spektakli tanecznych, takich jak *Kwiaty po wiosennym deszczu* (春雨新花), czy *Pochwała sosny* (青松赞). Wydestylowanie esencji chińskiej muzyki ludowej pozwoliło Lu Zaiyi na stworzenie własnej, unikalnej myśli twórczej i stylu kompozytorskiego. W 1981 roku rozpoczął on pracę w Szanghajskiej Orkiestrze Symfonicznej, gdzie ze względu na nieprzeciętne wyniki zajmował kolejno stanowiska kompozytora, dyrektora i kierownika artystycznego. Od 1988 roku przez długi czas był też redaktorem naczelnym czasopisma *Głos Szanghaju* (上海歌声, od 1996 roku znanego jako *Głos Orientu*). Następnie w 1997 roku został poproszony o objęcie

---

<sup>25</sup> Познанский А. Н. Смерть Чайковского. Легенды и факты [J]. А. Познанский. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2007, str. 256

posady kierownika artystycznego Opery Szanghajskiej. Obecnie Lu Zaiyi pełni funkcje wiceprzewodniczącego Stowarzyszenia Muzyków Chińskich, przewodniczącego Stowarzyszenia Muzyków Szanghajskich oraz wiceprzewodniczącego Szanghajskiego Towarzystwa Literackiego. Uzyskał również tytuł dyrygenta pierwszej klasy. Nieustannie czynnie uczestniczy w rozwoju chińskiej kultury muzycznej, osiągając na tym polu znaczące sukcesy.<sup>26</sup>

Dorobek artystyczny Lu Zaiyi charakteryzuje się dużą różnorodnością form, przy czym na szczególną uwagę zasługują jego utwory chóralne i pieśni artystyczne. Kompozytor zasłynął między innymi ze stylistycznej swobody, różnorodności i zmienności rytmu, subtelności i głębi obrazowania oraz szerokiej palety wyrażanych emocji, czym zasłużył sobie na przydomek „muzycznego poety”. Jego dzieła chóralne zebrane zostały w dwutomowej *Antologii muzyki chóralnej Lu Zaiyi* (陆在易合唱作品选), zawierającej m.in. takie utwory, jak *Tęcza po deszczu* (雨后彩虹) na chór mieszany, poematy muzyczne *Błękitne niebo, słońce i dążenia – na chór żeński i orkiestrę* (蓝天、太阳与追求——为女声合唱队与乐队而作) oraz *Chiny, moja ukochana Matko - na chór i orkiestrę* (中国，我可爱的母亲——为大型合唱队与交响乐队而作), a także poemat symfoniczny *Lilia wodna* (睡莲). Pieśń *Tęcza po deszczu* powstała w 1982 roku i tego samego roku podczas obchodów proklamacji Chińskiej Republiki Ludowej miała swoją premierę w Sali Koncertowej w Szanghaju, gdzie została entuzjastycznie przyjęta. W 1993 roku uznana została przez chińską diasporę za klasyczne dzieło chińskiej muzyki XX wieku. Poemat muzyczny *Błękitne niebo, słońce i dążenia* skomponowany został w 1984 roku, a premierę swoją miał podczas XI Festiwalu Muzycznego Szanghajskiego Wiosna. Zdobył on II nagrodę w kategorii wielkich form muzycznych w V Ogólnokrajowym Konkursie Kompozytorskim. Poemat muzyczny *Chiny, moja ukochana Matko* jest utworem na chór i orkiestrę, napisanym w formie wyznania w pierwszej osobie, którego inspiracją był esej bohatera narodowego Fang Zhimina *Ukochane Chiny* (可爱的中国). Utwór powstał w 1993 roku i tego samego roku został zaprezentowany podczas XV Festiwalu Muzycznego Szanghajskiego Wiosna. W 1995 roku zdobył prestiżową Szanghajską Nagrodę w Dziedzinie Literatury i Sztuki (上海文学艺术奖), a rok później nagrodę za wybitne dzieło w swojej kategorii w ramach Projektu Pięciu Najlepszych (五个一工程奖). W 2013 roku w Teatrze Narodowym w Pekinie odbył się koncert muzyki chóralnej Lu Zaiyi pod batutą słynnego

---

<sup>26</sup> Chen Yuan 陈媛, *Studium pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲研究) [D], Nanchang Jiangxi Shifan Daxue 2005



dyrygenta Chen Xieyanga, z udziałem Chóru Opery Szanghajskiej, Szanghajskiej Orkiestry Symfonicznej oraz uznanych wokalistów Liao Changyonga, Fang Qiong i Zhou Jinhua, w towarzystwie obiecujących młodych wykonawców Xiong Yufei i Han Penga. Koncert ten odbił się szerokim echem. Znana krytyk muzyczna, Zhang Xian, w następujący sposób oceniła twórczość chóralną Lu Zaiyi: „piękna i elegancka, wyrafinowana i znacząca, o unikalnej stylistyce, z jednej strony połyskująca blaskiem niczym perła, z drugiej niebezpośrednia i pełna aluzji niczym malarstwo monochromatyczne, każdy utwór chóralny jest arcydziełem chińskiej muzyki chóralnej”.<sup>27</sup>

W zakresie twórczości pieśniarskiej, ukazała się płyta *Antologia twórczości Lu Zaiyi* (陆在易音乐作品选) oraz publikacja *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地——陆在易艺术歌曲选). Wśród najbardziej reprezentatywnych pieśni artystycznych należy wymienić m.in. utwory *Dobrotliwa Matka Ojczyzna* (祖国, 慈祥的母亲), *Most, Dom, Wyczekiwanie, Ostatni sen* (最后一个梦), *Patrząc w rodzinne strony* (望乡词), i *Kocham tę ziemię*. Pieśń *Dobrotliwa Matka Ojczyzna* ukazała się w lipcu 1982 roku na łamach czasopisma *Głos Szanghaju*<sup>28</sup>, w 1986 roku zdobyła nagrodę podczas piątej edycji Konkursu Porannego Dzwonu (晨钟奖) oraz wyróżnienie podczas X Festiwalu Muzycznego Szanghajskiego Wiosna. Premierowe wykonanie przypadło w udziale znanemu chińskiemu barytonowi, Yang Hongji, a utwór został nagrany później na wydanym w 1997 roku albumie tego wykonawcy *Sławni śpiewacy chińscy XX wieku – edycja kolekcjonerska* (20世纪中华歌坛名人百集珍藏版). Trzy powstałe w różnych latach pieśni: *Most* (1981), *Dom* (1988) i *Wyczekiwanie* (1988) zdobyły razem prestiżową Chińską Nagrodę Muzyczną Złotego Dzwonu (中国音乐金钟奖) podczas pierwszej edycji tego konkursu. Pieśń *Kocham tę ziemię* została skomponowana w 2001 roku i po raz pierwszy wykonana przez słynną chińską sopranistkę i pedagog wokalną Guo Sen. Utwór ten zdobył Nagrodę Muzyczną Złotego Dzwonu w drugiej edycji tego konkursu. Premierowe wykonanie napisanej w 2003 roku pieśni *Patrząc w rodzinne strony* powierzone zostało wybitnemu chińskiemu barytonowi, pedagogowi i rektorowi Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego, Liao Changyongowi. Utwór również nagrodzony został Złotym Dzwonem w ramach trzeciej edycji konkursu. Podczas recitalu solowego Liao Changyonga

---

<sup>27</sup> Opinia Zhang Xian, Dazhongwang: [http://zibo.dzwww.com/yl/201309/t20130906\\_8853398.htm](http://zibo.dzwww.com/yl/201309/t20130906_8853398.htm) 25/03/2022

<sup>28</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Dobrotliwa Matka Ojczyzna* (祖国, 慈祥的母亲) [J], Shanghai Zhi Sheng 1982 (07), str. 36-39

w wiedeńskiej Złotej Sali, śpiewak tak wczuł się w rolę wykonując tą pieśń, że twarz zalaną miał łzami, a jego występ prawdziwie poruszył publiczność.<sup>29</sup>

W uznaniu zasług artystycznych Lu Zaiyi, w 1993 roku zorganizowano w ramach Festiwalu Muzycznego Szanghajska Wiosna pierwszy w historii koncert dedykowany twórczości jednego kompozytora, którego poziom określono jako „jeden z najwyższych w kraju”. W 2018 roku Komitet Organizacyjny Festiwalu Muzycznego Szanghajska Wiosna po raz kolejny uhonorował dorobek kompozytora, organizując w budynku Filharmonii Szanghajskiej koncert *Z szacunku dla klasyki – koncert muzyki Lu Zaiyi*, który odbył się przy pełnym audytorium. Ponadto, na skutek zacieśniającej się współpracy kulturowej z zagranicą, pieśni artystyczne Lu Zaiyi stopniowo zaczęły zaznaczać swoją obecność na światowych scenach muzycznych. Na przykład wykonanie pieśni *Patrząc w rodzinne strony* przez młodego amerykańskiego śpiewaka Jose Luisa Maldonado w kalifornijskim La Habra stanowiło punkt kulminacyjny koncertu.<sup>30</sup> Z kolei w 2021 roku, podczas noworocznego koncertu zorganizowanego przez Operę w Suzhou, młody włoski tenor Fabio Serani wykonał utwór *Most*, po czym podczas wywiadu powiedział, iż tak piękną muzykę należy promować w świecie.<sup>31</sup> Znany krytyk muzyczny, Ju Qihong, w ten sposób ocenił Lu Zaiyi: „każde znaczące osiągnięcie wymaga poświęcenia i tytanicznej pracy, [Lu Zaiyi to] muzyczny poeta o wielkim sercu”.<sup>32</sup> Słynny chiński kompozytor He Lüting określił utwory Lu Zaiyi jako „arcydzieła wytrzymujące próbę czasu”<sup>33</sup>. Natomiast uznany chiński dyrygent, Lin Daye, po zakończeniu koncertu tak skomentował twórczość Lu Zaiyi: „Dyrygowanie przy wykonaniu Pańskich utworów to niewysłowiona przyjemność, Pańska twórczość porusza mnie do głębi! Każda nuta posiada swoistą siłę witalną”.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Wykonanie pieśni *Patrząc w rodzinne strony* przez Liao Changyonga w Złotej Sali, Tencent Video: <https://v.qq.com/x/page/x0150it6ls0.html> 27/03/2022

<sup>30</sup> *Patrząc w rodzinne strony* w wykonaniu Jose Luisa Maldonado, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mKGE4vSgENM> 27/03/2022

<sup>31</sup> *Most* w wykonaniu Fabio Serani, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=LXwqZcHb77M> 28/03/2022

<sup>32</sup> Ju Qihong 居其宏, *Muzyczny poeta o wielkim sercu – Lu Zaiyi i jego twórczość wokalna* (胸怀大爱的音乐诗人——陆在易和他的声乐创作)[J], *Renmin Yinyue* 2004(11), str. 8

<sup>33</sup> Opinia He Lütinga o Lu Zaiyi, Souhuwang: [https://www.sohu.com/a/230040225\\_178839](https://www.sohu.com/a/230040225_178839) 29/03/2022

<sup>34</sup> Opinia Lin Daye, Souhuwang: [https://www.sohu.com/a/238111088\\_488478](https://www.sohu.com/a/238111088_488478) 01/04/2022

## Rozdział III

### Porównanie cech charakterystycznych pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Piotra Czajkowskiego

#### 3.1 Porównanie tematyki pieśni

##### 3.1.1 Tematyka pieśni artystycznych Lu Zaiyi

Spoglądając na wybór tematyki pieśni artystycznych dokonywany przez chińskich kompozytorów na przestrzeni lat, nietrudno zauważyć, że ich decyzje nie były przypadkowe. Począwszy od skupienia na wyrażaniu subtelnych odcieni wewnętrznych przeżyć we wczesnych utworach Xiao Youmeia, Zhao Yuanrena, Qing Zhu i Huang Zi, poprzez tematykę patriotyczną w okresie wojny, opracowania melodii ludowych przez Ding Shande i Li Yinghaia w latach 50., po różnorodność tematyczną współczesnej twórczości, wybór tematyki niezmiennie nosi wyraźne znamiona czasów. Jednakże jedynie Lu Zaiyi potrafił w unikalny sposób połączyć wybór tematyki pieśni artystycznych z tradycyjną myślą chińską oraz współczesnymi upodobaniami estetycznymi odbiorców, dając wyraz miłości do domu rodzinnego i Ojczyzny. Temat miłości w szerokim tego słowa znaczeniu ukazany jest w wielu zróżnicowanych pod względem treści i bogatych pod względem środków wyrazu odsłonach w pieśniach o tematyce bliskiej codzienności, odznaczających się prostym, szczerym, łatwym do zrozumienia językiem. Cechą wyróżniającą dobór tematyki w pieśniach Lu Zaiyi jest ukazywanie bliskiej odbiorcom Miłości przez wielkie „M” przez pryzmat zwykłego człowieka. Kompozytor zdecydował się kontynuować tradycję wyrażania w pieśni artystycznej przeżyć wewnętrznych, odrzucając powszechną w swoich czasach tendencję do ekspresji emocji przez krzyk i puste slogany. Za pośrednictwem uczuć zwykłego człowieka podkreślał na każdym kroku szczerą i prawdziwą Miłość.

Pieśń *Most* powstała w 1981 roku, kiedy wraz z implementacją polityki reform i otwarcia, rosły nadzieje narodu na stabilizację i rozkwit państwa. Lu Zaiyi nawiązuje do mostów, będących stałym elementem krajobrazu w chińskich miasteczkach i wsiach, za pośrednictwem obserwowanego przez podmiot liryczny poprzecinanego kanałami krajobrazu wsi na południu Chin, daje wyraz pragnieniu spokojnego życia w ojczystych stronach. Z kolei w skomponowanej w tym samym roku pieśni lirycznej *Tęczowe chmury i kwiaty* (彩云与鲜花), kompozytor używa formy dialogu dla ukazania beztróskiego i szczerego uczucia. Na proste

pytanie: „O czym myślisz?”, dziewczyna odpowiada: „Chciałabym zamienić się w tęczę w chmurę, by szybować nad górami i rzekami całego kraju, chciałabym zamienić się w kwiat, by uczynić życie piękniejszym i bardziej wonnym”. Na podstawie tego dialogu odbiorca może zobaczyć prostą, autentyczną miłość do Ojczyzny mieszkańców granicznych wiosek, a także umiłowanie rodaków reprezentujących różne grupy etniczne do chińskiej ziemi.

Oprócz wyróżnika jakim jest narracja z perspektywy zwykłego człowieka, wybór tematyki w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi podyktowany jest świadomością społeczną i silnymi uczuciami patriotycznymi. Pieśń *Wyczekiwanie* początkowo była fragmentem ścieżki dźwiękowej do filmu *Las w ogniu* (森林在燃烧) i wyrażała żal z powodu płonącego lasu. Zastosowana przez autora personifikacja pozwala jednak na pełne wykorzystanie potencjału znaczeniowego wiersza, otwierając drzwi do różnorodnych interpretacji. Słowa „Wróc sylwetko, która niegdyś byłaś źródłem mych sił, wróćcie barwy, które wypełniałyście mnie wigorem...” w kontekście nastrojów narodowych panujących w roku 1988, wyrażają tęsknotę za zjednoczoną Ojczyzną i powrotem w rodzinne strony, przez co poruszają serca rodaków rozdzielonych wodami cieśniny. Natomiast w pieśni *Ostatni sen* (最后一个梦) pragnienie to wyrażone jest bezpośrednio w narracji podmiotu lirycznego, oddzielonego przez wiele lat od najbliższych. Elementy nawiązujące do obchodów tradycyjnych świąt Chongyang (Podwójnej Dziewiątki) i Duanwu (Smoczyc Łodzi) połączone są z życzeniem „Cieśnino, niech jutro nastąpi prawdziwe spotkanie rodzinne w blasku księżyca ojczystych stron”, daje wyraz pragnieniu zjednoczenia Ojczyzny oraz pomyślności i dobrobytu narodu.

Kolejną cechą wyróżniającą pieśni artystyczne Lu Zaiyi jest jego umiejętność wyeksponowania patriotycznych konotacji znanych wierszy i poszerzenia ich pierwotnego znaczenia. Słynny patriotyczny wiersz *Kocham tę ziemię* napisany został przez Ai Qinga w okresie wojennym, w odpowiedzi na obserwowane przez poetę okrucieństwo japońskiego agresora i niedolę chińskiego ludu. Wiersz odznacza się dużą siłą artystycznego wyrazu, porównując rzeczywistość do szalejącej burzy, porywistego wiatru i łagodnego świtu, dając na koniec wyraz głębokiej miłości do Ojczyzny. Komponując muzykę do tego wiersza, Lu Zaiyi nie tylko oddał ból i smutek emanujący z wiersza, ale korzystając z wypracowanych na przestrzeni lat umiejętności i wrażliwości artystycznej dokonał sublimacji znaczenia wiersza, rozszerzając jego patriotyczny wydźwięk na współczesne sobie czasy.

Pieśń *Patrząc w rodzinne strony* oparta jest o tekst znanego wiersza, napisanego przez Yu Yourena u kresu jego życia na Tajwanie. Wyrażone w nim głębokie uczucia patriotyczne, przejawiające się w tęsknocie za zjednoczeniem kraju i powrotem Tajwanu na łono Ojczyzny,

poruszyły niezliczone serca potomków smoka. Choć wiersz ten był opracowywany muzycznie przez wielu kompozytorów z wykorzystaniem różnorodnych form muzycznych, jednak Lu Zaiyi w oparciu o oryginalny utwór poetycki dokonał jego twórczej interpretacji, za pomocą spokojnej, powściągliwej narracji kreując posępny, pełen smutku i goryczy nastrój, który trudno wyrazić słowami wiersza. Doskonałe połączenie poezji z muzyką pozwoliło kompozytorowi w niezwykle sugestywny sposób odmalować tęsknotę bliskiego śmierci starca za rodzinnymi stronami. Pieśń ta stała się głosem serca licznych chińskich emigrantów, wyrażając ich nostalgię i miłość do Ojczyzny.

Tematyka pieśni artystycznych Lu Zaiyi skupia się wokół ogniska domowego i Ojczyzny, w integralny sposób łącząc naturę, jednostkę, rodzinę i państwo. Idee jedności natury i człowieka oraz rodziny i państwa to koncepcje od tysięcy lat będące częścią chińskiej tradycji, a także idee promowane we współczesnym świecie.<sup>35</sup> W twórczości Lu Zaiyi, skoncentrowanej wyraźnie na ekspresji uczuć, na każdym kroku zauważyć można jednak ślady refleksji kompozytora natury historycznej, kulturowej i społecznej. Jego pieśni doskonale wyrażają *Zeitgeist* (ducha czasu), a jednocześnie kompozytor kładzie nacisk na kontynuację tradycji chińskiej muzyki ludowej, kształtowanie gustów estetycznych odbiorców i współczesne znaczenie chińskiej pieśni artystycznej. Przekonania artysty wpływają na jego twórczość. W pieśniach artystycznych Lu Zaiyi widoczna jest nie tylko głębia treści wybranej przez niego tematyki, ale również szczerą wiarą kompozytora w siłę sztuki. Nie tylko jest on kontynuatorem i propagatorem wielowiekowej tradycyjnej kultury chińskiej, ale w swojej twórczości wynosi ją na nowe wyżyny, czyniąc ją częścią światowej spuścizny muzycznej. Tym samym nieustannie dokonuje wkładu w promocję chińskiej pieśni artystycznej na scenie międzynarodowej.

### 3.1.2 Tematyka pieśni artystycznych Czajkowskiego

W swoich pieśniach artystycznych Czajkowski często wzorował się na rosyjskich melodiach ludowych i komponował do słów przede wszystkim rosyjskich poetów. Jednocześnie czerpał inspirację z włoskiej opery, niemieckiej muzyki symfonicznej, francuskiego baletu i pieśni artystycznych z obszaru niemieckojęzycznego, a do tego korzystał z technik kompozytorskich charakterystycznych dla europejskiego romantyzmu. Połączenie tych elementów pozwoliło mu stworzyć pieśni artystyczne o wyraźnie rosyjskim charakterze.

---

<sup>35</sup> Chen Yuan 陈媛, *Studium pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲研究) [D], Nanchang Jiangxi Shifan Daxue 2005

Muzyka Czajkowskiego odznacza się subtelnością i melodyjnością, przepelniona jest rosyjskim kolorytem lokalnym, miłością do rodzimych krajobrazów i do rodaków. Słynny krytyk muzyczny Ernest Newman zauważył, że „pieśni artystyczne Czajkowskiego to uosobienie pragnień, bólu i melancholii. Ukazał on różne poziomy przygnębienia, zilustrował odmienne aspekty rozpaczy, tworząc nowe środki ich wyrazu”<sup>36</sup>. Z punktu widzenia treści, pieśni Czajkowskiego podzielić można na pięć kategorii:

Pierwsza z nich skupia się na ekspresji uczuć, takich jak miłość do bliskich, przyjaźń, miłość romantyczna. Kompozytor przykładał ogromną wagę do relacji rodzinnych, cenił przyjaźń i pragnął miłości, ale na przestrzeni całego swojego życia doświadczał emocjonalnych ciosów. Wczesna śmierć matki oraz stopniowe odchodzenie kolejnych przyjaciół, a także brak szczęścia w miłości sprawiły, że pieśni Czajkowskiego w większości przepelnione są smutkiem. Kompozytor nigdy jednak nie przestał wyrażać nadziei i dążenia do szczęścia w sferze uczuć. Skomponowana w 1869 roku pieśń *Nie wierz, mój przyjacielu* (не верь, мой друг, op. 6 nr 1) jest pieśnią miłosną z pierwszego cyklu pieśni Czajkowskiego. Autor wiersza stosuje personifikację, przyrównując podmiot liryczny do morza, a jego ukochaną do brzegu. Tekst mówi o tym jak morze kocha plażę i choć musi ją opuścić, to jego miłość nie ustanie i prędzej czy później powróci w objęcia ukochanej. Każda zwrotka rozpoczyna się w pełnym przygnębieniu i smutku nastroju, lecz tekst pełen jest optymizmu, co sprawia, że pieśń uderza szczerością, ale nie jest przesadnie sentymentalna. Tego rodzaju zabieg muzyczny odnaleźć można w wielu późniejszych utworach Czajkowskiego. Pieśni *To boli, to boli* (И больно, и сладко, op. 6 nr 3), *On tak bardzo mnie kochał* (Он так меня любил, op. 28 nr 4) i *Nic ci nie powiem* (Я тебе ничего не скажу, op. 60 nr 2) dają wyraz pragnieniu miłości, bólowi miłosnego zawodu oraz poczuciu emocjonalnego zagubienia. Z kolei przykładem pieśni, których tekst odwołuje się do pięknych wspomnień i podkreśla wartość przyjaźni są m.in. utwór *Ani słowa, mój przyjacielu* (Ни слова ,о друг мой, op. 6 nr 2) oraz francuskojęzyczna pieśń *Déception* (op. 65 nr 2). Natomiast kompozycja *Och, dziecko! Pod twoim oknem* (О, дитя! Под окошком твоим, op. 63 nr 6) za pomocą spokojnej, delikatnej melodii ilustruje troskę matki o dziecko.

Tematyka pieśni zebranych w drugiej kategorii zaczerpnięta jest z życia codziennego. Odznaczają się one pogodną melodią oraz połączeniem charakteru narodowego z liryzmem. Komponując pieśni artystyczne, Czajkowski często w twórczy sposób opracowywał elementy

---

<sup>36</sup> Tang Aimin 汤爱民, *Pieśni serca pełne pragnień, bólu i melancholii – Czajkowski i jego pieśni artystyczne* (渴望、痛苦、忧郁的心曲——柴可夫斯基和他的艺术歌曲) [J], Nanjing Yishu Xueyuan Xuebao 1999 (2), str. 40

muzyczne pochodzące z rosyjskich pieśni i tańców ludowych. Np. pierwsza pieśń z cyklu op. 16, *Kołysanka* (Колыбельная песня), oparta jest o symbolikę pochodzącą z rosyjskiej legendy o wietrze i fali morskiej, a tematem pieśni jest melodia ludowa. Pieśń ta ukazuje spokój nocy po pełnym trosk dniu, a muzyka harmonijnie współgra z treścią wiersza. Ponadto, Czajkowski sięgał też po elementy tradycji innych narodów. Na przykład utrzymana we włoskim stylu pieśń *Poczekaj* (Погоди), z jednej strony inspirowana była sceną zmierzchu z szekspirowskiego dramatu *Romeo i Julia*, z drugiej zaś sceną w blasku księżyca z *Kupca weneckiego*, a tekst pieśni pełen jest urzekającego piękna („Spójrz, spójrz tylko, cały firmament usiany jest skrzącymi się gwiazdami”). Do tej samej kategorii utworów zaliczają się też oparta o uliczną przyśpiewkę *Piosenka florencka* (Флорентийская песенка, op. 38 nr 6) oraz wykorzystujące rytm cygańskich tańców pieśni *Noce są szalone* (Ночи безумные, op. 16 nr 6) i *Pieśń Cyganki* (op. 60 nr 7). Warto również przywołać *Serenadę Don Juana* (Серенада Дон-Жуана, op. 38 nr 1), wykorzystującą hiszpańskie motywy muzyczne z opery *Don Giovanni* oraz dedykowany francuskiej sopranistce Désirée Artôt cykl pieśni do francuskich wierszy op. 65. Powyższe utwory pokazały światu, że Czajkowski nie tylko doskonale rozumie i potrafi wykorzystać elementy rodzimej muzyki ludowej, ale że nie stroni również od inspiracji muzyką innych narodów.

Trzecia kategoria tematyczna gromadzi pieśni dotyczące losów kobiet, pośrednio ukazujące cierpienie i niedolę ludu rosyjskiego pod rządami cara. Pieśni te odznaczają się pełną smutku melodią, a ich elegijny charakter zabarwiony jest nutą dramatyzmu. Doskonały przykład stanowią m.in. pieśni *Kanarek* (Канарейка, op. 25 nr 4), *Och, gdybyś mogła* (о если б ты могла, op. 47 nr 1) oraz *Czyż nie byłam źdźbłem trawy na polach* (Я ли в поле да не травушка была, op. 47 nr 7).

Pieśni z czwartej kategorii posiadają silne zabarwienie religijne. Pod względem stylistyki mają one charakter przede wszystkim liryczny i dramatyczny. Za pomocą tekstu i lirycznej melodii dają one wyraz bólowi towarzyszącemu przeciwnościom losu i śmierci, jak np. *Nie wierz, mój przyjacielu* (Не Верь, мой друг, op. 6 nr 1), *Śpij, smutny przyjacielu* (Усни, печальный друг, op. 25 nr 1), czy różna pieśń Czajkowskiego *Noc* (ночн, op. 60 nr 9).

Piąta kategoria daje wyraz zachwytowi nad pięknem natury, a jej muzyczny obraz niesie ze sobą emocje, oferując jednocześnie ukojenie dla serca. Utwory te wyrażają pragnienie szczęśliwego życia, charakteryzują się prostotą i pięknem melodii, pogodnym, optymistycznym nastrojem oraz lirycznym, opisowym charakterem. Np. *Wieczór* (Вечер, op. 27 nr 4), *To była wczesna wiosna* (То было раннею весной, op. 38 nr 2), *Zmierzch spadł na ziemię* (На землю сумрак пал, op. 47 nr 3).

## 3.2 Porównanie połączenia poezji z muzyką

### 3.2.1 Połączenie poezji z muzyką u Lu Zaiyi

„Wiersz jest sercem muzyki, a dźwięk jej formą”<sup>37</sup> Tekst wiersza stanowi podstawę do budowania melodii, a melodia jest nośnikiem jego treści. Teksty pieśni takich, jak *Ostatni sen*, *Patrząc w rodzinne strony*, *Most*, *Dom*, *Kocham tę ziemię* odznaczają się wysoką wartością artystyczną. Stanowi to wyzwanie dla kompozytora, ponieważ musi on wziąć pod uwagę artystyczny obraz i stylistykę wiersza, a jednocześnie stworzyć naturalnie śpiewną melodię, która zaspokoi gusta szerokiego grona odbiorców. Punktem wyjściowym jest więc głębokie zrozumienie wiersza, w oparciu o które kompozytor buduje pomost między poezją a muzyką, uwzględniając przy tym specyfikę języka chińskiego. Lu Zaiyi już na poziomie koncepcji artystycznej przykładą szczególną wagę do integralnego połączenia linii melodycznej z naturalną melodią języka, dzięki czemu w jego muzyce słychać śpiewną tonalność języka chińskiego. Poszanowanie dla charakterystyki tonalnej poszczególnych słów sprawia, że pieśni Lu Zaiyi śpiewa się z łatwością, a ich tekst jest łatwy do zrozumienia. Przykład stanowić może następujący fragment z pieśni *Most* (Przykład nutowy 2-2-1):

Przykład nutowy 2-2-1 *Most* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>38</sup>

Na słowie „mostek” (小桥), odznaczającym się tonem wznoszącym, Lu Zaiyi zastosował interwał tercji w górę, natomiast tony we frazie „o różnorodnych kształtach” (姿态多) są oddane przez pochód zstępujący (ton opadający), a następnie interwał sekundy w górę (ton równy wysoki).

<sup>37</sup> Tu Guangshe 涂光社, *Liu Xie i jego „Umysł literacki i rzeźbienie smoków”* (刘勰及其《文心雕龙》) [M], Chunfeng Wenyi Chubanshe 1999, str. 32

<sup>38</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 10



Innym przykładem jest pieśń *Dom*, gdzie w pierwszej frazie: „Dom, ach, dom, gdzie jest dom? Czyż dom nie jest pod rodzinnym dachem?” (家啊家, 家在哪? 家不在人家的屋檐下) kompozytor zastosował melodię opartą głównie o interwał sekundy, lecz we fragmencie „dom jest w nieustającej [dosłownie: długiej, długiej] nostalgii”, dla podkreślenia słów „długiej, długiej” (长长的), Lu Zaiyi użył skoku o sekstę wielką w górę (Przykład nutowy 2-2-2). Nagłe wzniesienie się linii melodycznej z jednej strony pozostaje w zgodzie z tonem wyrazu „długi” (ton wznoszący), z drugiej zaś w sugestywny sposób podkreśla znaczenie tego słowa, co stanowi zręczny zabieg kompozytorski.

Przykład nutowy 2-2-2 *Dom* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>39</sup>

Oprócz dbałości o melodię języka, Lu Zaiyi zwracał w swoich pieśniach również uwagę na jego naturalny rytm, dlatego też jego utwory brzmią prosto i swojsko, nierzadko przywołując na myśl melorecytację. Na przykład w pieśni *Kocham tę ziemię*, fraza „Nawet gdybym był ptakiem, to śpiewałbym ochryłym głosem” (假如我是一只鸟, 我也应该用嘶哑的喉咙歌唱) zgodnie z zasadami deklamacji powinna mieć następujący rytm: 假如我是/一只鸟, 我也应该/用嘶哑的喉咙/歌唱. Tam gdzie znalazłaby się cezura, Lu Zaiyi wydłuża wartość nutową za pomocą rytmu kropkowanego (Przykład nutowy 2-2-3).

<sup>39</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 85

Przykład nutowy 2-2-3 *Kocham tę ziemię* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>40</sup>

Deklamując wiersze, do których Lu Zaiyi komponował swoje utwory zauważyć można, że melodyka i rytmika jego pieśni artystycznych w dużej mierze oparte są na rytmie recytacji i naturalnej melodii języka chińskiego. Z punktu widzenia melodyki, kompozytor stosuje głównie powtarzające się dźwięki i pochody sekundowe, co nadaje melodii charakter deklamacyjny i pozwala na wyeksponowanie charakterystycznych dla języka chińskiego tonów. Z punktu widzenia rytmiki, Lu Zaiyi świadomie unika monotonii rytmu poprzez zastosowanie rytmu typowego dla deklamacji w języku chińskim. Nadaje to pieśni charakteru zbliżonego do recytatywu w zachodniej operze. Uwzględnienie specyfiki języka chińskiego pozwala w naturalny, precyzyjny i sugestywny sposób przekazać emocje wyrażone w wierszu.

<sup>40</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 55-56

### 3.2.2 Połączenie poezji z muzyką u Czajkowskiego

W Rosji u schyłku XIX wieku dominującym podejściem do łączenia poezji z muzyką była szkoła Aleksandra Dargomyżskiego (1813-1869), propagująca komponowanie muzyki pod dyktando tekstu. Zgodnie z tą szkołą, melodię i rytm partii wokalne należało tworzyć w oparciu o tekst mówiony, a muzyka powinna pozostawać całkowicie wierna wierszowi. Stylistycznie utwory te często stanowiły syntezę śpiewu i deklamacji, a pisane były do wierszy słynnych poetów, jak np. Puszkina. Za sprawą tego podejścia większość wybitnych wierszy doczekała się muzycznego opracowania.<sup>41</sup> Natomiast Czajkowski reprezentował diametralnie odmienne stanowisko, uważając że to muzyka powinna wieść prym, a tekst pełnić rolę drugorzędną. W doborze wierszy preferował rodzimych poetów, komponując zarówno do tekstów światowej sławy artystów jak Tołstoj i Puszkina, jak i poetów mniej znanych.

Z jednej strony, Czajkowski był zdania, że prozodia wiersza Puszkina jest tak doskonała, że można ją postrzegać w kategoriach muzyki, a tym samym nie potrzebuje wzbogacenia przez środki muzyczne i nie pozostawia kompozytorowi zbyt wielkiego pola do popisu. Z drugiej strony, swobodne podejście Czajkowskiego do tekstów pieśni artystycznych było niezgodne z zasadami konstruowania melodii wyłożonymi przez Dargomyżskiego, przez co często spotykało się z dezaprobatą kompozytorów i krytyków muzycznych z Cezarem Cui na czele.<sup>42</sup> Wybierane przez Czajkowskiego teksty często podporządkowane były ekspresji muzycznej, melodia i struktura pieśni nie podlegały ograniczeniom wiersza, co przyczyniło się do ukształtowania się charakterystycznego dla utworów kompozytora prymatu muzyki nad tekstem. Dla zwiększenia napięcia dramatycznego, Czajkowski często stosował kontrast między tekstem i melodią partii wokalne a partią akompaniamentu. Miało to na celu pełniejsze wyrażenie treści muzycznych i nastroju. Dla osiągnięcia zamierzonego efektu lirycznego lub dramatycznego, kompozytor nie cofał się nawet przed ingerowaniem w tekst wiersza. Np. w pieśni *Nie wierz, mój przyjacielu* (op. 6 nr 1) Czajkowski zmienił oryginalną frazę „Nie wierz mi, przyjacielu” na „Nie wierz, mój przyjacielu” (Przykład nutowy 2-2-4), co ułatwia zarówno zrozumienie, jak i wykonanie.

---

<sup>41</sup> Aranovsky M., *Rosyjscy kompozytorzy a wiek XX* (俄罗斯作曲家与 20 世纪) [M], Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2005

<sup>42</sup> Mao Yukuan 毛宇宽, *Dusza muzyki rosyjskiej – Czajkowski* (俄罗斯音乐之魂——柴科夫斯基) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2003

Przykład nutowy 2-2-4 *Nie wierz, mój przyjacielu*<sup>43</sup>

W pieśni *Ani słowa, mój przyjacielu* Czajkowski zrezygnował z tytułu, a także zmienił jedno słowo w tekście wiersza, zamiast „Czytam w twym zmęczonym spojrzeniu” wprowadzając „w twym zmęczonym sercu”. Ponadto wiersz dwustrofowy przekształcił w trzystrofowy, pokazując jak tekst może być poddany adaptacji na potrzeby koncepcji muzycznej.

Przykład nutowy 2-2-5 *Ani słowa, mój przyjacielu*<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 15

<sup>44</sup> Ibidem, str. 21

Na początku trzeciej części pieśni *Łza drży* (Слеза Дрожит), tj. części repryzowej, Czajkowski dodał frazę „Nie smuć się, przyjaciółko (ukochana)” (Przykład nutowy 2-2-6). Choć jest to niewielka zmiana, to wprowadza rosyjską nutę do niemieckiego wiersza, ponieważ takie sformułowanie używane było często w potocznym języku rosyjskim. Gdyby deklamować zmodyfikowane przez Czajkowskiego wiersze, owe powtórzenia z pewnością byłyby zbyt zbyteczne i pretensjonalne, jednak w pieśni brzmią one niezwykle płynnie i naturalnie. Powyższe przykłady dowodzą, że jedną z wyróżniających pieśni artystyczne Czajkowskiego zasad komponowania jest podporządkowanie tekstu muzyce.

Przykład nutowy 2-2-6 *Łza drży*<sup>45</sup>

Współcześni Czajkowskiemu krytycy muzyczni uważali jednak, że jego podejście do tekstu poetyckiego naruszało jego naturalną prozodię, prowadząc do zrujnowania efektu deklamacyjnego, a tym samym uniemożliwiając ukazanie kwintesencji „muzyki w poezji”. W odpowiedzi na tą krytykę Czajkowski zwracał uwagę, że pieśń artystyczna jest odtworzeniem prawdziwych emocji, a powtarzające się słowa to naturalny przejaw emocjonalnego wzburzenia. W odniesieniu do zarzutu niemożności ukazania kwintesencji „muzyki w poezji” warto zauważyć, że kompozytor wybierał przede wszystkim wiersze poetów

<sup>45</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 32

mniej znanych, których prozodia nie była tak doskonała jak w przypadku sławnych artystów, pozostawiając Czajkowskiemu przestrzeń do artystycznej ekspresji. W takim przypadku, tworzone przez niego pieśni uderzały szczerością, przemawiając do serc rosyjskich odbiorców. Ponadto, trwanie przy zasadzie prymatu muzyki w kompozycji pieśni sprawiło, że Czajkowski podniósł status akompaniamentu fortepianowego, pełniącego dotąd rolę drugorzędną. U Czajkowskiego partia fortepianu wzmaga siłę dramatycznej ekspresji oraz odgrywa ważną rolę w uzupełnianiu i rozwijaniu emocji wyrażanych w melodii partii wokalne. W relacji między poezją a muzyką w pieśniach artystycznych Czajkowskiego zauważyć można uwolnienie się od wcześniejszych ograniczeń, które z czasem zaczęło być akceptowane i promowane, a tym samym stało się ważnym wkładem w rozwój rosyjskiej pieśni artystycznej.

### 3.2.3 Cechy wspólne w łączeniu poezji z muzyką przez Lu Zaiyi i Czajkowskiego

Po pierwsze, obaj kompozytorzy w doborze tekstów do swoich pieśni preferowali wiersze rodzimych poetów. Obaj czerpali też z dorobku muzyki ludowej, wzorując się na melodiach ludowych i wykorzystując elementy muzyki ludowej, dzięki czemu ich utwory odznaczają się wyraźnym kolorytem lokalnym. Ponadto, obaj twórcy korzystali z charakterystycznych dla romantyzmu technik kompozytorskich, a jednocześnie wytworzyli swój własny, unikalny styl. Wiersze, które inspirowały Czajkowskiego do komponowania pieśni wyszły spod pióra m.in. Tołstoja, Apuchtina, Romanowa, czy Tiutczewa. Np. pieśni *Wieczór* (op. 27 nr 4) i *To była wczesna wiosna* (op. 38 nr 2) wyrażają zachwyt nad pięknem natury, utwory *Boleśnie i słodko* (И больно, и сладко, op. 6 nr 3) oraz *On tak bardzo mnie kochał* (op. 28 nr 4) odzwierciedlają podziw dla sztuki i miłości, a pieśni *Och, gdybyś tylko mogła* (О если б ты могла, op. 47 nr 1) i *Czyż nie byłam źdźbłem trawy na polach* (op. 47 nr 7) dają wyraz cierpieniu, smutkowi i wewnętrznemu niepokojowi. Ponadto Czajkowski wybierał każdy wiersz, który poruszał jego wyobraźnię twórczą. Lu Zaiyi komponował przede wszystkim do tekstów współczesnych poetów chińskich. Pieśni *Most*, *Dom* i *Wyczekiwanie* inspirowane są utworami ludowymi i na różne sposoby wyrażają tęsknotę za rodzinnymi stronami i bliskimi krewnymi, odzwierciedlając tę najczystsza formę miłości, skrywaną w głębi serca. Utwory *Ostatni sen* i *Patrzac w rodzinne strony* stanowią głos Chińczyków mieszkających po dwóch stronach cieśniny, których jednoczy pragnienie unifikacji Chin Ludowych i Tajwanu, a co za tym idzie połączenia rozdzielonych rodzin. Pieśń *Kocham tę ziemię* zabarwiona jest nutą smutku. Podmiot liryczny przyrównuje się do ptaka, który opowiada o swojej niezachwianej miłości do Matki Ziemi, co implikuje wierną, głęboką miłość autora do Ojczyzny i rodaków.

Ponadto, omawiani kompozytorzy przywiązywali ogromną wagę do integralnego połączenia treści wiersza z linią melodyczną. Teksty wybierane przez Czajkowskiego podporządkowane były muzycznej ekspresji, melodia i budowa utworu nie podlegały ograniczeniom tekstu, gdyż nadrzędnym celem było odnalezienie melodii w najpełniejszy sposób oddającej zawarte w wierszu emocje. Muzyka Lu Zaiyi również odznacza się wysokim stopniem poetyckości, w sugestywny sposób ukazuje bowiem liryzm i malarskość wiersza. Łagodnie wznosząca się i opadająca melodia niezwykle skrupulatnie odmalowuje obraz zilustrowany w tekście. Sposób połączenia subtelnej linii melodycznej ze słowami wiersza w pieśniach Lu Zaiyi sprawia, że muzyka, poezja i malarstwo przenikają się w nich wzajemnie, tworząc nierozdzielalną całość. Choć ze względu na różnice w towarzyszących im twórczości okolicznościach historyczno-kulturalnych pieśni artystyczne Czajkowskiego i Lu Zaiyi różnią się pod względem indywidualnych środków ekspresji, to bez wątpienia każdy z nich dokonał ogromnego wkładu w rozwój dorobku muzycznego swoich krajów.

### 3.3 Porównanie technik kompozytorskich

#### 3.3.1 Charakterystyka technik kompozytorskich w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi

##### 3.3.1.1 Rytmika

Metrum jest rodzajem muzycznego pulsu, podczas gdy rytm pełni rolę środka ekspresji. „Charakter i efekt melodii jest całkowicie zależny od frazowania i rytmu”.<sup>46</sup> W pieśniach Lu Zaiyi prosta, elegancka, pełna wdzięku melodia ubrana jest w skrupulatnie przemyślany, specyficzny dla każdego utworu przebieg rytmiczny, który wzmacnia siłę wyrazu melodii i dodaje jej artystycznego uroku, świadcząc jednocześnie o gruntownym muzycznym przygotowaniu kompozytora. Każda pieśń Lu Zaiyi odznacza się przejrzystym i zarazem unikalnym rytmem, dzięki któremu wystarczy spojrzeć w nuty, by w oparciu o sam przebieg rytmiczny określić nastrój utworu, jak np. poruszenie i niepokój w pieśni *Wyczekiwanie*, spokój i swobodę w utworze *Most*, czy beztruską radość w pieśni *Tęczowe chmury i kwiaty*. Wśród najbardziej wyróżniających się cech charakterystycznych wymienić należy:

---

<sup>46</sup> Kühn C. (tłum. Qian Ni), *Wymagania analizy muzycznej* (音乐分析法) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2009, str. 104

## 1. Szerokie stosowanie zmiennego metrum

“W muzyce utrzymanej w systemie dur-moll rytm ograniczony jest przez takty, a podstawą organizacji rytmicznej jest metrum”.<sup>47</sup> Zastosowanie zmiennego metrum uwalnia rytm od ograniczeń taktu i sprawia, że jest on kształtowany w oparciu o treść muzyczną, prozodię języka i ekspresję emocjonalną. Spośród siedmiu pieśni zebranych w wydaniu *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*, z wyjątkiem utworu *Ostatni sen*, utrzymanego w całości w metrum 4/4, pozostałych sześć pieśni odznacza się zmiennym metrum. Co szczególnie zasługuje na uznanie to fakt, że częste zmiany metrum nie tylko nie wpłynęły w najmniejszym stopniu na płynność melodii, ale wręcz uczyniły ekspresję muzyczną i emocjonalną bardziej naturalną i swobodną. Zmienny rytm stanowi doskonały środek wyrazu, pozwalający na integralne połączenie muzyki i języka.

Jednym z najlepszych przykładów zmiennego metrum jest pieśń *Kocham tę ziemię*, w której kompozytor zastosował sześć różnych rodzajów metrum: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4 i 7/4. Zmiana metrum prowadzi do zmiany pulsu rytmicznego, co kompozytor wykorzystał w tym utworze jako atut. Każda zmiana metrum służy konkretnemu zamysłowi muzycznemu i ekspresji emocji. Na przykład początek pieśni *Kocham tę ziemię* utrzymany jest w metrum 4/4 (Przykład nutowy 2-3-1). Dla podkreślenia pojawiającego się po raz pierwszy tematu, we frazie „ta chłostana burzą ziemia” (这被暴风雨所打击的土地), na słowie „ziemia” (土地) Lu Zaiyi zastosował kolejno metrum 2/4 i 3/4, umieszczając emfaticznie każdą sylabę na mocnej części taktu.

The image displays a musical score for the song "Kocham tę ziemię" (I Love This Land). It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "我也应该用嘶哑的喉咙歌唱: 这被". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The second system continues the vocal line with the lyrics: "暴风雨所打击的土地, 这". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including a change in meter to 2/4 and 3/4. The score is written in G major and 4/4 time, with various meter changes indicated by the number of beats per measure.

<sup>47</sup> Ibidem, str. 106



Przykład nutowy 2-3-1 *Kocham tę ziemię* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>48</sup>

Melorecytacyjna fraza „a potem umarłem” (然后我死了) utrzymana jest w metrum 4/4, a słowo „了” (partykuła podkreślająca aspekt dokonany) rozciąga się na dwie miary, co pozwala myśli muzycznej i poetyckiej wybrzmieć. Jednakże Lu Zaiyi zdecydował się dodać jeszcze takt w metrum 2/4, w którym dźwięk z poprzedniego taktu przedłużony jest o kolejną miarę, po której następuje pauza. W ten sposób kompozytor pozostawił więcej przestrzeni dla wyobraźni odbiorcy. Ten sam zabieg zastosował też na końcu kolejnej frazy: „nawet pierze zgniło w ziemi” (Przykład nutowy 2-3-2).

Przykład nutowy 2-3-2 *Kocham tę ziemię* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>49</sup>

Natomiast we fragmencie o charakterze deklamacyjnym w powtórzeniu, przy tym samym tekście i tej samej melodii (Przykład nutowy 2-3-3), kompozytor użył metrum 6/4 i 7/4, każdą frazę poprzedzając trwającą dwie miary pauzą. „W muzyce chwila ciszy jest równie istotna co część, w której wybrzmiewa dźwięk”, a pauza „dodaje spokojowi powagi”. Widać to na przykładzie frazy „często pełne są łez” (常含泪水), która za pierwszym razem utrzymana jest w metrum 5/4, a przy powtórzeniu w metrum 6/4. Dodatkowo, za drugim razem po słowie „łez”

<sup>48</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 56

<sup>49</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 58

(泪水) Lu Zaiyi dodał pauzę obejmującą dwie miary i przedłużoną fermatą. Pauza umieszczona w tym miejscu wyraźnie prowadzi do wzrostu napięcia i dramatyzmu, czyniąc jednocześnie wybuch następującej po niej kody bardziej gwałtownym i niespodziewanym.

Przykład nutowy 2-3-3 *Kocham tę ziemię* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>50</sup>

## 2. Zastosowanie rytmiki swobodnej (*sanban*)

W pieśniach artystycznych Lu Zaiyi odnaleźć można nie tylko bogactwo zachodnich figur rytmicznych, ale również liczne elementy ludowe, jak np. powszechnie stosowaną w chińskiej muzyce ludowej rytmikę swobodną (*sanban*). Nieregularność charakterystyczna dla rytmiki swobodnej pozwala na elastyczność, daje wolność i przestrzeń do lepszego wyrażenia uczuć. Wstęp do pieśni *Most* (Przykład nutowy 2-3-4) odznacza się zastosowaniem swobodnego rytmu, co dodatkowo podkreśla liryczność utworu.

<sup>50</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 63

桥

作于1981年  
千 之词

Moderato ad lib.

The musical score is written for piano. It begins with the tempo marking 'Moderato ad lib.' and a mezzo-forte (mf) dynamic. The first system contains a trill in the right hand. The second system includes a ritardando (rit.) marking and dynamics of mezzo-piano (mp) and piano (p). The score is in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment.

Przykład nutowy 2-3-4 *Most* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>51</sup>

### 3. Figury rytmiczne o charakterze ludowym

Narodowy charakter pieśni artystycznych Lu Zaiyi przejawia się nie tylko w doborze tematyki i nawiązywaniu do ludowej stylistyki, ale również w zastosowaniu figur rytmicznych charakterystycznych dla muzyki ludowej. Na przykład pieśń *Ostatni sen*, dla oddania obrazu marzenia sennego utrzymana jest w wolnym tempie, a typowy dla ludowych kołysanek rytm oparty na ósemkach i ćwierćnutach odzwierciedla aurę spokoju (Przykład nutowy 2-3-5).

<sup>51</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 10

Przykład nutowy 2-3-5 *Ostatni sen* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>52</sup>

### 3.3.1.2 Harmonika

Pieśń artystyczna stanowi integralne połączenie języka melodii, języka harmonii i języka naturalnego, przez co stworzenie utworu, który odpowie na potrzeby szerokiego grona odbiorców wymaga nie tylko by melodia i język były przystępne dla przeciętnego słuchacza, harmonia również musi być dopasowana do ogólnie przyjętych kanonów estetycznych. Lu Zaiyi zdecydował się zastosować tradycyjną harmonikę funkcyjną jako szkielet harmoniczny w swoich pieśniach artystycznych, lecz w jego utworach zauważyć można twórcze połączenie harmoniki klasycznej ze współczesną, pozwalające na wykorzystanie harmonii w kreacji nastroju i obrazu poetyckiego.

<sup>52</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 32

## 1. Różnorodna budowa akordów

Różnorodna budowa akordów to jeden z wyróżników warsztatu twórczego Lu Zaiyi. W harmonice funkcyjnej akordy zbudowane są w oparciu o interwał tercji, natomiast w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi zauważyć można, że kompozytor często łamał tę zasadę, stosując do budowy akordów m.in. interwały kwarty i kwinty. Choć interwały kwarty i kwinty czystej uważane są w tradycyjnym zachodnim systemie muzycznym za konsonanse doskonałe, to nałożenie na siebie tych dwóch interwałów w akordzie tworzy brzmienie dysonansowe. W oparciu o gruntowne przygotowanie i bogate doświadczenie kompozytorskie, a także unikalną filozofię twórczą, Lu Zaiyi udało się za pomocą akordów o różnej strukturze zerwać z tradycyjnym podejściem do budowy akordów w oparciu o interwał tercji, a także zniwelować niepożądane aspekty łączenia interwałów kwarty i kwinty w akordzie, uzyskując oryginalny efekt rozmazania i onirycznego odrealnienia. Na przykład w pieśni *Ostatni sen* (vide Przykład nutowy 2-3-5), choć akordy budowane są w oparciu o kwarty i kwinty, to Lu Zaiyi za pomocą różnorodnych pozycji akordów uniknął bezpośredniego zderzenia interwałów dysonansowych, zastępując dysonanse występujące w postaci zasadniczej bardziej rozmytym efektem. W ten sposób współczesna technika budowy akordów stała się nośnikiem ulotnej atmosfery marzenia sennego.

Inna technika, którą Lu Zaiyi stosuje dla uzyskania oryginalnych brzmień jest budowanie złożonych akordów z wykorzystaniem akordów na różnych stopniach skali i akordów pełniących różne funkcje. Celem takiego zabiegu jest zaburzenie konsonansowego brzmienia tradycyjnej harmoniki funkcyjnej dla uzyskania nowych środków do ekspresji emocji, takich jak bogata paleta barw i kontrast. Kompozytor celowo tworzy „dysonansowe” brzmienia by lepiej oddać treść pieśni, bardziej sugestywnie odmalować nastrój i koncepcję artystyczną. Przykład takiej techniki kompozytorskiej znaleźć można w preludium do pieśni *Most* (vide Przykład nutowy 2-3-4). W taktach pierwszym i czwartym widać jak Lu Zaiyi nakłada na siebie akordy o różnych funkcjach harmoniczych, tj. tonikę i dominantę w postaci zasadniczej oraz dominantę dominantę w postaci zasadniczej. Zabieg ten zaburza poczucie tonalności, a wprowadzony przez połączenie akordów o różnych funkcjach dysonans odzwierciedla zderzenia fal i odbłyśki światła na wodzie.

## 2. Łączenie barw różnych skal

Ukazując muzykę z różnych regionów i odmiennych konwencji stylistycznych, Lu Zaiyi stosował technikę łączenia różnych skal muzycznych, odważnie eksperymentując w zakresie

barw. Za pomocą właściwego sobie podejścia do budowy akordów tworzył pieśni artystyczne z jednej strony charakteryzujące się chińskim kolorytem, z drugiej zaś odzwierciedlające styl muzyczny odpowiadający danemu utworowi. Podejście to wywarło duży wpływ na rozwój współczesnej chińskiej pieśni artystycznej.

Pieśń *Dobrotliwa Matka Ojczyzna* stanowi doskonały przykład nowatorskiego brzmienia uzyskanego przez Lu Zaiyi poprzez zerwanie z kształtowaniem barwy typowym dla tradycyjnej harmoniki. W utworze tym, będącym wyrazem gorącej miłości do Matki Ojczyzny, kompozytor nie zastosował charakterystycznej dla pieśni patriotycznych pogodnej barwy skali durowej. Lu Zaiyi zdecydował się na użycie skali molowej, podkreślającej „dobrotliwość” Matki. We wstępie (Przykład nutowy 2-3-6) utrzymany w tonacji molowej przebieg harmoniczny kształtuje się następująco: I-V-III-IV-I. Pod względem budowy akordów, kompozytor zastosował przewrót podkreślający tercję w akordzie, przez co melodia prowadzona w tonacji molowej nabiera odcienia tonacji durowej. Ta z pozoru wewnętrznie sprzeczna technika w niezwykle sugestywny sposób odmalowuje portret Ojczyzny, zarazem potężnej i czulej.

Adagietto 深情地

1. 谁 不  
2. 谁 不

Przykład nutowy 2-3-6 *Dobrotliwa Matka Ojczyzna* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 4

Podobnie w utworze *Dom*, Lu Zaiyi pokazał niezwykle umiejętne wykorzystanie barwy, tworzonej środkami harmonicznymi. We wstępie do pieśni (Przykład nutowy 2-3-7), kompozytor zaplanował przebieg harmoniczny zgodnie z zasadami tradycyjnej harmoniki funkcyjnej, jednak pod względem budowy akordów znów odcisnął swoje unikalne piętno. Lu Zaiyi nie zbudował akordów w oparciu o interwał tercji, a zastąpił tercję akordu kwartą, rozmywając tym samym brzmienie typowe dla tej tonacji. Właśnie tego rodzaju mglistość doskonale odzwierciedla stan emocjonalny wędrowca błąkającego się po obcej ziemi z dala od Ojczyzny. Zabieg ten stanowi przykład unikalnego podejścia Lu Zaiyi do harmoniki.

The image displays a musical score for the piece 'Dom' by Lu Zaiyi. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano accompaniment in 4/4 time, marked 'Adagio Rubato' and 'mp'. The second system shows the vocal line, marked 'a tempo' and 'mp', with the lyrics '家 哪 家, 家 在 哪?' (Where is home, where is home?). The piano accompaniment in the second system includes markings for 'rall.' and 'p'.

Przykład nutowy 2-3-7 *Dom* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>54</sup>

Z punktu widzenia harmoniki, w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi zauważyć można umiejętne zastosowanie elementów zarówno harmoniki tradycyjnej, jak i współczesnej do wyrażenia emocji, nastroju i treści danej pieśni. Wykorzystując atuty obu podejść do współbrzmień dźwięków w utworze, kompozytor w twórczy sposób poszerzył zakres technik kompozytorskich w pieśni artystycznej skierowanej do szerokiego grona odbiorców.

<sup>54</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 85

### 3.3.1.3 Melodyka

Melodia jest wyrazem myśli muzycznej kompozytora, logicznie uporządkowanym szeregiem dźwięków w wiodącym głosie. Jest to też najłatwiejszy w odbiorze element muzyki. Dobra melodia raz zasłyszana na trwałe pozostaje w pamięci. Melodie pieśni artystycznych Lu Zaiyi odznaczają się śpiewnością, subtelnością i poetyckością wyrazu. Pomiedzy wierszami słyhać głębię emocji i zrozumienia dla treści wiersza. Znany krytyk muzyczny Ju Qihong w następujący sposób opisał jego twórczość: „Lu Zaiyi zawsze był indywidualistą zarówno w życiu, jak i w twórczości, nigdy nie mówił niczego wbrew sobie i nie komponował utworów okazjonalnych. Wierny był realiom życia, pilnie odkrywał i odzwierciedlał ludzką naturę. Za pomocą znanych sobie środków muzycznych szczerze przekazywał odbiorcom prawdziwe emocje i głębokie przemyślenia.”<sup>55</sup>

#### 1. Narodowy charakter melodii

Pieśni artystyczne Lu Zaiyi odznaczają się wyraźnym charakterem narodowym, co związane jest między innymi z wyborem tematyki. Tematyka ta dotyczy szeroko pojętej miłości, szczególnie miłości do Ojczyzny, do narodu, ale także wszelkich form codziennej miłości, której przejawy stają się pretekstem do mówienia o miłości patriotycznej. Motyw miłości patriotycznej jest głęboko zakorzeniony w trwającej nieprzerwanie od tysięcy lat kulturze chińskiej, są to uczucia bliskie Chińczykom i łatwo poruszające najczulsze struny serc. Charakter narodowy jest też ściśle związany ze źródłem melodii Lu Zaiyi, którym jest muzyka ludowa. Wiele melodii z pieśni artystycznych tego kompozytora opartych jest o interwały sekundy i tercji, charakterystyczne dla chińskich melodii ludowych. Z jednej strony tego rodzaju melodia odpowiada wymogom deklamacji wiersza, z drugiej zaś odzwierciedla stylistykę pieśni z południa Chin. Na przykład w pieśni *Most* melodia utrzymana w skali pentatonicznej oparta jest na dźwięku centralnym, co doskonale ukazuje subtelny, delikatnie falujący, niebezpośredni charakter muzyki z regionu na południe od rzeki Jangcy. Lu Zaiyi w umiejętny sposób opracował materiał ludowy z okolic Szanghaju, sprawiając że melodia pieśni doskonale oddaje lokalny koloryt, ale jednocześnie nie stanowi kopii oryginalnej melodii, zachowując tym samym świeżość.

---

<sup>55</sup> Ju Qihong 居其宏, *Muzyczny poeta o wielkim sercu – Lu Zaiyi i jego twórczość wokalna* (胸怀大爱的音乐诗人——陆在易和他的声乐创作)[J], *Renmin Yinyue* 2004(11), str.105



## 2. Bogactwo ozdobników

W języku chińskim wyraz składa się z nagłosu, śródgłosu i wygłosu, co sprawia, że artykulacja jest dynamicznym procesem. Dodanie ozdobników pozwala na realizację tonów oraz niespieszną, wyraźną artykulację wygłosu. Dlatego też w chińskiej wokalne muzyce ludowej często stosuje się przednutki, mordenty, glissanda i inne ozdobniki, pomocne w uzyskaniu odpowiedniej intonacji, zapobiegające zjawisku zmiany tonu przez melodię i urozmaicające linię melodyczną. Pieśni artystyczne Lu Zaiyi obfitują w różnego rodzaju ozdobniki, czego doskonałym przykładem jest m.in. pieśń *Most*, gdzie znaleźć można siedem przednutek oraz dwa przykłady *runqiang*<sup>56</sup> (Przykład nutowy 2-3-8).

Adagio  
水多的小桥姿态多

Adagio  
mp

Moderato  
mp poco a poco cresc. mf

Moderato  
mp poco a poco cresc. mf

注：此谱适用于男中音。

Przykład nutowy 2-3-8 *Most* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>57</sup>

Złożona przednutka pośrodku wyrazu 姿态 podkreśla wymowę sylaby 态 (*tai*) na czwartym tonie (tonie opadającym), ponieważ przy interwale tercji w dół odbiorca łatwo mógłby pomylić ją z homofoniczną sylabą 胎 (*tai*) na drugim tonie (tonie wznoszącym). Ozdobnik sprawia, że

<sup>56</sup> *Runqiang* to pojęcie odnoszące się do tradycyjnych chińskich technik ozdabiania melodii wokalne z wykorzystaniem m.in. przednutek, tryli i glissand. W odróżnieniu od europejskich ozdobników, *runqiang* jest silnie związany ze specyfiką języka i jego prozodią, a także wykazuje duże zróżnicowanie lokalne.

<sup>57</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 10

wymowa tego wyrazu staje się wyraźna, a jednocześnie dodaje melodii subtelności, lepiej oddając urok charakterystycznych dla południa Chin mostów.

Dla uzyskania miękkości i płynności melodii Lu Zaiyi często stosował również opadające glissando. Przykład odważnego, długiego glissanda znaleźć można w pieśni *Kocham tę ziemię*, we frazie „ponieważ głęboko kocham tę ziemię” (Przykład nutowy 2-3-9). Dla pokreślenia siły tego uczucia, Lu Zaiyi zastosował podwójną kropkę na wyrazie „kocham” (爱), a także glissando do wyrazu 得 (partykuła poprzedzająca okolicznik sposobu). Glissando to opada aż na dno serca, poruszając do głębi, w tym jednym słowie skupia się cały ładunek emocjonalny podmiotu lirycznego, cała wyrażona wcześniej tęsknota.

Przykład nutowy 2-3-9 *Kocham tę ziemię* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>58</sup>

### 3. Leitmotiv

Leitmotiv odnosi się do materiału muzycznego, który jest składnikiem budulcowym utworu, jest to motyw powracający, a jego różnorodne opracowania stanowią motor napędowy rozwoju kompozycji. W pieśniach artystycznych Lu Zaiyi często odnaleźć można tego rodzaju motyw przewodni. Patrząc na zapis nutowy lub słuchając pieśni *Kocham tę ziemię* nietrudno zauważyć, że odznacza się ona linią melodyczną o znacznym ambitusie i dużej sile ekspresji. Uważniejsza analiza pozwala jednak dostrzec ukryty w temacie motyw oparty na interwałach sekundy i tercji, który przewija się przez całą pieśń, łącząc ją w spójną całość (Przykład nutowy 2-3-10).

<sup>58</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 59

Moderato 纵情歌唱地 ♩ = 70

Example of musical notation 2-3-10 *Kocham tę ziemię* (source: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>59</sup>

Przykład nutowy 2-3-10 *Kocham tę ziemię* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>59</sup>

Kompozytor rozwija ten motyw w części kantylenowej i deklamacyjnej, a w interludium (Przykład nutowy 2-3-11) inkorporuje elementy ze wstępu i tematu, w pełni wykorzystując potencjał interwału sekundy.

Przykład nutowy 2-3-11 *Kocham tę ziemię* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 55

<sup>60</sup> Ibidem, str. 59-60

Moderato 思潮澎湃地

Moderato 思潮澎湃地

*f*

3

3

3

3

3

9

9

10

*mf*

*f*

3

3

3

3

3

9

9

9

9

*f*

3

3

3

3

3

*ff*

*rit.*

*a tempo più mosso*

*fff*

3

9

9

9

9

*mf*

*mp*

*dim.*

*rit.*

*p*

W reprzyzie rozpoczynającej się po zmianie tonacji usłyszeć można znów melodię z ekspozycji, jednak po pierwszej frazie kompozytor zastosował progresję o interwał tercji w górę, po której następuje powrót do tonacji wyjściowej. Pełna rozmachu i zdecydowania koda zbudowana jest również w oparciu o motyw przewodni, jednak jeden z interwałów sekundy ze wstępu zastąpiony zostaje interwałem tercji, co dodatkowo podkreśla siłę wyrażanych emocji (Przykład nutowy 2-3-12).

Przykład nutowy 2-3-12 Kocham tę ziemię (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>61</sup>

Na przestrzeni całej pieśni znaleźć można liczne przykłady melodii opartych o interwał sekundy. Linia melodyczna wykorzystująca bliskie odległości między dźwiękami nawiązuje do tradycji deklamacji w języku chińskim. Dlatego też zastosowanie pochodów sekundowych nie tylko nadaje melodii chińskiego kolorytu, ale sprawia, że współgra ona ze specyfiką języka chińskiego.

#### 4. Wykorzystanie elementów operowych

Poza liryczną melodią, pieśni Lu Zaiyi odznaczają się również zastosowaniem motywów o charakterze deklamacyjnym, które przeplatają się z motywami lirycznymi. Poprzedzające

<sup>61</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 64

liryczną melodię fragmenty deklamacyjne wprowadzają element wyczekiwania, co nadaje pieśni charakteru operowego recytatywu i czyni ją bardziej dramatyczną. Jest to jedna z cech charakterystycznych pieśni artystycznych Lu Zaiyi. Najłatwiej dostrzec zastosowanie tej techniki w pieśni *Wyczekiwanie*. Na początku utworu kompozytor zastosował dwie triole o melodyce sylabicznej. Pierwsza z nich wzywa „wróć” (回来吧), druga wprowadza melodię liryczną sprawiając, że przesycona jest ona wyczekiwaniem. Kompozytor wykorzystuje ten kontrast między recytacją a kantyleną, opierając na nim konstrukcję linii melodycznej (Przykład nutowy 2-3-13).

Przykład nutowy 2-3-13 *Wyczekiwanie* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)

Pieśń *Kocham tę ziemię* stanowi szczytowe osiągnięcie Lu Zaiyi pod względem wykorzystania zachodnich technik kompozytorskich. Wstęp do części o charakterze recytatywu, opartej na pierwszym, pełnym tragizmu wersie wiersza, ogranicza się do akordów harmonicznym wykonywanych arpeggio (Przykład nutowy 2-3-3). Ten pełen smutku recytatyw, w zestawieniu z dynamicznym interludium i kodą tworzy ostry kontrast pod względem dynamiki, tempa i ekspresji emocjonalnej, dodając pieśni dramatyzmu i siły wyrazu.

### 3.3.2 Charakterystyka technik kompozytorskich w pieśniach artystycznych Czajkowskiego

#### 3.3.2.1 Rytmika

Do zagadnienia rytmu i metrum w pieśniach artystycznych Czajkowski podchodził jednocześnie odważnie i z rozwagą. Dla jak najpełniejszego wyrażenia zamierzonych treści, kompozytor używał zarówno uniwersalnych rozwiązań, jak i rytmiki o charakterze narodowym.

##### 1. Różnorodność i elastyczność rytmiki

W pieśniach artystycznych Czajkowskiego często występują takie rodzaje metrum jak 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 i 6/8. W pieśniach o charakterze lirycznym lub narracyjnym kompozytor najczęściej używa spokojnego, przejrzystego metrum 4/4, jak np. w utworze *Błogosławię was, lasy* (Благословляю Вас, леса, op. 47 nr 5). W pieśniach o charakterze tanecznym z kolei dominuje żywe metrum 3/4, np. *Podczas głośnego balu* (Средь шумного бала, op. 38 nr 3). Czajkowski miał elastyczne podejście do metrum i rytmu, które podporządkowywał celom ekspresyjnym. Dlatego też w twórczości jego zobaczyć można niekonwencjonalne rozwiązania rytmiczne. Na przykład w spokojnym, lirycznym fragmencie pojawić się mogą szybkie triole lub akordy harmoniczne w akompaniamencie, które służyć mają wykreowaniu zamierzonego nastroju. Podobnie pieśń *Ani słowa, mój przyjacielu* (Przykład nutowy 2-3-14) utrzymana jest w miarowym metrum 4/4, ale na początku części kontrastującej rytm akordów rozłożonych w partii akompaniamentu zmienia się z dwóch ósemek przypadających na jedną miarę taktu w cztery szesnastki, co tworzy wyraźny kontrast w stosunku do niezmiennego rytmu partii wokalne. Kontrast stylistyczny w rytmie partii wokalne i partii akompaniamentu odzwierciedla zmianę nastroju podmiotu lirycznego, którego spokój zostaje zmaćony.

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato assai". It consists of two staves: a vocal line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo marking "Moderato assai" is written above the first staff. The piano accompaniment begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and later changes to *p* (piano). The score includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The vocal line features a melodic line with some grace notes and a final cadence.

Przykład nutowy 2-3-14 *Ani słowa, mój przyjacielu*<sup>62</sup>

Czajkowski często też inkorporował w swoich pieśniach figury rytmiczne innych narodów czy rytm marszowy, podkreślając w ten sposób styl utworu. Na przykład w *Pieśni Cyganki* (op. 60 nr 3) zastosował radosne rytmy cygańskie.

## 2. Rytm o charakterze ludowym

W rosyjskiej muzyce ludowej wyróżnić można dwa charakterystyczne rodzaje rytmów. Jeden z nich jest swobodny, spokojny i płynny, drugi natomiast odznacza się wyraźnymi akcentami, zdecydowaniem i dynamiką. Czajkowski często wykorzystywał w swoich pieśniach artystycznych elementy muzyki ludowej, eksperymentując między innymi z rytmiką swobodną, zmiennym rytmem oraz połączeniem rytmów tradycyjnych z ludowymi. W ten sposób uzyskiwał tematy muzyczne o unikalnej warstwie rytmicznej. Na przykład w pieśni *Czyż nie byłam źdźbłem trawy na polach* (op. 47 nr 7) Czajkowski stosuje charakterystyczne dla słowiańskich pieśni ludowych zmiany metrum. Na przestrzeni utworu metrum zmienia się z 4/4 na 3/2 aż 37 razy. Za pomocą typowej dla rosyjskich tańców swobodnej rytmiki kompozytor

<sup>62</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 15



odmalowuje cierpienie i rozpacz podmiotu lirycznego w obliczu okrutnej rzeczywistości, która ją otacza (Przykład nutowy 2-3-15).

Przykład nutowy 2-3-15 Czyż nie byłam źdźblem trawy na polach<sup>63</sup>

Przykład nutowy 2-3-16 Łagodne gwiazdy świeciły na nas<sup>64</sup>

Inny przykład stanowi utwór *Łagodne gwiazdy świeciły na nas* (Нам звёзды краткие сияли, op. 60 nr 12). Utrzymany jest on w metrum 4/4 (Przykład nutowy 2-3-16), lecz pomiędzy rytmem partii wokalne i partii akompaniamentu występuje wyraźny kontrast. Partia fortepianu

<sup>63</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 288

<sup>64</sup> Ibidem, str. 154

charakteryzuje się zastosowaniem akordów harmonicznycch w rytmie triolowym, natomiast w wybijającej się na pierwszy plan partii wokalne kompozytor użył rytmu synkopowanego, opartego głównie na wartościach ósemkowych. Zabieg ten doskonale odmalowuje wizerunek podmiotu lirycznego, pod roziskrzonym nocnym niebem wspominającego młodzięcze lata.

### 3.3.2.2 Harmonika

Będąc rosyjskim kompozytorem żyjącym w XIX wieku, Czajkowski tworzył pod wpływem nurtu romantycznego. W jego kompozycjach wyraźnie słycać język muzyczny zaczerpnięty z rosyjskiej muzyki ludowej, co wzbogaca warstwę harmoniczną pieśni, nadając im charakter zarówno romantyczny, jak i narodowy.

#### 1. Bogata kolorystyka

Czajkowski z jednej strony był kontynuatorem niemieckojęzycznej pieśni artystycznej i korzystał z jej słownika harmonicznego, z drugiej zaś stosował też techniki unikalne dla własnej twórczości. Z punktu widzenia kolorystyki, warto zwrócić uwagę na bogactwo barw jakie wprowadzają liczne zmiany harmoniczne w partii fortepianu, doskonale współgrające z partią wokalną i treścią pieśni. W celu wzbogacenia warstwy harmonicznycch utworów, a tym samym udoskonalenia kreowanego obrazu muzycznego Czajkowski stosował m.in. akordy alterowane, dźwięki obce w akordach, dominanty wtrącone, wtrącone dominanty septymowe VIII stopnia i akordy nonowe; progresje, dodawanie dźwięków obcych i zmian chromatycznych; różnorodną i zmienną fakturę fortepianową oraz zmiany tonacji. Na przykład w pieśni *Ten, kto tęsknotę zna* (op. 6 nr 6) Czajkowski zastosował do zmiany tonacji drugorzędną dominantę z dźwiękami alterowanymi, drugorzędną dominantę septymową VII stopnia oraz akord septymowy II stopnia z obniżoną kwintą. Akordy te wzbogacają kolorystykę pieśni i dają wyraz nastrojowi smutku.

#### 2. Zastosowanie harmoniki ludowej

W pieśniach artystycznych Czajkowskiego znaleźć można współbrzmienia zaczerpnięte z typowej dla rosyjskiej muzyki skali minorowej naturalnej. Ludowe skale i akordy pojawiają się również w akompaniamencie fortepianowym. Np. w pieśni *Nie wierz, mój przyjacielu* (op. 6 nr 1) przed częścią repryzową znajduje się wprowadzająca 5-taktowa fraza (Przykład nutowy 2-3-17, takty 40-44). Czajkowski nie zastosował tu typowego dla zachodnioeuropejskiej harmoniki łącznika w postaci dominanty i toniki, lecz wprowadził dominantę minorową,

charakterystyczną dla często występującej w rosyjskiej muzyce ludowej skali minorowej naturalnej. Zabieg ten stanowi przykład stylizacji ludowej.

The image shows a musical score for a piece in G minor. It consists of three systems. The first system is a piano introduction with a treble clef and a 'гам.' (gam) marking. The second system contains the vocal line with lyrics: 'Не верь, мой друг, не верь, не верь, мой друг, не верь, когда в по...'. The piano accompaniment for the second system includes dynamic markings 'p' and 'cresc.'. The third system continues the piano accompaniment with 'p' and 'cresc.' markings.

Przykład nutowy 2-3-17 *Nie wierz, mój przyjacielu*<sup>65</sup>

W pieśni narracyjnej *Korale* (Корольки, op. 28 nr 2), ekspozycja rozpoczyna się toniką wiodącej tonacji fis-moll, a fraza kulminacyjna zakończona jest kadencją plagalną (Przykład nutowy 2-3-18, takty 91-92), to jest połączeniem subdominanty z toniką. Stosowanie kadencji plagalnej w minorowej skali naturalnej jest jedną z cech charakterystycznych pieśni artystycznych Czajkowskiego. Ma ona swoje źródło w rosyjskiej muzyce ludowej, gdzie skala minorowa naturalna odgrywa ważną rolę i często używa się w niej kadencji plagalnej, podczas gdy w muzyce zachodnioeuropejskiej skala minorowa eolska stanowi wyjątek od powszechnie stosowanej skali minorowej harmoniczej.

<sup>65</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 18

Przykład nutowy 2-3-18 *Korale*<sup>66</sup>

### 3.3.2.3 Struktura tonalna i przesunięcia centrum tonalnego

#### 1. Charakterystyka struktury tonalnej

W przypadku pieśni artystycznych Czajkowskiego o charakterze lirycznym, odznaczających się zwięzłością formy, koncentracją treści i spójnością wyrażanych uczuć, w stosunkowo jednorodnej strukturze tonalnej zauważyć można sporadyczne przesunięcia modulacyjne i modulacje, mające na celu ukazanie wielowarstwowości uczuć. Natomiast w przypadku pieśni bardziej dramatycznych, obfitujących w zmiany nastroju, obrazu poetyckiego i wątków, zmianom tym towarzyszą częste i kontrastujące przesunięcia centrum tonalnego, składające się na skomplikowaną strukturę tonalną. Np. w dramatycznej pieśni narracyjnej *Korale* (op. 28 nr 2), obok stosunkowo stabilnej wiodącej tonacji fis-moll zauważyć można równoległą drugorzędą strukturę tonalną, wzmagającą napięcie dramatyczne i podkreślającą zmiany nastroju.

#### 2. Połączenie modulacji ze skalami ludowymi

Umiejętne stosowanie przez Czajkowskiego przesunięć modulacyjnych i modulacji w obrębie tradycyjnych 24 tonacji, a także popularnych w nurcie romantycznym modulacji o interwał tercji w górę lub w dół, pozwoliło kompozytorowi na jeszcze doskonalszą kreację koncepcji artystycznej oraz przeżyć wewnętrznych podmiotu lirycznego. Ponadto, poprzez wprowadzanie dźwięków alterowanych zaczerpniętych ze stosowanych w rosyjskiej muzyce ludowej skali minorowej naturalnej, melodycznej i doryckiej, Czajkowski wzbogacał melodię

<sup>66</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 192

o liczne półtony, za sprawą czego pieśni jego jednocześnie doskonale wpisują się w stylistykę romantyczną, jak i odznaczają się unikalnością wyrazu i silnym zabarwieniem narodowym. Doskonałym tego przykładem są m.in. pieśni *Kołysanka* (op. 16 nr 1) i *Korale* (op. 28 nr 2).

#### 3.3.2.4 Melodyka

Piękna, poruszająca melodia jest jednym z wyróżników twórczości Czajkowskiego. Wychodzące spod jego pióra melodie, zarówno te przesyczone liryzmem, jak i te pełne skondensowanych emocji, odznaczają się falującym przebiegiem, przywodzącym na myśl oddech. Czajkowski przywiązywał dużą wagę do wyrażania w melodii uczuć i nastrojów podmiotu lirycznego, choć robił to w sposób stonowany i wstrzemięźliwy. Melodyka jego pieśni odznacza się jednocześnie liryzmem, dramatyzmem i charakterem narodowym.<sup>67</sup>

##### 1. Włączanie elementów muzyki ludowej

Czajkowski zebrał i przebadął liczne przykłady rosyjskiej muzyki ludowej, jak również elementy kultury muzycznej rosyjskich miast, takie jak romanse, marsze, czy walce, by następnie włączyć do swoich utworów typowo rosyjski język muzyczny, elementy rosyjskiej harmoniki i rytmiki. Jednocześnie kompozytor czerpał z osiągnięć zachodnioeuropejskiej muzyki klasycystycznej i romantycznej, łącząc w swojej twórczości elementy rosyjskiej muzyki ludowej z najnowszymi europejskimi technikami kompozytorskimi. Tak więc kompozycje Czajkowskiego z jednej strony odznaczają się wyraźnym kolorytem narodowym, z drugiej zaś zbudowane są na niezwykle solidnych podstawach artystycznych, co pozwoliło rosyjskiej muzyce wzbić się na nowe wyżyny. Na przykład pieśń *Kołysanka* (op. 16 nr 1) oparta jest na melodii rosyjskiej kołysanki ludowej, a utwór *Pieśń Cyganki* (op. 60 nr 7) utrzymany jest w stylistyce muzyki rosyjskich Romów, m.in. poprzez zastosowanie interwału sekundy zwiększonej w molowej tonacji równoimiennej.

##### 2. Różnorodność technik kompozytorskich

W melodyce Czajkowskiego zauważyć można różnorodne techniki prowadzenia melodii, takie jak np. figury polegające na powtarzaniu jednego dźwięku. W pieśni *Dlaczego?* (op. 6 nr 5) na zakończenie każdej frazy występuje obejmująca cały takt figura oparta na powtarzającym się dźwięku, która podkreśla intonację pytającą (Przykład nutowy 2-3-19).

---

<sup>67</sup> Luo Qun 罗群, *Studium porównawcze wybranych pieśni artystycznych Czajkowskiego i Musorgskiego* (柴科夫斯基与穆索尔斯基代表性艺术歌曲之比较研究) [D], Tianjin Yinyue Xueyuan 2012

Moderato *p*

От че-го по-блед-не-ла весной

*p* *p*

пыш-ноцвет-на-я ро-за са-ма? От че-го под зе-

Przykład nutowy 2-3-19 *Dlaczego*.<sup>68</sup>

Inną techniką stosowaną przez Czajkowskiego jest progresja. Na przykład na początku części B pieśni *Ani słowa, mój przyjacielu* (op. 6 nr 2), tj. poczynając od taktu 15, usłyszeć można trzykrotną progresję o interwał sekundy i tercji w górę (Przykład nutowy 2-3-20).

poco più mosso  
poco a poco cresc.

И толь-ко, скло-нив-шись, чи-та-ют, как я в тво-ем серд-це у-ста-лом,

*p poco a poco cresc.*

Przykład nutowy 2-3-20 *Ani słowa, mój przyjacielu*.<sup>69</sup>

Kolejnym przykładem jest technika wariacyjna. W pieśni *Ten, kto tęsknotę zna* (op. 6 nr 6) pierwszy temat pojawia się trzykrotnie. Najpierw jako temat części pierwszej (Przykład

<sup>68</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 35

<sup>69</sup> Ibidem, str. 21

nutowy 2-3-21), za drugim razem melodia pozostaje niezmieniona, ale kompozytor wprowadza niewielkie modyfikacje w rytmie (Przykład nutowy 2-3-22), a ostatni raz wybrzmiewa w części repryzowej. W tej odsłonie temat przechodzi z partii wokalne do partii akompaniamentu, łącząc się z nowym materiałem muzycznym partii wokalne (Przykład nutowy 2-3-23). Choć melodia i rytm nie uległy zmianie, to zmiana faktury sprawia, że można postrzegać ten fragment jako kolejną wariację tematu.

Andante non tanto  
*espress.*

*p*

*p espress.*

Нет, толь-ко тот, кто знал

сви-да-нья жаж-ду, пой-мет, как я страдал и как я

*piu f*

Przykład nutowy 2-3-21 *Ten, kto tęsknotę zna*<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 39

*f* *p*  
 Ах, толь-ко тот, кто знал сви-да-нья жаж-ду,  
*cresc.* *mf* *p*  
 пой-мет, как я стра-дал и как я страж-ду.  
*cresc.*

Приклад нотowy 2-3-22 *Ten, kto tęsknotę zna*<sup>71</sup>

*molto rit. a tempo*  
*pp*  
 страж-ду. Вся грудь го-рит... Кто знал сви-  
*espress.*  
*ff* *p*  
 -да-нья жаж-ду, пой-мет, как я страдал и  
*7*

Приклад нотowy 2-3-23 *Ten, kto tęsknotę zna*<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 41

<sup>72</sup> Ibidem, str. 42



Melodyka Czajkowskiego charakteryzuje się również stosowaniem połączenia pochodów interwałowych ze skokami interwałowymi lub melodii opartych na dużych skokach interwałowych, falujących linii melodycznych, inwersji, intonacji pytającej, zmian rytmicznych o charakterze improwizowanym oraz wariacyjnego opracowania tematu. Środki te służą wzmocnieniu napięcia dramatycznego utworów. Na przykład w ostatniej frazie partii wokalne pieśni *Dlaczego?* (op. 6 nr 5) opadająca linia melodyczna zakończona jest skokiem o oktawę w górę (Przykład nutowy 2-3-34), naśladującym intonację pytania i podkreślającym wybuch emocji podmiotu lirycznego.

The image displays a musical score for the song "Dlaczego?" (Why?). The top system features a vocal line in G major with the lyrics: "- жи мнескорей, ты, по-ки- нув, за-бы- ла ме- ня?". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of chords. The tempo is marked "molto rit.". The bottom system shows a piano accompaniment with a tempo marking "a tempo" and dynamics "p".

Przykład nutowy 2-3-24 *Dlaczego?*<sup>73</sup>

### 3.3.3 Cechy wspólne technik kompozytorskich w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego

#### 3.3.3.1 Zwięzła forma

##### 1) Budowa utworu

<sup>73</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 38

Pieśni artystyczne Lu Zaiyi i Czajkowskiego zazwyczaj mają formę dwuczęściową, dwuczęściową repryzową lub trzyczęściową, przy czym w formie dwuczęściowej repryzowej część druga często stanowi zmodyfikowane powtórzenie części pierwszej, a całość odznacza się zwięzłością formy (szczegółowa analiza utworów przedstawiona jest w rozdziale piątym). Kompozytorzy ci nie popisywali się w pieśniach swoimi umiejętnościami, nie używali rozbudowanych form by wyrazić miłość do Ojczyzny, rodziny i domu i nie afiszowali się ze swoją wiedzą teoretyczną stosując wymyślną budowę utworu. Skupiali się natomiast na ekspresji emocjonalnej i doskonale dawali wyraz uczuciom za pomocą formy krótkiej, a zwięzłej.

## 2) Koda

Nietrudno zauważyć, że obaj kompozytorzy w większości swoich pieśni artystycznych stosowali kodę. Najczęściej stanowi ona przetworzenie wcześniejszego materiału muzycznego, niejako podsumowanie poprzedzających ją części, dzięki czemu scala utwór pod względem emocji, stylu, tempa i tonacji.

### 3.3.3.2 Poruszająca melodia

#### 1) Różnorodność technik konstruowania melodii

Patrząc na pieśni artystyczne Lu Zaiyi i Czajkowskiego nie sposób nie zauważyć, iż za pięknymi melodiami stoi doskonały warsztat kompozytorski. W celu lepszego przekazania emocji, korzystali oni z różnorodnych technik konstruowania melodii, jak na przykład powtórzenie, kontrast, rozwinięcie i scalenie. Techniki te stanowią motor napędowy rozwoju utworu, czyniąc jednocześnie obraz muzyczny żywszym i bardziej przekonującym. Obaj kompozytorzy prowadząc melodię w części A stosowali często technikę powtórzenia, konstruując dwie frazy w sposób analogiczny, tak aby dać wyraz emocjom, wykreować obraz muzyczny i ugruntować stylistykę. Części A i B zazwyczaj zestawiane są ze sobą na zasadzie kontrastu, co napędza rozwój muzyki i różnicuje emocje. Natomiast w kodzie Lu Zaiyi i Czajkowski często stosowali technikę scalania, prowadząc do powrotu muzyki do wyjściowej tonacji i stylistyki, a tym samym utrwalając kreowany w utworze obraz muzyczny.

#### 2) Nadawanie melodii charakteru narodowego

W utworach Lu Zaiyi i Czajkowskiego odnaleźć można liczne elementy muzyki ludowej. Lu Zaiyi często wykorzystywał w swoich pieśniach chińską pentatonikę, a także elementy

zaczepnięte z pieśni ludowych i tradycyjnej opery chińskiej, tak więc jego twórczość z jednej strony nawiązuje do chińskiej tradycji muzycznej, z drugiej zaś czerpie z zachodnich teorii kompozycji. Czajkowski inkorporował do swoich utworów typowo rosyjski słownik muzyczny, elementy ludowej harmoniki i rytmiki, a jednocześnie opierał się na dorobku zachodnioeuropejskiej muzyki epoki klasycyzmu i romantyzmu, dzięki czemu przez połączenie rosyjskiej muzyki ludowej z postępowymi europejskimi technikami kompozytorskimi, przyczynił się do dynamicznego rozwoju rosyjskiej muzyki narodowej.

### 3.4 Porównanie akompaniamentu fortepianowego

#### 3.4.1 Charakterystyka akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi

Lu Zaiyi powiedział kiedyś: „Partia akompaniamentu odgrywa bardzo ważną rolę, nie jest ona bowiem akompaniamentem w powszechnym tego słowa rozumieniu, a raczej łączy się w nierozzerwalny sposób z partią wokalną, stając się integralną, nienaruszalną częścią utworu. W procesie twórczym kompozytor powinien jednocześnie poświęcać uwagę im obu.”<sup>74</sup> Biorąc pod uwagę, że akompaniament i melodia partii wokalnej powstawały w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi równolegle, nie dziwi fakt, że harmonijnie łączą się one ze sobą, tworząc niezwykle precyzyjny i sugestywny obraz muzyczny.

##### 1. Funkcja mimetyczna

Jedną z ważniejszych decyzji jakie kompozytor podejmuje tworząc partię akompaniamentu fortepianowego jest dobór figur akompaniamentu. Lu Zaiyi dokonywał tego wyboru wykorzystując funkcję mimetyczną muzyki, tj. naśladując konkretne sceny i zjawiska zaczerpnięte z życia. Wstęp do pieśni *Most* zbudowany jest w oparciu o arpeggia. Figura ta w połączeniu z dobranymi przez kompozytora współbrzmieniami odmalowuje krajobraz poprzecinanego kanałami miasteczka na południu Chin (Przykład nutowy 2-3-4). Partia akompaniamentu w pieśni *Kocham tę ziemię* odznacza się niezwykle starannością w doborze środków i w wyraźny sposób naśladuje rzeczywistość pozamuzyczną. Dobierając figury akompaniamentu Lu Zaiyi starał się odtworzyć w warstwie muzycznej zastosowane w wierszu porównanie podmiotu lirycznego do ptaka. Arpeggio oparte na rozłożonym akordzie o charakterze ludowym, realizowanym w rytmie sekstoli naśladuje ruch skrzydeł ptaka,

---

<sup>74</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 3

a przełamanie rytmu partii akompaniamentu przez zastosowanie figury rytmicznej rozmiijającej się z metrum odzwierciedla niepokój w obliczu trudnej sytuacji Ojczyzny.

## 2. Odzwierciedlenie świata wewnętrznego

Figury akompaniamentu mogą pełnić funkcję mimetyczną, ale mogą również wyrażać różne odcienie przeżyć emocjonalnych. Staranność w kształtowaniu partii akompaniamentu w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi przejawia się nie tylko w naśladowaniu za jej pomocą rzeczywistości pozamuzycznej, ale również w odzwierciedlaniu świata wewnętrznego podmiot lirycznego. W drugiej części pieśni *Most* (Przykład nutowy 2-4-1), choć akompaniament sprawia wrażenie improwizowanego, to zastosowanie płynnych, niespiesznych akordów rozłożonych doskonale oddaje beztroski nastrój mieszkańców południowych Chin.

Moderato 流动地  
mp

姑娘挑藕桥头歇，老汉

Moderato 流动地  
mp

Przykład nutowy 2-4-1 *Most* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>75</sup>

Na przestrzeni całej pieśni *Wyczekiwanie* Lu Zaiyi oparł akompaniament na akordach rozłożonych w rytmie sekstoli (Przykład nutowy 2-4-2). Tego rodzaju figury rytmiczne sprawiają wrażenie szybszych niż figury szesnastkowe, odzwierciedlając pełną niecierpliwość tęsknotę podmiotu lirycznego za bliskimi.

回来吧，曾给我活力的

<sup>75</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 11

Przykład nutowy 2-4-2 *Wyczekiwanie* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>76</sup>

### 3. Podkreślenie nastroju

Jednym z elementów wpływających na sukces pieśni artystycznych Lu Zaiyi jest umiejętność wydobywania przez kompozytora za pomocą faktury akompaniamentu bogactwa odcieni zawartego w wierszu obrazu poetyckiego. We wstępie do pieśni *Ostatni sen* (Przykład nutowy 2-4-3), Lu Zaiyi zastosował skąpy materiał muzyczny. Za pomocą melodii w wysokim rejestrze, stonowanej dynamiki oraz akordów złożonych z interwałów kwarty i kwinty, kompozytor wykreował nastrój sennego odrealnienia, przesiąknięty pragnieniem zjednoczenia rozdzielonego wodami cieśniny narodu.

The image shows a musical score for the piece 'Ostatni sen'. It consists of two systems of staves. The first system is for the piano accompaniment, with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Adagio calmato' and the dynamics 'mp'. The second system includes a vocal line with lyrics in Chinese: '做了多少回梦,'. The piano accompaniment consists of sparse chords and simple melodic lines, while the vocal line is a simple melody in the higher register.

Przykład nutowy 2-4-3 *Ostatni sen* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>77</sup>

### 4. Kreacja znaczeń

„Partia fortepianu nie jest akompaniamentem w powszechnym tego słowa rozumieniu, a raczej łączy się w nierozdzielny sposób z partią wokalną, stając się integralną, nienaruszalną częścią utworu”.<sup>78</sup> Partia akompaniamentu nie pełni w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi roli podrzędnej. Nie tylko scala poszczególne elementy utworu, ale również zapowiada i prowadzi, niepomernie poszerzając zakres środków wyrazu dostępnych na potrzeby kreacji znaczeń.

<sup>76</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 21

<sup>77</sup> Ibidem, str. 32

<sup>78</sup> Ibidem, posłowie

Na początku wstępu do pieśni *Kocham tę ziemię* (Przykład nutowy 2-3-10) kompozytor nadał partii fortepianu charakter partii orkiestrowej, za pomocą pełnych akordów imitując alarm trąbki sygnałowej. Opadająco-wznoszące przebiegi sekstolowe w połączeniu z szybkim oktawowym pochodem zstępującym w skali ludowej, wygrywanym w prawej ręce, przenoszą słuchaczy do roku 1938, gdy wojenna zawierucha rozdarła Kraj Środka. Natomiast w interludium (Przykład nutowy 2-3-11), dla lepszego wyrażenia przesłania wiersza, kompozytor nadaje utworowi głębi znaczenia. Po tym jak skala zmienia się z *gong* na *jue*, a spokojny akompaniament przechodzi w burzliwą narrację z zastosowaniem trioli, utwór dochodzi do punktu kulminacyjnego. Druga część pieśni wykazuje się podobieństwem do pierwszej pod względem melodii, jednak już na początku umieszczona zostaje w iluzorycznej skali *As gong* (chińska skala pentatoniczna odmiany *gong*, budowanej zasadniczo od dźwięku C, tutaj zaadaptowana od dźwięku *As*), tworząc z częścią pierwszą kontrast pod względem rejestru i barwy. Za pomocą interludium Lu Zaiyi zestawiał „ja” z części pierwszej z „nowym ja” z części drugiej, podkreślając różnice między nimi pod względem emocji i charakteru. Jednocześnie epickie w charakterze interludium dodaje pieśni dramatyzmu i przyczynia się do sublimacji treści.

Akompaniament fortepianowy w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi pełni ważną rolę w kreacji obrazu muzycznego i sublimacji myśli przewodniej. Z jednej strony jest źródłem doznań estetycznych, z drugiej zaś otwiera drzwi dla wyobraźni. Kompozytor wskazał tym samym nową ścieżkę rozwoju dla akompaniamentu w chińskiej pieśni artystycznej, ścieżkę podążającą w kierunku wyższego poziomu artystycznego i większej sugestywności kreowanego obrazu.

#### 3.4.2 Charakterystyka akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych Czajkowskiego

Akompaniament fortepianowy w pieśniach artystycznych Czajkowskiego stanowi doskonałe uzupełnienie melodii partii wokalne i tekstu, a często odgrywa ważną rolę m.in. w kreacji postaci, rozwoju narracji i emocji bohaterów. Czajkowski lubił dodawać na początku lub końcu utworu solowy fragment fortepianowy, co stanowi jedną z cech charakterystycznych pieśni artystycznych tego kompozytora. Za pomocą fortepianowego wstępu Czajkowski kształtował charakter utworu, kreował nastrój i wprowadzał motywy z tematu. Interludium, poza funkcją łączącą, uzupełnia również treści, których nie da wyrazić się słowami oraz stanowi wprowadzenie do melodii partii wokalne następnej części utworu. Natomiast koda zawsze

zawiera materiał muzyczny z tematu, stanowi więc rodzaj reprzyzy, a jednocześnie pełni rolę podsumowania treści pieśni.

### 1. Faktura akompaniamentu

Do ulubionych figur akompaniamentu fortepianowego Czajkowskiego zaliczyć można akordy harmoniczne i rozłożone. Często stosował on dramatyczny kontrast między szybkimi triolami albo szeregiem akordów w partii akompaniamentu a liryczną melodią partii wokalne, podkreślając w ten sposób nastrój i uwypuklając linię melodyczną partii wokalne, jak np. w pieśniach *Dlaczego?* (op. 6 nr 5) i *Śpij, smutny przyjacielu* (op. 25 nr 1). Czasem zmiana faktury zaznacza zmianę nastroju lub rozwój emocji. Np. w drugiej frazie części kontrastującej pieśni *Nie wierz, mój przyjacielu* (op. 6 nr 1) następuje zmiana faktury linii melodycznej partii akompaniamentu (Przykład nutowy 2-4-4). Ósemkowe akordy rozłożone zmieniają się we wznoszące szesnastkowe akordy rozłożone, niezwykle żywo ilustrując wzburzone fale morza, a jednocześnie zapowiadając wybuch emocji w partii wokalne.

The image shows a musical score for the song "Nie wierz, mój przyjacielu" (Don't believe, my friend). It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "и уж бе-гут об-рат-но с шу - мом". The vocal line starts with a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* marking. The bottom staff is the piano accompaniment, written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It begins with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* marking. The piano part features a series of ascending chords, starting with octaves and moving to sixteenth-note chords, illustrating the "wzburzone fale morza" (turbulent sea waves) mentioned in the text.

Przykład nutowy 2-4-4 *Nie wierz, mój przyjacielu*<sup>79</sup>

### 2. Rytmika akompaniamentu

W pieśniach artystycznych Czajkowskiego metrum i rytm partii akompaniamentu nie zawsze odpowiada rytmice partii wokalne, ale mimo wszystko kompozytor potrafi doskonale je ze sobą połączyć. Na przykład w 15 takcie lirycznej pieśni *Powiedz mi w cieniu gałęzi* (скажи о чем в тени ветвей, op. 57 nr 1), na początku drugiej frazy części kontrastującej, melodia partii wokalne utrzymana jest w miarowym metrum 4/4, podczas gdy w partii akompaniamentu następuje nagła zmiana z metrum 4/4 na zwarte 8/12. Rozbieżność ta utrzymuje się przez

<sup>79</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 16

długość 12 taktów, by w takcie 28 powrócić do jednorodnego metrum. Silny kontrast między rytmem partii wokalne i partii akompaniamentu odzwierciedla sprzeczne uczucia targające podmiotem lirycznym. We wspomnianej wcześniej pieśni *Śpij, smutny przyjacielu*, wstęp fortepianowy utrzymany jest w metrum 3/4, a po wejściu partii wokalne następuje zmiana metrum na 9/8.

Akompaniament fortepianowy w pieśniach artystycznych Czajkowskiego nie pełni zawsze roli drugorzędnej, czasem wręcz wychodzi na pierwszy plan, dając wyraz ważnym treściom muzycznym. Akompaniament czasem podąża za melodią partii wokalne, czasem tworzy z nią kontrast, nie zaburzając przy tym harmonijności tematu i spójności tematu. Za pomocą akompaniamentu fortepianowego kompozytor odtwarza wizerunek postaci, kreuje czasem jednorodny, czasem zmienny nastrój, pogłębia temat muzyczny. Akompaniament jest niewątpliwie jedną z mocnych stron pieśni artystycznych Czajkowskiego.

### 3.4.3 Cechy wspólne akompaniamentu fortepianowego Lu Zaiyi i Czajkowskiego

#### 1. Precyzyjne przedstawienie koncepcji artystycznej

Choć Lu Zaiyi i Czajkowski różnią się pod względem doboru figur i faktury akompaniamentu fortepianowego w swoich pieśniach artystycznych, to w większości przypadków obaj stosują fakturę homofoniczną i przykładają ogromną wagę do wykorzystania potencjału akompaniamentu w przedstawianiu koncepcji artystycznej i ekspresji emocji. Niezwykle umiejętnie dobierają też figury akompaniamentu i ich zmiany, biorąc pod uwagę wymogi koncepcji artystycznej danego utworu, tak by w połączeniu z tekstem i melodią partii wokalne jak najpełniej tą koncepcję zrealizować.

#### 2. Integralne połączenie poezji z muzyką

Akompaniament fortepianowy w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego stanowi znakomite uzupełnienie melodii partii wokalne oraz treści wiersza, odgrywa też ważną rolę w rozwoju koncepcji muzycznej, zarysowując ją na początku utworu i udoskonalając na końcu. W pieśniach obu kompozytorów występują często dłuższe, stosunkowo niezależne fragmenty solowe. Wstęp fortepianowy wprowadza motywy tematyczne; w środku utworu interludium pełni rolę łącznika; na końcu partia fortepianu podsumowuje materiał i przypomina melodię tematu. Faktura akompaniamentu w pieśniach Lu Zaiyi i Czajkowskiego charakteryzuje się dużą różnorodnością, a nawet w przypadku pozornie prostych figur



rytmicznych, kompozytorzy zawsze potrafią doskonale połączyć je ze specyfiką melodii i rytmu partii wokalne.

## Rozdział IV

### Porównanie stylistyki pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego

#### 4.1 Charakterystyka stylistyczna pieśni artystycznych Lu Zaiyi

##### 4.1.1 Połączenie ducha czasu z narodowym charakterem

###### 1. Przejawy ducha czasu

Wybrane do analizy w niniejszej dysertacji pieśni artystyczne Lu Zaiyi, jak np. *Most*, czy *Ostatni sen* powstały w latach 80. XX wieku. W okresie tym pod wpływem ożywczego powiewu reform, Chiny dynamicznie rozwijały się na płaszczyźnie gospodarczej i kulturalnej, a efekty nowej polityki reform i otwarcia widoczne były na terenie całego kraju. Dlatego też utwory z tego okresu przepełnione są miłością do Ojczyźnej ziemi i pragnieniem jej zjednoczenia. Z kolei pieśni *Dom*, *Wyczekiwanie*, *Patrząc w rodzinne strony* i *Kocham tę ziemię* zostały skomponowane na przełomie XX/XXI wieku, gdy chiński rozwój gospodarczy z dnia na dzień nabierał rozpędu. W okresie tym doświadczenie życiowe i artystyczne Lu Zaiyi było już dużo bogatsze, kompozytor posiadał też głębsze przemyślenia na temat rzeczywistości społecznej i natury człowieka, co sprawiło, że jego twórczość stała się bardziej racjonalna i wyważona, a tematyka pieśni zaczęła oscylować w kierunku filozoficznych refleksji na temat przyszłości kraju i losów narodu.

###### 2. Cechy narodowe

Wszystkie sześć wybranych pieśni artystycznych powstało do słów chińskich wierszy, odznaczających się introwertyzmem, powściągliwością, liryzmem i typowo chińskim charakterem. Lu Zaiyi dał w tych utworach wyraz głębokiemu zrozumieniu dla przesłania wierszy, a wykorzystując ludowy język muzyczny zbudował piękny pomost między poezją a muzyką. Wczytując się w słowa tych sześciu pieśni artystycznych zauważyć można, że są one wyrazem głębokich uczuć do domu rodzinnego i palącego pragnienia zjednoczenia z najbliższymi, monologiem wewnętrznym osoby marzącej o powrocie w rodzinne strony. Przedstawione w wierszach sceny i przedmioty uderzają prostotą, a jednocześnie poruszają skrywaną w sobie głębią treści i pozwalają dostrzec lokalny koloryt w całej paletce jego odcieni. Wyrażoną przez poetów nostalgię za rodzinnym domem Lu Zaiyi wysublimował w swojej twórczości na płaszczyznę uczuć względem narodu chińskiego, a tym samym tchnął w tekst

wierszy nowe życie. Jak zauważył profesor Ju Qihong, „jednym z wyróżników twórczości Lu Zaiyi jest jego nieustanna troska o losy Ojczyzny i narodu, w jego świecie wewnętrznym dobro Ojczyzny i narodu pozostawało absolutnym priorytetem (...)”.<sup>80</sup>

#### 4.1.2 Synteza liryzmu i deklamacyjności

W swoich pieśniach artystycznych Lu Zaiyi zastosował techniki zaczerpnięte z recytatywu i arii w operze zachodniej, komponując melodie o charakterze deklamacyjnym. W ten sposób nadał swojemu językowi muzycznemu wielowymiarowości, wzbogacając liryczny charakter pieśni elementami deklamacyjności.

W pieśni *Wyczekiwanie*, melodia dwukrotnie powtarzanej frazy „wróć” (回来吧) wyróżnia się melodyką sylabiczną i oparta jest raz na interwale tercji, raz na interwale kwarty. Dominuje w niej element deklamacyjny, pozbawiona jest dźwięków przejściowych, co nadaje jej bezpośredniości i podkreśla charakter recytatywu. Ponadto zastosowanie dwóch triol zwiększa ładunek emocjonalny, tworząc deklamację o tonie niecierpiącym zwłoki, doskonale oddającą palące uczucie tęsknoty i pragnienie jak najrychlejszego połączenia z najbliższymi. W utworze *Kocham tę ziemię* melodia będąca syntezą liryzmu i deklamacyjności jest jeszcze bardziej widoczna. W pierwszej części utworu wyróżnić można dwa fragmenty. Pierwszy z nich ma spokojny, liryczny charakter, linia melodyczna odznacza się łagodnością i płynnością. Natomiast po słowach „a potem umarłem, nawet pierze zgniło w ziemi” (然后我死了, 连羽毛也腐烂在泥土里面) tempo nagle zwalnia i nabiera cech rytmiki swobodnej, a kompozytor stosuje technikę zbliżoną do narracji, tworząc nastrój pełnej pasji deklamacji, pozostającej w wyraźnym kontraście do wcześniejszego liryzmu. Pozwala to na rozszerzenie znaczenia wiersza i pogłębienie tematu utworu.

#### 4.1.3 Jedność obrazu, emocji i sposobu przedstawiania

##### 1. Obrazowe przedstawienie

Lu Zaiyi komponował partię fortepianu w oparciu o własne odczucia. Za pomocą różnorodnych technik ekspresji muzycznej tworzył muzykę pełną emocji, budzącą w odbiorcy rezonans na poziomie uczuć i odmalowującą w jego umyśle różnego rodzaju obrazy. Czasem

---

<sup>80</sup> Ju Qihong 居其宏, *Muzyczny poeta o wielkim sercu – Lu Zaiyi i jego twórczość wokalna* (胸怀大爱的音乐诗人——陆在易和他的声乐创作)[J], *Renmin Yinyue* 2004(11), str. 105

są to krajobrazy naturalne, czasem widok z punktu widzenia bohatera, czasem wątek fabuły, a czasem znów sceny z życia. W omawianych sześciu utworach partia fortepianu skonstruowana jest w niezwykle przemyślany sposób. Gdy odbiorca słucha tych pieśni, przed oczyma pojawiają mu się kolejne obrazy: miasteczka pełnego kanałów i mostów, spragnionego powrotu do domu wędrowca, pełnego miłości „ptaszka”. Obrazy te poruszają do głębi, urzekają, przenoszą do innego świata.

## 2. Wyrafinowanie portretu psychologicznego

Partia fortepianowa w omawianych sześciu pieśniach za pomocą melodii, harmonii, faktury i innych środków niezwykle szczegółowo i subtelnie oddaje stan emocjonalny podmiotu lirycznego: w pieśni *Most* jest to uczucie nostalgii; utwór *Dom* daje wyraz głębokiej miłości do rodzinnych stron; pieśń *Wyczekiwanie* ukazuje tęsknotę za powrotem, odzwierciedlając palące pragnienie zjednoczenia Ojczyzny i powrotu najbliższych; w pieśni *Kocham tę ziemię* podmiot liryczny przyrównany jest do ptaszka, który pomimo niewielkich rozmiarów posiada gorące serce przepełnione szczerym uczuciem do kraju i narodu; w utworze *Ostatni sen* podmiot liryczny co noc z utęsknieniem śni o domu rodzinnym; natomiast *Patrząc w rodzinne strony* jest elegią na temat tęsknoty za opuszczonym domem. Uczucia przedstawione w każdej pieśni płyną z głębi serca i dlatego też są w stanie prawdziwie poruszyć serce.

## 3. Podkreślenie narodowego sposobu przedstawiania

Sposób przedstawiania (意境, termin odnoszący się do artystycznego przedstawiania świata poprzez integralne połączenie obrazów i emocji) jest nieodzownym elementem każdego dzieła artystycznego i jednym z kluczowych czynników decydujących o jego sukcesie lub porażce. Kompozytorzy nieustannie dążą do podkreślenia i wyeksponowania koncepcji artystycznej, co widoczne jest również w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi. Połączył on zachodnie techniki kompozytorskie z chińską harmoniką, dokonując syntezy języka fortepianowego z tradycyjnym chińskim sposobem przedstawiania. Za pomocą partii akompaniamentu Lu Zaiyi uzyskał efekty dźwiękowe odzwierciedlające skoncentrowane i stonowane emocje, ruch i spokój, dystans i bliskość, zawilość i prostotę, iluzoryczność i namacalność. Dzięki temu słuchacze podziwiając utwór mają jednocześnie okazję doświadczyć narodowego sposobu przedstawiania świata, pełnego prostoty i elegancji, emanującego bogatym kolorytem starożytnej cywilizacji.

## 4.2 Charakterystyka stylistyczna pieśni artystycznych Czajkowskiego

### 4.2.1 Połączenie liryzmu z dramatyзмом i opisowością

#### 1. Połączenie liryzmu z dramatyзмом

Utworky Czajkowskiego w dużej mierze mówią o losie Ojczyzny i związanych z tym subiektywnych odczuciach, odzwierciedlają pragnienie wolności narodu rosyjskiego oraz głęboki patriotyzm. Charakteryzują się subtelną, falującą linią melodyczną, swojskością, naturalnością, szczerością i głębią uczuć. Za pomocą środków artystycznych Czajkowski dał wyraz sprzecznościom w życiu osobistym i społecznym, niezwykle sugestywnie odmalowując antagonistyczny konflikt dobra ze złem, miłości z nienawiścią, życia ze śmiercią, radości ze smutkiem, marzeń z rzeczywistością, jasności z ciemnością. Ten niemożliwy do pogodzenia antagonizm między dążeniem do jasnej przyszłości a przytłaczającą mroczną rzeczywistością stał się źródłem tragicznych treści i konfliktu dramatycznego w najbardziej znanych dziełach kompozytora. Konflikt ten nadaje też lirycznym pieśniom artystycznym Czajkowskiego zabarwienia tragicznego, charakteryzującego się różnym stopniem nasilenia. Kompozytor nigdy jednak nie porzucił w swojej twórczości dążenia do pięknych uczuć i ich wyrażania.<sup>81</sup> Do przejawów liryzmu w pieśniach Czajkowskiego zaliczyć można piękną, poruszającą, niespieszną i pełną smutku melodię partii wokalne, powtarzanie słów i zdań dla lepszego oddania uczuć podmiotu lirycznego oraz zatrzymanie dźwięku w wysokim rejestrze dla wyrażenia emocjonalnego poruszenia. Dla pogłębienia emocji ukazywanych w pieśniach, zbudowania napięcia i uzyskania dramatycznego efektu, Czajkowski używał m.in. modulacji, zmian w temacie muzycznym, zmiennego metrum, bogatej harmoniki i kunsztownej partii fortepianu. Niezwykle żywo odmalowywał wewnętrzne rozterki i zmiany nastroju, czyniąc tym samym liryczne pieśni bardziej wielowymiarowymi. W ekspozycji pieśni *Nie wierz, mój przyjacielu* (op. 6 nr 1) powtarzająca się fraza „nie wierz, mój przyjacielu” daje wyraz przygnębieniu podmiotu lirycznego z powodu rozłąki. W części kontrastującej, za pomocą akordów funkcyjnych oraz umiejętne go zastosowania skali naturalnej w partii fortepianu, kompozytor tworzy napięcie dramatyczne i niezwykle przekonująco odmalowuje obraz pieniających się fal morskich. Z jednej strony liryczna melodia partii wokalne uderza swoją prostotą, z drugiej zaś skomplikowany i zmienny akompaniament fortepianowy kreuje silne

---

<sup>81</sup> Alschwang A., *Pieśni Czajkowskiego* (论柴科夫斯基的歌曲) [M], Shanghai Wenyi Chubanshe 1962 (06), str. 35

napięcie. Doskonale połączenie liryzmu z dramatyzmem sprawia, że utwór jest niezwykle ekspresyjny, dojmująco smutny, ale nie pretensjonalny.

## 2. Połączenie liryzmu z opisowością

Połączenie liryzmu z opisowością jest innym sposobem Czajkowskiego na wzbogacenie lirycznej stylistyki. Zamiłowanie kompozytora do natury widoczne jest w jego twórczości z wczesnego i środkowego okresu, gdzie piękny opis naturalnego krajobrazu odzwierciedla bogactwo przeżyć wewnętrznych lub działa kojąco na emocje. Na przykład w pieśni *To była wczesna wiosna* (op. 38 nr 2) obraz budzącej się do życia przyrody zapowiada rozkwit miłości. Silnie falująca linia melodyczna partii fortepianu oddaje stopniowo narastające uczucie, które ożywia serce podmiotu lirycznego niby powiew łagodnego wiosennego wiatru. Naturalnie łączy się ona z melodią partii wokalne, tworząc muzyczny nastrój, który sprzyja sublimacji uczucia. W późnych latach twórczości Czajkowski używał opisu natury do wyrażenia wewnętrznego rozdarcia i uczuć związanych z refleksją na temat życia.<sup>82</sup> W cyklu pieśni op. 60 kompozytor za pomocą różnych nocnych krajobrazów odzwierciedla uczucia związane z miłością, przyjaźnią, więzią rodzinną i życiowymi przemyśleniami. Te wieczorne sceny czasem przepełnione są burzliwymi emocjami, jak w pieśni *Szalone noce* (Ночи безумные, op. 60 nr 6). Za pomocą szerokiego ambitusu melodii, Czajkowski ukazuje gwałtowne uczucie bólu i wewnętrznego rozdarcia związane z niespełnioną miłością. Stopniowo rozszerzająca się od interwału kwarty do interwału septymy rozpiętość linii melodycznej partii wokalne tworzy kontrast ze zmienną partią akompaniamentu, sugestywnie oddając ból odtrącenia w mroku nocy. Czasem z kolei wyrażane emocje są spokojne, jak w pieśni *Łagodne gwiazdy świeciły na nas* (op. 60 nr 12). Za pomocą łagodnie wygrywanych, powtarzających się akordów harmonicznym w partii fortepianu Czajkowski odmalował obraz rozgwieżdżonego nieba, na tle którego spokojna, śpiewna melodia partii wokalne daje wyraz emocjom podmiotu lirycznego. Rodzące się w jego sercu pytania podkreślone są przez niezwykle spokojny nocny, który zaprasza słuchacza by puścił wodze fantazji.

### 4.2.2 Połączenie narodowego charakteru z liryzmem i dramatyzmem

#### 1. Połączenie narodowego charakteru z liryzmem

---

<sup>82</sup> Shi Yuan 世元, *Czajkowski – mistrz liryzmu w muzyce rosyjskiej* (柴科夫斯基—俄罗斯音乐抒情大师) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1998 (10), str. 26

W liście do Madame von Meck Czajkowski pisał: „Jestem Rosjaninem z krwi i kości. Wychowywałem się na przedmieściach i od dzieciństwa poruszało mnie piękno rosyjskich pieśni ludowych, które tak trudno ubrać w słowa. Kocham każdy wyraz rosyjskości”.<sup>83</sup> Czajkowski niezwykle umiejętnie włączał elementy rosyjskich pieśni ludowych do melodii i harmonii swoich pieśni artystycznych, a także wykorzystywał rytmikę zaczerpniętą z rosyjskich tańców ludowych. Uważał on, że jedynie rytm rosyjskich tańców posiadał właściwą regularność i rozłożenie akcentów. Wykorzystanie w pieśniach artystycznych narodowej stylistyki i odwołanie do życia codziennego przeciętnego odbiorcy sprawiło, że stały się one szczególnie bliskie narodowi rosyjskiemu, a jednocześnie pozwoliły zagranicznym słuchaczom na bezpośrednie doświadczenie piękna rosyjskiej muzyki ludowej. Przykładem popularnego utworu łączącego liryzm z charakterem narodowym jest pieśń *Kołysanka* (op. 16 nr 1). W lirycznej melodii Czajkowski wykorzystał elementy słowiańskiej muzyki ludowej, a tekst nawiązuje do ludowego podania.

## 2. Połączenie narodowego charakteru z dramatyzmem

Połączenie narodowego charakteru z dramatyzmem w pieśniach artystycznych Czajkowskiego odzwierciedla charakter i doświadczenia kompozytora, a także stanowi odzwierciedlenie okoliczności historycznych i ówczesnej sytuacji społecznej. Np. w pieśni *Czyż nie byłam źdźbłem trawy na polach* (op. 47 nr 7) podmiotem lirycznym jest prosta dziewczyna, która porównuje się do targanego wiatrem źdźbła trawy, dając wyraz bezsilności wobec okrutnego losu. W utworze tym Czajkowski połączył własne uczucia z emocjami doświadczonej przez życie dziewczyny. Kompozytor zastosował charakterystyczne dla słowiańskich pieśni ludowych zmiany metrum, aż 37 razy przechodząc między metrum 4/4 i 3/2, co doskonale oddaje zamęt w życiu podmiotu lirycznego, podczas gdy smutna, subtelna linia melodyczna wyraża współczucie dla trudnego położenia ludzi żyjących w biedzie. Całokształt podkreśla tragizm sytuacji podmiotu lirycznego. Pieśń *Mówili: „Głupcze”* (Как наладили: „Дурак, op. 25 nr 6) napisana jest z wykorzystaniem typowej dla rosyjskiej muzyki ludowej skali naturalnej. Rytm partii fortepianu inspirowany jest swobodną rytmiką tańców ludowych, z zastosowaniem zmiennego metrum. Zmiana metrum z 4/4 na 3/2 z zachowaniem rytmu ćwierćnutowego łagodzi smutek i wprowadza ożywienie, odzwierciedlając mieszane uczucia Czajkowskiego odnośnie carskich rządów. Z jednej strony obiektywnie ukazuje

---

<sup>83</sup> Czajkowski P., *Czajkowski o twórczości muzycznej* (柴科夫斯基论音乐创作) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1984, str. 87

mroczną stroną polityki, z drugiej zaś za pomocą sceny z życia codziennego daje wyraz rosyjskiej mentalności, szukającej zawsze promyka nadziei w ciemności. Tragiczna ironia skrywa się za humorystycznym językiem, lecz uwypuklana jest przez muzykę, co nadaje utworowi dramatyzmu.



## Rozdział V

### Porównanie charakterystyki wykonawczej pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego

#### 5.1 Porównanie języka wykonania

##### 5.1.1 Podobieństwo języków wykonania pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego

Większość pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego skomponowana została do tekstów rodzimych poetów, inspirowanych życiem, emocjami i naturą. Wiersze te są nośnikiem uczuć, ale także odzwierciedlają mentalność narodową i specyfikę języka. Przy wykonaniu pieśni istotna jest wyraźna dykcja, pozwalająca na przekazanie zawartych w tekście treści. Pod względem ekspresji emocjonalnej, pieśni obu kompozytorów pozbawione są operowych kontrastów i odznaczają się stosunkową powściągliwością, na co należy zwrócić uwagę przy ich śpiewaniu. Z punktu widzenia barwy, utwory te charakteryzują się dźwiękiem łagodnym i czystym, w większości w dość stonowanej dynamice, ze zmianami dynamicznymi w rejestrze wysokim.

Wykonując pieśni artystyczne Lu Zaiyi i Czajkowskiego trzeba najpierw przeanalizować całość utworu, w tym przesłanie i motywację autora tekstu, a także kierunek melodii i określenia wykonawcze, co pozwoli lepiej zrozumieć przekazywane treści. Podczas śpiewania pieśni omawianych kompozytorów, opanowanie wymowy, znajomość tekstu i melodii to dopiero podstawa. O dobrym wykonaniu decydują m.in. znajomość struktury utworu, dogłębne zrozumienie treści wiersza oraz specyfiki linii melodycznej.

Większość pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego odznacza się zwięzłą budową, pozbawione są też skrajnych emocji, jednak z pozoru proste utwory są najtrudniejsze w wykonaniu i wymagają dużych umiejętności ekspresyjnych. Angielski dyrygent Henry Wood powiedział niegdyś, że „zapisana muzyka to pozbawione życia nuty, w które należy tchnąć życie wykonując utwór.”<sup>84</sup> Wykonawca powinien prawdziwie wczuć się w pieśń, doświadczyć każdego zwrotu melodii, emocji wyrażanych w każdym wersie wiersza, nastroju towarzyszącego kompozytorowi w procesie twórczym, a następnie przekazać to wszystko słuchaczom.

---

<sup>84</sup> Wood H., *About Conducting* (指挥论) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1984 (03), str. 50

## 5.1.2 Unikalność języków wykonania pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego

### 5.1.2.1 Język wykonania pieśni Lu Zaiyi

Język chiński odznacza się złożonością i niezwykle długą historią. Chińska sylaba, reprezentowana przez znak, składa się z nagłosu, wygłosu i tonu. Najbardziej charakterystycznym elementem chińskiej fonetyki są tony, w przypadku języka mandaryńskiego wyróżnić można ich cztery rodzaje. W bezpośredni sposób wpływają one na kształt melodii.<sup>85</sup> Wykonując pieśni artystyczne Lu Zaiyi trzeba rozumieć specyfikę i zasady rządzące językiem chińskim, tak by artykulacja nagłosu i wygłosu była wyraźna, a jednocześnie nie wpływała na jakość dźwięku. W śpiewie transkrypcję języka chińskiego (pinyin) wymawia się podobnie jak w języku mówionym. Wyróżnia się trzy zasadnicze metody wymowy, które znajdują zastosowanie również w języku śpiewanym.

1. Wymowa dwudzielna: traktuje wygłos jako całość, którą zestawia się z nagłosem. Najczęściej stosuje się ją w przypadku pieśni odznaczających się nieco szybszym tempem, jak np. w pierwszej frazie utworu *Patrząc w rodzinne strony* (葬我于高山之上兮，望我故乡):

葬: z→àng = zàng

山: sh→ān = shān

Artykulacja powinna być wartka i energiczna, bez przeciągania, a co najważniejsze, musi iść w parze z naukową techniką fonacji.

2. Trójdzielna wymowa łączna: wyodrębnia nagłos, śródgłos i wygłos, lecz stosuje wymowę łączną, jak np. we frazie 水乡的小桥姿态多 z pieśni artystycznej *Most*:

乡: xi→āng = xiāng

桥: qi→áo = qiáo

---

<sup>85</sup> Shao Jingmin 邵敬敏, *Zarys teorii współczesnego języka chińskiego* (现代汉语通论) [M], Shanghai Jiaoyu Chubanshe 2016 (08), str. 15

Nagłos i śródgłos traktowane są w tym przypadku jako całość, która zestawiona zostaje z wygłosem. Wykonując pieśń należy wszystkie trzy elementy wyartykułować wyraźnie i zwrócić szczególną uwagę na staranne wykonanie wygłosu.

3. Łączna wymowa nagłosu i śródgłosu: metoda ta łączy najpierw nagłos i śródgłos w jedną sylabę, którą następnie zestawia się z wygłosem. Przykład stanowi fraza 三步两桥连水港, 条条玉带迎碧波 w pieśni *Most*:

连: l+i+án → li+án → lián(连)

条: t+i+áo → ti+áo → tiáo (条)

Język jest podstawą śpiewu, a wyraźna artykulacja jednym ze standardów istotnych dla jakości wykonania. Śpiewając pieśni artystyczne Lu Zaiyi wykorzystać można powyższe trzy metody wymowy, co pozwoli na uzyskanie bardziej poprawnej i wyraźnej artykulacji. W połączeniu z właściwą fonacją umożliwi to przekazanie zarówno treści, jak i uczuć zawartych w utworze, a co za tym idzie wywołanie emocjonalnego rezonansu u publiczności.

#### 5.1.2.2 Język wykonania pieśni Czajkowskiego

W języku rosyjskim wyróżnia się wiele liter i fonemów, a zasady wymowy samogłosek i spółgłosek różnią się znacznie. Podczas artykulacji głosek aparat głosowy jest znacznie bardziej napięty niż w języku chińskim, a proces fonacji jest bardziej dynamiczny. Dlatego aby dobrze wykonać utwory Czajkowskiego należy najpierw zaznajomić się z charakterystyką fonetyki języka rosyjskiego i opanować jej zasady. Posiadając pewne podstawy językowe, należy następnie uwzględnić okoliczności powstania pieśni i przesłanie tekstu, by na drodze systematycznych ćwiczeń być w stanie jak najlepiej oddać piękno muzyki.

##### 1. Techniki wymowy samogłosek rosyjskich w śpiewie

Wśród rosyjskich samogłosek wyróżnia się 5 samogłosek twardych: [a][o][y][и][ы][э] (spółgłoska przed nimi jest twarda) i 5 samogłosek miękkich: [и][я][ю][ë][e] (spółgłoski przed nimi są miękkie). Z punktu widzenia pozycji języka w płaszczyźnie pionowej podzielić je można na samogłoski wysokie (и, ы, y), średnie (a, o) i niskie (a); ze względu na pozycję języka w płaszczyźnie poziomej wyróżnia się samogłoski przednie (и, a), centralne (ы, a) i tylne (y, o); z punktu widzenia kształtu warg można mówić o samogłoskach zaokrąglonych (y, o) i niezaokrąglonych (и, э, a, ы). Podczas artykulacji głosek w języku rosyjskim grzbiet języka

unoszą się ku podniebieniu miękkim, dolna warga pracuje intensywnie, podczas gdy górna warga porusza się nieznacznie, a stopień otwarcia ust jest stosunkowo niewielki.<sup>86</sup>

Przy realizacji samogłosek otwartych występujących w pieśni [a, o], jama ustna powinna być możliwie jak najbardziej otwarta, a język rozluźniony i leżący płasko. Artykulacja tych głosek opiera się na ruchach mięśni części ustnej gardła i języka. W przypadku samogłosek przymkniętych [y, ə], używa się przede wszystkim tylnej części języka, przy rozluźnionej nasadzie języka, należy w miarę możliwości unieść podniebienie miękkie, by wykorzystać rezonans jamy nosowej. Przy artykulacji poszczególnych samogłosek zmienia się również ułożenie ust, na przykład w przypadku samogłosek zaokrąglonych (y, o), wargi powinny być nieco wysunięte do przodu, natomiast przy realizacji samogłosek niezaokrąglonych (и, э, ы, а) należy nieznacznie rozciągnąć wargi na boki. Na przykład na początku pieśni *Nie wierz, mój przyjacielu* (op. 6 nr 1), wykonując literę „y” w słowie „друг”, należy wysunąć nieco wargi do przodu i zaokrąglić je, utrzymując kształt charakterystyczny dla głoski [u], a następnie wydobyć dźwięk wykorzystując tylną część języka, przy rozluźnieniu jego nasady. Jednoczesne uniesienie podniebienia pozwala na wykorzystanie jamy nosowej jako pomostu między jamą ustną a czaszką, dzięki czemu dźwięk brzmi bardziej płynnie i jednorodnie.

## 2. Techniki wymowy spółgłosek rosyjskich w śpiewie

Wymowa spółgłosek, w przeciwieństwie do wymowy samogłosek, opiera się na wytwarzaniu obstrukcji dla przepływu powietrza przez aparat głosowy, dlatego do ich poprawnej artykulacji konieczna jest duża ilość powietrza. Ze względu na drganie strun głosowych podczas artykulacji lub jego brak wyróżnia się spółgłoski dźwięczne i bezdźwięczne. Ze względu na uniesienie górnej części języka w kierunku podniebienia twardego lub jego brak spółgłoski dzieli się natomiast na miękkie i twarde, itd. Gdy przy śpiewaniu rosyjskich pieśni napotka się głoski twarde, jak np. [Б, Н, Т, Д], to artykulacja jest stosunkowo prosta, ponieważ język nie unosi się ku podniebieniu. Natomiast przy głoskach miękkich, takich jak [М, П] należy zwrócić uwagę na kształt jamy ustnej oraz wysoką pozycję. Na przykład w 38 takcie pieśni *Ten, kto tęsknotę zna* (op. 6 nr 6), na głoskach „me” w słowie „поймет” nie można w pełni wykorzystać rezonansu jamy ustnej, dlatego konieczna jest właściwa impostacja, pozwalająca na lepsze wykorzystanie rezonansu głowowego. Przy artykulacji spółgłosek dźwięcznych należy zwrócić szczególną uwagę na rozluźnienie języka i dotknięcie nim nasady

---

<sup>86</sup> Yin Baoming 尹宝明, *Charakterystyka muzyczna i interpretacja romansów ze środkowego okresu twórczości Czajkowskiego* (柴科夫斯基中期浪漫曲音乐特征与演唱诠释) [D], Shanghai Shifan Daxue 2017 (02)

górnym zębów. Nie należy też zapominać o ubezdźwięcznieniu głosek dźwięcznych występujących na końcu wyrazu, co jest jedną z ważnych zasad fonetyki języka rosyjskiego.

### 3. Intonacja i akcent w śpiewie

Cechą charakterystyczną akcentu w języku rosyjskim jest jego ruchomość, nie przypada on na określoną sylabę w wyrazie, ale jego miejsce może się zmieniać w zależności od formy gramatycznej wyrazu. To samo zdanie może też zmieniać znaczenie w przypadku różnego rozłożenia akcentów logicznych. W języku rosyjskim wyróżnić można akcent zdaniowy i logiczny. Akcent zdaniowy zazwyczaj przypada na ostatnie słowo w zdaniu, podczas gdy akcent logiczny podkreśla wybrane, istotne słowa. W celu zlokalizowania akcentu logicznego należy znaleźć semantyczne centrum zdania, a do tego konieczna jest znajomość jego kontekstu. Powyższe cechy języka rosyjskiego z jednej strony stanowią utrudnienie w opanowaniu odpowiedniej intonacji i rytmu, z drugiej zaś czynią ten język jeszcze piękniejszym.<sup>87</sup>

## 5.2 Porównanie techniki wykonania

### 5.2.1 Techniki wykonawcze w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi

#### 1. Wpływ artykulacji na śpiew

Fonetyka języka chińskiego znacznie różni się od fonetyki języka rosyjskiego i poprawność artykulacji odgrywa w śpiewie kluczową rolę, dlatego też poszukując sposobów na połączenie zachodniej techniki śpiewu ze specyfiką języka chińskiego, pionierzy chińskiej pieśni artystycznej wysunęli postulat kształtowania głosu w oparciu o język (zasada „依字行腔”).

Język chiński charakteryzuje się unikalnym systemem fonetycznym, w wyniku czego sposób prowadzenia melodii w chińskich pieśniach jest ściśle powiązany z naturalną melodią języka. W gruncie rzeczy język ma bezpośredni wpływ na końcowy efekt występu wokalnego. W przypadku nieprawidłowej lub niedbałej artykulacji, ucierpieć może nie tylko przekazanie treści utworu, ale również rezultat całościowy. Dlatego tak ważne jest przy śpiewaniu integralne połączenie języka i muzyki, tak by artykulacja była wyraźna, a dźwięk piękny, by przekazać zarówno treść, jak i emocje, osiągając piękny i poruszający efekt artystyczny.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Yang Qing 杨庆, *Ewolucja i analiza kulturowa zachodniej pieśni artystycznej* (西方艺术歌曲的流变与文化解析) [M], Zhongguo Shuji Chubanshe 2018 (05), str. 37

<sup>88</sup> Zhao Zhenmin 赵震民, *Teoria i dydaktyka wokalna* (声乐理论与教学) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2002 (02), str. 85

Zarówno język, jak i muzyka w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi odznaczają się wyraźnym charakterem narodowym. Doskonałym przykładem jest pieśń *Most*, która przesiąknięta jest specyfiką południowych Chin. Tekst jest zwięzły, pozbawiony powtórzeń, dzięki czemu przekazuje wiele treści, od opisu krajobrazu naturalnego, przez elementy kultury, po emocje podmiotu lirycznego. Wykonując pieśń napotkać można trudności z wymową poszczególnych sylab i wyrazów, dlatego niezwykle ważne jest by pamiętać o wpływie artykulacji na śpiew. Ćwicząc utwór można stosować metodę deklamacji, dążąc do tego, by „mowa brzmiała jak śpiew, a śpiew jak mowa”. Język mówiony nie podlega ograniczeniom melodii, frazowania, czy rytmu, co pomaga w wytworzeniu harmonijnej relacji między oddechem i dźwiękiem. Ponadto ćwiczenie takie pozwala na doskonalenie dykcji, co ma niebagatelny wpływ na ekspresję uczuć i treści.

## 2. Wykorzystanie oddechu

Oddech jest siłą napędową fonacji, przez co odgrywa kluczową rolę w śpiewaniu. Można nawet powiedzieć, że ten kto opanuje oddech w śpiewie, opanuje śpiew (*chi respira bene canta bene*). Śpiewak musi odnaleźć równowagę między stawianiem oporu i współpracowaniem z prądem powietrza, należy wykorzystać przeponę na potrzeby podparcia oddechowego, tak by oddech podpierał dźwięk i napędzał go, by dźwięk był niesiony przez oddech. Celem jest uzyskanie kontrolowanego i płynnego oddechu na potrzeby wykonania pieśni artystycznej.

Melodyka pieśni artystycznych Lu Zaiyi odznacza się liryzmem i szerokim ambitusem, co stanowi wyzwanie dla wykonawcy. Na przykład pieśń *Kocham tę ziemię* jest stosunkowo długa, o głębokiej treści i silnych emocjach, co stawia wysoko poprzeczkę pod względem kontroli oddechu. Głos powinien brzmieć naturalnie, ale jednocześnie nieść odpowiedni ładunek emocjonalny, dlatego oddech odgrywa tu niezwykle istotną rolę. W pierwszej części pieśni oddech powinien być równomierny i płynny, gdy melodia utrzymana jest w rejestrze średnim i niskim, wystarczy zwrócić uwagę na łagodne nabieranie powietrza. W drugiej części pieśni, ze względu na zmianę nastroju i rejestru, należy szczególnie uważać na kontrolę oddechu. Zwłaszcza śpiewając frazę „这无止息吹刮着的激怒的风啊” („ten niestrudzenie uderzający z wściekłością wiatr”) trzeba doskonale zgrać oddech z dźwiękiem, by nieumiejętne panowanie nad oddechem nie miało wpływu na jakość dźwięku. W ostatnich kilku frazach utworu, choć rejestr nie jest wysoki, to należy dążyć do łagodnej barwy i płynnego oddechu, dając w głosie wyraz szczerości i głębi uczuć.

### 3. Kontrola wolumenu

W ekspresji pieśni artystycznych potrzebne są wzloty i upadki, za wszelką cenę należy unikać monotonii. Zwłaszcza wykonując liryczne pieśni artystyczne należy pamiętać o zróżnicowaniu, zmienny rytm powinien udzielić się publiczności, a całość wywołać u niej rezonans emocjonalny. Emocje ulegają na przestrzeni pieśni licznym zmianom, dlatego wykonawca powinien dostosowywać wolumen do narastającego i słabnącego napięcia emocjonalnego, tak by jak najlepiej oddać przesłanie utworu. Biorąc pod uwagę, iż większość pieśni artystycznych Lu Zaiyi nawiązuje do miłości w szerokim tego słowa znaczeniu, pod względem ekspresji emocjonalnej charakteryzują się one dużą subtelnością i bogactwem odcieni. Dlatego należy zwrócić szczególną uwagę na kontrolę wolumenu. Na przykład pieśń *Kocham tę ziemię* odznacza się bardzo silnymi kontrastami dynamicznymi, w związku z czym do kwestii wolumenu należy podejść bardzo skrupulatnie. Podczas wykonania tej pieśni należy uważnie śledzić wszystkie odznaczenia dynamiczne i realizować je zgodnie z zamysłem kompozytora. W punkcie kulminacyjnym utworu, wykrzyknik „啊” powinien być zrealizowany z odpowiednią siłą ekspresji, podkreślając eksplozję uczuć. Należy jednak zwrócić uwagę, by głośność dźwięku była kontrolowana przez oddech, a nie przez gardło.

### 4. Odpowiednie wykorzystanie głosu

Barwa głosu posiada silne zabarwienie emocjonalne, dlatego odpowiednie jej wykorzystanie wzbogaca ekspresję artystyczną śpiewu. Ogólnie rzecz ujmując, w porównaniu z operą, w pieśniach artystycznych mniej jest kontrastów, gdyż odznaczają się one bardziej lirycznym charakterem. Jednak w pieśniach Lu Zaiyi melodia jest bardzo zróżnicowana, a wyrażane emocje reprezentują całą paletę odcieni, dlatego ważne jest by zwrócić szczególną uwagę na dynamikę i barwę głosu.

Pieśń *Ostatni sen* jest stosunkowo krótka, a melodia prosta i łagodna, jednak utwór odznacza się refleksyjnością i estetyką marzenia sennego, dlatego umiejętność prostego wyrażenia głębokich treści jest kluczowa dla udanej interpretacji tej pieśni. Wykonawca powinien łagodną barwą dać wyraz kontrolowanym emocjom. W taktach 23 i 26 (Przykład nutowy 4-2-1) znaleźć można jedyne przykłady dynamiki *forte* w całej pieśni. W porównaniu z wcześniejszym nastrojem, dynamika jest tu intensywniejsza, jednak nie należy burzyć atmosfery snu, emocje powinny być wyrażone w sposób kontrolowany, pełen głębi.

Przykład nutowy 4-2-1 *Ostatni sen* (źródło: *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi*)<sup>89</sup>

## 5.2.2 Techniki wykonawcze w pieśniach artystycznych Czajkowskiego

### 1. Oddech w śpiewie

Pieśni artystyczne Czajkowskiego odznaczają się szerokim ambitusem, nasyconą barwą, zróżnicowaną dynamiką oraz częstymi dużymi skokami interwałowymi o sekstę lub nawet septymę. Wykonanie takich pełnych napięcia i dramatyzmu utworów wymaga doskonałego podparcia oddechowego, odpowiednich ćwiczeń wokalnych oraz prawidłowej emisji głosu, które pozwalają na właściwe oddanie specyfiki tych pieśni. Wykonując pieśni Czajkowskiego należy odnaleźć „ukrytą” oś melodii, by klarownie oddać przebieg frazy, istotne jest również by zwrócić uwagę na zmiany harmoniczne w obrębie frazy. W oparciu o równomierny oddech należy połączyć ze sobą dźwięki i słowa, tak by osiągnąć efekt *legata*. Nie można za wcześnie zwiększyć wolumenu, żeby nie odebrać siły ekspresji właściwemu punktowi kulminacyjnemu. Dlatego też poza silnym podparciem oddechowym istotne jest rozplanowanie oddechu. Ponadto, w języku rosyjskim nietrudno o mnogość akcentów w zdaniu, ale ważne by skupić się bardziej na frazie muzycznej, a nie na poszczególnych akcentach językowych.

<sup>89</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 33

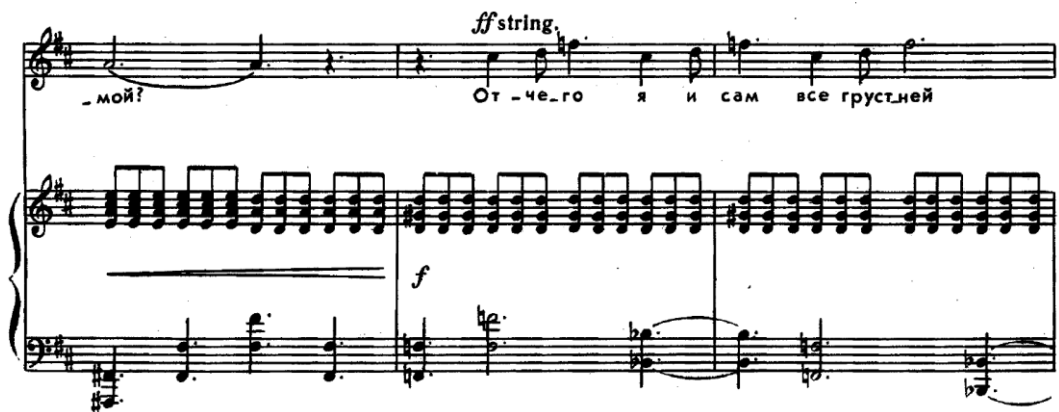


## 2. Opanowanie dynamiki

Opanowanie kontrastów dynamicznych i odpowiednie dawkowanie napięcia podczas wykonania pieśni artystycznych nie tylko pozwala na piękną interpretację melodii, ale również czyni utwór bardziej różnorodnym i ekspresyjnym. Im lepszy jest warsztat wokalny wykonawcy tym doskonalsze wykonanie. Wiele pieśni artystycznych Czajkowskiego skomponowanych zostało do poezji, a między słowami wiersza a frazami muzycznymi istnieje ścisły związek. Odznaczają się one również dużym dramatyzmem. W każdej frazie odnaleźć należy słowa, które wymagają podkreślenia, a także określić wstęp, punkt kulminacyjny i zakończenie pieśni. Na przykład w części kulminacyjnej pieśni *Dlaczego?* kompozytor zastosował bardzo rzadko spotykane w pieśniach artystycznych *forte fortissimo* (Przykład nutowy 4-2-2, 4-2-3, 4-2-4), będące przedłużeniem wcześniejszego *forte* i *fortissimo*. Zabieg ten doskonale oddaje stylistykę muzyki rosyjskiej.



Przykład nutowy 4-2-2 *Dlaczego?*<sup>90</sup>



<sup>90</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 36

Przykład nutowy 4-2-3 *Dlaczego?*<sup>91</sup>

The image shows a musical score for the song 'Dlaczego?' (Why?). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Russian: 'и бо-лез-нен-ней день о-то дня? От-че-го, о, ска-'. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The score includes dynamic markings such as 'rit.' (ritardando) and 'ff' (fortissimo), and a tempo marking 'meno mosso'.

Przykład nutowy 4-2-4 *Dlaczego?*<sup>92</sup>

### 3. Wykorzystanie głosu

Pieśni artystyczne Czajkowskiego odznaczają się bogactwem treści i dramatyzmem, co sprawia, że pod względem ekspresji emocjonalnej i harmoniki barwa głosu powinna być zbliżona do dramatycznej barwy arii operowych. Różne pieśni wymagają zastosowania odmiennej barwy, a w przypadku utworów zróżnicowanych dynamicznie, również barwa powinna być zróżnicowana. Podczas wykonania utworów konieczne jest dobre podparcie oddechowe, tak aby uniknąć wymuszonego „pchania” dźwięku. Ze względu na kontrolę dźwięku i jego kumulowanie, wiele z pieśni Czajkowskiego doskonale nadaje się do wykonania przez niższe głosy, które wybrzmiewają z odpowiednią siłą i szczerością emocji.

<sup>91</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 37

<sup>92</sup> Ibidem, str. 38

## Rozdział VI

### Analiza wykonawcza wybranych pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego

#### 6.1 Analiza wykonawcza wybranych pieśni artystycznych Lu Zaiyi

##### 6.1.1 *Most* (桥)

###### 1. Okoliczności powstania

Pieśń *Most* powstała w 1981 roku, gdy Lu Zaiyi zbierał melodie ludowe w prowincji Jiangsu. Motywem przewodnim tego utworu jest powszechny element chińskiego krajobrazu – most. Słowa i melodia pieśni doskonale łączą się ze sobą, odmalowując urzekający pejzaż. Utwór charakteryzuje się płynną linią melodyczną i oryginalnym tekstem. Słyszalna w melodyce stylizacja na ludową kołysankę, wraz z odnoszącym się do zmysłów naśladownictwem w partii fortepianu i umiejętnym zastosowaniem barw w warstwie harmoniczej sprawiają, że obraz życia ludności południowych Chin staje przed oczyma słuchaczy jak żywy.

###### 2. Budowa utworu

Utwór *Most* posiada budowę dwuczęściową ze wstępem, interludium i kodą, co pokazane zostało na poniższym schemacie:

Budowa dwuczęściowa							
Wstęp	Część A		Interludium	Część B			Koda
1-11	12-25		26-29	30-55			55-59
	a	b		c	d	d'	
	2+3+2	2+7	4	4+4	4+4	4+5	5
e-yu G-gong e-yu	G-gong e-yu G-gong		e-yu	G-gong e-yu	G-gong	G-gong	G-gong

Wstęp obejmuje takty 1-11 (Przykład nutowy 5-1-1). Oparty jest o rozbudowane akordy wykonywane arpeggio, co w połączeniu z zastosowaniem fermat i ritenuto odzwierciedla

lekkość płynącej wody i urok fal. Zabieg ten wprowadza w nastrój pieśni i stanowi zapowiedź krajobrazu muzycznego, jaki kompozytor roztacza przed odbiorcą w tym utworze.

桥

作于1981年  
千 之词

Moderato ad lib.

Przykład nutowy 5-1-1 *Most*<sup>93</sup>

Na część A składają się takty 12-25 (Przykład nutowy 5-1-2), w układzie 5+2+9. We fragmencie tym frazowanie jest stosunkowo swobodne, niesymetryczne, z zastosowaniem zmiennego metrum 2/4, 3/4, 4/4. Utwór skonstruowany jest w oparciu o zmiany muzycznego krajobrazu, odznacza się czterogłosową fakturą partii akompaniamentu i równomiernym rytmem. Pieśń z jednej strony podkreśla spokój panujący w poprzecinanych kanałami miasteczkach na południu Chin, z drugiej zaś ukazuje bogactwo barw tamtejszego życia.

<sup>93</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 10

Adagio

水乡的小桥姿态多,

Adagio

Moderato

mp poco a poco cresc. mf

石板缝里长藤萝, 三步两桥连水港啊,

Moderato

mp poco a poco cresc. mf

注: 此语适用于男中音。

条条玉带映碧

rit.

rit.

mp

Przykład nutowy 5-1-2 Most<sup>94</sup>

Takty 26-29 tworzą interludium (Przykład nutowy 5-1-3). Charakteryzuje się ono akordami rozłożonymi i regularnym metrum 2/4, tworzącym kontrast w stosunku do wcześniejszej swobodnej rytmiki. Interludium stanowi pomost między dwoma obrazami muzycznymi kreowanymi w kolejnych częściach utworu.

<sup>94</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 10-11

Przykład nutowy 5-1-3 *Most*<sup>95</sup>

Część B (Przykład nutowy 5-1-4) utrzymana jest w metrum 2/4, składa się z taktów 30-54 i posiada układ 8+8+9. W części B obraz muzyczny zmienia się ze statycznego w dynamiczny, muzyka staje się bardziej ożywiona, tworząc kontrast z poprzedzającą częścią. Pierwszych osiem taktów odmalowuje obraz życia mieszkańców południowochińskiego miasteczka, podczas gdy kolejnych osiem stanowi punkt kulminacyjny utworu, wzbudzający uczucie nostalgii. Ostatnich dziewięć taktów stanowi reprzytę pierwszych ośmiu, podkreślając temat.

<sup>95</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 11

也恋水乡啊, 愿作人间桥一座。  
 离家千年也恋水乡啊, 愿作人间桥一座。

*f* *rit.*  
*f* *dim.* *rit.*

稍自由 *rit.*  
 愿作人间桥一座

稍自由 *rit.*  
*mp*

Przykład nutowy 5-1-4 *Most*<sup>96</sup>

Pięciotaktowa fortepianowa koda (Przykład nutowy 5-1-5) odznacza się dużą oryginalnością za sprawą zastosowania figur triolowych na tle trzymanego akordu tonicznego. Następujące po sobie triole tworzą wrażenie niedopowiedzenia, otwierając furtkę dla wyobraźni słuchacza.

<sup>96</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 11-12

Przykład nutowy 5-1-5 *Most*<sup>97</sup>

### 3. Uwagi wykonawcze

Pieśń *Most* jest utworem wyrażającym tęsknotę za rodzinnym domem. Jego interpretacja powinna zawierać wyznanie, nostalgię, powściągliwość, ale również gorące uczucia. Dynamika powinna być umiarkowana, pozbawiona przesady. Podczas jej wykonania należy użyć łagodnego, stonowanego głosu, narracja powinna być naturalna i płynna, niczym monolog wspominającego piękne rodzinne pejzaże wędrowca.

We wstępie seria akordów arpeggio wprowadza słuchacza do krainy szemrzących strumieni, wciągając go w sam środek urokliwego pejzażu poprzecinanego kanałami miasteczka, a arpeggio doskonale oddaje migotanie światła na powierzchni wody.

Część A (Przykład nutowy 5-1-2) rozpoczyna się *Adagio* od słów „W miasteczku na wodzie co krok inny mostek” (水乡的小桥姿态多). Partia akompaniamentu w tej frazie jest spokojna i prosta, uzupełnia jedynie linię melodyczną w miejscach gdzie zatrzymuje się ona na dłuższych dźwiękach. Fragment ten przywodzi na myśl ciche westchnienie bohatera na widok mostków rozsianych po miasteczku na wodzie. Wykonując tą frazę należy użyć spokojnego głosu, zwracając szczególną uwagę na naturalność ekspresji emocjonalnej przy pochodzie zstępującym, tak by wyrazić sentyment do zaskakująco różnorodnością lokalnych mostków. We frazie „wisteria pnie się, chwytając się szczelin w kamieniu” (石板缝里长藤萝) melodia ma kierunek wstępujący, a faktura akompaniamentu zagęszcza się, co odzwierciedla radość i podekscytowanie z odkrycia, że pośród zimnego kamienia odnaleźć można tętniące zielenią życie. Oprócz ożywienia w warstwie melodycznej i partii akompaniamentu zauważyć można przyspieszenie tempa do *moderato*. Wraz ze wstępującą melodią należy oddać za pomocą crescendo narastające podekscytowanie podmiotu lirycznego. Tekst frazy „co trzy kroki dwa

<sup>97</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 12



mosty łączą portowe ścieżki” (三步两桥连水港啊) podkreśla liczbę mostów i skomplikowany układ kanałów, a akompaniament powraca do prostej faktury, ilustrując radość z liczenia mostów podczas niespiesznego spaceru. Z kolei fraza „jadeitowe wstęgi odzwierciedlają zieleń fal” (条条玉带映碧波) opisuje kamienne mosty, które w blasku słońca mienia się niczym jadeitowe paski, przejmując kolor zielonych fal i tworząc unikalny krajobraz miasteczka na wodzie. Na słowie „zielen” (碧) kompozytor zaznaczył fermatę i w miejscu tym należy zrealizować *decrescendo*, które stopniowo wprowadzi słuchaczy w kreowany przez utwór nastrój. Nie można tu się spieszyć, zwłaszcza ozdobnik na ostatnim słowie „fal” (波) nie może być wykonany zbyt pośpiesznie, by nie zburzyć pełnego spokoju obrazu muzycznego. Po uciśnięciu śpiewu wybrzmiewa jeszcze partia akompaniamentu, w której znaleźć można oznaczenie *a tempo piu mosso*. Interludium to z jednej strony dalej roztacza przed odbiorcą obraz rozmigotanej tafli wody, z drugiej zaś stanowi wprowadzenie do bardziej ożywionej melodii części drugiej. Ogólnie rzecz ujmując, część A jest stosunkowo statyczna, narracja ma charakter opisowy i choć pojawiają się niewielkie fluktuacje, to dominuje nastrój spokoju.

W pierwszych ośmiu taktach części B synkopy i rytm kropkowany nadaje linii melodycznej dynamizmu (Przykład nutowy 5-1-4). Podczas wykonania należy zwrócić uwagę na precyzyjną realizację akcentów, a także zwiększenie dynamiki w stosunku do części pierwszej, które przejawia się przede wszystkim w wykorzystaniu oddechu i artykulacji wygłosu. Punktem kulminacyjnym utworu, odznaczającym się największym nasyceniem emocjonalnym jest fraza „nawet tysiąc lat po opuszczeniu domu wciąż wspominać będę miasteczko na wodzie” (离家千年也恋水乡啊). Skok oktaowy między zakończeniem poprzedniej frazy a słowami „po opuszczeniu domu” (离家) sprawia natychmiastowy wzrost napięcia, lecz jednocześnie stanowi wyzwanie dla wykonawcy. W tym miejscu potrzebne jest silne podparcie oddechowe, a także rozluźnienie gardła, które pozwoli uniknąć nadmiernego napięcia podczas artykulacji. Przy słowach „miasteczko na wodzie” (水乡啊) należy kontrolować wolumen, prowadząc do wyciszenia wzburzonych emocji. Ostatnia fraza, „chciałbym być mostem pośród ludzi” (愿作人间桥一座) powinna być wykonana spokojnie, coraz wolniej aż do zakończenia.

### 6.1.2 Dom (家)

#### 1. Okoliczności powstania

Pieśń artystyczna *Dom* została skomponowana w 1998 roku, gdy Lu Zaiyi wkroczył w dojrzały etap twórczości, a początkowy bezgraniczny zachwyty i miłość do Ojczyzny zaczął ustępować trosce o jej losy. W utworze tym zauważyć można wyraźną zmianę stylistyki w porównaniu z wcześniejszymi pieśniami. W miejsce pogodnego nastroju i subtelnej piękna pojawiła się bardziej mroczna atmosfera i silniejsze emocje. W latach 90. XX wieku Chiny wkroczyły w erę dynamicznego rozwoju i bogacenia się, Hongkong wrócił już na łono Ojczyzny, a naród z niecierpliwością wyczekiwał tego samego w odniesieniu do Tajwanu. W takich okolicznościach historycznych powstało to wybitne dzieło, reprezentujące odczucia narodu względem losów Ojczyzny. *Dom* odzwierciedla uczucie nostalgii, odznacza się silnym ładunkiem emocjonalnym, ciężkim nastrojem i filozoficznym przesłaniem.<sup>98</sup>

## 2. Budowa utworu

Pieśń *Dom* charakteryzuje się budową dwuczęściową ABA'B', utrzymany jest w metrum 4/4 i w tonacji d-yu. Zbudowany jest w oparciu o schemat: wstęp – część A – łącznik – część B – łącznik - część A' – łącznik – część B' – koda. Utwór ten charakteryzuje bogactwo emocji oraz zastosowanie akordów rozłożonych w niskim rejestrze partii akompaniamentu, nadające pieśni liryczności i śpiewności. Poniższy schemat przedstawia budowę utworu:

Budowa dwuczęściowa																						
wstęp 1-5	A 6-13				łącznik 14-15	B 16-25					łącznik 26-30	A' 31-38				łącznik 39-40	B' 41-51					koda 52-57
	a	b	c	d		e	f	e	f	g		a	b	c	d		e	f	e	f	g	
5	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	5	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	6
d-yu	d-yu					d-yu						d-yu					d-yu					

Wstęp obejmuje takty 1-5 (Przykład nutowy 5-2-1). W pierwszych dwóch taktach kompozytor zastosował po 5-6 nut staccato w górnym rejestrze, podkreślając motyw przewodni utworu i odzwierciedlając senne wspomnienie rodzinnych stron. Zastosowanie akordów harmonicznym w taktach 3-5 daje wyraz nostalgii, która gwałtownie wzbiera w podmiocie lirycznym po przebudzeniu.

<sup>98</sup> Zhong Hua 钟桦, *Analiza wykonawcza pieśni artystycznej „Dom”* (艺术歌曲<家>的演唱分析) [D], Sichuan Shifan Daxue 2015 (06)

Przykład nutowy 5-2-1 Dom<sup>99</sup>

Część A, na którą składają się takty 6-13 (Przykład nutowy 5-2-2), podzielić można na symetryczne frazy a, b, c i d, o długości 2 taktów każda. Takty 6 i 7 tworzą frazę a, przy czym takt 7 jest transpozycją taktu 6 o sekundę w górę. Akompaniament wykonywany jest arpeggio, a towarzyszący tej frazie tekst („Dom, ach dom” 家啊家) wyraża silną tęsknotę za rodzinnymi stronami. Fraza b obejmuje takty 8-9, a jej akompaniament charakteryzuje się zastosowaniem akordów harmonicznyc. We frazie c kompozytor użył akordów rozłożonych o dużym ambitusie, dla odzwierciedlenia pogrążenia się w nostalgii przez podmiot liryczny. Akompaniament frazy d składa się z dwóch prostych akordów harmonicznyc i kończy się na tonice.

Pierwszy łącznik, obejmujący takty 14-15 (Przykład nutowy 5-2-2), skonstruowany jest w oparciu o obszerny pochod wstępujący, który buduje napięcie, prowadząc do punktu kulminacyjnego.

<sup>99</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2002 (10), str. 85

The musical score consists of four systems. The first system shows the vocal line starting with '家 啊 家, 家 在 哪?' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with '家 不 在 人 家 的 屋 檐 下, 家 在 长 长 的 乡 愁 里,' and includes tempo markings like '渐流动' and '渐回原速'. The third system shows the vocal line '愁 了 九 十 九 个 夏.....'. The fourth system features a piano solo with 'lento poi accel (大幅度)' and a triplet ending.

Przykład nutowy 5-2-2 Dom<sup>100</sup>

W części B, złożonej z taktów 16-25 (Przykład nutowy 5-2-3), wyróżnić można pięć równych, dwutaktowych fraz e, f, e, f, g. Część ta stanowi punkt kulminacyjny utworu. Dla podkreślenia intensywności emocji, kompozytor zastosował w partii akompaniamentu akordy harmoniczne na przestrzeni całej części B. Takty 20-23 stanowią powtórzenie taktów 16-19 i spełniają rolę emfazy. Ostatnia fraza jest dwutaktowym przedłużeniem tematu.

Interludium, obejmujące takty 26-30, oparte jest na materiale ze wstępu. W lewej ręce kompozytor zastosował akordy harmoniczne, w prawej dźwięki staccato i legato. Fragment ten stanowi doskonały łącznik z częścią drugą.

<sup>100</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选)* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2002 (10), str. 85

Część druga A'B' stanowi powtórzenie części pierwszej AB, z zastosowaniem tej samej melodii i faktury akompaniamentu.

Musical score for "Dom" (I Love This Land) by Lu Zaiyi. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato Mosso". The lyrics are: "家 像 那 太 阳 远 远 地 暖, 家 像 那 月 儿 高 高 地 挂, 家 像 那 太 阳 远 远 地 暖, 家 像 那 月 儿 高 高 地 挂, 家 像 那 月 儿 高 高 地 挂." The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*, and performance instructions like *rall.* and *Adagio Rubato*.

Przykład nutowy 5-2-3 Dom<sup>101</sup>

Koda (Przykład nutowy 5-2-4) składa się z sześciu taktów (52-57), charakteryzuje się swobodnym tempem, a także zastosowaniem w partii akompaniamentu zarówno akordów harmoniczych, jak i akordów rozłożonych oraz arpeggia. Takt 53 stanowi progresję taktu 52 o kwintę w dół, a w takcie 54 kompozytor zastosował ten sam schemat rytmiczny, co w takcie

<sup>101</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 86

poprzednim. Ma to na celu wyrażenie dotkliwej nostalgii i bezgranicznej tęsknoty podmiotu lirycznego za Ojczyzną. Wyciszenie i zwolnienie realizowane na ostatnim dźwięku odzwierciedlają pogrążenie się podmiotu lirycznego w ciężkich myślach, pełnych troski o rodzinny kraj. Utwór kończy się na tonice.

The image shows a musical score for the song 'Dom' (I Love My Motherland) by Lu Zaiyi. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Adagietto' and the dynamics are 'mp'. The vocal line has lyrics '啊' (A) and '啊' (A). The piano accompaniment includes a 'Gr.' (Grave) section at the end. The second system continues the vocal and piano parts, with tempo markings 'rall.' and 'rit.' and dynamics 'p'. The vocal line has lyrics '啊' (A) and '啊' (A). The piano accompaniment includes a 'Gr.' (Grave) section at the end.

Przykład nutowy 5-2-4 Dom<sup>102</sup>

### 3. Uwagi wykonawcze

*Dom* jest doskonałym przykładem lirycznej pieśni artystycznej o melancholijnej, pełnej zatroskania linii melodycznej i głębi wyrażanych uczuć. Tekst za pomocą porównań odzwierciedla głębokie uczucie tęsknoty wędrowca za rodzinnymi stronami. Utwór odznacza się falującą melodią, narracja rozwija się w oparciu o monolog wewnętrzny podmiotu lirycznego, którego uzupełnienie stanowi partia fortepianu. Zmienność nastroju stawia wobec wykonawcy stosunkowo wysokie wymagania odnośnie barwy dźwięku i kontroli oddechu.

<sup>102</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 88

Na początku pieśni, akord arpeggio podaje tonikę. Partia wokalna ma tu charakter recytatywu, nie wymaga stosowania specjalnych technik wokalnych, powinna być zaśpiewana delikatnie, niczym snucie opowieści: „Dom, ach, dom, gdzie jest dom? Dom nie jest tak gdzie cztery ściany” (家啊家, 家在哪, 家不在人家的屋檐下). Z tekstu dowiadujemy się, że podmiot liryczny znajduje się daleko od ojczystej ziemi. W samotności wzdycha z utęsknieniem za rodzinnym domem. Fraza ta utrzymana jest w niskim i średnim rejestrze, więc wykonując ją korzysta się przede wszystkim z naturalnego głosu. W drugiej frazie, „dom jest w nieskończonej nostalgii, która trwa już dziewięćdziesiąt dziewięć lat” (家在长长的乡愁里, 愁了九十九个夏), na słowie „nieskończonej” (长长) melodia wchodzi w rejestr przejściowy, co wymaga zastosowania rejestru mieszanego i odpowiedniego podparcia oddechowego, koniecznego do utrzymania płynności linii melodycznej. Pod względem artykulacji, należy podkreślić nieco słowa „dziewięćdziesiąt dziewięć” (九十九), dla uwypuklenia uczucia bolesnej tęsknoty.

Pochód wstępujący w łączniku, w którym pojedyncze dźwięki przechodzą w pochód oktauwowy, przy jednoczesnym crescendo, stanowi doskonałe przygotowanie do wybuchu emocji w partii wokalnej. Następująca po nim fraza zawiera najwyższy dźwięk w utworze, wykonywany forte: „Dom jest jak to odległe ciepło słońca, dom jest jak wysoko wiszący księżyc” (家像那太阳远远的暖, 家像那月亮高高的挂). Należy zadbać o silne podparcie oddechowe oraz prawidłową impostację głosu. Słowo „dom” (家) zaczyna się od spółgłoski zwarto-szczelinowej, angażującej podczas artykulacji czubek języka, a kończy się samogłoską „a”, którą należy wykonać z odpowiednim ułożeniem ust i otwarciem aparatu głosowego, pamiętając o tym by dźwięk prowadzony był przez emocje. Powtórzenie całej frazy dodatkowo podkreśla uczucia względem „domu”, a na zakończenie kompozytor zastosował ponowną repetycję słów „dom jest jak wysoko wiszący księżyc”. Na kończącej tą część frazie następuje powrót do początkowego nastroju przygnębienia. Powinna być ona zrealizowana w sposób przywodzący na myśl westchnienie.

W interludium wykorzystany jest materiał wstępu, podobnie jak na początku kreujący atmosferę spokoju. Budowa części B jest analogiczna do części A. Rozpoczyna się od narracji w niskim rejestrze. Przy frazie „dom to gniazdo, do którego powraca jaskółka, dom to wytęskniona przez dzieci matka” (家是那燕子回归的巢, 家是儿女思念的妈) emocje osiągają punkt kulminacyjny, wykonawca powinien w pełni dać wyraz uczuciom podmiotu lirycznego względem rodzinnego domu. W drugiej frazie, powtarzając wyrażenie „do którego

powraca jaskółka” (燕子回归), należy zrealizować na tych czterech sylabach ritenuto. Ponieważ samogłoska w słowie „jaskółka” (燕) nie jest najłatwiejsza do zaśpiewania, należy wykonać ją z uczuciem, niczym wołanie. Jaskółka może powrócić do gniazda, dla człowieka jednak nie jest to takie łatwe. Przy trzecim powtórzeniu frazy „dom to wytęskniona przez dzieci matka”, głos powinien być zbliżony do płaczu.

W ostatniej frazie utworu kompozytor zastosował partykułę „ach” (啊), którą należy zaintonować bardzo delikatnie (Przykład nutowy 5-2-4), tak jakby po wybuchu emocji sił starczyło tylko na ciche westchnienie. Należy zwrócić uwagę na kontrolę oddechu, dźwięk powinien być delikatny, pozycja głosu wysoka. Ostatnie dźwięki wyśpiewać należy stopniowo zwalniając i wyciszając głos. Zawarte w nim emocje powinny wybrzmieć po umilknięciu głosu wokalisty, aż do zakończenia partii akompaniamentu.

### 6.1.3 Wyczekiwanie (盼)

#### 1. Okoliczności powstania

Pieśń *Wyczekiwanie* powstała w roku 1988, jako fragment ścieżki dźwiękowej do filmu *Las w ogniu*. W utworze tym kompozytor zastosował techniki zaczerpnięte z recytatywu, co nadaje melodii charakter melorecytacji, szczerego wyznania, przez co czyni pieśń bardziej przekonującą. *Wyczekiwanie* wyraża bardzo złożony i pełen niepokoju nastrój. Jest wspomnieniem młodości i wyznaniem skierowanym do ukochanej osoby. Podmiot liryczny z utęsknieniem wyczekuje odrodzenia się uczucia, co szerzej rozumieć można jako wyczekiwanie zjednoczenia Ojczyzny i powrotu w rodzinne strony.<sup>103</sup>

#### 2. Budowa utworu

Pieśń *Wyczekiwanie* ma formę dwuczęściową. Partia wokalna utrzymana jest w tonacji F-dur, we wstępie i kodzie kompozytor zastosował przesunięcia modulacyjne. Budowę utworu przedstawia poniższa tabela:

Budowa dwuczęściowa						
Wstęp	Część A	Część B	Interludium	Część A	Część B	Koda

<sup>103</sup> Li Meng 李猛, *Studium wykonawcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi na przykładzie utworów „Most, Dom, Wyczekiwanie” i „Kocham tę ziemię”* (陆在易艺术歌曲演唱研究——以《桥家盼》和《我爱这土地》为例) [D], 2012(04)



1-7	8-21				22-32			33-44				8-21				22-32			45-56	
7	3	3	4	4	4	4	3	12				3	3	4	4	4	4	3	12	
	a	a1	b	c	d	d1	e					a	a1	b	c	d	d1	e		
B-F	F				F			F				F				F			F-B-F	

Wstęp obejmuje takty 1-7 (Przykład nutowy 5-3-1). Już w pierwszym takcie wstępu, rozpoczynającym się od słabej miary, kompozytor wprowadził przesunięcie modulacyjne, które wprowadza nastrój rozchwiania. W ostatnim takcie wstępu następuje powrót do toniki. Akompaniament w lewej ręce opiera się na sektolach, co odzwierciedla pełne napięcia i wyczekiwania emocje.



Przykład nutowy 5-3-1 Wyczekiwanie<sup>104</sup>

Część A (takty 8-21, Przykład nutowy 5-3-2), składa się z fraz a, a1, b i c. Frazy a i a1 wykorzystują podobny materiał muzyczny, choć fraza a1 stanowi rozwinięcie frazy a. Dwa motywy o charakterze melorecytacji przywołują „sylwetkę” i „barwy” ukryte w głębi serca. Rytm oparty o triole jest bardziej dynamiczny i przepelniony niepokojem, co tworzy kontrast z następującą później długą, liryczną linią melodyczną. W ten sposób kompozytor podkreśla nastrój wyczekiwania. Frazy b i c mają symetryczną budowę czterotaktową i zbudowane są na zasadzie kontrastu. We frazie b kompozytor zastosował powtarzające się dźwięki i pochod zstępujący, podczas gdy fraza c stanowi wokalizę na głosce „a”, w której podmiot liryczny daje

<sup>104</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 21

wyraz swoim uczuciom. Szybkie sekstole i akordy rozłożone w partii fortepianu podkreślają poruszające wołanie podmiotu lirycznego, dzięki czemu jego pragnienie powrotu wyrażone jest w jeszcze bardziej sugestywny sposób.

回来吧， 曾给我活力的

身影， 回来吧， 曾给我生机的

颜色。 啊 请原谅鲁莽，请原谅过错，请原谅过错。

蓝天不能无云朵， 心儿不能再焦灼。 啊



Przykład nutowy 5-3-2 Wyczekiwanie<sup>105</sup>

Część B (takty 22-32, Przykład nutowy 5-3-3) stanowi punkt kulminacyjny całej pieśni. Charakteryzuje się budową 4+4+3 i akompaniamentem opartym o akordy harmoniczne. Fraza d1 stanowi powtórzenie frazy d. Odznacza się dość zwartym rytmem z zastosowaniem szesnastek, co współgra z wykreowanym wcześniej nastrojem niecierpliwości. Powtórzone trzykrotnie „wróć” (回来吧) we frazie e wyróżnia się użyciem trioli, nadających zakończeniu tej części charakteru recytatywu i nawiązujących do motywu z początku pieśni, śpiewanego na tych samych słowach.

<sup>105</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 21-22

Przykład nutowy 5-3-3 Wyczekiwanie<sup>106</sup>

W interludium (takty 33-44, Przykład nutowy 5-3-4) powtarzana jest melodia z części B, niczym coraz pilniejsze wołanie, emocje narastają, co stanowi przygotowanie do drugiej części.

<sup>106</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选)* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 22-23

Przykład nutowy 5-3-4 Wyczekiwanie<sup>107</sup>

Koda (takty 45-56, Przykład nutowy 5-3-5) składa się z 12 taktów. Charakteryzuje się zastosowaniem swobodnej rytmiki oraz fakturą akompaniamentu opartą o akordy harmoniczne i progresje wstępujące. W taktach 48-49 następuje krótkie przesunięcie modulacyjne, przywodzące na myśl marzenie sennie. Podkreśla ono żarliwą nadzieję podmiotu lirycznego.

<sup>107</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选)* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 23-24



Przykład nutowy 5-3-5 Wyczekiwanie<sup>108</sup>

### 3. Uwagi wykonawcze

*Wyczekiwanie* jest pieśnią pełną pasji, odznaczająca się bogactwem treści i odcieni emocji. Jest ona interpretowana na wiele sposobów. Autor skłania się do rozumienia wyrażanych w niej uczuć jako tęsknoty emigranta do Ojczyzny i domu rodzinnego. Utwór utrzymany jest w nastroju niecierpliwego wyczekiwania. Wykonując go należy zwrócić uwagę na zgranie z partią akompaniamentu, która odznacza się zastosowaniem szybkich sekstoli i akordów rozłożonych, podkreślających dodatkowo napięcie wyczekiwania.

Otwierając część A wołanie „Wróć!” (回来吧) powtórzone jest dwukrotnie i wyróżnia się użyciem trioli oraz melodyki sylabicznej (Przykład nutowy 5-3-2). Drugie „wróć” powinno bardziej niecierpliwe, a na sylabie 色 w słowie „barwy” (颜色) należy wykonać crescendo, podkreślając narastające emocje. Na sylabie 鲁 we frazie „wybacz proszę lekkomyślność” (请原谅鲁莽) kompozytor zastosował mordent, pełniący funkcję emfaticzną, należy zwrócić szczególną uwagę na jego wykonanie. Słowa „wybacz proszę błędy” (请原谅过错) powtórzone są również dwukrotnie i za każdym razem powinny być zaśpiewane z innym zabarwieniem emocjonalnym. Powtórzenie tej frazy zaczyna się od słabej części taktu, co sprawia, że przywodzi na myśl wywołane emocjami dławienie się. We frazie „Niebo nie może być pozbawione chmur, serce nie może być wiecznie zatroskane” (蓝天不能无云朵, 心儿不能再焦灼) kompozytor zastosował dość skondensowany rytm, oparty na czterech szesnastkach na jedną miarę taktu, co podkreśla natarczywość uczucia. Fraza c, prowadzona na dźwięku „a” 啊, daje przestrzeń do ekspresji emocji (Przykład nutowy 5-3-2). Na przestrzeni tych czterech

<sup>108</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 24

taktów pozbawionych tekstu, można powiedzieć, że „cisza jest bardziej wymowna od słów”. Pełna ekspresji linia melodyczna, w połączeniu z poruszającym „wołaniem” jeszcze sugestywniej oddają miłość do Ojczyzny. Zarówno partia wokalna, jak i partia fortepianu odznacza się długimi frazami melodycznymi, co wymusza dążenie do płynności i siły ekspresji. Następnie pojawia się powtarzająca się fraza „Wiosenny deszcz to moje łzy, gdy wyglądam ciebie, rzeka to pieśń mojego wyczekiwania” (春雨是我等你的泪, 河流是我盼你的歌). Ponowne zastosowanie rytmu szesnastkowego podkreśla niecierpliwość podmiotu lirycznego. Kolejne trzy nawoływania „wróć!” tym razem mają w sobie nutę lamentu, każde kolejne powtórzenie powinno być bardziej emocjonalne i płynące z głębi serca.

W interludium (Przykład nutowy 5-3-4) pojawia się melodia z części B, tak jakby poprzedzający je śpiew nie był stanie w pełni wyrazić uczuć podmiotu lirycznego. Interludium ma na celu wzmocnienie ekspresji emocjonalnej. W kodzie kompozytor zastosował krótkie przesunięcie modulacyjne i kolejną wokalizę, które wprowadzają nastrój ulotności. Wokaliza powinna być wykonana efemerycznym, nieuchwytnym głosem, nie można zaśpiewać jej zbyt mocno i dobitnie. Pieśń kończy się zwrotem „wróć”, stanowiącym klamrę kompozycyjną. Pierwsze „wróć” wyraża niecierpliwe wyczekiwanie, ostatnie natomiast odzwierciedla szczere pragnienie powrotu w rodzinne strony. Wykonując tą frazę należy wydobyć z serca jak najprawdziwsze wołanie. Dźwięk powinien słabnąć, lecz uczucie stawać się coraz bardziej namacalne.

#### 6.1.4 *Ostatni sen* (最后一个梦)

##### 1. Okoliczności powstania

Pieśń *Ostatni sen* została skomponowana w 1988 roku. Charakteryzuje się ona zastosowaniem technik kompozytorskich zaczerpniętych z kołysanki. W oparciu o prosty materiał muzyczny, powstał krótki i subtelny utwór, w którym pod pełną uroku linią melodyczną kryje się burza emocji. Choć ta utrzymana w stylistyce kołysanki pieśń odznacza się stosunkowo niewielkimi rozmiarami, to kompozytor niezwykle sugestywnie odmalował w niej temat muzyczny „zjednoczenia ziem rozdzielonych cieśniną”. Biorąc za punkt wyjścia subtelne uczucie nostalgii, daje wyraz głębi miłości do Ojczyzny.

## 2. Budowa utworu

Utwór *Ostatni sen* posiada budowę dwuczęściową, utrzymany jest w tonacji *c yu*, metrum 4/4 i tempie *Adagio calmato*. Budowę utworu przedstawia poniższa tabela:

Budowa dwuczęściowa							
Wstęp 1-5	Część A 6-22				Część B 23-29		Koda 30-34
	a	b	a'	b'	c	d	
5	5	5	5	2	3	3	5
<i>c yu</i>	<i>c yu</i>				<i>c yu</i>		<i>c yu</i>

Wstęp (Przykład nutowy 5-4-1) rozpoczyna się w stonowanej dynamice i równomiernym rytmie, tworząc spokojny, eteryczny nastrój. Natomiast pod koniec, rejestr partii fortepianu wchodzi do oktawy trzykreślnej, co doskonale wpisuje się w tytułową tematykę snu – ubogie w alikwoty dźwięki tworzą efekt odrealnienia. Pod względem struktury tonalnej, we wstępie zauważyć można wyraźnie zastosowanie tonacji opartej na *Es gong* w skali *yayue* (雅乐). Świadczy o tym kilkakrotne pojawienie się charakterystycznej alteracji *bianzhi* (变徵). Zatrzymanie na stopniu *yu* (羽) wskazuje natomiast jednoznacznie na tonację *c yu*.

Przykład nutowy 5-4-1 *Ostatni sen*<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 32



Początek frazy a (Przykład nutowy 5-4-2) utrzymany jest w dynamice *mp*, która wskazuje na kontrolowane z wysiłkiem silne emocje. W kolejnej frazie zaznaczone jest *crescendo*. Z początku melodia oparta jest na niewielkich interwałach, jednak na przełomie taktów 7-8 następuje skok oktawowy. Ogólnie linia melodyczna ma kierunek opadający, co odzwierciedla narastające przygnębienie. Nagły duży skok interwałowy przenosi rejestr w górę, wywołując jednocześnie zmianę w nastroju. Na pierwszej mierze ósmego taktu partia fortepianu dodatkowo podkreśla tę zmianę, która staje się siłą napędową rozwoju frazy. Te proste zabiegi kompozytorskie w pierwszej frazie odmalowują ogólny nastrój całego utworu.

Przykład nutowy 5-4-2 *Ostatni sen*<sup>110</sup>

Fraza a' (Przykład nutowy 5-4-3) jest frazą paralelną do frazy a. Odznacza się taką samą melodią partii wokalne, następuje natomiast zmiana tempa na *Adagietto* i zagęszczenie faktury partii fortepianowej. Przyspieszenie tempa i zastosowanie szesnastek stanowią przygotowanie do zbliżającego się punktu kulminacyjnego. Fraza b' jest paralelna do frazy b, przy czym pozbawiona jest ostatniego taktu, stanowiącego rodzaj zawieszenia. Bezpośrednio łączy się ona

<sup>110</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 32

z częścią kulminacyjną. Począwszy od taktu 20, w celu zbudowania napięcia przed punktem kulminacyjnym, w warstwie rytmicznej partii akompaniamentu dominują szesnastki.

Adagietto

做了多少回梦，回回梦相同，蝴蝶兰，相思树，

Adagietto

花开浴春风。白云飞，浪花笑，

cresc.

mf

cresc.

f

两岸架彩虹。海峡，海峡，但愿这是最后的梦，

Przykład nutowy 5-4-3 *Ostatni sen*<sup>111</sup>

Rytmika części B (Przykład nutowy 5-4-4), w odróżnieniu od regularnego, spokojnego rytmu części A, opiera się na rytmie kropkowanym i synkopach. Melodia nie krąży już między niskim i średnim rejestrem, a utrzymuje się w oktawie dwukreślnej, dając przestrzeń do ekspresji skumulowanych emocji. W partii fortepianu zauważyć można poszerzenie ambitusu, który obejmuje pięć oktaw, a bogaty efekt akustyczny odzwierciedla siłę wyrażanych uczuć.

<sup>111</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 33

最后 一个梦, 海峡, 海峡, 明天真的团聚在  
故乡明月中, 故乡明月中, 唱

Przykład nutowy 5-4-4 *Ostatni sen*<sup>112</sup>

W następującej potem kodzie (Przykład nutowy 5-4-5), partia akompaniamentu utrzymana jest w obrębie oktaw dwukreślnej i trzykreślnej, tempo ulega zwolnieniu i stopniowo powraca do tempa wyjściowego. Utwór kończy się w łagodnej, pełnej spokoju atmosferze.

唱

Przykład nutowy 5-4-5 *Ostatni sen*<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Ibidem, str. 34

<sup>113</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 34

### 3. Uwagi wykonawcze

Pieśń ta ma budowę dwuczęściową z kodą. Charakteryzuje się niewielkimi rozmiarami i ambitusem. Ponieważ utwór utrzymany jest w konwencji snu, należy zwrócić uwagę na sposób wyrażania emocji, a przede wszystkim na kontrolę dynamiki i naturalność wyrazu. Jednocześnie, przed wykonaniem pieśni należy zapoznać się z okolicznościami jej powstania i przesłaniem tekstu, tak by właściwie oddać stylistykę utworu.

W części A (Przykład nutowy 5-4-3), partia wokalna rozpoczyna się od słów frazy a: „Ileż razy śniłem, za każdym razem ten sam sen, o miłości matki, o łzach dzieci, o radosnym zjednoczeniu rodziny” (做了多少回梦, 回回梦相同, 慈母爱, 儿女泪, 骨肉喜相逢). Już od samego początku, aby dopasować głos do kreowanego nastroju marzenia sennego, należy ograniczyć dynamikę do mp. We frazie tej należy śpiewać sposobem zbliżonym do melorecytacji, spokojnie, jakby opowiadając o skrywanym w sercu śnie. Wraz z rozpoczęciem frazy b (11-15), zmienia się kierunek linii melodycznej, a w tekście pieśni pojawiają się nazwy potraw kojarzonych z tradycyjnymi świętami Chongyang (ciasto ryżowe 重阳糕) i Duanwu (pierożki z ryżu kleistego 端阳宗), które symbolizują rodzinne spotkanie. Należy zwrócić uwagę na narastanie emocji, w głosie powinno dać się wyczuć powstrzymywane uczucia, należy zwiększyć nieco dynamikę, ale bez wyraźnego kontrastu dynamicznego. Fraza a' jest paralelna do frazy a, śpiewając po raz drugi „Ileż razy śniłem, za każdym razem ten sam sen” należy podkreślić znaczenie tego snu. Partia fortepianu jest w tym miejscu bardziej dynamiczna, a senny obraz wyostrza się. Wspomniane w tekście odmiany storczyka (蝴蝶兰) i akacji (相思树) są endemiczne dla Tajwanu i mają znaczenie symboliczne, odwołujące się do tęsknoty i pośrednio wyrażające stan emocjonalny podmiotu lirycznego. Wyrażenia te nawiązują do wcześniejszych nazw świątecznych potraw (重阳糕, 端阳宗). Tempo zmienia się z Adagio na Adagietto, staje się więc dynamiczniejsze, partia fortepianu się zagęszcza, ton partii wokalnej staje się bardziej zdecydowany, tak jakby sen stawał się coraz bliższy urzeczywistnieniu. Śpiewając frazę b', „Białe chmury płyną po niebie, bałwany morskie się śmieją, dwa brzegi łączy łuk tęczy” (白云飞, 浪花笑, 两岸架彩虹), która poprzedza punkt kulminacyjny w części B, należy zaznaczyć nieznaczną zmianę nastroju. W miejsce niedowierzania i bólu pojawia się promyk nadziei i radosne podekscytowanie. Tęcza stanowi tu metaforę pomostu łączącego Tajwan z Chinami kontynentalnymi, tak jakby naprawdę pojawić się miał most łączący rozdzielone cieśniną brzegi. W rzeczywistości jest to tylko piękne, gorące lecz nierzeczywiste pragnienie podmiotu lirycznego. Śpiewając tą frazę należy realizować

stopniowe crescendo. Z jednej strony ma ono na celu wyrażenie niemożliwych już do stłumienia emocji, z drugiej zaś stanowi przygotowanie do następującego później pełnego pasji wołania. Narastająca dynamika jest zapowiedzią emocji w nadchodzącej części B.

Część B (23-29) stanowi punkt kulminacyjny całej pieśni. Rozpoczyna się ona od słów: „Cieśnino, cieśnino, niech to będzie ostatni sen, ostatni sen” (海峡, 海峡, 但愿这是最后的梦, 最后一个梦). Podmiot liryczny w końcu przestaje tłumić swoje emocje i głośno daje wyraz płynącemu z głębi serca, najszczerzszemu życzeniu. Dynamika jest oznaczona w tym miejscu jako forte, jakby podmiot liryczny wzywał „cieśninę”. W rzeczywistości jest to gorące wołanie do rodziny, domu, Ojczyzny. Fraza „niech to będzie ostatni sen, ostatni sen” z jednej strony odzwierciedla nadzieję na szybkie urzeczywistnienie snu, tak by rodacy nie musieli już dłużej cierpieć codziennej tęsknoty, z drugiej natomiast stanowi wyraz sprzeciwu, skargi i niezrozumienia wobec rzeczywistości. Śpiewając „ostatni sen” (最后一个梦) należy za pomocą decrescendo wyrazić zawarte w tym wybuchu emocji bezradne błaganie, prośbę o spełnienie za życia życzenia, które nawiedza podmiot liryczny każdej nocy. Jednocześnie stłumienie uczuć stanowi przygotowanie do jeszcze bardziej spotęgowanego wybuchu emocji. „Cieśnino, cieśnino, niech jutro nastąpi prawdziwe spotkanie rodzinne w blasku księżyca ojczystych stron, w blasku księżyca ojczystych stron” (海峡, 海峡, 明天真的团聚在故乡明月中, 故乡明月中). Melodia tej frazy stanowi powtórzenie poprzedzającej ją frazy, powinna jednak być zaśpiewana bardziej emocjonalnie, z większą pasją. Podmiot liryczny gorąco pragnie już następnego dnia powrócić w rodzinne strony i zjednoczyć się z rodziną w świetle księżyca. Głos powinien stopniowo słabnąć, dając wyraz bezgranicznemu smutkowi. Blask księżyca symbolizuje w kulturze chińskiej uczucie nostalgii, dlatego warto podkreślić te słowa (明月). Pieśń kończy się frazą wykonywaną cicho mormorando lub na głosce „a”. Zabiera ona słuchacza z powrotem do spokojnego snu. Podmiot liryczny ponownie śni ten sam sen, a publiczność pogrąża się w refleksji pełnej smutku, bezradności i rozczarowania.

#### 6.1.5 *Patrząc w rodzinne strony* (望乡词)

##### 1. Okoliczności powstania

Pieśń *Patrząc w rodzinne strony* powstała w oparciu o wiersz Yu Yourena zatytułowany *Patrząc na Chiny* (望大陆). Została skomponowana w 2004 roku i w tym samym roku opublikowana w periodyku *Twórczość muzyczna* (音乐创作). Jej publikacja wywołała

ogromny odzew, budząc zarówno w wykonawcach, jak i w publiczności głęboko skrywaną tęsknotę i ból.<sup>114</sup> Lu Zaiyi dokonał modyfikacji oryginalnego wiersza, powtarzając niektóre jego fragmenty oraz wzbogacając go o trzy fragmenty o charakterze wokalizy. Utwór opiera się na spokojnej, powściągliwej narracji, nie zaś pełnym silnych emocji wołaniu, co sprawia, iż posępny nastrój podkreślony jest jeszcze wyraźniej niż w wierszu, a nostalgia Yu Yourena staje się bardziej namacalna. Utwór *Patrząc w rodzinne strony* stał się pieśnią serca dla licznych emigrantów, za jego pośrednictwem często wyrażana jest tęsknota za rodzinnym domem i głęboka miłość do Ojczyzny.

## 2. Budowa utworu

Utwór ten posiada tradycyjną dwuczęściową budowę zwrotkową, pozbawiony jest reprzyzy, ale zawiera zmodyfikowane powtórzenie. Ponadto, pieśń wzbogacona jest o wstęp i łącznik, za sprawą których zwięzła struktura utworu zostaje rozbudowana i urozmaicona. Poniższa tabela przedstawia budowę utworu:

Budowa dwuczęściowa														
Wstęp 1-12	A 13-29				B 30-39		Łącznik 40-47	A 48-63				B 64-83		
12	a	b	c	d	e	f	8	a	b	c	d	e	f	g
	4	4	4	5	4	6		4	4	4	5	4	4	12
cis-yu	E-gong				gis-jue		H-zhi	E-gong				H-zhi	E-gong	

Wstęp (Przykład nutowy 5-5-1, takty 1-12) utrzymany jest w tonacji cis *yu*. Zastosowanie niskich, głębokich akordów harmoniczných oraz tremolo na akordach, odznaczające się silnymi kontrastami dynamicznymi, kreuje posępną, mroczną atmosferę, będącą zapowiedzią zabarwienia emocjonalnego całego utworu. W taktach 11 i 12 rozłożone akordy dominanty w tonacji wiodącej stanowią wprowadzenie do części A. Te dwa takty zalicza się jeszcze do wstępu.

<sup>114</sup> Huang Yao 黄耀, *Charakterystyka artystyczna i analiza wykonawcza pieśni artystycznej „Patrząc w rodzinne strony”* (艺术歌曲《望乡词》的艺术特征与演唱处理) [D], Jiangxi Shifan Daxue 2018 (06)

Largo 特慢 凝重而苍凉地

慢起 *accel.* (大幅度)

$\text{♩} = 68$

*mf* *ffz* *mp* *f p cresc.*

*p* *p*

*ff f dim.* *rit.*

Adagietto *mp*

Adagietto Rubato 葬 我 于 高 山 之 上 兮，

*p* *ppp* *mp*

Przykład nutowy 5-5-1 Patrzę w rodzinne strony<sup>115</sup>

Okres A w pierwszej części pieśni obejmuje takty 13-29 (Przykład nutowy 5-5-2), utrzymany jest w tonacji E gong i składa się z czterech fraz o strukturze 4+4+4+5, które zbudowane są w oparciu a charakterystyczny dla muzyki chińskiej schemat wstęp-rozwiniecie-zwrot-zakończenie. Ogólnie rzecz ujmując, melodia odznacza się głębią, subtelnością i płynnością. W połączeniu z akordami rozłożonymi w partii fortepianu, doskonale daje wyraz szczerzej i poruszającej nostalgii. W pierwszej frazie następuje przejście z tonacji cis *yu* do dominanty E gong, które tworzy półkadencję. W drugiej frazie zauważyć można zmianę w warstwie melodycznej i rytmicznej, która wprowadza element kontrastu. Fraza ta kończy się akordem o funkcji dominanty w tonacji głównej, tworząc kadencję zawieszoną. Trzecia fraza, choć różni się pod względem melodii, to pod względem rytmu nawiązuje do frazy pierwszej, można więc powiedzieć że jest jej zmodyfikowanym powtórzeniem. Pełni w ten sposób funkcję łącznika. Melodia czwartej frazy wykorzystuje materiał muzyczny frazy kontrastowej, tworząc

<sup>115</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选)* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 70

swego rodzaju podsumowanie i kłamrę kompozycyjną. Po licznych zmianach tonacji, część ta kończy się na tonice E *gong*, tj. kadencją doskonałą.

望 我 故 乡， 故 乡 不 可 见 兮， 故 乡 不 可 见 兮，

永 不 能 忘！ 葬 我 于 高 山 之 上 兮，

望 我 大 陆： 大 陆 不 可 见 兮， 大 陆 不 可 见 兮，

只 有 痛 哭！

Przykład nutowy 5-5-2 *Patrzę w rodzinne strony*<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi (我爱这土地：陆在易艺术歌曲选)* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 70-71



Takty 30-39 tworzą okres B części pierwszej (Przykład nutowy 5-5-3). Charakteryzuje się on tonacją *gis jue* oraz dwoma nieregularnymi (4+6), kontrastującymi frazami. Stanowi punkt kulminacyjny pierwszej części utworu. Melodia pierwszej frazy utrzymana jest w stosunkowo wysokim rejestrze, co sprzyja ekspresji emocji i tworzy kontrast w stosunku do poprzedniego okresu. Jednocześnie akordy harmoniczne w prawej ręce partii akompaniamentu i akordy rozłożone w rytmie trioli w ręce lewej dodatkowo podkreślają nastrój, wzmacniają siłę ekspresji i dramatyzm. Fraza ta kończy się kadencją zawieszoną. W drugiej frazie melodia stopniowo wraca do niższego rejestru, tworząc kontrast. Zmienia się również faktura akompaniamentu fortepianowego, mocne, nasycone akordy harmoniczne ustępują miejsca akordom rozłożonym w wysokim rejestrze, co ma na celu podkreślenie chłodnego nastroju przygnębienia. Fraza kończy się toniką tonacji wiodącej, tworząc kadencję doskonałą.

The musical score consists of three systems. The first system (measures 30-33) is marked *Moderato* and *f*. The vocal line has lyrics: 天 苍 苍, 野 茫 茫, 山 之 上, 国 有 殇. The piano accompaniment features a bass line with triplets and a treble line with chords. The second system (measures 34-37) is marked *Moderato* and *mp*. The vocal line continues with: 天 苍 苍, 野 茫 茫, 山 之 上, 国 有. The piano accompaniment continues with triplets in the bass and chords in the treble. The third system (measures 38-39) is marked *Andante* and *mp*. The vocal line ends with: 殇. The piano accompaniment features a treble line with chords and a bass line with a triplet. The tempo changes to *Adagio Colmato* and *p* for the final measure, which ends with a cadence in the key of G major.

Przykład nutowy 5-5-3 *Patrząc w rodzinne strony*<sup>117</sup>

Łącznik składa się z taktów 40-47 (Przykład nutowy 5-5-4). Odznacza się szeroko prowadzoną linią melodyczną, o kierunku opadającym. Akompaniament opiera się na akordach rozłożonych w wysokim rejestrze, które wyrażają bezgraniczne uczucie tęsknoty. W części tej kompozytor zastosował mormorando, które przywodzi na myśl wypływające z głębi serca, lecz stłumione w gardle uczucie. Doskonale oddaje ono ból umierającego z dala od domu Yu Yourena, pogrążonego w pełnej rezygnacji melancholii, w bezsilnej rozpacz. Krótkie osiem taktów śpiewanych bez słów (na głosce „m”), siłą ekspresji emocjonalnej przewyższa uczucia wyrażane w sposób werbalny.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the vocal line (bass clef) and the piano accompaniment (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante' with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the tempo changing to 'Adagietto Colmato' and a piano (*p*) dynamic. The third system shows the final measures, with the tempo marked 'Adagietto Colmato Rubato' and a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

<sup>117</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 71-72

*string.* **Moderato** 连绵 流动地

*string.* **Moderato** 连绵 流动地

*mf*

Przykład nutowy 5-5-4 *Patrząc w rodzinne strony*<sup>118</sup>

Okres A w części drugiej obejmuje takty 48-63 i utrzymany jest w tonacji E *gong*. Stanowi on zmodyfikowane powtórzenie okresu A z części pierwszej. Melodia główna przeniesiona zostaje do partii akompaniamentu, a w taktach 56-62 (Przykład nutowy 5-5-5) kompozytor dodaje partykuły ekspresywne „o” (噢) i „a” (啊). Melodia staje się jeszcze bardziej przesycona bólem, a faktura głębsza i pełniejsza. Całość stanowi przygotowanie do punktu kulminacyjnego w okresie B.

*mp* *cresc.*

噢 噢

*m.d.* *cresc.*

*p* *m.s.* *mp*

*mp* *cresc.*

噢 噢

*m.d.* *cresc.*

*p* *m.s.* *mp*

<sup>118</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 72

Okres B w części drugiej obejmuje takty 64-83 (Przykład nutowy 5-5-6), następuje w nim modulacja z tonacji H *zhi* do E *gong*. Również jest on zmodyfikowanym powtórzeniem okresu B z części pierwszej. W taktach 64-71, na bazie wcześniejszej frazy kulminacyjnej kompozytor dodał akordy harmoniczne, budując w ten sposób napięcie prowadzące do punktu kulminacyjnego całego utworu. W taktach 72-75 i 76-83 zauważyć można ten sam początek i inne zakończenie, pełniące funkcję kody. Warto również zwrócić uwagę na wielokrotne powtórzenie frazy „ze szczytu góry, moja dusza spoglądać będzie na Ojczyznę” (山之上，国有殇), które uwydatnia pełen przygnębienia i rezygnacji nastrój utworu, podkreślając jego przesłanie, skłaniając do refleksji i poruszając najczulsze struny serca.

The musical score consists of two systems. The top system is the vocal line, written in bass clef, with lyrics in Chinese: 只有痛哭! 天苍苍, 野茫茫, 山之上, 国有. The bottom system is the piano accompaniment, written in grand staff (treble and bass clefs). The right hand features a five-note arpeggio (F4, G4, A4, B4, C5) and the left hand features triplet patterns. Both systems are marked with 'più mosso' and 'mf'.

<sup>119</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 73

*poco a poco cresc. string.*

*mf* 殇。 天 苍 苍， 野 茫 茫， 山 之 上， 国 有

*poco a poco cresc. string.*

*mf* 殇。 天 苍 苍， 野 茫 茫， 山 之 上， 国 有 殇，

*poco rit.* *rit.*

山 之 上， 国 有 殇， 山 之 上， 国 有

*poco rit.*

*mf* *rit.* *mp*

(大气口) *Adagietto* *mp* *rit.*

殇。

*Adagietto dolce rubato* *mp* *rit.* *mp*

Przykład nutowy 5-5-6 Patrząc w rodzinne strony<sup>120</sup>

<sup>120</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 73-74

### 3. Uwagi wykonawcze

Pieśń *Patrząc w rodzinne strony* posiada typową budowę dwuczęściową. We wstępie kompozytor zastosował akordy harmoniczne z dźwiękami obcymi, które wprowadzają element dysonansu. Tworzy on poruszający nastrój mrocznego przygnębienia. W takiej atmosferze wokaliście łatwiej jest od początku wczuć się w rolę. Wzrok powinien sięgać w dal, a wyraz twarzy zdradzać powagę i głębię uczuć (Przykład nutowy 5-5-1). W taktach trzecim następuje przyspieszenie i zmiana dynamiki z mp na fff, co podkreśla napięcie emocjonalne i tworzy przejmujący efekt akustyczny. W taktach 11-12, melodia prowadzona jest spokojnie, w oparciu o akord toniczny, w tempie *Adagietto Rubato* i dynamice mp. Wolumen i barwa głosu w tych dwóch taktach stanowią zapowiedź dalszego rozwoju utworu.

W początkowych dwóch frazach okresu A w pierwszej części utworu (Przykład nutowy 5-5-2), Lu Zaiyi powtórzył sformułowanie „rodzinnego miasta nie widać” (故乡不可见兮), stosując melodię opadającą. Frazę kończy pełne rozpacz „nigdy nie można zapomnieć” (永不能忘). Słowo „zapomnieć” (忘 wang) przypada na najniższy dźwięk frazy, co doskonale oddaje pragnienie Yu Yourena by zobaczyć powrót Tajwanu na łono Ojczyzny i jej zjednoczenie. Śpiewając tą frazę, oczyma wyobraźni zobaczyć można starszego człowieka stojącego na szczycie góry i spoglądającego w stronę Ojczyzny. Za spowitą mgłą cieśniną znajduje się wyryte w pamięci, dawno niewidziane rodzinne miasto, którego wspomnienie wywołuje ciężkie westchnienie. Powtarzając dwukrotnie „故 gu”, za drugim razem należy zaśpiewać tą sylabę ciężiej, z jeszcze większą powagą. Natomiast „永 yong” w „nigdy nie można zapomnieć” (永不能忘) należy wykonać następująco: nagłos powinno się wyartykułować zdecydowanie, a śródgłos łagodniej, na początku trzeciej miary głos urywa się, przy jednoczesnym zachowaniu podparcia oddechowego. Następnie należy szybko zaśpiewać „不能 bu neng”, realizując jednocześnie stopniowo decrescendo, po czym zakończyć cicho na „忘 wang”. Wygłos wyrazów w tej frazie (-ong, -eng, -ang) charakteryzuje się obecnością spółgłoski tylnojęzykowo-miękkopodniebiennej oraz stosunkowo ciemną barwą. Podczas wykonania należy zwrócić uwagę na przekonujące oddanie smutku w sercu podmiotu lirycznego. Frazy c i d obejmują słowa „Pochowajcie mnie na szczycie wysokiej góry, skąd będę mógł patrzeć na Chiny, Chin nie widać, Chin nie widać, pozostaje tylko gorzki płacz!” (葬我于高山之上兮, 望我大陆; 大陆不可见兮, 大陆不可见兮, 只有痛哭). Z tekstu wynika, iż rodzinne miasto (故乡), będące obiektem wspomnień starca zostało rozszerzone na całe Chiny (大陆, dosłownie kontynent, nazwa używana na określenie Chin kontynentalnych), z domu rodzinnego

zmieniając się w Ojczyznę. W tym miejscu emocje wyrażane głosem powinny zacząć narastać. Dla oddania tej zmiany w nastroju należy, począwszy od taktu 21, stopniowo rozjaśniać barwę i zwiększać dynamikę. Na sylabie „陆 lu” w takcie 24 należy zrealizować crescendo, będące zapowiedzią punktu kulminacyjnego w następnym takcie, zwracając jednocześnie uwagę na wyrównaną i nasyconą barwę głosu. Śpiewając „Chin nie widać” (大陆不可见兮) po raz drugi, należy wykonać decrescendo i zaśpiewać te słowa jakby z westchnieniem, tak jakby zgasł ostatni promyk nadziei. Artykulacja powinna być też bardziej uwydatniona niż za pierwszym razem. Następujące potem słowa „pozostaje tylko gorzki płacz” (只有痛哭) wymagają podkreślenia. Słowa "pozostaje tylko" (只有) przekreślają jakiekolwiek prawdopodobieństwo i są wyrazem rezygnacji. Śpiewając „gorzki” (痛) należy zrealizować ritenuto i crescendo, głos powinien być mocny i nasycony. W tym miejscu trzeba zwrócić szczególną uwagę na ekspresję emocjonalną na każdym dźwięku. Ponadto, śpiewając „gorzki płacz” (痛哭) nie można pomiędzy tymi dwoma słowami nabrać powietrza, należy wykonać je na jednym oddechu. Słowo „痛 tong” powinno chwycić publiczność za serce, a na słowie „哭 ku” należy podkreślić samogłoskę „u”, wyrażającą uczucie bólu i rozpacz.

Okres B w części pierwszej jest pierwszym punktem kulminacyjnym pieśni (Przykład nutowy 5-5-3). Kompozytor zastosował tu technikę progresji. Rozszerzenie linii melodycznej w powtarzających się fragmentach tekstu daje przestrzeń do ekspresji uczuć. Wybuch emocji nie powinien być jednak przesadzony. Śpiewając po raz pierwszy frazę „Bezkresne niebo, bezkresny horyzont, ze szczytu góry, moja dusza spoglądać będzie na Ojczyznę” (天苍苍，野茫茫，山之上，国有殇) należy zdecydowanie i precyzyjnie zrealizować akcenty logiczne na słowach „天 tian”, „野 ye”, „山 shan” i „殇 shang”. Słowa „bezkresne niebo, bezkresny horyzont” z pozoru opisują niezmierną przestrzeń nieboskłonu i akwamarynę nieogarnionego pustkowiecia, w rzeczywistości jednak są one wyrazem rezygnacji i rozpacz Yu Yourena. Z wyjątkiem słów „松 song”, „通 tong” i „空 kong”, wymagających szczególnie silnego podparcia oddechowego, artykulacja pozostałych wyrazów i towarzysząca im impostacja powinny być adekwatne do ich specyfiki, a także zgodne z zasadą „precyzyjnej artykulacji i piękna głosu”. Barwa powinna być jasna i nasycona, dykcja wyraźna, emocje szczerze i głębokie. Śpiewając frazę po raz drugi, nie można doprowadzić do nadmiernego rozluźnienia z powodu obniżenia rejestru, interpretacja powinna być równie przekonująca i pełna emocji jak za pierwszym razem. Wykonując ostatnie „殇 shang” należy użyć rejestru mieszanego

z większą domieszką falsetu, barwa nie musi być zbyt nasycona, wręcz przeciwnie, głos powinien zabrzmieć bardziej blado, w ten sposób będzie bardziej poruszający.

Łącznik obejmuje 8 taktów (Przykład nutowy 5-5-4). Należy wykonać go w dynamice *p*, na głosce „m”. Głos powinien przypominać brzmienie fletu xiao, o równej częstotliwości drgań i płynności dźwięku. Oddech powinien być stabilny i nieprzerwany, pozycja dźwięku wysoka, a barwa głosu przytłumiona i czysta, dająca wyraz bezgranicznej tęsknocie.

Okres A w części drugiej (Przykład nutowy 5-5-5) rozpoczyna się od akompaniamentu opartego na dużych interwałach. Z początku partia wokalna prowadzona jest bez słów, a wcześniejszy temat muzyczny pojawia się w partii akompaniamentu, która przejmuje w tym miejscu rolę wiodącą, tworząc kontrast i jednocześnie nawiązując do poprzedzającego fragmentu. Partia wokalna uwypukla rozwój melodii, przenosząc tym samym ekspresję emocjonalną na wyższy poziom. Śpiewając ten fragment należy zwrócić uwagę na zmiany dynamiczne, a także szybkie i głębokie nabieranie oddechu.

Okres B w części drugiej (Przykład nutowy 5-5-6) stanowi drugi punkt kulminacyjny utworu. Choć kompozytor zastosował tu dynamikę *mf*, to wyrażane emocje powinny być bardziej intensywne niż w okresie A. Artykulacja powinna być wyraźna i dobitna. Drugie powtórzenie słów „Bezkresne niebo, bezkresny horyzont, ze szczytu góry, moja dusza spoglądać będzie na Ojczyznę” (天苍苍，野茫茫，山之上，国有殇) jest punktem kulminacyjnym całej pieśni, a także jej najtrudniejszym fragmentem. Ponieważ poprzedzające frazy stopniowo budowały napięcie, po ponownym zaśpiewaniu słów „天苍苍，野茫茫” w drugiej frazie, serce podmiotu lirycznego przepelnia gorące uczucie, które ostatecznie wybucha na słowach „山之上，国有殇”, będących punktem kulminacyjnym. Wykonując tą frazę należy zwrócić uwagę na prawidłową impostację głosu, a także wykorzystać w pełni barwę rejestru piersiowego barytonu. Należy również w pełni zrealizować wartości rytmiczne, by przygotować się do zaśpiewania wysokich dźwięków. Patrząc na zapis nutowy zauważyć można, że partia fortepianu wykorzystuje w tym miejscu akordy harmoniczne, dlatego powinno się uważać na zmiany dynamiczne, a także śpiewać mocnym, zdecydowanym głosem, współpracując z akompaniamentem dla uzyskania lepszego efektu dramatycznego. Na słowie „殇 shang” Lu Zaiyi zastosował glissando zstępujące. Po wybuchu nagromadzonych emocji, w tym miejscu należy wyciszyć, a także użyć barwy zbliżonej do płaczu. Podczas trzeciego powtórzenia tej frazy, emocje powinny ulec stopniowemu wyciszeniu, należy zrealizować *decrescendo* i *ritenuto*, a także nadać śpiewowi charakter deklamacji.



### 6.1.6 Kocham tę ziemię (我爱这土地)

#### 1. Okoliczności powstania

Wiersz *Kocham tę ziemię* jest jednym z najbardziej znanych utworów słynnego poety chińskiego Ai Qinga. Powstał on w 1938 roku, kiedy poeta na własne oczy widział w Guangxi przemoc japońskiego najeźdźcy. W obliczu narodowego kryzysu i pogrążenia kraju w chaosie, wiersz zabarwiony jest powagą sytuacji, smutkiem i oburzeniem. Za pomocą szeregu obrazów o znaczeniu symbolicznym, takich jak ptak, ziemia, rzeka, burza, poranek i mrok, poeta ukazał troskę o losy Ojczyzny, nienawiść do wroga i pragnienie spokojnego, szczęśliwego życia.

Pieśń *Kocham tę ziemię* skomponowana została w szczytowym okresie twórczości Lu Zaiyi. Zamyślenie napisania utworu zrodziło się już w 1999 roku, jednak przed ukończeniem kompozycji w roku 2003, pieśń przeszła długi proces modyfikacji i udoskonalania. Jest to utwór stosunkowo długi, odznaczający się głębią treści i złożonością wyrażanych emocji. Jest niezwykle wymagający pod względem technicznym i interpretacyjnym, być może najtrudniejszy do wykonania spośród repertuaru chińskich pieśni artystycznych. Choć wiersz Ai Qinga obejmuje zaledwie 10 wersów, to poecie udało się wyrazić w nim głęboką i świadomość cierpienia. Zawarte w wierszu bogactwo i ładunek emocji wykracza daleko poza ramy tradycyjnej pieśni artystycznej, dlatego kompozytor musiał w oparciu o treść tekstu dokonać modyfikacji formy. Tworząc tę niezwykłą, poruszającą pieśń, Lu Zaiyi zastosował techniki zaczerpnięte z arii operowej. W oparciu o bogactwo uczuć i odważną strukturę frazową wiersza, kompozytor wprowadził partię fortepianu w nieustanny ruch, a ciągłe zmiany harmoniczne i modulacje napędzają rozwój utworu. Pełna pasji melodia partii wokalne przeplatana jest melodią o charakterze deklamacji, dzięki czemu całość pełna jest kontrastów i w integralny sposób łączy melorecytację z kantyleną, dramatyzm z liryzmem. Lu Zaiyi w kreatywny sposób dał wyraz i wzbogacił warstwę emocjonalną wiersza, pogłębiając jego temat. W tej „ariowej” pieśni, z jednej strony odczuć możemy patriotyzm poety Ai Qinga, z drugiej zaś zobaczyć ogrom starań, jakich Lu Zaiyi dołożył by osiągnąć zamierzony efekt artystyczny.

#### 2. Budowa utworu

Pod względem budowy utworu, Lu Zaiyi zastosował formę binarną, w oryginalny sposób łączącą stylistykę ludową z technikami zaczerpniętymi z zachodnich arii operowych. Pieśń

składa się z dwóch części o budowie dwuczłonowej, tworząc strukturę ABA'B', przedstawioną w poniższej tabeli:

Budowa dwuczłonowa																	
Wstęp 1-9	Część I 10-50						Interludium 51-62	Część II 63-104					Koda 105-118				
	A 10-40			B 41-50				A' 63-93					Interludium 93-95	B' 96-104			
	a	a1	b	b1	b2	c	c1		a2	a3	b3	b4	b5		c2	c3	
	5	5	7	6	8	5	5	8+5	5	5	7	6	8		5	5	4+7+6
Es	Es			Es			E-Es	Ges						Es	Es		

Ekspozycja składa się ze wstępu, części A i części B. Wstęp obejmuje takty 1-9 (Przykład nutowy 5-6-1) i utrzymany jest w tonacji Es-dur, wyraźnie słyszalnej już w pierwszym takcie. Zastosowanie powtarzających się dźwięków i interwałów sekundy oraz akordów harmoniczných wzmocnionych oktawą czyni melodię pełną energii i jasną. Lewa ręka wchodzi od drugiego taktu, a jej faktura odznacza się zastosowaniem sekstoli, które tworzą kontrast w stosunku do akordów w wysokim rejestrze w ręce prawej. Oktawy w prawej ręce podkreślają śpiewność melodii i wzbogacają jej barwę. Począwszy od akordu subdominanty Es-dur w takcie czwartym, w linii melodycznej zauważyć można ósemkowy pochod wstępująco-zstępujący, kończący się na dominancie Es-dur.

Moderato 纵情歌唱地 ♩ = 70

陆在易曲 (2001年)  
艾青诗 (1938年)

Przykład nutowy 5-6-1 *Kocham tę ziemię*<sup>121</sup>

Część A obejmuje takty 10-40 (Przykład nutowy 5-6-2) i składa się z pięciu fraz. Dwie pierwsze frazy są paralelne i regularne, o długości 5 taktów każda. Pierwsza fraza obejmuje takty 10-14. Pojawia się w niej temat oparty na interwałach sekundy i seksty, który przewijać się będzie na przestrzeni całego utworu. Fraza ta kończy się kadencją zawieszoną na dominancie septymowej Es-dur. Druga fraza (takty 15-19) stanowi rozwinięcie materiału z frazy pierwszej. W partii akompaniamentu dalej stosowane są sekstole, a akordem zamykającym tą frazę jest tonika Ges-dur. Pozostałe trzy frazy części A tworzą wyraźny kontrast w stosunku do dwóch pierwszych pod względem wykorzystanego materiału muzycznego. Fraza trzecia (takty 20-26) składa się z dwóch części, o strukturze 4+3. W melodii pojawiają się skoki sekstowe, a jej kierunek jest wznoszący, co wyraźnie pokazuje narastanie emocji. Partia akompaniamentu dalej oparta jest o sekstole, a fraza kończy się akordem subdominanty. W czwartej frazie, obejmującej takty 27-32, również wyróżnić można dwie kontrastujące części, w tym przypadku o strukturze 4+2. Melodia w dalszym ciągu wznosi się, a fakturę akompaniamentu wypełniają nieprzerwane sekstole. Linię melodyczną charakteryzuje zastosowanie skoków interwałowych, a fraza kończy się na tonice tonacji wiodącej. Fraza piąta (takty 33-40) składa się z dwóch kontrastujących części (4+4) i stanowi rozwinięcie poprzedzającej ją frazy, z wyraźniej zaznaczonym kontrastem. W takcie 34 sekstole w partii

<sup>121</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 55

akompaniamentu ustępują miejsca akordom harmonicznym. Nagła zmiana faktury zapowiada zmianę nastroju. Fraza ta kończy się akordem tonicznym.

鸟, 我也应该用嘶哑的喉咙歌唱

唱, 假如我是一只鸟,

我也应该用嘶哑的喉咙歌唱: 这被

暴风雨所打击的土地, 这

永远汹涌着我们悲愤的河

*f*

流， 这 无 止 息 吹 刮 着 的

*mf*

*mp*

激 怒 的 风 啊， 和 那 来 自 林 间 温 柔 的 黎

*mp*

*cresc.* *f*

明， 这 无 止 息 吹 刮 着 的

*cresc.*

*mp*

激 怒 的 风 啊， 和 那 来 自 林 间 温 柔 的

*mp*

*dim.* *rit.*

黎 明……

*dim.* *rit.*

Przykład nutowy 5-6-2 *Kocham tę ziemię*<sup>122</sup>

Część B obejmuje takty 41-50 (Przykład nutowy 5-6-3) i tworzy wyraźny kontrast w stosunku do części A. W porównaniu z częścią A, melodia części B jest bardziej łagodna, stonowana, spokojniejsza, bardziej swobodna. Część ta w dalszym ciągu stanowi opracowanie tematu, niejako jego odległe echo. Partia akompaniamentu charakteryzuje się zastosowaniem akordów arpeggio na słabej części taktu i akordów harmonicznycch na mocnej części taktu, a także uzupełnianiem partii wokalne na zasadzie dialogu. Pojawienie się w takcie 48 akordu harmonicznego wzmocnionego akcentem, nadaje nastrojowi zdecydowania. Część ta kończy się pewnie kadencją doskonałą V-I.

<sup>122</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 56-58

Przykład nutowy 5-6-3 Kocham tę ziemię<sup>123</sup>

W interludium (takty 51-62, Przykład nutowy 5-6-4), następuje modulacja z tonacji E-dur do Es-dur. Część ta pod względem ekspresji emocjonalnej stanowi rozwinięcie poprzedzających ją fragmentów. Napięcie stopniowo narasta, myśli kłębią się, a emocje zaczynają wymykać się spod kontroli. Interludium stanowi doskonały łącznik między zarysowaniem a rozwinięciem uczuć.

<sup>123</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 58-59

Przykład nutowy 5-6-4 *Kocham tę ziemię*<sup>124</sup>

Repryza stanowi powtórzenie ekspozycji. Pod względem struktury tonalnej zauważyć można schemat Ges-Es. Począwszy od taktu 63, w partii akompaniamentu zauważyć można triole, septole i nonole. Różnorodność warstwy rytmicznej zwiększa wrażenie niestabilności. Z kolei akordy harmoniczne w prawej ręce podkreślają linię melodyczną partii wokalne.

Koda, obejmująca takty 105-118 (Przykład nutowy 5-6-5) stanowi punkt kulminacyjny utworu. Akompaniament oparty na akordach harmonicznym i oktavach, charakteryzuje się zdecydowaniem i siłą ekspresji, co doskonale uwypukla nastrój partii wokalne. Takty 115-118 składają się na zakończenie. Pod względem materiału muzycznego zauważyć można, że motywy z czterech ostatnich taktów nawiązują do tematu ze wstępu. W lewej ręce sekstole zastąpione zostały przez kwartole, muzyka uspokaja się i kończy na tonice Es-dur.

<sup>124</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 59-60



爱得深沉…… 啊  
啊 因为

我对这土地爱得深沉……

*a tempo* *f* 引吭高歌地  
*a tempo* *f* 引吭高歌地  
*rit.* *mf* *Moderato* 宽广充分地  
*rit.* *Moderato* 宽广充分地  
*mf* *p*

Przykład nutowy 5-6-5 Kocham tę ziemię<sup>125</sup>

<sup>125</sup> Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地: 陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005, str. 64

### 3. Uwagi wykonawcze

Pieśń *Kocham tę ziemię* wykorzystuje techniki zaczerpnięte z arii operowych, charakteryzuje się kontrastem melorecytacji z kantyleną, liryzmu z dramatyzmem. W sugestywny sposób wyraża pragnienia podmiotu lirycznego, kreatywnie eksponuje konotacje wiersza, zgłębia poruszany w nim temat i nadaje ekspresji lirycznego charakteru. Cały utwór obejmuje 118 taktów, a jego wykonanie zajmuje ponad siedem minut, co stanowi niemałe wyzwanie. Z początku melodia jest stosunkowo spokojna, jednak wraz z narastaniem emocji, jej ambitus się rozszerza, co w połączeniu ze znacznymi rozmiarami pieśni sprawia, że jej wykonanie nie należy do najłatwiejszych.

We wstępie (Przykład nutowy 5-6-1) prawa ręka wygrywa akordami jasną, energiczną melodię, podczas gdy lewa ręka opiera się na szybkich wznosząco-opadających pochodach sekstolowych w niskim rejestrze. Następnie prawa ręka wykonuje za pomocą sprężystych oktaw dynamicznie zstępującą melodię w skali ludowej. Połączenie tych środków przenosi słuchacza do pogrążonych w chaosie wojny Chin z roku 1938. Wstęp jest stosunkowo długi i daje wokaliście czas na wczucie się w atmosferę utworu. Można wyobrazić sobie, że jest się tym „ptakiem”, który wznosi się ponad scenami walki z japońskim okupantem, niestrudzenie machając skrzydłami. W pieśni należy dać wyraz gorącemu przekonaniu poety i kompozytora, że losy Ojczyzny i narodu są ważniejsze od wszystkiego, tchnąć w utwór silne poczucie misji historycznej. Pod koniec, wraz ze zstępującą melodią, emocje stopniowo opadają, a całość kończy się akordem arpeggio wydłużonym fermatą. W tym momencie zatrzymania nie należy nadmiernie spieszyć się z rozpoczęciem partii wokalne. Ustabilizowanie emocji i spokojne nabranie głębokiego oddechu pozwala rozpocząć temat w odpowiednim nastroju i tempie.

Po dziewięciu taktach wstępu (począwszy od taktu szóstego tempo zaczyna zwalniać), w takcie 10 rozpoczyna się część A ekspozycji (Przykład nutowy 5-6-2), gdzie partia wokalna wchodzi *a tempo*. Oznaczenie dynamiczne na ostatnim akordzie wstępu w partii akompaniamentu to *piano*, dlatego należy zwrócić uwagę na dopasowanie wolumenu głosu i rozpoczęcie śpiewu w tonie narracji. W drugiej frazie, ze względu na jej wydłużenie, zauważyć można większe zróżnicowanie intonacyjne. Należy tu podkreślić, że niepozorny ptak gotów jest ze wszystkich sił śpiewać nawet „ochryplym gardłem” (嘶哑的喉咙). We frazie tej wprowadzona jest dodatkowa cezura, dlatego jeśli komuś brakuje oddechu, może go nabrać przed słowem „śpiewać” (歌唱). Następnie powtórzony jest tekst dwóch pierwszych fraz, przy czym melodia ulega pewnym modyfikacjom, a emocje powinny zacząć stopniowo narastać, by nadać treści ptasiej pieśni odpowiedniego zdecydowania. Takty 19-29 obejmują trzy paralelne

frazy rozpoczynające się od słabej miary taktu i stosujące progresję. Rejestr stopniowo się podnosi, dynamika rośnie, emocje narastają, ekspresja przybiera na sile. Wykonawca powinien oddać gniew i oburzenie narodu chińskiego na rujnowanie ojczystej ziemi przez japońskiego najeźdźcę. Należy podkreślić, że „ziemia” (土地) jest smagana deszczem i wiatrem, a „rzeki” (河流) burzą się. Tych kilka usytuowanych na mocnej części taktu słów-obrazów, tworzy kontrast w stosunku do wcześniejszej, stonowanej narracji, doskonale łącząc liryczność z dramatyzmem. Po nabraniu powietrza przed wyrazem „wzburzone” (悲愤的) należy równomiernie rozłożyć oddech. Na słowie „rzeki” (河流) melodia ulega rozciągnięciu, a dynamika stopniowo wzrasta, stanowiąc przygotowanie do progresji wstępującej. W pierwszej części frazy „o tym nieprzerwanie wiejącym wściekłym wietrze” (这无止息吹刮着的激怒的风啊) następuje podwyższenie rejestru i nasilenie emocji. W drugiej części (吹刮着的激怒的风啊), wraz opadającą melodią, dynamika ulega wyciszeniu, zapowiadając zmianę nastroju w kolejnej frazie. Na sylabie „着” dodane zostało glissando o sekundę wielką w dół, które należy wykonać płynnie. Wraz ze zmianą w nastroju wiersza, gdzie „brzask” symbolizuje wiarę w zwycięstwo rewolucji, dynamika staje się bardziej stonowana, rejestr obniża się, a barwa nabiera łagodności. Uspokojenie nastroju oburzenia pokazuje promyk nadziei przebijający się przez otaczające podmiot liryczny ciemności. Zaraz potem następuje powtórzenie dwóch ostatnich fraz. Melodia nieustannie wznosi się, prowadząc do pierwszego punktu kulminacyjnego w utworze, by następnie opaść i zakończyć się na tonice. Powtarzając te dwie frazy należy włożyć w nie jeszcze więcej emocji, zdecydowanie podkreślając wiarę w sukces rewolucji i jednocześnie kładąc fundament pod rozwój następnej części.

Elementy operowego recytatywu w części B ekspozycji (Przykład nutowy 5-6-3) sprawiają, że wymaga ona innego sposobu wykonania. Kompozytor świadomie zerwał z monotonią jednorodnego rytmu, zastępując go rytmiką charakterystyczną dla chińskiej recytacji i pięciokrotnie zmieniając metrum. Śpiewając tę część wykorzystać można prozodję deklamacji, typowe dla poezji akcenty i iloczasy. Na przykład w taktach 41 („a potem umarłem 然后我死了”) pojawia się ósemka z podwójną kropką, która sprawia, że na słowo „死” przypada zaledwie  $\frac{1}{4}$  miary. Między słowami „我 wo” i „死 si” można na krótką chwilę zerwać głos, kreując efekt zastygnięcia, trzeba jednak zrobić to w sposób, który nie zaburzy płynności frazy. Takty 41-42 („a potem umarłem, nawet pióra gniją w ziemi 然后我死了, 连羽毛也腐烂在土地里面”) są najbardziej statycznym fragmentem pieśni, należy je zaśpiewać w sposób skryty i powściągliwy. W taktach 46-50 melodia zdaje się być spokojna i łatwa do zaśpiewania, ale

ma ogromne znaczenie dla całości utworu. Pomiedzy taktami 46 i 47 znajduje się jedyna zaznaczona w nutach cezura (为什么我的眼里，常含泪水). Właśnie w tym miejscu łatwo jest ją pominąć i zaśpiewać na jednym oddechu „dlaczego moje oczy często napełniają się łzami” (为什么我的眼里常含泪水). W ten sposób z jednej strony nie można zrealizować *ritenuto* i *decrescendo* w sposób wskazany przez kompozytora, z drugiej zaś w pośpiechu traci się na sile ekspresji. Słowa „często napełniają się łzami” (常含泪水) powinny być zaśpiewane rzewnie, ale nie pretensjonalnie, należy znaleźć złoty środek. Zwięzłe i zdecydowane „ponieważ ja” (因为我) stanowi odpowiedź do wcześniejszego „dlaczego” (为什么) i zbudowane jest na zasadzie kontrastu, dzięki czemu pełni rolę jednego z „punktów zwrotnych” w pieśni. Sylaba „对 dui” w „对这土地” śpiewana jest na dźwięku h w oktawie małej. Jest to najniższy dźwięk w całym utworze. Na przestrzeni tych kilku taktów melodia utrzymana jest generalnie w niskim rejestrze, należy więc zwrócić uwagę na zastosowanie rezonansu piersiowego. Ozdobnik w takcie 49, glissando zstępujące pomiędzy słowami „爱 ai” i „得 de” jest wisienką na torcie. Wykonując je należy uważać na wyrównanie rejestrów i stabilną pozycję dźwięku, tak by głos był okrągły, płynny i wyraźny. Po takcie 49 następuje interludium. Jest ono stosunkowo długie, jednak wokalista powinien słuchać go uważnie, nieustannie wczuwając się w rolę.

Część II stanowi zmodyfikowaną reprzykę części I. Pod względem tempa jest nieco szybsza, z 70 uderzeń na minutę przechodzi do 74. Przy powtórzeniu części A następuje modulacja z Es-dur do oddalanej o sekundę zwiększoną tonacji Fis-dur, co prowadzi do uderzającej zmiany w barwie, doskonale oddającej nastrój odrealnienia. W drugiej części frazy tonacja wraca do Es-dur, pod względem tonalności i melodii powracając do właściwej reprzyki i spinając pieśń klamrą kompozycyjną. Wokalista powinien zwrócić uwagę na zmianę tonacji, wychwycić relację między tonacją poprzedzającą i następującą, a także precyzyjnie oddać emocje, użyć odpowiedniej barwy i właściwie rozplanować rytm, tak aby uzyskać spójność wyrazu i wydobyć jeszcze większą głębię ekspresji emocjonalnej.

Koda (Przykład nutowy 5-6-5) składa się ze spokojnego pytania i pełnej pasji odpowiedzi. Część pytająca pod względem faktury podobna jest do poprzedzającego ją fragmentu. Żarliwa odpowiedź, „ach, ponieważ głęboko kocham tę ziemię” (啊 因为我对这土地爱得深沉) jest wyznaniem gorącej miłości kompozytora do ojczystej ziemi i stanowi punkt kulminacyjny całego utworu. Część ta odznacza się dużym ambitusem, należy zwrócić uwagę zwłaszcza na pierwsze „啊 a”, które tworzy z poprzedzającym dźwiękiem interwał decymy. Wykonawca

powinien zadbać o należyte podparcie oddechowe i prawidłową impostację głosu, z wysoką pozycją dźwięku i otwarciem toru głosowego. W miejscu tym należy w pełni dać upust emocjom. Śpiewając głoskę „a” powinno się nadać ustom kształt zbliżony do artykulacji „o”, by dźwięk był bardziej okrągły, pełniejszy i łatwiejszy do zaśpiewania. Po zaśpiewaniu pierwszego dźwięku należy zrealizować łuk frazowy i dbając o płynność melodii doprowadzić utwór do punktu kulminacyjnego. Ostatnia fraza (因为我对这土地爱得深沉) powinna kipieć emocjami i brzmieć bardzo zdecydowanie. Sylaba „沉 chen” przypada na tonikę i obejmuje w sumie dziewięć miar. Wykonując ją należy ją należyście podkreślić. Można zastosować crescendo, by stopniowo zwiększając wolumen stworzyć wrażenie dźwięku odbijającego się echem w górach.

## 6.2 Analiza wykonawcza wybranych pieśni artystycznych Czajkowskiego

### 6.2.1 *Nie wierz, mój przyjacielu* (не верь, мой друг)

#### 1. Okoliczności powstania

Pieśń *Nie wierz, mój przyjacielu* jest pierwszym utworem z op. 6 Piotra Czajkowskiego. Skomponowana została do słów Lwa Tołstoja. Czajkowski wybrał ten wiersz do pierwszego z sześciu romansów ze względu na jego myśl filozoficzną i muzyczność. *Nie wierz, mój przyjacielu* jest krótką pieśnią o misternej formie, poruszającą temat nieszczęśliwej miłości. Poruszający i zapadający w pamięć tekst doskonale łączy się z partią fortepianu, sprawiając że utwór jest niezwykle spójny. Tekst wiersza rozpoczyna się w nastroju pełnym smutku i przygnębienia, lecz atmosfera ta zostaje rozjaśniona pozytywnym, radosnym zakończeniem. W warstwie muzycznej natomiast nastrój przygnębienia utrzymany jest do końca utworu, co sprawia, że pieśń charakteryzuje się smutkiem pozbawionym sentymentalizmu i elegancją melancholią.

#### 2. Budowa utworu

Pieśń ta odznacza się spokojnym tempem i lirycznym charakterem. Utrzymana jest w metrum 4/4 i posiada budowę trzyczęściową reprzyzową ze wstępem i kodą, którą przedstawia poniższa tabela:

Budowa trzyczęściowa repryzowa														
Wstęp 1-7	A 8-19				B 20-40				Łącznik 41-44	A 45-56				Koda 57-63
	a	b	a	c	int.	d	int.	d		a	b	a	c	
7	2	3	3	4	5	6	4	6	4	2	3	3	4	7
cis	cis				E	E	fis	Fis-gis	gis-cis	cis				cis

Jak widać na powyższym schemacie, struktura tonalna tej pieśni jest dość standardowa. Tonacją wiodącą jest cis-moll, środkowa część rozpoczyna się od równoległej tonacji E-dur, w interludium przechodzi do subdominandy tonacji wyjściowej, tj. fis-moll. Przy powtórzeniu fragmentu części środkowej następuje modulacja z fis-moll do równoimiennej tonacji Fis-dur, a następnie do gis-moll, by w repryzie powrócić do tonacji wiodącej.

Pod względem harmonii, przed repryzą (od takty 40) występuje 5-taktowy łącznik, pełniący funkcję przejścia modulacyjnego. Nie jest on jednak oparty o powszechnie stosowaną triadę harmoniczną, a dominantę minorową, zaczerpniętą z charakterystycznej dla rosyjskiej muzyki ludowej skali minorowej naturalnej. Przejście z dominandy minorowej na moll tonikę nie jest typowe dla zachodniej muzyki klasycznej, natomiast powszechnie stosowane jest w muzyce rosyjskiej. Na przykładzie tym widać obecność rosyjskich elementów w pieśniach artystycznych Czajkowskiego.

Pieśń odznacza się symetryczną budową trzyczęściową. Część A posiada regularną budowę okresową, a repryza odznacza się strukturą paralelną do ekspozycji, bez rozszerzenia. Dwie frazy w części B są zbudowane symetrycznie, na zasadzie powtórzenia, które pozwala na pogłębienie tematu części środkowej i zwiększenie jego siły wyrazu. W kodzie wykorzystany jest materiał z interludium rozpoczynającego się w takcie 20, z tą różnicą, że został przeniesiony do innej tonacji: z E-dur do pokrewnej tonacji molowej, cis-moll.

### 3. Uwagi wykonawcze

Pieśń *Nie wierz, mój przyjacielu* odznacza się niewielkimi rozmiarami i ograniczonym ambitusem. Porusza temat miłości z zastosowaniem personifikacji. Podmiot liryczny przyrównany jest do morza, a jego ukochana do plaży. Wykonując ten utwór należy zwrócić uwagę na ekspresję emocji, a przede wszystkim na zmiany dynamiczne i agogiczne.

Przed rozpoczęciem partii wokalne, 7-taktowy wstęp, utrzymany w tempie *moderato assai*, tworzy nastrój smutku i przygnębienia, wyznaczając emocjonalny ton dla wokalisty. Część A (Przykład nutowy 5-7-1) składa się z czterech nieregularnych fraz, a melodia zbudowana jest

w oparciu o niewielkie interwały. W pierwszej frazie należy lirycznym, łagodnym głosem dać wyraz miłości podmiotu lirycznego. Nastrój powinien być spokojny, a emocje subtelne. Dynamika w tej frazie jest stonowana, śpiew powinien stanowić odzwierciedlenie „bolesnej rzeczywistości”. Wykonując ten fragment należy kontrolować dynamikę i starać się uzyskać efekt delikatnej, urzekającej melodii. Fraza rozpoczyna się *piano*, dynamika jednak stopniowo wzrasta. Dla zachowania płynności linii melodycznej i swobody ekspresji konieczne jest więc dobre podparcie oddechowe. Frazy druga i trzecia są pod względem budowy i tonu narracji dość podobne. Emocje stopniowo narastają, dynamika się zwiększa, aż do *mf* w trzeciej frazie. Czwarta fraza jest nieco rozszerzona, przyrównuje ona podmiot liryczny i jego ukochaną do morza i plaży. Zauważyć można tu fluktuację nastroju oraz zmianę tonu na bardziej błagalny, z nutą szlochu, podkreślającą uczucia podmiotu do ukochanej.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows a vocal line starting with a fermata on a whole note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a flowing eighth-note pattern. The second system contains the lyrics "верь, мой друг, не верь, когда в по - ры - ве го - ря" and includes a "cresc." marking. The third system contains the lyrics "я го - во - рю, что раз - лю - бил те - бя, - в от - ли - ва час не" and includes a "mf" marking. The fourth system continues the piano accompaniment with a "mf" marking. The score uses various dynamics like *p*, *pp*, and *mf*, and includes performance instructions like "cresc." and "mf".

*decresc.*  
 верь, не верь из - ме - не мо - ря, о - но к зем - ле во -  
*decresc.* *p*  
 - ро - тит - ся лю - бя.  
*mf*

Przykład nutowy 5-7-1 *Nie wierz, mój przyjacielu* (op. 6 nr 1)<sup>126</sup>

Część B (Przykład nutowy 5-7-2) stanowi rozwinięcie. Dwie frazy partii wokalne są stosunkowo symetryczne pod względem budowy. Opisują one scenię wzburzonych fal, podkreślającą gorącą miłość podmiotu lirycznego do ukochanej. Emocje wyrażane w tej części są intensywniejsze w porównaniu z częścią A. Wykonując ją należy zwrócić uwagę na kontrolę pozycji dźwięku i wyraźną dykcję. Dźwięk powinien być jaśniejszy i bardziej donośny niż w pierwszej części, zwłaszcza w przypadku skoków oktawowych. Z jednej strony należy zapewnić stabilność i płynność oddechu, z drugiej zaś kontrolować dynamikę, co stanowi trudność w wykonaniu tego fragmentu lirycznego.

Przykład nutowy 5-7-2 *Nie wierz, mój przyjacielu* (op. 6 nr 1)<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 14-15

<sup>127</sup> Ibidem, str. 16-17



*p* *cresc.*  
Уж я тос-ку - ю, прежней стра - сти

пол - ный, сво - ю сво - бо - ду вновь те - бе от - дам -

*mf* *cresc.*  
и уж бе - гут об - ра - т - но шу - мом

вол - ны из - да - ле - ка клю - би - мым бе - ре -

W części repryzowej A' (Przykład nutowy 5-7-3) następuje powrót do scenerii z części A. Taki zabieg przywodzi na myśl przyływy i odpływy, podkreślając uczucia nieustannie kotłujące się w sercu podmiotu lirycznego. Przy wykonaniu należy zwrócić uwagę na płynne przejście między częścią B i A', z zastosowaniem rejestru mieszanego i utrzymaniem krtani w stabilnej pozycji. Śpiewając ostatnią frazę należy zadbać o odpowiednie podparcie oddechowe i płynność linii melodycznej. Dynamika *piano* odzwierciedlić ma uspokajające się i cofające się w morze fale.

Музыкальный пример 5-7-3. Музыка для голоса и фортепиано. Система первая: вокальная линия начинается с динамикой *p*, фортепиано — с *p*. Система вторая: вокальная линия — *mf*, фортепиано — *mf*. Система третья: вокальная линия — *p*, фортепиано — *p*. Динамика *decresc.* применяется к обеим линиям в начале и в конце системы. Текст песни: Не верь, мой друг, не верь, не верь, мой друг, не верь, когда в по-ры - ве го - ря я го - во - рю, что раз - лю - бил те - бя, - в от - ли - ва час не верь, не верь из - ме - не мо - ря, о -

Przykład nutowy 5-7-3 *Nie wierz, mój przyjacielu* (op. 6 nr 1)<sup>128</sup>

## 6.2.2 *Ani słowa, mój przyjacielu* (Ни слова ,о друг мой)

### 1. Okoliczności powstania

Utwór ten powstał do poruszającego wiersza Moritza Hartmanna w tłumaczeniu Aleksieja Pleszczejewa. Moritz Hartmann sięgnął po stylistykę elegii, tchnął jednak w nią nową siłę. Wiersz charakteryzuje się zastosowaniem powtórzeń, podkreślających wyrażane treści, a także synekdochy *pars pro toto*: zamiast cmentarza jest pojedynczy grób, zamiast lasu, pojedyncze drzewo, zamiast całej wioski, jeden mężczyzna i jedna kobieta lub dwoje przyjaciół. Czajkowski oddał nieprzemijający temat wiersza z niezwykłą prostotą, elegancją i siłą.

### 2. Budowa utworu

Pieśń utrzymana jest w metrum 9/8 i tempie *Andante ma non troppo*. Odznacza się przedstawioną poniżej budową trzyczęściową z reprzyzą:

Budowa trzyczęściowa reprzyzowa										
Wstęp 1-5	A 6-13		B 14-27				A' 28-37			Koda 38-41
	a	b	c	d	int.	rozs.	a'	b'	rozs.	
5	4	4	5	5	1	2	4	4	2	5
e	e-a-H		E-A-e		e-A-e		e-H-e			e

Z powyższego schematu wynika, iż część pierwsza i część środkowa mają regularną budowę okresową, podczas gdy część A' rozszerzona jest w stosunku do części A o dwa takty (36-37), co sprawia, że jej budowa jest nieregularna. W kodzie wykorzystany został materiał

<sup>128</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 17-18

muzyczny ze wstępu, co stanowi jedną z technik charakterystycznych dla późniejszej twórczości Czajkowskiego. Pod względem organizacji tonalnej, przeważają modulacje do tonacji pokrewnych. W części A zauważyć można modulację z wiodącej tonacji e-moll do jej subdominanty, tj. tonacji a-moll, a następnie do H-dur, będącej dominantą. W pierwszym interludium następuje modulacja do równoimiennej w stosunku do tonacji wiodącej tonacji E-dur. Część środkowa rozpoczyna się w E-dur, by następnie przejść do subdominanty, tj. A-dur i powrócić do tonacji głównej. W części reprzyzowej zaobserwować można schemat tonika-dominanta-tonika, podkreślający tonację wiodącą i zaznaczający jej powrót.

W taktach 27-28 kompozytor zastosował kadencję plagalną, przechodząc z subdominanty tonacji e-moll do jej toniki (IV-I). Użycie kadencji plagalnej w tonacji molowej jest charakterystyczne dla rosyjskiej muzyki ludowej i jest pochodną powszechnego stosowania w niej skali minorowej naturalnej, która w muzyce zachodnioeuropejskiej stanowi jedynie wyjątek od reguły, tj. skali molowej harmoniczej.

### 3. Uwagi wykonawcze

Pieśń *Ani słowa, mój przyjacielu* jest pieśnią żałobną. Charakteryzuje się integralnym połączeniem słów z melodią, a także pełnym smutku i żalu nastrojem. Żałoba i cierpienie wyrażone są przede wszystkim w temacie zaprezentowanym w ekspozycji, a następnie rozwiniętym w części środkowej i powracającym z całą głębią wyrazu w reprzyzie. Do środków ekspresji zaliczyć można strukturę utworu, zmiany agogiczne i dynamiczne oraz zmiany barwy głosu. Kluczem do wykonania tej pieśni jest wyrażenie dojmującego smutku poprzez połączenie liryzmu z ekspresyjnością i sugestywne oddanie zmian nastroju.

Pierwszych pięć taktów utworu tworzy wstęp, odznaczający się spokojną, delikatną, poruszającą melodią. Wokalista powinien zanurzyć się w kreowanej przez nią atmosferze melancholii. Część A (Przykład nutowy 5-8-1) składa się z dwóch fraz. Fraza a obejmuje cztery takty, ma ona charakter zbliżony do recytacji, zaczyna się w dynamice *piano*. Fraza ta opisuje odwiedzinę na grobie zmarłego przyjaciela lub przyjaciółki. Głos powinien brzmieć spokojnie, delikatnie, dlatego potrzebne jest dobre podparcie oddechowe, pozwalające na zachowanie jednorodności barwy na przestrzeni całej linii melodycznej. Wykonawca powinien skupić się na wyrażeniu emocji. Fraza b również składa się z czterech taktów, utrzymanych w dynamice *mf*. Nasycenie emocji jest nieznacznie większe, fraza ta ukazuje smutek z powodu odejścia przyjaciela, wykonując ją można nieco zwiększyć wolumen.

Przykład nutowy 5-8-1 *Ani słowa, mój przyjacielu* (op. 6 nr 2)<sup>129</sup>

Część B (Przykład nutowy 5-8-2) ma charakter liryczny, rytm w stosunku do części A wydaje się być bardziej rozciągnięty. Faktura akompaniamentu zmienia się na akordy harmoniczne, a utwór stopniowo rozwija się w kierunku punktu kulminacyjnego. Fragment ten opisuje głębokie uczucie łączące niegdyś przyjaciół. Ze względu na liryczny charakter, ważne jest zachowanie elastyczności i płynności oddechu oraz stabilnego podparcia. Ekspresja emocjonalna powinna iść w parze ze zmianami w partii akompaniamentu.

<sup>129</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 19-20

*poco più mosso*  
*poco a poco cresc.*

И толь\_ко, скло\_нив\_шись, чи\_та\_ют, как я в тво\_ем серд\_це у\_ста\_лом,

*p poco a poco cresc.*

*f*

что бы - ли дни яс - но - го сча - стья, что

*f*

*rall.*

э - то - го сча\_стья не ста - ло!

Przykład nutowy 5-8-2 *Ani słowa, mój przyjacielu* (op. 6 nr 2)<sup>130</sup>

Część A' stanowi zmodyfikowaną reprzykę części A, oparta jest o ten sam tekst, różni się natomiast przede wszystkim dodaną na końcu frazą. W rozszerzeniu tym poprzedzający je dynamiczny pochód zstępujący ulega uspokojeniu, dzięki czemu następuje płynne przejście do kody. Nastrój jest podobny do części A, spokojny, pełen smutku. Należy zwrócić uwagę na realizację kilku zmian dynamicznych, które nadają śpiewowi wielowymiarowości.

<sup>130</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 20-21

### 6.2.3 *Boleśnie i słodko* (И больно, и сладко)

#### 1. Okoliczności powstania

Pieśń *Boleśnie i słodko* została skomponowana do wiersza pod tym samym tytułem, napisanego przez hrabinę Jewdokię Rostopchinę w 1854 roku i ujętego w drugim tomie jej dzieł zebranych. Do słów tego wiersza pieśni pisali liczni kompozytorzy. Romans skomponowany przez Czajkowskiego 25 listopada 1869 roku jest najlepszym muzycznym opracowaniem wiersza Rostopchiny, a także jednym z najwybitniejszych utworów wokalnych Czajkowskiego.

#### 2. Budowa utworu

Pieśń utrzymana jest w tempie *Allegro vivo* i metrum 4/4, odznacza się budową trzyczęściową z repryzą:

Budowa trzyczęściowa repryzowa								
Wstęp 1-9	A 10-37		B 38-54	Int. 52-54	A' 55-72			Koda 73-81
	: a	b :			a'	b'	rozs.	
9	7	7	14	3	7	7	4	9
A	A-fis-E-A		F-D-h-A	A	A-fis-E-A			A

Wszystkie cztery części utworu są równe pod względem długości, co tworzy symetryczną strukturę. 9-taktowy wstęp, za pomocą trzymanego dźwięku tonicznego wprowadza nastrój powagi. Stopniowo wstępująca coraz wyżej melodia w ekspozycji odzwierciedla wewnętrzne poruszenie podmiotu lirycznego, ukazując serce przepełnione jednocześnie szczęściem i bólem. Pod względem organizacji tonalnej, jasna tonacja A-dur przechodzi w pełną smutku tonację fis-moll, by następnie powrócić do A-dur w kadencji doskonałej. Przeplatanie tonacji durowych i molowych tworzy kontrast pogodnej i mrocznej barwy. Repetycja tej części podkreśla stan emocjonalny podmiotu lirycznego. Część środkowa ma nieregularną budowę, charakterem przypomina pełną wzburzenia opowieść. Następuje tu zaburzenie struktury tonalnej, szereg przesunięć modulacyjnych prowadzi od tonacji F-dur do A-dur. Fragment ten wyraża wewnętrzne rozdarcie podmiotu lirycznego, a chromatyczny pochód zstępujący w partii akompaniamentu podkreśla uczucie rozczarowania. Repryza różni się od ekspozycji 4-taktowym rozszerzeniem, dodatkowo uwypuklającym ból podmiotu lirycznego. Koda

nawiązuje do wstępu, wykorzystując niemal identyczny materiał muzyczny, z wyjątkiem modyfikacji w ostatnich dwóch taktach.

### 3. Uwagi wykonawcze

Pierwsza fraza części A w pieśni *Boleśnie i słodko* (Przykład nutowy 5-9-1) obejmuje siedem taktów. Zaczyna się od słabej części taktu. Wznosząco-opadająca melodia oparta głównie na interwale tercji, tworzy wrażenie niestabilności, kreując wizerunek dziewczyny ogarniętej młodzieńczą miłością. Fraza ta utrzymana jest w stonowanej dynamice, należy wykonać ją łagodnym, lecz pełnym uczucia głosem, wyrażając pragnienie spełnionej miłości. Początek frazy na słabej mierze taktu należy zaśpiewać bardzo delikatnie, a następnie podążać za falującą linią melodyczną. Fragment ten ma charakter opisowy, odznacza się stosunkowo dużą ilością tekstu, prawie na każdy dźwięk przypada jedna sylaba. W ekspresji emocji ważne jest zachowanie płynności melodii, artykulacja powinna być realizowana na bazie rezonansu, oddech powinien być czynnikiem spajającym linię melodyczną. Melodia drugiej 7-taktowej frazy zbudowana jest na podobnej zasadzie. Rozpoczyna się od słabej części taktu, ma charakter opisowy i odznacza się falującą linią melodyczną. Wykonując ją należy zwrócić uwagę na osadzenie oddechu i stabilność dźwięku, tak aby uniknąć pustego brzmienia. Jednocześnie należy zwiększyć udział rezonansu piersiowego, dla uzyskania łagodnej, lirycznej barwy.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system covers 7 measures, and the second system covers 7 measures. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The lyrics are in Russian: "И боль-но, и слад-ко, ког-да при на-ча-ле любви то серд-це за-бьет-ся у-крад-кой, то в жи-лах те-лет ли-хо-рад-ка, и".



Przykład nutowy 5-9-1 *Bolesnie i sladko* (op. 6 nr 3)<sup>131</sup>

Część B (Przykład nutowy 5-9-2) posiada nieregularną strukturę, złożoną z trzech fraz. Stanowi ona odzwierciedlenie targanego sprzecznymi uczuciami serca zakochanej dziewczyny. Pierwsza fraza obejmuje trzy takty, utrzymana jest w dynamice *piano* i powinna być zaśpiewana w tonie zapytania. Pauzy zawarte w tym fragmencie stanowią odzwierciedlenie stanu emocjonalnego dziewczyny stojącej w obliczu miłości, serca rozdartego między pragnieniem a wahaniem. Śpiewając należy więc zwrócić uwagę na realizację warstwy rytmicznej, zwłaszcza w taktach zawierających pauzy. Należy dać wyraz liryczności melodii, dlatego rytmu nie można traktować zbyt sztywno. Druga fraza rozpoczyna się w dynamice *mf*, ukazuje ona tłumione uczucia względem ukochanego. Należy zwrócić szczególną uwagę na kontrolę oddechu, wysoką pozycję dźwięku, wykorzystanie rejestru głowowego, odpowiedni wolumen i naturalność wyrazu. Znajdujące się na początku trzeciej frazy określenie *meno mosso* wskazuje na nieznaczne zwolnienie tempa, a od taktu 53 następuje powrót do tempa wyjściowego. Należy w tym fragmencie zwrócić uwagę na płynność i liryczność wyrazu.

<sup>131</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 23-24

*p*

— ные! Не вы — молвишь сло — ва... Не ме-ешь,

*p*

ро-бе-ешь, дро-жишь; ду-ша, про-кли — на — я о —

*mf*

*p* *mf*

*p* **meno mosso** *p*

— ко — вы, вся в ре — чи из-лить-ся го — то — ва... Нет си — лы, нет

*p*

**a tempo**

сло — ва, и толь-ко гля-дишь и мол-чишь!

*p*

Przykład nutowy 5-9-2 *Bolesnie i sladko* (op. 6 nr 3)<sup>132</sup>

<sup>132</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 25-26

Po 3-taktowym interludium rozpoczyna się melodia części reprzyzowej A'. Początek frazy a powinien być zaśpiewany delikatnie, głosem pełnym smutku. Następnie dynamika stopniowo rośnie do *mf*, co podkreśla spowodowany miłością ból. We frazie b następuje zwolnienie, dynamika rozpoczyna się *pp*, a kończy *ff*, w głosie powinna brzmieć nuta rozpaczy. Nabieranie oddechu powinno być niezauważalne, tak aby zachować stabilność dźwięku i jednorodność barwy. Powtórzenie w ostatnich 4 taktach (Przykład nutowy 5-9-3) podkreśla wydźwięk pieśni i uwydatnia uczucie bólu. W trzecim takcie rozszerzenia znajduje się obejmująca trzy i pół miary nuta, dodatkowo przedłużona fermatą. Do wykonania tego rodzaju długiej nuty o charakterze lirycznym i dużym ładunku emocjonalnym, konieczne jest silne podparcie oddechowe, opuszczenie przepony i otwarcie toru głosowego, pozwalające na połączenie rejestru piersiowego i głowowego, a także wysoka pozycja dźwięku.

Przykład nutowy 5-9-3 *Boleśnie i słodko* (op. 6 nr 3)<sup>133</sup>

#### 6.2.4 Łza drży (Слеза Дрожит)

##### 1. Okoliczności powstania

Ta piękna pieśń miłosna skomponowana została do słów pięciostrofowego wiersza Tolstoj o tematyce filozoficzno-miłosnej. Tolstoj wyraził w nim następującą myśl: „Choć pojawiają się rozbliski piękna płynącego z miłości, natury i sztuki, to nasze życie jest przepelnione smutkiem.”<sup>134</sup> W wierszu tym poeta przyrównuje miłość do oceanu, który ogarnia więcej niż samych kochanków i świat doczesny. Chęć zespolenia się z wielką miłością jest wyrazem wzniosłych idei i bezinteresowności podmiotu lirycznego i jego ukochanej osoby. Czajkowski skrócił

<sup>133</sup> Shishov , Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 28

<sup>134</sup> Sylvester R.D., *Tchaikovsky's Complete Songs* [M], Indiana University Press 2002, str. 20

oryginalny wiersz do dwóch zwrotek, zaczerpniętych z pierwszej i ostatniej strofy. Dla lepszego oddania szczerości uczuć wyrażanych w wierszu, na początku trzeciej części (tj. powtórzenia części pierwszej) Czajkowski dodał frazę „nie smuć się, mój przyjacielu”.

## 2. Budowa utworu

Pieśń *Łza drży* utrzymana jest w metrum 4/4 i tempie *moderato assai*, posiada przedstawioną w poniższej tabeli budowę dwuczęściową z powtórzeniem.

Budowa dwuczęściowa z powtórzeniem									
Wstęp 1-10	A 11-26		B 27-37		A' 38-53		B' 54-64		Koda 65-80
	a	b	łącznik	c	a'	b'	łącznik	c'	
10	8	8	2	9	8	8	2	9	16
Ges	Ges	as	as	as-Ges	Ges	as	as	as-Ges	Ges

Pieśń rozpoczyna 10-taktowy wstęp fortepianowy, utrzymany w tonacji Ges-dur i tempie *Moderato assai*, wprowadzający nastrój powagi. Część A składa się z dwóch fraz, w których odmalowany jest portret zdecydowanego mężczyzny o otwartym umyśle i sercu. Emocje stopniowo narastają, prowadząc do punktu kulminacyjnego. W łączniku następuje zagęszczenie faktury akompaniamentu i zaostrenie konfliktu. Pod względem organizacji tonalnej, fraza a utrzymana jest w tonacji Ges-dur, a fraza b w tonacji as-moll. Część B odznacza się nieregularną budową, zróżnicowaną dynamiką i agogiką, które w sugestywny sposób oddają targające sercem podmiotu lirycznego sprzeczne uczucia. W części tej następuje modulacja z tonacji as-moll do Ges-dur, zakończona kadencją doskonałą. Zabieg ten sprawia, iż w zdecydowanym tonie wybrzmiewa nuta religijnego spokoju, łagodząca konflikt. Części A' i B' stanowią powtórzenie części A i B, gdzie ta sama melodia ubrana jest w inne słowa, podkreślając motyw miłości. W kodzie wykorzystany jest temat a, przeniesiony o oktawę wyżej, który pełni rolę klamry kompozycyjnej.

## 3. Uwagi wykonawcze

Przed wprowadzeniem tematu, fortepian wygrywa pojedynczą nutę, po której następuje śpiewna melodia. Nadaje to melodii dynamiczności i siły wyrazu. Zaraz po niestabilnym akordzie septymowym, odzwierciedlającym głębokie zamyślenie, akompaniament zaczyna grać motyw oparty na akordzie tonicznym. Wokalista powinien, podążając za partią akompaniamentu, pogрузić się w przepełnionej smutkiem zadumie.

Część A składa się z dwóch regularnych fraz. Pierwsza z nich (Przykład nutowy 5-10-1) odznacza się falującą linią melodyczną o niewielkim ambitusie. Jest ona wyrazem obietnicy składanej ukochanej osobie. Dynamika od początkowego *piano* rośnie do *mf*. Wykonując tę frazę należy zwrócić uwagę na łagodną, liryczną barwę, odzwierciedlającą próbę pocieszenia ukochanego. Oddech musi być równomierny i stabilny.

The image shows a musical score for voice and piano, Example 5-10-1. It consists of three systems. The first two systems show a vocal line starting with "Сле - за дро-жит в тво - ем рев -" and a piano accompaniment with "pp legatissimo" and "sempre legatissimo" markings. The third system shows the vocal line continuing with "...ни - вом взо - ре... О, не грус - ти, ты все мне до - ро -" and the piano accompaniment. The dynamics change from "p" to "mf".

Przykład nutowy 5-10-1 *Łza drży* (op. 6 nr 4)<sup>135</sup>

We frazie b (Przykład nutowy 5-10-2), melodia opiera się na pochodzie wstępującym, ukazującym głębokie uczucie podmiotu lirycznego do ukochanego. Przy stopniowym narastaniu dynamiki od *piano* do *forte*, należy zadbać o stabilne podparcie oddechowe i płynność oddechu. Ekspresja emocjonalna powinna współgrać z partią fortepianu. W taktach

<sup>135</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 29

25-26 kompozytor zaakcentował każdą nutę. Śpiewając ten fragment należy zachować elastyczność i napięcie przepony, a także wyartykułować zaznaczone sylaby z większą emfazą.

The image displays a musical score for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with the syllable '-га!' and the words 'Но я лю-бить мо-гу лишь на про-'. The piano accompaniment features a 'p cresc.' marking. The second system continues with the vocal line '-сто-ре, мо-ю лю-бовь, ши-ро-ку-ю, как' and includes 'mf' and 'cresc.' markings. The piano accompaniment has a 'sempre cresc.' marking. The third system shows the vocal line 'мо-ре,' and the piano accompaniment with a 'poco string.' marking and a forte 'f' dynamic.

Приклад нотowy 5-10-2 *Лза дрзы* (op. 6 nr 4)<sup>136</sup>

9-taktowa część B (Przykład nutowy 5-10-3) ukazuje szerokie horyzonty podmiotu lirycznego. W taktach 29-30 kompozytor zastosował dynamikę *mf* i *rallentando*. Podczas poprzedzającego tą część łącznika fortepianowego należy nabrać głęboki oddech, pozwalający na zrealizowanie *mf*. W taktach 32-35 następuje wyciszenie do dynamiki *pp* i stopniowe zwolnienie, z powrotem do wyjściowego tempa w takcie 37. W porównaniu z częścią A, wyrażane emocje powinny być nieco silniejsze. Podczas wykonania tej części należy zadbać

<sup>136</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 29-30

o kontrolę oddechu i dynamiki, starając się wyrazić otwartość umysłu i serca podmiotu lirycznego.

The image displays three systems of musical notation for a voice and piano piece. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The first system has lyrics: "вме - стить не мо - гут, нет!". The second system has lyrics: "вме\_стить не мо - гут жиз\_ни бе -". The third system has lyrics: "- ре - га. О, не гру -". The score includes various dynamic markings such as *mf*, *rall.*, *pp*, *p*, *rit.*, and *a tempo*. The piano part features complex chordal textures and melodic lines.

Przykład nutowy 5-10-3 *Łza drży* (op. 6 nr 4)<sup>137</sup>

W części A' powtórzona jest melodia części A. Miłość podmiotu lirycznego przyrównana jest do bezkresnego, wszechogarniającego morza. W tej części należy zwrócić uwagę na płynność linii melodycznej. W taktach 51-54, wraz ze wstępującą linią melodyczną, narastają stopniowo emocje. Choć nad każdym dźwiękiem zaznaczony jest akcent, nie można poszatkować melodii. Za pomocą oddechu należy zachować jej płynność, uzyskując efekt sznura pereł.

<sup>137</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 30-31

Część B' jest powtórzeniem części B ze zmienionym tekstem. Słowa „szeroka jak ocean, którego nie pomieszczą ziemskie brzegi” podkreślają wzniosłe idee i bezinteresowność podmiotu lirycznego. Dla wyrażenia subtelnych emocji, fragment ten wykonać należy delikatnie. Wymaga to odpowiedniej kontroli nad rezonansem, tak by uzyskać dynamikę *piano*, nie tracąc jednocześnie barwy głosu. Dźwięk powinien być czysty i daleko niosący.

### 6.2.5 *Dlaczego?* (Отчего?)

#### 1. Okoliczności powstania

Jest to piąta pieśń Czajkowskiego z op. 6, napisana w 1869 roku, gdy 29-letni kompozytor właśnie ukończył studia i objął posadę na uczelni. Pomimo iż została skomponowana w tak młodym wieku, pieśń ta odznacza się niezwykle wysokim poziomem artystycznym. Tekst stanowi tłumaczenie wiersza Heinego *Warum sind denn die Rosen so blass*, autorstwa Lwa Meja. *Dlaczego?* jest pieśnią liryczną, pełną romantyzmu i wyróżniającą się rosyjskim kolorytem.

#### 2. Budowa utworu

Utwór utrzymany jest w metrum 12/8, posiada budowę trzyczęściową bez reprzyzy, odznacza się spokojnym rytmem i tempem *moderato*. Poniżej przedstawiona jest budowa pieśni:

Budowa trzyczęściowa bez reprzyzy							
Wstęp 1	A 2-17		B 18-25		C 26-34		Koda 34-41
	a	a'	b	c	d	e	materiał a
1	8	8	4	4	4	5	8
D	D	D-h	F	D	d	D	D

Ogólnie rzecz ujmując, każda z części posiada regularną budowę okresową. Po ekspozycji następuje zmodyfikowane powtórzenie części pierwszej, co jest techniką dość często stosowaną w twórczości wokalne Czajkowskiego, sprawiającym że temat muzyczny zapada słuchaczom głęboko w pamięć. Melodia partii akompaniamentu w kodzie wykorzystuje materiał tematyczny, z tą różnicą że zostaje on podkreślony przez wzmocnienie oktawowo. Taki zabieg nadaje formie pozbawionej reprzyzy charakteru budowy reprzyzowej, osiągając ten sam efekt za pomocą innych środków. Powrót tematu na koniec utworu dodatkowo pogłębia wrażenie, jakie wywiera on na odbiorcy.



Pod względem harmonii, zauważyć można zastosowanie do modulacji akordu drugorzędnej dominanty septymowej VII stopnia, np. w takcie 26, między częścią B i C występuje akord drugorzędnej dominanty septymowej VII stopnia tonacji d-moll w trzecim przewrocie, a w takcie 33, między częścią C i kodą, akord drugorzędnej dominanty septymowej VII stopnia tonacji D-dur w pierwszym przewrocie, z obniżoną tercją. Fraza a kończy się kadencją zawieszoną w tonacji wiodącej, a w partii fortepianu, poza powtarzanym dźwiękiem w jednym głosie, w pozostałych trzech głosach zastosowany jest pochód chromatyczny, który czyni akord dominanty niestabilnym. Następująca potem fraza a' kończy się w równoległej tonacji molowej, a kolejne dwie części zakończone są kadencją doskonałą w tonacji D-dur. Warstwa harmoniczna utworu charakteryzuje się dużą stabilnością, akordy o tej samej funkcji powtarzają się na przestrzeni jednego albo nawet kilku taktów, tempo zmian jest niespieszne, a ich charakter stabilny, z przewagą zmian opartych na pokrewieństwie tercjowym. Organizacja tonalna nie jest zbyt skomplikowana, co pozwala na uwypuklenie warstwy melodycznej.

### 3. Uwagi wykonawcze

Pieśń podzielona jest na trzy części, których charakter należy uwzględnić w interpretacji. Rozpoczyna się od spokojnych interwałów w rytmie ósemkowym w prawej ręce partii fortepianu (Przykład nutowy 5-11-1). Wstęp ten wprowadza w nastrój, skłaniając do rozpoczęcia partii wokalne w sposób zbliżony do melorecytacji. Wraz z progresją o interwał sekundy wielkiej, następuje zwiększenie ładunku emocjonalnego, ale stan emocjonalny podmiotu lirycznego pozostaje przygnębiony, co powinno być słyszalne w głosie.

Przykład nutowy 5-11-1 *Dlaczego?* (op. 6 nr 5)<sup>138</sup>

<sup>138</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 34

Powtórzenie tematu części pierwszej (Przykład nutowy 5-11-2) odznacza się bogatą partią akompaniamentu. Zauważyć można również zmianę nastroju, gdy wcześniejsza nieśmiałość i rozczarowanie ustępują miejsca buntowi przeciwko rzeczywistości. W tym miejscu dynamika zaczyna narastać, a emocje stają się bardziej intensywne.

Przykład nutowy 5-11-2 *Dlaczego?* (op. 6 nr 5)<sup>139</sup>

W drugiej części (Przykład nutowy 5-11-3) następuje nagromadzenie emocji z części pierwszej, stanowi ona też łącznik z punktem kulminacyjnym w części trzeciej. Dlatego należy wykonać ją w tonie skargi, zdecydowanym, mocnym głosem. W partii akompaniamentu zastosowane są powtarzające się akordy harmoniczne, które jeszcze bardziej podkreślają napięcie.

<sup>139</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 35

Przykład nutowy 5-11-3 *Dlaczego?* (op. 6 nr 5)<sup>140</sup>

W części trzeciej (Przykład nutowy 5-11-4) kompozytor zastosował modulację z tonacji D-dur do d-moll. Muzyka momentalnie staje się niespokojna, w partii wokalnejszy słyhać emocje, a seria mocnych akordów w akompaniamencie podkreśla dramatyzm tego fragmentu. Ten sam tekst powtórzony dwukrotnie z innym zabarwieniem emocjonalnym wzmagają teatralny efekt. W końcu, siła dramatycznego napięcia znajduje ujście w punkcie kulminacyjnym, oznaczonym *fff*. Podczas wykonania należy zwrócić szczególną uwagę na właściwe panowanie nad dynamiką.

<sup>140</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 36

и бо-лез-нен-ней день о-то дня? От-че-го, о, ска-  
 -жи мне скорей, ты, по-ки-нув, за-бы-ла ме-ня?

Przykład nutowy 5-11-4 *Dlaczego?* (op. 6 nr 5)<sup>141</sup>

Po krótkim punkcie kulminacyjnym następuje uspokojenie, tonacja wraca do wyjściowej tonacji D-dur. Ponownie rozbrzmiewa temat, a nastrój staje się przygnębiony jak na początku. Utwór kończy się łagodnie i spokojnie.

#### 6.2.6 *Ten, kto tęsknotę zna* (Нет, только тот, кто знал)

##### 1. Okoliczności powstania

Pieśń *Ten, kto tęsknotę zna* powstała w 1869 roku w oparciu o czwartą księgę powieści Johanna Wolfganga Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra*. W 1857 roku Lew Mej przetłumaczył ją na język rosyjski i nadał wierszowi tytuł *Pieśń Mignon*. Utwór *Ten, kto tęsknotę zna* stanowi wyraz pragnienia spełnionej miłości. Niedługo przed jej powstaniem, Czajkowski objął posadę w Konserwatorium Moskiewskim, a w 1868 roku doświadczył zawodu miłosnego, co było dla niego wielkim ciosem. Tekst pieśni doskonale odzwierciedla ówczesny stan ducha kompozytora, który swoje dążenie do miłości i związane z nią cierpienia niezwykle sugestywnie przelał na papier, komponując ten przepełniony dojmującym smutkiem utwór.

<sup>141</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 36-37

## 2. Budowa utworu

Utwór utrzymany jest w metrum 4/4, posiada elementy formy trzyczęściowej i ronda, a także jest przykładem zastosowania techniki „symfonizacji”. Pieśń jako całość posiada budowę trzyczęściową z reprzyzą, a jej wewnętrzna struktura ma formę ronda. Utwór odznacza się spokojnym rytmem i lirycznym charakterem.

Budowa trzyczęściowa reprzyzowa								
Wstęp 1-8	A 9-28		Interludium 29	B 30-43		A' 44-52		Koda 52-54
	a	b		a'	c	a''	d	
	4+4	4+8		4+4	3+3	4	4	
Des	Des-Es	Es-B-As	As	Des-Es	Es	Des	Des	Des

We wstępie wykorzystany jest materiał z frazy a, natomiast takty 23-24 stanowią progresję taktów 21-22. W czterech pierwszych taktach frazy b partia wokalna zastąpiona została partią fortepianu. Gdy temat pojawia się po raz drugi, tj. we frazie a', następuje niewielka zmiana rytmu. Z kolei w momencie, kiedy temat zaprezentowany jest po raz ostatni we frazie a'', melodia tematu z frazy a zostaje przeniesiona do akompaniamentu, podczas gdy w partii wokalnej pojawia się nowy materiał o charakterze kontrastowym, przez co utwór nabiera charakteru polifonicznego. W drugiej frazie tematu melodia się zmienia, można więc powiedzieć, że przy trzykrotnym powtórzeniu tematu z frazy a, kompozytor zastosował technikę wariacyjną.

W warstwie harmoniczej warto zauważyć zastosowanie w modulacjach subdominanty septymowej drugiego stopnia z obniżoną kwintą, np. w taktach 12, 26 i 28 pojawiają się następujące akordy: subdominanta septymowa drugiego stopnia Es-dur w drugim przewrocie z obniżoną kwintą, subdominanta septymowa drugiego stopnia B-dur w drugim przewrocie z obniżoną kwintą oraz subdominanta septymowa drugiego stopnia As-dur w trzecim przewrocie z obniżoną kwintą. Na początku każdej z pięciu części kompozytor zastosował schemat D-T w poszczególnych tonacjach. Część A rozpoczyna się w wiodącej tonacji Des-dur, następnie przechodzi przez akordy subdominantowe II stopnia Es-dur i VI stopnia B-dur, do dominanty As-dur. Frazy a i b mają charakter otwarty. Choć kończy się melodia, to warstwa harmoniczna pozostaje niestabilna, charakteryzująca się zastosowaniem kadencji zawieszanej lub akordu subdominantowego. W ten sposób frazy te ściśle połączone są z następującymi po nich fragmentami. Jedynie fraza c w środkowej części ma charakter zamknięty. Po dwóch małych punktach kulminacyjnych, kadencja doskonała stanowi pewne zamknięcie, będące

przygotowaniem do nadejścia repryzy. W części B następuje modulacja do tonacji odległej, charakterystyczna dla części środkowej.

Inną cechą charakterystyczną tej pieśni jest przewijanie się i rozwój tematu na całej przestrzeni utworu. Temat pojawia się we wszystkich trzech głównych częściach pieśni, wykazując cechy wariacji i ronda, co jest techniką zaczerpniętą z muzyki symfonicznej. Pomimo niewielkich rozmiarów utworu, zauważyć można w nim elementy „symfonizacji” twórczości wokalnej Czajkowskiego, co czyni strukturę pieśni innowacyjną i elastyczną.

### 3. Uwagi wykonawcze

Utwór rozpoczyna się w tonacji Des-dur, wstęp (Przykład nutowy 5-12-1) obejmuje takty 1-8. Już na początku partii akompaniamentu pojawia się temat wokalny. Powtarzające się synkopy w niskim rejestrze podkreślają nastrój niepokoju i poruszenia, przygotowując wejście partii wokalnej.

Andante non tanto  
*espress.*  
*p*

*p espress.*  
Нет, толь-ко тот, кто знал

*p*

Przykład nutowy 5-12-1 *Ten, kto tęsknotę zna* (op. 6 nr 6)<sup>142</sup>

Część A (Przykład 5-12-2) składa się z dwóch nieregularnych fraz. Fraza a obejmuje takty 6-16 i ma charakter cichego wyznania, przepelnionego bólem, bezradnością i tęsknotą za

<sup>142</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 38

ukochaną. Należy rozpocząć w dynamice *piano*, z płynnym oddechem i stabilnym głosem. Od taktu 11, wraz ze wstępującą melodią, dynamika zaczyna stopniowo narastać, dając wyraz smutkowi serca. W taktach 15-16 zstępującej linii melodycznej towarzyszy *decrescendo*, podkreślające samotność podmiotu lirycznego. Pierwsze cztery takty frazy b realizowane są przez partię fortepianu, kreującą nastrój opuszczenia. Partia wokalna znów rozpoczyna *piano*, w głosie powinna brzmieć bezradność i rezygnacja. Takty 25-27 dają wyraz tęsknocie za ukochaną osobą i charakteryzują się większym ładunkiem emocjonalnym. Nabierając powietrza należy zwrócić uwagę na płynność. Po zaakcentowaniu dźwięku e w wysokim rejestrze, należy wykonać *decrescendo*, co wymaga silnego podparcia oddechowego i zastosowania rezonansu głowowego.

сви-да-нья жаж-ду, пой-мет, как я стра-дал и как я

страж-ду.

Гля-жу я вдаль... нет сил, туск-не-ет о-ко...

*poco marcato*

Przykład nutowy 5-12-2 *Ten, kto tęsknotę zna* (op. 6 nr 6)<sup>143</sup>

Część B (Przykład nutowy 5-12-3) przywodzi na myśl pełne emocji wyartykułowanie skrywanego od dawna na dnie serca pragnienia. Dlatego też w tym fragmencie lirycznym ważne jest zachowanie elastyczności oddechu, kontrola jego przepływu i stabilne podparcie, a także zgranie ekspresji emocjonalnej z partią akompaniamentu. We frazie c, w takcie 38, pojawia się najwyższy dźwięk w utworze, a zastosowanie *ff* doprowadza pieśń do punktu kulminacyjnego. Należy dać wyraz bezradności, smutkowi i rozgoryczeniu z powodu rozłąki z ukochaną, ukazać tęsknotę, której nikt poza podmiotem lirycznym w pełni nie rozumie. Wykonując fragment o największym nasyceniu emocjonalnym, należy zwrócić uwagę na dźwięczną barwę głosu, a także płynność oddechu.

<sup>143</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 38-39



*cresc.*  
 пой - мет, как я стра - дал и как я страж - ду.

*cresc.*

*f* *string. cresc.* *ff*  
 Пой - мет, как я стра - дал и как я

*mf* *cresc.*

*f* *string. cresc.* *ff*  
 Пой - мет, как я стра - дал и как я

*mf* *cresc.*

*molto rit. a tempo*  
*pp*  
 страж - ду. Вся грудь го - рит... Кто знал сви -

*espressa.*  
*ff* *p*

Przykład nutowy 5-12-3 *Ten, kto tęsknotę zna* (op. 6 nr 6)<sup>144</sup>

<sup>144</sup> Shishov, Shemanin. *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2), str. 39-41

W części A', partia fortepianu podkreśla powrót tematu. Fragment ten łączy wyrażone w wierszu uczucia smutku, rozgoryczenia i tęsknoty. Głos powinien być przesycony bólem, zbliżony do szeptu (*pp*), wyrażającego zrezygnowanie. Należy również zwrócić uwagę na realizację zmian dynamicznych, najpierw *crescendo*, a na koniec *diminuendo*.

## Zakończenie

Studium porównawcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Piotra Czajkowskiego to niezwykle złożone zagadnienie, ponieważ kompozytorzy ci pochodzili z różnych epok, obszarów geograficznych i kultur, charakteryzujących się odmiennymi kanonami estetycznymi i formami wyrazu. Te poszczególne elementy składające się na twórczość omawianych kompozytorów stały się źródłem różnic w charakterystyce i kulturowej treści ich pieśni artystycznych. Pomimo tego, analiza porównawcza pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Piotra Czajkowskiego pokazuje, że łączy je zaskakująco wiele. Na przykład, pieśni obu kompozytorów odznaczają się silnym charakterem narodowym i dają wyraz duchowi epoki. Wychodzą też naprzeciw potrzebom duchowym odbiorców reprezentujących różne grupy społeczne. Ponadto, pieśni Lu Zaiyi i Czajkowskiego czerpią z technik kompozytorskich pieśni obszaru niemieckojęzycznego, dążąc jednocześnie do innowacji, co odzwierciedla koncepcję artystyczną „poszukiwania różnorodności w jedności i jedności w różnorodności”. Warto również zauważyć, że kompozycje obu twórców dążą do osiągnięcia artystycznej autentyczności, do ukazania za pomocą muzyki tęsknoty za pięknym, romantycznym życiem. Te cechy wspólne rzucają nowe światło na koncepcję tworzenia pieśni artystycznej: wybitne pieśni artystyczne powinny być oparte na fundamencie kultury narodowej oraz wytrwale dążyć do autentyczności życiowej i artystycznej. Wybitne pieśni artystyczne powinny wypływać ze szczerych ludzkich emocji, za pomocą różnorodnych środków i technik ukazywać zawarte w wierszach treści kulturowe i duchowe, odzwierciedlając w ten sposób nieustanną pogoń ludzkości za pięknem i szczęściem.

Jednocześnie, analiza porównawcza pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego stanowić może źródło teoretycznej wiedzy na potrzeby zrozumienia i interpretacji pieśni tych dwóch kompozytorów. W przypadku kompozycji Lu Zaiyi, zarówno odbiorca, jak i wykonawca powinni zwrócić szczególną uwagę na połączenie melodii z tekstem, a także relacje między melodią a oznaczeniami dynamicznymi i agogicznymi, niezwykle istotne jest zrozumienie narodowej estetyki oraz jej wpływu na unikalny sposób muzycznej ekspresji. Jeśli chodzi o pieśni artystyczne Czajkowskiego, odbiorca i wykonawca powinni skupić się na zależnościach między melodią a partią akompaniamentu, melodią a schematem tonalnym oraz melodią a słowami, nie zapominając jednocześnie o zachodnich kanonach estetycznych i środkach ekspresji muzycznej. Tylko w ten sposób można lepiej zrozumieć i zinterpretować pieśni artystyczne omawianych kompozytorów.

Ponadto, na podstawie studium porównawczego pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego stwierdzić można, że tematyka pieśni Czajkowskiego w porównaniu z pieśniami Lu Zaiyi jest szersza, a ich stylistyka bogatsza. Prowadzi to do wniosku, iż współczesna chińska pieśń artystyczna wykazuje wciąż pewne braki w zakresie różnorodności tematycznej i stylistycznej. Wniosek ten jest z kolei przesłanką dla współczesnych kompozytorów chińskich, by w swojej twórczości dążyli do tworzenia nowych, zróżnicowanych pod względem treści i stylistyki.

W końcu, badania komparatystyczne z zakresu chińskiej i zachodniej sztuki wokalne obejmują niezwykle rozległy obszar. Niniejsza praca, będąca próbą porównania pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego z punktu widzenia charakterystyki twórczej, stylistyki i wymagań wykonawczych, stanowi jedynie wierzchołek góry lodowej. Autor ma nadzieję, że eksperci i badacze pochylą się nad tym obszarem badań, udzielając cennych wskazówek dla dalszego rozwoju chińskiej pieśni artystycznej.

## Abstract

Lu Zaiyi and Tchaikovsky are representative composers of Chinese and Western art songs. They both successfully developed innovative concepts and unique techniques for expressing the connotation of poems. Both of them made a profound impact on music life during their times, as well greatly influenced the creative work of successive generations. Lu Zaiyi is known in China as “musical poet”, he adopted Western composition techniques and breathed into them the essence of his native musical culture. His art songs are characterized both by deeply national character and explicit zeitgeist. On the one hand they are highly individual in the choice of composition techniques, on the other, they cater to tastes of a wide range of recipients. Their high artistic value elevated modern Chinese art song and the expressive force of piano accompaniment to a completely new level. Tchaikovsky is a world-known Russian composer, whose art songs inherited and developed the composition techniques characteristic of German and Austrian art songs and fused them with uniquely Russian music material, thus creating songs emanating with Russian national style. His art songs are characterized by spacious melody and rich harmony, showing Tchaikovsky’s distinctive flair and filled with timeless artistic charm. However, due to the language barrier, Tchaikovsky’s art songs remain confined to the margins of music instruction in Chinese Conservatories, some of them lacking any experience in teaching this particular repertoire. The author had the privilege of learning from professor Ryszard Cieśła while pursuing doctoral studies at Chopin University of Music. Professor Ryszard Cieśła has a very deep understanding of the stylistic features and performance aspects of Tchaikovsky’s art songs. Conducting a comparative study of Lu Zaiyi and Tchaikovsky’s art songs is a way to explore the similarities and differences between Chinese and Western art songs in terms of e.g. composition techniques and performance style, which in turn should prove helpful in creating a better rendition of the analyzed works.

The dissertation is divided into six chapters. The introduction presents the goal and significance of the study, as well as defines the scope of research, introduces the state of research in China and abroad, and finally research approach and it’s innovativeness, and methodology.

Chapter One outlines the evolution of Chinese and Russian art song, showing the respective stages of their development.

Chapter Two focuses on the life and music of Lu Zaiyi and Tchaikovsky, including their upbringing, education and historical context of their times.

Chapter Three discusses the characteristics of their art songs, based on a comparative analysis of selection of subject matter, the relationship between poetry and music, composition techniques and piano accompaniment.

Chapter Four reviews the musical style of Lu Zaiyi and Tchaikovsky's art songs.

Chapter Five addresses the linguistic requirements and singing techniques necessary for the performance of the analyzed art songs.

Chapter Six focuses on six art songs by Lu Zaiyi and Tchaikovsky respectively, which were also included in the recording. The author uses his own singing experience in order to summarize the aspects of performing Lu Zaiyi and Tchaikovsky's art songs that require special attention. The analysis includes the following songs:

Lu Zaiyi's art songs:

*Bridge*

*Home*

*Longing*

*Looking Towards Hometown*

*One Last Dream*

*I Love This Land*

Tchaikovsky's art songs:

Не верь, мой друг

Ни слова ,о друг мой

И больно, и сладко

Слезка Дрожит

Отчего?

Нет, только тот, кто знал

The chosen pieces are both important for vocal training and stage performance. The author hopes that the comparative study will help the future performers of Lu Zaiyi and Tchaikovsky's art songs to understand them better, as well as provide some theoretical input to be used in the fields of Chinese art song creation, performance, teaching and research.

Key words: Lu Zaiyi; Tchaikovsky; art song; comparative study

## Abstrakt

Lu Zaiyi i Piotr Czajkowski są twórcami reprezentatywnymi dla chińskiej i zachodniej pieśni artystycznej. Obu udało się stworzyć nową koncepcję ekspresji treści poetyckich i unikalną paletę środków wyrazu. Obaj wywarli ogromny wpływ na życie muzyczne we współczesnych sobie czasach, a także na sposób myślenia i twórczość kolejnych pokoleń kompozytorów. Lu Zaiyi nazywany jest w Chinach „muzycznym poetą”. Przejął on zachodnie techniki kompozytorskie, łącząc je z esencją chińskiej kultury. Pieśni artystyczne, które wyszły spod jego pióra z jednej strony charakteryzują się silnym kolorytem lokalnym, z drugiej zaś noszą wyraźne znamiona swoich czasów, wyróżniają się unikalnym warsztatem kompozytorskim, a jednocześnie potrafią trafić do szerokiego grona odbiorców. Ich wysoka wartość artystyczna wyniosła współczesną chińską pieśń artystyczną i siłę ekspresji akompaniamentu fortepianowego na nowy poziom. Czajkowski to rosyjski kompozytor rozpoznawalny na całym świecie. W swoich pieśniach artystycznych przejął on i rozwinął charakterystykę i techniki kompozytorskie pieśni z obszaru niemieckojęzycznego. Następnie twórczo wzbogacając je o elementy unikalne dla rosyjskiej kultury muzycznej, stworzył pieśni o niepowtarzalnym rosyjskim charakterze. Odznaczają się one piękną kantyleną i bogatą harmonią. Jednocześnie słychać w nich unikalność języka muzycznego Czajkowskiego, co sprawia, że pomimo upływu czasu pozostają niezmiennie urzekające. Jednakże ze względu na barierę językową, pieśni artystyczne Czajkowskiego pozostają na marginesie chińskiej dydaktyki wokalne, na niektórych uczelniach muzycznych nie są wręcz w ogóle uwzględniane w programie nauczania. Autor miał przywilej kształcić się na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina pod okiem profesora Ryszarda Cieśli, który posiada rozległą wiedzę i doskonałe zrozumienie charakterystyki stylistycznej i wykonawczej pieśni artystycznych Czajkowskiego. Studium porównawcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Piotra Czajkowskiego ma na celu uzyskanie pełniejszego obrazu podobieństw i różnic między chińską i rosyjską pieśnią artystyczną z perspektywy m.in. technik kompozytorskich i stylistyki wykonawczej, co z kolei może okazać się pomocne w interpretacji tych utworów.

Dysertacja składa się z sześciu rozdziałów. We wstępie przedstawione są cel, znaczenie i zakres badań, a także stan badań w Chinach i zagranicą oraz ujęcie tematu, metodologia badawcza i innowacyjność badań.

Rozdział pierwszy zarysowuje etapy rozwoju rosyjskiej i chińskiej pieśni artystycznej.

W rozdziale drugim omówione jest życie i twórczość Lu Zaiyi i Piotra Czajkowskiego z uwzględnieniem ich doświadczeń życiowych, edukacji oraz historycznego tła ich działalności artystycznej.

Rozdział trzeci skupia się na analizie porównawczej cech charakterystycznych pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego z punktu widzenia tematyki utworów, połączenia poezji z muzyką, technik kompozytorskich i akompaniamentu fortepianowego.

W rozdziale czwartym przedstawiona jest stylistyka pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego.

Rozdział piąty omawia zagadnienia językowe i techniki wykonawcze, które należy opanować w celu wykonania pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego.

Rozdział szósty przedstawia analizę wykonawczą sześciu wybranych pieśni obu kompozytorów, które zostały ujęte w dziele artystycznym. Korzystając z własnej praktyki wykonawczej, autor dokonał podsumowania zagadnień, na które należy zwrócić szczególną uwagę przy wykonaniu pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Czajkowskiego. Analizie poddane zostały następujące utwory:

Lu Zaiyi:

*Most*

*Dom*

*Wyczekiwanie*

*Ostatni sen*

*Patrząc w rodzinne strony*

*Kocham tę ziemię*

Czajkowski:

*Nie wierz, mój przyjacielu*

*Ani słowa, mój przyjacielu*

*Boleśnie i słodko*

*Łza drży*

*Dlaczego?*

*Ten, kto tęsknotę zna*

Wybrane pieśni są istotne zarówno z punktu widzenia dydaktyki wokalne, jak i praktyki scenicznej. Autor ma nadzieję, że niniejsza praca okaże się pomocna w lepszym poznaniu i zrozumieniu pieśni artystycznych omawianych kompozytorów. Analiza podobieństw i różnic w twórczości wokально-lirycznej Lu Zaiyi i Czajkowskiego ma również w założeniu stanowić



skromny wkład w teoretyczną dyskusję z zakresu kompozycji, wykonawstwa i dydaktyki wokalne chińskiej pieśni artystycznej.

Słowa kluczowe: Lu Zaiyi, Czajkowski, pieśń artystyczna, studium porównawcze

## Bibliografia

### 1. Monografie

- 1) Botstein L., Yang Yandi 杨燕迪, *Czajkowski i jego świat* (Tchaikovsky and His World) [M], Huadong Shifan Daxue Chubanshe 2014
- 2) Mao Yukuan 毛宇宽, *Dusza muzyki rosyjskiej – Czajkowski* (俄罗斯音乐之魂——柴科夫斯基) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2003
- 3) Mann K., *Biografia Czajkowskiego* (柴可夫斯基传) [M], Shangwu Yinshuguan Chuban 1988
- 4) Czajkowski P., *Czajkowski o twórczości muzycznej* (柴科夫斯基论音乐创作) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1984
- 5) Czajkowski P., *O muzyce i muzykach* (论音乐与音乐家) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1983
- 6) Alschwang A. (Альшванг), *Pieśni Czajkowskiego* (论柴科夫斯基的歌曲) [M], Shanghai Wenyi Chubanshe 1962
- 7) Shishov I., Shemanin N., *Tchaikovsky: Complete Collected Works* [M], Vasily Bessel, Sankt Petersburg 1875(2)
- 8) Kimball C., *Song: A Guide To Art Song Style And Literature* [M], Hal Leonard Corporation 2006
- 9) Lamperti F. (tłum. Li Weibo), *Trening wokalny* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2005
- 10) Sylvester R. D., *Tchaikovsky's Complete Songs* [M], Indiana University Press 2002
- 11) Соболева Л С, Михайлова О А. Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.: эмоциональная культура на переломе эпох:[Электронный ресурс][M]. Издательство Уральского университета, 2016
- 12) Левашев Е М. История русской музыки[M]. Издательство " Языки славянских культур", 2011
- 13) Bowen C., von Meck B., *Moje życie muzyczne: Korespondencja między Czajkowskim i Madame von Meck* (我的音乐生活：柴可夫斯基与梅克夫人通信集) [M], Xinzhi Sanlian Chubanshe 1998
- 14) Von Meck N.F., *Listy do Czajkowskiego* (柴可夫斯基书简集) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1959

- 15) Czajkowski P., *Wybór listów Czajkowskiego* (柴可夫斯基书信选) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2000
- 16) Xu Yafang 徐雅芳, *Historia poezji rosyjskiej* (俄罗斯诗歌史) [M], Beijing Daxue Chubanshe 2002
- 17) Shi Yuan 世元, *Czajkowski – mistrz liryzmu w muzyce rosyjskiej* (柴科夫斯基——俄罗斯音乐抒情大师) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1998
- 18) Wood H., *About Conducting* (指挥论) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1984
- 19) Kühn C. (tłum. Qian Ni), *Wymagania analizy muzycznej* (音乐分析法) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2009
- 20) Aranovsky M., *Rosyjscy kompozytorzy a wiek XX* (俄罗斯作曲家与 20 世纪) [M], Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin 2005
- 21) Qian Kangren 钱康仁, *Omówienie ważniejszych utworów Czajkowskiego* (柴可夫斯基主要作品选释)[M], Renmin Yinyue Chubanshe 1957
- 22) Ren Guangxuan 任光宣, *Historia sztuki rosyjskiej* (俄罗斯艺术史), Beijing Daxue Chubanshe 2000
- 23) Yang Qing 杨庆, *Ewolucja i analiza kulturowa zachodniej pieśni artystycznej* (西方艺术歌曲的流变与文化解析) [M], Zhongguo Shuji Chubanshe 2018
- 24) Yu Runyang 于润洋, *Historia muzyki zachodniej* (西方音乐史) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2003
- 25) Zhao Zhenmin 赵震民, *Teoria i dydaktyka wokalna* (声乐理论与教学) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2002
- 26) Wang Jiliang 王季梁, Hu Junfu 胡君复, *Zabawa w śpiewanie* (唱歌游戏) [M], Shanghai Shangwu Yinshuguan 1906
- 27) Chikamori 近森出来治, *Muzyka świecka państwa Qing. Przedmowa do tomu I* (清国俗乐第一集序) [M]. Zhongguo Xinshuju 1908
- 28) Tu Guangshe 涂光社, *Liu Xie i jego „Umysł literacki i rzeźbienie smoków”* (刘勰及其《文心雕龙》) [M], Chunfeng Wenyi Chubanshe 1999
- 29) Shao Jingmin 邵敬敏, *Zarys teorii współczesnego języka chińskiego* (现代汉语通论) [M], Shanghai Jiaoyu Chubanshe 2016

- 30) Li Shuming 李曙明, *Chińska pieśń artystyczna* (中国艺术歌曲论) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2009
- 31) Lu Zaiyi 陆在易, *Kocham tę ziemię – wybór pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (我爱这土地——陆在易艺术歌曲选) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2005
- 32) Mo Jigang 莫纪纲, *Vademecum wykonania chińskiej pieśni artystycznej* (中国艺术歌曲演唱指南) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2003
- 33) Shi Weizheng 石惟正, *Podstawy wokalistyki* (声乐学基础) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2002
- 34) Wang Dayan 王大燕, *Wprowadzenie do pieśni artystycznej* (艺术歌曲概论) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2009
- 35) Yu Dugang 余笃刚, *Sztuka języka muzyki wokalne* (声乐语言艺术) [M], Hunan Wenyi Chubanshe 2000
- 36) Zhou Xiaoyan 周小燕, *Podstawy muzyki wokalne* (声乐基础) [M], Gaodeng Jiaoyu Chubanshe 2003
- 37) Wang Yuhe 汪毓和, *Historia nowożytnej i współczesnej muzyki chińskiej* (中国近现代音乐史) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 1994
- 38) Li Jiti 李吉提, *Wprowadzenie do analizy chińskich dzieł muzycznych* (中国音乐结构分析概论) [M], Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe 2004
- 39) Cai Zhongde 蔡仲德, *Historia estetyki muzyki chińskiej* (中国音乐美学史) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2004
- 40) Jin Tielin 金铁霖, *Sztuka dydaktyki wokalne* Jin Tielina (金铁霖声乐教学艺术) [M], Renmin Yinyue Chubanshe 2008
- 41) Chen Feng 晨枫, *Zarys historii współczesnej pieśni chińskiej* (当代中国歌曲艺术史纲) [M], Anhui Wenyi Chubanshe 2011
- 42) Sun Yuemei 孙悦湄, Fan Xiaofeng 范晓峰, *Historia rozwoju współczesnej chińskiej sztuki wokalne* (中国近现代声乐艺术发展史) [M], Zhejiang Daxue Chubanshe, Hangzhou 2011
- 43) Xu Danguang 徐敦广, *Wokalistyka ludowa* (民族声乐学) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2015

- 44) Zhu Zhirong 朱志荣, *Chińska teoria estetyki* (中国审美理论) [M], Beijing Daxue Chubanshe 2005

## 2. Artykuły

- 1) Mou Yina 牟一娜, *Charakterystyka artystyczna pieśni artystycznych Czajkowskiego w zarysie* (浅析柴科夫斯基艺术歌曲的艺术特征) [J], *Yinyue Tansuo* 2010 (3)
- 2) Zhou Zhong 周钟, *Bliższe spojrzenie na patetyczną duszę – recenzja książki „Dusza muzyki rosyjskiej – Czajkowski”* (悲怆灵魂的追问—评《俄罗斯音乐之魂—柴科夫斯基》) [J], *Yinyue Yanjiu* 2005 (1)
- 3) Zhao Yunhong 赵云红, *Charakterystyka stylistyczna lirycznych romansów Czajkowskiego w zarysie* (浅论柴科夫斯基抒情浪漫曲的风格及特点) [J], *Zhongguo Yinyue* 2003 (4)
- 4) Zhou Shuang 周双, *Charakterystyka twórcza pieśni artystycznych Czajkowskiego* (论柴可夫斯基艺术歌曲的创作特点) [J], *Shenyang Shifan Daxue Xuebao* 2011 (4)
- 5) Zhang Ning 张宁, *Roztaczając blask i aromat – spojrzenie na rosyjskie romanse* (闪耀着光芒散发着芳香—俄罗斯浪漫曲掠影) [J], *Renmin Yinyue* 2007 (1)
- 6) Sun Hui 孙辉, *Wstępna analiza faktury akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych Czajkowskiego* (柴可夫斯基艺术歌曲钢琴伴奏织体研究初探) [J], *Yuefu Xinsheng* 2013 (4)
- 7) Wang Haiyin 王海垠, *Przegląd charakterystyki muzycznej i czołowych przedstawicieli okresu Romantyzmu* (浅谈浪漫主义时期的音乐特点及代表人物) [J], *Yuefu Xinsheng* (Shenyang Yinyue Xueyuan Xuebao) 2015 (02)
- 8) Chen Gangyi 陈刚毅, *Studium rozwoju rosyjskiej pieśni artystycznej* (俄罗斯艺术歌曲的发展脉络研究) [J], *Da Wutai* 2013 (3)
- 9) Wang Lifen 王丽芬, *Porównanie stylistyki romansów Glinki i Rachmaninowa* (格林卡与拉赫玛尼诺夫及其浪漫曲风格比较) [J], *Zhongguo Yinyue* 2008 (2)
- 10) Du Bo 杜博, *Dramatyzm w pieśniach artystycznych Czajkowskiego* (柴科夫斯基艺术歌曲中的戏剧性特质) [J], *Chifeng Xueyuan Xuebao* 2011 (8)

- 11) Hao Ying 郝颖, *Elementy i proces twórczy pieśni artystycznych Czajkowskiego* (柴科夫斯基艺术歌曲创作因素及历程) [J], *Jilin Sheng Jiaoyu Xueyuan Xuebao* 2010 (11)
- 12) Lu Guang 路广, *Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu – droga rozwoju stylu narodowego na przykładzie Potężnej Gromadki i Czajkowskiego* (殊途同归”的民族音乐风格发展道路——从“强力集团”与柴科夫斯基的音乐谈起) [J], *Neimenggu Daxue Yishu Xueyuan Xuebao* 2008 (2)
- 13) Wan Zhao 万昭, *Dzieciństwo Czajkowskiego i jego wpływ na twórczość* (柴科夫斯基的童年生活及其对创作的影响) [J], *Zhongguo Yinyuexue* 1998 (1)
- 14) Tang Aimin 汤爱民, *Pieśni serca pełne pragnień, bólu i melancholii – Czajkowski i jego pieśni artystyczne* (渴望、痛苦、忧郁的心曲——柴可夫斯基和他的艺术歌曲) [J], *Nanjing Yishu Xueyuan Xuebao* 1999 (2)
- 15) Zhang Hongxia 张红暇, *Poezja i muzyka w pieśniach artystycznych Czajkowskiego* (柴科夫斯基艺术歌曲中的词与曲) [J], *Geju* 2008 (12)
- 16) Zeng Xiao'an 曾晓安, Xie Haoyang 谢浩洋, *Elementy narodowe w twórczości muzycznej Czajkowskiego* (柴可夫斯基音乐创作中的民族元素) [J], *Xihua Shifan Daxue Xuebao* 2012 (2)
- 17) Bullock P., *Ambiguous Speech and Eloquent Silence: The Queerness of Tchaikovsky's Songs* [J]. *19th Century Music* 32.1 Summer 2008
- 18) Klimenko E., *The 18th–Early 19th Century Russian Romance Song as a Precursor of M. Glinka's Works* [J]. *Proceedings of the 2015 2nd International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication*. 2015
- 19) Чайковский М И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. М [J]. 1902
- 20) Познанский А Н. Смерть Чайковского. Легенды и факты [J]. А. Познанский. СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2007
- 21) Pang Ka 庞卡, *Doskonałe połączenie poezji, muzyki i fortepiano, wieczne dążenie do prawdy, dobra i piękna – omówienie charakterystyki twórczej pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (诗、歌、琴之完美契合, 真、善、美之永恒追求——陆在易艺术歌曲创作特色诠释) [J], *Yinyue Chuangzuo* 2015 (12)
- 22) Yang Fen 杨芬, *Charakterystyka twórcza pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲的创作特征) [J], *Da Wutai* 2015 (5)

- 23) Miao Yu 苗雨, *Studium „artykulacji, głosu, kolorytu” w wykonaniu chińskiej pieśni artystycznej – na przykładzie pieśni „Patrząc w rodzinne strony” Lu Zaiyi* (中国艺术歌曲演唱“字、腔、韵”研究——以陆在易《望乡词》为例) [J], *Yinyue Chuangzuo* 2015 (1)
- 24) Liu Bin 刘斌, *Wielka miłość – analiza stylistyki wykonania pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (大爱的情怀——陆在易艺术歌曲的演唱风格分析) [J], *Yinyue Chuangzuo* 2018 (1)
- 25) Liu Zhihua 刘志华, *O patriotyzmie w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi „Most”, „Wyczekiwanie” i „Dom”* (试论陆在易艺术歌曲《桥》《盼》《家》之家国情怀) [J], *Da Wutai* 2012 (2)
- 26) Shen Yue 沈悦, *Alfabet estetyczny pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲的审美拼读) [J], *Yinyue Chuangzuo* 2010 (2)
- 27) Zhang Qin 张琴, *Charakterystyka twórcza pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲的创作特征) [J], *Yinyue Chuangzuo* 2009 (3)
- 28) Lu Zaiyi 陆在易, *Twórczość nie jest dziełem pośpiechu* (创作绝不是急就章) [J], *Renmin Yinyue* 2004 (1)
- 29) Wang Huiqin 王惠琴, Li Yanrong 李彦荣, *Twórczość wokalna-liryczna Lu Zaiyi* (谈陆在易的艺术歌曲创作) [J], *Zhongguo Yinyue* 2007 (3)
- 30) Lu Zaiyi 陆在易, *Moje refleksje na temat tworzenia chińskich pieśni artystycznych* (中国艺术歌曲创作之我见) [J], *Renmin Yinyue* 2007 (8)
- 31) Liu Cong 刘聪, *Rozmyślenia na temat zagadnień związanych ze stanem chińskiej pieśni artystycznej* (对我国艺术歌曲创作现状及相关问题的思考) [J], *Renmin Yinyue* 2001
- 32) Meng Zhuo 孟卓, Xu Danguang 徐敦广, *Definicja chińskiej pieśni artystycznej i jej cechy charakterystyczne* (中国艺术歌曲概念界定与形态特征) [J], *Wenxue Lilun Yanjiu* 2018

### 3. Prace dyplomowe

- 1) Gao Wenjie 高文婕, *Wstępna analiza technik kompozytorskich i stylistyki muzycznej pieśni artystycznych Czajkowskiego* (浅析柴科夫斯基艺术歌曲的创作技巧及音乐风格) [D], Shenyang Yinyue Xueyuan 2018
- 2) Gao Minghao 高明翰, *Studium porównawcze romantycznej pieśni artystycznej z obszaru niemieckojęzycznego i rosyjskiego romansu* (浪漫主义时期德奥艺术歌曲与俄罗斯浪漫曲的比较研究) [D], Dongbei Shifan Daxue 2013
- 3) Wang Yuchuan 王豫川, *Studium 6 pieśni Czajkowskiego op. 6* (柴科夫斯基《歌曲六首》Op6 研究) [D], Shanghai Yinyue Xueyuan 2010
- 4) Hao Ying 郝颖, *Charakterystyka wykonawcza pieśni artystycznych Czajkowskiego* (论柴可夫斯基艺术歌曲及演唱特点) [D], Dongbei Shifan Daxue 2008
- 5) Luo Qun 罗群, *Studium porównawcze wybranych pieśni artystycznych Czajkowskiego i Musorgskiego* (柴科夫斯基与穆索尔斯基代表性艺术歌曲之比较研究) [D], Tianjin Yinyue Xueyuan 2012
- 6) Guo Jiayin 郭佳音, *Akompaniament fortepianowy w pieśniach artystycznych Czajkowskiego z wczesnego, środkowego i późnego okresu twórczości* (论柴可夫斯基早、中、晚期艺术歌曲的钢琴伴奏) [D], Zhongyang Yinyue Xueyuan 2014
- 7) Wang Sicong 王思聪, *Poruszenie najczulszych strun duszy – analiza myśli twórczej i charakterystyki artystycznej pieśni Czajkowskiego* (灵魂深处的涌动——浅析柴可夫斯基艺术歌曲的创作思想及艺术特征) [D], Qufu Shifan Daxue 2008
- 8) Song Xiaoqing 宋晓清, *Studium pieśni artystycznych Czajkowskiego* (柴科夫斯基艺术歌曲研究) [D], Shaanxi Shifan Daxue 2008
- 9) Zhang Xintian 张欣恬, *Studium trzech romansów Czajkowskiego* (柴可夫斯基三首浪漫曲研究) [D], Suzhou Daxue 2018
- 10) Yan Xu 严淑, *Analiza muzyczna i wykonawcza dwóch romansów Czajkowskiego* (柴科夫斯基两首浪漫曲的音乐与演唱分析) [D], Xi'an Yinyue Xueyuan 2016
- 11) Yin Baoming 尹宝明, *Charakterystyka muzyczna i analiza wykonawcza romansów Czajkowskiego ze środkowego okresu twórczości* (柴科夫斯基中期浪漫曲音乐特征与演唱诠释) [D], Shanghai Shifan Daxue 2017



- 12) Yang Xiaozhen 杨孝珍, *Liryczny aspekt wykonania rosyjskich romansów* (俄罗斯浪漫曲抒情性的演唱研究) [D], Jiangxi Caijing Daxue 2018
- 13) Li Xin 李昕, *Analiza akompaniamentu fortepianowego w chińskich i zachodnich pieśniach artystycznych* (中西艺术歌曲钢琴伴奏写作分析) [D], Yunnan Yishu Xueyuan 2013
- 14) Huang Junpeng 黄俊鹏, *Refleksje wykonawcze na temat utworów wokalnych Czajkowskiego* (浅谈柴可夫斯基声乐作品演唱心得) [D], Zhongyang Yinyue Xueyuan 2018
- 15) Xin Yancun 忻艳存, *Studium melodyki w pieśniach artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲旋律技法研究) [D], Zhejiang Shifan Daxue 2016
- 16) Chen Yuan 陈媛, *Studium pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲研究) [D], Nanchang Jiangxi Shifan Daxue 2005
- 17) Li Ying (黎莹), *Ekspresja muzyczna i charakterystyka artystyczna pieśni artystycznej Lu Zaiyi „Kochan tę ziemię”* (陆在易艺术歌曲《我爱这土地》的音乐表现与艺术特征)[D], Huazhong Shifan Daxue 2013
- 18) Li Meng 李萌, *Stylistyka i wykonanie pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲的风格特征及演唱处理) [D], Henan Daxue 2014
- 19) Gao Qinqin 高琴琴, *Studium charakterystyki twórczej pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲创作特点探究) [D], Shanxi Daxue 2009
- 20) Chen Yanyu 陈彦宇, *Stylistyka i wykonanie pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲的风格特征及演唱处理) [D], Shenyang Yinyue Xueyuan 2014
- 21) Cheng Xiaoling 程小玲, *Studium stylistyki pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲风格研究) [D], Yunnan Yishu Xueyuan 2016
- 22) Xin Yancun 忻艳存, *Studium melodyki pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲旋律技法研究) [D], Zhejiang Shifan Daxue 2016
- 23) Cui Guidong 崔贵东, *Studium stylistyki wykonania pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲演唱风格探究) [D], Sichuan Shifan Daxue 2014
- 24) Qiu Shuang 邱爽, *Wykonanie i dydaktyka pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲演唱及教学研究) [D], Sichuan Shifan Daxue 2011

- 25) Li Meng 李猛, *Analiza wykonawcza pieśni artystycznych Lu Zaiyi – na przykładzie pieśni „Most, Dom, Wyczekiwanie” i „Kocham tę ziemię”* (陆在易艺术歌曲演唱研究——以《桥家盼》和《我爱这土地》为例) [D], Hangzhou Shifan Daxue 2012
- 26) Liu Fang 刘方, *Analiza sztuki artystycznej pieśni Lu Zaiyi* (陆在易艺术歌曲艺术性分析) [D], Zhongguo Yinyue Xueyuan 2011
- 27) Shi Yifan 石艺璠, *Analiza artystyczna i wykonawcza pieśni artystycznej Lu Zaiyi „Kocham tę ziemię”* (论陆在易艺术歌曲《我爱这土地》的艺术分析和演唱处理) [D], Tianjin Yinyue Xueyuan 2019
- 28) Cao Zhiwu 曹智武, *Charakterystyka twórcza i analiza wykonawcza pieśni artystycznych Lu Zaiyi „Most, Dom, Wyczekiwanie”* (浅析陆在易艺术歌曲《桥家盼》的创作特色及演唱处理) [D], Yunnan Yishu Xueyuan 2012
- 29) Zhang Danqi 张丹琪, *Charakterystyka twórcza i analiza wykonawcza pieśni artystycznych Lu Zaiyi* (浅析陆在易艺术歌曲创作特点与演唱研究) [D], Shanghai Yinyue Xueyuan 2020
- 30) Guo Tao 郭涛, *Próba ujęcia charakterystyki artystycznej pieśni Lu Zaiyi – na przykładzie pieśni „Most” i „Ostatni sen”* (试论陆在易艺术歌曲的艺术特色——以《桥》、《最后一个梦》为例) [D], Shanxi Daxue 2013
- 31) Zhong Hua 钟桦, *Analiza wykonawcza pieśni artystycznej „Dom”* (艺术歌曲《家》的演唱分析) [D], Sichuan Shifan Daxue 2018
- 32) Meng Zhuo 孟卓, *Studium idei wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej* (中国艺术歌曲演唱思维研究) [D], Dongbei Shifan Daxue 2018
- 33) Miao Yu 苗雨, *Teoretyczna i praktyczna analiza wykonawcza pieśni artystycznej Lu Zaiyi „Patrząc w rodzinne strony”* (陆在易艺术歌曲《望乡词》演唱理论与实践研究) [D], Shanghai Yinyue Xueyuan 2013
- 34) Wang Bin 王滨, *Charakterystyka muzyczna i analiza wykonawcza pieśni artystycznej Lu Zaiyi „Kocham tę ziemię”* (陆在易艺术歌曲《我爱这土地》的音乐特征及演唱处理) [D], Henan Shifan Daxue 2019
- 35) Chen Ming 陈明, *Analiza wykonawcza pieśni artystycznej Lu Zaiyi „Most”* (陆在易艺术歌曲《桥》的演唱探究) [D], Yunnan Yishu Xueyuan 2019

#### 4. Źródła internetowe

- 1) Lu Zaiyi, Baidu Encyclopedia:  
<https://baike.baidu.com/item/%E9%99%86%E5%9C%A8%E6%98%93> 10/02/2022
- 2) Poznansky A., *Pyotr Ilyich Tchaikovsky*, Encyclopaedia Britannica,  
<https://www.britannica.com/biography/Pyotr-Ilyich-Tchaikovsky> 25/02/2022
- 3) Opinia Zhang Xian, Dazhongwang:  
[http://zibo.dzwww.com/y1/201309/t20130906\\_8853398.htm](http://zibo.dzwww.com/y1/201309/t20130906_8853398.htm) 25/03/2022
- 4) Wykonanie pieśni *Patrzac w rodzinne strony* przez Liao Changyonga w Złotej Sali,  
Tencent Video: <https://v.qq.com/x/page/x0150it6ls0.html> 27/03/2022
- 5) *Patrzac w rodzinne strony* w wykonaniu Jose Luisa Maldonado, YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=mKGE4vSgENM> 27/03/2022
- 6) *Most* w wykonaniu Fabio Serani, YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=LXwqZcHb77M> 28/03/2022
- 7) Opinia He Lütinga o Lu Zaiyi, Souhuwang: [https://www.sohu.com/a/230040225\\_178839](https://www.sohu.com/a/230040225_178839)  
29/03/2022
- 8) Opinia Lin Daye, Souhuwang: [https://www.sohu.com/a/238111088\\_488478](https://www.sohu.com/a/238111088_488478) 01/04/2022

## Podziękowania

Kierunek badań przedstawionych w niniejszej pracy klarował się stopniowo podczas moich studiów doktoranckich w Polsce, a jej ostateczny kształt zawdzięczam cennym wskazówkom Promotora. Dysertacja ta zbiera wyniki moich akademickich poszukiwań na przestrzeni studiów, a także stanowi teoretyczne podsumowanie wieloletniej drogi zgłębiania sztuki wokalne. Równie długi co niezapomniany czas studiów w Polsce był dla mnie podróżą pełną wysiłku i ciężkiej pracy, a jednocześnie złotym okresem, który na zawsze pozostanie w moim sercu. Kończąc pisanie tej pracy miałem pełną świadomość, że przede mną jeszcze długa droga akademickiego rozwoju, że to dopiero początek żmudnych poszukiwań, z jakimi przyjedzie mi się zmierzyć.

Po pierwsze, chciałbym serdecznie podziękować mojemu Promotorowi, profesorowi Ryszardowi Cieśli, za kluczowe uwagi i wskazówki na każdym etapie pracy, od wyboru tematu, przez ujęcie zagadnienia, projekt pracy, metodologię, dobór źródeł, ich wykorzystanie, po stylistykę wypowiedzi i najdrobniejsze szczegóły dysertacji.

Po drugie, dziękuję mojemu kierownikowi artystycznemu, profesor Beacie Szebeszcyk za pomoc w niezliczonych sytuacjach oraz bezcenne uwagi dotyczące pracy doktorskiej.

Na koniec, dziękuję serdecznie za możliwość kształcenia się na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, który stanowi przyjazny dom dla adeptów muzyki. Znalazłem tu atmosferę sprzyjającą rozwojowi i na każdym kroku odczuwałem ciepło, którym ta uczelnia emanuje.

Ze względu na ograniczoną wiedzę autora, niniejsza praca z pewnością nie jest pozbawiona niedociągnięć, o których wskazanie uprzejmie proszę. W dalszej nauce i pracy, będę nieustannie zgłębiał zagadnienia związane z podjętym w tej pracy tematem.