

UNIwersytet Muzyczny

FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne, wokalistyka

Mgr Yu Xia

Tytuł pracy:

***Studium „Czterech pór roku” w europejskiej liryce wokalne
epoki romantyzmu i chińskich pieśniach XX wieku***

Praca doktorska napisana pod kierunkiem Prof. Dr. hab. Artura Stefanowicza

Warszawa 2025

FRYDERYK CHOPIN
UNIVERSITY OF MUSIC
Field of art, artistic discipline: musical arts

Mgr. Yu Xia

*A study of the "Four Seasons" in European vocal lyricism of
the Romantic era and Chinese songs of the 20th century*

Doctoral thesis written under the supervision
of Prof. Ph.D. Artur Stefanowicz

Warsaw 2025

Oświadczenia

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadomy odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt.: *Studium „Czterech pór roku” w europejskiej liryce wokalne epoki romantyzmu i chińskich pieśniach XX wieku* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

Opis dzieła artystycznego

Yu Xia – tenor

Kun Tian – akompaniament

Emilian Rymarowicz - reżyser dźwięku

1. Fryderyk Franciszek Chopin – „Wiosna”, op.74 nr 2
2. Francesco Paolo Tosti – „Kwiecień” (oryg. „Aprile”)
3. Franz Peter Schubert – „Sen o wiosnie” (oryg. „Frühlingstraum”)
4. Francesco Paolo Tosti – „Letni księżyc” (oryg. „Luna d'estate”)
5. Robert Schuman – „W słoneczny letni poranek” (oryg. „Am leuchtenden Sommermorgen”)
6. Ralph Vaughan Williams – „Wagabunda” (oryg. „The Vagabond”)
7. Francesco Paolo Tosti „Smutna zima” (oryg. “Inverno triste”)
8. Huang Zi „Wiosenne rozmyślania” (oryg.: „春思曲” – [Chun si qu])
9. Huang Zi „Tęsknota za ojczyzną” (oryg.: „思乡” – [Si xiang])
10. Jin Xiang „Lato” z cyklu „Pieśni na cztery pory roku” (oryg. „子夜四时歌·夏” – [Xia])
11. Li Yinghai – „Cumując nocą przy moście klonowym” (oryg. „月落乌啼霜满天” - [Feng qiao ye bo])
12. Zhao Si Yue - „Pieśń jesiennego wiatru” (oryg. „秋风词” - [Qiu feng ci])
13. Huang Zi – „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” (oryg. „踏雪寻梅” - [Ta xue xun mei])

Data i miejsce rejestracji:

16. grudnia, 2023

Studio Polskiego Radia, ul. Modzelewskiego 5, Warszawa

Spis treści:

OŚWIADCZENIA	3
OPIS DZIELA ARTYSTYCZNEGO	4
STRESZCZENIE	7
ABSTRACT [ANG.]	10
WSTĘP	13
CEL PRACY	13
PRZEDMIOT BADAŃ	15
„CZTERY PORY ROKU” JAKO MOTYW ŁĄCZĄCY KONCEPCJE TWÓRCZE EUROPY I CHIN.	16
METODOLOGIA BADAŃ	20
ROZDZIAŁ 1. EUROPEJSKI OKRES ROMANTYZMU I ROZWÓJ WSPÓŁCZESNEJ CHIŃSKIEJ PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ.....	24
1.1 IDEA PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ W EUROPIE W OKRESIE ROMANTYZMU.	24
1.1.1. <i>Wspólne cechy pieśni artystycznych w różnych krajach europejskich.....</i>	<i>25</i>
1.1.2. <i>Zróżnicowanie koncepcji twórczych w europejskich pieśniach artystycznych i czynniki na nie wpływające.</i>	<i>28</i>
1.2. ROZWÓJ WSPÓŁCZESNEJ CHIŃSKIEJ PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ	33
ROZDZIAŁ 2. PRZYKŁADY I ANALIZA WYKORZYSTANIA MOTYWU CZTERECH PÓR ROKU W EUROPEJSKICH ROMANTYCZNYCH PIEŚNIACH ARTYSTYCZNYCH.....	37
2.1. MOTYW WIOSNY W PIEŚNI FRYDERYKA CHOPINA - „WIOSNA” OP. 74, NR 2.	37
2.1.1. <i>Analiza tekstu Stefana Witwickiego do pieśni F. Chopina „Wiosna”</i>	<i>38</i>
2.1.2. <i>Analiza formalna i znaczeniowa pieśni F. Chopina „Wiosna”</i>	<i>40</i>
2.1.3. <i>Analiza problematyki wykonawczej pieśni F. Chopina „Wiosna”.....</i>	<i>43</i>
2.2. WIOSNA JAKO TĘSKNOTA ZA MIŁOŚCIĄ W PIEŚNI PAOLO TOSTI PT. „APRILE”.	46
2.2.1. <i>Analiza tekstu Rocco Emanuela Pagliara do pieśni P. Tostiego „Aprile”.....</i>	<i>47</i>
2.2.2. <i>Analiza formalna i znaczeniowa pieśni P. Tostiego „Aprile”.</i>	<i>49</i>
2.2.3. <i>Analiza problematyki wykonawczej w pieśni P. Tostiego „Aprile”.</i>	<i>53</i>
2.3. WIOSENNY SEN W PIEŚNI FRANZA SCHUBERTA PT. „FRÜHLINGSTRAUM”	56
2.3.1. <i>Analiza tekstu Wilhelma Müllera „Frühlingstraum”</i>	<i>56</i>
2.3.2. <i>Analiza formalna i znaczeniowa pieśni F. Schubert „Frühlingstraum”.....</i>	<i>58</i>
2.3.3. <i>Analiza problematyki wykonawczej w pieśni F. Schuberta.</i>	<i>63</i>
2.4. MUZYCZNY OBRAZ LATA W PIEŚNI P. TOSTIEGO „LUNA D'ESTATE”.....	67
2.4.1. <i>Analiza tekstu Riccarda Mazzoli „Luna d'estate”.....</i>	<i>67</i>
2.4.2. <i>Analiza formalna pieśni P. Tostiego „Luna d'estate”.</i>	<i>69</i>
2.4.3. <i>Analiza problematyki wykonawczej w pieśni P. Tostiego „Luna d'estate”.....</i>	<i>73</i>
2.5. OBRAZ LETNIEGO PORANKA W PIEŚNI ROBERTA SCHUMANNA „AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN”.	79
2.5.1. <i>Analiza wiersza H. Heinego „Am leuchtenden Sommermorgen”.....</i>	<i>79</i>
2.5.2. <i>Analiza formalna pieśni R. Schumann „Am leuchtenden Sommermorgen”.....</i>	<i>81</i>
2.5.3. <i>Analiza problematyki wykonawczej w pieśni R. Schumann „Am leuchtenden Sommermorgen” (pol. “W słoneczny, letni poranek”).</i>	<i>84</i>
2.6. JESIENNA PODRÓŻ W PIEŚNI RALPHA VAUGHANA WILLIAMSA „THE VAGABOND”	90
2.6.1. <i>Analiza tekstu wiersza „The Vagabond” Roberta Louisa Stevensona.</i>	<i>92</i>
2.6.2. <i>Analiza struktury formalnej pieśni „The Vagabond” R. Vaughana Williamsa.....</i>	<i>94</i>
2.6.3. <i>Analiza problematyki wykonawczej w pieśni R. V. Williamsa „The Vagabond”.....</i>	<i>101</i>
2.7. ILUSTRACJA ZIMY W PIEŚNI PAOLA TOSTIEGO „INVERNO TRISTE”	105
2.7.1. <i>Analiza tekstu wiersza „Inverno triste” Francesca Cimmina.</i>	<i>106</i>
2.7.2. <i>Analiza struktury formalnej pieśni „Inverno triste!” P. Tostiego.</i>	<i>107</i>
2.7.3. <i>Analiza problematyki wykonawczej w pieśni P. Tostiego „Inverno triste”.....</i>	<i>114</i>
ROZDZIAŁ 3. PRZYKŁADY I ANALIZA UTWORÓW Z MOTYWEM „CZTERECH PORY ROKU” WE WSPÓŁCZESNEJ CHIŃSKIEJ LIRYCE WOKALNEJ.	121

3.1. MOTYW WIOSNY W PIEŚNI HUANG ZI „WIOSENNE ROZMYŚLANIA” (ORYG. “春思曲”)	121
3.1.1 Analiza tekstu wiersza „Wiosenne rozmyślania” Wei Hanzhang	122
3.1.2 Analiza formalna pieśni Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”	124
3.1.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”	131
3.2. WIOSENNY PEJZAŻ W PIEŚNI HUANG ZI „TĘSKNOTA ZA OJCZYZNĄ” (ORYG. “思乡”)	139
3.2.1 Analiza tekstu wiersza „Tęsknota za Ojczyzną” Wei Hanzhang	139
3.2.2. Analiza formalna pieśni Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”	141
3.2.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Huang Zi pol. „Tęsknota za ojczyzną”	146
3.3. LETNIE OBRAZY W PIEŚNI JIN XIANG “LATO” Z CYKLU „NOCNE PIEŚNI NA CZTERY PORY ROKU” (ORYG. “子夜四时歌·夏”)	155
3.3.1. Analiza tekstu pieśni Jin Xiang „Lato” z cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku”	156
3.3.2. Analiza formalna pieśni Jin Xiang “Lato”	157
3.3.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Jin Xiang „Lato” z cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku”	161
3.4. JESIENNY KRAJOBRAZ W PIEŚNI LI YINGHAI „CUMUJĄC NOCĄ PRZY MOŚCIE KLONOWYM” (ORYG. “月落乌啼霜满天”)	167
3.4.1. – Analiza wiersza Zhang Ji „Cumując nocą przy moście klonowym”	167
3.4.2. – Analiza formalna pieśni Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”	170
3.4.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”	174
3.5. MELANCHOLIA JESIEŃ W PIEŚNI ZHAO SIYUE „PIEŚŃ JESIENNEGO WIATRU” (ORYG. “秋风词”)	179
3.5.1 Analiza tekstu Li Baia „Pieśń jesiennego wiatru”	179
3.5.2 Analiza formalna pieśni Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”	181
3.5.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”	186
3.6. ZIMOWE MOTYWY W PIEŚNI HUANG ZI „POSZUKIWANIE KWITNĄCYCH ŚLIW WŚRÓD ŚNIEGU” (ORYG. “踏雪寻梅”)	191
3.6.1 Analiza tekstu wiersza „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” Liu Xue’na	191
3.6.2 Analiza formalna pieśni Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”	193
3.6.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”	197
PODSUMOWANIE	203
WPŁYW KONTEKSTU KULTUROWO-HISTORYCZNEGO NA ROZWÓJ LIRYKI WOKALNEJ W TWÓRCZOŚCI EUROPEJSKIEJ I CHIŃSKIEJ	203
Kontekst kulturowy powstania europejskich pieśni artystycznych	203
Kontekst kulturowy powstania chińskich pieśni artystycznych	204
PORÓWNANIE TECHNIK TWÓRCZYCH, OBRAZUJĄCYCH MOTYW PÓR ROKU W LIRYCE WOKALNEJ	206
PODSUMOWANIE SPECYFIKI WYKONAWCZEJ W CHIŃSKICH I EUROPEJSKICH PIEŚNIACH ARTYSTYCZNYCH	220
ZAKOŃCZENIE	222
BIBLIOGRAFIA	224
ANEKS NUTOWY	227

Streszczenie

Niniejsza praca doktorska przedstawia szczegółowe studium motywu czterech pór roku w liryce wokalne, porównując europejską twórczość okresu romantyzmu z chińskimi pieśniami artystycznymi XX wieku. Badania obejmują analizę literacką, formalną oraz wykonawczą wybranych utworów, a także wskazują na podobieństwa i różnice wynikające z kontekstu kulturowego, historycznego oraz technik kompozytorskich.

Pieśni artystyczne, które powstały na Zachodzie w dobie romantyzmu, w XVIII i XIX wieku, należą do klasycznych gatunków muzyki europejskiej. Z kolei chińscy kompozytorzy zaczęli interesować się tą formą liryki wokalne dopiero z początkiem XX wieku, a w ich dziełach wyraźnie dominuje głęboki związek z europejskimi tradycjami pieśni artystycznej.

Wybór utworów, które stanowią przedmiot dysertacji opiera się na wspólnym motywie „czterech pór roku”, pojawiającym się w liryce wokalne kompozytorów XIX i XX wieku Europy i Chin. Za podstawę analizy autor pracy wybiera trzynaście utworów, których wykonanie wraz z nagraniem stanowią integralną część tego doktoratu. Na potrzeby szerszego ujęcia tematu, przedstawiono tło historyczne powstania tych kompozycji oraz ich kontekst twórczy, stylistyczny, muzyczny oraz wykonawczy. Na podstawie zebranych materiałów i dokonanych w pracy analiz, w końcowym rozdziale autor przedstawia wielowymiarowe i szczegółowe porównanie chińskiej i europejskiej twórczości wokalne z gatunku pieśni artystycznych.

Wprowadzenie wyjaśnia wyznaczone cele pracy oraz metodologię przeprowadzonych badań. Omówiono znaczenie motywu czterech pór roku w literaturze i muzyce, wskazując na jego uniwersalność i symbolikę. Zarysowano również aspekty wpływające na zróżnicowanie koncepcji twórczych, stylistyki i form liryki wokalne w Europie i Chinach jako podstawę analizy porównawczej.

Rozdział 1. Europejski okres romantyzmu i rozwój współczesnej chińskiej pieśni artystycznej

Rozdział pierwszy skupia się na genezie i ewolucji pieśni artystycznej w Europie i Chinach. Omówiono wspólne cechy europejskich pieśni romantycznych, takie jak połączenie muzyki z poezją, oraz różnice wynikające z narodowych tradycji muzycznych. Przedstawiono rozwój chińskiej pieśni artystycznej w XX wieku, podkreślając wpływy zachodnie oraz zachowanie tradycyjnej estetyki.

Rozdział 2. Przykłady i analiza wykorzystania motywu czterech pór roku w europejskich romantycznych pieśniach artystycznych

W drugim rozdziale omówiono utwory europejskich kompozytorów, takie jak „Wiosna” Fryderyka Chopina, „Aprile” Paolo Tostiego, czy „Frühlingstraum” Franza Schuberta. Przeprowadzono szczegółową analizę tekstów literackich oraz formy muzycznej, zwracając uwagę na wykorzystanie harmonii, rytmu i dynamiki do oddania nastroju każdej pory roku. Podkreślono symbolikę przyrody jako metafory ludzkich emocji oraz przedstawiono analizę problematyki wykonawczej wybranych pieśni.

Rozdział 3. Przykłady i analiza utworów z motywem „Czterech pory roku” we współczesnej chińskiej liryce wokalne

Rozdział trzeci dotyczy analizy chińskich pieśni takich jak „Wiosenne rozmyślanie” i „Tęsknota za ojczyzną” Huang Zi, czy „Lato” Jin Xianga. Stosując konsekwentnie ten schemat badawczy omówiono symbolikę tekstów oraz specyfikę chińskiej melodyki i harmonii. Zwrócono uwagę na połączenie tradycyjnych motywów chińskiej poezji z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi. Każda z pieśni została również omówiona pod względem jej specyfiki wykonawczej i możliwych trudności wykonawczych ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki językowej poezji chińskiej.

Podsumowanie

W ostatnim rozdziale dokonano porównania utworów z perspektywy kulturowo-historycznej, formalnej i wykonawczej. Wskazano, że europejskie pieśni artystyczne charakteryzują się bardziej złożoną harmonią i dynamiką, podczas gdy chińskie pieśni kładą nacisk na melodyjność oraz subtelność wyrazu. Bazując na dokonanych w poprzednich rozdziałach badaniach przedstawiono komparatywne podsumowanie w zakresie technik wokalnych i problematyki interpretacyjnej twórczości wokalne z gatunku pieśni artystycznej, pochodzącej z odległych środowisk Wschodu i Zachodu.

W końcowej konkluzji stwierdzono, iż praca ukazuje, że pomimo różnych tradycji kulturowych, motyw czterech pór roku w liryce wokalne łączy uniwersalność ludzkich emocji z unikalnym podejściem do formy muzycznej i tekstu. Przyjmując „cztery pory roku” za oś czasu i wspólny mianownik przy porównaniu odległej od siebie przez wieki twórczości Wschodu i Zachodu nie sposób zignorować wyraźnych różnic kulturowych i stylistycznych. Jednak XX-wieczne, tendencje pobierania zachodniej edukacji przez młodych, chińskich artystów, miało wymierny wpływ na kształtowanie estetyki i idei ówczesnych twórców. Wchłonięcie istoty europejskiej

kultury muzycznej stało się nośnikiem nowych trendów, a także innowacji w chińskiej kulturze muzycznej. Wnioski te mają istotne znaczenie dla wykonawców, wskazując na potrzebę elastyczności interpretacyjnej oraz głębokiego zrozumienia kontekstu kulturowego danego utworu.

Badanie relacji między wczesnymi pieśniami artystycznymi Chin a pieśniami artystycznymi Europy pozwala uzyskać cenny wgląd w niezwykle osiągnięcia artystyczne pionierów współczesnej muzyki chińskiej. Pomaga w wytyczeniu ścieżki rozwoju chińskiej muzyki wokalne, opierając się na skutecznych praktykach wcześniejszych pokoleń. Co więcej, stwarza okazję do dalszego promowania bogatych tradycji chińskiej kultury narodowej, jednocześnie obejmując i integrując istotę światowego dziedzictwa muzycznego.

Słowa kluczowe:

cztery pory roku, pieśń artystyczna, Romantyzm, chińska liryka wokalna, analiza wykonawcza, techniki wokalne, europejskie pieśni artystyczne, muzyka zachodnia, muzyka etniczna, poezja i dzieła literackie.

Abstract [ang.]

This dissertation presents a detailed study of the four seasons motif in vocal lyric poetry, comparing European works of the Romantic period with Chinese art songs of the 20th century. The research includes literary, formal and performance analysis of selected works, and also indicates similarities and differences resulting from the cultural and historical context and compositional techniques.

Art songs that were created in the West during the Romantic era, in the 18th and 19th centuries, belong to the classic genres of European music. In turn, Chinese composers began to be interested in this form of vocal lyric poetry only at the beginning of the 20th century, and their works are clearly dominated by a deep connection with European art song traditions.

The selection of works that constitute the subject of the dissertation is based on the common motif of the "four seasons", appearing in the vocal poetry of 19th and 20th century composers in Europe and China. The author of the thesis chooses thirteen pieces as the basis for the analysis, the performance of which, together with the recording, constitute an integral part of this doctoral thesis. For the purposes of a broader approach to the topic, the historical background of the creation of these compositions and their creative, stylistic, musical and performance context were presented. Based on the collected materials and analyzes performed in the work, in the final chapter the author presents a multidimensional and detailed comparison of Chinese and European vocal works in the art song genre.

The introduction explains the set goals of the work and the methodology of the research conducted. The importance of the four seasons motif in literature and music was discussed, pointing to its universality and symbolism. Aspects influencing the diversity of creative concepts, style and vocal lyricism in Europe and China were also outlined as a basis for comparative analysis.

Chapter 1. The European Romantic period and the development of modern Chinese art song

The first chapter focuses on the origins and evolution of art song in Europe and China. Common features of European romantic songs, such as the combination of music and poetry, and differences resulting from national musical traditions were

discussed. The development of Chinese art song in the 20th century is presented, emphasizing Western influences and the preservation of traditional aesthetics.

Chapter 2. Examples and analysis of the use of the four seasons motif in European romantic art songs

The second chapter discusses works by European composers, such as "Spring" by Fryderyk Chopin, "Aprile" by Paolo Tosti, or "Frühlingstraum" by Franz Schubert. A detailed analysis of literary texts and musical form was carried out, paying attention to the use of harmony, rhythm and dynamics to convey the mood of each season. The symbolism of nature as a metaphor for human emotions was emphasized and an analysis of the performance issues of selected songs was presented.

Chapter 3. Examples and analysis of songs with the "Four Seasons" motif in contemporary Chinese vocal lyric poetry

The third chapter analyzes Chinese songs such as "Spring Meditations" and "Longing for Homeland" by Huang Zi, or "Summer" by Jin Xiang. Consistently applying this research scheme, the symbolism of the texts and the specificity of Chinese melody and harmony were discussed. Attention was paid to combining traditional motifs of Chinese poetry with modern compositional techniques. Each song was also discussed in terms of its performance specificity and possible performance difficulties, with particular emphasis on the linguistic specificity of Chinese poetry.

Summary

The last chapter compares the works from a cultural-historical, formal and performance perspective. It was pointed out that European art songs are characterized by more complex harmony and dynamics, while Chinese songs emphasize melody and subtlety of expression. Based on the research carried out in the previous chapters, a comparative summary of vocal techniques and interpretative issues of vocal works in the art song genre, originating from distant environments in the East and the West, is presented.

The final conclusion was that the work shows that, despite various cultural traditions, the motif of the four seasons in vocal poetry combines the universality of human emotions with a unique approach to musical form and text. Taking the "four seasons" as the timeline and common denominator when comparing the works of the East and the West, which have been separated for centuries, it is impossible to ignore the clear cultural and stylistic differences. However, the 20th century tendency for

young Chinese artists to receive Western education had a tangible impact on shaping the aesthetics and ideas of contemporary artists. The absorption of the essence of European musical culture has become a carrier of new trends and innovations in Chinese musical culture. These conclusions are important for performers, pointing to the need for interpretive flexibility and a deep understanding of the cultural context of a given work.

Examining the relationship between China's early art songs and Europe's art songs provides valuable insight into the extraordinary artistic achievements of the pioneers of modern Chinese music. It helps chart the path forward for Chinese vocal music, building on the successful practices of earlier generations. Moreover, it provides an opportunity to further promote the rich traditions of Chinese national culture, while embracing and integrating the essence of the world's musical heritage.

Keywords:

four seasons, art song, Romanticism, Chinese vocal lyricism, performance analysis, vocal techniques, European art songs, Western music, ethnic music, poetry and literary works, modern and contemporary music; European art songs; Western music; Ethnic music; Poetry and literary works.

Wstęp

Muzyka jako uniwersalny język ludzkości, od wieków odzwierciedlała zjawiska przyrodnicze i kulturowe, które kształtowały świadomość człowieka. Jednym z najbardziej powszechnych i zarazem inspirujących motywów w twórczości muzycznej jest cykl zmieniających się pór roku. Zarówno w europejskiej liryce wokalnej epoki romantyzmu, jak i w chińskich pieśniach artystycznych XX wieku, motyw ten znalazł swoje odzwierciedlenie w różnorodnych dziełach, które łączą uniwersalne treści z unikalnym kontekstem kulturowym. Niniejsza rozprawa stanowi próbę interdyscyplinarnego spojrzenia na twórczość muzyczną, analizując cztery pory roku jako element spajający, a jednocześnie ujawniający różnice między tradycjami kulturowymi Wschodu i Zachodu.

Cel pracy

Celem niniejszej pracy jest wielowymiarowe zrozumienie różnic i podobieństw w liryce wokalnej europejskiej epoki romantyzmu i chińskich pieśni XX wieku, a także ich wpływu na rozwój oraz wykonawstwo pieśni artystycznej. Badania te mają na celu nie tylko pogłębienie wiedzy teoretycznej, ale również wniesienie istotnych wskazówek do praktyki muzycznej. W zakresie teorii głównym celem jest zsyntetyzowanie dotychczasowych opracowań i publikacji na temat liryki wokalnej pochodzącej z różnych środowisk twórczych i kulturowych oraz wpływu tych tradycji na rozwój samego gatunku i jego stylistyki. Natomiast w zakresie praktyki wokalnej celem jest ukazanie niezwykle istotnej roli, jaką ma kompleksowe podejście do analizy dzieła muzycznego przed przystąpieniem do praktycznej pracy nad utworem.

Twórczość wokalna, jak żadna inna forma muzyczna, charakteryzuje się wyjątkowym dualizmem twórczym, wynikającym z połączenia kompozycji muzycznej i tekstu literackiego. Synteza poezji i muzyki była centralnym elementem rozwojowym w epoce Romantyzmu, co nadaje pieśniom artystycznym ich szczególną głębię i wielowymiarowość. Analiza historycznych i kulturowych uwarunkowań tych dzieł jest kluczowa nie tylko dla lepszego zrozumienia ich znaczenia, ale także dla interpretacji wykonawczej.

W kontekście tekstu poetyckiego należy podkreślić wpływ poezji na rozwój różnych struktur formalnych pieśni. Poezja, poprzez swoje właściwości językowe, narzuca określony kształt muzyczny, co widać zwłaszcza w pieśniach romantycznych, gdzie forma i struktura muzyczna są ściśle związane z rytmem i melodią wiersza. Warto

również zwrócić uwagę na fonetykę i brzmienie języków, w których tworzone były pieśni. Pieśni romantyczne, bazujące na ideach narodowościowych, wyróżniają się zróżnicowanymi językowo tekstami, które wzmacniają ich cechy indywidualne i wyrazistość melodyczno-brzmieniową. Każdy język posiada swoje unikalne cechy fonetyczne, które w kontekście wokalnym wpływają na jakość dźwięku i technikę wykonawczą. W przypadku pieśni chińskich, te różnice są jeszcze bardziej zauważalne ze względu na całkowicie odmienną fonetykę i tonalność, co stanowi wyzwanie, ale również bogactwo w interpretacji muzycznej.

Romantyczne pieśni europejskie i chińskie pieśni XX wieku różnią się kontekstami kulturowymi, historycznymi i językowymi, jednak obie tradycje czerpią inspirację z natury i ludzkich emocji. Odległość geograficzna i długotrwała izolacja kultury chińskiej od wpływów Zachodu ma ogromne znaczenie w odmiennych ścieżkach kształtowania kultury, stylu poezji i muzyki. Różnice w rozwoju społecznego i historycznego kontekstu wpływają na odmienną emotywność, typową dla kultury europejskiej i azjatyckiej, co również znajduje odzwierciedlenie w muzyce i tekście pieśni. Jednak pomimo tych różnic, wspólnym elementem jest ciągle odwoływanie się do natury oraz ludzkich emocji, które stanowią fundament zarówno dla pieśni europejskich, jak i chińskich.

Praca ma również na celu podkreślenie wagi lokalnej kultury i tradycji w samym procesie twórczym oraz ich wpływu na refleksyjność i symbolikę pieśni artystycznych, a także prowadzić do lepszego zrozumienia kompleksowego kontekstu tej formy muzycznej oraz do wzbogacenia warsztatu wykonawczego. Analiza twórczości europejskich kompozytorów takich jak F. Chopin, F. Schubert, R. Schumann, czy P. Tosti oraz chińskich twórców, w tym Huang Zi, Jin Xiang, Li Yinghai i Zhao Siyue, pozwala dostrzec, jak różne tradycje wpływają na interpretację i odbiór muzyki wokalne.

Takie podejście umożliwia szersze spojrzenie na związek między muzyką a literaturą, co z kolei może wpłynąć na rozwój współczesnych praktyk wykonawczych w obszarze pieśni artystycznej

Przedmiot badań

Przedmiotem niniejszej pracy jest analiza trzynastu pieśni artystycznych, łączonych wspólnym motywem pór roku, reprezentujących europejską lirykę wokalną epoki romantyzmu oraz chińską lirykę wokalną XX wieku.

Wybrane utwory europejskie to:

- „Wiosna” op. 74 nr 2 F. Chopina,
- „Aprile” P. Tostiego,
- „Frühlingstraum” F. Schuberta,
- „Luna d’estate” P. Tostiego,
- „Am leuchtenden Sommermorgen” R. Schumanna,
- „The Vagabond” R. Vaughana Williamsa
- „Inverno triste” P. Tostiego.

Z chińskiej twórczości wybrano:

- „Wiosenne rozmyślanie” („春思曲”) Huang Zi,
- „Tęsknota za ojczyzną” („思乡”) Huang Zi,
- „Lato” („子夜四时歌-夏”) Jin Xiang,
- „Nocne cumowanie przy Moście Klonowym” („枫桥夜泊”) Li Yinghai
- „Pieśń jesiennego wiatru” („秋风词”) Zhao Siyue
- „Krocząc po śniegu w poszukiwaniu kwiatów śliwy” („踏雪寻梅”) Huang Zi.

Analizowane pieśni zostały wybrane ze względu na ich reprezentatywność dla tematu oraz wartość artystyczną. Każdy utwór przedstawia unikalne podejście do tematu pór roku, odzwierciedlając zarówno uniwersalne emocje, jak i specyficzne konteksty kulturowe. Na przykład, w europejskich pieśniach romantycznych wiosna często jest symbolem odrodzenia i nadziei, podczas gdy w chińskich utworach tego okresu wiosenne krajobrazy często wiążą się z nostalgią i refleksyjnością, co wynika z kulturowych tradycji takich jak *Qingmingjie* – Święto czci zmarłych.

Porównanie tych dzieł pozwala dostrzec, jak odmienności historyczne, estetyczne i środowiskowe wpływają na artystyczne wyrażenie tego samego motywu. Wybrane pieśni stanowią przykład dialogu międzykulturowego, który uwypukla zarówno różnorodność, jak i uniwersalność muzyki.

„Cztery pory roku” jako motyw łączący koncepcje twórcze Europy i Chin.

Wybrany na potrzeby niniejszej pracy motyw zmieniających się pór roku stanowi horyzontalną oś tematyczną, która spaja odmienną w swoim podłożu kulturowym twórczość z odległych i niepowiązanych środowisk, jako ważny i naturalny znacznik czaso-przestrzenny istniejący niezmiennie i w chińskiej i zachodniej rzeczywistości. Jako odwieczny i stały rytm zmian przyrody, któremu od zawsze podporządkowane było życie ludzkie, temat ten zajmuje istotną pozycję w wielu kulturach. Wykorzystanie motywu „pór roku” jako wspólnego mianownika rozmaitych koncepcji twórczych stało się punktem wyjścia do analizy komparatywnej wykorzystywanych stylów i technik kompozytorskich, a także przekazywanych treści, wyrażających zupełnie różne emocje, które mają swe źródło właśnie w odmiennych środowiskach kulturowych. Patrząc na problem z tej perspektywy, pieśni artystyczne mogą odzwierciedlać różne koncepcje twórcze chińskich i europejskich kompozytorów, a także pokazać obecny status rozwoju tego nurtu muzycznego w Chinach i na Zachodzie.

1) wiosna

Dla ukazania wiosennego motywu w liryce wokalne na potrzeby niniejszej dysertacji, z twórczości europejskiej wybrane zostały pieśni: „Wiosna” op. 74 nr 2 F. Chopina, „Aprile” (tłum. „Kwiecień”) P. Tostiego i „Frühlingstraum” (tłum. „Sen o wiosnie”) F. Schuberta. Wszystkie trzy utwory wyrażają romantyczną koncepcję odrodzenia, tęsknoty i oczekiwania, z towarzyszącym jej swoistym nastrojem smutku i samotności oraz uczuciem melancholii, jakie wywołuje wiosenna sceneria. Pieśń „Aprile” wyraża tęsknotę za miłością, a zilustrowane w niej krajobrazy budzącej się do życia przyrody wychwalają uroki tego uczucia. F. Schubert w swojej kompozycji „Frühlingstraum” ilustruje wiosenny sen wędrowca i choć bohater w końcu budzi się niepewny i zagubiony, to jednak muzyczny obraz tej pory roku jest ostatecznie niezwykle piękne i poruszający. Bez względu na to, jaką wartość emocjonalną

przekazują, wszystkie trzy pieśni opisują czar i urok wiosny, jako symbolu nowego początku, budzącego w ludziach optymistyczne tęsknoty i oczekiwania.

Z drugiej strony, styl i nastrój reprezentatywnych „wiosennych” chińskich utworów wybranych przez autora pracy: „Wiosenne rozmyślenia” (oryg.: „春思曲”) i „Tęsknota za ojczyzną” (oryg.: „思乡”) Huang Zi’a charakteryzują się odmienną stylistyką i nastrojowością. W kwietniu w Chinach ma miejsce tradycyjne chińskie święto ku czci zmarłych - Qingmingjie¹, któremu towarzyszy długa pora deszczowa w południowej części kraju. Stąd nastrój wybranych utworów, rezonuje określonym kontekstem historyczno-kulturowym i powoduje u odbiorcy uczucie tęsknoty za najbliższymi i domem. Porównując twórczość opartą na tym samym motywie „wiosny”, lecz pochodzącą z dwóch tak odmiennych obszarów z łatwością można dostrzec bardzo oczywiste różnice kulturowe. Wiosenne miesiące w pieśniach europejskich to muzyczne obrazy pełne życia i radości z wybrzmiewającym w tle romantycznym sentymentalizmem, podczas gdy wiosna w Chinach kojarzy się raczej z głęboką refleksyjnością i nostalgią. Ów kontrast w nastroju i kolorycie pieśni jest naturalnym odbiciem różnic w obyczajowości zestawionych tutaj odległych obszarów twórczości.

2) lato

Dla przedstawienia motywu „lata” wybrano i dokonano analizy następujących utworów: z twórczości europejskiej – „Luna d’estate” (tłum.: „Letni księżyc”) P. Tostiego oraz „Am leuchtenden sommernorgen” (pol.: „W słoneczny, letni poranek”) R. Schumanna, natomiast z kompozycji chińskich przedstawiono pieśń Jin Xiang’a „Lato” z cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku”.

Pieśń P. Tostiego „Luna d’estate” to pełen życia utwór, wyrażający spokój letniego światła księżyca i romantyzm letniej nocy, ale jednocześnie dający wyraz nieskończonemu pragnieniu miłości i tęsknoty za ukochaną osobą. „Am leuchtenden sommernorgen” R. Schumanna wyraża z kolei uczucie samotności poprzez fantastyczny dialog z kwiatami, ujawniający lekką nutę melancholii. Natomiast w utworze „Lato” z cyklu „Pieśni o czterech porach roku” (oryg. „子夜四时歌-夏”)

¹ Jiang Yuxiang, *The origin and cultural significance of Qingming Festival*, Journal of Xihua University: Philosophy and Social Science Edition, 2010, s. 9-13.

Jin Xiang za pomocą swojego języka muzycznego, w niezwykle obrazowym stylu wyraża upojenie radością spowodowane przez uczucie miłości. Z pozoru więc, wydawałoby się, iż motyw letniej pory roku w podobny sposób zainspirował twórców europejskich jak i chińskich. We obu analizowanych utworach temat „lata” staje się metaforą uczuć, a zarazem tłem dla ludzkich afektów. Tym razem jednak nostalgiczna głębia przeważa w twórczości kompozytorów europejskich, gdy stylistyka chińska zdecydowanie pozostaje w lżejszym i bardziej radosnym nastroju. Powodów tego możemy upatrywać właśnie w odmienności kontekstu zarówno historycznego jak i środowiskowego. Jak wynika z przedstawionego w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy tła twórczego, zarówno kompozycje P. Tostiego jak R. Schumanna, choć zawarte w specyficznej dla obu twórców stylistyce, posiadają jednak w swym wyrazie wspólne cechy europejskiego romantyzmu. Tymczasem Jin Xiang jako reprezentatywny twórca nurtu odrodzenia chińskiej kultury drugiej połowy XX wieku nawiązuje w stylistyce swoich utworów do elementów tradycyjnej muzyki ludowej. Analizując większość jego pieśni „letnich” z cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku” wyczuwamy wyraźnie pewnego rodzaju prostotę w wyrazie nieskrępowanej radości, opiewającej piękno życia w letnim, wartkim sezonie.

3) jesień

Spośród utworów o tematyce jesieni na potrzeby niniejszej pracy zostały wybrane pieśni: „Wagabunda” (oryg. „The Vagabond”) Ralpa Vaughan Williamsa z nurtu europejskiej liryki wokalne, natomiast z twórczości chińskiej: „Nocne cumowanie przy Moście Klonowym” (oryg. „枫桥夜泊”) Li Yinghai i

oraz „Pieśń jesiennego wiatru” (oryg. „秋风词”) Zhao Si. Pieśń „The Vagabond”

R. V. Williamsa wyraża miłość do natury i życia, a jej ton jest pełen siły i pasji, co odzwierciedla ogólną „pewność siebie” ludzi Zachodu, ich silne dążenie do samoświadomości i determinację w realizacji wybranej ścieżki życiowej. Natomiast chińskie pieśni, ilustrujące jesienne krajobrazy, oddają bardziej sentymentalne i refleksyjne nastroje Chińczyków. Warto w tym miejscu wspomnieć, że jesienią w Chinach obchodzone jest ważne święto zwane Świętem Środka Jesieni, podczas którego wysławiane jest piękno księżyca, który symbolizuje ponowne zjednoczenie stąd naturalnym jest, iż w obu pieśniach z azjatyckiego kręgu muzycznego pojawia się opis scenerii z jesiennym księżycem. Chłód „jesiennego księżyca” i ponury „jesienny

wiatr” odzwierciedlają nostalgię tego szczególnego okresu w Chinach, kiedy trudno jest połączyć się z rodziną i ukoić smutek w sercu. Wyraźnie różni się to od silnego indywidualizmu wyrażonego w utworze „The Vagabond”.

4) zima

Spośród pieśni o tematyce zimowej, na potrzeby niniejszej pracy zostały wybrane: „Smutna zima” (oryg. “Inverno triste”) Francesco Paola Tosti’ego oraz – „Poszukiwanie śliw wśród śniegu” (oryg. „踏雪寻梅”) Huang Zi. P. Tosti w swoim utworze przedstawia przejmującą historię miłosną w zimowej, a jednak pełnej ciepła scenerii, co zdaniem autora nawiązuje w pewien sposób do motywu „kominka” używanego w wielu europejskich domach w mroźną porę. Nawet jeśli za oknem leży śnieg, wewnątrz domostw rozświetlają złote płomienie ognia. W wielu utworach z europejskiego kręgu kulturowego, opisujących zimę można poczuć tę atmosferę spokoju i ciepła wraz z całą nostalgią, która jest z nią związana. Pieśń Huang Zi „Poszukiwanie śliw wśród śniegu” (踏雪寻梅) pokazuje diametralnie różny nastrój.

Jednym z najważniejszych świąt w roku w Chinach jest Święto Wiosny², które mimo swojej nazwy odbywa się zwykle zimą, na północy kraju. Z przeprowadzonych przez autora pracy obserwacji i badań wynika, że wiele utworów z gatunku chińskiej liryki wokalnejszy inspirowanych motywami zimowymi wyraża nastrój pełen szczęścia i relaksu ilustrujący czas odpoczynku i rodzinnych spotkań. W chińskiej tradycji to właśnie czas końca roku jest najbardziej ożywioną porą, która różni się od atmosfery melancholijnej samotności wyrażanej w europejskich pieśniach, co odzwierciedla istotne różnice kulturowe między Chinami a Zachodem.

Wybrane do niniejszej rozprawy utwory stanowią jedynie niewielką część z niezmiernie bogatego opusu dzieł muzycznych, nawiązujących do motywu zmieniających się pór roku. Chociaż nie mogą one jednoczyć i ukazywać wszystkich cech europejskiej i chińskiej liryki wokalnejszy opartej na tej tematyce, są jednak na tyle charakterystyczne i stanowią tak wyjątkowe, muzyczne kreacje, iż można uznać je za reprezentatywne. W szczególności skoncentrowana ekspresja humanizmu w okresie europejskiego romantyzmu odzwierciedla ogromne różnice kulturowe między Europą a Chinami, przejawiające się w muzyce. Mniejsze różnice odnoszą się do

² Li Junqun, *On the traditional significance of the Spring Festival*, Guangxi Ethnic Studies, 2007, s. 191-193.

przedstawionych realiów życia codziennego, osobistych uczuć i emocji wyrażanych w wybranych pieśniach, a zdecydowanie większe do zawartych w tych utworach obrazów związanych z obyczajowością, tradycją, kulturą ludową czy uwarunkowaniami historycznymi. Przeprowadzona przez autora pracy analiza porównawcza nie ma na celu promowania kultury jednej ze stron, ale ukazanie rezultatów obiektywnego badania, opartego na zrozumieniu kultury europejskiej i chińskiej. Głównym założeniem jest poszanowanie w równym stopniu obu, przedstawianych środowisk twórczych, dzięki czemu badania muzyczne może zyskać więcej konotacji i znaczeń. Będąc badaczem muzyki należy patrzeć na różne kultury z zachowaniem szerokiej perspektywy, a także należy zadbać o obiektywną, racjonalną, otwartą i tolerancyjną postawę. Ponadto konieczne jest również poznanie i zrozumienie muzyki różnych krajów z perspektywy odmiennych kultur.

Metodologia badań

W niniejszej pracy zastosowano trójtętną metodologię badawczą:

1. **Kwerenda literatury** – szczegółowe przestudiowanie istniejących źródeł naukowych i literatury dotyczącej liryki wokalne, europejskiego romantyzmu, chińskiej muzyki XX wieku oraz motywu pór roku w muzyce. Zebrane materiały umożliwiły umiejscowienie omawianych utworów w szerszym kontekście kulturowym i historycznym.

2. **Kompleksowa analiza wybranych pieśni** – przeprowadzona została szczegółowa analiza tekstów pieśni, obejmująca zarówno aspekty językowe jak i znaczeniowe. Przedstawiono budowę formalną utworów, w zakresie wszystkich elementów dzieła muzycznego oraz dokonano analizy problematyki wykonawczej i interpretacyjnej każdej z wybranych pieśni.

3. **Praktyka wykonawcza** – w rozważaniach zawartych w niniejszej dysertacji niezwykle ważnym elementem są własne, praktyczne doświadczenia autora w przygotowaniu repertuaru, który stał się przedmiotem kompleksowych badań na potrzeby tej pracy.

Ad 1. Kluczowym aspektem przygotowania niniejszej pracy było przeprowadzenie szczegółowej kwerendy literaturowej, mającej na celu zebranie i analizę istniejących opracowań dotyczących pieśni artystycznych w tradycji europejskiej i chińskiej. Badania opierały się na szerokim spektrum źródeł,

obejmującym zarówno monografie, jak i artykuły naukowe oraz zbiory materiałów muzycznych.

Wykorzystano publikacje poświęcone pieśniom europejskiego romantyzmu, takie jak „German Lieder in the Nineteenth Century” pod redakcją Rufusa Hallmarka, które dostarczyły szczegółowej analizy stylistycznej i interpretacyjnej niemieckich pieśni romantycznych. Istotne były również prace z zakresu estetyki i techniki kompozytorskiej, w tym opracowania dotyczące „Winterreise” Schuberta autorstwa takich badaczy jak Susan Youens i Erwin Schaeffer, które umożliwiły głębsze zrozumienie połączenia muzyki z poezją w cyklach pieśniowych.

W kontekście chińskiej tradycji pieśni artystycznych wykorzystano szereg publikacji poświęconych twórczości kompozytorów XX wieku, takich jak Huang Zi i Jin Xiang. Szczególną rolę odegrały prace Zhang Ruochen i Guo Ying, które przedstawiają analizę artystycznych oraz technicznych aspektów pieśni takich jak „Wiosenne rozmyślania” i „Lato” z cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku”. Dzięki nim możliwe było spojrzenie na specyfikę wokalną i interpretacyjną chińskiej pieśni artystycznej, a także na integrację elementów muzyki tradycyjnej z estetyką zachodnią.

Podczas badań wykorzystano także literaturę poświęconą ogólnym zagadnieniom związanym z pieśniami artystycznymi i ich kulturowym kontekstem. Na przykład praca Carol Kimball „Art Song: Linking Poetry and Music” pozwoliła na teoretyczne uchwycenie zależności między muzyką a tekstem, podczas gdy opracowania dotyczące pieśni ludowych, takie jak analiza Charlesa Villiersa Stanforda, stanowiły podstawę do refleksji nad wpływem folkloru na tradycje pieśniowe.

W ramach kwerendy literaturowej sięgnięto także do źródeł chińskich, w tym artykułów publikowanych w czasopismach naukowych, takich jak „Journal of Jिंगgangshan University” czy „Huang Zhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music”. Teksty te dostarczyły wglądu w historyczne i estetyczne tło rozwoju chińskiej pieśni artystycznej oraz jej specyficzne cechy wykonawcze.

Opracowanie bibliografii uwzględniało również analizy porównawcze, takie jak prace Lawa JJ nad cyklem pieśni „Songs of Travel” Ralpa Vaughana Williama, co pozwoliło na uwzględnienie różnic stylistycznych w interpretacji pieśni angielskich i chińskich. Dodatkowo, szczegółowe studia nad techniką wokalną, takie jak analiza „Breathing Methods for Singing” Heather Lyle, umożliwiły dogłębne zrozumienie wymagań wokalnych w obu tradycjach.

Tak kompleksowe podejście do analizy literatury pozwoliło na stworzenie solidnej bazy teoretycznej, która stanowi fundament niniejszej pracy. Dzięki interdyscyplinarnemu charakterowi badań możliwe było ukazanie pieśni artystycznych zarówno jako zjawiska muzycznego, jak i literacko-kulturowego, co znacząco wzbogaciło zakres interpretacyjny poruszanych wątków.

Ad 2. Dogłębna analiza muzyczna, oparta na szczegółowym badaniu struktury, harmonii, rytmiki, melodyki i warstwy tekstowej wybranych pieśni, pozwoliła na wyodrębnienie kluczowych elementów charakteryzujących europejską i chińską lirykę wokalną oraz na wskazanie różnic i podobieństw między nimi. Zakres badań obejmuje analizę wybranych pieśni europejskiego romantyzmu oraz chińskich pieśni XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem ich stylistyki, tła powstania i wpływów literackich. Badania mają charakter interdyscyplinarny, łącząc elementy analizy muzykologicznej, literaturoznawczej oraz praktyki wykonawczej.

W kontekście teoretycznym kluczowym obszarem badań jest porównanie strukturalnych i stylistycznych cech pieśni obu tradycji. Pod uwagę zostaną wzięte zarówno formalne aspekty kompozycji muzycznej, jak i literackie właściwości tekstów. Analizie poddana zostanie także rola języka w procesie twórczym – jego fonetyka, tonalność i rytm, które determinują kształt melodii oraz sposób interpretacji wokalne. Pieśni europejskie, z uwagi na ideę narodowościową, charakteryzują się dużą różnorodnością językową, co wpływa na ich melodykę i charakterystyczne cechy wykonawcze. W pieśniach chińskich, opartych na tonalnym charakterze języka, uwidacznia się zupełnie inne podejście do kształtowania linii melodycznej, co wymaga od śpiewaka zarówno świadomości fonetycznej, jak i technicznej.

Ad 3. Osobiste wykonawstwo wybranych pieśni pozwoliło na praktyczne zbadanie ich wymagań technicznych, interpretacyjnych i emocjonalnych. Własne doświadczenia wykonawcze stanowiły cenne źródło wiedzy o specyfice omawianych utworów i o wyzwaniu, jakie stanowią dla śpiewaków. W zakresie badań praktycznych szczególna uwaga zostanie zwrócona na proces przygotowania wokalnego do interpretacji pieśni artystycznej. Wskazane zostaną kluczowe aspekty analizy tekstu i warstwy muzycznej, takie jak: intencje kompozytora, literacka interpretacja tekstu, analiza fonetyczna języka oraz techniczne wyzwania wynikające z partytury. Celem jest ukazanie, jak kompleksowe podejście do analizy utworu może wzbogacić interpretację artystyczną oraz poprawić jakość wykonania.

Metodologia badań opiera się na analizie porównawczej, w której szczegółowo omówione zostaną podobieństwa i różnice między pieśniami europejskimi a chińskimi. Badania te uwzględnią także szerszy kontekst kulturowy, w tym wpływ tradycji ludowych, idei narodowościowych oraz uwarunkowań historycznych na rozwój gatunku pieśni. Interdyscyplinarny charakter pracy pozwala na spojrzenie na pieśni artystyczne nie tylko jako na dzieła muzyczne, ale również jako na produkty swoich czasów, które odzwierciedlają społeczne, kulturowe i emocjonalne realia epoki.

Dzięki temu badania mają na celu nie tylko pogłębienie wiedzy teoretycznej i praktycznej, ale również wskazanie, w jaki sposób różnorodność tradycji muzycznych i literackich może inspirować współczesnych wykonawców do odkrywania nowych możliwości interpretacyjnych oraz rozwijania techniki wokalne. Takie podejście metodologiczne pozwala na wszechstronne i interdyscyplinarne zrozumienie omawianego zagadnienia, łącząc teorię z praktyką wykonawczą i otwierając nowe możliwości interpretacyjne dla przyszłych badaczy i wykonawców.

Rozdział 1. Europejski okres romantyzmu i rozwój współczesnej chińskiej pieśni artystycznej.

1.1 Idea pieśni artystycznej w Europie w okresie romantyzmu.

Pieśń artystyczna jest formą wykonawczą muzyki romantycznej, która powstała w XIX-wiecznej Europie. Teksty tego typu pieśni, do wyrażania wewnętrznego świata człowieka w większości wykorzystują poezję, a techniki kompozytorskie są stosunkowo złożone. Najczęstszym akompaniamentem, stosowanym przez twórców tego gatunku jest podkład fortepianowy, przeplatający się z partią wokalną. Struktura takich pieśni charakteryzuje się unikalnymi zasadami estetycznymi, w tym elegancją i głębią znaczenia, dzięki którym pieśni artystyczne zyskały wysoką pozycję w sztuce wokalne. Europejskie pieśni artystyczne okresu romantyzmu poprzez swój reprezentatywny i klasyczny charakter, w znacznym stopniu przyczyniły się do rozkwitu sztuki muzycznej, oraz innowacyjności w myśleniu estetycznym ich twórców.

W XIX wieku, czyli w okresie romantyzmu europejskiego, pieśń artystyczna miała zazwyczaj formę małego, kameralnego występu wokalnego z akompaniamentem fortepianowym, który znacznie różnił się od orkiestrowych arii i recytatywów operowych, a także od popularnych piosenek, pieśni masowych czy szeroko pojętej kultury rozrywkowej. Możemy jednak być nieco bardziej elastyczni w definiowaniu pieśni artystycznej zakładając, iż podstawowym elementem artystycznym pieśni artystycznej jest fuzja muzyki instrumentalnej i ludzkiego głosu, które są komponowane i interpretowane zgodnie z ustalonymi zasadami estetycznymi³.

Pieśni artystyczne jako jeden z symboli zachodniego romantyzmu, muszą posiadać określone cechy gatunkowe i odpowiadać konkretnym walorom estetycznym. Przede wszystkim pieśni takie muszą łączyć muzykę i poezję. W ich tekstach na ogół wykorzystuje się wiersze o silnym charakterze literackim. Kiedy kompozytorzy tworzą swoje utwory, muzyka i tekst uzupełniają się nawzajem, dokładnie oddając nastrój wiersza i osiągając wysoki stopień integracji muzyki i literatury, co jest również ważną cechą odróżniającą pieśń artystyczną od innych gatunków. Kompozytorzy sięgali po wiersze o dużych walorach literackich i estetycznych autorstwa europejskich mistrzów

³ Leon Plantinga, *La musica romantica. Storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*. Vol. 6. Feltrinelli Editore, 1989.

literatury, takich jak Goethe, Heine, Szekspir i Hugo itp.⁴, dlatego też pieśni artystyczne wymagały wyższego poziomu wykształcenia literackiego i artystycznego, zarówno w przypadku kompozytora, wykonawców, jak i odbiorców. Synergia muzyki, myśli, słowa i emocji stanowią podstawę wyrazu tego gatunku, a istotą właściwej ekspresji jest stworzenie idealnego połączenia poezji i muzyki. Gustav Mahler powiedział kiedyś: „Moje pieśni nie mają koloru na papierze. Mają tylko połowę swojego życia. Muzyka może dać im pełnię życia lub ożywić pierwotnie uspioną poezję”⁵. Wysoka integracja obu tych dziedzin sztuki stanowi nie tylko o uroku pieśni artystycznych, ale decyduje o tym, czy pieśń ma „duszę”, czy nie. Kompozytorzy poprzez muzykę starają się wyrazić znaczenie poezji, przedstawić psychologię postaci, oddać piękny nastrój oraz przekazać słuchaczowi wspaniały obraz w najbardziej żywy i bezpośredni sposób.

1.1.1. Wspólne cechy pieśni artystycznych w różnych krajach europejskich

W starożytnej Grecji relacja pomiędzy poezją a muzyką była oceniana na podstawie estetycznej koncepcji „poezji jako podstawy i muzyki jako uzupełnienia”⁶. W epoce zdominowanej przez lirykę, poezja była zbiorczym określeniem poezji i muzyki, co w pełni ukazuje wagę poezji dla ówczesnych ludzi. Na przełomie XVIII i XIX wieku poezja pełniła wyłącznie funkcję kulturalnego środka wyrazu i zajmowała się opisem oraz ekspresją konkretnych rzeczy i zjawisk, a zwłaszcza natury.

Wykorzystanie wierszy znanych poetów jako materiału muzycznego było pierwszym wspólnym punktem w tworzeniu pieśni artystycznych przez kompozytorów z Niemiec, Francji i Włoch w XIX wieku. Jeśli chodzi o indywidualne wymagania estetyczne muzyki i poezji, poetycki opis jest bardziej bezpośredni niż ekspresja muzyki. Kompozytorzy czuli się często poruszeni tym bezpośrednim językiem i używali poezji jako źródła własnych kompozycji. Wiersze stworzone przez pisarzy z różnych krajów, np. przez Goethego, Schillera, Heine'a, Byrona, Shelley'a i Lucaerta, stały się tematami wykorzystywanymi przez wielu kompozytorów do tworzenia pieśni artystycznych. Wiersze tych słynnych poetów, z ich dbałością o zasady

⁴ Carol Kimball, *Art song: Linking poetry and music*. Hal Leonard Corporation, 2013.

⁵ Stephen Johnson, *Gustav Mahler – His Life and Music*, Chinese translation: Li Hongjuan Publisher: Hunan Literature and Art Year of publication: 2016, s. 5.

⁶ Thomas J Mathiesen, *Rhythm and Meter in Ancient Greek Music in Music Theory Spectrum*, vol. 7, 1985, pp. 159–80. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/745886>. Accessed 26 Jan. 2024.

poetyckiego metrum i jedności strof, z wyraźnymi rymami i pięknymi koncepcjami artystycznymi, są w pełni zgodne ze stylem muzycznym powszechnym w okresie romantyzmu. Dlatego też stanowiły one najlepsze literackie scenariusze do tworzenia pieśni artystycznych⁷.

Poezja europejskiego okresu romantyzmu jest bogata w treści obejmujące różne tematy, postacie, myśli i uczucia. Styl jest naturalny, prosty i świeży, a także kładzie nacisk na indywidualną ekspresję. Przy wyborze wierszy europejscy kompozytorzy kierowali się następującymi kryteriami:

- 1) Opis zewnętrznej atmosfery, skupiający się głównie na pięknie natury i przedstawiający marzycielską koncepcję artystyczną;
- 2) Przedstawienie wewnętrznych emocji, poczucia piękna, miłości itp.;
- 3) Silne poczucie muzykalności poezji w jej specyficznej rytmice;
- 4) Gawędziarski styl, tj. opowiadanie pełnej wierszowanej fabuły.

Cechy te nie tylko stwarzają warunki do pełnego wykorzystania technik tworzenia pieśni artystycznych, lecz także ujawniają urok języka samego wiersza, w tym jego własną muzykalność i artyzm.

Po drugie, pod względem rodzajów i form pieśni artystycznych, kompozytorzy krajów europejskich również mieli wiele punktów wspólnych. Powszechną formą pieśni artystycznej była charakteryzująca się spójną fabułą suita wokalna. „Tak zwana suita wokalna znana jest również jako cykl powiązanych pieśni. W języku niemieckim pierwotne znaczenie tego słowa to *girlanda pieśni*, co w przenośni oddaje zasadniczy charakter suity wokalne jako kompletnego utworu złożonego z wielu strukturalnie niezależnych pieśni o powiązanych ze sobą wątkach”⁸. Patrząc z perspektywy treści, suity wokalne mają kompletną fabułę, która może wyrażać ludzkie myśli i uczucia, co ma ogromne znaczenie dla kompozytorów okresu romantyzmu w XIX wieku. Wiele przykładów dostarczają nam niemieckie pieśni artystyczne. Dwie suity wokalne skomponowane przez Franza Schuberta, „Piękna Młynarka” i „Podróż zimowa”, są ze sobą bezpośrednio powiązane pod względem fabularnym. Robert Schumann natomiast wykorzystał dzieło „Miłość poety” słynnego poety Heinricha Heinego. Cała jego suita składa się z 16 utworów o wzajemnie powiązanej treści⁹.

⁷ Tyler Bickford, *Music of Poetry and Poetry of Song: Expressivity and Grammar in Vocal Performance*, in *Ethnomusicology*, vol. 51, no. 3, 2007, pp. 439–76. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20174545>. Accessed 24 Jan. 2024.

⁸ Rufus Hallmark, *German Lieder in the nineteenth century*, Routledge, 2009, s. 35.

⁹ Samuel Barber and Maurice Ravel, *Robert Schumann*, (1999).

Patrząc z perspektywy formy, europejskie pieśni artystyczne zazwyczaj wykorzystywały akompaniament fortepianowy, a wraz z rozwojem pieśni artystycznych status akompaniamentu fortepianowego stale wzrastał. Harmonia akompaniamentu europejskich pieśni artystycznych w okresie romantyzmu XIX wieku odziedziczyła system dur-moll z okresu klasycznego, dodając jednak więcej kolorytu, rozszerzając zakres harmoniczny, wzbogacając efekty dźwiękowe i zmieniając styl akompaniamentu fortepianowego, który został zintegrowany z melodią, tworząc niepowtarzalną formę artystyczną. Ogólnie rzecz biorąc, tekstury akompaniamentu w niemieckich, francuskich i włoskich pieśniach artystycznych mają wiele cech wspólnych. Po pierwsze, twórcy w partiach instrumentalnych w pełni wykorzystywali melodię, harmonię, polifonię i inne środki muzyczne, pojmując je jako artystyczną całość, w której mogą wykorzystać swoje indywidualne umiejętności. Po określeniu nastroju i konotacji tekstu, tematu i struktury tonalnej pieśni, kompozytor tworzył fakturę akompaniamentu w oparciu o obraz muzyczny i zmiany emocjonalne, tak aby partia wokalna nabrała cech wyrafinowanego dzieła artystycznego. Po drugie, zwięzła forma pieśni stanowiła niejako kondensację umiejętności kompozytorskich, tak aby bogactwo akompaniamentu, schematów rytmicznych, kontrastowych barw harmoniczych oraz materiałów melodycznych zostało idealnie uporządkowane w jej zwartej strukturze. Po trzecie, dzięki wyjątkowemu artystycznemu urokowi barwy fortepianu kompozytorzy włączali emocje pieśni do akompaniamentu co oddawało nastrój wiersza za pomocą różnorodnych metod ekspresji. Szczególnie w częściach takich jak: preludium, części środkowe czy w kodzie pieśni, status akompaniamentu fortepianowego został zdecydowanie wzmocniony, a atmosfera muzyczna była oddawana za pomocą artystycznych technik pisanie lub modelowania w celu stworzenia ruchomego obrazu muzycznego¹⁰. Podsumowując, można zauważyć, że rozwój pieśni artystycznych w krajach europejskich pod względem formy i gatunku odbywał się dość jednolicie.

Pieśni artystyczne krajów europejskich mają jeszcze jedną ważną wspólną cechę, tj. „narodowy charakter melodii”. Cecha ta oznacza, że wszystkie pieśni odzwierciedlają unikalne narodowe koloryty muzyczne. Odnosi się to głównie do specyficznych barw, nadawanych melodiom przez kompozytorów, tak aby muzyka odzwierciedlała wewnętrzne konotacje kulturowe poprzez prosty przepływ melodii.

¹⁰ Ashley, Douglas Daniels, *The role of the piano in Schumann's songs*. Northwestern University, 1973.

Kultury różnych narodów europejskich są różne, a kompozytorzy w swoich utworach używali trybów, które odzwierciedlały ich własną kulturę, dzięki czemu melodie zyskiwały silny styl narodowy. W prostej i gładkiej melodii zawarte były zwyczaje kulturowe danego kraju, a czysta i prosta muzyka oddawała życie i uczucia ludzi, nadając utworowi głębokie znaczenie filozoficzne i społeczne. W XIX wieku kompozytorzy tacy jak: Schubert, Schumann czy Brahms kontynuowali tradycję wykorzystywania pieśni ludowych i muzyki ludowej jako materiałów twórczych, tworząc dużą liczbę pieśni artystycznych o silnym zabarwieniu narodowym¹¹.

1.1.2. Zróżnicowanie koncepcji twórczych w europejskich pieśniach artystycznych i czynniki na nie wpływające.

Pojawienie się i rozwój każdego gatunku artystycznego, nurtu muzycznego i stylu ma swoje głębokie podłoże społeczne i historyczne, które nieustannie ewoluuje wraz ze zmianami w myśleniu społeczno-politycznym, ekonomicznym, kulturowym czy religijnym w danym czasie. Kultura narodowa, myśl społeczna i cechy językowe danego okresu i kraju również znajdują odzwierciedlane w nowych produktach artystycznych na różne sposoby. Muzyka jako starożytna forma sztuki, również pozostaje pod wpływem trendów różnych epok i nieustannie się rozwija i ewoluuje. Pieśń artystyczna, była nowym gatunkiem muzycznym w Europie w XIX wieku. Jej formacja i rozwój były regulowane przez tło społeczne, przez co w różnych krajach prezentowała różne cechy, dając w ten sposób początek różnym stylom i gatunkom.

Pomiędzy pieśniami artystycznymi napisanymi w różnych krajach europejskich istnieją spore różnice, a głównymi czynnikami, które to determinują są odmienne środowiska społeczne, dorobki kulturowe i cechy językowe. W XIX wieku Europa musiała mierzyć się z wieloma wstrząsami społecznymi i politycznymi. Wraz z ewolucją różnych dziedzin kultury, ideologii i stylów artystycznych, w ludziach stopniowo budził się sprzeciw wobec klasycznych tradycji autorytetu i racjonalności, wyrażanych poprzez język, muzykę itp. W rezultacie, fala romantyzmu, która opowiadała się za „wolnością, ruchem i pasją”, zaczęła rozprzestrzeniać się jak potężna siła, ogarniając całą Europę.

¹¹ Charles Villiers Stanford, *Some Thoughts Concerning Folk-Song and Nationality*, w *The Musical Quarterly* 1.2 (1915): 232-245.

Pod koniec XVIII wieku w Niemczech powstał trwający prawie 20 lat ruch literacki o nazwie *Sturm und Drang*, który wpłynął na feudalny system ideologiczny i kulturowy Niemiec, tym samym dając początek niemieckiemu romantyzmowi¹². Jednakże, ze względu na ówczesne zacofanie gospodarcze i polityczne Niemiec przez pewien czas rozwijał się w tym kraju równolegle „romantyzm negatywny”. Sytuacja ta nie trwała jednak długo, gdyż w latach dwudziestych XIX wieku Heine wkroczył na romantyczną scenę literacką, a pozytywny romantyzm zaczął odwracać wcześniejsze trendy myślowe w Niemczech. Zaraz potem pisarze tacy jak Goethe czy Schiller zerwali okowy tradycyjnych ideologii i zaczęli realizować bardziej nowatorską i pełną pasji formę sztuki, jaką była poezja liryczna. W swojej twórczości opowiadali się za wolnością, zwracali uwagę na ekspresję indywidualności i wyrażali tęsknotę za naturą, jak i krytykę ówczesnego społeczeństwa. W ten sposób rozwijała się i prosperowała romantyczna poezja liryczna. Być może było to ukryte porozumienie między artystami romantycznymi, którzy połączyli poezję liryczną z muzyką, przedstawiając świat duchowy i wewnętrzne uczucia ludzi w trójwymiarowym języku, co zostało pozytywnie przyjęte przez ludzi. W ten sposób, pod wpływem romantycznej poezji lirycznej, rozwój niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej przechodził wzloty i upadki, aż w końcu osiągnął swój chwalebny moment.

W XIX wieku Polska przeżywała okres odrodzenia kultury i powrót ducha narodowego, który był długo tłumiony w czasie zaborów. Polscy intelektualisci, artyści i pisarze rozpoczęli ruch na rzecz ożywienia polskiej kultury i odrodzenia ducha narodu, tworząc wiele dzieł wzbudzających dumę narodową Polaków. Ważną częścią odrodzenia polskiej kultury była przede wszystkim literatura. Polscy pisarze i poeci tego czasu tworzyli dzieła odzwierciedlające polską historię i kulturę. Wiele z nich zostało uznanych za arcydzieła polskiej literatury w pisarzy tacy jak A. Mickiewicz czy J. Słowacki zyskali miano wieszczów narodowych. Odzwierciedlając tragiczną historię polskiego narodu i jego dążenie do wolności i niepodległości, romantyczna twórczość literacka stała się ważnym symbolem odrodzenia kulturalnego Polski. W tym samym czasie w innych dziedzinach sztuki polskiej również rozpoczął się niezależny i autonomiczny rozwój, a artyści zaczęli na nowo odkrywać i wyrażać polskie tradycje narodowe. Czołowym przedstawicielem polskiej muzyki romantycznej był Fryderyk

¹² Roy Pascal *The Sturm Und Drang Movement*, w *The Modern Language Review* 47, no. 2 (1952): 129–51. <https://doi.org/10.2307/3718800>.

Chopin, którego twórczość odbiła się szerokim echem w całej Europie i odegrała ważną rolę w polskim renesansie kulturowym. Ruch odrodzenia kultury polskiej był ważną częścią polskiego ruchu niepodległościowego, który promował niezależny i autonomiczny rozwój Polski w dziedzinie kultury, sztuki i muzyki¹³.

Pod koniec XVIII i na początku XIX wieku sytuacja społeczno-polityczna we Włoszech ulegała ciągłym zmianom wraz z demokratycznymi rewolucjami i restauracjami w różnych krajach europejskich. Obudziła świadomość narodową i patriotyczny zapal narodu włoskiego, który był usypiony przez wiele lat. Dzięki temu Włosi zaczęli walczyć o niepodległość i jedność narodową, a także zaczęli postulować reformy polityczne. Złożone tło społeczne tych czasów sprawiło, że nurt romantyczny we Włoszech był zupełnie inny niż w pozostałych krajach, to znaczy był ściśle związany z patriotycznym duchem włoskiego ruchu ludowo-wyzwoleńczego. Powstało wtedy wiele dzieł literackich wychwalających ojczyznę, które tchnęły nowe życie w rozwój włoskiej muzyki narodowej. W ten właśnie sposób odrodziła się włoska opera, co ma również związek z powstaniem włoskich pieśni artystycznych, które czerpały kreatywne cechy muzyki romantycznej z Niemiec i Francji, a przy tym wykazywały unikalny i wyraźnie włoski styl narodowy¹⁴.

Innym czynnikiem, który prowadził do różnic między pieśniami artystycznymi krajów europejskich, były różnice kulturowe. Każdy naród ma swoją tradycyjną kulturę, która nie tylko nawiązuje do niektórych tradycyjnych świąt i żywych zwyczajów, ale także odnosi się do charakteru narodowego, ukształtowanego przez subtelne wpływy przenikające cały naród. To właśnie tworzenie się różnych narodowości sprawiło, że muzyka świata rozkwitła, a pieśni artystyczne z różnych krajów były nieprzerwanie przekazywane i rozwijane przez ostatnie 200 lat, tworząc piękny obraz rywalizujących ze sobą koncepcji twórczych. Warto zauważyć, że wśród różnych form muzyki narodowej, to muzyka ludowa najlepiej ucieleśnia kulturę i osobowość narodową, a także odzwierciedla najpiękniejsze zwyczaje zwykłych ludzi.

Już w XVIII wieku, chcąc pozbyć się wpływów zagranicznych szkół muzycznych, niemieccy kompozytorzy zaczęli wykorzystywać czystą i prostą muzykę ludową własnego narodu jako materiał do swoich dzieł, mając nadzieję, że będą

¹³ George C. Schoolfield *Romanticism w: The Figure of the Musician in German Literature*, 19:10–55. University of North Carolina Press, 1956. http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469658315_schoolfield.5.

¹⁴ Carlotta Sorba, *Between cosmopolitanism and nationhood: Italian opera in the early nineteenth century*. *Modern Italy* 19.1 (2014): 53–67.

w stanie wyrazić w ten sposób swoje własne uczucia patriotyczne. W XIX wieku, w celu dalszego promowania narodowej kultury muzycznej, niemieccy kompozytorzy kontynuowali tradycję stosowania melodii muzyki ludowej w pieśniach artystycznych, co nadawało tym pieśniom charakterystyczny narodowy charakter¹⁵. Na przykład F. Schubert, wczesnoromantyczny kompozytor, większość swoich dzieł ściśle wiązał z niemiecką muzyką ludową i twórczością niemieckich poetów narodowych. W swoich pieśniach, które są mieszanką tematów z niemieckich i austriackich pieśni ludowych, stworzył melodyczne kompozycje tonalne bliskie językowi tradycyjnych, niemieckich pieśni, dzięki czemu utwory te płyną naturalnie i emanują szczególnym urokiem. Liryczne kompozycje połączone z tego rodzaju narodowymi cechami stały się jedną z głównych form wykonywanych na koncertach w tamtym czasie.

Włochy są również narodem znanym ze swojego romantycznego charakteru. Jako miejsce narodzin idei renesansu i sztuki operowej, XIX-wieczne Włochy przyjęły odrodzenie tradycyjnej opery jako cel całego narodu, co zaowocowało drugim wielkim okresem rozwoju opery. Kompozytorzy zintegrowali zagraniczne techniki twórcze z cechami kulturowymi własnego narodu, a także wykorzystali techniki operowe do tworzenia pieśni artystycznych, dzięki czemu zyskały one wiele cech, zupełnie odmiennych od niemieckich i francuskich pieśni. Włoskie pieśni artystyczne, charakteryzujące się nieco tanecznym stylem, wieloma dekoracyjnymi akcentami, wspaniałymi liniami melodycznymi i bogatymi konfliktami dramatycznymi przełamały gładki i melodyjny styl niemieckich i francuskich pieśni artystycznych, a przy tym pokazały też narodowe cechy Włochów, takie jak umiłowanie wolności i ognista pasja¹⁶.

„Język jest twórcą wszystkiego, co wyrafinowane i eleganckie”¹⁷, a śpiew jest rozszerzeniem i przedłużeniem języka. Odmienności językowe to kolejny ważny czynnik, który powodował różnice w tworzeniu pieśni artystycznych w poszczególnych krajach europejskich. Jak potwierdzono we wcześniejszym rozdziale, w przypadku tego gatunku, konieczne jest doskonałe połączenie poezji i muzyki. Kompozytorzy tworzyli melodię wyrażającą tekst wiersza, w oparciu o cechy języka ojczystego, a niektórzy komponowali nawet swoje melodie zgodnie z tonem

¹⁵ Archer Taylor, *Characteristics of German Folklore Studies*, w *The Journal of American Folklore* 74.294 (1961): 293-301.

¹⁶ William Seth Brooke, *Verismo in Italian Art Song: A Comparative Analysis of Veristic Literature, Opera and Art Song*. Diss. 2015.

¹⁷ Zhang Rui, „*Ji lin chu ban she*” wyd. 2022/11, s.59.

recytacji wiersza. Właśnie dlatego podczas tworzenia pieśni artystycznych, wiersze napisane w różnych językach w naturalny sposób powodują wytworzenie się różnych stylów i cech charakterystycznych. Przykładem mogą być chociażby różnice w samogłoskach między poszczególnymi językami. Niemieckie samogłoski dzielą się na monoftongi, dyftongi i samogłoski z umlautem (np.: *ä, ö, ü*), co odróżnia go od innych języków. W języku niemieckim długość dźwięków jest inna, a znaczenie utworzonych przez nie słów jest również inne. Krótkie samogłoski zajmują około połowę czasu trwania długich samogłosek. W przypadku śpiewu, krótkie samogłoski są odróżniane od długich samogłosek poprzez dostosowanie kształtu i stopnia otwarcia oraz zmianę barwy. Natomiast włoskie samogłoski dzielą się na monoftongi, dyftongi i samogłoski ze spółgłoskami nosowymi. Wśród pięciu pojedynczych samogłosek *a, e, i, o, u*, nie ma rozróżnienia na krótkie i długie dźwięki, ale ze względu na różnicę w sposobie wymowy, samogłoski *e* i *o* są podzielone na otwarte *è, ò* i zamknięte *é, ó*. Samogłoski *u* i *i* często występują w formie półsamogłosek, dlatego są również nazywane półsamogłoskami. Warto wspomnieć, że w języku włoskim wszystkie słowa kończą się samogłoską, dając wrażenie „zaokrąglonej” wymowy¹⁸. Jest to istotna różnica między fonetyką języka włoskiego, niemieckiego i angielskiego. W opartych na płynności i rytmie angielskich tekstach, między wyrazami występuje połączenie, stosowane powszechnie wtedy, gdy ostatnia sylaba poprzedniego wyrazu jest spółgłoską, a pierwsza sylaba następnego wyrazu jest samogłoską. Inną godną uwagi cechą jest to, że słowa kończące się na *r* lub *re* są często wymawiane są razem z następującymi po nich słowami, jeśli tylko zaczynają się od samogłoski.

W językoznawstwie i nauce o prozodii, elizja lub synereza oznacza pominięcie samogłosek lub sylab, zarówno w wymowie, jak i w metrum wiersza. Asymilacja natomiast oznacza mowę łączoną, zgodną z zasadą oszczędności wysiłku, przydatną w zachowaniu płynności dźwięków, np. w angielskich tekstach. Stąd w naturalny sposób różnice w charakterystyce językowej doprowadziły do bardzo wyraźnych odmiennej stylistyki w pieśniach artystycznych w poszczególnych krajach europejskich. Z jednej strony, kompozytorzy tworzą muzykę w oparciu o poezję, zgodnie z charakterystyką językową wiersza, ale z drugiej strony sprawiają też, że muzyka „służy” wierszowi.

¹⁸ Paolo Gallarati, *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*. Vol. 12. EDT srl, 1984.

1.2. Rozwój współczesnej chińskiej pieśni artystycznej

Od czasów starożytnych Chiny były krajem poezji, której zawsze towarzyszyła muzyka. Jednak to, co dziś nazywamy chińską pieśnią artystyczną, odnosi się głównie do unikalnego gatunku muzyki wokalne stworzonego przez kompozytorów takich jak: Xiao Youmei, Zhao Yuanren, Qing zhu i Huang Zi, którzy studiowali w Europie i Ameryce na początku XX wieku¹⁹. Twórcy ci połączyli zachodnie techniki kompozytorskie z tradycyjnymi chińskimi skalami, tworząc gatunek muzyki wokalne o unikalnych cechach stylistycznych. Od początku XX wieku muzyka wokalna rozwijała się w Chinach przez prawie sto lat, podczas których pionierzy współczesnej muzyki chińskiej wprowadzili do Chin zachodnie metody komponowania i wykonawstwa. W całym procesie od „zapożyczania i adaptacji” do „podsumowywania i innowacji” udało się stworzyć unikalny system stylistyczny, w ramach którego skomponowano wiele pieśni artystycznych z chińskimi cechami.

Rozwój chińskich pieśni artystycznych pozostaje w tyle w odniesieniu do Europy o prawie pół wieku. Biorąc pod uwagę szczególnie kontekst dziejowy ostatniego stulecia, chińskie pieśni artystyczne weszły na scenę historyczną dzięki swojej wyjątkowej wartości artystycznej. Ogólny zarys tego historycznego procesu dzieli się na cztery okresy:

- 1) okres eksploracji i kielkowania pierwszych idei (przed i po wydarzeniach związanych z Ruchem 4 Maja);
- 2) okres rozwoju i dojrzałości (lata trzydzieste i czterdzieste XX wieku);
- 3) okres regresu i wielkiego powrotu (po proklamacji ChRL do końca Rewolucji Kulturalnej);
- 4) okres integracji i dywersyfikacji (od wprowadzenia polityki „reform i otwarcia” aż do dziś).

W 1898 roku burżuazyjni reformatorzy reprezentowani przez Liang Qichao zdecydowanie opowiadali się za naśladowaniem zachodniej cywilizacji, a także nawoływali do utworzenia zajęć muzyki i śpiewu w szkołach oraz do rozwoju szkolnej edukacji muzycznej. W ten właśnie sposób po raz pierwszy w historii pojawiła się forma szkolnej pieśni, w której tekst chiński śpiewany był w stylu muzyki zachodniej,

¹⁹ Guoheng Han, *A Study of Huang's Stay in the United States*, w *Musical Arts: Journal of the Shanghai Conservatory of Music* 1 (1983): 54-72.

stając się najwcześniejszym prototypem pieśni artystycznych w Państwie Środka. Ruch 4 Maja, który wybuchł w 1919 roku, zapoczątkował Ruch Nowej Kultury. Muzycy i pedagodzy reprezentowani przez Xiao Youmei, Wu Mengfei, Xian Xinghai i Nie Er skomponowali dużą liczbę utworów artystycznych o szerokiej tematyce, dotyczącej przede wszystkim wyzwolenia Chin i realiów życia mas pracujących²⁰. Dzięki ruchowi Nowej Kultury pionierzy muzyki współczesnej poznawali i stosowali zachodnie teorie i techniki kompozytorskie, a wielu wybitnych śpiewaków i pedagogów wokalnych aktywnie zgłębiało i wprowadzało innowacje do swoich wykonów wokalnych.

Na rozwój chińskich pieśni artystycznych wpłynęło kilka czynników. Po pierwsze, proces ich rozwoju był wynikiem ciągłej ewolucji i zderzania się ze sobą chińskiej i zachodniej kultury muzycznej. Podczas rozwoju chińskich pieśni artystycznych na początku XX wieku główny nacisk kładziono na poprawę i rozwój emocjonalnych aspektów chińskich pieśni artystycznych. W tym okresie pojawiło się wielu poetów, którzy wyrażali siebie i pozostawali wierni swoim emocjom.

Po drugie, po rozwiązaniu Ruchu 4 Maja, wielu intelektualistów nadal nie szczędziło wysiłków w szerzeniu zachodnich idei demokracji i nauki²¹. W tym okresie na scenie chińskiej pieśni artystycznej zaczęła działać grupa muzyków propagujących zachodnie idee, których głównymi przedstawicielami byli Zhao Yuanren, Ying Shanneng, Zhou Shu'an i inni muzycy, którzy wrócili ze studiów za granicą. Ci wybitni twórcy rozpowszechnili klasyczne metody śpiewania zachodnich pieśni w Chinach, dzięki czemu coraz większa liczba muzyków wykorzystywała te metody do śpiewania pieśni chińskich. Sam proces rozwojowy tego gatunku trwał długo, zwłaszcza okres zapożyczania i naśladowania. Mimo wszystko jednak, w tym okresie twórcy muzyczni w Chinach zachowali charakterystyczne cechy narodowe w tworzonych przez siebie pieśniach.

Po trzecie, od czasu powstania Nowych Chin pojawiło się wielu wybitnych chińskich kompozytorów, którzy osiągnęli bardzo wysoki poziom w tworzeniu chińskich pieśni artystycznych, do których włączali przede wszystkim elementy rodzimych pieśni ludowych. Po jakimś czasie powstała duża liczba pieśni artystycznych w stylu pieśni ludowych, wśród których najbardziej reprezentatywne

²⁰ Wang Qisheng. "How the New Culture "Moves" Up." *Studies in Modern History* 1 (2007): 21-40.

²¹ Sha Jiansun. "The May Fourth Movement and Its Significance." *Journal of Thought and Theory Education* 3 (2009): 28-34.

były dzieła Ding Shande i Li Yinghai. Szczególnie utwory Ding Shande charakteryzują się wyjątkowym i innowacyjnym podejściem do tworzenia tekstu i akompaniamentu.

Cechy charakterystyczne chińskich pieśni artystycznych koncentrują się głównie na melodii, tekstach i sposobie śpiewania. Po pierwsze, słowa chińskiej liryki wokalne pochodzą głównie ze starożytnej poezji chińskiej, która do pewnego stopnia odzwierciedla cechy chińskiego stylu artystycznego, przywołując na myśl chińskie malarstwo tuszem. Jednocześnie komponowanie chińskich pieśni artystycznych do starożytnej poezji pozwalało kompozytorom głęboko wczuć się w wewnętrzne emocje i ludzkie postawy na podstawie języka i opisów pochodzących z tej epoki. Starożytne chińskie wiersze są krótkie, zwarte i fascynujące, a główną ideą chińskich pieśni artystycznych stało się „zapożyczanie tekstów, aby wykorzystać przeszłość jako metaforę teraźniejszości i medium do odkrywania rzeczywistości”²² W dziełach Huang Zi, np. „Wiosenne myśli” i „Tęsknota za ojczyzną” w sposób niezwykle pomysłowy łączą się techniki muzyczne i konotacje poetyckie, a melodia jest ściśle związana z językiem poetyckim. Krótki i zwarty język muzyczny zarysowuje poetyckie uczucia i malowniczą koncepcję artystyczną. Niektóre z jego dzieł są powściągliwe, głębokie i subtelne w wyrazie, inne zaś żywe, pogodne i entuzjastyczne.

Kolejną ważną cechą chińskich pieśni artystycznych jest to, że teksty, którymi są głównie starożytne wiersze, mogą tworzyć z melodią jednolitą całość artystyczną. Wykorzystując starożytną poezję w chińskich pieśniach artystycznych można wyraźnie odczuć zmiany w różnych zdaniach i ekspresji emocjonalnej.

Po trzecie, w chińskich pieśniach artystycznych akompaniament fortepianowy odgrywa niezastąpioną rolę w procesie tworzenia i śpiewania. Eteryczne brzmienie fortepianu może w pełni oddać poetycką atmosferę pieśni, bazujących na starożytnych wierszach. Zwłaszcza poprzez zastosowanie przedłużenia różnych tonów i pauz, można skutecznie zademonstrować ogólne konotacje i główne znaczenia chińskiej melodyki językowej, tak aby zapewnić śpiewakom emocjonalną podstawę w procesie śpiewania. W wykonywaniu chińskich pieśni artystycznych akompaniament fortepianu i teksty oparte na starożytnych wierszach są niezbędne w ogólnej strukturze²³.

²² Yu Yanli, *Artistic Characteristics of Ancient Poetry Art Songs and Their Singing Characteristics-Taking the Works of the 1920s to 1940s as an Example*, w *Literature and History Expo: Theory* 1 (2009): 27-28.

²³ Wang Wenli, *Modern Technological Factors in the Piano Accompaniment of Chinese Art Songs in the First Half of the 20th Century*, Huang Zhong: *Journal of Wuhan Conservatory of Music* 2 (2006): 48-54.

Chińskie pieśni artystyczne tworzone po XX w. nie tylko charakteryzowały się stylem odpowiadającym tradycyjnej muzyce chińskiej, lecz także zawierały w sobie chińską poezję. Równocześnie, pieśni te zaabsorbowały wiele elementów zachodnich technik kompozytorskich, z pięknymi i spójnymi melodiami, delikatnymi emocjami oraz unikalnymi cechami narodowymi. Od samego początku chińskie pieśni artystyczne charakteryzowały się zarówno zapożyczaniem ekspresyjnych technik zagranicznych liryki wokalne, jak i zwracaniem uwagi na łączenie ich z chińskim językiem, narodowym temperamentem i emocjonalnością. Jednocześnie, ze względu na tło historyczne, większość dzieł cechuje silny koloryt polityczny i pozytywne przekazy społeczne. Kompozycje te oddają charakter epoki i odznaczają się silnie realistycznym, narodowym stylem²⁴. Kompozytorzy wykorzystali specjalne techniki artystyczne, aby stworzyć odbicie ówczesnego społeczeństwa i w pełni wyrazić stan umysłu ludzi na tle społecznej próby ocalenia narodu.

²⁴ Li Yufeng, *An Experimental Discussion on Ethnic Music Elements in Chinese Art Song Composition*, w *Journal of Bohai University: Philosophy and Social Science Edition* 36.4 (2014): 130-133.

Rozdział 2. Przykłady i analiza wykorzystania motywu czterech pór roku w europejskich romantycznych pieśniach artystycznych.

2.1. Motyw wiosny w pieśni Fryderyka Chopina - „Wiosna” Op. 74, nr 2.

Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849) był światowej sławy pianistą i kompozytorem. W jego twórczości przeważała muzyka fortepianowa: 51 mazurków, 21 nokturnów, 19 walców, 4 improwizacje, 27 etiud, 3 sonaty, 26 preludiów, 17 polonezów, 2 koncerty. Mimo tak bogatego opusu fortepianowego nie zabrakło w nim także typowego dla epoki Romantyzmu gatunku - pieśni artystycznej.

Wydany w 2000 roku „The New Grove Dictionary of Music and Musicians” podaje, że Chopin skomponował w swoim życiu 20 pieśni artystycznych. Powstawały one od 1827 r., czyli od czasów młodości kompozytora spędzonej w Warszawie, aż do późniejszych lat twórczych. W 1857 r. Julian Fontana (1810-1869), uczeń Chopina, opublikował zbiór pieśni Chopina (op. 74), który zawierał tylko 17 utworów²⁵. Fontana nie ułożył dzieł według czasu ich powstania, a trzy utwory w ogóle nie zostały włączone do zbioru. Choć pieśni Chopina nie zyskały takiej sławy jakiego utwory fortepianowe, są ważnym elementem jego twórczości. Pokazują jego wrażliwość na słowo i głęboki związek z polską kulturą. Często traktowane jako małe arcydzieła, oferują wgląd w intymny, emocjonalny świat kompozytora. Każdy utwór jest wynikiem starannych szlifów i artystycznej sublimacji dokonywanej w umyśle twórcy. Chopin spędzał każde lato na polskiej wsi, poznając wiele narodowych pieśni i tańców ludowych, takich jak mazurek, polonez czy oberek, jak również unikalną żydowską muzykę wiejską. Melodie pieśni artystycznych Chopina są proste, technika pisania jest zwięzła, a styl przywodzi na myśl pieśni ludowe i motywy narodowe, dzięki czemu dostarczają one słuchaczom głębokich wrażeń muzycznych. Twórca ten sięgał po teksty czołowych polskich poetów romantycznych, takich jak Adam Mickiewicz, Stefan Witwicki czy Bogdan Zalewski. Dzięki temu jego pieśni nasycone są emocjami i symboliką charakterystyczne dla polskiego romantyzmu. Do najpopularniejszych

²⁵ O. Sobakina, *History of Creation and Publication of Songs by Chopin*, [C]//The 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE 2021). Amsterdam University Press, 2021, 1: 77-82.

utworów Chopina z tego gatunku należą: „Życzenie”, „Precz z moim oczu” i „Pieszczotka”.

Pieśń „Wiosna” została skomponowana w 1838 roku, a po raz pierwszy wydana w Berlinie w 1857 r. jako muzyka do wiersza Stefana Witwickiego (1801-1847)²⁶. Chopin kilkakrotnie adaptował ją na fortepian solo dla swoich przyjaciół. Utwory wokalne Chopina darzył również szczególnym upodobaniem Franciszek Liszt, który wybrał sześć pieśni polskiego kompozytora i dokonał ich aranżacji w formie miniatur fortepianowych, z których jedną była właśnie „Wiosna”. Świadczy to o wartości estetycznej pieśni artystycznych Chopina. Utwór ten jest jednym z najpiękniejszych przykładów romantycznego liryzmu w jego twórczości wokalne. Utwór opowiada o budzącej się przyrodzie, miłości i melancholii związanej z przemijaniem – charakterystycznych tematach dla romantyzmu.

2.1.1. Analiza tekstu Stefana Witwickiego do pieśni F. Chopina „Wiosna”

Słowa Witwickiego malują obrazy wiosnę jako metafory odradzającego się życia i emocji. W pieśni przeplatają się motywy radości płynącej z nadejścia wiosny z uczuciem smutku i tęsknoty. Ta dwoistość nastrojów znajduje odzwierciedlenie w muzyce Chopina. W poniższej tabeli został zamieszczony tekst wraz z tłumaczeniem na język angielski oraz chiński.

Tabela nr 1 – Słowa wiersza Stefana Witwickiego „Wiosna” wraz z tłumaczeniem.

<i>Wiosna</i> [oryg.]	<i>Spring</i> [ang.] ²⁷	<i>春天</i> [chiń.] ²⁸
<i>Błyszczą, krople rosy, Mruczy zdrój po bloni, Ukryta we wrzosey Gdzieś jałowka dzwoni. Piękną, miłą blonią Leci wzrok wesolo;</i>	<i>Droplets of dew sparkle, A spring whispers in the open field; Hidden in heather, Somewhere a heifer's bell rings. Pretty gentle open field</i>	<i>经过朝露的山谷, 山溪在向我低语; 铃声洋溢着欢乐, 指引悠悠的牧群; 森林和草场在艳阳下愈加青绿, 光明和阴影间的生活会更加充裕。 孤单的我孤独着,</i>

²⁶ R. M. Holt, *Six chants polonais: Liszt's transcriptions from Chopin's songs*, opus 74, s. 44-46, The University of North Carolina at Greensboro, 2000.

²⁷ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

²⁸ Ibidem.

<i>W koło kwiaty wonią, Kwitną gaje w koło. Paś się, błąkaj, trzódko, Ja pod skalą siędę, Piosnkę lubą, słodką Śpiewać sobie będę. Ustroń miła, cicha! Jakiś żal w pamięci, Czegoś serce wzdycha, W oku łza się kręci. Łza wybiegła z oka, Ze mną strumyk śpiewa, Do mnie się z wysoka Skowronek odzywa. [Jakże ładny.] 1 chyży... Ledwo widny oku... Coraz wyżej, wyżej, [Już zginął] 2 w obłoku. [Uleciał szczęśliwy! Tam swą piosnkę głosi... I ziemi śpiew tkliwy Do niebios zanosi!]</i>	<i>Picture views form happily, All around, flowers release fragrance, And bushes bloom. Graze and wander, my little herd, I sit by a rock, A sweet song that I like I'll sing for myself. A pleasant quiet abandoned place! Yet some regrets wander in my mind, my heart mourns, and a tear forms in my eye. The tear escapes my eye, Within me sings a stream, To me from above, A skylark responds. His wings he spreads, Barely visible to the eye, Higher, higher... Lost already among the clouds. Above prairies and fields he flies, Still singing his song; And the song from the ground He takes up into the sky!</i>	伴着低沉的心情, 祭奠我的岁月, 悄然而迅速的离去; 爱与欢乐的歌曲, 随着清风而飘飞; 爬上我的脸颊, 是悲伤苦痛的泪水。 我头顶的小百灵, 快快停止歌唱; 如果你会爱我, 请忍受我飞翔的声音: 在我的视线之外, 更高更高之处, 好似在那天堂, 等待着那天使的歌声。 那位亲爱的朋友, 请带走我的歌声, 我会教你歌唱, 带着孤独, 带着伤悲。
---	---	---

Poeta w swoim wierszu maluje obraz natury budzącej się do życia – śpiew ptaków, rozwijające się kwiaty zieleń. Witwicki zgodnie z duchem romantyzmu ukazuje przyrodę jako żywą i dynamiczną siłę. Choć otaczający świat tryska energią, podmiot liryczny pozostaje kontrastowo w melancholii innym nastroju. Choć przyroda budzi się do życia, w sercu bohatera wciąż kryje się smutek, tęsknota i refleksja nad własnym losem. Wiosna, zamiast przynosić radość, podkreśla jego samotność i brak spełnienia. W utworze dominuje poczucie braku – być może za miłością, którą utracił lub za wewnętrznym spokojem. Ten dysonans między otaczającym pięknem, a wewnętrznym smutkiem stanowi esencję romantycznej dychotomii nastrojów. Wiosna jest tutaj wieloznacznym symbolem – może oznaczać zarówno nadzieję, jak i bolesną świadomość przemijania lub niespełnienia.

Poetycki obraz Witwickiego to klasyczny przykład liryki romantycznej. Zawiera typowe dla tej epoki elementy, takie jak: emocjonalność i subiektywizm, bliskość natury i jej związek z ludzkimi uczuciami, refleksje, przeciwstawienie radości świata zewnętrznego i smutku wewnętrznego. Wiersz doskonale współgra z muzyką Chopina, która swoją delikatnością i harmonicznymi zmianami dodatkowo wzmacnia Kontrast między piękną wiosną a smutkiem podmiotu lirycznego.



Il. 1.: Autograf pierwszej strony pieśni „Wiosna” F. Chopina²⁹

2.1.2 Analiza formalna i znaczeniowa pieśni F. Chopina „Wiosna”

Pieśń “Wiosna” Fryderyka Chopina to przykład umiejętności w budowaniu muzycznej narracji, która oddaje emocjonalną głębię tekstu. Prostota formy kryje

²⁹ Źródło online: <https://polishartcorner.com/2022/08/17/fryderyk-chopin-1810-1949-3/>, wejście 4.12.24. godz.: 21:20.

subtelne niuanse harmoniczne i dynamiczne, w pełni realizujące romantyczne ideały liryki wokalne. Utwór posiada formę pieśni z reprzyzą, zamkniętą w trzyczęściowej strukturze A B A¹. Utrzymany jest w tempie *Andantino* i metrum 6/8. Budowa formalna pieśni została przedstawiona w poniższej tabeli nr 2.

Tabela nr 2: Budowa formalna pieśni „Wiosna” F. Chopina

	A				B					A1					Zakończenie
odcinki	a	a1	b	b1	c	a2	b2	b3	c1	a3	b4	b5	c2	a4	
Ilość taktów	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	

Pierwsza część utworu A, posiada symetryczną budowę i składa się z czterech powtarzanych fraz, tworzących jeden okres muzyczny. Jest to wprowadzenie głównej melodii. Struktura jest plastyczna, a liczba taktów w każdej frazie wynosi 4. Sekcja rozpoczyna się w tonacji g-moll, która jest centralną tonacją całego utworu. Harmonia jest stabilna i prosta (na przemian występuje tu tonika i dominanta). Okres ten ma otwarte zakończenie i jest monotoniczny. Linia melodyczna oparta jest na lekko tanecznym, kołyszącym rytmie, a akompaniament fortepianu składa się głównie z rozłożonych akordów i nut pedałowych, co zwiększa stabilność harmoniczną. Faktury tematu muzycznego współgrają ze sobą, sprawiając, że całość zyskuje na wyrazistości. Część ta stanowi obraz zieleni i wiosennej radości, poprzez które kompozytor wyraził nadzieję związaną z przebudzeniem wszystkich żywych stworzeń (patrz przykład 2.1).



Przykład 2.1. – F. Chopin: „Wiosna” op.74 nr 2, takty: 1 - 4³⁰.

³⁰ Frédéric Chopin - *Polish Songs*, Op.74 - Breitkopf & Härtel's Friederich Chopin's Werke, s. 4.

W końcówce frazy b^1 , w takcie 11 następuje odchylenie modulacyjne do B-dur, co tworzy tonalny kontrast z frazą a , jednakże rytm i faktura pozostają niezmiennie (patrz przykład 2.2). Podobnie jak w warstwie tekstowej, kompozytor również starał się stworzyć muzyczny obraz stopniowego postępu wiosny.



Przykład 2.2. – F. Chopin: „Wiosna” op.74 nr 2, takty: 11 - 12³¹.

Środkowa część pieśni - B – powraca do muzycznego materiału frazy a , w motywie rytmicznym skracza wartości poprzez dodanie krótkich pauz ósemkowych, dla niewielkiego kontrastu z poprzednim tematem. Jest to rozszerzona sekcja bez zmiany tonacji, wciąż rozpoczynająca się w g-moll. Fraza b^2 jest utrzymana w tonacji B-dur, jednakże w tej sekcji harmonia jest bogatsza, z pełnymi triadami harmonicznymi, akordami septymowymi, nonowymi, a akordami alterowanymi. Wszystkie te przebiegi akordowe przeplatają się w barwny sposób, a melodia staje się bogatsza i bardziej ozdobna. Sekcja kończy się toniką, która podkreśla efekt kontynuacji i połączenia okresu A z okresem A1. Jest to również sposób kompozytora na wyrażenie samotności i smutku bohatera i jego melancholijnego nastroju (patrz przykład 2.3).



Przykład 2.3. – F. Chopin: „Wiosna” op.74 nr 2, takty: 17 - 24³².

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

Odcinek zamykający - okres A¹ to reprzyza części A, który odgrywa rolę równoważącą i stabilizującą cały utwór. Zakończenie utrzymane jest w dynamice *pianissimo* (pp), która podkreśla samotność i smutek podmiotu lirycznego. Emocje te kontrastują silnie z obrazem wiosny z początku utworu. Nie ma już radości, nie ma wiosny, tylko samotność i nostalgia. W porównaniu do okresu A, okres A¹ to wydłużona reprzyza. Nie ma tu jednak żadnej zmiany w tonacji, harmonii, teksturze ani w rytmie. Wydłużona reprzyza ma jedynie przynieść słuchaczowi poczucie świeżości i wzmocnić emocje wyrażone przez autora wiersza. Okres ten służy jako podsumowanie utworu, w którym kompozytor umieszcza swoje własne emocje, posługując się powracającym motywem wiosny, ale z delikatnym poczuciem ulotności tworzy pewien rezonans z autorem wiersza.

2.1.3. Analiza problematyki wykonawczej pieśni F. Chopina „Wiosna”.

W porównaniu do innych pieśni artystycznych, utwór „Wiosna” F. Chopina opiera się na dość prostej konstrukcji melodycznej. Stąd główny nacisk przy pracy nad tą pieśnią powinien być kładziony na wyrazie. Kompozycja Chopina i słowa poety Stefana Witwickiego doskonale oddają nastrój wiosennej przyrody, za którym musi podążać właściwa interpretacja wykonawcza. Podstawą przy rozpoczęciu pracy nad pieśnią „Wiosna” jest zapoznanie się z tekstem utworu, jego znaczeniem, wymową, fonetyką i intonacją słowną. Po zrozumieniu treści wiersza pierwszą fazę pracy stanowić powinny ćwiczenia nad wymową samego tekstu bez muzyki korygując fonetykę językową wraz z zachowaniem odpowiedniej akcentacji poetyckiej. Wokalista musi dokładnie czytać tekst, z precyzją i według zasad nie łatwej polskiej wymowy, wczuć się w nastrój, skupiając się na akcentach wersów i konkretnych słowach, a następnie wyrazić je na głos. Na przykład, w pierwszym wersie, akcentowane słowa to: „błyszczą”, „różowy”, „zdrój”, „ukryta” i „jałówka”. W kolejnym zdaniu akcentowane słowa to: „miłą”, „wzrok”, „wkoło”, „wonią” i „gaje”. Dopiero po dokładnym czytaniu na głos, wokalista powinien zaśpiewać te akcentowane słowa w naturalny sposób, podążając za melodią.

Od 17. taktu następuje zmiana charakteru linii melodycznej. Kompozytor używa w tym fragmencie rytmiki punktowanej oraz krótkich pauz ósemkowych, a wykonawca powinien być świadomy zmiany nastroju i znaczenia słów, choć nie powinien przerywać ciągłości głosu pomimo skocznych figur rytmicznych (patrz przykład 2.4).



Przykład 2.4. – F. Chopin “Wiosna” op. 74 nr 2, takty: 17 – 22³³.

Podczas śpiewania frazy od 29 do 30 taktu należy zwrócić szczególną uwagę na słowo „wzdycha”. Opadający sekundowo motyw na końcu frazy powinien odzwierciedlać znaczenie słów i oddać wrażenie wzdychania, jednak z dużą ostrożnością intonacyjną (patrz przykład 2.5).



Przykład 2.5. – F. Chopin “Wiosna” op. 74 nr 2, takty: 29 – 30³⁴.

Takty 32-33 to koniec pierwszej strofy i początek drugiej zwrotki pieśni. Kompozytor wykorzystał krótką cezurę, rozdzielając te fragmenty, w postaci pauzy ósemkowej. Mimo, iż jest to przejście do kolejnego odcinka utworu nie można pozwolić, aby pauza spowodowała spowolnienie śpiewu i zachwiała płynny rytm ósemkowy w podstawie akompaniamentu. Dodatkowo po zakończeniu frazy na słowie „kręci” wymiana oddechu musi być sprawna, a ponieważ kolejny odcinek rozpoczyna się dźwiękiem o tej samej wysokości, pozycja głosu powinna pozostać niezmienną (patrz przykład 2.6).

³³ Frédéric Chopin - *Polish Songs*, Op.74 - Breitkopf & Härtel's Friederich Chopin's Werke.

³⁴ Ibidem.



Przykład 2.6. – F. Chopin “Wiosna” op. 74 nr 2, takty: 32 – 35³⁵.

Począwszy od taktu 45, pieśń zbliża się ku zakończeniu. W tym fragmencie następuje mała kulminacja wyrazowa, którą kompozytor melodycznie wyraźnie ilustruje treść poetycką. Dlatego ważne jest, aby interpretacyjnie podążać za znaczeniem słów: „Coraz wyżej, wyżej, już zginął w obłoku”. Najpierw wokalista powinien oddać za pomocą śpiewu wrażenie wznoszenia się, delikatnie intensyfikując brzmienie i dynamikę głosu, aby następnie zastosować efekt powolnego zanikania w chmurach i stopniowego oddalania się zmniejszając napięcie i tworząc w ten sposób mały punkt kulminacyjny, torując drogę do ostatecznego zakończenia (patrz przykład 2.7).



Przykład 2.7. – F. Chopin “Wiosna” op. 74 nr 2, takty: 45 – 50³⁶.

W końcowych taktach 55-56 kompozytor ponownie stosuje krótką ósemkową pauzę między dwoma wyrazami, jednak wykonawca powinien zwrócić uwagę, aby pauza ta nie była oddechowa, gdyż przerwałoby to ciąg narracyjny finałowej frazy. Poza tym końcowe wyciszenie wysokich tonów odbywa się zwykle bez użycia falsetu. Należy pamiętać, aby podczas śpiewania pierwszej sylaby w wyrazie „nosi”, konieczne jest przygotowanie się do skoku oktawowego, wzmacniając podparcie przeponowe

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

z jednoczesnym odnalezieniem pozycji wysokiego dźwięku kończącego utwór. Podczas wykonania ostatnich dźwięków śpiewak powinien czuć, jak oddech „spływa” w dół jamy brzusznej, wyciszając stopniowo dynamikę, lecz z jednoczesnym utrzymaniem wysokiej pozycji dźwięku (patrz przykład 2.8).



Przykład 2.8. – F. Chopin “Wiosna” op. 74 nr 2, takty: 55 – 56³⁷.

2.2. Wiosna jako tęsknota za miłością w pieśni Paolo Tosti pt. „Aprile”.

Francesco Paolo Tosti (1846 – 1916) był włoskim kompozytorem i pedagogiem, najbardziej znanym ze swoich pieśni artystycznych (*romanze da salotto*), które zdobyły ogromną popularność w XIX i na początku XX wieku. Pochodził z małego miasteczka Ortona w prowincji Chieti we Włoszech, gdzie już od najmłodszych lat wykazywał talent muzyczny. Studiował w neapolitańskim konserwatorium muzycznym pod kierunkiem Saweria Mercadantego. W roku 1875 r. emigrował do Londynu, gdzie szybko zyskał uznanie na brytyjskich salonach. W 1894 r. otrzymał tytuł królewskiego profesora śpiewu i był związany z dworem królowej Wiktorii.

Tosti był autorem ponad 350 pieśni, które charakteryzują się liryczną melodią, emocjonalnym wyrazem i elegancką prostotą. Najczęściej pisał do tekstów w języku włoskim, angielskim i francuskim. Jego utwory były wykonywane przez największych śpiewaków tamtych czasów, takich jak Enrico Caruzo. Twórczość tego kompozytora wpisuje się w nurt romantycznych pieśni salonowych, a jego muzyka, choć nie rewolucyjna, była ceniona za zdolność wyrażania szczerych uczuć. Dzięki swojej

³⁷ Ibidem.

elegancji i melodyjności jego pieśni pozostają popularne w repertuarze śpiewaków klasycznych. Tosti żył w epoce romantyzmu i pozostawał pod wpływem ideologii swoich czasów. Skomponował serię romansów, czyli krótkich utworów lirycznych bez ustalonego schematu, składających się głównie z lirycznych fragmentów wokalnych.

Pieśń „Aprile” jest typowym romansem ze spokojną, łagodną linią melodyczną, w pełni oddającą romantyzm kompozytora i wyrażając jego zamiłowanie do sztuki, życia i miłości. Melodyka „Aprile” ucieleśnia bogate cechy włoskiej muzyki ludowej, która jest piękna, łagodna, płynna i łatwa w odbiorze. Jeśli chodzi o ekspresję muzyczną, utwór napisany jest raczej w popularnym stylu i czerpie z życia codziennego.

2.2.1. Analiza tekstu Rocco Emanuela Pagliara do pieśni P. Tostiego „Aprile”.

Tytułowa pieśń „Aprile” jest jednym z najbardziej znanych dzieł napisanych przez Tostiego, z tekstem Rocco Emanuele Pagliara (1856-1914), włoskiego krytyka literackiego i muzycznego, dramaturga, poety i bibliotekarza. Jak wynika z samego tytułu „Aprile” (pol. kwiecień), tematyka utworu nawiązuje do symboliki wiosny jako czasu odrodzenia i radości życia. Kwitnąca przyroda staje się metaforą miłości i nadziei. Tekst opiera się na romantycznych uczuciach - najpierw opisuje wiosenne sceny, wprowadzając motyw tętniącej życiem pory roku, a następnie przechodzi do opisu tęsknoty za miłością. Zgodnie z zebranymi przez autora materiałami, Tosti miał w swoim życiu dwie historie miłosne. Kiedy przebywał w Angli i pisał „Aprile”, miał ciepłą relację z wydawcą z Mediolanu o nazwisku Ricardi, który był bliski jego sercu. W rezultacie jego pieśń jest tak pełna romantycznych uczuć, że można w niej wręcz poczuć pragnienie miłości Tostiego³⁸. Pełen tekst w oryginalnym włoskim języku wraz z tłumaczeniem na język angielski i polski znajduje się w poniższej tabeli nr 3.

³⁸ Mark Aaron Kano, *A Performance Guide for Lyric Tenor: A Pedagogical Analysis of Ten Francesco Paolo Tosti Songs* (2016). s.26, Thesis and Dissertations—Music, s. 59.

Tabela nr 3 - Rocco Emanuele Pagliara „Aprile” wraz z tłumaczeniem na j. angielski i polski

<i>Aprile</i> [oryg.]	<i>April</i> [ang.] ³⁹	<i>Kwiecień</i> [pols.]
<i>Non senti tu ne l'aria il profumo che spande Primavera?</i>	<i>Do you not smell in the air the perfume that Spring breathes out?</i>	<i>Czy nie czujesz w powietrzu perfum, które rozsiewa wiosna?</i>
<i>Non senti tu ne l'anima il suon de nova voce lusinghiera?</i>	<i>Do you not hear in your soul the sound of a new, enticing voice?</i>	<i>Czy nie słyszałeś w swej duszy Dźwięku nowego, kuszącego głosu?</i>
<i>È l'April! È la stagion d'amore!</i>	<i>It's April! It's the season of love!</i>	<i>Jest kwiecień! To pora miłości!</i>
<i>Deh! vieni, o mia gentil su' prati'n fiore!</i>	<i>Come, lovely one, to the flowery meadow!</i>	<i>O moja łagodna, przyjdź na kwieciste łąki!</i>
<i>Il piè trarrai fra mammole, avrai su'l petto rose e cilestrine, e le farfalle candide</i>	<i>Your foot will tread among violets, you will wear roses and bluebells,</i>	<i>Twe stopy będą stąpać po fiolkach, a nosić będziesz róże i dzwoneczki</i>
<i>t'aleggeranno intorno al nero crine.</i>	<i>and the white butterflies will flutter around your black hair.</i>	<i>A motyle białe Będą unosić się wokół twych czarnych włosów.</i>
<i>È l'April! È la stagion d'amore!</i>	<i>It's April! It's the season of love!</i>	<i>Jest kwiecień! To pora miłości!</i>
<i>Deh! vieni, o mia gentil su' prati'n fiore!</i>	<i>Please come, my lovely one, to the flowery meadow!</i>	<i>Chodź, o moja łagodna Na kwieciste łąki!</i>

Wiersz R.E. Pagliara łączy elementy przyrody z ludzkimi emocjami, tworząc bogaty obraz odrodzenia, nadziei oraz refleksji nad życiem. Kluczowym motywem jest pora roku, która symbolizuje przebudzenie natury, co często w wielu kulturach symbolizuje nowe początki. Elementy przyrody, zmiany w otoczeniu oraz emocjonalne odczucia, towarzyszące wiosennym przeobrażeniom mogą być złożone, od radości po melancholię. Słowa poety cechuje emocjonalna szczerłość, która w prostych słowach celebryje wiosnę i życie, ale kryje w sobie typową dla włoskiej liryki refleksję nad ulotnością tych chwil. Tekst oscyluje między celebracją piękną chwili a świadomością jego przemijalności.

³⁹ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

2.2.2. Analiza formalna i znaczeniowa pieśni P. Tostiego „Aprile”.

Pieśń „Aprile” nie jest długa, ale w sposób kompletny opisuje piękną historię miłosną. Pieśni jest oparta na prostej formie zwrotkowej: A-B + A¹-B¹. Część A wprowadza główny temat melodyczny, który jest liryczny, płynny i lekko melancholijny. Część B kontrastuje z częścią A poprzez wzbogaconą harmonię następuje zmiana, a linia melodyczna nabiera dramatyzmu. Części A¹ i B¹ stanowią powtórzenie pierwszych dwóch części z subtelnymi zmianami, co nadaje całości poczucie zamknięcia i spójności. Struktura utworu została przedstawiona w poniższej tabeli nr 4.

Tabela nr 4: Budowa formalna pieśni „Aprile” P. Tostiego.

A				B			A ¹			B ¹		
wstęp	a	łącznik	b	c	d	łącznik (wstęp)	a ¹	łącznik	b ¹	c ¹	d ¹	zakończenie
1-7	8-15	16	17-24	25-30	31-37	38-44	45-52	53	54-62	62-67	68-75	76-77

Pieśń rozpoczyna się fortepianowym, siedmiotaktowym wstępem, który poprzez arpedżiowo rozłożone akordy w dynamice *ppp* przygotowuje wejście partii wokalne. Całość utrzymana jest w metrum 6/8 i jasnej tonacji C-dur. Linia melodyczna części A jest zbudowana w oparciu o symetrię okresową. Ośmiotaktowe odcinki *a* oraz *b* stanowią regularne zdania muzyczne złożone z czterotaktowych fraz. Harmonia jest stabilna i z pewnymi odchyleniami oscyluje wokół toniki

Pierwsza fraza (takty 8-11) wprowadza śpiewną, prostolinijną melodię, obrazującą lekkość opisywanej wiosennej aury, co podkreśla subtelny akompaniament fortepianowy, bazujący na prostych zwrotach toniczo-dominantowych (patrz przykład 2.9).





Przykład 2.9. – P. Tosti: „Aprile”, takty: 7 - 12⁴⁰.

Kolejna fraza (takty 12-15) przynosi rozwój materiału muzycznego na przestrzeni melodyki, rytmiki, harmonii i agogiki. Linia melodyczna wznosi się do wyższego rejestru głosowego przy tanecznym, płynnym i lekko synkopowanym rytmie z wyraźnym rubato (patrz przykład 2.10). W partii fortepianowej pojawiają się akordy nonowe i wtrącenia modulacyjne, które jednak rozwiązują się na tonice w łączniku (takt 16), wprowadzającym drugi okres muzyczny.



Przykład 2.10. – P. Tosti: „Aprile”, takty: 12 - 15⁴¹.

Drugi okres muzyczny części A, jest kontynuacją lirycznej narracji z początku utworu, jednakże cały materiał muzyczny ewoluuje podkreślając emocjonalną wymowę tekstu wiersza. Charakterystyczne prowadzenie frazy, odpowiadające rytmice wersów poezji, wymagają od śpiewaka umiejętności prowadzenia płynnego *legato* i subtelnej interpretacji dynamicznej. Wokalność całej pieśni jest typowa dla Tostiego – bardziej zbliżona do stylu operowego niż niemieckiego *lied*. Faktury fraz oraz zmiany chromatyczne wprowadzające brzmienia molowe, współgrają ze sobą, nadając wzajemnej wyrazistości, a także podkreślając zmiany uczuć i stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego. Powtarzane synkopowane motywy rytmiczne przypominające rozemocjonowaną deklamację oddają wyraz tęsknoty za miłością (patrz przykład 2.11).

⁴⁰ Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte Milan: [Ricordi](#), 2002. Plate 138978.

⁴¹ Ibidem.



Przykład 2.11. – P. Tosti: „Aprile”, takty: 17 - 20⁴².

Styl muzyczny obu okresów jest zasadniczo taki sam, jednak tekst opowiada o zupełnie innych stanach emocjonalnych. Dlatego ważne jest, aby wykonując pieśń uchwycić zarówno styl muzyczny, jak i zmiany w wyrazie. Podkreślając znaczenie słów, od spokoju poprzez pragnienie miłości do niepewności, należy zintegrować muzykę z emocjami, gdyż tylko tak można dokonać odpowiedniej interpretacji tej pięknej pieśni artystycznej.

Część B wprowadza konkretne zmiany w sferze wszystkich elementów dzieła muzycznego. Dotychczasowy spokój jednolitego do tej pory akompaniamentu zostaje zaburzony poprzez zatrzymania rytmiczne na długich wartościach, przedłużonych ligaturą i fermatą (patrz przykład 2.12).



Przykład 2.12. – P. Tosti: „Aprile”, takty: 25 - 26⁴³.

Widać to również w samej strukturze tej części, gdzie okresy muzyczne nie posiadają już dotychczasowej symetrii (6 + 7 taktów). Linia melodyczna progresywnie postępuje w górę, przeplatając krótkie, płynne motywy nawiązujące do fraz z części A

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

z nowym materiałem opartym na długich wartościach rytmicznych postępujących chromatycznie do kulminacji w takcie 34 (patrz przykład 2.13).

The image shows a musical score for P. Tosti's "Aprile", measures 31-36. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 31-34. The vocal line has lyrics: "Deh! vie-ni, o mia gen-til, su' pra-ti'n fio - - - - -". The piano accompaniment features a chromatic ascending line in the right hand. The second system shows measures 35-36. The vocal line continues with "re!..... è l'A-pril!..... è l'A-pril!". The piano accompaniment includes dynamic markings like "ff" and "affret.".

Przykład 2.13. – P. Tosti: „Aprile”, takty: 31 - 36⁴⁴.

Budowaniu napięcia emocjonalnego towarzyszy gradacja dynamiczna, postępująca aż do *ff* przy wyśpiewanym okrzyku „flore! l’April! l’April!” oraz podkreślenia artykulacyjne w formie akcentowanych akordów w akompaniamencie.

Części A¹ i B¹ do słów trzeciej i czwartej strofy wiersza, pod względem materiału muzycznego są powtórzeniem pierwszej zwrotki (części A i B) z małymi modyfikacjami rytmicznymi, które oddają inną rytmikę nowego tekstu.

Pieśń ma ciepły, liryczny nastrój, pełen świeżości i delikatnego optymizmu, ale jednocześnie jest pełna emocji – od radości i nadziei po melancholię i tęsknotę. Od śpiewaka wymaga subtelności i umiejętności balansowania między różnymi nastrojami, tak aby wydobyć zarówno wiosenną lekkość jak i refleksyjności. „Aprile” dzięki swojej dostępności i prostocie jest jednym z najczęściej wykonywanych utworów zarówno przez profesjonalnych śpiewaków, jak i amatorów. Stanowi przykład mistrzowskiego podejścia kompozytora do pieśni salonowej łączącej elegancję z głębią emocjonalną.

⁴⁴ Ibidem.

2.2.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni P.Tostiego „Aprile”.

Rozpoczęcie pracy nad każdą pieśnią w naturalny sposób zaczyna się od analizy tekstu poetyckiego i jego związku z linią melodyczną. Pozwala to na pełniejsze uchwycenie emocjonalnego i narracyjnego wymiaru dzieła, a także ułatwia kształtowanie frazy muzycznej zgodnie z intencją kompozytora. W pieśni P. Tostiego „Aprile” tekst ma bardzo recytatywny charakter. Zarówno melodia, jak i słowa są bardzo spójne pod względem melodyki i rytmiki, dzięki czemu linia wokalna i tekst łączą się ściśle ze sobą, a śpiew brzmi bardzo naturalnie⁴⁵.

„Aprile” łączy stosunkowo krótkie przedimki określone i przymyki z dłuższymi rzeczownikami i przymiotnikami, dlatego kompozytor zmuszony był stworzyć melodię z uwzględnieniem czasu wymawiania konkretnych części tekstu. Weźmy dla przykładu pierwszy wers pieśni: „Non senti tu ne l'aria il profumo che spande Primavera” (tłum.: „Czy nie czujesz w powietrzu perfum, które rozsiewa wiosna”⁴⁶). Słowa „non” oraz „il” wymawiane są krótko i nie są to najbardziej akcentowane słowa w wierszu. W przebiegu melodycznym oba te słowa mają zazwyczaj słabą pozycję, a mocniej akcentowane są słowa „l'aria”, „primavera” i „lusinghiera”. W szczególności słowa „primavera” i „lusinghiera” są wymawiane po włosku z akcentem na „ve” i „ghie”, dlatego podczas śpiewania również wymagają lekkiego podkreślenia.

Kontrasty intensywności są typowe dla charakterystycznej stylistyki uczuciowej w pieśniach Tostiego i jego sposobu wyrażania emocji. Dzięki tego rodzaju zabiegom, teksty i melodie zazwyczaj zyskują silniejszą siłę oddziaływania. Kontrasty dynamiczne pojawia się nie tylko w przebiegu linii melodycznych, ale także w kontraście nasilenia dźwięków opartych na długich wartościach rytmicznych. Te ostre zmiany natężenia są jedną z trudniejszych rzeczy do opanowania i kontrolowania podczas wykonywania utworów P. Tosti'ego (patrz przykład 2.14).

⁴⁵Mark Aaron Kano, *A performance guide for lyric tenor: A pedagogical analysis of ten Francesco Paolo Tosti songs*, (2016), s. 25.

⁴⁶Patrz tabela 3: Tabela nr 3 - Rocco Emanuele Pagliara „Aprile” wraz z tłumaczeniem na j. angielski i polski, s. 48 niniejszej pracy.



Przykład 2.14. – P. Tosti “Aprile”, takty: 62 – 66⁴⁷.

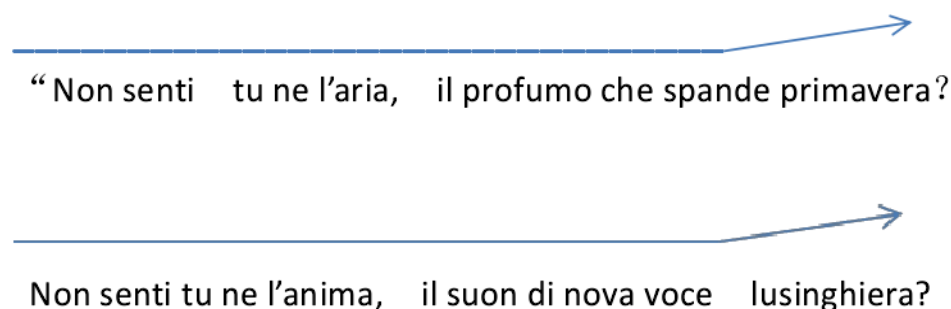
W powyższym fragmencie dwukrotnie powtarzany jest zwrot „È l'April!” i choć słowa są dokładnie takie same, ton emocjonalny podczas deklamacji wiersza jest zupełnie inny. Kompozytor podążając za repetycją słowną również „zamroził” niejako linię melodyczną na tym samym poziomie dźwięku e¹, lecz zmienił nasilenie dynamiczne, zgodnie z własnym rozumieniem poematu. Na przykład pierwsze „È l'April”, Tosti oznaczył *ppp* (możliwie najciszej), na drugim zaś zastosował *crescendo* (stopniowe wzmocnienie). Utrzymana na tym samym tonie melodia, w powtórzeniu śpiewana swobodnie, dąży do dynamicznego nasilenia, a następnie jest zredukowana do „p” (cicho). Wymaga to od wokalisty odpowiedniej kontroli nie tylko wolumenu głosu, ale również umiejętności łączenia kolejnych elementów melodii.

W języku włoskim często pojawiają się podwójne spółgłoski (*le consonanti doppie*) i są one wymawiane wyraźnie dłużej i mocniej niż pojedyncze. Ich właściwa wymowa jest kluczowa, ponieważ może zmienić znaczenie słowa. Stąd jest to kolejny aspekt wymagający uwagi w pracy nad pieśnią Tostiego „Aprile”. Na przykład w słowie „mammole” spółgłoski „mm” należy „podtrzymać” w wymowie, niejako blokując fonizację na pierwszym „m”. Usta zamykają się i nie wydają dźwięku, tworząc „blokadę” dla drugiego „m”. Dopiero wtedy może być wypowiedziane drugie „m” w połączeniu z następującą samogłoską „o”. Istnieją również sytuacje, w których wymowa podwójnych spółgłosek zajmuje więcej czasu. Dzieje się tak na przykład w przypadku trylu „rr” w słowie „rarrai”, którego wymówienie zajmuje dwa razy więcej czasu, gdyż trzepotanie języka trwa dwa razy dłużej niż pojedyncza spółgłoska „r”.

Podczas wykonywania pieśni ważnym elementem jest również uchwycenie intonacji samego tekstu, a także rozróżnienie zdań oznajmujących od pytających.

⁴⁷ Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte Milan: Ricordi, 2002. Plate 138978.

W utworze „Aprile”, skomponowanego do tekstu w języku włoskim nie ma podziału na odmienne tony, jak w przypadku języka chińskiego, lecz istnieją pewne niewielkie zmiany w ogólnej intonacji. Na przykład, intonacja zdań oznajmujących powinna lekko opadać na końcu zdania, a intonacja zdań pytających powinna lekko wznosić się na końcu zdania. Poza tym narracja jest stosunkowo płynna, bez zmiany tonu (patrz przykład 2.15).



Przykład 2.15. Intonacja zdań pytających w tekście utworu “Aprile” P. Tostiego.

Po drugie, aby uwypuklić kluczowe słowa, które posiadają konkretny ładunek emocjonalny, można dokonać głębokiego wdechu, aby dodać interpretacyjny efekt westchnięcia (patrz przykład 2.16). Podobnie jak w naszych wypowiedziach dnia codziennego występują słowa akcentowane, które przekazują różne znaczenia i nadają całości emocjonalnego zabarwienia.



Przykład 2.16. Intonacja “westchnień” w tekście utworu “Aprile” P. Tostiego.

Język włoski, dzięki swojej melodyjności i płynnej artykulacji, odgrywa kluczową rolę w interpretacji pieśni artystycznych, zwłaszcza w twórczości Paola Tostiego. Charakterystyczne dla włoskiego długie samogłoski, wyraźne akcenty i rytmiczna harmonia spółgłosek sprawiają, że język ten naturalnie współgra z linią melodyczną, podkreślając emocjonalny przekaz pieśni. Praca nad tekstem jest nieodzownym etapem przygotowania wykonawczego – pozwala uchwycić zarówno sens poetycki, jak i muzyczne niuanse fraz. U Tostiego każda sylaba jest precyzyjnie powiązana z melodią, a odpowiednie akcentowanie i wyrazista dykcja wzmacniają

dramatyczny i liryczny wyraz pieśni. Zrozumienie tekstu oraz jego świadoma interpretacja umożliwiają wykonawcy pełne oddanie subtelności włoskiej tradycji *bel canto*, łącząc muzykę i poezję w spójną, emocjonalnie poruszającą całość.

2.3. Wiosenny sen w pieśni Franza Schuberta pt. „Frühlingstraum”

Franz Peter Schubert (1797-1828) był XIX-wiecznym austriackim kompozytorem, który stał się jednym z pionierów muzyki romantycznej. Jego kompozycje obejmują m.in. utwory fortepianowe, symfonie, opery oraz pieśni. Spośród wielu dzieł Schuberta szczególnie godna uwagi jest jego twórczość w zakresie liryki wokalne. Kompozytor pozostawił po sobie ponad 600 utworów z tego gatunku, które stały się kanonem solowej pieśni romantycznej.

Cykl „Winterreise” („Podróż zimowa”) powstała w 1827 r., na rok przed śmiercią kompozytora. W tym czasie Schubert udoskonalił już swoją technikę muzyczną, a jego długie i pełne cierpienia życie ukształtowało u niego wyjątkowy światopogląd i zestaw wartości. Można zatem powiedzieć, że cykl ten stał się portretem dojrzałego życia Schuberta. Całość składa się z 24 pieśni, których teksty oparte są na wierszach słynnego poety Wilhelma Müllera. Kompozytor za pomocą języka muzyki zobrazował w tym cyklu obraz wędrowca, jak również nastrój i przemyślenia związane z podróżą. „Winterreise” opowiada dość ponurą historię o nieszczęśliwym wędrowcu, który utracił miłość. Wędrowiec samotnie i bez celu przemierza zamrożone pustkowia w mroźny zimowy dzień. Ton całego cyklu jest raczej mroczny i tajemniczy.

2.3.1 Analiza tekstu Wilhelma Müllera „Frühlingstraum”.

„Frühlingstraum” to jedenasty utwór w cyklu „Winterreise”, który pod względem muzycznym i kolorystycznym jest dość nietypowy. Patrząc punktu widzenia tekstu, większość z 24 wierszy cyklu opowiada o bólu i smutku wędrowca, jednak ten dotyczy snu o wiosnie. Wiersz jest podzielony na dwie większe części, z których każda składa się z trzech mniejszych fragmentów: sen - przebudzenie - niepokój (proces ten powtarza się w drugiej części wiersza). Na początku wiersz opisuje piękno marzeń sennych wędrowca: „Marzyłem o kolorowych kwiatach, Jak kwitną w maju, Marzyłem

o zielonych łąkach, O radosnym śpiewie ptaków”⁴⁸. Dalsza część to obraz przebudzenia: „A gdy zapały koguty, Moje oczy się obudziły; Było zimno i ciemno, Kruki wołały z dachu”⁴⁹. Aby na koniec, wraz ze słowami: „Lecz tam na szybach okien, Któż narysował te liście? Śmiejecie się z marzyciela, co widział kwiaty w zimie?”⁵⁰ pojawia się uczucie niepokoju.

Krótki dwuczęściowy wiersz o tak dramatycznym układzie jest bardzo czytelny z poetyckiego punktu widzenia, ale niezwykle trudny do zobrazowania muzycznego. Warsztat i wena twórcza Schuberta są warte uwagi i szacunku, gdyż kompozytor w mistrzowski sposób zintegrował muzykę i poezję, tak, że oba elementy funkcjonują w utworze na równych prawach. Za pomocą melodii wokalne i akompaniamentu Schubert przełożył na język muzyki zawarte w wierszu emocje, z którymi Müller miał trudności z ujęciem w słowa⁵¹.

Tabela nr 5 - Wilhelm Müller „Frühlingstraum” wraz z tłumaczeniami⁵².

<i>Frühlingstraum</i> [oryg. niem.]	<i>A dream of springtime</i> [ang.]	<i>Sen o wiosnie</i> [pol.]
<i>Ich träumte von bunten Blumen, So wie sie wohl blühen im Mai, Ich träumte von grünen Wiesen, Von lustigem Vogelgeschrei.</i> <i>Und als die Hähne krächten, Da ward mein Auge wach; Da war es kalt und finster, Es schrieen die Raben vom Dach.</i> <i>Doch an den Fensterscheiben, Wer mahlte die Blätter da?</i>	<i>I dreamt of colorful flowers, Such as bloom in May; I dreamt of green meadows, Of merry bird songs.</i> <i>And when the roosters crowed, My eyes awoke; It was cold and dark, The ravens were shrieking on the roof.</i> <i>But there on the window panes, Who painted those leaves?</i>	<i>Marzyłem o kolorowych kwiatach, Jak kwitną w maju, Marzyłem o zielonych łąkach, O radosnym śpiewie ptaków.</i> <i>A gdy zapały koguty, Moje oczy się obudziły; Było zimno i ciemno, Kruki wołały z dachu.</i> <i>Lecz tam na szybach okien, Któż narysował te liście? Śmiejecie się z marzyciela</i>

⁴⁸ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel; pełen tekst wraz z tłumaczeniem w tabeli nr 5, s. 57 - 58 niniejszej pracy.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Susan Youens, *Poetic Rhythm and Musical Metre in Schubert's Winterreise*, Music & Letters, vol. 65, no. 1, 1984, pp. 35–36. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/736335>. Accessed 26 Nov. 2023.

⁵² Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

<i>Ihr lacht wohl über den Träumer, Der Blumen im Winter sah?</i> <i>Ich träumte von Lieb' um Liebe, Von einer schönen Maid, Von Herzen und von Küssen, Von Wonn' und Seligkeit.</i> <i>Und als die Hähne krähten, Da ward mein Herze wach; Nun sitz' ich hier alleine Und denke dem Traume nach.</i> <i>Die Augen schließ' ich wieder, Noch schlägt das Herz so warm. Wann grünt ihr Blätter am Fenster? Wann halt' ich dich, Liebchen, im Arm?</i>	<i>Do you laugh at the dreamer, Who saw flowers in winter?</i> <i>I dreamt of requited love, Of a beautiful girl, Of hearts and of kisses, Of bliss and happiness.</i> <i>And when the roosters crowed, My heart awoke. Now I sit here alone, And think about my dream.</i> <i>I shut my eyes again, My heart still beats warmly. When will you leaves on the window turn green? When will I hold my beloved in my arms?</i>	<i>co widział kwiaty w zimie?</i> <i>Śniłem o miłości dla miłości, O pięknej pannie, O sercach i pocałunkach, O błogości i rozkoszy.</i> <i>A gdy zapiały koguty, Moje serce się obudziło; Teraz siedzę tu sam I myślę o mym śnie.</i> <i>Znów zamykam oczy, Moje serce wciąż bije tak ciepło. Kiedy zazielenią się liście na oknie? Kiedy będę trzymać cię w ramionach, moja miłości?</i>
---	---	---

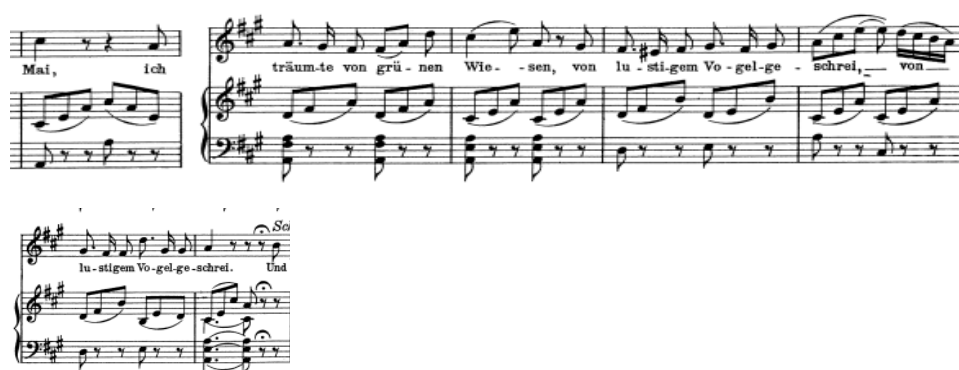
2.3.2. Analiza formalna i znaczeniowa pieśni F. Schubert „Frühlingstraum”.

Pieśń F. Schuberta „Frühlingstraum” („Sen o wiosnie”) swoją formą wyrażnie nawiązuje do struktury poetyckiego tekstu Wilhelma Müllera. Całość dzieli się na dwie główne części: A i A¹, w których kontrastowo został zestawiony rozmaity materiał muzyczny obrazujący kolejne wizje poety. W scenerii kompozytora każda z pierwszych trzech strof wiersza (część A) została zaprojektowana w odmienny sposób, aby zilustrować zmianę podmiotu lirycznego, przez co możemy uznać formę tego utworu za pieśń przekomponowaną (patrz tabela nr 6). Śledząc strukturę wiersza część A¹ stanowi powtórzenie formy A, dzieląc się ponownie na trzy kontrastujące odcinki o różnorodnej tematyce i nastroju poetyckiej wizji Müllera. Schemat budowy pieśni ukazuje poniższa tabela nr 6.

Tabela nr 6: Budowa formalna pieśni „Frühlingstraum” F. Schuberta.

	A				A ¹			
zwrotki /strofy	wstęp	a / 1	b / 2	c / 3	łącznik	a / 4	b / 5	c ¹ / 6
takty	1-4	5-14	15 - 26	27 - 44	45 -48	49 - 58	59 - 71	72 - 88

Wprowadzenie utworu, utrzymane jest w tonacji A-dur, w metrum 6/8 i posiada formę *siciliany*, a cała zwrotka utrzymana jest w rytmice przypominającej taniec. Część *a*, stanowiąca muzyczny obraz pierwszej strofy wiersza, ma zmodyfikowaną formę rozszerzonego okresu muzycznego (10 taktów). Tym przedłużeniem Schubert zilustrował radosny śpiew ptaków. Melodycznie pierwszą strofę charakteryzuje pewna prostota i lekkość, oddająca efemeryczny nastrój przyjemnego, sennego marzenia. Linia melodyczna kolejnych fraz wznosi się, aby w części końcowej partia wokalna eksplorowała ambitus pieśni w oktawowym zakresie (e^1 - e^2). Choć frazy tchną płynnością melodyczną, rytmika partii wokalne jest dość zróżnicowana, przy jednocześnie dość jednorodnym akompaniamencie fortepianowym, bazującym na rozłożonych trójdźwiękach. Adekwatnie do przedstawianego w tekście pejzażu wiosennego snu dynamika oscyluje wokół *piano* (patrz przykład 2.17).



Przykład 2.17. – F. Schubert: „Frühlingstraum”, takty: 8 - 14⁵³.

Kolejna część utworu F. Schubert paralelnie odzwierciedla zmianę nastroju w drugiej strofie wiersza W. Müllera. Podmiot liryczny budzi się ze snu o wiosennej idylli i wraz z paniem kogutów wraca do brutalnej rzeczywistości. Schubert zgodnie z poetą ilustruje nagłą zmianę emocji w sferze muzycznej swojej pieśni. Tempo utworu przyspiesza, zmienia się dotychczasowa prostota harmoniczna. Pojawiają się kontrasty

⁵³ *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* Leipzig, Edition Peters, No. 20a, n.d. Plate 9023.

dynamiczne od *p* do *ff*. Urywane frazy bazują na krótkich, kontrastujących motywach melodycznych, z jednej strony opartych na repetycjach dźwiękowych, z drugiej na skokach interwałowych (patrz przykład 2.18).

Przykład 2.18. – F. Schubert: „Frühlingstraum”, takty: 15 - 21⁵⁴.

W fortepianowym akompaniamencie pojawiają się krótkie, przerywane pauzami uderzenia akordowe, urozmaicane oktawowymi triolami szesnastkowymi w górnych partiach, które stanowią zakończenie krótkich motywów wokalnych (patrz przykład 2.18). Ogólny nastrój jest dość dramatyczny i osiąga szczyt w takcie 22 wraz z drżącym tremolo oktawowym w partii basowej fortepianu. Schubert stosuje zmniejszone interwały (t. 22), które obrazują złowieszcze nawoływanie kruków (patrz przykład 2.19). Ze względu na zmiany chromatyczne trudno określić tonację główną, do momentu, kiedy nad wspomnianą nutą pedałową pojawi się wyraźny akord septymowy, który prowadzi słuchacza z powrotem do tonacji głównej.

Przykład 2.19. – F. Schubert: „Frühlingstraum”, takty: 22 - 24⁵⁵.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

Całość odzwierciedla złożone emocje, melancholię i niepokój włóczęgi, a także wyraża zaburzone stany emocjonalne, związane z przebudzeniem z pięknego snu i powrotem do pełnej niepokoju, zimnej i ponurej rzeczywistości.

Takty 27-42 to odcinek *c*, stanowiący muzyczny obraz 3 strofy wiersza. Kompozytor powraca do głównej tonacji A-dur. Wraz z krótkim fortepianowym interludium (takty 27-28) Schubert ponownie zmienia punkt wyjścia, zmieniając metrum (z 6/8 na 2/4), ustanawia dynamikę na jednolite *pp* i zwalnia tempo utworu, co daje nowo przebudzonemu wędrowcowi czas na refleksję. Całość (takty 29-44) składa się z dwóch czterotaktowych fraz i jednej frazy sześciotaktowej. Część ta wyraża tragiczny los głównego bohatera, który w snach wspomina piękno ukochanej, ale nie jest w stanie nic z tym zrobić. Może tylko spotkać się z nią we śnie, nadal pozostając samotnym i bezradnym człowiekiem. Jak mówią słowa pieśni: „Śmiejecie się z marzyciela, co widział kwiaty w zimie?”. Naprzemienne wykorzystanie jednoimiennych tonacji, lecz w różnych trybach jest zabiegiem kolorystycznym obrazującym psychologiczną rozbieżnością stworzoną poprzez silny kontrast między snem a rzeczywistością⁵⁶.

Akompaniament harmonijnie wspiera partię wokalną, jest jednak niezależny rytmicznie. Charakter linii melodycznej powraca do optymistycznych tonów, jednakże skrócenie motywów, zwolnione tempo i chwiejna harmonia wywołują refleksyjną atmosferę.

W pieśni „Frühlingstraum“ Franza Schuberta akord neapolitański pojawia się jako ważny środek harmoniczny, podkreślające dramatyczny kontrast między marzycielską wizją wiosny a brutalnym przebudzeniem w rzeczywistości. Schubert wykorzystuje go subtelnie, aby móc wzmocnić emocjonalne napięcie i nadać głębi muzycznym mu wyrazowi.

Funkcję harmoniczną akordu neapolitańskiego możemy określić na dwa sposoby: jako molową subdominantę II stopnia z obniżoną prymą i kwintą ($^{\circ}S^{5>1>II}$), lub jako subdominantę molową z sekstą małą zamiast kwinty ($^{\circ}S^{6>5}$). Choć w rzeczywistym brzmieniu jest to akord durowy, charakteryzuje się ciemnym i melancholijnym kolorytem, co zawdzięcza obniżeniu II stopnia oraz wykorzystaniu przewrotu, dzięki któremu osiąga się bardziej płynne i zaskakujące przejścia harmoniczne. Już od

⁵⁶ Erwin Schaeffer and Harold Spivacke, *Schubert's Winterreise*, The Musical Quarterly, vol. 24, no. 1, 1938, pp. 48–49. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/738783>. Accessed 26 Nov. 2023.

początku XVII wieku kompozytorzy zaczęli zdawać sobie sprawę, że akordy neapolitańskie mogą wyrażać silne emocje danej chwili, a od czasów baroku były one szeroko stosowane przez kompozytorów takich jak Vivaldi, Bach, Haydn, Beethoven i wielu innych.

W omawianej pieśni Schubert mistrzowsko operuje bogatą paletą zabiegów harmoniczych, a użycie tej charakterystycznej subdominanty ma na celu podkreślenie subtelnej dramatyzmu utworu. Choć pojawia się ona tylko dwukrotnie w trakcie całej pieśni (w takcie 23 i w takcie 67) są to dwa kluczowe momenty całej kompozycji (patrz przykład 2.20).



Przykład 2.20. – F. Schubert: „Frühlingstraum”, takty: 22 - 28⁵⁷.

Fragment ten przedstawia scenę, w której piękny sen zostaje przerwany przez pianie koguta. Kompozytor już chwilę wcześniej zmienia tryb toniki z A-dur na a-moll, aby dodatkowo wzmocnić wrażenie przez kontrast z durowo brzmiącym akordem neapolitańskim (B-dur). To zderzenie dramatycznej kolorystyki brzmień pojawia się dokładnie na słowach tekstu, w części A: „Było zimno i ciemno” i adekwatnie w części A¹: „Teraz siedzę tu sam”. Te zabiegi harmoniczne zwiększają gwałtowność progresji, a dysonans z tremolującą prymą toniki w basie zwiększa napięcie, odzwierciedlając szok bohatera wyrwanego ze pięknego snu.

Z powyżej analizy muzycznej wynika, że utwór ten wykazuje cechy charakterystyczne języka muzycznego Schuberta:

1) częste zmiany trybów tonacji jednoimiennych, którym towarzyszą nagle zmiany motywów rytmicznych, co ukazuje miotanie się bohatera między iluzją a rzeczywistością;

⁵⁷ *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* Leipzig, Edition Peters, No. 20a, n.d. Plate 9023.

2) użycie romantycznych zmodyfikowanych akordów, wzmacniających ekspresyjną siłę muzyki;

3) równorzędne traktowanie partii fortepianu z głosem solowym. Schubert połączył logikę i kolor, a jego „wtórna kreacja” oparta na tekście zapewnia słuchaczowi otwartą i barwną przestrzeń dla wyobraźni.

Kompozytor wykorzystał wszystkie elementy dzieła muzycznego, aby zwiększyć obrazowość wiersza i osiągnąć ścisłą równowagę między muzyką a słowem.

Cały cykl pieśni „Winterreise” Schuberta stanowi jedno z kluczowych dzieł epoki wczesnego romantyzmu, wyraz subiektywizmu i pesymizmu typowego dla twórców ery *Sturm und Drang* i w ciągu niemal dwóch wieków wpływających od jego powstania (1827) zyskał silne zakotwiczenie kulturowe, stając się jedną z najbardziej skrajnych manifestacji przygnębienia i melancholii w twórczości muzycznej. W omawianej pieśni „Sen o wiosnie” Schuberta marzycielska wizja wiosny wraz z bolesnym powrotem do zimowej rzeczywistości czyni ten utwór jednym z najbardziej poruszających z całego cyklu. Schubert mistrzowsko oddaje kontrast między nadzieją a rozpaczą, co sprawia, że ma ona głęboki wymiar emocjonalny.

Jednak mimo tego wyrazistego charakteru ekspresyjnego, poetycka interpretacja celu tytułowej podróży, wynikająca z problematyki pieśni cyklu, nie wydaje się jednoznaczna. Brak jednoznaczności, poetyckość oraz nieliniarny charakter narracji dopuszczają różne możliwości interpretacyjne, co pozostawia ogromne pole dla śpiewaków sięgających po ten repertuar.

2.3.3. Analiza problematyki wykonawczej w pieśni F. Schuberta.

Pieśń „Frühlingstraum” z cyklu „Winterreise” Franza Schuberta stanowi wyjątkowe wyzwanie dla wykonawcy ze względu na swoją złożoność emocjonalną, zróżnicowaną strukturę muzyczną oraz głęboki związek muzyki z tekstem. Kluczowe problemy wykonawcze obejmują interpretację kontrastów nastrojów, ścisłe powiązanie frazy muzycznej z treścią poetycką oraz techniczne aspekty wykonawcze zarówno dla wokalisty, jak i pianisty.

Schubert w pieśni „Frühlingstraum” przedstawia dwa główne światy emocjonalne: marzenie o wiosnie (pogodne, radosne obrazy) oraz brutalną rzeczywistość zimy (pełną bólu i tęsknoty). Wykonawca musi oddać te kontrasty poprzez zróżnicowanie barwy głosu, dynamiki i frazowanie. Jednocześnie ważne jest

również utrzymanie kameralnego stylu typowego dla liryki wokalne opierając ekspresję emocjonalną na ścisłej kontroli głośności, bez przesadnej dramaturgii i efektów wokalnych. Intensywność oraz tempo śpiewu również powinny być kontrolowane.

W strukturze tej pieśni Schubert zaprojektował trzy fragmenty o różnych nastrojach (sekcje marzycielskie i sekcje dramatyczne), a także bardzo starannie dopasował do nich rytmikę oraz tempo, aby w ten sposób wyrazić różne emocje i koncepcje artystyczne. Dokładny schemat budowy pieśni przedstawiony został w tabeli nr 6, w rozdziale 2.3.2 poświęconym analizie formalnej tego utworu⁵⁸.

Pierwszy fragment (*a*, takty:5-14), którego temat to „sen” utrzymany jest w metrum 6/8, które daje poczucie kołysania. W drugim fragmencie (*b*, takty 15-26), którego temat to „przebudzenie”, tempo wzrasta w oparciu o metrum 6/8. Na podstawie zmiany pierwotnego rytmu kompozytor stworzył wrażenie progresji w rytmie punktowanym i zbudował dynamiczną atmosferę. Trzeci fragment (*c*, takty 27-44) którego temat to „niepewność” ma metrum 2/4 i wykonywany jest w wolnym tempie, które oddaje powrót wyciszenia w nastroju głównego bohatera.

W pierwszym i ostatnim fragmencie dominują lekkie, subtelne frazy z wyraźnym *legato* i delikatnym *pianissimo*, które wprowadzają w świat iluzji i ciepła. Wymagają one precyzyjnego planowania oddechów, aby unikać przerywania linii melodycznej oraz kontroli głosowej, aby uzyskać naturalnie, łagodne brzmienie w cichej dynamice (patrz przykład 2.21).



Przykład 2.21. – F. Schubert: „Frühlingstraum”, takty: 4 - 8⁵⁹.

Przy wykonywaniu tej pieśni konieczne jest dostosowanie nastroju i artykulacji przy równoczesnym zwróceniu uwagi na rytmiczne zmiany w tekście. Uchwycenie tych subtelnych cech jest bardzo ważne. Przykładem są rymy „en” i „arm”, które pojawiają się w słowach „blumen”, „wiesen”, „warm”, „arm” itp. (patrz przykład 2.22).

⁵⁸ Patrz tabela nr 6: Budowa formalna pieśni „Frühlingstraum” F. Schuberta, s. 59 niniejszej pracy.

⁵⁹ *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* Leipzig, Edition Peters, No. 20a, n.d. Plate 2023.

Śpiewając, należy w delikatny sposób wyrazić scenę marzeń o pięknej ukochanej, a także należy utrzymać mocny i spójny oddech, aby wyrazić obraz pięknego snu.



Przykład 2.22. – F. Schubert: „Frühlingstraum”, takty: 5 – 6 i takty: 9-10⁶⁰.

W drugiej części bohater słyszy pianie koguta i budzi się ze snu, co powoduje u niego rozdrażnienie. W tej sekcji o dramatycznym charakterze kompozytor przyspiesza tempo, a frazy opiera na krótszych, rytmicznych motywach (patrz przykład 2.23). Wymaga to wyrazistych akcentów oraz intensyfikacji dynamicznej wraz z bardziej deklamacyjnym charakterem wokalu. Wykonawca musi precyzyjnie oddać intonację i rytm tekstu poetyckiego.



Przykład 2.23. – F. Schubert: „Frühlingstraum”, takty: 58 – 66⁶¹.

Schubert często łączy sekcje o różnym charakterze, co wymaga płynnego, ale wyrazistego frazowania, podkreślenia kluczowych słów np. „Traumeslust” (tłum.: „radość snu”) i „kalten” (tłum.: „zimno”), pomaga to wydobyć kontrasty i dramatyzm tekstu. Stąd w omawianej pieśni szczególną uwagę należy zwrócić na przejścia między frazami oraz akcenty tekstowe.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

Równie ważnym aspektem wykonawczym jest współpraca wokalisty z pianistą. Fortepian w pieśniach Schuberta pełni rolę równorzędną z linią wokalną, tworząc nie tylko akompaniament, ale także obraz dźwiękowy. W szczególności motywy figuracyjne w partii fortepianu, które posiadają typowy dla romantyzmu charakter ilustracyjny, przywołując obrazy przyrody takie jak: śpiew ptaków, szum wiosennych drzew, czy gwałtowność zimowych wichrów. Pianista musi zatem wykazać się wyczuciem kolorystyki i umiejętnością dynamicznego różnicowania. Przez wzgląd na kontynuowany w całej pieśni dialog brzmieniowy między partią wokalną i instrumentalną: motywy uzupełniające, nagłe zmiany dynamiczne, akcenty, zmiany tempa i faktury fortepianowej kluczowa jest ścisła synchronizacja wokalisty i pianisty na wszystkich poziomach elementó dzieła muzycznego dla oddania dramatycznych zwrotów akcji (patrz przykład 2.24).

(37) 3

The musical score shows two systems of music. The first system contains measures 21-24, and the second system contains measures 25-29. The vocal line is in G major, and the piano accompaniment is in 2/4 time. The lyrics are: 'schrien die Ra-ben vom Dach, da war es kalt und fin-ster, es schrie-en die Ra-ben vom Dach. Doch an den Fen-ster.' The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'f', and tempo markings like 'Langsam.' and 'ligato'.

Przykład 2.24. – F. Schubert: „Frühlingstraum”, takty: 21 – 29⁶².

„Frühlingstraum” wymaga od wykonawcy zarówno wrażliwości artystycznej, jaki wysokiego poziomu techniki wokalne. Kluczowym elementem interpretacji jest ukazanie kontrastu między światem marzeń a rzeczywistością oraz ścisła współpraca wokalisty z pianistą. Praca nad pieśnią, jak w przypadku każdego utworu z nurtu liryki wokalne powinna rozpocząć się od analizy tekstu poetyckiego, który jest podstawą do zbudowania przekonującego i poruszającego obrazu muzycznego.

⁶² Ibidem.

2.4. Muzyczny obraz lata w pieśni P. Tostiego „Luna d'estate”.

„Luna d'estate” Tostiego została skomponowana w 1911 r. do tekstu Riccarda Mazzoli (1890 - 1922), poety, gawędziarza i dziennikarza, który pozostawił po sobie szczególnie dużo dzieł teatralnych i opowiadań⁶³. Niestety zginął młodo w wypadku samochodowym. Pisał poezję w późnoromantycznym stylu *dannunziani*, a jego reprezentatywne wiersze to: „Fiori di sogno” (1906), „Battaglia” (1909) i „Noi due” (1914), które były dedykowane Donnie Linie Morani. W latach 1908-1913 Tosti wykorzystał 14 wierszy Mazzoli do skomponowania pieśni, z których najbardziej znane to romanse „Tristezza” i „Luna d'estate”.

„Luna d'estate” reprezentuje typowy neapolitański styl liryki wokalne, który stał się również charakterystyczny dla pieśni artystycznych Tostiego. Jego główne cechy to: trójmiarowe metrum, umiejętne wykorzystanie ornamentyki, częste stosowanie wariacji. Wszystkie te elementy są typowe dla ludowych pieśni okolic Neapolu. To samo odnosi się do twórczości Tostiego, którego styl być może nie przejawia się konkretnie w jego procesie kompozytorskim, ale jest wynikiem wychowania we Włoszech i kontaktu z włoską muzyką. Takiego stylu włoskich pieśni ludowych nie można znaleźć, np. w dziełach króla pieśni artystycznych Schuberta ani w dziełach Schumanna. Pokazuje to, że rysy stylistyczne danego kompozytora są głęboko związane z czasem i regionem, w którym żył i tworzył.

2.4.1 Analiza tekstu Riccarda Mazzoli „Luna d'estate”.

„Luna d'estate” R. Mazzoli to niezwykle liryczny utwór, który doskonale współgra z muzyką P. Tostiego. Jest to utwór pełen romantycznych obrazów, uczuć i metafor, gdzie natura, miłość i tęsknota łączą się w jedną harmonijną całość.

Struktura tekstu zawarta jest w czterech strofach, z której każda zbudowana jest z czterech wersów.

Strofa 1: przedstawia intymną scenę nocy, gdzie w marzycielskiej atmosferze podmiot liryczny wyznaje swoje pragnienie miłosne.

Strofa 2: skupienie na magicznych oczach ukochanej, które są zarówno źródłem cierpienia, jak i marzeń.

⁶³ Mark Aaron Kano, *A Performance Guide for Lyric Tenor: A Pedagogical Analysis of Ten Francesco Paolo Tosti Songs*, (2016). pp.44 Thesis and Dissertations--Music. 59.

Strofa 3: porównanie uczucia miłości do bezkresu morza – emocje są niespokojne, pełne ruchu i pasji.

Strofa 4: tekst łączy wszystkie dotychczasowe motywy: śpiew, morze, tęsknotę, lzy i nadzieja, które współlistnieją pod światłem letniego księżyca.

Poniżej w tabeli nr 7, przedstawiony został kompletny tekst wiersza wraz z tłumaczeniami na język angielski i polski.

Tabela nr 7: Słowa wiersza Riccarda Mazzoli „Luna d’estate” z tłumaczeniem⁶⁴.

<i>Luna d’estate</i> [wł. oryg.]	<i>Summer moon</i> [ang.]	<i>Letni księżyc</i> [pol.]
<i>Luna d'estate, ho un sogno nel mio cuore E vo' cantando tutta notte al mare Mi son fermato a una finestra in fiore Perché l'anima mia febbre ha d'amore</i>	<i>Summer moon, I have a dream in my heart And I go on singing all night by the sea: I stopped at a flower-decked window Because my soul has caught the fever of love.</i>	<i>Letni księżycu, mam w sercu marzenie I śpiewam przez całą noc nad morzem Zatrzymałem się przy oknie ozdobionym kwiatami Bo dusza ma doznała gorączki miłości.</i>
<i>Mi son fermato a una finestra in fiore Ove son due pupille affatturate E chi le guarda soffre per amore E sogna per desio, luna d'estate, luna d'estate</i>	<i>I stopped at a flower-decked window Where there are two enchanting eyes. And whoever sees them suffers from love And dreams with desire, summer moon, summer moon!</i>	<i>Zatrzymałem się przy oknie ozdobionym kwiatami Gdzie jest dwoje czarujących oczu I ktokolwiek w nie zajrzy cierpi z miłości I marzy w pożądaniu, letni księżycu, letni księżycu!</i>
<i>Luna d'estate, amore è come il mare Ed il mio cuore è un'onda senza posa Ma solamente lo potran fermare Le pupille e il labbro suo di rosa</i>	<i>Summer moon, love is like the sea And my heart is a constantly moving wave: But it can only be stopped by Her eyes and her rosy lips.</i>	<i>Letni księżycu, miłość jest jak morze A moje serce jest nieustannie poruszającą się falą Lecz zatrzymać ją mogą tylko jej oczy i różowe usta.</i>
<i>E vo' cantando tutta notte al mare Per quelle due pupille addormentate Ho il pianto agli occhi e la speranza in cuore E splendo come te, luna d'estate, luna d'estate</i>	<i>And I go on singing all night by the sea Because of two sleeping eyes. I have tears in my eyes and hope in my heart And I shine like you, summer moon!</i>	<i>I śpiewam przez całą noc nad morzem Przez te dwoje śpiących oczu Mam lzy w oczach i nadzieję w sercu I błyszczę jak ty, letni księżycu!</i>

⁶⁴ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

Poeta z każdą strofą wprowadza nieco inny nastrój: pierwsza i czwarta strofa są refleksyjne i introspektywne, natomiast druga i trzecia są bardziej zmysłowe i dynamiczne, opisujące miłość jako magiczną, żywiołową siłę. Dzięki takiej budowie pieśń „Luna d'estate” rozwija narrację, prowadzącą od marzenia i kontemplacji do wyrazistej emocjonalnej kulminacji (strofa 3) i spokojnego zamknięcia (strofa 4).

Główne motywy wiersza to: tytułowy, letni księżyc, który jest centralnym symbolem, reprezentującym spokój i refleksje zaś jego światło oświetla noc, budując intymną atmosferę miłości i tęsknoty jako świadek nocy pełnej marzeń i emocji. Boskość jego blasku odzwierciedla wewnętrzny stan podmiotu lirycznego. Kolejnym motywem jest morze, symbolizujące nieskończoność i ruchliwość emocji w sercu podmiotu lirycznego, które są jak morskie fale, wiecznie niespokojne. Obraz morza wzmacnia poczucie nieosiągalności i pragnienia. Poeta ustanawia miejsce spotkania miłości przy oknie w kwiatach, kolejnym motywie, które staje się magiczną przestrzenią, gdzie dochodzi do emocjonalnego poruszenia.

2.4.2. Analiza formalna pieśni P. Tostiego „Luna d'estate”.

„Luna d'estate” to pieśni o wyjątkowej emocjonalnej głębi. Tekst Mazzoli i muzyka Tostiego tworzą harmonijną jedność, w której miłość, natura i tęsknota przeplatają się w sposób pełen subtelności. Letni księżyc, oświetlający może, staje się metaforą piękna i ulotność ludzkich uczuć, a pieśni zachęca wykonawcę do intymnej, osobistej interpretacji.

Struktura pieśni Tostiego zawiera się w dwóch częściach: A i A¹, których wewnętrzny podział na odcinki wyraźnie odzwierciedla budowę wiersza Mazzoli. Kompozytor w tym układzie stosuje formę zwrotkową - wariacyjną, w której materiał melodyczny powtarza się z niewielkimi zmianami, dostosowując się do emocjonalnych wymagań tekstu. W poniższej tabeli nr 8 znajduje się schemat pieśni w odniesieniu do tekstu poety.

Tabela nr 8: Budowa formalna pieśni „Luna d'estate” P. Tostiego.

	Wstęp	A				Łącznik	A ¹				Koda
tekst:	instr.	1 strofa		2 strofa		instr.	3 strofa		4 strofa		wokaliza
odcinki		<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>c</i>		<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>c</i>	
takty	1- 6	7-16	17-26	27-34	34-46	46-52	53-62	63-72	73-80	80-92	92-104

Jak wynika z powyższej analizy przedstawionej w tabeli nr 8, część A, stanowi dwie pierwsze zwrotki utworu, z kolei część A¹, bazuje na kolejnych dwóch strofach tekstu: trzeciej i czwartej. Utwór zakończony jest typową dla pieśni neapolitańskiej kodą. W tej nieco nawet banalnej strukturze, Tosti przedstawia materiał muzyczny, który staje się barwną ilustracją słów poety.

Pieśń utrzymana jest w metrum 2/4 i wartkim tempie *Allegramente*, w tonacji D-dur. Rozpoczyna się lekkim, instrumentalnym wstępem, o wyraźnych motywach synkopowanych, które staną się przewodnią figurą rytmiczną całej pieśni.

Pierwsza strofa wiersza, to w pieśni Tostiego odcinki *a* i *a'* (takty 7 – 26). Choć wykazują symetrię w swojej budowie, okresy muzyczne są nieco rozbudowane: każdy zawiera się w 10 taktach. Ta pierwsza zwrotka jest delikatna, z linią wokalną o śpiewnym, lekkim charakterze, która wraz z akompaniamentem fortepianowym ilustrują ciepłą, spokojną noc i księżycowe światło. Figury rytmiczne partii wokalne na przemian są w opozycji do podkładu instrumentalnego lub spajają się w akcentach synkopowych (patrz przykład 2.25), co nadaje całości zwiewnego i nieco ulotnego charakteru.



Przykład 2.25. – P. Tosti: „Luna d’estate”, takty: 7 - 8⁶⁵.

Druga strofa wiersza, to kolejne odcinki pieśni: *b* i *c*. Ten fragment wprowadza już więcej dramatyzmu, pojawiają się dynamiczne kontrasty i większe zróżnicowanie opracowania harmonicznego. W samej strukturze okresowej dochodzi do asymetrii: pierwszy okres (odcinek *b*) posiada 8 taktów, natomiast drugi (odcinek *c*) zostaje rozbudowany do 12 taktów. To właśnie w tym odcinku dochodzi do kulminacji pieśni. Nasilenie dynamiczne poprzez *crescendo* doprowadza linię melodyczną do *f*, podkreślone zostaje dodatkowo unisonem z partią fortepianu (patrz przykład 2.26).

⁶⁵ *Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte*, Milan: Ricordi, 2002, Plate 138061.



Przykład 2.26 – P. Tosti: „Luna d’estate”, takty: 37 - 38⁶⁶.

Akompaniament przyspiesza i zyskuje bardziej wyrazisty charakter, a partia wokalna wznosi linię melodyczną na wyższe rejestry. Podkreślając powtórzenie głównego motywu tekstu – tytułowego światła księżyca, kompozytor pierwszą sylabę słowa „luna” umieszcza na słabej części taktu i przedłuża maksymalnie poprzez ligaturę, podkreślając niepokój emocji (patrz przykład 2.27).

Przykład 2.27. – P. Tosti: „Luna d’estate”, takty: 37 - 45⁶⁷.

Do tej pory oscylująca wokół głównych funkcji harmonia, poprzez zmiany chromatyczne nabiera kolorytu. Są to raczej subtelne zmiany, np. modulacja do tonacji pokrewnych oraz wprowadzenie dźwięków obcych, jednak z typową dla Tostiego prostotą podkreślają w tej części zmienność emocji podmiotu lirycznego.

Po sześciotaktowym łączniku, który powraca materiałem muzycznym do lekkiej atmosfery z początku utworu następują strofy trzecia i czwarta (część A1). Ten fragment stanowi powtórzenie materiału całej pierwszej części (A) z dodaną na końcu

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

koa, która powraca do spokojniejszego nastroju z elementami refleksji. Partia wokalna w tym odcinku to kończąca pieśń łagodna wokaliza, w której kompozytor wykorzystuje materiał melodyczny z instrumentalnego wstępu, aby w ten sposób piękną klamrą zamknąć całość (patrz przykład 2.28a i 2.28b).



Przykład 2.28a. – P. Tosti: „Luna d'estate”, takty: 1 - 4⁶⁸.



Przykład 2.28b. – P. Tosti: „Luna d'estate”, takty: 92 - 98⁶⁹.

W pieśni „Luna d'estate” Tosti podkreśla delikatne emocje tekstu poprzez liryczną melodię, w której frazy oddają płynność morza i falujących uczuć; harmonię, która oscyluje między spokojem a chwilowymi napięciami w bardziej dramatycznych momentach oraz przez delikatny akompaniament fortepianowy, który maluje nocną scenerię i wspiera linią melodyczną w jej zmysłowym charakterze.

Jako dziedzictwo swojego włoskiego pochodzenia kompozytor z całym rozmachem korzysta z dobrodziejstw stylu *bel canto*, co oznacza płynne frazy o dłuższej śpiewności, idealne do wyrażenia emocjonalnego bogactwa romantycznego tekstu. Linia melodyczna jest ściśle podporządkowana lirycznej warstwie słownej, oddając jej naturalny rytm i akcenty.

Partia fortepianu jest subtelna, ale bogata w szczegóły, pełniąc funkcję malarskiego tła.

Cały utwór jest przejrzysty, pełen romantyzmu, niezwykle obrazowy, liryczny i pełen życia. Patrząc na tę pieśń, widać wyraźnie wielki zmysł twórczy kompozytora,

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

gdyż całość jest dobrze rozplanowana, płynna i rytmiczna. Kompozytor wykazał się biegłością techniczną, ale bez utraty emocjonalności dzieła. Pieśni jest przykładem idealnego połączenia muzyki i poezji, w której każdy element harmonicznie współpracuje, tworząc intymny i zmysłowy obraz letniej nocy.

2.4.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni P. Tostiego „Luna d'estate”.

Pieśń „Luna d'estate” Paola Tostiego stanowi przykład sztuki ukrytej w pozornej prostocie. Jej zwrotkowa forma, oparta na powtarzających się motywach, może być myląca – z jednej strony niesie ze sobą wrażenie banalności, z drugiej wymaga od wykonawcy niezwykle świadomej i zróżnicowanej interpretacji. Schemat budowy pieśni wraz ze szczegółową analizą został przedstawiony w rozdziale 2.4.2 ⁷⁰. Prostota strukturalna sprawia, że problematyka wykonawcza koncentruje się głównie na kilku aspektach: 1) *legato* i kantylena; 2) ekspresja emocjonalna; 3) technika oddechowa; 4) zrozumienie tekstu lirycznego; 5) oddanie stylu kompozytora.

Tekst pieśni odnosi się do letnich nocy, oświetlonych blaskiem księżyca, które symbolizują intensywne emocje, romantyczne uniesienia i ulotność szczęścia. Wokalista musi wyrazić tę nostalgię poprzez subtelne niuanse w dynamice i ekspresji, unikając przesadnego patosu. Paolo Tosti komponował w duchu *bel canto*, wymagając od wykonawcy płynności fraz i dbałości o piękno brzmienia głosu. Frazy powinny być śpiewane z wyraźnym połączeniem między dźwiękami, nie tylko we fragmentach lirycznych. „Luna d'estate” utrzymana jest w dość zwawym tempie i skocznych rytmach ósemkowo-synkopowanych stąd śpiewak musi zwrócić szczególną uwagę na płynne, lecz lekkie *legato*, zwłaszcza, że w motywach melodycznych kompozytor często sięga po repetycje dźwiękowe, które mogą to utrudniać (patrz przykład 2.29).



Przykład 2.29. – P. Tosti: „Luna d'estate”, takty: 17 - 23⁷¹.

⁷⁰ Patrz rozdział 2.4.2., tabela nr 8: *Budowa formalna pieśni „Luna d'estate” P. Tostiego*, s. 69 niniejszej pracy.

⁷¹ *Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte*, Milan: Ricordi, 2002, Plate 138061.

Do uzyskania idealnego balansu pomiędzy płynnym *legatem* a swobodą linii melodycznej należy skupić się na naturalnej emisji dźwięku. Elastyczność głosu nada lekkości w tonach, zwłaszcza w górnych rejestrach, a unikanie forsowania dźwięku pozwoli na swobodę i intymność w interpretacji.

Jednym z najważniejszych wyzwań wykonawczych w „Luna d'estate” jest unikanie monotonii wynikającej z powtarzalnej formy zwrotek. Zróżnicowane frazowanie stanowi podstawę ożywienia powtarzającej się formy. Każda strofa, mimo podobieństwa muzycznego, powinna być wykonana z indywidualnym podejściem do każdego motywu muzycznego, aby podkreślić rozwój melodyczny i narracyjny pieśni. Pierwsza zwrotka wprowadza słuchacza w idylliczny obraz letniej nocy, przedstawiając główny motyw tematyczny pieśni, powinna zostać zaśpiewana z lekkością i delikatnym *legato*, oddając atmosferę spokoju i radosnej kontemplacji.

Zaprezentowana w temacie pieśni linia melodyczna jest w odbiorze płynna i prosta, jednak cechuje ją spore zróżnicowanie interwałowe z dodatkowo urozmaiconą rytmiką, utrzymaną w żwawym tempie *Allegramente*. Wymaga to od wykonawcy znakomitej kontroli emisji dźwięku oraz precyzyjnej intonacji (patrz przykład 2.30).

Przykład 2.30. – P. Tosti: „Luna d'estate”, takty: 5 - 14⁷².

W powyższym przykładzie muzycznym widać jak linia wokalna łączy ruchy sekundowe ze skokami interwałowymi, które wymagają od śpiewaka skupienia szczególnej uwagi na płynności i precyzji. W sekwencjach opartych na drobnych krokach melodycznych poprzez spójne, lecz wartkie *legato* należy unikać sztywności

⁷² Ibidem.

Przy większych odległościach interwałowych (takty: 10-11 i 12-13) wykonawca musi zadbać o płynne przejścia między tonami, zachowując spójność barwy i intonacji. Nie są to duże skoki (tercja i kwarta), lecz występują po szybkich przebiegach ósemkowych, nagle zatrzymując melodię na dłuższych wartościach rytmicznych co może powodować zachwiania intonacyjne, wynikające z nieprzygotowania odpowiedniej pozycji dźwięku. Często pojawiające się w tym utworze zatrzymanie na długich wartościach są okazją do pełnego wyeksponowania walorów głosowych, lecz bez przesadnego dramatyzmu, pamiętając, że obracamy się wciąż w ramach lekkiej w odbiorze pieśni neapolitańskiej a nie pełnowymiarowej arii operowej (patrz przykład 2.31). Wycwiczona w trakcie pracy nad utworem stabilność dźwięku oraz pewność intonacyjna, szczególnie w wyższych rejestrach zapewni śpiewakowi swobodę wykonawczą i interpretacyjną.

20

fio-re per-chè l'a-ni-ma mia feb-bre ha d'a-ma-

24

- re Mi son fer-ma-to au-

Przykład 2.31. – P. Tosti: „Luna d'estate”, takty: 20 - 28⁷³.

Ważną rolę w budowaniu narracji i dynamiki emocjonalnej ma również agogika. Wykonawca musi precyzyjnie balansować między stabilnością tempa a jego subtelnymi modyfikacjami, aby oddać naturalny rytm poezji oraz wzmocnić dramatyczne punkty pieśni. Delikatne *ritardanda* na końcu poszczególnych sekcji pomagają stworzyć wrażenie zawieszenia i spokoju. Z kolei przyspieszenia tempa

⁷³ Ibidem.

w kulminacyjnych motywach może symbolizować wewnętrzne poruszenie i kontrastować z kontemplacyjnymi fragmentami. Swobodne rubato, z delikatnym przesunięciem akcentów, pozwala na większą elastyczność w interpretacji tekstu i podkreślenie kluczowych słów.

Utwory wokalne Tostiego charakteryzują się niezwyklej wrażliwością na poetycki wymiar pieśni, dlatego wyrazistość tekstowa staje się fundamentem interpretacji. Śpiewak musi zrozumieć zarówno literalne, jak i symboliczne znaczenie słów by nadać im odpowiedni wyraz i wagę. Sam kompozytor dodał konkretne oznaczenia wykonawcze (np. akcenty, *tenuto*) aby podkreślić artykulacyjnie kluczowe słowa, takie jak „luna” (tłum. „księżyc”) czy „amare” (tłum. „miłość”). Powinny być one nie tylko podkreślone przez subtelne zmiany dynamiczne, ale również przez zróżnicowanie barwy głosu lub delikatne rubato (patrz przykład 2.32).



Przykład 2.32. – P. Tosti: „Luna d'estate”, takty: 40 - 45⁷⁴.

Innym wyzwaniem są momenty, gdy koncentracja tekstu na krótkich motywach wymaga szczególnej wyrazistości, którą można uzyskać przez mocne podparcie przeponowe. Wówczas linia melodyczna pozostaje płynna, nie zmieniając pozycji śpiewak harmonizuje frazowanie z wyraźnym przekazem słów (patrz przykład 2.33). Dodatkowo warto zwrócić uwagę na naturalność w deklamacji. Melodia Tostiego jest ściśle związana z intonacją języka włoskiego, stąd wyrazistość tekstu oraz umiejętność zachowania jego naturalnego rytmu są kluczowe dla autentycznego wykonania.



Przykład 2.33. – P. Tosti: „Luna d'estate”, takty: 63 - 68⁷⁵.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

W liryce wokalne, gdzie głównym nośnikiem znaczeniowym jest poetycki tekst nienaganna dykcja, choć jest sprawą oczywistą nie może być pominięta. Perfekcyjna wymowa, zgodna z kanonem języka włoskiego jest kluczowa, ponieważ język pełni tu istotną funkcję ekspresyjną. Należy zwrócić szczególną uwagę na wyraźne artykułowanie samogłosek, gdzie każda sylaba powinna być klarowna i nośna.

Największym wyzwaniem i trudnością może być zmiana otwartych i zamkniętych samogłosek podczas śpiewania w wyższych rejestrach. Takim przykładem jest motyw na słowach: „e sogna per desio” (patrz przykład 2.34). Przyimek „de” znajduje się w *fis*¹ i przechodzi na samogłoskę zamkniętą w „sio” na dźwięk *g*¹. Spółgłoskę „s” należy tu wymówić mocniej, zbliżając się nawet do wymowy spółgłoski podwójnej, dzięki czemu impostacja tonu lepiej połączy się z oddechem (*appoggio*)⁷⁶. Pozycja musi być również podwyższona, aby śpiewak nie nadwyrężając aparatu wokalnego uzyskał szerokie otwarcie kanału podczas przejścia z samogłoski „i” na „o”.



Przykład 2.34. – P. Tosti: „Luna d’estate”, takty: 38 - 40⁷⁷.

Delikatne konsonanse nie powinny przeszkadzać płynnej melodii. Śpiewak musi podkreślać kluczowe frazy, nadając im osobisty, introspektywny charakter, aby oddać zmysłowość fragmentów, jednak bez przesadnej teatralności, lecz z subtelnością.

Zmiany dynamiczne w pieśni „Luna d’estate” wprowadzane są w bardzo subtelny sposób. Wokalista powinien umiejętnie, gradacyjnie wzmacniać lub osłabiać dźwięk, szczególnie w takich kulminacjach tekstu jak: „le puppile e il labro suo di rosa” (tłum. na pl.: „jej oczy i różowe usta”), gdzie w zapisie nutowym dla podkreślenia wyrazistości słów kompozytor zaznacza *crescendo* i *diminuendo* w prowadzonej frazie. Zachowanie różnorodności dynamicznej od intymnych *pianissimo* w refleksyjnych

⁷⁶ Heather Lyle, *A Historical Look at Breathing Methods for Singing*, Voice and Speech Review 7.1 (2011), s. 310-317.

⁷⁷ *Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte*, Milan: Ricordi, 2002, Plate 138061.

fragmentach do pełniejszego brzmienia emocjonalnych kulminacjach, jest kluczowe w budowaniu przebiegu nastrojowego pieśni i całej interpretacji (patrz przykład 2.35).



Przykład 2.35 – P. Tosti: „Luna d’estate”, takty: 66 - 72⁷⁸.

Ostatnim aspektem budowy obrazu muzycznego jest relacja z akompaniamentem. Partia fortepianu nie jest tylko podkładem harmonicznym, lecz pełni rolę partnera dialogowego w ilustracji letniej nocy. Wzajemna relacja pomiędzy partią wokalną a instrumentalną w tej pieśni jest niezwykle ważna, zwłaszcza przy delikatnych liniach melodycznych oraz synkopowanych figurach rytmicznych.

Podsumowując problematykę wykonawczą i interpretacyjną w pieśni Tostiego „Luna d’estate” możemy stwierdzić, że do przekazania atmosfery głównego motywu letniej pory roku najważniejszy jest balans między intymnością a ekspresją. Utwór ten wymaga kompleksowego podejścia w budowaniu wyrazu, lecz bez przesadnej dramatyzacji, która może osłabić romantyczny charakter pieśni. Śpiewak musi wyważyć emocje, szczególnie w kulminacyjnych momentach, jednak unikając zbyt operowego stylu. Zróżnicowanie emocji w kolejnych zwrotkach powinny być odzwierciedlane te zmiany przez śpiewaka, stosując różnorodną dynamikę, barwę i frazowanie. Ważne jest zachowanie spójności narracyjnej, by pieśń nie była jedynie zbiorem niezależnych strof, ale emocjonalną opowieścią. Ostatnia zwrotka i koda wymagają szczególnej subtelności. Śpiewak powinien delikatnie wygasić emocje, jakby rozpląwały się w świetle księżyca. Ten efekt wymaga kontrolowanego *pianissimo* i precyzyjnej intonacji w finałowej wokalizacji kompozycji.

Wykonanie „Luna d’estate” to wyzwanie wymagające od śpiewaka połączenia doskonałej techniki wokalne, zrozumienia poetyckiego tekstu i wyczucia stylu Tostiego. Kluczem jest subtelność: zarówno w technice, jak i w interpretacji. Pieśń ta daje śpiewakowi przestrzeń do ukazania nie tylko piękna głosu, ale także emocjonalnej głębi i zdolności do kierowania intymnej lirycznej opowieści, w której motyw letniej

⁷⁸ Ibidem.

pory roku zawiera całe spektrum metaforycznych, poetyckich znaczeń. Poprawne wykonania przekształcają w prawdziwie wzruszające dzieło, które pozostaje w pamięci słuchacza.

2.5. Obraz letniego poranka w pieśni Roberta Schumanna „Am leuchtenden Sommermorgen”.

Robert Alexander Schumann (1810 - 1856) był ważnym przedstawicielem niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej w okresie romantyzmu, który wniósł wielki wkład w rozwój tego gatunku muzycznego.

W „roku pieśni” (1840) Schumann skomponował 9 cykli wokalnych wykorzystujących wiersze H. Heinego, spośród których najbardziej rozpowszechniony cykl to „Miłość poety”. Wcześniej spod jego pióra wyszedł także cykl „Liederkreis” (Op.24), również na podstawie wybranych poematów Heinego. Cykl ten, od czasu publikacji w marcu 1840 r., wzbudził pozytywne reakcje publiczności. Zmotywowany tym sukcesem, Schumann postanowił kontynuować komponowanie cykli wokalnych do wierszy Heinego. W maju 1840 roku Schumann wybrał 20 niepowiązanych ze sobą krótkich wierszy z 66 miłosnych poematów ze zbioru „Lyrisches Intermezzo” i stworzył na ich podstawie cykl pieśni wokalnych, który po ukończeniu nazwał „Miłością poety”. („Dichtertiebe”).

Pierwotnie cykl „Miłość poety” składał się z 20 krótkich pieśni artystycznych, jednak w momencie wydania w 1844 r. liczba pieśni została zredukowana do 16. „Am leuchtenden Sommermorgen” to dwunasta pieśń cyklu, która powraca do melancholii poprzedniego utworu. Poeta wyraża w niej swoją samotność w fantazyjnym dialogu z kwiatami, w letni poranek.

2.5.1 Analiza wiersza H. Heinego „Am leuchtenden Sommermorgen”.

Tytułowa pieśń „Am leuchtenden Sommermorgen” (pol. „W słoneczny letni poranek”) z cyklu „Dichterliebe” Roberta Schumanna jest oparta na wierszu Heinricha Heinego. Poemat ten ukazuje subtelny mieszankę zachwyty naturą oraz melancholii i ironii, typowych dla utworów tego poety.

Poniżej, w tabeli nr 9 znajduje się cały tekst w niemieckim oryginale, wraz z tłumaczeniami na język polski i angielski.

Tabela nr 9: Słowa wiersza Heinricha Heinego „Am leuchtenden Sommermorgen” z tłumaczeniem⁷⁹.

<i>Am leuchtenden Sommermorgen</i> [oryg. niem]	<i>On a shining summer morning</i> [ang.]	<i>W słoneczny letni poranek</i> [pol.]
<i>Am leuchtenden Sommermorgen Geh' ich im Garten herum. Es flüstern und sprechen die Blumen, Ich aber, ich wandle stumm.</i> <i>Es flüstern und sprechen die Blumen, Und schau'n mitleidig mich an: Sei unserer Schwester nicht böse, Du trauriger blasser Mann.</i>	<i>On a shining summer morning I wander around my garden. The flowers are whispering and speaking; I, however, wander silently.</i> <i>The flowers are whispering and speaking And look at me sympathetically. "Do not be angry with our sister, You sad, pale man."</i>	<i>W słoneczny letni poranek Wędruję po moim ogrodzie. Kwiaty szepczą i mówią; Ja jednak wędruję w milczeniu.</i> <i>Kwiaty szepczą i mówią I patrzą na mnie ze współczuciem. "Nie gniewaj się na naszą siostrę, Ty smutny, blade człowieku".</i>

Wiersz Heinego ma prostą, regularną strukturę, składa się z dwóch strof, każda po cztery wersy. Poeta stosuje rym krzyżowy (*abab*) co nadaje lekkości i śpiewności tekstowi. Frazy są krótkie, podkreślające intymny, medytacyjny charakter wiersza. Choć język jest prosty, jednak pełen sugestywnych obrazów, tworzonych przez personifikacje przyrody i kontrasty między światłem poranka a melancholią podmiotu lirycznego.

Słowa tego wiersza wyrażają głęboki smutek i samotność podmiotu lirycznego, który w letni poranek pełen życia i piękna w okwieconym ogrodzie pozostaje zamknięty w swoich cierpieniach. Poeta buduje obrazy na zasadzie zestawień odmienności. Bohater jest „smutnym, bladym człowiekiem” na tle tętniącej życiem, budzącej się do życia w letnim poranku natury, co odzwierciedla niezgodę między światem wewnętrznym i melancholią podmiotu lirycznego a pogodnym otoczeniem, podkreślając motyw wyobcowania. W dość krótkiej formie poeta maksymalizuje ożywienie przyrody poprzez personifikację ogrodu, po którym spaceruje bohater. Kwiaty „szepczą” i „mówią” kiedy podmiot liryczny milczy. Heine maluje w ten

⁷⁹ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

sposób niemal baśniowy klimat letniego dnia. Mowa ogrodu sugeruje, że bohater został zraniony „siostrę” kwiatów – prawdopodobnie różę – symbol miłości. Rośliny nie tylko zwracają się do spacerującego człowieka, ale także patrzą na niego ze współczuciem, które w typowy dla Heinego sposób może być odczytane jako lekko ironiczne. Natura nie rozumie w pełni egzaltacji cierpień człowieka, pozostawiając niewypowiedziane wprost pytanie, czy ból bohatera jest autentyczny, czy może nieco przesadny.

2.5.2. Analiza formalna pieśni R. Schumanna „Am leuchtenden Sommermorgen”.

Pieśń Roberta Schumana „Am leuchtenden Sommermorgen” (tłum. „W słoneczny letni poranek”), tak jak wiele innych jego utworów, jest subtelnie dostosowana do formy i treści wiersza Heinricha Heinego, choć nie zawsze dokładnie ją odwzorowuje. Analiza porównawcza budowy wiersza i muzyki ujawnia, jak Schumann interpretuje poezję, wykorzystując środki muzyczne.

Utwór utrzymany jest w tonacji B-dur i powolnym tempie *adagio*, z rozłożonymi akordami w akompaniamencie, nadającymi całości magicznego kolorytu. Pieśń opowiada o chwili tęsknoty młodego mężczyzny, który próbuje „wyleczyć się” z tego uczucia i zapomnieć o osobie, o której tak długo myślał. Pieśń składa się z dwóch części i z dwutaktowego preludium, które jest jak obraz olejny w porannym świetle, z płynnymi wzorami i wspaniałymi, kolorowymi zmianami tonalnymi. Kolejne frazy rozwijają się niczym jedwabna nić. Tekst jest jednocześnie przejmujący i odległy, jakby zagubiony w czasie i przestrzeni. Podmiot liryczny wsłuchany w ciepłe słowa z wnętrza serca buduje atmosferę niedopowiedzenia i melancholii. Ostatnie 9 taktów – solowa partia fortepianowa - poszerza ten muzyczny obraz, wyrażając głębokie zanurzenie poety w swojej fantazji.

Kompozytor wyraźnie oddziela dwie strofy wiersza opierając pieśń na prostej dwuczęściowej budowie: A i A¹. Podobnie jak w wierszu, część pierwsza jest spokojna i refleksyjna, skupiająca się na ciszy letniego poranka i milczeniu bohatera. Druga natomiast wprowadza dyskretną zmianę emocjonalną, szczególnie w sferze harmonii i dynamiki, oddając współczujące „głosy” kwiatów. W poniższej tabeli nr 10 ukazany został schemat budowy pieśni.

Tabela nr 10: Budowa formalna pieśni „Am leuchtenden Sommermorgen” R. Schumanna.

	Wstęp	A		Łącznik	A ¹		zakończenie
tekst:	instr.	1 strofa		instr.	2 strofa		Instr.
odcinki		<i>a</i>	<i>b</i>		<i>a</i>	<i>c</i>	
takty	1- 2	2-6	7-11	11-12	12-16	73-80	20-30

Schumann podporządkowuje frazy muzyczne wersom wiersza, tworząc krótkie, zamknięte motywy melodyczne. Każda linijka tekstu otrzymuje własną muzyczną ekspresję, co podkreśla narracyjny charakter pieśni. Kompozytor oddaje melancholijną, ale i subtelnie ironiczną wymowę wiersza przez: prostą, refleksyjną linię melodyczną, która oddaje ciszę letniego poranka. Melodia ma charakter introwertyczny, podobnie jak postawa podmiotu lirycznego. Frazy są krótkie, zawarte w małym zakresie interwałowym o dość jednolitej rytmice (patrz przykład 2.36).



Przykład 2.36 – R. Schumann: „Am leuchtenden Sommermorgen”, takty: 1 - 6⁸⁰

Schumann wykorzystał w tej pieśni wiele onirycznych efektów, które choć są raczej konwencją literacką stały się też charakterystyczne dla twórczego stylu tego kompozytora. Poetycka rzeczywistość zostaje zobrazowana na kształt sennego marzenia. Pierwszą frazę wprowadza spokojny i niemal banalny wstęp fortepianowy oparty na prostych, opadających przebiegach rozłożonych akordów, wywołując uczucie przebywania na świeżym powietrzu, w pogodny poranek. Osamotniona partia wokalna, kontrastująca z obrazem ogrodu sugerowanym przez akompaniament fortepianu daje słuchaczowi poczucie powolnego spaceru wśród kwiatów (patrz

⁸⁰ *Sämtliche Lieder*, Band I: Originalausgabe (Hohe Stimme) (No.2383a) Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1908], Plate 9307.

przykład 2.36). Podczas śpiewania należy zachować spójność i płynność (tempo jest dość powolne, ale cały czas bardzo spójne). Każdą frazę wokalną kończy jednolity, oparty na monotonicznie powtarzanych figurach opadających akompaniament.

W pieśni wyraźnie widać wpływ Schumannowskiego liryzmu fortepianowego. Utwór ten pod względem wykonania jest bardzo podobny do czwartej pieśni z tego samego cyklu „Wenn ich in deine augen seh”⁸¹. Podobieństwo leży np. w ostatniej frazie wokalnej, która niemal delikatnym szeptem w takcie 17, wyraża ulgę i przebaczenie. Podczas śpiewania tego utworu szczególnie ważna jest kontrola barwy, a delikatna półtonowość i szeptana narracja sprawiają, że utwór jest bardziej zgodny z koncepcją artystyczną wiersza (patrz przykład 2.37).



Przykład 2.37 – R. Schumann: „Am leuchtenden Sommermorgen”, takty: 15 - 20⁸²

Harmonie modulujące między światłem a cieniem, w których natura wydaje się współczująca, ale i obojętna. W zakończeniu utworu tonacja przechodzi do dość odległego G-dur, a fortepian gra powoli, utrzymując oniryczny efekt. Podobnie jak podmiot liryczny, który przez długi czas pozostaje w ogrodzie, tak i słuchacze muszą zachować przedstawione w partii śpiewanej emocje.

Pieśń ma formalnie regularną strukturę (dwuczęściową), odpowiadającą podziałowi wiersza. Jednak muzyczne niuanse, tak jak subtelne zmiany w harmonii i dynamice, dodają zaskakującej głębi, sugerując emocjonalne detale nie w pełni widoczne w wierszu. Obie formy, literacka i muzyczna, opierają się na prostocie

⁸¹ Berthold Hoeckner, *Paths through Dichterliebe*, 19th-Century Music, vol. 30, no. 1, 2006, s. 74–75. JSTOR, <https://doi.org/10.1525/ncm.2006.30.1.065>. Accessed 26 Nov. 2023.

⁸² *Sämtliche Lieder*, Band I: Originalausgabe (Hohe Stimme) (No.2383a) Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1908]. Plate 9307.

i regularności budowy. Jednak Heine operuje oszczędnym językiem, pozostawiając przestrzeń dla interpretacji, podczas gdy Schumann uzupełnia tekst bogactwem środków muzycznych (harmonii dynamiki kolorystyki), przez co w samej pieśni pojawia się wyraźniejszy kontrast między stroficzną regularnością a delikatnymi zmianami w wyrazie, wprowadzając dodatkowy wymiar emocjonalny.

2.5.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni R. Schumanna „Am leuchtenden Sommermorgen” (pol. “W słoneczny, letni poranek”).

Pieśń „Am leuchtenden Sommermorgen” jest częścią cyklu „Dichterliebe” („Miłość poety”) skomponowanego przez Roberta Schumana w 1840 r. do tekstów Heinricha Heinego. To intymny utwór, w którym subtelność poetyckiego obrazu wymaga od wykonawcy zarówno technicznej precyzji, jak i dogłębnej interpretacji emocjonalnej. W liryce wokalne epoki romantyzmu ideą wiodącą jest synteza muzyki i poezji, a dodatkowy kontekst narodowościowy twórczości tego okresu sprawił, że kompozytorzy zaczęli coraz częściej czerpać z własnego dziedzictwa literackiego, tworząc dzieła w rodzimych językach. Stąd omówienie problematyki wykonawczej w pieśni R. Schumanna powinno rozpocząć się od analizy warstwy literackiej i językowej.

Aby właściwie oddać poetycki i muzyczny przekaz, wykonawca musi poświęcić szczególną uwagę interpretacji tekstu oraz specyfice niemieckiej wymowy. Heine używa prostego języka do wyrażenia głębokich emocji. Przedstawiony przez poetę obraz letniego poranka staje się symbolem nadziei, choć jednocześnie wyraźnie czuć w tekście pewną rezygnację i melancholię⁸³. Ze względu na głęboki subiektywizm jakiemu podlega interpretacja znaczeniowa i wyrazowa tekstów poetyckich warto, aby śpiewak na początku pracy nad pieśnią przemyślał, jakie emocje chce przekazać w każdej frazie i jakie zmiany nastroju wprowadzić w toku całego utworu.

Z kolei specyfika brzmienia języka niemieckiego, często postrzeganego jako mniej „wokalne” w porównaniu z językiem włoskim czy francuskim może stanowić wyzwanie dla wokalistów, ponieważ wymaga precyzyjnej dykcji dość twardej i surowej fonetyki, z jednoczesną dbałością o płynność linii melodycznej.

⁸³ Patrz – Rozdział 2.5.1. *Analiza wiersza H. Heinego „Am leuchtenden Sommermorgen”, s. 80 niniejszej pracy.*

Przed rozpoczęciem pracy nad samym materiałem melodycznym zaleca się deklamowanie tekstu w rytmie i tempie pieśni. Pomaga to w odnalezieniu naturalnych akcentów i fraz oraz uchwyceniu emocjonalnego podłoża tekstu literackiego. W języku niemieckim akcent pada zazwyczaj na pierwszą sylabę słowa, co powinno znaleźć odzwierciedlenie we frazowaniu muzycznym, tym bardziej, że sam kompozytor z niezwykłą dbałością formował linię wokalną tak, aby akcenty muzyczne zbiegały się z językowymi. Najlepszym tego przykładem jest już pierwsza fraza pieśni, oparta na tytułowym wersie, gdzie najbardziej brzmiące sylaby: *leu* w „leuchtenden”, *so* w „sommer” oraz *ga* w „garten” znajdują się na mocnych częściach taktu i przedłużonych wartościach rytmicznych (patrz przykład 2.38).

Przykład 2.38. – R. Schumann: „Am leuchtenden Sommermorgen”, takty: 1 - 5⁸⁴

W powyższej frazie należy zwrócić również uwagę na rozpoczynający utwór skok kwartowy, gdzie dla zachowania precyzji intonacyjnej można przedłużyć nieco spółgłoskę *m* i dzięki temu ustabilizować rozmieszczenie wokali. Dodatkowo słowo „leuchtenden” jest też świetnym przykładem dwóch innych charakterystyk, występujących w języku niemieckim: dyftongu oraz dwojakiej wymowy spółgłoski *ch*. Pierwsze, czyli połączenie dwóch różnych samogłosek, w tym przypadku [ai], znajdujące się w obrębie jednej sylaby, powinno być wyraźne, lecz na tyle spójne, aby nie zakłócać przebiegu melodyczno-rytmicznego. Dyftong zawsze powinien płynnie przechodzić z pierwszej głoski w drugą bez zaniedbania frazy muzycznej. Spółgłoska

⁸⁴ *Sämtliche Lieder*, Band I: Originalausgabe (Hohe Stimme) (No.2383a) Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1908]. Plate 9307.

ch ma w niemieckim kilka wariantów wymowy: najczęściej spotykane miękkie, bliskie polskiemu [ś] (po jasnych samogłoskach) i twarde [h] (po ciemnych spółgłoskach). W tej pieśni, w słowach „leuchtenden”, „ich”, „mich”, „nicht”, „sprechen” pojawia się wariant miękkiej, który należy wymawiać delikatnie i płynnie.

Wracając do zakończenia pierwszego wersu (patrz przykład 2.38), słowo „morgen” powinno zwęzać się płynnie, pozwalając na naturalne *diminuendo* i zapewniając miejsce na oddech dla kolejnej frazy.

Inną specyfiką języka niemieckiego jest bogactwo spółgłosek, wymagające wyrazistej artykulacji oraz ubezdźwięcznianie końcowych liter, co nadaje mu typowego, surowego i rytmicznego tonu. Należy zadbać o ich klarowną wymowę, lecz na tyle miękką, by nie zakłócały płynności *legata*. Szczególną uwagę należy zwrócić na zachowanie tego balansu pomiędzy poprawną wymową i wokalną interpretacją, by uniknąć nadmiernej emfazy. Ponownie ukazuje się tu mistrzostwo Schumanna, który wykorzystuje naturalną rytmiczność językową, stosując paralelnie rytmy odbitkowe przy twardych spółgłoskach (patrz przykład 2.39). Warto zauważyć też, że w słowie „mitleidig” akcent logicznie przypada na pierwsze „i”, ale pod względem rytmicznym *mit* przypada na słabą część taktu, a druga - nieakcentowana sylaba *lei* na mocną, co może prowadzić wielu śpiewaków do nieprawidłowego akcentowania. Pomocnym ćwiczeniem jest recytacja pieśni z przesadną artykulacją spółgłosek, aby wzmocnić i zautomatyzować wyrazistość dykcji z właściwą akcentacją, a następnie próby wokalne konkretnych fraz bez utraty płynności linii melodycznej.



Przykład 2.39. – R. Schumann: „Am leuchtenden Sommermorgen”, takty: 15 - 20⁸⁵

⁸⁵ Ibidem.

Podobnym przykładem znaczenia wyrazowego rytmów punktowanych stosowanych przez Schumanna jest druga fraza pieśni „Es flüstern und sprechen die Blumen” (tłum. „Kwiaty szepeczą i mówią”⁸⁶), gdzie najbardziej wokalne są przedłużone rytmicznie pierwsze sylaby słów: „flü” i „blu” (patrz przykład 2.40). Śpiewak musi zrozumieć, że „flüstern” i „sprechen” to czasowniki równoległe – jeden oznacza „szeptać”, a drugi „rozmawiać” – przy czym pierwszy wymaga miękkiego i delikatnego tonu, a drugi nieco większej siły. Schumann wyraża szept i rozmowę kwiatów poprzez szesnastkowe odbitki, a śpiewak musi podczas wykonania wzmocnić językowy sens tych słów.



Przykład 2.40 – R. Schumann: „Am leuchtenden Sommermorgen”, takty: 6 - 8⁸⁷

Poza wyżej omówionymi aspektami wyrazistości tekstu literackiego niezmiernie ważnym przy pracy na pieśnią „Am leuchtenden Sommermorgen” jest czynnik opanowania intensywności i kolorystyki brzmienia. Cykl „Miłość poety” R. Schumanna (oryg. „Dichterliebe”) jest często wykonywany przez tenorów, a omawiana pieśń dwunasta, choć krótka i o dość ujednoliconej linii melodycznej jest szczególnie wymowna i wymaga bogatej ekspresji emocjonalnej. Przekaz wyrazowy jest zarówno delikatny, jak i subtelny, a jednocześnie stabilny i stonowany, z okazjonalnymi żywymi i romantycznymi wydzźwiękami. Poetycki obraz zmienia się pomiędzy głębokim, ponurym nastrojem a jasnymi, podnoszącymi na duchu momentami. Ten wyjątkowy czynnik artystyczny nakłada na śpiewaka wysokie wymagania techniczne.

Trudność polega nie tylko na kontroli rejestrów głosowych i sprawności technicznej, ale także na precyzyjnym uchwyceniu elastyczności barwy głosu. Przy

⁸⁶ Patrz tabela nr 9: *Słowa wiersza Heinricha Heinego „Am leuchtenden Sommermorgen” z tłumaczeniem*, s. 80 niniejszej pracy.

⁸⁷ *Sämtliche Lieder*, Band I: Originalausgabe (Hohe Stimme) (No.2383a) Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1908], Plate 9307.

stonowanej dynamice, która dominuje w całej pieśni, wokaliści muszą maksymalnie wykorzystać bogactwo kolorystyczne głosu do emocjonalnego rozwoju muzyki, unikając zbyt mechanicznego stosowania zmian wolumenu podczas wykonywania tego utworu.

Przykładowo, rozpoczynając pieśń słowami „Am leuchtenden Sommermorgen” (tłum.: „W słoneczny, letni poranek”⁸⁸) głos powinien być łagodny i jasny, aby oddawać świeżość letniego poranka. Natomiast w dalszym odcinku, mimo naturalnej chęci rozwoju muzycznego, nie należy korzystać z podkreślenia dynamicznego, lecz jedynie zróżnicować barwowo kolejną frazę „Es flüstern und sprechen die Blumen”, czemu pomagają zastosowane przez kompozytora nieoczywiste modulacje i subtelne zmiany akordów (B, Fis⁷, H⁷, C⁷, F⁷), które wprowadzają element zaskoczenia i pogłębiają emocjonalny przekaz (patrz przykład 2.41).

Przykład 2.41. – R. Schumann: „Am leuchtenden Sommermorgen”, takty: 6 - 11⁸⁹

W przeciwieństwie do włoskich pieśni ludowych czy arii operowych, niemieckie pieśni artystyczne nie wymagają zbyt mocnych kontrastów w intensywności dynamiki. Większość tych utworów skupia się bardziej na liryzmie i ma na celu uchwycenie subtelnych niuansów emocjonalnych, a nie podkreślanie dramatycznego konfliktu. W omawianej pieśni ten liryzm jest szczególnie krytyczny. Na przykład w końcowej frazie, na słowach „du trauriger, blasser Mann” (tłum.: „Ty

⁸⁸ Patrz tabela nr 9: *Słowa wiersza Heinricha Heinego „Am leuchtenden Sommermorgen” z tłumaczeniem*, s. 80 niniejszej pracy.

⁸⁹ *Sämtliche Lieder*, Band I: Originalausgabe (Hohe Stimme) (No.2383a) Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1908]. Plate 9307.

smutny, blady człowieku”⁹⁰) głos musi stopniowo zanikać i pozostać introspektywny, wyrażając poczucie samotności i głębokiej refleksji, czemu dodatkowo służy określenie dynamiczne *pp* wraz z końcowym *ritardandem* (patrz przykład 2.42).

The image shows a musical score for Robert Schumann's song "Am leuchtenden Sommermorgen". It consists of two systems of staves. The first system shows measures 15-17, and the second system shows measures 18-20. The vocal line is in G major, 3/4 time. The piano accompaniment is in G major, 3/4 time. The lyrics are in German. A red box highlights the "ritard." marking in the vocal line at measure 19.

Przykład 2.42. – R. Schumann: „Am leuchtenden Sommermorgen”, takty: 15 - 20⁹¹

Wykonawca powinien umiejętnie łączyć klarowność frazy z plastycznym modelowaniem każdego dźwięku, aby oddać tę złożoną, intymną atmosferę utworu. Dlatego też śpiewacy muszą ściśle aranżować warstwy i progresję swoich głosów podczas pracy nad pieśnią, upewniając się, że barwa zawsze służy emocjonalnej ekspresji muzyki. Subtelne zmiany w emocjach, takich jak przyjemność, smutek czy refleksja w dziełach Schumanna, można naprawdę przekazać widzom jedynie poprzez precyzyjną kontrolę dźwięku, osiągając w ten sposób idealne połączenie sztuki i emocji.

Poza powyżej opisanymi aspektami opanowania ekspresji językowej, frazowania oraz siły i barwy głosu, warunkiem powodzenia w wykonaniu tej pieśni jest dogłębna komunikacja i interakcja z akompaniatorem fortepianu. Jest to szczególnie istotne w pieśniach artystycznych Schumanna. Kompozytor jako znakomity pianista bardzo podkreślał rolę fortepianu, a jego akompaniament jest nie

⁹⁰ Patrz tabela nr 9: Słowa wiersza Heinricha Heinego „Am leuchtenden Sommermorgen” z tłumaczeniem, s. 80 niniejszej pracy.

⁹¹ *Sämtliche Lieder*, Band I: Originalausgabe (Hohe Stimme) (No.2383a) Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1908]. Plate 9307.

tylko tłem, lecz niezmiernie istotną częścią dialogu z ludzkim głosem i wspólnego kreowania muzycznego obrazu.

W pieśni „Am leuchtenden Sommermorgen” partia fortepianu tworzy spokojny, nieco melancholijny nastrój, tworząc subtelny kontrast z ciemniejszymi i jaśniejszymi odcieniami linii wokalne. Jeśli zaniedbamy ten poziom koordynacji, ogólny efekt artystyczny utworu zostanie znacznie zmniejszony. Dlatego podczas prób śpiewacy powinni wielokrotnie dopasowywać się do pianisty, dogłębnie rozumiejąc emocjonalne wskazówki w akompaniamencie i dzięki ścisłej współpracy prezentować publiczności całą głębię warstw muzyki i rezonans emocjonalny.

Podsumowując powyższy rozdział należy podkreślić, że kluczowym zadaniem wykonawcy jest harmonijne połączenie wyrazistości tekstu poetyckiego z subtelną interpretacją muzyczną. Poprawna niemiecka wymowa i precyzyjne frazowanie stanowią podstawę przekazu, pozwalając na pełne wydobywanie emocji i literackiego piękna tekstu Heinricha Heinego. Równocześnie istotne jest bogactwo kolorystyki głosu, które w połączeniu z niuansami dynamicznymi pomaga oddać zmienność nastrojów, od kontemplacji po melancholię. Współpraca z akompaniamentem fortepianowym, pełniącym rolę współnarratora, wymaga uważnego dialogu, aby uchwycić specyficzną dla Schumana harmonię i subtelne zmiany kolorystyczne, które wzbogacają emocjonalną głębię pieśni. Tylko dzięki kompleksowemu podejściu do tych elementów można osiągnąć pełnię interpretacyjną dzieła Roberta Schumana.

2.6. Jesienna podróż w pieśni Ralpa Vaughana Williamsa „The Vagabond”.

Ralph Vaughan Williams (1872-1958) był XX-wiecznym przedstawicielem brytyjskiej szkoły narodowej i jednym z najbardziej wpływowych muzyków XIX i XX wieku, który wniósł wybitny wkład w odrodzenie angielskiego ruchu muzyki ludowej. Pisał różnorodną muzykę, w tym symfonie, opery, muzykę kameralną, balety, pieśni artystyczne i partytury filmowe.

Ralph Vaughan Williams skomponował swój pierwszy cykl wokalny, „Songs of Travel”, w latach 1901-1904. Cykl ten oparty jest na zbiorze wierszy angielskiego poety Roberta Louisa Stevensona (1850-1894) pt. „Songs of Travel and other Verses”, który składał się z 44 wierszy. Kompozytor zdecydował się skomponować muzykę do jego 9 wierszy, jednak nie ułożył ich w kolejności oryginalnego zbioru, lecz

zrekonstruował opowiadaną przez nie historię. Historia ta przedstawia kochającego wolność, życie i naturę włóczęgę, który wyrusza w samotną podróż, by odkryć prawdziwy sens życia. Cały cykl przeplata marzenia głównego bohatera z rzeczywistością, rozwijając przemyślenia na temat miłości, marzeń i życia. Utwory są pełne romantyzmu i fantazji, odzwierciedlając wartości zachodniego humanizmu.

Kompozytor napisał najpierw pierwszą, trzecią i ósmą pieśń cyklu (odpowiednio „The Vagabond”, „The Roadside Fire” i „Bright is the Ring of Words”), wykorzystując te trzy pieśni jako główny wątek opowieści. Pierwsze osiem utworów zostało poprawionych w 1904 r., ale dopiero dwa lata po śmierci autora (1960) wydano i opublikowano kompletny cykl. Warto zauważyć, że za życia autor napisał również czterogłosową chóralną wersję „The Vagabond” z akompaniamentem orkiestrowym, a później stworzył też akompaniamenty orkiestrowe do niektórych pieśni. Pozostałą część akompaniamentu orkiestrowego dokończyli jego asystenci już po jego śmierci.

Pieśni tego cykl ułożone są w wygodnej skali, pierwotnie przewidziane dla głosu barytonowego, jednak później, na prośbę wydawcy, asystent Williamsa zmienił je na wersję tenorową, stąd obecnie suita ta ma dwie wersje śpiewane przez baryton i tenor.

Omawiany w niniejszej pracy utwór, „The Vagabond”, służy jako uwertura do całego cyklu, w której przedstawione są kluczowe sceny rozwijane w dalszej części, jak również przedstawia portret głównego bohatera. Utwór ten jest swoistą miniaturą cyklu i nadaje emocjonalny ton całemu dziełu. Z perspektywy całości, jest to kluczowy element dla rozwoju fabuły, ponieważ stanowi grunt dla późniejszych wydarzeń. Pozostałe utwory wchodzące w skład cyklu „Songs of Travel” opowiadają o włóczędze głównego bohatera, w tym o różnych perypetiach i trudach podróży.

„The Vagabond” to pieśń artystyczna z wyraźnym wpływem angielskiego stylu narodowego, z bogatą tonalnością i charakterystyczną rytmiką. Została skomponowana w 1901 r., kiedy w Anglii rozkwitał ruch na rzecz zachowania tradycyjnych pieśni ludowych, a wielu kompozytorów przełamało ograniczenia klasowe i wyjeżdżało na wieś, aby zbierać materiały muzyczne. Kompozytorzy tego okresu byli w stanie zastosować bardziej wyspecjalizowaną obróbkę artystyczną muzyki ludowej, niż miało to miejsce wcześniej, dzięki czemu materiały te mogły być wykorzystywane dla potrzeb profesjonalnych kompozycji. W XX wieku szkoła muzyki narodowej miała bardziej wydajne metody zapisu muzyki (użycie magnetofonów) i zwracała większą uwagę na odzwierciedlenie oryginalnego stylu muzyki ludowej w swoich

kompozycjach. Twórcy wykorzystywali nowo odkryte tryby, skale, rytmy i odpowiadające im harmonie modalne oraz ludowy język muzyczny w swoich kompozycjach, przełamując w ten sposób tradycyjne ograniczenia harmonii dur-moll, a także odkrywając bogactwo i różnorodność harmonii tonalnych, czy możliwości kolorystyczne dźwięków obcych⁹².

2.6.1 Analiza tekstu wiersza „The Vagabond” Roberta Louisa Stevensona.

„The Vagabond” Roberta Luisa Stevensona, jak wspomniano wcześniej, pochodzi z jego tomu wierszy „Songs of Travel and Other Verses” (1896). Jest to utwór celebrujący życie wolne od zobowiązań, pełne przygód i harmonii z naturą. Centralnym motywem wiersza jest wolność i niezależność. Podkreślana jest tu również akceptacja losu – zarówno dobrych, jak i trudnych chwil, co odzwierciedla filozofię stoicką. Włóczęgę odnajduje szczęście w prostocie („Bed in the bush” – „łóżko w zaroślach” czy „bread I dip in the river” - „chleb zanurzony w rzece”). Zamiast ludzi, to natura jest jego towarzyszem: niebo droga, rzeka i pola. Podmiot liryczny odrzuca materializm i tradycyjne ludzkie dążenia, tak jak miłość czy przyjaźń, budując romantyczny obraz samotności jako świadomego wyboru, a nie smutku. Włóczęga nie obawia się przeciwności, takich jak zimno czy trudności związane z jesienią czy zimą („Not to autumn will I yield, Not to winter even”). Jest to manifestacja niezłomności i determinacji w dążeniu do życia na własnych warunkach. Cały tekst wiersza w angielskim oryginale wraz z tłumaczeniami na język chiński i polski w poniższej tabeli nr 11.

Tabela nr 11: Słowa wiersza Roberta Luisa Stevensona „The Vagabond” z tłumaczeniem⁹³.

<i>The Vagabond</i> [ang. oryg.]	<i>流浪汉</i> [chiń.]	<i>Wagabunda</i> [pol.]
<i>Give to me the life I love, Let the love go by me, Give the jolly heaven above And the byway nigh me.</i>	<i>给我我所爱的生活， 让湖泊从我身边走过， 给上面欢乐的天堂 还有我附近的小路。</i>	<i>Daj mi życie, które kocham, Niech wody płyną obok mnie Daj radosne niebo nade mną I drogę nieopodal</i>

⁹² J.J. Lawton, *Songs of Travel: An Analytical Study of Ralph Williams 'Compositional Styles*[J]. 2022, s.13.

⁹³ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

<i>Bed in the bush with stars to see, Bread I dip in the river - There's the life for a man like me, There's the life for ever.</i> <i>Let the blow fall soon or late, Let what will be o'er me; Give the face of earth around And the road before me. Wealth I seek not, hope nor love, Nor a friend to know me; All I seek, the heaven above And the road below me.</i> <i>Or let autumn fall on me Where afield I linger, Silencing the bird on tree, Biting the blue finger. White as meal the frosty field - Warm the fireside haven - Not to autumn will I yield, Not to winter even!</i> <i>Let the blow fall soon or late, Let what will be o'er me; Give the face of earth around, And the road before me. Wealth I ask not, hope nor love, Nor a friend to know me; All I ask, the heaven above And the road below me</i>	躺在灌木丛中，可以看到星星， 我把面包浸在河里- 对于像我这样的人来，生活是这样的 那里有永远的生命。 让打击迟早降临， 让一切都发生在我身上吧； 给周围的地球面貌 还有我面前的路。 我不寻求财富、希望或爱， 也不是认识我的朋友； 我所追求的一切，就是上面的天堂 还有我脚下的路。 或者让秋天落在我身上 在我流连的远方， 让树上的鸟儿安静下来， 咬住蓝色的手指。 霜冻的田野洁白如餐—— 温暖炉边的避风港—— 我不会屈服于秋天， 连冬天都没有！ 让打击迟早降临， 让一切都发生在我身上吧； 给周围的地球面貌， 还有我面前的路。 我不问财富，希望也不爱， 也不是认识我的朋友； 我所祈求的只是上面的天堂 还有我脚下的路	<i>Spoczynek wśród krzewów, gdzie widać gwiazdy Chleb, który zanurzę w rzece Oto życie dla człowieka takiego jak ja, Życie, które można wieść na zawsze.</i> <i>Niech cios spadnie szybciej czy później Niech się zdarzy, co ma się wydarzyć Nada oblicze ziemi dookoła I drodze przede mną Nie szukam bogactwa, nadziei czy miłości Ani przyjaciela, który by mnie rozumiał Wszystko czego szukam to niebo nade mną I droga pod moimi stopami</i> <i>Niech jesień opadnie na mnie Tam gdzie się zatrzymam Ucisząc ptaka na drzewie Gryząc zasiniałego palca Białe niczym zmrożone pole Ciepła przystań przy ognisku Nie poddam się jesieni, Nawet zimie!</i> <i>Niech cios spadnie szybciej czy później Niech się zdarzy, co ma się wydarzyć Nada oblicze ziemi dookoła I drodze przede mną Nie szukam bogactwa, nadziei czy miłości Ani przyjaciela, który by mnie rozumiał Wszystko czego szukam to niebo nade mną I droga pod moimi stopami</i>
---	--	---

Wiersz składa się z czterech strof, każda licząca osiem wersów, co nadaje mu regularny i płynny rytm, odzwierciedlający wędrowkę. Powtarzalność refrenu („Give

the face of earth around, And the road before me”) podkreśla centralne wartości podmiotu lirycznego – wolność, podróż i kontakt z naturą. A pod względem budowy nadaje wierszowi rytmiczną strukturę przypominającą pieśń. Poeta korzysta z rymów krzyżowych (ababcbcd), zyskując w ten sposób melodyjności i podkreślając harmonię między człowiekiem a światem.

Podmiot liryczny - tytułowy włóczęga - jest symbolem indywidualizmu i odrzucenia społeczeństwa w imię wewnętrznej wolności. Jest to figura bliska ideom romantyzmu, szczególnie angielskiego, który gloryfikował naturę i samotne wędrówki jako sposób na odnalezienie sensu życia. Stevenson przedstawia włóczęgę jaką postać szczęśliwą w swojej samotności, zadowoloną z prostych przyjemności życia. Jego akceptacja losu i odrzucenie strachu przed przeciwnościami stawiają go w opozycji do świata pełnego materializmu i zależności od innych.

2.6.2 Analiza struktury formalnej pieśni „The Vagabond” R. Vaughana Williamsa.

„The Vagabond” stała się wręcz ikoniczną pieśnią, pod względem współgrania poezji i muzyki, harmonii partii wokalne i partii fortepianowej, a także ogólnej głębi i zdolności do wzbudzania zainteresowania słuchaczy. Vaughan Williams wykorzystał poezję Stevensona do podkreślenia pewnych rytmów i tonów, aby stworzyć prawdziwie malowniczy utwór, w którym słowa i muzyka łączą się w rytmiczny sposób. Utwór utrzymany jest w stylu marszowym, a silne frazy melodyczne sprawiają, że ton tekstu jest pełen mocy i pewności. Podmiot liryczny wyraża w pierwszej osobie miłość do natury i życia, a poprzez opis naturalnej scenerii oraz pragnienie wolności wyraża swój odważny i otwarty stan umysłu.

Utwór składa się z 84 taktów, zawartych w czteroczęściowej formie A-A¹-B-A² i choć wskazuje to na budowę pieśni zwrotkowej, jednak odmienność materiału muzycznego części B dodaje jej charakteru pieśni przekomponowanej. Tego typu formy są często wykorzystywane do kompozycji pieśni artystycznych i tradycyjnych pieśni ludowych. Struktura tonalna utworu oscyluje wokół tonacji e-moll (części A, A¹ i A²) i tonacji cis-moll (część B), choć kompozytor bazuje w głównej mierze na harmonice modalnej, wykorzystując kombinacje średniowiecznych skal (eolskiej, jońskiej i doryckiej), swobodnie zestawiając, często zaskakujące połączenia akordowe, mające charakter ciągów modulacyjnych. Williams wyłamuje się z tradycyjnych ram

harmoniki funkcyjnej i komponuje w taki sposób, by ludowy materiał muzyczny zachował swój pierwotny charakter, ale jednocześnie prezentował wysoki poziom artystyczny. Choć utwór obfituje w częste zmiany chromatyczne, nietrudno wyczuć jednak główny moduł tonacyjny (e-moll i cis-moll), mimo niezwykle bogatych urozmaiceń harmonicznych.

Struktura pieśni, wraz z ukazanymi modalnymi zmianami w sferze harmonii przedstawiona została w poniższej tabeli nr 12.

Tabela nr 12: Budowa formalna pieśni „The Vagabond” R. Vaughana Williamsa.

Część	Strofy wiersza	Tonacja i skala	Takty
wstęp	instr.	e eolska	1-6
A	1 strofa	e eolska	7-9
		g eolska/modul. do f	10-12
		Progr. modul. B-f-As-B ⁷ -es-D	13-17
		Progr. modul. g-F-B ⁷ -C-e	17-22
łącznik	instr.	e eolska	23-26
A ¹	2 strofa	e eolska	27-29
		g eolska/modul. do f	30-34
		Ciąg modul. As-B ⁷ -es-D	35-37
		Ciąg modul. g-F-B ⁷ -C-e	37-40
		e eolska	40-42
łącznik	instr.	e eolska	43
B	3 strofa	gis eolska/modul. przez Gis	44-48
		h eolska/modul. przez Cis-Fis	49-52
		ciąg modul. D-C-F-g-F-b-As-Des-es	53-56
		F-cis-e	57-59
		e eolska	60-61

Łącznik	instr.	e eolska	61-64
A ²	4 strofa	e eolska	65-67
		g eolska/modul. do f	68-70
		Ciąg modul. As-B ⁷ -es-D	71-72
		Ciąg modul. g-F-B ⁷ -C-e	73-75
		e eolska	75-80
Koda	instr.	e eolska	81-84

„The Vagabond” to pieśń artystyczna o wieloczęściowej strukturze opatrzona instrumentalnym wstępem i kodą. Analiza muzyczna pokazuje, jak kompozytor oddaje w muzyce charakter włóczęgi i filozofię życia w drodze, zawartą w tekście wiersza.

Jak wynika z powyższej tabeli, początek utworu i wszystkie trzy części A utrzymane są na eolskiej skali e-moll. Odmiana ta serwuje nam niecodzienne brzmienie molowej dominanty, którą kompozytor wprowadza już na początku utworu, w pierwszych dwóch taktach partii fortepianowej. Ten niezwykle koloryt modalny Williams buduje przez naprzemienne zestawienie kwartowo-kwintowych akordów (°T °D), które w sekundowych przesunięciach wystukują rytmiczne, marszowe tempo pieśni - *Allegro moderato* z dodatkowym określeniem wykonawczym: *Alla marcia* (patrz przykład 2.43).



Przykład 2.43 – R. Vaughan Williams: „The Vagabond”, takty: 1 - 4⁹⁴

Główny temat w partii wokальной pojawia się w takcie 7 i rozwija melodię w oparciu o charakterystyczny motyw rozłożonego trójdźwięku molowego w odbitkowym rytmie

⁹⁴ *Songs of Travel*, London: Boosey & Co., 1905, 1907, 1912.

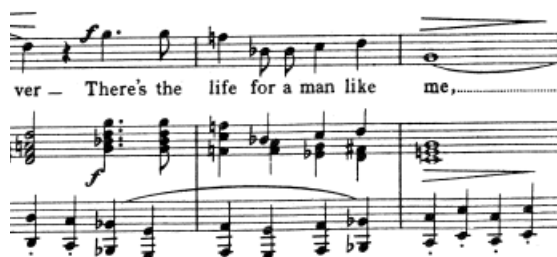
triolowym z preludium. W takcie 10 melodia zostaje przesunięta w progresji tercjowej do eolskiej odmiany g-moll, stanowiąc wzmocnione echo pierwszej frazy (patrz przykład 2.44).



Przykład 2.44 – R. Vaughan Williams: „The Vagabond”, takty: 5 – 12.⁹⁵

Jak widać w powyższym przykładzie wokalna linia melodyczna jest nieco deklamacyjna, tworzy opowieść podróżnika, czym podkreśla narracyjny charakter tekstu. Krótkie, powtarzalne motywy, oparte na niewielkim zakresie interwałowym wprowadzają powagę i prostotę, oddając stanowczą postawę bohatera – podróżnika. Akcenty melodyczne przypadają na kluczowe słowa tekstu, jak „life” czy „love”, podkreślając ich filozoficzne znaczenie.

Kolejne odcinki, poczynając od taktu 13 kontynuują obraz życia w podróży, wyrażając jednak więcej emocji poprzez zmiany harmoniczne oparte na ciągłych progresjach modulujących aż do kulminacji wspieranej dynamiką *f* w takcie 17, gdzie bohater stanowczo stwierdza, że właśnie taka idea życia jest jego wyborem („There’s the life for a man like me”) (patrz przykład 2.45).



Przykład 2.45 – R. Vaughan Williams: „The Vagabond”, takty: 17 – 19.⁹⁶

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

Patrząc na układ fraz i przebieg napięć w materiale muzycznym całej części A możemy zaryzykować stwierdzenie, iż mamy tu do czynienia z nieregularną budową okresową (poprzednik: 7-12 takt, następnik: 13 – 22).

Ciekawym zabiegiem jest zakończenie całej części, gdzie od taktu 19 kompozytor przechodzi od ściśle powiązanego trybu jońskiego C-dur, aby zakończyć reminiscencją pierwszego motywu tematycznego, opartego na trójdźwięku e-moll, który w nieco rozszerzonych wartościach rytmicznych i dynamice piano pojawia się jako symbol kontynuacji podróży i całej opowieści (patrz przykład 2.46).



Przykład 2.46 – R. Vaughan Williams: „The Vagabond”, takty: 20 – 23.⁹⁷

Następnie po raz drugi pojawia się idea muzyczna 4-taktowego łącznika fortepianowego, który służy jako intermezzo i rozwija kolejną strofę. Część A¹ jest powtórzeniem części A, z subtelnymi zmianami rytmicznymi, dostosowanymi do sylabizacji tekstu poetyckiego.

W części B (takty:44 - Williams wprowadza sporo zmian: odległa tonacja gis – moll, przyspieszenie tempa (*Animando*), w akompaniamencie nadal dominują marszowe oktawy w basie, jednak pojawiają się krótkie, wznoszące przebiegi ósemkowe, prowadzone w unisono z partią wokalną, które za każdym razem stanowią progresyjne przejście modulujące do nowej skali (patrz przykład 2.47).

⁹⁷ Ibidem.



Przykład 2.47 – R. Vaughan Williams: „The Vagabond”, takty: 44 – 49.⁹⁸

Część B rozwija się w sposób burzliwy, często jest wyraźnie poza tonacją. Patrząc z perspektywy struktury formalnej, bardziej przypomina środkową, kontrastującą część pieśni zwrotkowej ABA. Częste progresje modulujące drastycznie zmieniają koloryt harmoniczny a materiał dźwiękowy skali gis-moll, odległej od oryginalnego e-moll daje wrażenie jasności i ostro kontrastuje z okresem A. Ta chwiejność modulacyjna i zmiany w akompaniamencie wprowadzając poczucie ruchu i nieprzewidywalności, co koresponduje z tematem podróży. Z drugiej zaś strony surowość i prostota progresji harmoniczných wyraźnie podkreślają związek z folklorem, czego najlepszym przykładem może być kulminacyjny odcinek całej pieśni (takty 56 – 61) na słowach: „Not to autumn will I yield, Not to winter even!” Kompozytor nie bacząc na zasady harmonii funkcyjnej zestawia w krótkich motywach materiał dźwiękowy F dur przez cis -moll, aby wprowadzając nas z powrotem do części A² zakończyć na pierwotnym e-moll. Obrazuje niejako w ten sposób zmienność losu podróżnika, jednak podkreślając jego niezależność i determinację w zachowaniu swojego stylu życia, nawet w tak surowym, wyspiarskim klimacie (patrz przykład 2.48).

⁹⁸ Ibidem.



Przykład 2.48 – R. Vaughan Williams: „The Vagabond”, takty: 56 – 63.⁹⁹

“The Vagabond” R. Vaughana Williama to pieśń o surowej prostocie i głębokiej wymowie. Marszowy rytm, prostota harmoniczna oparta na modalności doskonale oddają filozofię włóczęgi i jego miłość do wolności, niezależności i życia w harmonii z naturą. Powtarzalne struktury muzyczne odpowiadają powtarzalności życia tytułowego wagaundy, który nie bacząc na trudności i przeciwności losu wędruje z tą samą siłą i tym samym rytmem każdego dnia. Lokalne akcenty i momenty kulminacyjne podkreślają kluczowe fragmenty tekstu, takie jak deklaracje filozoficzne: „Give to me my life I love” i odrzucenie wartości materialnych: „Wealth I seek not, hope nor love”, oddając stoicki spokój bohatera i jego nieugiętą postawę. Williams mistrzowsko wykorzystuje środki techniki kompozytorskiej, aby uwypuklić kontrast między wewnętrzną siłą bohatera a pewnego rodzaju melancholią wiecznej podróży.

⁹⁹ Ibidem.

2.6.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni R. V. Williamsa „The Vagabond”.

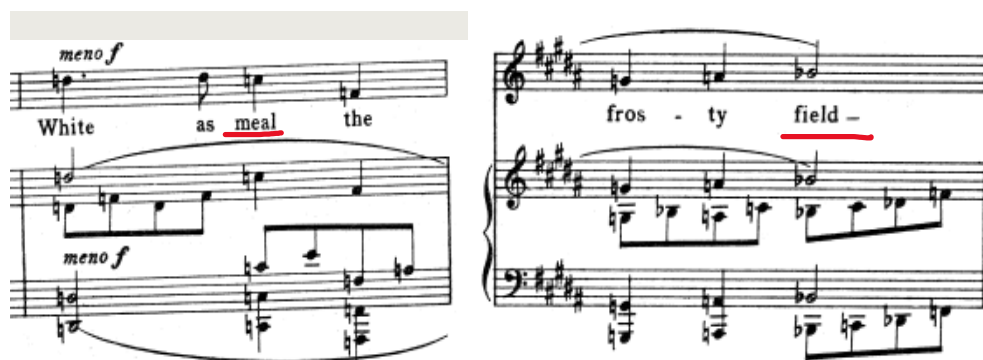
„The Vagabond” z cyklu „Songs of Travel” Ralpa Woga na Williamsa to pieśń, która doskonale oddaje ducha wędrowca – pełnego determinacji, niezależności i umiłowania wolności. Charakterystyczny, marszowy rytm i surowa harmonia, nawiązująca do tradycji średniowiecznych skali modalnych, stwarzają wyzwania zarówno techniczne, jak i interpretacyjne¹⁰⁰. Wykonawca musi nie tylko sprostać wymaganiom wokalnemu, ale także uchwycić filozoficzną głębię tekstu Roberta Louisa Stevensona oraz przekazać emocje ukryte w prostocie tej kompozycji.

Wykonanie pieśni artystycznych w języku angielskim wymaga nie tylko precyzyjnej emisji dźwięku, ale również głębokiego zrozumienia fonetyki tego języka. W szczególności w utworach, które sięgają po teksty nawiązujące do literatury i tradycji minionych epok istotne jest zastosowanie staro-brytyjskiej wymowy, która może diametralnie różnić się od współczesnych akcentów. Różnice te obejmują między innymi: intonację, artykulację samogłosek, spółgłosek, a także charakterystyczne zmiany dyftongów i rytmu języka. Zastosowanie zasad staro-brytyjskiej wymowy w pieśniach artystycznych, takich jak „The Vagabond”, pozwala na wierniejsze oddanie charakteru utworu i kontekstu literackiego. Wierność tej tradycji fonetycznej wzbogaca wykonanie, nadając mu specyficzny, archaiczny klimat, który odzwierciedla estetykę czasów.

W staro-brytyjskiej wymowie występuje większa precyzja w artykulacji samogłosek w porównaniu z nowoczesnym akcentem¹⁰¹. Charakterystyczna jest dużo jaśniejsza i otwarta wymowa krótkich samogłosek, np. w takich wyrazach jak „white” czy „ask”. Typowe dla języka angielskiego dyftongi były realizowane z większym kontrastem między składowymi dźwiękami co nadawało mowie specyficznego kolorytu. Dla przykładu „life” – wymawiane jako [laif], z wyraźnym rozdzieleniem [a] i [i], czy „late” – jako [leit], z dłuższym i bardziej otwartym [e]. W słowach takich jak „meal” czy „field” długie samogłoski były bardziej wyraziste i napięte, co nadawało mowie melodii i zwiększało klarowność. Wokalista powinien dbać o odpowiednie wydłużenie tych dźwięków bez utraty ich jakości (patrz przykład 2.49).

¹⁰⁰ Anton, Nathan, *A performance guide to Ralph Vaughan Williams' songs of travel* (05.2022), Ball State University in Muncie, Indiana, United States, Adobe Portable Document Format, <https://cardinalsolar.bsu.edu/items/fc41c254-3536-4142-8f1a-9cc23c953083>; dostęp 21.11.2024.

¹⁰¹ W.S. Allen, *Living English Speech*, Londyn: Longman, 1954.



Przykład 2.49. – R. Vaughan Williams: „The Vagabond”, takty: 46 i 54¹⁰²

Również spółgłoski, czy to dźwięczne czy bezdźwięczne powinny być wymawiane krótko i wyraźnie z dość przesadną dykcją, zwłaszcza jeśli znajdują się na końcach wyrazów. Jest to szczególnie istotne w śpiewie, gdzie dykcja wpływa na zrozumiałość tekstu. Dodatkowo zaznaczenie takich spółgłosek jak „t” w przebiegu tekstu poetyckiego nadaje odpowiedniej rytmiki. Przykładem są wyrażenia takie jak: „to me”, „the life”, „to see”, „let”, „late” itp., podobnie końcowe „r” w historycznym brytyjskim angielskim (np. „winter”), które często było realizowane jako słabo brzmiące, lecz wyraźnie słyszalne.

Staro-brytyjska wymowa wpływa na sposób frezowania i kształtowania melodii. Ruch melodyczny powinien być ściśle zintegrowany z akcentami języka, co pozwoli na uzyskanie płynnego i naturalnego wykonania, np. akcentowanie długich samogłosek w melodiach opartych na skalach modalnych podkreśla ich charakterystyczny, archaiczny nastrój. Jednocześnie wokalista musi znaleźć balans między wiernością historycznej wymowie, a czytelnością tekstu dla współczesnego odbiorcy. Przesadne stylizowanie na archaiczny akcent może sprawić, że tekst stanie się trudny do zrozumienia, dlatego precyzyjna dykcja jest nieodzowna, zwłaszcza w pieśniach o narracyjnym charakterze, co pozwala na wierniejsze oddanie charakteru utworu i kontekstu literackiego.

W pieśni Williamsa „The Vagabond” linia wokalna oscyluje wokół wygodnego dla śpiewaków niskiego i średniego rejestru. Ze względu na ekspresyjność utworu wymagany jest mocny, nośny dźwięk o stabilnej emisji, zwłaszcza w niższych partiach. Zrównoważona impostacja dźwięku jest kluczowa, aby głos zachował intensywność i wyrazistość w całym zakresie niezwykle zróżnicowanej w tej pieśni sfery

¹⁰² *Songs of Travel*, London: Boosey & Co., 1905, 1907, 1912.

dynamicznej i artykulacyjnej. Najlepszym tego przykładem może być chociażby pierwsza fraza wokalna (takty: 7 – 9), gdzie na przestrzeni wyłącznie trzech taktów Williams zwarł całą paletę rozmaitych artykulacji oraz figur rytmiczno-melodycznych. Wspomniana fraza, która staje się motywem przewodnim opowieści tytułowego wędrowca utrzymana jest w charakterystycznej dla całego utworu marszowej rytmice, którą podkreśla stabilny akompaniament fortepianowy. Partia wokalna rozpoczyna się rozłożonym, molowym czterodźwiękiem septymowym (e⁷), opartym na punktowanej rytmice triol. Tempo jest dość szybkie (*Allegro moderato*), a kompozytor zastosował tu dodatkowe określenie wykonawcze *risoluto*. Pomimo tego zdecydowanego charakteru, należy zwrócić uwagę na odpowiednie wsparcie oddechowe, aby motyw ten był pełny brzmieniowo i mimo wyraźnej akcentacji odbitek zachował płynność. W uspokojeniu tego odcinka pomagają trzy ostatnie ćwierćnuty, które odpowiednio nasycone, pozwolą wybrzmieć kluczowym słowom „life I love” (patrz przykład 2.50).



Przykład 2.50. – R. Vaughan Williams: „The Vagabond”, takty: 7 i 9¹⁰³.

W drugiej części omawianej frazy kompozytor ponownie zestawia kontrastujące rytmiczno-artykulacyjnie motywy, wprowadzając punktowane *staccato* na równych ósemkach, aby finałowo zakończyć cały odcinek skokiem kwintowym w dół na długich, legatowanych wartościach (patrz przykład 2.50).

Bogactwo środków wykorzystanych przez Williamsa w budowaniu ekspresyjności linii wokalne, ukazane w powyższym przykładzie stanowi bardzo charakterystyczny rys całej pieśni. Stąd śpiewak musi przez cały czas mieć na uwadze zachowanie równowagi pomiędzy monotonią ruchu marszowego i punktowaną rytmiką, a naturalnym frazowaniem, unikając mechaniczności.

¹⁰³ Ibidem.

Kolejnym aspektem w kontekście uważnej intonacji i emisji są częste zakończenia fraz dużymi skokami interwałowymi o kierunku opadającym. Tego typu figury wokalne, polegające na nagłym przejściu w niskie rejestry stanowią spore wyzwanie. Dodatkowym problemem zachowania wysokiej pozycji pomimo kierunku melodii jest wymóg naturalnego *diminuendo* końącego frazy, które kompozytor dodatkowo podkreśla znakami w partyturze (patrz przykład 2.51).

Przykład 2.51. – R. Vaughan Williams: „The Vagabond”, takty: 16 i 23¹⁰⁴.

Precyzja intonacyjna jest podstawowym aspektem technicznego przygotowania materiału wokalnego przy pracy nad każdym utworem. W pieśni „The Vagabond” szczególną uwagę należy poświęcić również na świadomość modalności linii melodycznej. Williams wykorzystuje materiał dźwiękowy głównie skali doryckiej i eolskiej co wpływa na niecodzienną kolorystykę melodyczną, należy więc zadbać o wyeksponowanie charakterystycznych napięć modalnych, szczególnie w przejściach między stopniami.

Aby uchwycić interpretacyjnie pieśń jako całość należy również zwrócić uwagę na strukturę utworu, która choć zawarta w klarownej formie zwrotkowej oferuje ogromne możliwości wyrażenia rozmaitych nastrojów poprzez spore zróżnicowanie tempa, dynamiki i artykulacji konkretnych części. Schemat i analiza budowy formalnej

¹⁰⁴ Ibidem.

pieśni „The Vagabond” zostały przedstawione w rozdziale 2.6.2¹⁰⁵. Pierwsza zwrotka jest pełna energii, wymagając mocnego brzmienia i wyrazistych akcentów oraz sporej elastyczności przy wykorzystywaniu bogatej palety środków wykonawczych. Zwrotki środkowe – bardziej refleksyjne, z miękkim frazowaniem i bardziej subtelnym różnicowaniem dynamicznym podkreślają filozoficzną naturę tekstu. Natomiast ostatnia strofa powinna łączyć elementy refleksji i determinacji, prowadząc do kulminacji emocjonalnej. Każda ze strof powinna być interpretowana indywidualnie, by ukazać ewolucję myśli i emocji bohatera. W tym celu wokalista powinien różnicować intensywność poszczególnych fraz na wszystkich poziomach ekspresji. Pieśń wymaga bardzo szerokiej palety możliwości wykonawczych w równym stopniu w zakresie dynamiki, artykulacji oraz kolorystyki brzmienia, co kompozytor podkreśla bogatymi oznaczeniami wykonawczymi.

„The Vagabond” Vaughana Williamsa to pieśń, która stawia wysokie wymagania zarówno pod względem techniki wokalne, jak i interpretacyjnej. Kluczowa jest kontrola emisji dźwięku i barwy wraz z bardzo aktywną pracą przeponową oddechu, które pozwolą zachować czystość intonacyjną i precyzję rytmiczną. Dzięki subtelnej równowadze między prostotą a ekspresyjnością „The Vagabond” staje się prawdziwym arcydziełem wokalnym.

2.7. Ilustracja zimy w pieśni Paola Tostiego „Inverno triste”.

Pieśń „Inverno triste” (tłum. „Smutna zima”), skomponowana w 1902 roku, w klimacie przełomu wieków wciąż jest typowym przykładem stylu Tostiego, łączącym wpływy włoskiego bel canta z elegancją i emocjonalną intensywnością.

Do stworzenia tego utworu Tosti posłużył się wierszem włoskiego poety Francesco Cimmino (1862-1938) o tym samym tytule, który był dedykowany Ivonne de St. André. Kompozytor nie bez powodu często sięgał po teksty liryczne tego poety, między innymi do stworzenia takich klasyków jak „La mia canzone”, czy „L'ultima canzone”. Utwory Cimmino są zarówno literackie, jak i śpiewne, a do tego często łączą w sobie koncepcje narracyjne i artystyczne. Pieśni Tostiego doskonale wykorzystują

¹⁰⁵ Patrz tabela nr 12: *Budowa formalna pieśni „The Vagabond” R. Vaughana Williamsa*, s. 95-96 niniejszej pracy.

wyżej wspomniane cechy wierszy, nadając liryce wokalnej warstwowości, dzięki czemu śpiewacy mogą skutecznie wczuć się w idee zarówno poety jak i kompozytora.

2.7.1 Analiza tekstu wiersza „Inverno triste” Francesca Cimmīna.

Tekst „Inverno triste” Francesca Cimmīna przedstawia uniwersalny temat przemijania poprzez sugestywne obrazy przyrody. Zima, śmierć kwiatów, odejście słonecznych dni symbolizują pustkę, która ogarnia duszę podmiotu lirycznego. Wiersz Cimmīna wyraża melancholię i refleksję nad utraconą miłością i przemijającym pięknem, wykorzystując naturę jako metaforę uczucia smutku i osamotnienia.

Poemat ma budowę czterostrofową, a każda ze zwrotek zbudowana jest z czterech wersów, wykorzystując rymy krzyżowe (abab). Pierwsze wersy opisują rozpad wspólnego uczucia symbolizowanego przez gniazdo i śmierć róż, sugerując ulotność szczęścia i namiętności. Druga strofa wyraża niepewność uczuć poprzez retoryczne pytania o stałość słonecznych promieni w letniej porze roku, a w dalszej części utworu chłód zimowego krajobrazu staje się metaforą zlodowaciałego serca i zapomnianych uczuć.

Tekst stanowi głęboko melancholijną refleksję nad przemijaniem i utratą. Motywem przewodnim jest ulotność i niestałość ludzkich uczuć, przedstawiony poprzez obrazy przemijających pór roku. Obserwacja zimowego krajobrazu, który traci swoją urodę, staje się alegorią wewnętrznego stanu podmiotu lirycznego, zmagającego się z bólem odrzucenia. W poniższej tabeli przedstawiony został oryginalny tekst w języku włoskim wraz z tłumaczeniami na język chiński oraz polski.

Tabela nr 13: Słowa wiersza Francesca Cimmīna „Inverno triste!” z tłumaczeniem¹⁰⁶.

<i>Inverno triste!</i> [wł. oryg.]	<i>伤心的冬天</i> [tłum. na chiń.]	<i>Smutna zima</i> [tłum. na pol.]
<i>Ho veduto languir nel lungo oblio Il nido che per noi l'amor compose; Come i sogni del povero amor mio,</i>	<i>我见过长期遗忘中的憔悴 爱为我们筑起的巢; 就像我可怜的爱人的梦想一 样, 我看到最后的玫瑰枯死了。</i>	<i>Widziałem, jak marnieje w długim zapomnieniu Gniazdo, które uwiła dla nas miłość; Jak marzenia mojej biednej miłości,</i>

¹⁰⁶ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

<i>Ho veduto morir l'ultime rose.</i> <i>Il core mi diceva: È forse eterno Il sorriso del sol sui campi in fiore? Ed or che viene sovra i campi il verno, Io più triste lo sento entro il mio core!</i> <i>In un novo desio tu dunque assorto Non pensi ai dì trascorsi, un sol momento? Simile al freddo oblio che cinge un morto È quel che copre l'amor tuo già spento!</i> <i>E un'altra or ode le parole istesse Con cui tu mi giuravi amore eterno; Ma, s'ella ha fede ne le tue promesse, Dopo l'aprile anch'ella avrà l'inverno!</i>	我的心对我说：也许是永恒 阳光在田野上绽放的笑容？ 现在冬天来临了田野， 我内心更加难过！ 因此你被一种新的欲望所吸引 你不想想过去的日子、某一刻吗？ 类似于死者周围的冰冷遗忘 这是掩盖你已经熄灭的爱情的东西！ 另一个人听到同样的话 你用它向我发誓永远的爱； 但是，如果她相信你的承诺， 四月之后她也将迎来冬天！	<i>Widziałem, jak umierają ostatnie róże.</i> <i>Serce powiedziało mi: Czy może to być wieczne? Uśmiech słońca na kwitnących polach? A teraz, gdy zima nadchodzi nad pola, Czuję ogrom smutku w moim sercu.</i> <i>Nowe pragnienie pochłania cię całego Czyż nie myślisz o minionych dniach, o jednym momencie? Niczym zimne zapomnienie, które otacza martwego Jest to, co pokrywa twą wygasłą już miłość!</i> <i>Ktoś inny teraz słyszy te same słowa Którymi przysięgałeś mi wieczną miłość; Lecz, jeśli ma wiarę w twe obietnice, Po kwietniu i ona zazna zimy.</i>
--	---	---

2.7.2 Analiza struktury formalnej pieśni „Inverno triste!” P. Tostiego.

Analiza muzyczna pieśni Paolo Tostiego „Inverno triste” ujawnia charakterystyczne cechy stylu tego kompozytora, który łączy prostotę wyrazu z elegancją linii melodycznej, tworząc niezwykle ekspresyjną kompozycję. Tosti umiejętnie wykorzystuje wszystkie elementy dzieła muzycznego, a tło fortepianowe wyznacza nastrój utworu, malując smutny i przejmujący obraz zimowej miłości.

W przeciwieństwie do wielu utworów wokalnych z motywem zimy, „Inverno triste” Tostiego nie wykorzystuje wyłącznie tonacji molowej, by ukazać ponury nastrój. Przykładowo, otwierające utwór preludium fortepianu wprowadzane jest powoli w tonacji durowej, w której można nawet poczuć odrobinę ciepła. W tej atmosferze partia wokalna wprowadza pierwszą strofę wiersza „Ho veduto languir nel pluco oblio”, jakby wkraczając powoli w początek opowieści.

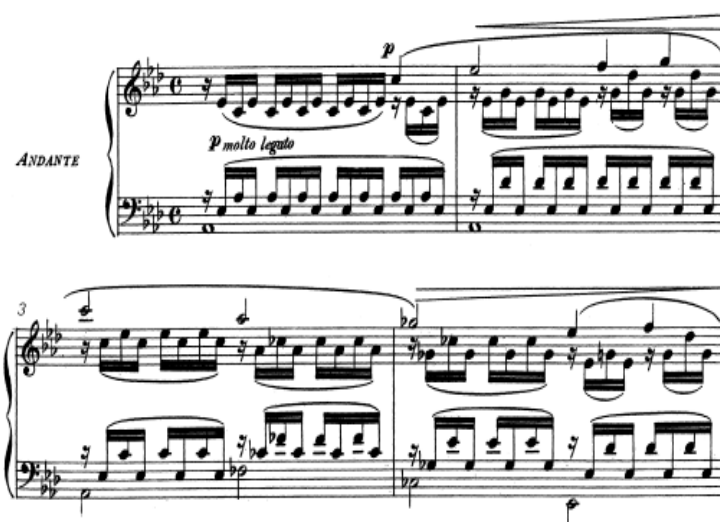
Pieśń została skomponowana w klasycznej formie zwrotkowej A A¹, ze wstępem, łącznikiem i kodą, w której wewnętrzne podziały na okresy (a b a¹ b¹) odpowiadają podziałowi tekstu na cztery strofy. Kompozytor dążył do podkreślenia emocjonalnego przekazu poprzez powtarzanie głównych motywów, co nadaje utworowi introspektywny i kontemplacyjny charakter. Dokładna struktura utworu została przedstawiona w poniższej tabeli nr 14.

Tabela nr 14: Budowa formalna pieśni „Inverno triste!” P. Tostiego.

Wstęp (1-5)	A (5-23)		Łącznik (23-27)	A ¹ (27-45)		Koda (45-52)
	<i>a</i> (5-13)	<i>b</i> (13-23)		<i>a</i> ¹ (27-35)	<i>b</i> ¹ (35-45)	
inst.	1 strofa	2 strofa	inst.	3 strofa	4 strofa	repetycja ostatniego wersu

Z powyższej tabeli jasno wynika, że w obu częściach utworu (A i A¹) podział wewnętrzny idzie za układem wiersza. Odcinki *a*, *b*, *a*¹, *b*¹ idealnie odpowiadają strofom utworu poetyckiego, natomiast każda fraza muzyczna stanowi pojedynczy wers tekstu. Pierwsza strofa została zawarta przez kompozytora w ośmiotaktowym odcinku *a* (5-13), natomiast kolejne wersy poematu (strofa druga) zawierają się w nieco rozszerzonym, dziesięciotaktowym odcinku *b* (13-23). Choć podział ten nie jest symetryczny (8 +10) jasno ukazuje się okresowa forma tej pieśni, dzięki czemu słuchacz z łatwością może wychwycić kolejne etapy narracji tekstu poetyckiego.

Utwór rozpoczyna się klasycznym wstępem fortepianu, ciepłą toniką As-dur, opartej na nucie pedałowej prymy akordu w basie i ostinatowym, szesnastkowym uzupełnieniem harmonicznym w środkowej partii. Na tym tle w sopranie pojawia się melancholijny motyw prowadzony długimi wartościami, co będzie stała strukturą partii akompaniamentu w całej pieśni (patrz przykład 2.52). Pozostałe elementy to: spokojne tempo *Andante*, dynamika *piano* wraz z określeniem wykonawczym *molto legato* w połączeniu z opisanym materiałem muzycznym tworzą obraz miłosnej, zimowej aury.



Przykład 2.52 – P. Tosti: “ Inverno trieste!”, takty: 1 – 4.¹⁰⁷

Pierwsze cztery frazy są dość powściągliwe, subtelnie budując lekkie napięcie narracji. Linia melodyczna oparta jest na małym ambitusie, oscylującym wokół ruchów sekundowych i tercjowych (patrz przykład 2.53).

Przykład 2.53. – P. Tosti: “ Inverno triste!”, takty: 5 – 9.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte Milan: Ricordi, 1996. Plate 137331.

¹⁰⁸ Ibidem.

Towarzyszy jej nastrój przypominający mroźny zimowy dzień, torując drogę dla zmiany akcentu na słowo „compose” w drugiej frazie („Il nido che per noi l'amor compose”). Tosti nie podążał za stylem tradycyjnych pieśni neapolitańskich, stąd powolne budowanie napięcia, które objawia raczej cechy pieśni niemieckiej (*lied*), co pokazuje różnorodność stylu muzycznego tego kompozytora.

W partii wokalne dominują proste figury rytmiczne, rozpoczynające frazy ruchem ósemkowym i kończą je spokojnymi, dłuższymi ćwierćnutami. Temat jest bardzo romantyczny, uwypuklony oznaczeniem wykonawczym *canto*. Motywy melodyczne o poetyckiej jakości nadają całemu utworowi pewną dynamikę, a dzięki zastosowaniu basowej nuty pedałowej i rozwijających się wzorów akompaniamentu (patrz przykład 2.53) faktury współgrają ze sobą, nadając tematowi zwięzłość i przejrzystość, a także sprawiając, że główna część wielowątkowego tematu pojawia się na zasadzie kontrastu.

Harmonia jest stabilna, rozpoczyna się od akordu tonicznego i poprzez delikatne zmiany rzadko częstsze niż na przestrzeni jednego taktu, bazują na akordach funkcyjnych. Cały przebieg wraca w takcie 13 ponownie do toniki As-dur.

Od taktu 15 (odcinek *b*) Tosti wprowadza treść drugiej strofy utworu Cimmiego. Już w omawianej wcześniej strukturze zauważamy konkretną zmianę. Dotychczasowy 8-taktowy okres muzyczny zostaje rozbudowany do 10 taktów (takty: 13 – 23). W akompaniamencie pojawiają się częstsze zmiany harmoniczne, co wprowadza więcej niepokoju i obrazuje motyw utraconej miłości oraz ogromnego smutku (patrz przykład 2.54). Linia melodyczna partii wokalne również wykazuje podobne zmiany, zmierzając w kierunku większego napięcia i ruchliwości.



Przykład 2.54 – P. Tosti: “Inverno triste!”, takty: 15 – 17.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Ibidem.

Dochodzi do zaburzenia struktury fraz w odniesieniu do wersów wiersza. Kompozytor rozpoczyna nowe motywy muzyczne z ostatnią sylabą poprzedzającego zdania poematu, dodatkowo urozmaicając rytm o przebiegi triolowe przyspiesza cały przebieg narracji (patrz przykład 2.54). Pojawiają się zmiany chromatyczne, tak na przestrzeni linii melodycznej jak i w akompaniamencie. Tym samym ilustruje chwiejność i ulotność ludzkiego uczucia, które jak ciepłe promienie słońca potrafi odejść w niepamięć wraz z chłodną zimą.

Dodatkowo w samej formie odcinka *b*, zanika częściowo dotychczasowa symetria fraz, ponieważ Tosti zamyka cały ten fragment dwutaktowym wydłużeniem i wraz z *diminuendo* i *ritardando* powtarza słowa ostatniego wersu „Io piu triste lo sento entro il mio core!” (patrz przykład 2.55).

Przykład 2.55 – P. Tosti: “Inverno triste!”, takty: 19 – 23¹¹⁰.

Po części A następuje 3-taktowy, instrumentalny łącznik, rozpoczynający się w takcie 24, który stanowi odbicie fortepianowego wstępu. Powrót do spokojnego i ciepłego materiału z początku utworu wycisza nieco napięcie, ale wprowadza również refleksję, podkreślając fakt, że dla wygasłego uczucia nie ma już powrotu. Wprowadza tym samym nastrój przygnębienia i smutku końca całej historii.

Druga połowa pieśni A¹ – opowiadająca treść trzeciej i czwartej strofy wiersza jest zmodyfikowaną repryzą części A. W odcinku *a*¹ (takty: 27 – 35) pojawiają się

¹¹⁰ Ibidem.

głównie zmiany w sferze rytmiki, które dostosowane są do przebiegu sylabowego nowego materiału tekstowego (patrz przykład 2.56a i 2.56b).



Przykład 2.56a – P. Tosti: “Inverno triste!”,
takty: 9 – 10¹¹¹.



Przykład 2.56b – P. Tosti: “Inverno triste!”,
takty: 31 – 32¹¹².

Jednak od ostatniej frazy tego odcinak (od taktu 34) kompozytor zmienia również linię melodyczną. Modyfikacje dotyczące partii wokalnejs postępują również w dalszej części pieśni – w pierwszych dwóch frazach odcinka *b*¹. Jednak niezmienna struktura fraz oraz materiał harmoniczny podkreślony przez identyczną partię akompaniamentu w porównaniu do odcinka *b* przekonuje, że mamy do czynienia z wyłącznie nowym opracowaniem, a nie nowym materiałem muzyczny, co nadaje całości stabilnego przebiegu (patrz przykład 2.57).

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

Przykład 2.57. – P. Tosti: “Inverno triste!”, takty: 33 – 38¹¹³.

Całą pieśń kończy 7-taktowa koda, która opiera się na dokładnym powtórzeniu materiału muzycznego wstępu w partii fortepianu, do którego kompozytor dodaje ostatnią frazę wokálną, po raz trzeci powtarzając ostatni wers wiersza: „Ah! Dopo l’aprile avra l’inverno!” („Po kwietniu i ona zazna zimy!”), podkreślając nieuchronność zapomnienia i miałość ludzkiej miłości, a jednocześnie zamykając całość piękną, refleksyjną klamrą.

„Inverno triste” Tostiego napisane jest z wyjątkową dbałością o linię melodyczną, wymagającą od śpiewaka precyzji w subtelnych zmianach nastroju oraz w uchwyceniu stylu i charakteru pieśni. Ukazuje mistrzowski warsztat techniczny kompozytora, nie tracąc przy tym głębi uczuć. Jak powiedział Rousseau: „Sztuka muzyki nie polega na bezpośrednim przedstawianiu obrazów, ale na wprowadzaniu umysłu w konkretne

¹¹³ Ibidem.

nastroje, które te obrazy są w stanie wywołać w umyśle”. Kompozytorzy nie tworzą dla samej techniki, lecz wykorzystują technikę, aby umiejętnie łączyć nuty i za ich pomocą wyrazić swój wewnętrzny świat i zapewnić słuchaczom dźwiękową ucztę¹¹⁴.

2.7.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni P. Tostiego „Inverno triste”.

Pieśń „Inverno triste” Paola Tostiego, będąca wyrazem melancholijnego nastroju zimowego pejzażu, stawia przed wykonawcą szereg wyzwań wokalnych i interpretacyjnych. Kompozytor, mistrz pieśni włoskiej, w szczególny sposób łączy muzykę z poezją, co wymaga od śpiewaka precyzji w oddaniu zarówno emocji, jak i detali technicznych.

Tekst w pieśni Tostiego jest kluczowym nośnikiem emocji. Jego rytmika oraz naturalne akcentowanie sylabiczne ściśle wpływają na linię melodyczną. W języku włoskim akcent pada zazwyczaj na przedostatnią sylabę, co ma szczególne znaczenie w dłuższych wyrazach takich jak: „tristezza” (tłum. „smutek”) czy „inverno” (tłum. „zima”). Wokalista powinien dbać o to, aby akcent melodyczny pokrywał się z naturalnym akcentem słownym, unikając przesunięć, które mogłyby zakłócić klarowność i naturalność frazy. Tak właśnie wygląda sytuacja już podczas śpiewania pierwszej frazy „Ho veduto languir nel pluco oblio” (tłum. „Widziałem, jak marnieje w długim zapomnieniu”¹¹⁵), gdzie należy podkreślić sylabę „du” w słowie „veduto” i sylabę „li” w słowie „oblio” (patrz przykład 2.58).



Przykład 2.58. – P. Tosti: “Inverno triste!”, takty: 5 – 7.¹¹⁶

¹¹⁴ J. A. Little, *Romantic Italian song style in the works of Francesco Paolo Tosti and some of his contemporaries* [M], University of Illinois at Urbana-Champaign, 1977.

¹¹⁵ Cały tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w tabeli nr 13: *Słowa wiersza Francesca Cimmina „Inverno triste!” z tłumaczeniem*, s. 106 niniejszej pracy.

¹¹⁶ *Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte* Milan: Ricordi, 1996. Plate 137331.

Podobnie jak w przypadku akcentowanych sylab w słowach, tak i we frazie wokalne i śpiewaniu konkretnych zdań, ważne są akcenty słowne. Kluczowe wyrazy w zdaniach powinny być zaakcentowane wyrazowo i dynamicznie, aby podkreślić emocjonalny ładunek tekstu. Ważne jest także delikatne modelowanie melodii, poprzez środki wyrazowe, aby nie dopuścić do monotonii w powtarzających się strukturach tekstowych. Na przykład, podczas śpiewania „Il nido che per noi l'amor compose” (tłum.: „Gniazdo, które uwiła dla nas miłość”¹¹⁷) słowa „che” i „l'amor” są słowami akcentowanymi w całym zdaniu. Po słowie „che” następuje *crescendo* jednak, kiedy śpiewane jest słowo „l'amor”, wokalista musi osiągnąć, a następnie utrzymać stałą pozycję głosową, a jego usta muszą pozostać w kształcie samogłoski „o”, tak aby brzmienie wszystkich samogłosek „o” w tej frazie pozostało wysoce spójne (patrz przykład 2.59).

Przykład 2.59 – P. Tosti: „Inverno triste!”, takty: 7 –10¹¹⁸.

Tosti często wykorzystuje triolowe figury rytmiczne, które nadają frazom płynności i subtelnej ruchliwości. W „Inverno triste” rytmy oparte na triolach pojawiają się zarówno w partii wokalne, jak i w akompaniamencie. Przebiegi te, zwłaszcza

¹¹⁷ Cały tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w tabeli nr 13: *Słowa wiersza Francesca Cimmina „Inverno triste!” z tłumaczeniem*, s. 97-98 niniejszej pracy.

¹¹⁸ *Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte* Milan: Ricordi, 1996. Plate 137331.

w linii wokalne mogą powodować trudności w zachowaniu równowagi między rytmiczną precyzją a naturalnym frazowaniem. Wokalista musi zadbać o to, by triolowe grupy nie brzmiały mechanicznie, lecz płynnie, wpisując się w naturalny przepływ melodii i tekstu. Na przykład wers „È forse eterno? Il sorriso del sol...” w takcie 15 (tłum.: Czy może być wieczne? Uśmiech słońca...¹¹⁹), gdzie nie da się zaśpiewać trioli dokładnie, w jej wymierzonym metronomicznie czasie (patrz przykład 2.60). Jej pierwsza nuta powinna być nieco mocniejsza i napełniona większym brzmieniem, przez co i czasowo minimalnie dłuższa, aby osiągnąć ekspresję kontrastów akcentowych.



Przykład 2.60 – P. Tosti: “Inverno triste!”, takty: 15 – 16¹²⁰.

Drugim aspektem, wymagającym szczególnej uwagi przy takiej specyfice rytmicznej jest zachowanie równowagi między samymi triolami a pozostałymi wartościami rytmicznymi. Tosti wprowadza te urozmaicenia, aby dopasować linię wokalu do wymogów sylabiki tekstowej, ale również w celu zróżnicowania materiału melodycznego. Poniższy przykład (patrz przykład 2.61) znakomicie obrazuje taką kombinację figur rytmicznych dopasowaną do narracji tekstu.

¹¹⁹ Cały tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w tabeli nr 13: *Słowa wiersza Francesca Cimmina „Inverno triste!” z tłumaczeniem*, s.106 niniejszej pracy.

¹²⁰ *Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte* Milan: Ricordi, 1996. Plate 137331.

Przykład 2.61. – P. Tosti: “Inverno triste!”, takty: 15 –16¹²¹.

Ten kontrast pomiędzy triolami a regularnymi wartościami rytmicznymi, opartymi na dwudzielnej metryce, jak ćwierćnuta czy ósemki, wymaga od wykonawcy wyjątkowej elastyczności. Nie jest tu konieczna, podobnie jak w poprzednim przykładzie idealna perfekcja czasowa, jednak zastosowanie odpowiedniego rubata, które podkreśla ekspresję treści nie może spowodować zachwiania płynności przebiegu frazy, stąd niezmiernie ważny jest balans i wyczucie oraz idealna korelacja partii wokalne z akompaniamentem.

W omawianym utworze Paola Tostiego niezwykle ważną rolę odgrywają oddechy, które nie zawsze pokrywają się z pauzami muzycznymi. Śpiewak musi zatem poszukiwać miejsc, w których naturalne cezury tekstowe pozwalają na szybkie zaczerpnięcie oddechu bez zakłócenia linii melodycznej. Często zdarza się, że kompozytor tworzy długie frazy muzyczne, w których brak wyraźnych pauz, lecz tekst sugeruje naturalne przerwy, np. po przecinkach czy średnikach. Przykładowo w zdaniu „Non pensi ai dì trascorsi, un sol momento?” (tłum.: „Czyż nie myślisz o minionych

¹²¹ Ibidem.

dniach, o jednym momencie?”¹²²), w takcie 30 (patrz przykład 2.62) śpiewak może subtelnie wykonać cezurę oddechową w miejscu przecinka zaznaczonego w tekście, tak aby nie zakłócać toku narracji. Wokalista powinien unikać oddechów w miejscach, które mogłyby przerwać logikę zdania, co wymaga starannego planowania oddechów w trakcie pracy nad pieśnią.



Przykład 2.62 – P. Tosti: “Inverno triste!”, takty: 29 – 30¹²³.

Nieco inna sytuacja pojawia się w taktach 40 – 42 (patrz przykład 2.63) w wersji „Ma, s'ella ha fede ne le tue promesse, Dopo l'aprile...” (tłum.: „Lecz jeśli ma wiarę w twe obietnice, Po kwietniu i ona zazna zimy¹²⁴”), gdzie cezura oddechowa jest wręcz wymagana przez oznaczenie wykonawcze dodane przez samego kompozytora. Technika wykonawcza w tym przypadku jest taka sama jak w poprzednim przykładzie. Oddech musi być szybki i sprawny, aby nie zaburzył przepływu linii melodycznej. Podczas śpiewania odcinków zawierających cezurę dobieranie oddechu nie może powodować zmiany pozycji głosu, co ułatwia wręcz sam kompozytor umieszczając te przerwy pomiędzy repetycjami dźwiękowymi¹²⁵.

¹²² Cały tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w tabeli nr 13: *Słowa wiersza Francesca Cimmina „Inverno triste!” z tłumaczeniem*, s. 106 niniejszej pracy.

¹²³ *Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte* Milan: Ricordi, 1996. Plate 137331.

¹²⁴ Cały tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w tabeli nr 13: *Słowa wiersza Francesca Cimmina „Inverno triste!” z tłumaczeniem*, s. 97-98 niniejszej pracy.

¹²⁵ Lino Leonardi, *Per d'Arco Silvio Avalle*, „Le forme del canto”, *Strumenti critici* 34.1 (2019); s.3-30.

39 *poco rit.* *p*
 - ter - no;..... Ma, s'el-la ha fe-de nel-le tue pro-
poco rit. *a tempo*

41
 - mes - se, Do-po l'a-pri-le an-ch'ella a-vrà l'in-

Przykład 2.63. – P. Tosti: “Inverno triste!”, takty: 39–42¹²⁶.

Niezwykle ważnym elementem jest zakończenie pieśni, które pozostawia otwartą kwestię ulotności ludzkiego uczucia. W ostatniej frazie „avrà l'inverno!” (tłum. „nadejdzie zima”) wokalista powinien zwrócić uwagę na akcent na sylabie „ve” w słowie „l'inverno”. Po osiągnięciu tej brzmieniowej kulminacji, kolejna samogłoska „o” zostaje gwałtownie osłabiona dynamicznie do *pp*, tworząc wrażenie zanikania (patrz przykład 2.64). Oddech powinien być tu maksymalnie podparty, a cały aparat przeponowy wręcz nieruchomy, zaś emisja dźwięku kierowana nieprzerwanie w kierunku maski.

¹²⁶ Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte Milan: Ricordi, 1996. Plate 137331.

47 Do - po l'a - pri - le a - vrà l'in - ver -

49 - noi.....

Przykład 2.64. – P. Tosti: „Inverno triste!”, takty: 39–42¹²⁷.

Pieśni „Inverno triste” Paola Tostiego, mimo pozornej prostoty formy, stawia przed wykonawcą wyzwania wokalne i interpretacyjne, które wymagają precyzyjnej pracy nad tekstem, rytmiką i frazowaniem. Naturalne akcenty sylabiczne, płynność rytmów triolowych oraz umiejętność odpowiedniego rozłożenia oddechów to kluczowe elementy, które pozwalają na pełne oddanie melancholijnego charakteru utworu. Wokalista, dbając o te detale może stworzyć poruszającą interpretację, która odda subtelne niuanse tej pięknej pieśni.

¹²⁷ Ibidem.

Rozdział 3. Przykłady i analiza utworów z motywem „Czterech pory roku” we współczesnej chińskiej liryce wokalne.

3.1. Motyw wiosny w pieśni Huang Zi „Wiosenne rozmyślenia” (oryg. “春思曲”).

Huang Zi był znanym chińskim kompozytorem i teoretykiem muzyki z początku XX wieku oraz jednym z twórców systemu wczesnej edukacji muzycznej w Chinach. W ciągu swojego życia skomponował blisko sto utworów muzycznych, m.in. symfonii, oratoriów, dzieł chóralnych i pieśni szkolnych. Swoje wykształcenie muzyczne udoskonalał od 1924 studiował w Stanach Zjednoczonych. Po powrocie do kraju zajął się głównie twórczością wokalną, w tym muzyką chóralną, oratoriami oraz pieśniami artystycznymi.

Twórczość artystyczną Huang Zi można podzielić pod względem tematycznym na dwie główne kategorie: pierwsza to utwory patriotyczne, takie jak "Pieśń o rodzinie", "Pieśń o cieple", "Pieśń o odpieraniu najeźdźców", "Kto mnie wychował" czy "Śpiący lew". Ten rodzaj pieśni artystycznych odzwierciedlał społeczną rzeczywistość i życie ludzkie w Chinach na początku XX wieku. Wyrażał także niezgodę, a nawet gniew kompozytora wobec agresorów oraz jego troskę o losy narodu, co bardzo podnosiło ducha walki Chińczyków przeciwko wspólnemu wrogowi. Te odważne i męskie pieśni patriotyczne charakteryzowały się wyraźnym duchem swojej epoki.

Drugi rodzaj utworów z opusu Huang Zi to pieśni artystyczne do słów dawnych i współczesnych poetów, jak np. "Kwiat, który nie jest kwiatem" do słów wiersza Bai Juyi, "Szkarłatne usta - Wspinaczka na wieżę" do słów wiersza Wang Zhuo, "Wspomnienie o północnej wieży Jinzhou" do słów wiersza Xin Qiji i "Bu Suan Zi - Utwór napisany podczas pobytu w klasztorze Dinghui w Huangzhou"¹²⁸ do słów wiersza Su Shi. Huang Zi posiadał głęboką wiedzę o chińskiej kulturze klasycznej, biegłość w komponowaniu i głęboką znajomość w zakresie teorii muzyki, co pozwoliło

¹²⁸ Zhang Ruochen: Krótka analiza pieśni artystycznej „Wiosenne rozmyślenia”, Northern Music, 2017, s. 79.

mu na tworzenie niezwykle cennych utworów. Są one nie tylko pięknie skomponowane, ale także doskonale harmonizują z tekstami poetyckimi. Są niezwykle spójne i nadają poezji nowy wymiar.

Wybrana na potrzeby niniejszej pracy pieśń "Wiosenne rozmyślania" należy do drugiej kategorii, czyli pieśni artystycznych do słów współczesnych poetów. Jest to jeden z utworów, skomponowanych przez Hung Zi w dojrzałym okresie jego twórczości i jedna z ważniejszych i bardziej popularnych pieśni z gatunku chińskiej liryki wokalne.

3.1.1 Analiza tekstu wiersza „Wiosenne rozmyślania” Wei Hanzhang.

"Wiosenne rozmyślania" powstały w maju 1932 roku, w czasie, kiedy Huang Zi nauczał w Konserwatorium Narodowym. Tekst do tej pieśni napisany został przez Wei Hanzhanga. Jest to subtelny i pełen uroku wiersz, w którym autor zastosował styl pół-klasyczny, używając takich zwrotów jak: "绿云" (zielone chmury), "杜宇" (skowronek) i "花钿" (kwiatowy pierścień), które nie są często spotykane we współczesnych tekstach. Wykorzystanie słów "杨柳" (wierzba) i "双燕" (para jaskółek) pomaga stworzyć obraz emocji bohaterki, kontrastujący z jej melancholijnym nastrojem. Szczegółowe opisy z elementami personifikacji natury, takie jak: "寒衾孤枕" (zimny koc, samotna poduszka) i "绿云慵掠" (zielone chmury leniwie unoszą się), służą podkreśleniu emocji, nadając utworowi głębokiego piękna i liryzmu, zapraszając słuchaczy do głębszego zanurzenia się w jego atmosferę.¹²⁹

Słowa wraz z tłumaczeniem na język polski znajdują się w tabeli nr poniżej.

Tabela nr 15: Słowa wiersza Wei Hanzhang „Wiosenne rozmyślania” z tłumaczeniem¹³⁰.

春思曲 [oryg. ch.]	Wiosenne rozmyślania [tłum. pol.]
潇潇夜雨滴阶前,	W deszczową noc, na schodach dwie krople deszczu, pod chłodnym kocem leżąc samotnie, nie mogłam zasnąć.

¹²⁹ Zhang Jian: *Analiza, percepcja i wykonanie wokalne pieśni „Wiosenne rozmyślania”*, Edukacja artystyczna, 2006, s. 24-25.

¹³⁰ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

寒衾孤枕未成。	<i>Dziś rano, kiedy spojrzałam w lustro, zdałam sobie sprawę z delikatnej siwizny moich włosów</i>
今朝揽镜,	
应是梨浅。	<i>Zielona mgła unosząca się leniwie, delikatnie przylega do kwiatowych ozdób.</i>
绿云慵掠,懒贴花钿	<i>Mały dom samotnie stoi, unikając widoku wierzby na ulicy, Jej odcienie unoszą się nad brzegiem zasłony.</i>
小楼独倚,怕睹陌头杨柳,	
分色上帘边。	<i>Jeszcze bardziej zazdroszczę niewinnym, rozmownym dwóm jaskółkom, Chichoczą, przelatując przed ogrodzeniem.</i>
更妒煞无知双燕,	
吱吱语过画栏前。	<i>Wspominając mężczyznę, którego nie było obok mnie od lat, nienawidzę po prostu, że skowronkiem stać się nie mogę i zawołać go, by szybko wrócił do mnie.</i>
忆个郎远别已经年, 恨只恨,不化成杜宇,	
唤他快整归鞭。	

Wiersz opisuje tęsknotę kobiety, która w zimową, deszczową noc nie może zasnąć, myśląc o swoim mężu. W lustrze dostrzega, że jej twarz, która kiedyś była pełna uroku, teraz zbrzydła, ona sama zaś wydaje się sobie bardziej wyniszczona. Przez cały dzień nie jest w stanie się zmobilizować, nie ma ochoty na makijaż czy strojenie się. Nawet ozdoby, którymi jej mąż często ją obsypywał, kiedy był obok niej, teraz nie sprawiają jej przyjemności. Siedzi samotnie przy oknie, unikając jednak patrzenia na zielony cień wierzby, gdyż wszystkie oznaki wiosny sprawiają, że jej samotność staje się jeszcze bardziej przygnębiająca. Para jaskółek przelatuje nad balustradą, ćwierkając wesoło, co sprawia, że będąc samotną, zazdrości tym ptakom. Gdy myśli o swoim mężu, od którego jest oddzielona od dłuższego czasu, w jej sercu pojawia się żal. Jednocześnie bardzo pragnie stać się właśnie ptakiem, który mógłby dolecieć do ukochanego, aby nakłonić go do jak najszybszego powrotu do domu.

Autor wiersza wykorzystuje technikę ekspresji uczuć poprzez opisy krajobrazu. Opowiadają one o tęsknocie bohaterki za nieobecnym mężem i gorącym pragnieniu jego powrotu.¹³¹

3.1.2 Analiza formalna pieśni Huang Zi „Wiosenne rozmyślenia”

Pieśń liryczna „Wiosenne rozmyślenia” Hung Zi zawarta jest w trzyczęściowej strukturze (ABC), utrzymana w tonacji F-dur i zmiennym metru: 12/8 i 9/8. Budowę formalną utworu ilustruje poniższa tabela nr 16.

Tabela nr 14: Budowa formalna pieśni „Wiosenne rozmyślenia” Huang Zi.

części	wstęp	A				interludium	B		C			Koda
frazy		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>		<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	
takty	1	2-3	4-5	6-7	8-10	11	12-14	15-17	18-19	20-21	22-23	24-25
tonacje	d-moll naturalna /harmoniczna		f-moll / F-dur		F-dur – f-moll E-dur – Cis-dur – F-dur			F-dur				

Jednotaktowy wstęp fortepianu wprowadza główny motyw akompaniamentu, który towarzyszyć będzie całej pierwszej części pieśni. Rozpoczyna się delikatnie w dynamice *piano*, ostinatową repetycją tercjomową opartą na trójdzielnej figurze ósemkowej, której kontynuacja zachowuje delikatność, tworząc atmosferę pięknej nocy (patrz przykład 3.1).

¹³¹ Ying Guo: *Integracja muzyki i poezji – charakterystyka artystyczna utworu „Wiosenne rozmyślenia” Huang Zi*, Art Education, 2006, s. 94-95.



Przykład 3.1 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takt:1¹³².

Część A (takty 2-10) otwiera pierwsza fraza muzyczna *a* (takty 2-3), która wprowadza partię wokalną kantylenowym, falującym motywem o opadającym kierunku linii melodycznej. Ostinato w akompaniamencie z dwudźwięków zostaje wzbogacone brzmieniowo do trójdźwięków, natomiast w basie pojawia się główny temat wokalny prowadzony w oktawowym unisonie z partią śpiewaną, co podkreśla progresywny charakter melodii (patrz przykład 3.2).



Przykład 3.2 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takt:1-3¹³³.

Druga fraza obejmująca takty 4 i 5 (*b*), łączy materiał dźwiękowy tonacji głównej d-moll w odmianie naturalnej i harmoniczej. W trzeciej frazie *a*¹ (takty 6 i 7) dochodzi do przejścia modulacyjnego przez ostatni obniżony dźwięk (słowo: "浅"), gdzie kompozytor używając akordu tercdecymowego zmniejszonego zmienił tonację na f-moll (patrz przykład 3.3).

¹³² Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.01-04.

¹³³ Ibidem.



Przykład 3.3 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takt:7-8¹³⁴.

Fraza czwarta, obejmująca takty 8-10 (*b'*), stanowi reprzykę z rozwinięciem frazy drugiej (*b*) i stanowi zakończenie części A.

W całym fragmencie A, w partii wokalne dwutaktowa struktura wszystkich czterech fraz wykazuje symetrię. Oddzielone są one pauzami, a ostatni motyw tej części wykazuje powściągliwy minimalizm i ograniczony został do 3 dźwięków (patrz przykład 3.4). Dodane w zakończeniu całego odcinka A *ritardando* oddaje wizerunek kobiety delikatnej i bezradnej, która z tęsknoty nie ma siły, ani woli, aby zadbać o siebie. Takt 10 zakończony słowami "niechęć do strojenia się" stanowi kadencję doskonałą kończącą tę sekcję.



Przykład 3.4 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takt:10-11¹³⁵.

W całej sekcji A akompaniament fortepianowy i linia partii wokalne współgrają ze sobą, tworząc harmonijny obraz muzyczny. Partia prawej ręki w akompaniamencie cały czas zachowuje rytmiczny motyw wprowadzony we wstępie, kreując melancholijną i chłodną atmosferę deszczowej nocy, podczas gdy niskie dźwięki lewej ręki równoległe do wokalu opadają, odzwierciedlając smutek kobiety tęskniącej za mężem, który wyjechał w daleką podróż. Jej nastrój nieustannie się

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

pogarsza. Wspomniana modulacja do f-moll na słowie "浅", wyraża emocje smutku i melancholii. Melodia słowa "花钿" (na przełomie taktów 10-11) opada *glissando* o tercję wielką, a słowo "钿" przypada na miarę akcentowaną w ostatnim takcie, co wyraża bezradne westchnienie bohaterki (patrz przykład 3.4).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a fermata on a whole note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a rapid, repetitive eighth-note pattern, while the left hand plays a more melodic line. The tempo marking "più mosso" is written above the vocal staff and below the piano staff. The lyrics "钿 小楼独倚; 怕睹陌头杨" are written below the vocal staff.

Przykład 3.5 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takt: 11-12¹³⁶.

Takt 11 pełni właściwie trzy funkcje: pierwszy dźwięk w partii wokalne jest zakończeniem sekcji A, nowy materiał w akompaniamencie stanowi interludium do nowego odcinka B, natomiast przy końcu taktu rozpoczyna się nowa fraza wokalu wprowadzająca kolejne wersy tekstu (patrz przykład 3.5). Zmiany nastroju są wyraźnie zaznaczone we wszystkich elementach dzieła muzycznego. W partyturze pojawia się oznaczenie przyspieszenia (*piu mosso*). Akompaniament fortepianowy w prawej ręce ewoluuje z repetycyjnych ósemek w sekcji A do szybkich, zapętlonych przebiegów szesnastkowych opartych na rozłożonych akordach (patrz przykład 3.5). Linia melodyczna nabiera radosnego i płynnego charakteru, przenosząc nas z ponurej deszczowej nocy w piękną wiosenną scenę.

Sekcja B, obejmująca takty 12-17, wyróżnia się pewnego rodzaju chwiejnością tonalną i bogactwem brzmieniowym. W tym fragmencie często zachodzą zboczenia modulacyjne, zmiany trybów, a specyficznej, poetyckiej kolorystyki nadają często wykorzystane w tym fragmencie przez kompozytora skale pentatoniczne. Te zmiany odzwierciedlają emocje i wahania nastroju bohaterki, która jest pełna niepokoju.

¹³⁶ Ibidem.

Tekst pieśni przedstawia scenę wiosenną, jak "陌头杨柳" (wierzby na ulicy) i "双燕" (para jaskółek), a muzyka nagle zmienia swój ton z wcześniejszego smutnego i przygnębiającego na jasny i pełen energii.

W pierwszej frazie *c* (takty 11-14) melodia jest płynna i pełna zmian. Kolejna fraza *d* (takty 15-17) wprowadza liczne zmiany chromatyczne, sprawiając, że melodia staje się jeszcze bardziej zróżnicowana i bogatsza kolorystycznie (patrz przykład 3.6).



Przykład 3.6 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślenia”, takt: 15-16¹³⁷.

Prawa ręka partii akompaniamentu, kontynuując motyw z interludium (takt 11), przez sześć kolejnych taktów gra rozłożone, falujące akordy. Ciekawym zabiegiem jest prowadzenie partii lewej ręki, w której występują podobne motywy rozłożonych akordów, lecz w augmentacji ósemkowej. Dodatkowo linia tych zwolnionych pasaży często krzyżuje się z jednostajną partią prawej ręki (patrz przykład 3.7) To naprzemienne napięcie i rozluźnienie jeszcze bardziej wyraża radość i ekscytację kobiety, w kontraście do pięknej i jasnej scenerii za oknem, podkreślając jej tęsknotę za mężem.



Przykład 3.7 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślenia”, takt: 14-15¹³⁸.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

Część C, obejmująca takty 18-23, stanowi emocjonalny punkt kulminacyjny utworu. Pierwsza fraza przypada na takty 18-19 (e) i rozpoczyna się od powrotu do pierwotnego tempa (*Tempo primo*). W takcie 18 słowo „郎” [*lang*], oznaczające "ukochany" lub "mąż") we frazie „忆个郎...” osiąga najwyższy dźwięk w całej pieśni g^1 , i jest oznaczone akcentem. To moment, w którym bohaterka z całych sił wyraża głębokie uczucie do swojego męża, co stanowi punkt emocjonalnego wybuchu. To miejsce, w połączeniu z ciąglą opadającą progresją harmoniczną w partii akompaniamentu, oddaje ogrom tęsknoty bohaterki za długo nieobecnym mężem i jej smutek z tego powodu (patrz przykład 3.8).



Przykład 3.8 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takt: 17-18¹³⁹.

Fraza druga (*f*) ostatniej części C (takty 20-21) rozpoczyna się zaakcentowanym słowem „恨” [*hen*], oznaczającym "żal", wyrażając uczucia bohaterki do jej męża. Mimo iż zdaje się być porzucona przez swojego męża, kobieta wciąż żałuje, że nie może być przy jego boku, co jest wyrazem jej stałej miłości i troski (zobacz przykład 3.9).



Przykład 3.9 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takt: 19-20¹⁴⁰.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

Linia wokalna kończy tę frazę w takcie 21 rozłożonym trójdźwiękiem d-moll (w kwartsektowym przewrocie), na przedłużonych ćwierćnutach, rozpoczynającym się skokiem o sekstę w górę i *crescendo*, aby następnie opadać w *diminuendo* do zatrzymania na fermacie. Ten motyw ponownie wyraża fantazje bohaterki o przemianie w ptaka lecącego w kierunku wytęsknionego mężczyzny. Słowo "杜宇" [du yu] - co może być tłumaczone jako "kukułka" często w poezji chińskiej jest symbolem smutku i bezsilności. Wspomniana fermata przypada na słowo „他” [ta], oznaczające "on" lub "mąż", co w połączeniu z opadającym motywem melodycznym buduje obraz łagodnego i pięknego charakteru bohaterki oraz głębi jej tęsknoty za mężem (zobacz przykład 3.10).



Przykład 3.10 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takt:21-22¹⁴¹.

Pieśń kończy się wygasającą powolnie do *pp* frazą linii wokalne (takty 22-23), która opada w spokojnych sekundowym pochodzie, na którą nakłada się instrumentalne zakończenie fortepianu (takty 23-25), przywołujące jak echo motyw z początku utworu. Wszystko w *morendo* zamiera w *ppp* na pojedynczej, basowej tonice (patrz przykład 3.10 i 3.11).



Przykład 3.11 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takt:23-25¹⁴².

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

3.1.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Huang Zi „Wiosenne rozmyślanie”.

Chińska pieśń „Wiosenna rozmyślanie” (oryg.: „春思曲”) Huang Zi jest subtelnym i niezwykle emocjonalny utworem, który wymaga od wykonawcy nie tylko doskonałych umiejętności technicznych, ale również wrażliwości interpretacyjnej. Głęboko poetycki tekst pełen metafor i nawiązań do przyrody, w połączeniu z delikatną harmonią oraz charakterystycznymi chińskimi melizmatami, stawia przed śpiewakiem liczne wyzwania. Kluczowe w wykonaniu tej pieśni jest odpowiednie podkreślenie treści emocjonalnej za pomocą barwy głosu, precyzyjnej artykulacji i ścisłej współpracy z akompaniamentem. Szczególnie istotne jest wyeksponowanie znaczenia języka chińskiego, którego specyficzne cechy fonetyczne, takie jak tonowość i rezonans nosowy, odgrywają ważną rolę w budowaniu nastroju oraz przekazywaniu subtelnych uczuć podmiotu lirycznego. W niniejszej analizie omówione zostaną techniczne i interpretacyjny aspekt wykonania, które pozwalają wydobyć pełnię wyrazu artystycznego tej wyjątkowej kompozycji.

Utwór rozpoczyna się wersem „Xiāoxiāo yè yǔdī jiē qián” (oryginalny zapis 潇潇夜雨滴阶前, w tłum.: „Deszcz pada na schody nocą”¹⁴³) opatrzony oznaczeniem wykonawczym *con tenerezza* (delikatnie). Pierwsze „xiāo” powinno być śpiewane lekko, w dynamice *piano*, podczas gdy drugie „xiāo” rozwija się na opadającym, sekundowym motywie, który wymaga od wykonawcy zapewnienia wystarczającego wsparcia oddechu, aby utrzymać głos w przestrzeni rezonansu czaszkowego. W ten sposób, modulując pierwszą frazę tworzy się poczucie pustki i samotności podmiotu lirycznego w deszczową noc. Jednocześnie należy unikać napinania gardła oraz zbyt dużej cezury oddechowej, aby nie zakłócić przebiegu linii melodycznej i subtelного klimatu pieśni.

Artykulacja początkowego *x* stanowi pewne wyzwanie, szczególnie w szybkim przejściu do dyftongu *ao*. Ważne jest, by samogłoska *a* była zaśpiewana głośno, wyraźnie, z odpowiednią długością, natomiast samogłoska *o* powinna brzmieć miękko i krótko (patrz przykład 3.12).

¹⁴³ Cały tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w tabeli nr 15: *Słowa wiersza Wei Hanzhang’a „Wiosenne rozmyślanie” z tłumaczeniem*, s. 122-123 niniejszej pracy.



Przykład 3.12. – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takty: 1-3¹⁴⁴.

Podobna precyzja wymagana jest w przypadku słów zakończonych dyftongiem *an*, takich jak: 前 [qián], 眼 [yǎn], 浅 [qiǎn], 钿 [diàn], 边 [biān] i 燕 [yàn]. W ich wykonaniu początek słowa powinien być wymawiany swobodnie, a górna część jamy ustnej otwarta, by stworzyć optymalny rezonans. Samogłoska *a* powinna być sprawnie otwarta, wyraźna i zaakceptowana, natomiast końcowe *n* należy wzbogacić nosowym rezonansem.

Dalsze słowa, takie jak 寒 [hán] (chłodny), 孤 [gū] (samotnie), 妒 [dù] (zazdrosny), 过 [guò] (zbyt), 恨 [hèn] (nienawidzić), mają kluczowe znaczenie dla oddania emocjonalnej głębi pieśni. Kompozytor umieszcza je na mocnych częściach taktów, dlatego ich samogłoskowe wokale powinny być śpiewane z większą wagą, a artykulacja zarówno nagłosów, jak i wygłosów musi być precyzyjna. Szczególnie słowo 恨 [hèn] (nienawiść), oznaczone akcentem, wymaga specjalnej uwagi. Gardłowy dźwięk początkowego *h* należy wyartykułować mocniej, co nada słowie sprężystości i podkreśli emocjonalne napięcie bohaterki (patrz przykład 3.13).



Przykład 3.13. – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takty 19 - 20¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.01-04.

¹⁴⁵ Ibidem

Tempo utworu „Wiosenne rozmyślania” to *Allegretto* i choć metrum jest zmienne (12/8 i 9/8) w ciągu całej pieśni utrzymana jest ósemkowa pulsacja akompaniamentu fortepianowego w podziale trójdzielnym, która wprowadza atmosferę samotności bohaterki oraz ilustruje dźwięk padającego deszczu.

W takcie 10 na słowie 花钿 [huā diàn] (damska ozdoba głowy) pojawia się *ritardando* stąd 花 [huā] powinno zostać odpowiednio przedłużone przed przejściem do kolejnej sylaby 钿 [diàn], gdzie następuje przyspieszenie tempa. Taki zabieg może wyrazić poczucie bezradności bohaterki (patrz przykład 3.14).

Przykład 3.14. – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takty 9 - 12¹⁴⁶.

W taktach 18-20 pojawia się wspomniana zmiana metrum, naprzemiennie 9/8 i 12/8, co wymaga od wokalisty uwagi przy różnicowaniu siły wyrazu między tymi odcinkami, a także przy zachowaniu dokładności w stosunku do oznaczeń zmian tempa. W takcie 20, frazę 恨只恨 [Hèn zhǐ hèn] (nienawiść tylko nienawiść) kończy pauza ósemkowa, której czas można subtelnie wydłużyć, stosując lekkie *rubato* i kontynuować śpiew po wzięciu pełnego oddechu, aby wyrazić pełnię pragnienia

¹⁴⁶ Ibidem.

bohaterki o powrót męża (patrz przykład 3.15). W takcie 21 rytm powraca do metrum 12/8 i ponownie pojawia się motyw przewodni.

The image shows a musical score for a song by Huang Zi. It consists of two systems of staves. The first system (measures 17-18) shows a vocal line with lyrics '前, 乙 个 郎' and a piano accompaniment. A red box highlights a quarter note in measure 17. The second system (measures 19-20) shows a vocal line with lyrics '远 别 已 经 年, 恨 只 恨, 不 化 成' and a piano accompaniment. Red boxes highlight a half note in measure 19 and a quarter note in measure 20. The tempo marking 'a tempo' is present above the vocal line in measure 17 and below the piano line in measure 19.

Przykład 3.15. – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takty 17 - 20¹⁴⁷.

W liryce wokalne intensywność i stylistyka wykorzystywanych w partii wokalne środków wyrazowych, w dużej mierze zależy od rodzaju pieśni oraz faktury akompaniamentu. W utworach chińskich, opartych na tradycyjnej poezji zazwyczaj wymagane jest osiągnięcie zróżnicowanej barwy, delikatnego tonu i subtelnej estetyki. „Wiosenna tęsknota” Huang Zi’a opowiada o samotnej młodej kobiecie, która wspomina długo niewidzianego męża, a treść i nastrój całego utworu oscyluje wokół uczucia „tęsknoty”. Główne emocje towarzyszące bohaterce to zagubienie, samotność, skarga i bezradność, a nastrój jest dość przygnębiający. Z tego względu barwę głosu należałoby dostosować, nie stosując zbyt jasnych i swobodnych tonów, lecz raczej przyciemnić emisyjnie kolorystykę, aby nadać wyrazowi bardziej powściągliwy a równocześnie delikatny charakter. Dynamika w całej pieśni powinna być stonowana, operując w zakresie cichego i umiarkowanego wolumenu. Wykonawca bazując na

¹⁴⁷ Ibidem.

mocnym wsparciu oddechu powinien utrzymać lekką impostację głosu o przyciemnionej barwie.

Szczegółnej uwagi przy kontrolowaniu ekspresji dynamiczno-brzmieniowej wymagają motywy oparte na skokach interwałowych. Na przykład w takcie 8, na słowach 绿云慵掠 [Lǜ yún yōng lüè] („Zielone chmury leniwie płyną”¹⁴⁸) linia melodyczna przenosi się o sekstę wielką w górę, co obliuguje wykonawcę do koncentracji i kontroli dynamiki tak, aby zachować płynność i miękkość frazy (patrz przykład 3.16).

Przykład 3.16 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takty 8 - 9¹⁴⁹.

W pierwszej części utworu (takty 1-10) utrzymany jest dość powściągliwy i subtelny ton. W drugiej części (takty 12 – 17) kolory tonalne i nastrój ulegają zmianie, stają się bardziej ekspresyjne, a wraz z nimi i barwa głosu powinna zyskać na wyrazistości¹⁵⁰. Zmiany powinny być oparte na notacji dynamiki i ekspresji podanej przez kompozytora, a następnie wzbogacone zgodnie z własną interpretacją śpiewaka. Tego rodzaju napięcia wyrazowe w treści muzycznej pieśni Huang Zi’a „Wiosenne rozmyślania” obrazują poniższe przykłady muzyczne.

Na przełomie taktów 14 – 15, z tekstem 更妒 [gèng dù] (bardziej zazdrosny) w melodii pojawia się skok interwałowy z ósemkowej odbitki, z dźwięku gis na

¹⁴⁸ Cały tekst pieśni wraz z tłumaczeniem znajduje się w tabeli nr 15: *Słowa wiersza Wei Hanzhang’a „Wiosenne rozmyślania” z tłumaczeniem*, s. 122-123 niniejszej pracy.

¹⁴⁹ Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.01-04.

¹⁵⁰ Patrz tabela nr 16: *Budowa formalna pieśni „Wiosenne rozmyślania” Huang Zi*, rozdział 3.1.1. *Analiza formalna pieśni Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”*, s. 124 niniejszej pracy.

trwający kolejnych 5 miar dźwięk cis¹. Podczas wykonania tego przejścia kwartowego należy wziąć pod uwagę nie tylko czystość samego interwału, ale należy podążać za potrzebami emocjonalnymi utworu. Słowo „zazdrosny” zostało podkreślone poprzez długą wartość rytmiczną, rozpoczynającą się na mocnej części taktu oraz wzrastającą do *forte* dynamikę. Aby uzyskać pożądaný efekt zwiększenia napięcia wyrazowego, motyw ten wymaga odpowiedniego przygotowania oddechowego oraz właściwego ataku emisyjnego wyższego dźwięku, tym bardziej, że ów skok kwartowy jest dopiero początkiem rozwijającej się dalej frazy muzycznej (patrz przykład 3.17).



Przykład 3.17 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślenia”, takty 14 - 15¹⁵¹.

Ostatnia strofa wiersza rozpoczyna się słowami: „忆个郎” [Yì gè Láng] („wspominając mężczyznę”) – jest to punkt kulminacyjny utworu. W tej frazie następuje powrót do oryginalnego tempa utworu i dynamiki *mezzoforte*. Mimo, iż w notacji nie ma oznaczenia *crescendo*, jednak ze względu na kierunek linii melodycznej oraz akcenty na końcu motywu, wzmocnienie i rozjaśnienie brzmienia na przedłużonej nucie d¹ (na słowie 郎 [láng]) staje się naturalną potrzebą, aby wyrazić rozczarowanie i gniew bohaterki (patrz przykład 3.18).

¹⁵¹ Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.01-04.



Przykład 3.18 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślenia”, takty 17 - 18¹⁵².

Przed samym zakończeniem pieśni pojawia się jeszcze jeden motyw o dużym napięciu emocjonalnym, a mianowicie motyw, oparty na rozłożonym akordzie d-moll, rozpoczynający się skokiem o sekstę w górę. Dwa pierwsze dźwięki motywu, prowadzące do prymy toniki charakteryzuje intensywne *crescendo*, aby natychmiast przed fermatą nastąpiło nagłe wyciszenie brzmienia. W ten sposób kompozytor ilustruje niespełnione marzenie kobiety o przeobrażeniu się w ptaka i zawezwaniu swojego męża do powrotu, wyrażając frustrację bohaterki, która wybucha na chwilę, a następnie powraca do uczucia przygnębienia. To gwałtowne uniesienie i równie natychmiastowa rezygnacja, wymaga precyzyjnej kontroli dynamiczno-brzmieniowej, aby wciąż zachować możliwość dodatkowego wyciszenia kolejnych dźwięków, prowadzących słuchacza do końca pieśni (patrz przykład 3.19).

¹⁵² Ibidem.

21

杜宇唤他快整归

colla voce

23

pp

ppp

Przykład 3.19 – Huang Zi „Wiosenne rozmyślania”, takty 21 - 25¹⁵³.

Powyższa analiza problematyki wykonawczej pieśni „Wiosenne rozmyślania” ukazuje, jak kluczowe dla interpretacji utworu jest połączenie precyzji technicznej z głębią emocjonalną. Szczególną uwagę należy zwrócić na poprawną artykulację chińskich fonemów, które wymagają rzetelnej pracy nad rezonansem i oddechem. Ważnym aspektem jest również odpowiednie frazowanie i modulacja barwy głosu, które pozwalają z kolei podkreślić wyraz samotności i tęsknoty bohaterki. Zmiany tempa, metrum oraz niuanse dynamiczne stanowią wyzwanie, wymagające uważnego śledzenia relacji między tekstem a muzyką. Pauzy i fermaty, zwłaszcza w kluczowych frazach, służą nie tylko technicznemu wydobyciu linii wokalne, lecz także podkreśleniu emocjonalnego ładunku pieśni. Współpraca między wokalistą a pianistą jest nieodzowna, ponieważ partia akompaniamentu pełni rolę narracyjną, wzmacniając dramaturgię i obrazując stany psychiczne bohaterki. Pieśń Huang Zi’a jest przykładem wyjątkowej syntezy języka i muzyki, w której każdy detal wykonawczy przyczynia się do pełniejszego przekazu artystycznego. Wymaga ona od wykonawcy świadomego podejścia, aby subtelnie, ale w jak najpełniejszy sposób wydobyć zarówno techniczną maestrię, jak i liryczną głębię utworu.

¹⁵³ Ibidem.

3.2. Wiosenny pejzaż w pieśni Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną” (oryg. "思乡").

Analizując liczne pieśni artystyczne Huang Zi, łatwo zauważyć, że jego twórczość wyróżnia się wyjątkowym poziomem literackim tekstów, w których zarówno dobór słów, jak i przesłanie są wybitne. Druga z wybranych na potrzeby niniejszej pracy pieśni to również utwór Huang Zi - "Tęsknota za Ojczyzną". Podobnie jak w poprzednio omawianym utworze, autorem słów jest współczesny poeta Wei Hanzhang. Również i ona cieszy się dużą popularnością wśród wykonawców i słuchaczy i jest jednym z klasycznych arcydzieł w repertuarze pieśni artystycznych Huang Zi.¹⁵⁴

Huang Zi osiągnął mistrzostwo w sferze kreacji atmosfery w swoich dziełach z kręgu liryki wokalne, głównie dzięki doskonałej znajomości teorii muzyki oraz doskonałym i wszechstronnym kompetencjom artystycznym. W swojej twórczości pieśni artystycznych czerpał z doświadczeń przeszłości, przyswajając esencję doświadczeń zachodnich, które umiejętnie łączył z elementami tradycji chińskiej. Nie ograniczał się tylko do zapożyczeń w zakresie zachodniej techniki kompozycji pieśni artystycznej, lecz również rozwinął na tej podstawie własne koncepcje twórcze, udoskonalając koncepcję wykorzystania akompaniamentu fortepianowego i przyczyniając się do rozwoju chińskiej liryki wokalne w kierunku muzyki kameralnej i wzbogaceniu jej treści muzycznej. Łącząc klasyczną i współczesną chińską poezję oraz cechy języka i literatury chińskiej, stworzył pieśni artystyczne o wyrazistym stylu osobistym i cechach charakterystycznych dla chińskiej kultury.

"思乡" (Tęsknota za Ojczyzną), utwór powstały w tym samym okresie co "春思曲" (Wiosenne rozmyślenia), jest pieśnią, wyrażającą miłość do rodzinnych stron i powstała w kwietniu 1932 roku.

3.2.1 Analiza tekstu wiersza „Tęsknota za Ojczyzną” Wei Hanzhang.

Rozważając twórczość poetycką Wei Hanzhang nie sposób pominąć charakterystykę tradycyjnej chińskiej techniki *baimiao*. Odnosi się ona głównie do

¹⁵⁴ Yanhua Lin: *Twórczość i estetyka muzyczna Huang Zi*, Journal of Jinggangshan University, 2005, s. 66-67.

malarstwa i oznacza ona dosłownie „czysty kontur” lub „czysty rysunek”, charakteryzując się głównie precyzyjnymi, cienkimi liniami tuszem, bez użycia koloru czy cieniowania. Idea *baimiao*, kładąca nacisk na prostotę i elegancję oraz koncentrację na czystości formy i detali przeniesiona została również na grunt poezji. Wei Hanzhang był nie tylko znanym poetą, ale również malarzem, który w swojej twórczości często łączył środki wyrazu typowe dla obu dziedzin sztuki. W swoim wierszu „Tęsknota za Ojczyzną”, który stał się podstawą treściową omawianej pieśni Huang Zi, mistrzowsko wykorzystał *baimiao*, aby z subtelną elegancją „nakreślić” niejako poetycki obraz głębokiej tęsknoty za ojczyzną człowieka żyjącego na wygnaniu. Cały tekst utworu wraz z tłumaczeniem na język polski znajduje się w poniższej tabeli nr 17.

Tabela nr 17: Tekst wiersza Wei Hanzhang „Tęsknota za Ojczyzną” wraz z tłumaczeniem¹⁵⁵.

思乡 [oryg. chiń.]	Tęsknota za Ojczyzną [tłum. pol.]
柳丝系绿 清明才过了 独自个凭栏无语 更那堪墙外鹃啼 一声声道 不如归去！ 惹起了万种闲情 满怀别绪 问落花 随渺渺微波 是否向南流 我愿与他同去！	<i>Gałązki wierzby wiążą się zielenią, Święto Qingming właśnie minęło, samotnie opieram się o balustradę, milcząc, za ścianą słysząc śpiew słowika, nie do zniesienia. Powtarzający się głos mówi: 'Lepiej byłoby wrócić do domu!'</i> <i>Wzbudza tysiące uczuć, wypełniając serce wielorakością uczuć rozstania Pytam opadające kwiaty: 'Czy wraźz delikatnymi falami Dryfujecie w na południe?'</i> <i>Chętnie bym razem z nimi odpłynął!</i>

Tekst pieśni rozplata się na dwie głęboko wymowne części. W pierwszej, z niezwykle wrażliwością, malowane są pejzaże. Słowa takie jak: "wiotkie gałązki wierzby", „wiosna ledwo odchodzi”, „samotnie oparty o balustradę zatapiam się

¹⁵⁵ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

w ciszy", malarsko kreślą czas, miejsce i postać, przywołując obraz wiosennej wierzby - nie tylko jako symbolu odradzającej się natury, ale i dawnej tradycji wręczania jej gałązek jako pożegnalnego daru przyjaciółom, co nadaje jej znaczenie metafory rozłąki. W tekście pieśni wyłania się malownicza scena wiosennej równonocy, gdzie młode pędy wierzby delikatnie zielenieją, tańcząc w rytmie wiosennego wiatru. W tej idyllicznej scenerii, postać z dalekiego kraju samotnie wspiera się na balustradzie, a jej serce ogarnia nieuchwytna nostalgia za domem. Dźwięk śpiewu kukułki za murem wzmacnia ten nastrój, niemal szepcząc w każdym tonie: „Wróć, wróć do domu!”, budząc echa głęboko ukrytych emocji.

W drugiej części pieśni, delikatnie maluje się obraz nostalgii za rodzinnym domem. Echo śpiewu kukułki zza muru budzi w sercu przybysza z dalekich stron lawinę wspomnień i gorzką tęsknotę. Uwięziony w swoich uczuciach, zwraca się on z zadumą do delikatnie spadających w wody strumienia płatków kwiatów: "Czy i wy, unoszone przez prądy wody, podążacie ku południu, w stronę mojego dalekiego domu?" - pytanie to staje się metaforą podróży i poszukiwania. To moje rodzinne miasto, chcę lecieć z wami!" "Strumień" i "spadające kwiaty" w utworze stają się nośnikami nadziei na powrót do rodzinnego domu dla osoby żyjącej w obcym kraju. Ten głęboki smutek związany z byciem daleko od domu, rodzinnych stron, jest wyraźnie uchwycony w tekście, przenosząc czytelnika na tysiące mil stąd, prosto do serca tej nostalgii.

Tekst tej pieśni jest zwięzły, nie zawiera ani jednego powtórzenia, a jego estetyka i filozofia przypomina malarstwo *baimiao*. Z jednej strony klarowność i oszczędność w formie z jednoczesną głęboką wrażliwością na piękno natury i codzienność. Każde słowo, malując różnorodne obrazy i motywy, tworzy głęboko wzruszający nastrój. Wrażenia te są subtelne i poruszające, docierające bezpośrednio do duszy, elegancko wyrażając tęsknotę i nostalgiczne pragnienie osoby na wygnaniu za powrotem do ukochanej ojczyzny.¹⁵⁶

3.2.2. Analiza formalna pieśni Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”.

Kompozycja "Tęsknota za Ojczyzną" układa się w elegancką i zwięzłą strukturę prostej dwuczęściowej pieśni, rozbrzmiewając w harmonijnych tonach Es-dur. Jej

¹⁵⁶ Lu Xiaozhou: *Charakterystyka artystyczna pieśni artystycznej Huang Zi „Tęsknota za domem”*, Literatura i sztuka popularna, 2010. s. 44-45.

rytm, w klarownym metrum 4/4, utrzymany jest w tempie *andante*, co nadaje utworowi pulsu spokojnej, głębokiej refleksji. W poniższej tabeli nr 18 został przedstawiony schemat budowy pieśni.

Tabela nr 18: Budowa formalna pieśni „Tęsknota za Ojczyzną” Huang Zi.

części	Preludium	A		Interludium	B		Zakończenie
		<i>a</i>	<i>b</i>		<i>c</i>	<i>d</i>	
takty	1-3	3-7	7-11	12-14	15-17	18-21	22-26
harmonia	Es-dur			g-moll	B-dur – Es - dur		

Utwór rozpoczyna wyrafinowane preludium obejmujące pierwsze trzy takty, które wraz z przedtaktem tworzy kluczowy motyw muzyczny. Już w pierwszych taktach wraz z klasycznym przejściem od toniki do dominanty, utwór zdecydowanie zakotwicza się w tonacji Es-dur, co nadaje ton i charakter całej kompozycji. Akompaniament fortepianowy, oparty na rozłożonych akordach, płynie łagodnymi liniami, malując smutną atmosferę wprowadza słuchacza w dalszą część utworu (patrz przykład 3.20).



Przykład 3.20 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 1-4¹⁵⁷.

W części A, obejmującej takty 3-11, następuje ekspozycja melodii wokalne, w której pojawia się główny motyw wprowadzony we wstępie. Pierwsza fraza, zawarta w taktach 3-7 (*a*), rozpoczyna się delikatnym, wznoszącym się motywem, który stopniowo przechodzi w spowolniony, opadający rytm, tworząc wzór "mocny-słaby-mocny". Ta konstrukcja muzyczna maluje obraz gałązek wierzby delikatnie kołysanych przez wiatr, tworząc dynamiczną, pełną ruchu. Słowo "liǔ" (wierzba), rozpoczyna frazę od fis i rozwija się o sekundę małą w górę, nie tylko harmonizuje z melodią i tonacją

¹⁵⁷ Editorial Department of People's Music Publishing House, Huang Zi Art Song Collection, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.05-07.

tej sylaby, lecz także przywodzi na myśl motyw płaczu, dodatkowo podkreślając smutną atmosferę obecną w całym utworze. W takcie 5 słowo "opierając" zostaje przedstawione za pomocą delikatnego, trójdźwięku molowego, wznosząc linię melodyczną aż do dźwięku b w wyższym rejestrze, który zatrzymuje ósemkowo-ćwierćnotowy motyw na przedłużonej półnucie. Ta szczególna interpretacja muzyczna maluje obraz głębokiej samotności osoby żyjącej w obcym kraju, przesycona emocjonalnymi niuansami (patrz przykład 3.21)



Przykład 3.21 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 4-7¹⁵⁸.

Druga fraza obejmuje takty 7-11 (b) rozwija spokojnie krótkie motywy tematyczne, nieprzerwanie prowadząc pewnego rodzaju dialog pomiędzy partią fortepianu a linią wokalną i kończy się kadencją doskonałą akordu tonicznego.

W interludium tego utworu (takty 12-14), utrzymanym w tonacji g-moll, Huang Zi zastosował mistrzowski zabieg brzmieniowy: w pierwszych dwóch taktach, wysokie dźwięki fortepianu naśladują śpiew kukułki poprzez skoczne i akcentowane nuty, natomiast w kolejnych dwóch taktach, w średnim i niskim rejestrze, użyto *legato* do imitacji ludzkiego głosu. Tworzy to efekt rozmowy między ptakiem a wędrowcem. Harmonia bazuje na akordzie tonicznym, co nadaje temu przejściu wyjątkowo obrazowy i dynamiczny charakter, będąc mostem łączącym dwie części pieśni (patrz przykład 3.22).

¹⁵⁸ Ibidem.



Przykład 3.22 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 12-14¹⁵⁹.

Część B (takty 15-21) nadal rozwija się z motywu "śpiewu kukułki" z sekcji A. Kontynuowane jest w niej użycie rytmu z przedtaktem, lecz wnosi ona bardziej intensywne emocjonalne zabarwienie, charakteryzując się przy tym zmiennością tonacji, oscylujących między B-dur i Es-dur, co dodaje ekspresji i głębi tej części kompozycji. Pierwsza fraza tego fragmentu *c* (takty 15-17) charakteryzuje się intensywnością emocjonalną wraz z oznaczeniem wykonawczym *con anima cresc.*, co jest często stosowane w ariach i recytatywach operowych. W sekcji A, akompaniament fortepianowy składał się z powolnych akordów rozłożonych, które w części B przekształcają się w bardziej intensywny wzór złożony z gęstych uderzeń akordowych w rytmie ósemkowym, wzmocnionych równoległymi oktavami w basie. Zmienia to całkowicie charakter akompaniamentu na bardziej ekspresyjny. Harmonia akompaniamentu staje się także bardziej złożona, wykorzystując progresję sekwencji chromatycznych tworzącą ciągłe zmiany kolorystyczne, co napędza rozwój muzyki (patrz przykład 3.23).

Przykład 3.23 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 15-17¹⁶⁰.

Fraza *d* (takty 18-21) zawiera kulminację całej kompozycji. Najwyższy ton g¹, pojawia się w dynamice *forte* na akcentowanym słowie "pytanie", stanowiąc moment

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

emocjonalnego wybuchu. Po tym momencie, linia melodyczna opada wraz z wyciszeniem dynamicznym, niczym "spadające kwiaty" zadające pytania. Akompaniament w partii lewej ręki wraca do figury rozłożonych akordów z początku pieśni, co wyraża długo tłumioną tęsknotę za domem osoby przebywającej daleko i jej bezsilność wobec niemożności powrotu w rodzinne strony (patrz przykład 3.24).

The image displays a musical score for a piece titled 'Tęsknota za Ojczyzną' (Longing for Home) by Huang Zi. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics '问落花: “随”' (Wèn Luò Huā: “Suí”) and '渺渺微波是否向南流?’ (Miǎomiǎo Wēibō Shìfǒu Xiàng Nán Liú?). The piano accompaniment features a prominent bass line marked 'il basso marcato' and 'f' (forte). The score includes dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano), 'pp' (pianissimo), and 'p' (piano), and tempo markings like 'a tempo'.

Przykład 3.24 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 18-21¹⁶¹.

Cały takt 21 wypełnia pauza w partii wokalne, niczym niema odpowiedź „opadających kwiatów”.

Ostatnia fraza wokalna (takty 22-25) i zakończenie pieśni, powraca do motywu głównego w akompaniamencie fortepianu, z następującym po nim echem tego motywu. Na krótkiej przestrzeni trzech taktów dynamika rozwija się od *p* do *f* na wysokiej fermacie i z *diminuendo* kończy całą pieśń w *piano*, wyrażając głębię pragnienia wędrowca powrotu do domu (patrz przykład 3.25).

¹⁶¹ Ibidem.

Przykład 3.25 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 22-26¹⁶².

3.2.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Huang Zi pol. „Tęsknota za ojczyzną”.

Pieśń „Tęsknota za ojczyzną” (oryg. „思乡”) Huang Zi to dzieło wyrażające głębokie emocje związane z tęsknotą za ojczystym krajem, które przeżywa bohater wśród wiosennego krajobrazu. Choć utwór nie jest długi, kompozytor zawarł w nim liczne szczegółowe wskazówki interpretacyjne, które wymagają precyzyjnej realizacji. Analiza wykonawcza tej pieśni skupia się na technice wokalne, fonetyce tekstu chińskiego, artykulacji, tempie oraz ekspresji emocjonalnej, by uchwycić zamierzony przez autora charakter utworu.

Podobnie jak w analizowanej w poprzednim rozdziale pieśni tego samego kompozytora i tutaj do kluczowych elementów pracy nad utworem należy właściwa realizacja dźwiękowa chińskiej wymowy. Chiński to język tonalny. Ton

¹⁶² Ibidem.

(a precyzyjniej: fonem tonalny) jest atrybutem fonologicznym każdej pojedynczej sylaby, zwanej sylabemem, które w języku chińskim mogą być wypowiedziane ze zmienną częstotliwością dźwięku w czasie, w skontrastowanej pięciostopniowej skali infleksji i diapazonie. W zależności od tego, jakiego tonu użyjemy, wypowiadając sylabę zmienia się jej znaczenie. Zważywszy na monosylabiczność jako cechę typologiczną języka chińskiego, niezwykle ważne jest, aby na poziomie sekwencji dźwięków odróżnić te cechy dodane (tony) każdej, wypowiadanej samogłoski¹⁶³.

Przykładem mogą być wersy z pierwszej części pieśni Huang Zi „Tęsknota za ojczyzną” (takty 1-11). W rozpoczynającej utwór frazie „柳丝系绿” [liǒu sī xì lǜ], słowo „系” [xì] wymaga wyraźnej artykulacji nagłosu, przy czym wygłos *ì* powinien być szybko wycofany do przestrzeni rezonansowej czaszki, aby podkreślić smutny nastrój. Znak „了” [liǎo] w zdaniu „清明才过了” [Qīngmíng cái guò le] powinien być artykułowany z wyraźną strukturą tryftongu (początek, środek, zakończenie), na co pozwala wartość rytmiczna ćwierćnuty. Słowo „鹃” [juān], we frazie „更那堪外墙鹃啼” [Gèng nà kān qiáng wài juān tí] powinno być zaśpiewane z bardziej zaokrąglonym tonem na wygłosie *ān*, co wzbogaca jego barwę (patrz przykład 3.26).



¹⁶³ Ewa Zajdler „Między dźwiękiem a obrazem w języku chińskim”, *Applied Linguistics Papers* 25/1, 2018, 73–83; © 2018 Uniwersytet Warszawski, Wydanie w otwartym dostępie na licencji CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pl>), dostęp 13.01.2025.



Przykład 3.26 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 3-11¹⁶⁴.

Powyższe przykłady dotyczą tylko kilku wybranych fonemów zawartych w tekście omawianej pieśni, jednak praca nad wyrazistością językową, jak w przypadku każdego utworu wokalnego zakłada szczegółowe opracowanie wymowy poprzez ćwiczenia artykulacji każdej, pojedynczej sylaby, a następnie całych ciągów wyrazowych przed rozpoczęciem pracy nad samą partią wokalną. Wspomniana wyżej tonalność języka chińskiego i właściwe wypracowanie brzmień ciągów dźwiękowych tekstu jest kluczowe w osiągnięciu autentycznego wyrazu oraz niuansów kolorystycznych utworu.

W interpretacji pieśni „Tęsknota za ojczyzną” Huang Zi’a niezwykle ważne jest zachowanie równowagi pomiędzy elementami technicznymi a wyrazowymi. Dbłość o precyzję artykulacji oraz dynamikę pozwoli oddać kontrasty pomiędzy częściami utworu, podczas gdy emocjonalne zaangażowanie wykonawcy wzbogaci interpretację i w pełni odda głębię tęsknoty za ojczyzną, która przenika cały utwór.

Utwór składa się z dwóch części, o wyraźnym zróżnicowaniu pod względem emocjonalnym i wykonawczym. Szczegółowa analiza budowy formalnej pieśni została przedstawiona w rozdziale 3.2.2. niniejszej rozprawy¹⁶⁵. Jednak pomimo kontrastów obu fragmentów, należy zachować ciągłość narracyjną i spójność brzmieniową, co zapewni słuchaczowi wrażenie harmonii.

Pierwsza część pieśni (takty 1 – 11), utrzymana jest w tempie *andante* i charakteryzuje się płynnym, dość jednostajnym rytmem, oraz stonowaną dynamiką opartą głównie na cieniowaniu fraz, co naśladuje ruch gałęzi wierzby na wiosennym wietrze. Nastrój jest melancholijny, a linia wokalna powinna być wyśpiewana

¹⁶⁴ Editorial Department of People's Music Publishing House, Huang Zi Art Song Collection, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.05-07.

¹⁶⁵ Patrz tabela nr 18: *Budowa formalna pieśni „Tęsknota za Ojczyzną” Huang Zi*, s. 142 niniejszej pracy.

z wyrazem, ale bez przesadnej dramaturgii, oddając obraz wspomnień bohatera za odległym domem. Kluczowe jest utrzymanie subtelnego *piano*, które stopniowo narasta w punktach kulminacyjnych fraz. Artykulacja powinna być miękka i lekka, z wyraźnym akcentowaniem początków fraz, by uwydatnić ich narracyjny charakter. Drobne rubata mogą dodać głębi interpretacji, ale nie mogą zaburzać ogólnej struktury rytmicznej.

Partię wokalną otwiera zdanie muzyczne (takty 3 – 7), oparte na trzech frazach, które dzielą krótkie ósemkowe pauzy (patrz przykład 3.26). Każda fraza musi być starannie wyważona, aby zachować balans pomiędzy tęsknotą a spokojem. Pomaga w tym dość niski rejestr dźwiękowy, w całości właściwie zawarty w oktawie małej (od c do d¹), w której głos tenorowy może wybrzmieć w ciepłej i stonowanej kolorystyce. Frazy bazują na podobnym wzorcu melodyczno-rytmicznym trzech wznoszących się ósemek z małą kulminacją i zatrzymaniem na ostatnich, opadających w ruchu sekundowym ćwierćnutach (patrz przykład 3.26). Ta powtarzalność motywów, dodatkowo utrzymanych w zawężonych ramach dynamicznych (*piano*), może stanowić pułapkę wykonawczą, prowadzącą do monotonii wyrazowej. Poza budowaniem subtelnych napięć dynamicznych wewnątrz samych motywów, wykonawca może każdą kolejną frazę nieznacznie zróżnicować pod względem głośności, doprowadzając do ostatecznej kulminacji i rozwiązania w trzecim odcinku (takty 5-6), który został rozwinięty przez kompozytora poprzez przedłużenie rytmiczne szczytowego dźwięku do półnuty i lekką ornamentykę szesnastkową w zakończeniu frazy. Całość wymaga ciągłego dążenia do płynności frazowania, z delikatnym *legato*, które podkreśli nostalgię ukrytą w melodii i tekście: „柳丝系绿，清明才过了” [Liǔsī xì lǜ, qīngmíng cáiguòle] („Wierzby są zielone, a święto Qingming już dobiegło końca”¹⁶⁶), który wyraża zmęczenie i przygnębienie długotrwałą wędrówką bohatera z dala od domu.

Punktem szczytowym części pierwszej jest ostatnia fraza (takty 9 - 10), rozpoczynająca się słowami „声声道” [Yīshēng shēng dào] (pol. „Powtarzający się głos mówi”¹⁶⁷), które kompozytor zrytmizował niespodziewaną figurą triolową i repetycją dźwięku e¹ (patrz przykład 3.27). Każda kolejna nuta tego motywu powinna

¹⁶⁶ Patrz tabela nr 17: *Tekst wiersza Wei Hanzhang „Tęsknota za Ojczyzną” wraz z tłumaczeniem*, s. 140 niniejszej pracy.

¹⁶⁷ Ibidem.

być wyciszona, aby oddać wrażenie refleksji wypowiedzianej przez głęboki, wewnętrzny głos podświadomości bohatera. Oddzielającą ten motyw od ostatnich dźwięków frazy, krótka pauza ósemkowa, może zostać wyrazowo nieco przedłużona, aby przygotować ostateczną deklarację powrotu do rodzinnych stron na ostatnich dźwiękach frazy (takt 10), ze słowami: “不如归去！” („Lepiej byłoby wrócić do domu!”¹⁶⁸). Brzmienie wokalnego powinno być w tym miejscu ostrzejsze, kontrastując z dotychczasową spokojną, epicką opowieścią o nostalgii. Wspomniana pauza stanowi również idealną okazję do przygotowania wsparcia oddechowego przed skokiem kwintowym na podkreślony przez kompozytora oznaczeniem *tenuto* dźwięk c¹, na którym śpiewak może zaprezentować pełniejsze brzmienie z impostacją czołową, wykorzystując nawet mocniejsze *vibrato*. Jednak ostatnie dźwięki frazy należy sprawnie wycofać, aby uzyskać miękkie wykończenie frazy całej (patrz przykład 3.27).



Przykład 3.27 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 8-11¹⁶⁹.

Drugą część pieśni (takty 15 – 21) poprzedza trzytaktowe intermezzo fortepianowe, zakończone *ritardandem*. Partię wokálną wprowadza krótki wstęp akompaniamentu o wyraźnej zmianie faktury z dotychczasowej płynnych dialogów pojedynczych linii melodycznych na akordowe ostinato wraz z oznaczeniem *con anima crescendo* (patrz przykład 3.28).

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Editorial Department of People's Music Publishing House, Huang Zi Art Song Collection, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.05-07.



Przykład 3.28 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 12-15¹⁷⁰.

Zmienia się również charakter linii melodycznej partii tenorowej. Rozpoczynając tę część słowa „惹起了万种闲情” [Rěqǐle wàn zhǒng xián qíng] („Wzbudza tysiące uczuć i serce pełne różnorodnych pożegnalnych myśli”¹⁷¹), Huang Zi ilustruje rytmicznymi repetycjami dźwiękowymi o ciągłym kierunku wznoszącym (patrz przykład 3.29).



Przykład 3.29 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 15-16¹⁷².

Wraz z kierunkiem melodii wzrasta intensywność dynamiczna i emocjonalna. W tej części wykonawca powinien skoncentrować się na budowaniu napięcia poprzez dynamiczne różnicowanie, bardziej energiczne frazowanie, wyrazistą artykulację z jednoczesnym zachowaniem precyzji rytmicznej. Emisyjnie głos powinien być skoncentrowany na rezonatorze głowowym, co pozwala na intensyfikację brzmienia. Początkowe, rytmiczne motywy (takty 15 – 16) ilustrują emocjonalne wybuchy, które należy wykonywać z pełnym zaangażowaniem, akcentując ich dramatyczny charakter. Konieczne jest zastosowanie wyrazistej artykulacji i bardziej zdecydowanego *vibrato*,

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Patrz tabela nr 17: Tekst wiersza Wei Hanzhang „Tęsknota za Ojczyzną” wraz z tłumaczeniem, s. 140 niniejszej pracy.

¹⁷² Editorial Department of People's Music Publishing House, Huang Zi Art Song Collection, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.05-07.

które wzmocni ekspresję. Fragment ten warto rozpocząć od pełno-brzmiącego *mezzoforte* i wraz z ciągłym *crescendo* w akompaniamencie fortepianowym wzmacniać dynamikę do kulminacyjnego *forte* w taktach 17 – 18. Podczas gdy wolumen brzmienia wciąż narasta, należy zwrócić uwagę na dokładność rytmiczną, unikając pośpiechu, aby nie dopuścić do niepełnego wyśpiewania kolejnych dźwięków (patrz przykład 3.30).

Przykład 3.30 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 12-18¹⁷³.

Słowo „问” [wèn] w kulminacyjnym momencie utworu, na półnucie g¹ wymaga maksymalnej, lecz kontrolowanej brzmieniowo głośności. Warto zaczerpnąć szybkiego oddechu tuż przed jego wykonaniem, co umożliwi płynne przejście i zaakcentowanie emocjonalne. Dodatkowo fragment oparty na słowach „满怀别绪” [mǎn huái bié xù] (pol. „serce pełne różnorodnych pożegnalnych myśli”¹⁷⁴) oznaczony jest jako *a piacere*, co oznacza, że kompozytor daje tu śpiewakowi pewną swobodę, jednak nie może ona wykroczyć poza ogólne konotacje całego utworu (patrz przykład 3.30).

Cała część B (takty 13 – 20¹⁷⁵) uspakaja się opadającym pochodem ósemkowym, w którym bohater zadaje pytanie opadłym kwiatom o kierunek ich

¹⁷³ Editorial Department of People's Music Publishing House, Huang Zi Art Song Collection, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.05-07.

¹⁷⁴ Patrz tabela nr 17: *Tekst wiersza Wei Hanzhang „Tęsknota za Ojczyzną” wraz z tłumaczeniem*, s. 140 niniejszej pracy.

¹⁷⁵ Patrz Tabela nr 18: *Budowa formalna pieśni „Tęsknota za Ojczyzną” Huang Zi*, s. 142 niniejszej pracy.

podróży. Towarzyszy temu natychmiastowe *diminuendo*, a ton powinien być miękki, w pełnym kontraście do poprzedzającego go motywu kulminacyjnego pieśni (patrz przykład 3.31).



Przykład 3.31 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 19-20¹⁷⁶.

Słowa „随渺渺微波，是否向南流” [Suí miǎomiǎo wéibō, shìfǒu xiàng nán liú] („pytać opadłe kwiaty, które płyną na wodzie, czy kierują się na południe”¹⁷⁷) są introspektywnym pytaniem samego siebie o niemal egzystencjonalnym znaczeniu i symbolizują bezradność w poszukiwaniu drogi życiowej. Wykonawca powinien dążyć do uzyskania subtelного *pianissimo*, z lekkim *diminuendo*, które wycisza emocje i prowadzi utwór do końcowego wyciszenia. Tego rodzaju, na pozór proste zabiegi mogą stanowić czasami spore techniczne wyzwanie wykonawcze. Przy jednoczesnym zminimalizowaniu wszystkich środków wykonawczych i opadającym kierunkiem linii melodycznej należy wizualizować wznoszącą impostację głosu, aby uniknąć obniżen intonacyjnych oraz zachować siłę wsparcia przeponowego, która jest niezbędna do wyśpiewania ostatniego dźwięku frazy, który niespodziewanie, w najcichszej dynamice *pp* osiągnięty jest skokiem o sekstę wielką w górę. Ważne jest, aby w całej frazie zachować wyjątkową klarowność tekstu, co podkreśli jej refleksyjny charakter, bo tu właśnie następuje eksplozja emocji związanych z tęsknotą wędrowca za ojczyzną, budząc w słuchaczu emocjonalny rezonans.

Huang Zi kończy cały utwór wyrażeniem głębokiego pragnienia powrotu w rodzinne strony wraz ze słowami poety: „我愿与他同去” [Wǒ yuàn yǔ tā tóng qù] („Chciałbym iść z nim”¹⁷⁸). Fraza ma wyraźną budowę łukową, tzn. pod względem

¹⁷⁶ Editorial Department of People's Music Publishing House, Huang Zi Art Song Collection, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.05-07.

¹⁷⁷ Patrz tabela nr 17: Tekst wiersza Wei Hanzhang „Tęsknota za Ojczyzną” wraz z tłumaczeniem, s. 140 niniejszej pracy.

¹⁷⁸ Ibidem.

wszystkich elementów dzieła muzycznego (dynamiki, melodyki, rytmiki i artykulacji) rozwija się do punktu szczytowego, a następnie zamiera (patrz przykład 3.32). *Crescendo* prowadzące do kulminacji intensyfikuje się jeszcze poprzez fermatę na f¹, do ostatniego dźwięku na słowie „去” [qù], które powinno być zaśpiewane z wyraźnym akcentem artykulacyjnym na spółgłosce, symbolizując zapal i oczekiwanie na powrót.

Przykład 3.32 – Huang Zi „Tęsknota za Ojczyzną”, takty: 19-26¹⁷⁹.

Analiza problematyki wykonawczej pieśni „Tęsknota za ojczyzną” Huang Zi ukazała, jak istotna jest wnikliwa praca nad tekstem oraz tonalną fonetyką języka chińskiego, aby zachować zarówno znaczenie, jak i frazę muzyczną. W interpretacji tej krótkiej formy kluczowe jest osiągnięcie balansu między środkami wyrazu a technikami wykonawczymi, co pozwala oddać głębię emocjonalną bez popadania w nadmierną dramaturgię. Prostota formalnej budowy, oparta na kontrastach dwóch części, wymaga subtelного różnicowania nastroju: w części A – powściągliwego obrazu nostalgii, w części B – intensyfikacji wyrażającej frustrację i tęsknoty za powrotem do domu. Zachowanie jedności formy przy jednoczesnym wykorzystaniu bogatej palety brzmieniowej, dynamicznej i artykulacyjnej podkreśla harmonijną koherencję dzieła, nadając pieśni zarówno intymny, jak i ekspresyjny charakter.

¹⁷⁹ Editorial Department of People's Music Publishing House, Huang Zi Art Song Collection, wyd.: People's Music Publishing House, 1980 PP.05-07.

3.3. Letnie obrazy w pieśni Jin Xiang "Lato" z cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku" (oryg. „子夜四时歌·夏”).

„Nocne pieśni na cztery pory roku” to cykl poetycki, pochodzący ze „Zbioru wierszy Yuefu” opracowanych przez Guo Maoqiana z epoki Song. Większość z nich to pieśni ludowe Yuefu z okresu panowania dynastii Wei, Jin i Dynastii Północnych i Południowych. Pieśni ludowe Yuefu to głównie pieśni miłosne śpiewane przez kobiety, wyrażające swoje uczucia. Są one łatwe do zrozumienia, pisane prostym i bezpośrednim językiem. Charakteryzuje je szczerść i otwartość przekazu oraz subtelny wdzięk i wzruszający nastrój. Poezja ta, ze swoją harmonią rymów i łatwością w recytacji, stanowi doskonały przykład utworów wartych zapamiętania oraz recytowania.

Cykl „Pieśni na cztery pory roku” zawiera 75 pieśni ludowych z czasów Dynastii Południowych, w tym 20 pieśni wiosennych, 20 letnich, 18 jesiennych i 17 zimowych. Słowa pieśni o wiosnie, lecie, jesieni i zimie w tej suicie wokalne pochodzą odpowiednio z dziesiątej „Pieśni wiosennej”, ósmej „Pieśni letniej”, siedemnastej „Pieśni jesienniej” i pierwszej „Pieśni zimowej” oryginalnego cyklu.

Suita muzyczna jest dziełem Jin Xianga (1935 – 2015), nieżyjącego już, słynnego chińskiego kompozytora. Twórca ten pochodził z Zhuji w Prowincji Zhejiang i był znanym dyrygentem, krytykiem muzycznym i kompozytorem. Dzieła, które stworzył w ciągu swojego życia, obejmują szeroką gamę gatunków i stylów, w tym musicale, symfonie, muzykę kameralną, pieśni artystyczne, opery, kantaty oraz piosenki filmowe i telewizyjne. Do najbardziej znanych z jego utworów należą opery „Pustkowie”, „Król-Hegemon z Państwa Chu”, poemat muzyczny „Cao Xueqin”, pieśń artystyczna „Lanshan w deszczu” i suita wokalna „Nocne pieśni na cztery pory roku”. Ta suita wokalna została skomponowana na sopran z towarzyszeniem fortepianu na początku lat 80. XX wieku. Kompozytor kontynuował tradycję chińskich melodii ludowych, jednocześnie zachowując autentyczne chińskie elementy i wzbogacając je o zachodnie harmonie i struktury tonalne. Jego twórczość cechuje się wyrazistym, osobistym stylem, co czyni ją innowacyjnym arcydziełem wśród liryki wokalne do słów klasycznej poezji chińskiej.

3.3.1. Analiza tekstu pieśni Jin Xianga „Lato” z cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku”

„Lato” to druga kompozycja w cyklu wokalnym Jin Xianga "Nocne pieśni na cztery pory roku". Poezja, która posłużyła za podstawę tekstową tej pieśni pochodzi z czasów dynastii Jin, a jej cechą charakterystyczną są melancholijne obrazy przyrody oraz intymne, osobiste emocje.

Tabela nr 19: Tekst wiersza „Lato” z cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku” wraz z tłumaczeniem¹⁸⁰.

夏 [oryg. chiń.]	Summer [ang.]	Lato [pol.]
朝登凉台上, 夕宿兰池里. 乘月采芙蓉, 夜夜得莲子.	<i>I climb the cold terrace when the day is bright, And stay beside the orchid pond for the night. I collect lotus flowers when the moon sheds light, And pick the seeds, with my sweetheart in sight.</i>	<i>Wstępuję na chłodny taras, gdy dzień jest jasny, I zostanę na noc nad brzegiem stawu orchidei. Zbieram kwiaty lotosu, gdy księżyc rzuca światło, I zbieram nasiona, mając moją ukochaną na widoku.</i>

Słowa utworu, takie jak "chłodny taras", "staw orchidei", "kwiat lotosu" czy "nasiona lotosu", tworzą malowniczą serię opisów inspirowanych naturą. Pośród wizualnych obrazów miejsc, "chłodny taras" został pięknie wprowadzony przez dynamiczny czasownik "wstępować", kontynuując czar "wiosny" i bezpośrednią, otwartą prezentację "lata", która ożywia i nasycza góry energią. W publikacji Wang Zhiqing "Studium poezji muzycznej epoki dynastii Jin i Song", fraza "rano... wieczorem..." jest opisana jako charakterystyczna struktura zdaniowa pieśni z Królestwa Wu, symbolizująca upływ czasu. Zamiast prostego opisu codziennych zajęć podmiotu lirycznego, te słowa raczej misternie wplatają słodycz miłości w tkanę każdego dnia, pozwalając uczuciom rozkwiatać i świadczyć o ich trwałości, wbrew upływowi czasu. „orchidea” i „nasiona lotosu” symbolizują piękno, słodycz i dostatek. Podmiot liryczny zanurza się w radości miłości, której nie chce nigdy opuszczać.

¹⁸⁰ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

Patrząc przez pryzmat użytych w wierszu metafor i symboli, utwór poetycki tworzy harmonijną i zwartą mozaikę wizualną, w której każdy obraz płynnie przechodzi w kolejny, tworząc spójną i przemyślaną całość. Właśnie dzięki wykorzystaniu metafor, podmiot liryczny jest w stanie dostrzec i przekazać znacznie więcej, patrząc z szerszej perspektywy. Wybór obrazów reprezentujących kolejne pory roku - wiosnę, lato, jesień, zimę - pełni symboliczną rolę w zobrazowaniu miłosnej podróży autora: wiosna rozkwita jako metafora otwarcia serca i tęsknoty za miłością, lato ukazuje się jako czas głębokiego zanurzenia w słodkiej namiętności, jesień staje się okresem refleksji i dystansu do uczuć, a zima przemienia się w okres pełen wołania i poszukiwania miłości. Ta poetycka ścieżka tworzy malarski fresk emocji i doświadczeń, spajając całość w harmonijną opowieść o miłości. Z mikro-perspektywy, dobór obrazów w utworze wykazuje wyrafinowaną spójność, szczególnie widoczną w opisie wiosny. Rozpoczyna się od malowniczego wizerunku lasu, w którym rozkwitają kwiaty, przechodzi przez delikatny śpiew ptaków rozbrzmiewający przy uchu, aż po delikatne pieszczoty wiosennego wiatru, by ostatecznie płynnie powrócić do perspektywy autora. Ta starannie wyselekcjonowana i harmonijna paleta obrazów nadaje utworowi głębię i elegancję, sprawiając, że poezja ta staje się żywym malowidłem uczuć i doznań.

3.3.2. Analiza formalna pieśni Jin Xiang "Lato"

"Lato" Jin Xiang'a posiada strukturę pieśni przekomponowanej, co oznacza, że części utworu, choć są oparte na podobnym motywie, rozwijają materiał muzyczny w sposób dość swobodny, a jedyną zasadą jest tutaj właściwe zobrazowanie głębi tekstu poetyckiego. Pomimo tej swobody twórczej widać jednak wyraźnie, iż kolejne frazy, zestawiane odcinkowo na zasadzie pracy motywicznej, odpowiadają kolejnym strofom wiersza (patrz tabela nr 20).

Tabela nr 20: Budowa formalna pieśni „Lato” Jin Xiang.

części	Preludium fort.	wstęp	A [36-56]				B [56-76]				C [76-86]		Interludium fort.	Koda - wokaliza
frazy		<i>fort.</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>i</i>	<i>j</i>		
takty	1-32	33-36	36-41	41-46	46-51	51-56	56-61	61-66	66-71	71-76	76-81	81-86	87-96	96-109
wersy	<i>Adagio/Allegro</i>		1	2	3	4	1	2	3	4	3	4		<i>memorando</i>
tempo		<i>Allegro vivo</i>												

Pieśń rozpoczyna się dość rozbudowanym preludium fortepianowym, w zmiennym tempie, które oparte jest na swobodnie zestawionych motywach, budujących kolorystykę brzmieniową, którą kompozytor przedstawia nastrój letniego dnia (patrz przykład 3.33).



Przykład 3.33 – Jin Xiang „Lato”, takty: 1-5¹⁸¹.

Od 33 taktu rozpoczyna się właściwa część pieśni, gdzie ponownie partię wokalną wprowadza czterotaktowy wstęp fortepianu.

¹⁸¹ Jin Xiang, *The Collection of Jin Xiang's Art Songs*, wyd.: Beijing Literature and Music Publishing House, 1988.

Budowa całej pieśni opiera się na dwóch częściach: A (takty 36-56), w której zestawienie kolejnych fraz odpowiada dokładnie budowie stroficznej wiersza oraz części B (takty 56-76), gdzie występuje podobna sytuacja. Po tych dwóch sekcjach. (A i B) następuje powtórzenie dwóch ostatnich fraz muzycznych i ostatnich wersów (część C: takty 76-86), co dodaje głębi całej strukturze. Następnie, po zakończeniu krótkiego interludium fortepianowego, kilka ostatnich taktów z wokalizą na delikatnym *mormorando* tworzy finezyjny finał, elegancko doprowadzając do kulminacji tę letnią kompozycję.

Zasadniczo nie ma dużego zróżnicowania w ogólnym rytmie utworu, a kluczowe zmiany manifestują się głównie poprzez subtelne modulacje tonacji. Pod względem struktury utworu, obserwujemy zastosowanie wyrafinowanej techniki ekspansji, co dodaje głębi i złożoności muzycznej narracji. Pieśń rozwija się ewolucyjnie, co oznacza, że pierwotny materiał muzyczny jest uzupełniany lub rozbudowywany. Zostało to zobrazowane poniższymi przykładami, ukazującymi rozwój materiału melodyczno-rytmicznego w kolejnych frazach utworu (patrz przykłady: 3.34, 3.35, 3.36, 3.37).



Przykład 3.34 – Jin Xiang „Lato”, fraza *a*, takty: 36-41¹⁸².



Przykład 3.35 – Jin Xiang „Lato”, fraza *b*, takty: 41-46¹⁸³.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem.



Przykład 3.36 – Jin Xiang „Lato”, fraza *c*, takty: 46-50¹⁸⁴.



Przykład 3.37 – Jin Xiang „Lato”, fraza *c*, takty: 51-56¹⁸⁵.

Jak wynika z powyższych przykładów muzycznych, wszystkie frazy są oparte na podobnych motywach melodyczno-rytmicznych. Ciekawym zabiegiem jest pewnego rodzaju przesunięcie materiału melodycznego oparte na opadającej progresji. Fraza *a* tematu głównego zaczyna się i kończy dźwiękiem e¹ (patrz przykład 3.34). Druga fraza *b* zaczyna się od tego samego dźwięku i rytmu, ale w finale opada do dźwięku a. Zarówno melodia, jak i rytm ulegają zmianie, z tendencją do przesunięcia skali w dół (patrz przykład 3.35). Trzecia fraza *c* rozpoczyna się i kończy dźwiękiem d¹, o sekundę niższym niż poprzednio, w rytmie zgodnym z pierwszą frazą (patrz przykład 3.36). Ostatnia - czwarta fraza *d* zaczyna się od dźwięku d, czyli oktawę niżej przenosząc linię melodyczną do oktawy małej, zamykając w tym niższym rejestrze całą część A utworu (patrz przykład 3.37).

Melodia sekcji drugiej i trzeciej (części B i C) jest rozbudowana, lecz pod względem strukturalnym w dużej mierze rozwija się podobnie, jak w części pierwszej (A).

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

W zakończeniu pieśni kompozytor wykorzystuje prostą wokalizę na mormorando, wykorzystującą krótki motyw muzyczny z tematu, który powtarza repetycyjnie, wieńcząc go dość wysokim dźwiękiem z fermatą a¹, aby zakończyć utwór kilkuktową ligaturą na zamierającym do *pppp* e¹, tworząc tym samym piękną klamrę i zapowiadając kolejną pieśń cyklu „Jesień” (patrz przykład 3.38).



Przykład 3.38 – Jin Xiang „Lato”, takty: 92-109¹⁸⁶.

3.3.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Jin Xiang „Lato” z cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku”.

Pieśń "Lato" Jin Xiang pochodzi z cyklu "Nocne pieśni na cztery pory roku", stanowiącego jedno z wybitniejszych dzieł współczesnej chińskiej literatury wokalne. Cykl ten oddaje subtelne zmiany emocjonalne i przyrodnicze, które towarzyszą kolejnym porom roku, łącząc tradycyjną chińską symbolikę z nowoczesnymi środkami

¹⁸⁶ Ibidem.

wyrazu. "Lato" wyróżnia się spośród pozostałych pieśni cyklu energetycznym tempem oraz bogatą kolorystyką brzmieniową, co stawia przed wykonawcą szereg wyzwań interpretacyjnych i technicznych.

Analiza wykonawcza pieśni „Lato” Jin Xiang wymaga szczególnego uwzględnienia warstwy poetyckiej, zarówno pod kątem jej znaczenia symboliczno-semantycznego, jak i poprawnej artykulacji języka chińskiego, którego specyfika została szczegółowo omówiona już w poprzednim rozdziale. Język chiński, oparty na tonalności, wpływa na naturalną melodykę wersów poetyckich, co stanowiło dla kompozytora punkt wyjścia do stworzenia spójnego obrazu muzycznego. Jin Xiang w mistrzowski sposób połączył charakterystyczną kolorystykę języka z muzycznym frazowaniem, uzyskując jedność między muzyką a tekstem. Taka współzależność wymaga od wykonawcy nie tylko doskonałej techniki wokalne i precyzyjnej dykcji, lecz także głębokiego zrozumienia znaczenia poszczególnych wersów, co pozwala w pełni oddać ich ekspresję i atmosferę charakterystyczne dla tej pieśni.

Ze względu na bogactwo obrazów literackich w "Lecie", artykulacja tekstu odgrywa też niezmiernie ważną rolę w budowaniu interpretacji. Wyraźność spółgłosek oraz odpowiednie wydłużanie samogłosek pozwolą na uzyskanie wyrazistego przekazu emocjonalnego. W szczególności istotne jest akcentowanie takich słów jak "lotos" czy "księżyc", aby podkreślić ich symboliczne znaczenie. Tekst pieśni, jako typowy przykład chińskiej poezji klasycznej jest nasycony symboliką związaną z naturą i uczuciami miłości. Motywy takie jak taras widokowy, staw orchidei czy kwiaty lotosu są metaforami nie tylko przyrody, lecz również ludzkich emocji. Ważne są kontrasty między jasnym dniem a spokojną nocą, co podkreśla dualizm świata zewnętrznego i wewnętrznych przeżyć bohatera. Przekaz ten powinien być w pełni odzwierciedlony w wykonaniu, poprzez dbałość o niuanse artykulacyjne i dynamikę.

W "Lecie" szczególną uwagę należy zwrócić na planowanie oddechów. Frazy są stosunkowo długie, co wymaga precyzyjnego podziału powietrza, aby uniknąć przerw w ciągłości linii melodycznej. Wokalista powinien stosować technikę niskiego, przeponowego oddechu, aby zapewnić stabilność i kontrolę nad brzmieniem. Usztywnienie aparatu przeponowego, przy równoczesnym rozszerzeniu żeber, gwarantuje długotrwałe podparcie, które jest kluczowe zwłaszcza przy utrzymaniu pozycji na przedłużonych wartościach rytmicznych, wymagających dodatkowo ekspresyjności dynamicznej dla uniknięcia monotonii (patrz przykład 3.39).



Przykład 3.39 – Jin Xiang „Lato”, takty: 36-41¹⁸⁷.

W planowaniu koncepcji interpretacyjnej całego utworu ważna jest świadomość jego formy. Pieśń „Lato” Jin Xiang rozpoczyna się spokojnym, rozbudowanym preludium fortepianowym, utrzymanym w dość swobodnym i zmiennym tempie, które poprzez wykorzystanie specyficznych plam brzmieniowych wprowadza nastrój upalnego, letniego dnia. Wejście partii wokalne poprzedza kilkutaktowy wstęp fortepianu, oparty na charakterystycznym dla całej pieśni motywie melodyczno-rytmicznym fortepianu, który ustala tempo całej pieśni na żwawe *Allegro vivo*. Pod względem struktury „Lato” jest pieśnią dwuczęściową z finałową kodą. Szczegółowa analiza formalna tego utworu została przedstawiona w rozdziale 3.3.2 niniejszej pracy¹⁸⁸. Dynamika rozwoju materiału muzycznego w tej pieśni, oparta na pracy motywicznej oraz zmienność jego charakteru wymagają elastycznej emisji. Pierwsza zwrotka, wykorzystująca kompletny tekst wiersza, utrzymana jest w umiarkowanej dynamice i wymaga łagodnej, lecz dobrze osadzonej impostacji. Druga zwrotka, która bazuje na powtórzeniu materiału poetyckiego, w ciągłym rozwoju melodyczno-rytmicznym fraz, wymaga stopniowego zwiększania intensywności brzmienia, przy jednoczesnym zachowaniu lekkości. Przy doborze środków ekspresyjnych należy również zwrócić uwagę na konotacje tej pieśni względem całego cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku”. Pieśń "Lato" wymaga różnorodnej kolorystyki wokalne, aby oddać zmienność nastrojów. Ton głosu powinien być jaśniejszy niż w pieśni "Wiosna", z wyraźną projekcją w dynamicznych fragmentach. W kodzie kompozytor doprowadza nastrój do punktu kulminacyjnego, na najwyższym dźwięku pieśni - a¹ (takt 101), gdzie konieczne jest uzyskanie mocnego

¹⁸⁷ Jin Xiang, *The Collection of Jin Xiang's Art Songs*, wyd.: Beijing Literature and Music Publishing House, 1988.

¹⁸⁸ Patrz tabela nr 20: *Budowa formalna pieśni „Lato” Jin Xiang*, s. 158 niniejszej pracy.

i jasnego brzmienia, podczas gdy zakończenie pieśni powinno przejść w ciemniejszy, bardziej refleksyjny ton (patrz przykład 3.40).



Przykład 3.40 – Jin Xiang „Lato”, takty: 92-109¹⁸⁹.

Ten punkt szczytowy jest nie tylko wysoki, ale też zdecydowany w brzmieniu. Ostatnia, opadająca nuta wypada w rejestrze środkowym. Opada ona nisko i ostatecznie przechodzi w miękkie, ciemne i mgliste przedłużenie kody. Tę finałową frazę można interpretować jako wybuch letniego nastroju, przygotowywany progresją poprzedzających go zwrotek lub jako kontrapunkt dla ponurej jesieni, ukazanej w kolejnej pieśni cyklu „Nocne pieśni na cztery pory roku”.

Partia fortepianu w "Lecie" jest nie tylko tłem, lecz aktywnym uczestnikiem narracji muzycznej. Rozbudowane pasaże oraz dynamiczne triole imitują brzmienie chińskich instrumentów ludowych, wprowadzając elementy egzotyki. Pianista

¹⁸⁹ Jin Xiang, *The Collection of Jin Xiang's Art Songs*, wyd.: Beijing Literature and Music Publishing House, 1988.

powinien zwrócić uwagę na precyzyjne oddanie zmian kolorów harmoniczych, które stanowią istotne wsparcie dla linii wokalne. Ważne jest też utrzymanie spójności "oddechu" między wokalistą a akompaniamentem, co pozwala na uzyskanie harmonijnego dialogu (patrz przykład 3.41).



Przykład 3.41 – Jin Xiang „Lato”, takty: 57-61¹⁹⁰.

Uchwycenie odpowiedniego tempa utworu nie jest najważniejszym aspektem rytmicznym w pieśni „Lato”. Jeśli projekcja agogiczna nastąpi w zamyśle wykonawców (i śpiewaka, i pianisty), jeszcze przed rozpoczęciem pieśni, nie będzie to trudne zadanie. W utrzymaniu tempa dużą rolę odgrywają takie figury rytmiczne jak triole czy rytmy odbitkowe oraz przedtaktowe rozpoczęcia kolejnych fraz. Jednak niezmiernie ciekawym zabiegiem w sferze rytmiki, zastosowanym w tej pieśni jest muzyczna wizualizacja poetyckiego rytmu. Jin Xiang poprzez konkretne schematy rytmiczne podkreśla symboliczną rytmikę wiersza. Schemat znaków sylabowo-słownych powtarza się w każdym wersie i opiera się na wzorcu 2 + 3. Dwa pierwsze znaki określają porę, a trzy kolejne aktywność podmiotu lirycznego.

朝登 — 凉台上, [Cháo dēng—liángtái shàng]: Rano – wstępuje na chłodny taras

夕宿 — 兰池里, [xī sù - yī lán chí lǐ]: O zmierzchu – odpoczywam nad jeziorem orchidei

乘月 — 采芙蓉, [chéng yuè - yī cǎi fúróng]: Przy świetle księżyca - zbieram kwiaty lotosu

¹⁹⁰ Jin Xiang, *The Collection of Jin Xiang's Art Songs*, wyd.: Beijing Literature and Music Publishing House, 1988.

夜夜 — 得莲子 [yè yè—dé liánzǐ]: Noc w noc: jestem obdarowywany jego nasionami

W kompozycji muzycznej wartości trwania słów określających czas zostały maksymalnie wydłużone, co jest oczywiście zamierzonym zamysłem kompozytora i nie jest wyłącznie efektem ekspresji muzycznej, ale również oddającym głęboką filozoficzną symbolikę treści (patrz przykład 3.42).

Allegro vivo

朝 登

凉 台 上, 夕 窗 兰 池

里。 乘 月 采 芙 蓉,

Przykład 3.42 – Jin Xiang „Lato”, takty: 33-50¹⁹¹.

¹⁹¹ Jin Xiang, *The Collection of Jin Xiang's Art Songs*, wyd.: Beijing Literature and Music Publishing House, 1988.

Podsumowując powyższą analizę, wykonanie "Lata" wymaga od śpiewaka technicznej precyzji oraz głębokiej wrażliwości interpretacyjnej. Kluczowe znaczenie ma dbałość o kontrolę oddechu, elastyczność emisji oraz wyrazistą artykulację tekstu. Wokalista powinien również zadbać o różnorodność kolorystyki brzmieniowej, aby oddać kontrasty i bogactwo emocjonalne utworu. Współpraca z pianistą, szczególnie w zakresie frazowania i dynamiki, pozwoli na stworzenie spójnej i sugestywnej interpretacji, która w pełni odda zarówno techniczne, jak i artystyczne walory pieśni.

3.4 Jesienny krajobraz w pieśni Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym” (oryg. „月落乌啼霜满天”).

Pieśń „Cumując nocą przy moście klonowym” powstała do słów wiersza Zhang Ji, a skomponowana została przez znanego chińskiego kompozytora, pedagoga i teoretyka muzyki Li Yinghai w 1982 roku. Twórczość muzyczna Li Yinghai to wykwinna mozaika, która harmonijnie łączy tradycję z nowoczesnością. Jego dzieła można podzielić na dwie główne kategorie: Po pierwsze, adaptuje i aranżuje pieśni, misternie wplatając w nie elementy ludowej muzyki i folkloru, co nadaje im nowe, bogatsze brzmienie. Po drugie, z pasją i głębokim zrozumieniem oddaje się badaniom nad muzyką klasyczną swojego narodu, odkrywając tajniki i piękno tradycyjnej muzyki chińskiej. W tej podróży twórczej eksploruje również magię języka chińskiego, przekuwając klasyczne chińskie poezje i pieśni w utwory muzyczne, które tworzą niepowtarzalne, pełne głębi kompozycje. Na tym fundamencie Li Yinghai stworzył wiele wybitnych dzieł z gatunku chińskiej pieśni artystycznej, a "Cumując nocą przy moście klonowym" to jedno z jego najbardziej rozpoznawalnych i cenionych osiągnięć.

3.4.1. – Analiza wiersza Zhang Ji „Cumując nocą przy moście klonowym”.

"Cumując nocą przy Moście Klonowym" to wzruszający wiersz, który został napisany przez znamienitego poetę z dynastii Tang, Zhang Ji. Utwór ten powstał w okresie pełnym niepokojów, tuż po wybuchu rebelii An Lushan i Shi Siming. W czasie ucieczki przed chaosem wojny, Zhang Ji przemierzał regiony Jiangsu i Zhejiang, gdzie został głęboko poruszony przez smutne i opustoszałe pejzaże,

świadczące o okrucieństwie konfliktu. Widok spustoszenia i cierpienia ludności wywołał w nim burzę emocji, od obaw o przyszłość kraju, po współczucie dla ludzi, którzy stracili swoje domy i byli zmuszeni do ucieczki. Te silne uczucia, połączone z bezsennością, podczas nocnego postoju przy Moście Klonowym zainspirowały go do stworzenia poruszającego wiersza, który z kolei stał się natchnieniem dla kompozycji Li Yinghaia.

Tabela nr 21: Tekst wiersza „Cumując nocą przy moście klonowym” Zhang Ji, wraz z tłumaczeniem¹⁹².

月落乌啼霜满天 [chiń. oryg.]	<i>Mooring by Maple Bridge at Night</i> [tłum. ang.]	<i>Cumując nocą przy moście klonowym</i> [tłum. pol.]
月落乌啼 霜满天, 江枫渔火 对愁眠。 姑苏城外 寒山寺 夜半钟声到客船。	<i>At moonset cry the crows, streaking the frosty sky; Dimlylit fishing boats neath maples sadly lie. Beyond the town of Gusu The Temple of Hanshan Bells break the ship- borne roamer's dream and midnight still.</i>	<i>O zachodzie księżyca płaczą wrony, smugi na oszronionym niebie; Słabo oświetlone łodzie rybackie nadrzeczne klony leżą w smutku. Za miastem Gusu znajduje się Świątynia Hanshan Dzwony przerywają sen wędrowca na statku i cisza północy.</i>

Pierwszy wers poematu " Cumując nocą przy moście klonowym ", z niezwykłą elegancją i subtelnością przedstawia trzy sceny splecione z północnym krajobrazem: delikatny zachód księżyca, odgłosy kraczących wron oraz rozgwieżdżone niebo pokryte smugami. Każdy z tych elementów maluje obraz tajemniczej i głęboko poetyckiej nocy. Księżyc w pierwszej kwadrze wschodzi wcześniej, a w połowie nocy powoli opada, pozostawiając na niebie jedynie mglisty, szary krajobraz. Wszystko wskazuje na to, że wrony na drzewie były lekko zaniepokojone migotliwym światłem, co skłoniło je do wydania kilku złowrogich dźwięków. W spokojnym, ciemnym otoczeniu noc wydaje się szczególnie chłodna. Wyrażenie "oszronione niebo" może nie oddawać dokładnie rzeczywistego zjawiska przyrodniczego, ponieważ szron tworzy się

¹⁹² Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

na ziemi, a nie na niebie, ale doskonale oddaje uczucia poety. Przenikliwy chłód nocy i rozproszone łodzie sprawiły, że poeta wśród bezkresnej nocy czuje obecność mrozu unoszącego się w powietrzu. Cała pierwsza fraza wiersza ukazuje upływ czasu i odczucia poprzez trzy odbierane różnymi zmysłami obrazy: widok zachodzącego księżyca, dźwięk krakania kruków oraz odczucie chłodu, tworząc różne poziomy doświadczenia. A wszystko to harmonijnie łączy się w cichą i jasną atmosferę jesiennej nocy oraz nastrój samotnego wędrowca. Już z tej pierwszej frazy widać niezwykłą staranność poety w doborze słów.

Druga fraza wiersza, maluje obraz charakterystyczny dla "nocnego cumowania przy moście klonowym", wyrażając uczucia wędrowca uwięzionego w swoim smutku. W rozmytym blasku księżycowym, kontury drzew nad rzeką ledwo rysują się w mroku. Wybór słów "江枫", co oznacza "nadrzeczne klony", może być inspirowany samą nazwą miejsca – Mostu Klonowego. Możliwe też, że ten obraz został wybrany celowo, aby nasycić wiersz jesienną atmosferą i subtelnie zasugerować czytelnikowi uczucie samotności i wyobcowania, jakie towarzyszy wędrowcowi w jego tułaczce. Na tafli rzeki rozpościera się gęsta, tajemnicza mgła, w której majaczą rozsiane, niczym gwiazdy, punkciki rybackich latarni. Te malutkie oazy światła, błyszczące w otaczającym je mroku i zamglonym pejzażu, nabierają niezwyklej intensywności, przykuwając uwagę i pobudzając wyobraźnię do snucia dalekich myśli. Słowa "江枫" (nadrzeczne klony) i "渔火" (latarnie rybackie) są pełne kontrastów: jedno jest statyczne, drugie dynamiczne; jedno ciemne, drugie jasne; jedno przy brzegu rzeki, drugie na jej powierzchni. Ta starannie dobrana kombinacja ukazuje umiejętność poety w tworzeniu obrazów pełnych głębi i kontrastów. We frazie "对愁眠" (leżąc w smutku) obraz "smutku" otwiera świat wewnętrzny poety, symbolizując przejście od świata zmysłów do świata emocji, stanowiąc zarazem pierwsze wahanie nastroju w wierszu, ukazujące głębię emocjonalną twórczości poetyckiej. Na rzece drobne światła rybackich latarni migoczą niczym gwiazdy, a nad brzegiem klonowe liście są w pełni swojej jesiennej czerwieni. Jednak w obliczu niepewności sytuacji i trudności życiowych, samotni wędrowcy i pracownicy rybacy, w tej długiej, mroźnej, pokrytej szronem jesiennej nocy, muszą poddać się smutkowi i zasnąć. Jeśli początkowe dwie frazy wiersza opisują świat uczuciowy i emocje poety, to dwie kolejne wznoszą się na poziom abstrakcji, co stanowi także kluczowy moment w całym utworze.

Trzecia fraza prowadzi do historycznych i kulturowych skojarzeń, przywołując obraz miasta Gusu - współczesne Suzhou, które leży w prowincji Jiangsu. Świątynia Hanshan, zbudowana w epoce dynastii Liang, była znana z zamieszkiwania przez mnichów na początku okresu dynastii Tang. Obecność tej starożytnej świątyni nadaje miejscu historyczny i kulturowy charakter, prowadzący do wielu skojarzeń i przynoszący inspirację współczesnym.

Czwarta fraza opisuje dźwięk dzwonu w Świątyni Hanshan, który niesie ze sobą głębokie znaczenie religijne. Każde uderzenie dzwonu wydaje się oczyszczać duszę, zmywać codzienne troski i przywracać spokój w sercach wędrowców. Dzwon rozbrzmiewa w nocy, jego dźwięk dociera do podróżnych falami, wydaje się odbijać ich wewnętrzne niepokoje, oferując im chwilę ukojenia.

Frazy trzecią i czwartą można uznać za kluczowe, stanowiące jakby „serce” utworu. Autor z wielką precyzją przechodzi od ogólnego do szczegółowego opisu, stosując technikę wieloznaczności. Termin „客船”, który może oznaczać zarówno „łódź rybacką”, jak i „podróżnego na łodzi rybackiej”, pozwala czytelnikowi na rozwinięcie własnej wyobraźni. Dzięki temu poetycki obraz staje się pełniejszy i bardziej wyrazisty.

Treść pieśni "枫桥夜泊" („Cumując nocą przy moście klonowym”) oddaje uczucia tęsknoty za domem, samotności i melancholii. Kompozytor, Li Yinghai, zastosował w kompozycji bogatą harmonię, co pozwoliło na szczegółowe wyrażenie głębokich emocji tkwiących w słowach poety. Pieśni artystyczne do słów klasycznej poezji chińskiej charakteryzują się bogactwem treści literackiej. „Cumując nocą przy moście klonowym” stanowi jedno z arcydzieł chińskiej sztuki wokalne. Głębia jego emocji i sugestywność artystycznej kreacji dostarczają miłośnikom muzyki bogatych inspiracji i materiału do refleksji.

3.4.2. – Analiza formalna pieśni Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”.

Utwór ten został skomponowany z wykorzystaniem techniki wielotonalnej, bazującej na skali pentatonicznej. Zamyka się w strukturze jednoczęściowej, w której możemy wydzielić podział na pięć odcinków, jednoznacznych z frazami wokalnymi. W poniżej tabeli przedstawiony został schemat budowy pieśni.

Tabela nr 22: Schemat budowy formalnej pieśni „Cumując nocą przy moście klonowym” Li Yinghai.

Odcinki / frazy	Wstęp	fraza 1	fraza 2	fraza 3	fraza 4	fraza 5	Zakończenie
takty	1 - 6	6 - 9	10 - 13	13 - 17	18 - 20	21 - 24	24 - 26

Wszystkie frazy linii wokalne, z wyjątkiem piątej, łączą w sobie tonacje z dwóch różnych systemów muzycznych. Zastosowano tu również elementy tradycyjnej muzyki dworskiej (雅乐) oraz muzyki regionu Yan (燕乐), co nadaje kompozycji niezwyklej różnorodności i ukazuje bogactwo zmian tonalnych (patrz przykład 3.43)



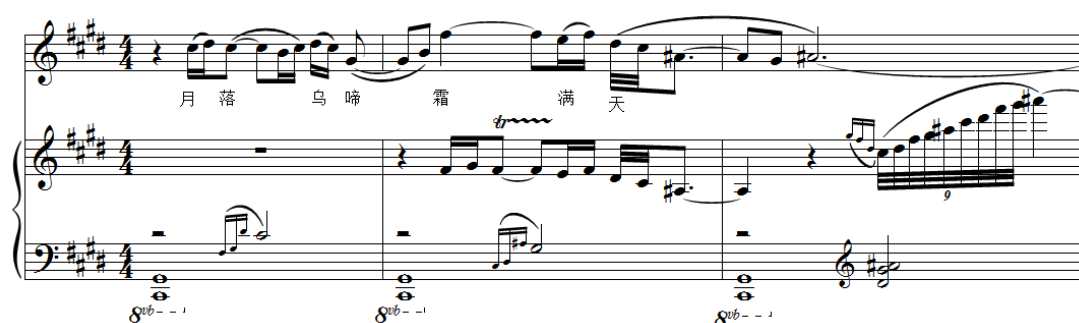
Przykład 3.43 – Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”, takty: 6-24¹⁹³.

Można zauważyć, że w pierwszych dwóch frazach muzycznych, zaczynając od tonacji systemu B Gong, transpozycje tonalne zawsze zachowują bliskie związki, to znaczy, że tonacje Gong różnią się nie więcej niż dwoma tonami chromatycznymi, ale w trzeciej frazie muzycznej pojawia się obniżenie o sekundę zwiększoną (takt 16). W tym przypadku, dis¹ można uznać za dźwięk czwartego stopnia tonacji A Gong Ya

¹⁹³ Edycja własna autora pracy.

Yue, a jego obniżenie do d^1 można interpretować jako przejście ze skali Ya Yue do skali Qing Yue. Równocześnie, ten przywrócony dźwięk d^1 jest dźwiękiem dominantowym następnej frazy muzycznej (system G Gong), co oznacza, że jest on wspólnym dźwiękiem, łączącym obie tonacje. Następnie w czwartej frazie muzycznej pojawia się transpozycja do daleko spokrewnionej tonacji, a w piątej frazie muzyka powraca do systemu B Gong. Poprzez to bogactwo tonalne można zauważyć rozwój i kierunek wszystkich pięciu fraz muzycznych.

W sferze harmonii, głównym przedmiotem eksploracji jest materiał zawarty w akompaniamencie fortepianowym. Można zauważyć, że zastosowana w tym utworze harmonia jest tradycyjną chińską harmonią heterofoniczną. Jako podstawa harmoniczna w każdym takcie pojawia się kwinta $Cis_1 - Gis_1$, tworząc pewnego rodzaju *basso ostinato*, pozostając niezmiennie i przewijają się przez całą kompozycję, co oznacza, że w całym utworze nie ma zmian harmoniczych, jedynie górne partie zmieniają się zgodnie z melodią wokalną, tworząc różne formy wsparcia harmonijnego w strukturze utworu (patrz przykład 3.44).



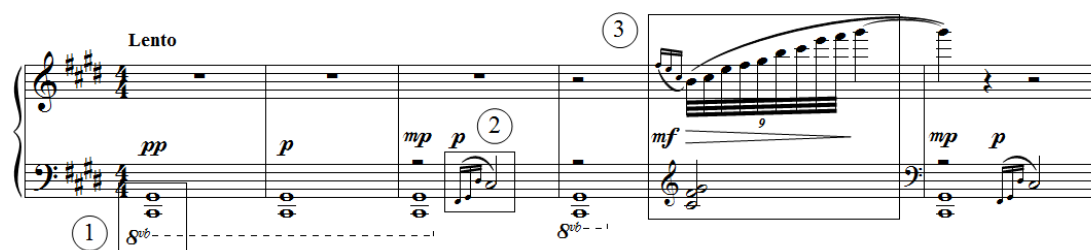
Przykład 3.44 – Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”, takty: 6-8¹⁹⁴.

Motyw kwinty basowej pojawia się przez cały utwór. Partia prawej ręki powtarza figuracje oktawową głównej melodii i zmienia się również w zależności od zmian tonacji melodii głównej, co wskazuje na to, że typ harmonii w tym utworze jest jednorodny dla akompaniamentu oraz partii melodycznej.

Charakterystyka harmoniczna tej kompozycji opiera się na tradycyjnym chińskim wsparciu harmonicznym, co oznacza, że akompaniament również charakteryzuje się strukturą wspierającą. Struktura akompaniamentu jest dość jednolita, z każdą frazą muzyczną składającą się z czterech elementów tekstu,

¹⁹⁴ Zhang Chou, Mao Kuangping, *Wybrane chińskie pieśni artystyczne*, Shanghai Education Press, 2007.

pojawiających się w tej samej kolejności i ulegających pewnym zmianom wraz z rozwojem głównej melodii (patrz przykład 3.45).



Przykład 3.45 – Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”, takty: 1-6¹⁹⁵.

W prologu zostały zaprezentowane trzy z czterech głównych motywów, tworzących muzyczne obrazy, z których każdy zlokalizowany jest w innym rejestrze.

1) Interwał czystej kwinty w oktawie sub-kontra pojawia się w dynamice *pianissimo*, przypominając odległy dźwięk nocnego dzwonu, unoszący się w powietrzu i docierający do naszych uszu. Ich rezonans jest głęboki i spokojny, a cała atmosfera emanuje duchem *zen*. To bardzo pięknie oddaje treść frazy "Poza miastem Gusu, na chłodnym wzgórzu, o północy dzwony klasztoru docierają do statku podróżnego".

2) Skoczne ozdobniki dźwiękowe na słabych częściach taktów unoszą się jak wiosła lub jak opadające kwiaty na spokojnej powierzchni wody, tworząc rozchodzące się kręgi, które łamią statyczną i cichą scenerię.

3) Wznoszący się szybko ciąg trzydziestek dwójek w oktawie małej, niczym lekki podmuch wiatru przelatujący przez las klonowy, znika na horyzoncie, po czym powraca spokój.

Te trzy elementy stanowią odwzorowanie i naśladownictwo pięknych scenerii i koncepcji artystycznej przedstawionej w poezji. Od momentu pojawienia się głównej melodii w partii wokalne, dodany zostaje nowy element, czyli linia melodyczna, towarzysząca w dialogu z partią wokalną (patrz przykład 3.46).

¹⁹⁵ Edycja własna autora pracy.

Przykład 3.46 – Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”, takty: 6-9¹⁹⁶.

Można zauważyć, że czwarty element stanowi akompaniament towarzyszący, zmieniający się wraz z melodią główną. Oznacza to, że na bazie powtarzającej się podstawowej struktury melodii głównej, dokonuje się wariacji poprzez dodanie figuracji. W każdej kolejnej frazie pierwsze trzy elementy nadal się powtarzają i rozwijają w tej właśnie, podstawowej kolejności.

3.4.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”.

"Cumując nocą przy Moście Klonowym" to wyjątkowa pieśń, która łączy tradycyjną chińską poezję z muzyczną narracją, odzwierciedlając jednocześnie bogactwo orientalnej kultury muzycznej. Utwór ten oparty jest na starożytnej poezji, co stawia szczególne wymagania wobec wokalisty, zarówno pod względem techniki wykonawczej, jak i interpretacji emocjonalnej. Pieśń stanowi połączenie melodyczno-tonalnej struktury z recytatywnym charakterem wiersza, wymagając od wykonawcy umiejętności zachowania subtelnej równowagi między muzycznym wyrazem a lingwistycznym przekazem tekstu. Niniejszy rozdział analizuje kluczowe problemy wokalne oraz oferuje wskazówki wykonawcze, które pomogą lepiej zrozumieć i wykonać ten utwór.

Podczas śpiewania utworu "Cumując nocą przy Moście Klonowym" należy zwrócić uwagę na zachowanie tonu recytatywnego starożytnego wiersza. Kluczową rolę odgrywa tutaj precyzyjna rytmika tekstu oraz poprawna artykulacja wygłosów. Przed rozpoczęciem śpiewu zaleca się szczegółowe zaznaczenie samogłosek każdego

¹⁹⁶ Ibidem.

słowa, co umożliwi uniknięcie błędów w artykulacji, takich jak śpiewanie "an" zamiast "ang" w przypadku znaków takich jak 霜 [shuāng]. Podobnie znaki 天 [tiān] i 眠 [mián] wymagają śpiewania z płaskim ułożeniem języka, bez nadmiernego ściskania dźwięku. Wokaliści powinni zwrócić uwagę na zaokrąglone brzmienie wygłosów, co podkreśla melodię i tonalność chińskich znaków.

Melodia pieśni jest ściśle skorelowana z tonalnym kierunkiem wiersza, co wymaga synchronizacji rytmu tekstu i muzyki. Na przykład we frazie, ze słowami: "月落乌啼霜满天" [yuè luò wū tí shuāng mǎn tiān], („Księżyc zachodzi, wrony płaczą, mróz wypełnia niebo¹⁹⁷), dźwięk o najwyższej wysokości przypada na znak 霜 [shuāng], co odzwierciedla naturalne podniesienie wysokości podczas recytacji. Tego rodzaju synchronizacja między poezją a muzyką stanowi esencję pieśni, nadając jej niepowtarzalny charakter (patrz przykład 3.47).

Przykład 3.47 – Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”, takty: 5-10¹⁹⁸.

Powyższy przykład ilustruje znaczenie związku między poezją a melodią. Ważne jest, aby nie traktować przebiegów linii wokalne instrumentalnie, ale raczej wziąć pod

¹⁹⁷ Patrz tabela nr 21: *Tekst wiersza „Cumując nocą przy moście klonowym” Zhang Ji, wraz z tłumaczeniem*, s. 168 niniejszej pracy.

¹⁹⁸ Zhang Chou, Mao Kuangping, *Wybrane chińskie pieśni artystyczne*, Shanghai Education Press, 2007.

uwagę poczucie intonacji samego wiersza, dodając muzyce poczucie płynności i naturalności.

Wykonanie pierwszej frazy (przykład 3.47), opartej na tekście 月落乌啼霜满天 [yuè luò wū tí shuāng mǎn tiān] („Księżyc zachodzi, wrony płaczą, mróz wypełnia niebo”¹⁹⁹), powinno charakteryzować się delikatnym, lecz nie za słabym brzmieniem, przypominającym westchnienie. Znak 霜 [shu-āng] wymaga wydłużonego wygłosu *u*, co nadaje pieśni specyficznego rytmu. Taka technika, wydłużania jednego dźwięku z wygłosu w środku znaku jest powszechnie stosowana w tradycyjnej chińskiej operze i śpiewie ludowym, co wprowadza w pieśni element charakterystyczny dla kultury azjatyckiej. Kolejny wers powinien być śpiewany nieco słabiej, z subtelnym oddechem, pozostawiając miejsce na dalszą interpretację emocjonalną.

Trzecia fraza jest swego rodzaju „zwrotem”, a jej rejestr rozciąga się od *f*¹ do *d*. Linia melodyczna, z urozmaiconą jak w poprzednich odcinkach rytmiką, choć w dość falujących fluktuacjach ma zdecydowanie kierunek opadający. Należy zauważyć, że najwyższy punkt jest w dynamice „*p*” i powinien odzwierciedlać ciche, głębokie i delikatne emocje (patrz przykład 3.48).

Przykład 3.48 – Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”, takty: 13-17²⁰⁰.

¹⁹⁹ Patrz tabela nr 21: *Tekst wiersza „Cumując nocą przy moście klonowym” Zhang Ji, wraz z tłumaczeniem*, s. 168 niniejszej pracy.

²⁰⁰ Zhang Chou, Mao Kuangping, *Wybrane chińskie pieśni artystyczne*, Shanghai Education Press, 2007.

Czwarta fraza ma strukturę „zamykającą”, w której akompaniament i partia wokalna paralelnie tworzą wspólny obraz muzyczny, aby osiągnąć punkt kulminacyjny utworu. Gdy dynamika osiąga maksymalny pułap *forte*, dźwięk powinien być pełny i donośny (patrz przykład 3.49).

Przykład 3.49 – Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”, takty: 18-20²⁰¹.

W ostatniej – piątej frazie dynamika powraca do stonowanego *piana*, jakby fale emocji opadały. Długie wartości rytmiczne na końcu każdej frazy wymagają subtelного *vibrato*, naśladując brzmienie instrumentu strunowego o nazwie *guqin*²⁰². W ten sposób wyrażany jest rytm starożytnej pieśni, a także naturalne wahanie emocji (patrz przykład 3.50).

Przykład 3.50 – Li Yinghai „Cumując nocą przy moście klonowym”, takty: 21-24²⁰³.

Za pomocą kontrastów dynamicznych kompozytor ilustruje scenę nocnego cumowania statku, któremu towarzyszy bicie portowych dzwonów, oddając również

²⁰¹ Edycja własna autora pracy.

²⁰² Guqin jest najstarszym chińskim instrumentem strunowym z grupy chordofofonów (rodzaj cytry) i jest silnie zakorzeniony w chińskiej tradycji. Jego najdawniejsze formy istniały już około 3000 lat temu; zwany także 七弦琴 qīxiánqín – „qín o siedmiu strunach”.

²⁰³ Edycja własna autora pracy.

poczucie odległości i emocje związane z przybyciem łodzi. Dodatkowo kontrasty brzmieniowe w akompaniamencie, pomiędzy stojącymi dwudźwiękami w basie i wykorzystaniem delikatnej ornamentyki w prawej ręce oddają głębokie brzmienie dzwonów i przenikliwe dźwięki liry. W ten to prosty, ale bardzo orientalny sposób zostaje przedstawiona scena głębokiej nocnej ciemności w całkowitej integracji z poezją.

Wykonanie "Cumując nocą przy moście klonowym" wymaga uwzględnienia charakterystyki melodyki i tonalności języka chińskiego, a także specyfiki recytatywnego wyrazu poezji. Szczególną uwagę należy zwrócić na rytmikę tekstu, a także na artykulację wygłosów kolejnych słów. Brzmienie i ton wokalny powinny być gładkie i pełne, a jednocześnie miękkie i delikatne. Podczas śpiewu słowa powinny być poprawne pod względem artykulacji i rymów, aby móc odpowiednio wyrazić zwroty emocjonalne i delikatne zmiany pomiędzy twardymi a miękkimi sylabami. W ten sposób możliwe jest wyrażanie delikatnych emocji oraz głębokich i odległych konotacji. Każdy szczegół – od poprawnej artykulacji wygłosów po delikatne zmiany dynamiki – powinien być starannie przemyślany, aby oddać emocjonalne niuanse utworu. Basowe kwinty w akompaniamencie fortepianu, przypominające brzmienie tradycyjnego instrumentu *guzheng*²⁰⁴ tworzą tło, które podkreśla głębię nocy i poczucie odległości.

Pomimo dość wymagających figuracji rytmicznych w linii melodycznej, kombinacji sylabowych przebiegów z ornamentalnymi wokalizami, wykonawca powinien unikać instrumentalnego traktowania frazy, koncentrując się na naturalności i płynności melodii i tekstu. Kluczowe jest w tym wypadku głębokie podparcie przeponowe oddechu, które umożliwi precyzję intonacyjną oraz swobodę ekspresji interpretacyjnej.

"Cumując nocą przy moście klonowym" to utwór, który stanowi syntezę chińskiej tradycji literackiej i muzycznej. Wymaga od wykonawcy nie tylko zaawansowanych umiejętności wokalnych, ale także wrażliwości na subtelności lingwistyczne i muzyczne. Precyzyjna artykulacja, wyrafinowana dynamika i umiejętność oddania emocjonalnej głębi są kluczowe dla sukcesu interpretacyjnego. W ten sposób pieśń ta staje się nie tylko muzycznym wyzwaniem, ale też artystycznym

²⁰⁴ Tradycyjny instrument chiński, niezwykle popularny w okresie panowania dynastii Tang (VII – X w.); składa się z drewnianego pudła rezonansowego i 21 do 25 jedwabnych strun.

mostem łączącym przeszłość z teraźniejszością, pozwalającym zachować bogatą tradycję chińskiej kultury muzycznej.

3.5. Melancholia jesieni w pieśni Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru” (oryg. „秋风词”).

„Pieśń jesiennego wiatru” została skomponowana przez znanego chińskiego kompozytora Zhao Siyue. Wykorzystuje głównie tradycyjne melodie i tony ludu Dai, które pod wpływem jesiennego scenerii, wyróżniają się swoistym, wyjątkowym emocjonalnym urokiem. Pieśń ta tworzy kojącą atmosferę w swojej powolnej części utrzymanej w tempie *Moderato*. Umiejętnie wykorzystana w muzyce harmonia, pozwala słuchaczowi zapomnieć o miejskim zgiełku i poczuć oddech natury. Cały utwór jest pełen elegancji i subtelnej atmosfery, skłaniającej do głębokiej zadumy.

3.5.1 Analiza tekstu Li Baia „Pieśń jesiennego wiatru”

Tekst utworu „Pieśń jesiennego wiatru” został napisany przez Li Baia, wielkiego poetę z epoki Tang i stanowi on typowy wyraz jesiennego melancholii. Wiersz ten przedstawia scenę głębokiej jesiennego nocy. Poeta patrzy na jasny księżyc i obserwuje wrony siedzące na bezlistnych drzewach. Sceneria ta nieuchronnie wywołuje w nim uczucia nostalgii i smutku.

Tabela nr 23: Tekst wiersza „Pieśń jesiennego wiatru” Li Baia, wraz z tłumaczeniem²⁰⁵.

秋风 [chiń. oryg.]	<i>The Poem about The Autumn Breeze</i> [tłum. ang.]	<i>Pieśń jesiennego wiatru</i> [tłum. pols.]
秋风清。 秋月明。 落叶聚还散， 寒鸦栖复惊。	<i>Autumn breeze is clear; Autumn moon is bright. Fallen leaves meet for a while, doom to part. Chilled crows rest and fly off out of fear;</i>	<i>Jesienny wiatr jest czysty; Jesienny księżyc jest jasny. Opadłe liście spotykają się na chwilę, skazując się na rozstanie.</i>

²⁰⁵ Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

相思相见知何日？ 此时此夜难为情！ 入我相思门 知我相思苦， 长相思兮长相忆 短相思兮无穷极 早知如此绊人心， 何如当初莫相识	<i>I miss you, want to see you, but don' t know when! This moment, such night, how can my feeling be hidden? I become nothing but love's prisoner. Each time I miss you it grows even deeper. Such pain is so strong and so lasts long., It takes my breath away and I begin to drown. If only we have known it hurts like this We would rather never begin and be strangers.</i>	<i>Zmarznięte wrony odpoczywają i odlatują ze strachu; Tęsknię, chcę Cię zobaczyć, ale nie wiem kiedy! Ta chwila, taka noc, czy moje uczucia mogą zostać ukryte? Staję się niczym innym, jak tylko więźniem miłości. Za każdym razem, gdy za tobą tęsknię, staje się to jeszcze głębsze. Ten ból jest tak silny i trwa, długo. Zapiera mi dech w piersiach i zaczynam tonąć. Gdybyśmy tylko wiedzieli, że to tak boli, Wolelibyśmy nigdy nie zaczynać i być sobie obcy.</i>
---	--	--

Twórczość Li Baia opiera się na obrazach i tworzeniu nastroju w oparciu o koncepcję literacką *yìxiàng*, co nadaje jego wierszom piękno i głębię.

Koncepcja *yìxiàng* w starożytnych chińskich teoriach literackich polega na łączeniu subiektywnych emocji z zewnętrznymi obiektami, tworząc zharmonizowany obraz mentalny. Jest to połączenie wewnętrznych doświadczeń i uczuć z zewnętrznymi formami i obrazami, odzwierciedlając unikalną symbiozę umysłu i materii. W późniejszym okresie panowania dynastii Ming i Qing, termin ten zaczęto używać na określenie emocji i myśli autora poprzez użycie konkretnych zewnętrznych przedmiotów, stosując technikę porównań i metafor. Zazwyczaj, kiedy mówimy o *yìxiàng*, mamy na myśli tzw. "kulturowe obrazy mentalne" lub "symbole kulturowe". W utworze „Wiersz o jesiennym wietrze”, pojawiają się cztery obrazy literackie:

jesienny wiatr, jesienny księżyc, opadające liście oraz zimowe kruki²⁰⁶. „Jesienny księżyc jest jasny”, to znaczy jasny księżyc jest na niebie, księżyc jest jasny, a niebo jest wysoko. Jasny księżyc w Chinach jest obrazem nacechowanym największą ilością emocji. W chińskiej kulturze, jasny księżyc symbolizuje czystość i jest zawsze związany z tęsknotą i nostalgią. Szczególnie chińskie tradycyjne święto – Święto Środka Jesieni, nadaje jesiennemu księżycowi głębsze znaczenie kulturowe. W tym dniu, Chińczycy z entuzjazmem powracają do swoich domów, aby celebrować to wyjątkowe święto razem z rodziną. Tym samym, księżyc staje się symbolem jedności i wspólnoty, wzbudzając głębokie emocje i wspomnienia. Atmosfera ta inspiruje poetów i pisarzy do tworzenia licznych dzieł literackich, w których księżyc stanowi kluczowy element, przesycony bogactwem kulturowych znaczeń i emocjonalną głębią. Literacki obraz „spadających liści” w kulturze chińskiej zawsze kojarzy się z frustracją, smutkiem i samotnością. „Wiersz o jesiennym wietrze” to poetycka oda tęsknoty za ukochaną osobą w magiczny jesienny wieczór²⁰⁷. Poeta wykorzystuje motywy jesiennej bryzy, księżyc, opadających liści i krzyków wron, aby podkreślić melancholijną atmosferę. Jego niezwykła wyobraźnia i precyzyjne ukazanie swoich uczuć tworzą harmonijną i poruszającą kompozycję. Wiersz jest pełen smutku, niezwykle piękny w swojej melancholii. Jednakże, ze względu na różnice w interpretacji tłumacza, odmienności między językiem angielskim a chińskim w wyrażaniu myśli oraz kulturowe różnice w znaczeniach czterech symboli: "秋风" (jesienny wiatr), "秋月" (jesienny księżyc), "落叶" (spadające liście) i "寒鸦" (zimowe kruki), tłumaczenie może nie w pełni oddać subtelny i melancholijny nastrój pierwotnego wiersza.²⁰⁸

3.5.2 Analiza formalna pieśni Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”.

Pod względem strukturalnym, utwór „Pieśń jesiennego wiatru” jest utworem o budowie „ci pai” (词牌), tradycyjnej chińskiej formy poetyckiej, i dzieli się na pięć części:

²⁰⁶ Li Dehui: *Studium wiersza Li Baia „Trzy pięć siedem słów”*, Journal of Mianyang Normal University, 2013, s. 6-10.

²⁰⁷ *Wydanie nauk społecznych*, 2001, s. 53-58.

²⁰⁸ Ye Chunling: *Sztuka przekładu ducha chińskiej poezji klasycznej – Studium „Pieśni jesiennego wiatru” Li Baia*, Journal of Anshun University, 2015, s. 21-23.

1. Prolog (序词): Pierwsze dwie frazy stanowiące wprowadzenie lub główną myśl, przygotowujące grunt pod dalszą treść i tworzące atmosferę. Wstęp do „Pieśni jesiennego wiatru” brzmi: "秋风清, 秋月明" (Jesienny wiatr jest czysty, jesienny księżyc jest jasny). Poprzez przedstawienie obrazu jesiennego wiatru i jasnego księżyca, twórca kreuje atmosferę spokoju i ciszy późnej jesieni.

2. Pierwsza fraza tonalna: Ta część stanowi trzon utworu. Podmiot liryczny opowiada tu historię lub wyraża emocje.

3. Druga fraza tonalna: Służy dalszej ekspresji emocji, wzmacniania substytucji emocjonalnej oraz podkreślenia artystycznego piękna słów i muzyki.

4. Trzecia fraza tonalna: pełni głównie rolę przejściową, wprowadzającą w punkt kulminacyjny słowno-muzycznego utworu.

5. Kulminacja: „Fraza końcowa”, w której uwydatniona jest główna idea tekstu i muzyki oraz wyrażona jest emocjonalna postawa autora.

Sama pieśń Zhao Siyue ma prostą, dwuczęściową strukturę, z preludium i kodą, a w wewnętrznych podziałach wyraźnie nawiązuje do budowy wiersza. W materiale tonalnym wykorzystano tradycyjną chińską skalę pentatoniczną, wzbogaconą o czyste 角 (jiao) i zmienione 宫 (gong), z użyciem skali G 羽 (yu) z Qing Yue, która w europejskiej harmonii odpowiada tonacji g-moll. Struktura utworu przedstawia się następująco:

Tabela nr 24: Budowa formalna pieśni Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”

części	Prolog	A	A ¹	B	B ¹	Koda
takty	1-5	6-13	14-22	23-31	32-39	40-52
frazy		$a+b$	$a+b$	$c+d$	c^1+d^1	$e+d+a$

Jak wynika z powyższego diagramu, po ekspozycji każdej z części (A i B), kompozytor dodaje ich wariacyjne opracowanie, co nie tylko wzbogaca główny temat muzyczny, lecz także zwiększa atrakcyjność muzyki dla słuchacza.

Każda sekcja muzyczna jest zorganizowana w harmonijną, dwuczłonową strukturę (4+4), czyli można mówić w tym przypadku o wyraźnej budowie okresowej. Temat części A wykorzystuje krótki motyw oparty na dwóch opadających w ruchu sekundowym ósemkach i zatrzymaniu na półnucie z kropką (patrz przykład 3.51).

W partii akompaniamentu pojawia się dźwięk prowadzący fis w zmienionej tonacji Gong, tworząc unikalne połączenie tradycyjnej tonacji chińskiej i elementów naturalnej septatonicznej skali zachodniej, co nadaje utworowi bogactwa i złożoności brzmienia.



Przykład 3.51 – Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”, takty: 6-9²⁰⁹.

W opracowaniu część A¹ zmiany dotyczą głównie wzbogacenia partii fortepianowej, przy czym linia melodyczna partii wokalne pozostaje bez zmian, poza ostatnim motywem w taktach 21 – 22, który zamiast tonicznego zakończenia poprzez dominantę prowadzi do nowego materiału części B (patrz przykład 3.52).



²⁰⁹ Zhang Chou, Mao Kuangping: *Wybrane chińskie pieśni artystyczne*, Shanghai Education Press, 2007.



Przykład 3.52 – Zhao Siyue „Wiersz o jesiennym wietrze”, takty: 14-22²¹⁰.

W sekcji B, kierunek rozwój melodii ma tendencję wznoszącą, a nastrój staje się bardziej podniosły. Początkowy dźwięk tej sekcji to dźwięk toniczny skali g 羽 (yu). W partii akompaniamentu wykorzystano gęste, powtarzające się szesnastki. Zwraca uwagę fakt, że na końcu frazy d (takty 30-31), na tonie d¹ 角 (jiao), dźwięk utrzymywany jest ligaturą przez osiem miar. Aby podkreślić kulminację emocjonalną, w partii akompaniamentu zastosowano ciągłe akordy zasadnicze w połączeniu z postępującymi w dół oktawami w partii lewej ręki, co pozwala na doskonałe połączenie zachodnich technik kompozytorskich z narodową tonacją (patrz przykład 3.53).

Przykład 3.53 – Zhao Siyue „Wiersz o jesiennym wietrze”, takty: 28-32²¹¹.

Tym razem w rozwinięciu części B¹ kompozytor nie ogranicza się wyłącznie do zmian w sferze akompaniamentu, który ulega wyraźnemu przyspieszeniu

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ibidem.

i zagęszczeniu poprzez zastosowanie sekstoli szesnastkowych w lewej ręce wraz z akordową fakturą partii prawej ręki w dość urozmaiconym rytmie, która prowadzi niejako dialog z linią wokalną (patrz przykład 3.54).

Przykład 3.54 – Zhao Siyue „Wiersz o jesiennym wietrze”, takty: 32-37²¹².

Pieśń zamyka 12-taktowa koda, złożona z trzech fraz. Pierwsza fraza rozwija się w tonice g 羽 (yu), prowadzona jest w dość wysokim rejestrze 4-taktową wokalizą, kontynuując emocje z frazy *d* (patrz przykład 3.55).

Przykład 3.55 – Zhao Siyue „Wiersz o jesiennym wietrze”, takty: 40-43²¹³.

W dalszym przebiegu kierunek melodii stopniowo opada, aby uspokoić emocje. Ostatnie cztery takty, jak echo wracają do pierwszej strofy wiersza i powtarzają, zamierając motyw głównego tematu muzycznego z początku utworu. W akompaniamencie wykorzystano wzorec basowy Alberta, a cały utwór kończy się dźwiękiem tonicznym (patrz przykład 3.56).

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.



Przykład 3.56 – Zhao Siyue „Wiersz o jesiennym wietrze”, takty: 48-52²¹⁴.

Podsumowując, „Wiersz o jesiennym wietrze” to utwór słowno-muzyczny, doskonale oddający atmosferę jesieni. Dzięki mistrzowskiemu doborowi słów i sprawnemu użyciu paralelizmu, łączy on krajobrazy natury z ludzkimi emocjami, pozostając w spokojnej i głębokiej estetyce klasycznej poezji chińskiej. Zhao Siyue, wykorzystując z jednej strony prostotę i ascetyczność brzmieniową chińskiej tradycji, a z drugiej, nawiązując do europejskich technik kompozytorskich znakomicie zilustrował muzycznie melancholijny pejzaż jesieni.

3.5.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”.

Utwór Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru” wyróżnia się zarówno bogatą warstwą emocjonalną, jak i specyficzną strukturą muzyczną, która wymaga od wykonawcy nie tylko doskonałego opanowania techniki wokalne, ale także głębokiego zrozumienia subtelności interpretacyjnych. Kluczowe znaczenie ma umiejętność połączenia własnych zdolności technicznych ze zrozumieniem i oddaniem narodowego charakteru pieśni oraz jej liryzmem. Wprowadzenie odpowiedniego nastroju i narracyjnej plastyczności to klucz do osiągnięcia pełni wyrazu artystycznego.

Pieśń rozpoczyna pięciotaktowy wstęp fortepianowy, mający na celu nie tylko wprowadzenie słuchaczy w nastrój, ale przede wszystkim ułatwienie wokaliście przygotowania emocjonalnego i precyzyjnego postawienia głosu. W tych pierwszych taktach kompozytor, z wyprzedzeniem prezentuje temat utworu, jednak o oktawę wyżej w stosunku do ekspozycji wokalne, której brzmienie pomaga w kreacji atmosfery pełnej nostalgii i smutku (patrz przykład 3.57).

²¹⁴ Ibidem.



Przykład 3.57 – Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”, takty: 1-5²¹⁵.

Powtarzając materiał melodyczny fortepianowego prologu, partia wokalna rozpoczyna się dwukrotnie powtórzonymi wersami: „秋风清，秋月明 [Qiūfēng qīng, qiūyuè míng] („Jesienny wiatr jest świeży, jesienny księżyc jest jasny”²¹⁶). Pierwsza fraza wymaga deklamacyjnej artykulacji, aby oddać narracyjny charakter rozpoczynającej się jesiennej opowieści. Formowanie frazy powinno utrzymać się w dość skupionym i jednolitym diapazone dynamiczno-brzmieniowym, zachowując jednak równowagę pomiędzy prostotą deklamacji a monotonią (patrz przykład 3.58).



Przykład 3.58 – Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”, takty: 1-9²¹⁷.

²¹⁵ Zhang Chou, Mao Kuangping: *Wybrane chińskie pieśni artystyczne*, Shanghai Education Press, 2007.

²¹⁶ Całe tłumaczenie tekstu pieśni w rozdziale 3.5.1., patrz tabela nr 23: *Tekst wiersza „Pieśń jesiennego wiatru” Li Baia, wraz z tłumaczeniem*, s. 179-180 niniejszej pracy.

²¹⁷ Zhang Chou, Mao Kuangping: *Wybrane chińskie pieśni artystyczne*, Shanghai Education Press, 2007.

W kolejnym odcinku, wraz ze słowami: „落叶聚还散，寒鸦栖复惊” [Luòyè jù hái sàn, hán yā qī fù jīng] („Spadające liście zebrały się i rozproszyły, drżące wrony przysiadły i uciekły”²¹⁸) pojawia się nowy obraz tańczących, jesiennych liści. Powtórzony na końcu, jak ostatowy refren, motyw „wiatr jest świeży, jesienny księżyc jest jasny” (秋风清，秋月明), buduje atmosferę wietrznej nocy. Tym razem, można zastosować bogatsze i płynne frazowanie, operując bardziej rozluźnionym aparatem głosowym, dzięki czemu śpiew będzie pełniejszy, wielowarstwowy, a wyrażane emocje wyraźniejsze (patrz przykład 3.59).



Przykład 3.59 – Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”, takty: 10-13²¹⁹.

Utwór „Pieśń jesiennego wiatru” zawiera kilka elementów, na które należy zwrócić szczególną uwagę analizując jego problematykę wykonawczą. Długość fraz w partii wokalne oraz pewnego rodzaju monotonia wykorzystanych motywów wymaga znacznej koncentracji na prawidłowym ustawieniu aparatu głosowego. Wokalista powinien uważać, aby nie unosić krtani w trakcie śpiewania, ponieważ utrzymanie względnej stabilności wewnątrz kanału dźwiękowego jest kluczem do prawidłowej impostacji głosu podczas śpiewania długich fraz. Jednocześnie należy uważać, aby podczas oddechu nie unosić klatki piersiowej. Dobrze zakotwiczenie nabieranego powietrza w dolnej partii przeponowej umożliwi śpiewakowi podparcia emisji głosu na długich odcinkach melodycznych, bez niepotrzebnej utraty powietrza.

Dodatkowym aspektem wymagającym uwagi jest występowanie głosek zamkniętych na większości wysokich dźwięków w tym utworze. I w tym wypadku głęboki oddech przeponowy stanowi podstawę prawidłowej emisji. Cały proces od

²¹⁸ Całe tłumaczenie tekstu pieśni w rozdziale 3.5.1., patrz tabela nr 23: *Tekst wiersza „Pieśń jesiennego wiatru”*, Li Baia, wraz z tłumaczeniem, s. 179 - 180 niniejszej pracy.

²¹⁹ Zhang Chou, Mao Kuangping: *Wybrane chińskie pieśni artystyczne*, Shanghai Education Press, 2007.

momentu nabierania i zakotwiczenia powietrza w przestrzeni brzusznej, otwarcia i rozluźnienia kanału głosowego od krtani poprzez jamę ustną oraz ostateczne ustawienie dźwięku w odpowiednim rezonatorze, w dużej mierze zależy od wysokości pierwszego tonu oraz rodzaju śpiewanej samogłoski. Wszystkie czynności, prowadzące do świadomej projekcji tonu powinny zostać całkowicie zautomatyzowane, poprzez konsekwentne ćwiczenia emisyjne. Na głoskach zamkniętych aparat szczękowy powinien być rozluźniony, aby uniknąć efektu „ściskania” dźwięku. Dla przykładu śpiewając słowo 忆 [yì] (pamięć) wokalista powinien skupić się na wykorzystaniu oddechu do otwarcia przestrzeni przy jednoczesnym skupieniu kącików ust, niezbędnym do wymówienia tego fonemu. Ilość powietrza zdecydowanie zależy od rodzaju śpiewanych głosek wokalnych. Oddech powinien być kontrolowany, aby utrzymać stan ciągłego rozszerzania się żeber. Równocześnie, wspomniane słowo „pamięć” nie powinno być wyśpiewane zbyt gwałtownie, gdyż zrujnowałoby to integralność dźwiękową przebiegu linii wokalnej. Pomimo wyżej opisanej trudności technicznej plastyczność i liryzm dźwięku nadal muszą stanowić priorytet wykonawczy (patrz przykład 3.60).



Przykład 3.60 – Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”, takty: 33-34²²⁰.

Zróżnicowanie przebiegu melodycznego w omawianej pieśni wymaga również kontroli ustawienia podniebienia miękkiego i twardego. Na przykład, podczas śpiewania wysokich dźwięków czubek języka może być lekko wygięty i skierowany w stronę górnych dziąseł. Jednocześnie należy naturalnie rozluźnić i opuścić podbródek. Wszystkie te ruchy powinny być wykonane przy wpatrywaniu się

²²⁰ Ibidem.

w wymaginowaną maskę, wyobrażając sobie kierunek projekcji tonu pomiędzy brwiami.

W środkowej części utworu (takty 40 – 43) znajduje się sekcja, śpiewnej wokalizy na samogłosce *a* (啊). W tej części priorytetem jest delikatne rozpoczęcie wokalny z subtelnym początkowym tonem *a*. Pomocna w tym przypadku może być wspomniana wizualizacja koncentracji głosu na rezonatorach czołowych. Interpretacyjnie, w tym momencie śpiewak może odnieść się tu do własnych doświadczeń w wyrażeniu uczucia tęsknoty. Taka technika projektowania własnych historii, postaci i obrazów nazywana jest w chińskich utworach „malowaniem pieśni”. Cała wokaliza ma dość zróżnicowany przebieg wyrazowy, z subtelnym i miękkim początkiem poprzez wzmocnienie brzmienia, intensyfikując przebieg frazy prowadzi do stopniowego osłabienia emocjonalnego. Taki kontrast muzyczny oddaje koloryt jesiennego krajobrazu. Wokalista powinien pamiętać, aby zaznaczyć słowa 早 [zǎo] (wcześnie) i 当初 [dāngchū] (na początku), w ten sposób podkreślając ton i emocjonalny charakter tego utworu przepełnionego bólem tęsknoty (patrz przykład 3.61).



Przykład 3.61 – Zhao Siyue „Pieśń jesiennego wiatru”, takty: 38-44²²¹.

²²¹ Ibidem.

Śpiewając tego rodzaju pieśni, należy przede wszystkim dokonać kompleksowej analizy technicznej kompozycji pod kątem znaczenia, melodii, tonalności, harmonii, składni, rytmu, struktury itp. Poza tym należy też zbadać w czym przejawia się narodowy styl utworu i na tej podstawie połączyć własne umiejętności wokalne z charakterem narodowym zawartym w muzyce i wyrazić wewnętrzne konotacje utworu za pomocą adekwatnych technik śpiewu.

3.6. Zimowe motywy w pieśni Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” (oryg. „踏雪寻梅”).

Od czerwca 1933 roku Commercial Press powierzyła Huang Zi odpowiedzialność za cały projekt i kompilację „Podręcznika do Muzyki dla Gimnazjów okresu Odrodzenia”. W tym okresie stworzył on 28 utworów artystycznych wysokiej jakości dla uczniów szkół średnich, w tym pieśń artystyczną „踏雪寻梅” („Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”), do której słowa napisał jego uczeń Liu Xue'an. Na tym etapie swojej twórczości kompozytor skupiał się głównie na materiałach do nauki śpiewu. Na jego wczesne utwory składało się wiele pieśni opartych na poezji metrycznej (łącej poezję starożytną z poezją współczesną), jak „Tęsknota”, „Trzy życzenia kwiatu róży” czy „Pieśń wiosenna”. Reprezentatywnym utworem z tego okresu jego twórczości jest także omawiane w tym rozdziale „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”.

3.6.1 Analiza tekstu wiersza „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” Liu Xue’na.

Autorem wiersza „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” jest Liu Xue'an (1905–1985), kompozytor urodzony w Tongliang w Syczuanie, absolwent Konserwatorium Narodowego w Pekinie. Był profesorem w Uniwersytecie Pedagogicznym Chin Wschodnich, gdzie pełnił funkcję kierownika wydziału, a także wykładał na Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Pekinie i w Konserwatorium Chińskim. Pisał również ścieżki dźwiękowe do filmów, a jego kompozycje pozostają popularne do dzisiaj.

Tabela nr 25: Tekst wiersza „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” Liu Xue’na, wraz z tłumaczeniem²²².

<i>踏雪寻梅</i> [chiń. oryg.]	<i>Searching for Plum Blossoms on Snow</i> [tłum. ang.]	<i>Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu</i> [tłum. pol.]
雪霁天晴朗， 腊梅处处香。 骑驴灞桥过， 铃儿响叮当。 响叮当，响叮当， 响叮当，响叮当。 好花采得瓶供养， 伴我书声琴韵， 共度好时光。	<i>The snow is clear, the sky is bright, and the plum blossoms are fragrant everywhere. Riding donkeys, crossing the Ba Bridge, the sound of bells rings: Ding-dong, ding-dong, ding-dong, ding-dong. The beautiful flowers are picked to adorn the vase, accompanying my reading and playing the piano, spending good times together.</i>	<i>Czysty śnieg, Jasne niebo, A wszędzie pachną kwiaty śliwy. Jazda na osiołkach, przeprawa przez most Ba, dźwięk dzwonów: Ding-dong, ding-dong, ding-dong, ding-dong. Piękne kwiaty, zebrane aby ozdobić wazon towarzyszą mi kiedy czytam, gram na pianinie i wspólnie spędzamy czas.</i>

Powyższy wiersz jest pięknym przykładem Chińskiej poezji zimowej, pełnej subtelnych emocji i symboliki. Liu Xue, choć mniej znany niż wielcy poeci Tang czy Song uchwycił w swoim utworze elegancję i duchowe znaczenie zimowego krajobrazu.

Zima w chińskiej poezji często symbolizuje przejściowy okres między życiem a śmiercią, odpoczynek przed odrodzeniem. W kontekście Taoizmu²²³ i Konfucjanizmu²²⁴ ta pora roku ukazuje naturalny rytm życia, jest czasem spokoju i regeneracji. Śnieg i mróz są przedstawiane jako obrazy czystości i harmonii, ale także

²²² Tłumaczenie: Sebastian Jurgiel.

²²³ Taoizm (lub Daoizm) – tradycyjny, chiński system filozoficzny i religijny, którego stworzenie przypisuje się mędrcom Laozi w VI wieku p.n.e.; (przyp. aut.).

²²⁴ Konfucjanizm – obok Taoizmu, najpopularniejszy w Chinach system filozoficzny, zapoczątkowany przez Konfucjusza (Kong Fuzi, Kongzi) w V wieku p.n.e.; głosi, że zbudowanie idealnego społeczeństwa i osiągnięcie pokoju na świecie jest możliwe pod warunkiem przestrzegania obowiązków wynikających z hierarchii społecznej oraz zachowywania tradycji, czystości, ładu i porządku; (przyp. aut.).

samotności czy przemijania. Poeci wykorzystywali te motywy, by wyrazić filozoficzne refleksje nad losem i równowagą w świecie. Poezja chińska często przypomina obrazy malowane słowem. Zimowe pejzaże, przedstawiające w poetyckich strofach śnieg, zamrożone jeziora, czy puste zimowe ogrody to bardzo popularne obrazy. Odzwierciedlają one często taoistyczne i buddyjskie idee harmonii między człowiekiem a naturą.

Liu Xue w swoim wierszu znakomicie posłużył się klasyczną symboliką zimowych obrazów. Śliwa (chiń. 梅 [mei]) jest jednym z „Trzech Przyjaciół Zimy” razem z sosną i bambusem. W tradycji konfucjańskiej symbolizuje czystość i moralną siłę w obliczu przeciwności. Śnieg (chiń. 雪, [xue]) również odnosi się do czystości, ale i nietrwałości życia, co kontrastuje ze stałością kwitnącej śliwy. W słowach pieśni pojawia się również „霸桥” (Most Ba), który staje się łącznikiem pomiędzy światem natury a zwykłymi, ludzkimi czynnościami, pomiędzy duchowością i fizycznością.

Poszukiwanie śliwy w śniegu może być interpretowane jako metafora duchowego dążenia do prawdy, czystości lub oświecenia. Wędrowka wśród mrozu i zimna sugeruje wyzwania, jakie człowiek napotyka w życiu. W zimowej scenerii często pojawia się motyw samotności, który w chińskiej poezji jest bardziej kontemplacyjny niż melancholijny. Wiersz Liu Xue wyraża zachwyt nad pięknem przyrody, ale również stanowi refleksję nad życiem.

3.6.2 Analiza formalna pieśni Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”

Podobnie, jak w dwóch wcześniej omawianych pieśniach Huang Zi („Wiosenne rozmyślanie” w rozdziale 3.1 i „Tęsknota za ojczyzną” w rozdziale 3.2), kompozytor w całej niemal swojej twórczości szczególnie podkreślał bliską współpracę partii fortepianu z partią głosu ludzkiego. Utwór „Poszukiwanie śliw wśród śniegu” nie jest wyjątkiem. Maluje on w wyobraźni słuchacza piękno zimowych krajobrazów. Słowa tej pieśni mówią o zimowej śliwie, która nie boi się śniegu, dumnie kwitnąc mimo mroźnej pogody. Młodzieniec, jadący na osiołku przemierza zimowy krajobraz, podziwiając kwitnące drzewa owocowe.

Pieśń ta jest utworem lirycznym w lekkim, żywym i radosnym stylu. Jasna tonacja E-dur, subtelna melodyka oraz krótki i zwarty rytm akompaniamentu pozwalają

na przedstawienie sceny po opadach śniegu, gdy niebo jest jasne, a drzewa śliwkowe kwitną czerwono, co tworzy nastrój elegancki i spokojny zarazem. Ta klasyczna pieśń liryczna, popularna do dziś, ma ogromne znaczenie i wartość z punktu widzenia edukacyjnego, pomagając w rozwoju ogólnych kompetencji wykonawczych adeptom sztuki muzycznej.

Jest to utwór utrzymany w metrum 2/4, w tempie *Allegro* i jasnej tonacji E-dur, o formie jednoczęściowej z reprzyzą, z melodią lekką i stabilną, bez dźwięków chromatycznych, o zgrabnym i skocznym rytmie. Wyraża podekscytowanie i radość podmiotu lirycznego, podziwiającego kwitnące śliwy. W pieśni dominuje radosny, swobodny i liryczny nastrój, podkreślający jednocześnie prostotę i klarowność struktury utworu.

Tabela nr 26: Schemat budowy formalnej pieśni Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”.

części		A	
Odcinki (okresy muz.)	WSTĘP	a	b
takty	1-2	3-10	11-21

Jak wynika z powyższej tabeli, pieśń „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” posiada prostą, jednoczęściową budowę, która dzieli się na dwa nieregularne okresy muzyczne (8 + 10 taktów), poprzedzone dwutaktowym skocznym i wesołym wstępem fortepianowym.

Partię wokálną wprowadza dwutaktowy motyw, oparty na materiale dźwiękowym toniki (E-dur), który zostaje powtórzony z lekką modyfikacją melodyczną, tworząc pierwsze, czterotaktowe zdanie muzyczne okresu *a* (patrz przykład 3.62).



Przykład 3.62 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takty: 1-6²²⁵.

Kolejna fraza (takty: 6 – 10), podobna w nastroju, stanowi muzyczną odpowiedź i kadencyjne zamknięcie odcinka *a* (T – TVI - D⁶₄ - D7 - T). W partii akompaniamentu w taktach 7-8 wykorzystano sekundowy, opadający pochód oktawowy, przedstawiając scenę jadącego na osiołku przez Most Ba młodzieńca, niczym na tradycyjnym chińskim obrazie malowanych tuszem na papierze (patrz przykład 3.63). Lekki i skoczny rytm w połączeniu ze stosunkową prostą melodią nadaje pieśni beztroski, niemal dziecięcy charakter. Ta prostota oddaje idylliczny nastrój zimowego krajobrazu – rozświetlonej promieniami słońca bieli śniegu, błękitu nieba i czerwieni kwitnących śliw.



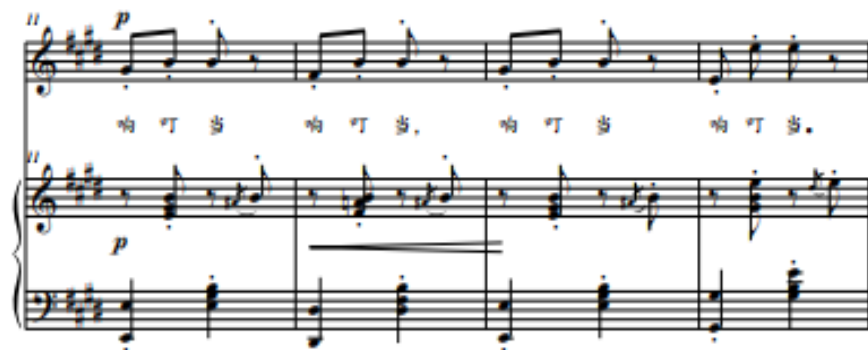
Przykład 3.63 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takty: 6-10²²⁶.

Drugi okres muzyczny – odcinek *b* – (takty 11 – 21) rozpoczyna się skocznym, ósemkowym motywem w partii wokalne, w dynamice *piano* i artykulacji *staccato*, opartym na skoku interwałowym i repetycji (patrz przykład 3.64). Akompaniament stanowi właściwie powtórzenie materiału z początku utworu. Słowa pieśni w tym odcinku obrazują bicie dzwonu onomatopeją. „响叮当” (tłum. „ding – dong”). Rosnąca amplituda skoków interwałowych w każdym kolejnym motywie (tercja,

²²⁵ Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, People's Music Publishing House, 1980.

²²⁶ Ibidem.

kwarta, tercja, oktawa), z postępującym *crescendo* popycha kompozycję ku kulminacji i wyraża narastającą radość i ekscytację podmiotu lirycznego w tej sielankowej atmosferze.



Przykład 3.64 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takty: 11-14²²⁷.

Ostatnia fraza pieśni (takty 15 – 21) jest równocześnie najbardziej rozwiniętym zdaniem muzycznym w całym utworze. Bazując na prostym schemacie harmonicznym, wykorzystanym już wcześniej (w taktach 6-10) eksploruje materiał melodyczno-rytmiczny z pierwszego okresu *a*. Kompozytor bawi się krótkimi motywami, poddając je różnym modyfikacjom w sferze rytmiki, melodyki, struktury i dynamiki, aby w rezultacie osiągnąć efekt finałowej kulminacji pogodnego nastroju (patrz przykład 3.65).



Przykład 3.65 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takty: 15-21²²⁸.

Ta ujmująca w swej prostocie pieśń nie jest wyłącznie opisem sielankowego, zimowego krajobrazu. Kompozytor Huang Zi tworzy barwną opowieść muzyczną, oddającą poetycki obraz ukazany w słowach krótkiego wiersza w stylu chińskiej poezji

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

klasycznej, której istotą jest zawarcie choćby krótkiej refleksji w motywach słownych. Choć wydawałoby się, że i treść wiersza, i muzyka pieśni „Poszukiwanie śliw wśród śniegu” opisują radosną, dziecięcą zabawę, w istocie jest to mistrzowska metafora odwiecznego dążenia człowieka do szczęścia. I kompozytor i poeta malują przed odbiorcą obraz słonecznego, mroźnego dnia i niemal banalnej bez troski w poszukiwaniu pięknych, pachnących, owocowych kwiatów. Tym samym przekazują nam głęboką, życiową prawdę, w której zimowe kwiaty śliwy stają się symbolem prostej radości, która może nam towarzyszyć w każdym momencie, jak w ostatnich słowach wierszach: „好花采得瓶供养，伴我书声琴韵，共度好时光 (tłum.: „Piękne kwiaty, zebrane, aby ozdobić wazon, towarzyszą mi, kiedy czytam, gram na pianinie i wspólnie spędzamy czas”²²⁹).

3.6.3 Analiza problematyki wykonawczej w pieśni Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”.

Podobnie jak w przypadku wcześniej dokonanych analiz problematyki wykonawczej w wybranych chińskich pieśniach artystycznych, również podczas wykonywania utworu „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” (踏雪寻梅) kluczowe jest nie tylko wierne przekazanie treści tekstu literackiego, lecz także harmonijne dopasowanie brzmienia, kolorystyki i interpretacji muzyki do tonów oraz rytmiki tekstu słownego.

Pieśń zawarta jest w krótkiej, jednoczęściowej formie i utrzymana w lekkim i żwawym tempie *Allegro*, oddając radosny nastój świeżego, zimowego dnia. Kompozytor Huang Zi poprzez kształtowanie motywów muzycznych w tej prostej strukturze znakomicie operuje linią melodyczną, aby podkreślić tony chińskich sylab, które przenoszą kluczowe treści czy symbole. Na przykład znak 晴 [qíng] w pierwszej frazie 雪霉天晴朗 [Xuě jì tiān qínglǎng] („Czysty śnieg, jasne niebo”²³⁰) przypada na dwa dźwięki, „e” i „f”. Wznoszący kierunek tego motywu melodycznego odpowiada tonowi wymowy znaku słownego. W przypadku pominięcia jednego dźwięku melodii

²²⁹ Cały tekst wraz tłumaczeniem - patrz tabela nr 25: *Tekst wiersza „Poszukiwanie śliw wśród śniegu” Liu Xue’na, wraz z tłumaczeniem*, s. 192 niniejszej pracy.

²³⁰ Ibidem.

mogłaby przybrać ton opadająco-wznoszący, co zakłócałoby zgodność muzyki z wymową (patrz przykład 3.66).



Przykład 3.66 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takty: 3-4²³¹.

Podobnie, znak 处 [chù] w wersie 腊梅处处香 [Là méi chù chù xiāng], („Wszędzie wokół pachną kwiaty śliwy”²³²), gdzie twórca wykorzystuje dokładnie ten sam motyw, co sprzyja wyraźnej artykulacji, czyniąc utwór zrozumiałym zarówno dla wykonawcy, jak i odbiorcy. Precyzja w wykonaniu tych tonów jest szczególnie ważna, zwłaszcza że *chù* jest sylabą retrofleksyjną, co dodatkowo utrudnia jej wyraźną emisję (patrz przykład 3.67).



Przykład 3.67 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takt: 5²³³.

Nieco innym aspektem zgodności dynamiki melodycznej muzyki i tekstu jest akcentowanie semantyczne. W pierwszej części pieśni (takty 1 – 10) szczególnie ważne są akcenty logiczne, przypadające na pierwsze znaki fraz: 雪 [xuě], 腊 [là] oraz 驴 [lú]. Podczas wykonania należy precyzyjnie podkreślić te słowa, jednocześnie zachowując rytmiczny przepływ melodii i uwzględniając ogólny ton pieśni (patrz przykład 3.68).

²³¹ Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, People's Music Publishing House, 1980.

²³² Patrz tabela nr 25: *Tekst wiersza „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” Liu Xue'na, wraz z tłumaczeniem*, s.192 niniejszej pracy.

²³³ Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, People's Music Publishing House, 1980.



Przykład 3.68 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takty: 1 - 10²³⁴.

Dodatkowo na znakach 晴 [qíng] - takt 3, 处 [chù] – takt 5 (i 骑 [qí] – takt 6, pojawiają się podwójne figury szesnastkowe, które w szybkim tempie utworu wymagają precyzyjnego oddania ziarnistości tych dźwięków, w celu zapewnienia klarowności brzmienia (patrz przykład 3.68).

Opierając się na dokonanej w poprzednim rozdziale analizie formalnej utworu „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, zauważyć można modyfikację rozwojową w kształtowaniu motywów muzycznych w omawianej pieśni²³⁵. Pierwsze cztery takty partii wokalne, zbudowane z dwóch, symetrycznych motywów stanowią proste i zgrabne zdanie muzyczne, które jest nośnikiem treści dwóch wersów: „Czysty śnieg, jasne niebo, Wszędzie wokół pachną kwiaty śliwy” (takty 3 – 6). Taka klarowność struktury, bazująca na prostym schemacie: poprzednik – następnik, dodatkowo wspiera przebieg nastrojowy pieśni (patrz przykład 3.68). Dzięki temu, wykonawca może zupełnie naturalnie i intuicyjnie dążyć do zróżnicowania emocji w obu fragmentach: pierwszy powinien być wykonany w spokojniejszym nastroju, natomiast drugi wymaga bardziej radosnej i wyrazistej interpretacji.

²³⁴ Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, People's Music Publishing House, 1980.

²³⁵ Patrz tabela nr 26: *Schemat budowy formalnej pieśni Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”*, s. 194 niniejszej pracy.

W kolejnym wersie, 骑驴灏桥过, 铃儿响叮当 [Qí lú bà qiáoguò, líng er xiǎng dīdāng] (Jadąc na ośle przez most, biją dzwony ding dong), nastrój osiąga niewielki punkt kulminacyjny. Rozpoczyna się od znaku 骑 [qí] na słabej części taktu i rozłożonym trójdźwiękiem przechodzi w najwyższą i najdłuższą nutę sekcji A, przypadającą na znak 驴 [lú] (patrz przykład 3.69).



Przykład 3.69 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takty: 6 - 10²³⁶.

Płynna melodyka na początku frazy (takty 6 – 8) wymaga ścisłego, ale miękkiego *legato*, zwłaszcza w celu podkreślenia kontrastu z pozostałymi słowami wykonywanymi w technice *staccato*. Ten nowy artykulacyjno-rytmiczny wzorec ilustruje lekkość dźwięków dzwonek. Obraz chłopca, jadącego z daleka na osiołku powinien być przedstawiony sugestywnie, stanowiąc zarazem liryczną kulminację utworu. Podczas wykonywania tego fragmentu należy zadbać o nieprzerwany oddech, wyraźną artykulację oraz zachowanie charakterystycznego zręcznego i wesołego wyrazu.

Część B pieśni (takty 11 – 21) charakteryzuje się nieregularną strukturą rozszerzonego okresu muzycznego²³⁷. Rozszerzona fraza pojawia się dynamicznie po półtaktowej pauzie i kontynuuje krótkie, żwawe motywy w *staccato*, które kompozytor wprowadził w finale pierwszej części pieśni. Powtarzający się tekst „铃儿响叮当” [Xiǎng dīdāng], naśladujący brzmienie dzwonów, występuje czterokrotnie. Podczas jego wykonania każdy z trzech znaków [xiǎng, dīng, dāng] powinien być akcentowany w zróżnicowany sposób: pierwszy znak [xiǎng] mocno, drugi [dīng] słabiej, trzeci

²³⁶ Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, People's Music Publishing House, 1980.

²³⁷ Patrz tabela nr 26: *Schemat budowy formalnej pieśni Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”*, s. 185 niniejszej pracy.

[dāng] umiarkowanie. Ważne jest zachowanie lekkiej i elastycznej emisji, szczególnie przy ostatnim powtórzeniu, które należy nieco spowolnić (patrz przykład 3.70).



Przykład 3.70 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takty: 11 - 15²³⁸.

Ostatnia fraza przywraca pierwotne tempo i nastrój utworu, powoli słabnąc aż do lekkiego zakończenia. Słowa: „好花采得瓶供养，伴我书声琴韵，共度好时光” (Piękne kwiaty, zebrane, aby ozdobić wazon; towarzyszą mi, kiedy czytam, gram na pianinie i wspólnie spędzamy czas) są kluczowym przesłaniem pieśni, która przez prostotę formy i treści wyraża oczywistą prawdę życiową – czerpania radości z rzeczy na pozór błahych, a jednak ważnych. Kompozytor rozwija już wcześniej wykorzystane motywy melodyczne, budując silniejszy wyrazowo ładunek i podkreślając znaczenie ostatnich słów. Tu po raz pierwszy i jedyny w całym utworze pojawia się oznaczenie dynamiki *forte*, które w płynnym *legato* doprowadza frazę do dźwięku kulminacyjnego e¹. To naturalnie prowadzi wykonawcę do zwiększenia napięcia, lecz bez utraty wesołego charakteru całej pieśni, który dodatkowo zostaje podkreślony w ostatnim skocznym motywie, gdzie ponownie następuje zmiana artykulacji na *staccato* (patrz przykład 3.71).



Przykład 3.71 – Huang Zi „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, takty: 15 - 21²³⁹.

²³⁸ Editorial Department of People's Music Publishing House, *Huang Zi Art Song Collection*, People's Music Publishing House, 1980.

²³⁹ Ibidem.

W interpretacji pieśni istotna jest staranna wymowa nagłosów i wygłosów, która powinna harmonizować z ogólnym nastrojem utworu. Ze względu na wesoły charakter opowieści oraz opis dzieci przemierzających zaśnieżone krajobrazy, tonacja utworu obejmuje zakres od oktawy małej do razkreślnej, zachowując jasny i wyraźny charakter brzmienia. Podczas śpiewu początki słów powinny być precyzyjne i wyraziste, natomiast ich wygłosy – zaokrąglone i luźne. Ważne jest, aby utrzymać jasną kolorystykę brzmienia wokalu odpowiadającą dziecięcej opowieści, co umożliwia autentyczne oddanie charakteru pieśni.

Choć w partyturze brak znaków powtórzenia, utwór często wykonywany jest dwukrotnie, aby w pełni wydobyć jego narracyjny i muzyczny potencjał. Powtórzenia fraz mogą być wzbogacane modyfikacjami, np. spowolnieniem tempa w kluczowych miejscach. Tego typu interpretacyjne podejście sprawia, że utwór nabiera bardziej ekspresyjnego charakteru, przyciągając uwagę słuchacza.

Podczas śpiewania pieśni artystycznych, takich jak „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”, ważne jest wyważenie pomiędzy prostotą melodii a artystyczną głębią interpretacji. Choć pieśń ta przypomina stylistyką utwór dziecięcy, jej wykonanie wymaga zaawansowanych technik wokalnych, które podkreślają subtelny humor i narracyjny charakter kompozycji. Tego rodzaju pieśni, choć pozornie proste, oferują bogate możliwości interpretacyjne, wymagając od wykonawcy dogłębnego zrozumienia każdej frazy i zaawansowanego warsztatu wokalnego.

Podsumowanie.

Wpływ kontekstu kulturowo-historycznego na rozwój liryki wokalne w twórczości europejskiej i chińskiej.

Proces twórczy, w tym i rozwój pieśni artystycznych jest ściśle związany z tłem historycznym i kontekstem kulturowym konkretnych krajów. Istnienie różnych środowisk kulturowych powoduje powstawanie różnic, których wpływ jest niezwykle złożony, głęboki i ma szeroki zakres oddziaływania. Patrząc z perspektywy muzycznej, jest to również ważny czynnik, który determinuje różnice między europejską a chińską liryką wokalną pod względem stylu, technik kompozytorskich, wykonawstwa itp. Można powiedzieć, że różnice kulturowe wpływają na twórczość muzyczną, a twórczość muzyczna odzwierciedla różnice kulturowe.

Kontekst kulturowy powstania europejskich pieśni artystycznych

Literatura europejska w drugiej połowie XVIII w. pod wpływem idei Oświecenia przeszła zasadniczą transformację. Pod wpływem tego nurtu ideologicznego, literatura i muzyka nieustannie rozwijały się z nową energią, a synteza tych dziedzin sztuki osiągnęła niespotykany dotąd poziom. W tym okresie Europa z jednej strony opowiadała się za humanizmem i wykorzystaniem poezji, malarstwa i muzyki do uwolnienia ukrytych pragnień i odnalezienia prawdziwej „wolności”. Z drugiej strony zaś, ludzie weszli w rezonans z twórczymi inspiracjami kompozytorów, porzucając pogon za racjonalnością tego świata i pragnąc wkroczyć w melancholię i marzenia o „innych światach”. Te dwa aspekty stanowią główne czynniki, które doprowadziły do powstania gatunku pieśni artystycznej. W XIX wieku w europejskiej literaturze i sztuce pojawił się ruch romantyczny, jako silny sprzeciw władzy, tradycji i klasycznemu stylowi, który przetoczył się przez zachodnią cywilizację pod koniec XVIII i w połowie XIX wieku. Ruch ten w odmiennym stopniu wpłynął na muzyków w różnych krajach europejskich. W XIX wieku niemieckie i austriackie pieśni artystyczne stopniowo ulegały typizacji i wpływały na rozwój tej formy w całej Europie, a europejskie pieśni artystyczne zaczęły rozwijać się bardziej energicznie, demonstrując swoją siłę witalną.

Rozwój europejskiej pieśni artystycznej odbywał się po stosunkowo prostej ścieżce. We wczesnym okresie jej rozwoju – w baroku i klasycyzmie przedstawicielami tego gatunku byli przede wszystkim J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart i L. van Beethoven; w środkowym okresie – w romantyzmie - byli to F. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn; a w późnym okresie byli to J. Brahms, H. Wolf, G. Mahler, R. Strauss i S. Rachmaninow. Wszyscy ci wybitni kompozytorzy odegrali wielką rolę w budowaniu sławy europejskiej pieśni artystycznej, a ich znakomita twórczość dodała jeszcze większego impetu dla rozwoju tego gatunku muzycznego.

Kontekst kulturowy powstania chińskich pieśni artystycznych

W latach dwudziestych XX w. przez Chiny przetoczyła się fala rewolucyjna, a pod jej wpływem zaczęły powstawać pierwsze chińskie pieśni artystyczne. Można powiedzieć, że pieśni te zaczęły pojawiać się spontanicznie pod sztandarami nauki i demokracji Ruchu Nowej Kultury oraz Ruchu Czwartego Maja. Pieśni te były po prostu specjalnym produktem dość szczególnej ery w historii Chin, kiedy to chińscy studenci wracający ze studiów zagranicznych pragnęli stworzyć „zsinizowaną” muzykę, co ostatecznie znalazło również odzwierciedlenie w pieśniach artystycznych. Od momentu powstania aż do późniejszego okresu rozwoju, chińskie pieśni artystyczne były obciążone dużym bagażem pozaartystycznym, krocząc niepewnym krokiem wraz z duchem czasu.

Kontekst kulturowy chińskich pieśni artystycznych jest bardzo złożony, gdyż wiąże się z wieloma przeplatającymi się ze sobą czynnikami. W pierwszych utworach z tego gatunku, takich jak: „Trzy życzenia dla róży” (玫瑰三愿)²⁴⁰, „Długie lata” (岁月悠悠)²⁴¹ i „Wiosenna tęsknota” (春思曲)²⁴² skomponowanych przez Huang Zi oraz twórczości innych kompozytorów, widać wyraźnie że ówczesni twórcy mieli bardzo wyidealizowany obraz rzeczywistości i wizję przyszłości. Chociaż w XX-wiecznych Chinach panował społeczny chaos i marazm, większość artystów wciąż odczuwało potrzebę poszukiwania piękna, a rewolucyjny duch przemian osiągnął niespotykany poziom. Pieśni artystyczne takich kompozytorów jak Xian Xinghai, czy Zheng

²⁴⁰ Zhang Suhua, *Ruminations on the phonetics of the lyrics of the art song "Three Wishes of the Rose"*, Journal of Jilin College of Arts, 2010, s. 7-10.

²⁴¹ Long Qiang, *Appreciation of the Art Song "The Years are Long"*, Big Stage, 2010, s. 108.

²⁴² Yan Huifang, *The inherent cultural complex of the art song "Chun Si Song"*, Qilu Yiyuan: Journal of Shandong Academy of Arts, 2010, s. 75-77.

Lucheng, poruszające tematy ocalenia narodowego i sprzeciwu wobec faszyzmu stały się niezwykle żywą inspiracją dla ruchu wyzwolenczego. Ich muzyka nasycona była rewolucyjnym i narodowym charakterem, a skomponowane przez nich pieśni rozbrzmiewały na wyzwolonych obszarach, pobudzając chińską ludność do sprzeciwu wobec Japończyków.

Po wkroczeniu w lata 60-te XX w., w chińskich filmach rewolucyjnych zaczęły pojawiać się bardzo popularne pieśni artystyczne pełne historycznych powiązań, wychwalające bohaterów i ojczyznę, inspirujące ludzi do odbudowy kraju w duchu nowego porządku, np.: „Czerwona Gwiazda podąża za mną do walki” (红星照我去战斗)²⁴³, „Źródlana woda na granicy jest jasna i czysta” (边疆的泉水清又纯)²⁴⁴, czy „Hymn bohaterów” (英雄赞歌)²⁴⁵. Utwory te stały się niemalże sztandarowymi hymnami i odznaczając się bardzo żywym stylem znakomicie oddają charakter epoki.

Po latach 60-tych pojawiła się nowa fala pieśni artystycznych, które tworzone były na podstawie wierszy znanych poetów, np. Mao Zedonga²⁴⁶ – „Śnieg” do melodii Qin Yuan Chun (沁园春·雪), czy „Oda do śliwy” do melodii Bu Suan Zi (卜算子·咏梅). Pieśni te do dziś stanowią kanwę repertuarową na wielu krajowych konkursach wokalnych jako utwory, wyznaczające wysokie standardy techniczne o znacznej trudności.

Powyższy zarys rozwoju europejskiej i chińskiej liryki wokalnejszej ukazuje wyraźne zróżnicowanie kontekstów kulturowych oraz diametralnie różniące się ścieżki ewolucji tego gatunku. Wynika to nie tylko ze specyfiki tła historycznego, ale przede wszystkim z odmienności chińskiej i zachodniej kultury muzycznej.

²⁴³ Liang Jian, *The Red Star Shows Me the Way to Fight: An Immortal Military Classic*, Xiangchao, 2010, s. 41-43.

²⁴⁴ Jiang Mengshi, *Singing Analysis of the Song "The Spring Water of the Borderland is Clear and Pure"*. Yellow River Sound, 2013, s. 86-86.

²⁴⁵ Zhuang Yuan, *"Hymn of Heroes" as a hero song*, High School Student: Youth Inspiration, 2012, s. 13-13.

²⁴⁶ Chen Zhi'ang, *On Mao Zedong's poetic songs*, Music Research, 1996, s. 9-19.

Porównanie technik twórczych, obrazujących motyw pór roku w liryce wokalne.

Z punktu widzenia procesu komponowania, utwory chińskie i zachodnie wyraźnie różnią się między sobą. Sposób tworzenia tradycyjnych pieśni chińskich charakteryzuje się „kolektywnością” i jednością pierwszego i drugiego poziomu twórczego. Tzw. „kolektywność” odnosi się do faktu, iż skoncentrowanie pracy wokół dzieła nie jest wyłącznie osobistym aktem konkretnego kompozytora. Natomiast „jedność pierwszego i drugiego poziomu twórczego” oznacza, że tworząc, kompozytor jest również śpiewakiem i wykonawcą. Proces komponowania jest równocześnie procesem śpiewania lub grania – nie ma podziału między pierwszym a drugim poziomem twórczym, a cały proces jest wysoce improwizowany. Natomiast sposób tworzenia zachodnich dzieł muzycznych (głównie odnosi się do dzieł zachodnich profesjonalnych kompozytorów) jest indywidualny, a pierwszy i drugi poziom twórczy zostaje rozdzielony. Zachodnie dzieła muzyczne są owocem osobistej pracy kompozytora i odzwierciedlają ich silne indywidualne cechy. Jednocześnie istnieje rozdział między pierwszym i drugim poziomem twórczym, tzn. twórczość kompozytora polega na ukończeniu partytury, natomiast rola wykonawcy stanowi właściwie proces odtwórczy z dodaniem indywidualnej głębi interpretacyjnej.

W ramach europejskiej twórczości liryki wokalne rozwijały się różnorodne formy pieśni, które w zależności od epoki i tradycji narodowych przyjmowały specyficzne cechy stylistyczne i formalne. Przeprowadzona w poprzednich rozdziałach analiza formalna wybranych pieśni pozwala nie tylko zrozumieć ich strukturę, ale także uchwycić kulturowe i emocjonalne tło epoki, która je ukształtowała. W ramach niniejszego badania szczególna uwaga zostanie poświęcona porównaniu różnorodności w sposobie kształtowania formy przez kompozytorów europejskich i chińskich oraz opisaniu spektrum możliwości wyrazowych, które dają wykonawcy konkretne formy.

a) Wiosna

Dla porównania koncepcji twórczych przedstawiających obraz wiosny, w tym rozdziale przywołane zostaną utwory F. Schuberta „Sen o wiosnie” (oryg. „Frühlingstraum”) oraz Huang Zi „Wiosenne rozmyślenia” (oryg.: „春思曲” – [Chun si qu]).

W XIX-wiecznej europejskiej twórczości wokalnej pieśń artystyczna osiąga swój rozkwit i staje się jednym z najbardziej reprezentatywnych gatunków tego okresu. Romantyzm ze swoim naciskiem na emocjonalność, indywidualizm, głęboki związek muzyki i tekstu kształtuje kanwę struktur formalnych tego gatunku. Obok pieśni zwrotkowych, opartych na powtarzalności melodii każdej strofy poetyckiej, dominowały pieśni przekomponowane, w których muzyka ewoluowała wraz z tekstem, pozwalając na głębszą narrację. We wszystkich przypadkach jednak kompozycje przyjmują bardziej złożone struktury muzyczne, które bazują na szeregu kompletnych i często niezależnych odcinków (lub większych części), z różnymi zasadami łączenia i elastyczną liczbą fragmentów, w zależności od gatunku.

F. Schubert ze swoim opusem ponad 600 pieśni, został uznany za ojca romantycznego Lied. W jego twórczości melodia i harmonia subtelnie podkreślają znaczenie tekstu, a akompaniament fortepianowy często pełni rolę równorzędną z partią wokalną. Pieśń „Frühlingstraum” z cyklu „Winterreise”, której szczegółowa analiza formalna została przedstawiona w rozdziale 2.3 niniejszej pracy²⁴⁷ stanowi przykład idealnej symbiozy muzyki poezji, gdzie oba komponenty są równorzędne w wyrażaniu emocji sensów artystycznych. Wiersz Wilhelma Millera, pełen kontrastów między marzeniem o wiosnie a rzeczywistością zimowego krajobrazu, wyznacza formalną strukturę pieśni. Jednakże to Schubert poprzez bogactwo środków kompozytorskich nadaje tekstowi nową, głębszą interpretację. Budowa formalna pieśni Schuberta ściśle odzwierciedla podział wiersza Millera, który składa się z sześciu zwrotek, zorganizowanych w kontrastujące obrazy marzenia i brutalnej rzeczywistości²⁴⁸. Schubert przeplata w pieśni dwie zasadnicze sekcje: liryczne marzenie o wiosnie (większość zwrotek jest utrzymana w tonacji durowej) i konfrontację z rzeczywistością zimy (fragmenty w tonacji molowej). Forma pieśni jest mieszana, poszczególne zwrotki mają częściowo powtarzalną melodykę, lecz kompozytor wprowadza zmiany harmoniczne i rytmiczne by podkreślić kluczowe momenty tekstu. W sekcjach „marzenia” Schubert stosuje łagodną, płynną linię melodyczną i harmonikę opartą na akordach durowych, co buduje obraz idyllicznej, wiosennej sielanki. Natomiast w partiach odzwierciedlających rzeczywistość wprowadza ostre modulacje do tonacji molowych, często podkreślane zmianami

²⁴⁷ Patrz tabela nr 6: *Budowa formalna pieśni „Frühlingstraum” F. Schuberta*, s. 59.

²⁴⁸ Ibidem.

dynamicznymi. Przykładem jest przejście z euforycznego snu w dramatyczną konstatację zimowego krajobrazu. Akompaniament w *Frühlingstraum* pełni kluczową rolę narracyjną. W partiach „marzenia” słyszymy delikatne *arpeggia*, które imitują śpiew ptaków lub dźwięk strumyka, kreując obraz idyllicznej wiosny. Gdy bohater powraca do rzeczywistości, fortepian nabiera ostrego rytmicznego charakteru, często przypominającego chropowaty dźwięk zimowego wiatru lub stukot kroków na zamarzniętej ziemi. Kompozytor mistrzowsko wykorzystuje również zmiany tempa i rytmu do podkreślania emocji. Sekcje „marzenia” są utrzymane w kołyszącym metrum 6/8, co symbolizuje spokój i harmonię, natomiast dramatyczne fragmenty rzeczywistości przyjmują bardziej surowy, punktowany charakter, co potęguje kontrast między sferą marzeń a realnym światem. Choć poezja Müllera dostarcza ram narracyjnych, muzyka Schuberta nie jest jedynie ich ilustracją – ona reinterpretuje i pogłębia poetyckie obrazy. Wszystkie elementy dzieła muzycznego wzmacniają emocjonalny wymiar tekstu. Dzięki bogactwu harmonii i dynamiki z olbrzymią intensywnością jednocześnie oddają i wzbudzają melancholię, tęsknotę i gorycz. Kompozytor poprzez powtórzenia fraz i zmiany harmoniczne nadaje nowe znaczenia, sugerując wewnętrzne napięcia i rozterki bohatera, których tekst sam w sobie nie wyraża wprost. Schubert stworzył niezwykle wyrazisty dialog między sferą marzeń a rzeczywistością, a zastosowane przez niego kontrasty tonalne i formalne oddają dychotomię psychologiczną romantycznego bohatera, która stanowi centralną ideę utworu.

Analizując formy liryki wokalne w twórczości chińskich kompozytorów, możemy wyróżnić podobne struktury jak w twórczości europejskiej. Choć, pieśni chińskie mają zupełnie inne podłoże kulturowe, ideologiczne i wyróżnia je odmienna od europejskiej stylistyka, to zważywszy wpływy zachodniego kształcenia XX-wiecznych twórców Chin nietrudno o paralelę gatunkową. Główne typy strukturalne w tradycyjnej muzyce chińskiej obejmują strukturę monodyczną (单体结构), strukturę wariantową (变体结构), kontrastującą strukturę powiązań (对比联体结构), strukturę cykliczną (循环结构) i mieszaną strukturę swobodną (混合自由结构). Z punktu widzenia kompozycji, można wyróżnić formy jednoczęściowe (一部曲式), dwuczęściowe (二部曲式) i trzyczęściowe (三部曲式). Kompozycje o strukturze składającej się z więcej niż trzech części to kompozycje wieloczęściowe (多部曲式),

formy powtarzalne (叠奏曲式) i formy wariacyjne (变奏性曲式). Jeśli chodzi o orkiestrację, to istnieją formy o charakterze łączonym (联曲类曲式) i formy o charakterze cyklicznym (套曲类曲式). Istnieją również formy cyrkularne (循环性曲式) rozwijane poprzez wielokrotne zestawiania, powtórzenia i naprzemienne zmiany. W twórczości chińskiej pojawiają się też pewne formy muzyczne, które są stosunkowo mało precyzyjne, głównie z powodu oparcia na improwizacji. Jeśli improwizacja w pieśniach ludowych, pieśniach pasterskich czy pieśniach antyfonalnych przejawia się głównie w swobodnym rozszerzaniu i zawężaniu składowi i rytmu, to stopień improwizacji niektórych utworów instrumentalnych może wpływać na zmianę ogólnej formy muzycznej. Wykonywanie tego rodzaju muzyki to proces wyrażania i prezentowania swoich osobistych umiejętności bez ograniczeń oraz bez potrzeby wcześniejszego tworzenia szczegółowego i skomplikowanego projektu. Całość sprawia wrażenie stosunkowo swobodnej konstrukcji. Jeśli chodzi o sposób wykonania, to styl chiński bardzo różni się od stylu wielkich zachodnich koncertów, gdzie wymagano, aby muzyka miała wyraźną logikę i ścisłą strukturę, aby zdobyć akceptację publiczności.

Pieśń artystyczna „Wiosenne rozmyślenia” (oryg.: „春思曲” – [Chun si qu]), skomponowana przez Huang Zi wykorzystuje dwie różne muzyczne formy: *chanling* (缠令) i *chanda* (缠达). Szczegółowa analiza budowy formalnej tej pieśni została przedstawiona w rozdziale 3.1.1²⁴⁹. *Chanling* składa się z wielu połączonych ze sobą odcinków, ze wstępem na początku i kodą na końcu. Forma *chanling* może być długa lub krótka, w zależności od potrzeb. *Chanda* nazywana jest także *zhuanta* (转踏) lub *chuanta* (传踏). Rozpoczyna się wstępem, po którym następują kolejno powtórzenia dwóch motywów melodycznych²⁵⁰. Huang Zi w swojej twórczości łączył elementy tradycyjnej muzyki chińskiej z zachodnimi technikami kompozytorskimi, a przywołana tu pieśń „Wiosenne rozmyślenia” jest doskonałym przykładem takiej syntezy, w której zastosowane środki muzyczne kreują sugestywny obraz wiosny. W tym utworze

²⁴⁹ Patrz rozdział 3.1.1 *Analiza formalna pieśni Huang Zi „Wiosenne rozmyślenia”*, s. 124.

²⁵⁰ Zhang Min, *Spring Thoughts--Analysis of Huang Zi's Song "Spring Thoughts"*. Music Exploration, 2003, s. 65-66.

zestawienie odcinkowe w bazujące na połączeniu form *chanling* (缠令) i *chanda* (缠达) możemy porównać do stroficznej formy pieśni europejskich²⁵¹. Taka budowa podkreśla regularność i harmonię, kojarzone z cyklicznością natury i odradzająca się wiosną. Melodyka charakteryzuje się płynnością i łagodnymi liniami, które naśladują śpiew ptaków i delikatny powiew wiosennego wiatru. Huang Zi wykorzystuje pentatonikę, typową dla Chińskiej muzyki ludowej, co nadaje pieśni narodowy charakter i przywołuje obrazy chińskiego krajobrazu wiosennego. Rytmika jest umiarkowana i stabilna, co odzwierciedla spokój i równowagę przyrody budzącej się do życia. Brak nagłych zmian metrycznych pozwala słuchaczowi skupić się na kontemplacji piękna wiosennej natury. Kompozytor łączy tradycyjne chińskie harmonie z zachodnią tonalnością, tworząc unikalne brzmienia. Użycie konsonansowych współbrzmień i unikanie dysonansów, wprowadza atmosferę spokoju i harmonii. Dynamika w pieśni jest subtelna, z przewagą *piano* i *mezzopiano*, co oddaje delikatność i subtelność wiosennej aury. Stopniowe *crescendo* mogą symbolizować narastającą energię przyrody, podczas gdy *decrescendo* przywołują momenty refleksji i spokoju. Jeśli pieśń jest wykonywana z akompaniamentem fortepianu, partia instrumentalna pełni rolę ilustracyjną, naśladując dźwięki natury, takie jak szum strumyka czy śpiew ptaków, co wzbogaca obraz wiosny. Huang Zi w „Wiosennych rozmyśleniach” mistrzowsko wykorzystuje środki kompozytorskie, aby stworzyć sugestywny, pełen uroku obraz wiosny, poprzez połączenie tradycyjnych chińskich elementów muzycznych z zachodnimi technikami. Kompozytor osiąga uniwersalny przekaz, który przemawia do słuchaczy niezależnie od ich kulturowego kontekstu.

b) Lato

Cechy strukturalne zachodniej muzyki tradycyjnej przejawiają się całościowo w prezentacji motywów oraz rozwoju tematów aż do struktury muzycznej. W rozwoju tematów często stosuje się podstawowe wzorce powtórzenia, zestawienia, odtworzenia, wariacji i cyklu, na podstawie których powstaje odpowiednio forma jednoczęściowa, forma zestawiona, forma trzyczęściowa z reprzyzą, wariacja, rondo i forma sonatowa. Znaczenie „tematu” jest szczególnie ważne w tradycyjnej muzyce zachodniej. Jest on charakterystyczną i wyrazistą ideą, która ma względnie niezależną strukturę, jest

²⁵¹ Patrz tabela nr 14: *Budowa formalna pieśni „Wiosenne rozmyślenia” Huang Zi*, s. 82.

kompletna w znaczeniu, ma swoisty charakter i dużą siłę wyrazu. W utworze może występować jeden lub kilka tematów, w zależności od treści utworu i jego wielkości.

Przykładem takiej idei tematycznej może być pieśń „Luna d'estate” P. Tostiego. Kompozytor w tym utworze stara się nadać tematowi wyrazistości pod względem nastroju, gatunku i stylu, czyniąc go rdzeniem dla ogólnego tonu dzieła, a następnie wykorzystuje różne, wymienione powyżej środki w celu jego rozwinięcia. Niezależnie od tego, czy są to zmiany melodyczne czy rytmiczne, dostosowanie rejestrów, czy nawet tworzenie harmonicznym i tonalnym kontrapunktów, to zastosowanie zasad jedności motywu tematycznego oraz przejrzystości tonalnej nadaje dziełu logiczną strukturę, opartą na zasadzie tworzenia określonej formy zgodnie z emocjonalną treścią dzieła. Szczegółowa analiza formalna tej pieśni została przedstawiona w rozdziale 2.4.2²⁵². Tematem przewodnim pieśni jest kontemplacja piękna letniego księżyca i związanych z nim uczuć. Główny motyw melodyczny odzwierciedla spokój oraz tajemniczość nocnego krajobrazu, a także subtelne emocje towarzyszące obserwacji księżyca letnią noc. Temat i powiązane z nim części strukturalne są uważane za główne części formy tego utworu, podczas gdy inne elementy, takie jak wprowadzenie, łącznik, uzupełnienie i koda są uważane za podrzędne części strukturalne. Tosti stosuje płynne, kantylenowe linie melodyczne o śpiewnych motywach z delikatnymi ozdobnikami, podkreślającymi liryczny charakter utworu. Kompozytor wykorzystuje bogate, ale subtelne zwroty harmoniczne, które tworzą ciepłą i intymną atmosferę. Użycie akordów septymowych i nonowych dodaje harmonii głębi i zmysłowości. Delikatny rytm i dynamiczne niuanse wprowadzają słuchacza w kontemplacyjny nastrój. Akompaniament fortepianu, emitujący dźwięki natury, dopełnia całości, tworząc pełen uroku muzyczny pejzaż letniej nocy pod księżycem.

W chińskich utworach „temat” nie posiada tak ważnej roli, a jego koncepcja i zastosowanie w tradycyjnej muzyce chińskiej różni się od zachodniej idei. Przykładem może być pieśń „Lato”, autorstwa nieżyjącego już, słynnego chińskiego kompozytora Jin Xiang z cyklu z cyklu „Pieśni o Czterech Porach Roku” (oryg. „子夜四时歌·夏” – [Xia])²⁵³. Schemat budowy oraz szczegółowa analiza formalna tej

²⁵² Patrz tabela nr 8: *Budowa formalna pieśni „Luna d'estate” P. Tostiego*, s. 69.

²⁵³ Xu Mingzhe, *Analyzing the Artistic Characteristics and Singing Style of the Song of the Four Times of the Night*, New Campus: upper ten journal, 2015, s. 89-90.

pieśni zaprezentowana została w rozdziale 3.3.2²⁵⁴. Utwór ten prezentuje dwie główne metody strukturalne w rozwoju muzyki i generowaniu formy muzycznej: metodę struktury melizmatycznej (腔式结构) oraz metodę grup tonalnych (音群结构). Przykładami struktury melizmatycznej są np. ludowe pieśni melizmatyczne dwugłosowe (二声腔歌曲) i trzygłosowe (三声腔歌曲), w których często pojawiają się dłuższe linie melodyczne oparte na jednej sylabie tekstu. W pieśni „Lato” Jin Xiang zastosował melizmaty w celu oddania dynamiki i intensywności letnich pejzaży, głównie przez rozbudowane frazy wokalne, ilustrujące poetyckie obrazy przedstawione w wierszu.

Druga metoda – struktur grup tonalnych – odnosi się do zestawień dźwięków, tworzących określone współbrzmienia, które kształtują harmoniczną strukturę utworu. Organizacja struktury tonalnej kompozycji osiągnięta jest za pomocą „motywów podstawowych” (核心音调). Te podstawowe motywy są znacznie mniej rozwinięte niż tematy lub *qupai* (曲牌) i często zaczynają się od trzech lub dwóch dźwięków, a nawet pojedynczego dźwięku. Ogólna organizacja utworu muzycznego jest osiągnięta poprzez rozwijanie, rozbudowanie lub zmiany kształtu. Jin Xiang, łącząc tradycyjne chińskie skale z zachodnimi technikami kompozytorskimi, wykorzystuje specyficzne grupy tonalne, aby oddać atmosferę lata. Wyraża się to głównie w strukturze linii melodycznej partii wokalne pieśni, opartej na krótkich motywach budowanych na tradycyjnych, chińskich skalach pięciodźwiękowych. W utworze „Lato” kompozytor wprowadza charakterystyczne motywy przewodnie, które pojawiają się w różnych partiach utworu, symbolizując stałe elementy letniego krajobrazu, takie jak słońce, czy ciepły wiatr. Powtarzalność tych motywów, choć często poddanych różnym przeobrażeniom, buduje spójność formalną pieśni.

Dodatkowymi metodami w budowaniu formy utworu są: struktura układu tempa (速度布局结构) oraz struktura metryczna *banshi* (板式结构). Schemat rytmiczno-agogiczny stanowi niezwykle ważną makrostrukturą w tradycyjnej muzyce chińskiej. Jin Xiang jako kompozytor znany z mistrzowskiej syntezy chińskich

²⁵⁴ Patrz rozdział 3.3.2. *Analiza formalna pieśni Jin Xiang "Lato"*, s. 158.

elementów tradycyjnej muzyki i twórczych technik Zachodu, wykorzystywał wyżej wymienione środki: melizmatykę, specyficzne grupy tonalne. Motywy przewodnie oraz zróżnicowane tempo, aby stworzyć bogaty i sugestywny obraz lata w swoim utworze.

c) Jesień

Muzyka jest dziedziną sztuki, która daje wrażenia słuchowe, a różne materiały dźwiękowe użyte w utworach muzycznych można włączyć do ogólnej koncepcji elementów języka muzycznego. Jednak wygenerowanie prawdziwego języka muzycznego często wymaga współgrania wielu elementów muzycznych w celu stworzenia systemu zdolnego do wyrażania znaczeń i uczuć. Zgodnie z kompozycją utworów i koncepcją tradycyjnej muzyki zachodniej, jej główne dzieła są przeznaczone na koncerty i przedstawienia teatralne. Elementy języka muzycznego obejmują głównie linię melodyczną, rytm, metrum, tempo, intensywność, rejestr, sposób grania (śpiewania), barwę, tryby, tonację, harmonię i fakturę. W konkretnych kompozycjach i wykonaniach muzycznych elementy te są wykorzystywane jako podstawowe środki wyrazu i służą integralności muzyki.

Znakomitym tego przykładem jest utwór Ralpa Vaughana Williamsa „Wagabunda” (ang. „The Vagabond”), gdzie unikalny styl tego kompozytora wyrażony zostaje poprzez syntezę wpływów muzyki ludowej, średniowiecznych skal modalnych oraz tradycji angielskiego romantyzmu. W pieśni tej twórca stosuje skale modalne, które nadają utworowi archaiczny i surowy charakter, nawiązując do muzyki średniowiecznej i renesansowej. Układ tonalny zdominowany przez przebiegi harmoniczne od c-moll do e-moll, zawierające kombinację skali eolskiej i doryckiej²⁵⁵, z często pojawiającymi się dysonansami. Taki zabieg kreuje w pieśni mieszany nastrój pomiędzy smutkiem i nadzieją i podkreśla prostotę i niezależność wędrowca. Williams wyłamuje się z tradycyjnych ram harmoniki funkcyjnej i komponuje tak, aby materiał muzyki ludowej zachował swój pierwotny charakter, a jednocześnie był na wysokim poziomie artystycznym. Skale modalne, zastosowane w partii wokalne nadają melodii surowość i prostotę, a jednocześnie wprowadzają pewien dystans emocjonalny, zgodny z filozofią podróżnika. Chociaż materiał dźwiękowy w zapisie wydaje się gęsty od znaków chromatycznych, łatwo zauważyć, że tonacja jest przejrzysta, a harmonia

²⁵⁵ Lawton J. J., *Songs of Travel: An Analytical Study of Ralph Williams' Compositional Styles*, 2022.

bazuje na prostocie i przejrzystości, co pozwala skupić się na melodii i tekście. Te subtelne zmiany chromatyczne podkreślają bardziej dramatyczne momenty tekstu, jak np. refleksje nad wyzwaniem życia w drodze. Williams często stosuje proste współbrzmienia triadyczne (np. I – IV – V), które nawiązują do tradycyjnej angielskiej pieśni ludowej. Te proste kadencje są również zabiegiem wyrazowym, podkreślającym prostolinijność życia wędrowca. Z kolei wzbogacenie harmoniki o paralelne ruchy kwintowe, dość ascetyczne i archaiczne w swojej wymowie, buduje poczucie przestrzeni i nieograniczoności, symbolizując wolność i nieskrępowanie wędrowki. Harmonia w pieśni „The Vagabond” jest ściśle podporządkowana tekstowi Roberta Louisa Stevensona, a jej celem jest oddanie zarówno fizycznego, jak i duchowego aspektu życia wędrowca. Stały rytm akompaniamentu w niskich rejestrach fortepianu, przypominającym marszowe kroki, symbolizuje nieustanną wędrowkę, a oparta na prostych progresjach i oscylująca wokół toniki harmonia jeszcze wzmacnia to wrażenie. Modalność i prostota harmoniczna pozwalają kontrastować momenty refleksji z bardziej energicznymi odcinkami. Na przykład tonacje oparte na skali doryckiej mogą oddawać spokojne, kontemplacyjne aspekty wędrowki, podczas gdy skala eolska wprowadza bardziej dynamiczne, optymistyczne elementy. Struktura harmoniczna jest spójna z budową formalną co wspólnie podkreśla uniwersalność przesłania o wolności i prostocie życia, nadając utworowi wyjątkowy, ponadczasowy charakter.

Z kolei chińska koncepcja twórcza zakłada, że muzyka jest rodzajem procesu lub budowania atmosfery. Nacisk kładziony jest nie na samą strukturę, lecz na ogólny wyraz całego przepływu energetycznego muzyki oraz na aspektach emocjonalnych. Punktem stycznym chińskiej i europejskiej idei pieśni artystycznej jest jej nierozwalny związek z tekstem. Chińscy kompozytorzy tworząc muzykę, mając odmienny punkt wyjścia – nie strukturę, lecz bardziej budowanie brzmieniowych obrazów - w rezultacie podobnie jak w twórczości europejskiej przedstawiają dogłębnie i szczegółowo nastrój i koncepcję artystyczną wiersza, tak aby muzyka i tekst były połączone w jedno. Akompaniament odgrywa ważną rolę w ogólnej strukturze muzyki, gdyż w ramach technik twórczych, konotacje tekstów mogą być eksplorowane na głębszym poziomie. W oparciu o zachowanie rytmów starożytnych wierszy i pieśni, muzyka czerpie z zachodnich struktur harmoniczych oraz form muzycznych, lecz często wykorzystuje etniczną skalę pentatoniczną.

Przykładem takiej koncepcji twórczej jest chińska pieśń artystyczna „Nocne cumowanie przy Moście Klonowym” (oryg. „月落乌啼霜满天” - [*Feng qiao ye bo*]), skomponowana przez Lai Yinghai’a²⁵⁶. W tym utworze, którego szczegółowa analiza została przedstawiona w rozdziale 3.4.2²⁵⁷, widać wyraźnie jak idea tworzenia obrazów brzmieniowych (*yinhua*) odgrywa nadrzędną rolę w stosunku do formalnych struktur, typowych dla europejskich pieśni artystycznych. Kompozytor, czerpiąc z tradycyjnych chińskich skal i technik, kreuje dźwiękowe pejzaże, które oddziałują na wyobraźnię słuchacza, podkreślając znaczenie treści emocjonalnej i obrazowej ponad formalną konstrukcją utworu. Lai Yinghai w swojej pieśni stosuje tradycyjne chińskie skale, takie jak: pentatonika czy heptatonika. Pierwsza z nich tworzy specyficzny klimat dźwiękowy, odmienny od europejskiego systemu dur-moll i umożliwia tworzenie płynnej linii melodycznej o medytacyjnej naturze, co sprzyja budowaniu obrazów brzmieniowych. Rozszerzenie pentatoniki o dodatkowe dwa dźwięki (skala heptatoniczna), często stosowane w chińskiej muzyce ludowej pozwala na większą różnorodność harmoniczną i melodyczną, wzbogacając paletę dźwiękową kompozycji. Dla wzbogacenia ilustracji dźwiękowych oraz dla głębszego oddania stanów emocjonalnych, w omawianej pieśni “Nocne cumowanie przy Moście Klonowym” Lai Yinghai wykorzystuje onomatopieczne efekty dźwiękowe: imitacje odgłosów natury, takich jak szum wody czy śpiew ptaków, które są realizowane poprzez specyficzne zestawienia dźwięków i zabiegów artykulacyjnych, co potęguje wrażenie obecności w opisywanym miejscu. Dodatkowo brak sztywnej metryki i swobodne tempo naśladują naturalne rytmy przyrody, tworząc płynność i organiczność muzyki. Taka elastyczność rytmiczna jest cechą charakterystyczną dla chińskiej estetyki muzycznej.

W przeciwieństwie do europejskich pieśni artystycznych, gdzie forma odgrywa kluczową rolę, w chińskiej muzyce tradycyjnej struktura formalna jest podporządkowana kreacji obrazów dźwiękowych. W pieśni Lai Yinghai kompozycja nie jest ograniczona sztywnymi schematami formalnymi. Swobodna forma rozwija się zgodnie z narracją tekstu i jego emocjonalnym przebiegiem, co pozwala na pełniejsze oddanie treści poetyckiej. Linia melodyczna ściśle podąża za intonacją i rytmem języka

²⁵⁶ Li Shufen, *Artistic characteristics of Lai Yinghai's song "Maple Bridge Night Docking"*, Chinese Music, 2009, s. 53-56.

²⁵⁷ Patrz rozdział 3.4.2. – *Analiza formalna pieśni Li Yinghai „Nocne cumowanie przy Moście Klonowym”*, s. 179.

chińskiego, co wzmacnia związek między tekstem a muzyką, tworząc jednolity i zintegrowany obraz brzmieniowy. Dzięki zastosowaniu tradycyjnych skal i technik kompozytorskich Lai Yinghai tworzy pieśń, która ewokuje konkretne obrazy. Słuchacz może niemal „zobaczyć” nocne krajobraz przy moście klonowym, co jest efektem mistrzowskiego połączenia muzyki z poetyckim obrazem. Dodatkowo oddziałuje emocjonalnie, gdyż brzmienie pieśni wywołuje uczucie nostalgii, spokoju czy zadumy, co jest celem chińskiej koncepcji obrazów brzmieniowych i bezpośredniego wpływu na emocje odbiorcy. Pieśń „Nocne cumowanie przy Moście Klonowym” jest doskonałym przykładem chińskiej koncepcji twórczej, gdzie nadrzędną rolę odgrywa kreacja dźwiękowych pejzaży i emocji a nie formalna struktura utworu. Utwór bazuje na pentatonice i heptatonice z wykorzystaniem faktury polifonicznej. Każda fraza (z wyjątkiem piątej) jest oparta na dwóch różnych tonacjach systemu Gong, do którego zostały dodane barwy *Yayue* i *Yanyue*, co czyni muzykę niezwykle różnorodną.

Wykorzystanie powyższych elementów i technik kompozytorskich pozwala na głębokie połączenie muzyki z poezją, tworząc wspólną i sugestywną całość, która w swoim zamyśle różni się od europejskich pieśni artystycznych, kładących większy nacisk na formalną konstrukcję.

d) Zima

Dokonując niniejszej analizy komparatywnej europejskich i chińskich koncepcji twórczych w komponowaniu pieśni artystycznych widać wyraźnie odmienne podejście do relacji między muzyką a tekstem, użycia środków kompozytorskich oraz sposobów zobrazowania przyrody i emocji. Wykorzystując wspólny mianownik jakim jest motyw pory zimowej poniżej dokonana zostanie synteza dotychczasowych rozważań i twierdzeń, w oparciu o wybrane pieśni: P. Tostiego „Smutna zima” (wł. “Inverno triste”) i Huang Zi’a „Poszukiwanie śliw wśród śniegu” (oryg. „踏雪寻梅” - [Ta xue xun mei]).

Paolo Tosti, jako przedstawiciel włoskiej pieśni artystycznej (*romanza da salotto*), czerpie z romantycznej estetyki, koncentrując się na intymnym przekazie emocji i ścisłym związku muzyki z tekstem. Pieśń „Inverno triste”, której szczegółowa

analiza przedstawiona została w rozdziale 2.7²⁵⁸, jest głęboko zakorzeniona w tradycji romantycznej, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w strukturze muzycznej, wykorzystanych środkach techniki kompozytorskiej, jak i w emocjonalnym wyrazie tego utworu. W tworzeniu nastroju Tosti stosuje typową dla XIX-wiecznej muzyki wokalne narracyjność, która przejawia się w przekazie głębokiego poczucia samotności i smutku, charakterystycznych dla romantycznej fascynacji uczuciami melancholii i tęsknoty.

Ekspresyjna melodyka opiera się na kantylenowych liniach, z łagodnym frazowaniem. Melodia rozwija się stopniowo, prowadząc słuchacza przez refleksję nad zimą jako symbolem przemijania i smutku. Partia wokalna jest silnie związana z tradycją włoskiego *bel canto*. Swobodna artykulacja, delikatne *portamento* i długie frazy pozwalają na pełne rozwinięcie ekspresji. Tosti, podobnie jak Schubert czy Schumann, traktuje śpiewaka jako narratora, który opowiada muzyczną historię, dlatego podążająca za intonacją tekstu melodia i jej deklamacyjność wyraźnie wzmacnia dramatyzm i znaczenie słów.

Innym środkiem wyrazowym jest harmonika, w której pojawia się subtelna chromatyka, wzmacniająca poczucie niepewności i wewnętrznego niepokoju. Częste modulacje oraz zmiany trybu na molowy wprowadzają melancholijny nastrój. Zamiast jednoznacznych zakończeń fraz, kompozytor wprowadza niedomknięte kadencje zawieszone, co buduje napięcie i podkreśla zmienność emocji, typową dla romantycznej wrażliwości.

Akompaniament fortepianowy nie tylko wspiera linię wokálną, ale również maluje zimowy krajobraz poprzez subtelne figury rytmiczne i harmoniczne. Delikatne *arpeggia* ilustrują opadające płatki śniegu, a rytmiczna regularność nawiązuje do samotnych kroków w mroźnym pejzażu. Partia fortepianu, zgodnie z romantyczną koncepcją współtworzy narrację, odpowiadając wokaliście i rozwijając muzyczne motywy.

Sama forma pieśni²⁵⁹, bardzo klarowna, oparta na wyraźnym schemacie zwrotkowo-refrenowym wspiera czytelność narracji tekstu i jego emocjonalny rozwój.

²⁵⁸ Patrz rozdział 2.7 - *Ilustracja zimy w pieśni Paola Tostiego „Smutna zima” (oryg. „Inverno triste”)*, s.105 niniejszej pracy.

²⁵⁹ Patrz tabela nr 14: *Budowa formalna pieśni „Inverno triste!” P. Tostiego*, s.108 niniejszej pracy.

Zima w pieśni P. Tostiego „Inverno triste” nie jest jedynie opisana, ale staje się symbolem wewnętrznego osamotnienia i przemijania, co podkreśla uniwersalny romantyczny wpływ natury jako zwierciadła emocji. Kompozytor nie tylko tworzy muzykę, która ilustruje tekst, ale buduje jednocześnie emocjonalny świat, w którym ta pora roku staje się zarówno tłem, jak i metaforą uczuć, dzięki czemu pieśń ta odzwierciedla romantyczną ideę nierozzerwalnego związku między sztuką a emocjami na poziomie wszystkich elementów dzieła muzycznego.

Z kolei współczesna chińska pieśń artystyczna, z jednej strony czerpie z zachodnich zdobyczy kompozytorskich, a przy tym zachowuje swoją unikalną stylistykę, opartą na źródłowym dziedzictwie tradycyjnej muzyki, której rozwój przez wieki opierał się odległym wpływom europejskim. Przywołując dla porównania zimowego obrazu kompozycję Huang Zi pt. „Poszukiwanie śliw wśród śniegu” widać wyraźnie koncentrację na nieco innych środkach wyrazowych niż w omawianej powyżej kompozycji P. Tostiego. Huang Zi przedstawia krajobrazy chłodnej pory roku głównie w oparciu o modalność i kolorystykę brzmieniową. Kompozytor stosuje skale pentatoniczne, które nadają pieśni etniczny charakter, odzwierciedlając chińską estetykę kontemplacji przyrody. Materiał dźwiękowy tych skal tworzy subtelne napięcia i rozluźnienia w przebiegu ekspresji i wprowadza nastrój ciszy i harmonii zimowego pejzażu. W pieśni pojawiają się specyficzne ornamenty (glissanda, tremolanda), które imitują delikatny szelest śniegu i symbolizują piękno i wytrwałość kwiatów śliwy kontrastujących z surowością zimy.

Zima jest w chińskiej tradycji nie tylko porą roku, ale także symbolem wytrwałości i nadziei. Huang Zi używa kontrastu między spokojnymi frazami melodycznymi a bardziej intensywnymi momentami harmonicznymi, aby oddać poszukiwanie piękna (kwiatów śliwy) w trudnych warunkach chłodnych dni.

Akompaniament pełni podobną rolę, jak w pieśniach europejskich i nie ogranicza się jedynie do funkcji wspierającej, ale stanowi równorzędny element obrazotwórczy. Z kolei forma pieśni jest dużo bardziej elastyczna w porównaniu do europejskiej tradycji. Dokładna analiza budowy tego utworu przedstawiona została w rozdziale 3.6.2 ²⁶⁰, gdzie w przedstawionej tabeli widać prostą budowę jednoczęściową, jednak bazującą na luźno zestawionych niesymetrycznych

²⁶⁰ Patrz rozdział 3.6.2 Budowa formalna pieśni Huang Zi „Poszukiwanie śliw wśród śniegu”, s. 191 niniejszej pracy.

odcinkach²⁶¹. Muzyka rozwija się zgodnie z narracją tekstu i dąży do stworzenia obrazów dźwiękowych, co podporządkowuje strukturę muzyczną treści poetyckiej.

Pieśni artystyczna, zarówno europejska, jak i chińska, mimo odmiennych tradycji kulturowych, historycznych i społecznych, posiada wspólny mianownik - jest doskonałą syntezą muzyki i poezji. Zarówno w pieśni „Inverno triste” P. Tostiego jak i „Poszukiwanie śliw wśród śniegu” Huang Zi’a, muzyka oraz słowo współdziałają, tworząc głębokie obrazy i intensywnie oddziałując na ludzkie emocje. W obu tradycjach muzyka ściśle podąża za treścią poetycką, wydobywając jej znaczenie i emocjonalną głębię. Melodie wokalne są ukształtowane tak, aby podkreślać intonację i rytm języka, co wzmacnia przekaz tekstu. Zarówno europejska jak i chińska pieśń artystyczna choć stosują odmienne środki muzyczne, malują obrazy w wyobraźni słuchacza, które dążą do wywołania silnych emocji.

Podsumowując powyższą analizę porównawczą, możemy stwierdzić, iż pieśń P. Tostiego skupia się na emocjonalnym wyrazie smutku, a jej struktura harmoniczna i formalna podporządkowana jest klarowności narracji. W pieśni Huang Zi priorytetem jest malowanie obrazów dźwiękowych, a elastyczna forma pozwala na pełne wyrażenie chińskiej estetyki symbolizmu i kontemplacji przyrody. Oba podejścia, choć różne, skutecznie oddają zimową atmosferę. Czynią to poprzez odmienną filozofię i odmiennie techniki kompozytorskiej, w uproszczony sposób przedstawione w poniższej tabeli.

Tabela 25 – Porównanie europejskich i chińskich technik kompozytorskich w zobrazowaniu zimy na podstawie wybranych pieśni.

	P. Tosti „Inverno Trieste”	Huang Zi „Poszukiwanie śliw wśród śniegu”
Skale	dur-moll, elementy chromatyki	Pentatonika, modalność
Melodyka	Kantylenowa, emocjonalna	Ornamentyka, nawiązanie do tradycji ludowej
Harmonika	Chromatyczna, tonalna	Modalna, z wykorzystaniem współbrzmień paralelnych
Rytmika	Regularne frazy	Swobodna, ilustracyjna
Forma	Klarowna, zwrotkowa	Swobodna, narracyjna
Symbolika	Zima jako metafora smutku i przemijania	Zima jako symbol wytrwałości i piękna natury

²⁶¹ Patrz tabela nr 23: *Schemat budowy formalnej pieśni Huang Zi „Poszukiwanie śliw wśród śniegu”*, s. 179-180 niniejszej pracy.

Zarówno w europejskiej jak i chińskiej tradycji, pomimo różnic kulturowych oraz odmiennych relacji historyczno-społecznych, pieśń artystyczna pozostaje uniwersalnym medium wyrazu, które łączy muzykę i poezję w bardzo wyjątkowy sposób. Dzięki kompleksowej analizie, która stanowi istotę niniejszej pracy naukowej oraz wykryciu i zrozumieniu różnic oraz podobieństw stylistycznych, wykonawstwo muzyczne może osiągnąć odpowiednio wysoki poziom i należytą głębię wyrazu artystycznego sama pieśń stanie się mostem między kulturami, dowodząc, że emocje i piękno sztuki są uniwersalne, niezależnie od odległości historycznych czy geograficznych.

Podsumowanie specyfiki wykonawczej w chińskich i europejskich pieśniach artystycznych.

Analiza chińskich i zachodnich pieśni artystycznych pozwala dostrzec, że zarówno w europejskich, jak i chińskich pieśniach artystycznych istotne jest zastosowanie naukowych metod wokalnych. Wykonawcy powinni przestrzegać podstawowych zasad *bel canto*, takich jak kontrola oddechu, pozycja wokalna, wykorzystanie kanałów artykulacyjnych oraz rezonansu. Celem jest osiągnięcie brzmienia zgodnego z klasycznym stylem wykonawczym liryki wokalne. Nawet w przypadku tradycyjnych chińskich pieśni artystycznych w praktyce często stosowane są metody *bel canto*, co wskazuje na uniwersalność tych zasad w wykonawstwie wokalnym obu tradycji.

Kompozytorzy zarówno chińscy, jak i zachodni rzadko stawiają wykonawcom wymagania dotyczące szerokiego zakresu wokального, dramatycznej ekspresji czy silnej projekcji dźwięku. W centrum uwagi znajduje się raczej podkreślenie umiejętności wokalnych oraz wyrażenie wartości artystycznych i emocjonalnych danego utworu.

Jednak znaczącą różnicą między chińskimi a zachodnimi pieśniami artystycznymi jest język, co ma istotny wpływ na śpiewanie. Pieśni analizowane w niniejszej pracy zostały napisane w pięciu językach: niemieckim, włoskim, angielskim, polskim i chińskim. Języki te różnią się pod względem pochodzenia, zasad fonetycznych oraz artykulacyjnych. Na przykład w językach europejskich szczególną uwagę zwraca się na artykulację samogłosek i spółgłosek, podczas gdy w języku

chińskim kluczowe są różnice między nagłosami a wygłosami. Dlatego wykonawcy muszą szczegółowo poznać specyfikę językową danego utworu przed jego interpretacją wokalną.

Wybitny tenor Enrico Caruso mawiał: „Nie pozwalaj, by teksty były niewolnikami dźwięku – wyrażaj ich znaczenie, emocje i konotacje”²⁶². Z kolei niemiecki kompozytor Max Weber stwierdził: „Pierwszym i najświętszym obowiązkiem śpiewu jest artykulacja”²⁶³. Te słowa podkreślają, jak ważna jest precyzja językowa w interpretacji pieśni. Zrozumienie zasad artykulacji charakterystycznych dla każdego języka to kluczowy krok na drodze do wiernego wykonania pieśni artystycznych.

W zakresie wykonawstwa muzycznego chińskie i zachodnie pieśni artystyczne wykazują zarówno wiele podobieństw, jak i różnic. Analizując utwory przedstawione w niniejszej pracy, można zauważyć liczne zbieżności w sposobach wyrażania znaczeń tekstu, frazowaniu oraz współpracy z akompaniamentem fortepianowym.

Jedną z głównych cech pieśni artystycznych, niezależnie od ich pochodzenia, jest wykorzystanie literacko wartościowych tekstów, najczęściej poezji. Zarówno w chińskich, jak i europejskich utworach muzyka powinna być integralnie związana z rytmem i treścią wiersza, tworząc całość o silnym wymiarze poetyckim.

Fraza muzyczna jest kolejnym wspólnym elementem pieśni artystycznych różnych kultur. Prawidłowe zrozumienie frazowania wpływa na kontrolę oddechu, tonację, dynamikę oraz ogólną spójność utworu. W chińskich i europejskich pieśniach artystycznych zasady frazowania, takie jak akcentowanie logiczne czy przerwy, są zbliżone.

Równie istotnym elementem jest wysoka jakość akompaniamentu fortepianowego, która znajduje odzwierciedlenie zarówno twórczości Wschodu jak i Zachodu. Wykonawcy muszą osiągnąć harmonię z akompaniamentem, aby wspólnie wydobyć artystyczne walory utworu. W chińskich pieśniach artystycznych rozwój kunsztu akompaniamentu fortepianowego jest szczególnie widoczny, co odzwierciedla rosnące wymagania wobec współpracy wokalisty z pianistą.

Z drugiej strony istnieją istotne różnice w języku muzycznym oraz stylu utworów. Europejskie pieśni artystyczne charakteryzują się płynnością melodii,

²⁶² Enrico Caruso, Luisa Tetrazzini; “The Art of Singing”, ed. New York 1909, s. 35.

²⁶³ Wang Min; “History of European Music” [Carl Maria von Weber], ed. Chang Chu Chu Ban She 1999, s. 85.

delikatnością emocji oraz rygorystycznymi wskazówkami dotyczącymi interpretacji, zapisanymi w partyturze. Wymagają od śpiewaka subtelnej modelowania głosu i precyzyjnej kontroli dynamiki, aby oddać ich złożoność artystyczną. Chińskie pieśni artystyczne, inspirowane europejskimi wzorcami, zachowują jednak swoją unikalność, czerpiąc z bogatej i odmiennej tradycji kulturowej czy literackiej. Cechuje je łagodność, liryzm oraz subtelna ekspresja emocjonalna, często wyrażana poprzez przedstawienie scen i atmosfery.

Warto również zwrócić uwagę na różnice w podejściu do interpretacji. Chińska pieśń artystyczna pozwala śpiewakom na większą swobodę w zakresie ornamentacji czy frazowania, co wynika z tradycji i estetyki tego gatunku. Dopuszczalne są drobne zmiany, takie jak wydłużenie nut, zastosowanie glissanda czy ozdobników, jeśli służą one lepszemu wyrażeniu emocji i atmosfery utworu. Należy jednak pamiętać, że wszelkie innowacje muszą być starannie przemyślane i wielokrotnie przetestowane, aby zachować integralność dzieła.

Zakończenie

W kontekście historii rozwoju kultury i muzyki, relacje między chińską i zachodnią pieśnią artystyczną można postrzegać jako dynamiczny proces wzajemnego czerpania inspiracji, przekazywania dziedzictwa i ewolucji. Te muzyczne tradycje, choć splecione nierozzerwalnymi więzami, zachowują jednocześnie wyraźną odrębność, podążają różnymi ścieżkami rozwoju i mają odmienne perspektywy na przyszłość. Autor niniejszej pracy wybrał motyw czterech pór roku, aby dokonać analizy wybranych, poświęconych tej tematyce pieśni artystycznych. Skupiając się na takich aspektach jak tło kulturowe, techniki kompozycyjne i wokalne, w niniejszej pracy, przeprowadzone zostały badania w zakresie specyfiki tych pieśni w kontekście każdej z pór roku. Taka koncepcja pozwala na głęboką, makroskopową analizę, uwydatniającą subtelne i znaczące różnice między chińskim a zachodnim podejściem do twórczości pieśni, dając zarazem bogaty obraz różnorodności muzycznej i kulturowej.

Z niniejszej dysertacji wyłania się obraz wczesnych chińskich pieśni artystycznych, które ściśle splatają się z europejskimi odpowiednikami, jednocześnie rozwijając własną unikalną tożsamość. Chińscy artyści, czerpiąc inspirację z tradycji europejskiej, nie ograniczali się do prostego naśladownictwa, łącząc z szacunkiem

zachodnie wzorce ze śmiałymi eksperymentami w zakresie wykorzystania elementów typowych dla chińskiej kultury muzycznej i tworząc dzieła o głęboko narodowym charakterze. Taka syntetyczna twórczość, wzbogacająca światową scenę muzyczną, stanowi dowód na to, jak chińscy artyści, wykorzystując bogactwo swojej tradycji narodowej, wnieśli znaczący wkład w rozwój globalnej kultury muzycznej, tworząc niepowtarzalne chińskie pieśni artystyczne, które z powodzeniem mogą wejść do kanonu światowego repertuaru z zakresu liryki wokalne.

Jako chiński badacz wokalistyki, Autor niniejszej pracy pragnie zgłębić muzykę, twórczość, język i kulturowe tło klasycznych pieśni artystycznych powstałych w różnych stronach świata, pragnąc wyodrębnić charakterystyczne cechy i pierwotną formę tego klasycznego gatunku wokálnego. Z jednej strony, celem jest promowanie piękna europejskich pieśni artystycznych w Chinach, przenosząc bardziej zaawansowane europejskie techniki kompozycji i śpiewu, a także koncepcje muzyczne do Chin. Z drugiej strony, chodzi o wykorzystanie tych elementów w obecnych uwarunkowaniach rozwoju społecznego, kulturowego i wokálnego w Chinach, z nadzieją na przyczynienie się do rozwoju chińskiej twórczości, wykonawstwa, popularyzacji pieśni artystycznych, jak również edukacji wokalne, co służyć ma wzbogaceniu i globalizacji chińskiej pieśni artystycznej, oraz przyczynieniu się do jej rozwoju na światowej arenie muzycznej.

BIBLIOGRAFIA

Wydawnictwa zachodnie:

1. Adams, William Mark. *Ralph Vaughan Williams' "Songs of Travel": An historical, theoretical, and performance practice investigation and analysis*. The University of Texas at Austin, 1999.
2. Allen, W.S., "Living English Speech", Londyn: Longman, 1954.
3. Anton, Nathan. "A performance guide to Ralph Vaughan Williams' songs of travel." (2022).
4. Ashley, Douglas Daniels. *The role of the piano in Schumann's songs*. Northwestern University, 1973.
5. Barber, Samuel, and Maurice Ravel. "Robert Schumann." (1999).
6. Bickford, Tyler. "Music of Poetry and Poetry of Song: Expressivity and Grammar in Vocal Performance." *Ethnomusicology*, vol. 51, no. 3, 2007, pp. 439–76. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20174545>. Accessed 24 Jan. 2024.
7. Brooke, William Seth. *Verismo in Italian Art Song: A Comparative Analysis of Veristic Literature, Opera and Art Song*. Diss. 2015.
8. Gallarati, Paolo, "Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento". Vol. 12. EDT srl, 1984. ISBN : 8870630323.
9. Hallmark, Rufus, ed. "German Lieder in the nineteenth century"; Routledge, 2009, ISBN : 9780415990387.
10. Holt R M. "Six chants polonais"("Sechs polnische Lieder"): Liszt's transcriptions from Chopin's songs, opus 74[M], The University of North Carolina at Greensboro, 2000.
11. Hoeckner, Berthold. "Paths through Dichterliebe." *19th-Century Music*, vol. 30, no. 1, 2006, pp. 74–75. JSTOR, <https://doi.org/10.1525/nem.2006.30.1.065>. Accessed 26 Nov. 2023.
12. Kano, Mark Aaron, "A performance guide for lyric tenor: A pedagogical analysis of ten Francesco Paolo Tosti songs." (2016).
13. Kimball, Carol. "Art song: Linking poetry and music"; Hal Leonard Corporation, 2013.
14. Lawton J J. "Songs of Travel: An Analytical Study of Ralph Williams' Compositional Styles"; [J]. 2022.
15. Leonardi, Lino, et al. "Per d'Arco Silvio Avalle, «Le forme del canto»." *Strumenti critici* 34.1 (2019).
16. Lille J A. *Romantic Italian song style in the works of Francesco Paolo Tosti and some of his contemporaries*[M]. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1977.
17. Little, John Arthur. *Romantic Italian song style in the works of Francesco Paolo Tosti and some of his contemporaries*. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1977.
18. Lyle, Heather. "A Historical Look at Breathing Methods for Singing." *Voice and Speech Review* 7.1 (2011).
19. Mathiesen, Thomas J. "Rhythm and Meter in Ancient Greek Music." *Music Theory Spectrum*, vol. 7, 1985, pp. 159–80. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/745886>. Accessed 26 Jan. 2024.
20. Neumeyer, David. "Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's "Dichterliebe". " *Music Theory Spectrum* 4 (1982).
21. Pascal, Roy. "The 'Sturm Und Drang' Movement." *The Modern Language Review* 47, no. 2 (1952): 129–51. <https://doi.org/10.2307/3718800>.
22. Plantinga, Leon. *La musica romantica. Storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*. Vol. 6. Feltrinelli Editore, 1989. ISBN : 9788807180064.
23. *Sämtliche Lieder, Band I: Originalausgabe (Hohe Stimme) (No.2383a)* Leipzig: C.F. Peters, n.d. [1908]. ISBN: 9307.

24. Schaeffer, Erwin, and Harold Spivacke. "Schubert's 'Winterreise.'" *The Musical Quarterly*, vol. 24, no. 1, 1938. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/738783>. Accessed 26 Nov. 2023.
25. Sobakina O. "History of Creation and Publication of Songs by Chopin" [C]//The 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE 2021). Amsterdam University Press, 2021, 1: 77-82.
26. Sorba, Carlotta. "Between cosmopolitanism and nationhood: Italian opera in the early nineteenth century." *Modern Italy* 19.1 (2014): 53-67.
27. Stanford, Charles Villiers. "Some Thoughts Concerning Folk-Song and Nationality." *The Musical Quarterly* 1.2 (1915): 232-245.
28. Taylor, Archer. "Characteristics of German Folklore Studies." *The Journal of American Folklore* 74.294 (1961): 293-301.

Wydawnictwa chińskie:

1. Chen Zhi'ang. On Mao Zedong's poetic songs. Music Research, 1996.
2. Guo Ying: Integracja muzyki i poezji – charakterystyka artystyczna utworu „Wiosenne rozmyślenia” Huang Zi, Art Education, 2006.
3. Hang Jian: Analiza, percepcja i wykonanie wokalne pieśni „Wiosenne rozmyślenia”, Edukacja artystyczna, 2006.
4. Han Guoheng. A Study of Huang's Stay in the United States." *Musical Arts: Journal of the Shanghai Conservatory of Music* 1 (1983).
5. Jiang Yuxiang. The origin and cultural significance of Qingming Festival. *Journal of Xihua University: Philosophy and Social Science Edition*, 2010.
6. Jin Xiang, The Collection of Jin Xiang's Art Songs Wydawca: Beijing Literature and Music Publishing House, 1988.
7. Li Dehui: „Studium wiersza Li Baia *Trzy pięć siedem słów*”, *Journal of Mianyang Normal University*, 2013, Wydanie nauk społecznych.
8. Li Junqun. On the traditional significance of the Spring Festival. *Guangxi Ethnic Studies*, 2007.
9. Li Shufen. Artistic characteristics of Lai Yinghai's song "Maple Bridge Night Docking". *Chinese Music*, 2009.
10. Li Yufeng. "An Experimental Discussion on Ethnic Music Elements in Chinese Art Song Composition." *Journal of Bohai University: Philosophy and Social Science Edition* 36.4 (2014): 130-133.
11. Lin Yanhua: "Twórczość i estetyka muzyczna Huang Zi", *Journal of Jinggangshan University*, 2005.
12. Long Qiang: "Appreciation of the Art Song *The Years are Long*". Big Stage, 2010.
13. Lu Xiaozhou: „Charakterystyka artystyczna pieśni artystycznej Huang Zi *Tęsknota za domem*”, *Literatura i sztuka popularna*, 2010.
14. Sha Jiansun. "The May Fourth Movement and Its Significance." *Journal of Thought and Theory Education* 3 (2009): 28-34.
15. Wang Fei. Pochodzenie i charakterystyka rozwoju chińskich pieśni artystycznych. *Folk Music*, 2008.
16. Wang Qisheng. "How the New Culture "Moves" Up." *Studies in Modern History* 1 (2007): 21-40.
17. Wang Wenli. "Modern Technological Factors in the Piano Accompaniment of Chinese Art Songs in the First Half of the 20th Century." *Huang Zhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music* 2 (2006): 48-54.
18. Xu Mingzhe. Analyzing the Artistic Characteristics and Singing Style of the Song of the Four Times of the Night. *New Campus: upper ten journal*, 2015.
19. Yan Huifang. The inherent cultural complex of the art song "Chun Si Song". *Qilu Yiyuan: Journal of Shandong Academy of Arts*, 2010.

20. Ye Chunling: Sztuka przekładu ducha chińskiej poezji klasycznej - Studium 'Wiersza o jesiennym wietrze' Li Baia , Journal of Anshun University, 2015.
21. Youens, Susan. "Poetic Rhythm and Musical Metre in Schubert's 'Winterreise.'" Music & Letters, vol. 65, no. 1, 1984, pp. 35–36. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/736335>. Accessed 26 Nov. 2023.
22. Yu Yanli. "Artistic Characteristics of Ancient Poetry Art Songs and Their Singing Characteristics-Taking the Works of the 1920s to 1940s as an Example." Literature and History Expo: Theory 1 (2009): 27-28.
23. Zhang Chou, Mao Kuangping, Wybrane chińskie pieśni artystyczne: Shanghai Education Press, 2007.
24. Zhang Min. Spring Thoughts--Analysis of Huang Zi's Song "Spring Thoughts". Music Exploration, 2003.
25. Zhang Ruochen: Krótka analiza pieśni artystycznej „Wiosenne rozmyślenia” ,Northern Music, 2017.
26. Zhang Suhua. Ruminations on the phonetics of the lyrics of the art song "Three Wishes of the Rose". Journal of Jilin College of Arts, 2010.
27. Zhuang Yuan. "Hymn of Heroes" as a hero song. High School Student: Youth Inspiration, 2012.

Wydawnictwa nutowe:

1. Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung Leipzig: Edition Peters, No.20a, n.d. Plate 9023.
2. Editorial Department of People's Music Publishing House, Huang Zi Art Song Collection, Wydawca: People's Music Publishing House, 1980.
3. Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte Milan: Ricordi, 1996. ISBN: 137331.
4. Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte Milan: Ricordi, 2002. Plate 138978, s. 37.
5. Frédéric Chopin - Polish Songs, Op.74 - Breitkopf & Härtel's Friederich Chopin's Werke, s. 4.

ANEKS NUTOWY

1. Fryderyk Franciszek Chopin – „Wiosna”, op.74 nr 2228
2. Francesco Paolo Tosti – „Kwiecień” (oryg. „Aprile”)233
3. Franz Peter Schubert – „Sen o wiosnie” (oryg. „Frühlingstraum”)240
4. Francesco Paolo Tosti – „Letni księżyc” (oryg. „Luna d'estate”)246
5. Robert Schuman – „W słoneczny letni poranek” (oryg. „Am leuchtenden Sommermorgen”) 253
6. Ralph Vaughan Williams – „Wagabunda” (oryg. „The Vagabond”) ...256
7. Francesco Paolo Tosti „Smutna zima” (oryg. “Inverno triste”) 264
8. Huang Zi „Wiosenne rozmyślania” (oryg.: „春思曲” – [Chun si qu])..273
9. Huang Zi „Tęsknota za ojczyzną” (oryg.: „思乡” – [Si xiang]).....278
10. Jin Xiang „Lato” z cyklu „Pieśni na cztery pory roku” (oryg. „子夜四时歌·夏” – [Xia])282
11. Li Yinghai – „Nocne cumowanie przy Moście Klonowym” (oryg. „月落乌啼霜满天” - [Feng qiao ye bo]289
12. Zhao Si Yue - „Pieśń jesiennego wiatru” (oryg. „秋风词” - [Qiu feng ci])
13. Huang Zi – „Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu” (oryg. „踏雪寻梅” - [Ta xue xun mei])

FRYDERYK FRANCISZEK CHOPIN

„WIOSNA” OP. 74 NR 2

DER FRÜHLING. WIOSNA.

Chopins Werke.

Ländliches Lied von Stef. Witwicki
in Musik gesetzt

Band XIV. № 2.

von
FRIEDRICH CHOPIN.

Componirt 1828.

Andantino. M. M. ♩ = 69.

Singstimme.

Durch die thau-be-streu-ten Wie-sen Bäu-che ir-ren, Heerden-glo-cken
Bły-sza kro-ple ro-sy Mru-czy zdróy po bło-ni, I kry.ta we

Pianoforte.

p e semplice
sempre legato

läu-ten, fro-he Ler-chen schwir-ren, gol-den strahlt die Son-ne, grün sind Wald und
wrzo-sy Gdzieś ja-tów-ka dżwo-ni Pięk-na mi-łą bło-nią Le-ci wzrok we-

An- hol-de Fröh- lings-wou-ne rings die Bli-cke schau'n!—
so-to. Wko-to kwia-ty wo-nia Kwi-ta ga-je wko-to,

Ich nur ein - sam kla - ge un - ter'm Blü - then - flie - der, al - te sü - sse
Paś się bła - kay trzód - ko *Ja — pod ska - łą się - de, Piosn - kę lu - ba*

Ta - ge ziehn vor - bei mir wie - der, al - te, sü - sse Lie - der
stod - ka *Spie - wać so - bie bę - de* *U - stron mi - ła, ci - cha!*

sing' ich in — den Wind, — von der Wan - ge nie - der Thrän' auf Thrä - ne
Ja - kiś śal - wpa - mię - ci *Cze - goś ser - ce wady - cha* *Wo - ku ła — się*

riunt! — Lass dein fro - hes Sin - gen, klei - ne Ler - che dro - ben,
krę - cił *Łaś wy - bie - gła so - ka,* *Ze mną stru - myk śpie - wa*

C. XIV. 2.

auf den schnel - len Schwin - gen trag' mein Lied nach o - ben; wei - ter, im - mer
Do mnie się zwy - so - ka Sko - wro - nek od - zy - wa; Jak że ta - dny

wei - ter schwin - ge dich em - por, bis, wo e - wig bei - ter
chy - zy Le - dwo wi - dny o - ku, Co - raz wy - śy wy - śy

schwebt der En - gel Chor! Dort hin bring' ihr Kun - de, die von hin - nen
Już - zgi - nat wo - bło - ku. U - le - ciał sze - śty - wy! Tam swą piosn - kę

schied, wie im Tha - les - grun - de klagt um sie mein Lied!
gło - si... I zie - mi śpiew tkli - wy Do nie - bios za - no - si!

rall. e dim. *pp*

Francesco Paolo Tosti

„Kwiecień” (oryg. „Aprile”)

2.

Aprile (1882)

Melodia

molto legato

ppp

$\text{♩} = 52$

armonioso

CANTO

pp

Non sen - ti tu ne l'a - ria

138978

il pro-fu-mo che span - de Pri-ma-ve - ra?.. Non sen - ti tu ne

poco rit.
l'a - ni-ma il suon.... di no-va vo - ce lu-sin - ghie - ra?..
col canto

pp
Non sen - ti tu ne l'a - ria
a tempo
col canto

il pro-fu-mo che span - de Primave - ra?.. Non sen - ti tu ne

l'a - ni - ma il suon..... di no - va vo - ce lu - sin -

- ghie - ra?.. È l'A - pril L..... è l'A -

ppp *cres.*

ppp

-pril!..... È la stagion d'a-mo - re!

cres. *p* *cres.*

cres.

Deh! vie-ni, o mia gen-til, su' pra-ti'n flo - -

affret.

-re!..... è l'A-pril!..... è l'A-pril!

ff *affret.* *ff*

ten.
 è..... l'A - pril !..

ff *1.^o tempo*
col canto

pp
 Il piè..... trarrai fra

mam - mo - le, a - vraì.....su'l petto ro - se e ci - le - stri - ne,

poco rit.

e le farfalle can - di - de t'allege - ran - no in - tor - no a' l'ne-ro

col canto

rit.

cri - ne. Il piè..... trarrai fra

a tempo

col canto

mam - mo - le, a - vrai.....su'l petto ro - se e ci - le - stri - ne,

e le farfalle can - di - de t'allege - ran - no in - tor - no a l'hero

cri - ne. È l'A - pril!..... È l'A -

diminuendo

ppp

- pril!..... è la stagion d'a - mo - rel..

cres.

CFES

Deh! vie-ni, o mia gen-til, su' prati 'n fio

affret.

- re! È l'A-pril! è l'A-pril!

affret.

ten.

è l'A-pril!

sf *col canto* *diminuendo*

Franz Peter Schubert

„Sen o wiosnie” (oryg. „Frühlingstraum”)

11.

Frühlingstraum.

Etwas bewegt.

31. *pp*

Ich

träumte von bun - ten Blu - men, so wie sie wohl blü - hen im Mai, Ich

träum-te von grü - nen Wie - sen, von lu - stig-em Vo - gel-ge - schrei, von

Schnell.

lu - stig-em Vo - gel-ge - schrei. Und als die Häh-ne krächten, da ward mein Au - ge

wach; da war es kalt und fin - ster, es schrie-en die Ra-ben vom

Dach, da war es kalt und fin - ster, es

Langsam.
schrieten die Ra - ben vom Dach. Doch

an den Fen - ster - schei - ben, wer mal - te die Blät - ter da? doch an den Fen - ster -

schei - ben, wer mal - te die Blät - ter da? Ihr lacht wohl ü - ber den Träu - mer, der

Blu - men im Win - ter sah, der Blu - men im Win - ter sah?

Etwas bewegt.

Ich

pp

träumte von Lieb um Lie - be, von ei - ner schö-nen Maid, von Her - zen und von

p

Küs - sen, von Won - ne und Se - lig - keit, — von — Won-ne und Se - lig -

Schnell.
keit. Und als die Häh-ne krächten, da ward mein Her - ze wach; nun

sitz ich hier al - lei - ne und den-ke dem Traume nach, nun

sitz ich hier al - lei - ne und den - kedem Trau - me nach.

Langsam.

Die Au - genschließ ich wie - der, noch schlägt das Herz so

warm, die Au - gen schließ ich wie - der, noch schlägt das Herz so

warm. Wann grünt ihr Blät - ter am Fen - ster? wann halt ich mein Liebchen im

Arm, wann halt ich mein Liebchen im Arm?

Francesco Paolo Tosti

„Letni księżyc” (oryg. „Luna d'estate”)

15.

Luna d'estate!... (1911)

A Donna Lina Morani

Stornello

♩ = 108
ALLEGRA MENTE
leggero e legato

The piano introduction is in 3/4 time, key of D major. It features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with quarter and eighth notes. The tempo is marked 'ALLEGRA MENTE' with a quarter note equal to 108 beats. The instruction 'leggero e legato' is written above the staff.

5
CANTO

The vocal entry begins on the fifth measure. The melody is in the right hand of the vocal staff, with lyrics 'Lu - na d'e - sta-te, houn so-gno nel mio'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

10

The vocal entry continues on the tenth measure. The melody is in the right hand of the vocal staff, with lyrics 'cuo-re e vo' can - tan - do tut-ta not-te al ma - - - re:'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

15

mi son fer - ma - to au - na fi - ne - stra in

20

fio - re per - chè l'a - ni - ma mia feb - bre ha d'a - ma - - -

24

- re Mi son fer - ma - to au -

29

- na fi - ne - stra in fio - re o - ve son due pu - pil - le af -

33

- fat - tu - ra - te... E chi le guar - da...

37

sof - fre per a - mo - re e so - gna per de - sio, lu -

41

- na d'e - sta - te, lu - - na d'e - sta - te!

46

51

Lu - na d'e - sta - te, a - mo - re è co - me il

56

ma - re ed il mio cuo - re è u - n'on - da sen - za po - - -

60

- sa: ma so - la - men - te

65

lo po - tran fer - ma - re le pu - pil - le e il la - bro suo di

69
ro - - - sa E vo' can-

74
- tan - do tut - ta not - te al ma - re per quel - le

78
due pu - pil - le ad - dor - men - ta - te. Ho il pian - to a -

82
- gli oc - chi e la spe - ran - za in cuo - re e splen - do co - me

86

te, lu - - na d'e - sta - te, lu - - na d'e -

90

- sta - te! *f* Ah!

95

dim. ah!

100

rit. e dim. *pp*

138061

Robert Schuman

„W słoneczny letni poranek”

(oryg. „Am leuchtenden Sommermorgen”)

XII. Am leuchtenden Sommermorgen.

Ziemlich langsam.

58. *p*
Am

The musical score is for a piece in 8/8 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a flowing, arpeggiated texture. The vocal line is simple and lyrical. The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano staff. The piano staff includes dynamic markings (*p*) and performance instructions (Fid., *).

leuch - tenden Som - mer - mor - gen geh' ich im Gar - ten her -

um. Es flü - stern und spre - chen die

Blu - men, ich a - ber wand - lestumm.

Es flü - stern und spre - chen die Blu - men, und

Langsamer.
pp

schaun mit - lei - dig mich an: Sei uns - rer Schwe - ster nicht

ritard.

bö - se, du trau - riger, blas - ser Mann.

Ralph Vaughan Williams

„Wagabunda” (oryg. „The Vagabond”)

The Vagabond

Words by
R. L. STEVENSON

Music by
R. VAUGHAN WILLIAMS

Allegro moderato.
(Alla marcia.)

Voice

Piano

p *ma sempre marcato.*
sempre pesante il basso.

risoluto.
Give to me the life I love, Let the love go

by me, Give the jol-ly heaven a - bove, And the by-way nigh me.

Copyright 1905 by Boosey & Co.

Bed in the bush with stars to see, Bread I dip in the

ri - - ver - There's the life for a man like me,.....

p There's the life for ev - er.

pp *colla voce.* *pp*

Let the blow fall soon or

late, Let what will be o'er me; Give the face of earth a - round, And the road be-

-fore me. Wealth I seek not, hope nor love, Nor a friend to

know me; All I seek, the heaven a - bove,

And the road be - low me.

pp *colla voce.*

Animando.
mf robustamente.

Or let au-tumn fall on me Where a-field I

mf robustamente.

lin - - ger, Si - lenc - ing the

bird on tree, Bi - - ting the blue

poco f

poco f

fin - - ger. White as meal the

meno f

meno f

fros - ty field - Warm the fire - side

ha - ven - Not to

mf ancora animando.

au - tumn will I yield, Not to win - ter

Tempo I.

ff

e - ven!

dim.

pp parlante.

Let the blow fall soon or

pp ma marcato.

late, Let what will be o'er me;

Give the face of earth a - round, And the road be -

sempre pp

- fore me. Wealth I ask not,

sempre pp

hope nor love, Nor a friend to know

portamento
me; All I ask, the heaven above,

pp
And the road below me.

Francesco Paolo Tosti

„Smutna zima” (oryg. “Inverno triste”)

14.

Inverno triste! (1902)

à Mademoiselle Ivonne De S. André

Melodia

ANDANTE

p molto legato

p

3

5

CANTO

p

Ho ve - du - - to lan - guir nel lun - go o -

7

- bli - - o Il ni - do che per noi l'a - mor com - -

9

- po - - se;..... Come i so - - gni del po - ve - ro a - mor

11

mi - - o,..... Ho ve - - du - - to mo - rir l'ulti - me

13

ro - se..... Il co - re mi di - ce - va:

15

È forse e - ter - no Il sor - ri - so del sol sui cam - pi in

17

flo - re? Ed or che vie - ne so - vra i cam - pi il

poco rit. *p* *a tempo*

19

-ver - - no, lo più tri - - ste lo sen - to entro il mio

21

co - _ rel..... lo più triste lo sen - to entro il mio co - _

poco rit:.....

col canto

23

_ rel.....

a tempo

25

27 *p* In un no - vo de - sio tu dunque as -

29 - sor - to Non pen - si al di tra - scor - si, un sol mo -

31 *cres:.....* - men - to?..... Simi - le al freddo oblio che cin - ge un

33

mor - to..... È quel che co - pre l'a - mor tu - o già

35

spen - io!..... E u - n'al - tra or o - de le pa - ro - le i -

37

-stes - se..... Con cui tu mi giu - ra - vi a - mo - re e -

39 *poco rit.* *p*

_ter - _no;..... Ma, s'el-la ha fe - de nel - le tue pro -

poco rit. *a tempo*

_mes - - se, Do - po l'a - pri - - le an - ch'ella a - vrà l'in -

41

43

_ver - - noi Do - po l'a - pri - - le an - ch'ella a - vrà l'in -

col canto

45

p

- ver - - no!..... Ah!

47

Do - - po l'a - pri - - le a - vrà l'in - ver - -

49

pp

- no!.....

Huang Zi

„Wiosenne rozmyślania”

(oryg.: „春思曲” – [Chun si qu])

春 思 曲

书瀚章 词
黄 自 曲

Allegretto 优美地

p. con tenerezza

满 满 夜 雨 滴 阶 前。

p sempre deli cato

p

4

寒 衾 孤 枕 未 成 眠， 今 朝 揽 镜， 应 是

7

梨 涡 浅， 绿 云 慵 掠；

9

懒 贴 花

rit.

11

più mosso

小 楼 独 倚; 怕 睹 陌 头 杨

più mosso

13

柳 分 色 上 帘 边 更

15

rit.

妒 煞 无 知 双 燕, 吱 吱 语 过 画 栏

17

a tempo
mf

前, 忆 个 郎

19

远 别 已 经 年, 恨 只 恨, 不 化 成

21

杜 宇 唤 他 快 整 归

colla voce

23

pp

觀

ppp

Huang Zi

„Tęsknota za ojczyzną”

(oryg.: „思乡” – [Si xiang])

思 乡

韦潮章词
黄 自曲

Andante (行板)

p

柳 丝 系 绿， 清 明 才 过 了， 独 自 个

凭 栏 无 语。 更 那 堪 墙 外

10 *ten.*

鹏 啼， 一 声 声 道：“ 不 如 归 去！”

13

f *p* *mp*

16 *con anima* *cresc.* *poco a poco*

惹 起 了 万 种 闲 情， 满 怀 别 绪。

con anima *a tempo*

19 *f* *ten. a piacere* *a tempo*

问 落 花: “随 渺 渺 微 波 是 否 向 南 流”?

f *il basso marcato* *a tempo* *pp*

22 *p* *cresc. molto* *f* *colla voce*

我 愿 与 他 同

23 去!

morendo

Jin Xiang

„Lato” z cyklu „Pieśni na cztery pory roku”

(oryg. „子夜四时歌·夏” – [Xia])

【和】
Adagio

Allegro

p *mp* *mf*

The musical score is divided into two systems. The first system is marked 'Adagio' and the second 'Allegro'. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line includes octaves, indicated by an '8' and a dashed line. The second system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a melodic line in the treble with a slur. The third system continues the melodic line in the treble, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) across the systems. The first system has markings *m.d.* and *m.s.*. The second system has *f* and *mf*. The third system has *f* and *mf*. The fourth system has *dim.* and *pp*. The fifth system has *pp* and *poco rit.*

《夏》

Allegro vivo

朝 登

pp

凉 台 上, 夕 宿 兰 池

里。 乘 月 采 芙 蓉,

mp

夜 夜 得 莲 子。 朝

登 凉 台 上。 夕

宿 兰 池 里。 乘

月采芙蓉，夜得莲子。月采芙蓉，夜得莲子。

146

Li Yinghai

„Nocne cumowanie przy Moście Klonowym”

(oryg. „月落乌啼霜满天” - [Feng qiao ye bo]

枫桥夜泊

[唐] 张 继诗
黎英海曲

Lento

5

月 落 乌 啼 霜 满 天,

8

江 枫 渔 火

11

对 愁眠。

tr

8

13

姑 苏 城 外 寒 山 寺,

p

8

16

8

9

9

8

18 *mp* 夜 半 钟 声 到 客 船。
f
mp *f* *mf* *tr*

20 夜 半 钟 声 到 客 船
mp *p*

22 到 客 船。
mp *p* 9

24
mp *p* *pp*

Zhao Si Yue

„Pieśń jesiennego wiatru”

(oryg. „秋风词” - [Qiu feng ci])

秋风词

[唐] 李 白 作词

赵思越 作曲

冯俊懿 配伴奏

$\text{♩} = 60$ 惆怅、悲凉地



秋风



清，秋月明，秋风清，秋月明。



落叶聚还散，寒鸦栖复惊。秋风清，秋月明。

小红书号: 395820553

14

秋风清, 秋月明, 秋风清, 秋月

18

明。落叶聚还散, 寒鸦栖复惊。秋风清, 秋月

22

明。相思相见知何日?

25

此时此夜难为情! 入我相思门,

28

知我相思苦, 入我相思门, 知我相思苦,

31

长相思兮长相

33

忆, 短相思兮无穷

35

极, 早知如此 绊人心, 何如

38

当初 莫相 识。 啊

41

啊 早知如 此

45

绊 人 心， 何如 当初 莫相 识。 秋风

49

清， 秋月 明， 秋风 清， 秋月 明。

Huang Zi

„Poszukiwanie kwitnących śliw wśród śniegu”

(oryg. „踏雪寻梅” - [Ta xue xun mei])



踏雪寻梅

刘雪庵词
黄白曲

Allegro 明亮地

mp

雪 霁 天 晴 朗， 踏 梅 处 处

mf *p* *p*

香。 骑 驴 满 桥 过， 铃 儿 响 叮 当。

p *p*

响 叮 当 响 叮 当， 响 叮 当 响 叮 当。 好

f *f*

花 采 得 瓶 供 养， 伴 我 书 声 翠 韵， 共 度 好 时 光。