

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

YiFan Cai

**Tytuł Pracy Studium porównawcze niemieckich i chińskich
pieśni artystycznych na przykładzie Dichterliebe op. 48
Roberta Schumanna i chińskich pieśni artystycznych**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Joanna Maklakiewicz, prof. UMFC
Tłumacz: Anna Sołowiej

Warszawa 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Studium porównawcze niemieckich i chińskich pieśni artystycznych na przykładzie Dichterliebe op. 48 Roberta Schumanna i chińskich pieśni artystycznych” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

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

SPIS TREŚCI

Streszczenie	7
Lista przykładów nutowych	8
Wykaz tabel	12
Rozdział pierwszy. Geneza i rozwój pieśni	13
1. Definicja pieśni	13
2. Podstawowe cechy pieśni	13
3. Geneza i rozwój pieśni niemieckich	14
4. Geneza i rozwój chińskich pieśni artystycznych	38
5. Wpływ niemieckich pieśni na kształt chińskich pieśni artystycznych	44
Rozdział drugi. Sylwetki kompozytorów i poetów	49
1. Robert Schumann	49
2. Heinrich Heine	51
3. Krótka biografia wybranych chińskich kompozytorów	53
– Zhao Yuan Ren	
– Huang Zi	
– Li Wei Ning	
– Ding Shan De	
– Chen Tian He	
– Zhou Wen Zhong	
– Zhang Rui	
4. Sylwetki wybranych chińskich poetów	58
– Lu You	
– Liu Ban Nong	
– Xu Zhi Mo	
– Wei Han Zhang	
– Zou Di Fan	

Rozdział trzeci. Analiza porównawcza dzieła Początek miłości	63
1. Wprowadzenie do cyklu Dichterliebe op. 48	63
2. Analiza Dichterliebe op. 48	67
I. Im wunderschönen Monat Mai	
II. Aus meinen Tränen sprießen	
III. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne	
IV. Wenn ich in deine Augen seh	
V. Ich will meine Seele tauchen	
VI. Im Rhein, im Heiligen Strome	
3. Wprowadzenie do chińskich pieśni artystycznych i ich analiza	85
I. Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta	
II. Ou Ran	
III. Cai Lina Yao	
IV. Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui	
Rozdział czwarty. Analiza porównawcza części Zmiany w miłości	108
1. Analiza Dichterliebe op.48	108
VII. Ich grolle nicht	
VIII. Und wüssten's die Blumen	
IX. Das ist ein Flöten und Geigen	
X. Hör' ich das Liedchen klingen	
XI. Ein Jüngling liebt ein Mädchen	
XII. Am leuchtenden Sommermorgen	
XIII. Ich hab' im Traum geweinet	
XIV. Allnächtlich im Traume	
2. Wprowadzenie do chińskich pieśni artystycznych i ich analiza	137
I. Chun Si Qu	
II. Shan Zhong	
Rozdział piąty. Analiza porównawcza części Koniec miłości	150
1. Analiza Dichterliebe op. 48	150
XV. Aus alten Märchen	
XVI. Die alten bösen Lieder	

2. Wprowadzenie do chińskich pieśni artystycznych i ich analiza	164
I. Ge	
II. Dao Shi Qu De Ai	
III. Chai Tou Feng	
Rozdział szósty. Studium porównawcze niemieckich i chińskich pieśni artystycznych	183
1. Charakterystyka tworzenia muzyki do pieśni	183
I. Charakterystyka pieśni Schumanna	
II. Charakterystyka chińskich pieśni artystycznych	
2. Podobieństwa i różnice między warstwą liryczną a strukturą muzyczną	188
I. Charakterystyka podejścia do warstwy lirycznej i struktury muzycznej w pieśniach artystycznych Schumanna	
II. Charakterystyka podejścia do warstwy lirycznej i struktury muzycznej w chińskich pieśniach artystycznych	
III. Podobieństwa w podejściu do warstwy lirycznej i muzycznej w omówionych pieśniach	
3. Podobieństwa i różnice między Schumannowskimi i chińskimi technikami tworzenia pieśni	195
I. Charakterystyka technik kompozytorskich zastosowanych w pieśniach Schumanna	
II. Charakterystyka technik kompozytorskich zastosowanych w chińskich pieśniach artystycznych	
III. Podobieństwa technik kompozytorskich zastosowanych w omówionych pieśniach artystycznych	
4. Podobieństwa i różnice między partiami fortepianowymi w Schumannowskich i chińskich pieśniach artystycznych	201
I. Charakterystyka pieśni Schumanna z partią fortepianu	
II. Charakterystyka chińskich pieśni artystycznych z partią fortepianu	
III. Cechy wspólne partii fortepianu w omówionych pieśniach	
5. Studium porównawcze wokalnego wykonania pieśni	208
I. Charakterystyka partii wokalne pieśni Schumanna	
II. Charakterystyka śpiewu chińskich pieśni artystycznych	
III. Cechy wspólne wokalnego wykonania Schumannowskich i chińskich pieśni	

artystycznych

Podsumowanie	215
Podziękowania	218
Bibliografia	219
Źródła przykładów nutowych i publikacji	224

Streszczenie

Wraz z postępem globalizacji i rozwojem technologii kontakty między krajami na płaszczyźnie ekonomicznej, kulturowej i artystycznej znacznie się poszerzyły, sprzyjając międzykulturowej wymianie w obszarze muzyki pomiędzy Chinami a Zachodem. Obok bardzo licznych pieśni w języku niemieckim, włoskim, francuskim i angielskim istnieje ogromny niezbadany repertuar, w tym chińskie pieśni artystyczne, wykonywane przez stosunkowo niewielką liczbę muzyków spoza Chin ze względu na bariery językowe i kulturowe. W niniejszym opracowaniu omówiono techniki wykonywania chińskich pieśni artystycznych, mające na celu poprawę przejrzystości i spójności ich interpretacji. Analizie poddano niemieckie i chińskie pieśni artystyczne, ze szczególnym uwzględnieniem cyklu *Dichterliebe* Roberta Schumanna i chińskich pieśni artystycznych o tematyce miłosnej. Szczegółowo przeanalizowano tło kompozycyjne, treść poetycką i strukturę pieśni, zestawiając podobieństwa i różnice między chińskimi i niemieckimi pieśniami artystycznymi w zakresie kompozycji melodycznej, struktury lirycznej i technik kompozytorskich, a także wykonania fortepianowego i opracowania wokalnego. Pochodzące z XIX-wiecznych Niemiec pieśni (niem. *Lieder*) łączą poezję i muzykę, aby wyrazić emocje, często wymagając skrupulatnej dbałości o szczegóły zarówno w wykonaniu fortepianowym, jak i wokalnym. *Dichterliebe* Schumanna jest przykładem rewolucyjnego podejścia, w którym fortepian osiąga status równy partii wokalne. Chińskie pieśni artystyczne, pozostające pod wpływem ich zachodnich odpowiedników, wykazują odrębne cechy, ukształtowane przez kontekst historyczny i kulturowy. Podczas gdy niemieckie pieśni mają tendencję do bardziej bezpośredniego wyrażania emocji, chińskie utwory często wykorzystują subtelniejsze środki wyrazu. Zrozumienie kulturowych i estetycznych niuansów chińskiej i niemieckiej poezji jest kluczowe dla wykonawców i nie pozostaje bez wpływu na interpretację i wykonanie pieśni. Fortepian nie pełni już w nich tylko funkcji akompaniamentu, ale jest równorzędnym partnerem dla głosu. Niniejsza rozprawa poświęcona jest kulturowym aspektom niemieckich i chińskich pieśni artystycznych, badając ich powiązania i analizując bogactwo wykonania fortepianowego.

Lista przykładów nutowych

- 3-1 Schumann: Im wunderschö nen Monat Mai, takty 1-6
- 3-2 Schumann: Im wunderschö nen Monat Mai, takty 7-12
- 3-3 Schumann: Im wunderschö nen Monat Mai , takty 23-26
- 3-4 Schumann: Aus meinen Tränen spriessen, takty 1-4
- 3-5 Schumann: Aus meinen Tränen spriessen, takty 4, 8, 16-17
- 3-6 Schumann: Aus meinen Tränen spriessen, takty 13-17
- 3-7 Schumann: Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne, takty 1-3
- 3-8 Schumann: Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne, takty 11-12
- 3-9 Schumann: Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne, takty 16-22
- 3-10 Schumann: Wenn ich in deine Augen seh, takty 1-2
- 3-11 Schumann: Wenn ich in deine Augen seh, takty 12-14
- 3-12 Schumann: Wenn ich in deine Augen seh, takty 15-21
- 3-13 Schumann: Ich will meine Seele tauchen, takty 1-2
- 3-14 Schumann: Ich will meine Seele tauchen, takty 16-22
- 3-15 Schumann: Im Rhein, im heiligen Strome, takty 1-5
- 3-16 Schumann: Im Rhein, im heiligen Strome, takty 12-22
- 3-17 Schumann: Im Rhein, im heiligen Strome, takty 34-43
- 3-18 Schumann: Im Rhein, im heiligen Strome, takty 40-58
- 3-19 Zhao Yuanren: Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta, takty 1-9
- 3-20 Zhao Yuanren: Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta, takty 30-39
- 3-21 Zhao Yuanren: Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta, takty 40-51
- 3-22 Zhao Yuanren: Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta, takty 61-68
- 3-23 Zhao Yuanren: Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta, takty 69-76
- 3-24 Li Weining: Ou Ran, takty 1-6
- 3-25 Li Weining: Ou Ran, takty 13-21
- 3-26 Li Weining: Ou Ran, takty 28-30
- 3-27 Huang Zi: Cai Lian Yao, takty 1-5
- 3-28 Huang Zi: Cai Lian Yao, takty 6-9
- 3-29 Huang Zi: Cai Lian Yao, takty 10-13
- 3-30 Huang Zi: Cai Lian Yao, takty 14-17
- 3-31 Huang Zi: Cai Lian Yao, takty 18-22
- 3-32 Ding Shande: Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui, takty 1-3
- 3-33 Ding Shande: Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui, takty 4-10

3-34 Ding Shande: Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui, takty 11-16
3-35 Ding Shande: Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui, takty 17-22
3-36 Ding Shande: Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui, takty 23-28
3-37 Ding Shande: Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui, takty 29-34
4-1 Schumann: Ich grolle nicht, takty 1-4
4-2 Schumann: Ich grolle nicht, takty 9-18
4-3 Schumann: Ich grolle nicht, takty 23-28
4-4 Schumann: Ich grolle nicht, takty 29-36
4-5 Schumann: Und wüssten's die Blumen, die kleinen, takty 1-2
4-6 Schumann: Und wüssten's die Blumen, die kleinen, takty 3-8
4-7 Schumann: Und wüssten's die Blumen, die kleinen, takty 27-37
4-8 Schumann: Das ist ein Flöten und Geigen, takty 1-4
4-9 Schumann: Das ist ein Flöten und Geigen, takty 5-15
4-10 Schumann: Das ist ein Flöten und Geigen, takty 16-32
4-11 Schumann: Das ist ein Flöten und Geigen, takty 64-84
4-12 Schumann: Hör' ich das Liedchen klingen, takty 1-6
4-13 Schumann: Hör' ich das Liedchen klingen, takty 13-18
4-14 Schumann: Hör ich das Liedchen klingen, takty 19-30
4-15 Schumann: Ein Jüngling liebt ein Mädchen, takty 1-5
4-16 Schumann: Ein Jüngling liebt ein Mädchen, takty 12-24
4-17 Schumann: Ein Jüngling liebt ein Mädchen, takty 29-46
4-18 Schumann: Am leuchtenden Sommermorgen, takty 1-5
4-19 Schumann: Am leuchtenden Sommermorgen, takty 6-11
4-20 Schumann: Am leuchtenden Sommermorgen, takty 12-17
4-21 Schumann: Am leuchtenden Sommermorgen, takty 18-30
4-22 Schumann: Ich hab' im Traum geweinet, takty 1-3
4-23 Schumann: Ich hab' im Traum geweinet, takty 4-11
4-24 Schumann: Ich hab' im Traum geweinet, takty 24-31
4-25 Schumann: Ich hab' im Traum geweinet, takty 32-38
4-26 Schumann: Allnächtlich im Traume seh' ich dich, takty 1-5
4-27 Schumann: Allnächtlich im Traume seh' ich dich, takty 6-9,19-22
4-28 Schumann: Allnächtlich im Traume seh' ich dich, takty 26-38
4-29 Huang Zi:Chun Si Qu, takty 1-9
4-30 Huang Zi:Chun Si Qu, takty 10-17
4-31 Huang Zi:Chun Si Qu, takty 18-25

- 4-32 Chen Tianhe: Shan Zhong, takty 1-18
- 4-33 Chen Tianhe: Shan Zhong, takty 19-29
- 4-34 Chen Tianhe: Shan Zhong, takty 30-40
- 5-1 Schumann: Aus alten Märchen, takty 1-9
- 5-2 Schumann: Aus alten Märchen, takty 15-24
- 5-3 Schumann: Aus alten Märchen, takty 25-38
- 5-4 Schumann: Aus alten Märchen, takty 56-67
- 5-5 Schumann: Aus alten Märchen, takty 68-74
- 5-6 Schumann: Aus alten Märchen, takty 91-104
- 5-7 Schumann: Aus alten Märchen, takty 104-113
- 5-8 Schumann: Die alten, bösen Lieder, takty 1-10
- 5-9 Schumann: Die alten, bösen Lieder, takty 15-19,23-27,31-35
- 5-10 Schumann: Die alten, bösen Lieder, takty 35-43
- 5-11 Schumann: Die alten, bösen Lieder, takty 44-52
- 5-12 Schumann: Die alten, bösen Lieder, takty 53-67
- 5-13 Zhang Rui: Ge, takty 1-10
- 5-14 Zhang Rui:Ge, takty 11-22
- 5-15 Zhang Rui:Ge, takty 23-34
- 5-16 Zhang Rui:Dao Shi Qu De Ai, takty 1-12
- 5-17 Zhang Rui:Dao Shi Qu De Ai, takty 20-24,40-44
- 5-18 Zhang Rui:Dao Shi Qu De Ai, takty 51-60
- 5-19 Zhang Rui:Dao Shi Qu De Ai, takty 80-87
- 5-20 Zhang Rui:Dao Shi Qu De Ai, takty 92-95
- 5-21 Zhang Rui:Dao Shi Qu De Ai, takty 113-117
- 5-22 Zhou Yi: Chai Tou Feng, takty 1-9
- 5-23 Zhou Yi: Chai Tou Feng, takty 10-17
- 5-24 Zhou Yi: Chai Tou Feng, takty 18-31
- 5-25 Zhou Yi: Chai Tou Feng, takty 32-41
- 6-1 Schumann:Und wüssten's die Blumen, die kleinen, takty 2-8, takty 11-17, takty 18-24
- 6-2 Schumann: Das ist ein Flöten und Geigen, takty 20-24, takty 54-58
- 6-3 Zhao Yuanren: Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta, takty 4-11
- 6-4 Chińska skala pentatoniczna
- 6-5 Zhao Yuanren: Jiao Wo Ru He Bu Xiang, takty 1-9, F Skala gongów
- 6-6 Huang Zi: Cai Lian Yao, takty 1-6
- 6-7 Schumann: Ich grolle nicht, takty 23-28

Chen Tianhe: Shan Zhong, takty 10-14

6-8 Schumann: Aus meinen Tränen spriessen, takty 1-3

6-9 Schumann: Ich grolle nicht, takty 32-36

6-10 Zhou Yi: Chai Tou Feng, takty 23-31

Wykaz tabel

- 1-1 Lista pieśni artystycznych Franciszka Józefa Haydna
- 1-2 Lista pieśni artystycznych Wolfganga Amadeusza Mozarta
- 1-3 Lista pieśni artystycznych Ludwiga van Beethovena
- 1-4 Lista pieśni artystycznych Franciszka Schuberta
- 1-5 Lista pieśni artystycznych Roberta Schumanna
- 1-6 Lista pieśni artystycznych Franciszka Liszta
- 1-7 Lista pieśni artystycznych Johannes Brahmsa
- 1-8 Lista pieśni artystycznych Hugona Wolfa
- 1-9 Lista pieśni artystycznych Gustava Mahlera
- 1-10 Lista pieśni artystycznych Richarda Straussa
- 1-11 Lista pieśni artystycznych Arnolda Schönberga
- 1-12 Lista pieśni artystycznych Albana Berga
- 1-13 Lista pieśni artystycznych Antona Webera
- 1-14 Lista cykli pieśni chińskich
- 3-1 Kolejność wierszy w *Lyrisches Intermezzo* i *Dichterliebe*
- 5-1 Struktura *Aus alten Märgen* Schumanna
- 6-1 Pięć tonów w mandaryńskim piśmie pinyin

Rozdział pierwszy. Geneza i rozwój pieśni

1. Definicja pieśni

Termin „pieśń” odnosi się do gatunku muzyki klasycznej, w którym utwór muzyczny jest opracowany na głos i fortepian. Określenie „pieśń artystyczna” wywodzi się z niemieckiej formy muzycznej zwanej *Lied*. Cykl pieśni (niem. *Liederkreis*) to zbiór pieśni skomponowanych zazwyczaj przez tego samego artystę do powiązanych ze sobą wierszy. Tworzą one uporządkowaną i spójną pod względem artystycznym całość¹. Zachodni kontekst akademicki jest odmienny od chińskiego, a zatem definicja pieśni również nie jest dokładnie taka sama. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Grove’a nowy słownik muzyki i muzyków] pieśń artystyczna definiowana jest jako „Pieśń przeznaczona do repertuaru koncertowego, w przeciwieństwie do pieśni tradycyjnej lub piosenki rozrywkowej. Termin ten jest częściej stosowany do piosenek solowych niż polifonicznych”². *Encyclopedia of China: Music and Dances* [Encyklopedia Chin: muzyka i tańce] podaje następującą definicję pieśni artystycznej: „solowa pieśń liryczna, która dominowała w Europie na przełomie XVIII i XIX wieku. Jej cechy charakterystyczne obejmują wykorzystanie, w większości przypadków, słynnych tekstów poetyckich, nacisk na wewnętrzny świat człowieka, wysoce ekspresyjne melodie, złożone metody wyrazu i techniki kompozycji oraz znaczącą rolę fortepianu”³. Definicja pieśni artystycznej w *A Concise History of Modern and Contemporary Chinese Music* [Krótka historia nowoczesnej i współczesnej muzyki chińskiej] brzmi natomiast następująco: „Tekstem utworu są poezje, zaś muzyka pisana jest na wyznaczony głos do śpiewu solowego, z naciskiem na wewnętrzny świat człowieka, wysoce ekspresyjne melodie, złożone metody wyrazu i techniki kompozycji oraz znaczącą rolę współdziałającego fortepianu”⁴.

2. Podstawowe cechy pieśni

Pieśni są wytworem czasów, kiedy kompozytorzy inspirowali się twórczością poetycką. To właśnie poeci romantyczni dali początek temu gatunkowi muzycznemu w Niemczech. Słowa pieśni cechuje literacki kunszt i wyrafinowanie. Połączenie muzyki i poezji sprawia, że pieśni charakteryzują się niepowtarzalnymi walorami artystycznymi i estetycznymi, gdyż założeniem

¹ Barbara Meister, *An introduction to the art song* [Wprowadzenie do pieśni artystycznej], Taplinger Pub Co, Nowy Jork, 1980, s. 11-17.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Grove’a nowy słownik muzyki i muzyków], Tom 2, Oxford University Press, Oxford, 2001, s. 94.

³ Redaktor naczelny Encyklopedii Chin, *Music and dances* w *Encyclopedia of China* [Encyklopedia Chin], Encyclopedia of China Publishing House, Pekin, 2002, s. 792.

⁴ Xia Yanzhou, *A Concise History of Modern and Contemporary Chinese Music* [Krótka historia nowoczesnej i współczesnej muzyki chińskiej], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2009, s. 114.

twórczym staje się wzmocnienie kunsztu poetyckiego ekspresyjną interpretacją muzyczną. Zazwyczaj instrumentem towarzyszącym jest fortepian, zatem typowa pieśń wykonywana jest przez wokalistę i pianistę. Partia fortepianowa jednak przestaje być jedynie akompaniamentem, a staje się ważnym elementem, który z jednej strony jest ściśle powiązany z partią wokalną, z drugiej zaś jednocześnie pozostaje od niej całkowicie niezależny. Śpiew w tych utworach to przede wszystkim osobista ekspresja emocjonalna, która znacznie różni się od dramatycznego śpiewu operowego. Zasadniczo pieśni są komponowane na konkretny głos.

Istnieją trzy najczęściej spotykane struktury formalne pieśni, mianowicie pieśń stroficzna, wariacyjna pieśń stroficzna i pieśń przekomponowana. W pieśniach stroficznych ta sama melodia powtarza się w wielu wersach, co wywodzi się bezpośrednio z pieśni ludowych. Jest to forma pieśni powszechnie stosowana w okresie romantyzmu. Z kolei wariacyjne pieśni stroficzne zawierają wiele wierszy, z niewielkimi różnicami w każdej ze strof lub zmianami tylko w ostatniej strofie. Pieśni przekomponowane mają różne melodie i niepowtarzające się ustępy i zwykle tworzone są do dłuższych wierszy. Aby zachować rym, takie wielostrofowe wiersze mają często powtarzającą się strukturę i zróżnicowaną treść. W przypadku pieśni, w których większy nacisk położony jest na narrację, każda ze strof ma inną melodię.

3. Geneza i rozwój pieśni niemieckich

I. Początki niemieckich pieśni

Pod koniec XI wieku wraz z wyprawami krzyżowymi we Francji pojawili się poeci i zarazem śpiewacy – trubadurzy. Wykonywali głównie pieśni miłosne, a ich popularność szybko rosła. W XII wieku pod ich wpływem dialektyczne pieśni liryczne znane jako *Minnesang* pojawiły się w niemieckojęzycznych obszarach od Południowego Tyrolu po Morze Północne, a śpiewacy tych pieśni nazywani byli *Minnesänger*⁵. Wprawdzie pieśni miłosne traktują o miłości tak samo jak *Minnesang*, są one jednak w większości stroficzne i bardziej abstrakcyjne, z silniejszymi podtekstami religijnymi i bardziej stabilnymi i poważnymi liniami melodycznymi.

Po XIV wieku klasa rycerska zaczęła stopniowo tracić na znaczeniu, w przeciwieństwie do powstających miast i kwitnących gildii handlowych. To w gildiach właśnie miłośnicy muzyki, niebędący profesjonalnymi muzykami, organizowali sesje śpiewu i kompozycji. Nazywano ich

⁵ Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization* [Muzyka w cywilizacji zachodniej], W.W. Norton, Nowy Jork, 1997, s. 327.

Meistersinger. Chociaż twierdzili, że są spadkobiercami niemieckich minnesängerów, nie pochodzili z dworu ani szlachty, a głównie z klasy średniej i rzemieślniczej. *Meistersinger* sformułowali wiele zasad śpiewu i kompozycji. Przeważnie śpiewali pieśni religijne, zwłaszcza o treści biblijnej. Ich pieśni były popularne w Niemczech przez stulecia, a nawet wyznaczyły ostatni okres świetności niemieckiej monofonii. Pieśni monofoniczne wykonywane były w Niemczech dłużej niż w innych krajach europejskich, cieszyły się popularnością jeszcze w XIV i XV wieku. Wraz z upadkiem klasy rycerskiej i tworzeniem się klasy obywatelskiej w XVI wieku pieśni zyskiwały popularność wśród drobnych kupców i rzemieślników⁶. Pieśni niemieckie miały ogromny wpływ na rozwój tej formy muzycznej w innych krajach europejskich. Dały one podwaliny pod powstanie i rozwój polifonii oraz przyczyniły się do narodzin poezji renesansowej.

II. Pieśni niemieckie (krótki opis)

Wraz z polifonią w Niemczech zaczęto tworzyć pieśni polifoniczne, w okresie renesansu zwane tam *Lied*. W drugiej połowie XV wieku powstawały zarówno pieśni monofoniczne, jak i trójgłosowe. W pierwszej połowie XVI wieku *Lied* ukształtowały swój własny styl, a następnie pojawiły się utwory czterogłosowe. W *Lied* stała partia głosowa przyjmowała wybrany motyw jako stałą melodię, podczas gdy pozostałe trzy partie głosowe były wplecione w zbudowaną wokół niej polifonię. Na początku XVII wieku wielu kompozytorów zaczęło tworzyć *Lied* w formie pieśni jednogłosowych, a wielogłosowy polifoniczny *Lied* był stopniowo wypierany. Głównym przedstawicielem twórców tej formy muzycznej był Hans Leo Hassler (1564–1612), który w kompozycji wykorzystywał głównie wątki niemieckiej muzyki ludowej. Jacob Regnart (1540–1599) był również ważnym kompozytorem w tym czasie i zajmował się głównie tworzeniem pieśni na jeden głos. Twórcą niemieckich pieśni był też Heinrich Albert (1605–1651), który typową niemiecką muzykę ludową wykorzystywał do komponowania muzyki do dzieł współczesnych niemieckich poetów. W okresie baroku, za sprawą ówczesnego rozwoju muzyki, powstawały pieśni *basso continuo Lied*, przybierające kilka form, w tym formy monofoniczne i homofoniczne. Towarzyszyła im grupa instrumentów, przy czym duży nacisk kładziono na ścisłą integrację rytmu muzyki i poezji, co otworzyło nową ścieżkę dla tworzenia pieśni, które zaczęły nabierać innego kształtu.

Od 1740 r. do XIX wieku poezja odgrywała ważną rolę w życiu przedstawicieli klasy średniej, gdyż pielęgnowanie sztuki stanowiło istotny element ich codzienności. Jako że pieśni,

⁶ Han Bin, *Eighteen Lectures on Appreciation of Art Songs* [Osiemnaście wykładów na temat wartości pieśni artystycznych], Beijing Normal University Publishing Group, Pekin, 2016, s. 14.

będące pochodną poezji, to doskonałe narzędzie pozwalające na wyrażanie osobistych emocji, stały się one bardzo popularnym gatunkiem muzycznym. Wraz ze zwiększeniem rozpiętości skali i rosnącą popularnością dźwięku fortepianu⁷ instrument ten zastąpił klawesyn i klawikord, oferując większą ekspresję. W tym okresie muzycy komponowali wiele utworów fortepianowych, nastąpił także ogromny rozwój w dziedzinie pisania pieśni. Stały się one źródłem poczucia jedności kulturowej dla mieszkańców wielu niepodległych państw niemieckich. Doświadczwszy barokowego przepychu we wszystkich aspektach życia, ludzie w całej Europie zapragnęli prostoty, równowagi, a zwłaszcza obcowania z naturą.

Kompozytor wczesnego okresu, Heinrich Schitz (1585–1672), był autorem pierwszej niemieckiej opery *Dafne*. Studiował we Włoszech i łączył włoski styl chóralny z niemiecką polifonią. Pozostawił po sobie wiele utworów wokalnych, np. *Der Mond ist aufgegangen*. Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), drugi syn Johanna Sebastiana Bacha, odegrał istotną rolę we wczesnym rozwoju niemieckiej pieśni, będąc nie tylko mistrzem klawiatury, lecz także autorem wielu utworów z tego nurtu muzycznego. Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) był kompozytorem i dyrygentem za czasów Fryderyka Wielkiego. Pozostawił po sobie 12 oper i ponad 100 pieśni, w tym reprezentatywne dzieła, np. *Bunt sind schon die Wälder*. Carl Friedrich Zelter (1758–1832) był dobrym przyjacielem Goethego. W 1809 r. założył w Berlinie szkołę śpiewu, a w 1820 r. Królewskie Konserwatorium Muzyczne. Współpracował z Mendelssohnem przy wskrzeszaniu dzieł Bacha, a jego reprezentatywnym dziełem jest *Das Rosenband*.

W okresie klasycznym trzech mistrzowie wiedeńskiej szkoły muzyki klasycznej: Haydn, Mozart i Beethoven, skomponowali wiele utworów, które stały się szczytowym osiągnięciem tego okresu w niemieckiej pieśni.

Franz Joseph Haydn (1732–1809) zetknął się z tą formą muzyki dopiero w późniejszych latach swojego życia. Jego prosta pieśń z wykorzystaniem motywów ludowych *Gott erhalte Franz den Kaiser* [Boże błogosław cesarza Franciszka] została nawet hymnem narodowym Austrii. *Lob der Faulheit* [Pochwała lenistwa] natomiast to satyryczna pieśń stroficzna o tonacji basowej. Chociaż utwory Haydna charakteryzowała piękna i płynna melodia, miały one prosty rysunek rytmiczny. Na pieśni artystyczne Haydna składa się w sumie 47 utworów, w tym 33 pieśni

⁷ W przypadku instrumentu z młotkami pokrytymi włóknem stalowym i filcem wełnianym skala fortepianu zostaje rozszerzona z 44 do 88 nut ze znacznymi różnicami w sile, co pozwala na uzyskanie delikatnych i zróżnicowanych brzmień.

niemieckie i 14 pieśni angielskich (o wysokim poziomie), stworzonych głównie w latach 1781–1801. (Tabela 1–1)

Numer opus	Tytuł	Data
XXVIa:1	<i>Das strickende Mädchen</i>	1781
XXVIa:2	<i>Cupido</i>	1781
XXVIa:3	<i>Der erste Kuß</i>	1781
XXVIa:4	<i>Eine sehr gewöhnliche Geschichte</i>	1781
XXVIa:5	<i>Der Verlassene</i>	1781
XXVIa:6	<i>Der Gleichsinn</i>	1781
XXVIa:7	<i>An Iris</i>	1781
XXVIa:8	<i>An Thyrsis</i>	1781
XXVIa:9	<i>Trost unglücklicher Liebe</i>	1781
XXVIa:10	<i>Die Landlust</i>	1781
XXVIa:11	<i>Liebeslied</i>	1781
XXVIa:12	<i>Die zu späte Ankunft der Mutter</i>	1781
XXVIa:13	<i>Jeder meint, der Gegenstand</i>	1784
XXVIa:14	<i>Lachet nicht, Mädchen</i>	1784
XXVIa:15	<i>O liebes Mädchen, höre mich</i>	1784
XXVIa:16	<i>Gegenliebe</i>	1784
XXVIa:17	<i>Geistliches Lied</i>	1784
XXVIa:18	<i>Auch die sprödeste der Schönen</i>	1784
XXVIa:19	<i>O fließ, ja wallend fließ in Zähren</i>	1784
XXVIa:20	<i>Zufriedenheit</i>	1784
XXVIa:21	<i>Das Leben ist ein Traum</i>	1784
XXVIa:22	<i>Lob der Faulheit</i>	1784
XXVIa:23	<i>Minna</i>	1784

XXVIa:24	<i>Auf meines Vaters Grab</i>	1784
XXVIa:25	<i>The Mermaid's Song</i> [Pieśń syreny]	1794
XXVIa:26	<i>Recollection</i> [Wspomnienie]	1794
XXVIa:27	<i>A Pastoral Song</i> [Pieśń pasterska]	1794
XXVIa:28	<i>Despair</i> [Rozpacz]	1794
XXVIa:29	<i>Pleasing Pain</i> [Przyjemny ból]	1794
XXVIa:30	<i>Fidelity</i> [Wierność]	1794
XXVIa:31	<i>Sailor's Song</i> [Pieśń żeglarza]	1794–95
XXVIa:32	<i>The Wanderer</i> [Wędrowiec]	1794–95
XXVIa:33	<i>Sympathy</i> [Współczucie]	1794–95
XXVIa:34	<i>She never told her love</i> [Nigdy nie powiedziała swojej miłości]	1794–95
XXVIa:35	<i>Piercing eyes</i> [Przeszywające oczy]	1794–95
XXVIa:36	<i>Content</i> [Treść]	1794–95
XXVIa:37	<i>Beim Schmerz der dieses Herz durchwühlt</i>	
XXVIa:38	<i>Der schlaue Pudel</i>	ok. 1780
XXVIa:39	<i>Trachten will ich nicht auf Erden</i>	1790
XXVIa:40	<i>Der Feldzug</i>	1790
XXVIa:41	<i>The Spirit's Song</i> [Pieśń ducha]	
XXVIa:42	<i>O tuneful Voice</i>	
XXVIa:43	<i>Kaiserlied</i>	1797
XXVIa:44	<i>Als einst mit Weibes Schönheit</i>	
XXVIa:45	<i>Ein kleines Haus</i>	1801
XXVIa:46	<i>Vergiß mein nicht</i>	ok. 1796
XXVIa:47	<i>Bald wehen uns des Frühlings Lüfte</i>	

Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791) napisał w latach 1768–1791 ponad 30 pieśni, m.in. *Abendstimmung*, która – choć słowa pieśni i melodia nie są w pełni spójne – poświęcona jest niełatwemu zagadnieniu pokoju na świecie, oraz *Das Veilchen* do wiersza Goethego o tym samym tytule, doskonałe dzieło wczesnego okresu rozwoju niemieckich pieśni, w którym zestawienie warstwy lirycznej (obraz spersonifikowanego fiołka) z warstwą muzyczną ze zmienną tonacją i barwą sugestywnie odmalowuje tęsknotę i nieszczęście. (Tabela 1-2)

Numer opus	Tytuł	Data
KV 53	<i>An die Freude</i>	1768
KV 147	<i>Wie unglücklich bin ich nit</i>	1772
KV 148	<i>Auf die feierliche Johannisloge</i>	1772
KV 308	<i>Dans un bois solitaire</i>	1778
KV 343	<i>Zwei Deutsche Kirchenlieder</i>	1787
KV 349	<i>Die Zufriedenheit</i>	1780
KV 351	<i>Komm</i>	1783
KV 390	<i>Ich wurd' auf meinem Pfad</i>	1781
KV 391	<i>Sei du mein Trost</i>	1781
KV 392	<i>Verdankt sei es dem Glanz der Großen</i>	1781
KV 441	<i>Das Bandel</i>	1783
KV 468	<i>Lied zur Gesellenreise</i>	1785
KV 472	<i>Der Zauberer</i>	1785
KV 473	<i>Die Zufriedenheit</i>	1785
KV 474	<i>Die betrogene Welt</i>	1785
KV 476	<i>Das Veilchen</i>	1785
KV 506	<i>Lied der Freiheit</i>	1786
KV 517	<i>Die Alte</i>	1787

KV 518	<i>Die Verschweigung</i>	1787
KV 519	<i>Das Lied der Trennung</i>	1787
KV 522	<i>Beim Auszug in das Feld</i>	1788
KV 523	<i>Abendempfindung an Laura</i>	1787
KV 524	<i>An Chloe</i>	1787
KV 529	<i>Des Kleinen Friedrichs Geburtstag</i>	1787
KV 530	<i>Das Traumbild</i>	1787
KV 531	<i>Die kleine Spinnerin</i>	1787
KV 539	<i>Ein deutsches Kriegslied</i>	1788
KV 552	<i>Lied beim Auszug in das Feld</i>	1788
KV 596	<i>Sehnsucht nach dem Frühlinge</i>	1791
KV 597	<i>Der Frühling</i>	1791
KV 597	<i>Im Frühlingsanfang</i>	1791
KV 598	<i>Das Kinderspiel</i>	1791
KV 619	<i>Die ihr des unermesslichen Weltalls</i>	1791

Pieśni Ludwiga van Beethovena (1770–1827) prezentują głębię bogatego świata duchowego człowieka. Do najbardziej reprezentatywnych jego dzieł należy zaliczyć *Ich liebe dich*, *An die Hoffnung*, *Wonne der Wehmut* i *In questa tomba oscura*. W *An die ferne Geliebte*, na który składa się sześć pieśni, kompozytor podjął próbę połączenia kilku pieśni z interludiami fortepianowymi.

Z końcem XVIII wieku w Europie zrodził się ruch oświeceniowy, którego centrum stanowiła Francja, dający powszechne przyzwolenie i odwagę, by praktycznie wszystko podawać w wątpliwość. W Niemczech tzw. Sturm und Drang (1765–1785)⁸ wywarł znaczący wpływ w sferze

⁸ Sturm und Drang Periode [okres burzy i naporu] to określenie odnoszące się do zmian w niemieckiej literaturze i twórczości muzycznej od późnych lat sześćdziesiątych do wczesnych lat osiemdziesiątych XVIII wieku, etapu przejścia od klasycyzmu do romantyzmu. Ruch Cyclonus został zainicjowany przez grupę młodych niemieckich pisarzy wywodzących się z burżuazji, będących w tym czasie pod wpływem ruchu oświeceniowego, zwłaszcza myśli filozoficznej Jeana-Jacques’a Rousseau (1712–1778). Głównymi przedstawicielami tego ruchu byli Goethe i Friedrich

literatury, muzyki i innych dziedzin. Zaczęto zwracać uwagę na życie wewnętrzne i emocje, co zaowocowało szerszym wachlarzem tematów poruszanych przez artystów. W literaturze pojawiła się duża liczba dzieł romantycznych, które dostarczyły inspiracji do tworzenia różnych form muzycznych, zwłaszcza pieśni. (Tabela 1–3)

Numer opus	Tytuł	Data
OP.46	<i>Adelaide</i>	1795
OP.48	<i>6 Lieder</i>	1802
OP.52	<i>8 Lieder</i>	1796
OP.75	<i>6 Gesänge</i>	1809
OP.83	<i>3 Gesänge</i>	1810
OP.32	<i>An die Hoffnung</i>	1805
OP.98	<i>An die ferne Geliebte</i> (cykl 6 pieśni)	1816
OP.99	<i>Der Mann von Wort</i>	1816
OP.100	<i>Merkenstein</i>	1815
OP.128	<i>Der Kuss</i>	1822
Wo0 107	<i>Schilderung eines Mädchens</i>	1783
Wo0 108	<i>An einen Säugling</i>	1784
Wo0 109	<i>Trinklied</i>	1792
Wo0 110	<i>Elegie auf den Tod eines Pudels</i>	1790
Wo0 111	<i>Punschlied</i>	1792
Wo0 112	<i>An Laura</i>	1792
Wo0 113	<i>Klage</i>	1790
Wo0 114	<i>Ein Selbstgespräch</i>	1792

Schiller (1759–1805). Podziwiali geniusz, opowiadali się za siłą wolności i kreatywności oraz wysuwali hasło powrotu do natury. Ruch ten istniał przez prawie dwie dekady i ostatecznie został zastąpiony przez dojrzały romantyzm.

Wo0 115	<i>An Minna</i>	1792
Wo0 117	<i>Der freie Mann</i>	1792
Wo0 118	<i>Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe</i>	1795
Wo0 119	<i>O care selve</i>	1794
Wo0 121	<i>Abschiedsgesang an Wiens Bürger</i>	1796
Wo0 122	<i>Kriegslied der Österreicher</i>	1797
Wo0 123	<i>Ich liebe dich</i>	1795
Wo0 124	<i>La partenza</i>	1796
Wo0 125	<i>La tiranna</i>	1798
Wo0 126	<i>Opferlied</i>	1802
Wo0 127	<i>Neue Liebe, neues Leben</i>	1799
Wo0 128	<i>Plaisir d'aimer</i>	1799
Wo0 129	<i>Der Wachtelschlag</i>	1803
Wo0 130	<i>Gedenke mein</i>	1820
Wo0 131	<i>Erlkönig</i>	1810
Wo0 132	<i>Als die Geliebte sich trennen wollte</i>	1806
Wo0 133	<i>In questa tomba oscura</i>	1807
Wo0 134	<i>Sehnsucht</i>	1808
Wo0 135	<i>Die laute Klage</i>	1814-1815
Wo0 136	<i>Andenken</i>	1809
Wo0 137	<i>Lied aus der Ferne</i>	1809
Wo0 138	<i>Der Jüngling in der Fremde</i>	1809
Wo0 139	<i>Der Liebende</i>	1809
Wo0 140	<i>An die Geliebte</i>	1811

Wo0 141	<i>Der Gesang der Nachtigall</i>	1813
Wo0 142	<i>Der Bardengeist</i>	1813
Wo0 143	<i>Des Kriegers Abschied</i>	1814
Wo0 144	<i>Merkenstein</i>	1814
Wo0 145	<i>Das Geheimnis</i>	1815
Wo0 146	<i>Sehnsucht</i>	1816
Wo0 147	<i>Ruf vom Berge</i>	1816
Wo0 148	<i>So oder so Resignation</i>	1817
Wo0 149	<i>Resignation</i>	1817
Wo0 150	<i>Abendlied unterm gestirnten Himmel</i>	1820
Wo0 151	<i>Der edle Mensch sei hul freich und gut</i>	1823

III. Stadium dojrzałości pieśni niemieckich

Początki niemieckiej literatury romantycznej przypadają na ostatnie dekady XVIII wieku, a jej pierwszymi przedstawicielami byli Friedrich Schlegel i August Wilhelm Schlegel, Johann Ludwig Tieck i Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg). Twórcy niemieckiego romantyzmu zapewnili niemal niewyczerpane źródło poezji stanowiącej integralną część pieśni. W tym okresie twórczość muzyczna nie musiała ograniczać się do tematyki religijnej i politycznej, a inspirowana była poezją romantyczną. Poszukiwano gatunku muzycznego, który integrowałby poezję i muzykę, a pieśni doskonale wpisywały się w tę koncepcję i stąd ich dynamiczny rozwój w tym czasie. Ściślej rzecz ujmując, właściwym gatunkiem muzycznym pieśni stały się na początku XIX wieku. Na wczesnym etapie rozwoju były to pieśni stroficzne, a przedstawicielami tego gatunku byli nauczyciele kompozycji berlińskiej Singakademie Relchardt i Zelter. Wykorzystywali oni teksty znanych poetów do tworzenia prostych utworów, w których harmonia i faktura partii fortepianu odgrywały jedynie pomocniczą rolę w kształtowaniu melodii.

Franz Schubert (1797–1828), zaliczany do przedstawicieli muzyki romantycznej, skomponował ponad 600 pieśni. W 1814 r. stworzył swój pierwszy utwór z tego gatunku, *Gretchen*

am Spinnrade, a następnie znane cykle pieśni *Winterreise*, *Die schöne Müllerin* i *Schwanengesang*. Teksty niemal wszystkich pieśni Schuberta pochodzą z dzieł słynnych poetów, Schillera, Goethego czy Wilhelma Müllera, i odznaczają się niezwykłą wartością literacką. W jego utworach partia fortepianu służyła nie tylko jako tło muzyczne, ale także równoważyła partię wokalną, tworząc integralną część pieśni. Schubert połączył oryginalną poezję z muzyką, tworząc ekspresyjny romantyczny język muzyczny. Wniósł wybitny wkład w rozwój pieśni na świecie, a jego innowacyjna technika tworzenia pieśni wywarła głęboki wpływ na kształtowanie gatunku pieśni przez przyszłe pokolenia. Poniżej znajduje się zestawienie pieśni Schuberta o tematyce miłosnej. (Tabela 1–4)

Numer opus	Tytuł	Data
D.544	<i>Ganymed</i>	1817
D.118	<i>Gretchen am Spinnrade</i>	1814
D.257	<i>Heidenröslein</i>	1815
D.138	<i>Rastlose Liebe</i>	1815
D.196	<i>An die Nachtigall</i>	1815
D.547	<i>An die Musik</i>	1817
D.891	<i>An Sylvia</i>	1826
D.558	<i>Liebhaber in allen Gestalten</i>	1817
D.752	<i>Nachtviole</i>	1822
D.433	<i>Seligkeit</i>	1816
D.224	<i>Wanderers Nachtlied I</i>	1815
D.768	<i>Wanderers Nachtlied II</i>	1822
D.498	<i>Wiegenlied</i>	1816
D.764	<i>Der Musensohn</i>	1823
D.300	<i>Der Jüngling an der Quelle</i>	1815
D.939	<i>Die Sterne</i>	1828

D.917	<i>Das Lied im Grünen</i>	1828
D.226	<i>Erster Verlust</i>	1815
D.295	<i>Hoffnung</i>	1817
D.768	<i>Wandrer's Nachtlid</i>	1822
D.882	<i>Im Frühling</i>	1826
D.686	<i>Frühlingsglaube</i>	1820
D.398	<i>Frühlingslied</i>	1816
D.550	<i>Die Forelle</i>	1817
D.800	<i>Der Einsame</i>	1825
D.870	<i>Der Wanderer an den Mond</i>	1826
D.489	<i>Der Wanderer</i>	1816
D.957	<i>Liebesbotschaft</i>	1828
D.957	<i>Am Meer</i>	1828
D.957	<i>Abschied</i>	1828
D.957	<i>Der Doppelgänger</i>	1828
D.965A	<i>Die Taubenpost</i>	1828
D.544	<i>Ganymed</i>	1817
D.118	<i>Gretchen am Spinnrade</i>	1814
D.257	<i>Heidenröslein</i>	1815
D.138	<i>Rastlose Liebe</i>	1815
D.196	<i>An die Nachtigall</i>	1815
D.547	<i>An die Musik</i>	1817
D.891	<i>An Sylvia</i>	1826
D.558	<i>Liebhaber in allen Gestalten</i>	1817

D.752	<i>Nachtviole</i>	1822
D.433	<i>Seligkeit</i>	1816
D.224	<i>Wanderers Nachtlied I</i>	1815
D.768	<i>Wanderers Nachtlied II</i>	1822
D.498	<i>Wiegenlied</i>	1816
D.764	<i>Der Musensohn</i>	1823
D.300	<i>Der Jüngling an der Quelle</i>	1815
D.939	<i>Die Sterne</i>	1828
D.917	<i>Das Lied im Grünen</i>	1828
D.226	<i>Erster Verlust</i>	1815

Robert Schumann (1810–1856) w swoich licznych (blisko 260) pieśniach udoskonalił integralność połączenia melodii partii fortepianu i głosu. Jako jeden z najważniejszych romantycznych kompozytorów pieśni po Schubercie, nadał on kierunek dalszemu rozwojowi tego gatunku muzycznego. Schumann dzielił wiele podobieństw z Schubertem pod względem technik i stylu tworzenia muzyki, zwłaszcza w cyklach pieśni. Jego najbardziej znane dzieła to *Myrthen*, *Dichterliebe* i *Frauenliebe und -leben*. (Tabela 1–5)

Numer opus	Tytuł	Data
OP.24	<i>Liederkreis</i> (9 pieśni)	1839
OP.25	<i>Myrthen</i> (26 pieśni)	1840
OP.27	<i>Lieder und Gesänge volume I</i> (5 pieśni)	1840
OP.29	<i>3 Gedichte</i>	1840
OP.30	<i>3 Gedichte</i>	1840
OP.31	<i>3 Gesänge</i>	1840
OP.33	<i>6 Lieder</i>	1840

OP.34	<i>4 Duets</i> (soprano and tenor with piano)	1840
OP.35	<i>12 Gedichte</i>	1840
OP.36	<i>6 Gedichte</i>	1840
OP.37	<i>Gedichte aus "Liebesfrühling"</i> (12 pieśni, przy czym utwory o numerach 2, 4 i 11 są autorstwa Clary Schumann)	1840
OP.39	<i>39, Liederkreis (Eichendorff)</i> (12 pieśni)	1840
OP. 40	<i>5 Lieder</i>	1840
OP. 42	<i>Frauen-Liebe und -Leben</i> (8 pieśni)	1840
OP. 43	3 duety	1840
OP. 45	<i>Romanzen & Balladen volume I</i> (3 pieśni)	1840
OP. 48	<i>Dichterliebe</i> (16 pieśni)	1840
OP. 49	<i>Romanzen & Balladen volume II</i> (3 pieśni)	1840
OP. 51	<i>Lieder und Gesänge volume II</i> (5 pieśni)	1840
OP. 53	<i>Romanzen & Balladen volume III</i> (3 pieśni)	1840
OP. 55	<i>5 Lieder</i>	1846
OP. 57	<i>Belsazar, ballada</i>	1840
OP. 59	<i>4 Gesänge</i>	1846
OP. 62	<i>3 Gesänge</i>	1847
OP. 64	<i>Romanzen & Balladen volume IV</i> (3 pieśni)	1841- 1847
OP. 65	<i>Ritornelle in canonischen Weisen</i>	1847
OP. 67	<i>Romanzen & Balladen volume I</i>	1849
OP. 69	<i>Romanzen volume I</i>	1849
OP. 74	<i>Spanisches Liederspiel</i>	1849

OP. 75	<i>Romanzen & Balladen volume II</i>	1849
OP. 77	<i>Lieder und Gesänge volume III (5 pieśni)</i>	1849
OP. 78	4 duets	1849
OP. 79	<i>Liederalbum für die Jugend (29 pieśni)</i>	1849
OP. 83	3 Gesänge	1850
OP. 87	<i>Ballad, Der Handschuh</i>	1850
OP. 89	6 Gesänge	1850
OP. 90	6 Gedichte und Requiem	1850
OP. 91	<i>Romanzen volume II</i>	1849
OP. 95	3 Gesänge	1849
OP. 96	<i>Lieder und Gesänge volume IV</i>	1850
OP. 101	<i>Minnespiel</i>	1849
OP. 103	<i>Mädchenlieder</i>	1851
OP. 104	7 Lieder	1851
OP. 106	<i>Schön Hedwig</i>	1849
OP. 107	6 Gesänge	1851- 1852
OP. 114	3 Lieder für 3 Frauenstimmen	1853
OP. 117	4 Husarenlieder	1851
OP. 119	3 Gedichte	1851
OP. 122	<i>Ballade vom Heideknaben oraz Die Flüchtlinge</i>	1852
OP. 125	5 heitere Gesänge	1851
OP. 127	5 Lieder und Gesänge	1850- 1851
OP. 135	<i>Gedichte der Königin Maria Stuart</i>	1852

Franciszek Liszt (1811–1886), wybitny przedstawiciel muzyki romantycznej XIX wieku, był słynnym węgierskim pianistą, kompozytorem i dyrygentem. Pozostawał pod głębokim wpływem romantyzmu. Doświadczenie w dziedzinie literatury miało znaczący wpływ na tworzone przez niego pieśni. Jego kompozycje utwory w aż sześciu różnych językach: niemieckim, francuskim, włoskim, węgierskim, angielskim i rosyjskim. (Tabela 1–6)

Numer opus	Tytuł	Data
S.278	Es war ein König in Thule	1841
S.269	Angiolin dal biondo crin	1843
S.270	Benedetto sia 'l giorno	1860
S.272	Im Rhein im schönen Strome	1841
S.273	Die Loreley	1841
S.275	Mignons Lied	1842
S.276	Comment disaient-ils	1842
S.277	Bist du	1841
S.278	Der König in Thule	1841
S.279	Der du von dem Himmel bist	1841
S.280	Freudvoll und leidvoll	1842
S.281	Die Vätergruft	1841
S.282	Oh! Quand je dors	1842
S.283	Enfant si j'étais Roi	1843
S.284	S'il est un charmant gazon	1842
S.287	Du bist wie eine Blume	1842
S.291	Die tote Nachtigall	1860
S.292	Der Fischerknabe	1860
S.292	Der blinde Sänger	1860

S.292	Der Alpenjäger	1860
S.293	Jeanne d'Arc au bûcher	1857
S.294	Es rauschen die Winde	1860
S.296	Der Hirt	1860
S.298	O lieb so lang du lieben kannst	1843
S.301	Kling' leise mein Lied	1860
S.302	Die Macht der Musik	1861
S.305	Schwebe schwebe blaues Aug	1860
S.306	Wanderers Nachtlid	1860
S.309	Ein Fichtenbaum steht einsam	1860
S.310	Nimm einen Strahl der Sonne	1860
S.312	Lasst mich ruhen	1860
S.312	Wieder möcht' ich dir begegnen	1860
S.314	Es muss ein Wunderbares sein	1860
S.315	Ich liebe dich	1860
S.316	Ich scheide	1860
S.318	In Liebeslust	1860
S.320	Die drei Zigeuner	1873
S.321	Die stille Wasserrose	1860
S.328	Ihr Glocken von Marling	1840
S.334	Der Glückliche	1860
S.335	Go Not Happy Day	1840
S.375	Das Veilchen	1842
S.382	Die Zelle in Nonnenwerth	1842
S.466	Adelaide	1845
S.468	Goethe Lieder	1861

Johannes Brahms (1833–1897), niemiecki kompozytor, pianista i dyrygent tworzący w środkowej fazie okresu romantyzmu. Jego twórczość obejmuje szeroki zakres gatunków, w tym muzykę fortepianową, wokalną, kameralną, symfoniczną i chóralną. Brahms skomponował 206 pieśni na fortepian i głos. Były one inspirowane poezją, lecz tylko kilka z nich to wiersze znanych poetów, takich jak Heinrich Heine (1797–1856) czy Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), natomiast większość to kompozycje do słów współczesnych mu twórców lirycznych, m.in. Maxa von Schenkendorfa (1783–1817), Felixa Schumanna (1854–1879) i Klusa Grotha (1819–1899).

(Tabela 1–7)

Numer opus	Tytuł	Data
A. 3/13	<i>Die Müllerin</i> [Żona młynarza]	1853
A. 3/7	<i>Doch was hör ich?, aphorismus</i>	1891
A. 3/8	<i>So bello non, Neapolitan canzonetta</i>	1882
op. 105	<i>Fünf Lieder</i> (5 pieśni)	1886 - 88
op. 106	5 pieśni	1886
op. 107	5 pieśni	1886–88
op. 121	<i>Vier ernste Gesänge</i> (4 pieśni poważne)	1896
op. 14	8 pieśni i romansów	1858
op. 19	5 wierszy	1858–59
op. 3	6 pieśni	1853
op. 3	6 pieśni	1853
op. 32	9 pieśni	1864
op. 33	<i>Die schöne Magelone</i>	1865 opublikowano 1-6 1868-1869 opublikowano 7-15
op. 43	4 pieśni	1860–66
op. 46	4 pieśni	1864–68

op. 47	5 pieśni	1858–68
op. 48	7 pieśni	1853–68
op. 49	5 pieśni	1867–68
op. 57	8 pieśni	1871
op. 58	8 pieśni	1871
op. 59	8 pieśni	1873
op. 6	6 pieśni	1852–53
op. 63	9 pieśni	1874
op. 69	9 pieśni	1877
op. 7	6 pieśni	1851–53
op. 70	4 pieśni	1875–77
op. 71	5 pieśni	1877
op. 72	5 pieśni	1876–77
op. 85	6 pieśni	1878–82
op. 86	6 pieśni	1877–82
op. 94	5 pieśni	1884
op. 95	7 pieśni	1884
op. 96	4 pieśni	1884

op. 97	6 pieśni	1884–85
W. 21	<i>Mondnacht</i> , pieśń	1853
W. 22	<i>Ophelia-Lieder</i> [Pieśni Ofelii]	1873
W. 23	<i>Regenlied</i> , pieśni	1872
W. 27	<i>Spruch</i> , kanon	1854–55
W. 31	<i>15 Volkskinderlieder</i> [15 dziecięcych piosenek ludowych]	1857
W. 32	<i>28 Deutsche Volkslieder</i> [28 niemieckich pieśni ludowych]	1858

Hugo Wolf (1860–1903), austriacki kompozytor, jeden z najwybitniejszych twórców pieśni po Schubercie i Schumannie. Tworząc pieśni, szczególną uwagę zwracał na połączenie muzyki ze słowami, by za jej pomocą oddać ducha poezji. Jak mówił: „Na pierwszym miejscu jest język, potem muzyka”⁹. Słynny pianista Gerald Moore (1899–1987) powiedział kiedyś: „Melodie Wolfa żyją w różnych światach, a każdy wiersz można zawsze przedstawić w innym stylu”¹⁰.
(Tabela 1-8)

Numer opus	Tytuł	Poeta	Data
op. 1	<i>Liederstrauß</i>	Heine	1878
op. 2	<i>Mörike-Lieder</i>	Eduard Mörike	1888

⁹ Mosco Carner, *Hugo Wolf Song* [Pieśni Hugo Wolfa], British Broadcasting Corporation, Londyn, 1982, s.5.

¹⁰ Carol Kimball, „Hugo Wolf”, in: *A Guide to Art Song Style and Literature* [Hugo Wolf, [hasło w:] Przewodnik po stylu i literaturze pieśni], Hal Leonard Corporation, wyd. popr., Milwaukee, 2006, s. 117.

op. 3	<i>Eichendorff-Lieder</i>	Joseph Freiherr von Eichendorff	1889
op. 4	<i>Goethe-Lieder</i>	Goethe	1875-1889
op. 5	<i>Dem Vaterland</i>	Robert Reinick	1890
op. 6	<i>Spanisches Liederbuch</i>	Emanuel Geibel	1891
op. 7	<i>Italienisches Liederbuch</i>	Paul Heyse	1892
op. 8	<i>Michelangelo Lieder</i>	Michelangelo	1897

Gustav Mahler (1860–1911) był austriackim kompozytorem i dyrygentem. Komponował głównie symfonie i *Lieder*. Motywy, które tworzył do pieśni, często pojawiają się również w jego symfoniach. Teksty pieśni Mahlera można podzielić na następujące cztery kategorie:

1. teksty własne, np. *Lieder eines fahrenden Gesellen*,
2. poezja ludowa, np. *Des Knaben Wunderhorn*,
3. dzieła Friedricha Rückerta (1788–1866), np. *Rückert-Lieder*,
4. zbiór poezji Hansa Bethgego (1876–1946) *Chinesische Flöte* [Chiński flet], inspirowany poezją epoki Tang, np. *Das Lied von der Erde*.

(Tabela 1–9)

Numer opus	Data
<i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i>	1884-1885
<i>Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“</i>	1888-1901
<i>Rückert-Lieder</i>	1901-1902
<i>Kindertotenlieder</i>	1901-1904
<i>Fünf Rückert-Lieder</i>	1901-1904
<i>Das Lied von der Erde</i>	1908-1909

Richard Strauss (1864–1949), niemiecki kompozytorem i dyrygent. W swojej twórczości muzycznej zawsze preferował pieśni. Najwcześniejsze pochodzą z lat 1870–1871, zatem zainteresował się muzyką wokalną już w bardzo młodym wieku i również bardzo wcześnie zaczął publikować zbiory swych pieśni. (Tabela 1–10)

Numer opus	Tytuł	Data
op. 10	<i>8 Lieder</i>	1885
op. 17	<i>6 Lieder</i>	1887
op. 27	<i>4 Lieder</i>	1894
op. 29	<i>3 Lieder</i>	1895
op. 30	<i>Also sprach Zarathustra</i>	1896
op. 31	<i>4 Lieder</i>	1896
op. 33	<i>4 Gesänge</i>	1897
op. 36	<i>4 Lieder</i>	1898
op. 39	<i>5 Lieder</i>	1898
op. 48	<i>5 Lieder</i>	1900
op. 49	<i>8 Lieder</i>	1901

IV. Przełom w niemieckich pieśniach

Z nastaniem XX wieku istotną pozycję zyskała muzyka ekspresjonistyczna , a jej głównymi przedstawicielami byli Schönberg, Berg i Webern.

Arnold Schönberg (1874–1951) urodził się w Austrii, jednak w 1933 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych i w 1941 r. otrzymał obywatelstwo amerykańskie. Skomponował 40 pieśni.

Jego techniki twórcze obejmowały głównie zastosowanie atonalności¹¹ i dodekafonii (niem. *Zwölftontechnik*)¹², co zasadniczo odróżniało utwory Schönberga od tradycyjnych pieśni niemieckich. Najbardziej znanymi utworami tego kompozytora są *Pierrot lunaire* i *6 Lieder op. 3* oraz *Das Buch der hängenden Gärten*. (Tabela 1-11)

Numer opus	Tytuł	Data
op. 1	<i>2 Gesänge</i>	1898
op. 2	<i>4 Lieder</i>	1899-1900
op. 3	<i>6 Lieder</i>	1899-1903
op. 6	<i>8 Lieder</i>	1903-1905
op. 8	<i>6 Lieder</i>	1903-1905
op. 14	<i>2 Lieder</i>	1907-1908
op. 15	<i>15 Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten</i>	1908-1909
op. 48	3 pieśni	1933
op. 49	3 pieśni ludowe	1948

Alban Berg (1885–1935) pochodził z Austrii. Studiował kontrapunkt, teorię muzyki i harmonię u Schönberga w latach 1904–1911, a także zaadaptował jego techniki rozwijających się wariacji i dodekafonii. Niektórzy twierdzą, że wniósł więcej „humanistycznej wartości”¹³ do systemu dwunastotonowego i że jego dzieła odznaczają się bogatszym zabarwieniem emocjonalnym niż dzieła Schönberga¹⁴. (Tabela 1–12)

Numer opus	Tytuł	Data
	<i>Jugendlieder (1) (23 songs)</i>	1901–1904
	<i>Jugendlieder (2) (23 songs)</i>	1904–1908

¹¹ Brak centrum tonalnego, brak cech modalnych i rezygnacja z zależności między dźwiękami; dźwięki nie są podporządkowane żadnej zasadzie tonalnej i każdy dźwięk skali chromatycznej może być stosowany dowolnie; próba zniesienia tradycyjnych struktur akordów.

¹² Koncepcja, zgodnie z którą dwanaście dźwięków skali chromatycznej ma równe znaczenie i która neguje uprzywilejowanie pewnych dźwięków względem innych, jako mocnych punktów.

¹³ Jego utworom przypisuje się „wartość humanistyczną”, ponieważ mają one istotne znaczenie na poziomie kulturowym, emocjonalnym i intelektualnym, jednocześnie inspirując i skłaniając do refleksji.

¹⁴ Ewen David, *The Complete Book of 20th Century Music* [Kompletna księga muzyki XX wieku], Prentice-Hall, Nowy Jork, 1952, s. 20.

	<i>Seven Early Songs</i>	1905–1908
	<i>Schliesse mir die Augen beide</i>	1907
	<i>An Leukon (Johann Wilhelm Ludwig Gleim)</i>	1908
op. 2	<i>Vier Lieder</i>	1909–1910
op. 4	<i>Altenberg Lieder</i>	1912

Anton Webern (1883–1945) to austriacki kompozytor, jeden z uczniów Schönberga, który również rozwinął jego techniki kompozytorskie, głównie atonalność i dodekafonię. Niektóre z jego utworów nie mają numerów opusowych, a wiele z nich zostało opublikowanych pośmiertnie. (Tabela 1–13)

Numer opus	Tytuł	Data
	Trzy wiersze	1899-1903
	Osiem wczesnych pieśni	1901-1904
	Trzy pieśni	1903-1904
	Pięć pieśni	1906-1908
op. 3	<i>Fünf Lieder aus 'Der siebente Ring'</i>	1908-1909
op. 4	<i>5 Lieder</i>	1908-1909
	<i>4 Lieder</i>	1908-1909
	<i>2 Lieder</i>	1921;1925
op. 12	<i>4 Lieder</i>	1915-1917
op. 13	<i>4 Lieder</i>	1914-1918
op. 23	<i>3 Gesänge aus „Viae inviae”</i>	1933-1934
op. 25	<i>3 Lieder</i>	1934

Pojawienie się nowych stylów muzycznych w XX wieku położyło kres tworzeniu tradycyjnych niemieckich pieśni, niemniej nadal mają one ogromny wpływ na powstawanie i rozwój pieśni na całym świecie.

4. Geneza i rozwój chińskich pieśni artystycznych

I. Początki chińskich pieśni artystycznych

Po wybuchu wojen opiumowych w Chinach pod koniec XIX wieku wzrosły zachodnie wpływy polityczne i gospodarcze, powoli wypierając chińską tradycyjną kulturę społeczną i ideologię oraz wpływając na wszystkie dziedziny życia chińskiego społeczeństwa. Stopniowo wprowadzano również zachodnią kulturę muzyczną, taką jak ustanowienie nowego stylu orkiestry wojskowej, śpiew religijny Kościoła chrześcijańskiego i różnorodne zajęcia muzyczne organizowane przez szkoły kościelne. Połączenie chińskiej esencji i zachodniej użyteczności stopniowo ukształtowało niemożliwy już do zahamowania trend społeczny wywołany postępowym Ruchu Spraw Zagranicznych oraz reformą kulturalną i edukacyjną wprowadzaną podczas ruchu reformatorskiego Wuxu pod koniec panowania dynastii Qing¹⁵. W 1898 r. Kang Youwei napisał do cesarza Guangxu memoriał zatytułowany „Prośba o otwarcie szkół”, w którym zaproponowano przyjęcie niemieckiego systemu akademickiego jako podstawy, co stanowiło pierwszą formalną propozycję prowadzenia kursów muzycznych w szkołach w historii współczesnych Chin.

Chiński termin *Geyue* (pieśni i muzyka) użyty w memoriale został później zastąpiony terminem *Yuege* (muzyka i pieśni), co dało początek nazwie *Xuetang Leyue* (muzyka i pieśni szkolne)¹⁶. Pojawienie się pieśni szkolnych miało ogromne znaczenie dla rozwoju pieśni artystycznych w całych Chinach. Postępowi intelektualiści zapoczątkowali nowe, kompleksowe zrozumienie znaczenia edukacji muzycznej w nadziei na wykorzystanie muzyki do przebudzenia mas oraz oświecenia młodych ludzi.

Według częściowych statystyk w tym okresie powstało około 1300 piosenek, które zostały skomponowane głównie do nauki śpiewu¹⁷. Ponieważ w tamtym czasie żaden chiński kompozytor nie był w stanie w pełni opanować europejskich technik kompozytorskich, teksty popularnych melodii z Europy, Stanów Zjednoczonych i Japonii musiały zostać przeformułowane głównie na treści, które promowały patriotyzm, demokrację oraz ideę poszukiwania innowacji i zmian. Powstanie muzyki i piosenek szkolnych dało również początek pierwszemu pokoleniu nowych muzyków w Chinach, reprezentowanemu przez Shen Gongxin, Li Shutong i Zeng Zhiwen. Ich wysiłki koncentrowały się głównie na edukacji i kompilacji muzyki oraz pieśni, a także na

¹⁵ Liao Changyong, *Chinese Art Songs in 100 Years* [100 lat chińskich pieśni], Volume I, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2020, s. 13.

¹⁶ Chen Yingshi and Chen Lingqun, *A Brief History of Chinese Music* [Krótka historia muzyki chińskiej], Higher Education Press, Pekin, 2006, s. 225.

¹⁷ Zhang Jingwei, *Historia badań: Wybrane artykuły na temat chińskiej muzyki nowoczesnej i współczesnej*, Załącznik: Index of the School Music and Song [Indeks muzyki szkolnej i pieśni], Shanghai People's Publishing House, Shanghai, 2004, s. 115.

opracowywaniu ćwiczeń i teorii muzycznych. To właśnie te działania przyczyniły się do powstania chińskich pieśni artystycznych.

II. Pojawienie się chińskich pieśni artystycznych

Na początku XX wieku grupa postępowych chińskich intelektualistów, którzy otrzymali zachodnie wykształcenie, zainicjowała ideologiczne i kulturowe innowacje oraz rewolucję literacką. W styczniu 1917 r. w czasopiśmie „New Youth” [„Nowa Młodzież”] opublikowano artykuł *My Humble Opinions on Literary Improvement* [Moje skromne opinie na temat poprawy literatury] autorstwa Hu Shi, publicznie sygnalizując początek ruchu literatury wernakularnej. W styczniu 1918 r. magazyn „New Youth” został wydany w całości w języku wernakularnym, z uwzględnieniem nowych form w prozie, powieści i poezji. Głównym osiągnięciem ruchu wernakularnego była reforma języka. Przed jej wprowadzeniem chińskie dzieła literackie były pisane w klasycznym języku chińskim, skomplikowanym i trudnym do zrozumienia. Hu Shi, Liu Banong, Xu Zhimo zdecydowanie opowiadali się za literaturą wernakularną, której treść dotyczyła głównie promowania demokracji, nauki, antyimperializmu i patriotyzmu. Ta nowa forma literacka była potężnym katalizatorem umożliwiającym narodziny chińskich pieśni artystycznych i zapewniła bogactwo zasobów literackich.

Lata dwudzieste ubiegłego wieku to okres narodzin nowej chińskiej muzyki. Pod wpływem Ruchu Nowej Kultury „4 Maja” grupa powracających międzynarodowych studentów pod przewodnictwem Xiao Youmei przejęła inicjatywę w tworzeniu wielu profesjonalnych instytucji edukacji muzycznej w Pekinie, a następnie założyła pierwsze w Chinach niezależne krajowe konserwatorium muzyczne w Szanghaju. Wprowadzili oni europejskie teorie muzyczne i system harmonii, a także zaproponowali nowe podejście do tworzenia chińskich pieśni. Do pionierów chińskiej pieśni artystycznej należą Xiao Youmei (1884–1940), Qingzhu (1893–1959) i Zhao Yuanren (1892–1982). Pierwszą pieśnią artystyczną w Chinach była *Da Jiang Dong Qu* [Rzeka płynąca na wschód] skomponowana przez Zhao Yuanrena w 1920 r., kiedy studiował w Niemczech. Później, w 1922 r., Xiao Youmei opublikował swoją pierwszą kolekcję pieśni *The First Collection of Today's Music* [Pierwsza kolekcja dzisiejszej muzyki], która zawierała klasyczne pieśni *Wen* [Zapytaj] (1922) i *Nan Fei Zhi Yan Yu* [Opowieść o dzikich gęsiach lecących na południe] (1923).

Jednym z najbardziej wpływowych kompozytorów był w tym okresie Zhao Yuanren, pionier rozwoju chińskich pieśni artystycznych. Skomponował ponad 100 pieśni. W 1928 r.

opublikował swoją pierwszą kolekcję pieśni zatytułowaną *New Song Collection* [Nowa kolekcja pieśni]. Łącząc europejskie techniki kompozytorskie z nowoczesną chińską poezją, stworzył pierwszą generację chińskich pieśni artystycznych i ukonstytuował formę pieśni artystycznych o chińskich cechach.

III. Stadium dojrzałości chińskiej pieśni artystycznej

Utworzenie w 1927 r. Narodowego Konserwatorium Muzycznego było epokowym wydarzeniem w historii chińskiej muzyki, stwarzającym warunki do rozwoju pieśni artystycznych. Grupa kompozytorów z Narodowego Konserwatorium Muzycznego, reprezentowana przez Huang Zi, założyciela chińskich technik kompozytorskich, do której należeli również m.in. Chen Tianhe, Zhou Shu'an, He Luting, Liu Xuean i Jiang Dingxian, dalej łączyła europejskie techniki kompozytorskie z tradycyjną kulturą chińską, zgłębiając nacjonalizację harmonii, melodii i tonalności oraz zwracając uwagę na zróżnicowanie struktury tekstów. Chińskie pieśni artystyczne tego okresu można podzielić na dwa typy według rodzaju poezji: pieśni artystyczne wykorzystujące klasyczną lirykę chińską i pieśni artystyczne wykorzystujące nowoczesną chińską poezję.

Głównym celem pieśni artystycznych tworzonych na gruncie klasycznej chińskiej poezji było wyrażenie piękna wierszy. Klasyczna liryka chińska ma długą historię, a jej początki sięgają czasów dynastii Zhou (1106–249 p.n.e.), kiedy to powstała Księga Pieśni (XI w. p.n.e.). Jej rozwój trwał aż do dynastii Qing (1636–1912), obejmując okres około 2000 lat¹⁸. Długa historia rozwoju poezji zaowocowała powstaniem utworów w wielu różnych stylach i formach. Tworzenie pieśni wykorzystujących poezję klasyczną jest trudnym zadaniem, ponieważ wymaga od kompozytorów bogatej wiedzy na temat tradycyjnej literatury chińskiej. Tekst utworu Huang Zi *Hua Fei Hua* [Kwiat we mgle] pochodzi z wiersza Bai Juyi. Charakteryzują go przejścia między wersami liczącymi trzy znaki chińskie i wersami siedmioznakowymi, dzięki którym wiersz zyskuje rytmiczną regularność i złożoność.

Muzyka była świeża i elegancka dzięki zastosowaniu pentatonicznych skal, regularnego stylu, spokojnych harmonik funkcyjnych i łączenia wersów. W przeciwieństwie do pieśni artystycznych starożytnych poetów pieśni artystyczne wykorzystujące poezję nowoczesną są wernakularne, a zatem łatwe do zrozumienia przez zwykłych ludzi, którzy dzięki temu mają okazję

¹⁸ Xia Xiaoyan, *The History of Chinese Art Songs in the First Half of the 20th Century* [Historia chińskich pieśni artystycznych w pierwszej połowie XX wieku], „Sounds of the Nature” [Dźwięki natury]/Journal of Tianjin Conservatory of Music [Czasopismo Konserwatorium Muzycznego w Tianjin] 78, nr 3 (styczeń 2004).

poznać je i docenić. Ich głównym celem nie jest przeżycie estetyczne, lecz ukazanie rzeczywistego życia i uczuć ludzi.

W tym okresie wojna przeciwko japońskiej agresji i ruchom politycznym zrodziła kolejny nowy styl: patriotyczne pieśni artystyczne. Inwazja Japonii na północno-wschodnie Chiny w 1931 r. wywołała drugą wojnę chińsko-japońską, która była częścią II wojny światowej¹⁹. Dwudziestu intelektualistów rozpoczęło ruch przeciwko japońskiej agresji, czyniąc pieśni patriotyczne ważną częścią tego nurtu. Teksty były zazwyczaj związane z wojną, ekspresyjne i łatwe do zrozumienia. Niektóre opisywały rozpacz ludzi, inne wyrażały nadzieję na zwycięstwo, a jeszcze inne wzywały do walki. Pieśń *On the Jialing River* [Nad rzeką Jialing] napisana przez He Lutinga w 1939 r. to najbardziej reprezentatywny utwór tego nurtu, charakteryzujący się doskonałym połączeniem liryzmu i dramatyzmu.

Poeta Duan Muliang, który stracił swój dom w wyniku agresji Japonii, przeniósł się z północy do Chongqing i opublikował poemat prozą zatytułowany *On the Jialing River*, aby wyrazić swoje myśli i przywiązanie do rodzinnego miasta. Poruszony prawdziwymi uczuciami ujawnionymi między wierszami, He Luting skomponował do niego melodię w tym samym nastroju. Całość utrzymana jest w stosunkowo swobodnym i mocnym rytmie.

W latach trzydziestych XX wieku pieśni artystyczne były jedną z głównych form tworzenia muzyki, a było to wynikiem ich znacznego rozwoju w poprzedniej dekadzie pod względem jakości, ilości, głębi treści, bogactwa materiałów oraz dążenia do ukształtowania osobowości artystycznej i stylu narodowego. Pojawiło się wiele wybitnych pieśni artystycznych o ogromnej wartości historycznej i artystycznej, znamionujących początek rozkwitu chińskich pieśni artystycznych.

IV. Różnorodność w rozwoju chińskich pieśni artystycznych

W 1949 r. ogłoszenie powstania Chińskiej Republiki Ludowej (1949–obecnie) oznaczało koniec II wojny światowej i chińskiej wojny domowej. Względnie stabilne i pokojowe środowisko polityczne zapewniło korzystne warunki do rozwoju. Kultura narodowa została stopniowo przejęta, aby wyraźniej odzwierciedlać jedność sztuki muzycznej i stylu narodowego. Styl artystyczny wykazywał tendencję do dywersyfikacji i personalizacji, co nie tylko zapoczątkowało pierwszy

¹⁹ Zhang Xiaonong, *History of Chinese Vocal Music* [Historia chińskiej muzyki wokalne], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2015, s. 248.

rozkwit chińskich pieśni artystycznych, ale także ustanowiło standard i determinowało styl późniejszych kompozycji. Narodowy styl chińskiej muzyki stał się bardziej dojrzały, a nowe pokolenie muzyków przyczyniło się do wzrostu znaczenia chińskich pieśni artystycznych. Po ustanowieniu konserwatoriów i w następstwie rozwoju wykonawstwa muzycznego chińskie pieśni artystyczne stają się coraz szerzej akceptowane i doceniane przez rosnącą liczbę słuchaczy.

Wieloetniczna kultura Chin znalazła odzwierciedlenie w różnorodności pieśni ludowych²⁰. Liczni kompozytorzy prowadzili systematyczne i dogłębne badania muzyki ludowej wśród grup etnicznych w całym kraju. W ten sposób odkryto pewną formę adaptacji pieśni ludowych do postaci pieśni artystycznych. Kompozytorzy wykorzystali wyjątkowe pieśni i melodie ludowe różnych grup etnicznych w Chinach, zaadaptowali niektóre z nich za pomocą zaawansowanych technik twórczych i stworzyli unikalne partie fortepianu, aby pogłębić wydźwięk oryginalnych pieśni ludowych i wzbogacić je o efekty artystyczne.

Ding Shande był bardzo utalentowanym kompozytorem i stworzył kilka doskonałych pieśni artystycznych, np. *Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui* [Kochanek przysłał mi słoneczniki], *Gui Hua Ji Shi Kai* [Kiedy zakwitnie Sefora] i *Ke Ai De Yi Duo Mei Gui Hua* [Piękna róża]. Pieśń *Gui Hua Ji Shi Kai* (1951) jest przetworzoną wersją ludowej piosenki z Syczuanu. Jej proste słowa opowiadają o miłości między młodymi mężczyznami i kobietami. Melodia utworu jest łagodna i zawiera elementy etniczne.

Współczesne chińskie pieśni artystyczne przeżywają rozkwit. Utwory Lu Zaiyi są pełne znaczeń i cieszą się popularnością wśród słuchaczy. Zhao Jiping, który był dziekanem Konserwatorium Muzycznego w Xi'an, specjalizuje się w tworzeniu pieśni w stylu północno-zachodnich Chin. Xu Peidong, który pozostaje pod wpływem różnorodności kultur świata, wprowadził do Chin wiele innowacji muzycznych. Pomimo modernizacji i dywersyfikacji utworów nadal dominują tu elementy muzyki narodowej.

Wśród najbardziej znanych utworów znajdują się m.in. takie kompozycje jak *Qiao-Jia-Pan* [Most – dom – nadzieja] i *Wo Ai Zhe Tu Di* [Kocham tę ziemię] autorstwa Lu Zaiyi, pieśń *Chun Yu* [Wiosenny deszcz] skomponowana przez Wang Xilin oraz *Qing Zang Gao Yuan* [Płaskowyż

²⁰ Jaan-Ay Tyan, *A Performer's Guide to Selected Chinese Art Songs By Twentieth-Century Chinese Composers* [Przewodnik wykonawcy po wybranych chińskich pieśniach artystycznych dwudziestowiecznych kompozytorów chińskich], 2003.

Qinghai-Tybet] Zhang Qianyi. Tworząc pieśni artystyczne, kompozytorzy czerpali z narodowej kultury tradycyjnej i wplatali w swoje utwory niuanse zaczerpnięte z muzyki zachodniej.

Chińskie pieśni artystyczne w pełni odzwierciedlają proaktywne wysiłki chińskich kompozytorów. Wykorzystanie europejskich technik kompozytorskich i umiejętne wplatanie tradycyjnych chińskich skal pentatonicznych stanowi świadectwo nieustających starań chińskich kompozytorów ukierunkowanych na poszukiwania i wdrażanie innowacji. Chińskie pieśni artystyczne zajmują ważną pozycję w nowoczesnej i współczesnej działalności muzycznej.

5. Wpływ niemieckich pieśni na kształt chińskich pieśni artystycznych

Niemieckie pieśni są połączeniem poezji i muzyki. Jako gatunek muzyczny *Lieder* zajmuje ważną pozycję w historii muzyki zachodniej. Jest on uznawany i rozpowszechniany na całym świecie. Chińskie pieśni artystyczne wywodzą się z Ruchu Nowego Oświecenia Kulturowego z początku XX wieku, dzieląc tym samym z niemieckimi pieśniami zbliżone okoliczności powstania. W obu przypadkach zrodziły się one z dążenia do swobodnej ekspresji emocji. Chociaż wczesne chińskie pieśni artystyczne były tworzone głównie przy zastosowaniu zachodnich technik kompozytorskich, nabrały one silnych cech chińskich ze względu na połączenie z muzyką narodową. Dzięki temu zyskały unikalny charakter, odróżniający je od pieśni zachodnich. Sądząc po ich wartości artystycznej, wywarły pozytywny wpływ na rozwój pieśni artystycznej w Chinach.

I. Wpływ liryki niemieckich pieśni na chińskie pieśni artystyczne

Od początku istnienia muzyka i literatura były nierozłączne. Przy wyborze poezji do pieśni istotną rolę odgrywa nie tylko warstwa emocjonalna, ale także rym i rytmiczność, niezależnie od tego, czy są to wiersze autorstwa słynnych poetów, takich jak Heine, czy też chińskie pieśni artystyczne skomponowane na podstawie starożytnych chińskich wierszy lub tekstów w języku narodowym. Połączenie doskonałych dzieł literackich i muzyki rodzi dzieła sztuki wokalne, które znajdują uznanie wśród odbiorców.

Wiersze napisane przez niemieckiego poetę Heinego były chętnie wykorzystywane przez różnych kompozytorów. Jego pieśni do dziś są często włączane do repertuaru wielu wykonawców. W XX wieku niemieckie pieśni wywarły ogromny wpływ na teksty chińskich pieśni artystycznych, zarówno pod względem literackim, jak i tematycznym, jednak chińscy muzycy nie ograniczali się

do naśladowania zachodnich gatunków w tworzeniu i doborze tekstów, ale komponowali utwory w narodowym stylu muzycznym, wykorzystując dziedzictwo klasycznej literatury chińskiej.

II. Wpływ partii fortepianu w niemieckich pieśniach na chińskie pieśni artystyczne

Pianiści w równym stopniu co wokaliści odgrywają kluczową rolę w oddawaniu ekspresji interpretowanej pieśni. Tworząc partię fortepianową pieśni, kompozytorzy stosują różne techniki i bogate harmonie. Dzięki temu głos i partia fortepianu uzupełniają się, tworząc pełny muzyczny obraz.

Pojawienie się i rozwój chińskich pieśni artystycznych w XX wieku można przypisać muzyce zachodniej. Po zmianie akompaniamentu z orkiestry na fortepian zachodnie pieśni artystyczne wyraźnie odgraniczono od arii operowych. Kompozytorzy tacy jak Schubert, Schumann i Mahler podnieśli status partii fortepianu w pieśniach dzięki doskonałemu połączeniu melodii niemieckich pieśni z grą na fortepianie. Partia fortepianu stała się także czynnikiem sprzyjającym rozwojowi melodii pieśni, sprawiając, że stopniowo nabierały one cech muzyki kameralnej. Tworząc partię fortepianową pieśni, niemieccy kompozytorzy stosowali różne środki kompozycyjne, nadając utworom nową jakość artystyczną.

Wczesne chińskie pieśni artystyczne były oparte na strukturze i technikach kompozytorskich zaczerpniętych z niemieckich pieśni, ale zawierały także elementy kultury chińskiej, aby odpowiednio przedstawić kadencję, melodię i rytm chińskiej poezji. To właśnie wtedy chiński akompaniament fortepianowy wkroczył w zupełnie nowy etap.

W tym okresie chińscy kompozytorzy byli mniej doświadczeni w komponowaniu i głównie naśladowali niemieckie techniki oraz style kompozytorskie, czerpiąc jednocześnie z chińskich melodii narodowych. W wyniku nieustannego przenikania się zachodnich technik z chińską muzyką narodową nastąpił przełom w tworzeniu chińskich pieśni artystycznych. Transformacja harmonii, a także skali i tonalności w wykonaniu fortepianowym nadała oryginalny kształt chińskim pieśniom artystycznym.

III. Wpływ techniki śpiewu niemieckich pieśni na chińskie pieśni artystyczne

W pieśniach niemieckich nacisk położony jest na subtelne wewnętrzne zmiany emocjonalne postaci i większą wagę przywiązuje się nie tylko do umiejętności wokalnych śpiewaków, ale

również do znajomości kultury i sztuki. Chińskie pieśni artystyczne pozostają pod wpływem niemieckich utworów tego gatunku, ale jednocześnie za sprawą dziedzictwa tysiącletnich chińskich tradycji kulturowych wykształciły swoje własne charakterystyczne cechy.

Chińskie pieśni artystyczne prezentują subtelne, introwertyczne i niedopowiedziane uczucia, w których nie ma dosłowności i bezpośredniości. W wykonaniu wokalnym nie dąży się do głośnego lub dramatycznego dźwięku, ale do wyrażenia poetyckiej koncepcji artystycznej i głębokich emocji, co wymaga precyzyjnej kontroli nad dźwiękiem.

IV. Wpływ na tworzenie cykli chińskich pieśni artystycznych

Zanim muzyczna forma cykli wokalnych została wprowadzona w Chinach w XX wieku, powstała i stopniowo rozwijała się w Europie. W chińskiej tradycji literackiej poezja często występuje w postaci niezależnych krótkich utworów, rzadziej zaś w formie długich lub ciągłych poematów. Ten brak dłuższych utworów poetyckich przyczynił się do ograniczenia rozwoju cykli pieśni artystycznych w Chinach. W niniejszej pracy dokonano analizy porównawczej dziewięciu chińskich pieśni artystycznych o tematyce miłosnej i cyklu pieśni *Dichterliebe*, głównie ze względu na brak podobnych cykli pieśni traktujących o miłości w chińskim dorobku artystycznym i fakt, że chińskie cykle pieśni artystycznych są zazwyczaj krótsze i składają się z trzech do pięciu utworów.

Wprawdzie liczba chińskich cykli pieśni jest stosunkowo ograniczona, niemniej nie brakuje tu dzieł wybitnych. Poniżej przedstawiono reprezentatywne przykłady chińskich cykli wokalnych. (Tabela 1–14)

<u>Kompozytor</u>	<u>Tytuł</u>	<u>Tekst</u>	<u>Data</u>
<u>Luo Zhongrong</u> <u>罗忠镕 (1924-</u> <u>2021)</u>	<u>Pieśń jesieni 秋之歌</u> <u>1. Spacer po górach 山行</u> <u>2. Ulica Nanling 南陵道中</u> <u>3. Do sędziego Han Chuo z Yangzhou</u> <u>寄扬州韩绰判官</u>	<u>Du Mu</u> <u>杜牧 (803-852)</u>	1962

<u>Wang Jianzhong</u> <u>王建中 (1933-2016)</u>	<u>Pięć wierszy Li Qingzhao</u> <u>李清照词五首:</u> 1. <u>Jak we śnie 如梦令</u> 2. <u>Huan Xi Sha 浣溪沙</u> 3. <u>Pijany w cieniu kwiatów 醉花阴</u> 4. <u>Duma rybaka 渔家傲</u> 5. <u>Powolna powolna melodia 声声慢</u>	<u>Li Qingzhao</u> <u>李清照 (1084-1155)</u>	1981
<u>Jin Xiang</u> <u>金湘 (1935-2015)</u>	<u>Nocna pieśń czterech pór r.</u> <u>子夜四时歌:</u> 1. <u>Pieśń wiosenna 春歌</u> 2. <u>Pieśń letnia 夏歌</u> 3. <u>Pieśń jesienna 秋歌</u> 4. <u>Pieśń zimowa 冬歌</u>	<u>Guo Maoqing</u> <u>郭茂倩 (1041-1099)</u>	1981
<u>Li Haiying</u> <u>黎海英 (1927-2007)</u>	<u>Trzy poematy z czasów dynastii Tang</u> <u>唐诗三首:</u> 1. <u>Wiosenne przebudzenie 春晓</u> 2. <u>Nocne cumowanie przy klonowym moście 枫桥夜泊</u> 3. <u>Na bocianie w wieży 登鹳雀楼</u>	<u>Meng Haoran</u> <u>孟浩然 (689-740)</u> <u>Zhang Ji</u> <u>张继 (nieznane)</u> <u>Wang Zhihuan</u> <u>王之涣 (688-742)</u>	1982
<u>Ding Shande</u> <u>丁善德 (1911-1995)</u>	<u>Wiersze z zachodniego Yunnanu 滇西诗</u> <u>钞</u> 1. <u>Patrzac w dal 遥望</u> 2. <u>Dziewczyna o imieniu Sani 撒尼女</u> 3. <u>Łódź dla dwojga 夫妻船</u>	<u>Dai Honglin</u> <u>戴洪麟 (1918-1998)</u>	1984

	<u>4. Wiosna motyla 蝴蝶泉</u> <u>5. Kamelia 茶花</u>		
<u>Liu Cong</u> <u>刘聪 (1956-至今)</u>	<u>Miłość do ziemi ojczystej 故园恋</u> <u>1. Miłość do ziemi ojczystej 故园恋</u> <u>2. Noc nostalgii 思乡夜</u> <u>3. Po deszczu 雨后</u> <u>4. Powrót do domu</u> <u>归乡</u>	<u>Du Zhixue</u> <u>杜志学 (1970-至今)</u>	1994
<u>Gao WeiJie</u> <u>高为杰 (1938-至今)</u>	<u>Trzy pieśni z opery Yuan</u> <u>元曲小唱 (三首)</u> <u>1. Wiosenne uczucie w Guilin 折桂令·春情</u> <u>2. Czerwone haftowane buty – Radość 红绣鞋·欢情</u> <u>3. Wiatr spadającej śliwki – Rosa</u> <u>różanych pąków 落梅风·蔷薇露</u>	<u>Xu ZaiSi</u> <u>徐再思 (1280-1330)</u> <u>Guan YunShi</u> <u>贯云石 (1286-1324)</u> <u>Ma ZhiYuan</u> <u>马致远 (1250-1324)</u>	2012

Rozdział drugi. Sylwetki kompozytorów i poetów

1. Robert Schumann

Robert Schumann (1810–1856) – przedstawiciele nurtu muzyki romantycznej, słynny niemiecki pianista, kompozytor i krytyk muzyczny. W swoim krótkim życiu stworzył wiele cieszących się powszechnym uznaniem dzieł muzycznych, obejmujących muzykę fortepianową, pieśni, symfonie, muzykę kameralną i oratoria.

Przyszedł na świat w Zwickau we wschodnich Niemczech jako syn Augusta Schumanna – księgarza, wydawcy oraz powieściopisarza²¹, i Johanny Christiany Schumann. Robert, najmłodsze dziecko zamożnej rodziny, pod wpływem ojca wcześniej wykazywał zainteresowanie literaturą, co później dało jego pieśniom solidne fundamenty literackie. Od siódmego roku życia uczył się także gry na fortepianie w prywatnej szkole Döhnera, gdzie pobierał lekcje od Johanna Gottfrieda Kuntzscha (1775–1855), który często organizował koncerty salonowe w domu, pozwalając uczniom recytować utwory literackie i grać na fortepianie²². Takie szkolenie – zarówno w zakresie muzyki, jak i literatury – wywarło znaczący wpływ na artystyczną twórczość Schumanna. W wieku 9 lat wstąpił do liceum w Zwickau i rozpoczął naukę gry na flecie i wiolonczeli²³.

W 1826 r. zmarł ojciec Schumanna. W 1828 r. Robert na życzenie matki podjął studia prawnicze na Uniwersytecie w Lipsku, jednak nie podobał mu się ten kierunek, zaczął więc studiować grę na fortepianie u Friedricha Wiecka (1785–1873). W tym okresie doznał niestety trwałej kontuzji jednego z palców prawej ręki²⁴ i musiał porzucić marzenia o zostaniu pianistą, poświęcił się zatem tworzeniu muzyki. W tym celu zaczął studiować teorię muzyki u Heinricha Dorna (1800–1892).

W 1834 r. Schumann, który był również aktywnym krytykiem muzycznym, założył „Die Neue Zeitschrift für Musik” [Nowa gazeta muzyczna]. W tym samym roku zakochał się w córce swojego nauczyciela, Clarze Wieck (1819–1896), którą mimo sprzeciwu jej ojca ostatecznie

²¹ Robert Schumann, *On Music and Musicians* [O muzyce i muzykach], red. Konrad Wolff, tłum. Paul Rosenfeld, University of California Press, Berkeley, 1982, s. 18.

²² Hubert Neil Davidson, „*Dichterliebe*” by Robert Schumann [„*Dichterliebe*” Roberta Schumanna], the North Texas State University, Texas, 1957, s. 1-2.

²³ Eric Frederick Jensen, *Schumann*, Oxford University Press, Oxford, 2012, s.8.

²⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Grove’a nowy słownik muzyki i muzyków], Tom 22, Oxford University Press, Oxford, 2001, s. 761.

poślubił 12 września. Wcześniej, w lutym tego roku, Schumann uzyskał tytuł doktora na Uniwersytecie w Jenie.

Również w 1840 r. dla Roberta Schumanna rozpoczął się „złoty wiek” tworzenia muzyki, nazywany później jego Rokiem pieśni (*Liederjahr*). Jak pisał do żony: „[pieśni] to zupełnie inny rodzaj muzyki, która nie przychodzi najpierw przez moje palce, ale znacznie bardziej bezpośrednio i melodyjnie”²⁵.

Pierwszym utworem, który skomponował, był „Schlusslied des Narren op. 127”, następnie „Myrthen op. 25”, „Dichterliebe op. 48”, „Frauenliebe und leben op. 42”. W 1842 r. Schumann stwierdził: „Kompozytor nazywa swoje pieśni »Lieder z fortepianem« i to ma znaczenie. Ponieważ głos sam w sobie z pewnością nie jest wystarczający, nie może samodzielnie sprostać zadaniu interpretacji”²⁶.

W 1841 r. Schumann zaczął komponować na orkiestrę. Ukończył wtedy I Symfonię op. 38 „wiosenną”. Kolejne dzieło orkiestrowe powstało w kwietniu tego roku, jednak opublikowano je jako IV Symfonię op. 120 dopiero w październiku 1851 r., po wprowadzeniu licznych poprawek.

W 1842 r. poświęcił się tworzeniu m.in. Kwintetu fortepianowego Es-dur op. 44, który jest obecnie jednym z jego najbardziej znanych i podziwianych dzieł. W 1843 r. skomponował oratorium *Raj i Peri* na podstawie poematu epickiego *Lalla-Rookh* Thomasa Moore’a. W prawykonaniu główną rolę Peri zagrała przyjaciółka rodziny Schumanna, sopranistka Livia Frege²⁷. Od tego czasu jego twórczość nie ograniczała się do jakiegś jednej, konkretnej formy. W latach 1844–1853, gdy pracował nad partyturą do *Fausta* Goethego, podupadł na zdrowiu. W 1844 r. wraz z Clarą przeprowadził się do Drezna, gdzie stopniowo wrócił do pełni sił i rozpoczął prace nad kolejnymi kompozycjami. Wtedy powstała jego jedyna opera, czteroaktowa *Genowefa* do libretta Roberta Reinicka. Jej premiera odbyła się 25 czerwca 1850 r. w Stadttheater w Lipsku pod batutą samego Schumanna.

Rok 1849 był dla Schumanna okresem wyjątkowo płodnym. Skomponował wtedy prawie 40 utworów, obejmujących różne gatunki, takie jak: suita wokalna *Minnespiel* op. 101, muzyka

²⁵ Rufus Hallmark, *The Sketches for Dichterliebe* [Szkice do Dichterliebe], „19th Century Music 1” [Muzyka XIX wieku, Tom 1], nr 2, listopad 1977, s. 112.

²⁶ Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied* [Dziewiętnastowieczna pieśń niemiecka], Amadeus Press, 1 Portland, 1993, s. 57.

²⁷ Nancy Reich, *Clara Schumann: the artist and the woman* [Clara Schumann: artystka i kobieta], Cornell University Press, Nowy Jork, 1988, s. 94.

kameralna *Fantasiestücke* op. 73, koncert fortepianowy *Introdukcja i Allegro Appassionato* na fortepian i orkiestrę op. 92 oraz muzyka organowa *Verzweifelte nicht im Schmerzensthal* op. 93. W marcu 1850 r. Schumann oficjalnie przyjął stanowisko kierownika muzycznego miasta Düsseldorf i przeprowadził się tam wraz z rodziną. Głównymi dziełami skomponowanymi przez Schumanna w tym roku były: III Symfonia Reńska op. 97, *Märchenbilder* op. 113 i *Husarenlieder* op. 117. W 1852 r. kompozytor ukończył *Des Sängers Fluch* op. 139. Później skupił się na tworzeniu muzyki kościelnej (*Missa sacra* op. 147, *Requiem* op. 148 i inne). W 1853 r., ze względu na pogarszającą się kondycję fizyczną, Schumann zdecydował się zrezygnować z pracy w Düsseldorfie. Również jego stan psychiczny uległ znacznemu pogorszeniu. Rankiem 27 lutego 1854 r. skoczył do Renu. Na szczęście uratowano go, jednak musiał zostać wysłany do szpitala psychiatrycznego, gdzie przebywał aż do śmierci 29 lipca 1856 r. (miał wtedy 46 lat).

2. Heinrich Heine

Christian Johann Heinrich Heine (1797–1856) – jeden z najważniejszych niemieckich poetów, prozaików i krytyków XIX wieku. Urodził się w Düsseldorfie, w rodzinie żydowskiej, jako najstarszy syn Samsona Heinego (1764–1828). Już jako nastolatek pisywał wiersze inspirowane kulturą Niemiec, ale i Francji (bohaterem jego dzieciństwa był Napoleon Bonaparte), a także religiami: judaistyczną i chrześcijańską.

Osiemnastoletniego Heinego rodzice wysłali do Hamburga, do wuja Salomona Heinego (1767–1844), bankiera, aby mógł rozwinąć swe zdolności biznesowe. Tam przyszły poeta poznał córkę wuja Amalie, w której nieszczęśliwie się zakochał. Spotkało się to ze zdecydowanym sprzeciwem wuja. W 1819 r., po niepowodzeniu przedsięwzięcia wuja, Heinrich wstąpił na wydział prawa uniwersytetu w Bonn, jednak bardziej zainteresowany był studiowaniem historii i literatury. W tym czasie uczelnia zatrudniła jako wykładowcę krytyka literackiego i myśliciela Augusta Wilhelma Schlegla (1767–1845), a Heine wysłuchał jego wykładu na temat *Nibelungenlied* [Pieśni o Nibelungach] i romantyzmu, co wywarło ogromny wpływ na jego twórczość. W 1820 r. udał się na uniwersytet w Getyndze, aby kontynuować studia prawnicze, ale już rok później został zawieszony w prawach studenta za udział w pojedynku i musiał przerwać naukę.

W latach 1821–1823 studiował na Uniwersytecie Berlińskim, gdzie poznał Georga Wilhelma Friedricha Hegla (1770–1831). W 1824 r. opublikował zbiór 39 wierszy, w tym bardzo popularny w Niemczech utwór *Die Lorelei*. W tym samym r. udał się do Weimaru, aby odwiedzić

Johanna Wolfganga von Goethego (1749–1832), którego bardzo podziwiał. Znajomość i przyjaźń z nimi dwoma miała ogromny wpływ na rozwój myśli i twórczości literackiej Heinego.

W 1825 r., po uzyskaniu stopnia doktora prawa, Heine przyjął chrzest protestancki w nadziei na uzyskanie niemieckiego obywatelstwa, co pozwoliłoby mu pozostać w Berlinie. W 1830 r. we Francji wybuchła rewolucja lipcowa. Nie mogąc znaleźć pracy w Niemczech, Heine zdecydował się wyjechać do Francji. Przeprowadził się do Paryża w maju 1831 r. Bardzo odpowiadał mu francuski duch wolności i równości. Z wyjątkiem dwóch krótkich podróży do Niemiec (1843 i 1844) w Paryżu spędził ostatnie 25 lat swojego życia.

Od momentu osiedlenia się we Francji twórczość Heinego ewoluowała od romantyzmu w kierunku realizmu. W wierszach, które wcześniej stanowiły głównie opisy uczuć, zaczął koncentrować się na przedstawianiu rzeczywistości. W tym okresie napisał wiele realistycznych wierszy, a także publikował w wielu gazetach, dodając otuchy rewolucjonistom na linii frontu. Tematyka jego artykułów obejmowała literaturę, muzykę i politykę. Ważne dzieła Heinego z tego okresu to *Die romantische Schule* [Szkoła romantyczna] (1836), *Ludwig Börne* (1840) i niedokończona powieść *Der Rabbi von Bacherach* [Rabin z Bacharach]²⁸.

W 1835 r. jego dzieła zostały zakazane przez niemiecki parlament federalny ze względu na wywrotowy charakter. W 1846 r. Heine zaczął podupadać na zdrowiu. Dwa lata później choroba przykuła go do łóżka. W ostatnich kilku latach życia napisał jedne z najlepszych wierszy i opublikował zbiory *Romanzero* (1851) oraz *Gedichte* (1853 i 1854). Tworzył aż do śmierci 17 lutego 1856 r. w Paryżu.

Wczesne dzieła Heinego znalazły się w *Buch der Lieder* [Księga pieśni] wydanej w 1827 r. w Hamburgu. Zbiór ten zawiera wszystkie jego wiersze liryczne z lat 1817–1826, w sumie 237 pieśni. Po jego publikacji Heine zyskał znaczną popularność. Pieśni z *Buch der Lieder* to zasadniczo tragiczne wiersze miłosne, wyraz jego nieodwzajemnionego uczucia do Amalie, emocji związanych z samotnością, niespełnieniem i przygnębieniem.

²⁸ Jeffrey L. Sammons, *Heinrich Heine: A Modern Biography* [Heinrich Heine: nowoczesna biografia], Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1979, s. 344.

Teksty cyklu pieśni Schumanna *Dichterliebe* [Miłość poety] zostały wybrane z drugiej części słynnego zbioru Heinego *Buch der Lieder*²⁹.

3. Krótka biografia wybranych chińskich kompozytorów

- Zhao Yuanren 赵元任

Zhao Yuanren (1892–1982) – znany jako Yizhong³⁰, urodzony w Yanghu County, Changzhou, prowincja Jiangsu, słynny chiński filozof, kompozytor, lingwista, założyciel Chińskiej Nauki Języka i jeden z założycieli Chińskiego Towarzystwa Naukowego.

Zhao Yuanren urodził się w rodzinie uczonych. Jego ojciec, Zhao Hengnian, który niegdyś pomyślnie zdał egzaminy cesarskie na poziomie prowincji, dobrze grał na flecie xiao. Matka, Feng Laisun, była wszechstronna i biegła w poezji oraz dramacie Kunqu³¹. Narodowa kultura muzyczna wywarła głęboki wpływ na jego późniejszą karierę. Ponieważ był biegły w lingwistyce, połączył specyfikę języka chińskiego z zachodnimi technikami kompozytorskimi, tworząc zapadające w pamięć piosenki. Jego twórczość artystyczna ustanowiła styl chińskich pieśni artystycznych.

Początkowo teksty jego pieśni artystycznych pochodziły z poezji nowoczesnej. Jednocześnie odważnie czerpał z europejskiego stylu muzyki romantycznej i dodawał elementy chińskiej muzyki ludowej, tworząc wiele uznanych dzieł. Opublikował kolejno: *Collection of New Poetries* [Zbiór nowych poezji] (1928), *Collection of Children's Songs* [Zbiór piosenek dziecięcych] (1934), *Collection of Popular Education Songs* [Zbiór piosenek dziecięcych] (1939) oraz *Complete Music Works of Zhao Yuanren* [Zebrane dzieła muzyczne Zhao Yuanrena] (1987). Utwory z tych zbiorów, wraz z wcześniej niepublikowanymi pieśniami i muzyką instrumentalną, zostały wydane jako *The Complete Works of Zhao Yuanren* [Dzieła wszystkie Zhao Yuanrena] (Tom 11) (2005).

Według *The Complete Works of Zhao Yuanren* skomponował on łącznie 148 utworów. Wiele z nich wyraża charakterystyczne patriotyczne idee i wyróżnia się innowacyjnością na poziomie artystycznym. *Mai Bu Yao* [Ballada o sprzedawaniu tkanin], *Lao Dong Ge* [Pieśń pracy], *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* [Jak mogę za nią nie tęsknić], *Ting Yu* [Słuchając deszczu], *Ye Shi Wei Yun* [Również mała chmura] i refren *Hai Yun* [Rytm fali] do dziś cieszą się popularnością.

²⁹ Rufus Eugene Hallmark, *The genesis of Dichterliebe: a source study* [Geneza *Dichterliebe* – studium źródłowe], UMI Research Press (Badania Muzykologiczne nr 12), Ann Arbor, 1979, s. 26.

³⁰ W starożytnych Chinach ludzie oprócz swojego imienia często nosili tzw. imię grzecznościowe, jako symbol dorosłości i szacunku.

³¹ Zhao Yuanren, *The Autobiography of Zhao Yuanren in his Early Years* [Autobiografia Zhao Yuanrena z okresu jego wczesnej twórczości], Yuelu Press, Changsha, 2017, s. 2.

- Huang Zi 黄自

Huang Zi (1904–1938), znany jako Jinwu – urodzony w hrabstwie Chuansha w prowincji Jiangsu (obecnie Szanghaj) chiński kompozytor i pedagog muzyczny. Pochodził z rodziny urzędniczej, w której poszanowanie tradycji i kultury odgrywało ważną rolę. Środowisko rodzinne oraz dobre wykształcenie stanowiły źródło jego doskonałej znajomości tradycyjnej kultury. Od najmłodszych lat wykazywał zamiłowanie do muzyki i literatury, zwłaszcza poezji klasycznej, która miała istotny wpływ na jego przyszłą twórczość muzyczną.

W wieku dwudziestu lat, w 1924 r., jako student Uniwersytetu Tsinghua otrzymał stypendium i wyjechał do Oberlin College w stanie Ohio w USA, gdzie studiował psychologię. Po ukończeniu studiów, w 1928 r., wstąpił na Uniwersytet Yale, by studiować zachodnią teorię muzyki i kompozycję. W marcu 1929 r. Huang Zi ukończył uwerturę symfoniczną *Huai Jiu* [Nostalgia], która była pierwszym utworem symfonicznym w Chinach.

W tym samym r. ukończył studia i powrócił do Chin, by nauczać na Uniwersytecie Hujiang w Szanghaju i w Narodowym Kolegium Muzycznym, gdzie poświęcił się chińskiej edukacji muzycznej i tworzeniu muzyki. Otworzył kilkanaście kursów, takich jak: akustyka harmonii, akustyka klawiatury, orkiestracja i historia muzyki. Wyszkolił wielu wybitnych pedagogów muzycznych i kompozytorów, kładąc solidne fundamenty pod rozwój nowoczesnej edukacji muzycznej w Chinach.

Wśród utworów skomponowanych przez Huang Zi najliczniejsze i najbardziej znaczące pod względem twórczym są pieśni artystyczne. Niektóre z nich zostały napisane na podstawie starożytnych wierszy chińskich, takich jak: *Dian Jiang Chun* [Karmazynowe usta] autorstwa Wang Zhuo, *Bu Suan Zi* [Pieśń wróżebna] Su Shi, *Hua Fei Hua* [Kwiat we mgle] Bai Juyi czy *Nan Xiang Zi* [Pieśń południowego kraju] Xin Qiji. Utwory te urzekają pięknymi i czułymi melodiami oraz ukazują związek między rytmem poezji a melodią, doskonale wyrażając chiński styl subtelnej poezji i malarstwa.

Istnieje również kilka pieśni artystycznych napisanych przez Huang Zi na podstawie wierszy współczesnych literatów: *Chun Si Qu* [Wiosenna nostalgia] w archaicznych słowach Wei Hanzhanga czy nowoczesny wiersz *Mei Gui San Yuan* [Trzy życzenia róż] Long Qi. W utworach

tych istotną rolę odgrywają technika śpiewu i partia fortepianowa, które razem tworzą artystyczną całość. Zmiana harmonii i tonalności oddaje uniesienia i dramatyzm poezji.

Huang Zi zapisał się w historii jako założyciel i propagator rozwoju pieśni artystycznych w Chinach³².

- Li Weining 李惟宁

Li Weining (1906–1985) – urodzony w Syczuanie słynny teoretyk kompozycji i pedagog muzyczny³³. Studiował w Instytucie Komunikacji Muzycznej Uniwersytetu Pekńskiego, a następnie kompozycję w Paryżu i Wiedniu. Jesienią 1934 r. powrócił do Chin i początkowo wykładał na wydziale muzycznym Uniwersytetu Centralnego w Nanjing. Jesienią 1935 r. został mianowany dyrektorem wydziału kompozycji teoretycznej Narodowego Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju. W 1941 r. pełnił obowiązki dziekana tej uczelni. Po zwycięstwie w chińskiej wojnie oporu przeciwko japońskiej agresji w 1947 r. wyjechał do Bostońskiego Konserwatorium Muzycznego w Stanach Zjednoczonych, aby uczyć harmonii, kompozycji i innych przedmiotów.

W 1981 r. powrócił do Chin i wykładał w Pekinie, Szanghaju i Chengdu. Li Weining był znaczącą postacią w historii chińskiej muzyki współczesnej. Do jego głównych dzieł należą cztery mieszane pieśni chóralskie *Yu Meng Chu Sai* [Podróż do przełęczy Yumen], pieśń artystyczna *Ou Ran* [Przez przypadek] oraz dwuczęściowe pieśni chóralskie na głosy żeńskie *Yu Fu Ci* [Słowa rybaka]. Jego prace obejmują *Collection of Patriotic Songs* [Zbiór pieśni patriotycznych] (1937), *Collection of Solo Songs* [Zbiór pieśni solowych] (1937) i *Lyrical Chorus* [Chór liryczny] (1937).

- Ding Shande 丁善德

Ding Shande (1911–1995) – urodzony w Kunshan w prowincji Jiangsu pianista, kompozytor i pedagog muzyczny. W 1928 r. został przyjęty do Narodowego Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju (obecnie Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju). W październiku 1929 r., po powrocie ze Stanów Zjednoczonych, Huang Zi został zatrudniony jako nauczyciel

³² Qian Renkang, *The Life and Creation of Huang Zi* [Życie i twórczość Huang Zi], People's Music Publishing House, Pekin, 1997, s. 3.

³³ Yuan Yan, *Remembering Li Weining in Discussion on Journey to Yumen Pass* [Wspomnienie o Li Weiningu w dyskusji na temat podróży do przełęczy Yumen], *World Daily* (New York Edition), 15-16.03.2005.

kompozycji teoretycznej, a Ding Shande zaczął studiować pod jego kierunkiem harmonię, historię muzyki zachodniej, orkiestrację, kompozycję, formę muzyki polifonicznej i inne przedmioty.

Po rocznej edukacji fortepianowej Ding Shande został zaproszony przez Xiao Youmei do podjęcia systematycznej nauki gry na fortepianie u rosyjskiego pianisty Borisa Zakharoffa. Po ukończeniu wydziału fortepianowego Państwowego Konserwatorium w Sankt Petersburgu, w czerwcu 1935 r. powrócił do Chin, aby zająć się koncertowaniem i nauczaniem gry na fortepianie. Uczył na wydziale muzycznym Hebei Provincial Women's Normal University. Po wybuchu wojny oporu przeciwko japońskiej agresji w 1937 r. powrócił do swojej Alma Mater jako wykładowca i założył Szkołę Muzyczną w Szanghaju. Po ataku na Pearl Harbor pod koniec 1941 r. szkołę przejęła japońska armia. Ding Shande zrezygnował z jej prowadzenia, natomiast przekształcił ją w prywatną uczelnię muzyczną, w której pełnił funkcję dyrektora.

W 1946 r. został profesorem w Narodowym Konserwatorium Muzycznym w Nanjing. Rok później wyjechał na studia na wydziale kompozycji Konserwatorium Muzycznego w Paryżu. Po powrocie do Chin, we wrześniu 1949 r., nauczał w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju i poświęcił swoje życie tworzeniu i kształceniu z zakresu muzyki chińskiej.

Jego główne dzieła to suita fortepianowa *Chun Zhi Lv* [Podróż do wiosny], symfonia *Chang Zheng* [Długi marsz] i suita symfoniczna *New China* [Nowe Chiny], chór *Huangpu River* [Rzeka Huangpu], *Simple Counterpoint* [Prosty kontrapunkt], *Complex Counterpoint* [Złożony kontrapunkt], *Fugue Writing Technique* [Technika pisania fug]. Opublikował także *Collection of Ding Shande's Piano Music* [Zbiór muzyki fortepianowej Ding Shande'a] i *Collection of Ding Shande's Art Songs* [Zbiór pieśni artystycznych Ding Shande'a].

- Chen Tianhe 陈田鹤

Chen Tianhe (1911–1955), wcześniej znany jako Chen Qidong, urodzony w Yongjia, Wenzhou, w prowincji Zhejiang – kompozytor oraz pedagog muzyczny. W 1928 r. wstąpił do Prywatnej Akademii Sztuk Pięknych w Wenzhou. Dwa lata później rozpoczął naukę w Narodowym Kolegium Muzycznym w Szanghaju, gdzie studiował kompozycję pod kierunkiem Huang Zi. W 1934 r. rozpoczął pracę jako wykładowca w Kolegium Artystycznym w Wuchang. Już rok później wraz z Huang Zi wydał *Fuxing Junior High School Music Textbook* [Podręcznik Muzyki dla Gimnazjum Fuxing], był redaktorem gazety „New Night Newspaper”, a wraz z Jiang Dingxian i Liu Xue'an opublikował *New Songs for Children* [Nowe piosenki dla dzieci].

W 1936 r. był zaangażowany w tworzenie i nauczanie muzyki w Teatrze Prowincji Shandong. W 1940 r. został profesorem kompozycji i dyrektorem Departamentu Spraw Akademickich Narodowej Akademii Muzycznej w Chongqing, a następnie w Nanjing, dokąd przeniesiono Akademię. W 1949 r. został wykładowcą w Narodowym Kolegium Muzycznym Fujian. Po 1951 r. zajmował się kompozycją w Pekińskim Ludowym Teatrze Artystycznym i Centralnej Operze Eksperymentalnej. W jego twórczości muzycznej pieśni artystyczne zajmują czołowe miejsce nie tylko pod względem liczby utworów, ale również ich jakości artystycznej i wpływu, jaki wywarły na społeczeństwo.

Większość jego pieśni, np. *Mu Ge* [Pieśni pasterskie], *Shan Zhong* [W górach], *Qiu Tian De Meng* [Jesienne sny] czy *Qing Ping Le – Chun Gui He Chu* [Czysta, spokojna muzyka – Gdzie powraca wiosna], charakteryzuje świeży styl oraz proste melodie. Oprócz utworów opublikowanych w różnych wydawnictwach muzycznych jego dzieła zebrane obejmują *Memories Collection* [Kolekcja wspomnień] (1937) i *Sword Sound Collection* [Kolekcja dźwięków miecza] (1943). Chen Tianhe napisał także opery *Jing Ke* (1937, niedokończona), *Fountain of the Peach Blossom Spring* [Fontanna kwitnącej brzoskwini] (1939), oratorium *Farewell to Heliang* [Pożegnanie z Heliang] (Lu Qianyi), muzykę fortepianową *Overture* [Uwertura], *Complaint* [Skarga], partyturę *Lotus Dance* [Taniec lotosu] oraz zespołową adaptację *Guangling Melody* [Melodia Guangling].

- Zhou Wenzhong 周文中

Zhou Wenzhong (1923–2019), znany również jako Zhou Yi, urodzony w Yantai w prowincji Shandong – chińsko-amerykański kompozytor³⁴. Muzyki uczył się od dziecka. Kształcił się w szkole średniej powiązanej z Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju. Ukończył studia licencjackie na wydziale tradycyjnych chińskich instrumentów muzycznych Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju. W 1984 r. wyjechał do Stanów Zjednoczonych, aby studiować kompozycję i z powodzeniem uzyskał tytuł magistra kompozycji w Konserwatorium Muzycznym w Chicago. Szkolił się również pod kierunkiem francuskiego mistrza kompozycji modernistycznej Edgarda Varèse’a (1883–1965).

³⁴ Obywatelstwo amerykańskie uzyskał w 1958 r.

Później został kuratorem dzieł Varèse’a i pracował nad ich wznowieniem. Jako kompozytor, Zhou Wenzhong czerpał ze stylu Varèse’a, ale także nadawał swoim utworom silne cechy orientalne. Jego najważniejsze dzieła to muzyka symfoniczna: *Blooming Flowers and the Moon in Spring* [Kwitnące kwiaty i księżyc wiosną], *Two Proud Sketches of the Tang People* [Dwa dumne szkice ludu Tang], *Landscape Painting* [Malarstwo pejzażowe], *Fishing Song* [Pieśń rybacka], *Divinatory Meaning* [Boskie znaczenie], *How Many are the Fallen Flowers* [Jak wiele jest opadłych kwiatów]. Skomponował również kwartet perkusyjny *Gu Ying*, orkiestra kameralna *Beijing in the Mist* [Pekin we mgle] oraz oratorium *Think of Worldly Pleasures* [Myśl o doczesnych przyjemnościach]. W swoich pieśniach artystycznych chętnie wykorzystywał starożytną poezję, w tym *Chai Tou Feng* [Spinka do włosów w kształcie feniksa], *Nian Nu Qiao – Da Jiang Dong Qu* [do melodii *Niannujiao* – Rzeka bez powrotu], *Bu Suan Zi-Yong Mei* [Pieśń wróżebna – oda do kwiatu śliwy].

- Zhang Rui 张瑞

Zhang Rui – urodzona w 1971 r. wykładowczyni na wydziale kompozycji Konserwatorium Muzycznego w Tianjin i współczesna kompozytorka. W 1990 r. została przyjęta na wydział kompozycji Konserwatorium Muzycznego w Tianjin, gdzie podjęła studia w zakresie kompozycji teoretycznej. Po ukończeniu studiów w 1995 r. została pedagogiem tej uczelni. W 2001 r. została wysłana przez konserwatorium do Konserwatorium Muzycznego w Sankt Petersburgu na roczne studia w zakresie harmonii i gry na fortepianie.

Komponując pieśni, Zhang Rui zwraca szczególną uwagę na artyzm i estetykę muzyki. Jej utwory należą do różnych stylów i gatunków muzycznych i są bardzo lubiane przez śpiewaków. Reprezentatywne dzieła Zhang Rui obejmują pieśni artystyczne, takie jak: *Ge* [Pieśń], *Lei Ci* [Eulogie pogrzebowe], *Dao Shi Qu De Ai* [Opłakiwanie utraconej miłości], *Xue Hua De Kuai Le* [Radość płatków śniegu]. Wszystkie jej pieśni artystyczne zostały zawarte w opublikowanym w 2009 r. *The Joy of Snowflakes – Collection of Zhang Rui’s Art Songs* [Radość płatków śniegu – zbiór pieśni artystycznych Zhang Rui]³⁵.

4. Sylwetki wybranych chińskich poetów

- Lu You 陆游

³⁵ Zhang Rui, *The Joy of Snowflake* [Radość płatków śniegu], Tianjin Baihua Wenyi Press, Tianjin, 2009.

Lu You (1125–1210), znany pod imieniem Wuguan i literackim pseudonimem Fangwen, urodzony w Shanyin, Yuezhou (obecnie Shaoxing, prowincja Zhejiang) – poeta południowej dynastii Song. Ponieważ urodził się w czasach upadku Północnej Dynastii Song, jako nastolatek pozostawał pod głębokim wpływem rodzinnego patriotyzmu.

Podczas panowania Song Gaozonga przystąpił do egzaminu Ministerstwa Obrzędów, ale jego kariera nie przebiegała gładko z powodu niechęci ze strony ministra Qin Hui. W czasach panowania cesarza Xiaozonga był kandydatem, który pomyślnie przeszedł najwyższe cesarskie egzaminy. W średnim wieku udał się do Syczuanu i wstąpił do wojska. W drugim r. panowania Jiatai (1202) Song Ningzong nakazał Lu You udać się do Pekinu, aby przewodniczyć kompilacji *Zapisków Dwóch Dynastii i Historii Trzech Dynastii* cesarza Xiaozonga i cesarza Guangzonga.

Pełnił funkcję nadwornego skryby Baozhangge, a pod koniec życia przeszedł na emeryturę do rodzinnego miasta. Lu You napisał ponad 9000 wierszy, które były niezwykle bogate w treść. Jego poezja jest płynna, uporządkowana i charakteryzuje się poważnym stylem. W wielu wierszach wyraził miłość do ojczyzny, wiarę w walkę przeciwko państwu Jin, odzyskanie Równin Centralnych oraz smutek i gniew z powodu niepowodzenia w realizacji swoich ambicji. Wyraził głębokie współczucie dla ludzi znajdujących się pod uciskiem narodowym i szczególnie przedstawił swoją epokę, co wywarło głęboki wpływ na przyszłe pokolenia³⁶. Był autorem *Rękopisów poezji Jiannan*, *Antologii Weinan*, *Księgi Południowego Tang* i *Zapisków Laoxue'an*.

- Liu Banong 刘半农

Liu Banong (1891–1934), wcześniej znany jako Liu Shoupeng, zmienił nazwisko na Liu Fu, a jego nazwisko grzecznościowe brzmiało Qu'an, ur. w Jiangyin w prowincji Jiangsu – jeden z pionierów Ruchu Nowej Kultury „4 Maja”, pisarz, lingwista i pedagog. W 1911 r. wziął udział w rewolucji Xinhai. Po 1912 r. zarabiał na życie w Szanghaju, publikując w gazetach Szkoły Romańskiej. W 1917 r. przeniósł się na Uniwersytet Pekijski na stanowisko adiunkta prawa. Brał udział w redagowaniu czasopisma „New Youth” [Nowa Młodzież] i aktywnie uczestniczył w rewolucji literackiej. Sprzeciwiał się klasycznemu chińskiemu i opowiadał się za chińskim językiem wernakularnym.

³⁶ Lu You, *The Biography of Luyou* [Biografia Luyou], People's Literature Publishing House, Pekin, 2007, s. 220.

W 1920 r. wyjechał na Uniwersytet Londyński, aby studiować fonetykę eksperymentalną, a latem następnego r. przeniósł się na Uniwersytet Paryski. W 1925 r. zdobył tytuł doktora literatury Francuskiej Akademii Narodowej. Jego książka *Experimental Record of Chinese Characters and Sounds* [Eksperymentalny zapis chińskich znaków i dźwięków] zdobyła francuską nagrodę Prix Volney w dziedzinie językoznawstwa. Jesienią tego samego r. powrócił do Chin i jako profesor wykładał fonetykę na wydziale literatury chińskiej Uniwersytetu Pekńskiego. Liu Banong był jednym z pierwszych twórców piszących wiersze w języku narodowym. Wydano dwa tomy poezji Liu Banonga: *Yang Bian Collection* [Zbiór Yang Bian] i *Wa Fu Collection* [Zbiór Wa Fu], w których zebrano 143 spośród jego wierszy napisanych w latach 1917–1925³⁷.

- Xu Zhimo 徐志摩

Xu Zhimo (1897–1931), wcześniej znany jako Zhang Qu, nosił grzecznościowe nazwisko You Shen. Nazwisko Zhimo przybrał, gdy rozpoczął studia w Wielkiej Brytanii. Urodził się w Haining w prowincji Zhejiang i był słynnym nowoczesnym poetą i eseistą Szkoły Półksiężyca w Chinach³⁸.

Xu Zhimo przyszedł na świat w zamożnej rodzinie. Doskonałe warunki materialne i wykształcenie miały ogromny wpływ na kształtowanie jego wartości. Ponieważ od dzieciństwa pozostawał pod wpływem kultury klasycznej, rozwinął mentalność pełną elegancji i duchowości. Studiował na Uniwersytecie Huijiang w Szanghaju, Uniwersytecie Beiyang w Tianjin i Uniwersytecie Pekńskim. W 1918 r. wyjechał na studia do Stanów Zjednoczonych, a w r. 1921 rozpoczął studia na Uniwersytecie Cambridge w Wielkiej Brytanii.

Podczas studiów na Uniwersytecie Cambridge Xu Zhimo dogłębnie poznał twórczość europejskich i amerykańskich poetów romantycznych oraz poetów pozostających pod wpływem estetyzmu, co sprawiło, że stał się czołowym poetą Szkoły Półksiężyca, reprezentującym literaturę nowoczesną. W 1923 r. wraz z Hu Shi, Wen Yiduo, Liang Shiqiu i Chen Yuan założył nową grupę

³⁷ Bao Jing, Literature Research Institute of Chinese Academy of Social Sciences – Research Materials of Liu Bannong, Complete History of Chinese Literature, Modern Volume [Instytut Badań nad Literaturą Chińską Akademii Nauk Społecznych – Materiały badawcze dotyczące Liu Bannonga, Kompletna historia literatury chińskiej, tom współczesny], Intellectual Property Publishing House, Pekin, 2011, s. 6.

³⁸ Towarzystwo Półksiężyca było grupą literacką założoną w 1923 r. Nazwa pochodzi od poematu prozą Rabindranatha Tagore’a *Crescent Moon Collection* [Zbiór Półksiężyca]. Towarzystwo Półksiężyca dało początek grupie poetów Półksiężyca, którzy skupiali się na nowoczesnej poezji metrycznej i wywarli istotny wpływ na chiński Ruch Nowej Kultury.

literacką. Szczególną uwagę Xu Zhimo zwracał na rytmiczną budowę nowej liryki. Wniósł istotny wkład w rozwój nowej chińskiej poezji.

Co do zasady, wiersze Xu Zhimo opisują osobiste uczucia za pomocą żywych metafor. Twórca ten przywiązywał niezwykle wagę do artystycznej koncepcji i muzycznego piękna języka. Jego najważniejsze dzieła to zbiory wierszy: *Zhimo's Poems* [Wiersze Zhimo] i *Tiger Collection* [Zbiór tygrysa] (zawierający najsłynniejszy z jego utworów – *Zai Bie Kang Qiao* [Pożegnanie z Cambridge]), a także zbiory esejów: *Luo Ye* [Spadające liście] oraz *Qiu* [Jesień].

- Wei Hanzhang 韦瀚章

Wei Hanzhang (1905–1993) urodził się w Zhuhai w prowincji Guangdong. W młodym wieku otrzymał edukację w szkole prowadzonej w systemie nowego stylu w swoim rodzinnym mieście. W 1918 r. studiował w Wuhan w prowincji Hubei. W 1924 r. rozpoczął studia na Uniwersytecie Hujiang w Szanghaju, a następnie ukończył Zaawansowaną Szkołę Biznesu Nanyang w Szanghaju.

W 1929 r. pełnił funkcję sekretarza Narodowego Kolegium Muzycznego. Podczas swojej pracy w Narodowym Kolegium Muzycznym Wei Hanzhang współpracował z Huang Zi przy tworzeniu szkolnych piosenek, które zebrano w *Textbook of Fuxing Junior Middle School-Music* [Podręcznik muzyki dla Gimnazjum Fuxing] (w sumie sześć książek), opublikowanym w latach 1933–1935³⁹.

Po osiedleniu się w Hongkongu w 1950 r. pełnił tam funkcję redaktora Hong Kong Christian Literature and Art Publishing House [Wydawnictwo Chrześcijańskiej Literatury i Sztuki w Hongkongu], kierownika i profesora Konserwatorium Muzycznego, otrzymał także tytuł honorowego członka tamtejszego Towarzystwa Etnomuzykologicznego. Wykładał również w Chińskiej Akademii Muzyki Sakralnej w Hongkongu. W 1959 r. wyjechał do Malezji, gdzie pracował jako chiński redaktor w Wydawnictwie Kultury Malajskiej. Po 1970 r. zamieszkał ponownie w Hongkongu.

³⁹ Huang Zi, *Textbook of Fuxing Junior Middle School-Music* (Books 1–6) [Podręcznik dla gimnazjum Fuxing – Muzyka (książki 1–6)], *General Ideas of the Editors* [Ogólne pomysły redaktorów], The Commercial Press, Shanghai, 1933.

Wei Hanzhang należał do pierwszego pokolenia chińskich mistrzów piszących nowoczesne teksty piosenek i napisał ich ponad 500. Współpracował z Huang Zi przy tworzeniu licznych utworów. Najbardziej znane spośród nich to antywojenne pieśni patriotyczne *Kang Di Ge* [Pieśń oporu wobec wroga] i *Qi Zheng Piao Piao* [Powiewa flaga].

- Zou Difan 邹荻帆

Zou Difan (1917–1995), urodzony w Tianmen w prowincji Hubei – współczesny poeta i tłumacz. Studiował w Hubei Provincial Normal School [Szkoła Powszechna Prowincji Hubei]. W 1936 r. opublikował długie wiersze narracyjne *The Man who Makes Coffins* [Człowiek, który robi trumny] i *The Man Without Wings* [Człowiek bez skrzydeł]. Wraz z Mu Mutian i Feng Naichao założył czasopismo poetyckie „Time Tone” [Ton czasu]⁴⁰.

Autor zbiorów poezji: *Blue Sky and Forest* [Błękitne niebo i las], *Nightmare Memo* [Pamiętnik koszmaru], *Heading to the North* [Kierując się na północ], *Golden Pagoda-Like Wheat Ears* [Złote kłosa pszenicy niczym pagody], *Wood Factory* [Fabryka drewna], *In Tianmen* [W Tianmen], *Appreciation and Creation of Poetries* [Docenianie i tworzenie poezji] oraz obszernej powieści *Song of the Wind* [Pieśń wiatru]. Na jego wierszach oparte były teksty wielu piosenek do śpiewania w stylu ludowym, a najbardziej znane utwory to *Lover Sent Me Sunflowers* [Kochanek przysłał mi słoneczniki] i *Shepherd Girl* [Pasterka].

⁴⁰ Lu Jianfei and Li Hao, *Research on the Poetries of Zou Difan since the New Period* [Badania nad poezją Zou Difana poczynając od Nowego Okresu], *Dynamics of Social Sciences*, listopad 2019, s. 57.

Rozdział trzeci. Analiza porównawcza dzieła Początek miłości

1. Wprowadzenie do cyklu *Dichterliebe* op. 48

W 1827 r. Heinrich Heine opublikował *Buch der Lieder* (1816–1827), zbiór pięciu tomów jego wczesnych poezji – *Junge Leiden* [Młodzięcze smutki], *Lyrisches Intermezzo* [Liryczne intermezzo], *Die Heimkehr* [Powrót do domu], *Aus der Harzreise* [Pieśń z podróży przez Harz] i *Die Nordsee* [Morze Północne]. Wszystkie wiersze cyklu *Dichterliebe* pochodzą z drugiego tomu, tj. *Lyrisches Intermezzo*. Zbiór *Buch der Lieder* spotkał się z ciepłym przyjęciem zaraz po publikacji, co ugruntowało pozycję Heinego w świecie literackim. Tom *Lyrisches Intermezzo* ukazał się wcześniej, bo już w 1823 r., i zawierał 65 wierszy napisanych przez Heinego w czasie, gdy prowadził interesy ze swoim wujem.

Był to okres, kiedy Heine darzył nieodwzajemnionym uczuciem swoją kuzynkę Amalie. Ta niespełniona miłość przyniosła mu twórczą inspirację. Elementem łączącym wiersze ze zbioru *Buch der Lieder* są gwałtowne zmiany emocji. Poeta wypełnia wersy bólem i cierpieniem, by na końcu utworu wprowadzić całkowicie odmienne uczucia. Jego talentowi do budowania nastroju kilkoma wyrazistymi pociągnięciami dorównywał jedynie talent do jego przełamywania⁴¹.

W kwietniu 1828 r., przed rozpoczęciem studiów na Uniwersytecie w Lipsku, Schumann udał się na wycieczkę do Monachium wraz ze swoim przyjacielem Gilbertem Rosenem. Po drodze spotkał młodego Heinego. Heine miał wtedy 30 lat i po wydaniu *Buch der Lieder* cieszył się już wielką sławą. Osiemnastoletni wówczas Schumann żywo interesował się literaturą. Znał wiersze Heinego i bardzo podziwiał jego talent. Było to ich jedyne spotkanie.

Schumann często sięgał po poezję Heinego, by tworzyć na jej podstawie pieśni. W 1840 r. skomponował 125 pieśni, z czego dziewięć cykli pieśni powstało właśnie na podstawie wierszy Heinego. Zanim skomponował *Dichterliebe*, wybrał kilka wierszy z *Buch der Lieder*, aby stworzyć cykl pieśni *Liederkreis* op. 24. Publikacja tego cyklu w marcu 1840 r. odbiła się szerokim echem w środowiskach muzycznych. 24 maja tr. Schumann wybrał 20 krótkich utworów z 65 wierszy z drugiej części *Buch der Lieder*, tj. *Lyrisches Intermezzo*, i stworzył z nich kolejny cykl pieśni – *Dichterliebe*, który będzie podstawą analizy porównawczej w niniejszej dysertacji.

⁴¹ Hanna Spencer, *Book of Songs*, in: *Heinrich Heine* [„Księga pieśni”, w: Heinrich Heine], Twayne Publishers, Boston 1982, s. 12.

Prolog do *Lyrishes Intermezzo* rozpoczyna wers: „Es war 'mal ein Ritter trübselig und stumm” [Był ongi rycerz milczący, smutny]⁴². Jest to opowieść o rycerzu, który dni spędza z dala od ludzi w milczeniu i smutku, jednak pewnej nocy odwiedza go piękna rusałka. Ta piękność ze świata wróżek olśniewa go i napędza natchnieniem, tak że rycerz staje się poetą. W ostatnim, 65. wierszu, rycerz umieszcza wszystkie swoje wiersze w trumnie i prosi olbrzymę, aby wrzucił je do morza wraz z jego utraconą miłością, marzeniami i smutkiem.

Ten cykl pieśni został skomponowany na kilka miesięcy przed ślubem kompozytora z Clarą, kiedy czuł niepokój związany z rozłąką z ukochaną. Wiersze przedstawiają tragedię romantycznego związku od jego początku do gorzkiego końca, toteż muzyczna aranżacja Schumanna przepełniona jest „dwoistością radości i bólu”⁴³.

Schumann w liście do Clary z 31 maja 1840 r. pisał: „Nie mogę się doczekać Twojego przyjazdu i tego, byś oderwała mnie od mojej muzyki. Będziesz zdumiona, jak wiele zostało ukończonych w tym krótkim czasie i czeka na kopiowanie... Czasami wydaje mi się, jakbym wytęczał nową drogę w muzyce”⁴⁴. Po ukończeniu tego utworu, 1 czerwca, nadał mu tytuł *Dichterliebe* [Miłość poety].

Analizując koncepcję powiązania kilku pieśni, muzykolog Berthold Hoeckner cytuje list Schumanna z 2 czerwca 1840 r. do wydawnictwa Bote & Bock, w którym kompozytor stwierdza, że jego twórczym zamysłem było połączenie dwudziestu pieśni w jedną całość. W liście tym Schumann napisał, że chciał, aby „zbiór stanowił integralną i nierozdzieloną całość”⁴⁵. W kolejnym liście, do Bernharda Christopha Breitkopfa (1695–1777) z 6 sierpnia 1843 r., czytamy, że „cykl [to] 20 pieśni, które tworzą całość, ale każda z nich pozostaje również niezależna”⁴⁶.

Aby ujednolicić cykl pieśni, który pierwotnie liczył 20 krótkich utworów, Schumann zredukował ich liczbę do 16 i w takim kształcie cykl ten ukazał się w 1844 r. Cztery pieśni, które nie znalazły się w opublikowanym zbiorze, to: *Dein Angesicht* [Twoja twarz], *Es leuchtet meine*

⁴² Yan Hanyue, *100 Classic Creations of Schumann and their Stories* [100 klasycznych dzieł Schumanna i ich historie], Jiahe Culture, Taipei, 2010, s. 139.

⁴³ Miao Yaoyun, *A Performer's Guide to Robert Schumann's song cycles – Frauenliebe und -Leben op. 42 and Dichterliebe op. 48* [Przewodnik wykonawcy po cyklach pieśni Roberta Schumanna – Frauenliebe und -Leben op. 42 i Dichterliebe op. 48], The University of Oregon, 2021, s. 10.

⁴⁴ Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied* [Dziewiętnastowieczna pieśń niemiecka], Amadeus Press, Portland, 1993, s. 139.

⁴⁵ Berthold Hoeckner, „*Paths through Dichterliebe*” [in:] *19th-Century Music*, Vol. 30, No. 1 [„Ścieżki przez Dichterliebe” [w:] *Muzyka XIX wieku*, tom 30, nr 1], University of California Press, 2006, s. 68.

⁴⁶ Ibid, s. 68.

Liebe [Moja miłość świeci], *Lehn'deine wang'anmeine wang* [Połóż swój policzek na moim] i *Mein Wagen rollet langsam* [Mój powóz toczy się powoli]. Dwie pierwsze pieśni opisywały wartość i ulotność życia i zasadniczo nie miały związku z miłosną tematyką suity, zatem usunięcie ich z cyklu było całkowicie uzasadnione. Natomiast pozostawienie w publikacji utworów *Lehn'deine wang'anmeine wang* i *Mein Wagen rollet langsam* zaburzyłoby spójność i liryzm suity. Z tego powodu Schumann ostatecznie usunął te cztery pieśni z cyklu⁴⁷. Cztery wyłączone z tego zbioru pieśni artystyczne stały się częścią suity wokalne *Fünf Lieder und Gesänge* op. 127 [Dwanaście pieśni], wydanej w 1854 r., oraz *Vier Gesänge* op. 142 [Cztery pieśni], opublikowanej w 1858 r.

O sposobie zestawienia pieśni w *Dichterliebe* wspomina David Ferris w swojej książce *Schumann's Eichendorff Liederkreis* [Eichendorff Liederkreis Schumanna]: „Istnieją dowody na to, że Schumann, układając grupy pieśni w cykle, starannie rozważał, w jaki sposób podkreślić relacje między nimi. Schumann niejednokrotnie poświęcał więcej czasu na ustalenie kolejności, a nawet zawartości cyklu, niż na samo komponowanie pieśni. Jednak fakt, że zwykle rozpoczynał proces układania pieśni w cykl dopiero po zakończeniu ich komponowania, a co ważniejsze, że tak często zmieniał zdanie w trakcie tego procesu, jasno pokazuje, jak zmienna jest kolejność i zawartość jego cykli pieśni. Kolejność utworów w opublikowanym cyklu odzwierciedla estetyczne wybory, których dokonał Schumann, gdy rozważał, jak najskuteczniej przekazać różne poziomy poetyckiego i muzycznego znaczenia, ale nie oznacza to, że stworzył jednolitą strukturę tonalną lub spójny dyskurs narracyjny”⁴⁸.

Poniżej zamieszczono tabelę przedstawiającą zestawienie rękopisów *Lyrishes Intermezzo* i *Dichterliebe* oraz kolejność utworów w *Dichterliebe* po usunięciu czterech wyżej wymienionych pieśni⁴⁹. (Tabela 3-1)

Tytuł pieśni	Pierwotny numer pieśni w <i>Lyrishes Intermezzo</i>	Pierwotny numer pieśni w <i>Dichterliebe</i>	Numer pieśni w <i>Dichterliebe</i> po usunięciu czterech
--------------	---	--	--

⁴⁷ Arthur Komar, *Schumann Dichterliebe: An Authoritative Score Historical Background Essays in Analysis Views and Comments* [Dichterliebe Schumanna: Autorytatywne partytury. Tło historyczne. Eseje w analizie. Poglądy i komentarze], W.W. Norton & Company, Vol. 28, No. 4, Nowy Jork, 1972, s. 58.

⁴⁸ David Ferris, *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle* [Eichendorff Liederkreis Schumanna i gatunek cyklu romantycznego], Oxford University Press, Oxford, 2000, s. 23-24.

⁴⁹ Arthur Komar, *Schumann Dichterliebe: An Authoritative Score Historical Background Essays in Analysis Views and Comments* [Dichterliebe Schumanna: Autorytatywne partytury. Tło historyczne. Eseje w analizie. Poglądy i komentarze], W.W. Norton & Company, Vol. 28, No. 4, Nowy Jork, 1972, s. 58.

			utworów
<i>Im wunderschönen Monat Mai</i>	1	1	1
<i>Aus meinen Tränen sprießen</i>	2	2	2
<i>Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne</i>	3	3	3
<i>Wenn ich in deine Augen seh´</i>	4	4	4
<i>Dein Angesicht</i>	5	5	
<i>Lehn´ deine Wang´ an meine wang</i>	6	6	
<i>Ich will meine Seele tauchen</i>	7	7	5
<i>Im Rhein, im Heiligen Strome</i>	11	8	6
<i>Ich grolle nicht</i>	18	9	7
<i>Und wüssten´s die Blumen</i>	22	10	8
<i>Das ist ein Flöten und Geigen</i>	20	11	9
<i>Hör´ ich das Liedchen klingen</i>	40	12	10
<i>Ein Jüngling liebt ein Mädchen</i>	39	13	11
<i>Am leuchtenden Sommermorgen</i>	45	14	12
<i>Es leuchtet meine Liebe</i>	46	15	
<i>Mein Wagen rollet langsam</i>	54	16	
<i>Ich hab´ im Traum geweinet</i>	55	17	13
<i>Allnächtlich im Traume</i>	56	18	14
<i>Aus alten Märchen</i>	43	19	15
<i>Die alten bösen Lieder</i>	65	20	16

Dichterliebe to połączenie poezji i muzyki. Konstrukcja metrum i rymów charakteryzuje się niebywałą muzykalnością. Heine użył wielu środków stylistycznych i figur retorycznych, takich jak:

hiperbole, niedopowiedzenia, personifikacje, aluzje, metafory, porównania czy ironia. Wprawdzie 16 pieśni w *Dichterliebe* rozwija się fabularnie, jednak w całym utworze nie występuje opis narracyjny.

Cykl oparty jest na wątku zmian emocjonalnych, których doświadczają młodzi ludzie. Schumann wykorzystał muzykę do połączenia 16 wierszy Heinego szczegółowo opisujących rozkwit i rozpad miłości. Zestawienie słodkiego uczucia i bolesnego rozstania żywo obrazuje trudną miłosną ścieżkę, którą podążają zakochani.

2. Analiza Dichterliebe op. 48

I. „Im wunderschönen Monat Mai” [*W prześlicznym maju*]

W opinii autorki wiersz ten opisuje przede wszystkim rozkwitającą miłość, nadzieję i tęsknotę kochanków zestawioną z majem – miesiącem kwiatów, przebudzenia i wszechobecnego wzrostu.

Im wunderschönen Monat Mai, Als alle Knospen sprangen, Da ist in meinem Herzen Die Liebe aufgegangen.	W prześlicznym miesiącu maju, Gdy tryska kwiat z ziemi łona, I w sercu mojem zakwitły Pierwszej miłości nasiona...	In the wondrous month of May, When all the buds burst into bloom, Then it was that in my heart Love began to burgeon.
Im wunderschönen Monat Mai, Als alle Vögel sangen, Da hab ich ihr gestanden Mein Sehnen und Verlangen.	W prześlicznym miesiącu maju, Gdy ptaszę śpiewa z zapalem, I ja mych uczuć wybrance Wszystkie pragnienia wyznałem... (tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	In the wondrous month of May, When all the birds were singing, Then it was I confessed to her My longing and desire ⁵⁰ .

Tempo i dynamika pieśni została oznaczona jako *langsam, zart*, czyli ‘wolno, miękko’, metrum utworu to 2/4, a jego forma to pieśń stroficzna. Utwór utrzymany jest w tonacji pomiędzy

⁵⁰ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 804-805.

e-moll a G-dur⁵¹, a warstwa akompaniamentu fortepianowego rozpoczyna się od rozłożonego akordu dysonansowego. Dwie powtarzające się melodie są realizowane w partii prawej ręki w taktach 14, podczas gdy szesnastkowe narastające *arpeggio* występuje w niższym głosie, który brzmi jak powolne powiewy majowej bryzy. Zastosowano wiele zawieszonych motywów dźwiękowych, przedstawionych w formie opadających interwałów sekundowych, by stworzyć nastrój smutku. Pojawiają się one odpowiednio w preludium, interludium i postludium, co pośrednio ujawnia niepokój i bezradność poety. Pod względem wykonawczym utwór wymaga koordynacji lewej i prawej ręki, z podkreśleniem melodii ręki prawej. Ten schemat dźwiękowy pojawia się również w taktach 12–15 i 23–26 utworu.

W pierwszych dwóch taktach zapisu warstwy fortepianu występuje progresja akordów iv6-V7 w tonacji e-moll, znana jako „kadencja frygijska” w tonacjach molowych⁵². Kadencja frygijska jest rodzajem półkadencji, która pozostawia muzykę nierozwiązaną, rodząc napięcie. Zazwyczaj półkadencja przechodzi w akord toniczny. Jednak w trzecim takcie Schumann przywraca progresję akordów do akordu iv6, a następnie akordu V7, kontynuując cykl w nastroju smutku i zagubienia. Gdy wchodzi partia wokalna, akordy w taktach 5–8 oparte są na progresji iv6-V/III-III w e-moll, przechodząc do paralelnego G-dur. Odzwierciedla to radosny nastrój wywołany przez kwitnące kwiaty i piękno maja wspomniane w pierwszych dwóch wersach wiersza. (Przykład nutowy 3-1)

Przykład nutowy 3-1, Takty 1-6

Langsam, zart

The musical score shows the first six measures of a piece. The tempo and mood are marked "Langsam, zart". The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written for piano, with a right-hand melody and a left-hand arpeggiated accompaniment. The lyrics "Im wunder-schönen Mo-nat Mai, als" are written under the vocal line starting at measure 4.

⁵¹ Ponieważ oryginalna tonacja to e-moll, zastosowano zapis nutowy odpowiedni dla barytonu.

⁵² Kadencja frygijska: progresja akordowa, w której po subdominancie (w pierwszej inwersji) następuje akord dominantowy IV6-V.

Ilekoć wkracza partia melodii wokalne, harmonia stosowana do transpozycji podkreśla znaczenie tekstu. Kiedy pojawia się pierwsza fraza, tonacja e-moll (IV) jest transponowana do G-dur (II) poprzez wspólny akord w partii fortepianu. W drugiej części wokalne – *Da ist in meinem Herzen*, tonacja taktu 9 jest transponowana z G-dur (V6) do a-moll (IV6) za pomocą wspólnego akordu. Takt 9 w partii fortepianu opisany jest przez kompozytora dynamiką *crescendo*, które wymaga od wykonawcy takiej interpretacji, aby doprowadzić całą linię melodyczną do punktu kulminacyjnego, przypominając pocie o radości kielkującej miłości. (Przykład nutowy 3-2)

Przykład nutowy 3-2, Takty 7-12

The musical score for Example 3-2, measures 7-12, is presented in two systems. The first system covers measures 7-9, and the second system covers measures 10-12. The key signature is G major (one sharp). The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass). The lyrics are: 'al - le Knos - pen spran - gen, da ist in mei - nem Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen.' The piano part includes a 'ritar.' (ritardando) marking in measure 12.

W końcowej części partii fortepianu akord V7 ulega rozwiązaniu w takcie 26, tworząc kadencję frygijską. Znak fermaty został zastosowany do przedłużenia całego utworu, co sugestywnie oddaje wrażenie pewnej niezupełności zakończenia. (Przykład nutowy 3-3)



II. *Aus meinen Tränen spriessen* [Z łez moich]

Zdaniem autorki wiersz ten ujawnia wewnętrzny niepokój poety spowodowany brakiem odpowiedzi kochanki. Malując obraz łez przemieniających się w kwitnące pąki i westchnień przeobrażających się w śpiew słowików, poeta wyraża swą miłość i wewnętrzne zmagania. W ostatnich dwóch zdaniach: „Und vor deinem Fenster soll klingen, Das Lied der Nachtigall” poeta pośrednio wyznaje swojej ukochanej, że gotów jest oddać wszystko, jeśli jego miłość zostanie przyjęta.

Aus meinen Tränen spriessen Viel blühende Blumen hervor, Und meine Seufzer werden Ein Nachtigallenchor.	Z łez moich kwiatek wyrasta, Świeżuchny jak ranna rosa... A z moich westchnień ulata Słowików chór pod niebiosą...	From my tears there will spring Many blossoming flowers, And my sighs shall become A chorus of nightingales.
Und wenn du mich lieb hast, Kindchen, Schenk' ich dir die Blumen all', Und vor deinem Fenster soll klingen. Das Lied der Nachtigall.	Jeśli mnie kochasz, aniele, Kwiatków ci moich użyczę — A nad twém oknem — co rano Usłyszysz chóry słowicze... (tekst w przekładzie Aleksandra	And if you love me, child, I'll give you all the flowers, And at your window shall sound The nightingale's song⁵³.

⁵³ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 805.

Utwór, oznaczony wskazówką wykonawczą *nicht schnell* (nie szybko), utrzymany jest w tonacji G-dur⁵³ w metrum 2/4. Jest to urozmaicona pieśń stroficzna. Wraz z partią fortepianu linia melodyczna głosu wokalnego tworzy pionowy harmoniczny w formie akordu. Dynamika całego utworu to „p” lub „pp”. Ponadto górny głos w prawej ręce nakłada się na melodię wokalną, podczas gdy w lewej ręce opadająca skala muzyczna i motyw artykulacyjny *staccato* służą do symbolicznego wyrażenia łez poety. Podczas gry, ze względu na nakładanie się górnego głosu prawej ręki fortepianu z partią wokalną, dynamika musi być kontrolowana w odcieniu „p”.

(Przykład nutowy 3-4)

Przykład nutowy 3-4, Takty 1-4

Nicht schnell

Aus mei-nen Trä-nen spriessen viel blühen-de Blumen her-

W takcie 4, 8 i w taktach 16-17 trzy kadencje w linii wokalnej kończą się dominantą septymową i znajdują odpowiedź i rozwiązanie w fortepianie. Rytm punktowany w partii fortepianu przywraca poczucie zbliżającego się zakończenia zmanifestowane przez tonikę, gdzie partia wokalna i fortepianowa wspólnie wyrażają wydźwięk i pełnię kompozycji. (Przykład nutowy 3-5)

⁵³ Ponieważ oryginalna tonacja to A-dur, użyto zapisu nutowego odpowiedniego dla barytonu.

Przykład nutowy 3-5, Takty 4, 8, 16-17

4
vor, und

8
chor. Und

16
ritard.
gall.

Począwszy od taktów 13-17, melodia partii wokальной przechodzi trzykrotną zmianę rytmu, po której następuje pauza w partii fortepianu. W grze oznaczenie stopniowego wzmocnienia *crescendo* w takcie 13 jest skorelowane z tekstem „Und vor deinem Fenster soll klingen”, po którym natychmiast następuje oznaczenie diminuendo w „Klingen”. Pokazuje to, że poeta wyzbył się swoich oczekiwań, pozostawiając słuchaczy w niepewności co do tego, czy jest jeszcze nadzieja. (Przykład nutowy 3-6)

Przykład nutowy 3-6, Takty 13-17

13
ritard.
deinem Fenster soll klingen das Lied der Nachtigall.

III. *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* [Róża i lilia]

Poeta używa metafor, aby porównać swoją kochankę do róż, lilii, gołębi i słońca. Jako że róże są delikatne i kruche oraz kwitną krótko, symbolizują nie tylko namietność, ale także potrzebę wykazywania troski i otaczania ich opieką.⁵⁵ Lilie oznaczają czystość⁵⁶, natomiast gołębie są alegorią niewinności i uległości⁵⁷, a wieczne światło i ciepło słońca daje życie i energię wszystkim istotom na niebie i ziemi.⁵⁸ Oto jak poeta opisuje swoją kochankę:

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne, Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne. Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine; Sie selber, aller Liebe Wonne, Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.	Róża i lilja, gołębek i słońce: To były ongi mej miłości gońce... Już ich nie kocham — lecz kocham jedynie Piękną, milutką, mych marzeń boginię, Bo ona sama jest miłości szczytem... Jest różą, lilją, gołębkiem i świtem... (Tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	Rose, lily, dove, sun, I loved them all once in the bliss of love. I love them no more, I only love She who is small, fine, pure, rare; She, most blissful of all loves, Is rose and lily and dove and sun. ⁵⁹
--	--	--

Przy tej pieśń widnieje oznaczenie *munter* (radośnie), metrum utworu to 2/4, tonacja C-dur⁶⁰.

Jest to pieśń przekomponowana. Pod względem kompozycji językowo-muzycznej jest to utwór sylabiczny⁶¹. Schumann wykorzystuje powtarzający się motyw C-H-A. W partii fortepianu energiczne i zwarte szesnastki i szesnastkowe pauzy przeplatają się, dając żywe i pogodne tempo, dzięki któremu uchwycona zostaje radość i szczęście miłości. Melodia górnego głosu partii

⁵⁵ Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols* [Słownik symboli literackich], The United Kingdom: Cambridge University Press, Cambridge, 1999, s. 172-177.

⁵⁶ Ibid, s. 114-115.

⁵⁷ Ibid, s. 61-63.

⁵⁸ Ibid, s. 209-213.

⁵⁹ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 805-806.

⁶⁰ Ponieważ oryginalna tonacja to D-dur, użyto zapisu nutowego odpowiedniego dla barytonu.

⁶¹ Sylabiczny: sylaby odpowiadają poszczególnym nutom.

fortepianu jest echem melodii partii wokalne, a linie melodyczne w lewej ręce dolnego głosu partii fortepianu muszą zostać wyeksponowane. (Przykład nutowy 3-7)

Przykład nutowy 3-7, Takty 1-3

Munter
mf

Die Ro - se, die Li - lie, die Tau - be, die Son - ne, die liebt' ich einst al - le in

W takcie 11 partia wokalna jest opisana słowem *ritardando*, ale oryginalne tempo jest natychmiast wznowione w takcie 12. W tej części utworu niezbędna jest nieprzerwana ścisła współpraca między fortepianem a partią wokalną. (Przykład nutowy 3-8)

Przykład nutowy 3-8, Takty 11-12

11 *ritard.*

ist Ro - se und Li - lie und Tau - be und Son - ne, ich

W takcie 16 pojawia się oznaczenie *ritardando*, które podkreśla słowo *Eine*. Począwszy od taktu 17, następuje postludium fortepianowe, które jest „elizją” (redukcją) pierwszej frazy i

przywołuje radość wyrażoną we wcześniejszym fragmencie. Zdaniem autorki, należy tu natychmiast powrócić do *a tempo*, przy czym *accelerando* można wykonywać aż do taktu 20. Jest to jednak najniższy rejestr utworu, który bardzo różni się od początkowej lekkości. Dynamika jest najpierw stała, następnie *diminuendo* w takcie 20, a na koniec następuje potężne V-I *staccato*. Zakończenie przypomina nieco satyryczne rozbawienie. (Przykład nutowy 3-9)

Przykład nutowy 3-9, Takty 16-22



IV. Wenn ich in deine Augen seh [Gdy się w twoje cudne oczy]

Wiersz ten, jak się wydaje, przedstawia spojrzenie poety na ukochaną i jego szczere uczucie do dziewczyny. Pierwsze sześć wersów wyraża bliskość łączącą poetę i jego wybrankę, jednak ostatnie dwa wersy: „Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!” i „So muss ich weinen bitterlich” ukazują jego psychologiczną przemianę. Końcowy okrzyk sugeruje, że poeta wiedział, iż ich miłość nie jest niczym więcej niż tylko fantazją, której nie można zrealizować.

Wenn ich in deine Augen seh', So schwindet all' mein Leid und Weh'; Doch wenn ich küsse deinen Mund, So werd' ich ganz und gar gesund.	Gdy się w twoje cudne oczy wpatruję, Nikną wnet moje cierpienia, A gdy usteczka twoje całuję, Boleść ma — w rozkosz się zmienia.	When I look into your eyes All my pain and sorrow vanish; But when I kiss your lips, Then I am wholly healed. When I lay my head against your
--	---	---

Wenn ich mich lehn' an deine Brust, Kommt's über mich wie Himmelslust; Doch wenn du sprichst: ich liebe dich! So muss ich weinen bitterlich.	Gdy cię aniele tulę do siebie... Rajską się poję słodyczą... Lecz kiedy szepczesz: ja kocham ciebie Ach! Wtedy płaczę z goryczą. (Tekst w przekładzie Alexandra Kraushara)	breast, Heavenly bliss steals over me; But when you say: I love you I must weep bitter tears ⁶² .
---	--	---

Tempo tego utworu oznaczono jako *langsam* (powoli), jego metrum to 3/4, tonacja F-dur⁶³. Jest to pieśń przekomponowana. Melodia partii fortepianu i głosu jest identyczna i powtarzana w formie rund. W partii fortepianu głos/melodia/partia lewej i prawej ręki nakładają się na siebie, co można odczytać jako połączenie poety i jego ukochanej. (Przykład nutowy 3-10)

Przykład nutowy 3-10, Takty 1-2

1 **Langsam**

W takcie 12 Schumann zastosował modulację V g-moll. Jednakże, używa on niełatwej chromatycznej harmonii w takcie 13 na słowie „sprichst” we frazie „doch wenn du sprichst” [lecz kiedy szepczesz]. Podkreśla i przedłuża słowo za pomocą obniżającego się ósemkowego *arpeggio* podkreślonego oznaczeniem *ritardando*, a słowo to akcentuje najbardziej bolesny moment całej

⁶² Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 806.

⁶³ Ponieważ oryginalna tonacja to G-dur, użyto zapisu nutowego odpowiedniego dla barytonu.

pieśni. Jednocześnie tworzy atmosferę wiary w to, że wciąż jest nadzieja, i podkreśla znaczenie dalszych słów pieśni. (Przykład nutowy 3-11)

Przykład nutowy 3-11, Takty 12-14

12

lust; doch wenn du sprichst: ich lie . be dich! so muss ich

ritard.

ritard.

W partii fortepianu Schumann szeroko wykorzystał motyw westchnień z opadającą sekundą małą. W taktach 15-21 zastosowane jest *staccato* w obrębie łuku, a rejestr opada krok po kroku, co pozwala przypuszczać, że poeta płacze, pogrążony w melancholii. (Przykład nutowy 3-12) Podczas grania należy zauważyć, że oznaczenie dynamiki stopniowo zmienia się z „p” na „pp”, a jej poziom powinien być kontrolowany, aby nie zaburzyć równowagi.

15
wei - nen bit - ter - lich.

18
ritard.

V. *Ich will meine Seele tauchen* [Kielichom Lilii]

Wiersz ten można postrzegać jako odważny pod względem treści, bowiem w pręcikach lilii będących symbolem czystości kryje się dusza poety. Zapach kwiatów jest jak śpiew, a to drżące i kruche wspomnienie zostało przedstawione za pomocą miękkiego i warstwowego akompaniamentu arpeggio.

Ich will meine Seele tauchen In den Kelch der Lilie hinein; Die Lilie soll klingend hauchen Ein Lied von der Liebsten mein. Das Lied soll schauern und beben,	Kielichom lilji marzącój Tchnienia méj duszy udzielię; A kwiatek lilji wydzwoni Piosnkę o moim aniele... Piosnka ta rzewna, liljowa, Jak całus w błękit popłynie, Całus mi dany przed laty —	Let me bathe my soul In the lily's chalice; The lily shall resound With a song of my beloved. The songs shall tremble and quiver Like the kiss that her lips
---	--	--

Wie der Kuss von ihrem Mund, Den sie mir einst gegeben In wunderbar süsser Stund’.	W najslodszej życia godzinie... (Tekst w przekładzie Alexandra Kraushara)	Once gave me In a wondrously sweet hour. ⁶⁴
--	---	---

Ta pieśń z dynamiką *leise* (cicho) i metrum 2/4 owiana jest melancholią tonacji a-moll⁶⁵. Jest to wariacyjna pieśń stroficzna. W taktach 1-2 partii fortepianu odległość między dźwiękami głosów skrajnych jest wykorzystywana do stworzenia poczucia dystansu między kochankami, a głos wewnętrzny jest mieszany z wznoszącym się *arpeggio* szesnastkowym, aby odzwierciedlić wewnętrzne wahania i namiętność. (Przykład nutowy 3-13)

Przykład nutowy 3-13, Takty 1-2



Utwór, choć może nie wprost, traktuje o miłości między kobietą a mężczyzną. W taktach 17-22 na końcu partii fortepianu smutek i poczucie straty są wyrażone nieprzerwanym pasażem opadających ósemek głosów skrajnych i nieustającymi przednutkami. Podczas gry należy zwrócić uwagę na oznaczenia *diminuendo* i *ritardando* w taktach 20-22, ponieważ pogłębiają one smutek poety i zwiastują zbliżający się zmierzch miłości. (Przykład nutowy 3-14)

⁶⁴ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 806-807.

⁶⁵ Ponieważ oryginalna tonacja to e-moll, użyto zapisu nutowego odpowiedniego dla barytonu.

Przykład nutowy 3-14, Takty 16-22



VI. *Im Rhein, im heiligen Strome* [Gdzie Ren...]

Tłem tej liryki jest ważna dla Niemców rzeka Ren. Pierwsza z trzech strof opisuje wody Renu i odbijającą się w nich katedrę w Kolonii. Obraz ten odczytać należy jako sugestię, że Ren może oczyścić duszę podmiotu lirycznego, ale także odebrać mu miłość. W drugiej strofie poeta przenosi nas do wnętrza kościoła, gdzie posąg Marii staje się dla podmiotu lirycznego niemal tożsamy z wizerunkiem ukochanej. W ostatniej części utworu ukochaną jest Dziewica Maryja, która nie ma sobie równych wśród śmiertelników, co obrazuje trudności, jakie napotyka poeta w pogoni za miłością.

Im Rhein, im heiligen Strome, Da spiegelt sich in den Well'n Mit seinem grossen Dome, Das grosse, heilige Köln.	Gdzie Renu z licem iskrzącem Wstęga rozwija się kręta... Tam stoi z wieżyc tysiącem Kolonia wielka i święta...	In the Rhine, in the holy river Mirrored in its waves, With its great cathedral, Stands great and holy Cologne.
Im Dom da steht ein Bildnis, Auf gold'nem Leder gemalt; In meines Lebens Wildnis Hat's freundlich hineingestrahlt.	Tam, nad cherubów obłokiem, Świeci Madonna ze złota, Nieraz mi w burzach żywota Świeciła swoim urokiem...	In the cathedral hangs a picture, Painted on gilded leather; Into my life's wilderness It has cast its friendly rays.

Es schweben Blumen und Eng'lein Um unsre liebe Frau; Die Augen, die Lippen, die Wäng'lein, Die gleichen der Liebsten genau.	Madonny cudne oblicze Zdobią kwieciste opony, Podobne wdzięki dziewicze Ma anioł mój ubóstwiony... (Tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	Flowers and cherubs hover Around Our beloved Lady; Her eyes, her lips, her cheeks Are the image of my love's⁶⁶.
--	---	---

Dynamikę pieśni oznaczono jako *ziemlich langsam* (dość powoli), metrum wynosi 2/2, a tonacja utworu to d-moll⁶⁷. Jest to pieśń przekomponowana. Bez preludium fortepianowego, zaczyna się od dynamiki *forte* i spokojnego rytmu partii wokalne. W lewej ręce partii fortepianu zastosowany jest filar harmoniczny w postaci całonutowych oktaw, dzięki czemu uzyskano efekt brzmienia organów piszczałkowych w kościele. Nakłada się ona na melodię wokalną, można zatem wyobrazić sobie, jak katedra odbija się w Renie. Prawa ręka, dzięki opadającemu motywowi oraz wydłużonym wartościom rytmicznym, maluje obraz pomarszczonej powierzchni rzeki, który pośrednio wyraża wewnętrzny niepokój poety. (Przykład nutowy 3-15). Podczas gry należy użyć siły lewego ramienia, aby za pośrednictwem oktawy zademonstrować potęgę okazałej świątyni. Jednocześnie wyraźne nuty z kropką należy grać opuszkami palców lewej ręki, oddając w ten sposób falowanie rzeki.

⁶⁶ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 807.

⁶⁷ Ponieważ oryginalna tonacja to e-moll, użyto zapisu nutowego odpowiedniego dla barytonu.

Przykład nutowy 3-15, Takty 1-5

Ziemlich langsam

Im Rhein, im hei - li - gen Stro - - me, da spie - gelt

W takcie 15 pierwsza melodia łączy się z drugą z opadającym motywem i ustępuje jej pod względem głośności. W kontraście z pierwszą melodią linia ta podkreśla spokój i ciszę wewnątrz kościoła. W taktach 18-21 prawa ręka gra oktawy *legato*. Lewa ręka prowadzi jednogłosową linię melodyczną, natomiast praca pedałów powinna być wyraźna. Dodatkowo tonalność przekształca się w paralelną tonację durową, aby symbolizować komfort poety. (Przykład nutowy 3-16)

Przykład nutowy 3-16, Takty 12-22

12

me, das gro - sse, hei - li - ge Cöln. Im Dom da

18

steht ein Bild - nis, auf gol - dem Le - der ge - malt, in

Trzecia melodia podkreśla fakt, że szlachetność Dziewicy jest poza zasięgiem poety, podobnie jak szlachetność ukochanej. Warto zauważyć, że Schumann dodał pierwotnie nieobecne w liryce „die liepen” w taktach 38-39. Te dwa słowa „die liepen” utworzyły różnicę oktawy, która ukazuje tęsknotę poety za miłością i podkreśla odległość między nim a jego ukochaną. W partii fortepianu oktawy są wykonywane przez lewą rękę w celu wzmocnienia brzmienia wznoszącego, a siła lewego ramienia powinna zostać wykorzystana do podkreślenia definiującej cechy oktawy. W taktach 41-42 (Przykład nutowy 3-17) następuje zakończenie w d-moll (V), jakby poeta zastanawiał się i powątpiewał w relację z ukochaną.

Przykład nutowy 3-17, Takty 34-43

34

un-sre lie-be Frau; die Au-gen, die Lip-pen, die Lip-pen, die Wäng-lein, die

40 *ritard.*

glei-chen der Lieb-sten ge-nau.

Następuje powrót do początkowej formy kompozycji z pierwszych sześciu taktów partii fortepianu, rozpoczynający rozbudowane postludium fortepianowe, w którym ponownie podziwiamy rzekę Ren i wspaniałą katedrę. Po takcie 50 akord staje się bardziej dramatyczny z opadającą gamą, zupełnie jakby serce poety tonęło w Renie. (Przykład nutowy 3-18)

Przykład nutowy 3-18, Takty 40-58

40 *ritard.*
glei - chen der Lieb - sten ge - hau.

46

52 *ritardando*

3. Wprowadzenie do chińskich pieśni artystycznych i ich analiza

I. *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* [Jak mam za nią nie tęsknić]

Tło powstania utworu

Pieśń *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* powstała w 1926 r. i po raz pierwszy została opublikowana w *New Poetry Collection* [Zbiór nowej poezji] w 1928 r. W swych młodych latach Liu Bannong był aktywistą Ruchu 4 Maja i uczestniczył w redagowaniu czasopisma „New Youth” [Nowa Młodzież]. Utwór *How Can I Not Think of Her* [Jak mam za nią nie tęsknić], niegdyś bardzo popularny, jest wyrazem wytrwałej i czystej miłości młodych ludzi walczących o zerwanie kajdan feudalnych rytuałów i osobiste wyzwolenie. Początkowo tytuł tej pieśni brzmiał *Pieśń miłosna*.

Przed Ruchem 4 Maja nie było rozróżnienia między chińskimi znakami dla zaimków „on” i „ona”. Liu Bannong po raz pierwszy użył zaimka żeńskiego w odniesieniu do kobiet w wierszu *How Can I Not Think of Her*, który został powszechnie uznany przez społeczeństwo. W 1926 r. Zhao Yuanren skomponował muzykę do tej pieśni, co przyczyniło się do szerokiego jej rozpowszechnienia⁶⁸. Piękna oprawa muzyczna Zhao Yuanrena doskonale zharmonizowała się z poetyckimi opisami naturalnej scenerii i nadała blasku rymom oryginalnego wiersza Liu Bannonga. Powstał poruszający obraz samotnie wędrującego młodego mężczyzny, który wyśpiewuje miłość wypełniającą jego serce i umysł.

Główna tonacja utworu oparta jest na skali pentatonicznej⁶⁹ z dodatkiem tematycznej frazy *How Can I Not Think of Her* [Jak mam za nią nie tęsknić]. Tonacja została zmieniona wraz z nastaniem w operze pekińskiej stylu wokalnego Xipi⁷⁰, co sprawiło, że narodowy chiński charakter utworu stał się szczególnie wyrazisty.

天上飘着些微云， 地上吹着些微风。	Lekkie chmury po niebie zdają się pędzić, Nad ziemią płynie łagodna bryza.	Light cloud drift above in the sky, over the land wafts a light
----------------------	--	---

⁶⁸ Liu Xun, *About How Can I Not Think of Her*, *Wenshi Jinghua (Essence of Culture and History)* [O "Jak mogę za nią nie tęsknić" Wenshi Jinghua (Esencja kultury i historii)], styczeń 2013, s. 57.

⁶⁹ Szczegółowe wyjaśnienie znajduje się w Części 2.III Rozdziału szóstego: „Charakterystyka technik tworzenia chińskich pieśni artystycznych”.

⁷⁰ Odnosi się do tradycyjnej techniki opery pekińskiej, w której występuje ruch ról na scenie i zmiana scen.

啊!	Ach!	breeze.
微风吹动了我的头发,	Delikatny wietrzyk mierzwi mi włosy,	Ah!
教我如何不想她?	Jak mam za nią nie tęsknić?	The light breeze stirs my hair, How Can I Not Think of Her?
月光恋爱着海洋,	Światło księżyca o morzu nie przestaje	Moonlight loves the sea,
海洋恋爱着月光。	śnić, morze rozkoszuje się światłem	the sea delights in the
啊!	księżyca.	moonlight.
这般的蜜也似的银夜。	Ach!	Ah!
教我如何不想她?	W taką srebrzystą noc, słodką jak	On such a silvery night, sweet
	miód,	as honey,
	Jak mam za nią nie tęsknić?	How Can I Not Think of Her?
水面落花慢慢流,	Powoli rzeka niesie opadłych kwiatów	Slowly, the fallen flowers are
水底鱼儿慢慢游。	nić.	drifting with the water,
啊!	Powoli ryby wykonują swój podwodny	Slowly, the fish are swimming
燕子你说些什么话?	taniec.	under the water.
教我如何不想她?	Ach!	Ah!
	Jaskółko, o czym śpiewasz?	Swallow, what do you say?
	Jak mam za nią nie tęsknić?	How Can I Not Think of Her?
枯树在冷风里摇,	Zimny wiatr suche gałęzie próbuje	Withered trees shake in the cold
野火在暮色中烧。	otulić,	wind,
啊!	gdy ogień traw płonie wśród kurzu.	while a grass fire burns at dust.
西天还有些儿残霞,	Ach!	Ah!
教我如何不想她?	Nikłe chmury zdobią zachodnie niebo,	Sparse sunset clouds linger in
	Jak mam za nią nie tęsknić?	the western sky, How Can I Not Think of Her?

Tempo utworu to *moderato*, metrum 3/4. Partyturę muzyczną można podzielić na cztery sekcje o identycznej strukturze. Tekst każdego z czterech okresów odpowiada innej scenerii i odmiennym emocjom, które odzwierciedla towarzysząca im melodia, prezentując bogaty i pełny obraz podmiotu lirycznego. Zdanie „我如何不想她” [Jak mogę za nią nie tęsknić] na końcu każdej

strofy stanowi echo tematu przewodniego. Pierwszy okres utrzymany jest w tonacji F-dur. Wstęp zaczyna się od słabego ostatniego dźwięku w takcie 3/4, tworząc swoiste przesunięcie taktu, podczas gdy trzy kolejne dźwięki jako całość tworzą łukowatą strukturę. Końcowa sekwencja to stopniowo opadające *ritardando*, które tworzy poczucie niestabilności całej kompozycji i ujawnia nieco posępny nastrój zwierzeń. Główny akord i jego inwersje nieustannie się przeplatają, podczas gdy melodyjne falowanie tworzy muzyczne tło, zapowiadając emocjonalne przemiany bohatera. Bas fortepianu składa się z dwóch części, mianowicie kontynuacji dźwięku tonicznego F i pojedynczej części melodycznej, prezentującej miękkie dźwięki *legato*. Górny głos obejmuje progresje akordów i dwudźwięki. Pomimo bogactwa akordów zachowuje delikatność i czułość. Partia wokalna śpiewana jest gładkim i łagodnym tonem, przywołując u słuchaczy nastrój rozkoszowania się wiosenną bryzą. (Przykład nutowy 3-19)

Przykład nutowy 3-19, Takty 1-9

The musical score for Example 3-19, measures 1-9, is in 3/4 time, Moderato (♩ = 108), key of F major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a bass line with a sustained F and a melodic line. The vocal line has lyrics in Chinese. Dynamics include p, rit., and a tempo.

Druga strofa utrzymana jest w równie ciepłym nastroju. Romantyczna atmosfera miłości zaczyna jednak przybierać na sile i przejawiać się w coraz bardziej gwałtownych uczuciach. Znak *crescendo* w partii fortepianu podkreśla rozwój emocji, co w przeciwieństwie do pierwszej części tworzy strukturę warstwową. Melodia interludium przebiega bardzo podobnie do preludium, z tą różnicą, że pojawia się kwinta czysta od toniki do dominanty i z powrotem do toniki. We frazie końcowej tej części pojawia się stopniowa progresja wznosząca. Te zmiany melodyczne nadają interludium charakter tęsknoty i swoistej nadziei. Przy powtórzeniu preludium dynamika słabnie do poziomu „pp”. Podczas grania i interpretacji należy położyć nacisk na podkreślenie kontrastu między tymi dwoma emocjami. (Przykład nutowy 3-20)

Przykład nutowy 3-20, Takty 30-39

30 *cresc.*
啊 这 般 蜜 也 似 的 银 夜, 教 我

35
如 何 不 想 他?

mp *rit.*

Pierwsze zdanie trzeciej strofy „水面落花慢慢流” [Powoli rzeka niesie opadłych kwiatów nić] obwieszcza nadejście jesieni. Kwiaty zaczynają stopniowo więdnąć, a ich płatki powoli dryfują na wodzie. W wersie „水底鱼儿慢慢游” [Powoli ryby wykonują swój podwodny taniec] część wokalna powinna dokładnie przedstawiać apoggiaturę i rytm kropkowy, aby zilustrować powolny ruch ryb. Z pozoru jest to jedynie opis spokojnej jesiennej scenerii, jednak w rzeczywistości odzwierciedla wewnętrzną samotność podmiotu lirycznego. W takcie 52 następuje transpozycja do tonacji f-moll, a następnie do As-dur. (Przykład nutowy 3-21)

Przykład nutowy 3-21, Takty 40-51

40

a tempo

pp

p

水面落

46

花慢慢流，水底鱼儿慢慢游。

W strofie czwartej metrum zmienia się na 4/4, następuje również przejście do f-moll, a także zmiana charakteru. Przyćmione barwy nawiązują do „枯树” [martwych drzew], „冷风” [zimnego wiatru], „野火” [dzikiego ognia] i „暮色” [zmrzchu], tworząc pełną smutku atmosferę opuszczenia. W takcie 66 słowo „烧” [płonąć] w „野火在暮色中烧” [gdy ogień traw płonie wśród kurzu] jest artykułowane za pomocą poprzedzającej appoggiatury. Śpiewak powinien zaakcentować ten wyraz, aby oddać samotność i lęk przed zimą.

Połączenie nastroju i wywołanej scenerii wzbudza wewnętrzne cierpienie. Cięższa faktura partii fortepianu i gęstszy układ rytmiczny również potęgują napięcie. (Przykład nutowy 3-22)

Przykład nutowy 3-22, Takty 61-68

61

枯 树 在 冷 风 里 摇， 野

rit. a tempo

65

火 在 暮 色 中 烧。 啊 西 天

W takcie 67 powraca metrum 3/4 z tonacją F-dur. Znaki *ritardando* i *crescendo* w takcie 70–71 stanowią punkt kulminacyjny całej kompozycji. Ostatni wers „教我如何不想 她” [Jak mam za nią nie tęsknić] wyraża pragnienie kochanka. Na koniec postludium fortepianowe wznawia *a tempo*, a *decrescendo* i *ritardando* służą zobrazowaniu bohatera pogrążonego w głębokich rozmyślaniach i wybiegającego myślami w przyszłość, gdy stoi samotnie przy oknie. (Przykład nutowy 3-23)

Przykład nutowy 3-23, Takty 69-76

69

还有点儿残霞，教我如何不想他？

rit. *cresc.* *f* *a tempo*

73

dim. *rit.* *p*

II. *Ou Ran* [Przypadek]

Tło powstania utworu

Ou Ran to krótki wiersz autorstwa Xu Zhimo opublikowany 27 maja 1926 r. w dziewiątym numerze „Morning News Supplement – Poetry” [Poranny dodatek poetycki]. Xu Zhimo studiował wówczas w Paryżu i wiódł biedne i jednostajne życie. Co wieczór dla zabicia czasu chodził do pobliskiej kawiarni. Pewnej nocy poszedł tam późno. W lokalu było niewielu klientów i tylko pomarańczowo-czerwona lampa ścienna kołysała się przyćmiona w cichej przestrzeni. Wtedy zauważył kobietę siedzącą pod przeciwległym oknem, jej twarz spowijał czarny welon. Siedziała sama i wyglądała na zdenerwowaną. Xu Zhimo podjął inicjatywę, chcąc nawiązać z nią rozmowę. Początkowo kobieta milczała, ale jego szczerą postawą stopniowo zaczęła kruszyć mur niechęci. Ponieważ oboje doświadczyli nieszczęśliwego życia, zaczęli darzyć się wzajemnym współczuciem. Żegnając się, nieznajomi, którzy spotkali się przypadkiem, w milczeniu uścisnęli sobie dłonie, a następnie udali się każde w inną stronę, nie poznawszy nawet imienia osoby, z którą odbyli właśnie tak szczerą rozmowę. Po powrocie do swojego mieszkania Xu Zhimo długo rozpamiętywał spotkanie w kawiarni. Tej samej nocy napisał ten słynny wiersz.

Tło powstania muzyki do utworu *Ou Ran* poznajemy dzięki relacji Yuana Zhana, krewnego kompozytora, opublikowanej w „World Journal” [Magazyn Światowy] pod tytułem „*Jade Gate Pass: A Border Outpost*” and *Memories of Li Weining* [Przełęcz Jadeitowej Bramy: placówka graniczna i wspomnienia o Li Weiningu]⁷¹. Li Weining skomponował utwór w 1926 r., kiedy został wyrzucony z Uniwersytetu Tsinghua. Zgodnie z przekazem Yuana Zhana, Li Weining opisał to następująco: „Pewnego dnia Weineng jadł śniadanie na targu Dong’an, kiedy zobaczył w gazecie nowy wiersz Xu Zhimo «Przypadek». Nagle poczuł przypływ natchnienia, którego nie mógł stłumić. Zamierzał zacząć komponować, ale nie miał przy sobie papieru ani długopisu. Zanurzył więc palec w sosie sojowym, zapisał melodię, a następnie pospieszył do domu, by przepisać każdą nutę, nie pomijając żadnej”. Biorąc pod uwagę, że Li Weineng miał wtedy zaledwie 20 lat, a jego doświadczenie w zakresie muzyki nie przekraczało lat pięciu, zdarzenie to można było uznać za przejaw jego talentu muzycznego.

⁷¹ Yuan Qi, *Discussion on “Jade Gate Pass: A Border Outpost” and Memories of Li Weining*, [Przełęcz Jadeitowej Bramy: placówka graniczna i wspomnienia o Li Weiningu], *World Journal* (New York Edition), 15-16.03.2005.

我是天空里的一片云， 偶而投影在你的波心， 你不必讶异， 更无需欢喜， 在转瞬间消灭了踪影。 你我相逢在黑夜的海上， 你有你的我有我的方向。 你记得也好， 最好你忘掉， 在这交会时互放的光亮！	Jestem chmurą na niebie, Przypadkowym cieniem na twym sercu. Nie dziw się, Ani też zbyt nie raduj; W jednej chwili zniknę bez śladu. Spotykamy się wśród morza ciemnej nocy, Ty żeglując do swojej przystani, ja do mojej. Jeśli chcesz, zachowaj, Choć lepiej będzie jeśli wyrzucisz z pamięci, Tę iskrę, którą do siebie wysłaliśmy.	I'm a cloud in the sky, Casting by chance a shadow in your heart, Never feel surprised and alert, Nor even over the moon, It would vanish very soon. We encountered on the sea on a dark night, When sailed for our own light. It would be nice if you remember, But I hope you'd rather forget, The spark we mutually sent when we met!
--	--	--

Tempo tej pieśni oznaczono jako *andante con moto*, a metrum utworu to 6/8. Pod względem struktury kompozycja przyjmuje formę trójdzielną, nawiązując do klasycznej formy ABA. Początek utworu charakteryzuje spokojny nastrój, w którym dynamika „*mp*” i *legato* odzwierciedlają główne cechy poetyckiej płynności.

Dolny głos w lewej ręce partii fortepianu powinien prezentować linię melodyczną opartą na artykulacji *legato*, a w przypadku szesnastek w prawej ręce głośność powinna być kontrolowana, tak by wybrzmiał obraz płynących po niebie chmur. W takcie 4 akord ze znakiem *fermata* zwiastuje początek spotkania. Następnie zaczyna się partia wokalna. Znak *fermata* na dźwięku 我 [ja] wskazuje na psychologiczną ekspresję, w której autor chce wyrazić wewnętrzne emocje, ale się waha, co również odzwierciedla subtelne i powściągliwe wyrażanie emocji w chińskim stylu.
(Przykład nutowy 3-24)

Przykład nutowy 3-24, Takty 1-6

Andante con moto (活跃的行板)

mp
legato

4

我 是 天 空 里 的 一 片 云,

4

V

W drugiej części pieśni jej charakter zmienia się na *agitato*. Górny głos partii fortepianu zmienia się z akordów rozłożonych na akordy pionowe na akordy blokowe, a dynamika również przechodzi do poziomu „f”, wzmacniając rytmikę i nadając poezji bardziej dynamiczny wyraz. Trzy kolejne znaki akcentu nad pierwszymi trzema nutami taktu 19 w partii fortepianu wyraźnie kontrastują z poprzednią miękkością. Pod pozornie otwartym umysłem kryje się wewnętrzny żal, który sugeruje nostalgię. (Przykład nutowy 3-25)

Przykład nutowy 3-25, Takty 13-21

13 *agitato*

你我相逢 在黑夜的 海上, 你有你的 我有我

16

的 方向; 你记得也 好, 最好你忘掉,

19

在这交会时互放 的光亮!

W trzeciej części utworu powraca motyw przewodni, w którym podmiot liryczny odzyskuje spokój. Ostatnie dwa akordy *arpeggio* na końcu pozostawiają słuchaczy w zadumie. (Przykład nutowy 3-26)

Przykład nutowy 3-26, Takty 28-30

更 无 须 欢 喜, 在 转 瞬 间 消 灭 了 踪 影。

rit. e dim.

III. *Cai Lian Yao* [Pieśń przy zbieraniu lotosów]

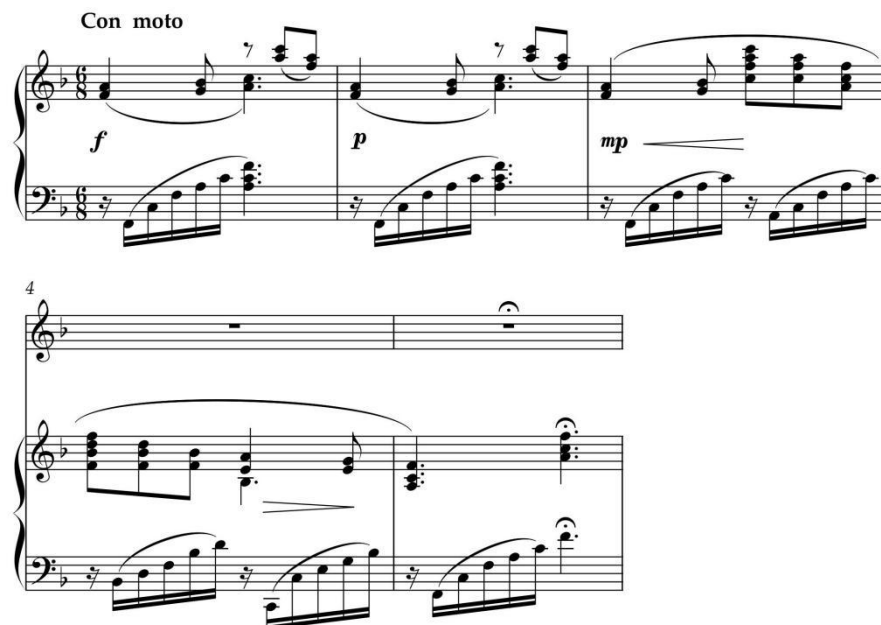
Tło powstania utworu

Utwór *Cai Lian Yao* powstał w 1935 r. Wiersz został napisany przez współczesnego poetę Wei Hanzhanga, a Huang Zi skomponował do niego muzykę, tworząc pieśń artystyczną. Tekst przedstawia radosną scenę, w której mężczyźni i kobiety płyną łodzią, by zbierać kwiaty lotosu w promieniach zachodzącego słońca w środku lata. W okresie, w którym utwór powstawał, zapoczątkowany został ruch nowej kultury, mający na celu propagowanie nowych idei i kultur oraz przełamanie tradycji feudalnych w Chinach. Na tle historycznym Huang Zi był zaangażowany w rozwój narodowej muzyki etnicznej. Połączył koncepcje muzyczne, techniki kompozytorskie i style muzyczne zachodniego klasycyzmu i romantyzmu z tradycyjną muzyką chińską. Z wyjątkiem chińskich fikcyjnych znaków „欸乃 Ai'nai” cytowanych ze starożytnych wierszy, pozostałe słowa pieśni noszą cechy ludowe.

夕阳斜，晚风飘， 大家来唱采莲谣； 白花艳，红花娇， 扑面清香暑气消。 你划桨，我撑篙， 欸乃一声过小桥。 船行快，歌声高， 采得莲花乐陶陶。	Wieczne słońce chyli się ku zachodowi, wieje delikatna bryza. Przyjdźcie wszyscy i zaśpiewajcie „Pieśń przy zbieraniu lotosów”. Czerwone kwiaty są cudowne, białe kwiaty są urocze. Ich zapach oczyszcza duszne letnie powietrze. Ty wiosłujesz, ja prowadzę łódź, Z westchnieniem przekraczamy mały most. Łódź porusza się szybko, a piosenka wzbija wysoko, Zbierając kwiaty lotosu, pozostajemy radośni i beztroscy.	The evening sun slants, the gentle breeze drifts, Everyone come and sing the Lotus Picking Song. Red flowers are gorgeous, white flowers are charming, Their fragrance clears the sultry summer air. You row the boat, I pole it along, With the one sound we cross the small bridge. The boat moves swiftly, the song soars high, Picking lotus flowers, we are joyful and carefree.
---	--	---

Utwór ten jest oznaczony jako *con moto* (z ożywieniem), utrzymany w tonacji F-dur przy metrum 6/8. Jest to pieśń o pojedynczej strukturze, składająca się z czterech fraz, z których każda ma regularną strukturę i składa się z czterech motywów. Rytm całego utworu ulega niewielkim zmianom, a spokojny i malowniczy obraz z prostym rytmem wyraża nieskomplikowaną i niewinną miłość kochanków. Pierwsze pięć taktów wprowadza partia fortepianu z oznaczeniem „f”. (Przykład nutowy 3-27) Lewa ręka partii fortepianu bazuje na akordach pasażowych, które obrazują podróż łodzią. Akord toniczny oddaje scenę pary kochanków zbierających kwiaty lotosu, co wnosi dynamikę do utworu i nadaje radosny ton całej pieśni.

Przykład nutowy 3-27, Takty 1-5



Takty 6-9 stanowią pierwszą frazę muzyki. Frazę zamyka akord dominantowy, ale nie jest on całkowicie zakończony, co sprzyja harmonicznemu wejściu do następnej frazy. Fraza ta i jej harmonie malują obraz zachodzącego słońca, tworząc ciepły i spokojny muzyczny krajobraz. (Przykład nutowy 3-28)

Przykład nutowy 3-28, Takty 6-9

Takty 10-13 tworzą drugą frazę muzyki. Na bazie tonacji głównej F-dur pojawia się dominujący akord septymowy z naturalnym B, zmieniając barwę muzyki. W upalne lato przynosi kwiatowy zapach i tworzy romantyczną atmosferę dźwięków. (Przykład nutowy 3-29)

Przykład nutowy 3-29, Takty 10-13

10

白 花 艳, 红 花 娇; 扑 面 清 香 暑 气 消。

W taktach 14-17 charakter utworu ulega zmianie. Dzięki tej zmianie i połączeniu z rytmem punktowanym (Przykład nutowy 3-30) można odnaleźć poruszenie w bezruchu i zatrzymanie w tym poruszeniu. Przed oczami pojawia się żywa scena mężczyzn i kobiet radośnie zbierających kwiaty lotosu.

Przykład nutowy 3-30, Takty 14-17

14

p 你 划 桨, 我 撑 篙, *mf* 欸 乃 一 声 过 小 桥。

Takty 18-22 to fraza czwarta połączona z ostatnimi taktami kody. W takcie 19 najwyższa nuta „F” w partii wokalne odpowiada słowom „歌声高” [piosenka wzbija wysoko] i jest oznaczona znakiem *fermata*. Ostatnia fraza kończy się opadającym akordem tonicznym, który utrzymuje muzyczną aurę, pozostawiając niewybrzmiałe do końca emocje. (Przykład nutowy 3-31)

Przykład nutowy 3-31, Takty 18-22



IV. *Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui* [Kochanek przysłał mi słoneczniki]

Tło powstania utworu

Pieśń *Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui* została skomponowana w 1961 r. przez Dinga Shande na podstawie wierszy słynnego poety Zou Difana. W latach sześćdziesiątych XX wieku wielu wykształconych i zdolnych młodych Chińczyków zostało wysłanych do pracy na wsi. Podczas pracy z rolnikami dzielili się z nimi zaawansowanymi ideami. Poeta powiązał pogodny obraz „Słonecznika” ze słodkim doświadczeniem i pięknymi oczekiwaniami podmiotu lirycznego, wyrażając w ten sposób ciepłe emocje między kochankami. Kompozytor Ding Shande był pod głębokim wpływem muzyki XX-wiecznego ruchu impresjonistycznego, poszukującego różnorodnych barw harmoniczych. W chińskich pieśniach artystycznych w stylu etnicznym, które skomponował, zazwyczaj stosował bogate harmonie, polifoniczne akordy, różne rozszerzenia akordów, różnorodne struktury akordów, dysonanse oraz nakładanie się tonacji durowej i molowej⁷², aby nadać melodii takich pieśni artystycznych więcej cech chińskich.

我和爱人来相会， 盼他送我一一只红玫瑰。 哦，没有玫瑰，没有玫瑰， 一团圆圆的向日葵。	Przyszłam spotkać się z moim kochankiem. Mam nadzieję, że przyśle mi czerwoną różę. Och, nie różę, nie różę. A okrągły słonecznik.	I am meeting my lover, hoping he will send me a red rose. Oh, no rose, no rose, a round sunflower.
--	---	---

⁷² Wang Qian, *Study on the Characteristics of Piano Accompaniment in Ding Shande's Art Songs* [Studium na temat charakterystyki akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych Dinga Shande], *Art Research*, 2014, s. 71.

听他语调多么美， 他是初次下乡种向日葵。 啊，向日葵呀，小太阳啊， 在他手上放光辉。 啊！他送我这一团向日葵， 这蜂窝一样的向日葵。 啊，爱情的甜蜜在这里面， 他教我种在窗边。 那是他的脸儿对我来探望， 那是他向我把手挥。 哦，爱人送我向日葵呀， 爱人送我向日葵。	Posłuchaj, jak piękny jest ton jego głosu. Po raz pierwszy sadi słoneczniki na wsi. Ach, słonecznik, małe słońce. W jego rękach błyszczy. Ach! On przysyłał mi ten obłok słoneczników. Ten słonecznikowy plaster miodu. Ach, słodycz miłości jest w nim zawarta. Nauczył mnie sadzić je przy oknie. To jego twarz, gdy mnie odwiedza. To on macha do mnie ręką. Och, kochanek przysłał mi słoneczniki. Kochanek przysłał mi słoneczniki	Listen to the beautiful tone of his voice, His first time to plant sunflowers in the country. Oh, sunflowers, little sun, shone on his hands. Ah! He sent me this bunch of sunflowers, This beehive of sunflowers. Ah, the sweetness of love is inside, He taught me to plant it by the window. That's his face visiting me, That's his hand waving at me. Oh, sunflowers from my lover, Lover sent me sunflower
---	--	---

Jest to utwór w metrum 4/4, w którym tempo określono jako *andantino*. Kompozycja przyjmuje postać trójdzielnej formy ABA. Takty 1-3 stanowią wstęp, po zejściu do akordu VI z akordu I w tonacji G-dur utwór powraca do akordu I, przedstawionego za pomocą opadającej progresji ósemkowej. Śpiewna linia melodyczna delikatnie wprowadza słuchacza w spokojny i pełen wdzięku nastrój, w którym zawiązał się już motyw muzyczny. (Przykład nutowy 3-32)

Przykład nutowy 3-32, Takty 1-3



Słowa „我和爱人来相会，盼他送我一枝红玫瑰” [Przyszłam spotkać się z moim kochankiem. Mam nadzieję, że przyśle mi czerwoną różę] to subtelny wyraz miłości dziewczyny, a słonecznik symbolizuje słodycz uczucia i szczęście. W takcie 8 akordy ósemkowe przechodzą w akordy blokowe. Co więcej, *arpeggio* akordu pierwszego i trzeciego w tym takcie wzmacnia ekspresyjną jakość. W taktach 4-10 dwukrotnie powtarza się ta sama melodia, przy czym słowa w drugiej jej odsłonie różnią się. Dlatego też wykonawca musi wyrazić odmienne emocje przy tej samej melodii wyłącznie za pomocą tekstu. (Przykład nutowy 3-33)

Przykład nutowy 3-33, Takty 4-10

4 *mp*

1. 我 和 爱 人 来 相 会, 盼 他 送 我 一 枝 红 玫
2. 听 他 语 调 多 么 美, 他 是 初 次 下 乡 种 向 日

6 *mp* *p*

瑰。 哦 没 有 玫 瑰, 没 有 玫 瑰,
葵。 啊 向 日 葵 啊, 小 太 阳 啊,

9 *mp*

一 团 圆 圆 的 向 日 葵。
在 他 手 上 放 光 辉。

W taktach 11-17 następuje przejście do tonacji H-dur, co przynosi subtelne zmiany w warstwie emocjonalnej i wzbogaca kolorystykę pieśni. Dolny głos partii fortepianu prezentowany jest w formie wznoszących się arpeggiów, stopniowo kierując całość ku punktowi kulminacyjnemu. Zestawienie dynamiki „mf-f” z tekstem „啊！他送我这一团向日葵” [Ach! On przysyłał mi ten obłok słoneczników] wyznacza kulminację utworu. (Przykład nutowy 3-34) Jedyne „f” w całym utworze pozwala na nieco szybsze tempo, odpowiednio podnosząc energię muzyczną, co sprawia, że emocje są pełniejsze, ukazując głęboką i niezachwianą miłość dziewczyny do ukochanego.

Przykład nutowy 3-34, Takty 11-16

W taktach 18-21 następuje powrót do tonacji G-dur. Wers „啊，爱情的甜蜜在这里面” [Ach, słodycz miłości jest w nim zawarta] różni się od poprzedniej frazy tonalnością, jako że towarzyszy mu powrót do oznaczenia dynamicznego „mp-p-mp”, tworząc wyraźny kontrast. (Przykład nutowy 3-35). Zmiana ta podkreśla nieśmiałość dziewczyny po wyznaniu miłości i wymaga bardziej delikatnego i subtelnego wykonania.

Przykład nutowy 3-35, Takty 17-22

17 *mp* *p*

葵。啊 爱情的甜蜜在这里面，

20 *mp* *mf*

他教我种在窗边。

W taktach 22-26 następuje przejście do tonacji B-dur, a w takcie 25 dodany zostaje akord VI w tonacji B-dur, dzięki czemu tonacja przechodzi w harmonię durową. Progresja harmoniczna z taktów 25-26 wykorzystuje progresję akordów I-VI-I, sekwencję harmoniczną, która powtarza się w całym utworze. (Przykład nutowy 3-36)

Przykład nutowy 3-36, Takty 23-28

23 *mf*
那是 他的脸儿 对我来探

26 *mf*
望, 那是他 向我把手挥。

W taktach 27-34 powraca podstawowa tonacja Ges-dur, by powtórzyć temat. Wiersz kończy się dwukrotnym powtórzeniem „爱人送我向日葵” [Kochanek przysłał mi słoneczniki] w formie „p-mp”, co ostatecznie daje wyraz myślom dziewczyny o jej ukochanym i odzwierciedleniu uczuć przez słonecznik. Końcowe postludium fortepianowe z *ritardando* kończy się arpeggiami granymi w akordzie tonicznym, tworząc długotrwałe poczucie rezonansu. (Przykład nutowy 3-37)

Przykład nutowy 3-37, Takty 29-34

29 *mp* *p* *mp*

啊 爱人送我向日葵呀，爱人送我向日

葵。

32 *mp* *mp* *rit.* *p*

Rozdział czwarty. Analiza porównawcza części Zmiany w miłości

1. Analiza Dichterliebe op.48

VII. *Ich grolle nicht* [Nie szemrzę już]

Pierwotnie w wierszu Heinego fraza „Ich grolle nicht” pojawiła się dwukrotnie, jednak Schumann powtórzył to zdanie w całym utworze aż sześć razy, podkreślając gorycz i pełen desperacji sarkazm. Zdaniem autorki, w ten sposób zmienił uczucia podmiotu lirycznego po utracie miłości i zdradzie przez kochankę. Budzi on teraz litość i w milczeniu znosi przygnębiecie.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht, Ewig verlор'nes Lieb! ich grolle nicht. Wie du auch strahlst in Diamantenpracht, Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.	Nie szemrzę już — choć serce pęka moje, Straciłem Cię — lecz gniew już przycichł we mnie, Choć jak dyament, niecisz blasków zwoje, Nie wnika promień w twego serca ciemnie...	I bear no grudge, though my heart is breaking, O love forever lost! I bear no grudge. However you gleam in diamond splendour, No ray falls in the night of your heart.
Das weiss ich längst. Ich sah dich ja im Traume, Und sah die Nacht in deines Herzens Raume, Und sah die Schlang', die dir am Herzen frisst,	Wiem to oddawna. Wszak Ciem widział we śnie... I noc widziałem, co ćmi serca rany, I wężam widział, co cię gryzł boleśnie...	I've known that long. For I saw you in my dreams, And saw the night within your heart,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist. Ich grolle nicht.	Widziałem luba los twój opłakany... Nie szemrzę już. (tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	And saw the serpent gnawing at your heart; I saw, my love, how pitiful you are. I bear no grudge. ⁷³

⁷³ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 807-808.

Tempo utworu oznaczone jest jako *nicht zu schnell* (nie za szybko), metrum 4/4, tonacja C-dur. Jest to pieśń oparta na dwóch okresach (A+B). Począwszy od pierwszego taktu preludium fortepianowego, powtarza się rytm ósemkowy w partii prawej ręki. Jednocześnie nad pierwszą i trzecią jednostką metryczną pojawiają się znaki akcentu, niczym uderzenia prosto w serce. W wykonaniu należy wyrazić tę siłę. W partii lewej ręki oktawy w postaci półnut przewijają się przez całą pieśń, a linia melodyczna winna zostać oddana w wykonaniu. W wersie „und wenn das Herz auch bricht” [choć serce pęka moje] Schumann stosuje dźwięk As na słowie *Herz* [serce], w harmonii zmianę w postaci subdominanty mollowej, która daje wyraz cierpieniu i przepelniającemu serce smutkowi. W tej frazie wokalista winien zwrócić uwagę na słowo *bricht* [pękać], gdyż niesie ono kluczowe znaczenie, a zatem należy je odpowiednio podkreślić. Istotną rolę odgrywa koordynacja pomiędzy pianistą i wokalistą, by akordy zostały skorelowane z samogłoską. (Przykład nutowy 4-1)

Przykład nutowy 4-1. Takty 1-4

Nicht zu schnell

W wersie „Wie du auch strahlst in Diamantenpracht, es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht” w lewej ręce partii fortepianu czterokrotnie występują skoki o kwintę czystą, podczas gdy w prawej ręce pojawia się trójdźwięk molowy o mrocznej i posępnej barwie, aby wywołać nastrój wewnętrznego konfliktu, którego doświadcza poeta. Jednocześnie przy trzeciej jednostce metrycznej w takcie 12 partii fortepianu widnieje oznaczenie dynamiczne „f” (Przykład nutowy 4-2), które ma za zadanie wyrazić gniew poety. Należy jednak pamiętać, by brzmienie fortepianu nie zdominowało melodii partii wokalne. Począwszy od taktu 16, zaczynają się pojawiać oznaczenia dynamiki i tempa. Dla „Das weiss ich längst” dynamikę oznaczono jako „f”, tempo zaś jako *ritardando*. Słowo *längst* wybrzmiewa na najdłuższej nucie w całym utworze, co podkreśla, że poeta od dłuższego czasu wiedział, iż dziewczyna nie jest szczerą. Teraz, gdy miłość umarła,

skrzywdzony kochanek nie potrafi stłumić swojego gniewu. W takcie 18 akord septymowy zmniejszony nie został rozwiązany, co jest wyrazem gniewu poety, który nie znalazł ujęcia. (Przykład nutowy 4-2)

Przykład nutowy 4-2. Takty 9-18

Pierwsze cztery takty utworu budują nastrój przed punktem kulminacyjnym w takcie 27. Schumann starannie przygotowuje słuchacza na ten moment, podkreślając słowo *Herz* i jego znaczenie w całej pieśni. Służy ono jako poetycki refren, pojawiając się aż pięć razy w całym utworze, za każdym razem przywołując inny kontekst i skojarzenia. Stopniowe wprowadzanie każdego wystąpienia słowa *Herz* poprzez skumulowanie dominanty nonowej bez prymy buduje napięcie prowadzące do punktu kulminacyjnego w takcie 27⁷⁴. Dynamiczna struktura utworu jest elastyczna i wielowymiarowa, odzwierciedlając linie narracyjne i dynamikę kompozycji. Wykonując ten utwór, zarówno pianista, jak i wokalista muszą kontrolować emocje i zwracać szczególną uwagę na oznaczenie *crescendo* w partyturze, aby przygotować się na nadchodzący

⁷⁴ V. Kofi Agawu, *Structural 'Highpoints' in Schumann's 'Dichterliebe'* [Strukturalne „punkty kulminacyjne” w „Dichterliebe” Schumanna. Analiza muzyczna], „Music Analysis” 1984, Vol. 3, No. 2.

punkt kulminacyjny. Ponadto w partii fortepianowej i wokalne należy odpowiednio zaakcentować słowo *Herz*, aby podkreślić jego znaczenie w całej kompozycji. (Przykład nutowy 4-3)

Przykład nutowy 4-3. Takty 23-28

23

sah dich ja im Trau - me, und sah die Nacht in dei - nes Her - zens

26

Rau - me, und sah die Schlang' die dir am Her - zen frisst, ich sah mein

cresc. *ritard.*

W końcowej części tej pieśni zwrot „Ich grolle nicht” jest powtórzony dwukrotnie, aby podkreślić budowany nastrój. W takcie 32 partia lewej ręki fortepianu podąża za wznoszącą progresją ósemkową prawej ręki. Na zakończenie, w taktach 35 i 36, zastosowano trzy pauzy ósemkowe przy dźwiękach, których dynamikę oznaczono jako „f”. W zapisie fortepianowym następuje spiętrzenie napięcia poprzez zagęszczenie akordów, co prowadzi do kulminacji całego napięcia muzycznego. W ostatnich trzech akordach dźwięki o dynamice „f” zestawiono z pauzami, które wymagają precyzji w wykonaniu. (Przykład nutowy 4-4)

Przykład nutowy 4-4. Takty 29-36

29

Lieb, wie sehr du e - lend' bist. Ich grol - le nicht, ich grol - le

32

nicht.

f *ritard.*

VIII. *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* [Gdyby kwiateczki wiedziały]

Wiersz składa się z czterech strof. Kwiaty, słowiki i gwiazdy służą poecie jako antropomorficzne symbole czułości i miłości do wybranki. Wyrażając za ich pomocą swoje emocje, szuka pocieszenia. Jednak ironia losu polega na tym, że ani kwiaty, ani słowiki, ani też nieożywione gwiazdy nie zdołają zrozumieć jego bólu. Tylko ukochana wie, jak głęboko zranione jest serce poety.

Und wüssten's die Blumen, die kleinen, Wie tief verwundet mein Herz, Sie würden mit mir weinen, Zu heilen meinen Schmerz.	Gdyby kwiateczki wiedziały Jak serce moje strapione, Balsam by z łez swych przyniosły, Na piersi moje zranione...	If the little flowers knew How deeply my heart is hurt, They would weep with me To heal my pain.
Und wüssten's die Nachtigallen, Wie ich so traurig und krank, Sie liessen fröhlich erschallen Erquickenden Gesang.	Gdyby słowiki wiedziały Jak straszną znoszę ja mękę, Zbiegłyby do mnie — by nucić Najmilszą moją piosenkę.	If the nightingales knew How sad I am and sick, They would joyfully make the air Ring with refreshing song.
Und wüssten sie mein Wehe, Die goldenen Sternelein, Sie kämen aus ihrer Höhe, Und sprächen Trost mir ein.	Gdyby choć gwiazdki wiedziały Jak cierpi serce me młode, Zeszłyby do mnie z niebiosów I miałbym cierpień osłodę...	And if they knew of my grief, Those little golden stars They would come down from the sky, And console me with their words.
Sie alle können's nicht wissen, Nur eine kennt meinen Schmerz: Sie hat ja selbst zerrissen, Zerrissen mir das Herz.	Ach! Nikt mych cierpień nie widzi! Lecz ona — bóle zna moje, Wszak ona sama rozdarła, Rozdarła pierś mą na dwoje...	But none of them can know, My pain is known to one alone: For she it was who broke, Broke my heart in two. ⁷⁵
	(tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	

⁷⁵ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 808-809.

To utwór o metrum 2/4, w tonacji fis-moll, zaczynający się dynamiką piano. Kompozytor nie zamieścił tu żadnych wskazówek wykonawczych. Forma tej przekomponowanej pieśni stroficznej to AAAB. Melodia części czwartej (B) stanowi rozwinięcie melodii części pierwszej (A). Utwór ten odrzuca nastrój poprzedniej pieśni. Tutaj mocny akord C-dur zostaje zmieniony na fakturę *vibrato* w tonacji fis-moll⁷⁶. W całej partii fortepianu dominują pasaże szesnastkowe, sprawiające wrażenie, jakby kwiaty, słowiki i gwiazdy szeptały do siebie nawzajem. Wokal i partia fortepianu mają różne punkty początkowe i łagodne dźwięki rozpoczynające, co sprzyja błędom interpretacyjnym. Zdaniem autorki, pauza szesnastkowa zastosowana w takcie pierwszym partii głosu ma służyć wokaliście jako moment na wzięcie subtelnego oddechu, by następnie mógł dołączyć do partii fortepianu. Trzydziestodwójki winny być grane tak lekko, jak to tylko możliwe. Pedał piano powinien być używany w odpowiednich momentach, a pedał *sostuendo* nie powinien być wciśnięty zbyt głęboko, aby nie zakłócać czystości całego utworu. (Przykład nutowy 4-5)

Przykład nutowy 4-5. Takty 1-2



Chociaż ten sam materiał jest używany w pierwszych trzech frazach, to w celu doprowadzenia muzyki do punktu kulminacyjnego i wprowadzenia pewnych zmian w harmonii zastosowano akordy neapolitańskie⁷⁷ na słowie *Herz* w wersji „Wie tief verwundet mein Herz”. W ten sposób wyrażono pragnienie poety, chcącego uzyskać pocieszenie. W takcie 4 prawa ręka partii fortepianu może podkreślić nutę „fis”, wspomagając wejście partii wokalne. W takcie 7 utwór kończy się powrotem do akordu fis-moll, jednak melodia fortepianu nadal płynie trzydziestodwójkami. (Przykład nutowy 4-6)

⁷⁶ W oryginale utwór został skomponowany w tonacji moll, użyto zapisu nutowego odpowiedniego dla barytonu.

⁷⁷ Jest to akord durowy zbudowany z obniżonego II stopnia skali.

Przykład nutowy 4-6. Takty 3-8

3
tief ver-wun-det mein Herz, sie wür-den mit mir

6
wei-nen, zu hei-len mei-nen Schmerz. Und

Zarówno w taktach 8-16, jak i 16-24 zastosowano tę samą fakturę do wyrażenia rozczarowania poety. W ostatnich dwóch wersach „Sie hat ja selbst zerrissen, Zerrissen mir das Herz”, na słowie *zerrissen*, trzydziestodwójki w partii fortepianowej zostają przekształcone w rytm ósemkowy. Jednocześnie tempo wokalu oznaczono jako *ritardando*, jednak następuje natychmiastowy powrót do *a tempo* [do taktu] w następnym takcie. (Przykład nutowy 4-7) Takty 31-35 są niczym szalejąca burza. Dominanty wtrącone wzmacniają tę barwę muzyczną. Lewa i prawa ręka tworzą przeplatający się wzór o różnych rytmach, który obrazuje niepokój poety i doprowadza emocje do punktu kulminacyjnego. Znak dynamiki „sf” służy podkreśleniu nuty „A”, a manifestacja intensywności utrzymuje się do końca utworu. Postludium fortepianu jest brzmieniem przewodnim następnego preludium fortepianowego.

Przykład nutowy 4-7. Takty 27-37

27
ei - ne kennt mei - nen Schmerz; sie hat ja selbst zer -

30
rissen, zer - ris - sen mir das Herz.
ritard.
sf ritard. *a tempo*

34

IX. *Das ist ein Flöten und Geigen* [Toż mi dopiero huk]

W *Das ist ein Flöten und Geigen* Heine przedstawił wielkie wesele. Temu radosnemu wydarzeniu towarzyszy taniec przy akompaniamencie fletów, skrzypiec, rogów i bębnow. Jednak wszyscy gratulują nie poecie, lecz komuś innemu. Ten kontrast to ironia, po którą ponownie sięgnął Heine, by przedstawić uczucia podmiotu lirycznego.

Das ist ein Flöten und Geigen, Trompeten schmettern darein; Da tanzt wohl den Hochzeitsreigen	Toż mi dopiero huk dzielny! Trąby i bębny brzmią w koło... Wszak to swój taniec weselny Ma luba tańczy wesoło...	What a fluting, what a scraping, With trumpets blaring in; That must be my dearest love
--	---	--

Die Herzallerliebste mein.		Dancing at her wedding feast.
Das ist ein Klingen und Dröhnen, Ein Pauken und ein Schalmei'n; Dazwischen schluchzen und stöhnen Die lieblichen Engelein.	Fanfary, kotły, wciąż brzęczą... Dźwięk ten sumienie twe głuszy... I tylko z cicha coś jęczą Dobre aniołki twej duszy... (tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	What a clashing, what a clanging, What a drumming, what a piping; And the lovely little angels Sobbing and groaning in between ⁷⁸

Utwór ten jest oznaczony jako *nicht zu rasch* [nie za szybko], a by oddać rytm tańca, Schumann zastosował metrum 3/8. Jest to utwór stroficzny. Rozpoczyna się czterotaktowym wstępem, który nadaje ogólny ton. Partia prawej ręki to szesnastkowe legato, podczas gdy partia lewej ręki to akordy basowe ukazujące taneczny charakter walca. Powtarzająca się partia fortepianu pozostaje niezmienną przez cały utwór, również partia wokalna jest powtarzana w tym samym brzmieniu, kontrastującym z melodią fortepianu. W początkowych taktach mocne uderzenia imitują dźwięk perkusji i nadają utworowi taneczny rytm. Partia fortepianu zaczyna się od dysonansowych harmonii, z zastosowaniem pochodów chromatycznych, co podkreśla napięcie tej sceny. (Przykład nutowy 4-8)

Przykład nutowy 4-8. Takty 1-4



⁷⁸ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 809.

W takcie 7 występuje znak akcentu dla partii wokalne, a partia fortepianu jest połączona w interwał dysonansowy. Dzięki temu zabiegowi dostrzegamy, że muzyka fletu i skrzypiec na weselu wydała się poecie wyjątkowo szorstka i niepokojąca. Również znak dynamiki „f” w takcie 9 obrazuje dyskomfort poety wywołany muzyką weselną. Tutaj szesnastki nie są już połączone łukiem *legato*, co odpowiada poruszeniu i złości poety. (Przykład nutowy 4-9)

Przykład nutowy 4-9. Takty 5-15

ist ein Flö - ten und Gei - - - gen, Trom - pe - ten
schmettern da - rein, Trom - pe - ten schmettern da - rein;

Po interludium fortepianowym w g-moll następuje część wykorzystująca ten sam materiał muzyczny, który pojawia się w początkowej partii utworu, z tą różnicą, że w dynamice następuje przejście z „mf” do „p”. Następnie, w takcie 25, w partii basu lewej ręki pojawia się akcentowana oktawa. Natężenie dźwięku przechodzi w „f” i ogólny poziom dynamiki partii fortepianu również opada. Kontrastuje to z tekstem *Die Herzallerliebste mein* [Ma luba tańczy wesoło], tym samym pośrednio oddając gniew i rozpacz poety. (Przykład nutowy 4-10)

Przykład nutowy 4-10. Takty 16-32

16

da tanzt wohl den

22

Hoch - zeit - rei - - gen die Herz - al - ler - lieb - ste mein,

28

die Herz - al - ler - lieb - ste mein.

Ta pieśń urzeka imponującym szesnastotaktowym postludium fortepianowym. W taktach 65-68 melodia opiera się na rozłożonych dźwiękach, aby wyrazić podekscytowanie poety, by następnie powrócić do tematu d-moll z preludium. W takcie 72 nagły akord fis zmniejszony septymowy ze znakiem akcentu tworzy zwrot pełen dramatyzmu. Począwszy od taktu 73, dźwięk wznosi się do subdominandy i przechodzi do dominanty g-moll (V). Ma to na celu przejście do toniki d-moll (I). Od taktu 80 w partii fortepianu zastosowana jest malejąca skala chromatyczna. Czterotaktowe powtórzenie z oznaczeniem *diminuendo* wskazuje, że scena znika. Całość zamyka tonacja D-dur z dynamicznym oznaczeniem „pp”, co zapowiada molową tonację kolejnego utworu. (Przykład nutowy 4-11)

Przykład nutowy 4-11. Takty 64-84

64 En - ge - lein.

69

74

79 *dimin.* *pp*

X. Hör' ich das Liedchen klingen [Gdy słyszę piosenkę]

W interpretacji autorki, w tej pieśni artystycznej Heine wyraził ból i smutek po wysłuchaniu krótkiej piosenki śpiewanej niegdyś przez jego ukochaną. Smutek ten doprowadził go do łez rozpacz. Partia fortepianu zawiera wiele akordów rozłożonych, które muszą być grane obiema rękami, a dźwięk powinien być zrównoważony, miękki i delikatny.

Hör' ich das Liedchen klingen, Das einst die Liebste sang, So will mir die Brust zerspringen Von wildem Schmerzdrang.	Gdy słyszę piosnkę tę smutną, Którą mi luba nuciła, Pierś mi z boleści nabrzmiewa Jak gdyby strzała w nią tkwiła...	When I hear the little song That my love once sang, My heart almost bursts With the wild rush of pain.
---	---	---

Es treibt mich ein dunkles Sehnen Hinauf zur Waldeshöh', Dort löst sich auf in Tränen Mein übergrosses Weh'.	Tam — po nad świerki ponure, Tęsknota myśl mą porywa... Pierś na wspomnienie méj straty Gorzkimi łzy się zalewa... (tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	A dark longing drives me Out to the wooded heights, Where my overwhelming grief Dissolves in tears⁷⁹.
---	---	---

Utwór ten oznaczony jest *langsam* [wolno], a jego metrum to 2/4. Jest to pieśń przekomponowana. Czterotaktowy wstęp partii fortepianu w tonacji g-moll służy zaprezentowaniu trzech głosów w celu wyodrębnienia melodii, arpeggiów części środkowej i linii basu. Wykorzystano również rytm synkopowany do ukazania wielu warstw muzycznych samego fortepianu. Ponadto tę sentymentalną historię wprowadza opadające *arpeggio* ze znakiem dynamiki „p”. (Przykład nutowy 4-12)

Przykład nutowy 4-12. Takty 1-6

Langsam

4

Hör' ich das Lied - chen klin - gen, das

W drugiej strofie wiersza Heine opisał posępną tęsknotę, która zaprowadziła podmiot liryczny do lasu, gdzie daje upust swojej rozpaczy. Od taktu 13 do 16 w partii basowej fortepianu

⁷⁹ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 809-810.

pojawiają się opadające dźwięki, które symbolizują stopniowy odpływ emocji poety. W takcie 18 słowo *Tränen* [łzy] w partii wokalne jest podkreślone, co stanowi wprowadzenie do najbardziej dramatycznej muzyki w tej pieśni. (Przykład nutowy 4-13)

Przykład nutowy 4-13. Takty 13-18

13

treibt mich ein dunk - les Seh - nen hin - auf zur Wal - des -

16

höh', dort löst sich auf in Trä - nen mein

Po słowach „übergrosses Weh” w partii wokalne rozpoczyna się postludium partii fortepianu. Powraca melodia zarysowana we wstępie. W taktach od 21 do 26 Schumann użył wielu faktur, aby rozwinąć postludium, szczególnie w głosie wewnętrznym. Wkomponowane linie melodyczne w taktach 21-23 stanowią dzięki akcentom partii linearnej harmonii. W środkowej części zastosowano skalę chromatyczną, a zakres partii basowej wzrasta, wraz z oznaczeniem *crescendo*, aż do dysonansowego akordu z oznaczeniem dynamiki „sf”. W tym miejscu rozpoczyna się faza kompozycyjna, w której opadająca linia melodyczna zamyka całokształt warstw fakturowych. (Przykład nutowy 4-14)

Przykład nutowy 4-14. Takty 19-30

XI. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* [Młodzieniec kocha]

Ten wiersz to liryka pośrednia. Podmiot liryczny w trzeciej osobie opowiada historię skomplikowanej miłości, w której nikt nie znajduje spełnienia. Dziewczyna, w której zakochał się młodzieniec, odrzuca go, gdyż zakochała się w mężczyźnie, który z kolei nie odwzajemnia jej uczucia. Mężczyzna ten poślubia swoją wybrankę, jednak ta smutna dziewczyna poślubia go wyłącznie z przekory i nie darzy go uczuciem.

Pomimo tragizmu tej historii Schumann zastosował jasną w wydźwięku tonację Es-dur i proste dwumiarowe metrum. Utwór utrzymany jest w stylu pieśni ludowej, a skoki lewej ręki fortepianu i partia wokalna wyrażają pewne rozluźnienie i radosną zmienność nastroju, co stoi w jawnej sprzeczności z tematem wiersza. By opowiedzieć tę historię, Schumann celowo sięga po ironię i kontrastuje żartobliwą muzykę z tragizmem wiersza.

Ein Jüngling liebt ein Mädchen, Die hat einen andern erwählt; Der andre liebt eine andre,	Młodzieniec kocha dziewczynę, Ja — inny chłopiec rozmarza... Lecz chłopiec ten — inną	A boy loves a girl, Who chooses another; He in turn loves another
---	---	---

Und hat sich mit dieser vermählt.	kocha I staje z nią u ołtarza...	And marries her.
Das Mädchen nimmt aus Ärger Den ersten besten Mann, Der ihr in den Weg gelaufen; Der Jüngling ist übel dran.	Dziewczę zaślubia na przekór, Byle którego młokosa, Co się nawinął pod rękę... Młodzian szle żale w niebiosa...	The girl, out of pique, Takes the very first man To come her way; The boy is badly hurt.
Es ist eine alte Geschichte, Es ist eine alte Geschichte, Doch bleibt sie immer neu; Und wem sie just passiert, Dem bricht das Herz entzwei.	Stara to, stara historia, O nowej niezmiennie treści, A gdy się komu przytrafia, Serce mu pęka z boleści... (tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	It is an old story It is an old story, Yet remains ever new; And he to whom it happens, It breaks his heart in two ⁸⁰ .

Pieśni tej nie określa żadne oznaczenie tempa. Utrzymana jest w tonacji Es-dur, metrum 2/4. Jest to pieśń przekomponowana. Pierwsza część jest skomponowana w tonacji Es-dur, która przechodzi w tonację B-dur w interludium, by w trzeciej części powrócić do pierwotnej tonacji Es-dur. Całość utworu prowadzona jest przez fortepian w synkopowanym rytmie. W partii lewej ręki zastosowano ósemkowy przedtakt, a w drugiej połowie pierwszej jednostki metrycznej dodano znaki akcentu. Ten zabawny i żywy styl to figura retoryczna w postaci ironii. (Przykład nutowy 4-1)

Przykład nutowy 4-15. Takty 1-5



W interludium fortepianowym Schumann kontynuuje wesoły nastrój, przy czym teraz przechodzi do tonacji B-dur. (Przykład nutowy 4-16) W taktach 18-20 słowa „den ersten besten

⁸⁰ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 810.

Mann” zostały podkreślone poprzez użycie wznoszących się harmonii. W partii wokalne na słowach „Der ihr in den Weg gelaufen” występuje najwyższa w całym utworze nuta F ze znakiem akcentu. Następnie przy słowach „der Jüngling ist übel dran” pojawia się znak *ritardando*, mający na celu wzmocnienie ekspresji wiersza. Harmonijne napięcie połączone z dramatycznym powolnym rytmem wydobywa poczucie rozczarowania młodzieńca.

Przykład nutowy 4-16. Takty 12-24

The musical score consists of three systems. The first system (measures 12-14) shows the vocal line starting with the word 'mählt.' and the piano accompaniment. The second system (measures 15-19) contains the lyrics 'Das Mädchen nimmt aus Ärger den ersten besten'. The third system (measures 20-24) contains the lyrics 'Mann, der ihr in den Weg gelaufen; der Jüngling ist übel dran. Es'. The tempo marking 'ritardando' is placed above the vocal line in measures 20-24. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Przy ostatnim wersie, „Dem bricht das Herz entzwei” [Serce mu pęka z bóleści], Schumann używa oznaczenia „sf”, aby podkreślić basową nutę fortepianu ces, tworząc kontrastujący zabieg harmoniczny poprzez użycie kasownika przy dźwięku d. Pozostaje przy akordzie zmniejszonym septymowym (VII⁵6), podkreślając w ten sposób cierpienie rozdartego serca. Począwszy od taktu 39, akcent położony jest na drugiej połowie jednostki metrycznej. To postludium można odpowiednio przyspieszyć, aby wprowadzić więcej napięcia. W takcie 44 tempo jest łagodzone przez pauzę, która sugeruje, że podejmowane w miłości trudy to daremna walka. (Przykład nutowy 4-17)

Przykład nutowy 4-17. Takty 29-46

29 *ri - tar - dan - do*
wem sie just pas - sie - ret, dem bricht das Herz ent - zwei.

34

40

XII. *Am leuchtenden Sommermorgen* [W ogrodzie kwitły liście]

W wierszu tym Heine przedstawił spacerującego po ogrodzie mężczyznę, który oddaje się rozmyślaniam. W kompozycji do tej pieśni Schumann użył opadających arpeggiów w głównej partii fortepianu, co jest również charakterystyczną cechą dziesiątej pieśni *Hör' ich das Liedchen klingen*.

Am leuchtenden Sommermorgen Geh' ich im Garten herum. Es flüstern und sprechen die Blumen, Ich aber wandle stumm.	W ogrodzie kwitły liście majowe, Poranek świecił gorący, Kwiateczki wszystkie wiodły rozmowę, Ja jeden byłem milczący...	One bright summer morning I walk around the garden. The flowers whisper and talk, But I walk silently.
--	--	---

Es flüstern und sprechen die Blumen, Und schau'n mitleidig mich an: "Sei unsrer Schwester nicht böse, Du trauriger, blasser Mann."	I chyląc główki przed wiatru wiewem, Szeptaly dając mi rady: „Do naszej siostry nie pałaj gniewem, „Młodzieńcze smutny i blady...” (tekst w przekładzie Alexandra Kraushara)	The flowers whisper and talk, And look at me in pity: "Be not angry with our sister, You sad, pale man⁸¹.
---	--	---

Tempo utworu określono jako *ziemlich langsam* [dość wolno], jego metrum to 6/8, a tonacja – B-dur. Jest to pieśń stroficzna wariacyjna. Na początku partii fortepianu dźwięk ges w lewej ręce zajmuje cały takt, gdy prawa ręka formuje niemiecki akord sekstowy zwiększony⁸² z opadającym *arpeggio*, co wprowadza atmosferę oddalenia i iluzoryczności. W takcie 2 dźwięk wznosi się do dominanty (V), a w takcie 3 powraca do toniki (I). (Przykład nutowy 4-18)

Przykład nutowy 4-18. Takty 1-5

Ziemlich langsam

leuch - ten - den Som - mer - mor - gen geb' ich im Gar - ten her -

⁸¹ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 810-811.

⁸² Ger⁺⁶ to akord sekstowy zwiększony, na który składają się dźwięki b6 - 1 - b3 - #4.

W taktach 6-7 następuje powtórzenie wstępu w formie interludium. W takcie 8 partii fortepianu dźwięk wznosi się od B do ais, reprezentując ekwiwalenty enharmoniczne i tworząc sekundę zmniejszoną. W taktach 8-10 niemiecki akord sekstowy powraca, wymagając szybkiego przechodzenia między klawiszami i wzbogacając w ten sposób harmonię. (Przykład nutowy 4-19)

Przykład nutowy 4-19. Takty 6-11

um Es flü - stern und spre - chen die

Blu - - - men, ich a - ber wand - le stumm

p

W takcie 16 Schumann użył nietypowego akordu przejściowego, aby uwydatnić ten moment. Dźwięk F został podniesiony o półton, zmieniając harmonię i umożliwiając przejście do kolejnej myśli kompozytorskiej i nowej tonacji. W następnym takcie następuje rozwiązanie do G-dur, co stanowi przygotowanie do nadchodzącej wolniejszej części. Później, za pomocą oznaczenia dynamiki „pp” i oznaczenia zmieniającego tempo na *langsamer* [wolniej] pieśń maluje smutek poety. (Przykład nutowy 4-20)

Przykład nutowy 4-20. Takty 12-17

12

Es flü - stern und spre - chen die Blu - men, und

15

Langsamer
pp

schaun mit - lei - dig mich an: Sei uns - rer Schwe - ster nicht

pp

Postludium tej pieśni stanowi solo fortepianowe. Podobnie jak w dwóch pierwszych pieśniach, w postludium dwukrotnie powtarza się niezwykle piękna melodia C-D-es-F, która pojawia się ponownie w postludium ostatniej pieśni *Die alten, bösen Lieder*. W taktach 23-26 trzy kolejne harmonie chromatyczne wzbogacają piękno pieśni, zwłaszcza wyjątkowa harmonia VII[°]34 w takcie 24. Dla większej emfazy Schumann użył znaków *crescendo* i *diminuendo*. W tym miejscu należy dać dźwiękowi naturalnie wybrzmieć, by ponownie podjąć linię melodyczną.

Opadające linie ostatnich czterech taktów wskazują, że poeta stopniowo wyzbył się gniewu i wybaczył swojej kochance. W ostatnim takcie spokojnie powraca tonika (I) i następuje zatrzymanie na dźwięku B, który staje się pierwszą nutą kolejnej pieśni, stanowiąc jej zapowiedź. (Przykład nutowy 4-21)

Przykład nutowy 4-21. Takty 18-30

18 *ritard.*
bö - se, du trau - ri - ger blas - ser Mann.

21 *p*

24

27

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 18-20) includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo marking *ritard.* is placed above the vocal line in measure 18. The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system (measures 21-23) continues the piano accompaniment, with a dynamic marking *p* (piano) appearing in measure 21. The third system (measures 24-26) shows the piano accompaniment continuing with similar rhythmic patterns. The fourth system (measures 27-30) concludes the passage, with the piano accompaniment ending on a final chord in measure 30.

XIII. *Ich hab' im Traum geweinet* [*Plakałem we śnie*]

Wiersz opisuje trzy różne sny poety. W pierwszej strofie śnił on, że jego ukochana odeszła na zawsze. W drugim śnie, który podobnie jak poprzedni wywołał łzy poety, wybranka go opuściła. W ostatniej strofie poeta śnił, że jego miłość wciąż darzy go uczuciem. Co zaskakujące, również po tej wizji sennej poeta zapłakał. Schumann użył czterech tonacji do przedstawienia snów zakochanego. Ponadto wokół i fortepian występują naprzemiennie w pierwszych dwóch wersach, co jest nową techniką twórczą, której kompozytor nie stosował w poprzednich utworach. W ostatnim wersie następuje synchronizacja głosu z fortepianem, co prowadzi utwór do punktu kulminacyjnego.

Ich hab' im Traum geweinet, Mir träumte, du lägest im Grab. Ich wachte auf, und die Träne Floss noch von der Wange herab.	Plakałem we śnie, o luba ma! Śniłem: żeś w grobie leżała, Zbudziłem się — i jasna łza Po moich licach spływała...	I wept in my dream; I dreamt you lay in your grave. I woke, and tears Still flowed down my cheeks.
Ich hab' im Traum geweinet, Mir träumt', du verliessest mich. Ich wachte auf, und ich weinte Noch lange bitterlich.	Plakałem we śnie, o luba ma, Niewierną widziałem Cię w snach, Zbudziłem się — ale ból trwa, Boleść skąpana we łzach...	I wept in my dream; I dreamt that you were leaving me. I woke, and wept on Long and bitterly.
Ich hab' im Traum geweinet, Mir träumte, du wär'st mir noch gut. Ich wachte auf, und noch immer Strömt meine Tränenflut.	Plakałem we śnie, o kwiatku mój, Śniłem — że miłość mą znasz, Zbudziłem się — ale łez zdroj Oblewa ciągle mą twarz!...	I wept in my dream; I dreamt you loved me still. I woke, and still My tears stream. ⁸³
	(tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	

⁸³ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 811-812.

Dynamikę utworu oznaczono jako *leise* [cicho], metrum pieśni utrzymanej w tonacji es-moll to 6/8. Jest to wariacyjna pieśń stroficzna w bardzo szczególnym stylu. Bez prowadzenia fortepianu, głos pojawia się jako pierwszy. Jego żałobne *legato*, zbliżone do recytatywu⁸⁴, buduje melancholijny nastrój w tonacji molowej. Partia fortepianu i partia wokalna przeplatają się, jakby prowadziły dialog. Dynamika fortepianu musi być kontrolowana i utrzymywana na poziomie „pp”, bez uszczerbku dla przejrzystości i schludności rytmu. (Przykład nutowy 4-22)

Przykład nutowy 4-22. Takty 1-3



W partii wokalne na słowach „Ich wachte auf, und die Träne” melodia ma charakter wznoszący, a dźwięk ges został zmieniony na G-naturalny. W partii fortepianu zarówno w partii lewej, jak i prawej ręki pojawiają się znaki akcentowe, połączone z dysonansową wznoszącą sekundą molową, co daje wyraz nagłemu przebudzeniu poety ze snu. (Przykład nutowy 4-23) Następnie w partii wokalne przy wersie „Floss noch von der Wange herab” pojawia się znak *ritardando*, który ma naśladować powoli spływające łzy poety. Wtórkuje temu fortepian z opadającym interwałem sekundowym, a pauza z przedłużającą ją fermatą jest jak niekończące się westchnienie poety.

⁸⁴ Scott Wichael, *Schumann and the Development of the Collaborative Relationship between Voice and Piano in Opus 48 Dichterliebe* [Schumann i kształtowanie się współpracy między partią głosu i fortepianu w op. 48 Dichterliebe], University of Kansas, 2014, s. 19.

Przykład nutowy 4-23. Takty 4-11

4
mir träum-te, du lä-gest im Grab. Ich wach-te
auf, und die Trä-ne floss noch von der Wan-ge her-ab. Ich
8
ritard.
pp
ritard.
p

W części wokalne melodia pierwszej i drugiej strofy jest zasadniczo taka sama. W drugiej strofie zmieniony został jednak schemat rytmiczny ostatniego wersu „Noch lange bitterlich”. W interludium przed początkiem trzeciej strofy użyto znaku *crescendo*, aby pokazać narastający smutek. Na początku taktu 29 partia fortepianu wznosi za sprawą dysonujących akordów chromatycznych, budując napięcie. W partii wokalne powtórzona zostaje nuta D, aby wyrazić nasilające się cierpienie poety. (Przykład nutowy 4-24)

Przykład nutowy 4-24. Takty 24-31

24
pp
ritard.
Ich hab' im Traum ge-wei-net, mir träum-te, du wärst mir noch
gut. Ich wach-te auf, und noch im-mer strömt mei-ne Trä-nen-
28

W takcie 32 dynamiczny znak „sf” zaznacza moment przebudzenia poety ze snu i uwalnia dramatyczne napięcie. W takcie 33 następuje przejście do tonacji e-moll. Takt 34 wypełnia pauza

zarówno w partii fortepianu, jak i głosu. W tym miejscu postludium Schumann nakazał partii fortepianu i głosu milczeć. Takie rozwiązanie nie zostało zastosowane w żadnej innej pieśni tego cyklu. Następnie powraca basowe *staccato* fortepianu z trzeciego taktu, by przygasnąć i ostatecznie zniknąć po bardzo długiej pauzie. (Przykład nutowy 4-25)

Przykład nutowy 4-25. Takty 32-38



XIV. *Allnächtlich im Traume seh' ich dich* [W sennem cię widzę]

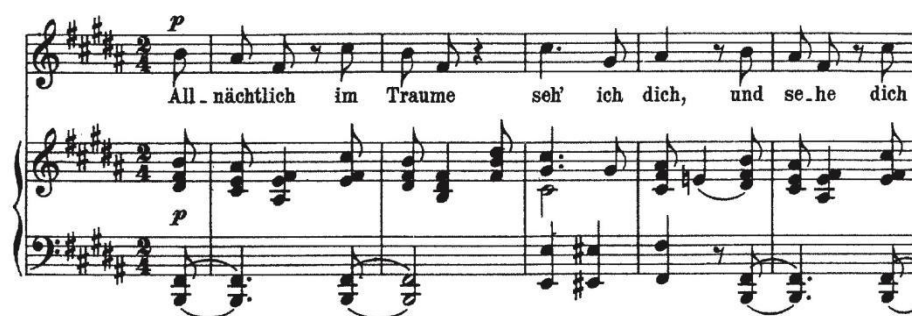
W wierszu Heine maluje obraz snu, w którym spotkają się kochankowie. Fakt, że po przebudzeniu poeta nie pamięta już słów ukochanej, może być interpretowany jako koniec ich miłości, a przekazany mu przez wybrankę wianuszek może symbolizować śmierć, będącą jedyną nadzieją na ukojenie.

Allnächtlich im Traume seh' ich dich Und sehe dich freundlich grüssen, Und laut aufweinend stürz 'ich mich Zu deinen süssen Füßen. Du siehest mich an wehmütiglich Und schüttelst das blonde Köpfchen; Aus deinen Augen schleichen sich Die Perlentränentröpfchen.	W sennem cię widzę marzeniu, Błady, znędzniały, jak trup... I z łkaniem — długo tłumioném Do twoich rzucam się stóp... Patrzysz się na mnie boleśnie, Twarzyczka śmieje się twa — Lecz widzę jak po twych licach Powoli toczy się łza...	Nightly in my dreams I see you, And see your friendly greeting, And weeping loud, I hurl myself Down at your sweet feet. Wistfully you look at me, Shaking your fair little head; Stealing from your eyes Flow little tears of pearl.
---	---	--

Du sagst mir heimlich ein leises Wort Und gibst mir den Strauss von Zypressen. Ich wache auf, und der Strauss ist fort, Und's Wort hab' ich vergessen.	Szepczesz mi z cicha słoweczko Wianuszek dajesz mi z róż... Budzę się — ale bez wianka A słówko — znikło mi już... (tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	You whisper me a soft word And hand me a wreath of cypress. I wake, the wreath is gone, And I cannot remember the word.⁸⁵
--	--	--

Jest to trzecia pieśń z tego cyklu, której tempo nie zostało oznaczone, wariacyjna pieśń stroficzna o metrum 2/4. Nastroj wprowadzony przez poprzednią pieśń zostaje zmieniony dzięki tonacji H-dur. Schumann nie stosuje tutaj wprowadzenia, lecz bezpośrednio łączy wokół z fortepianem. Partia wokalna jest krótsza dzięki zastosowaniu przez Schumanna pauz ćwierćnutowych i ósemkowych we frazach. Partia fortepianu została zbudowana z akordów, a jej górny głos pokrywa się z melodią wokalu. (Przykład nutowy 4-26)

Przykład nutowy 4-26. Takty 1-5



⁸⁵ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s.812.

W utworze występują dwie zmiany metrum, w takcie 9 na słowa „Und laut aufweinend stürz’ ich mich zu” [I z łkaniem — długo tłumioném] i w takcie 22 przed wersem „Aus deinen Augen schleichen sich, die” [Lecz widzę jak po twych licach]. W tych znaczących momentach muzyka przechodzi z początkowego metrum 2/4 na metrum 3/4, by w następnym takcie natychmiast powrócić do metrum 2/4. (Przykład nutowy 4-27)

Przykład nutowy 4-27. Takty 6-9, Takty 19-22

W trzeciej strofie powtórzona zostaje melodia dwóch pierwszych strof. Należy jednak zauważyć, że pojawia się znak dynamiki „pp”, aby dostosować brzmienie pieśni do słów „Du sagst mir heimlich ein leises Wort” [Szepczesz mi z cicha słóweczko] (Przykład nutowy 4-28) Partia lewej ręki fortepianu zostaje przeniesiona o oktawę, co skraca dystans między lewą a prawą ręką i tworzy lżejsze efekty dźwiękowe. W takcie 36 słowo *Strauss* [wianuszek], symbolizujące śmierć, zostało opatrzone znakiem akcentu, aby podkreślić wstrząs i niepokój wywołany u poety. Następny wers partii wokalne to szybkie szesnastki, których dynamikę określono jako *diminuendo*, przy czym słowo *vergessen* [zapomnienie] delikatnie utrzymuje się na dominancie (V), tworząc półkadencję. Ostatnie trzy akordy partii fortepianu powracają do toniki (I) jak echo, symbolizując pragnienie poety, by przypomnieć sobie słowa delikatnie wypowiedziane we śnie przez ukochaną .

pp
Du

27
sagst mir heimlich ein lei - ses Wort, und gibst mir den

32
Strauss, den Strauss von Cy - pres - sen. Ich wa - che auf, und der

36
Strauss ist fort, und's Wort hab' ich ver - ges - sen.

2. Wprowadzenie do chińskich pieśni artystycznych i ich analiza

I. *Chun Si Qu* [Wiosenna nostalgia]

Tło powstania utworu

Pieśń ta została skomponowana w 1932 r. przez Huang Zi do słów poety Wei Hanzhanga. Utwór powstał przy współpracy obu artystów w okresie, gdy nauczali w Narodowym Konserwatorium Muzycznym. Po powrocie do Chin Huang Zi zaczął świadomie łączyć europejskie techniki tworzenia muzyki klasycznej i romantycznej z chińskimi melodiami narodowymi⁸⁶. „Starożytne wiersze wernakularne” stworzone przez Wei Hanzhanga charakteryzuje nie tylko metryczny i fonologiczny rytm starożytnej poezji, ale także zrozumiały współczesny język wernakularny. Wiersz ten został napisany w półklasycznym języku chińskim i jest podzielony na dwie strofy. Opisuje głównie kobietę siedzącą w pracowni hafciarskiej⁸⁷, która nie ma nastroju na strojenie się, lecz odczuwa tęsknotę z powodu rozłąki ze swoim ukochanym.

潇潇夜雨滴阶前，寒衾孤枕未成眠。

Drizzling night rain dripped down the eaves; a cold quilt and lonely pillow, the lovesick woman sought no sleep.

Nocny deszcz kapie za progiem, a zimna kołdra i samotna poduszka nie dają spać stęsknionej kobiecie.

今朝揽镜，应是梨涡浅，绿云慵掠，懒贴花钿。

Looking at the mirror, the shallow dimples dimmed. Lazy was cloud-like black hair, Lazy was the head ornament.

W lustrze spostrzegła, że płytkie dołeczki jakby przygasły. Leniwe były czarne jak chmury włosy. Leniwa zdawała się ozdoba głowy.

小楼独倚，怕睹陌头杨柳，分色上帘边。

Alone, leaning against the attic. Afraid to see willows along the road, green the trees by the window. Sama, oparta o ścianę na poddaszu. Boi się spojrzeć na wierzby wzdłuż drogi, zielone drzewa za oknem.

⁸⁶ Liu Jianhui, *Explore the Beauty of Chinese Art Songs – Case Study of Art Song Spring Nostalgia by Huang Zi* [Odkrywanie piękna chińskich pieśni artystycznych – studium pieśni artystycznej “Wiosenna nostalgia” autorstwa Huang Zi], „Youth Years”, luty 2022, s. 44.

⁸⁷ Pracownia hafciarska to miejsce, w którym kobiety w starożytnych Chinach wykonywały robótki ręczne.

更妒煞无知双燕， 吱吱语过画栏前。

Envious, when pairs of swallows squeaked, and whispered their love, innocent before the balustrade.
Z zazdrością patrzyła, jak para jaskółek ćwierka i wyznaje sobie miłość, przysiadłszy niewinnie na balustradzie.

忆个郎， 远别已经年， 恨只恨不化成杜宇， 唤他快整归鞭。

Parting for years, the yearning woman wishes herself a cuckoo bird: Flying to her husband,
Telling him to pack up and pick up the whip, rush the horse, and hurry up home.

Po długiej rozłące, stęskniona kobieta prosi kukulkę: Leć do mego męża, powiedz mu, by spakował się i wziął bat, by popędzić konia i spieszyć z powrotem do domu.

Tempo tej pieśni artystycznej jest oznaczone jako *adagietto*, a jej metrum to 12/8. Ma ona formę pieśni trzyczęściowej. Pierwsze 10 taktów stanowi część A. We wstępie partii fortepianu zastosowano akordy trójdźwięków, aby naśladować dźwięk wiosennego deszczu i zobrazować wiosenną deszczową noc. Tonacja taktów 1-6 to naprzemiennie d-moll i d-moll harmoniczny. Melodia rozpoczyna się harmonijnym zsynchronizowaniem partii basowej fortepianu i głosu, po czym następuje stałe opadanie paralelnej toniki durowej F, co wywołuje wrażenie obojętności i samotności. W taktach 7-10 następuje przejście do tonacji f-moll. W takcie 7 słowo „浅” [dołeczki] skorelowane z akordem septymowym zmniejszonym wyraża sprzeczne uczucia bohaterki – chciałaby nałożyć trochę pudru, ale nikt by tego nie docenił. W tej części powtarzana melodia dolnej oktawy lewej ręki została zastąpiona nutami o większym zakresie, co jest wyraźną zapowiedzią następnej części. (Przykład nutowy 4-29)

Przykład nutowy 4-29. Takty 1-9

Adagietto 优美地

p con tenerezza

满满夜雨滴阶前，

p sempre delicato

寒衾孤枕未成眠。今朝揽镜应是

梨涡浅，绿云慵掠

Na część B składają się takty 10-17, których tempo jest oznaczone jako *piu mosso* [bardziej ruchliwie], co powoduje zmianę atmosfery muzycznej. Prawa ręka partii fortepianu to szesnastkowe akordy rozłożone, podczas gdy lewa ręka wykorzystuje arpeggia, aby jeszcze bardziej rozszerzyć zakres dźwięków. Na słowach „怕睹陌头杨柳，分色上帘边” [Boi się spojrzeć na wierzbę wzdłuż drogi, zielone drzewa za oknem] tonacja zmienia się z f-moll na F-dur, wprowadzając nieco radości. Zmiana barwy ma na celu zobrazowanie wiosny opisanej w kolejnym wersie, kiedy to wszystko wraca do życia. Kolejność modulacji jest następująca: takty 13-14 utrzymane są w tonacji f-moll; takt 15 to tonacja E-dur; takty 16-17 – C-dur; a takt 18 – F-dur. W tym okresie następują

częste zmiany tonacji z dur i moll. Dźwięk wydaje się raz wyraźny, a raz przyćmiony, co obrazuje melancholię kobiety obserwującej bawiące się jaskółki. (Przykład nutowy 4-30)

Przykład nutowy 4-30. Takty s 10-17

The musical score for Example 4-30, measures 10-17, is presented in a system of four staves. The first staff is the vocal line, and the second and third staves are the piano accompaniment. The fourth staff is a continuation of the piano accompaniment. The score is in G major and G minor, with a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo changes from *rit.* to *più mosso* and back to *rit.*. The lyrics are in Chinese.

Measure 10: *rit.* *più mosso*
 懶 貼 花 鈿。 小 樓 獨
 倚; 怕 睹 陌 頭 楊 柳, 分 色 上 帘

Measure 12: *rit.* *più mosso*
 邊。 更 妒 煞 無 知 雙

Measure 14: *rit.*
 燕, 吱 吱 語 過 畫 欄 前。

Część C rozpoczyna się wraz z taktem 18 i w tym takcie właśnie powraca *tempo primo* z części A. W tej części pieśń osiąga punkt kulminacyjny. W lewej ręce partii fortepianu pojawia się seria mocnych dźwięków, wyrażających silniejsze emocje stęsknionej kobiety, dodatkowo

uwydatnione zwiększoną dynamiką. Metrum 9/8 i 12/8 są stosowane naprzemiennie. Ciągłe opadanie w głosie lewej ręki i powtarzające się unisona oktawy stopniowo rozszerzają fakturę. Szeroka harmonia odzwierciedla lament kobiety i ukazuje jej tęsknotę za ukochanym. Utwór zamyka postludium rozpoczynające się od taktu 23. Dźwięk „d” został wykorzystany do utworzenia molowego trójdźwięku. Powraca też temat, który jest echem początku utworu. W partii fortepianu, w takcie 24, pojawia się druga inwersja akordu tonicznego na dominanty w kadencji, stopniowo zmniejszając natężenie dźwięku i zwalniając tempo. W końcowej części partia fortepianu pozostaje na tonice. Dynamika została w tym miejscu oznaczona jako „ppp”, ukazując zagubienie i samotność kobiety. Niemożliwe do spełnienia oczekiwania kobiety potęgują tragiczny wydźwięk utworu. (Przykład nutowy 4-31)

Przykład nutowy 4-31. Takty 18-25

The musical score for measures 18-25 is presented in three systems. The first system (measures 18-19) shows a vocal line starting with a melodic phrase in 9/8 time, marked *a tempo* and *mf*. The piano accompaniment features a wide harmonic texture with chords in the right hand and a descending line in the left hand. The second system (measures 19-21) continues the vocal line with lyrics in Chinese: "远 别 已 经 年, 恨 只 恨 不 化 成 杜 宇, 唤 他". The piano accompaniment includes a section marked *colla voce*. The third system (measures 22-25) shows the vocal line ending with the lyrics "快 整 归 鞭。" in measure 22, followed by a rest. The piano accompaniment features a dense, rhythmic texture in the right hand and a descending line in the left hand, ending with a *ppp* dynamic marking in measure 25.

II. *Shan Zhong* [W górach]

Tło powstania utworu

Xu Zhimo napisał wiersz *Shan Zhong* 1 kwietnia 1931 r., w odpowiedzi na wiersze autorstwa Lin Huiyin, kobiety, którą Xu Zhimo darzył silnym uczuciem i dla której rozwiódł się ze swoją żoną Zhang Youyi (1900–1988). Ich związek nie miał jednak przyszłości, gdyż Lin była już zamężna. Pisząc *Shan Zhong*, Xu chciał wyrazić swoje głębokie przywiązanie do ukochanej sprzed lat.

Pieśń ta została skomponowana przez Chen Tianhe i opublikowana w pierwszym wydaniu pierwszego tomu „Music Magazine” [Magazyn Muzyczny] w styczniu 1934 r. Utrzymano ją w bardzo naturalnym, nieskrępowanym tonie. Jest to jedna z najbardziej reprezentatywnych pieśni artystycznych.

庭院是一片静, 听市谣围抱; 织成一地松影, 看当头月好! 不知今夜山中, 是何等光景; 想也有月, 有松, 有更深静。 我想攀附月色, 化一阵清风, 吹醒群松春醉, 去山中浮动;	Dziedziniec to oaza spokoju Otoczony zgiełkiem miasta; Cienie sosen utkane na ziemi, Jasny i piękny jest księżyc w pełni. Nikt nie wie w górach dzisiejszej nocy Jaka będzie sceneria; Być może sosny i światło księżyca, I głębsza cisza. Chcę pływać na falach księżyca, Stać się podmuchem etrycznego wiatru, I igrać w głębokich górach I rozbudzić odurzone wiosną sosny!	The courtyard is an oasis of quiet Surrounded by the clamour of the town; Shadows of pines are woven on the ground, Bright and beautiful is the full moon. Nobody knows in the mountains of tonight, What scenery there will be; Pine-trees perhaps, and moonlight, And deeper quiet. I want to swim in the waves of the moon, To become a gust of ethereal wind, And frolic in deep mountains, And rouse the spring-intoxicated
---	---	---

吹下一针新碧， 掉在你窗前； 轻柔如同叹息， 不惊你安眠！	Dmuchnąłbym świeżą zieloną igłą, W kierunku twojego okna, aby się zapaliła Delikatnie, jak czułe westchnienie By Twego snu nie zmącić.	pines! I would puff a fresh green needle, Towards your window, so it would alight Gently, like a tender sigh, Your tranquil slumber not to stir.
--	--	---

Tempo tej pieśni oznaczono jako *andante molto cantabile*, metrum zaś to naprzemiennie 3/4 i 6/8. Utwór ma formę pieśni dwuczęściowej. Preludium obejmuje jedynie dwa takty. W lewej ręce partii fortepianu motyw przewodni tych dwóch taktów jest wyraźnie zaznaczony. Górny głos prawej ręki rozwija się za pomocą triol, które obrazują spokojną noc.

Pierwsze 18 taktów stanowi Część A i składa się z czterech (4+4+4+4) fraz o symetrycznej strukturze. Melodia ma typową strukturę chińskiej muzyki ludowej – 起 ekspozycja, 承 przetworzenie, 转 przejście, 合 rekapitulacja⁸⁸.

Fortepian jest wprowadzony z oznaczeniem dynamiki „p”, aby zobrazować spokojny dziedziniec nocą. Takty 3-6 to „ekspozycja”, która prezentuje motyw muzyczny i melodię tematu. Takty 7-10 to „przetworzenie”, w którym następuje dalsze rozbudowanie motywu muzycznego. Dominantowy akord sekundowy pojawia się na końcu frazy ze zmienioną barwą, stanowiąc wprowadzenie do następnej frazy. Takty 11-14 to „przejście”, w którym wzór rytmiczny różni się od tego zastosowanego w poprzednich taktach. Melodia rozwija się wraz z tonem wiersza, a dynamika odpowiednio wzrasta. Podwójny głos fortepianu stopniowo wzmacnia akustykę za pomocą wkomponowanych triol, przenosząc słuchaczy ze scenerii dziedzińca w odległe góry. Takty 15-18 to „rekapitulacja”, w której powraca motyw przewodni i melodia pierwszej frazy, niczym echo ekspozycji.

⁸⁸ Szczegóły w Części 3.II Rozdziału szóstego: „Charakterystyka technik kompozytorskich zastosowanych w chińskich pieśniach artystycznych”.

Część A zakończona jest znakiem dynamiki „p”, który przywołuje obraz przyjemnej nocy. W basie partii fortepianu w takcie 18 rozłożony akord triolowy służy za wstęp do zmiany scenerii w Części B. (Przykład nutowy 4-32)

Przykład nutowy 4-32. Takty 1-18

Andante molto contabile (稍慢的 如歌的行板)

处 处 是 一 片

静, 听 市 谣 围 抱;

织 成 一 地 松 影, 看 当 头 月

好! 想 知 今 夜 山 中, 是

何 等 光 景; 想 也 有 月 有

松, 有 更 深 的 静。

W taktach 19-22, począwszy od akordu Des-dur (V7), za pomocą subdominanty wyrażone zostają zmiany emocji.

W partii fortepianu również następuje przejście od akordów triolowych do arpeggiów akordów rozłożonych. Skala stopniowo rozszerza się, wypełniona płynnością, tak jakby poeta zamienił się w podmuch wiatru niosący tęskne myśli do swojej ukochanej. Melodia w taktach 23-27 zaczyna się od E-dur, a partia fortepianu składa się z czterech szesnastek w lewej ręce i kwintoli w prawej.

Muzyka staje się płynniejsza i lżejsza. Gdy dynamika wzrasta, ciągła modulacja prowadzi melodię do punktu kulminacyjnego i wprowadza bardziej pozytywny nastrój. Takty 28-29 to postludium części B. Partia fortepianu stanowi kontynuację materiału muzycznego z części B. Ponieważ linia basu obniża się wraz ze znakiem diminuendo, tempo może zostać tutaj nieco zwolnione przed ostatecznym płynnym powrotem do tonacji As-dur.

(Przykład nutowy 4-33)

Przykład nutowy 4-33. Takty 19-29

19 Allegretto (小快板) *p*

我 愿 攀 附 月 色, 化 一 阵

22 *mf*

清 风, 吹

24

醒 群 松 春 醉, 去

26

山 中 浮 动;

28

Część A1 stanowi co do zasady powtórzenie części A z pełną czułości i łagodności ekspresją. Tempo tego okresu oznaczono jako *andante*, a jego metrum to 3/4. W takcie 31, na słowach „吹 下一针新碧” [Dmuchałbym świeżą zieloną igłą], opadające *arpeggio* z kwintolą i szesnastkami w partii fortepianu imituje powoli opadające zielone liście i musi być grane lekko. W taktach 34-36 melodia partii wokalne musi być z kolei zgodna z treścią tekstu „轻柔如同叹息” [Delikatnie, jak czule westchnienie].

Następnie partia basowa w partii fortepianu powtarza melodię partii wokalne jak echo, które wyraża westchnienia poety. Wreszcie, w taktach 36-40, partia wokalna wykonuje fermatę na słowach „安” i kończy się na słowie „眠” z opadającą sekundą. Ostatnie trzy takty postludium stanowią przedłużenie melodii wokalne, a na koniec w tonicznym akordzie As-dur w dynamice „ppp” oddaje cichą i romantyczną atmosferę. (Przykład nutowy 4-34)

Przykład nutowy 4-34. Takty 30-40

Andante (行板)

30 *p*

吹 下 一 针 新 碧 掉 在 你 窗 前;

pp

34 *dolce* *rit.*

轻 柔 如 同 叹 息, 不 惊 你 安

dolce *rit.*

37 *a tempo*

眠!

a tempo *pp* *ppp*

Rozdział piąty. Analiza porównawcza części Koniec miłości

1. Analiza Dichterliebe op. 48

XV. *Aus alten Märchen* [Ze starych baśni]

Ten ośmiostrofowy wiersz to najdłuższy utwór w tym cyklu⁸⁹. Równie baśniowa jak tytuł treść opisuje wymarzoną krainę poety. Są tam kolorowe kwiaty, złote zachody słońca i urocze panny młode. Szepcze łagodna bryza, śpiewają ptaki i drzewa. Poeta pragnie porzucić wszystkie zmartwienia i troski i przybyć do tego szczęśliwego raju na ziemi. Jednak budzi się z bajkowego snu i musi zmierzyć się z brutalną rzeczywistością.

Aus alten Märchen winkt es Hervor mit weisser Hand, Da singt es und da klingt es Von einem Zauberland;	Ze starych baśni coś nam Znak białą ręką daje, Coś dźwięczy w nich i śpiewa, Że są cudowne kraje,	A white hand beckons From fairy tales of old, Where there are sounds and songs Of a magic land;
Wo bunte Blumen blühen Im gold'nen Abendlicht, Und lieblich duftend glühen, Mit bräutlichem Gesicht;	Gdzie kwitną kwiaty barwne w złotego zmierzchu świetle, Żarzą się, pachną cudownie, Twarzyczki mają dziewczęce;	Where brightly coloured flowers Bloom in the golden twilight, And glow sweet and fragrant With a bride-like face;
Und grüne Bäume singen Uralte Melodei'n, Die Lüfte heimlich klingen, Und Vögel schmettern drein;	Gadają wszystkie drzewa I wyśpiewują chórem, Tajemnicze bryzy szepcą Z ptaków dźwięcznym wtórem;	And green trees Sing primeval melodies, Mysterious breezes murmur, And birds too join in warbling;
Und Nebelbilder steigen Wohl aus der Erd' hervor, Und tanzen luft'gen Reigen Im wunderlichen Chor;	I mgliste obrazy wznoszą się Wylaniają wprost z ziemi, I tańczą zwiewny, okrągły taniec A cudowny chór wraz z niemi;	And misty shapes rise up From the very ground, And dance airy dances In a strange throng;
Und blaue Funken brennen	I błękitne iskry płoną	

⁸⁹ Wiersz Heinego liczył sześć strof. Schumann rozszerzył utwór do ośmiu strof, dokonując zmian i adaptacji.

An jedem Blatt und Reis, Und rote Lichter rennen Im irren, wirren Kreis;	Na każdym liściu i gałęzi, A czerwone ognie szaleją Coś w koło je pędzi;	And blue sparks blaze On every leaf and twig, And red fires race Madly round and round;
Und laute Quellen brechen Aus wildem Marmorstein. Und seltsam in den Bächen Strahlt fort der Widerschein.	A głośnie źródła tryskają Z dzikich marmurowych klifów. I strumienie pełne Dziwnych migotliwych błysków.	And loud springs gush From wild marble cliffs. And strangely in the streams Reflections shine on and on.
Ach, könnt' ich dorthin kommen, Und dort mein Herz erfreu'n, Und aller Qual entnommen, Und frei und selig sein!	Ach, gdyby się tam dostać, Ukoić swe porywy I żyć od wszelkich cierpień Swobodny i szczęśliwy!	Ah, could I but reach that land, And there make glad my heart, And be relieved of all pain, And be blissful and free!
Ach! jenes Land der Wonne, Das seh' ich oft im Traum, Doch kommt die Morgensonne, Zerfließt's wie eitel Schaum	Ach, takim kraj rozkoszy W snach moich tylko bywa, Lecz co dzień w rannym słońcu Jak piana się rozpływa.	Ah, that land of delight, I see it often in my dreams, But with the morning sun It melts away like mere foam ⁹⁰ .

Tempo tego utworu utrzymanego w tonacji D-dur⁹¹, 6/8, oznaczono jako *lebendig* [żywo], a jego metrum to 6/8. Według Arthura Komara w pieśni tej występują trzy tematy, a jej struktura bardziej przypomina kompozycję instrumentalną niż pieśń. Jest ona klasyfikowana jako połączenie formy „ronda” i „przetworzenia”⁹².

Utwór przyjmuje formę ABACABDACA (Tabela 5-1)

Część	A	B	A	C	A
Takty	1-16	16-24	24-28	28-36	36-48
Część	B	D	A	C	A

⁹⁰ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 812-814.

⁹¹ W oryginale utwór został skomponowany w tonacji moll, użyto zapisu nutowego odpowiedniego dla barytonu.

⁹² Arthur Komar, *Schumann Dichterliebe: An Authoritative Score Historical Background Essays in Analysis Views and Comments* [Dichterliebe Schumanna: Autorytatywne partytury. Tło historyczne. Eseje w analizie. Poglądy i komentarze], W.W. Norton & Company, Vol. 28, No. 4, New York, 1972, s. 90.

Takty	48-56	56-68	68-84	84-104	104-113
-------	-------	-------	-------	--------	---------

Wprowadzenie zbudowane jest z ósmiotaktowego wstępu, który dzięki swemu żywemu stylowi pozwala na zaprezentowanie tematu z Części A w całości. (Przykład nutowy 5-1)

Przykład nutowy 5-1. Takty 1-9

The musical score for 'Lebendig' (Allegro) shows measures 1-9. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 8/8. The score is for piano and voice. The piano part begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked 'mf' and the bass line is marked 'p'. The tempo is 'Lebendig'. The lyrics 'Aus al - ten Mär - chen' are written below the piano part.

Część B rozpoczyna się od taktu 17. Partia fortepianu zmienia się na ósemkowe *staccato* i utrzymana jest w harmonii dominanty D-dur (V). Zaleca się nie używać pedału w tym miejscu, aby uzyskać wrażenie lekkości i ożywienia. (Przykład nutowy 5-2)

Przykład nutowy 5-2. Takty 15-24

15
winkt es her - vor mit wei - sser Hand, da singt es und da klingt es von
20
ei - nem Zau - ber - land; wo bun - te Blu - men blü - hen im gold' - nen A - bend.

W taktach 25-28 pojawia się motyw fortepianu otwierający interludium, jednak transponowany do tonacji F-dur. Melodia części C składa się z czterech taktów tworzących dwukrotnie powtórzoną frazę. Za drugim razem jest ona transponowana o tercję wielką, aby zaakcentować zmianę. Słowa „Die Lüfte heimlich klingen” [Tajemnicze bryzy szepcą] budują narastające wykorzystanie środków dynamicznych (począwszy od *piano*), dzięki temu zabiegowi wzmacniając podkreślenie i odzwierciedlenie słów „Und Vögel schmettern drein” [Z ptaków dźwięcznym wtórem]. (Przykład nutowy 5-3)

25 und grü - ne Bäu - me

30 sin - gen ur - al - te Me - lo - de'n, die Luf - te heim - lich

34 klin - gen, und Vö - gel schmettern drein;

Część D pojawia się tylko raz w całym utworze i stanowi jego punkt kulminacyjny. W tym fragmencie zauważamy szerszy zakres wykorzystania elementów kompozytorskich poprzez użycie arpeggia w melodii partii wokalne, która niczym w lustrze odbija się w lewej ręce partii fortepianu. Atmosfera budowana jest stopniowo wraz ze słowami „und laute Quellen brechen aus Wildem Marmorstein, und seltsam in den Bächen strahlt fort der Widerschein”. Bogate faktury akordów w partii fortepianu i częste użycie pedału pozwalają oddać „hałaśliwą” scenę. Dwukrotne westchnienie zbiega się z powrotem do toniki D-dur. (Przykład nutowy 5-4)

Przykład nutowy 5-4. Takty 56-67

56 Kreis, und lau-te Quellen

58 bre-chen aus wil-dem Marmor-stein, und selt-sam in den Bä-chen strahlt

63 fort der Wi-der-schein... Ach! Ach!

Po dwukrotnym „Ach” ze znakiem *diminuendo* następuje powrót do części A w takcie 68. W tej części wiersz nie opisuje już bajkowego królestwa ze snu, a wyraża tęsknotę poety za tym rajem. Schumann oznaczył ten fragment wskazówką wykonawczą *mit innigster Empfindung* [ze szczerymi uczuciami], aby poprzez zwiększenie czasu trwania nuty stworzyć iluzję spowolnienia tempa bez faktycznej jego zmiany. Początkowy żywy styl natychmiast traci swoją dynamikę, co stanowi odzwierciedlenie powrotu poety do rzeczywistości. (Przykład nutowy 5-5)

Przykład nutowy 5-5. Takty 68-74

68 Mit innigster Empfindung

Ach, könnt' ich dort-hin kom-men, und dort mein Herz er-

W końcowej części partii wokalne tej pieśni powraca część C. Schumann powtórzył słowa „Zerfließt's wie eitel Schaum” [Jak piana się rozplywa], a słowo *eitel* [daremny] w powtarzanym wersie oznaczył jako *adagio*. Opadające linie melodyczne przypominają westchnienia poety, który zdał sobie sprawę, że mimo wszystko musi stawić czoła rzeczywistości. (Przykład nutowy 5-6)

Przykład nutowy 5-6. Takty 91-104

91

Traum, doch kommt die Mor - gen_son_ne, zer_fliesst's wie ei - tel

99

Adagio

Schaum, — zer - fließt's wie ei - tel Schaum.

Po pauzie ze znakiem fermaty następuje powrót do tematu z części A. Ósemki w ostatnich siedmiu taktach lewej ręki partii fortepianu tworzą efekt rytmiczny wprowadzający do postludium wrażenie niepewności. (Przykład nutowy 5-7)



XVI. *Die alten, bösen Lieder* [Przebrzmiał wiek marzeń]

Utwór ten to ostatnia pieśń cyklu *Dichterliebe*, a także ostatni wiersz *Lyrisches Intermezzo* Heinego. W sześciu strofach poeta wyraża ogrom swojego cierpienia, urządzając pogrzeb swojej niespełnionej miłości. Składa cały ból w trumnie, która by móc go pomieścić, musi być wielka niczym most na Renie. Schumann, poruszony opisem cierpień poety, skomponował wyrazistą i pełną dramatycznego napięcia partię fortepianu tej pieśni.

Die alten, bösen Lieder, Die Träume böse und arg, Die lasst uns jetzt begraben, Holt einen grossen Sarg.	Przebrzmiał wiek marzeń daleki, Pieśni zapalne i dumne Pogrześć potrzeba na wieki... Przynieście kamienną trumnę!	The bad old songs, The bad and bitter dreams, Let us now bury them. Fetch me a large coffin.
Hinein leg' ich gar manches, Doch sag' ich noch nicht was; Der Sarg muss sein noch grösser, Wie's Heidelberger Fass.	Tam złoży myśl ma dziecinna Wszystko co dusza prześniła... Lecz trumna — większą być winna Niż Heidelbergska baryła...	I have much to put in it, Though what, I won't yet say; The coffin must be even larger Than the vat at Heidelberg.

Und holt eine Totenbahre Und Bretter fest und dick; Auch muss sie sein noch länger, Als wie zu Mainz die Brück’ Und holt mir auch zwölf Riesen, Die müssen noch stärker sein Als wie der starke Christoph Im Dom zu Köln am Rhein. Die sollen den Sarg forttragen, Und senken ins Meer hinab; Denn solchem grossen Sarge Gebührt ein grosses Grab. Wisst ihr, warum der Sarg wohl So gross und schwer mag sein? Ich senkt’ auch meine Liebe Und meinen Schmerz hinein	Niechaj posłańcy wyruszą I wielkie sprowadzą mary... Mary te — długie być muszą, Dłuższe niż Reński most stary... Sprowadźcie także olbrzymów, Silnych jak mur kamienicy! Niech wezwą w pomoc pielgrzymów, Z sieni Kolońskiej kaplicy... Mary te — orszak mój wierny Do morskiej spuści mogiły... Gdyż dla téj trumny niezmiernéj, Piaskowéj zbrakłoby bryły... Wiecież dla czego wybrałem Tak wielką trumnę z kamienia? Tam — miłość swą pochowałem I wszystkie moje cierpienia... (tekst w przekładzie Aleksandra Kraushara)	And fetch a bier Made of firm thick timber: And it must be even longer Than the bridge at Mainz. And fetch for me twelve giants; They must be even stronger Than Saint Christopher the Strong In Cologne Cathedral on the Rhine. They shall bear the coffin away, And sink it deep into the sea; For such a large coffin Deserves a large grave. Do you know why the coffin Must be so large and heavy? I’d like to bury there my love And my sorrow too⁹³.
---	---	--

Utwór utrzymany jest w tonacji b-moll⁹⁴, jego tempo oznaczono jako *ziemlich langsam* [dość wolno], a metrum to naprzemiennie 4/4 i 4/6. Jest to pieśń przekomponowana. Początek utworu ma bardzo uroczysty charakter. We wstępie, z oznaczeniem dynamiki „sf” i znakami akcentów, interwały oktauwowe nadają mu swoistą moc i poczucie ostateczności. Stale opadająca skala i akcenty wyrażają gorycz bólu i wprowadzają pierwszą strofę pieśni. (Przykład nutowy 5-8) Prosta harmonia symbolizuje determinację poety, by dać się pochłonąć głębi morza.

⁹³ Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs* [Księga pieśni: Oryginalne teksty ponad 1000 pieśni], Faber and Faber, Londyn, 2005, s. 814-815.

⁹⁴ Pierwotnie utwór utrzymany był w tonacji cis-moll, zastosowano zapis nutowy odpowiedni dla barytonu.

Przykład nutowy 5-8. Takty 1-10

Ziemlich langsam

Die al - ten bö - sen Lie - der, die

Träu - me böse und arg, die lässt uns jetzt be - graben, holt ei - nen gro - ssen

Schumann rozpoczyna utwór modulacją paralelną, aby przywołać te same frazy w D-dur (Przykład nutowy 5-9a), e-moll (Przykład nutowy 5-9b) i Fis-dur (Przykład nutowy 5-9c) w trzech fragmentach rozpoczynających się od taktu 15, taktu 23 i taktu 31. Odpowiednio „przekształcił” tonację i harmonię, aby doprowadzić napięcie muzyczne do punktu kulminacyjnego.

Dla podkreślenia ogromu trumny mającej pomieścić cierpienie poety Schumann stosuje stopniowo rosnące dźwięki dla opisujących ją przymiotników: *grösser* [większa], *länger* [dłuższa] i *stärker* [mocniejsza].

15
was; der Sarg muss sein noch grö - sser wie's Hei - delber - ger Fass. Und

23
dick; auch muss sie sein noch län - ger, als wie zu Mainz die Brück! Und

31
sein, als wie der star - ke Chri - stoph, im Dom zu Cöln am Rhein. Die

W wersji „Die sollen den Sarg forttragen, Und senken ins Meer hinab”, tj. w takcie 35 tonacja powraca do h-moll. Uwidacznia się w tym miejscu konwersja rytmiczna partii fortepianu, gdyż poprzedni motyw ósemkowy zostaje zastąpiony ćwierćnutami. Mocne akordy i akcentowane dźwięki obrazują dwunastu gigantów z trudem niosących ciężką trumnę do morza. W takcie 39 efekt wzmacniający dramaturgię zostaje osiągnięty dzięki zastosowaniu akordu septymowego zmniejszonego i znaku dynamiki „sf”, jakby olbrzymy zatrzymały się i z hukiem wrzuciły trumnę do morza. (Przykład nutowy 5-10)

Przykład nutowy 5-10. Takty 35-43

Rhein. Die sollen den Sarg forttragen, und
senken ins Meer hinab; denn solchem grossen Sarge gebührt ein grosses Grab.

W ostatniej części, we fragmencie „Wisst ihr, warum der Sarg wohl So gross und schwer mag sein?“, delikatne śpiewanie słów umożliwia stabilne utrzymanie pozycji głosu w dość niskim rejestrze. W partii fortepianu zarysowuje się niespokojny rytm synkopowany. W końcowym wersie Schumann przenosi melodię głosu wokalnego o oktawę i odpowiada na zawarte w wierszu pytanie miękkim *adagio*. Ten zabieg pozwala wyraźnie skonstrastować miłość i ból. (Przykład nutowy 5-11)

Przykład nutowy 5-11. Takty 44-52

Wisst ihr, warum der Sarg wohl so gross und schwer mag sein? Ich
senkt' auch meine Liebe und meinen Schmerz hinein.

Adagio

Na zakończenie najdłuższe w tym cyklu postludium Schumann opatrzył oznaczeniem wykonawczym *andante espresso*. Temat pochodzi z 12. pieśni *Am leuchtenden Sommermorgen*. W takcie 52 dominanta b-moll zostaje zmieniona na H-dur. Zmienia się także rytm. Takt 53 rozpoczyna się melodią C-D-E-F, a w takcie 54 ponownie pojawiają się znaki *crescendo* i *diminuendo*, by dźwięk mógł naturalnie wybrzmieć. Następnie powtórzona zostaje melodia C-D-E naturalne-F. W taktach 59-60 Schumann, po raz pierwszy w cyklu, zastosował *impromptu*, które brzmi niczym przywołanie treści całego cyklu. Długa fraza od taktu 61 do końca utworu składa się z kilku fragmentów. Takt 61, stanowiący element główny, zostaje powtórzony trzykrotnie, co doprowadza melodię do punktu kulminacyjnego w takcie 64. Począwszy od taktu 65, następuje wznoszenie D-Cis-B. Utwór zamykają trzy powtórzone frazy. Na zakończenie następuje powrót do toniki z opadającymi arpeggiami, co symbolizuje stopniowe zanikanie zarówno miłości, jak i bólu poety.

(Przykład nutowy 5-12)

Przykład nutowy 5-12. Takty 53-67

Andante espressivo

53

56

59

62

65

ritard.

2. Wprowadzenie do chińskich pieśni artystycznych i ich analiza

I. Pieśń *Ge*

Tło powstania utworu

Autorką oryginalnego wiersza jest brytyjska poetka Christina Georgina Rossetti (1830–1894), jedna z najsłynniejszych poetek epoki wiktoriańskiej, członkini Bractwa Prerafaelitów⁹⁵. W 1871 r., kiedy Christina umierała z powodu choroby, spotkała miłość, na którą tak długo czekała. Napisała wtedy przejmujący wiersz, który zatytułowała *Pieśń*. Wyraża w nim żal z powodu nieuchronnie zbliżającej się śmierci, która położy kres jej krótkotrwałemu szczęściu. Chce, by kochanek zachował ją w swej pamięci, nie pozwalając jednak, by wspomnienie ukochanej wiązało się z cierpieniem z powodu jej śmierci. Chiński poeta Xu Zhimo przetłumaczył wiersz Christiny Rossetti i zinterpretował go w swym romantycznym stylu. Pieśń *Ge* ukazała się w 1928 r. w czwartym numerze miesięcznika „New Moon”. Muzykę do niej skomponował Zhang Rui podczas Chińsko-Malezyjskiego Festiwalu Starożytnej i Nowoczesnej Poezji i Pieśni, który odbył się w Malezji w lipcu 1996 r.

当我死去的时候，亲爱的， 你别为我唱悲伤的歌； 我坟上不必安插蔷薇， 也无需浓荫的柏树； 让盖着我的青青草， 淋着雨也沾着露珠； 假如你愿意，请记着我， 要是你甘心，就忘了我。 我再见不到地面的青荫	Gdy umrę, mój najdroższy, Wystarczy parę brzoź — Nie sadź mi ponad głowę Cyprysów ani róż; Niech tylko trawę w górze Skropi raz po raz deszcz; I, jeśli chcesz, pamiętaj — Zapomnij, jeśli chcesz. Nie będę widzieć cieni, Nie będę czuć burz; Nie będę słyszeć śpiewu Słowika z leśnych głusz; I śniąc przez nieskończony,	When I am dead, my dearest, Sing no sad songs for me; Plant thou no roses at my head, Nor shady cypress tree; Be the green grass above me, With showers and dewdrops wet; And if thou wilt, remember, And if thou wilt, forget. I shall not see the shadows, I shall not feel the rain; I shall not hear the nightingale, Sing on, as if in pain;
---	---	---

⁹⁵ Bractwo Prerafaelitów – brytyjskie stowarzyszenie artystyczne założone w 1848 r., skupiające poetów, artystów i krytyków sztuki. Jego członkowie sprzeciwiali się sztywnej sztuce akademickiej, natomiast propagowali ideę odnowy sztuki poprzez sięgnięcie do twórczości włoskich mistrzów wczesnorenesansowych i renesansowych.

觉不到雨露的甜蜜， 我再听不到夜莺的歌喉， 在黑夜里倾诉悲啼。 在悠久的昏暮中迷惘， 阳光不升起也不消翳； 也许，我还记得你， 也许，我把你忘记。	Niezmiennie szary zmierzch, Albo pamiętać będę, Albo zapomnę też. (tekst w przekładzie Stanisława Barańczaka)	And dreaming through the twilight, That doth not rise nor set, Haply I may remember, And haply may forget.
---	---	--

Jest to pieśń dwuczęściowa o metrum 4/4, której tempo oznaczono jako *lento*. Na okres A składają się takty 1-11 utrzymane w tonacji c-moll. Melodia jest powolna i smutna, co odzwierciedla emocje poetki. Temat melodyczny pierwszej frazy prowadzony jest tą samą melodyką o różnych rytmach. Partia fortepianu składa się z dwóch dysonansowych akordów, które wprowadzają nastrój melancholii. Ekspresja jest tu podobna do recytatywu w operze, przypomina monolog wygłaszany przez poetkę do czytelników. W takcie 3 wokal, dzięki długiej nucie, rozbrzmiewa niczym echo partii fortepianu, w której pojawia się rozłożony akord triolowy.

W takcie 4, w lewej ręce partii fortepianu zastosowano chromatyczne opadanie linii melodycznej. W miarę jak dynamika utworu stopniowo wzrasta, partia lewej ręki zmienia się w kierunku opadającym. Jeśli chodzi o partię wokalną, w utworze pojawia się pierwszy wysoki punkt F, a dynamika osiąga poziom „f”. Intensywny kontrast zarówno w melodii, jak i dynamice wyraża wołanie poetki o życie. (Przykład nutowy 5-13)

Przykład nutowy 5-13. Takty 1-10

Lento 伤感地

我死了的时候，亲爱的别为我唱悲伤的歌；我

4

坟上不必安插蔷薇，也无须浓荫的柏树，让

8

盖着我的青青的草淋着雨，也沾着露

cresc.

Część B obejmuje takty 12-34, a jej tempo oznaczono jako *libero*. W porównaniu z pierwszą częścią linie melodyczne są tu bardziej rozciągnięte i utrzymane w szybszym tempie, zachowują jednak nastrój pełen smutku. Długie linie *legato* służą do uzyskania większej spójności, tak aby emocje narastały stopniowo, aż osiągną punkt kulminacyjny. Takt 12 wprowadza ostatnie wersy pierwszej strofy: „假如你愿意，请记着我，要是你甘心，就忘了我” [I, jeśli chcesz, pamiętaj – Zapomnij, jeśli chcesz]. Czasowniki „pamiętaj” i „zapomnij” uzupełniają się nawzajem, tworząc kontrast, który odzwierciedla wewnętrzne sprzeczności i napięcia poetki. Pragnie jednocześnie, by kochanek nie czuł się ograniczony ich relacją oraz by nie zapomniał jej miłości. W śpiewie również powinien zostać uwidoczniiony przepływ wewnętrznego smutku i sprzecznych emocji w sercu. W

taktach 16-20 nacisk na słowa „再不见” [Nie będę widzieć], „觉不到” [Nie będę czuła] i „听不见” [Nie będę słyszeć] jest jak krzyk poetki, który wzmacnia emocje. W taktach 19-20 następuje punkt kulminacyjny całego utworu. W prawej ręce partii fortepianu pojawiają się szybkie triole, a następnie akordy podkreślające dynamikę „ff”, akcentując przy tym walory kolorystyczne partii fortepianu, jak również emocjonalną ekspresję całego utworu. (Przykład nutowy 5-14)

Przykład nutowy 5-14. Takty 11-22

11 自由地 ♩=76 *mf*
珠; 假如你愿意 请记着我, 要是你

14 *mf*
甘心, 甘心忘了我。 我再不见 地面的

17 *f*
青 荫, 觉 不 到 雨 露 的 甜 蜜; 再

20 *ff* *mf*
听 不 见 夜 莺 的 歌 喉, 在 黑 夜 里 倾 吐 悲

W takcie 25 rozpoczynającym wers „阳光不升起” [Niezmiennie szary zmierzch] partia wokalna i partia fortepianu zostają zaakcentowane, tak jakby nadeszła ostateczna ciemność, przynosząc kulminację emocji poetki, która nie zaznaje ukojenia. W ostatnich wersach „我也许,也许记得你” [Albo (może) pamiętać będę] dwukrotnie występuje wyraz „może” (który został

pominięty w tłumaczeniu Barańczaka). Pierwsze „może” sugeruje, że poetka chciała coś powiedzieć, ale po namyśle zrezygnowała. Pośrodku pojawia się pauza, która jest echem akordów *arpeggio* partii fortepianu. Drugie „może” pojawia się w formie przedtaktu, co wyraża sprzeczność targającą poetką, która z jednej strony nie chce zapomnieć ukochanego, choć z drugiej strony wie, że to przyniosłoby ukojenie. W takcie 28 pomiędzy słowami „悲” i „伤” występują pauzy ósemkowe i ćwierćnutowe. Wokalista musi podkreślić przerwanie dźwięku na bezdechu i kontynuować śpiew, wyrażając smutek. Słowo „歌” kończące pieśń stanowi ujście emocji. Takty 31-34 to postludium fortepianowe, w którym zachowany zostaje zbudowany w pieśni nastrój. Partia prawej ręki rozpoczyna się od wysokich rejestrów oktawowych i rozwija w kierunku opadającym. Partia lewej ręki to zamykające utwór *arpeggio* oznaczone wskazówką kompozytorską *ritardando*. (Przykład nutowy 5-15)

Przykład nutowy 5-15. Takty 23-34

23 *f*

啼； 在 悠 久 的 昏 墓 中， 阳 光 不 升 起，

mp *poco rit.* *a tempo* *f* *rit.*

26 *mp* 1.

我 也 许， 也 许 记 得 你， 为 我 唱 悲 伤 的 歌，

mp *8va* *mp*

4 30 2.

假 如 你 歌。

poco rall *mp*

32 *rit.* *rit.*

Pno.

II. *Dao Shi Qu De Ai* [Opłakiwanie utraconej miłości]

Tło powstania utworu

W latach 20. ubiegłego wieku Chiny przechodziły ogromne zmiany w obszarze kultury społecznej. Xu Zhimo, podążając za Ruchem 4 Maja, opowiadał się za nieskrępowanym wyrażaniem osobistych przemyśleń i odczuć. Wiersz *Opłakiwanie utraconej miłości* wpisuje się w te postulaty, choć emocje są w nim wyrażone w sposób niebezpośredni. Wersy Zhimo dalekie są od dosłowności. Treść tego utworu jest głęboko metaforyczna.

Jest to jedna z pieśni artystycznych skomponowanych przez Zhang Rui podczas Chińsko-Malezyjskiego Festiwalu Starożytnej i Nowoczesnej Poezji i Pieśni, który odbył się w Malezji w lipcu 1996 r. W roku 2009 Rui opublikowała *The Joy of Snowflakes-Zhang Rui's Art Song Collection* [Radość płatków śniegu – Zbiór pieśni artystycznych Zhang Rui]. Artystka zwraca szczególną uwagę na sztukę i estetykę muzyki. Wyrafinowane harmonie, łagodna i naturalna modulacja oraz zwięzła struktura utworów odzwierciedlają muzyczne piękno, do którego dąży Xu Zhimo w swoich wierszach.

冒着寒风骤雨， 鲜花献上黄土， 经过一夜风雨摧残， 晓来时花叶凋零， 不看 重睹。 事过境迁人散， 音容渺不复返， 看残花， 憔悴满塚， 它昨日笑脸迎风， 含芳	Nie zważając na zimny wiatr i deszcz. Kwiaty ofiarowano żółtej ziemi. Kiedy nadchodzi świt, kwiaty i liście więdną, By nikt nie mógł na nie spojrzeć. Wszystko się zmieniło, ludzie odeszli. Dźwięk ich głosów nigdy nie powróci. Spójrz na połamane kwiaty. Wczoraj pełne uśmiechu witały wiatr. Dziś bezwonne pokrywają grób.	Braving the cold wind and rain, Flowers were presented to the loess. When the night ends and dawn comes, the petals cannot bear to be seen. Things passed and people scattered, the face and sound no longer return. Looking at the remnants of flowers, that smiled and blew in the wind yesterday, are now haggard and bestrew tombs.
---	--	--

吹送。 正如黄土下的躯体， 呼吸泥土的气息， 继续被它遗下 的心灵疼 痛。	Jak ukochany pod lessową skałą, Oddychający oddechem ziemi, Ból pozostawionej duszy trwa.	Like the beloved under the loess, breathing the breath of the soil, the pain of the soul left continues.
---	---	--

Tempo tej utrzymanej w metrum 3/8 pieśni oznaczono jako *moderato*. Melancholijną atmosferę utworu tworzy tonacja d-moll. Jest to pieśń stroficzna, w której preludium, interludium i postludium są ściśle powiązane i nawiązują do siebie. Tonacje F-dur i d-moll przeplatają się w ekspozycji. Część A składa się z taktów 1-44. Preludium fortepianowe w pierwszych czterech taktach rozpoczyna się płynnymi szesnastkami, budując atmosferę dla partii wokalne. Wersy „冒着寒风骤雨，鲜花献上黄土” [Nie zważając na zimny wiatr i deszcz. Kwiaty ofiarowano żółtej ziemi] są podzielone zgodnie z rytmem „2+2+2”. Końcowe słowa „雨 Yu” [deszcz] i „土 Tu” [ziemia] tych dwóch linijek tekstu zawierają te same samogłoski w języku chińskim, tworzą zatem czysty rym, co stanowi o „muzyczności” wiersza. (Przykład nutowy 5-16)

Przykład nutowy 5-16. Takty 1-12

The musical score is for measures 1-12. It is in 3/8 time, D minor, and marked *Allegretto*. The piano accompaniment consists of a continuous stream of sixteenth notes in the right hand, with a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal line enters in measure 5 with the lyrics "冒着" (mào zhe). The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) for the vocal line, *mf* (mezzo-forte) for the piano accompaniment, *dim.* (diminuendo) for the piano accompaniment, and *cresc.* (crescendo) for the piano accompaniment. The lyrics are: 冒着寒风骤雨，鲜花献上黄土 (mào zhe hán fēng zhuó yǔ, xiān huā xiàn shàng huáng tǔ).

Takty 20 i 40 partii wokalne „不堪重睹” [By nikt nie mógł na nie spojrzeć] i „含芳吹送” [Dziś bezwonne pokrywają grób] mogą zostać wykonane z odrobiną *ritardando*, jakby poeta wzdychał bezradnie. W partii fortepianu akordy rozłożone zmieniają się w akordy pasażowe, z wyraźną tendencją przejść od dominantowych akordów nonowych do akordów toniczych. Dominant nonowa VII st. przyciemnia harmonię, co oddaje melancholijny nastrój poety. (Przykład nutowy 5-17)

Przykład nutowy 5-17. Takty 20-24, 40-44

The musical score example 5-17 consists of two systems of music. The first system covers measures 20-24, and the second system covers measures 40-44. Both systems are in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a sequence of chords that transition from dominant nonads to tonic chords. The vocal line includes the lyrics '不堪重睹' and '含芳吹送'. The score is marked with a *dim.* (diminuendo) marking above the vocal line in measure 40.

Część B obejmuje takty 45-59. Tonacja zmienia się na F-dur, przynosząc nieco jaśniejszą barwę dźwięku, zachowując jednocześnie wyraźne poczucie linii melodycznych. W taktach 52-55 partii wokalne występują skoki melodyczne i upiększenia, przypominające płacz i lament poety.

W taktach 56-59 następuje partia wokalna „继续被它遗下的心灵疼痛” [Ból pozostawionej duszy trwa], ze znakiem *crescendo* aż do dynamiki na poziomie „f”. Partia fortepianu również zmienia się odpowiednio, ze stopniowo rozszerzanym zakresem. Dodanie akordów blokowych wzmacnia barwę melodii fortepianu, aby dać upust wewnętrznemu smutkowi poety. (Przykład nutowy 5-18)

Przykład nutowy 5-18. Takty 51-60

The musical score consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 The first system (measures 51-55) begins with measure 51. The vocal line has lyrics '息, 继续被它'. A 'cresc.' marking is placed above the piano accompaniment, which features a rising melodic line. The piano part includes a '4' marking below the first measure.
 The second system (measures 56-60) begins with measure 56. The vocal line has lyrics '遗下的心灵疼痛。冒'. The piano accompaniment starts with a forte 'f' dynamic and a 'mp' dynamic marking later in the system. The piano part includes a 'f' marking below the first measure.

Na część B1 składają się takty 80-95. Prawa ręka fortepianu przechodzi od arpeggiów do akordów rozłożonych o wyższym zakresie i bogatej harmonii, przygotowując do kulminacji całego utworu. (Przykład nutowy 5-19)

Przykład nutowy 5-19. Takty 80-87

The image displays a musical score for measures 80-87. It consists of two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 80-83) begins with a vocal line marked *mf* (mezzo-forte) and the lyrics "正如黄土下的躯体," (Zhèng rú huáng tǔ xià de qū tǐ,). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The second system (measures 84-87) continues the vocal line with the lyrics "呼吸泥土的气息, 啊" (hū xī ní tǔ de qì xī, ā). The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern, with a *cresc.* (crescendo) marking in the final measure of the system.

Punkt kulminacyjny przypada na takt 92, w którym partia wokalna osiąga najwyższy punkt w całym utworze, podobnie jak uczucie żalu i smutku. W takcie 95 partia fortepianu dąży do tych samych wysokich dźwięków, przywołując emocjonalność tej frazy. (Przykład nutowy 5-20)

Przykład nutowy 5-20. Takty 92-95

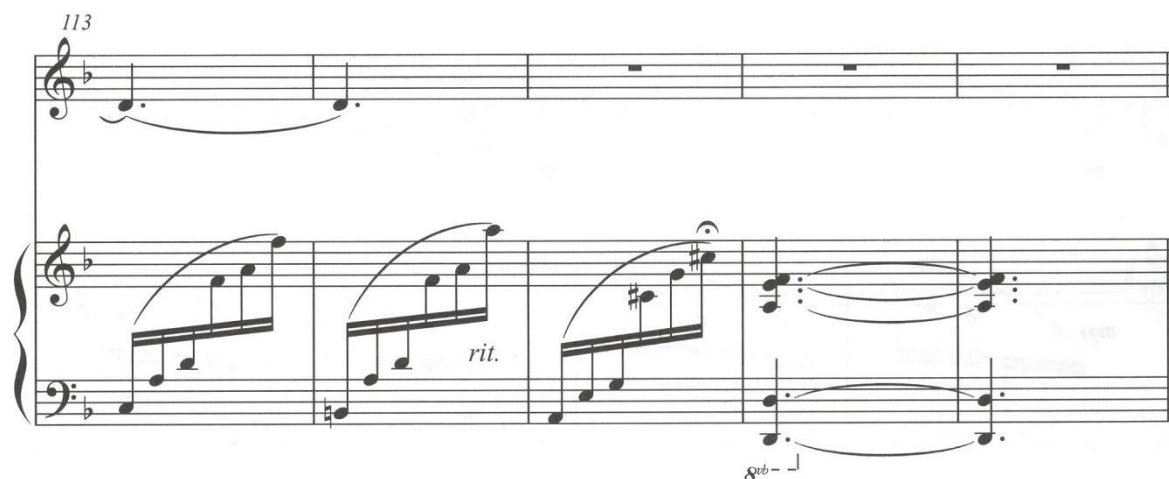


W repryzie następuje powrót do tematu A oraz zostaje wykorzystany materiał muzyczny z części A. Po wybrzmieniu poprzedniego punktu kulminacyjnego następuje powtórzenie całej pieśni. W celu pogłębienia emocji można zastosować dynamikę „p”, by uzyskać kontrast z poprzednimi wysokimi dźwiękami.

W tym momencie wykonawca partii wokalne może powrócić do pierwotnego tempa, aż do słów „经过一夜，风雨吹残，晓来时花叶凋零” [Kiedy nadchodzi świt, kwiaty i liście więdną]. Tu pojawia się oznaczenie *ritardando*, które wyznacza kierunek pozostałej części utworu. Postludium fortepianowe rozwija arpeggia, a ostatni takt kończy się akordem blokowym na tonice, zapewniając rozstrzygające zakończenie.

Jednak dodanie nieakordowej nuty E i sekundy małej utworzonej z nuty F wprowadza niestabilny element w zakończeniu, sugerując, że chociaż poeta opuszcza cmentarz, to smutek w nim pozostanie. (Przykład nutowy 5-21)

Przykład nutowy 5-21. Takty 113-117



III. *Chai Tou Feng* [Spinka do włosów w kształcie feniksa]

Tło powstania utworu

Chai Tou Feng to wiersz autorstwa Lu You napisany w okresie panowania Dynastii Song w południowych Chinach. Utwór oddaje przejmującą tęsknotę za utraconą miłością. Lu You napisał ten wiersz, by wyrazić swoje cierpienie, gdy nie dane mu było cieszyć się szczęściem ze swoją ukochaną Tang Wan.

Ze względu na swój silny opór wobec państwa Jin Lu You był prześladowany przez Qin Hui i inne frakcje, w wyniku czego wielokrotnie uzyskiwał negatywny wynik na egzaminach cesarskich. Matka Lu You była przekonana, że to Tang Wan spowodowała, iż porzucił on studia, więc zmusiła ich do rozstania. Po wielu latach, gdy oboje ponownie zawarli związki małżeńskie, spotkali się przypadkowo w ShenYuan, ShaoXing. Widok dawnej miłości u boku innego mężczyzny wzbudził u poety silne emocje. Wiersz powstał na ścianie ogrodu właśnie po tym spotkaniu. Tytuł utworu nawiązuje do spinki do włosów będącej pamiątką rodziny Lu, подарowanej rodzinie Tang w dniu zaręczyn na znak czystości uczucia młodych.

红酥手，黄滕酒 满城春色宫墙柳。 东风恶，欢情薄。	Delikatność różowych dłoni, wśród złotego wina woni. Wiosna maluje zielone wierzby, a mury pałacowe giną w ich toni. Wschodni wiatr niepokoju wieje, a	Pink hands so fine, Gold- branded wine. Spring paints green willows palace walls cannot confine. East wind unfair, Happy times
---------------------------------	--	--

一怀愁绪，几年离索。 错，错，错!	delikatna miłość wątleje. Tyle smutku we mnie: tak długo byłem daleko stąd. Błąd! Błąd! Błąd!	rare. In my heart sad thoughts throng: We've severed for years long. Wrong, wrong, wrong!
春如旧，人空瘦。 泪痕红浥鲛绡透。 桃花落，闲池阁。 山盟虽在，锦书难托。 莫，莫，莫!	Wiosna kwieciem tryska, a w ludziach pustka. Łez i czerwieni pełna jej jedwabna chustka. Kwiat brzoskwini opadł, zbiornik opustoszał. Choć przysięga nas wiąże, czy można kochać listownie. Nie! Nie! Nie!	Spring is as green, In vain she's lean. Her silk scarf soak'd with tears and red with stains unclean. Peach blossoms fall, Near desert'd hall. Our oath is still there, lo! No word to her can go. No, no, no!

Tempo tej pieśni zostało oznaczone jako *adagio*, a jej metrum to 2/4. Wiersz składa się z dwóch strof i dla każdej z nich kompozytor wykorzystał ten sam materiał muzyczny. Takty 1-10 to preludium fortepianowe, przedtakt prawej ręki, po którym następują triole, a w partii lewej ręki – szesnastki. W ostatnich pięciu taktach w partii prawej ręki pojawiają się kwintole.

Melodia dwóch pierwszych wersów stanowi sekwencję opadającą, która rozpoczyna się od wysokich dźwięków, a następnie stopniowo opada. Partia lewej ręki to rozłożony akord zbudowany z rytmu szesnastkowego, wprowadzający przesunięcie rytmu, mające wyrazić złożone emocje i zasugerować pełne cierpienia rozstanie Lu You i Tang Wan.

W harmonii obserwujemy następujące przejścia: tonika(I)-subdominanta(IV)-dominanta(V)-tonika(I)-dominanta sekundowa(V/V)-dominanta(V), natomiast na końcu pojawia się partia wokalna w postaci arpeggiów akordu dominanta(V). (Przykład nutowy 5-22)

Przykład nutowy 5-22. Takty 1-9

Adagio

6

poco libero

Ten sam materiał muzyczny został wykorzystany dla dwóch strof wiersza. W zależności od treści, wykonawcy winni wyrazić odmienne emocje.

Pierwsza strofa, „红酥手 黄滕酒 满城春色宫墙柳” [*Delikatność różowych dłoni, wśród złotego wina woni. Wiosna maluje zielone wierzby, a mury pałacowe giną w ich toni*], opisuje delikatne dłonie młodej Tang Wan trzymającej puchar złotego wina. Maluje również wiosenną scenerię, w której zielenią się wierzby. Jest to obraz szczęśliwego życia, jakie młoda para wiodła zaraz po ślubie, za którym Lu You tak bardzo tęskni.

W drugiej strofie świat również zalewa wiosenna zieleń, jednak dla kochanków nie ma już szczęścia: „春如旧,人空瘦。泪痕红浥蛟绡透” [*Wiosna kwieciami tryska, a w ludziach pustka. Łez i czerwieni pełna jej jedwabna chustka*]. Wspomnienie miłości, którą utracili, wywołuje ogromny żal i łzy.

W takcie 17 następuje zmiana metrum na 3/4, przy wykorzystaniu akordu septymowego zmniejszonego, tj. akordu dysonansowego, który posłużył kompozytorowi do zbudowania ciekawej warstwy harmoniczej. Dzięki temu zabiegowi wzmocniony został kontrast z poprzednią frazą. (Przykład nutowy 5-23)

Przykład nutowy 5-23. Takty 10-17

10

红酥手, 黄滕空

春如旧, 人空

14

酒瘦, 满城春色宫墙

泪痕红涴鲛绡

W drugiej części pierwszej strofy słowa „东风恶, 欢情薄, 一怀愁绪, 几年离索” [Wschodni wiatr niepokoju wieje, gdy delikatna miłość wątleje. Tyle smutku we mnie: tak długo byłem daleko stąd] stanowią punkt zwrotny. „Wschodni wiatr” reprezentuje tu złe siły, w tym matkę Lu, które rozbiły małżeństwo Lu You i Tang Wan.

W drugiej części drugiej strofy („桃花落, 闲池阁。山盟虽在, 锦书难托” [Kwiat brzoskwini opadł, zbiornik opustoszał. Choć przysięga nas wiąże, czy można kochać listownie]) poeta opisał upływ czasu, który sprawił, że tak trudno teraz wyrazić tęsknotę, jaką kochankowie noszą w swych sercach.

Takty 26-27 stanowią punkt kulminacyjny całego utworu. W partii fortepianu, po akordzie dominantowym (V), następuje szybkie przejście do dwóch równoległych arpeggiów tercdecymy, przed zatrzymaniem na blokowym akordzie dominantowym (V). Stwarza to dużą przestrzeń dla wyobraźni i ekspresji partii wokalne. Choć ostatecznie następuje rozwiązanie na akordzie tonicznym (I), pozostaje poczucie niewyrażonych do końca emocji. Takty 28-32 służą jako dodatkowa fraza po kulminacji, podkreślająca opadającą melodię w linii basu partii fortepianu, jakby poety opowiadającego o swoim burzliwym losie. (Przykład nutowy 5-24)

Przykład nutowy 5-24. Takty 18-31

18

柳透, 东风恶, 欢情薄, 桃花落, 闲池阁

23

一杯愁绪, 几年离难, 山盟虽在, 锦书难寄

27

索托, 一杯愁绪, 几年离难, 山盟虽在, 锦书难寄

Wers „错,错,错!” [Błąd, błąd, błąd!] to ekspresyjnie wyrażona refleksja nad przeszłością, kiedy to Lu You i Tang Wan stracili szansę na szczęście. Lu You nie zdołał przekonać swojej matki i nie był w stanie zatrzymać ukochanej. Jego serce przepełnia żal i głębokie poczucie winy wobec Tang Wan. Trzykrotne „错” [Błąd!] może być wykonane z dynamiką „mp-p-pp”.

Dla kontrastu natomiast trzykrotne „莫” [Nie!] może być wykonane z dynamiką „f-mp-p”. Lu You w tych trzech słowach chce wyrazić całą urazę i bezradność.

Takty 36-41 to postludium fortepianowe, którego początkowa część wykorzystuje połączenia harmoniczne. Następnie wprowadzony zostaje materiał muzyczny o budowie symetrycznej w stosunku do preludium, co wywołuje efekt echa. (Przykład nutowy 5-25)

Przykład nutowy 5-25. Takty 32-41

The musical score for Example 5-25, measures 32-41, is presented in two systems. The first system covers measures 32 to 36, and the second system covers measures 37 to 41. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese characters: 离 索。 错! 错! 错! 莫! (Measures 32-36) and 莫! 莫! (Measures 37-41). The piano accompaniment features chords and eighth notes in measures 32-36, and triplets and chords in measures 37-41. The score includes first and second endings for measures 32-36.

Rozdział szósty. Studium porównawcze niemieckich i chińskich pieśni artystycznych

1. Charakterystyka tworzenia muzyki do pieśni

I. Charakterystyka pieśni Schumanna

Schumann w swej twórczości odzwierciedlał osobiste myśli i emocje. Jego muzyka charakteryzuje się niezwykle indywidualnym stylem. Swoje obserwacje dotyczące wydarzeń czy ludzi, swą osobowość i przemyślenia przekładał na język nut. Dobór wierszy do utworów Schumanna dowodzi jego doskonałej znajomości liryki. Kompozytor wybierał wiersze, które oferowały bogate możliwości kształtowania postaci dzięki ich psychologicznej złożoności.

Schumann powiedział kiedyś: „Pieśni, które tworzę, powstają po to, by wyrazić mój wewnętrzny świat”⁹⁶. Chętnie sięgał po dzieła słynnych poetów takich jak Heinrich Heine (1797–1856), William Shakespeare (1564–1616), Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Adelbert von Chamisso (1781–1838), Justinus Kerner (1786–1862), Joseph Eichendorff (1788–1857), Friedrich Rückert (1788–1866) czy Eduard Mörike (1804–1875), które nie tylko wpisywały się w szeroko pojęty dyskurs literacki, ale również odznaczały się wyjątkowym stylem i trafnością w oddawaniu ludzkich emocji, będących częstym tematem pieśni.

Schumann stworzył nową muzyczną jakość przez zmianę harmonii, sygnatury czasowej i tempa. Aby uzyskać efekt zmian barw tonalnych, wzbogacić harmonię utworu, a także wykreować atmosferę zmiennych emocji, w swoich pieśniach często stosował akord neapolitański. Akord ten, zwykle oznaczany symbolem N6, to akord subdominantowy, często stosowany przez kompozytorów neapolitańskich w okresie renesansu. U Schumanna odnajdujemy go między innymi w pieśni ósmej *Und wüssten's die Blumen, die kleinen*. Ten środek kompozytorski, zwykle występujący w tonacjach molowych, często służy jako pomost do modulacji. Dzięki swojej durowej jakości we wspomnianym utworze odzwierciedla tęsknotę lub rozpacz. Jednak utwór szybko powraca do tonacji f-moll, sugerując, że ból poety pozostaje niezrozumiany, a jego serce zaznaje ukojenia. Technika ta została również zastosowana w drugiej i trzeciej części, aby przekazać, że słowik i gwiazdy nie mogą zrozumieć udręki poety ani przynieść mu pocieszenia. Ostatecznie

⁹⁶ Beate Julia Perry, *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire* [Dichterliebe Schumanna i wczesnoromantyczna poetyka: Fragmentacja pożądania], Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s. 56.

utwór przechodzi do toniki fis-moll, przy czym progresja ta zostaje powtórzona trzykrotnie, co obrazuje powracające rozczarowanie poety. Zastosowanie tych zmienionych akordów wzbogaca progresję harmoniczną utworu, urozmaica jego harmonię i stymuluje emocjonalne fluktuacje w utworze. (Przykład nutowy 6-1a, 1b, 1c)

Przykład nutowy 6-1a. Takty 2-8

2

N6

wie tief ver-wun-det mein Herz, sie wür-den mit mir

6

wei-nen, zu hei-len mei-nen Schmerz.

Przykład nutowy 6-1b. Takty 11-17

11

N6

wie ich so trau-rig und krank, sie lie-ssen fröh-lich er-

15

schal-len er-quik-ken-den Ge-sang.

Przykład nutowy 6-1c. Takty 18-24

18

N6

die gol - de-nen Ster - ne - lein, sie kä - men aus ih - rer

22

Hö - he, und sprä - chen Trost mir ein. Sie

W pieśniach Schumanna występują również zmiany sygnatury czasowej, będące formą ekspresji różnych emocji i sposobem nadania utworom odpowiedniego wyrazu. W pieśni czternastej *Allnächtlich im Traume seh' ich dich* metrum zmienia się z 2/4 na 3/4, po czym powraca do pierwotnego 2/4. Ogólny rytm pieśni nie jest regularny, a dzięki zmianom sygnatur czasowych kompozytor buduje nastrój snu pełnego tajemnic i niepokoju.

Analizując cykl *Dichterliebe* z perspektywy tempa, można zauważyć, że większość pieśni zachowuje pod tym względem indywidualny charakter, gdyż niemal każda poza oznaczeniem tempa opatrzona jest również odpowiednią wskazówką wykonawczą. Zabieg ten wspiera rozwój fabuły cyklu, tym samym stanowiąc element zapewniający jego spójność.

W twórczości Schumanna odnajdziemy wiele kompozycji na fortepian solo. W jego pieśniach partia fortepianu odgrywa istotną rolę, często przejmuje inicjatywę i prowadzi fluktuacje głównej melodii. Część jego utworów rozpoczyna się budującym nastrój fortepianowym preludium, po którym do fortepianu dołącza głos. Solowe fragmenty fortepianowe występują również po pieśniach, dając słuchaczom czas na refleksję lub powoli wprowadzając atmosferę następnego utworu.

U Schumanna główna melodia często przenoszona jest między głosem a partią fortepianu i to fortepian kontroluje całą harmonię. Nie jest już jedynie dodatkiem do partii głosu, ale pełni niezależną funkcję. Czasem stanowi wzmocnienie emocji wyrażanych przez wokalistę, a czasem to

instrument wydobywa emocje zawarte w słowach za sprawą porywających dźwięków. Dzięki Schumannowi partia fortepianu w niemieckich pieśniach bez wątpienia zyskała nowy status.

II. Charakterystyka chińskich pieśni artystycznych

Kompozytorzy chińskich pieśni artystycznych mogą czerpać z poezji archaicznej bądź nowoczesnej. Archaiczna poezja ma na celu uruchomienie i poruszenie jak najszerzej przestrzeni wyobraźni estetycznej za pomocą możliwie najbardziej zwięzłych i bogatych w znaczenie słów. W nowoczesnej poezji natomiast występuje wyraźna tendencja do używania języka potocznego i większą wagę przywiązuje się w niej do doboru precyzyjnych słów i realistycznych opisów w celu stworzenia bardziej konkretnej atmosfery. W rezultacie poezja nowoczesna wyzbywa się pełnej niedopowiedzeń, powściągliwej i niedookreślonej ekspresji emocjonalnej poezji klasycznej i obfituje w różnorodne, wyraziste emocje i nastroje.

Chińska poezja nowoczesna i pieśń artystyczna narodziły się niemal w tym samym czasie i obie te formy są wynikiem postępującej od lat 20. XX wieku integracji kultur Wschodu i Zachodu, są w związku z tym zbieżne pod względem ogólnego ducha i tonu. Wiersze, do których skomponowano muzykę, by nabrały kształtu pieśni artystycznych, to utwory o znacznej wartości literackiej, a ich znaczenie wykracza poza warstwę słowną. Analizując chińskie pieśni artystyczne, należy więc nie tylko poznać sens słów, ale także zrozumieć ich głębokie znaczenie wynikające ze specyfiki historycznej i środowiska twórczego autora.

Jako przykład niech posłuży pieśń *Chun Si Qu* [Wiosenna nostalgia], której pierwsza strofa brzmi następująco:

„潇潇夜雨滴 阶前,寒衾孤枕未成眠。今朝揽镜,应是梨涡浅,绿云慵掠,懒贴花钿”

Słowa „潇潇” oznaczają nagły, gwałtowny deszcz połączony z silnym wiatrem.

„寒衾” to zimna, cienka kołdra.

„绿云” to opis ciemnych i lśniących długich włosów kobiety.

„揽镜” oznacza sięgnięcie po lustro, by się w nim przejrzeć.

„梨涡” odnosi się do dołeczków powstałych na twarzy podczas uśmiechu.

Natomiast „梨渦淺” sugeruje brak uśmiechu, stąd odniesienie do dołeczków przestaje być oczywiste.

„懒贴” opisuje stan apatii lub letargu.

„花钿” odnosi się do dekoracji po obu stronach kobiecych skroni (historycznie zdobionych perłami i dekoracjami kwiatowymi).

Techniki kompozytorskie wykorzystywane do tworzenia chińskich pieśni artystycznych czerpią z dorobku zagranicznych twórców i integrują je z chińskim stylem narodowym. Kompozytorzy nieustannie rozwijają techniki twórcze, wykorzystując skalę pentatoniczną charakterystyczną dla chińskiej muzyki ludowej jako tonalność modalną. W Księdze Muzyki (Yue Ji) stanowiącej część Księgi Obrzędów wskazano, że muzyka ma na celu kontrolowanie uczuć, co wyraźnie świadczy o tym, że starożytni Chińczycy uznawali muzykę za ściśle związaną ze sferą emocjonalną. Muzyka rodzi się w sercu i serce porusza. Jednak w kulturze starożytnych Chin muzyka nie służyła wyrażaniu emocji, lecz kontrolowaniu ich ekspresji. Ten kulturowy nakaz emocjonalnej samokontroli można uznać za centrum chińskiego charakteru, który znajduje odzwierciedlenie w codziennym życiu i różnych dziedzinach sztuki. Szczytowy okres tworzenia chińskich pieśni artystycznych przypadł na erę niepokojów narodowych, toteż większość powstałych w tym czasie utworów ma silne zabarwienie patriotyczne. Niewątpliwie poznanie tła historycznego w połączeniu z właściwym zrozumieniem i interpretacją chińskich znaków oraz wyczuciem sposobu wyrażania emocji w kulturze chińskiej jest podstawą dobrego wykonania pieśni artystycznych.

Tradycyjnej muzyki chińskiej nie charakteryzują półtony i prostota, natomiast współczesna muzyka chińska to wynik głębokich transformacji. Zarówno chińskie pieśni artystyczne, będące przedmiotem niniejszej dysertacji, jak i inne nowoczesne chińskie formy ekspresji muzycznej bardzo często wykorzystują półtony. Wieloletnia praktyka wykonawcza i badania teoretyczne jednoznacznie wykazały, że chińskie pieśni artystyczne, niezależnie od tego, czy wykorzystują skalę pentatoniczną, czy też całkowicie odbiegają od formy tradycyjnej, mają zasadniczo charakter liryczny. Można stwierdzić, że muzyka pozbawiona półtonów i stosowanie skali pentatonicznej stanowią rdzeń chińskiego stylu wyrażania emocji w sposób niebezpośredni i eufemistyczny. Kompozycje chińskich twórców charakteryzuje liryczna melodia i delikatny rytm, które budują

łagodny nastrój, dzięki czemu emocje wyrażane są w bardziej subtelny, zawoalowany sposób, aluzjami i metaforami.

2. Podobieństwa i różnice między warstwą liryczną a strukturą muzyczną

I. Charakterystyka podejścia do warstwy lirycznej i struktury muzycznej w pieśniach Schumanna

„W pieśniach artystyczne dusze najpierw poznają się nawzajem, poeta kompozytora i odwrotnie; muszą tak się zrozumieć, aby poeta, gdyby był muzykiem, wyraził swą myśl w tych właśnie dźwiękach tak samo jak w słowach, a muzyk, gdyby był poetą, wyraziłby takimi słowami to, co oddaje swoim brzmieniem” – Robert Schumann⁹⁷.

Schumann rozumiał, że muzyka nie może zastąpić poezji, a jednocześnie dostrzegał, że wartość, jaką niesie muzyka, znacznie przekracza możliwości wyrazu samych słów. Wprowadził do swojej twórczości cykle pieśni, wykorzystując potencjał poezji i łącząc poszczególne utwory, tak by tworzyły spójną całość. Komponując pieśni, przywiązywał ogromną wagę do relacji między muzyką a tekstem. Jego podejście do połączenia muzyki i poezji było dwojakie. Albo muzyka i poezja zachowują spójność, co wzmacnia znaczenie całej pieśni, albo też brak takiej spójności to zabieg mający na celu wydobyć nowego, głębszego znaczenia oraz zbudowanie większego napięcia za pomocą swoistego dysonansu.

Należy podkreślić, że to nastrój, a nie sama melodia, miał dla Schumanna największe znaczenie, i to właśnie czyniło jego dzieła tak wyrazistymi i przejmującymi. Muzyka służyła do swoistego „aktywowania” znaczenia wierszy, a nie tylko przełożenia słów na język dźwięków. By to osiągnąć, czasami arbitralnie zmieniał teksty, powtarzał pewne wersy lub zmieniał oryginalną kolejność wierszy w zbiorze. Muzyka i poezja w twórczości Schumanna są ze sobą więcej niż ściśle połączone – ulegają one niemal zespoleniu. Jego pieśni, jak się wydaje, stanowią odrębny język muzyczny, w którym wiersz za sprawą melodii staje się nowym utworem. Dlatego też Schumanna określano mianem „metapoety”⁹⁸. Przykładowo w siódmej pieśni cyklu, zatytułowanej *Ich grolle nicht*, wydźwięk znaczenia poezji został wzmocniony poprzez zastosowanie powtórzenia

⁹⁷ Rufus Hallmark, „The Poet Sings”, [w:] *German Lieder in the Nineteenth Century* [Poeta śpiewa, [w:] Niemieckie pieśni w XIX wieku], Routledge, Londyn, 2010, s. 92.

⁹⁸ Beate Julia Perry, *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire* [Dichterliebe Schumanna i wczesnoromantyczna poetyka: Fragmentacja pożądania], Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s. 52.

pierwszego wersu. Natomiast w dziewiątej pieśni, *Das ist ein Flöten und Geigen*, partia fortepianu brzmi tak samo dla wersów: „Da tanzt wohl den Hochzeitsreigen” [Wszak to swój taniec weselny] oraz *Dazwischen schluchzen und stöhnen* [I tylko z cicha coś jęczą], mimo że treść i wydźwięk emocjonalny są tak odmienne. (Przykład nutowy 6-2) Kompozytor nie jest zatem biernym skrybą tworzącym pod dyktando poety. W przypadku niektórych wersów muzyka podąża za tonem nadawanym przez poezję. Jednak miejscami kompozycja odbiega od „muzyki słów”, dzięki czemu paradoksalnie uwydatnia znaczenia, które inaczej umknęłyby odbiorcom⁹⁹. Schumann celowo podkreśla kontrast z treścią liryki poprzez zastosowanie podobnych fragmentów muzycznych dla różnych wersów, wywołując w ten sposób efekt ironii.

Przykład nutowy 6-2. Takty 20-24. Takty 54-58



Osią kompozycji Schumanna był zamysł poety, a muzyka miała za zadanie wzmocnić przekaz i strukturę utworu. Choć Schumann darzył poezję ogromnym szacunkiem, nigdy nie uważał, by rola kompozytora była podporządkowana poezji. Korzystał z liryki, traktując ją jak materię, której nadaje nowy kształt. To Schumann nadał cyklowi tytuł *Dichterliebe*, a ponadto dokonywał

⁹⁹ Don Michael Randel, *Congruence between Poetry and Music in Schumann's Dichterliebe* [Zgodność między poezją a muzyką w *Dichterliebe* Schumanna], *19th-Century Music*, Vol. 38, No. 1, University of California Press 2014, s. 33.

zmian w wierszach w postaci powtórzeń wersów czy zmiany słów, których wymagała aranżacja muzyki¹⁰⁰.

Dla zaakcentowania poszczególnych słów, które uznał za kluczowe, czy punktów zwrotnych wiersza Schumann stosował zmiany harmoniczne lub zmiany tonalności w partii fortepianu, chcąc wywołać u publiczności niemal namacalne odczucia. W pieśniach dał prawdziwy popis swojego kompozytorskiego talentu. Poprzez wariacje, rozwinięcia i modulacje rozbudował ekspresyjną formę muzyki tradycyjnej, by oddać głębię poezji i złożoność zmiennych emocji. Doskonale wzbogacał ekspresję muzyczną poprzez przekształcanie i zestawianie różnych form muzycznych, co sprawiało, że cały utwór stawał się bardziej atrakcyjny pod względem strukturalnym i doskonale wydobywał bogactwo znaczeń liryki.

II. Charakterystyka podejścia do warstwy lirycznej i struktury muzycznej w chińskich pieśniach artystycznych

Chińscy kompozytorzy pieśni artystycznych przywiązują ogromną wagę do kwestii połączenia fonetyki języka chińskiego z kierunkiem rozwoju melodii. Jedną z głównych cech języka chińskiego, odróżniającą go od niemieckiego, jest fakt, że występuje w nim tzw. pięć tonów. Jeśli wystąpi rozdzźwięk między melodią stworzoną przez kompozytora a brzmieniem chińskich słów, wówczas treść nie zostanie wyrażona w sposób jednoznaczny. Dlatego też tak istotną kwestią dla kompozytorów pieśni artystycznych jest umiejętne oddanie treści chińskiego tekstu za pomocą melodii.

Chiński kompozytor Zhao Yuanren w przedmowie zatytułowanej *Muzyka tej antologii* do książki *Antologia nowej poezji*¹⁰¹ napisał: „Kiedy wiersz staje się pieśnią, doznaje pewnego uszczerbku. Pod względem intonacji, bez względu na to, jak dobrze kompozytor stara się dopasować tabulaturę Gongche do tonów równych i nierównych, pieśń zawsze będzie miała więcej accordatury, mniej glissando, co uniemożliwia bezpośrednie przekazanie znaczenia, tak jak w przypadku naturalnej intonacji. Pod względem rytmu, bez względu na to, jak bardzo rubato jest melodia, jest ona zawsze bardziej regularna niż intonacja, a niektóre dźwięki siłą rzeczy stają się dłuższe niż w przypadku zwykłej wymowy, co jest również powodem, dla którego teksty pieśni pozbawione są naturalnej intonacji. A zatem czytanie wierszy ma inny charakter niż ich śpiewanie.

¹⁰⁰ Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied* [Dziewiętnastowieczna pieśń niemiecka], Amadeus Press, Portland, 1993, s. 71.

¹⁰¹ Zhao Yuanren, *New Poetry Anthology* [*Antologia nowej poezji*], Shanghai Commercial Press, Shanghai, 1928, s. 2.

Kiedy wiersz zostaje przekształcony w pieśń, część jego pierwotnej natury zostaje utracona, co jest nieuniknione”. Dlatego też Zhao Yuanren nie wybierał poezji opierając się na kryterium poziomu literackiego, lecz sięgał po utwory poetyckie o dobrej muzykalności i kompozycji umożliwiającej tworzenie na ich podstawie pieśni z perspektywy rymu metrycznego.

Jako przykład niech posłuży pieśń *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* [Jak mam za nią nie tęsknić] skomponowana przez Zhao Yuanrena. W pierwszych dwóch wersach: „天上飘着些微云，地上吹着些微风” [Lekkie chmury po niebie zdają się pędzić, Nad ziemią płynie łagodna bryza] dwukrotnie występuje znak „微” [lekki, łagodny], który winien odznaczać się wyższą intonacją niż pozostałe wyrazy tych dwóch wersów. Dlatego też, tworząc melodię, kompozytor przypisał słowu „微” w tych dwóch linijkach najwyższy dźwięk we frazie, przy czym na drugie „微” przypada dźwięk wyższy niż na pierwsze.

Wysokość dźwięku przy pierwszym wystąpieniu wyrazu „微” to D w oktawie dwukreślnej, w drugim zaś wersie „微” [lekko] dźwięk osiąga wyższe F w oktawie dwukreślnej, po czym spada z powrotem do D w oktawie dwukreślnej. (Przykład nutowy 6-3) Kompozytor umiejętnie wykorzystuje technikę stosowania podobnej melodii, w której wysokość ostatniej linii jest wyższa niż poprzedniej. Powstała w ten sposób progresywna relacja między wersami zapewnia ścisłą integrację tekstu z muzyką.

Przykład nutowy 6-3.Takty 4-11

Chińskie pieśni artystyczne łączą melodię i harmonię z chińską tradycją narodową, tworząc tym samym niepowtarzalny styl. I tak na przykład w utworze *Chun Si Qu* [Wiosenna nostalgia] melodia jest płynna, a emocje delikatne. Zmniejszony akord septymowy został zastosowany na wyrazie „浅” [miętko] w wersie „应是梨涡浅” [płytke dołeczki jakby przygały], aby wyrazić pełnię znaczenia tego słowa i zobrazować poczucie osamotnienia kobiety. W większości chińskich pieśni artystycznych słowo jest wyrażone w formie dopasowanego dźwięku, a kompozytorzy chętnie wybierają wiersze rymowane, co ma wpływ na rytmiczność utworu i spójność melodyczną. Pozwala to również osiągnąć odpowiednią zgodność między tekstem a melodią. Najczęściej spotykany jest rym zewnętrzny, czyli powtórzenie układów brzmieniowych na końcu wiersza. Taki rodzaj rymu został zastosowany na przykład w pieśni *Cai Lian Yao* [Pieśń przy zbieraniu lotosów], co można zaobserwować w zacytowanych poniżej wybranych wersach tego utworu:

„夕阳斜，晚风飘大家来唱采莲谣”

[Wieczne słońce chyli się ku zachodowi, wieje delikatna bryza. Przyjdźcie wszyscy i zaśpiewajcie „Pieśń przy zbieraniu lotosów”]

飘: pi-a(o)=piao

谣: y-a(o)=yao

„白花艳，红花娇，扑面清香暑气消”

[Czerwone kwiaty są cudowne, białe kwiaty są urocze. Ich zapach oczyszcza duszne letnie powietrze.]

娇: ji-a(o)=jiao

消: xi-a(o)=xiao

Ostatnim dźwiękiem każdego wersu w tej strofie jest dyftong „ao”.

III. Podobieństwa w podejściu do warstwy lirycznej i muzycznej w omówionych pieśniach

Poezja i muzyka chińskich i niemieckich pieśni są zintegrowane do tego stopnia, że żadna z tych części nie może istnieć bez drugiej, tworząc połączenie, w którym obie warstwy oddziałują na siebie nawzajem. Zrozumienie poezji nie ogranicza się do powierzchniowego znaczenia słów, a wymaga wnikliwej analizy koncepcji artystycznej przedstawionej w wierszu, ukrytych w nim wewnętrznych emocji i zbudowanego nastroju, a także subtelności językowych. Kompozytorzy, zainspirowani poezją, tworzyli obrazy muzyczne łączące postacie, wątki i scenerię z językiem dźwięków, by wyrazić treść za pomocą ekspresji muzycznej. Poezja przeobraża się w muzykę, co daje jej nowe artystyczne życie.

Chińskie i niemieckie pieśni łączy pewne podobieństwo w sposobie wyrażania poezji. Zarówno chińska literatura klasyczna, jak i niemiecka literatura romantyczna koncentrują się na wyrażaniu emocji, myśli i percepcji świata. Pieśni skomponowane przez twórców z tych dwóch krajów czerpią z codziennego życia ludzi i ukazują jego realia, tym samym nadając tej formie artystycznej głębszy humanistyczny wymiar. Miłość, najistotniejszy aspekt życia emocjonalnego, stała się oczywiście jednym z najczęściej podejmowanych tematów. Jako przykład utworu traktującego o miłości w zwięzłych, lecz pełnych treści wersach może posłużyć pieśń *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* [Jak mam za nią nie tęsknić] z repertuaru chińskich pieśni artystycznych, jak i *Dichterliebe* Schumanna.

Ponadto zarówno w chińskich, jak i niemieckich pieśniach muzyka ma na celu wzmocnienie emocjonalnej ekspresji tekstu za pomocą technik artystyczno-wykonawczych. Elementy muzyczne pieśni są ściśle skorelowane z przekazem tekstu, co pozwala zbudować odpowiednią atmosferę muzyczną. W pieśniach istnieje szczególny związek między głosem, fortepianem i poezją. Poprzez melodię, harmonię i rytm kompozytor wyraża swoją interpretację wiersza. To właśnie wyraźna

narracja stanowi fundamentalną różnicę między utworami zawierającymi partię głosu a utworami wyłącznie instrumentalnymi.

Utwory wyłącznie instrumentalne oczywiście również niosą znaczenie dla publiczności, jednak w utworach z partią wokalną warstwa słowna umożliwia bardziej bezpośredni przekaz, który zostaje dodatkowo wzmocniony przez gramatykę muzyczną. Muzyka nie stanowi jednak zaledwie dodatku do treści lirycznej, gdyż to właśnie wymierne i bezpośrednio odczuwane dźwięki pozwalają częstokroć nadać kształt nieuchwytnym słowom. Przykładowo w cyklu *Dichterliebe* Schumann wzbogacił emocje wiersza o głębsze muzyczne konotacje poprzez złożone harmonie i ekspresyjne melodie. I tak, dzięki przenikaniu się i ścisłemu połączeniu tych dwóch elementów, tj. poezji i muzyki, powstaje nasycony nastrojem i znaczeniem obraz.

Melodie i harmonie mają na celu odzwierciedlenie artystycznej koncepcji tekstów. W ten sposób powstają utwory zachwycające zarówno pod względem literackim, jak i muzycznym. W celu uzyskania pełnego zespolenia wiersza z muzyką harmonia i melodia koresponduje z narastającymi i opadającymi emocjami wyrażonymi w tekście. Słowa i muzyka przeplatają się i wzajemnie uzupełniają, tworząc spójną i kompletną całość.

Zmiana muzyki ilustruje rozwój opowiadanej historii, dzięki czemu pieśń zyskuje cechy narracji muzycznej, a słuchacze za pośrednictwem muzyki mogą wczuć się w wątki przedstawione w wierszu. Zarówno w chińskich, jak i w niemieckich pieśniach struktura utworu jest bardzo przemyślana i logiczna, co przejawia się w odpowiednim rozmieszczeniu treści lirycznych w całym utworze, właściwymi przejściami między różnymi sekcjami i wyborem formy muzycznej.

Głębia emocji to kolejna wspólna cecha pieśni chińskich i niemieckich. Niezależnie od tego, czy są to pełne wdzięku, delikatne i subtelne uczucia wyrażone w chińskich pieśniach artystycznych, czy też romantyczna pasja zawarta w pieśniach niemieckich, techniki ekspresji muzycznej pogłębiają emocje płynące z liryki. Na przykład w chińskiej pieśni *Dao Shi Qu De Ai* [Opłakiwanie utraconej miłości] kompozytor sprawia, że opowiedziana historia miłosna staje się bardziej wzruszająca dzięki zmianom melodii odpowiadającym wahaniom emocjonalnym. W *Dichterliebe* Schumann wykorzystał bogate harmonie, aby wyrazić emocje miłosne wyrażone w wierszu.

3. Podobieństwa i różnice między Schumannowskimi i chińskimi technikami tworzenia pieśni

I. Charakterystyka technik kompozytorskich zastosowanych w pieśniach Schumanna

Schumanna fascynowało wyrażanie narracji poprzez dźwięki, co wraz z jego talentem łączenia tekstu z muzyką sprawiło, że stał się jednym z najbardziej wpływowych kompozytorów pieśni. Opracował kilka technik kompozytorskich. Jedną z nich, wykorzystaną później przez kompozytora Richarda Wagnera, było stosowanie heterofonii¹⁰² do stworzenia nierozwiązanej partii wokalne, która zostaje następnie uzupełniona muzyką instrumentalną, i odwrotnie¹⁰³. Przykładem może być drugi utwór z cyklu *Dichterliebe – Aus meinen tranen spriessen*, w którym partia wokalna nie kończy melodii, lecz przenika do partii fortepianu, dopełniając ostatnią frazę całej treści muzycznej (ostatnia linia drugiej pieśni w przykładzie nutowym partii wokalne).

Schumann potrafił doskonale oddać zmiany nastroju czy okoliczności za pomocą harmonii lub intonacji. W kluczowych momentach umiejętnie operował harmonią lub intonacją, aby wyrazić poziom duchowy utworu i odkryć głębsze jego znaczenia. Przykładem może być zakończenie pierwszego utworu *Im Wunderschönen Monat Mai*, w którym nie następuje rozwiązanie akordu tonalnego, ale zatrzymanie na najwyższej nucie partii fortepianu, tj. dis, a następnie rozwiązanie na dominantowym akordzie septymowym, co całkowicie zaprzecza układowi harmonii klasycznej i jej ustalonym formom. Pieśń kończy nierozwiązana dominanta septymowa, a melodia w sposób nieoczywisty pozostaje w zawieszeniu, tak że mamy wrażenie oddalającego się dźwięku. Schumann zręcznie przesunął nierozwiązaną dominantę septymową bezpośrednio do drugiej pieśni, której pierwsza nuta powraca do F-dur, rozwiązując kierunek harmoniczny poprzedniego utworu. Tę niezwykle kreatywną technikę aranżacji harmonii Schumann z powodzeniem wykorzystał w drugim i trzecim utworze. Dzięki temu innowacyjnemu zabiegowi, będącemu rzadkością w twórczości kompozytorów poprzedzających Schumanna, wprowadzał różnorodne efekty w swoich utworach.

Podkreślając atmosferę w preludium, interludium i postludium, Schumann podniósł rolę fortepianu w procesie wyrażania poezji w swoich pieśniach, tworząc pewien stopień

¹⁰² Heterofonia to rodzaj faktury charakteryzującej się jednoczesnym wykonaniem melodii głównej i jej improwizacji. Taką fakturę można uznać za rodzaj złożonej monofonii, w której istnieje tylko jedna podstawowa melodia, ale realizowana jednocześnie w wielu głosach, z których każdy odtwarza melodię inaczej, albo w innym rytmie lub tempie lub też z różnymi ozdobnikami i rozwinięciami.

¹⁰³ Charles Rosen, "Robert Schumann, a Vision of the Future," [in:] *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature* [„Robert Schumann, wizja przyszłości”, [w:] *Wolność i sztuka: eseje o muzyce i literaturze*], Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2012, s. 198.

współzależności między głosem a fortepianem.¹⁰⁴ Poprzedzające partię wokalną preludium i kończące utwór postludium, w których nie brak silnych impulsów i emocji, to elementy bardzo charakterystyczne dla Schumannowskiej techniki pisania pieśni. W omawianym cyklu większość pieśni poprzedzona jest prologiem granym na fortepianie. Najistotniejszym zadaniem preludium jest wytworzenie atmosfery utworu i ułatwienie śpiewakowi dostrojenia się do atmosfery muzycznej, która może być obrazem emocji lub, co częściej spotykane, swoistym opisem konkretnej sceny, jak wesele czy pogrzeb. Postludium w kompozycjach Schumanna często przybierało dość długą formę, niekiedy nawet dorównując długością części wokalnej. To świadomy zabieg kompozytora, gdyż ta część utworu ma szczególne znaczenie. Jest ono bowiem nie jedynie prezentacją muzyki, ale także niejako przedłużeniem rymu zawartego w wierszu i rozwinięciem jego idei. Nie tylko czyni ekspresję utworu pełniejszą, ale także przedstawia ważne muzyczne impresje i powiązania.

II. Charakterystyka technik kompozytorskich zastosowanych w chińskich pieśniach artystycznych

Lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku to początki chińskiej pieśni artystycznej. W tym okresie chińscy twórcy, czerpiąc z technik twórczych i technik ekspresji muzycznej zagranicznych kompozytorów, zaczęli wprowadzać nowe zabiegi muzyczne, integrując je z elementami o typowo chińskim charakterze. W chińskich pieśniach kluczową rolę odgrywa rytm języka, zatem stosuje się w nich skalę pentatoniczną, aby lepiej dopasować warstwę muzyczną do wymowy i rytmu języka chińskiego. Istotna jest również wysokość dźwięków i konstrukcja melodii.

Niektórzy kompozytorzy zastosowali chińską pentatonikę w pieśniach artystycznych opartych na zachodniej harmonii. Typowa chińska skala pentatoniczna składa się z pięciu podstawowych dźwięków - do, re, mi, sol i la, a każdy z tych dźwięków może służyć jako centralny dźwięk w chińskiej skali pentatonicznej. Te pięć podstawowych stopni i centralne dźwięki, na których opiera się każdy stopień, nosi określone chińskie nazwy: *Gong* (宫), *Shang* (商), *Jue* (角), *Zhi* (徵) i *Yu* (羽). Relacje interwałowe między tymi pięcioma dźwiękami są stałe i niezmiennie, a odpowiadające im tony przedstawiono w poniższym zapisie nutowym. (Przykład nutowy 6-4)

¹⁰⁴ Jurgen Thymel, "Schumann: Reconfiguring the Lied," [in:] *The Cambridge Companion to the Lied* [Schumann: Rekonfigurując Lied [w:] *Cambridge'owski Przewodnik po Lied*, red. James Parsons, Cambridge Companions to Music [Cambridge'owski Przewodnik po muzyce], Cambridge University Press, Cambridge, 2004, s.127.

Przykład nutowy 6-4



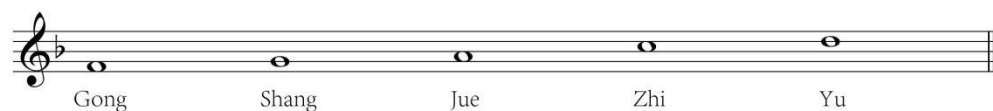
W utworze *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* [Jak mam za nią nie tęsknić] kompozytor Zhao Yuanren zastosował skalę nazywaną Gong F w chińskiej pentatonice. Doskonale połączył pentatoniczną melodię z najbardziej typową klasyczną progresją harmoniczną. (Przykład nutowy 6-5)

Przykład nutowy 6-5. Takty 1-9, skala Gong F

天

上 飘 着 些 微 云, 地 上 吹 着

F Gong Mode



Tworząc chińskie pieśni artystyczne, kompozytor zazwyczaj organizuje strukturę utworu w następujący sposób: „起 ekspozycja, 承 przetworzenie, 转 przejście, 合 rekapitulacja”. Jest to koncepcja zaczerpnięta z teorii narracji literatury klasycznej, która służy do opisanego rozwoju pieśni

i rozwoju fabuły¹⁰⁵. Każda fraza ma unikalną funkcję strukturalną: „起 ekspozycja” (pierwsza fraza) służy jako otwarcie pieśni i pokazuje podstawową ideę muzyczną utworu oraz jego motyw przewodni.

Wraz z rozwojem „承 przetworzenia” (drugiej frazy) jako motywu przewodniego emocje pieśni są stopniowo pogłębiane poprzez rozwijającą się linię muzyczną i pojawiające się w partii wokalne słowa.

„转 Przejście” (trzecia fraza) to emocjonalny punkt zwrotny utworu. W tej części wprowadzony zostaje nowy materiał (taki jak zmiana tonu, rytmu, melodii), który wywołuje istotne zmiany, stanowi swego rodzaju zachwianie stabilności i sprzyja dalszemu rozwojowi melodii.

„合 Przetworzenie” (czwarta fraza) to fraza końcowa, która pełni funkcję podsumowującą i zamykającą. Melodia może odtwarzać materiał z pierwszej i drugiej frazy lub też stanowić rozbudowaną rekonstrukcję wcześniejszego materiału muzycznego.

W zakończeniu zazwyczaj odnajdujemy tonikę skali, idealnie zamykającą cały utwór. Koncepcja „起 ekspozycja, 承 przetworzenie, 转 przejście, 合 rekapitulacja” odzwierciedla estetyczną koncepcję tradycyjnej muzyki chińskiej, która poszukuje kontrastu w jedności. Umiejętnie wykorzystuje techniki powtórzeń, aby w strukturę utworu wpleść motyw główny i myśli muzyczną muzyki tradycyjnej¹⁰⁶.

Fraza „przejścia” zaskakuje zupełnie nową melodią, tonem i barwą. Wprowadza to wyjątkową nową jakość w części „rekapitulacji”, odzwierciedlając estetyczną tradycję struktury czterodzielnej stosowanej w tradycyjnych chińskich utworach muzycznych i podkreślając wyjątkowy urok chińskich pieśni artystycznych.

¹⁰⁵ Fan Linlin, *On the aesthetic significance of the musical form structure of “exposition, development, transition, recapitulation” in folk songs* [O estetycznym znaczeniu struktury formy muzycznej „ekspozycja, przetworzenie, przejście, rekapitulacja” w pieśniach ludowych], „Yellow River of the Song” 2015(13), s. 79-80.

¹⁰⁶ Zhu Shaofen, *The exposition, the development, the transition and the recapitulation in the structure of traditional Chinese music* [Ekspozycja, przetworzenie, przejście i rekapitulacja w strukturze tradycyjnej muzyki chińskiej], „Grand View of Art”, sierpień 2023, s. 52.

Znak fermaty jest powszechnie stosowany w chińskich pieśniach artystycznych, dając śpiewakowi przestrzeń do swobodnej kreacji i interpretacji. W utworze *Cai Lian Yao* [Pieśń przy zbieraniu lotosów] zostały one dodane na początku i na końcu pieśni. Fermatę umieszczono przed początkiem frazy, aby zakłócić oryginalny rytm i dać wokaliście wystarczająco dużo czasu na wyrażenie emocji w śpiewie.

Fermatę zwyczajowo wprowadza się na końcu frazy w kulminacyjnym momencie muzyki, aby zapewnić wokaliście przestrzeń do swobodnego wyrażania swojej interpretacji, co niewątpliwie wzbogaca utwór. (Przykład nutowy 6-6)

Przykład nutowy 6-6. Takty 1-6

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 starts with a forte (f) dynamic. Measures 2 and 3 show a decrescendo to mezzo-piano (mp). The second system contains measures 4, 5, and 6. Measure 4 has a vocal line with a fermata and the lyrics '夕 阳 斜,'. The piano accompaniment continues with a decrescendo from mezzo-piano (mp) to piano (p) in measures 5 and 6.

III. Podobieństwa technik kompozytorskich zastosowanych w omówionych pieśniach artystycznych

W omawianych kompozycjach akordy w układzie pasażowym dążą do najwyższego dźwięku kulminacyjnego. Ta technika kompozytorska jest bardzo powszechna nie tylko w dziełach

Schumanna, ale można ją również odnaleźć w chińskich pieśniach artystycznych. Na przykład w siódmej pieśni cyklu *Ich grolle nicht* oraz w pieśni *Shan Zhong* [W górach] wykorzystano akordy tworzące słup harmoniczny, doprowadzające muzykę do punktu kulminacyjnego. (Przykład nutowy 6-7)

Przykład nutowy 6-7, *Ich grolle nicht*, takty 23-28; *Shan Zhong*, takty 10-14

Ich grolle nicht

23

26

Rau - me, und sah die Schlang, die dir am Her - zen frisst, ich sah mein

cresc. *ritard.*

Shan Zhong

10

13

何 等 光 景; 想 也 有 月 有

mp *p*

Oba utwory wykorzystują basową linię melodyczną w partii fortepianu. Schumann umiejętnie wykorzystał kontur melodyczny głosu basowego, aby wzbogacić i wzmocnić ogólną strukturę muzyczną, co jest również powszechne w chińskich pieśniach artystycznych. Także w

głównej melodii pieśni *Chun Si Qu* [Wiosenna nostalgia] dominuje głos basowy fortepianu, który odbija się echem w partii wokalne.

Zarówno w przypadku chińskich, jak i niemieckich kompozycji rola fortepianu jest niezwykle istotna, zwłaszcza pod względem tworzenia odpowiedniej atmosfery wokół emocjonalnych zmian ujętych w tekście. Partia fortepianu jest nie tylko zwyczajnym akompaniamentem, ale stanowi istotne wzmocnienie emocjonalnych przemian i pozwala głębiej wybrzmieć pieśni poprzez przemyślane opracowanie muzyczne. To podejście twórcze, które koncentruje się na ekspresji emotywnej, czyni fortepian ważnym przekaznikiem emocji w utworach.

4. Podobieństwa i różnice między partiami fortepianowymi w Schumannowskich i chińskich pieśniach artystycznych

I. Charakterystyka partii fortepianu w pieśniach Schumanna

Muzykę wokalną, która bezpośrednio oddaje treść poezji za pomocą słów, Schumann wzbogacił o partię fortepianu, wyrażającą znaczenia ze sfery pozostającej poza werbalnymi możliwościami wyrazu. Pozwoliło to nie tylko na pogłębienie i dopełnienie znaczenia poezji, ale także pozostawiło więcej miejsca dla wyobraźni słuchaczy. Schumann w pełni zrealizował tę koncepcję w cyklu *Dichterliebe*, gdzie fortepian nie jest już wyłącznie akompaniamentem dla melodii wokalne, ale funkcjonuje w pieśni na równi z głosem, prezentując znaczące idee muzyczne. Na przykład w szóstej pieśni, *Im Rhein, im heiligen Strome*, partia fortepianu opiera się na mocnym basie lewej ręki, imitując tym samym barwę organów i prezentując uroczysty, sakralny nastrój będący odzwierciedleniem tekstu.

Fortepian odgrywa kluczową rolę w pieśniach Schumanna i nietrudno zauważyć, że długość preludium i kody w jego utworach jest znaczna, a niektóre z nich mogą być nawet grane niezależnie. Schumann wykorzystywał fortepian, który nie tylko zapewniał wsparcie harmoniczne, ale także stawał się narzędziem do tworzenia nastrojowych brzmień. W swoim cyklu wielokrotnie stosował precyzyjne koncepcje harmoniczne, by uzyskać efekt ironii i jeszcze pełniej wyrazić poezję Heinego. Doskonale ilustruje to dziewiąta pieśń zatytułowana *Das ist ein Flöten und Geigen*, gdzie Schumann skondensował emocjonalne zmiany całego wiersza w kodzie fortepianowej, tworząc tym samym niemogący ująć uwadze kontrast w muzyce na styku ostatnich wersów i początku kody. Innymi słowy, w ostatnich wersach utworu wokół prezentuje atmosferę pełną smutku za sprawą powtarzających się homofonicznych wzorów i szlochu wyrażanego w tekście, podczas gdy

fortepian tworzy żywą atmosferę wesela dzięki płynnym wzorom, które wznoszą się i opadają, podkreślając opozycję między partią głosu a partią fortepianu. Chociaż początek kody przedstawia linię melodyczną symbolizującą radość, jej zakończenie wprowadza nastrój smutku. A zatem pierwsza połowa kody wydaje się mieć charakter radosny, choć znajduje się pomiędzy ustępami wyrażającymi głęboki żal. Można więc wnioskować, że fragment ten nie jest *de facto* wyrazem radości, ale że radość miesza się w nim ze smutkiem, co odzwierciedla nastrój podmiotu lirycznego.

Ta sama melodia ma zatem w utworze dwa różne znaczenia. W pierwszej części pieśni partia fortepianu przedstawia dźwięk wspomnianego w treści wiersza instrumentu, tworząc żywą atmosferę wesela. Jednak w kodzie utworu oddaje nastrój poety obserwującego trwające wesele i piszącego wiersz. Wykorzystując fragmenty melodyczne z tym samym głosem i podobnym konturem melodycznym, ale o różnym znaczeniu, Schumann kontrastuje ceremonię zaślubin z nastrojem podmiotu lirycznego, pośrednio obrazując jego smutek i żal.

Partia fortepianu służy oddaniu zmian atmosfery przy jednoczesnym zachowaniu spójności całego cyklu. I tak na przykład w postludium ósmej pieśni *Und wussten's die Blumen, die kleinen* pojawia się nowy materiał muzyczny, który całkowicie różni się od głównej części utworu. Delikatność i subtelność, których wymagała poprzednia jego część, zostają zastąpione ciężką barwą i zdecydowaną, silną melodią postludium. Ta nagła zmiana w sekwencji symbolizuje złamane serce poety i jednocześnie stanowi wprowadzenie do kolejnej pieśni, zatytułowanej *Das ist ein Flöten und Geigen*.

Schumann, jak już wspomniano, przywiązywał ogromną wagę do poezji, którą wybierał jako materiał do swoich pieśni. Dlatego też w interpretacji partii fortepianowej treść wiersza odgrywa bardzo istotną rolę. Z tego względu, przed rozpoczęciem współpracy z wokalistą, pianista winien nauczyć się recytować każdy tekst, a nawet śpiewać każdą pieśń, by w drodze osobistego doświadczenia jak najlepiej zrozumieć potrzeby wokalisty w zakresie koordynacji rymów. Ponadto, ponieważ w części utworów z tego cyklu występują partie fortepianu, w których górna partia prawej ręki pokrywa się z główną melodią wokalną, istnieje duże ryzyko zakłócenia pracy wokalisty przez położenie zbyt dużego nacisku na tę partię. Nacisk powinien być zatem położony na inne partie, aby zapewnić wokalistom wsparcie harmonii, podczas gdy inne partie winny służyć jako narzędzia wspierające wyrażenie emocji, by głos i fortepian idealnie współbrzmiały.

Należy pamiętać, by w sytuacji, gdy pierwszą głoską wyrazu jest spółgłoska, fortepian akcentował samogłoskę znajdującą się za tą spółgłoską. Na przykład w pierwszej linijce drugiej pieśni *Aus meinen Tränen spriessen* fortepian winien wykonać utwór zgodnie z poniżej wskazanymi podkreśleniami:

Aus mei-ne Trä-nen spriessen viel blühen-de Blumen hervor

Przykład nutowy 6-8.Takty 1-3



Przed zarejestrowaniem własnej interpretacji autorka przeprowadziła badania porównawcze dotyczące wyboru tempa, analizując kilka znanych wersji nagrań.

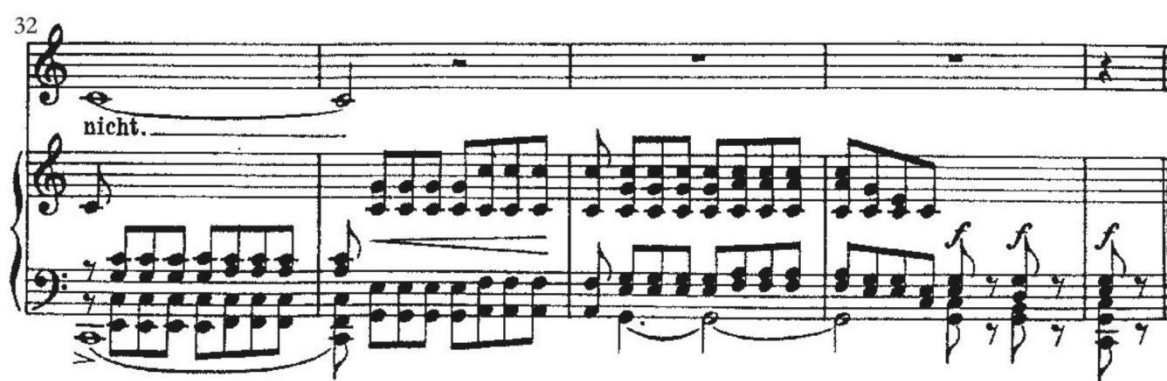
Wykaz przeanalizowanych nagrań:

- wokalista Dietrich Fischer-Dieskau, pianista Christoph Eschenbach, wyd. Deutsche Grammophon,
- wokalista Hermann Prey, pianista Leonard Hokanson, wyd. Denon,
- wokalista Matthias Goerne, pianista Daniil Trifonov, wyd. Deutsche Grammophon,
- wokalista Thomas Quasthoff, pianista Roberto Szidon, wyd. RCA Red Seal (Sony Music).

Wersje te mają zróżnicowane cechy muzyczne, prezentując różnorodne style interpretacyjne, które dostarczyły autorce istotnych inspiracji. W *Dichterliebe*, poza trzema pieśniami: *Wenn ich in deine Augen seh*, *Ich will meine Seele tauchen* i *Im Rhein, im heiligen Strome*, w których brakuje oznaczenia wykonawczego, Schumann często dostarcza wskazówek dla wykonawców. Dlatego też, określając tempo dla każdego utworu, autorka bierze pod uwagę przede wszystkim wskazania Schumanna, dostosowując je nieznacznie w wyniku osobistej interpretacji i współpracy z wokalistą.

Terminologia zapisana przez Schumanna na partyturze służy jako zasadniczy przewodnik, wymagający od wykonawców reagowania na emocjonalne napięcie muzyki. Wiąże się to z zapewnieniem elastyczności w zakresie tempa lub przestrzeni na oddech między poszczególnymi frazami. Czasem należy przyspieszyć, aby stworzyć gęstą od emocji atmosferę, a czasem wycofać się, aby zwiększyć napięcie lub spowolnić tempo emocji. Za przykład może służyć postludium siódmego utworu, *Ich grolle nicht*, które autorka interpretuje poprzez umiarkowane przyspieszanie lub zwalnianie tempa, aby przedłużyć gniew i napięcie wyrażone w utworze. (Przykład nutowy 6-9)

Przykład nutowy 6-9. Takty 32-36



II. Charakterystyka partii fortepianu w chińskich pieśniach artystycznych

Analiza przeprowadzona w poprzednich rozdziałach wykazała, że większość preludium chińskich pieśni artystycznych o tematyce miłosnej rozpoczyna się w dynamice „p”, „mp” lub „pp”. Konieczne jest rozróżnienie tych subtelnych zmian dynamicznych. Należy położyć delikatny nacisk na określone nuty lub stworzyć subtelne fluktuacje między dźwiękami, aby ogólne brzmienie było bardziej wyraziste. Dzięki precyzyjnej kontroli każdej nuty możliwe staje się uzyskanie łagodnych i bardzo subtelnych efektów muzycznych, które sprzyjają przekazywaniu głębokich uczuć miłości. Również umiejętne oddychanie frazą i puste przestrzenie między nutami mogą tworzyć melodyjne i przyjemne emocje. Ponadto, poprzez elastyczne wykorzystanie rytmu, można tworzyć subtelne wariacje. Przyspieszenie lub zwolnienie tempa w niektórych miejscach pozwala ukierunkować przepływ emocji. Konieczne jest zaprezentowanie różnych barw brzmienia fortepianu i użycie różnych pozycji gry lub delikatniejszego dotyku, aby nadać wykonaniu różnorodność i głębię i w ten sposób jeszcze pełniej wyrazić emocje związane z miłością.

W niektórych chińskich pieśniach artystycznych opartych na starożytnej poezji kompozytorzy wykorzystują fortepian do uchwycenia chińskiego charakteru i naśladowania chińskich instrumentów. Jest to widoczne w takcie 26 pieśni *Chai Tou Feng* [Spinka do włosów w kształcie feniksa], gdzie partia fortepianu zawiera grupę dwunastu dźwięków naśladowujących barwę i technikę gry przypominające tradycyjny chiński instrument GuZheng. To jeden z tradycyjnych chińskich instrumentów, charakteryzuje się czystym i jasnym brzmieniem.

Jedną z charakterystycznych technik gry jest *GuaZou*, w której wykonawca gra serię nut poprzez ciągle przesuwanie jednego lub dwóch palców w górę i w dół strun, przy czym rozpiętość często przekracza oktawę, co daje naprzemienny efekt dźwiękowy. Aby naśladować barwę i styl gry na GuZheng, pianiści muszą dążyć do uzyskania brzmienia bliższego GuZheng, kładąc nacisk na techniki takie jak delikatne palcowanie i lekkie uderzenia w klawisze. Dodatkowo, aby odtworzyć jakość tonalną GuZheng, pianiści mogą skupić się na przedłużaniu nut i utrzymaniu płynności gry, aby zwiększyć płynność muzyki. (Przykład nutowy 6-10)

Przykład nutowy 6-10. Takty 23-31

23

一杯愁绪, 几年离难

山盟虽在, 锦书难

27

索, 托, 一杯愁绪, 几年离难

山盟虽在, 锦书难

Styl interpretacji muzyki jest kluczowym aspektem wykonania chińskich pieśni artystycznych. Aby uchwycić artystyczną koncepcję literatury w barwie i dotyku klawiszy, pewne części wykonania fortepianowego nie powinny być zbyt „ciężkie”. Pieśń artystyczna *Shan Zhong* [W górach] realizuje artystyczną koncepcję malarstwa pejzażowego, tworząc cichą, zmienną i malowniczą atmosferę muzyczną.

Wznoszenie się i opadanie dźwięków odzwierciedla krajobraz wśród szczytów górskich, dolin i rzek. Wysokie dźwięki są odwzorowaniem wysokości gór, podczas gdy niskie ilustrują rzeki lub doliny. Należy skoncentrować się na *legato* między nutami i stworzyć płynną melodię, tak aby muzyka nieustannie odmalowywała krajobraz.

Warto unikać gwałtownych przejść między nutami. Zmiana tempa i rytmu wykonania nawiązuje do słów utworu „化一阵清风” [Stać się podmuchem eterycznego wiatru]. W partii fortepianu pojawia się w tym momencie ożywiająca melodię seria szesnastek, naśladująca wiejącą bryzę.

III. Cechy wspólne partii fortepianu w omawianych pieśniach

Biorąc pod uwagę nieocenioną rolę partii fortepianu w tworzeniu atmosfery i emocji utworu, istotne wydaje się, by pianiści analizowali pieśni, niezależnie od kraju, w którym powstały, pod kątem następujących aspektów:

Pierwszym z nich jest atmosfera utworu, do której należy dobrać odpowiednią tonację i barwę. Każda pieśń ma bowiem odrębny styl i ekspresję. Dlatego też, oprócz dobrego zrozumienia muzyki, wykonawca musi również mieć wysoką biegłość palców i dobry słuch, aby wyrazić barwę odpowiednią dla różnych części, różnych zakresów i różnych kontekstów.

Kolejnym istotnym aspektem jest oddech. Koordynacja z oddechem wokalisty to niezwykle istotne zadanie spoczywające na pianiście. Gdy utwór, tak jak przykładowo pieśń ósma cyklu, jest pozbawiony preludium, pianista musi zapewnić śpiewakowi możliwość przygotowania się i wzięcia odpowiedniego oddechu. W przeciwnym wypadku błąd jest niemal nieunikniony. Co więcej, pianista musi bardzo dobrze poznać wszystkie momenty istotne oddechowo i odpowiednio uwzględnić je w swoim wykonaniu. Tylko w ten sposób połączenie głosu i partii fortepianu może w pełni oddać znaczenie utworu. Aby to osiągnąć, wykonawcy muszą poświęcać odpowiednio dużo uwagi codziennym ćwiczeniom i starannie przygotowywać się przed występem.

Pieśń to duet fortepianu i śpiewu, który prowadzi dialog z muzyką. W trakcie gry pianista nie tylko musi wykazać się biegłością w grze, ale także uważnie wsłuchiwać się w głos partnera, aby osiągnąć równowagę. Równowaga to znacznie więcej niż tylko unikanie zagłuszania głosu wokalisty¹⁰⁷. Ogólnie rzecz ujmując, pianista musi zwracać uwagę na równowagę między melodią a głosem wewnętrznym i powinien upewnić się, że główna część melodii jest odpowiednio podkreślona i czytelna, aby umożliwić słuchaczowi skupienie się na motywie i emocjach utworu.

¹⁰⁷ Robert Spillman, *The art of accompanying: Master lessons from the repertoire* [Sztuka akompaniowania: Lekcje mistrzowskie z repertuaru], Schirmer Reference, Nowy Jork, 1985, s. 364.

Melodia głosu wewnętrznego również musi być odpowiednio reprezentowana, co można osiągnąć poprzez dostosowanie głośności, dotyku i siły palców, zapewniając jej wystarczającą obecność w ogólnym brzmieniu bez przyćmiewania głównej melodii. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na równowagę między kontrastem a echem w liniach polifonicznych. Linie polifoniczne często zawierają kontrastujące elementy muzyczne, takie jak: różne melodie, harmonie, rytmy i inne.

Pianiści winni dbać o zachowanie równowagi podczas wykonywania tych kontrastów, aby zapobiec zbyt niemu wyeksponowaniu jednej linii, co mogłoby negatywnie wpłynąć na ogólny efekt. W polifonii występuje czasem relacja echa między różnymi liniami, która może wyglądać w ten sposób, że melodia jednej części reaguje na elementy muzyczne innej. W echu wykonawca musi podkreślić odpowiednie nuty, aby uzyskać organiczne poczucie spójności.

Podczas pracy z wokalistą pianista musi przestrzegać rytmu i tempa utworu. Oba te elementy muszą współgrać i żaden nie może dominować kosztem drugiego. Pianiści oprócz umiejętności wyrażania emocji muszą również pamiętać o fundamentalnej zasadzie gry na fortepianie – tempie. Dlatego, aby dobrze wykonać utwór, artysta musi odpowiednio obchodzić się z każdą nutą, tylko w ten sposób może tchnąć w pieśń nowe życie.

5. Studium porównawcze wokalnego wykonania pieśni

I. Charakterystyka partii wokalne pieśni Schumanna

W niemieckich pieśniach występuje ścisły związek z warstwą językową. Oprócz niemieckiej wymowy ich linie muzyczne kształtują unikalną kadencja i rytm wierszy. Wokalista ma za zadanie wyrazić treść i emocje utworu poprzez zmianę barwy głosu, a interpretacja pieśni winna być staranna, tak aby utwór był artystycznie ujmujący i dawał publiczności najbardziej sugestywny przekaz muzyczny. Jedynie głębokie zrozumienie utworu pozwala ukazać autentyczne emocje. Wokaliści podczas wykonywania pieśni oddają swoje prawdziwe emocje, integrując je z emocjami zawartymi w utworze. Ponadto w naturalny sposób przekazują i odtwarzają emocjonalne konotacje muzyki, dzięki czemu publiczność może z nią bezpośrednio obcować. W swoich pieśniach Schumann szczególną wagę przywiązuje do wyrażania emocji i psychologicznego przedstawiania wewnętrznych przeżyć postaci. Głos i uczucie stają się jednym.

Większość pieśni Schumanna opiera się na wierszach poetów romantycznych. Techniki wykonawcze pozwalające ukazać delikatny i romantyczny nastrój tej poezji obejmują: miękki głos, *mezza voce* i *diminuendo* w górnym rejestrze. Na przykład w dwunastej pieśni cyklu zatytułowanej *Am leuchtenden Sommermorgen* poeta wyraża swoją samotność i poczucie pustki poprzez fantazyjny dialog z kwiatami. Tak więc wokalista powinien używać różnych barw, aby zaznaczyć zmianę ról i wyraźnie zarysować dialog między poetą a kwiatami. By odpowiednio wcielić się w rolę kwiatów, wokalista winien możliwie jak najdelikatniej operować głosem. Słowom takim jak *flüstern* czy *blasser* należy nadać odpowiednią barwę, aby uczynić utwór bardziej ekspresyjnym. W *Dichterliebe* akcent języka niemieckiego stanowi ważny czynnik wpływający na wykonanie. Dzięki współpracy z wokalistami autorka zidentyfikowała kilka wyzwań związanych z wymową w języku niemieckim, szczególnie istotnych dla wokalistów, dla których niemiecki jest językiem obcym. Oto lista najczęściej pojawiających się błędów:

- Zaniedbywanie wymowy spółgłosek, zwłaszcza na końcu wyrazów, co świadczy o braku biegłości w wymowie niemieckiej.
- Nadmierne wydłużanie czasu trwania spółgłosek na końcu wyrazów.
- Niepewność co do tego, czy literę „r” wymawiać jako spółgłoskę przedniojęzykową, czy gardłową. W mówionym języku niemieckim stosuje się spółgłoskę przedniojęzykową, podczas gdy spółgłoska drżąca gardłowa jest odpowiednia do śpiewania pieśni i oper.
- Niedokładna wymowa niektórych zmiennych samogłosek, takich jak „a, o, u” i ich zmienionych przez umlaut odpowiedników „ä, ö, ü”.
- Brak jasności co do umiejscowienia akcentu w słowach. W języku niemieckim akcent pada zazwyczaj na pierwszą sylabę.

Akcent w języku niemieckim jest zwykle umieszczany na początku rzeczowników i czasowników. Należy zadbać o odpowiednie zaakcentowanie tych słów, aby wydobyć emocje i narrację danej pieśni. W trzeciej pieśni cyklu, zatytułowanej *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne*, na wyrazy *Rose, Lilie, Taube* and *Sonne* przypada akcent główny lub dodatkowy rytmiczny. Ze względu na szybkie tempo piosenki konieczne, choć niełatwe jest uchwycenie wewnętrznego rymu wiersza podczas śpiewu, a następnie dokładne dopasowanie go do nut – tworząca rym sylaba „-ne” kończąca słowa *Eine, Kleine, Reine, Feine*.

Konieczne jest również właściwa praca z rytmem zarówno tekstu, jak i muzyki, gdyż wizja artystyczna pieśni zawarta jest w melodii i rytmie utworu. Dlatego też, gdy wokaliści śpiewają romantyczną pieśń Schumanna, ich zadaniem jest wyrażenie znaczenia pieśni nie tylko poprzez

słowa, ale także poprzez rytm, co sprawi, że ich interpretacja będzie zdecydowanie bardziej autentyczna i spójna.

W czwartej pieśni cyklu, zatytułowanej *Wenn ich in deine Augen seh*, a dokładniej w dwóch pierwszych wersach drugiej strofy tej pieśni: „Wenn ich mich lehn’ an deine Brust, kommt’s über mich wie Himmelslust”, rym tworzy zbitka spółgłoskowa „st”. Podczas śpiewu spółgłoski te muszą być wyartykułowane bardzo wyraźnie, aby pokazać rytmiczne piękno wiersza. Na końcu tych dwóch wersów występuje pauza ósemkowa, aby dać śpiewakowi możliwość zaczerpnięcia oddechu.

Wykonując pieśni Schumanna, wokaliści powinni wykazać się pogłębionym zrozumieniem ich treści. Utwory te bowiem to nie jedynie słowa, ale przede wszystkim emocje, a także doskonała współpraca z pianistą.

Szczególną uwagę należy zwrócić na podkreślanie odpowiednich przymiotników odpowiadających emocjom wyrażonym w tekście pieśni. Ponadto, aby uzyskać większą przejrzystość tekstu, należy zapoznać się ze strukturą zdań i upewnić się, że akcenty zostały postawione w odpowiednich miejscach. I tak na przykład w pieśni *Wenn ich in deine Augen she* w wersji: „ich liebe dich” słowo, które należy podkreślić, to: *liebe*. W kolejnym wersie: „so muss ich weinen bitterlich” [więc muszę gorzko zapłakać], mimo że w partyturze znajduje się znak *crescendo*, głośność należy odpowiedni kontrolować, by oddać smutek poety po wyrażeniu miłości zgodnie z interpretacją wiersza przez wokalistę.

II. Charakterystyka partii wokalne w chińskich pieśniach artystycznych

Technicznym standardem wymowy w chińskich pieśniach artystycznych jest „wyraźna artykulacja oraz łagodna i pełna melodia”. Śpiewacy powinni dbać o wymowę każdego słowa, a zatem szczególną uwagę winni zwracać na dokładne artykułowanie głosek początkowych, końcowych oraz użycie właściwego tonu. W języku chińskim sylaba zazwyczaj składa się z nagłosu i wygłosu.

Nagłos to początkowa część sylaby. Zwykle jest to spółgłoska. Zdarza się, że w sylabie nie występuje nagłos. Nagłos określa początkową spółgłoskę w sylabie. Może występować

samodzielnie lub być połączony z wygłosem, tworząc pełną sylabę. Przykładowo w słowie *zhong* nagłosem jest „zh”.

Wygłos stanowi ośrodek (*nucleus*) sylaby i zwykle tworzy go samogłoska (lub samogłoska i jedna lub więcej niż jedna spółgłoska). Wygłos determinuje rym sylaby przy uwzględnieniu tonu. W wyrazie *zhong* „ong” to wygłos. Zatem „zh” w nagłosie i „ong” w wygłosie razem tworzą pełną sylabę „zhong”.

Język chiński jest językiem tonalnym. Oznacza to, że każda sylaba czy wyraz może zostać wypowiedziana przy zastosowaniu czterech różnych tonów, co będzie miało kluczowy wpływ na ich znaczenie. Guo Biao, profesor śpiewu w Konserwatorium w Szanghaju, wskazuje, że prawidłowe i wyraźne artykułowanie głównego morfemu wyrazu nie tylko sprawia, że dźwięk staje się czysty, ale także pozwala wytworzyć brzmienie o skoncentrowanej jasności i wysokiej sprężystości. Gdy pozycja dźwiękowa głównego morfemu wyrazu i ruch aparatu mowy są prawidłowe, wówczas w momencie powstania tego połączenia śpiewak musi natychmiast otworzyć gardło i wykorzystać rezonans należący do dźwięku wyrazu, szybko łącząc korpus wyrazu z komorą rezonansową¹⁰⁸.

Wykonawca winien poznać ton poszczególnych słów i upewnić się, że prawidłowo dostosowuje wysokość dźwięku podczas śpiewu. Poniższa tabela przedstawia pięć tonów w mandaryńskim chińskim Pinyin: ton pierwszy, ton drugi, ton trzeci, ton czwarty i ton neutralny. (Tabela 6-1)

Nazwa	Yin Ping 阴平	Yang Ping 阳平	Shang Sheng 上声	Qu Sheng 去声	Qing Sheng 轻声
Ton	Ton pierwszy	Ton drugi	Ton trzeci	Ton czwarty	Ton neutralny
Symbol	-	ˊ	ˇ	ˋ	
Pin Yin	lā	lá	lǎ	là	la

¹⁰⁸ Guo Biao and Jia Guoyu, *Viewpoints on Singing Chinese Art Song* [Uwagi na temat wykonywania chińskich pieśni artystycznych], “Journal of Shanghai Normal University” 1992, nr 2, s. 138.

Tempo większości chińskich pieśni artystycznych o tematyce miłosnej nie jest zbyt szybkie, choć może ulegać niewielkim zmianom w trakcie wykonywania utworu. Zmiany tempa podążają przede wszystkim za emocjonalnym rozwojem pieśni. Jako przykład posłużyć może utwór *Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui* [Kochanek przysłał mi słonecznik], w którym tempo początkowo, tj. w taktach 4-10, jest powolne i powściągliwe, odzwierciedlając emocjonalną narrację i pełne nadziei oczekiwanie: „我和爱人来相会,盼他送我一支红玫瑰” [Przyszłam spotkać się z moim kochankiem. Mam nadzieję, że podaruje mi czerwoną różę]. W trakcie tej frazy wokalista powinien oddychać spokojnie, stopniowo śpiewając kolejne wersy, aby przekazać uczucie tęsknoty. W taktach 7-10: „哦,没有玫瑰,没有玫瑰,一团圆圆的向日葵” [Och, nie różę, nie różę. A okrągły słonecznik] następuje zmiana emocji. Oczekiwanie podmiotu lirycznego przeradza się w rozczarowanie. Dlatego też, w odniesieniu do pierwszego wersu, wymagane jest odpowiednie *ritardando*, aby wyrazić spadek nastroju bohaterki wiersza. Od taktu 13-21 tempo nieco przyspiesza na słowach: „啊,他送我一团向日葵” [Ach! On przysyłał mi ten bukiet słoneczników], ponieważ rozczarowanie ustępuje teraz uczuciu radości i szczęścia. Wcześniejsza część utworu utrzymana jest w łagodnym tempie, z lekkim wzrostem tempa w środkowej części. W taktach 24-31, wraz z pojawieniem się zwrotów takich jak 来探望” [gdy mnie odwiedza] i „把手挥” [macha do mnie ręką], wokalista powinien odpowiednio przyspieszyć tempo, aby wyrazić radość i zapal dziewczyny. Wykonując chińskie pieśni artystyczne, wokaliści winni zwracać należyłą uwagę na ekspresję emocji, aby ukazać piękno wydźwięku utworu pozostającego pod wpływem chińskiej kultury tradycyjnej, która wpisuje się w narodową estetykę.

III. Cechy wspólne partii wokalne w Schumannowskich i chińskich pieśniach artystycznych

Niezależnie od tego, czy są to niemieckie, czy chińskie pieśni artystyczne, sposób posługiwania się głosem w celu właściwej interpretacji tekstu, twórczego zamysłu kompozytora i trafnego wyrażenia artystycznej koncepcji pieśni artystycznych jest trudnym zagadnieniem, z którym śpiewacy stale muszą się mierzyć. Piękne i poruszające wykonanie muzyczne może przyjąć formę naturalnego i umiejętnego połączenia pieśni i technik śpiewu.

Zdaniem autorki, dogłębna analiza tekstów pieśni i poznanie zasad wymowy (w języku niemieckim dotyczy to między innymi relacji między samogłoskami i spółgłoskami czy wymowy końcówek wyrazów, a w języku chińskim tonu oraz relacji między nagłosem i wygłosem; czy też wymowy spółgłosek nosowych tylnojęzykowo-miękkopodniebiennych i spółgłosek nosowo-dziąsłowych), są absolutnie niezbędne przed przystąpieniem do interpretacji i wykonania pieśni.

Wokalista musi najpierw uchwycić literacki wydźwięk wiersza poprzez kompleksowe i dogłębne zrozumienie utworu, aby określić emocjonalny ton całej pieśni. Kiedy wykonawcy podejmują się interpretacji pieśni, ich celem winno być pełne zrozumienie intencji twórcy i stworzenie poniekąd kolejnego utworu opartego na oryginalnej formie.

Oprócz zrozumienia treści niezbędne wydaje się, by wykonawca przeprowadził swego rodzaju studium, polegające na zebraniu informacji umożliwiających zrozumienie epoki i innych okoliczności powstania utworu. Dzięki takiemu szerszemu kontekstowi artysta może pełniej pojąć zamysł twórcy autora.

Tylko w ten sposób możliwe jest zapewnienie uchwycenia konotacji utworu, dzięki czemu ekspresja emocjonalna wykonania stanie się bardziej precyzyjna i doskonała, a koncepcja artystyczna twórcy i wokalisty zyskają spójność.

Choć percepcja muzyki odbywa się za pomocą zmysłu słuchu, to wykonując pieśń, duet fortepianowo-wokalny może zamienić muzykę w żywy obraz. Zbudowana przez partię fortepianu atmosfera w połączeniu z opowiedzianą przez śpiewaka fabułą przenosi słuchaczy w odległe, pełne wzruszeń scenerie. Jest to jednak możliwe tylko pod warunkiem, że artyści wywołają w sobie odpowiedni nastrój i emocje.

Sposób wykorzystania dźwięku do wyrażenia idei, uczuć i treści utworu w przypadku wykonywania pieśni od zawsze budził kontrowersje. Zdaniem autorki należy wybrać najbardziej naturalny dźwięk, na ile to możliwe, wykorzystując poznaną świadomość interpretacji muzyki, aby zinterpretować utwór w najbardziej odpowiedni sposób.

Kiedy wokalista dokonuje artystycznego opracowania utworu, przede wszystkim winien zastosować się do wskazówek wykonawczych zamieszczonych przez kompozytora w partyturze. Co więcej, konieczne jest staranne dopracowanie każdego szczegółu pieśni, w tym intensywności, tempa, emocji i dynamiki całego utworu.

Dotyczy to nie zewnętrznej ekspresji muzycznej i emocji w śpiewie, ale głębszego stanu ducha i świadomości. Aby prawdziwie zrozumieć ten aspekt, nie wystarczy odnieść się do wskazówek wykonawczych w partyturze, należy również przeanalizować i zrozumieć utwór z perspektywy artystycznej koncepcji pieśni.

Znakomici śpiewacy mają przyjemną barwę głosu i doskonałe umiejętności wokalne, ale to, co najmocniej porusza publiczność, to płynące z głębi serca, najbardziej naturalne i szczerze emocje. Połączenie głosu i fortepianu pozwala uzyskać efekt, który najwierniej odda intencje poety i kompozytora.

Podsumowanie

Chociaż omówieni w niniejszej dysertacji chińscy i niemieccy poeci i kompozytorzy pochodzą z różnych okresów i różnych środowisk społecznych, ich pieśni łączą pewne podobieństwa pod względem tekstury, tonalności i harmonii, choć jednocześnie wykazują one także właściwe sobie, odmienne cechy estetyczne. W analizie chińskich i niemieckich piosenek artystycznych autorka wykazała szereg podobieństw w twórczości o tematyce miłosnej, co odzwierciedla powszechność i głębokie zrozumienie tej uniwersalnej emocji. Miłość uważana jest za jedno z najistotniejszych uczuć towarzyszących człowiekowi. Zarówno chińskie, jak i niemieckie pieśni artystyczne skoncentrowane są na wyrażeniu złożoności miłości poprzez ukazanie głębokich emocji. Połączenie słów i melodii pozwala przedstawić w utworze liczne aspekty miłości, takie jak: radość, smutek, szczęście i strata. Tak intensywne przedstawienie emocji sprawia, że utwór pozwala słuchaczowi współodczuwać i doświadczać bogactwa miłości.

Chińskie i niemieckie pieśni podobnie czerpią z obfitości środków wyrazu muzycznego. Poprzez wznoszące się i opadające melodie, zmiany harmonii i planowanie rytmu kompozytorzy mogą lepiej zobrazować emocje i historie wyrażone w pieśniach, czyniąc temat miłości bardziej żywym i wzruszającym. Literacki wymiar tekstów jest niezwykle istotny zarówno w chińskich, jak i niemieckich pieśniach. Liczne środki stylistyczne i retoryczne wzbogacają przekaz utworu, jednocześnie pozostawiając słuchaczom więcej przestrzeni do przemyśleń, czyniąc również temat miłości bogatszym i bardziej złożonym.

Cykl pieśni *Dichterliebe* jest wyrazem doskonałych technik twórczych i niepowtarzalnego stylu. Stanowi on najpełniejszy zapis twórczych przemyśleń Schumanna, a jego refleksje można również dostrzec w interpretacji poezji i technice pisania muzyki. Głębia i samodoskonalenie przejawiające się w tym cyklu wystarczą, aby nazwać to dzieło reprezentatywnym w obszarze niemieckich pieśni. Cykl ten stał się również wzorem do naśladowania dla kolejnych kompozytorów, a jego wartość i znaczenie historyczne nie ulegają wątpliwości. Wprawdzie chińskie pieśni artystyczne pozostawały pod wpływem pieśni niemieckich, jednak nadal zachowują one unikalny chiński styl muzyczny i formę, wykorzystując m.in. tradycyjne instrumenty, charakterystyczne melodie i wariacje rytmiczne. Niniejsza rozprawa analizuje dziewięć wybitnych chińskich pieśni artystycznych, zagłębiając się w charakterystykę i style chińskiej muzyki oraz dostarczając bogatych materiałów i spostrzeżeń dla teorii muzyki. Dzięki analizie tekstów, melodii i sylwetek artystów uzyskano wgląd w społeczny, kulturowy i polityczny kontekst chińskich pieśni artystycznych, co pozwala lepiej zrozumieć współczesną historię Chin i przemiany kulturowe.

Ponadto, jako że wiele tekstów pieśni artystycznych zaczerpnięto z dzieł literatury klasycznej lub współczesnej poezji, ich zgłębianie przybliży specyfikę chińskiej literatury oraz relacje między literaturą a muzyką.

Dla pianisty bardzo ważne jest dogłębne zrozumienie różnic estetycznych i technicznych pomiędzy pieśniami chińskimi i niemieckimi. Najbardziej uderzające z nich to różnorodność barw i użycie pedałów, podczas gdy zachowanie równowagi stanowi największe wyzwanie w wykonaniu niemieckich i chińskich pieśni artystycznych. Pianista musi bowiem uwzględnić nie tylko równowagę melodii i głosu wewnętrznego, ale także równowagę kontrastu i relacji echa w liniach polifonicznych.

Chiński styl wykonawczy różni się od niemieckiego pod względem podejścia artystycznego. W tym pierwszym nacisk kładziony jest na wyobraźnię, natomiast w przypadku drugiego ważniejszą rolę odgrywa rzeczywistość. Dlatego też partia fortepianu w pieśniach niemieckich jest bardziej szczegółowa w przedstawianiu obrazów artystycznych, w chińskich pieśniach artystycznych partia fortepianu dąży zaś do oddania atmosfery dzięki zastosowaniu różnych brzmień i użycia pedałów. Z tego względu pianista powinien opanować wszelką technikę pianistyczną wraz z odpowiednim używaniem pedałów, aby oddać głębię tonu dla każdego dźwięku i skali klawiatury. Pianiści i śpiewacy winni omawiać sposoby wykonania pieśni i dzielić się przemyśleniami na temat interpretacji muzyki, gdyż różne punkty widzenia mogą okazać się inspirujące i przynieść efekt w postaci bardziej wszechstronnego i pełniejszego zrozumienia utworu. Wszelkie obszary, które nie zostały zauważone podczas praktyki indywidualnej, należy skorygować na drodze współpracy. Podsumowując, chińskie i niemieckie pieśni o tematyce miłosnej cechuje wiele podobieństw, co pozwala twórcom obu tych krajów inspirować się nawzajem i wspólnie budować bogaty i wzruszający świat muzyki.

Kompozycje kameralne na fortepian odegrały istotną rolę w rozwoju pieśni. W zespołach kameralnych fortepian nie pełni jedynie funkcji akompaniamentu. Za sprawą swojego brzmienia oraz dzięki technice i ekspresji pianisty nadaje utworom głębokie konotacje muzyczne i stanowi doskonałą podstawę współdziałania głosu i instrumentu w pieśniach. Wymagania techniczne fortepianu i bogactwo ekspresji muzycznej pozwalają kompozytorom przyjąć odkrywcze i innowacyjne podejście w tworzeniu pieśni. Twórcy zakorzenieni w różnych kulturach dzięki wyjątkowemu brzmieniu fortepianu komponowali utwory o niepowtarzalnych cechach narodowych

i unikalnym stylu, co nie tylko sprzyjało rozwojowi kameralistyki, ale również wprowadziło nową artystyczną energię do gatunku muzycznego, jakim są pieśni.

W niniejszej rozprawie podjęto próbę zrozumienia kontekstu, historii i tła społecznego kultury Niemiec i Chin poprzez analizę tekstu i struktury muzycznej, odpowiednio, pieśni niemieckich i chińskich pieśni artystycznych. Przedstawiona analiza pomaga pogłębić zrozumienie różnych kultur i promuje rozwój badań międzykulturowych. Prezentując twórcze osiągnięcia muzyczne z zakresu pieśni różnych krajów, autorka przyczynia się do międzynarodowej wymiany i współpracy akademickiej oraz pomaga budować bardziej inkluzywne i zróżnicowane środowisko akademickie. Niniejsze opracowanie może stanowić przydatne odniesienie dla przyszłych inicjatyw w dziedzinie pieśni i fortepianowej muzyki kameralnej w ramach współpracy międzynarodowej.

Podziękowania

W procesie tworzenia niniejszej pracy doktorskiej otrzymałam wsparcie od wielu osób, za co składam im najserdeczniejsze podziękowania.

Przede wszystkim chciałabym podziękować mojej promotorce, Pani Profesor Joannie Malakiewicz, za udzielanie mi profesjonalnych wskazówek i wsparcia zarówno w sferze dotyczącej gry na fortepianie, jak i analizy i interpretacji utworów. Zaufanie, jakim obdarzyła mnie Pani Profesor, dodaje mi pewności siebie i pozwala śmiało podążać naprzód.

Chciałabym również podziękować profesorom Burkhardowi Kehringowi, Svenowi Birchowi, Irene Uss Armoniene, Lelde Tirele i dr Mischy Kozłowskiemu, którzy udzielali mi cennych rad i sugestii dotyczących mojego występu, co umożliwiło udoskonalenie i rozwój mojej pracy dyplomowej i nagrania.

Ponadto chciałabym wyrazić wdzięczność współpracującym ze mną wokalistom, sopranistkom Chen Xiaohe i Yao Li, a także barytonowi Lin Zhiwei, oraz inżynierowi nagrań Marcinowi Studniarzowi. Wasze zaangażowanie i pomoc były kluczowe dla powodzenia mojej pracy.

Na koniec chciałabym gorąco podziękować mojej rodzinie i przyjaciołom za ich bezinteresowne wsparcie i zrozumienie podczas całej mojej kariery akademickiej. Ich pomoc i życzliwość sprawiają, że czuję się spełniona i nie brak mi odwagi do kontynuowania mojej pracy naukowej.

Jeszcze raz chciałabym wyrazić moje serdeczne podziękowania dla wszystkich, którzy mnie wspierają!

Bibliografia

I. Pozycje książkowe

Arthur Komar, Schumann Dichterliebe: An Authoritative Score Historical Background Essays in Analysis News and Comments, W. W. Norton& Company, New York, 1971.

Barbara Meister, An introduction to the art song, Taplinger Pub Co, New York, 1980.

Bao Jing, Literature Research Institute of Chinese Academy of Social Sciences-Research Materials of Liu Bannong- Complete History of Chinese Literature, Modern Volume 61, Intellectual Property Publishing House, Beijing, 2011.

Beate Julia Perry, Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Carol Kimball, "Hugo Wolf": in A Guide to Art Song Style and Literature, Hal Leonard Corporation, Revised edition, Milwaukee, 2006.

Charles Rosen, "Robert Schumann, a Vision of the Future," in Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2012.

Chen Yingshi and Chen Lingqun, A Brief History of Chinese Music, Higher Education Press, Beijing, 2006.

David Ferris, Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle, Oxford University Press, Oxford, 2000.

Encyclopedia of China Editorial Committee, Music and dance volume, Encyclopedia of China Publishing House, Beijing, 2002.

Eric Frederick Jensen, Schumann, Oxford University Press, Oxford, 2012.

Ewen David, The Complete Book of 20th Century Music, Prentice-Hall, New York, 1952.

Han Bin, *Eighteen Lectures on Appreciation of Art Songs*, Beijing Normal University Press, Beijing, 2016.

Hanna Spencer, "Book of Songs," in Heinrich Heine, Twayne Publishers, Boston, 1982.

Huang Zi . *Textbook of Fuxing Junior Middle School-Music (Books 1-6)*, General Ideas of the Editors, The Commercial Press, Shanghai, 1933.

Jeffrey L.Sammons, *Heinrich Heine: A Modern Biography*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1979.

Jurgen Thymel, "Schumann: Reconfiguring the Lied," in *The Cambridge Companion to the Lied*, edited by James Parsons, Cambridge Companions to Music, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Liao Changyong, *A Hundred History of Chinese Art, Volume I*, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2020

Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied*, Amadeus Press, Portland, 1993.

Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, The United Kingdom, 1999.

Mosco Carner, *Hugo Wolf Song*, British Broadcasting Corporation, London, 1982.

Nancy Reich, *Clara Schumann : the artist and the woman*, Cornell University Press, New York, 1988

Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization* W.W. Norton, New York, 1997.

Qian Renkang, *The Life and Creation of Huang Zi*, People's Music Publishing House, Beijing, 1997.

Richard Stokes, *The Book of Lieder: The Original Text of Over 1000 Songs*, Faber and Faber, London, 2005.

Robert Schumann, Edited by Konrad Wolff , Translated by Paul Rosenfeld, *On Music and Musicians*, University of California Press, Berkeley, 1983.

Robert Spillman, *The art of accompanying: Master lessons from the repertoire*, Schirmer Books, New York, 1985.

Rufus Eugene Hallmark, *The Genesis of Schumann's Dichterliebe: a source study*, UMI Research Press (Studies in Musicology No.12) , Ann Arbor, 1979.

Rufus Hallmark, "The Poet Sings", in *German Lieder in the Nineteenth Century*, Routledge, The United Kingdom, 2010.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Xia Yanzhou, *A Concise History of Modern and Contemporary Chinese Music*, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2009.

Yan Hanyue, *100 Classic Creations of Schumann and their Stories*, Jiahe Culture, Taipei, 2010.

Zhang Rui, *The Joy of Snowflake*, Tianjin Baihua Wenyi Press, Tianjin, 2009.

Zhang Xiaonong, *History of Chinese Vocal Music*, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2015.

Zhao Yuanren, *New Poetry Anthology*, Shanghai Commercial Press, Shanghai, 1928.

Zhao Yuanren, *The Autobiography of Zhao Yuanren in his Early Years*, Yuelu Press, Changsha, 2017.

Zhang Jingwei, *Search History — Selected Papers on Chinese Modern and Contemporary Music*, Appendix: Index of the School Music and Song, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2004.

Zhu Dongrun, *The Biography of Luyou*, People's Literature Publishing House, Beijing, 2007.

II. Artykuły i prace naukowe

Agawu V. Kofi, *Structural 'Highpoints' in Schumann's 'Dichterliebe'*, „Music Analysis” 1984, Vol. 3, No. 2.

Davidson Hubert Neil, *'Dichterliebe' by Robert Schumann*, the North Texas State University 1957.

Fan Linlin, *On the aesthetic significance of the musical form structure of “exposition, development, transition, recapitulation” in folk songs*, „Yellow River of the Song” 2015.

Guo Biao and Jia Guoyu, *Viewpoints on Singing Chinese Art Songs*, „Journal of Shanghai Normal University” 1992, No. 2.

Hallmark Rufus, *The Sketches for Dichterliebe*, „19th Century Music” 1, No. 2, November 1977.

Jaan-Ay Tyan, *A Performer's Guide to Selected Chinese Art Songs By Twentieth-Century Chinese Composers*, 2003.

Liu Jianhui, *Explore the Beauty of Chinese Art Songs – Case Study of Art Song Spring Nostalgia by Huang Zi*, „Youth Years”, Feb. 2022.

Liu Xun, *About How Can I Not Think of Her*, „Wenshi Jinghua” (Essence of Culture and History), Jun. 2013.

Lu Jianfei and Li Hao, *Research on the Poetries of Zou Difan since the New Period*, „Dynamics of Social Sciences” 2019.

Miao Yaoyun, *A Performer's Guide to Robert Schumann's song cycles – Frauenliebe und -Leben op. 42 and Dichterliebe op. 48*, The University of Oregon 2021.

Randel Don Michael, *Congruence between Poetry and Music in Schumann's Dichterliebe*, „19th-century Music”, University of California Press 2014.

Robinson Justin, *Schumann's "Dichterliebe": A revelation of a great composer's life and passion*, Liberty University 2019.

Wang Qian, *Study on the Characteristics of Piano Accompaniment in Ding Shande's Art Songs*, „Art Research” 2014.

Michael Scott, *Schumann and the Development of the Collaborative Relationship between Voice and Piano in Opus 48 Dichterliebe*, University of Kansas 2014.

Xia Xiaoyan, *The History of Chinese Art Songs in the First Half of the 20th Century*, „Sounds of the Nature/Journal of Tianjin Conservatory of Music” 78, No. 3, January 2004.

Yuan Yan, *Remembering Li Weining in Discussion on Journey to Yumen Pass*, „World Daily” (New York Edition) 2005.

Yuan Zhan, *Discussion on “Jade Gate Pass: A Border Outpost” and Memories of Li Weining*, „World Journal” (New York Edition), March 2005.

Zhu Shaofen, *The exposition, the development, the transition and the recapitulation in the structure of traditional Chinese music*, „Grand View of Art” 2023.

Źródła przykładów nutowych i publikacji

Przy nagraniu *Dichterliebe* autorka współpracowała z barytonem, wykorzystując partytury pochodzące z Edition Peters. Spośród wydań *Dichterliebe* autorka poleca następujące wydawnictwa.

Bärenreiter Verlag

<https://www.baerenreiter.com/en/>

Heinrich-Schütz-Allee 35-37, 34131 Kassel, Germany

Henle Verlag

<https://www.henle.de/cn/>

Forstenrieder Allee 122, 81476 München, Germany

W Chinach wiele wydawnictw zajmuje się dystrybucją utworów z okresu od ubiegłego wieku do czasów współczesnych, jednak strony internetowe wielu wydawców są dostępne wyłącznie w języku chińskim. Poniżej znajduje się zestawienie wydawców oferujących nuty, stanowiące godny polecenia materiał wyjściowy w poszukiwaniu repertuaru.

People's Music Publishing House 人民音乐出版社

<http://www.rymusic.com.cn>

Jia 55 Chaoyangmen Inner Street, Dongcheng District, Beijing 100010, P.R. China

Central Conservatory of Music Press 中央音乐学院出版社

<http://press.ccom.edu.cn>

43 Baojia Street. Xicheng District, Beijing 100031, P.R. China

Shanghai Music Publishing House 上海音乐出版社

<http://www.smph.cn>

6F, Block A, Century Publishing Park, Lane 159, No. Jing Road, Minhang District, Shanghai 201101. P.R. China

Shanghai Conservatory of Music Press 上海音乐学院出版社

<http://www.shcmpress.com>

20 Fenyang Road, Xuhui District, Shanghai 200031, P.R. China

Poniżej znajdują się źródła partytur i publikacji dziewięciu pieśni wykorzystanych w niniejszej rozprawie i w nagraniach autorki.

Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta and *Ou Ran* edited by Liao Changyong, from *A Century Collection of Chinese Art Songs*, published by Shanghai Conservatory of Music Press 2020

Cai Lian Yao and *Chun Si Qu* by Huang Zi, from *Selected Solo Songs of Huang Zi*, published by Shanghai Music Publishing House 1958

Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui by Ding Shande, from *Art Song Collection of Ding Shande*, published by Shanghai Conservatory of Music Press 2006

Shan Zhong by Chen Tianhe, edited by Chen Hui, from *Selected Musical Works of Chen Tianhe*, published by Shanghai Conservatory of Music Press 2012

Ge and *Dao Shi Qu De Ai* by Zhang Rui, from *Joy of Snowflakes – Art Song Collection of Zhang Rui*, published by Baihua Literature and Art Publishing House 2009

Chai Tou Feng by Zhou Yi, edited by Zhou Zheng, from *12 Art Songs by Zhou Yi*, published by Shanghai Conservatory of Music Press 2022

Cai Yifan Nagrania dyplomowe

(Utwory nagrano w kolejności zgodnej ze spisem treści pracy doktorskiej)

Część I Początek miłości

1. Im wunderschönen Monat Mai
2. Aus meinen Tränen sprießen
3. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne
4. Wenn ich in deine Augen seh'
5. Ich will meine Seele tauchen
6. Im Rhein, im Heiligen Strome
7. Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta
8. Ou Ran
9. Cai Lian Yao
10. Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui

Część II Zmiany w miłości

11. Ich grolle nicht
12. Und wüssten's die Blumen
13. Das ist ein Flöten und Geigen
14. Hör'ich das Liedchen klingen
15. Ein Jüngling liebt ein Mädchen
16. Am leuchtenden Sommermorgen
17. Ich hab'im Traum geweinet
18. Allnächtlich im Traume
19. Chun Si Qu
20. Shan Zhong

Część III Koniec miłości

21. Aus alten Märgchen
22. Die alten bösen Lieder
23. Ge
24. Dao Shi Qu De Ai
25. Chai Tou Feng

Sopran I Chen Xiaohe

Sopran II Yao Li

Baryton Lin Zhiwei

Realizator dźwięku Marcin Studniarz

Miejsce nagrania: Studio Koncertowe Polskiego Radia im.
Witolda Lutosławskiego

ul. Zygmunta Modzelewskiego 59, 00-977 Warszawa, Poland

Cykl pieśni niemieckich - Dichterliebe w S2

S2 – Model Steinway D #438031

Data nagrania: 09/11/2023

Pieśni chińskie w Sali Koncertowej

Data nagrania: 02/08/2023

Sala Koncertowa – Model Steinway D #572795

CD2

Cai Yifan Nagrania dyplomowe (Utwory nagrano w kolejności zgodnej z numeracją chińskich pieśni artystycznych oraz cyklu niemieckich pieśni)

Część pierwsza:

Pieśni chińskie

1. Zhao Yuanren-Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta
2. Li Weining-Ou Ran
3. Huang Zi-Cai Lian Yao
4. Ding Shande-Ai Ren Song Wo Xiang Ri Kui
5. Huang Zi-Chun Si Qu
6. Chen Tianhe-Shan Zhong
7. Zhang Rui-Ge
8. Zhang Rui-Dao Shi Qu De Ai
9. Zhou Wenzhong-Chai Tou Feng

Sopran I Chen Xiaohe

Sopran II Yao Li

Baryton Lin Zhiwei

Realizator dźwięku Marcin Studniarz

Miejsce nagrania: Studio Koncertowe Polskiego Radia im.

Witolda Lutosławskiego

ul. Zygmunta Modzelewskiego 59, 00-977 Warszawa,

Poland

Pieśni chińskie w Sali Koncertowej

Data nagrania: 02/08/2023

Sala Koncertowa – Model Steinway D #572795

Cykl pieśni niemieckich - Dichterliebe w S2

S2 – Model Steinway D #438031

Data nagrania: 09/11/2023

Część druga:

Robert Schumann-Dichterliebe Op.48

1. Im wunderschönen Monat Mai
2. Aus meinen Tränen sprießen
3. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne
4. Wenn ich in deine Augen seh'
5. Ich will meine Seele tauchen
6. Im Rhein, im Heiligen Strome
7. Ich grolle nicht
8. Und wüssten's die Blumen
9. Das ist ein Flöten und Geigen
10. Hör'ich das Liedchen klingen
11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen
12. Am leuchtenden Sommermorgen
13. Ich hab' im Traum geweinet
14. Allnächtlich im Traume
15. Aus alten Märchen
16. Die alten bösen Lieder