
Mgr Chunyan Wang

pianistka

Fortepian w chińskich pieśniach artystycznych

Praca doktorska

napisana w

Uniwersytecie Muzycznym

Fryderyka Chopina

w Warszawie, Polska.

Promotor:

Profesor zwyczajny

Katarzyna Jankowska -

Borzykowska

Warszawa, 2022

Spis treści:	strona
Abstrakt, słowa kluczowe	4
1.WPROWADZENIE	5
1.1. Geneza badań	5
1.2. Metody badawcze	6
1.3. Stan badań – przegląd literatury przedmiotu: Fortepian w Chińskiej Pieśni Artystycznej (CHPA)	6
1.3.1. Kontekst kulturowo-polityczny i artystyczno-twórczy	6
1.3.1.1. Kontekst kulturowo-polityczny	7
1.3.1.2. Kontekst artystyczny CHPA a rola fortepianu	10
1.3.1.2.1. Badania nad relacją między stroną wokalną a instrumentalną	10
1.3.1.2.2. Badania nad ujęciem strony fortepianowej w różnych rodzajach pieśni	12
1.3.1.2.3. Badania nad wykonawstwem fortepianowym w utworach o nawiązaniach do różnych okresów i stylistyki art.	14
1.3.1.2.4. Informacje i uwagi podsumowujące przegląd	15
2. Chińska pieśń artystyczna (CHPA)	16
2.1. Charakterystyka twórcza; konotacje i charakterystyka	16
2.1.1. Wybitna struktura muzyczna	19
2.1.2. Wyróżniająca barwa narodowa. Sinizacja tematu i treści	20
2.1.3. Wykorzystanie chińskiej poezji antycznej i nowego stylu	21
2.1.3. Odbicie prawdziwego życia	22
2.1.4. Pieśń ludowa jako temat przewodni	22
2.1.5. Koloryt narodowy. Wykorzystanie ludowego materiału muzycznego różnych narodów Chin i skali pięcotonowej	23
2.1.6. Silny koloryt regionalny	24
Zastosowanie elementów operowych	24
2.1.8. Chińskie style wykonawstwa wokalnego	25
2.2. Retrospektywa historyczna w rozwoju CHPA	26
2.2.1. Lata 20-te XX w.	26
2.2.2. Lata 30-te XX w.	28
2.2.3. Lata 40-te XX w.	32
2.2.4. Lata 50-te XX w. aż do „teraz”	34
2.3. Szczególna rola fortepianu w CHPA	36
2.3.1. Ukierunkowanie i kontrast	36
2.3.2. Dialogowanie	38
2.3.3. Kontrast i harmonia	38
2.3.4. Aktywizacja i liryzm	39

3.Szczegółowe zagadnienia interpretacji fortepianowej w CHPA	41
3.1.1. Style interpretacji w utworach ukierunkowanych tradycją i stylami popularnymi	41
3.1.2. Zagadnienia interpretacji strony fortepianowej w pieśniach o partych na technikach współczesnych	42
3.1.3. Style wykonawcze w pieśniach stanowiących adaptacje pieśni ludowych	44
3.2. Zasady traktowania dźwięku fortepianowego w pieśni	45
3.2.1. Ogólne zasady wynikające ze sztuki pieśni artystycznej	46
3.2.2. Zasada aktywnej współpracy	46
3.2.3. Zasada dynamicznej równowagi	47
3.2.4. Kontrolowanie stylu	47
3.2.5. Emocjonalność	48
3.2.6. Spójność	49
3.2.7. Zmiany barwy	50
3.2.8. Nowe techniki	51
.	
4. Niektóre zagadnienia interpretacji fortepianowej wg. tematyki pieśni	54
4.1. Miłość	54
4.2. Tęsknota za domem	65
4.3. Melancholia	72
4.4. Fortepian w pieśniach wyrażających uczucia narodowe	76
5. Refleksje na temat poprawy jakości współdziałania fortepianu a stroną wokalną pieśni	82
5.1. Doskonalenie umiejętności gry	82
5.2. Umiejętność współpracy pianisty z wokalistą	83
5.2.1. Przygotowanie do współpracy	84
5.2.2. Współpraca z wokalistami	86
5.2.3. Występ improwizowany	89
5.2.4. Umiejętność „kierowania sztuką”	89
ZAKOŃCZENIE	90
BIBLIOGRAFIA (wersja z tytułami prac tłumacz. Na j. polski) tłumaczeniu na j. polski)	91
SUMMARY IN ENGLISH (Streszczenie pracy z przypisami oraz bibliografią [references] w j. angielskim (References, page 105)	93

Abstrakt: Chińskie pieśni artystyczne pojawiły się na początku ubiegłego stulecia i w ciągu następnych prawie stu lat stopniowo zmieniały formę - od embrionalnej, aż do dojrzałej oraz od „przechodzenia przez rzekę czując kamienie” do stopniowego zbudowania ich stylu. Za tą zmianą jakościową kryje się ciężka praca pokoleń twórców pieśni artystycznych, którzy zawarli w nich swoje oczekiwania i życzenia wobec ojczyzny, narodu oraz życia. Dlatego też nie tylko posiadają one cechy chińskiej świadomości narodowej, ale również mają bogatą wartość estetyczną i znaczenie ideologiczne. Można powiedzieć, że są one rzadkim skarbem chińskiej sztuki, a także niezbędną i ważną częścią w zakresie chińskiej muzyki artystycznej.

Fortepian od początku istnienia chińskich pieśni artystycznych odgrywał w nich najważniejszą rolę. Jest on nie tylko wsparciem dla chińskich pieśni artystycznych pod kątem atmosfery, melodii i harmonii, ale także stanowi ich wysoce organiczną część. Oba te elementy uzupełniają się wzajemnie i wzajemnie czerpią z siebie korzyści. W wielu przypadkach nie mają one nawet pierwszo - lub drugorzędnej roli, ale raczej rozkwitają w harmonijnej mieszance „Ty masz mnie, ja mam ciebie”. Wykonanie wraz z fortepianem chińskich pieśni artystycznych różni się od wykonania utworu solo na tym instrumencie. Jeżeli wykonanie solowe ukazuje piękno samej muzyki fortepianowej, to akompaniament fortepianowy chińskich pieśni artystycznych ukazuje rezonans pomiędzy śpiewem a graniem. Fortepian we współpracy ze śpiewakiem jest formą sztuki wykonawczej o bogatych konotacjach i wysokich umiejętnościach. Przy ścisłym przestrzeganiu zasad wykonywania muzyki fortepianowej, musi być on również zintegrowany z chińskimi pieśniami artystycznymi bez poczucia niespójności, co wymaga od pianistów umiejętności dobrego i dojrzałego wykonania - z jednej strony płynnej i poruszającej interpretacji muzyki fortepianowej, z drugiej strony umiejętności postrzegania i oceny znaczenia chińskich pieśni artystycznych, aby móc w sposób naturalny zintegrować swoje wykonanie, aby zachować przy tym swój własny charakter i nie przytłaczać całości formy. Spełnienie tych wymagań oczywiście nie jest łatwe. Przez ostatnie lata, gdy coraz więcej doskonałych chińskich pieśni artystycznych pojawia się w powszechnym odbiorze, znaczenie i wartość wykonań ich z udziałem fortepianu jest coraz bardziej doceniane. Jednakże, ponieważ komercyjne wykonywanie tych pieśni nie jest szczególnie rozpowszechnione, a wymagania dotyczące umiejętności są wysokie, osoby specjalizujące się w tej dziedzinie wciąż stanowią mniejszość.

Niniejsza praca próbuje uporządkować ścieżkę ewolucji i styl wykonawczy chińskich nowoczesnych pieśni artystycznych, w połączeniu z własną praktyką artysty w zakresie gry na fortepianie i zasobem wiedzy teoretycznej na temat tego instrumentu. Analizuje także cechy techniczne, jakość wykonania chińskich pieśni i jego funkcję estetyczną. Wreszcie, w oparciu o doświadczenie i przemyślenia na

temat wykonawstwa fortepianowego , przedstawia wymagania, standardy i umiejętności, które powinny zostać spełnione, aby uczynić chińską pieśń artystyczną oraz sztukę wokalną bardziej urokliwą, dzięki wykorzystaniu zalet wykonania partii fortepianu.

Słowa kluczowe: Chińskie pieśni artystyczne; Fortepian w chińskiej pieśni artystycznej

1.WPROWADZENIE

1.1.Geneza badań

O wartości artystycznej chińskich pieśni artystycznych świadczą nie tylko wspaniałe teksty oraz piękna i poruszająca melodia, ale także w pewnym stopniu doskonałą stronę fortepianową (zwana najczęściej akompaniamentem). Kiedy jest ona wystarczająco dobry i współgra ze śpiewem, wówczas pieśni te stają się wisienką na torcie i dostarczają słuchaczom wspaniałych, muzycznych oraz estetycznych doznań. Od początku istnienia chińskich pieśni artystycznych fortepian odgrywał najważniejszą rolę. Nie tylko jako wsparcie dla nich pod względem atmosfery, melodii i harmonii, ale także jako ich organiczna część. Oba te elementy uzupełniają się wzajemnie i czerpią z siebie korzyści. W wielu przypadkach nie mają one nawet pierwszo lub drugorzędnej roli, ale raczej rozkwitają w harmonijnej mieszance „Ty masz mnie, ja mam ciebie”. Wykonanie na fortepianie chińskich pieśni artystycznych różni się od wykonania solo na tym instrumencie. Jeśli wykonanie solowe pokazuje piękno samej muzyki fortepianowej, to akompaniament fortepianowy chińskich pieśni artystycznych pokazuje rezonans między pieśnią a utworami fortepianowymi.

Fortepian wykonujący pieśni wraz ze śpiewakiem jest sztuką wykonawczą o bogatych konotacjach i wysokich umiejętnościach. Przestrzegając ściśle zasad wykonywania muzyki fortepianowej, fortepian musi być również zintegrowany z chińskimi pieśniami artystycznymi bez poczucia niespójności, co wymaga od pianistów, z jednej strony umiejętności dobrego i dojrzałego wykonywania, z drugiej zaś zdolności płynnego i poruszającego interpretowania muzyki fortepianowej, jak również sprawności oceny i postrzegania znaczenia tych utworów, aby móc w sposób naturalny zintegrować z nimi swój występ, zachowując przy tym własny charakter i nie przytłaczając jeden drugiego. Spełnienie tych wymagań oczywiście nie jest łatwe. Przez ostatnie lata, gdy coraz więcej doskonałych chińskich pieśni artystycznych pojawia się w powszechnym odbiorze, znaczenie i wartość wykonań fortepianowych są coraz bardziej doceniane. Jednakże, ponieważ komercyjne wykonywanie tych pieśni nie jest szczególnie rozpowszechnione, a wymagania dotyczące umiejętności są

wysokie, osoby specjalizujące się w tej dziedzinie wciąż stanowią mniejszość.

Niniejszy artykuł próbuje uporządkować ścieżkę ewolucji i styl wykonania chińskich nowoczesnych pieśni artystycznych, w połączeniu z własną praktyką autorki w zakresie gry na fortepianie i zasobem wiedzy teoretycznej na temat fortepianu. Analizuje również cechy techniczne, kompozycję wykonania chińskich pieśni artystycznych oraz jego estetyczną funkcję. Wreszcie, w oparciu o doświadczenie i przemyślenia na temat wykonania pieśni artystycznych na fortepianie, przedstawia wymagania, standardy i umiejętności, które powinny zostać spełnione, aby uczynić chińską pieśń artystyczną oraz sztukę wokalną o bogatej wartości artystycznej, bardziej urokliwą, dzięki wykorzystaniu zalet wykonawstwa fortepianowego.

1.2. Metody badawcze

Metody badawcze wykorzystane w niniejszej pracy obejmują przede wszystkim:

(1) Metodę badania literatury. Wykorzystując *Chinese art song* i *Piano* jako słowa kluczowe oraz biorąc *China International Knowledge Internet*, *Wanfang*, *VIP* i inne platformy badań w tym zakresie, autorka wyszukuje odpowiednich wyników badań, sortuje je, podsumowuje oraz analizuje. Z wyników tych badań, części, które mają wartość inspirującą i sporo odniesień, zostały zestawione jako jej podstawa teoretyczna. Jednocześnie autorka czerpie pomysły z jej wyników, aby zgłębić innowacyjność niniejszego opracowania.

(2) Metoda badań historycznych. Omawiając współdziałanie fortepianu z głosem w dziedzinie chińskiej pieśni artystycznej, należy zauważyć, że styl został wyłoniony i wyjaśniony w wyniku ewolucji w okresie jednego stulecia. Ewolucja ta i jej wyniki mają wielki wpływ na pianistów, którzy mogą opanować techniki wykonania oraz zrozumieć i zidentyfikować style muzyczne. Dlatego też niniejsza praca analizuje również proces budowania chińskiej pianistyki w tej dziedzinie oraz jej charakterystykę w różnych okresach. Stanowi to podstawę do określenia wymagań dotyczących gry na fortepianie.

(3) Analiza morfologiczna muzyki w związku z tekstem słownym pieśni. Autorka wybiera dwanaście chińskich pieśni artystycznych o różnych stylach, stosując analizę morfologiczną muzyki i analizuje środki oraz podstawy wykonania strony fortepianowej tych pieśni, aby na konkretnych przykładach przedstawić zasady tego wykonawstwa.

1.3. Stan badań - przegląd literatury przedmiotu w zakresie tematu: Fortepian w Chińskiej Pieśni Artystycznej (CHPA) – ogólna charakterystyka kontekstowa i artystyczna

1.3.1. Kontekst kulturowy i polityczny

Ściśle mówiąc, chińskie pieśni artystyczne zaczęły kształtować się po „Ruchu 4-go Maja”¹. Kiedy do Chin napłynęły zachodnie teorie, przyniosły one również stosunkowo dojrzały zachodni styl muzyczny i system teorii muzyki. Po zderzeniu elementów chińskiej muzyki tradycyjnej z elementami muzyki zachodniej, doszło do subtelnej skrzyżowania. W ten sposób powstała nowa chińska pieśń artystyczna.

Ważnym momentem - symbolem jest pojawienie się „muzyki szkolnej”². Można zauważyć, że chińskie pieśni artystyczne ukształtowały się dopiero sto lat po ich pojawieniu się. Jednak od momentu zakorzenienia się na ziemi chińskiej utwory te stale ewoluują i rozwijają się z pełną witalnością. Od początkowej imitacji do późniejszego rozwoju i tworzenia w oparciu o styl i elementy chińskiej muzyki tradycyjnej, pokolenia twórców i wykonawców muzyki artystycznej nieustraszenie zgłębiają tajniki pieśni artystycznych o cechach charakterystycznych dla Chin. Do tej pory powstało wiele doskonałych pieśni o wyrazistych stylach, a system muzyczny został stopniowo udoskonalony.

Badacz Jiang Yuhe (2005) wierzy, że proces rozwoju chińskich pieśni można podzielić na 3 fazy: embrionalną, po „Ruchu 4-go maja” oraz przed, a także po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej (już po II W. Światowej). Założek kielkowania chińskich pieśni artystycznych na terenie Chin wyznacza pojawienie się „Muzyki Szkolnej” (pieśni i piosenki popularne, zachodnie, lub komponowane na ich wzór, z tekstami chińskimi). Na początku poprzedniego wieku, zaraz po pojawieniu się w szkołach tej niezwykle i zarazem popularnej formy pieśni, szybko rozwinęła się na nią moda, która położyła fundamenty pod późniejszy rozwój pieśni artystycznej.

Po wybuchu „Ruchu 4-go Maja” ruch „Demokracja i Nauka” obudził zainteresowanie Chińczyków nauką, kulturą i myślami postępowymi. W tym okresie uczniowie studiujący muzykę w Japonii, Europie i Stanach Zjednoczonych wracali do

¹„Ruch 4 Maja, antyimperialistyczne wystąpienia w Chinach (1919), zapoczątkowane jeszcze przed 4 maja przez studenckie demonstracje w Pekinie; zapoczątkował etap rewolucji narodowo-demokratycznej w Chinach” (Leksykon PWN, Warszawa 1971, str. 1018)

² Nazwa „Muzyka szkolna” odnosi się do niektórych obcego pochodzenia, głównie z Zachodu, pieśni uczonych masowo w nowoczesnych szkołach w Chinach na początku XX wieku. Większość z tych pieśni ma cyfrowy zapis nutowy. Utwory pochodzą z Japonii, Europy i Stanów Zjednoczonych i zostały zapisane w j. chińskim. Mówiąc prościej, polegało to na użyciu zagranicznej muzyki i wpisaniu chińskich słów. Reprezentatywne postacie chińskiej muzyki szkolnej to Shen Xingong, Li Shu i inni, a reprezentatywne utwory to „Songbie” i Chunyou”.

kraju jeden po drugim. Przywieźli ze sobą zachodni styl i elementy muzyki, rozpoczynając nowy styl tworzenia jej. Przez pewien czas powstawały towarzystwa i muzyczne placówki edukacyjne wykorzystujące cechy zarówno chińskie, jak i zachodnie. Stały się one ważną podstawą dla popularyzacji pieśni artystycznych oraz kształtowaniu talentów sztuki nowoczesnej. Pod wpływem serii zewnętrznych czynników chińskie pieśni artystyczne oficjalnie narodziły się i wkroczyły w nową erę.

Po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej nowe polityczne, społeczne i ekonomiczne poglądy stworzyły swobodniejszy i szerszy świat dla energicznego rozwoju pieśni artystycznych. Wiele z nich, które nadal są popularne, powstały właśnie w tym czasie. Odzwierciedlają one oczekiwania i pragnienia na przyszłe życie nowego narodu oraz zachowują wyraźne znaczenie tamtych czasów, a także ich głębokie wartości emocjonalne.

Najbardziej charakterystycznymi przedstawicielami nowych chińskich pieśni artystycznych tamtego okresu są Ding Shande³, Luo Zhongrong⁴, Li Yinghai⁵, itp.

Badacz Wang Chen (2014) skoncentrował swoją uwagę na udziale fortepianu w strukturze chińskich pieśni artystycznych w pierwszej połowie ubiegłego wieku. Traktując czas jako kontekst, badacz podzielił pieśni artystyczne na tym etapie, a także podkreślił, że pieśni artystyczne Chin powstawały na zasadzie przyswajania i uczenia się muzyki zachodniej. Natomiast rozpowszechnienie się tego typu pieśni w Chinach jest nierozdzielnie związane z niestrudżonymi wysiłkami kolejnych twórców muzyki Zachodu. Po pojawieniu się chińskich pieśni artystycznych powstało również pianistyczne ich wykonanie integrujące poezję, pianistykę i muzykę wokalną. Po tym jak wielu pianistów tym się zainteresowało, można zauważyć jak pokazali oni

³ Główne dzieła to wieloformatowa muzyka instrumentalna „Symfonia Długiego Marszu”, „Połączenie Symfoniczne Nowych Chin”, kantata „Oda do rzeki Huangpu”. Wśród nich „Symfonia..” to pierwsze w moim kraju dzieło orkiestrowe na dużą skalę, którego tematem jest tak wielkie wydarzenie historyczne jak Długi Marsz Chińskich Robotników, Chłopów i Armii Czerwonej (chińskiej).

⁴ W 1947 roku w całym kraju zaśpiewano pierwszą pieśń Luo Zhongronga „Dobre miejsce na górze”. W roku 1951 pracował w zespole kompozytorskim Pekinńskiej Orkiestrze Centralnej. W r. 1958 skomponował pierwszą uwerturę symfoniczną „Obchody z okazji aktu otwarcia zbiornika Shisanling”. W latach 1958-59 napisał pierwszą symfonię „Xuan Xi Sha”. Od 1960 roku wykładał kompozycję w Centralnym Konserwatorium Muzycznym.

⁵ Li Yinghai jest jednym z najbardziej wpływowych muzyków w chińskim przemyśle muzycznym. Jako kompozytor, teoretyk muzyki i pedagog muzyczny miał wybitne osiągnięcia w upowszechnieniu i unarodowieniu muzyki. Autor „Tryb Narodowy Han i Jego Harmonia”, „Cwiczenie palcowani a pięciotonowego (pentatonika) na fortepianie”, „50 pieśni ludowych z fortepianem” i inne.

swoją własną artystyczną wartość i poziom twórczy poprzez współpracę, a także rozwój chińskich pieśni artystycznych. Z perspektywy procesu rozwoju, w pierwszej połowie ubiegłego wieku, fortepianowe wykonanie utworów sztuki chińskiej od początkowej formy imitacji, a następnie do ostatecznej formy własnej, przeszło drogę od surowej do dojrzałej, od niesystematycznej do stopniowo coraz bardziej systematycznej. Na tej żmudnej drodze były nie tylko chińskie pieśni artystyczne, ale także fortepianowy styl wykonawczy tych utworów.

Badacz Su Pengcheng (2020) zauważył, że napływ zachodnich elementów muzycznych miał istotny wpływ na tworzenie chińskich pieśni artystycznych. To właśnie z powodu inspiracji stylami i elementami muzyki zachodniej, chińska muzyka tradycyjna została znakomicie wykorzystana jako punkt odniesienia, tworząc później unikalne chińskie pieśni, z piętnem narodowości, dziedzictwa i czasów. W swojej pracy badacz przedstawia głównie fundamentalne etapy rozwoju chińskich pieśni artystycznych.

Badacz Liu Bo (2020) jako pierwszy zdefiniował pieśń artystyczną i zaproponował, że odnosi się ona do pieśni lirycznej popularnej w Europie w XIX wieku. Głównie solowej, która jest unikalną formą w zachodnim wykonawstwie muzycznym. Po wprowadzeniu tego typu muzyki wokalne do Chin, nastąpiła niezwykła „reakcja chemiczna” z chińskimi tradycyjnymi elementami kulturowymi, takimi jak poezja i muzyka. Następnie stała się ona chińską pieśnią artystyczną, zawierającą zarówno chińskie, jak i zachodnie muzyczne elementy kulturowe. W ubiegłym wieku głównym nurtem chińskich pieśni była starożytna poezja, zaś pieśni artystyczne charakteryzowały się zachodnimi technikami kompozycji i tradycyjną starożytną poezją. Ponadto styl wykonania chińskich pieśni artystycznych różni się w oczywisty sposób od innych rodzajów muzyki wokalne. Ogólnie rzecz biorąc, lata trzydzieste i czterdzieste XX wieku były szczytowym okresem rozwoju utworów poezji antycznej i pieśni. Na tym etapie pojawiło się wielu wybitnych ich twórców, którzy stworzyli ważną siłę rozwoju chińskich pieśni w późniejszym okresie.

Badacz Wang Enda (2020) wskazał w swoich badaniach również na głęboki wpływ *Ruchu 4-go Maja* na chińskie pieśni artystyczne⁶. Jednocześnie wspominał, że pieśni te są nowym gatunkiem muzycznym, który powstał w ramach trendu „rozprzestrzeniania się zachodniej wiedzy na Wschodzie”. Jego cechą charakterystyczną jest to, że poezja i muzyka są bardzo spójne pod względem stylu i skojarzeń. Dlatego ich estetyczna wartość jest bardzo wysoka, a koncepcja

⁶ „Antytradycja, antykonfucjonizm, antyklasyka” – innowacja ideologiczna i kulturowa to także rewolucja literacka i muzyczna. „Promuj demokrację i naukę oraz przeciwstawiaj się kulturze feudalnej”.

muzyczna jest bardzo bogata. Powstaje wręcz muzyczny fenomen. Jego wartość jest o wiele większa niż sama pieśń artystyczna i podkreśla duchowe spojrzenie na epokę oraz ideologię ludzi w tej epoce wyższego poziomu. Z tego powodu, po pojawieniu się chińskich pieśni artystycznych, konotacja chińskiej kultury muzycznej została rozszerzona i wzbogacona. Autor wspomniał również, że pieśni artystyczne ucieleśniają nie tylko myśli danego pisarza, ale zbiorową świadomość i wspólne postulaty twórców muzyki w danej epoce.

1.3.2. Kontekst artystyczny; CHPA a rola fortepianu

1.3.2.1. Badania nad relacją między stronami wokalną a instrumentalną

W swoich badaniach badacz Zheng Mingshun (2015) wskazał, że związek między chińskimi nowoczesnymi pieśniami artystycznymi a fortepianem to w zasadzie *przywiązywanie równej wagi do dźwięku głosu i fortepianu*. To podsumowujące odkrycie pokazuje, że relacja między chińskimi pieśniami artystycznymi wykonywanymi przez śpiewaka a wykonaniem przez pianistę jest komplementarna.

Po pierwsze, jeśli chodzi o modelowanie, to polega ono na użyciu specyficznego i właściwego języka muzycznego do wyrażenia interesujących i charakterystycznych dźwięków w naturze lub w prawdziwym życiu tak, aby wyobraźnia słuchacza mogła być pobudzona w największym stopniu, a ostatecznie cel ekspozycji muzycznej mógł zostać osiągnięty. Kształty dzielą się tu głównie na dźwięk płynącej wody i dźwięk deszczu. Różne rodzaje kształtów tworzą różne atmosfery, jest to związane z wyobraźnią słuchaczy i wykonawców.

Po drugie, jeśli chodzi o strukturę, dla utworów artystycznych, ich modelowanie składa się głównie z ludzkiego głosu, echa i kontrastowej melodii granej przez pianistę, co jest niezbędne. Trzecim punktem jest też kontrast koncepcji artystycznej. Ponieważ pieśni artystyczne są połączeniem muzyki i sztuki poetyckiej, po zaangażowaniu fortepianu jego funkcje w konstrukcji koncepcji artystycznej i oddawaniu atmosfery pomagają stworzyć wstęp do pieśni. Ostatni jest opis psychologiczny. Muzyka ma emocje, które mogą przekazać uczucia zgodne z artystyczną koncepcją melodii. Dzięki znakomitym umiejętnościom kompozytorów mogą być również podkreślone fabułą i psychologią postaci w pieśni.

W swojej analizie badaczka Yang Hui (2016) wspomniała, że strona fortepianowa w chińskich pieśniach artystycznych ma znaczącą wartość estetyczną. Wartość ta jest po pierwsze odzwierciedlona poprzez wykonanie fortepianowe, które może akcentować, prowadzić i podkreślać konotacje pieśni artystycznych, a także pomagać śpiewakom lepiej uchwycić tempo, melodię, styl i rytm pieśni. Może

również pomóc słuchaczowi lepiej zrozumieć emocje i artystyczną koncepcję utworu, a także przyciągnąć słuchacza do odpowiedniego stylu muzycznego. Ponadto trójwymiarowa harmonia i muzyka stworzona przez grę na fortepianie może również nadać atmosferę pieśni i sprawić, że artystyczna koncepcja utworu będzie bardziej głęboka.

Po drugie, wykonanie fortepianowe odgrywa rolę przejściową i odkrywczą. W chińskich pieśniach artystycznych wykonanie wstępu do pieśni jest często jak sygnał, aby zapowiedzieć nadchodzące emocje w utworze i nadchodzący zwrot tak, aby uczynić owe pieśni bardziej atrakcyjnymi.

Po trzecie, wykonanie fortepianowe ukazuje zarówno harmonię, jak i kontrast. Harmonia jest w doskonałej integracji z utworami artystycznymi. Natomiast kontrast polega na wzajemnej odrębności, samodzielności, i służy jako "tło".

Badacz Sun Yiming (2020) zauważył w swoich badaniach, że pieśń artystyczna jest utworem wokalnym o unikalnym stylu, któremu poświęca się wiele uwagi i który jest uwielbiany od początku jego istnienia. Spośród bogatych rodzajów tego gatunku pieśni chińskie mają wyjątkowy urok ze względu na ich unikalne cechy chińskiej kultury ludowej. Dlatego też są „wspaniałym kwiatem” w dziedzinie pieśni artystycznych. Ponadto ich strona fortepianowa ma również unikalny styl, zatem jest nieodzowną częścią pieśni .

Ogólnie rzecz biorąc, kulturowe konotacje chińskich pieśni artystycznych są trudne dla nowych wykonawców. Podczas gry na fortepianie muszą oni posiadać umiejętności i zdolność poznawczą w celu odpowiedniej prezentacji chińskiej kultury.

W omawianym artykule badacz głównie analizuje narodowe cechy kulturowe chińskich pieśni artystycznych, następnie omawia konstrukcję kontekstu wykonania fortepianowego poprzez przykłady, a na koniec wysuwa techniki, które powinny być przestrzegane w wykonaniu fortepianowym chińskich pieśni artystycznych, w połączeniu z jego własnym doświadczeniem i przemyśleniami.

Badacz Wang Keru (2019) stwierdził w swoich badaniach, że dwa główne fundamenty chińskich pieśni artystycznych to muzyka ludowa i twórczość poetycka. Dlatego ma ona zarówno romantyczne cechy poezji, jak i unikalny rytm muzyki ludowej. Jej ekspresyjność w wykonaniu melodii i harmonii jest doskonała. Urok chińskich pieśni artystycznych jest nierozzerwalnie związany z wykonaniem fortepianowym. W takim wykonaniu istnieje silne wsparcie zarówno dla demonstracji własnej melodii wokalnej pieśni, jak i oddania jej charakteru. Dlatego też autor analizuje głównie fortepian w chińskich pieśniach artystycznych i omawia jego kluczowe punkty z trzech aspektów: stylu, konotacji ideologicznej i harmonii chińskich pieśni artystycznych.

W swoich pracach naukowych badacz Liu Shutong (2019) omówił cechy formy muzycznej i zasady wykonania fortepianowego chińskich pieśni artystycznych, a także w pełni potwierdził jego ważną pozycję. Autor analizuje cechy artystyczne i techniki twórcze akompaniamentu fortepianowego pod kątem harmonii i formy muzycznej. Wyjaśnia również jego obecną sytuację w procesie łączenia ewolucji tego akompaniamentu. Ponadto autor uważa, że chociaż strona fortepianowa chińskich pieśni artystycznych wykielkowała w Chinach dość późno, to od momentu powstania nigdy nie przestała się rozwijać, a jej rozwój jest ściśle związany z narodową historią i kulturą Chin. Jej istnienie jest równie ważne zarówno w chińskich pieśniach artystycznych, jak i w utworach zagranicznych.

Badacz Tang Jing (2019) stwierdził w swoich badaniach, że wykonanie wokalne pieśni artystycznej jak i wykonanie fortepianowe wzajemnie się uzupełniają. Z jednej strony wykonanie fortepianowe promuje chińskie pieśni artystyczne, aby pokazać ich artystyczny urok bardziej wnikliwie i żywo. Z drugiej zaś strona wokalna nadal dojrzewa i rozwija się pod wpływem promocji pokoleń artystów, co również zachęca sztukę wykonawczą do podążania w kierunku dojrzałości i perfekcji. Krótko mówiąc, pianistyczne wykonanie pieśni artystycznych przechodzi od pojedynczych do złożonych, od dziecinnych do dojrzałych, wraz z rozwojem i ewolucją pieśni. Proces ten nie tylko odzwierciedla skrupulatne wykonawstwo fortepianu, ale także odzwierciedla doskonałość utworów artystycznych.

Badacz Zhou Tingting (2019) stwierdził, że samo wykonawstwo fortepianowe jest niezależną i samodzielną dyscypliną, ale w połączeniu z pieśniami artystycznymi daje efekt $1 + 1 > 2$ - pieśni artystyczne są doskonalsze i mają dzięki zestawieniu z wykonawstwem fortepianowym większą wartość estetyczną.

W Chinach pieśni artystyczne zaczęły powstawać stosunkowo późno, a ludzie zajmujący się wykonawstwem fortepianowym nie rozumieją w wystarczającym stopniu ich wartości. Tak więc obecna sytuacja pianistycznego wykonania chińskich pieśni artystycznych nie jest zadowalająca. W artykule autor najpierw definiuje, czym jest chińska pieśń artystyczna, następnie analizuje charakterystykę, wymagania i kluczowe punkty jej pianistycznego wykonania, a na koniec analizuje techniki oraz kluczowe punkty koordynacji pomiędzy chińską pieśnią artystyczną a wykonaniem fortepianowym.

1.3.2.2. Badania nad ujęciami strony fortepianowej w różnych rodzajach pieśni

Badacz Wang Xiqing (2010) traktuje klasyczne poetyckie pieśni artystyczne w chińskich pieśniach jako obiekt badań. Dzieli te pieśni na kilka gatunków w zależności od stylu, następnie omawia, jak wykonywać klasyczne poetyckie pieśni

artystyczne w różnych stylach do głębokiej koncepcji artystycznej z pomocniczą rolą tekstu, melodii i śpiewu. Ponadto badacz omówił również jakość oraz umiejętności, które pianiści chińskich klasycznych utworów poetyckich i artystycznych muszą posiadać.

Badaczka Xiao Jing (2020) wskazała w swoich badaniach, że w chińskich utworach dominuje klasyczna poezja i pieśń. Urok zawarty w tekstach i głębia artystycznej koncepcji sprawiają, że ludzie czują się komfortowo i są otwarci. Dlatego wśród klasycznych chińskich pieśni artystycznych poezja klasyczna jest najbardziej popularna i budzi największe zainteresowanie. Zauważyła ona również, że klasyczna poezja w pieśni zaczęła kiełkować od ubiegłego wieku. Poprzez adaptację tradycyjnej chińskiej poezji i komponowanie dla niej, powstające pieśni mają odświeżające piękno, które łączy w sobie cechy zachodniego stylu pieśni i chińskiej poezji. W kontekście „integracji Chin i Zachodu” chińskich pieśni artystycznych nie można pominąć roli fortepianu. Bez doskonałej gry na fortepianie urok chińskich pieśni artystycznych zostanie znacznie ograniczony.

Badacz Liu Deya i inni (2020) przeanalizowali głównie cechy, wymagania, zasady i inne treści wykonania fortepianowego chińskiej poezji klasycznej i pieśni artystycznych, a także skupili się na znaczeniu oraz wartości ich wykonania. Chińska poezja ma długą historię, obszerną treść, bogate metody tworzenia, wykwiłtne cechy artystyczne i niezapomniane piękno. Wzbogacenie grą na fortepianie może nie tylko w pełni zademonstrować ich wyjątkowy urok, ale także żywiej pokazać cechy tradycji chińskich, dodając do nich dynamikę i witalność.

Badacz Liu Shutong (2019) podsumował i przeanalizował cechy artystyczne chińskich pieśni nowoczesnych, koncentrując się na wykonaniu z perspektywy harmonii i formy muzycznej. Następnie, biorąc badania nad fortepianem jako główny punkt wyjścia, jego artykuł analizuje obecną sytuację i uciążliwość wykonania fortepianowego w pieśni. Badacz zauważył, że chociaż nie pojawiły się one tak wcześnie, jak utwory zachodnie, to w procesie rozwoju w ciągu stulecia pojawiły się różne rodzaje ekspresji.

W swoich poszukiwaniach badacz Li Wen (2018) stwierdził, że w bogatej tradycyjnej kulturze Chin poezja dawna jest jedną z najjaśniejszych gwiazd. Została ona odziedziczona od czasów starożytnych do współczesności w różnych formach. Z perspektywy różnych rodzajów twórczości artystycznej, fortepian jest najbardziej reprezentatywny. Biorąc to pod uwagę badacze przeanalizowali przedstawienie cech chińskiej starożytnej poezji w wykonaniu z udziałem fortepianu, co ma istotne znaczenie wyjaśniające dla chińskich wykonawców, jak mają znaleźć prawidłowy styl wykonania.

Badaczka Cui Yingying (2017) zauważyła w swoich badaniach, że chińska poezja klasyczna i pieśni artystyczne są jednym z najbardziej charakterystycznych tradycyjnych rodzajów sztuki w Chinach i jednym z głównych środków wyrazu chińskich pieśni artystycznych. Powodem, dla którego chińska klasyczna poezja i owe pieśni są bardzo popularne, jest to, że ich styl jest świeży i elegancki, dzięki czemu ludzie ich słuchający czują się komfortowo i przyjemnie. Chińska klasyczna poezja i pieśni artystyczne narodziły się w latach dwudziestych XX wieku i zasadniczo charakteryzowały proces kielkowania chińskich pieśni artystycznych. Powstały na bazie integracji elementów muzyki zachodniej i elementów chińskiej poezji starożytnej. Mają one zarówno tradycyjne piękno kulturowe, jak i styl epoki. Aby wykonywać klasyczną poezję i pieśni artystyczne w sposób żywy i efektowny, pianiści muszą posiadać znakomite umiejętności i zdolność percepcji kultury klasycznej.

1.3.2.3. Badania nad wykonawstwem fortepianowym w pieśniach nawiązujących do różnych okresów i stylów artystycznych

Badacz Zhao Xuezhu (2020) przeanalizował szczegółowo reprezentatywne utwory kompozytora Huang Zi *Homesickness*, *Spring Thoughts* i *Three Wishes for Roses*, traktując je jako punkt wyjścia do analizy stylu wykonawczego, metod i cech chińskich pieśni artystycznych we wczesnym stadium rozwoju. W swoich analizach badacz Gong Sujun (2020) skupił się na pieśni *Sister Hongcai* i zasugerował, że utwór ten był pierwotnie pieśnią ludową w Suiyuan, w prowincji Hebei. Wraz z odtworzeniem i zmianą Qi Erpin nastąpiły nie tylko subtelne zmiany w stylu, ale także znaczna poprawa wartości artystycznej całej pieśni po włączenia do niej wykonania na fortepianie. Autor stawia również tezę, że zmieniona pieśń artystyczna *Sister Hongcai* ma unikalne cechy w interludium, zakończeniu, fakturze, harmonii, rodzaju dźwięku i innych.

Z jej artykułu możemy poznać koncepcję wykonania na fortepianie chińskich pieśni artystycznych zaadaptowanych z pieśni ludowych w pierwszej połowie ubiegłego wieku, co ma istotne znaczenie referencyjne dla tej pracy.

W swoich badaniach, badacz Deng Yaoling (2020) specjalnie przestudiował wkład muzykologa Tan Xiaolin do ujęcia strony fortepianowej chińskich pieśni artystycznych. W tym artykule, autor przedstawił to sam Tan Xiaolin. Odziedziczył on i rozwinął teorię oraz umiejętności nauczyciela - Paula Hindemitha – w komponowaniu. Zastosował on nawet istotę pomysłów swojego nauczyciela w swojej własnej twórczości muzycznej. Każde dzieło było twórcze

i charakterystyczne. W specyficznej praktyce tworzenia Tan Xiaolin bardzo dobrze radzi sobie z łączeniem chińskich elementów muzyki tradycyjnej z zachodnimi technikami muzyki współczesnej, w celu zastosowania unikalnych ujęć i kreacji. Dlatego też jego dzieła muzyczne często charakteryzują się zarówno wrażliwością jak i racjonalnością.

W swoim artykule badacz Jia Meng (2018) przeanalizował głównie trzy chińskie pieśni artystyczne przekształcone z klasycznych chińskich starożytnych wierszy: *Guanju*, *Orchidea Exercise* i *Sorrow for Family*. Autor owego artykułu ściśle trzyma się rytmicznych cech starożytnej poezji, dokonuje tekstowej i językowej analizy wyżej wymienionych pieśni artystycznych ze starożytnej chińskiej poezji, a także głęboko bada stronę fortepianową tych pieśni pod względem struktury, formy dźwiękowej i imitacji barwy. W skrócie, w wyniku badań autora, możemy zobaczyć połączenie starożytnej poezji i wokalne oraz fortepianowej sztuki muzycznej oraz, jak to ujęcie fortepianowe akcentuje i uszlachetnia pieśni artystyczne.

x x x

Z przedstawionych wyników badań widać, że zakres i sens ujęć fortepianowych w chińskich pieśniach artystycznych jest bardzo zróżnicowany. Zasadniczo krajowi badacze zwracają uwagę na styl i techniki gry na fortepianie w pieśniach artystycznych, a aspekty ich poszukiwań są szczegółowe. Wyniki tych badań stanowią bogate referencje dla ukazywania budowy pieśni i udział w nich fortepianu. W ten sposób tworzą teoretyczną podstawę wiedzy na ten właśnie temat.

1.3.2.4. Informacje i uwagi podsumowujące przegląd

(1) Pod względem teorii autorka korzysta z *China International Knowledge Internet* jako zakresu wyszukiwania. Natomiast *Wykonanie chińskiego utworu artystycznego na fortepianie* wykorzystuje jako słowa kluczowe. W sumie wyszukanych zostało 237 artykułów w czasopiśmie i 118 prac dyplomowych. Dane informują, że odpowiednie wyniki badań są stosunkowo bogate. Aczkolwiek po zebraniu i posortowaniu tych prac okazało się, że większość aktualnych badań to badania niewielkie i specyficzne, takie jak badania nad jednym lub kilkoma chińskimi pianistami wykonującymi pieśni artystyczne, badania nad wykonaniem fortepianowym pieśni w określonym czasie, badania nad zastosowaniem tego wykonania w określonym polu, itp. Niewiele jest jednak badań dotyczących współpracy pomiędzy wykonawstwem fortepianowym a chińskimi pieśniami artystycznymi. Bazując na tej obecnej sytuacji, niniejszy praca pomaga wzbogacić

teoretyczne wyniki współpracy między fortepianem a śpiewakiem, a także dostarcza pomysłów badawczych i odniesień dla późniejszych badaczy.

(2) Jeżeli chodzi o praktykę pianistyczną komponowanie pieśni artystycznych przeszło proces od prostego do złożonego, od naiwnego do dojrzałego, wraz z rozwojem pieśni artystycznych. Jest on komplementarny. Proces ten nie tylko odzwierciedla stopniowe doskonalenie twórczości, ale także poprawę poziomu tworzenia partii fortepianowej. Niniejsza praca stara się wyjaśnić jakość, jaką powinni posiadać pianiści i umiejętność gry na scenie, na podstawie technik twórczych, struktury formy muzycznej, faktury wykonania oraz własnych doświadczeń i przeżyć w wykonywaniu na fortepianie chińskich pieśni artystycznych. Wybiera również kilka reprezentatywnych opracowań i dokonuje szczegółowej analizy specyficznej techniki gry, wrażliwego chwytu, emocjonalnej ekspresji, współpracy z wokalistami i tak dalej.

Twórczość i wykonawstwo fortepianowe jest wielką sztuką. Nie jest łatwo zbadać je całkowicie, kompleksowo i głęboko. Jednak ta praca może, w pewnym stopniu, pełnić rolę efektu „rozpoczęcia dyskusji”, dzięki czemu możliwe jest przybliżone zrozumienie gry na fortepianie w chińskich pieśniach artystycznych, a także zapewnienie przydatnej pomocy i inspiracji dla praktyki gry na fortepianie tych pieśni.

2. Chińska pieśń artystyczna (CHPA).

2.1. Charakterystyka chińskich pieśni artystycznych – konotacje i twórczość

Chińskie pieśni artystyczne zawierają dwa elementy: „Chiny” i „pieśni artystyczne”. Pierwszy z nich to nazwa kraju, a drugi to nazwa gatunku muzycznego. Łącząc te dwa elementy, możemy zrozumieć definicję chińskich pieśni artystycznych, czyli pieśni artystycznych o chińskich cechach regionalnych. Aby wyjaśnić tę definicję, musimy dokładniej zbadać konotację „pieśni artystycznej”:

Z odpowiedniej literatury wynika, że zarówno chiński, jak i zachodni dorobek naukowy definiuje pieśni artystyczne. Aby zapewnić jak najbardziej prawidłowe rozumienie pojęcia pieśń „artystyczna”, niniejsza praca odwołuje się do profesjonalnych dzieł muzycznych lub wyników badań naukowych w dziedzinie muzyki, a także przytacza definicję i konotację „pieśni artystycznej”. W *New Grove Dictionary of Music and Musicians* pieśni artystyczne to *Gatunki pieśni stworzone przez profesjonalnych kompozytorów i różniące się od pieśni ludowych poważnym*

znaczeniem artystycznym. Słownik wyjaśnia także pojęcie konotacji pieśni artystycznej w następujący sposób: *Pieśń artystyczna to pieśń stworzona na potrzeby koncertu publicznego(...), która różni się od pieśni ludowych i popowych. Jest tradycyjnie komponowana do poezji. Teksty mają silną literackość i różnią się od większości piosenek ludowych i popowych. Akompaniament w pieśniach artystycznych jest formułowany oraz tworzony przez kompozytorów, a nie improwizowany i przepisywany przez wykonawców.* Powyższa definicja, jak zaznaczono, pochodzi z literatury zagranicznej.

Natomiast patrząc na literaturę krajową, weźmy za przykład *Encyklopedię Chin* - tom *Muzyka i taniec*. W tej publikacji pieśń artystyczna jest zdefiniowana jako *liryczne utwory solowe popularne w Europie pod koniec XVIII i na początku XIX wieku*. Jednocześnie wprowadza cechy charakterystyczne pieśni artystycznych: większość tekstów to znane wiersze. Ponadto w pełni oddaje wewnętrzne uczucia i przeżycia emocjonalne bohaterów. Melodia ma silną ekspresję, techniki kompozycji są bardziej złożone, a zależność od akompaniamentu jest silna, itd.

Obecnie najprostszym i bezpośrednim rozumieniem pieśni artystycznych jest gatunek wokalny w ramach organicznej integracji poezji i muzyki fortepianowej. Pieśni artystyczne wywodzą się z Europy i ukształtowały się pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Dla ówczesnych europejskich pieśni artystycznych strona instrumentalna miała taki sam status, jak śpiew wokalny. Były one wzajemnie zintegrowane niezależnie od systemu pierwotnego i wtórnego. Z tego powodu, kiedy pieśni artystyczne jeszcze nie zakiełkowały w Chinach, europejskie pieśni artystyczne posiadały już charakterystyczne cechy, takie jak: integracja poezji i muzyki, integracja partii fortepianowej i muzyki wokalne, zwarta i elegancka struktura, gęsta i bogata konotacja. Śpiewacy i pianiści musieli posiadać dojrzałe umiejętności i głęboką kulturę artystyczną.

Śledząc historię rozwoju pieśni artystycznych, należy wspomnieć, że jest ona symbolem jej kształtowania się. W Europie bardzo znane jest stwierdzenie, że *Małgorzata przy kołowrotku*, napisana przez austriackiego kompozytora Schuberta w 1814 roku, wyznacza ukształtowanie się formy zachodnich pieśni artystycznych⁷. Później słynni kompozytorzy, reprezentowani przez Schumanna, Ravela i Debussy'ego, kolejno tworzyli dzieła muzyczne, które wstrząsnęły całym światem muzycznym, dzięki czemu pieśni, jedyny w swoim rodzaju gatunek muzyczny, szybko się rozwijały i gromadziły cenne bogactwo muzyczne dla przyszłych pokoleń. Jeśli chodzi o rodzaje, istnieją oczywiście różnice regionalne i etniczne w europejskich pieśniach artystycznych, to znaczy, że różne regiony i różne narodowości mają swoje unikalne cechy takich pieśni. Dlatego wiemy, że istnieją zarówno francuskie, niemieckie i austriackie pieśni artystyczne, jak i inne o cechach narodowych.

Według danych historycznych, określenie „pieśń artystyczna” po raz pierwszy pojawiło się w Chinach na początku lat dwudziestych XX wieku. „Ruch 4-go maja” i „Ruch Nowej Kultury” przyniosły do Chin zachodnie teorie, zaawansowane idee naukowe, a także zachodnią kulturę popularną i sztukę. Po zderzeniu z elementami chińskiej muzyki tradycyjnej, nastąpiła wspaniała „reakcja chemiczna”. Stała się ona żyzną glebą dla kiełkowania chińskich pieśni artystycznych. W tym czasie wielu muzyków o postępowych ideach w Chinach było głęboko zainteresowanych melodią zachodniej muzyki. Biorąc ją za nośnik, wypełniali klasyczną poezję bogatą w kulturę chińską i stopniowo tworzyli prototyp chińskiej pieśni artystycznej: „Muzykę Szkolną”. Część „Muzyki szkolnej” z tego okresu jest popularna, jak na przykład *Farewell* autorstwa Li Shutonga. Później ludzie nazywali takie utwory również „pieśniami artystycznymi”. Nazwa ta została po raz pierwszy przetłumaczona przez Xiao Youmei z niemieckiego: *Kunstlied*.

W artykule *Origin and Development Characteristics of Chinese Art Songs* badacz He Xin wprowadził: *Pierwotne znaczenie Kunst to sztuka, lied oznacza pieśń, a połączenie tych dwóch oznacza pieśni artystyczne*. Warto zauważyć, że *Kunst* ma również w języku niemieckim znaczenie umiejętności i zdolności, co oznacza, że europejskie pieśni artystyczne różnią się od tych, zwłaszcza ludowych, które wykiełkowały na obszarach lokalnych. Pieśni ludowe były przekazywane przez lud pracujący z pokolenia na pokolenie. Są one improwizowane, powtarzane i przekazywane ustnie. Natomiast najważniejszą cechą pieśni artystycznych jest to, że są one komponowane umiejętnie, według zasad sztuki. Przedostanie się pieśni artystycznych do Chin, spotkało się one z dużym zainteresowaniem zarówno ówczesnych melomanów jak i kompozytorów. Dzięki innowacjom, dziedziczeniu i rozwojowi pokoleń muzyków, pieśni artystyczne rozwijały się drogą „chińskich cech”.

Historia narodu chińskiego jest historią burzliwą i wzruszającą, która przynosi nie tylko żal przyszłym pokoleniom, ale także bogate inspiracje i cenne doświadczenie dla muzyków. Wiele odcinków dramatów, pieśni ludowych, piosenek filmowych i telewizyjnych, pieśni chóralnych itp., które odzwierciedlają warunki narodowe Chin, ich ideologię, kulturę i historię, zalicza się do kategorii pieśni artystycznych, które nie zawsze są za nie uważane. Jest to oczywiście rezultat lokalnego i rozszerzonego rozumienia powyższych pieśni przez ludzi.

Wang Yuhe wyraził swoje własne zdanie na temat tego zjawiska. Uważa on, że chociaż zaleca się, aby pieśń artystyczna miała chińskie cechy charakterystyczne i nie powinna ślepo podążać za „europocentryzmem, to musi również respektować konwencjonalne rozumienie świata i *konsensus* osiągnięty przez ludzi w nim żyjących. W przeciwnym razie, w ramach międzynarodowej wymiany muzycznej,

nieuchronnie doprowadzi to do niepotrzebnych nieporozumień i kłopotów wynikających z różnic koncepcyjnych, „języka muzycznego”, ujęć teoretycznych itp.. Dlatego Wang Yuhe przedstawił również swoje własne sugestie do tego tematu: *nigdy nie mów, że pieśni artystyczne to ogólna nazwa pieśni o wartości artystycznej, ponieważ istnieje wiele rodzajów pieśni.*

Oprócz pieśni artystycznych istnieją również pieśni masowe, liryczne, popularne, szkolne, wojskowe, filmowe, telewizyjne, itd. ¹⁰Chociaż pieśni należące do powyższych gatunków nie wszystkie są pieśniami artystycznymi, to niektóre mogą mieć swoją unikalną wartość. Z perspektywy różnic formy i stylu na Zachodzie i w Chinach oraz w różnych okresach pojęcie „pieśni artystycznej” stale ewoluuje wraz z postępem czasu. Dlatego też, rozumiejąc i definiując pieśni artystyczne, powinniśmy kierować się zasadą podążania za duchem czasu, a także przestrzegać istnienia następujących właściwości.

Po pierwsze, powinny jednak mieć one podstawowe cechy europejskich pieśni artystycznych. Po drugie, powinny mieć chiński urok. Na przykład większość tekstów chińskich pieśni to znane starożytne i współczesne utwory poetyckie, jak również adekwatne formy muzyczne. Powinny one mieć nie tylko cechy zachodniej *dur* i *moll*, ale także cechy chińskiego tradycyjnego trybu pentatonicznego. Tylko w ten sposób można je uznać za chińską pieśń z chińskim wdziękiem.

2.1.1. Wybitna struktura muzyczna

Dla pieśni artystycznych struktura muzyczna jest jednym z najważniejszych środków wyrazu. Komponując muzykę, kompozytor na ogół określa jej rodzaj w zależności od treści. W konkretnym działaniu, niezależnie od tego, czy jest to pieśń stylowa, musi przestrzegać zasady zmiany i jedności, zintegrować różne środki aby stworzyć dobry efekt muzyczny. Jednocześnie, wykonanie fortepianowe zwykle związane z pieśniami artystycznymi jest uważane za niezbędną organiczną część całego przedsięwzięcia, aby reprezentować kompletną strukturę muzyczną.

Weźmy jako przykład *Listening to the Rain* Zhao Yuanrena. Ta pieśń jest typową pojedynczą strukturą muzyczną. Jej treść jest prosta i czysta, a muzyka nie ma skoków w górę, czy w dół, ani zmian melodii. Najbardziej atrakcyjną rzeczą jest to, że pewne nuty są powtarzane raz po raz, aby reprezentować odgłos deszczu i mają silne poczucie substytucji, co sprawia, że słuchacz czuje się tak, jakby był osobą w obcym kraju. Bardzo tęskni za swoim rodzinnym miastem w nocy, kiedy deszcz nie przestaje padać. Choć treść i melodia tej pieśni są proste, jej atmosfera jest bardzo prowokująca i stymulująca. Unikalny dźwięk kropel deszczu wyraża tęsknotę bohaterów za domem w sposób wyrazisty i żywy.

Innym przykładem jest *I love this land* Lu Zaiyi. Forma muzyczna jest bardzo zgrabna. Jest to klasyczna dwuczęściowa struktura muzyczna. Ponadto sposób transformacji harmonii i tonu fortepianu, tak, że jasność całej muzyki stopniowo przechodzi z niskiej do wysokiej i wreszcie osiąga szczyt w sześciu kolejnych tonach. W tym samym czasie wstęp, zwrotki i zakończenie odbijają się echem, co wydaje się tworzyć „zamkniętą pętlę”, ujawniającą depresję w wielkości i spustoszenie w intensywności.

Innym przykładem jest utwór *The river goes East*, skomponowany przez Qing Zhu. Elementy muzyki zachodniej są tu bardziej widoczne. Utwór ten łączy w sobie umiejętności kompozytorskie nowoczesnej Europy i najsłynniejsze słowa Chin. Treść tego wspaniałego tekstu i forma tej samej wspaniałej muzyki są zintegrowane ze sobą, dzięki czemu pieśń brzmi heroicznie i dostojnie. W drugim akapicie, prezentacja melodii przyjmuje technikę pisania arii, dlatego brzmi w pełni romantycznej atmosferze. W układzie całej melodii, jest mniej więcej taka sama, jak wielkość toniki i trzeciego stopnia zmiany tonalnej (e-g-e-e).

Innym przykładem są *The Singing Girl under the Iron Foot*, *Yellow Water Ballad* i inne utwory, które są typowe dla stylu pojedynczej trylogii. W przeciwieństwie do nich, utwór *The Missing of My Heart* jest stworzony w oparciu o strukturę trzyczęściowych form muzycznych. Pierwsza część to trójdzwięk złożony z rozłożonych akordów. Celem tego jest podkreślenie tęsknoty ludzi za Premierem i ich wdzięczności. Druga część to ten sam rytm i inny akompaniament, a emocje są stopniowo sublimowane od początkowego drżenia do późniejszego cylindrycznego akordu. Natomiast część następna ponownie przyjmuje ten sam dźwięk fortepianu co pierwsza część, ale harmonia jest gęsta i pełna, ekspresja emocjonalna jest silniejsza niż w pierwszej części, co odgrywa ważną rolę podkreślenia i sublimacji.

Podsumowując, zróżnicowanie struktury formy muzycznej ma wielką wartość dla przedstawienia trójwymiarowego sensu pieśni artystycznych i subtelny sensu akompaniamentu fortepianowego. Odgrywa ona rolę „ściany nośnej” w całej muzyce, która w dużym stopniu decyduje o ekspresyjności i artystycznym uroku muzyki.

2.1.2. Wyróżniająca barwa narodowa. Sinizacja tematu i treści

Powodem, dla którego pieśni są nazywane „chińskimi pieśniami artystycznymi” po ich napłynięciu do Chin, jest nie tylko to, że są stworzone przez Chińczyków, ale także to, że ich treść opiera się na chińskim społeczeństwie, historii i kulturze. Począwszy od „wojny opiumowej”, jako głównego węzła historycznego, poprzez okres powstawania Republiki Chińskiej, aż do ważnych wydarzeń historycznych związanych z wprowadzaniem do Chin zachodniej, zaawansowanej nauki, kultury i

idei, takich jak „Ruch 4-go maja” oraz „Ruch Nowej Kultury”, jak również powstanie Chińskiej Republiki Ludowej i wdrożenie polityki „reform i otwarcia”. Seria działań i wydarzeń wyznaczających przejście chińskiego społeczeństwa z jednego etapu do drugiego jest źródłem treści chińskich pieśni artystycznych.

2.1.3. Wykorzystanie chińskiej poezji antycznej i poezji nowego stylu

Jak wspomniano powyżej, najważniejszą cechą pieśni artystycznych jest to, że są one zarówno artystyczne, jak i literackie. Dlatego ich kompozytorzy często dają pierwszeństwo wypełnianiu słów do muzyki klasycznymi starożytnymi wierszami. Te starożytne wiersze nie tylko są stłumione w stylu, ale również mają zwarty i wyszukany rytm, który odbija się echem i uzupełnia się z melodią pieśni. Z treści obecnych chińskich pieśni artystycznych, przy wyborze treści tekstów z ogromnej liczby starożytnych chińskich wierszy, kompozytorzy zazwyczaj mają tendencję do odzwierciedlenia tematu uczuć rozstania oraz uczuć rodziny i kraju, takich jak *Man Jiang Hong* Lin Shengxi. Tekst ten został napisany przez Yue Fei w dynastii Song; *Song of Righteous* skomponowany przez Tan Xiaolin, którego teksty zostały napisane przez Wen Tianxiang w tej właśnie dynastii. Te dwie chińskie pieśni odzwierciedlają uczucia zatroskania o kraj i ludzi. Ponadto *Dian Jiang Lip - Fu Deng Lou* stworzona przez Huang Zi, której słowa zostały napisane przez Wang Zhuo również w dynastii Song, nie tylko wyraża pasję i miłość autora do życia, ale także odzwierciedla jego troskę o kraj.

Oprócz dawania pierwszeństwa starożytnej poezji, kompozytorzy pieśni artystycznych również sprzyjają poezji wernakularnej nowego stylu, która różni się od poezji starożytnej. Jeśli wybór starożytnej poezji jest głęboko zakorzenioną miłością narodu do własnej tradycyjnej kultury, to wybór wernakularnej poezji nowego stylu (twórczo niedouczonej, prymitywnej, naiwnej), jest docenieniem i uznaniem powstającej kultury. Należy wspomnieć, że chińskie pieśni artystyczne powstawały w środowisku „Ruchu 4-go maja”. Sposób, w jaki ruch ten wyzwolił umysły ludzi, polegał nie tylko na wprowadzeniu zachodniej kultury zaawansowanej nauki i technologii, ale także na zrewolucjonizowaniu pragmatycznych nawyków ludzi, wyjaśniając współczesny status języka wernakularnego. Pod wpływem takiego trendu powstała nowa poezja wernakularna. Nie ma w niej sztywnych ograniczeń tradycyjnej fonologii poetyckiej, a jej forma jest bardziej żywa, optymistyczna, swobodna i otwarta. To właśnie dlatego, że ma ona silny smak czasu, jest głęboko kochana i faworyzowana przez kompozytorów. Kompozytorzy zwracają uwagę na przeżycia emocjonalne i świat wewnętrzny bohaterów podczas tworzenia takich dzieł muzycznych. Kompozycja wypływająca z woli i wyobraźni osobistej jest wysoko

ceniona co jest zgodne ze motywami twórczości europejskich pieśni artystycznych. Ten rodzaj pieśni jest również ważną częścią jej chińskiego odpowiednika. Jej styl i znaczenie są oczywiście odmienne od źródeł inspiracji pieśni artystycznej, której treścią jest poezja starożytna. Kompozytor nie zamierza jednak tylko podkreślać uroku tradycyjnej kultury, lecz prezentuje styl epoki z wycuciem czasu i spersonalizowanym stylem muzycznym.

Na przykład *Also Weiyun Zhao Yuanren* jest skomponowany przez Hu Shi, a *Make Me How not to Miss Him* przez Liu Bannong. Te pieśni mają oczywiste cechy osobiste. Kompozytorzy wyrażają w nich swoje myśli i uczucia na temat obiektywnego świata.

3.1.3. Odbicie prawdziwego życia

Bez względu na epokę, treść i styl chińskich pieśni artystycznych, są one głęboko naznaczone znakiem czasu, wskazując na odbicie i przedstawienie warunków prawdziwego życia. Na przykład na początku ubiegłego wieku krajowe środowisko polityczne było zmienne, a ludzie nie byli w stanie zarobić na utrzymanie. Chcąc urzeczywistnić demokrację i niepodległość, ruchy patriotyczne powstawały jeden po drugim. Środowisko społeczne tego okresu dostarcza bogatego materiału do tworzenia późniejszych utworów artystycznych, co sprawia, że widzimy szereg dzieł odzwierciedlających głównie prawdziwe życie¹⁴.

Pierwszym z nich są dzieła patriotyczne, które głównie satyrycznie ukazują nieudolność i niekompetencję rządu, a także wychwalają odwagę oraz nieustraszenie patriotów, a także ich troskę o kraj i ludzi. Reprezentatywne dzieła - *The Language of the Flying Geese to the South* Xiao Youmei i *The Hanging of Wusong Ying Shangneng* - głęboko rozważają i badają rzeczywistość społeczną oraz problemy historyczne w tamtym czasie, pośrednio ukazując uczucia patriotyczne ludzi, które są niewzruszone i prowokujące do myślenia.

Drugi to tematyka odzwierciedlająca okrutną i mroczną rzeczywistość społeczną oraz trudy życia ludzi. Reprezentatywne utwory, takie jak *The Ballad of Selling Cloth* skomponowany przez Zhao Yuanren i *The Singing Girl under the Iron Foot* autorstwa Nie Er, nie tylko obiektywnie obrazują turbulencje środowiska społecznego i politycznego w tej szczególnej epoce, ale także ukazują trudy życia ludzi, razem z odrębnymi etapami historycznymi i cechami narodowymi.

2.1.4. Pieśni ludowe jako temat przewodni

Powyżej omówiono chińskie pieśni artystyczne oparte na starożytnych wierszach w nowym stylu. Oprócz tych dwóch kategorii pieśni ludowe są również źródłem inspiracji dla kompozytorów do tworzenia muzyki. Na przykład Zhao Yuanren czerpał inspirację z pieśni ludowych w południowo-wschodniej części wybrzeża. Stworzona przez niego muzyka była grana na fortepianie, który nie tylko przepełniony był silnymi narodowymi zwyczajami, ale także ukazywał swoją wagę dzięki jego ciemnemu brzmieniu¹⁵. Reprezentacyjne utwory to *Meng Jiang Nu*, *Xiang Jiang Waves*, *Fengyang Flower Drum*, itp.

Zhao Yuanren wniósł znaczący wkład w rozwój chińskich pieśni artystycznych. Jest pierwszym muzykiem, który stworzył pieśni o tematyce ludowej i dokonał ważnych odkryć w zakresie promowania integracji elementów muzyki zachodniej oraz chińskiej muzyki tradycyjnej. W latach 40. pojawiło się więcej wybitnych muzyków, takich jak Jiang Wenye i Ma Sicong. Byli oni nie tylko dobrzy w integrowaniu elementów pieśni ludowych z pieśniami artystycznymi, ale także wnieśli wybitny wkład w tę dziedzinę. Opublikowali zbiory pieśni, które wywarły daleko idący wpływ na przyszłe pokolenia, na przykład *Collection of Chinese Folk Songs* i *New Singing of Folk Songs*, itp. Wśród nich najbardziej reprezentatywne są dzieła *Folk Song society*, takie jak *Embroidered Purse* Xie Gongcheng i *Kangding Love Song* Jiang Dingxian. Pieśni te były często śpiewane od momentu ich powstania, i przetrwały przez kilka lat. W dużym stopniu symbolizują one poprawę statusu narodowych elementów muzycznych w dziedzinie muzyki chińskiej.

2.1.5. Koloryt narodowy. Wykorzystanie ludowego materiału muzycznego różnych narodów Chin i skali pięcotonowej

Chiny zamieszkuje 56 grup etnicznych, z których każda ma inną historię kultury, zwyczaje, cechy językowe i ideologie, co sprawia, że muzyka etniczna jest barwna i efektowna, dostarczając niewyczerpanych materiałów do tworzenia chińskich pieśni artystycznych.

Jak wspomniano powyżej, po wprowadzeniu pieśni artystycznych do Chin, z jednej strony opierają się one na europejskich technikach kompozytorskich, z drugiej zaś uwzględniają chińskie elementy muzyki lokalnej. Pieśni artystyczne, po „zderzeniu i zmieszaniu Chin i Zachodu”, są nie tylko odświeżające ze względu na europejski styl muzyki, ale również bardzo szanowane, ponieważ są zgodne z estetyką muzyczną Chińczyków. Na przykład *The river goes east* Qing Zhu używa unikalnej melodii śpiewu Opery Kunqu oraz wyjątkowej melodii ogona jedwabiu i bambusa na południu Chin, podobnie jak *Songhua Jiangshan* Zhang Hanhui przyjmuje chińską ludową *Weeping Grave Tune* ze smutną i poruszającą melodią.

Ogólnie rzecz biorąc, prawdopodobieństwo pojawienia się elementów muzyki narodowej w chińskich pieśniach artystycznych jest bardzo wysokie. W większości przypadków melodia, rytm, słowa i akcenty pieśni ludowych są w nich zintegrowane. Na przykład *Beauty of grassland night* przepelnione jest silnym brzmieniem mongolskich pieśni ludowych. Rytm całej pieśni jest wolny, melodia namiętna i entuzjastyczna. Występuje wiele skoków interwałowych, a jej celem jest przedstawienie efektu dźwiękowego wydawanego przez narodowy, lokalny instrument muzyczny *Matouqin*. Słowo *aha Ho* pojawia się często, co wydaje się stale przypominać słuchaczowi, że jest to pieśń artystyczna z silnym mongolskim stylem.

2.1.6. Silny koloryt regionalny

Po latach 50-tych XX wieku tworzenie chińskich pieśni artystycznych „wskoczyło” na inny poziom. W tym czasie nie tylko kontynuuje się stosowanie zachodnich technik kompozytorskich, ale także zaczyna się integrować lokalne melodie w tworzeniu muzyki. To „połączenie między Chinami a Zachodem” w stylu muzycznym sprawia, że chińskie pieśni artystyczne tego okresu posiadają unikalny charakter.

Na przykład *Mayila*, stworzona przez Ding Shande, jest zintegrowana z melodią ludowych pieśni Kazachów w Xinjiang. Akompaniament jest lekki, nie przytłaczający. Melodia natomiast prosta i przyjazna, co brzmi melodyjnie i komfortowo.

Under the Silver Moonlight, który został wykorzystany przez Li Yinghai, również czerpie inspirację z pieśni ludowych narodowości tatarskiej w Xinjiang. Wykorzystuje on unikalną sekundową harmonikę muzyki tej narodowości i integruje rytm ręcznego zachęcania w całym procesie. Na pierwszy rzut oka jest to styl muzyczny mniejszości etnicznych w Xinjiang.

2.1.7. Zastosowania elementów operowych

Jako kwintesencja Chin, chińska opera jest podzielona na kategorie pod względem treści i gatunku, co stanowi również niewyczerpane źródło inspiracji dla tworzenia chińskich pieśni artystycznych. Wspólne formy występów operowych obejmują śpiew, taniec, dialog, akrobatykę, itp. Popularne opery to Opera Kunqu, Opera Hui, Opera Han, Opera Hunan, itp. Chińskie pieśni artystyczne, poświęcone integracji chińskich klasycznych elementów kulturowych, naturalnie nie zaniedbują wykorzystania elementów operowych. Na przykład *Make me how not to miss Him*, stworzony przez Zhao Yuanren, użył oryginalnego tonu Opery Pekinńskiej Xipi

i położył fundamenty pod tradycyjną chińską skalę pentatoniczną. Dlatego też urok narodowy tej pieśni jest bardzo silny.

Dla innego przykładu, kompozytor Li Qiaofu sam ma głębokie osiągnięcia w zakresie twórczości i badań operowych. Wiele z jego utworów zawiera elementy muzyki operowej, takie jak *Butterfly Love Flower - Answer to Li Shuyi*, *Bu Suanzi - Yong Mei* i tak dalej. Pierwszy z nich używa skali Yale w operze Kunqu jako punktu odniesienia i wykorzystuje nieco chłodne melodie, aby stworzyć smutną atmosferę, odzwierciedlając tęsknotę za krewnymi oraz głęboką żalobę po męczennikach rewolucji. Biorąc jako odniesienie Operę Hunan Flower Drum, ta ostatnia jest pełna dynamicznych zmian rytmu, przeplatanych plastycznością, a także odpowiednio przedstawia poetyckie i obrazowe znaczenie *kiedy kwiaty kwitną w górach, ona śmieje się*. Ten rodzaj tworzenia pieśni artystycznych w oparciu o tradycyjne elementy operowe nie tylko posiada bardzo charakterystyczne cechy narodowe, ale jest również interesujący ze względu na zderzenie Chin i Zachodu.

2.1.8. Chiński styl wykonawstwa wokalnego

Jeśli chodzi o sposób śpiewania, chińskie pieśni artystyczne również noszą wyraźne ślady europejskiego *bel canto*. Jednakże, ponieważ teksty wypełnione są treściami o chińskich cechach narodowych, a rytm języka ma cechy chińskie, melodia i styl chińskich pieśni posiada unikalne cechy narodowe. Kiedy zachodnie pieśni zostały wprowadzone do Chin, nie tylko techniki muzyczne wywarły ogromny wpływ na chińskie ludowe pieśni artystyczne, ale także sposób śpiewania, który położył podwaliny pod późniejszy trend chińskich pieśni w ich rozwoju.

W Europie pieśni śpiewane są głównie w stylu *bel canto*. Popularność *bel canto* w pieśniach artystycznych sprawiła, że zaczęto uważać, iż ten gatunek wokalny może wykorzystywać przede wszystkim właśnie to. Powód nie jest trudny do zrozumienia. W *bel canto* barwa głosu śpiewaka jest głęboka i gładka, głos jest rozluźniony i rozciągnięty, ma silny rezonans. To ma wyjątkowy urok może odbijać się echem w pieśniach i czynić z nich wyjątkowo piękny styl. Jednak w Chinach, jeśli tradycyjne *bel canto* jest również używane do wykonywania utworów artystycznych, głos śpiewaka będzie często niewyraźny ze względu na cechy wymowy chińskiej, co powoduje zamieszanie wśród publiczności, osłabiając wartość estetyczną chińskich pieśni artystycznych. Śpiewając tradycyjną chińską metodą śpiewu, zmniejsza się rezonans wymowy, ponieważ jest ona zbyt „skomplikowana”.

Ponieważ w ostatnich latach coraz więcej uwagi poświęca się narodowej muzyce wokalnej, ludzie stopniowo uświadamiają sobie, że chociaż pieśni artystyczne są „egzotyczne”, to po zakorzenieniu się w chińskiej kulturze nie mogą nadal stosować

metod krajów zachodnich, lecz muszą organicznie integrować elementy chińskie i zachodnie oraz uczyć się na podstawie ich mocnych stron, żeby nadrobić ich słabości, po to aby pieśni artystyczne mogły rozwijać się w Chinach na dłuższą metę.

2.2. Retrospektywa historyczna w rozwoju CHPA

2.1. Lata 20. XX wieku

Jak wspomniano powyżej, trend „zachodniej nauki rozprzestrzeniającej się na Wschodzie” na początku ubiegłego wieku przyniósł załączki pieśni artystycznych jako muzyki szkolnej. W tym nowym gatunku wokalnemu udział fortepianu czyni pieśni lepszymi i bardziej docenianymi. Ponieważ jednak rola gry na fortepianie nie była w tym czasie w pełni doceniana, uważa się ją za narzędzie pomocnicze w pieśniach artystycznych. Ważne jest to, że większość pieśni artystycznych dobiera odpowiednie teksty do stylu muzyki. Na przykład, niektóre utwory stworzone przez Li Shutong mają słaby akompaniament, takie jak *West Lake*. Głównie rodzaj rozłożonych akordów w prawej ręce i w lewej zastosowanie oktawy, czyni wykonanie fortepianowe tylko „nieznacznym istnieniem”. Jednakże, to wszystko położyło solidne fundamenty pod promocję statusu pianistki w późniejszych pieśniach. Wraz z ich coraz stabilniejszymi fundamentami w Chinach, pierwsze pokolenie kompozytorów systematycznie dorastało. Mają oni nie tylko głęboki entuzjazm dla pieśni artystycznych, ale także równie głębokie osiągnięcia w komponowaniu partii fortepianu.

Najbardziej reprezentatywnymi kompozytorami są Zhao Yuanren, Xiao Youmei, Qing Zhu i inni. Znane utwory na tym etapie obejmują *The river goes East, Ask Make Me How not to Miss Him* i wiele innych. Wśród nich pieśń *The river goes East*, autorstwa Qing Zhu, została zapoczątkowana przez Su Shi, słynnego poetę z czasów dynastii Song. Dzięki stworzeniu tej pieśni przez te dwie osoby, ma ona uderzający urok artystyczny. Jest nie tylko wybitnym przykładem starożytnej poezji i pieśni artystycznych we wczesnych nowoczesnych Chinach, ale także posiada wartość artystyczną, którą trudno jest dziś jeszcze przebić.

Wybuch „Ruchu 4-go maja” nie tylko sprawił, że pieśni artystyczne zakorzeniły się w Chinach, ale także przesądził o tym, że burzliwość czasów, protesty ludzi przeciwko rządowi, żądania demokracji i Republiki oraz tęsknota za lepszym życiem, nieuchronnie staną się treścią pieśni artystycznych.

Jeśli chodzi o styl muzyczny, pieśni artystyczne tego okresu mają wyraźne ślady ich zachodnich odpowiedników, zwłaszcza pieśni w stylu niemieckim i austriackim, co wynika ze stylu gry na fortepianie. W chińskich i niemieckich pieśniach

artystycznych w tym czasie, wykonanie fortepianowe zintegrowało nowoczesną kompozycję w dużym stopniu faworyzowaną przez kompozytorów. Kompozytorzy zwracali również uwagę na narodowy charakter pieśni artystycznych i osobiście włączali elementy narodowe do tych utworów.

Ogólnie rzecz biorąc, w latach dwudziestych XX wieku, fortepianowe wykonawstwo chińskich pieśni artystycznych znajdowało się jeszcze w fazie eksploracji. Forma dźwięku, funkcja harmonii i pozycjonowanie stylu nie były jeszcze dojrzałe. Ponieważ były one „egzotyczne”, pochodzące z Zachodu, na wielu pieśniach artystycznych odcisnął się styl muzyczny europejskiego okresu romantyzmu, podkreślając wzajemną integrację „poezji i akompaniamentu”.

Reasumując, gra na fortepianie stała się w tym czasie dla pieśni artystycznych nieodzowną częścią. Jego funkcje w kształtowaniu obrazu muzycznego, oddawaniu atmosfery muzycznej oraz wyrażaniu emocji zostały dostrzeżone i docenione. W wykonaniu fortepianowym pieśni artystycznych na tym etapie istnieje nie tylko wczesny styl romantyczny zdominowany przez klasyczną szkołę muzyczną, ale także styl romantyczny zdominowany przez zachodnią muzykę współczesną. Oczywiście, niektóre style gry na fortepianie skłaniają się ku impresjonizmowi i narodowej szkole muzyki.

Typowym przykładem jest Ask autorstwa Xiao Youmei, który ma charakterystyczny styl romantyczny. Warto zauważyć, że utwory te zmieniły styl wykonawczy z poprzedniej szkoły tworzenia muzyki bez akompaniamentu lub głównie w oparciu o akordy kolumnowe, akordy rozłożone i powtarzaną melodię śpiewu. Dlatego poziom wykonawstwa fortepianowego uległ znacznej poprawie. Nie będąc już tylko dodatkiem do pieśni artystycznych, ale ważnym bytem o wyszukanej strukturze, pięknej harmonii i spokojnej tonalności. Jego efekt dźwiękowy w dużym stopniu decyduje nawet o uznaniu i wartości artystycznej pieśni, tak że mogą one osiągnąć efekt „dodania skrzydeł tygrysowi”.

Odnosząc się do reprezentatywnych dzieł o istotnej wartości pianistyki w chińskich pieśniach artystycznych, należy wymienić pianistyczne ujęcie *The river goes East* stworzone przez Qing Zhu. Podczas studiów za granicą Qingzhu stworzył dwuczęściową muzykę opartą na *Nostalgii Niannujiao-Chibi* stworzonej przez Su Shi. Na początku muzyki, ponieważ treść jest narracyjna, wykonanie fortepianowe przyjmuje głównie akord zbliżony do kolumny perkusyjnej, co daje głęboki efekt wykonawczy, sprawiając, że ludzie natychmiast wchodzą w tę długą i poważną historię. Ponadto, grając pierwszą frazę utworu, należy zachować atrakcyjność „przeboju”, co wymaga od wykonawcy, aby wzbudzić entuzjazm, dostosować swój nastrój, zagrać kilka pierwszych akordów ze spokojem i uroczystą techniką oraz dźwięczną intensywnością, a także kontrolować następujące kluczowe punkty.

Po pierwsze, jeśli chodzi o trzeci akord, siła powinna być sukcesywnie osłabiana, aby położyć fundament pod nagłą zmianę czwartego akordu i podkreślić sprzeczność fabuły tekstu. Po *Three Kingdoms Zhoulang Chibi*, jest przerywnik fortepianowy. Autor przewidział pięć progresywnych rytmów z szesnastek, ósemek i ćwierćnut. Stopniowe przyśpieszanie rytmu wprowadza słuchacza w coraz bardziej napiętą atmosferę, która odbija się echem w kolejnych wątkach, jak „pojedynczy kamień wywołuje tysiąc fal, czy sztorm bije o brzeg”.

Po drugie, podczas gry należy grać szybko i sprawnie, aby uzyskać czytelną intonację w rytmie ósemkowym. W szczególności należy zwrócić uwagę na takty 13 i 14. Autor zaznaczył znak słabego dźwięku. Jego intencją jest podkreślenie ludzkiego poczucie bezsilności wobec obecnej sytuacji i „zapowiedzinie z góry” nadchodzących silnych emocji u śpiewaka, tak aby wokalista lepiej mógł współgrać z wykonaniem fortepianu.

Po trzecie, opracowanie wykonawstwa fortepianowego do końca wymaga również wykwinności. W tym czasie wokalista śpiewa tylko kilka nut melodii, aby nie spowodować zniknięcia emocji muzyki przedwcześnie oraz by sprawić, że słuchacz nadal będzie zanurzony w atmosferze „utrzymującego się dźwięku”. Pianista, dzięki swojemu wykonaniu, musi dać wybrzmieć następując: stały rytm basu może stworzyć potężną i długotrwałą atmosferę, kiedy żeglarz wiosłuje na rozległej rzece. Trójdźwięk prawego głosu może utworzyć chłodną atmosferę, gdy wiosła żeglarza i korpus statku ocierają się o siebie, powtarzanym westchnieniem *Su Shi życie jest jak sen*.

Konstrukcja trzech ostatnich części pieśni jest genialna. Autor zmienił tonację, głośność i fakturę pierwszej części utworu, aby nadać najbardziej niesamowity ton ostatniemu zdaniu *pozwól mi wlać trunek do rzeki z blaskiem księżycy*. W tym czasie grający musi wykrzesać z siebie najbardziej namiętne emocje, aby uwypuklić właśnie to zdanie.

Krótko mówiąc, utwór *Nian Nujiao: - Chibi Nostalgia* stworzony przez Qingzhu jest jedną z najwcześniejszych pieśni artystycznych w Chinach, zasługuje ona na status „założka” chińskich utworów artystycznych. Dzięki pomysłowej aranżacji twórcy, doskonałej integracji tekstu, melodii i gry na fortepianie, cała pieśń ma charakter warstwowy i masywny, co stanowi doskonały wzorzec dla tworzenia kolejnych artystycznych utworów.

2.2.2. Lata 30. XX wieku

Po wkroczeniu w lata trzydzieste XX wieku chińskie pieśni artystyczne przeszły wcześniejsze próby oraz badania z wyraźniejszym umiejscowieniem i bardziej

wyrazistym stylem. W tym okresie twórcy reprezentowani przez Huang Zi, Ying Shangneng, Xia Zhiqiu i Xian Xinghai tworzyli je z coraz wyraźniejszym udziałem fortepianu. Z jednej strony integracja pieśni artystycznych i gry na fortepianie przez tych kompozytorów wynika ze stopniowo dojrzewającej stymulacji zachodniej nowoczesnej kompozycji, z drugiej natomiast jest wynikiem ich miłości do tradycyjnej muzyki narodowej. Ponadto do Chin napływają zachodnie instrumenty muzyczne reprezentowane przez fortepian i skrzypce, co sprawia, że połączenie chińskich pieśni artystycznych i gry na fortepianie staje się coraz bardziej naturalne.

Kontynuując styl i znaczenie pieśni artystycznych z lat 20. XX wieku, pieśni te *wspierane* wykonaniem fortepianowym, integrują również dojrzałe techniki kompozytorskie Zachodu, dzięki czemu ich „narodowe” cechy stają się bardziej wyraziste. Większość stworzonych w tym okresie utworów, takich jak *Spring Thoughts*, *Three Wishes for Rose*, *Homesickness*, itp., jest wysokiej jakości.

W połowie i pod koniec lat 30. wybuchła wojna z Japonią. W tym czasie treść i styl chińskich pieśni artystycznych miały związek z sytuacją tej epoki. Kompozytorzy włożyli wysiłek w rewolucję i wojnę oraz wcielili ten entuzjazm w muzykę reprezentującą Chiny, próbując wzbudzić jedność ludzi i wzmocnić ich determinację do oporu wobec Japonii, wykorzystując do tego muzykę. Chociaż zwycięstwo w tej wojnie jest wynikiem niezliczonych rewolucyjnych męczenników, którzy poświęcili swoje życie, rola muzyki w inspirowaniu i wzmacnianiu ducha walki na etapie wojny nie może być pominięta.

W latach 30. cechy „połączenia Chin i Zachodu” oraz znaczenie „łączenia przeszłości z przyszłością” w pieśniach artystycznych stały się bardziej wyraziste również w wykonaniu fortepianowym. Przykładowo *Three Wishes for Roses*, *Homesickness*, czy *Spring Thoughts*, stworzone przez Huang Zi w 1932 roku, wzmocniły połączenie poezji i muzyki na podstawie absorpcji i uczenia się z doświadczeń oraz osiągnięć Zhao Yuanren, Qingzhu, a także innych twórczych poprzedników tak, aby funkcja wykonawstwa fortepianowego odegrała gruntowniejszą rolę w kształtowaniu obrazu muzycznego.

Weźmy jako przykład *The Three Wishes of the Rose*. Wykorzystanie fortepianu do wykonania tej pieśni ma na celu stworzenie smutnej i bolesnej atmosfery poprzez siedem akordów.. Ma to ślad charakterystyczny dla muzyki impresjonistycznej, a stworzona atmosfera jest bardzo głęboka i wzniosła. Dzięki głębszemu zrozumieniu chińskich pieśni artystycznych, kompozytorzy nie tylko podążają za tradycją i przestrzegają jej zasad, ale także wprowadzają śmiało innowacje. Przykładowo, aby podkreślić styl chińskiej muzyki tradycyjnej, próbują przekształcać tradycyjne materiały harmoniczne i używać dodatkowych dźwięków, aby zwiększyć poczucie hierarchii dźwiękowej.

Dla innego przykładu, niektórzy kompozytorzy podjęli próby przewrotu. Nie trzymają się już romantycznego stylu muzycznego i niemiecko-austriackiego trybu tworzenia muzyki artystycznej w latach dwudziestych, ale wyrrywają się z kajdan przyzwyczajzeń i komponują muzykę na fortepian z nowymi kreatywnymi pomysłami oraz technikami kompozytorskimi. Te alternatywne próby nie tylko znacznie wzbogacają styl gry na fortepianie chińskiej muzyki artystycznej, ale także stwarzają więcej możliwości dla współpracy pomiędzy śpiewakiem a pianistą.

Ogólnie rzecz biorąc, w latach 30. partii fortepianowej w pieśniach artystycznych był w zasadzie zgodny z głosem ludzkim. Rola akompaniamentu fortepianowego w podkreślaniu uroku pieśni artystycznych była coraz głębiej rozpoznawana. Prawie wszystkie akompaniamenty tych pieśni przywiązują dużą wagę do zastosowania harmonii i stylu. W zależności od treści tekstu dokonuje się elastycznego wyboru między stylem zachodnim a narodowym. Cieszy fakt, że zastosowanie zachodnich nowoczesnych technik kompozytorskich nie osłabiło narodowych cech chińskich pieśni artystycznych, ale sprawiło, że pieśni te ewoluowały i rozwijały się w kierunku narodowym z większą siłą. Opiera się to jednak na twórczym zastosowaniu elementów muzyki ludowej i stylów muzycznych przez autorów pieśni w tym okresie.

Mówiąc o arcydziełach, jest wielu kompozytorów, którzy stworzyli klasyczne pieśni artystyczne w tej epoce, ale najbardziej znaczącym jest Huang Zi. Wykonanie na fortepianie utworu *Homesickness*, stworzonego w 1932 roku, wciąż brzmi wdzięcznie i poruszająco, co sprawia, że słuchacze nie szczędzą braw. Przyjmuje ono styl *arpeggio*, czasami grając obiema rękami jednocześnie, a czasami rozkładając akordy jedną ręką. Modus to głównie Es-dur i jest on przepleciony z pięciotonowym modusem narodowym. Przykładowo zdanie *zapytaj spadający kwiat* ma pięć tonów, a rezultat podkreśla *il basso marcato*, czyli powinniśmy zwrócić szczególną uwagę na niską część głosu. Konkretnie, w praktyce gry, powinniśmy podkreślić styl narodowy. W następnej części melodii i harmonii ponownie pojawia się Es-dur. Pomysłowa aranżacja Huang Zi stylu narodowego i zachodniego w tym utworze nie tylko tworzy ostry kontrast pomiędzy dwoma formami o różnych stylach oraz zwiększa poczucie hierarchii w muzyce, ale także znacznie wzmacnia siłę przekazu utworu, co pomaga podkreślić uczucie braku w treści tekstu.

Ze względu na istnienie dwóch odrębnych trybów, podczas gry na fortepianie, konieczne jest dokonanie elastycznej, ale płynnej konwersji między nimi, tak aby zapewnić bogactwo dźwięku i przejrzystość obszaru dźwiękowego w tym samym czasie. Ponadto utwór ten wykorzystuje również przeniesienie o półtonu, to znaczy, po drugim akapicie jest przeniesiony do tonacji g-moll. Fortepian używa wtedy akordu z różnicą oktawy między dwiema rękami, a lewa i prawa ręka podążają za

odwrotnością skali półtonu. Powodem przyjęcia tego trybu jest to, że odwrotna skala chromatyczna może nie tylko naturalnie odbijać się echem w melodii, ale także spełniać postęp półtonowy. Kończy się on na trzecim poziomie głównej tonacji Es-dur z początku. Jak dotąd, tonalność powraca do końca całej muzyki.

Inny utwór stworzony przez Huang Zi - *Spring Thoughts* - ma również bogate wzorce dźwiękowe, jak pokazano w poniższej tabeli:

Tabela 1

Forma i efekt dźwięku w utworze Huang Zi *Spring Thought*

Liczba sekcji	Forma dźwięku fortepianu	Efekt
1-10	Lewa ręka gra melodię, a prawa ręka gra akord kolumnowy	Tworzy atmosferę wiosennej mżawki
11-16	<i>Arpeggia</i> z lewą i prawą ósemką oraz oddzielnie szesnastki prawą ręką	Za pomocą ostrego kontrastu uwydatnia bijące serce bohatera
18-20	Trójdźwięk prawej ręki, pojedyncza oktawa lewej i prawej	Wykorzystanie zmian intensywności w celu odzwierciedlenia silnego poczucia melodii
21-22	<i>Tremolo</i> lewej ręki, w celu swobodnego przedłużania	Odzwierciedlenie harmonii i wzajemnego uzupełniania się akompaniamentu i śpiewu

Z analizy powyższej tabeli wynika, że choć tonacje są różne, to odbijają się echem i łączą ze sobą, budując kompletną muzyczną całość, dzięki czemu artystyczny obraz utworu staje się bardziej trójwymiarowy, a struktura bardziej rygorystyczna i gładsza. Huang Zi zwraca również baczną uwagę na koordynację tekstu, melodii i gry na fortepianie. To właśnie dlatego, że prawie wszystkie szczegóły są brane pod uwagę, wykonanie jest głęboko urzekające.

Chen Tianhe również należał do kompozytorów pieśni artystycznych, o których należy wspomnieć w tym okresie. Jego ujęcie fortepianu w utworze *Give* (1934) miało wiele ukrytych melodii. Na przykład konieczne jest dopasowanie melodii ludzkiego głosu i gra z wysokimi tonami prawej ręki. W tym samym czasie lewa ręka posuwa się do przodu w formie segmentowego *arpeggio* i niezależnego półtonu. W ten sposób gra melodię biegnącą w dół, która jest dopasowana i porównana z prawą ręką, aby stać się dwoma nierównymi obszarami dźwiękowymi, pośrednio osiągając cel wzmocnienia głównej melodii.

Inna pieśń artystyczna *In the Mountains* składa się głównie z polifonii. Na

przykład w drugiej części wykonanie fortepianowe dopasowane do melodii wokalne tworzy dwa kanony. W trzeciej części mamy do czynienia z polifonią porównawczą, która odbija się echem od części drugiej. Takie pomysły techniki twórcze są bardzo wyszukane nawet dzisiaj, co świadczy dobrze o umiejętnościach twórczych muzyków w latach 30.

Z jednej strony Zhou Shuan jest dobrze zorientowany w teorii muzyki, natomiast z drugiej ma wykształcenie pedagogiczne. Tak więc stworzona przez niego partia fortepianowa w *Quiet in the Universe* jest nie tylko literackie i artystyczne, ale także pełne prostego piękna. W szczególności, utwór ten wykorzystuje metodę rozbijania akordów do szybkiej gry na fortepianie, a ciągle zmieniająca się faktura płynnie sprawiając, że serca ludzi wypełniają się cichymi i łagodnymi falami. Wykonanie na fortepianie jego innego utworu artystycznego *Optimism* również wykorzystuje różne rodzaje dźwięku, takie jak akordy kolumnowe, które w podstawowej części muzyki są czyste i schludne. Kiedy pierwszy z nich jest grany, lewa i prawa ręka poruszają się gównie w małym zakresie, aby wesprzeć powtarzający się głos wokalny. W melodii taki zamysł powoduje, że efekt stopniowo się polepsza. Za to w trzeciej części muzyka jest prezentowana w sposób naśladowczy. Natomiast czwarta część jest punktem kulminacyjnym. Ciągły dźwięk prawej ręki i skokowy dźwięk lewej ręki uzupełniają się wzajemnie, pełne dynamiki i witalności oraz żywo podkreślają tytuł utworu *Optimistic*. Ogólnie rzecz biorąc, wykonania pieśni artystycznych na fortepianie w latach 30. mają bogatszy dźwięk, a techniki bardziej dojrzałe, wykorzystanie harmonii, stylów, itp. jest również bardziej przystępne.

2.2.3. Lata 40. XX wieku

Lata czterdzieste to okres *goryczy* w historii współczesnej muzyki chińskiej. Wynika to z faktu, że przestrzeń dla muzyki i sztuki ulegała ciągłej presji z powodu szalejących wojen. Mimo napiętej sytuacji życiowej w wojennej zawierusze wciąż rozwija się profesjonalna edukacja muzyczna. Pojawiła się duża liczba „akademickich” kompozytorów z profesjonalnym zapleczem. Reprezentantami są Tan Xiaolin i Xie Gongcheng, a także śpiewacy pieśni artystycznych, tacy jak Zhou Xiaoyan i Zhang Quan. Pojawienie się tych wybitnych artystów w obszarze pieśni artystycznych sprawiło, że ich rozwój w latach 40. był niezwykle szybki. Zarówno tworzenie, jak i wykonywanie pieśni poczyniło znaczne postępy w porównaniu z przeszłością. Równocześnie w tym okresie nastąpił również szybki postęp w zakresie tzw. akompaniamentu fortepianowego. Wiele dzieł muzycznych kompozytorów „akademickich” posiada zarówno popularne cechy estetyczne, jak i akademickie, podkreślając przy tym w jak największym stopniu literackie i

artystyczne cechy pieśni. Dzięki temu nie są przytłoczone zbytnią wytwornością, lecz można podkreślić ich artystyczny styl w zwykłej ziemskiej atmosferze.

Reprezentacyjne dzieła to: *Embroidered Purse*, *Occasion*, *Path*, *Song of Righteousness*, *Yulin Bell • Farewell* oraz *Night mooring on maple bridge*, itp.

Kompozycja i wykonania partii fortepianowych w tym okresie było wstępnie doskonalone w latach dwudziestych, a następnie w latach trzydziestych. Stopniowo odnajdywało harmonię i styl muzyczny. Po wkroczeniu w lata 40. rozwijało się dalej na drodze poszukiwań i innowacji. Obecnie największą cechą fortepianu w pieśniach artystycznych jest to, że coraz więcej narodowych stylów i technik kompozytorskich jest włączane w tworzenie nowych pieśni. Kluczowym wydarzeniem jest to, że *Towarzystwo Pieśni Ludowej* Narodowego Konserwatorium Muzycznego i Wydział Kompozycji Narodowego Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju skupiły się na dziedzinie pieśni ludowych, starannie zaaranżowały i przetworzyły wybrane z pośród nich, a także zwiększyły wartość uznania pieśni artystycznych za pomocą dobrze zaprojektowanej strony fortepianowej. Działania te nie tylko znacząco poprawiły związek stylu pieśni narodowych z lokalnym stylem, ale także wzbogaciły gatunek pieśni artystycznych. W tym czasie wykonanie pieśni artystycznych na fortepianie posiadało zarówno akademickie, jak i ludowe brzmienie pieśni, które często pojawiały się na ówczesnych koncertach. *Towarzystwo Pieśni Ludowej* nie tylko gromadzi, selekcjonuje i tworzy pieśni ludowe, ale również aranżuje ujęcie fortepianu w tworzonych pieśniach. Dlatego też na tym etapie jest ono poszukiwaniem dokonanych przez kompozytorów w dążeniu do harmonii. Wykonania serii pieśni ludowych z udziałem fortepianu w nowym śpiewie średniowiecznych pieśni ludowych, skompilowanych przez Ma Siconga, jest bardzo awangardowe pod względem technicznym. Integruje ono teorię „systemu półtonów trybowych” Bartoka, kompozytora nowej narodowej szkoły węgierskiej i włącza technikę półtonów do tworzenia harmonii, co ma znaczenie pionierskie. Choć technika ta była stosowana przez kompozytora już wcześniej, to jednak nigdy nie była wykorzystywana tak szeroko jak u Ma Sicong. Ponadto przerobił on ludową piosenkę *Flower Yellow* w Qinghai z systemem półtonów i trybem National Palace. Poziom rymu poza takim trybem stopniowo osłabia funkcję struktury tonalnej harmonii, co jest bardzo innowacyjnym środkiem twórczym dla unarodowienia harmonii pieśni artystycznych.

Jeśli chodzi o konkretne dzieła, to Tan Xiaolin jest jednym z kompozytorów muzycznych, którzy wnieśli największy wkład w komponowanie pieśni artystycznych, tworząc je z bogatym zastosowaniem fortepianu. Tan Xiaolin skupił się na planowaniu języka harmonii i rozplanowaniu tonalności, a także żywo zademonstrował swój osobisty styl w swojej unikalnej praktyce twórczej. Mimo, że Tan Xiaolin studiował w latach 40-tych XX wieku u Paula Hindemitha i odziedziczył

styl oraz techniki zachodniej muzyki współczesnej, w pewnym stopniu nadal przejawia silne dążenie do twórczego zintegrowania cech narodowych z formą pieśni artystycznej. Z tego powodu, używając harmonii, Tan Xiaolin nie zawsze podąża za materiałami faworyzowanymi przez zachodnie szkoły muzyki klasycznej i romantycznej, ale skupia się na podkreślaniu napięcia i relacji kolorystycznych harmonii, szczególnie starannyh detali podczas transformacji harmonii. Jeśli chodzi o układ tonalny, Tan Xiaolin wprowadził tradycyjny chiński tryb pentatoniczny do tonacji zdominowanej przez dwanaście półtonów. To „połączenie Chin i Zachodu” sprawia, że tonalność muzyki ma bogatsze poczucie hierarchii i zmienności oraz lepiej uwzględnia narodowe cechy Chin i „trybu Pan” w muzyce współczesnej.

Oprócz powyższej unikalnej kreacji, wszędzie w utworach Tan Xiaolin można dostrzec interwały sekundy durowej, tercji durowej, kwarty i kwinty, co dodaje jego utworom prostego i przystępnego blasku. Warto zaznaczyć, że jego Mistrz Hindemith jest twórcą *Two writing techniques*. Tan Xiaolin wykorzystał twórczość nauczyciela do stworzenia *Since you came out*, *Song of Righteous*, *Farewell* i innych utworów. Z charakterystyki technicznej ostatniego wymienionego utworu, tryb wykonania na fortepianie jest najpierw przełączany z D-dur do F-dur, następnie do C-dur, a później ponownie do E-dur, tworząc w ten sposób zamkniętą pętlę. Kolejny cykl rozpoczyna się w D-dur, przechodzi do A-dur, a kończy się w G-dur.

2.2.4. Lata 50. XX wieku, do „teraz”

Po powstaniu Chińskiej Republiki Ludowej kraj czekał na odrodzenie, a przed różnymi przedsięwzięciami otwierały się nieograniczone możliwości. To samo dotyczyło ówczesnych przedsięwzięć literackich i artystycznych. Rozwój chińskich pieśni artystycznych polega w szczególności na tym, że elementy pieśni ludowych są nadal rozwijane w oparciu o wystarczające uznanie i uwagę. W tym samym czasie dorasta również inna grupa twórców pieśni artystycznych, takich jak Ding Shande, Li Yinghai, itd. Na tym etapie chińskie pieśni miały w zasadzie stosunkowo solidny system gry na fortepianie. Chociaż przez pewien czas były one zawieszane ze względu na wpływ obiektywnego środowiska, po powstaniu nowych Chin sztandar promowania i rozwoju pieśni artystycznych został zdecydowanie przejęty przez kolejne pokolenia.

W latach 60. chociaż treść i forma chińskich pieśni artystycznych uległy zmianie w porównaniu z przeszłością, ogólnie rzecz biorąc, wzór wykonania ich na fortepianie nie uległ większym zmianom. Jeśli chodzi o treść, najwyższy szacunek i miłość Chińczyków do Przewodniczącego Mao doprowadziły do powstania wielu pieśni artystycznych o tematyce wychwalającej go i Komunistyczną Partię Chin, co jeszcze

bardziej wzbogaciło treść tych pieśni. Po wprowadzeniu w życie polityki „reform i otwarcia” pojawiła się duża liczba utalentowanych muzyków, kompozytorów i pianistów. Niczym jasne światła oświetlają oni obecne i przyszłe drogi muzyki fortepianowej w chińskich pieśniach artystycznych. Wśród tych wybitnych pianistów najbardziej reprezentatywny jest Liu Cong. Utwory, które wykonywał na fortepianie, można uznać za doskonałą integrację elementów chińskiej tradycyjnej muzyki narodowej i zachodnich nowoczesnych technik kompozytorskich, wskazując, że chińskie pieśni mają swój własny niezależny styl i tor oraz nie podążają już ścieżką europejskich czasów klasycznych i romantycznych. Od tego czasu pieśni te zyskały większą renomę zarówno w kraju, jak i za granicą. Oto przykład pasażu fortepianowych w jednym z arcydzieł Liu Conga, *Love in hometown*, aby zapoznać się z subtelnościami jego techniki gry na fortepianie.

Przykład 1:

The image shows a musical score for a piece titled "Love in hometown" by Liu Cong. The score is written for piano and includes both a piano introduction and a vocal line with lyrics. The piano introduction features a complex melody with frequent changes in tonality and a dense, flowing line. The lyrics are in Chinese: "水清清，山道奇" and "水依依，山道缠". The score includes dynamic markings like "m.d." (mezzo-dolce) and a tempo marking "深情、依恋地".

Fragment partii fortepianu o tym samym tytule w Love in Hometown

Z wykresów wynika, że w muzyce występuje wiele zmiennych tonacji oraz chwilowe przenoszenie i wyłączenie jej. Wykorzystanie niezbyt gęstej melodii z funkcją liryczną sprawia, że akompaniament fortepianowy odbija się echem wraz ze zwartym *arpeggio*. Ponadto ozdobny dźwięk może również odpowiadać początkowi tekstu, a akompaniament przejmuje opóźniony temat. Efektem tej techniki przetwarzania jest osłabienie prokrastynacji (wyrazistości) w pieśniach lirycznych. Patrząc na *Intermezzo* w środku, wykonanie fortepianowe steruje muzyką

poprzez regulację zagęszczenia dźwięku. Czasem potrzebuje ona mocnego, a czasem lirycznego rytmu. W zakresie harmonii częste stosowanie akordów siódmych i dziewiątych zastępuje powszechne w przeszłości triady, co osłabia lokalny urok chińskich pieśni artystycznych i zastępuje je łagodniejszym temperamentem. Choć jest to tylko fragment pracy muzyka, wystarcza on, aby dać wgląd w wykonanie partii fortepianowych w chińskich pieśniach artystycznych w latach 80. ubiegłego wieku. Oczywiście pieśni artystyczne tego okresu wyłamały się z barier poprzedniego ich paradygmatu, przez co ich wykonanie stało się bardziej różnorodne i swobodniejsze. To właśnie z powodu większej jasności i postępu w poziomie poetyckim, kreatywnej stymulacji i pozycjonowaniu stylistycznym pieśni artystycznych w latach 80., stawały się one coraz bardziej rozpoznawalne w sztuce popularnej, a ludzie czerpali z nich duchową przyjemność. W celu poprawy smaku, należy zauważyć, że kiedy ludzie są zanurzeni w doskonałej chińskiej pieśni, powinni nie tylko widzieć jej klasyczne teksty, wspaniałą muzykę i piękny śpiew, ale także widzieć jej wyśmienite wykonanie. To właśnie dlatego, że gra na fortepianie podkreśla piękno chińskich pieśni pod wieloma względami. Sprawia też, że są one lukrem na torcie i mają silniejszą wartość estetyczną i smak artystyczny.

2.3. Szczególna rola fortepianu w CHPA

2.3.1. Ukierunkowanie i kontrast

Chińskie pieśni artystyczne- jak na ogół wszystkie inne- są połączeniem śpiewu i gry na fortepianie. Te ich elementy wpływają na siebie i uzupełniają się wzajemnie, a także współpracują ze sobą w celu udoskonalenia ich związku. W przypadku gry na fortepianie, z jednej strony jej specyficzną funkcją jest prowadzenie i zachęcanie śpiewaka do kontrolowania rytmu muzyki, opanowania intonacji śpiewu oraz dopasowania się do melodii muzyki. Z drugiej zaś strony podkreśla emocjonalne tło pieśni, dzięki czemu śpiewak i słuchacz mogą szybciej wejść w charakter pieśni oraz w pełni docenić jej emocje. Co więcej, z pomocą fortepianu wykorzystuje się efekt trójwymiarowej harmonii i bogatą fakturę muzyczną do stworzenia silnej atmosfery i zwiększenia atrakcyjności pieśni. Na przykład, pierwsze 10 taktów *Wiosennych myśli*, stworzonych przez Huang Zi, w naturalny sposób prowadzi do melodii utworu w eterycznym, deszczowym dźwięku granym przez fortepian. Po ustabilizowaniu się melodii, basowa partia fortepianu wybrzmiewa raczej osobno niż razem. Pod koniec utworu twórca powtórzył swoją starą technikę i ponownie kończy nią utwór.

Ogólnie rzecz biorąc, Huang Zi integruje postacie, emocje i scenerię w utworze poprzez wysoce dynamiczny tryplet, który emituje lenistwo i samotność w harmonii

oraz portretuje samotność bohaterów w odpowiedni sposób. Jak pokazano na poniższym przykładzie:

Przykład 2:

韦瀚章词
黄自曲

Adagietto 优美地 *p* con tenerezza

潇潇夜雨滴阶前，

p sempre deli cato

W częściach od 11. do 17. cały utwór zdaje się nagle ożywać. Pianista prawą ręką gra sześć kolejnych nut, jednocześnie regulując barwę harmonii, mimowolnie wprowadza niepokój. Atmosfera muzyki sprawia, że słuchacz czuje się jak samotna kobieta pragnąca zrozumienia i zbliżenia, co ilustruje poniższy przykład:

Przykład 3:

柳，分色上帝边。更如燕无如双

燕，啾啾语过西栏前。忆个郎

rit. *piu mosso* *a tempo* *mf*

W taktach 18-23 gra na fortepianie staje się coraz silniejsza, z ciągłymi drzeniami wydobywającymi się z lewej ręki, co nagle napędza muzykę napięciem i wzmacnia pasję bohatera do wykrzyczenia swojej depresji. W tym wspaniałym procesie muzyka osiągnęła również punkt kulminacyjny. Inną godną uwagi cechą tej muzyki jest to, że końcowa część wykonania jest echem części początkowej z tym samym zabiegiem technicznym, to znaczy sugeruje, że samotność bohatera będzie trwała nadal poprzez naśladowanie skaczącego rytmu deszczu i opadającej melodii. Z wykonania tej pieśni

na fortepianie wynika, że finał odgrywa bardzo ważną rolę w sublimowaniu tematu i wzmacnianiu duchowego podłoża.

2.3.2 Dialogowanie.

Funkcją gry fortepianowej w pieśniach artystycznych jest na ogół uczynienie obrazu muzycznego w utworach bardziej żywym i trójwymiarowym. W rzeczywistości jedną z cech takiego wykonania pieśni jest podkreślenie tematu i konotacji dzieł muzycznych.

Na przykład *Król Olch* Schuberta jest pieśnią artystyczną integrującą dramat i narrację. Tekst jest poematem narracyjnym stworzonym przez Goethego. W wierszu występują cztery postacie: król Olch, dziecko, ojciec dziecka i narrator. Historia opowiada smutną i bolesną historię o niewinnych dzieciach, które są zastraszane przez duchy należące do diabła i ostatecznie spotyka je śmierć. W tej pieśni gra na fortepianie stanowi ważną część i ma silny sens egzystencjalny, którego nie można zignorować. Grający Schuberta wykorzystuje technikę triolową do prowadzenia dialogu między czterema postaciami. Taki schemat rytmiczny rozszerza się w powtórzeniach, stopniowo tworząc poczucie napięcia.

2.3.3. Kontrast i harmonia

Już samo ujęcie fortepianowe posiada kontrasty w zakresie struktury, tonalności, zasięgu, siły, harmonii i kompozycji. Oto przykład utworu o bardzo wyrazistych cechach kontrastu. W utworze Schuberta *Śmierć i dziewczyna* w poniższej partyturze występuje wiele kontrastujących ze sobą treści:

Przykład 4:

The image shows a musical score for Schubert's 'Der Knöchel' (The Ring). It consists of two systems of music. The first system is the piano accompaniment, marked 'Moderato (♩ = 64)' and 'pp'. The second system is the vocal line, marked 'poco più moto' and 'p'. The lyrics are in Chinese and German. The Chinese lyrics are: '快走開，啊，快走開，你殘暴的' and the German lyrics are: 'Vor-ü-ber, ach, vor-ü-ber, geh' wil-der Kno-chen'. The score is in 2/2 time and D major. The title '舒伯特曲' and '尚家驊譯' is written in the top right corner.

W części wstępu Schubert stworzył atmosferę nadejścia Śmierci poprzez silną harmonię i przytłumiony bas. W tym czasie melodia jest monotonna, a rytm powolny, zatem muzyka, którą gra pianista, jest pełna ponurych i strasznych emocji. Ostatecznie wraz z nadejściem Śmierci, tempo gry stopniowo wzrasta a następnie struktura gry się zagęszcza. Tworzy to silny kontrast z oryginalnym wykonaniem. Oczywiście tym, co chce się w tym momencie wyrazić, jest niechęć i opór dziewczyny, która wiedziała, że wkrótce umrze.

Pieśni artystyczne wymagają milczącej współpracy pomiędzy śpiewakiem a pianistą. Ponieważ jednak efekty i barwa głosu ludzkiego oraz dźwięku fortepianu są różne, w procesie współpracy na pewno wystąpi kontrast. To właśnie dzięki temu kontrastowi można wzmocnić warstwowość i trójwymiarowość utworu, czyniąc go bardziej wyrazistym i bogatszym brzmieniowo.

2.3.4. Aktywizacja i liryzm

Gra na fortepianie może wzmocnić aktywność utworów artystycznych i uczynić je bardziej atrakcyjnymi. Rozmach pianistyki nie pochodzi od wielkiego zespołu. Dla doskonałych pianistów „jedna osoba jest zespołem”. Tylko jeden fortepian może stworzyć bardziej wstrząsający efekt artystyczny jak tysięczne oddziały. Na przykład w utworze *I live at the start of the Yangtze River* autorstwa Qing Zhu, niektóre z jego partytur muzycznych pokazane są na poniższym przykładzie:

Przykład 5:

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro ma non troppo." The score is written for piano and voice. The tempo is marked "Allegro ma non troppo." The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a treble clef and a bass clef, and the vocal part with a treble clef. The second system shows the piano part with a treble clef and a bass clef, and the vocal part with a treble clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the vocal part has a melodic line. The score is written in Chinese characters, with the composer's name "曹主曲" (Cao Zhuyi) and the title "宋李之仪词" (Song Li Zhiyi lyrics) visible in the top right corner.

Melodia tej pieśni to nie tylko wzloty i upadki, ale także płynność. Podczas wykonywania na fortepianie, falowa dekompozycja akordów jest wykorzystywana do

stworzenia efektu dźwiękowego płynącej rzeki, a jednocześnie tworzy efekt „przeciągnij mocno i śpiewaj powoli”, zgodnie z tradycyjną chińską metodą śpiewu. Z jednej strony ukazuje rozmach rozchodzących się fal rzeki Jangcy, z drugiej zaś rozszerza niekończącą się tęsknotę bohatera. Przy wsparciu i prowadzeniu gry na fortepianie śpiewak może bardziej bez zastrzeżeń mobilizować i wyrażać emocje.

3. Szczegółowe zagadnienia interpretacji fortepianowej w CHPA

3.1.1. Style interpretacji w utworach ukierunkowanych tradycją i stylami popularnymi

Teoretyk Mo Jigang podzielił techniki tworzenia chińskich pieśni artystycznych na trzy kategorie, a mianowicie: techniki tradycyjne, techniki nowoczesne i adaptacje pieśni ludowych. Poniżej przedstawione zostaną ujęcia fortepianowe na przykładzie konkretnych pieśni artystycznych w ramach tych trzech technik.

Weźmy jako przykład *Spring Thoughts*. Wykonanie pierwszych 10 taktów tej pieśni ma imitować dźwięk spadających kropeł deszczu, a jednocześnie wprowadzić go z naturalną melodią. Z tego powodu, ruch prawej ręki powinien pokazać siłę w lekkości i zachować symetryczną spójność, jak pokazano na poniższym przykładzie:

Przykład 6:

The image shows a musical score for the piece 'Spring Thoughts' (春思) by Huang Zi. It is an Adagio piece in 3/8 time, marked 'p' (piano) and 'con tenerezza'. The score is written for piano and includes Chinese lyrics: '潇潇夜雨滴阶前'. The right hand part features a delicate melody, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with a 'p' dynamic and 'sempre deli cato' marking.

W miarę stabilizowania się melodii, lewa ręka wykonuje akcję echa, jednocześnie dokonując odpowiedniego przedłużenia na końcu. Podczas wykonywania powyższych czynności, lewa ręka musi mieć wystarczającą spójność i ciągłość, w przeciwnym razie artystyczna koncepcja „lenistwa” oraz samotności w utworze zostanie rozmyta. Z tego powodu intensywność gry nie powinna być zbyt duża, należy być wprawnym w używaniu lekko „ciemnego tonu” i integrować ludzi, przedmioty, scenerię i emocje w muzyce w niewyraźnie oświetloną całość.

Natomiast po wejściu do taktu 11 w utworze stopniowo narastało pewne ożywienie. Za oknem pojawiły się takie obiekty, jak jaskółki i wierzby. W tym czasie kobieta opierająca się samotnie o okno jest głęboko poruszona, a jej nastrój już nie jest spokojny, melodia również waha się i płynie. Jej prawa ręka gra ze strukturą sześciu kolejnych tonów, które mogły lekko przyspieszać. Sześć następujących po sobie nut nie jest łatwe do zagrania w praktyce. Podczas gdy siła jest wystarczająco miękka, konieczne jest również, aby zapewnić, że pierwsza nuta każdej grupy nie będzie prowokować stresu. W przeciwnym razie będzie to nieuchronnie wpływać na

ciągłość i integralność muzyki. Tak więc, grający muszą kontrolować wysokość swoich palców, najlepiej przy pomocy elastycznych nadgarstków.

Przykład 7:



Następnie należy przejść do punktu kulminacyjnego całej pieśni. Wykonawcy powinni stopniowo zwiększać intensywność i energiczniej angażować swoje emocje. W tej części kompozytor kładzie akcenty na większości nut, aby podkreślić gwałtowność działania bohatera utworu. Wykonanie tej części powinno akcentować spójność fraz i akordów, bez celowego dążenia do siły poszczególnych nut. W trzech częściach na końcu, dla podkreślenia, że kobieta nie może uciec przed losem samotności, akompaniament powinien stopniowo zwalniać, tworzyć atmosferę słabości i bezsilności w walce z losem.

3.1.2. Zagadnienia interpretacji strony fortepianowej w pieśniach opartych na technikach współczesnych

W porównaniu z tradycyjnymi technikami, pieśni artystyczne tworzone przy użyciu nowoczesnych rozwiązań są bardziej poetyckie i bardziej umiejętnie wykorzystują nowe techniki muzyczne. Weźmy jako przykład pieśń *Night mooring on maple bridge*. Utwór ten został skomponowany przez Li Yinghai. Jest to arcydzieło, które łączy w sobie literackość i muzyczność. Mimo że jest on krótki, ma ogromne znaczenie. Pomysłowość twórcy widać na każdym kroku. Akompaniament fortepianowy i harmonia oparte są na głównym akordzie - trójdźwięku c-moll. Celem jest naśladowanie niskiego i ciężkiego dźwięku dzwonu, wybrzmienie zawilej melodii utworu i stworzenie atmosfery, która jest jak sen równie prawdziwy i magiczny. Wykonanie fortepianowe tej pieśni artystycznej wygląda prosto, ale nie jest łatwo stworzyć trójwymiarową koncepcję artystyczną w odpowiednim miejscu. Na przykład dźwięk dzwonów świątyni Hanshan i płynący odgłos wody rzecznej muszą być wyrażone poprzez poprawne oraz wyraźne wzorce dźwiękowe. Mimo że część wstępu składa się tylko z pięciu taktów i pięciu głównych akordów, pomijając trzy tony, musi naśladować dźwięk dzwonu świątyni Hanshan, ten efekt koniecznie

powinien przenikać przez całą pieśń. Aby osiągnąć powyższe doznania poprzez wykonanie bardzo ważne są umiejętności wykonawcze artysty. Kompozytor zaznaczył pp-p-mp-mf-mp na pięciu akordach we wstępie, sugerując, że palce mogą pomóc kontrolować głośność i siłę poprzez użycie lewego pedału fortepianu. Dlatego w konkretnych działaniach wykonawczych dźwięk kolejnego akordu powinien celowo zostać zaprezentowany w porę, a prezentacja ta musi być na tyle spójna, aby nie powodować pauzy.

Przykład 8:



Po wybrzmieniu czwartego dzwonu *arpeggio* prawej ręki przypominało rwącą rzekę. W tym czasie metoda gry była podobna do metody „drapania” podczas gry na Guzheng. Wykorzystuje homofoniczny powtarzany tryb do naśladowania wody rzeki, aby uzyskać dźwięk naśladowujący owo zjawisko.

Przykład 9:



Kulminacja utworu pojawia się po wejściu w czwartą zwrotkę. W tym momencie akompaniament zmienia się na akord kolumnowy. Intensywność grania musi być zwiększona, ale odpowiednio kontrolowana, inaczej koncepcja artystyczna zostanie zniszczona.

Przykład 10:

Ostatnie zdanie utworu to powtórzenie zdania czwartego, ale dla kontrastu melodia jest bardziej stabilna, a nastrój spokojniejszy. Natomiast ostatnie 3 takty są powtórzeniem początku. Wszystkie 3 główne akordy są pominiętymi trytonami o osłabionym natężeniu mp-p-pp, co oznacza, że dzwony w oddali mają zaraz odpłynąć. W tym momencie należy kontrolować intensywność swojej gry. Można nawet rozważyć użycie pedału do wyrażenia ostatniego słabego tonu tak, aby przejście od mocnego do słabego było bardziej naturalne.

3.1.3. Styl gry w pieśniach stanowiących adaptacje pieśni ludowych

Wykonanie pieśni artystycznych z fortepianem, zaadaptowanych z pieśni ludowych, powinno nie tylko zachować prosty styl tych pieśni, ale także być wykorzystane do dopasowania faktury fortepianowej, w celu ukazania ich stylu. Osiągnięcie powyższych celów oczywiście nie jest łatwe. Oprócz opanowania podstaw wykonywania pieśni artystycznych zaadaptowanych z pieśni ludowych, wykonawcy muszą również rozumieć zwyczaje narodu, którego pieśni wykonują, tak, aby emocje mogły być odpowiednio zebrane i ukazane. Za przykład niech posłuży *Blind Date Mother*. Utwór ten został zaadaptowany z ludowej pieśni Yunnan autorstwa Ding Shande. Opowiada ona o uczuciach wędrujących dzieci, które opuściły swoje rodzinne miasto i tęsknią za matką w domu. Ponieważ ta pieśń wyraża uczucia rozstania, wykonanie na fortepianie musi być bardzo ostrożne i delikatne. Prawa ręka tworzy „motyw” podobny do wiru. Działanie to przewija się przez cały czas trwania akcji, naśladuje odgłos ruchu wody. Jednocześnie użycie tego dźwięku, podobnego do głębokiego uwięzienia w owym wirze, sugeruje potencjalne niebezpieczeństwo czające się wokół.

Przykład 11:



W części pierwszej lewa ręka gra krótkie zdania melodyczne i prostą harmonię, które są odbiciem melodii utworu. Prawa ręka gra ciągle szesnastki, naśladując dźwięk płynącego wiru oraz dźwięk wzburzonych wód rzeki. W tej części mocne oraz słabe strony każdej miary powinny być traktowane ostrożnie i jednocześnie wyraźnie, aby utrzymać zarówno ton głęboki, jak i miękki.

Przykład 12:

Od taktu 14. do 21. oraz od 32. do 39. kompozytor zrećnie posługuje się umiejętnością zmiany barwy harmoniczej. Zmienia tonalność, nie ujawniając śladów tych momentów, choć utwór jest pełny zmiennych tonacji i częstych konwersji. Wskazuje to, że wykonanie pieśni z fortepianem różni się od wykonania muzyki wokalnejs o innej tematyce, a artysta musi być bardziej elastyczny i uważny, w przeciwnym razie bardzo łatwo o pomyłki.

3.2.Zasady traktowania dźwięku fortepianowego w pieśni

3.2.1. Ogólne zasady wynikające ze sztuki pieśni

Opanowanie roli partii fortepianu w pieśniach artystycznych wymaga przestrzegania ogólnych zasad sztuki, to znaczy, że kompozytor musi widzieć partię fortepianową jako głęboko osadzoną część utworu. W związku z tym przede wszystkim należy wyjaśnić sobie kształt i znaczenie stylistyczne tekstu oraz tonalność, melodię i harmonię pieśni, a następnie wybrać odpowiednią strukturę ujęcia fortepianu zgodnie z emocjonalnym kształtem harmonii pieśni. Pianista prof. Li Feilan w książce *The Art of Piano Accompaniment* wymienia następujące główne punkty wykonania pieśni artystycznych na fortepianie:

Po pierwsze, kompozytor powinien mieć przygotowanie do wykonywania recitali fortepianowych, a także w pełni potwierdzić i zrozumieć wartość strony fortepianowej w pieśniach artystycznych;

Po drugie, kompozytor powinien dogłębnie rozumieć styl i konotację utworu oraz być w pełni zaangażowanym w treść utworu, a także ukazania jej poprzez odpowiednią barwę dźwięku, szybkość, siłę, rytm i modulację emocjonalną;

Po trzecie, kompozytor powinien mieć bogatą wyobraźnię, odnaleźć się w nastroju oraz uczuciach wyrażanych w utworze tak, aby pokazać je jako wewnętrzna strona życia bohatera, także przez grę na fortepianie;

Po czwarte, kompozytor ale i wykonawca powinni świadomie wykorzystywać stosowane techniki pianistyczne w wykonaniach pieśni artystycznych, takie jak kontrast tonalny i nieoczekiwane akordy, aby dokładniej oddać konotację utworu i wzmocnić jego artystyczny urok.

3.2.2. Zasada aktywnej współpracy

Pieśń o artystycznym wydźwięku jest nierozdzielnie związana z tekstem, melodią i grą na fortepianie, które wzajemnie się uzupełniają i służą do wyrażenia treści muzyki. Wymaga to, aby w procesie interpretacji pieśni zarówno pianiści jak i śpiewacy poświęcili się wspólnemu zrozumieniu pieśni, jej tła historycznego, emocjonalnego oraz stylu artystycznego. Równocześnie powinni starać się jak najlepiej pracować nad ustaleniem oceny pieśni, stale doskonalić współpracę w tym zakresie.

W szczególności pianista i wokalista muszą współpracować ze sobą i we wzajemnym rozumieniu rytmu a rytm fortepianu musi być w 100% zgodny z treścią tekstu słownego, tak, by artykulacja śpiewaka, wymowa mogły osiągnąć najlepszy poziom. Ponadto zarówno śpiewak jak i pianista powinni dobrze słuchać siebie nawzajem i w odpowiednim momencie dostrajać siłę dźwięku, barwę, tempo i tak

dalej. W doskonałym utworze artystycznym, nawet jeśli część wykonania na fortepianu jest grana niezależnie, może być tak fascynująca jak całość dzieła. Takie wykonanie musi być pełne wzajemnego zrozumienia muzyki i współpracy w celu poprawy ekspresyjności utworu, tak aby utwór ten mógł przepełnić się artystycznym urokiem, który jest oczywiście odmienny w stosunku do innych gatunków muzyki wokalne. Wymaga to od pianistów umiejętności współpracy i nawet ukierunkowania artystycznego. Pianiści współpracując z wokalistami, powinni nie tylko znać swoje własne zadania, ale także rozumieć charakterystykę oddechu śpiewaka oraz zmiany emocji, tak aby je połączyć z własnym wykonaniem, po to, aby umożliwić wokaliście śpiewanie jak najwspanialej.

3.2.3 Zasada dynamicznej równowagi

Podczas wykonania pieśni artystycznych z fortepianem należy również kierować się zasadą równowagi dynamicznej, tzn. siła, szybkość, barwa i pedał wykonawcy-pianisty powinny być zrównoważone z wokalistą, co przejawia się głównie w następujących aspektach:

Po pierwsze, równowaga sił. Oznacza to, że wykonawca powinien użyć odpowiedniej dynamiki gry w zależności od dynamiki śpiewaka i jego warunków głosowych. Na przykład wokalista jest tenorem, którego głos ma charakterystykę metalu, jest głośny i szeroki, więc siła gry na fortepianie może być duża. Jeśli natomiast jest sopranem koloraturowym, głos jest lekki i miękki, wtedy na fortepianie należy grać z mniejszą intensywnością. Zasada równowagi pomiędzy grą na fortepianie i śpiewem jest taka, że siła gry na fortepianie nie powinna być większa niż głos śpiewaka, w przeciwnym razie będzie przytłaczająca. Jednak w przypadku utworów artystycznych typu „forte i głos pomocniczy jest odwrotnie”.

Po drugie, spójność szybkości. W wykonaniu pieśni artystycznych śpiewak i grający muszą podążać za projektem kompozytora. Kiedy prędkość się zmienia, obie strony powinny reagować na ten sam rytm w miejscach, w których fraza i oddech muszą być przedłużone.

Po trzecie, kontrast barwowy. Ponieważ pieśni artystyczne mają bardzo głębokie znaczenie, wymagane jest, aby wykonywane utwory były jak najbardziej kolorowe w barwie, w celu podniesienia poziomu utworu. Na przykład romantyczne pieśni mają wysokie wymagania dotyczące śpiewu *legato*, dlatego sposób używania palców przy naciskaniu klawiszy tak by uzyskiwać delikatny i spójny dźwięk może być uważane za najlepsze rozwiązanie.

3.2.4. Kontrolowanie stylu

Ze względu na różne tematy pieśni artystycznych, ich styl, znaczenie, punkt ekspresji nie jest taki sam. Aby w pełni odkryć wartość tych pieśni w zakresie fortepianu, wykonawca musi dokładnie uchwycić charakterystykę ich stylu³⁶.

Na przykład jeden z wczesnych utworów Zhao Yuanrena - *Small Poems* - jest krótki. Używa krótkich tekstów, aby opowiedzieć o głębokiej tęsknocie autora za Chen Duxiu, który został aresztowany i uwięziony. Z treści tekstu można wywnioskować, że styl muzyki powinien być bolesny i nienawistny, bardzo przygnębiający, ale też bezradny. Dlatego muzyka fortepianowa opiera się tu głównie na prostej melodii, aby stworzyć niezwykłą narracyjną atmosferę, odzwierciedlającą tym samym nastrój przygnębienia i bezradności kompozytora.

Innym przykładem są trzy pieśni *Bridge, Home* i *Hope* skomponowane przez Lu Zaiyi w różnych okresach. Każda z nich odzwierciedla głęboką tęsknotę bohatera za rodzinnym miastem i jego miłość do ojczyzny. Jeśli chodzi o sposób wyrażania swoich uczuć, nie jest wskazane, aby ujawniać je od razu, należy stopniowo rozgrzewać się, aby stworzyć sobie lepszą sytuację. Konkretnie rzecz ujmując, właściwe postępowanie polega na tym, aby najpierw wyrazić uczucia straty zwykłym tonem, a następnie ocieplenie uczuć grą bardziej ekspresyjną. W ten sposób, w drugiej części utworu, za pomocą harmonii fortepianowej i zmian tekstu, emocje bohatera są doprowadzone do kulminacyjnego momentu.

Kolejny przykład Lu Zaiyi to *Last Dream*. Z jednej strony artysta, tworząc ten utwór, czerpał naukę z tonu pieśni ludowych, natomiast z drugiej strony z napisanej kołysanki. Utwór ten jest krótki i zwięzły, a emocje są domyślne i zbieżne. Dlatego też melodia w fortepianie jest również niezwykle prosta i czytelna. Jej celem jest ukazanie zmartwień z dna serca poprzez prostą ekspresję emocjonalną. Styl tej pieśni nie tylko opiera się na smutnej i pięknej części melodii, ale także na impulsie z wykonania fortepianowego, które wymaga od grającego rozsądnej kontroli dźwięku i zwrócenia uwagi na spójność ekspresji emocjonalnej w śpiewie i grze.

Krótko mówiąc, bez względu na styl pieśni artystycznych, wszystkie potrzebują bogatego, elastycznego i delikatnego brzmienia fortepianu, aby uczynić je lepszymi, po to, aby wydobyć ich urok i piękno w jak największym stopniu.

3.2.5. Emocjonalność

Gra na fortepianie buduje atmosferę muzyczną i zwiększa atrakcyjność artystyczną muzyki głównie dzięki bogatemu brzmieniu tego instrumentu. Z wielopoziomowego zasobu słownictwa muzycznego najważniejsza jest siła, rytm i barwa gry na fortepianie. Jeśli ta sama muzyka zostanie zagrana z różną siłą, rytmem

i barwą, jej efekt artystyczny również może być różny. Dlatego pianiści muszą umieć trafnie uchwycić sedno emocji kompozytora i poprzez odpowiednie zabiegi techniczne wyrazić muzykę z emocjami najbliższymi intencjom twórcy³⁷.

Jak wspomniano powyżej, siła, rytm i barwa fortepianu odgrywają istotną rolę w wyrażaniu emocji poprzez wykonanie fortepianowe. Konkretnie, im pełniejsze jest dysponowanie barwą dźwięku przez pianistę, tym silniejszy jest artystyczny urok wykonania i lepsza atmosfera utworu; częstotliwość i racjonalność zmian tempa wzbogacają dynamiczne piękno muzyki oraz to, czy nastrój muzyki pełen jest napięcia czy zrelaksowany. Natomiast kontrola intensywności pomaga uczynić brzmienie melodii czymś bardziej trójwymiarowym i różnorodnym. Krótko mówiąc, im bogatszy zasób środków wyrazowych, tym wspanialszy efekt artystyczny kreowany przez fortepian.

Należy zauważyć, że przy wyrażaniu nastroju utworów artystycznych poprzez wykonanie fortepianowe, szczególną uwagę zwraca się na użycie pedałów. Pedały często są bagatelizowane, ale w rzeczywistości są jednym z czynników, które mają ogromny wpływ na ekspresyjność gry na fortepianie. W wykonaniu pieśni artystycznych często nie zwraca się uwagi na użycie pedałów, przez co muzyka brzmi mętnie i gęsto – brak jej przejrzystości oraz duchowego poruszenia. Na przykład w utworze *Crossing the Indian Ocean*, aby poprawić spójność harmonii i zwiększyć bogactwo muzyki, konieczna jest zmiana pedału przy zmianie harmonii i akordu durowego. Natomiast w przypadku muzyki, która wymaga podkreślenia liryzmu, można rozważyć użycie lewego pedału w celu zwiększenia precyzji wzajemnego połączenia dźwięków i płynności faktury.

3.2.6. Spójność w grze na fortepianie

Do pewnego stopnia artyzm pianisty jest realizowany przez linearne myślenie, które wymaga, aby działania grającego były na tyle spójne, aby połączyć każdą rozproszoną akcję w płynną linię muzyczną³⁸. Na przykład podczas grania pieśni *The last dream* melodia jest opadająca, ale linia basu stopniowo się podnosi. Ponieważ siła kulminacyjnej części utworu jest bardzo duża, należy wzmocnić linię basu – pozwolić, aby melodia przechodziła od wysokich do niskich tonów, wzmocnić partię basu interpretowaną przez lewą rękę i odpowiednio osłabić inne dźwięki interpretowane przez prawą rękę. Lu Zaiyi osobiście wydaje się bardzo lubić sześć następujących po sobie nut, ponieważ ten układ i typ dźwięku można zauważyć w większości jego utworów, a jest to właśnie jeden z przejawów myślenia linearnego.

Wymagania dotyczące spójności są wysokie podczas grania sześciu kolejnych nut, a kształt frazy istnieje w zasadzie w węźle zmiany harmonii. W konkretnych działaniach wykonawczych należy zwrócić uwagę na zachowanie stabilności nadgarstka, unikanie zbyt wysokiego unoszenia palców, maksymalne trzymanie się klawiszy, a następnie rozsądne planowanie palcowania. Należy pamiętać, że grając w ten sposób należy unikać nadmiernego nagromadzenia faktury, która zaciera granicę między małymi odcinkami muzyki i zmniejsza jej wyrazistość. Dlatego podczas gry należy zwrócić uwagę na rozróżnienie basu, sopranu i pierwszej nuty zmiany akordu prawej ręki w linii sześciu tonów.

3.2.7. Zmiany barwy

Harmoniczne atrybuty zachodnich systemów muzycznych dur i moll obejmują funkcję i kolor. Oba te elementy uzupełniają się wzajemnie, ale to strona, która odgrywa wiodącą rolę, decyduje o jakości i stylu harmonii. Jak dotąd można stwierdzić, że zarówno funkcja, jak i barwa odgrywają rolę wiodącą. Kiedy tak jest, decyduje o tym przede wszystkim styl muzyki w danej epoce. Na przykład w okresie klasycznym dominowała funkcja harmonii, natomiast w okresie romantycznym barwa harmonii. Przed pojawieniem się Debussy'ego, system dur i moll był podstawą i głównym nurtem estetycznym muzyki zachodniej, ale po jego pojawieniu się, wykorzystanie akordów septymowych i kwintowych, całych sylab, akordów równoległych, itp. promowało nowy i unikalny styl tworzenia harmonii. Później. Gdy system dur i moll, choć zawsze popularny, stopniowo zaczął wycofywać się z roli dominującej, nowoczesna muzyka zachodnia zaczęła „tworzyć” erę. Ale kompozytor Huang Zi wykazał kiedyś w swoich badaniach, że nowa szkoła harmonii wyszła generalnie ze starej szkoły harmonii, więc nie jest nową rzeczą. Dlatego też, aby

zrozumieć nową harmonię, trzeba najpierw zrozumieć starą i umieć z niej korzystać.

Przykład 13

The image shows a musical score for Example 13. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are in Chinese. The first system's lyrics are '这无止息吹拂着的' (This never-ending breeze blowing). The second system's lyrics are '那来自林间温柔的歌' (That gentle song from the forest).

3.2.8. Nowe techniki

Autorka uznaje, że dynamiczne i jednolite podejście Huang Zi do rozwoju techniki jest godne podziwu. To właśnie z powodu tej wizji i wzorca wniósł on wybitny wkład w promowanie narodowego stylu chińskich pieśni artystycznych. W jego utworach powszechnie są akordy dysonansowe, złożone i addytywne, co sprawia, że każdy dźwięk jest pełen tradycyjnego chińskiego stylu muzycznego z kolorem i trwałym urokiem. Myśli Huang Zi są postępowe, a on sam też umie uczyć się od innych. Kiedy komponuje muzykę, często świadomie korzysta z dobroczynnej części zachodnich nowoczesnych technik kompozytorskich, aby poszerzyć swój zakres tworzenia, znacznie wzbogacając zmysł kolorystyczny muzyki, a tym samym tworząc bardziej trójwymiarową i głęboką koncepcję artystyczną.

Powszechnie stosowane techniki w użyciu harmonii chromatycznej obejmują:

(1) Zastosowanie akordu septymowego molowego

Dla systemu trybu pentatonicznego, jedynym akordem septymowym ustanowionym w stylu chińskim jest akord septymowy mały, który zajmuje dużą część w skali pentatonicznej i jest dodatnim stopniem tonalnym trybu. Z tego powodu, akord septymowy jest nie tylko akordem dysonansowym, ale również reprezentatywnym akordem z wybitnym narodowym temperamentem i typowym stylem. Począwszy od drugiej części *Spirng Thoughts*, partia fortepianu była często zmieniana w pięciu częściach, ukazując niespokojny nastrój muzyki. Drugim akordem w 16. takcie tej muzyki jest akord kwintowy i sekstowy. Taki akord septymowy molowy pojawia się w muzyce, która wielokrotnie skacze i zmienia tonacje, co jest bardzo etnicznie i delikatnie komponuje się z tekstu pieśni, obrazując tęsknotę młodej żony za mężem, który jest daleko.

Przykład 14:

The image shows a musical score for a piece titled 'Three Wishes of the Rose' by Huang Zi. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Chinese: '燕, 吱吱语过画栏前, 忆个郎'. The score includes musical markings such as 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' (return to tempo), and dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte). The piano part features complex chordal textures, including dysonant and additive chords, as mentioned in the text.

(1) Akord Pipa

W *Three Wishes of the Rose* Huang Zi używa akordów o strukturze cztero-

i pięciostopniowej. Na początku muzyki wykorzystany został pełen napięcia akord durowy septymowy zbudowany na IV stopniu, a następnie akordy o strukturze kwarty i kwinty zbudowane na akordach I stopnia, plus nuty podrzędne, czyli to, co zwykle nazywamy w Chinach „akordem pipa”. Taka aranżacja sprawiła, że utwór od początku zarysował nastrój całej pieśni, tworząc skomplikowaną i pełną sprzeczności atmosferę pomiędzy pięknem, łagodnością i chaotycznym środowiskiem życia róż. Aby obraz muzyczny lepiej odpowiadał emocjom wyrażanym przez poezję i aby pieśń brzmiała bardziej klasycznie, kompozytorzy umiejętnie stosowali akord zastępczy (zastępując trzecią nutę w akordzie czwartą lub drugą nutą) w akompaniamencie fortepianowym. Na przykład *Red Bean Ci* (pieśń Liu Xue) ułożona przez Sang Tong. Pierwszy akord akompaniamentu fortepianowego zastępuje ton „pałacowy” tonem Shang, tworząc akord Yu-Shang-Jue (tj. właśnie akord Pipa). Takie zmiany akordów dodały wyrazistości do narodowego charakteru chińskich pieśni artystycznych.

Przykład 15:

(2) Równoległe progresje akordów

Styl Busuanzi jest szczególny - melodia jest trybem ilorazowym, a układ harmonii ma akord trybu yu, tryb ilorazowy i styl jue. Charakterystyczne poziomy tonów trzech trybów są prowadzone naprzemiennie, tworząc kolorowe efekty dźwiękowe. Ponadto dzięki wpływowi impresjonizmu, na początku i końcu wykorzystania równoległego akordu siódmego, zgodnie z barwą akordu, a nie funkcją pentatonicznego efektu dźwiękowego dźwięk jest świeży, zgodnie z koncepcją artystyczną wyrażaną w tekstach.

Przykład 16:

W latach czterdziestych nastąpił nowy przełom w przyswajaniu i integracji zachodnich technik kompozytorskich w zakresie tworzenia chińskich pieśni artystycznych, przejawiający się głównie w charakterystyce warsztatu kompozytorskiego Hindemitha - reprezentatywnej postaci neoklasycyzmu - oraz w myślowych cechach *wolności i atonalności* ekspresjonizmu. Zasadą tworzenia pieśni jest nie tylko wchłanianie czynników zachodnich nowoczesnych technik, ale także nie odrywanie się od „upaństwowionej” harmonii tonacji pentatonicznej.

(1) Pierwszym z nich jest Tan Xiaolin. Jego dzieła muzyczne są pod głębokim wpływem nowoczesnych technik kompozytorskich Hindemitha. Jak wszyscy wiemy, twórczość Hindemitha charakteryzuje się jego własną harmonią i kontrapunktem, a także posiada on samowystarczalny system wyszukiwania i usuwania usterek.

Główną cechą jego stylu kompozytorskiego jest niespójność i kontrapunkt. *Większy nacisk kładzie się na postęp melodii każdej części w fakturze kontrapunkcyjnej, a mniej uwagi poświęca się tradycyjnemu łączeniu podłużnych tonów*, czyli tak zwanemu *parowaniu linii*. Hindemith uważa, że tonalność jest nieodzowną zasadą kompozycji. W jego twórczości istnieje główna tonacja. Wśród dwunastu poziomów relacja między tonem centralnym a pozostałymi poziomami jest inna niż w tradycyjnych tonacjach durowych i molowych. A harmonia toczy się wokół tonu centralnego.

W akompaniamencie fortepianowym pieśni artystycznych Tan Xiaolin, biorąc za przykład *Farewell* (słowa Guo Moruo), możemy wyraźnie dostrzec przesunięcie tonalne oparte na zasadzie *centrum tonacji* w jego teorii: D-F-C- B-E-D-A-B-G.

Kolejna pieśń *Peng Langji* (słowa dynastii Song - Zhu Xizhen) powstała podczas studiów Hindemitha w Stanach Zjednoczonych. Centrum tonalne jest ustanowione przez podkreślenie toniki, a nie tradycyjnej funkcji harmonicznego. Pieśń jest w stylu G-yu. Nie ma tradycyjnej harmonii, po to, aby utworzyć tonalność na początku. Natomiast pięcotonowa technika melodii liniowej oparta jest na tonicznym G. Tan Xiaolin uważa, że chińskie pieśni powinny używać „chińskiego trybu i chińskiej melodyjności”. Muzyka Hindemitha kładzie nacisk na poziomy *kontrapunkt liniowy* melodii, nie odbiega od centralnego tonu tonalnego i swobodnie korzysta z dwunastu tonów skali chromatycznej. Dlatego jego twórcze zasady są stosowane do pięcotonowej harmonii, to znaczy, że system trybów oparty na kolumnie *overtone* Hindemitha jest zintegrowany z chińskim stylem narodowym, tworząc „pięcotonową sekwencję”. Struktura faktury fortepianowej jest bogata w zmiany i osłabia tradycyjną funkcję tonalną. Melodia ma oczywiście linearny styl progresywnej konwolucji narodowego tonu pentatonicznego (sekunda durowa i tercja mała).

(2) Sang Tong tworzył w latach 40. Oprócz stworzonych przez siebie utworów *Happy Meeting* i *Lin Hua Xie Le Chun Hong* (słowa Li Yu), skomponował również akompaniament fortepianowy do kilku innych utworów. Kiedyś uczył się on u W. Franka - kompozytora Nowej Wiedeńskiej Szkoły Muzycznej - i był pod głębokim wpływem ekspresjonistycznej techniki kompozytorskiej „atonalności”. W partii akompaniamentu fortepianowego w utworze *Lin Hua Xie Le Chun Hong* można wyraźnie dostrzec cechy stylu swobodnego i atonalnego. W poniższym przykładzie, chromatyczny proces tych trzech podrodziałów nie jest ustanowiony przez logikę tradycyjnej harmonii funkcjonalnej, ale wykorzystuje tradycyjne chińskie pałacowe myślenie tonalne (przy użyciu pewnego tonu jako Gong, używa się go jako centralnego tonu trybu oraz wywiera się nacisk na centrum tonalne ustanowione przez strukturę pentatoniczną; częsta konwersja centrum tonalnego to myślenie tonalne Gong). Półtony zbudowane z G Gong, ^bD Gong, ^bA Gong i F Gong są celowo skonstruowane. Konwersja centrum tonalnego nie jest zgodna z tonalną relacją strukturalną tradycyjnej harmonii, więc do pewnego stopnia posiada twórcze cechy muzyki atonalnej.

Przykład 17:

The image shows a musical score for 'Przykład 17'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics '几 时 变? 自 是'. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clef). The score is divided into three systems, each labeled with a Gong system: 'C宫系统', 'bD宫系统', and 'F宫系统'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

4. Niektóre zagadnienia interpretacji fortepianowej według tematyki pieśni

4.1. Miłość

(1) "Pieśń ludu Yue"

Wnioskując z tekstu, *Pieśń ludu Yue* jest hymnem, który wychwala emocje ponad klasami. Przedstawia pokojowe współistnienie i wzajemną tolerancję ludzi z różnych klas. Choć jest krótki, emocje są pełne wdzięku i delikatności. Na początku zdania wyraźnie wyjaśnione są podstawowe informacje, takie jak czas, miejsce i bohaterowie. Niezwykle emocjonalne i poetyckie *jaki dziś jest dzień* pokazuje, że ludzie Yue czują się oddzieleni, podekscytowani i zdumieni własną sytuacją. Przedstawia również harmonijną scenę, w której płyną oni łodzią po jeziorze pod

księżcem z księciem, którego status jest znacznie wyższy niż ich własny. Następujące czwarte i piąte zdanie opisują stan psychiczny ludu Yue - rozczarowani, nie mogą uwierzyć, że ich skromne *ja* może być podziwiane przez szlachetnego księcia, dlatego też są zarówno przerażeni, jak i radosni. Dopelnieniem całości są dwa ostatnie zdania pieśni – od wieków bardzo dobrze znane sentencje: *Na górze są drzewa, a w lesie są gałęzie. Ja jestem szczęśliwa z królem, ale król nie wie.* Jest to klasyczny przykład. Wyrażając swoje uczucia do księcia poprzez scenerię, delikatnie przekazuje swoją sympatię w stosunku do niego. Jest to nadal klasyczny przykład wyrażania emocji poprzez scenerię.

Tryb *Pieśni Ludu Yue* jest pięcotonowym trybem G Gong. Składa się on z dwóch części: A i B, które kontrastują ze sobą i sprawiają, że ich odpowiednie konotacje są bardziej wyraźne i widoczne. W szczególności część A jest odpowiedzialna za wyjaśnienie ogólnej idei pieśni, a część B odpowiada za efekty emocjonalne. W zakresie projektowania melodii kompozytor przyjmuje metodę skoków w pierwszym interwale i stopniowego cofania się. Melodia jest jak fala – najbardziej wyrazista w pierwszych i trzecich zdaniach ustępu A oraz w pierwszych i drugich zdaniach ustępu B. Sekcja A składa się z dwóch małych podsekcji. Schemat rytmiczny ukazany przez kompozytora na początku sprawia, że efekt dźwiękowy brzmi jak wijąca się woda, podczas gdy melodia rozwija się warstwa po warstwie. Dodatkowo eleganckie i poruszające teksty, powierzchowny spokój ludzi Yue i wewnętrzny wzrost emocji są w pełni demonstrowane przez muzykę. Melodia z pierwszych trzech fraz porusza się metodą homofonicznego powtórzenia, a potem znów gwałtownie się pojawia. Materiały muzyczne z całego fragmentu są równoległe do siebie, dlatego należy on do złożonej konstrukcji części, co sprawia, że struktura muzyki jest bardzo kompletna i regularna, a logika tonalności bardzo jasna i wyraźna.

Przykład 18:

The image shows a musical score for Example 18, consisting of three staves of music in G major. The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The first staff contains the lyrics: 今夕何夕兮 奉舟中流. The second staff contains: 蒙羞被好兮 不替诟耻. The third staff contains: 山有木兮 木有枝. 心悦君兮君不.

Sekcja B odpowiedzialna jest za rozbudowanie emocji. W celu podkreślenia wznoszeń i upadków psychicznych bohaterów, obszar muzyczny posiada duże wahania

melodii zaczynające się od oktawy. Melodia całej sekcji intuicyjnie faluje. Pod względem rytmu, nie ma oczywistej różnicy między sekcją B i A. Jednakże, analizując fakturę wykonania sekcji B, można zauważyć, że treść jest bardziej gęsta. Zawiera ona o dwie frazy mniej niż sekcja A. W celu zrównoważenia tych dwóch ustępów kompozytor stosuje w sekcji B znak repetycji. Przechodząc do frazy następnej, utwór wchodzi w punkt kulminacyjny. Początek tej frazy skacze w oktawie na Yuyin, a następnie promuje ruch melodii w odwrotny, progresywny sposób. Wzloty i upadki melodii odzwierciedlają ogromną chwiejność serca ludu Yue. Wzajemne oddziaływanie na siebie słów i muzyki sprawia, że emocje w muzyce wciąż się rozgrzewają i osiągają swój szczyt. Następująca po niej fraza d¹ wydaje się być „niedokończona”, co wzmacnia i uzupełnia frazę d, która symbolizuje punkt kulminacyjny utworu. Warto zauważyć, że fraza d¹ ma tutaj również działanie łagodzące emocje. Do końca nastąpiło po niej 7 konkluzji, by ostatecznie zatrzymać się na głównej melodii. Melodia całego utworu jest śpiewna, spokojna i pełna uczucia, a także godna bycia klasyczną pieśnią miłosną dla późniejszych pokoleń.

Przykład 19:

Wnioskując z zapisu nutowego *Pieśni Ludu Yue*, technika kompozytorska fortepianowej części wykonawczej tej pieśni artystycznej jest bardzo szczególna - rozwój chromatyczny oparty na drugim stopniu molowym. Na przykład w streszczeniu 2-3 fortepianu narodowości Yao, wewnętrzna część to (A-#G-#G), a w podrozdziałach 10-15 bas akordów fortepianu to (BC-#C-D-E-D-#C-#C). W taktach 17-19 wewnętrzna część partii basowej fortepianu wykonywana jest ponownie w półtonach (G-A-#G-A).

Przykłady 20, 21:



W części wstępu w wykonaniu fortepianu melodia jest niezwykle piękna i pełna walorów muzycznych. Rytm jest głównie grany oktavami, a dwie pierwsze części odzwierciedlają muzyczne myślenie o fali poprzez dźwięk ją imitujący. Grając dwie pierwsze frazy części A, prawa ręka przerywa dźwiękiem fal, a lewa rozłożonym *arpeggio*, natomiast nuty połączone są szeregowo z ósemkami. Technicznie ciągły model półtonowy symbolizuje również treść pieśni. Pod względem harmonicznym przebiega ona na zasadzie: *main-genus-heavy-genus-genus*. Podczas grania dwóch ostatnich zdań części A prawa ręka wtrąca akordy kolumnowe, a lewa ciągle ósemki i ćwierćnuty, podczas gdy część wewnętrzna dzielona jest z pomocą stałych (G-A-#G-A-A-A-A-A-#G-#G) półtonów. Powyższa konstrukcja ma na celu uwypuklenie wielości myśli bohatera. Harmonia dwóch ostatnich odcinków części A prowadzona jest od akordu dziewięćdziesięciotonu, z pominięciem 5 nut, do pierwszego poziomu w miejscu pierwotnym, a partia głosu fortepianu realizowana jest odwrotnie – oktawową kontrolą ciągłych szesnastek i ósemek. Taki sposób grania sprawia, że emocje muzyczne zostają zmobilizowane w największym stopniu i osiągają szczyt, aby następnie wkroczyć w część B.

Przykład 22:

Kulminacja *Pieśni Ludu Yue* jest nie tylko namiętna i emocjonalna, ale także bogata muzycznie. Wykonanie fortepianowe jest w tym czasie rozbudowane o ciągle szesnastkowe nuty, czego znaczenie jest bardzo duże. Dlatego też melodia silnie płynie do przodu. Ostatecznie harmonia części końcowej zbudowana jest z rodzaju powtórzenia dominanty, aby pominąć 9. akord dominanty na 5. nucie, a następnie akord sekwencji dominanty. Jeśli chodzi o część z tekstem *Happy with the King* wykonanie fortepianowe wykorzystuje kropkowany schemat rytmiczny i kolumnowy schemat akordowy zgodny z częścią melodyczną, odzwierciedlając wewnętrzną niezłomność bohatera. W części końcowej główny akord zostaje zatrzymany w postaci odcinkowego *arpeggio*, co brzmi jak wyrażenie dobrego oczekiwania na przyszłość.

Przykład 23:

(2) *Phoenix with Hairpin*

Tekst *Phoenix*

with Hairpin został napisany przez Lu You - poetę z południowej dynastii Song. Całość podzielona jest na dwie części. Pierwsza część opisuje piękną kobietę trzymającą wino w swoich białych i miękkich dłoniach. W tym samym czasie nadchodzi wiosna z ptakami i kwiatami, ale to wszystko nie jest czymś, czym *ja* mogę się cieszyć, ponieważ *ja* jestem jak uwięziony w błocie, pozbawiony wolności ciała i umysłu. Wiosenny wietrzyk wieje coraz mocniej, a pierwotnie zrelaksowany nastrój również zostaje zdmuchnięty. Wino w jej dłoni nie jest już odurzające, ale dostarcza smutku.

Druga część opisuje wiosnę w nowy sposób - z zapachem kwiatów i ptakami, pełną witalności. Jednakże tamta osoba nie jest taka, jak na początku. Jest zdesperowana i wychudzona. Łzy spływają po jej policzkach, pozostawiając smugi z rozmazanego makijażu. Nawet chusteczka stała się mokra od wycierania łez. Drzewo pełne kwiatów brzoskwini zwiędło, przysięgi z w moich uszach, ale nikogo nie widać, nie ma nic.

Cały wiersz jest pełen rozpaczy i bezsilności, kontrastuje z melancholią. W celu odzwierciedlenia twórczej emocji autora tekstu, kompozytor wykorzystuje narodowe sześć tonów E Yu, a także technikę zmiany melodii, począwszy od całego utworu. Z perspektywy dzieła dominują tradycyjne chińskie techniki kompozytorskie, jednakże układ harmonii czerpie głównie z technik zachodnich. Kompozytor łączy techniki chińskie i zachodnie, aby osiągnąć wyższy stopień integracji muzyki i tekstu. Z perspektywy stylu muzycznego *Phoenix in Hairpin* jest jedno-dwuczęściowym utworem z wieloma frazami i zakończeniami. Preludium jest grane ze średnią intensywnością, a fakturę stanowią *arpeggia* oraz akordy. Kompozytor nie tworzy muzyki zwykłej w schemacie, który zaczyna się w odpowiednim miejscu od akordu, lecz rozpoczyna od akordu sekstowego. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że podczas gry na fortepianie celowo nie używał on tonacji oraz akordów, jak w przypadku *Phoenix in Hairpin*. Technika ta jest pełna smaku retro i bliska popularnemu *China* w czasie zakładania Nowych Chin.

Kiedy wstęp zbliża się do końca, rytm staje się coraz gęstszy, a jednocześnie 13 akordów stopnia I, które pomijają re, fa i si występujące w odpowiednim trybie, ulegają ciągłemu wzmocnieniu. W pianistycznym wykonaniu *Phoenix in Hairpin* istnienie tego rodzaju akordów ma ogromne znaczenie, ponieważ mogą one stworzyć stosunkowo silny chiński tradycyjny styl i narodowy koloryt, dlatego też do pewnego stopnia ten rodzaj akordów odgrywa rolę zwieńczenia.

Układ zdań w części A utworu *Phoenix in Hairpin* jest kwadratowy, a melodia jest typową chińską melodią z „początkiem, przejściem, zwrotem i zakończeniem”. Wśród nich takty 9. i 10. reprezentują *rozpoczęcie*, 11. i 12. *przejście*, 13. i 14. *zwrot*, a 15. i 16. *zakończenie*. Całość posuwa się do przodu w kształcie łagodnej fali.

Wewnętrzne westchnienie bohatera jest odzwierciedlone z pomocą łagodnego i stopniowego rozwoju.

Przykład 24:

The musical score for Example 24 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a fermata over the first measure, followed by a melodic line that includes a fermata over the eighth measure. The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more static accompaniment in the left hand. The tempo marking 'poco libero' is placed above the vocal line.

Punkt kulminacyjny części A pojawia się w takcie 13. Wymienione wyżej tematy symbolizują wzajemne oddziaływanie i wzajemny postęp „początku, przejścia, zwrotu i zakończenia”. Dźwięk h ma ogromne znaczenie dla rozwoju melodii. Kiedy melodia zaczyna się od tego dźwięku, harmonia ma wyraźniejszy tradycyjny ludowy chiński charakter. Ponadto, dominujący akord sześciotonowego trybu E Yu Gong brzmi jak akord , który jest natychmiast dostrojony do tonacji A, co daje muzyce silniejszą, tradycyjno-kulturową atmosferę. W takcie 16. harmonia jest dostrojona do akordu , co sprawia, że fraza ma bardziej przygaszony koloryt emocjonalny. W tym samym czasie teksty *czerwony* i *żółty* są śpiewane jednocześnie. Są to wszystkie kolory w jasnej naturalnej scenerii, skontrastowane z przyćmionymi kolorami emocjonalnymi. Smutny nastrój człowieka jest jeszcze bardziej widoczny, co sprawia, że ludzie myślą, że bez względu na to, jak żywe jest otoczenie oraz bez względu na to, jak czerwone są kwiaty i zielone wierzby, smutek w sercu Lu You nie może być złagodzony.

Kolejne fragmenty i melodia odbijają się od siebie echem, podlegają też zasadzie „początku, przejścia, zwrotu i zakończenia”. Trójwymiarowość jest silniejsza. W tym czasie zmiana siły jest w formie *piano* i *crescendo*, podkreślając okrucieństwo i żal, że kochankowie nie mogą pozostać razem. Po melodii sekcji A' kończy się cykl „początek, przejście, zwrot i koniec”. Jest to zdanie uzupełniające 7 taktów, a odpowiadająca fraza to *bląd, bląd, bląd*. Zdanie uzupełniające służy do korespondencji z tym zwrotem. Jego celem jest podkreślenie emocji *blędu* - melodia zaczyna schodzić z toniki, potem wraca do niej i zatrzymuje się. Seria owych błędów sprawia, że słuchacz wczuwa się w nienawiść bohatera. Część B stanowi punkt kulminacyjny całego utworu. W tym czasie tempo zostaje zmienione , a melodia jest bardziej zwarta i mocna, więc nastrój podnosi się i opada, natomiast atmosfera

chińskiego dramatu jest bardziej oczywista.

(3) *Guan Ju*

Guan Ju to jeden z pierwszych zbiorów wierszy w moim kraju, *Księga pieśni*. Jego słynne zdanie, *Guan Guan Jujiu, na rzecznej wyspie, uczciwa dama, młodzieniec do niej dążący*, na przestrzeni lat zostało ochrzczone i uświęcone. Obecne jest do dzisiaj i nadal mówi o nim teraźniejszy świat. Pieśń artystyczna *Guan Ju* o tej samej nazwie została skomponowana przez słynnego współczesnego kompozytora Zhao Jipinga. Przedstawia ona sceny i nastroje starożytnych młodych mężczyzn i kobiet we wzajemnej przychylności i miłości.

Z perspektywy stylu muzycznego pieśń ta ma dość charakterystyczny, klasyczny urok, z rytmem 4 / 4, wprowadzeniem skali pentatonicznej i niewielką fluktuacją linii melodycznych. Cała pieśń opowiada historię miłosną z pomocą łagodnej melodii.

Przykład 25:



Utwór ten przyjmuje tryb „łączenia Chin i Zachodu”. Konkretnie, łączy tradycyjny tryb pięciu tonów preferowanych przez tradycyjne chińskie pieśni z dużym i małym harmonicznym systemem dźwięków, który jest głównym nurtem w zachodniej muzyce. W ten sposób z jednej strony pieśń posiada atmosferę muzycznego tonu *yu* z chińskimi cechami narodowymi. Z zaś drugiej strony ma melodyjne i miękkie piękno głównych oraz małych tonów w zachodnich trybach muzycznych. Spójrzmy na następujący przykład:

Przykład 26:



Cała pieśń oparta jest na znanym wierszu Guan Ju. Posiada wymowę starożytnych chińskich wierszy wyrażających emocje powoli i tonem śpiewu trzech westchnień. Melodia jest wdzięczna, poruszająca, śpiewna i głęboka, a cała pieśń jest przepełniona silnym, tradycyjnym chińskim „stylem starożytnym”. W miarę jak nastrój pieśni stopniowo się rozkręca, melodia zdominowana przez „jedno słowo i jeden dźwięk” staje się coraz wyższa, co zdaje się sugerować, że ludzie są coraz bardziej swobodni i odważni w wyrażaniu miłości do swoich bliskich. W tym samym momencie gra fortepianu wchodzi w kulminację całego utworu. W zakresie technik twórczych kompozytor przyjmuje technikę reprodukcji - odtwarzania pierwszego tekstu z melodią tekstu ostatniego - jednocześnie tempo utworu zwalnia, co brzmi wymownie. Spójrzmy na poniższy przykład:

Przykład 27:

(3) Meng Jiangnu

Meng Jiangnu to osobliwa postać w Chinach. Jej historia była przekazywana z pokolenia na pokolenie i można nazwać ją klasyką. *Meng Jiangnu* - pieśń artystyczna o tym samym tytule stworzona przez Wang Zhixina i innych - w ostatnich latach często pojawiała się na konkursach muzyki wokalne i w profesjonalnych dziedzinach nauczania, co jest wystarczającym dowodem na to, że dzieło to jest niezwykle udane. W pewnym artykule stwierdzono, że powodem, dla którego pieśń artystyczna *Meng Jiangnu* cieszy się dużym uznaniem, jest fakt, że pieśń ta w sposób wyrazisty i żywy ukazuje artystyczny urok elementów tradycyjnej chińskiej muzyki ludowej i posiada dużą siłę oddziaływania.

Pieśń podzielona jest na cztery części zgodnie ze zmianami pór roku, a zakończenie, interludium i preludium są traktowane jako fragmenty przejściowe. Podczas wykonywania części A, struktura akompaniamentu fortepianowego tej części jest formą akompaniamentu muzyki tanecznej *Habanera*, która zapewnia eufemistyczną i smutną atmosferę dla narracyjnej partii wokalne, podczas gdy

struktura akompaniamentu z krótkimi *arpeggio* jest używana w *Xi Yingying*, co dodaje trochę koloru do zmiany nastroju muzyki. W czasie grania części B jest ona bardziej płynna niż część A. Można ją podzielić na dwa poziomy: pierwszy poziom to fragmenty które opisują scenę gwiazd na Drodze Mlecznej w letnią noc oraz *Cowherd i Weaver Girl* zbierających się z latarniami. Lewa ręka faktury akompaniamentu to płynne rozłożone *arpeggio*, które prawa gra krótko. Delikatna lewa ręka wydaje się być łagodną Panią opowiadającą historię akcji, sposób gry, z wykorzystaniem pominięcia dwóch tonów, przez prawą rękę przedstawia gwiazdy i światło księżyca. Drugi poziom to takty 22-27, które opisują bolesne myśli Meng Jiangnu o spotkaniu *Cowherd i Weaver Girl*, jednak nie wie, gdzie jest jej brat Qi Liang. Faktura akompaniamentu dodaje wiele przerw, aby stworzyć efekt rytmicznej synkopy, co wzbogaca kolor wątpliwości bólu Meng Jiangnu w związku z powrotem jej męża. Podczas grania części C, struktura akompaniamentu tego ustępu jest podobna do tej z części B, ale atmosfera jest głębsza niż w dwóch pierwszych fragmentach. Warto wspomnieć, że w takcie 38, akompaniament tremolo zostaje wykorzystany, aby oddać nastrój wejścia do sekcji D. Podczas grania sekcji D: sekcja ta przedstawia scenę i tragiczne zakończenie Meng Jiangnu wołającą 800 mil w dół i tysiące mil Wielkiego Muru, aby znaleźć swojego męża.

Przykład 28:

稍慢 要婉 哀怨地

正月个里米是新春，家家那个户户

舒缓地 慢板 J=56

河北民歌
词 薛福河
曲 王志信 编曲

TRIAL VERSION

Wzorzec dźwiękowy akompaniamentu przyjmuje tradycyjną formę „przeciągnij mocno i śpiewaj powoli”, co podnosi dramatyzm i tragizm muzyki do najwyższego poziomu. W taktach 58-59 i 62-63, prawa ręka stosuje stałą progresję triadową, a oktawa w lewej ręce zostaje zastosowana w połączeniu z dekompozycją akordów, co dodaje chłodu do specyficznych scen „obfitych opadów śniegu i północnego wiatru”. W taktach 60-61 i 64-72 prawa ręka stale gra szesnastki, natomiast lewa wykorzystuje *vibrato* używane w połączeniu z rozłożonym akordem oktawowym, który dodaje tempa „lotnej” i „szybkiej” wartości ósemkowych śpiewaka - nieco z koncepcji artystycznej Lin Chong *Fengxue Temple*.

Zakończenie: ta część jest punktem kulminacyjnym całej pieśni. Meng Jiangnu wydaje się być rozdarta, stawiając czoła losowi, a terminologia ekspresji zmienia się w szeroką i namiętą. *Wołając w dół Wielkiego Muru (ach) osiemset mil, widziałam, jak białe kości pokrywają zielone wzgórza, pokrywają zielone wzgórza!*. W tekście użyto przerysowania, aby wyrazić szokującą i straszną scenę. Muzyka w wokalne części ukazuje żal i płacz. Rzeczywiste przedstawienie tematu oraz części fortepianowa wykorzystują pełną kompozycję i szeroki zakres dźwięku w celach kontrastowych. Takty 97-103 to także trypoziomowa kompozycja fortepianowa. Prawa ręka gra akord septymowy w szóstym stopniu, natomiast lewa wykorzystuje inwersję akordu oktawowego. Pianista obdarzony silnymi rękami powinien przykładać szczególną uwagę do gry, trzymać się tonacji i grać jak najbliżej klawiatury, a po dotknięciu klawisza natychmiast się rozluźnić.

Podczas grania preludium, interludium 1, interludium 2 i interludium 3, pianista wykorzystuje skomplikowane oktawy, akordy, rozłożone *arpeggia* i inne wzorce dźwiękowe, aby stworzyć tragiczną zapowiedź całego utworu.

Interludium 1 można podzielić na dwie części. Pierwsze dwie części są kontynuacją śpiewu. Prawa ręka akompaniatora odzwierciedla obraz czulej i pięknej żony. Akordy dekompozycyjne lewej ręki pokazują piękno i słodczy w łagodny oraz ciepły sposób; kompozycja staccato w dwóch ostatnich cząstkach najpierw ukazuje obraz kolejnego „meteoru” i „łez”, a także insynuuje miłosną wizję Meng Jiangnu w stosunku do *Pasterza i Tkaczki*.

Interludium 2 zawiera ostrą huśtawkę nastrojów, a fortepian zmienia z durowego dźwięku D na molowy dźwięk tonacji d moll. Autor dodał również siłę w 28 takcie oraz energiczną interpretację w barwie molowej, aby ostatecznie powoli zanikać w takcie 30. i naturalnie przejść do części C.

Interludium 3 jest najbardziej ekscytującą częścią. Składa się z 10 fragmentów. Kontynuacja *tremolo* i trójdźwięków ukazują oszłamiającą kondycję Meng Jiangnu w zimnie i śnieżycy.

4.2 Tęsknota za domem

(1) *Pieśń o Chile*

Jako pieśń ludowa Północnej Dynastii *Pieśń o Chile* została po raz pierwszy opublikowana w *Księdze Północnej Qi cesarza Ji II*. Była to pieśń śpiewana przez Hu Lujin podczas zgromadzenia - *Hu Lujin Pieśń o Chile*. Jest ona napisana w języku Xianbei. Później została przetłumaczona na język chiński i włączona do *Yuefu Poetry Collection* przez Guo Maoqian z dynastii Song, który był typowym przedstawicielem chińskich tłumaczeń Hu Song w tamtym czasie.

Struktura tego utworu to zredukowana reprodukcja pojedynczej trylogii z kontrastową sekcją środkową; melodia główna to tonacja f -moll , rytm 4/4, *adagio*, a cały utwór liczy 69 taktów.

Wstęp (takty 1-8): Ósemka wchodzi z trudem i jest umiejscowiona w partii wysokiej akompaniamentu drugiej grupy . Powtarzająca się ekspansja i rozwijanie grupy melodycznej czterodźwiękowej złożonej głównie z B-C-F zmienia się po drugim stopniu. Oskoczenie do tyłu w tym momencie jest pierwszym wystąpieniem motywacji i tonalnej charakterystyki kolumny trójdzźwiękowej czwartego stopnia. Akompaniament w lewej ręce składa się głównie z ósemek i półnut, co skłania śpiewaka do szybkości, przewidywania tonalności i oddawania emocji.

Przykład 29:

The image shows a musical score for Example 29, consisting of two staves of music in F major (one flat) and 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. Above the staff, there are several annotations in Chinese: 'a' above the first measure, 'a2模进' above the second measure, 'a3扩大' above the third measure, 'a4分裂' below the first measure, 'a5换尾模进' below the second measure, and 'a6扩大重复' below the third measure. The score includes a fermata over the first measure, a repeat sign over the second measure, and a triplet of eighth notes in the final measure. The number '5' is written at the beginning of the second staff, and the number '3' is written below the triplet.

Prezentacja sekcji A (takty 10-25): tonalność pojedyncza. Może być ona podzielona na górne i dolne części, a one ponownie rozbite na frazy 4 + 4; podsekcja 4 może zostać rozdzielona na dwie równej długości sekcje 2 + 2. W dwóch frazach i czterech małych sekcjach taktów 10-17 do napisania wykorzystano chińską strukturę „początek, przejście, zwrot i zakończenie” (tak, jak w przykładzie 1.).

Melodia pierwszego zdania składa się głównie z czterech skal tonalnych z silnymi cechami etnicznymi, takimi jak północno-zachodnia, mongolska i tybetańska. Pierwsza fraza wykorzystuje cztery skale tonów Shang, Jue, Zheng i Yu jako główny ton. Pierwsze dwie sekcje muzyczne pierwszego zdania zaczynają się od

Shang i spadają na Jue, a wstążkowy zarys melodii pierwszej sekcji muzycznej jest taki sam, jak jej pytająca forma w sekcji drugiej. Nie ma znaczenia, czy chodzi o śpiew, czy o składnię, obecny jest styl pytania i odpowiedzi oraz oznajmująca charakterystyka. Jest on również rozwijany przez powtórzenie oraz mieszaną zmian w odniesieniu do rytmu. Oktawa jest jego głównym elementem, który układa liryczny i eufemistyczny charakter koloru muzyki. Takty 18-25 utrzymują ogólną jedność z taktami 10-17 w temacie, rytmie, kompozycji, tonalności, harmonii i strukturze. W taktach 24-25 treść pieśni kończy się na głównej melodii.

Przykład 30:

谱例 3:

Kontrastowa część środkowa B (takty 26-49): refren, część transpozycyjna, porównanie melodii, kontrast zakresowy, kontrast tonalny (przejście do tonacji A w drugiej kulminacji półtonowej, nastrój wzrasta); zakres melodii przenosi się wyżej, partia wokalna powiększa się w stosunku do wzlotów i upadków eksponowanego odcinka, a śpiewna emocja zostaje zepchnięta do pierwszej kulminacji. Zgodnie ze stabilnością tonalności i harmonii (jeszcze nie przeniesionych do punktu kulminacyjnego) emocje są powściągane, a zakres rozszerzany. Szerokie zastosowanie typowych narodowych technik kompozytorskich, krótkie i zwarte frazy rozwijają się w szerokim zakresie.

Zastosowanie 6, 7 i 8 stopni, aby przejść do nurtu melodii w szerokich zakresach, absorbując muzyczne cechy rozwoju kulminacyjnego wielu pieśni północnych i etnicznych mniejszości – (ton-bA) – oraz rolę emocjonalnego nastroju.

Kontrast sekcji B (tj. 42-49): Przeniesienie tonacji do punktu kulminacyjnego

utworu muzycznego. Na podstawie zmian w szybkości, zakresie, barwie tonalnej, stabilności harmonii i nastroju śpiewu można stwierdzić, że te 8 taktów jest punktem kulminacyjnym całej pieśni. Punktem początkowym i końcowym rozwoju jest piękny podział całej pieśni; sekcja środkowa rozpoczyna progresję półtonów w 38. takcie, która podnosi znaczenie strmony wokalne, wskazując, że tendencja rozwojowa melodii pieśni osiągnie nową wysokość, a jednocześnie sprawi, że koloryt narodowy i styl melodii osiągnie najwyższy punkt.

Część kończąca (takty 59-69):_Melodia ukazuje rozwój melodyki w części środkowej, wykorzystując *wtrącenie* i połączenie melodii z części B, która jest główną cechą charakteru tej pieśni. Jednakże, nie jest to seria pochodnych ekspansji grupy dźwiękowej podstawowego rytmu, ale połączenie niektórych reprezentatywnych wzorców dźwięku. W oparciu o powyższą analizę, *Pieśń o Chile* jest zredukowaną i odtworzoną, pojedynczą strukturą z kontrastującą częścią środkową. Napisana jest w narodowym systemie pentatonicznym z silną narodową tonalnością. Struktura przedstawiona jest podobnie do tej z końcówki kontrastu składającego się z czterech fraz równoległych. Dwie frazy mają narodowe cechy „rozpoczęcia, przejścia, zwrotu i zakończenia”. Z powodu deklaracji kontrastujących tematów w różnych tonacjach i interwałach, do muzyki stale wnoszone są nowe czynniki. Prezentacja tematu jest zredukowana na końcu, w celu powielenia tonalności otwarcia. Epilog natomiast wykorzystuje melodię „wtrącenia” w tekście, aby podkreślić zmianę tematu refrenu, a półton drugiego refrenu jest związany z układem tonalnym transpozycji. Sprawia to, że *Pieśń o Chile* spowita jest zasłoną romantyzmu na bazie silnych cech narodowych.

(3) Bridge

Bridge to utwór powstały w 1981 roku. Jej autorem jest Yu Zhi, a kompozytorem Lu Zaiyi – słynny, współczesny muzyk chiński. Poprzez opis scenerii rodzinnego miasta cała pieśń wyraża tęsknotę i nostalgię autora za rodzinną wioską, a także jego miłość do wielkich rzek i gór ojczyzny. Cała pieśń jest dwuczęściową strukturą muzyczną. Nie jest długa, ale ruch jest właściwy. Śpiew i fortepian odbijają się od siebie na zasadzie echa, przedstawiając piękny obraz miasta, wody na południu Chin, co jest niezapomnianym wrażeniem. Dlatego też pianista powinien zawsze zwracać uwagę na tworzenie odpowiednich koncepcji artystycznych zgodnie z tekstem.

Wstęp rozpoczyna się od *arpeggio* mf, a myślami zdajemy się wpadać do rwącej rzeki. Pojawia się ślad naglącej potrzeby powrotu do rodzinnego miasta.

Przykład 31:



Akompaniament jest oparty na rozbudowanych akordach, co od początku zaciera tonalność utworu i dodaje mu dysonansowego piękna. Gwałtowny nastrój zostaje na chwilę przedłużony w takcie 4. W taktach 5-7 gwałtowność ta jest rozbudowywana warstwa po warstwie, ale jej siła ma charakter łągodzący, dzięki akordom wielkiej i małej septymy w takcie 8. Nastrój stopniowo się uspokaja, aby utworować drogę głównej narracji. Podczas wykonywania tej partii fortepianu powinno się zwrócić uwagę na zarys linii poza akordami, podkreślić zmiany charakteru i jego barwy, a następnie w pełni ukazać tęsknotę autora za rodzinnym miastem i senną scenę Wodnego Miasta w południowych Chinach.

Część I: Tekst *Istnieje wiele małych mostów w mieście wody*, we wstępie do autorskiego opisu pięknej scenerii rodzinnego miasta, wyrwał kiedyś ludzi z nagłej tęsknoty za domem. Melodia przyjmuje delikatne i eufemistyczne metody progresywne pieśni ludowych z południowych Chin, a rytm ma charakter tradycyjnej chińskiej opery, aby zwiększyć narracyjną naturę melodii. Daje to śpiewakowi wielką przestrzeń twórczą w czasie drugiej części utworu. Tutaj partia fortepianu wykorzystuje możliwość bycia dość skromnym, a jedynie dodaje akordy w miejscu, gdzie melodia wokalna jest rozszerzona, tak, aby ukazać jej odbicie. W tej części fortepian powinien być delikatny, aby zobrazować spokojną i piękną scenerię wioski położonej nad wodzą. Od 17. taktu tempo utworu zmienia się z *adagio* na *moderato*, rozwija się też intensywność - od *mp* do *poco a poco cresc.* Stopniowe przechodzenie od *crescendo* do *mf* wskazuje, że autor zaczyna się ekscytować, przedstawiając piękne krajobrazy rodzinnego miasta. Uczucia nostalgii są nie do opisanie. W 17. takcie fortepian podkreśla i powtarza melodię wokalną akordami, a w 18. zmienia i odtwarza ją, aby wzmocnić odczucia słuchaczy dotyczące głównej melodii. W takcie 22. fortepian powtarza, jak poprzednio, melodię wokalisty, z tą różnicą, że tym razem staje się on echem melodii wokalnej i opadającego basu lewej ręki fortepianu. Melodia wokalna ma barwę minorową, ale w konfiguracji harmoniczej pełni funkcję durową. Jest to technika kompozytorska „alternatywnej konfiguracji”, powszechnie stosowana w utworach Lu Zaiyi, która często daje odbiorcom poczucie świeżości.

Część II: oznaczenie tempa to nadal *Moderato*, a podpowiedź emocjonalna to

płynnie. Słowa piosenki dziewczyna odpoczywa przy moście z naramiennikiem, a stary człowiek dostarcza zboże pod ten most ukazują scenę o charakterze dynamicznym, która jest bardziej energiczna niż martwa natura w kraju pełnym wody opisanym w części pierwszej. Ta część partii fortepianu jest bardzo regularna, dopóki płynie lekko i nie jest zbyt ekscytująca. Następnie nastrój również rozwija się w dwóch powtórzeniach tekstu *Od tysięcy lat jestem z dala od domu, Kocham też wodne to miasto i jestem gotów być mostem*. W takcie 38 fortepian gra melodię z akordami oktawowymi, tworząc duet z melodią wokalną. W tym miejscu, nawet jeśli fortepian gra solo, to i tak powstaje piękna muzyka. Jednakże wraz z melodią wokalną tworzą echo i uzupełniają się nawzajem, co w pełni ilustruje znaczenie fortepianu w pieśniach artystycznych. Drugie powtórzenie tekstu *tysiące lat z dala od domu* sprawia, że nastrój staje się pełniejszy, a kompozycja fortepianu również zmienia się z akordu dekompozycyjnego poprzedniego zdania na akord kolumnowy, co lepiej sprzyja rozwojowi atmosfery, zwiększając tym samym wewnętrzne napięcie utworu. Ostatnia zwrotka to punkt kulminacyjny całego utworu, który silnie wyraża przywiązanie i miłość autora do rodzinnego miasta. Wreszcie siedem trójdźwięków granych przez prawą rękę ciągle się powtarza, a myśli zdają się odpływać i odpływać wraz z falami wody.

(3) Tęsknota za domem

Wei Hanzhang jest autorem tekstu pieśni artystycznej *Tęsknota za domem*. Jest on również mistrzem współczesnych pieśni artystycznych w Chinach. To on jako pierwszy w tym państwie wprowadził termin *tekst. Tęsknota za domem* została napisana w 1932 roku, kiedy pracował w Narodowym Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju. W tym czasie Chiny znajdowały się w okresie wojny, natomiast on sam pracował w innych miejscach. Stworzył ten utwór, aby wyrazić swoją tęsknotę za dalekim rodzinnym miastem i krewnymi. Utwór ten jest również jego pierwszym wierszem. Autor dzieli cały tekst na dwie części. Część I. opisuje scenerię, a część II. wyraża emocje. W całej pieśni nie ma powtarzających się słów, przyjmuje ona gatunek literacki z długimi i krótkimi zdaniami jako główną strukturę. Autor jest jak artysta trzymający pędzel, aby opisać chiński sposób malowania atramentem na Festiwalu Qingming. Wykwintne i umiejętne słowa oraz świeży i prosty styl malarski sprawiają, że sceneria przeskakuje przed naszymi oczami. *Gałązka wierzby i kukulka* w tekście reprezentują miłość w czasach starożytnych, podczas gdy *spadające kwiaty i mikrofały* sprawiają, że ludzie czują się ponuro. Taki rodzaj mieszania uczuć i scen, a także technika pisania polegająca na wyrażaniu emocji na podstawie faktów, ukazuje tęsknotę autora za domem w sposób wyrazisty i żywy.

Jest to krótki utwór. W budowie muzycznej przyjmuje jednolitą dwuczęściową formę muzyczną z wyraźnymi warstwami. Harmonia na początku utworu przechodzi od głównej do podrzędnej, co sprawia, że cały utwór jest w tonacji Es-dur. W swojej twórczości kompozytor Huang Zi dąży do osiągnięcia linii melodycznej, barwy i harmonii całego utworu, które w największym stopniu mogą oddać artystyczną koncepcję i urok tekstu. Opisał tendencję melodii pierwszej części utworu jako krętą i falującą linię, a pofalowane wysokie punkty pojawiają się na słowach *tie, Guo, Ping* co pokazuje, że Huang Zi nie tylko stworzył linie melodyczne, ale także wziął pod uwagę prawo fonologii języka. Zatem, słysząc lub śpiewając ten utwór, będziemy czuć się bardzo naturalnie i przyjaźnie. Poprzez to możemy zobaczyć, że Huang Zizi dąży do perfekcji w obróbce i aranżacji muzyki.

Przykład 32:

柳丝系绿，清明才过了，独自个凭栏无语。

4-2.

更那堪 嗟 外 鹃 啼，一声声道：“不如 归去！”

Po części interludium dochodzimy do pierwszego zdania drugiego akapitu – „rozbudził uczucia związane z pożegnaniem”. Autor używa wznoszącej się melodii skali chromatycznej, aby wyrazić swoje uczucia po usłyszeniu śpiewu kukułki. Po nim następuje zdanie *zapytaj, czy spadające kwiaty płyną na południe wraz z falami*. W tym zdaniu ekspresja emocjonalna i konstrukcja tonacji całej pieśni osiągają szczyt równocześnie, a poprzednio nagromadzona i tłumiona tęsknota jest uwalniana właśnie w tym zdaniu. Część melodyczna powieliła ten sam wzór długiej linii, co w pierwszym akapicie i pozostaje taka do końca całej pieśni. W utworach Huang Zi widzimy, że niezwykle precyzyjnie kontroluje ogólny rytm pieśni. Melodia doskonale łączy się z poezją zawartą w słowach. W pierwszej części używa głównie falistych długich linii, aby wyrazić swoje uczucia poprzez scenerię, a także wykorzystuje subtelną metaforę, w celu wyrażenia swojej tęsknoty za rodzinnym miastem. Druga część toruje drogę do ruchu ciemnego tonu skali chromatycznej skierowanego w górę, tak aby zgromadzić siły dla późniejszego wyrazu emocjonalnego. Wreszcie tenor, zaplanowany na słowo *ask*, rozszerza melodię o szeroką barwę tonacji i pokazuje silną tęsknotę za domem w bezpośredni sposób. Na końcu zdania *Chciałbym z nim iść* Huang Zi nadał pieśni charakter wydłużonego zakończenia muzycznego, rozszerzając

długą linię melodyczną na słowie *ask* do końca pieśni, tak jak wykorzystał wszystkie swoje nagromadzone siły, aby wyrazić silną tęsknotę za domem.

Huang Zi układa partię fortepianu w *Tęsknocie za domem* według różnych ustępów melodii. W preludium aranżuje partię prawej ręki w celu dekompozycji akordu, podczas gdy lewa przyjmuje typ akompaniamentu *arpeggio* o trzech lub więcej dźwiękach oraz kontynuuje tę kompozycję do końca pierwszego ustępu. Taka spójna konstrukcja wzmacnia funkcję harmonii i jest echem tendencji melodycznej muzyki wokalne. Po pojawieniu się partii wokalne, akompaniament prawej ręki zaczyna współpracować z lewą ręką i przechodzi w *arpeggio* w górę i w dół w tym samym czasie. Ze względu na pauzę oktawową na początku akompaniamentu prawej ręki, akompaniament lewej ręki pojawia się jako pierwszy, co tworzy przemienność w jego technice, uwypuklając poczucie hierarchii muzyki. W połączeniu z piękną scenografią przedstawioną w tekście autor używa *arpeggio* w górę w akompaniamentcie prawej ręki, w celu wyrażenia zachwytu przyrodą. Natomiast *arpeggio* w dół wykorzystane jest, aby podkreślić emocjonalny koloryt melancholii i smutku. Celowe dodanie nuty w części dolnej pokazuje tylko, że smutek, jaki przynosi autorowi opisywana sytuacja, jest większy niż radość. Te same dwie nuty pojawiają się obok siebie, tak jakby autor starał się stłumić tę smutną emocję, nie chcąc dopuścić do jej ujawnienia. Ten pomysłowy układ może lepiej oddać silną tęsknotę za domem i stworzyć podwaliny pod późniejszą emocjonalną narrację i tryskającą energię.

Przykład 33:

5-1



柳丝系绿，清明才过了，独自个

5-2



语。更那堪墙外锦啼。

W części interludium Huang Zi umiejętnie wykorzystuje fortepian do imitacji „śpiewu kukułki”, co jest nie tylko żywą odpowiedzią i uzupełnieniem zakończenia pierwszego ustępu, ale także przejściem do zmiany kompozycji partii fortepianu w drugim ustępie. Fortepian jest tu pełen jasnych zmieniających się kolorów tonalnych, co sprawia, że efekt harmoniczny tego fragmentu pieśni jest pełen napięcia. Ma to na celu gromadzenie siły ekspresji emocjonalnej, a następnie popchnięcie późniejszej muzyki w stronę punktu kulminacyjnego. Właśnie wtedy lewa ręka zaczyna odtwarzać kompozycję fortepianu z pierwszego ustępu, podczas gdy prawa ręka podążała za lewą, zachowując proces wykonywania akordów aż do końca całego utworu.

Przykład 34:

Tęsknota za domem to pieśń artystyczna oficjalnie opublikowana przez Huang Zi przed jego śmiercią. Jest to również pierwszy utwór autora tekstów Wei Hanzhanga. Ma on również wielkie, inspirujące znaczenie w historii rozwoju chińskich pieśni artystycznych, pomimo tego, że jest krótki. Jednak jego cechy strukturalne są wyraziste. Warto wspomnieć, że Huang Zi wykorzystał ponad 40 znaków dynamicznych i terminów muzycznych. Oznaczenia są dokładne co do jednego słowa. W niektórych miejscach lewa i prawa ręka oraz partie wokalne fortepianu zostały oznaczone różnymi omówieniami. Widać tu rygorystyczną postawę Huang Zi w tworzeniu muzyki.

4.3 Melancholia

(1). *Nocne cumowanie przy klonowym moście*

Zapadł zmrok, kruki kraczą pod mroźnym niebem. Chłodne nadrzeczne klony, przyćmiona lampa rybaka i bezsenna noc. Na obrzeżach Gusu leży świątynia

Hanshan, dzwoni o świcie, dźwięk dociera do łodzi rybaka. Ten właśnie wiersz - *Nocne cumowanie przy klonowym moście* - napisał poeta Zhang Ji z dynastii Tang. Jest on zarówno obrazowy, opisowy, jak i muzyczny. Przedstawia piękną scenę Wodnego Miasta w południowych Chinach i wyraża melancholię poety. Dlatego Świątynia Hanshan stała się słynnym historycznym miejscem na całym świecie. W 1981 roku Li Yinghai użył tego wiersza jako tekstu do stworzenia pieśni artystycznej o tym samym tytule, która zdobyła *Złotą nagrodę w konkursie tworzenia chińskich pieśni artystycznych w latach 80-tych*. Umiejętności twórcze Li Yinghai są znakomite. Łączy on techniki atonalne ze śpiewem starożytnych pieśni, co jest bardzo poetyckie i malownicze. Można go nazwać klasykiem chińskiej starożytnej poezji i pieśni artystycznych.

W pierwszych trzech fragmentach wstęp i pięciostopniowy podwójny ton są progresywne od *pp*-*p*-*mp*, a palce trzymają się klawiszy. Pięciostopniowy podwójny ton w może być utrzymany przez pedał tonu ciągłego na środku fortepianu, a ton *#c* prawej ręki nakłada się na podwójny ton prawym pedałem. Trzy ozdobne tony nie obejmują użycia pedałów, więc dźwięk jest eteryczny i szeroki, jak dzwon z oddali. W takcie 4 „dzwon” w lewej ręce nadal używa środkowego pedału, a pedał prawy może zostać wykorzystany do dziewięciu łączników w trzecim takcie w ręce prawej, natomiast trzy ozdobne tony przed dziewięcioma kolejnymi tonami nie nakładają się na niego. Dziewięć kolejnych tonów można podzielić na trzy grupy według trzech tonów, które mogą być grane na przemian przez prawą rękę, lewą rękę i znów prawą rękę. Opuszki palców są pewne, a ręce poruszają się na przemian szybko i bezwładnie, tak jak zimne srebro i biały mroźny dzień.

Przykład 35:



Siódmy takt, tremolo w prawej ręce, powoli wznosi się i nabiera tempa, migocząc w tonacji. Dźwięk jest lekki, jak mroźne niebo, wypełnione nocnym, zimnym, cichym i pięknym kolorem.

Przykład 36:



W takcie 13. trzy powtarzające się nuty w prawej ręce mogą być grane bardziej ospale, jak melancholijne i skradające się kroki poety. Cztery ozdobne dźwięki prawej ręki w takcie 14. są równe i elastyczne. Jednocześnie melodyczne dźwięki zdobiące wymagają *crescendo*. Dźwięk jest osobliwy i ciekawy, jak łódź rybacka kołysząca się na powierzchni rzeki.

Przykład 37:

13

姑 苏 城 外

Intensywność połowy taktu 18 i pierwszej połowy taktu 19 osiąga punkt najwyższy w całym utworze. Wkroczenie na to półtora taktu z użyciem pedału powoduje erupcję wszystkich emocji. Potem intensywność osłabia się, powtarza i cofa, aby stopniowo powrócić do ciszy.

Przykład 38:

mp

夜 半 钟 声 到 客 船

mp

f

mf

Ostatnie 4 takty są odbiciem początku i końca wstępu. Dźwięk dzwonu odchodzi od mp-p-pp z ostatniego taktu może być powiększone lewym wyciszającym pedałem, aby stworzyć przyciemniony, zamglony i stopniowo zanikający obraz dzwonu.

Przykład 39:



(2) *Czerwona fasolka Ci*

Podczas wykonywania pieśni artystycznych Liu Xuean wokaliści muszą zwracać uwagę na doskonałą integrację głosu i dźwięku fortepianowego, ponieważ to on podkreśla artystyczną koncepcję i rytm, który nie tylko posiada charakterystyczne cechy kultury chińskiej, ale także sprawia, że pieśni doskonale oddają klimat i rytm chińskiej poezji poprzez zastosowanie europejskich technik harmonicznyc. Ponadto dźwięki fortepianu nie są już zwykłym wsparciem wykonania, ale istnieją w myśli muzycznej Liu Xueana i są częścią całej pieśni. Oddaje on sytuację utworu poprzez serię zmian w schematach strony fortepianowej, takich jak użycie *arpeggio* i *tremolo*, dając ludziom rodzaj słodkiej przyjemności. Jego aranżacja partii fortepianu może nie tylko dać ludziom niejasną artystyczną koncepcję poezji, ale także dostarczyć publiczności abstrakcyjny emocjonalny rezonans. Dlatego śpiewacy powinni dobrze wykorzystać fortepianowy, aby osiągnąć naturalną integrację z własnym śpiewem i emocjami.

Na przykład cały utwór *Czerwona fasolka Ci* opiera się na tonacji Es -dur, a trzeci takt *Kapie niekończąca się miłosna krew, rzuca czerwoną fasolkę* na akordzie sześciostopniowym. W siódmym taktie melodia zmienia się z łagodnego wicia się w dół na wznoszący się opór. Nastrój pieśni stopniowo nabiera charakteru skargi. Dźwięk fortepianu współpracuje z wznoszącą się melodią, a stale zagęszczana harmonia lewej ręki odgrywa ważną rolę w doprowadzaniu emocji pieśni do wysokiego punktu. W tym czasie również emocje wokalisty zostały wprowadzone na wyżyny podczas śpiewania tekstu *Po zmierzchu*. Siła głosu powinna być mocniejsza, tak aby odzwierciedlała emocje wokalisty. W tym czasie głos i dźwięk fortepianu są spójne, splecione i zintegrowane, a emocja, jaką chcemy wyrazić w utworze, jest z nimi zgodna. Następnie przy tekście *ah... Płynąca zielona woda* transformacja partii prawej ręki z akordu sześciostopniowego w górze na akord sześciostopniowy w dół daje stabilny czynnik do zakończenia, podczas gdy lewa ręka gra niższy akord ośmiostopniowy, co wzmacnia poczucie zakończenia całego utworu. Następnie śpiew wokalisty pod koniec powinien być również kontrolowany, aby zwolnić oraz osłabić dźwięk. Zakończenie to jest zgodne z tendencją ujęcia głosu fortepianowego.

Przykład 40:

The image shows a musical score for Example 40. It consists of two systems of music. The first system (measures 24-27) features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The lyrics are: 悠 悠 呀 呀 恰 似 避 不 住 的 青 山. The second system (measures 28-31) continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 随 随 随 不 断 的 绿 水 映 映. The score is written in a minor key and includes dynamic markings like 'f' and 'mf'.

4.4. Fortepian w pieśniach artystycznych wyrażających uczucia narodowe

(1) *Rzeka płynie na wschód*

W tekście pieśni *Rzeka płynie na wschód* poeta Su Shi w pełni wykorzystał metodę „porównania podmiotu z innym przedmiotem”. Wiersz ten został nazwany „nostalgią”, przypominając historyczne osiągnięcia starożytne. W rzeczywistości wyrażał on cel własnej „liryki”. Poprzez historyczne umiejscowienie roli „obiekту”, takiego jak Zhou Yu i Zhuge Liang w okresie Trzech Królestw, niniejszy artykuł podkreśla logiczne cechy poety Su Shi postrzegającego siebie jako przygnębiony obiekt, w celu realizacji w swoich wierszach twórczego zamiaru „zapożyczenia przeszłości, aby opisać teraźniejszość”. Su Shi w tym czasie stał w obliczu bardzo trudnej sytuacji. Zhou Yu, Zhuge Liang i inne postacie historyczne w jego wierszach dokonały wielkich osiągnięć, które uruchomiły stan umysłu bohatera - był wyłączony i bezczynny w tym okresie. Koniec odzwierciedla również jego szeroki umysł charakterystyczny dla afektu, odzwierciedlając głębokie emocje Su Shi i wewnętrzne uczucia depresji.

Akord kolumnowy na początku tworzy wspaniały, tragiczny i ekscytujący obraz. Choć na początku jest ich pięć, barwa zmienia się nieznacznie z powodu różnych ich funkcji. Przed przystąpieniem do grania muzyk powinien wprawić siebie w nastrój, chwycić akord mocną ręką i głęboko wcisnąć klawisze. *Rzeka płynie na wschód* i *fale zmywają piasek* powinny wywołać oczywisty kontrast, to znaczy pierwszy i drugi akord odpowiadający tekstowi *rzeka płynie na wschód* powinny zostać zagrane dostojnie i z heroicznym rozmachem. Kolejne trzy akordy odpowiadające tekstowi *fala wypłukuje piasek* muszą być nieco jednolite wyrażające ślad smutku i zagubienia. Ważne jest, aby akompaniator zwrócił uwagę na dostosowanie siły każdego palca, uchwycić linie melodyczne wysokich i niskich

akordów oraz podkreślić zmianę ich barwy.

Fortepian powinien tu być jak najbliżej melodii śpiewaka i wykorzystywać bogatą kompozycję harmoniczną, aby zapewnić śpiewakowi wyraźne wsparcie.

Przykład 41:



Basy w lewej ręce, w pierwszym rzędzie - *fala wyplukująca piasek* – to obraz wiecznych romantycznych postaci. Te dwa kluczowe basy są często ignorowane. Bas z tych dwóch miejsc może prowadzić wokalistę do doskonałego połączenia i uczynić kompozycję materiałów muzycznych pełniejszymi. Symetryczny bas jest też w melodii fortepianu. Te linie melodyczne tworzą melodykę zgodnie z postępowaniem harmonicznym, która utrzymuje symetryczną równowagę z liniami melodycznymi śpiewaka.

W fortepianie konieczne jest racjonalne i inteligentne wykorzystanie trzech pedałów, co zapewnia znaczącą rolę w estetyce linii melodycznych, oddaniu emocjonalnego tonu, zwiększeniu harmonii barwy, w efekcie dźwiękowym i tak dalej. Przede wszystkim, w części wstępu na początku taktów 8 do 12, fortepian stanowi żywy opis „fal uderzających o brzeg” na rzece. Poprzez intensywne i gęste szesnastki imituje pęd skał i napierające na brzeg fale. Wydaje się, że rzeka ominęła tysiące śniegowych stosów. Intensywne akordy krótkich fraz popychają muzykę na szczyty fal i wprowadzają słuchaczy w świat galopujących koni.

Przykład 42:



Kilka punktów, na które należy zwrócić uwagę podczas gry w tym ustępie:

Po pierwsze należy użyć siły przedramienia i wykorzystać siłę ramienia, aby dokładnie odtworzyć wartość czasową ósemki i ćwierćnuty;

Po drugie, użycie pedału, który można zastąpić szybko i swobodnie, utrzyma zmętniałe struny w czytelności brzmienia;

Po trzecie, końcówka interludium powinna być zagrana zgodnie z oznaczeniem *Piano* w partyturze. Może być również kontrolowanie przez pedał tonu słabego, aby przedstawić odległą i tajemniczą koncepcję artystyczną. Po wprowadzeniu sekcji lirycznej, w orzeźwiającej pieśni wykonawcy, akompaniator powinien zwrócić uwagę na pracę palców - nie powinna być zbyt aktywna podczas gry. Należy dotykać klawiszy najgrubszym obszarem opuszka palca, a akcja odciążania klawiszy może być również nieco powolna. Ważne jest, aby zwrócić uwagę na lateralne przenoszenie siły palców.

(2). *Zhaojun wyrusza za granicę*

Zhaojun wyrusza za granicę to prawdziwa opowieść z naszej historii. Akcja miała miejsce ponad 2000 lat temu w 33 r. p.n.e. Podczas panowania dynastii Han, Hu Hanxianyu oraz Hunowie wkroczyli do Chang'an i trzykrotnie przekroczyli granicę dynastii, dobrowolnie prosząc cesarza Han Yuan o schronienie i zawarcie pokoju. W czasie, gdy cesarz Han Yuan doświadczał straty, była pokojówka pałacowa o imieniu Zhaojun usłyszała o tym i podjęła inicjatywę, aby prosić o zawarcie pokoju. Dlatego tytuł tego utworu to właśnie *Zhaojun wyrusza za granicę*. Nie tylko przyniosła Hunom pokój i dobrobyt, ale także sprawiła, że granica między Hunami a dynastią Han była wolna od wojny przez ponad 60 lat, jak mówi sentencja: *granice miast są zamknięte, bydło i konie rozprzestrzenione w dziczy, nie ma szczekania i policji przez bardzo długi czas, nie ma też walki między ludźmi*.

Pragnę podkreślić, iż dokładna i wyszukana interpretacja partii fortepianu w tej pieśni może nie tylko promować rozwój zawartej w niej historii, ale także położyć solidne podstawy dla rozwoju muzyki w dalszej części pieśni. . Równocześnie jest to również wysokie natężenie i podsumowanie całego dzieła. Muzyka rozpoczyna się w melodyjnym i powolnym tempie. Opowieść powstaje od akordu z dysonansowymi partiami basowymi. Granie tego akordu wymaga wielkiej uwagi. Po pierwsze, należy skoncentrować nasze emocje i myśli. Trzeba zagrać go głęboko, ale nie ciężko, wyczerpująco, ale nie martwo - naśladować dźwięk gongów i bębnow przed marszem, który od razu przenosi ludzi w czasy dynastii Han sprzed ponad 2000 lat. Po trzech uderzeniach, pod osłoną partii basowej, dostojna melodia górnej partii prawej ręki zdaje się imitować jakby pusty dźwięk rogu. Pierwsze dwie nuty tworzą kwintę czystą, dając ludziom poczucie pustki i otwartości. Dlatego też podczas gry powinniśmy kontrolować siłę i szybkość dotykania klawiszy. Czwarty takt ukazuje

akord z „pochyłym tonem”, który jest punktem zwrotnym części wstępu. W tym czasie nastrój muzyki zmienia się, co również toruje drogę do jej rozwoju. Dlatego ten akord powinien być grany przez szybkie i mocne dotknięcia klawisza, dając słuchaczom niespodziewane wrażenie słuchowe. Po tym, tempo muzyki zmienia się z powolnej na szybką, nastrój muzyki ze słabego na silny. W rzeczywistości imituje to efekt dźwiękowy i rytmiczny urok wykonania sprawiając, że muzyka jest odbierana z ogromną uwagą. Ukazuje to rozstanie Wang Zhaojun z rodzinnym miastem i poślubienie innych, jak gdyby drużyna powitalna maszerowała po rozległych łąkach i oddalała się od rodzinnego miasta, w końcu doprowadzając do punktu kulminacyjnego, prezentując 9-taktową melodię tematu muzycznego. W tym czasie bas w lewej ręce wykorzystuje ciągły rosnący akord, a część sopranowa w prawej ręce używa oktawy do grania melodii tematycznej utworu, oddając wspaniałe nastrój. Oznacza to również, że serce Zhaojun nie jest wypełnione tylko urazą. Chodzi raczej o patriotyzm z budzącą respekt prawością. Podczas gry należy rozluźnić ramiona i skierować przedramiona do gry w taki sposób, aby każda nuta brzmiała głęboko, przejrzysto, nastrojowo i wspaniale. Tylko w ostatnich trzech taktach na koniec wstępu n

Przykład 43:

Środkowa część wstępu to bardzo entuzjastyczne i nieskrępowane *allegro*, które żywo ukazuje szorstką i dziką osobowość śpiewających i tańczących Mongołów. W tej części jest 11 taktów, które są podzielone na dwa poziomy. Pierwszy poziom to pierwsze 4 takty. Opisują one żywą scenę śpiewu i tańca. W normalnych okolicznościach pozycja akcentowa czterech taktów powinna być w takcie pierwszym i trzecim. W celu lepszego dopasowania do rytmu mongolskiego tańca, proces akcentowy jest zmieniony na pierwszy i czwarty takt. Dlatego podczas gry dźwięki muszą być wykonywane starannie i z siłą, a rytm musi być grany wyraźnie i żywo. Witalność muzyki sprawia, że utwory mają charakterystyczne lokalne cechy narodowe, a jednocześnie pokazują entuzjastyczny i nieskrępowany rytm muzyczny Mongołów. W kilku następnych taktach zmienia się wzór dźwiękowy i kompozycja. Górny głos prawej ręki wykorzystuje ciąg ósemek i pierwsze szesnastki, aby wyrazić dźwięk kopyt konia biegnącego po bezkresnej prerii. Grając, należy używać opuszków palców, aby każda nuta była zagrana wyraźnie i ziarniście. W ostatnich dwóch taktach interludium tempo konia słabnie, a nastrój i intensywność muzyki stopniowo maleją. Z biegu przeszły w chód, jakby niedaleko przed nimi, tymi końmi, znajdowało się kilka domów. W tym czasie partia fortepianu nadal posługuje się rytmem podkowy. Należy więc grać starannie, nie dotykając klawiszy zbyt szybko

oraz zachowując poczucie rytmu. Przykład 44:

Końcowa część przykładu partytury prowadzi muzykę do zakończenia trzema akordami skierowanymi do góry. Ostatecznie, z emocjami, które wywołuje w ludziach, muzyka ta również kończy się we wspaniałej i namiętnej atmosferze.

Przykład 45:



The image shows a musical score for Example 45. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a treble clef staff with lyrics in Chinese characters: '惟 慨 越 千 年 越 千 年'. Below it is a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. The music is in a minor key and 4/4 time.

(3). Nad rzeką Jialing

Ten utwór jest pojedynczą dwuczęściową formą muzyczną. Wstęp zaczyna się od delikatnej frazy i ma 19 taktów, a jego początkiem jest wybrzmienie oktawy. Interwał wkracza, a melodia sekundy małej dostarcza bardzo naglącego uczucia. W 8. takcie prawa ręka jest napięta, grając tercję małą, a lewa ręka wykonuje skalę chromatyczną. Wiele triol jest używanych w akompaniamencie, a większość akordów



The image shows the first part of the musical score for 'Nad rzeką Jialing'. It features a piano accompaniment on a grand staff. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'mp' (mezzo-piano). There are also markings for 'rit.' (ritardando) and 'tr.' (trill). The music is in a minor key and 4/4 time.



The image shows the second part of the musical score for 'Nad rzeką Jialing'. It features a piano accompaniment on a grand staff. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'mp' (mezzo-piano). There are also markings for 'rit.' (ritardando) and 'tr.' (trill). The music is in a minor key and 4/4 time.

została podzielona . Użyto triol do wyrażenia związku między charakterem muzyki i rodzajem fraz. Górna partia prawej ręki wykonuje progresje, natomiast lewa ręka gra stałym basem, co wprawia ludzi w niepokój.

Część B zaczyna wyrażać nowy charakter i ma szybsze tempo niż część A, ukazując wewnętrzne wahania emocjonalne. W 57. takcie rozpoczyna się najlżejsza melodia monofoniczna. W 78 taktach styl muzyczny zmienia się w pentatoniczny ton . Część wstępu wykorzystuje 3 takty H-dur jako przejście do części B. Część B dzieli się również na dwie części a i b. Część ta wyrażona jest głównie triolami. W takcie 94. pojawia się skala pentatoniczna w lewej ręce. Następuje ciągle odejście od melodii, która ulega zmianie. Na bazie trzech kolejnych nut dodawanych jest sześć następnych, wraz z szesnastkami. Druga połowa muzyki głównie przyjmuje tryb i skalę szesnastkową, aby wyrazić napięte i ekscytujące emocje w muzyce, tworząc w pierwszej części niewielki kontrast z rytmem stabilnej ósemkowej nuty.

Na początku utworu pojawia się muzyczny termin *Allegro*. Choć jest to *allegro* nagle, to jeszcze nie *Presto*. Jest to początek gry fortepianu w tonacji b-moll. Następnie skala pnie się w górę, na przemian z obiema rękoma, wznosząc się w oktawie. Wchodząc w 19. takcie części A, ekspresja muzyczna zmienia się na *Moderato con gravita*, a w 6. Takcie, po wejściu w część A, zmienia się na *Allegro vivace*. Jednak w 25. takcie pojawia się *ritenuto* - partia lewej ręki gra akord podrzędny b-moll, a partia prawej ręki pełźnie w skali oktawowej. Po 2 taktach ekspresja muzyczna została zmieniona na *Moderato un poco piu mosso*. W 30. takcie zmienia się ona na *Tempo di funerale*. *Allegro* od razu schodzi na plan środkowy, a rytm wykonania jest jakby pozbawiony życia, tworząc kontrastowy charakter muzyczny, który od razu wprowadza słuchacza w smutny nastrój. W takcie 48. następuje zmiana wyrazu muzycznego na *Recitativo*. *Recitativo* oznacza śpiew recytacyjny. Odpowiada to słowom utworu *ta sama płynąca woda, ten sam księżyc*. Takty 91-93 to przejście w pieśni – z tonacji H-dur z powrotem do b-moll . Poprzez to przejście, w celu doprowadzenia atmosfery muzyki do punktu kulminacyjnego w takcie 119., słabsze mp stopniowo wzmacnia się, dlatego też ten fragment może stać się częścią zwrotną całej pieśni. Od taktu 140. do końca ekspresja muzyki zmienia się na *Recitativo*, co kończy pieśń w formie recytacji. Kilka taktów jest podobnych do początku wstępu. Zakończenie dodane przez kompozytora w tym miejscu sprawia, że utwór ma charakter zamknięty. Jego wspomnienie zawsze pozostaje w naszej pamięci.

Wstęp solo fortepianu w „Na rzece Jialing” wykorzystuje głównie smutny ton i gniewny temperament, aby wyeksponować muzykę. Partia niskiego głosu biegnie w górę w stylu *arpeggio*, a lewa i prawa ręka grają homofonicznie. Melodia

prowadzona jest z góry na dół z siłą *f*, która zdaje się coś mówić. Dlatego też, jeśli chodzi o dotykanie klawiszy, powinno się dotykać je pod małym kątem, co może sprawić, że dźwięk będzie naprawdę smutny.

Basowe *arpeggio* jest jak szemrząca, płynąca rzeka. W takcie 57 muzyka powinna ukazywać podekscytowaną kołatkę, a lewa i prawa ręka musi grać naprzemiennie triolę w sposób ciągły. Po wejściu do taktu 70, główna melodia wykonywana jest przez lewą rękę, zaś prawa ręka powinna być lekka, dotykając klawisza TAK, aby podkreślić barwę tematu ręki lewej. Od taktu 119 do *Allegro* znajduje się wiele akordów. W takcie 124 kompozytor dodał dwutaktową formę *Toccata*, aby lepiej ustawić szesnastki, co ma na celu podkreślenie naglącego rytmu stanu falującego. Tutaj kompozytor zaznaczył *ff* najmocniej, ponieważ jest to najwyższy punkt całego utworu. Zakończenie powinno dawać wykonawcom poczucie odpowiedzialności podczas gry. W ostatniej części kompozytor zaznaczył *risoluto*, co znaczy zdecydowanie i stanowczo. Jest to równoznaczne z tym, że po energicznej ekspresji emocjonalnej klawisz akcentowany na końcu powinien być stanowczy i pokazywać determinację w powrocie do domu. Zgodnie ze znaczeniem tekstu, utwór ten wyraża uczucia poprzez różne formy fakturalne. Kompozytor wykorzystuje triole i zagęszczone akordy. Wraz z narastaniem emocji, kompozycja stale się zagęszcza i jest przetwarzana w tym samym kierunku, kierunku odwrotnym i akordzie. Korzystanie z tak napiętego rytmu i ciągłej charakterystyki muzyki pokazuje, że ból ludzi do agresorów jest jak rzeka i wyraża ich ducha walki. Barwa emocjonalna ukazuje wewnętrzny smutek w formie narracji.

5. Refleksje na temat jakości współdziałania fortepianu ze stroną wokalnoliteracką CHPA

5.1. Doskonalenie umiejętności gry

Liszt powiedział, że mistrz fortepianu musi posiadać trzy cechy: *pierwsza to umiejętności, druga to umiejętności, a trzecia to też umiejętności*. Wymienione tu zdolności są nie tylko realizowane przez grającego poprzez ruch opuszków palców, rąk oraz stóp. W celu dokładnego wyrażenia muzyki, należy nauczyć się korzystać z różnych rodzajów dotyku klawiszy, różnego wykorzystania ciężkości ramion, zmian siły i właściwości barwy, elastycznego dostosowania prędkości i rytmu, podziału melodii i frazy oraz innych języków technicznych, a także być w stanie elastycznie wykorzystywać i tworzyć różne umiejętności sprzyjające wyrażaniu konotacji muzyki, zgodnie z wymogami stylu wykonywanych dzieł muzycznych. Należy także stworzyć idealną jedność myśli, emocji i umiejętności artystycznych.

W niektórych utworach partia fortepianowy jest najtrudniejsza. Całkowita

synteza z fortepianem w tych utworach nie może zostać osiągnięta bez zastosowania wypracowanych technik gry na fortepianie. Dlatego umiejętności wykonawcze są podstawowym warunkiem, który musi posiadać każdy tzw. pianista-akompaniator, a jego poziom gry powinien osiągnąć co najmniej szczebel trudniejszej części Etiud Czernego op. 299. Pianista ten musi doskonalić swoje umiejętności gry na fortepianie poprzez systematyczny trening. Wśród wielu problemów i wiedzy do opanowania szczególnie ważna jest tu wiedza na temat metod śpiewu. Proces śpiewu jest uzupełniany głównie przez kontrolę oddechu, fizjologię i psychologię. Związek pomiędzy fortepianem a śpiewem tworzy zespół i mieszankę dwóch głosów. Mówimy o pieśniach a więc też śpiew jest podstawowym wzorem dla fortepianu a także standardem do pomiaru jego jakości artystycznej. Odzwierciedla się to w zmianie sposobu dotyku palcami instrumentu i zmysł muzyczny pianisty, przetwarzanie *Legato*, wymóg barwy, podział fraz i nacisk na oddech. Ponadto bardzo ważnymi kwestiami technicznymi są również dobre umiejętności wykonawcze w zakresie gry wielogłosowej oraz zdolność do myślenia polifonicznego. W pieśniach artystycznych partia fortepianu nadaje utworom wokalnemu magiczny blask i witalność, choć pisanie tej partii nie jest tylko tym określone. Fortepian posiada również własne cele i możliwości współtworząc jednak całość ze strony wokalną. Chociaż centra tych dwóch stron (partii) są różne, powinny one stanowić zrównoważoną relację, która wzajemnie się przenika i uzupełnia. Czynniki emocjonalne partii solowej w pieśniach artystycznych są złożone i w niektórych utworach linie polifoniczne są przeplatane ze sobą - na przykład w *Miłości poety Schumanna* akompaniator musi posiadać dobre umiejętności wykonywania wielogłosowego i zdolność myślenia polifonicznego, aby podkreślić kierunek melodii i wyrazić złożone treści emocjonalne.

5.2. Umiejętność współpracy pianisty z wokalistami

Partia fortepianowa jest nie tylko niezbędną stroną kompozycji w pieśni artystycznej, ale także w procesie ich odtworzenia. Doskonała interpretacja pieśni artystycznych jest realizowana wspólnie przez śpiewaków i pianistów. Doskonale współdziałanie odtwórcze obu wykonawców wymaga nie tylko ustalenia koncepcji koordynacji i współpracy, aktywnego słuchania siebie nawzajem i uważnej analizy, stopniowego kształtowania wspólnego dążenia estetycznego, ale i osiągnięcia milczącego porozumienia. Szczególne wymagania tej współpracy obejmują: szybkość, charakterystykę rytmu, porównanie siły, oddychanie, zmianę barwy, ekspresję itp. Aby rozwijać i kultywować kompetentne „partnerstwo” (jak to określa polski znakomity pianista – kameralista prof. Jerzy Marchwiński) w dziedzinie

wykonawstwa pieśni, jak i w ogóle w dziedzinie kameralistyki, nauczyciele muszą udzielać studentom prawidłowych wskazówek w powyższych aspektach.

5.2.1. Przygotowanie do współpracy

(1) Przeczytaj uważnie partyturę, aby zrozumieć podstawowe cechy treści i stylu muzyki.

Czytanie partytur obejmuje czytanie muzyki i słów. Treścią czytania muzyki jest głównie analiza trybu, tonalności, struktury utworu, podziału fraz, kierunku melodii, kompozycji oraz harmonii muzyki, itp. Podstawową różnicą między muzyką wokalną a muzyką instrumentalną jest przenikanie się języka. Można wtedy wyrazić sens bezpośrednio. Wymaga to od pianisty analizy tekstu, zrozumienia tematu utworu zgodnie z tekstem i przeżycia zawartego w nim obrazu artystycznego. Przykładowo włoska pieśń *Victory! Victory!*. Jeżeli zwyczajnie odgadnie się jej znaczenie na podstawie tytułu i melodii marszu, będzie można zrozumieć ją jako majestatyczną pieśń triumfalną. Jednakże po przeanalizowaniu tekstu zrozumiemy, że *zwycięstwo* oznacza tutaj tak naprawdę sugestię: *pozbadź się bólu miłości i nie daj się już zwieść, ani oszukać tym słodkim rozmowom!*.

Każda pieśń artystyczna to doświadczenie życiowe kompozytora i poety, wynik starannego przemyślenia. Dlatego też, czytając partyturę, akompaniator musi również przeanalizować twórcze intencje kompozytora i zrozumieć tło utworu, aby dokładniej uchwycić podstawowe emocjonalne cechy stylu utworu.

(2) Ćwicz uważnie i szukaj odpowiednich metod opracowywania muzyki i akcentowania klawiszy.

Na podstawie zrozumienia treści, stylu i emocji dzieł muzycznych, należy przeanalizować i zająć się częścią fortepianową utworu, a następnie dokładnie ją wyćwiczyć. Nauczyciele powinni prowadzić uczniów w kierunku uchwycenia wszystkich aspektów, takich jak wstęp, zakończenie, kompozycja przebiegu formy i zmian harmonii itp., tak aby wspólnie kształtować obraz muzyczny i wyrażać artystyczny urok dzieła wraz ze śpiewakami.

Ukazują one w pełni umiejętności i potrzeby gry i należy zwrócić na nie uwagę w praktyce. Podczas gry na fortepianie powinno się w pełni wykorzystać każdą z tych części, aby przewidzieć, poprowadzić, wzmocnić i wysublimować myśli i uczucia w utworze i wokół niego. Przykładowo *The Grapes of Turpan Are Ripe* skomponowane są przez Shi Guangnan. Pieśń zaczyna się od wspaniałego, płynnego i żywego wstępu, jakby wprowadzała słuchaczy w cudowny świat. Rytm muzyki w pierwszych ośmiu taktach jest stosunkowo wolny, co pokazuje słodkie wspomnienia

spowodowane przez bohatera, znajdującego się w scenerii, gdzie widzi drzewo winogronowe pełne owoców. Wykonanie wstępu muzycznego tej pieśni jest bardzo oczywiste: opis i oddanie mieszania się uczuć oraz scen podkreślają zauroczenie bohatera, a także jego ciepły i szczery charakter. W tym samym czasie pianista powinien zrozumieć organiczny związek w muzyce między wstępem i zakończeniem a muzycznym obrazem utworu, takim jak prezentacja wizerunku muzycznego, związek z jej przebiegiem itd. W procesie opracowywania należy zachować spójność i integralność utworu.

Wykonanie kompozycji często ulega zmianie zgodnie z przemianami emocji. Dlatego pianista powinien zwracać dużą uwagę na zmiany w kompozycji i zgodnie z głównym stylem oraz treścią wykonania utworu, zmieniać sposób gry, metodę dotykania klawiszy aby sprostać potrzebom utworu, czyniąc stronę fortepianową oraz melodię i charakter śpiewu skoordynowanymi i zgodnymi pod tym względem.

Na przykład *Three Wishes for Roses* Huang Zi: pieśń ta ma dwuczęściową strukturę. W kompozycji fortepianu, w części A, akordy pojawiają się w formie podziału, pokazując wewnętrzny niepokój i okrzyk bohatera. W tym czasie palce powinny być skupione na klawiszach, a brzmienie subtelne. Wraz ze stopniowym pogłębianiem się tonu muzyki, nastrój muzyczny części akompaniamentu staje się coraz bardziej ekscytujący, a intensywność powinna zostać odpowiednio wzmocniona, aby ukazać uczucie przygnębienia w sercu bohatera. Kompozycja muzyki instrumentu w części B ulega zmianie. Rytm akordu prawej ręki ściśle podąża za frustracją śpiewanej melodii. *Arpeggio* lewej ręki wzmacnia liryczny charakter muzyki, która jest pełniejsza i głębsza. Ze wzmocnieniem intensywności i zwiększeniem zakresu muzyka rozwija się aż do punktu kulminacyjnego. Następnie przechodzi w coraz dłuższy ton, co powoduje dużą zmianę nastroju, ukazując melancholię, beznadzieję, gorycz i bezradność. Koniec partii fortepianu stanowi też zanikanie tych emocji. Zmieniła się również jego kompozycja, jak łańcuszek cichych łez zanikających stopniowo.

Równie ważne jest analizowanie struktury muzycznej utworu. Mając rozeznanie w ogólnym jego układzie, można zaaranżować punkt kulminacyjny muzyki i sprawić, by utwór był warstwowy i zintegrowany. Oprócz uchwycenia ogólnej budowy utworu, pianista powinien również przeanalizować układ i zmiany harmonii w swojej partii. Na przykład we wstępach i zwrotkach funkcjonalność jest bardziej wyeksponowana, a czasami stosuje się chwilowe przesunięcia i przeniesienia, aby odzwierciedlić przemianę emocji. Zrozumienie układu harmonicznego utworu pomaga pojąć wewnętrzne powiązanie muzyki w bardziej szczegółowy sposób; kompozytor celowo rozwija harmonię. Niektóre z efektów harmonicznnych są przytłumione, inne jasne i kolorowe, a jeszcze inne energiczne, potężne, miękkie i

delikatne, co wymaga od pianisty dokładnej analizy zmian harmonii w muzyce, aby dokładnie i odpowiednio wyrazić temat utworu.

(3) Po zapoznaniu się z partyturą, ćwiczeniem gry, itp., należy przeprowadzić próbę własnego, jednoosobowego grania i śpiewania, czyli rodzaju współpracy z samym sobą, polegającą na śpiewaniu tekstu i graniu partii fortepianowej. Bez współpracy z wokalistami, muzyka jest oczywiście wciąż niekompletna. Ale by naprawdę zrozumieć i doświadczyć pełnej konotacji dzieł muzycznych, musimy uzyskać podstawową perspektywę tych dzieł poprzez własne granie i śpiewanie. Osobiste granie i śpiewanie jest ponadto pomocne w kształceniu myślenia muzycznego, kultywowaniu uwagi na dwóch niezależnych i uzupełniających się częściach śpiewanej melodii i strony fortepianowej, doskonaleniu zdolności słuchowych pianisty (i śpiewaka), a także bardziej umiejętnej i uważnej współpracy śpiewu i gry instrumentalnej. Tylko w ten sposób można odnieść sukces współpracy z wokalistą.

5.2.2. Współpraca z wokalistami

(1) Koncentracja na "partnerze" i nawiązanie dobrej współpracy

Partia fortepianowa nie może być wykonywana jako samodzielna całość. Skomponowana jest jako całość z wokalną stroną pieśni i tak powinna być traktowana. Pianista musi współpracować z wokalistami, aby realizować swoją wartość artystyczną. Najbardziej podstawowym jego zadaniem jest współpraca z wokalistą w celu dopełnienia interpretacji i odczytania muzyki. Pianista koniecznie powinien, po pierwsze, zrozumieć swoją pozycję - nie może być egocentryczny, popisywać się i dominować, ale także nie wolno mu biernie traktować swojej partii drugorzędnie.

Po drugie, akompaniator powinien nauczyć się umiejętności współpracy z innymi i nawiązać z nimi dobre stosunki, ponieważ każdy pianista i śpiewak ma inną osobowość i rozumienie muzyki. Często mają odmienne zdanie na temat podejścia do niej w procesie współpracy. Pianiści powinni prowadzić dogłębne badania i poważną praktykę w zakresie dzieł muzycznych, a także mieć odwagę trzymać się własnych poglądów, gdy stwierdzają, że ich rozumienie i traktowanie muzyki są przekonujące. W przypadku konfliktu z poglądami partnera nie należy łatwo rezygnować z własnych przekonań lub zmuszać drugiej strony do zaakceptowania ich, ale za to prowadzić pozytywną i przyjazną dyskusję tak, aby obie strony mogły stopniowo osiągnąć konsensus w życzliwej atmosferze.

(2) Uchwycenie rytmu, taktu, tempa i intensywności, siły dźwięku

Rytm i tempo są ważną częścią kompozycji muzycznej i mają ogromne znaczenie podczas występu muzycznego. Niektórzy muzycy porównują tempo i rytm do szkieletu muzyki, co jest bardzo właściwe. Dlatego akompaniator musi dokładnie uchwycić tempo i rytm muzyki, a także współpracować z wokalistą w czasie wykonywania utworu.

Stabilne poczucie tempa pomaga śpiewakowi w jego prawidłowym wykonaniu, takim jak tempo rozpoczęcia, tempo muzyki w trakcie, tempo przejścia między sekcjami oraz proces przetwarzania stopniowego, powolnego i rubato w utworze, itp. Obie strony wielokrotnie ukazywały swoje koncepcje wykonawcze w celu osiągnięcia milczącego porozumienia.

Gerald Moore (1899) - słynny mistrz akompaniamentu - napisał kiedyś *Czy gram nie za głośno?* Lin Yaoji - słynny profesor skrzypiec w Chinach - powiedział również: *akompaniament fortepianowy jest jak woda, a wykonawcy są jak łodzie. Woda może unieść łódkę lub ją przewrócić.*

Słowa te żywo i trafnie ilustrują dialektyczną relację między pianistą a śpiewakiem czy innym instrumentalistą, tzw. solistą. W występie zespołowym pianista powinien opanować poczucie dyskrekcji i siły. Zbyt lekkie lub zbyt głośne granie partii fortepianu zniszczy integralność muzyki. Siła tej partii jest stosunkowo zmiennym pojęciem, które związane jest z otoczeniem dźwiękowym. Należy stale pracować nad głośnością gry w zgodzie i w zależności od tembru głosu śpiewaków, z zależności od dzieła, cechami charakterystycznymi fortepianu, warunkami miejsca wykonania, itp., tak aby osiągnąć maksymalną równowagę w tym względzie.

(4) Doświadczenie śpiewu i oddechu

Oddech jest pulsem śpiewu przewijającym się przez cały proces śpiewania. Podczas ćwiczenia i współwykonania zrozumienie właściwości i potrzeb oddechu śpiewaka jest ważnym ogniwem. W przypadku ślepej "ciężkiej pracy", jeśli nie pozna się oddechu, przyniesie to ogromne trudności dla śpiewaka. Należy zwrócić uwagę na oddychanie podczas czytania muzyki. Powinno się analizować i zastanawiać się nad oddechem frazy, sposobem oddychania i długością czasu oddechu oraz wkomponować go w grę na fortepianie. Grając, należy śpiewać i oddychać razem z wokalistą. Bez opanowania tego tzw. milczące porozumienie będzie pustą gadaniną. Dlatego pianista partnerujący śpiewakowi powinien rozumieć wymagania różnych śpiewaków i dzieł w oddychaniu podczas praktyki. Musi również gromadzić doświadczenia i aktywnie współpracować w doskonaleniu płynnego wykonywania dzieł muzycznych przez śpiewaków.

(4) Praktyka sceniczna

Praktyka sceniczna jest ostatnim i najbardziej krytycznym ogniwem współpracy. Udane wykonanie często wynika z poważnej praktyki współpracy nad utworem pomiędzy pianistą a wokalistą. Mówi się często, że *dziesięć lat poza sceną, jedna minuta na scenie*. Nawet jeśli praktyka poza sceną jest bezbłędna, trudno jest zapewnić, że na scenie nie popełni się błędu. Nerwowość w takim momencie jest nieunikniona. Na codziennych próbach współpraca między pianistą a wokalistą jest równa. Można dyskutować i przestrzegać różnych wizji artystycznych wokalisty. Jednak podczas występu scenicznego śpiewak jest w centrum uwagi publiczności. Stopień napięcia i ekscytacji jest często wyższy niż u tzw. akompaniatora. Dlatego, gdy śpiewak popełni błąd, towarzyszący pianista powinien zachować spokój i zająć się nim, a nie dolewać oliwy do ognia. Ma on obowiązek udzielić mu pomocy, aby pomóc odzyskać równowagę psychiczną i zachować spójność muzyki.

Czynniki psychologiczne pojawiają się w całej sztuce wykonawczej. Tzw. akompaniament fortepianowy, jako sztuka wykonawcza, nie jest oczywiście wyjątkiem. Podczas występu pianista musi być w dobrym stanie psychicznym, oddać się odtworzeniu utworu i stopniowo rozwijać zdolność szybkiego reagowania. Powinien także stale wzmacniać swoją praktykę artystyczną. Dobry stan psychiczny nabywa się poprzez ciągłą praktykę. Tylko poprzez wykonywanie większej ilości ćwiczeń można odkryć i rozwiązywać problemy, dzięki czemu stan pianisty stanie się bogatszy, stabilniejszy i pewniejszy na występie scenicznym.

5.2.3. Występ improwizowany

Improwizowanie tzw. akompaniamentu czyli wykonywania strony fortepianowej dzieła, w tym przypadku pieśni artystycznej, jako ważna dziedzina ogólnej sztuki występu muzycznego, jest szeroko stosowany w nauczaniu muzyki wokalne ze względu na jego praktyczność i elastyczność. Umiejętność improwizacji strony instrumentalnej jest bardzo ważna w przyszłym nauczaniu lub występach studentów, zwłaszcza pianistów. Czasami, ponieważ wokalista musi tymczasowo zmienić tonację z powodu problemów z głosem, wymaga to od pianisty opanowania zarówno pewnej umiejętności improwizacji jak i możliwości zmiany tonacji w dowolnym momencie, bez poczucia bezradności. Ucząc kameralistyki, nauczyciele powinni zwracać uwagę na rozwijanie u uczniów tej umiejętności i pomagać w ich dążeniu do opanowania aranżacji partii fortepianu, improwizacji jej na wysokim poziomie od początku tego nauczania. W tym celu dobrze jest robić próby improwizowania lub transponowania partii fortepianowej na wzór napisanej ale dla celów ćwiczebnych a nie w czasie wykonań scenicznych. Choć to ostatnie też trzeba ćwiczyć, choćby w pewnym stopniu. Jednocześnie powinno się zwracać uwagę na elastyczną zdolność transferu muzyki uproszczonej oraz lub skomponowanej nieliniowo, a więc też np. częściowo improwizowanej. Także rozwijać umiejętność integrowania takiej muzyki w ćwiczebnym jej użyciu.

5.2.4. Przewodnictwo, umiejętność „kierowania sztuką”

Przygotowywanie i kształcenie pianistów do współpracy w wykonywaniu pieśni i podobnych zadań artystycznych, kameralnych, np. instrumentalnych nazywane jest akademicko "forte-pianowym coachingiem", albo przewodnictwem artystycznym. Główne uczelnie muzyczne na całym świecie sukcesywnie tworzą kierunki związane z przewodnictwem artystycznym, z tytułem magistra i stopniem doktora. Oznacza to, że sztuka przewodnictwa, coachingu itp. nie powinna być podporządkowana sztuce solowej, ale rozumiana jako makropojęcie i współdziałanie w tworzeniu sztuki na najwyższym poziomie. Doświadczenia zebrane przez tzw. pianistów-akompaniatorów operowych w procesie praktycznego działania powinny być wystarczające, aby dostarczyć wielu spostrzeżeń dla współwykonawców. Niezależnie od ich jakości muzycznej i smaku artystycznego, powinni oni zachowywać wysoki poziom. Dlatego też w nauczaniu wykonawstwa partii fortepianu w pieśniach artystycznych także chińskich, należy zwrócić uwagę na doskonalenie artystycznej kohabitacji i sprawić, by adepci tej sztuki posiadli i doskonalili w sobie umiejętność udzielania artystycznych wskazówek dla współwykonawców. Uprawianie sztuki, każdej, jest do tego wspinała okazją.

Karol Marks powiedział kiedyś: *Jeśli chcesz cieszyć się sztuką, musisz być osobą o artystycznym wychowaniu.* Uprawianie sztuki jest pożywką, której potrzebuje każdy uczący się muzyki. Tym bardziej jej nauczający. Szerokie widzenie i bogate kultywowanie artystyzmu są bardzo ważne dla doskonałego pianisty-kameralisty czy zajmującego się coachingiem. Powinien on nie tylko opanować pewne umiejętności wykonawcze i podstawową wiedzę teoretyczną o muzyce (taką jak teoria muzyki, harmonia, analiza form i utworów

muzycznych, solfeż i kształcenie słuchu), ale także znać i zrozumieć podstawowe umiejętności wokalne, takie jak intonacja, język, wymowa, oddychanie. Jak również zrozumieć inne formy sztuki i zdobyć związaną z nimi wiedzę, np. literaturę, historię, dramat, film, taniec oraz inne sztuki, aby poprawić swoją zdolność do rozumienia i analizowania i wrażliwego odbioru dzieł różnych epok i stylów. Nauczanie takie powinno także zapewniać uczniom (studentom) podstawy wiedzy psychologicznej dla lepszego zrozumienia osób z którymi się współpracuje, współdziała w tworzeniu sztuki.

ZAKOŃCZENIE

Pieśni artystyczne odgrywają ważną rolę w dziełach muzyki śpiewanej. Wykonawstwo i studiowanie partii fortepianowych pieśni artystycznych, będących odrębną formą sztuki, np. chińskiej pieśni artystycznej, ma również wysoką wartość badawczą, poznawczą. Istnieje nierozzerwalny związek między chińskimi a zachodnimi pieśniami artystycznymi. Od wczesnego nawiązania i naśladownictwa do etapu średniego i późnego wykształcił się gatunek pieśni artystycznej o narodowym stylu chińskim.

Partia fortepianowa w pieśniach artystycznych jest względnie niezależną formą sztuki, która odgrywa bardzo ważną rolę w wyjaśnianiu tła muzycznego, wyzwaniu wewnętrznego konfliktu postaci, wzmacnianiu napięcia pieśni, wyzwaniu głębokiej koncepcji artystycznej, itp. Biorąc za przedmiot badań rozwój i eksplorację formy wykonania strony fortepianowej pieśni artystycznych w Chinach, niniejsza praca analizuje zmiany i jej rolę w rozwoju tych pieśni w ciągu ostatnich 100 lat. Przeprowadza również szczegółowe analizy reprezentatywnych utworów w różnych okresach i porównuje je pod wieloma względami, zwłaszcza cech twórczych, z muzyką europejską. Ponadto przedstawia pewne własne poglądy i opinie autorki na temat estetycznego i technicznego podejścia do stylu kompozytorskiego i wykonawczego tej dziedziny twórczości.

Każda epoka ma swoją własną pieśń. Tworzenie i rozwój chińskich pieśni artystycznych nie tylko ukształtowały swój własny styl podczas prawie wiekowej eksploracji, ale także ustanowiły charakterystyczne cechy w przenoszeniu przeszłości i otwieraniu przyszłości, co dodało znaczną ilość dóbr do skarbnicy chińskiej muzyki. Studiowanie strony fortepianowej chińskich pieśni artystycznych ma duże znaczenie praktyczne i dydaktyczne. Śpiewacy, dzięki kultywowaniu tej muzyki, mogą lepiej zrozumieć konotację dzieł muzycznych, poprawić swój poziom śpiewu i zwiększyć swoją wszechstronną znajomość muzyki. Dla pianisty, dogłębne zrozumienie strony fortepianowej chińskich pieśni artystycznych różnych okresów pozwala na lepsze opanowanie twórczych umiejętności i jego metody pracy. Uczy lepiej współpracować z wokalistami i stanowi ogromną pomoc w celu poprawy własnych umiejętności i uchwycenia różnych stylów utworów. Jako studentka studiów magisterskich na kierunku fortepian, autorka współpracowała z różnymi grupami artystycznymi, będąc ich przewodnikiem artystycznym w okresie trzech lat. Połączenie tych doświadczeń z praktycznym wykonawstwem partii fortepianowych wielu utworów artystycznych, nie tylko chińskich, pozwoliło mi na skonstruowanie powyższego podsumowania. Jednak ze względu na niemożność pełnego uchwycenia wszystkich stylów, wiedzy i doświadczeń wciąż mi brakuje. Zdaję też sobie sprawę z tego, że i niniejszemu opracowaniu też wiele brakuje.

Mam jednak nadzieję, że obrona tej pracy da mi również okazję i impuls, by już

samodzielnie kontynuować badania i dyskusje nad nią w procesie uczenia się i pracy artystycznej w przyszłości.

Bibliografia (wersja z tytułami tłumaczonymi na j. polski)

- [1] Sposób gry na fortepianie [M]. Shanghai Music Publishing House, Zhao Xiaosheng, 2007.
- [2] Prowadząc do świątyni muzyki [M]. Shanghai Music Publishing House, Zhao Xiaosheng, 2006
- [3] Historia współczesnej muzyki chińskiej [M]. Central University for Nationalities Press, Wang Yuhe, 2005
- [4] Gra na fortepianie i umiejętności wykonawcze [M]. Central Conservatory of Music Press, Zhang Jialin [Edit], 2004
- [5] Nowe wydanie kursu improwizacji fortepianowej [M]. People's Music Publishing House, Liu Cong, Han Dong, 1999
- [6] Styl tonów wykonawczych [M]. East China Publishing House, Huang Huwei, 1999
- [7] Sztuka gry na fortepianie [M]. People's Music Publishing House, Li Feilan, 1996
- [8] Teoria i zastosowanie harmonii [M]. Shanghai Music Publishing House, Sang Tong, 1988
- [9] Kompozycja pieśni i gra na fortepianie [M]. People's Music Publishing House, edited by Yu Suxian, 1978
- [10] Analiza muzyczna pieśni i wykonawstwo fortepianowe [M]. Anhui Literature and Art Publishing House, Li Beilei, 2009 r.
- [11] Kurs chińskiej pieśni artystycznej [M]. Shanghai Education Publishing House, Yang Zizi, 2009
- [12] O chińskich pieśniach artystycznych [M]. Shanghai Music Publishing House, Li Shuming, 2009
- [13] Wstępna analiza rodzajów technik pisarskich z partii fortepianu w pieśniach artystycznych [D]. Tang Yue. Shenyang Normal University 2011
- [14] Eksploracja rozwoju i sposobu śpiewania chińskich pieśni artystycznych od lat 50. do końca lat 70. [D]. Pang Lili. Hebei Normal University 2010
- [15] Badania nad wykonaniem fortepianowym chińskich pieśni artystycznych [D]. Wang Yihan. Northwest University for Nationalities 2009
- [16] Przegląd charakterystyki twórczości chińskich pieśni artystycznych w latach osiemdziesiątych [D]. Zhu Ling. Central China Normal University 2006 On the Context of Piano Performance of Chinese Art Songs[J]. Fu Hui, He Pan. Sichuan Drama. 2014(06)
- [17] Narodowość, czasy i indywidualizacja - o charakterystyce tworzenia pieśni artystycznych przez Liu Conga [J]. Sun Huiling. Music Time and Space. 2014(08)
- [18] Znaczenie gry na fortepianie w utworach artystycznych [J]. Fang Fang. Northern Music. 2014(04)
- [19] Dwadzieścia lat minęło, a ołów został zmyty i będzie bardziej prawdziwy - pisane w dwudziestą rocznicę powstania pieśni artystycznej "Hometown Love" [J]. Liu Cong. Music Life. 2014(03)
- [20] Badania nad pianistycznym wykonaniem utworów wokalnych adaptowanych z pieśni ludowych po reformie i otwarciu [J]. Zou Yanzhuo. Yuefu Xinheng (Journal of Shenyang Conservatory of Music). 2012(04)

-
- [21] Idealne połączenie poezji i muzyki - O muzycznym obrazie i śpiewnym traktowaniu chińskiej pieśni artystycznej *Ptaki śpiewają na wietrze* [J]. Zheng Yuanmeng. The Voice of the Yellow River. 2012(16)
- [22] Badanie skuteczności synestezji estetycznej w utworach muzyki wokalne - na przykładzie pieśni *Ptaki śpiewają na wietrze* [J]. Cui Xiaojun. Youth Years. 2012(14)
- [23] Pieśni artystyczne i pieśni o sztuce - definicja i lokalizacja gatunku *Pieśni artystyczne/Kunstlied* [J]. Guo Kejian. Singing Art. 2012(02)
- [24] Jak grać na fortepianie - wykonanie chińskich pieśni artystycznych (6) [J]. Ren Yin. Piano Art. 2010(03)
- [25] Ciche pieśni - omówienie części fortepianowej pieśni artystycznych Jiang Dingxian [J]. Liu Peipei. Wybrane piosenki radiowe. 2009(07)
- [26] Artystyczna twórczość pieśniarska Ding Shande [J]. Ni Ruilin. Music Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music). 2005(04)
- [27] O artystycznej charakterystyce dzieł muzycznych Xian Xinghai [J]. Yang Shifan. Journal of Sun Yat-sen University. 2005(04)
- [28] Wynik fuzji muzyki chińskiej i zachodniej - od *Rzeka płynie na wschód Qingzhu* do początków pieśni artystycznych w Chinach [J]. Bi Haiyan. Journal of Tianjin Conservatory of Music. 2004(03)
- [29] Szerokie i głębokie osiągnięcia artystyczne, badanie chińskich i zachodnich osiągnięć kulturowych - analiza cech tworzenia pieśni artystycznych przez Zhao Yuanrena [J]. Hu Yuqing. Journal of Sichuan Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition). 2002(06)
- [30] Trzymając się blisko narodowych tradycji kulturowych - O ewolucji stylu tworzenia muzyki przez Jiang Wenye [J]. Wang Yuhe. People's Music. 2000(11)
- [31] Eksploracja nacjonalizacji harmonii gry na fortepianie w pieśniach artystycznych Huang Zi [D]. Chen Yu. Fujian Normal University 2006 r.
- [32] Xia Xiaoyan. Spojrzenie wstecz na historię chińskich pieśni artystycznych w pierwszej połowie XX wieku [J]. Journal of Tianjin Conservatory of Music (Tian Lai), 2004 (3).
- [33] Ju Qihong. Poeci muzyki z wielką miłością jeden po drugim Lu Zaiyi i jego kompozycja wokalna [J]. People's Music, 2004 (11).
- [34] Peng Genfa. O tworzeniu muzyki wokalne przez Shang Deyi [J]. People's Music, 2003(3).
- [35] Hou Li. Odkrywanie narodowego klimatu i emocjonalności we współczesnych chińskich pieśniach artystycznych na podstawie "wiersza", "qu" i "dźwięku" [J]. Big Stage, piąty numer miesiąca podwójnego z 2008 roku.
- [36] Liang Maochun. O pieśniach artystycznych w czasie "rewolucji kulturalnej" [J]. Journal of China Conservatory of Music, 2008(1).
- [37] Sun Li. O genezie rozwoju chińskich pieśni artystycznych w pierwszej połowie XX wieku [J]. Music Exploration, 2010(1).
- [38] Yu Xin. O lokalnej charakterystyce tworzenia chińskich pieśni artystycznych [J]. Journal of Zhejiang Normal University (Social Science Edition), 2005 (1).
- [39] Xia Xiaoling. O wartości aplikacyjnej chińskich pieśni artystycznych w nauczaniu muzyki wokalne [J]. Music creation, 2012(3).

-
- [40] Liang Hui. O definicji pieśni artystycznych i tworzeniu pieśni artystycznych Shang Deyi [J]. *Music culture*, 2011(5).
- [41] Xu Qing. Rozmowy o narodowym charakterze tworzenia chińskich pieśni artystycznych w trybie estetycznym [J]. *Art World*, 2010 (7).
- [42] Yang Jian. Analiza piosenki artystycznej *Make Me How not to Miss Him* [J]. *The Voice of the Yellow River*, 2009 (19).
- [43] Tian Yali. Analiza powstawania i wczesnego rozwoju chińskich pieśni artystycznych oraz ich charakterystyka [J]. *Music Exploration*, 2010(1).
- [44] Zhang Shenghao. Wartość i znaczenie pieśni artystycznych Zhao Yuanrena i ich charakterystyka w nauczaniu muzyki wokalne [J]. *Art Education*, 2012(6).
- [45] Zhu Fengyu. Nacjonalizacja chińskich pieśni artystycznych [J]. *Art Education*, 2006 (1).
- [46] Yang Guang. Twórcza charakterystyka wczesnych chińskich pieśni artystycznych [J]. *Art Vision*, 2010 (10).
- [47] Peng Genfa. Przemyslenia na temat pozycjonowania chińskich współczesnych pieśni artystycznych [J]. *People's Music*, 2007 (9).
- [48] Wang Yuhe. Moja opinia o piosenkach artystycznych [J]. *People's Music*, 1999 (9).
- [49] Xu Like. Sondaż na temat nacjonalizacji Bel Canto [J]. *Academic Forum*, 2014 (5).
- [50] Li Xi'an. Przegląd Pieśni Artystycznych w Nowej Erze [J]. *People's Music*, 2002 (1).
- [51] Wang Dayan. Uznanie dla elegancji i popularności: Spojrzenie na główny trend tworzenia chińskich pieśni artystycznych w Nowej Erze [J]. *Chinese Musicology (Quarterly)*, 2002(4).
- [52] Li Canxu. Interpretacja cech tworzenia pieśni artystycznych przez Lu Zaiyi [J]. *Journal of Luoyang Normal University*, 2008(1).
- [53] Zhang Lu. Przemyslenia na temat nauczania starożytnej poezji i pieśni artystycznych [J]. *Journal of Suzhou University*, 2012(10),
- [54] Zhou Xiaoyan. Ścieżka rozwoju chińskiej sztuki wokalne [J]. *Music Art*, 1992(2).

SUMMARY IN ENGLISH (wraz z przypisami i bibliografią [References] w j. angielskim)

A Study on the Cooperation between Piano and Chinese Art Songs

1. Origin of Research

The piano performance of Chinese art songs is different from the piano solo. If the solo performance shows the beauty of the piano piece itself, then the piano accompaniment of Chinese art songs shows the resonance between the song and the piano piece. This kind of vocal piano is a performance art with rich connotation and high skills, while strictly following the rules of piano piece performance, it must also be integrated into Chinese art songs without any sense of incongruity, which requires the piano player of Chinese art songs to have good and mature performance ability to perform the piano music smoothly, and to have the ability to evaluate and perceive the connotation of Chinese art songs, so that the performance can be naturally integrated into the Chinese art songs while retaining own characteristics and not overwhelming the leading role. It is obviously not easy to meet these conditions. In recent

years, as more and more excellent Chinese art songs have come into the public, the significance and value of piano performance has become more and more universally recognized. However, because of the less commercial nature of art song piano performance and the high skill requirements, those who specialize in art song piano performance are still pretty rare. This paper attempts to sort out the evolution path and stylistic precipitation of Chinese modern art songs, combine the author's own piano performance practice and piano theory knowledge reserve, analyze the technical characteristics, performance style and aesthetic function of Chinese art songs piano performance, and finally, based on the experience and thinking about the piano performance of art songs, propose the requirements, standards, and techniques that should be met by the excellent piano performance of Chinese art songs, so that the vocal art of Chinese art songs with rich artistic value can bloom more charmingly with the support of piano performance.

2. Overview of Chinese Art Songs and Piano Performance

2.1 Connotation and Creation Characteristics of Chinese Art Songs

2.1.1 Connotation of Chinese Art Songs

In this paper, the definition and connotation of "art song" are cited from the reference of professional music works or academic research results of music. In *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, "art song" is "a genre of song with serious artistic meaning composed by a professional composer and distinguished from folk song." This paper argues that the concept of "art song" has evolved with the progress of the times from the viewpoint of the forms and styles of art songs in the West and China in different periods, so when understanding and defining "art song", we should uphold the attitude of keeping abreast of the times. First, it should have the basic characteristics of European art songs; second, it should have Chinese charm. For example, the lyrics of Chinese art songs are mostly well-known poems and lyrics from the past and present, and the harmonic style should have the characteristics of Western major and minor keys as well as the traditional Chinese pentatonic style.

2.1.2 Creation Characteristics of Chinese Art Songs

(1) Exquisite Musical Structure

The variety of musical structures is of great value in presenting the three-dimensional sense of the art song and the subtlety of the piano accompaniment. It plays the role of a "load-bearing wall" in the whole song, and largely determines the expressiveness and artistic charm of the song.

(2) Distinctive National Color

① Chineseization of the content of the subject matter. This is mainly reflected in: The choice of classical poems and new style poems; the reflection of real life; and the use of folk songs as the subject matter.

② Nationalization of melodic composition. This is mainly reflected in: The use of folk music materials and the pentatonic scale; the strong regional color; and the use of opera elements in art songs.

③ Ethnicity in vocal performance. This is mainly reflected in the fact that: In China, if the same traditional American singing method is used to perform art songs, the singer's voice will often be ambiguous because of the Chinese pronunciation characteristics, resulting in confusion to the audience and weakening the aesthetic value of Chinese art songs. If the

traditional Chinese vocal method is used, the resonance of the voice is reduced because it is too "rigid". As folk vocal music has received more and more attention in recent years, people gradually realize that although art songs are "imported", after they have taken root in the soil of China, they cannot continue to follow the methods of western countries, but need to organically integrate the Chinese and western elements to make up for their shortcomings, so that art songs can develop in China in the long run. In this way, art songs can be developed in China for a long term.

2.2 A Historical Retrospective of Chinese Art Song Piano Performance

2.2.1 Twenties

In the 1920s, the piano performance of Chinese art songs was still in the exploratory stage, and its tonal patterns, harmonic functions, and stylistic positioning were not yet mature¹, and because it was "imported" from the West, many art songs were imprinted with the musical style of the European Romantic period, i.e., the mutual integration of "poetry, song, and accompaniment". In short, for art songs at this time, piano performance has been an indispensable part, and its function in shaping musical images, rendering musical atmosphere and expressing emotions and feelings has been seen and recognized. In this stage of art song piano performance, there are both the early romantic style based on classical music school and the romantic style based on western modern music. Of course, there are also some piano performance styles leaning towards impressionism and folk music school.

¹ Zou Yanzhuo. *A Study on the Piano Accompaniment of Vocal Works Adapted from Folk Songs after Reform and Opening Up* [J]. *The New Voice of Yue-Fu (The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music)*. 2012(04):43-44.

2.2.2 Thirties

After entering the 1930s, Chinese art songs underwent earlier exploration and experimentation, with more distinctive positioning and more prominent styles. During this period, creators represented by Huang Zi, Ying Shangneng, Xia Zhiqiu, Xian Xinghai and others composed art songs with piano performance. On the one hand, these composers' fusion of art songs and piano performance originated from the gradually matured Western modern compositional inspiration, on the other hand, it originated from their love for traditional folk music, coupled with the inflow of Western instruments represented by piano and violin into China's homeland, which made the combination of Chinese art songs and piano performance more and more natural². While continuing the style and meaning of the art songs of the 1920s, the piano accompaniment has also been incorporated with mature Western compositional techniques, making the "nationalization" of art songs more distinctive. On the whole, the status of piano accompaniment in art songs in the 1930s has basically reached parity with that of vocals and songs, and the role of piano accompaniment in highlighting the charm of art songs has been more and more profoundly recognized, and the piano accompaniment in almost all art songs attaches great importance to the use of harmony and modulation, and makes flexible choices between Western and national modulations according to the content of the lyrics. It is gratifying that the use of modern Western compositional techniques did not weaken the national character of Chinese art songs, but gave them a stronger impetus to evolve in the direction of nationalization, although this was based on the original use of folk music materials and musical modulations by the composers of this period.

² Xu Qing. *A Brief Discussion on the Nationality of Chinese Art Songs Creation in the Aesthetic Form* [J]. *Art World*, 2010(7):24.

2.2.3 Forties

The piano performance of art songs in this period was first polished in the 1920s, then gradually found the harmonic appeal and compositional style exclusively for Chinese art songs in the 1930s, and continued to develop on the path of innovation after entering the 1940s, when the most characteristic feature of piano accompaniment for art songs was that more and more national style compositional techniques were being more and more deeply integrated into the creation of art songs. A nodal event was that the "Folk Song Club" of the National Conservatory of Music and the Composition Department of the Shanghai Conservatory of Music focused their attention on the field of folk songs, carefully arranged and processed the selected folk songs, and added the appreciation value of art songs with equally well-designed piano performances. These initiatives not only make the originally vernacular folk songs have a remarkable tone enhancement, but also make the genre of art songs increasingly abundant³.

³ Xu Qing. *A Brief Discussion on the Nationality of Chinese Art Songs Creation in the Aesthetic Form* [J]. *Art World*, 2010(7):25.

2.2.4 Fifties to Now

After the founding of New China, many things were in a state of rejuvenation, and there were unlimited possibilities in front of all undertakings, and the same was true for the literary arts at that time. Specifically in the development of Chinese art songs, the folk song element continued to be explored on the basis of the recognition and attention it had already received, while another group of art song creators grew up, such as Ding Shande and Li Yinghai. At this stage, Chinese art songs basically had a more sound system of piano performance. Although it had previously stalled for a while due to objective circumstances, the banner of promoting and developing art songs was firmly taken up by later generations after the founding of New China. In the 1960s, although the content and form of Chinese art songs changed somewhat compared to the past, the overall pattern of piano performance did not change much. In terms of content, the Chinese people's supreme reverence and love for Chairman Mao led to the creation of many art songs with the theme of glorifying Chairman Mao and the Communist Party of China, further enriching the content of Chinese art songs.

2.3 Function of Piano Performance in Chinese Art Songs

2.3.1 Guidance and Contrast

Chinese art song is a combination of art song, singing and piano performance, and the three of them influence and reflect each other, and work together to improve the performance effect of Chinese art song. For piano performance, its specific function is to lead and prompt the singer to control the rhythm of the song, master the pitch of the song, and fit the melody of the song, on the other hand, it is to highlight the emotional undertones of the song, so that the singer and the listener can enter into the context of the song faster and experience the emotion of the song more fully, and on the other hand, it is to use its three-dimensional harmonic effect and rich musical texture to create a rich musical atmosphere. On the other hand, the three-dimensional harmonic effects and rich musical texture are used to create a strong musical atmosphere and enhance the artistic appeal of Chinese art songs⁴.

⁴ Peng Genfa. *Reflections on the Positioning of Chinese Contemporary Art Songs* [J]. *People's Music*, 2007(9):27-30.

2.3.2 Disclosure and Transition

Piano performance is also useful for art songs because it can make the musical images in the songs more vivid and three-dimensional; in fact, one of the characteristics of art song piano performance is that it can highlight the themes and connotations of the musical works.

2.3.3 Comparison and Harmony

Piano performance is inherently contrasting, in terms of structure, tonality, range, intensity, harmony and texture⁵. Art songs require the tacit cooperation between the singer and the pianist, but since the effect and timbre of the human voice and the piano sound are different, there must be a contrast in the actual cooperation process. It is also because of this contrast that the layered and three-dimensional sense of the song can be enhanced, making the song more musically expressive and richer in tone⁶.

⁵ Li Xi'an. *Review of Art Songs in the New Period* [J]. *People's Music*, 2002(1):19-21.

⁶ Wang Dayan. *Appeal to Both Cultured and Popular Tastes: List of the Main Trends of Chinese Art Song Creation in the New Period* [J]. *Musicology in China (Quarterly)*, 2002(4):41-44.

2.3.4 Momentum and Lyricism

Piano performer can enhance the momentum of an art song, giving it a greater aura and appeal. The momentum of piano performance does not come from a vast orchestra. For a good performer, "one person is a team", and the stunning artistic effect like a powerful troop can be created with just one piano.

3. Interpretation of Piano Performance in Chinese Art Songs

3.1 Common Styles of Piano Performance in Chinese Art Songs

3.1.1 Performance Style of Art Song with Traditional Technique

Take the *Spring Yearning* as an example, the first 10 bars of this song are played to imitate the tinkling and crisp sound of falling raindrops, while introducing the melody with a sense of nature. For this reason, the movements of the right hand should be light but strong, consistent but proportionate. As the melody settles down, the left hand makes echoing movements, while making appropriate extensions at the end. When playing the above bars, the left hand must have enough integrity and coherence, otherwise the "lazy" and lonely mood of the song will be cut off. For this reason, it is important not to play too hard and to use a "dark" tone, so that the people, objects, scenes and feelings in the piece are integrated into a darkly lit whole.

3.1.2 Performance Styles of Art Song with Modern Technique

Compared with traditional techniques, art songs composed with modern techniques are more poetic and have a more skillful use of musical techniques⁷. Take the song *Soliloquy at Cold Mountain Temple* as an example, which was composed by Li Yinghai and is a masterpiece that combines literature and music. Although the piece is short, it has a far-reaching meaning and a heavy connotation, and the creator's craftsmanship is evident everywhere. The piano accompaniment and harmonies are based on the omission of the third #c minor tonic chord, aiming to mimic the low, heavy sound of the bells, echoing the song's inextricable melody and creating a Dream-like and realistic atmosphere. The piano performance of this art song looks simple, but it is not easy to create a stereoscopic mood.

⁷ Yu Xin. *Discussion on the Local Characteristics of Chinese Art Song Creation* [J]. *Journal of Zhejiang Normal University (Social Science Edition)*, 2005(1):42.

3.1.3 Performance Style of Art Song Adapted from Folk Song

The piano performance of art songs adapted from folk songs should not only preserve the simplicity of the folk songs, but also improve the tone of the folk songs by using the accompaniment weaves that match the folk songs. It is not easy to achieve the above goal. The performer must not only master the performance points of folk songs, but also understand the life style of the nationality, so that the right moods can be controlled in the performance⁸.

⁸ Tian Yali. *An Analysis of the Formation and Early Development of Chinese Art Songs and Their Characteristics* [J].

Explorations in Music, 2010(1).

3.2 Principles of Grasping the Role of Piano Part in Chinese Art Songs

3.2.1 Integral Principle of Art

The mastery of the role of the piano part in an art song needs to be guided by the principle of artistic wholeness, i.e. the composer needs to compose the piano performance as if it were a deeply embedded part of the art song. First, the stylistic meaning of the lyrics, the tonality of the song, the melody, and the harmony are clarified. Then, choose the appropriate texture according to the emotional tone and harmonic movement of the song⁹.

⁹ Wang Yuhe. *My Opinion on Art Songs* [J]. *People's Music*, 1999(9):24-25.

3.2.2 Active Cooperation Principle

An artistically appealing art song is inseparable from the lyrics, melody and piano performance, which are complementary to each other and serve to express the connotation of the music. This requires that in the process of performing art songs, both performers and singers need to devote themselves to the songs, understand the background of the times, emotional undertones, and artistic style of the songs, and at the same time, both of them can maximize the watchability of the art songs through the "seamless" cooperation as much as possible.

3.2.3 Dynamic Balance Principle

The piano performance of an art song should also follow the principle of dynamic balance, i.e. the intensity, tempo, timbre, pedal, etc. should be balanced between the performer and the singer when performing.

3.3 Technical Processing of Piano Performance in Chinese Art Songs

3.3.1 Grasp of Style

Since art songs with different themes have different styles, meanings and expression points, when performing art songs on piano, in order to fully explore the value of art songs and reveal it without reservation, the performer must accurately grasp the stylistic qualities of art songs¹⁰. No matter what style of art song, it needs the piano's rich, dynamic and delicate vocabulary to add color to it, which can maximize the charm and appreciation value of the art song.

¹⁰ Li Xi'an. *Review of Art Songs in the New Period* [J]. *People's Music*, 2002(1).

3.3.2 Emotional Expressions

The main reason for piano performance is its rich musical vocabulary, and among the multi-layered musical vocabulary, the strength, rhythm and timbre of piano performance are the most important. Even if the same piece of music is played with different intensity, rhythm and timbre, its artistic effect may be the opposite. Therefore, the piano player must be able to accurately grasp the core of the composer's mood, and express the piece in the closest mood to the creator's intention through the appropriate technical treatment¹¹.

¹¹ Hou Li. *Exploring the National Feelings of Chinese Modern Art Songs from "Poem", "Song" and "Voice"* [J]. *Great Stage*, Bimonthly, 5th issue in 2008.

As mentioned above, when expressing emotions through piano performance, the strength, rhythm and timbre of the piano play a crucial role. Specifically, the more reasonable the player's distribution of timbre, the stronger the artistic impact of the performance and the better the vocal atmosphere of the song; the frequency and rationality of the tempo shift determines the dynamic beauty of the piece and whether the mood is tense or relaxed; the control of the intensity helps to make the melodic part more three-dimensional and full of

variation. In brief, the richer the musical vocabulary, the more fantastic the artistic effect created by the piano. It should be noted that the use of pedals is also particularly important when expressing the mood of an art song through piano performance. The pedal is easily marginalized, but in fact it is one of the most influential factors in the expressiveness of the piano performance. There are many art songs where the use of pedals is not given much attention, making the music sound muddy and heavy, lacking clarity and dynamics.

3.4 Quality Presentation of Piano Performance in Chinese Art Songs

3.4.1 Presentation of Coherence in the Piano Performance

The literary nature of the artistic piano is experienced and realized by the human linear mind to some extent, which requires the player to be coherent enough in the movements to be able to connect each scattered action into a smooth musical line¹².

¹² Sun Li. *A Discussion on the Origin of the Development of Chinese Art Songs in the First Half of the 20th Century* [J]. *Explorations in Music*, 2010(1).

3.4.2 Presentation of Color Changes in Piano Performance

The harmonic properties of the Western major and minor music system include both function and color, which complement each other, but mainly the dominant party determines the quality and style of the harmony, so it can be known that both function and color have a dominant role at times, and this is mainly determined by the style of the music in a particular era. For example, in the Classical period, the dominant role was played by the function of the harmony, while in the Romantic period, the dominant role was played by the color of the harmony.

3.4.3 Use of Modern Harmony Technique

In the 1940s, Chinese art songs had a new breakthrough in the absorption and integration of Western compositional techniques, mainly characterized by the neo-classical representative of Hindemith's writing techniques and the "free and toneless" thinking of Expressionism. The principle of composing songs is to absorb the elements of western modern techniques without leaving the "nationalized harmony" of pentatonic mode.

4. Specific Use of Piano Performance in Chinese Art Songs with Different Themes

4.1 Use of Piano Performance in Art Songs for Celebrating Love

Here, *Song of the Southerners*, *Cai Tou Feng*, *Cooing and Wooing*, and *Meng Jiangnv* are taken as examples.

Song of the Southerners is in G pentatonic mode and consists of two sections, A and B, which contrast with each other to make their respective meanings more distinct and prominent. Specifically, the A section is responsible for explaining the general idea of the song, while the B section is responsible for the emotional extension. In terms of melodic design, the composer uses interval jumping followed by reverse progression, which makes the melody seem like waves when viewed directly. This is most evident in the first and third lines of the A section and the first and second lines of the B section. The A section consists of two small sections in which the composer adopts a scheme of interval jumping followed by a reverse progression, making the sound effect sound like a meandering stream of water, while the melody progresses layer by layer, and with the elegant and moving lyrics, the surface calmness and inner turmoil of the Southerners are unreservedly revealed through the piece. The melody of the first three lines of the A section moves in a homophonic repetition followed by a jump-in. The musical material of the whole section is parallel to each other and

thus belongs to the complex structure, which makes the structure of the piece very complete and regular, and the tonal logic very clear and definite.

Cai Tou Feng is written by Lu You, a poet of the Southern Song Dynasty. The whole poem is divided into two lines. In order to reflect the author's emotion, the composer uses the national E hexatone and the change of tone technique. From the composition of the whole piece of music, the composition of the whole piece is dominated by traditional Chinese compositional techniques, while the harmonic arrangements are mainly based on Western compositional techniques. The composer combines both Chinese and Western techniques to achieve a high degree of harmony between the music and the words. In terms of the composition, *Cai Tou Feng* is a single two-part piece with multiple phrases and a coda. In the introductory part, it starts with a moderate intensity and is organized in arpeggios and chord patterns. The composition is not based on the common pattern of opening with in situ chords, but with VI56 chords. It is especially noteworthy that the composer's choice of piano pieces for *Cai Tou Feng*, which intentionally does not use the IV and VII tones and chords. This is a retro approach, close to the "Chinese chord" style that was popular at the founding of the new China.

Cooing and Wooing is an art song with a distinctly classical style, with a 4/4 beat, a pentatonic introductory scale and a melodic line that doesn't rise and fall much. The whole song tells the love story in a slow melody. The whole song is based on the well-known *Cooing and Wooing* poem, and is complemented by ancient Chinese poems, with the chanting of emotions and the singing with affected pathos in a melodious and far-reaching tone. The whole song is haunted by a strong traditional Chinese "ancient style".

The song is divided into four sections according to the change of seasons, and the coda, interlude and prelude are considered as transitional elements. The piano accompaniment in this section is in the form of a "Habanera" accompaniment, which provides the narrative vocal part with a euphonious and sorrowful atmosphere, while the short arpeggio accompaniment in "joyful" vibe adds a little color to the changing mood of the music. In playing the B section, this section is more fluid compared to the A section. It can be divided into two levels: the first level is bars 18-21, describing the scene of the summer night when the Milky Way is dotted with stars and the Cowherd and the Weaving Maiden meet with lanterns, accompanied by a flowing decomposed arpeggio in the left hand of the texture body and a combination of short arpeggios and jumping double tones in the right hand, the soft left hand seems to be the gentle Weaving Maiden speaking of lovesickness, while the right hand's double-toned skipping playing depicts the stars and moonlight. The second level is bars 22-27, which describe Meng Jiangnv's painful thoughts about the meeting of the Cowherd and the Weaving Maiden, while her Qi Liang is nowhere to be found. The accompaniment adds a number of rests to create a syncopated rhythmic effect, adding to Meng Jiangnv's painful thoughts about when her husband will return. In the C section, the accompaniment is more similar to that of the B section, but the mood is higher than in the first two sections. It is worth noting that bar 38, with its vibrato and scatted accompaniment pattern, sets the mood for the D section. In the D section, this section depicts the scene of Meng Jiangnv waiting from spring to winter and from autumn to the end of the year, weeping down the Great Wall for 800 miles, searching for her husband for 10,000 miles and the tragic ending.

4.2 Use of Piano Performance in Homesick Art Songs

Here, *Chile Song*, *Bridge* and *Homesick* are taken as examples.

The structure of the *Chile Song* is a single triad with a contrasting middle section in a reduced repertoire; the main key is f, 4/4 beat, slow movement, and the total number of bars is 69. The prelude (bars 1-8): The eighth note enters weakly, and the melodic accompaniment is located in the high register of the second group of small words, with bB-C-F as the main composition of a group of four tones of the melodic group of repetition and expansion, and the reverse jump after the second degree is the first appearance of the motive and the tonal characteristics of the fourth degree of the tritone column, the left hand accompaniment is soothing with eighth and second notes as the main accompaniment, suggesting the speed, tonal foreshadowing and emotional rendering role for the singer.

Bars 1 and 4 of the *Bridge* are written with chords of compound function, blurring the tonality of the song from the outset and adding to the discordant beauty of the piece. The urgency of the song is relieved for a moment in bar 4, and this urgency cascades again in bars 5 to 7, only to be cushioned by a major and minor seventh chord in bar 8, which gradually calms the mood, thus setting the stage for the main narrative. When playing this part, pay attention to the outline of the vocal line outside the decomposed chords, highlight the color changes in the nature of the chords, and then fully reveal the author's urgent longing for hometown and the reverie-filled scenes of the southern watertown.

Homesickness is not long. Its structure is a single two-part tune with a clear hierarchy, and the harmonic progression at the beginning of the work moves from the main to the genus, establishing that the whole piece is in the key of E-flat major. In the composition, Huang Zi strives to achieve a melodic line, harmonic colors and harmonic progressions that reflect the mood and rhythm of the lyrics to the greatest extent. He depicts the melody of the first part of the work as a sinuous line, with the high points of the undulation appearing in the words "tie, cross, by, wall and sound". This is why we will feel natural and friendly when we hear or sing this piece. The highest f in this part falls on the word "wall", which is in line with the golden point of the formula. Through these details, we can see that Huang Zi is good at music processing and design.

4.3 Use of Piano Performance in Art Songs for Expressing Sadness

Here, *Soliloquy at Cold Mountain Temple* and *Red Bean Son* are taken as examples;

The first three bars of *Soliloquy at Cold Mountain Temple*, the introduction, the pentatonic doublet is layer-layer progressive from PP---P—mp, with fingers against the key. The pentatonic doublet in the third bar can be retained with the sustain pedal in the middle of the piano. The #C note in the right hand with the right pedal is superimposed on the doublet, three ornamental notes isn't added with pedal. The sound is ethereal and distant, like the sound of a bell from far to near. In the fourth bar, the left hand "bell" still uses the middle pedal, while the right hand's third beat of nine consecutive notes can be used with the right pedal, but the three grace notes before the nine consecutive notes are not stepped into the right pedal, and the nine consecutive notes can be played in groups of three, alternating between the right hand, left hand and right hand, with clear fingertips and fast and unmarked alternation of both hands, like the cold and silent frosty day under the moonlight, which is a fantasy.

Red Bean Son builds the whole song on the key of bE, and adopts a sixth chord in the third bar, "Still weeping tears of blood about our separation: Little red love-beans of my desolation"; the melody in the seventh bar changes from downward twisting to upward

defiance, and the emotion of the song gradually goes up in sorrowful speech, the piano accompaniment goes with the upward movement of the melody, and the thickening harmony of the left hand plays a role in rendering the song. The piano accompaniment goes along with the upward movement of the melody, and the thickening harmony of the left hand plays the role of rendering, pushing the emotion of the song to the high point. The singer's emotion is also pushed to a high point, so the voice should be stronger than before when singing the lyrics "after dusk", which can reflect the singer's emotion. At this point, the vocals and the piano accompaniment can be said to be in agreement, intertwined and integrated, and the emotions that the song wants to express come out.

4.4 Use of Piano Performance in Art Songs with Patriotism

Here, *The River of No Return*, *Zhaojun Left the Fortress* and *On Jialing River* are taken as examples.

The column chords at the beginning of *The River of No Return* create an imposing and mournful image. Although there are five chords at the beginning, they vary slightly in tone because of the different functions of the chords. The performer has to prepare the mood before playing, grip the chords firmly with his arms and play the keys deeply. The two lyrics of "The River of No Return" and "The Waves Go Down" should be played with a clear contrast, that is, the first and second chords of the lyrics of "The River of No Return" should be played with an aura of righteousness and great passion. The next three chords, which correspond to the lyric "The Waves are Over", should be slightly more evenly balanced, expressing the sorrow and confusion. The accompanist should pay attention to adjusting the force of each finger, to grasp the melodic lines of the high and low notes of the chords, and to emphasize the color changes of the chords. As the piano accompaniment part, it should be as far away from the singer's melody as possible, with a rich harmonic weave, giving the singer a strong supporting base.

In terms of the development of the entire work, the accurate and superb performance of the piano parts of the intro, interlude and finale of *Zhaojun Left the Fortress* not only drives the development of the storyline, but also lays a solid foundation for the development of the music that follows. The 17 bars in the following score are the prelude part of the work, but it is not just a piano piece, but tells a meaningful historical story, as well as a highly condensed and summarized version of the whole work.

On Jialing River is a piano work with a single two-part structure, with an introduction of 19 bars in a weak starting bar, which begins with a shout in octaves. The interval jumps in and the melody in minor second gives a very urgent feeling. In the eighth bar, the right hand is a tense minor third interval and the left hand is a chromatic scale. In the middle of the accompaniment, many triplets are used, and the chords are mainly in the form of broken chords. The triplets are used to express the connection between the piece and the phrases.

5. Thoughts on Improving the Compatibility of Piano and Chinese Art Songs

5.1 Excellent Piano Performance Ability

In order to be able to express music accurately, one must learn to use various technical languages such as different touches of keys, different use of arm weights, changes in strength and timbre nature, flexible adjustment of speed and rhythm, division of melody and phrasing, and be able to flexibly use and create various techniques conducive to the expression of musical connotations according to the stylistic requirements of musical works, so as to

achieve perfect unity of emotion and artistic skills.

5.2 Ability to Work with Singers

Piano accompaniment is an indispensable organizational form for the expression of a musical work and the process of artistic re-creation. The perfect rendition of an art song is accomplished by the singer and the accompanist. As an artistic re-creation activity, it requires both performers to establish the concept of coordination and cooperation in the process of cooperation, to listen and discern actively, to analyze meticulously, to gradually form a common aesthetic pursuit in the process of cooperation, and to reach a tacit understanding in the mind.

5.2.1 Preparation before Cooperation

(1) Read the score carefully to understand the basic content and stylistic characteristics of the music

The score reading includes song reading and lyric reading. The content of the song reading is mainly to analyze the key, tonality, musical structure, the division of phrases, the direction of the melody, the texture and harmonic changes of the music and so on. The fundamental difference between vocal music and instrumental music is the infiltration of the language factor, which can express the meaning most directly, which requires the accompanist to analyze the lyrics, and according to the lyrics to understand the main idea to be reflected in the work, to appreciate the artistic image contained in it¹³.

¹³ Wang Yihan. *Research on Piano Accompaniment of Chinese Art Songs* [D]. Northwest Minzu University 2009

(2) Practice carefully and seek appropriate music processing and key touch methods

On the basis of a certain understanding of the content, style and mood of a musical work, the piano accompaniment part should be analyzed and processed as necessary and practiced carefully. The teacher should guide the students to grasp all aspects of the introduction, interlude, coda, accompaniment texture, musical structure and harmonic changes in order to shape the musical image and express the artistic charm of the work together with the singer¹⁴.

¹⁴ Pang Lili. *Exploration of the Development and Singing of Chinese Art Songs in the Late 1950s-1970s* [D]. Hebei Normal University 2010

(3) Self-playing and singing, initial experience of the integration of singing and accompaniment

After the score reading study, playing practice, etc., a comprehensive self-playing and singing practice should also be carried out, i.e., the self-cooperation practice of singing the words by yourself and playing the accompaniment by yourself. The music is still incomplete before working with the singer. To truly understand and experience the full meaning of a musical work, one must get the basic full picture of the work through self-playing and self-singing¹⁵.

¹⁵ *Perfect Combination of Poetry and Music - A Discussion on the Musical Image and Singing Processing of the Chinese Art Song Birds Singing in the Wind* [J]. Zheng Yuanmeng. *Song of the Yellow River*. 2012(16)

5.2.2 Work with Singers

(1) Focus on "accompaniment" and establish a good partnership

The piano accompanist cannot perform as an individual, but must cooperate with the singer in order to realize the artistic value. The most fundamental task of the accompanist is to cooperate with the singer in the interpretation and interpretation of the music. The accompanist must first understand his or her own position, not to be self-centered, self-aggrandizing, or to take over the main role; but also not to passively treat the accompanist as a

subsidiary and accompaniment.

(2) Grasp of rhythm, tempo, speed and strength

Rhythm and beat are important components in the composition of music and have great significance in musical performance. Some people compare rhythm and beat to the skeleton of music, which is very visual and appropriate. Therefore, the accompanist should accurately grasp the rhythm and beat of the music, and in the process of cooperation with the singer to achieve consistency.

A stable speed helps the singer to play properly, such as the speed of the starting beat, the speed of the music in progress, the speed of the change between sections, and the handling of progressive speed, progressive slow, and free speed (rubato) in the song, etc., all of which require many times of practice between the two parties to reach a tacit understanding.

(3) Experience of singing and breathing

Breathing is the pulse of singing, and it runs through the entire process of singing. It is an important part of the accompaniment process to understand the breathing of singing. If one just keeps "working hard" and does not master the breathing of the singing, which will cause great difficulties for the singer. The attention to the breath should start when reading the music. Analyze the breathing of the phrase, the way of breathing, the duration of breathing, and integrate it into the piano performance. In the accompaniment, the mind has to sing and breathe together with the singer, and it is impossible to cooperate without mastering it.

(4) Stage practice

In a stage performance, the singer is the focus of the audience's attention and is often more nervous and excited than the accompanist. Therefore, when the singer makes a mistake, the accompanist should be able to calm down and deal with it in a timely manner, instead of being flustered and making the situation worse. The accompanist has the obligation to give assistance to help him/her to restore the psychological stability and maintain the integrity of the music¹⁶.

¹⁶ Ren Yin. *How to Play a Good Piano Accompaniment of Chinese Art Songs* (VI) [J]. *Piano Artistry*. 2010(03)

5.2.3 Impromptu Performance Ability

As an important branch of the overall musical performing arts, improvised piano accompaniment is widely used in vocal music teaching for its practicality and flexibility. The ability to improvise accompaniment is very important for the students in their future teaching work or performance. Sometimes the singer needs to change the key temporarily because of the voice problem, which requires the accompanist to master a certain ability of improvisation accompaniment, so that the key can be changed at any time and not be helpless. While teaching art song piano accompaniment, teachers should pay attention to developing students' improvisation accompaniment ability, and try to learn improvisation accompaniment arrangement from the high starting point of learning the essence of art song accompaniment. After learning a lot of art song accompaniment playing, learn the essence of art song piano accompaniment from the harmony, accompaniment texture, sound patterns, etc., which can lay a good foundation for the arrangement of improvisation accompaniment. At the same time, pay attention to the ability of flexible transposition of the simple score and line score, and have the ability to integrate the simple score accompaniment and improvisation accompaniment into one in the actual accompaniment application¹⁷.

¹⁷ *How to Play Good Piano Accompaniment of Chinese Art Songs* (VI) [J]. Ren Yin. *Piano Artistry*. 2010(03)

5.2.4 Art Direction Ability

As an academic term, piano accompaniment is known as "piano art direction". The major conservatories of the world have established art direction programs, with master's and doctoral degrees. This means that the art of accompaniment should not be a subordinate to the soloist, but a macroscopic and holistic drive for the essence of the art at a higher level. The experience accumulated by the piano accompanist in the process of actual operation should be enough to provide more insights to the collaborators, regardless of their musical quality and artistic taste, which should be beyond the general. Therefore, the teaching of piano accompaniment for art songs should focus on improving students' artistic cultivation and making them capable of providing artistic guidance for their collaborators.

In conclusion, the study of piano accompaniment of Chinese art songs has a strong practical and learning significance. For singers, they can better understand the connotation of musical works, improve their own singing level through music cultivation, and enhance their comprehensive musical quality. For accompanists, an in-depth understanding of the piano accompaniment of Chinese art songs during various periods can help them better grasp the author's compositional techniques and writing style, better cooperate with singers, and help accompanists improve their own quality and grasp a variety of music styles. As a graduate student in piano, the author has been working as a piano accompanist and art director with artistic groups for three years. The above summary has been made by combining the practical experience in piano accompaniment of many art songs, but the author hasn't knew various styles. The study is still inadequate, and there are many problems and aspects that need to be corrected. Further study and exploration of in the course of future learning and work is expected.

References

- [1] The Way of Piano Performance [M]. Shanghai Music Publishing House, Zhao Xiaosheng, 2007
- [2] Access to the Temple of Music [M]. Shanghai Music Publishing House, Zhao Xiaosheng, 2006
- [3] History of Modern Chinese Music [M]. Central University for Nationalities Press, Wang Yuhe, 2005
- [4] Piano Performance and Performance Techniques [M]. Central Conservatory of Music Press, Zhang Jialin [ed.], 2004
- [5] Piano Improvisation Course New Edition [M]. People's Music Publishing House, Liu Cong, Han Dong, 1999
- [6] Performance Patterns [M]. Huadong Publishing House, Huang Huwei, 1999
- [7] The Art of Piano Performance [M]. People's Music Publishing House, Li Feilan, 1996
- [8] The Theory and Application of Harmony [M]. Shanghai Music Publishing House, by Sang Tong, 1988
- [9] The Writing of Songs for Piano [M]. People's Music Publishing House, edited by Yu Suxian, 1978
- [10] Musical Analysis of SongsPiano Performance [M]. Anhui Literature and Art Publishing House, LiBeilei,2009

-
- [11] Chinese Art Songs Tutorial [M]. Shanghai Education Publishing House, Yang Zizi, 2009
- [12] Theory of Chinese Art Songs [M]. Shanghai Music Publishing House, Li Shuming, 2009
- [13] A Preliminary Study on the Types of Art Song Piano Part Writing Techniques [D]. Tang Yue. Shenyang Normal University, 2011
- [14] An Exploration of the Development and Performance of Chinese Art Songs from the 1950s to the Late 1970s [D]. Pang Lili. Hebei Normal University, 2010
- [15] A Study of Chinese Art Songs in Piano Performance [D]. Wang Yihan. Northwest University for Nationalities, 2009
- [16] An overview of the Characteristics of Chinese Art Song Compositions in the 1980s [D]. Zhu Ling. Huazhong Normal University, 2006
- [17] Ethnicity, Periodization, and Personalization: On the Composition Characteristics of Liu Cong's Art Song [J]. Sun Huiling. Music Time and Space, 2014(08)
- [18] The Importance of Piano Performance in Art Songs [J]. Fang Fang. Northern Music, 2014(04)
- [19] Over the past 20 years, we have seen the truth after washing away the excessive magnificence -written on the occasion of the twentieth anniversary of the creation of the art song "Homeland Love" [J]. Liu Cong. Music Life, 2014(03)
- [20] A study on the Piano Performance of Folk Songs Adapted to Vocal Works after the Reform and Opening-up [J]. Zou Yanzhuo. The New Sound of Music (Journal of Shenyang Conservatory of Music), 2012(04)
- [21] The Perfect Combination of Poetry and Music: The Musical Image and Singing Treatment of the Chinese Art Song "Birds Singing in the Wind" [J]. Zheng Yuanmeng. The Sound of the Yellow River, 2012(16)
- [22] A Study of the Usefulness of Aesthetic Synesthesia in Vocal Works: The Art Song "Birds Singing in the Wind" as an Example [J]. Cui Xiaojun. Youthful Years, 2012(14)
- [23] Art Songs and Artistic Songs-Genre Definition and Localization of the "Art Song/Kunstlied" [J]. GuoKejian. The Art of Singing, 2012(02)
- [24] How to Play Chinese Art Songs Well on Piano (VI) [J]. Ren Yin. The Art of Piano, 2010(03)
- [25] Silent Song - A Brief Discussion on the Piano Part of Jiang Dingxian's Art Song [J]. Liu Peipei. Selected Radio Songs, 2009(07)
- [26] Ding Shande's Art Song Composition [J]. Ni Ruilin. Music Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music), 2005(04)
- [27] Discussion on the Artistic Features of Xian Xinghai's Musical Works [J]. Yang Shifan. Sun Yatsen University Forum, 2005(04)
- [28] The Fruit of the Blending of Chinese and Western Music: To see the beginning of art songs in China from the "Beyond the River" of Qingzhu [J]. Bi Haiyan. Journal of Tianjin Conservatory of Music, 2004(03)
- [29] Profound Artistic Attainments, Cultural Cultivation of Chinese and Western Learning--Analysis of Zhao Yuanren's Art Song Composition Features [J]. Hu Yuqing. Journal of Sichuan Normal University (Philosophy and Social Science Edition), 2002(06)
- [30] Keeping Close to the National Cultural Tradition--Trying to Discuss the Evolution of Jiang Wenya's Music Composition Style [J]. Wang Yuhe. People's Music, 2000(11)

-
- [31] An Exploration of the Harmonization of Piano Performance in Huang Zi's Art Songs [D]. Chen Yu. Fujian Normal University, 2006
- [32] Xia Xiaoyan. A Historical Retrospective of Chinese Art Songs in the First Half of the Twentieth Century [J].Journal of Tianjin Conservatory of Music (sounds of nature), 2004(3).
- [33] Jiu Qihong. A Musical Poet with Great Love, Lu Zaiyi and His Vocal Music Composition [J].People's Music, 2004(11).
- [34] Peng Genfa. On the Creation of Vocal Works by Shang Deyi [J].People's Music, 2003(3).
- [35] Hou Li. Exploring the National Feelings of Chinese Modern Art Songs from "Poetry", "Song" and "Sound" [J]. The Great Stage, 2008 bi-monthly issue No. 5.
- [36] Liang Maochun. On the Art Songs of the "Cultural Revolution" Period[J]. Journal of China Conservatory of Music, 2008(1).
- [37] Sun Li. On the Origin of the Development of Chinese Art Songs in the First Half of the 20th Century [J].Music Exploration, 2010(1).
- [38] Yu Xin. On the Local Characteristics of Chinese Art Song Composition[J]. Journal of Zhejiang Normal University (Social Science Edition), 2005(1).
- [39] Xia Xiaoling. On the Value of Chinese Art Songs in Vocal Music Teaching [J]. Music Creation, 2012(3).
- [40] Liang Hui. A Brief Discussion on the Definition of Art Songs and the Creation of Shang Deyi Art Songs [J].Music Culture, 2011(5).
- [41] Xu Qing. A Brief Discussion on the Ethnicity of Chinese Art Song Composition in Aesthetic Form [J]. Art World, 2010(7).
- [42] Yang Jian. Analysis of the Art Song "Teach Me HowNot to Miss Him" [J]. Yellow River Sound, 2009(19).
- [43] Tian Yali. An Analysis of the Formation and Early Development of Chinese Art Songs and Characteristics [J].Music Exploration, 2010(1).
- [44] Zhang Shenghao. The Value and Significance of Zhao Yuanren's Art Songs and Its Characteristics in Vocal Music Teaching [J]. Art Education, 2012(6).
- [45] Zhu Fengyu. The Nationalization of Chinese Art Songs [J]. Art Education, 2006(1).
- [46] Yang Guang. The Creative Characteristics of Early Chinese Art Songs [J].Art Vision, 2010(10).
- [47] Peng Genfa. Reflections on the Positioning of Chinese Contemporary Art Songs [J].People's Music, 2007(9).
- [48] Wang Yuhe. My Opinion about Art Songs [J].People's Music, 1999(9).
- [49] Xu Like. Exploring the Nationalization of American Singing [J].Academic Forum, 2014(5).
- [50] Li Xi'an. Review of Art Songs in the New Period [J].People's Music, 2002(1).
- [51] Wang Dayan. Enjoyment of elegance and vulgarity: a glimpse of the main wave of Chinese art song creation in the new era [J]. Chinese Musicology (Quarterly), 2002(4).
- [52] Li Chanxu. Explanation of the Characteristics of Lu Zaiyi'sArt Song Composition [J].Journal of Luoyang Normal College, 2008(1).
- [53] Zhang Lu. Rethinking the Teaching of Ancient Poems and Art Songs [J].Journal of Cebu College, 2012(10).
- [54] Zhou Xiaoyan. The Development Trajectory of Chinese Vocal Art [J].Music Art, 1992(2).

