

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Baihua Chen

**Współczesne chińskie pieśni artystyczne do tekstów starożytnej
poezji. Różnice techniczne i interpretacyjne między Bel canto a
Chińskim śpiewem tradycyjnym.**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Mikołaja Moroza, prof. UMFC

Warszawa 2025 rok

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

Data Podpis promotora pracy

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *„Współczesne chińskie pieśni artystyczne do tekstów starożytnej poezji. różnice techniczne i interpretacyjne między Bel canto a Chińskim śpiewem tradycyjnym”* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

Data Podpis autora pracy

Opis dzieła artystycznego

Chińska pieśń artystyczna jest istotnym elementem kultury muzycznej Chin, łączącym starożytną poezję i współczesne kompozycje muzyczne. Niniejsza rozprawa doktorska bada, w jaki sposób chińska poezja klasyczna jest adaptowana do formy pieśni artystycznej, ze szczególnym uwzględnieniem jej struktury muzycznej, interpretacji wokalne oraz technik akompaniamentu fortepianowego. Analizie poddano wybrane utwory reprezentujące różne epoki historyczne i stylistyczne, porównując je z zachodnimi pieśniami artystycznymi. Badanie wskazuje na unikalne cechy chińskiej pieśni artystycznej, takie jak specyficzna relacja między melodią a tonalnością, wykorzystanie pięciotonowej skali oraz wpływ filozofii konfucjańskiej i taoistycznej na interpretację muzyczną. Rozprawa podkreśla również różnice między zachodnią techniką bel canto a tradycyjnymi technikami wokalnymi stosowanymi w Chinach. Ostatecznie praca stanowi wkład w rozwój badań nad chińską pieśnią artystyczną i jej znaczeniem w kontekście globalnym.

Słowa kluczowe: chińska pieśń artystyczna, poezja klasyczna, technika wokalna, akompaniament fortepianowy, Bel canto, muzyczna interpretacja.

Spis treści

Spis treści	1
Rozdział 1 Starożytna poezja chińska	4
Wprowadzenie	4
1.1 Starożytna poezja chińska	4
1.1.1 Koncepcja starożytnej poezji chińskiej	4
1.1.2 Historia i rozwój	5
1.1.3 Charakterystyka starożytnej poezji i liryki chińskiej	7
Rozdział 2 Chińska sztuka piosenki poezji	9
2.1 Pieśń artystyczna	9
2.2 Przegląd starożytnych chińskich pieśni artystycznych	10
2.2.1 Okres chińskiego społeczeństwa feudalnego	11
2.2.2 Okres szkolnych pieśni	11
2.2.3 Okres Ruchu 4 Maja	12
2.2.4 W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku	12
2.2.5 Kulturowa Rewolucja Proletariacka	13
2.2.6 Okres reform i otwarcia	13
2.3 Różnice między starożytną chińską poezją i pieśnią artystyczną a współczesną pieśnią artystyczną	13
2.3.1 Tekst poezji klasycznej	13
2.3.2 Forma muzyczna	14
2.3.3 Akompaniament	15
2.3.4 Pięć tonów	15
Rozdział 3 Różnice między techniką śpiewu operowego a tradycyjnymi technikami śpiewu ludowego w Chinach (teoria)	18
3.1 Różnice w układzie oddechowym	19
3.2 Narządy wokalne (głosowe)	23
3.2.1 Struktura kostna krtani	24
3.2.2 Mięśnie krtaniowe	25
3.2.3 Struny głosowe w ich funkcji fonacyjnej	27
3.3 Organ rezonansowy	31
3.4 Organ fonacyjny	35
Rozdział 4 Moje siedem chińskich pieśni artystycznych	40

4.1 Ciche myśli nocne	40
4.1.1 Autor Tekstu	40
4.1.2 Kompozytor	40
4.1.3 Analiza Poezji	41
4.1.4 Analiza Muzyczna	41
4.1.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego	43
4.1.6 Analiza Wokalna	44
4.2 Cechy szlachetne orchidei	51
4.2.1 Autor Tekstu	51
4.2.2 Kompozytor	51
4.2.3 Analiza Poezji	52
4.2.4 Analiza Muzyczna	53
4.2.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego	58
4.2.6 Analiza Wokalna	61
4.3 Przybijanie do Klonowego Mostu w nocy	68
4.3.1 Autor Tekstu	68
4.3.2 Kompozytor	68
4.3.3 Analiza Poezji	69
4.3.4 Analiza Muzyczn	70
4.3.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego	71
4.3.6 Analiza Wokalna	75
4.4 Potrójna rymowanka na granicy	80
4.4.1 Autor Tekstu	80
4.4.2 Kompozytor	80
4.4.3 Analiza Poezji	80
4.4.4 Analiza Muzyczna	82
4.4.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego	84
4.4.6 Analiza Wokalna	84
4.5 Chaitoufeng	90
4.5.1 Autor Tekstu	90
4.5.2 Kompozytor	90
4.5.3 Analiza Poezji	90
4.5.4 Analiza Muzyczna	91
4.5.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego	98

4.5.6 Analiza Wokalna	101
4.6 Qing Yu An - Festiwal Lampionów	105
4.6.1 Autor Tekstu	105
4.6.2 Kompozytor	106
4.6.3 Analiza Poezji	106
4.6.4 Analiza Muzyczna	107
4.6.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego	109
4.6.6 Analiza Wokalna	111
4.7 Wiersz o czerwonych fasolkach	115
4.7.1 Autor Tekstu	115
4.7.2 Kompozytor	116
4.7.3 Analiza Poezji	116
4.7.4 Analiza Muzyczna	116
4.7.5 Analiza akompaniamentu fortepianowego	119
4.7.6 Analiza Wokalna	120
Podsumowanie i wnioski	125
Bibliografia	129
Monografie	129
Artykuły	133
Netografia	136
Ilustracje	137

Rozdział 1 Starożytna poezja chińska

Wprowadzenie

Starożytna poezja chińska jest ważnym elementem kultury narodu chińskiego. Odgrywa ona istotną rolę w historii literatury chińskiej oraz ma szeroki wpływ i głębokie znaczenie dla późniejszej twórczości. Niniejszy rozdział ma na celu analizę i dyskusję na temat historii, rozwoju i cech charakterystycznych starożytnej poezji chińskiej oraz jej związków z muzyką. Aby dobrze zaśpiewać chińskie pieśni artystyczne oparte na poezji, należy najpierw zrozumieć tekst poetycki, kontekst i charakterystyczny nastrój, jaki ma być wyrażony, jak również jakie uczucia miała na myśli osoba, która napisała dany utwór w kontekście ówczesnej sytuacji historycznej. Wszystko to jest niezbędnym przygotowaniem dla wykonawcy. W dalszej części rozdziału przedstawiona zostanie historia i rozwój starożytnej poezji chińskiej.

1.1 Starożytna poezja chińska

1.1.1 Koncepcja starożytnej poezji chińskiej

Poezja wyraża pragnienia, a śpiew wyraża uczucia.¹ Śpiew i poezja od zawsze towarzyszyła ludziom przy wykonywaniu czynności życia codziennego. Utwór 《 腊 辞 》 (Grudniowe wersety) jest uważany za pierwszy przykład poezji utrwalonej na piśmie. Zawarty w dziele „Księga rytuałów”. poemat ten przypisywany jest bóstwu Szennong i był używany w obrzędach rytualnych. W „Słowniku języka chińskiego”. (VII. wydanie)² "poezja" jest interpretowana jako "poezja i proza poetycka". "Poezja" oznacza tradycyjne i współczesne wiersze chińskie, takie jak starożytna poezja wierszem, poezja rytualna i poezja z rytmicznymi zasadami, itp. Redaktorzy "Trzystu wierszy Tang" podzielili wiersze na trzy kategorie: starożytną poezję, poezję rytmiczną i wiersze końcowe. Pod względem rytmu wiersze można podzielić na starożytną poezję i współczesną poezję³, a starożytna poezja, taka jak starożytna poezja wierszem, poezja rytualna i poezja z rytmicznymi zasadami, jest określana jako . Sformułowanie "Starożytna poezja" w szerszym znaczeniu dotyczy głównie starożytnej poezji wierszem, która jest podzielona na dwie kategorie: współczesną i starożytną. 平 仄⁴(Po pojawieniu się świadomości o odróżnianiu czterech tonów w języku chińskim) zaczęto zwracać większą uwagę na rytmikę wiersza.

¹ Xǔ Shèn: "Shuōwén Jiězhì (4)", Pekin: Wydawnictwo Zhōnghuá 2018.

² 中国社会科学院语言研究所词典编辑室: "现代汉语词典 (第 7 版)", Pekin: Wydawnictwo Shāngwù Yīnshūguǎn 2016.

³ Wáng Lì: "Shīcí Gélǜ", Pekin: Wydawnictwo Zhōnghuá 2012, str. 19.

⁴ "Pingze" to termin w chińskiej poezji, który odnosi się do wzorców akcentu sylabowego i tonu, które są używane do tworzenia efektów rytmicznych i melodycznych w języku.

"Cí" (词) to gatunek literacki powstały w okresie Pięciu Dynastii i Tang, popularny w okresie Song. Ye Jiaying opisał chińskie "ci" jako kształtujące się od późnej dynastii Tang i Pięciu Dynastii, przez okres dwóch dynastii Song, który można podzielić na trzy etapy: "ci" jako pieśń, "ci" o charakterze poetyckim i "ci" o charakterze eseju. Zhang Huiyan opisał pochodzenie "ci" jako: "ci" wywodzi się z poetów Tang, którzy połączyli dźwięki ludowej pieśni, tworząc nową formę wiersza, którą nazwali "ci"⁵. Zhang Huiyan kiedyś stwierdził, że pochodzenie formy literackiej "ci" sięga do poezji epoki Tang, kiedy to poeci wykorzystywali elementy muzyczne z gatunku yuefu, aby stworzyć nowe rytmy, a tym samym ukształtować "omawianą" formę literacką. Ze względu na silne związki z muzyką, nazywano ją "ci"⁶. W początkowej fazie, "ci" (词) narodził się jako popularna forma liryczna śpiewana na bankietach i przyjęciach, stanowiąca literacki styl, który pozwalał dowolnie bawić się piórem. Poprzez opis tęsknoty miłosnej, rozstania z ukochanymi, pięknych kobiet i miłości, pisarze przypadkiem ujawnili pewną głęboko ukrytą emocjonalną esencję swojej podświadomości, wyrażając subtelne znaczenie i emocje, które można badać i odkrywać⁷.

Powszechnym przyzwyczajeniem jest nazywanie poezji przed okresem Republiki Chińskiej określeniem "starej poezji", obejmującym wiersze rymowane, wiersze klasyczne, wiersze zgodne z metryką, "ci" oraz operę północną. Dlatego począwszy od pochodzenia poezji, od pierwszego chińskiego wiersza z odległych czasów aż po skodyfikowaną poezję "Księgi Pieśni" i "Elegii z Chu", a następnie poezję z okresu Han, Wei i Sześciu Dynastii, poezję Tang i poezję Song, operę Yuana, poezję Ming i Qing, wszystko to można zaliczyć do zakresu badań nad starą poezją.

1.1.2 Historia i rozwój

Wczesny rozwój.

Początki starożytnej poezji chińskiej sięgają okresu przedcesarskiego i "Księgi Pieśni" (chiń. 诗经 shī jīng)⁸. "Księga Pieśni" nie tylko stanowi skarbnicę starożytnej literatury chińskiej, ale również jest ważnym źródłem historycznym dla starożytnego społeczeństwa. Wywarła ona głęboki wpływ na literaturę, myśl i kulturę w późniejszych czasach. Po "Księdze Pieśni", chińska poezja starożytna przechodziła przez różne okresy historyczne, takie jak okres Walczących Królestw, Qin i Han, Wei i Jin, dynastie Południowe i Północne, a

⁵ Ye Jiaying: „Lekcje poezji i prozy starożytnej Chin”, wydawnictwo Sanlian Shudian Pekin/Hong Kong/Taipei, 2018, strona 8.

⁶ Zhang Huiyan, "Selected Ci Poetry", Pekin: Zhonghua Book Company, 1957, p. 7.

⁷ praca Zhang Chunhua "Badania nad teorią interpretacji poezji klasycznej Ye Jiaying" Wuhan: Central China Normal University Press, wydanie z 2015 r., s. 59-60.

⁸ "Księga Pieśni" to najwcześniejszy zbiór wierszy w Chinach, zawierający dzieła wielu starożytnych poetów, w tym wiele klasycznych wierszy, które przetrwały do dzisiaj.

także okresy Tang i Song. Każdy z tych okresów charakteryzuje się innymi cechami literackimi i osiągnięciami artystycznymi. Na przykład poezja z okresu Walczących Królestw skupiała się na wyrażaniu myśli, podczas gdy poezja z dynastii Tang była bardziej yła poświęcona bardziej połączeniu muzyki na połączeniu muzyki i literatury, tworząc unikalny styl "muzyki literackiej".

Okres świetności poezji Tang

Okres Tang jest uważany za okres świetności poezji starożytnej Chinach. Dzięki swojemu pięknemu językowi i głębokim myślom, poezja Tang stała się ważnym przedstawicielem starożytnej literatury chińskiej. Wśród poetów epoki Tang było wielu znakomitych mistrzów, takich jak Li Bai, Du Fu, Bai Juyi, Wang Zhihuan, Wang Wei, Meng Haoran i inni. Ich wiersze są wciąż szeroko podziwiane i cieszą się powszechnym uznaniem.

Sukces artystyczny poezji Tang można podzielić na cztery obszary: po pierwsze, poezja charakteryzuje się pięknym stylem artystycznym i wyraźnym charakterem czasowym; po drugie, jest bogata w elementy muzyczne, często stosuje rymy i kontrasty; po trzecie, jest pełna głębokiej symboliki, co pozwala autorom wyrażać swoje myśli i emocje w sposób subtelny i głęboki; po czwarte, jest pełna filozofii i kulturowych treści, które odzwierciedlają ważne elementy kultury i humanizmu w starożytnych Chinach, stanowiąc ważny składnik chińskiej kultury i jedną z najcenniejszych pereł chińskiej kultury.

Okres świetności poezji Song

Okres Song to okres ważny dla rozwoju poezji i prozy w Chinach. Wśród rozwoju poezji w tym okresie szczególnie wyróżnia się rozwój tzw. "Song ci" - specjalnego rodzaju poezji, wywodzi się z poezji z okresu Tang i pojawia się w połowie okresu Song. Najważniejszymi twórcami tego gatunku byli Su Shi, Xin Qiji, Li Qingzhao, Lu You i inni. Ich twórczość cieszyła się wielkim uznaniem i stanowiła ważny wkład w chińską literaturę. Charakterystyczne cechy "Song ci": silna melodyjność, piękne językowe Rys, wyraz osobistej refleksji i emocji, jak również wyrazisty klimat i styl epoki.

Okres świetności poezji Yuan

Okres Yuan było ważnym okresem rozwoju chińskiej sztuki teatralnej, a tzw. "opera Yuan", określana terminem "Yuan qu", była jej reprezentatywną formą. Yuan qu w tym przypadku nie odnosi się do muzyki, ale do cechy pisania, która została później nazwana qu przez potomnych. Yuan qu charakteryzował się silną melodyjnością, integracją słów i muzyki, zawiłą fabułą i wyraźnymi postaciami, posiadał także głębokie kulturowe znaczenie historyczne. Rozwój yuan qu otworzył drzwi dla różnorodności chińskiej literatury.

Okres świetności poezji Ming i Qing

Okres Ming i Qing był późnym okresem rozwoju poezji w Chinach. Poeci z okresu Ming charakteryzowali się różnorodnymi formami literackimi i głębokimi myślami, Poeci, tacy jak Yang Shen, Tang Yin i inni, z okresu Ming charakteryzowali się różnorodnymi formami literackimi i głębokimi myślami, natomiast poeci, tacy jak Yuan Mei, Nalan Xingde, Li Yu i inni, z okresu Qing z kolei mieli za główną cechę władanie subtelnymi i delikatnymi emocjami. W twórczości poetyckiej z okresu Ming-Qing widać wyjątkową ekspresję w formie artystycznej i wyrażanych ideach.

1.1.3 Charakterystyka starożytnej poezji i liryki chińskiej

Chińskie starożytne wiersze i poezja charakteryzują się wyraźnymi cechami artystycznymi, które objawiają się przede wszystkim w następujących aspektach:

Spektrum

Chińska poezja i proza poetycka ma bardzo szeroką zawartość, obejmującą opisy natury i portretowanie postaci, a także odnoszącą się do myśli, filozofii, historii i kultury. Ta szeroka tematyka sprawia, że chińska poezja i proza poetycka są ważnymi elementami kultury chińskiej.

Bardzo różnorodny sposób prezentacji

Chińska poezja starożytna ma bardzo różnorodne sposoby prezentacji, obejmujące zarówno lirykę, narrację, dyskusję, opis, jak i różne rodzaje poezji muzycznej. Różnorodność ta sprawia, że chińska poezja starożytna posiada bardzo wysoki stopień różnorodności artystycznej.

Piękna forma artystyczna

Chińskie antyczne wiersze dążą do osiągnięcia piękna w formie artystycznej, zwracają uwagę na rytm i metrum, stosując techniki /"Pingze", "rym"⁹ itp., dzięki czemu wiersze podczas recytacji mają wysoki stopień muzyczności i rytmiczności. Jednocześnie język chińskich antycznych wierszy jest bardzo zwięzły, wyrafinowany, bogaty w obrazy i wyrazistość, co odzwierciedla artystyczne cechy i estetyczne dążenia chińskiej kultury.

Bogata kulturowa i historyczna treść.

Chińskie antyczne wiersze mają głębokie korzenie w historii i kulturze, dotyczą treści związanych z chińską historią, kulturą, filozofią i innymi dziedzinami, stanowiąc ważną część chińskiej kultury. Chińskie antyczne wiersze mają unikalną wartość historyczną i kulturową w wyrażaniu myśli, emocji i przekazywaniu kultury.

⁹ pinze and "Rym" odnosi się do powtórzenia podobnych dźwięków, zwykle na końcu słów, w dwóch lub więcej wersach wiersza lub piosenki. Rymowanie jest często stosowane w poezji, aby stworzyć efekt muzyczny i rytmiczny, a także podkreślić pewne słowa lub pomysły.

Nastrój poetycki i filozofia

Chińska poezja starożytna podkreśla nastrojowość i filozofię, skupiając się na wyrażeniu uczuć i myśli autora poprzez poezję, a nie prostym opisie faktów. Poprzez metaforyczne opisy, odniesienia do historii i kultury oraz opisy przyrody, poezja starożytna wyraża głębokie myśli filozoficzne za pomocą intuicyjnego wyrażenia emocji przez poetę, co sprawia, że poezja nie jest tylko formą literacką, ale również wyrazem duchowej i kulturowej wartości. Wang Guowei kiedyś powiedział: “W poezji wszystkie opisy krajobrazów w rzeczywistości są wyrażaniem emocji”. Aby poeta mógł wyrazić emocje i myśli w swoich wierszach, musi użyć myśli obrazowej, aby wtopić swoje osobiste emocje w jedno lub wiele przedmiotów, aby wiersze odzwierciedlały intencje i emocje autora, a poprzez nadanie nowych znaczeń przedmiotom, dalsze wyrażenie emocji poprzez język.

Podsumowując chińska poezja starożytna ma unikalne piękno i wartość w wyrażaniu duchowości, myśli i emocji ludzkich.

Rozdział 2 Chińska sztuka piosenki poezji

Wprowadzenie

Aby zrozumieć istotę danej rzeczy, najlepiej jest najpierw zbadać jej pochodzenie. Podobnie jak w przypadku poznania ludowych obyczajów kraju, najlepiej jest najpierw poznać jego historię i kulturę. Tak samo jest z chińską muzyką artystyczną. Choć przeszła już stuletni proces rozwoju w dziedzinie sztuki wokalne w Chinach, sztuka piosenki artystycznej nadal pozostaje dość niejasnym pojęciem. Co to jest chińska muzyka artystyczna? Jak powinna być analizowana i interpretowana? Przedstawione problemy stanowią od wielu lat obiekt intensywnych badań, jednak wciąż nie uzyskano do tej pory satysfakcjonującej odpowiedzi. Jeśli będziemy mogli najpierw zrozumieć podstawowe pytanie, skąd pochodzi sztuka artystycznej piosenki, wiele sporów zostanie rozwiązanych. Z tego względu, aby zrozumieć chińską muzykę artystyczną, trzeba najpierw zrozumieć pojęcie sztuki artystycznej piosenki.

2.1 Pieśń artystyczna

Pieśni artystyczne, znane także jako "Lieder" w języku niemieckim, to forma muzyki klasycznej, która łączy poezję i muzykę, tworząc jedno dzieło sztuki. Gatunek ten powstał w Niemczech pod koniec XVIII wieku i od tamtego czasu rozprzestrzenił się na inne kraje, w tym na Austrię, Francję i Stany Zjednoczone. W tym rozdziale będziemy badać historię i rozwój pieśni artystycznych, od ich początków w kulturze niemieckiej po ich szeroką popularność dzisiaj.

Korzeni pieśni artystycznych można śledzić w tradycji dworskich pieśni miłosnych, które rozkwitły w średniowiecznej Europie. Te pieśni były często śpiewane przez trubadurów i minstreli, którzy występowali dla arystokracji podczas dworskich wydarzeń. Z czasem te pieśni ewoluowały w bardziej wyrafinowane formy muzyki, łącząc elementy poezji, dramatu i opowiadania.

Rozwój pieśni artystycznych jako odrębnego gatunku można prześledzić aż do ery romantyzmu w Niemczech. W tym okresie poeci, tacy jak Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller i Heinrich Heine pisali poezję, która inspirowała kompozytorów, takich jak Franz Schubert, Robert Schumann i Johannes Brahms, do opracowywania ich słów na muzykę. Wspomniani kompozytorzy interesowali się tworzeniem nowego rodzaju muzyki, który miałby wyrażać emocje i doświadczenia jednostki w bardziej intymny i osobisty sposób.

Jedną z charakterystycznych cech pieśni artystycznych jest sposób, w jaki muzyka jest pisana, aby uzupełniać i podkreślać znaczenie poezji. Kompozytorzy często stosują specyficzne techniki muzyczne, takie jak chromatyka, modulacje oraz zmiany tempa i

dynamiki, aby uchwycić nastrój i emocje tekstu. Część wokalna muzyki zazwyczaj jest akompaniowana przez fortepian lub inne zespoły instrumentalne, co dodaje głębi i złożoności do ogólnego brzmienia.

Utwory pieśni artystycznych są również znane z ich bardzo ekspresyjnego i dramatycznego charakteru. Kompozytorzy i wykonawcy wykorzystują szeroki zakres technik wokalnych, takich jak vibrato, falset, i legato, aby stworzyć poczucie emocjonalnego napięcia i głębi. Teksty pieśni artystycznych często badają tematy takie jak miłość, natura i duchowość, i są charakterystyczne ze względu na zastosowanie bogatej symboliki i metafor.

Z biegiem czasu pieśni artystyczne rozprzestrzeniły się poza Niemcami, stając się popularną formą muzyki klasycznej w innych krajach. We Francji kompozytorzy, kompozytorzy, tacy jak Gabriel Fauré i Claude Debussy pisali utwory, które były inspirowane francuską tradycją melodii, podkreślającą wykorzystanie poezji i występu wokalnego do tworzenia wysoce ekspresyjnego i emocjonalnego stylu muzyki. W Stanach Zjednoczonych kompozytorzy, kompozytorzy, tacy jak Samuel Barber i Aaron Copland stworzyli własne, unikalne style pieśni artystycznych, które były inspirowane amerykańską muzyką ludową i jazzem.

Dzisiaj pieśni artystyczne nadal są ważną i żywą częścią muzyki klasycznej. Kompozytorzy i wykonawcy z całego świata kontynuują pisanie i wystawianie nowych utworów w tym gatunku, a publiczność wciąż jest zachwycona pięknem i emocjonalną siłą tych dzieł. Pieśni artystyczne są wykonywane w salach koncertowych i operowych na całym świecie i często pojawiają się w recitalach i konkursach dla wokalistów i pianistów.

Podsumowując, pieśni artystyczne są unikalnym i ważnym gatunkiem muzyki klasycznej, który łączy poezję i muzykę, tworząc potężne i wyraziste dzieło sztuki. Historia i rozwój tego gatunku ma swoje korzenie w niemieckiej tradycji dworskich pieśni miłosnych, ale rozprzestrzenił się na inne kraje i przekształcił się w bardzo wyrazisty i emocjonalny gatunek muzyki. Dlatego też pieśni artystyczne nadal są ważną i żywą częścią muzyki klasycznej, a publiczność i wykonawcy na całym świecie cieszą się pięknem i siłą emocjonalną tych dzieł.

2.2 Przegląd starożytnych chińskich pieśni artystycznych

Chińskie sztuki pieśniowe oparte na antycznych poezjach to gatunek muzyczny, w którym teksty piosenek pochodzą z poezji wybitnych poetów. Przy użyciu różnorodnych technik wokalnych oraz skomplikowanych technik kompozytorskich, poezja i muzyka są połączone, a tradycyjne chińskie instrumenty, takie jak pipa, guzheng i erhu, są używane wraz z zachodnimi instrumentami, z których jednym jest fortepian jako instrument akompaniujący. Ten gatunek jest wykonany przez solistów, którzy wyrażają swoje wewnętrzne emocje.

Rozwój chińskich sztuk pieśniowych opartych na antycznych poezjach przeszedł około pięciu okresów: okres chińskiego społeczeństwa feudalnego, okres pieśni edukacyjnych w szkołach, okres ruchu 4 maja, lata 30 i 40 XX wieku, okres rewolucji kulturalnej oraz okres reform i otwarcia.

2.2.1 Okres chińskiego społeczeństwa feudalnego

Próby łączenia poezji i muzyki w formie pieśni w Chinach można odnaleźć już w okresie przedchińskim, gdzie "Księga Pieśni" była uważana za pierwszą chińską antologię poetycką, a jej części "Daya" i "Xiaoya" stały się źródłem dla chińskich starożytnych piosenek. Rozwój poezji osiągnął swój szczyt w okresie dynastii Tang, a dzieła ówczesnych poetów zostały przetworzone na piosenkico stanowiło wówczas modny tren. W czasach dynastii Song, rozwinęła się forma poetycka zwana jako "długie i krótkie wersy"¹⁰, charakteryzująca się eleganckim stylem pisanie i łatwością do śpiewania, co pozwalało na swobodniejsze połączenie poezji z muzyką. W epoce dynastii Yuan z kolei wykorzystywano melodie utworów poetyckich do wyrażenia emocji, opisanie krajobrazów i historii. W tym okresie wykorzystywano język potoczny i dążono do prostoty i naturalności, co nadawało twórczości wyrazu ludowego stylu i lokalnego koloru. **Należy tu podkreślić, że chińska sztuka piosenki oparta na starożytnej poezji różni się od starożytnej chińskiej muzyki. Pod względem czasowym, starożytna chińska muzyka odnosi się do chińskiej muzyki przed okresem Republiki Chińskiej, natomiast sztuka piosenki oparta na starożytnej poezji powstała dopiero w czasach nowożytnych. Pod względem gatunku nadal należy do pieśni artystycznej.**

2.2.2 Okres szkolnych pieśni

Już w 1840 roku, po wojnie opiumowej, misjonarze otworzyli szkoły kościelne w Chinach. Ruch na rzecz odnowy, reprezentowany przez Liang Qichao, gruntownie przyczynił się do powstania nowych szkół i rozwoju nowego nauczania muzyki. W 1898 roku, w ramach reformy odnowy, wprowadzono lekcje "pieśni i muzyki" do nowoczesnych szkół. Wkrótce potem ci, którzy wrócili z Europy i Japonii po studiach, zaczęli propagować nauczanie piosenek i nowych piosenek w całym kraju. Te piosenki później stały się znane jako "szkolne pieśni". Większość treści piosenek szkolnych odzwierciedlała zachętę i wymóg poznania zachodniej cywilizacji naukowej, a poprzez śpiewanie piosenek przekazywano uczniom patriotyzm i nacjonalizm. Podczas tworzenia piosenek głównie łączono nowe słowa z europejskimi i japońskimi motywami muzycznymi. Niewielka część tworzonych piosenek

¹⁰ Ponieważ długość wersów w poezji Ci może się różnić, nazywa się ją także "liniami o nieregularnych długościach".

opierała się na chińskich motywach ludowych. Pojawienie się piosenek szkolnych w historii rozwoju muzyki chińskiej z drugiej strony wyraźnie określiło cel i treść edukacji muzycznej w szkołach, zmieniło tradycyjną formę edukacji i stanowiło prototyp chińskiej edukacji muzycznej w czasach nowożytnych; z drugiej strony pojawienie się piosenek szkolnych pobudziło kielkowanie muzyki i różnych form twórczości muzycznej w Chinach, przyspieszyło rozwój kształcenia nauczycieli muzyki, a duża liczba utworów muzycznych wprowadzonych do powszechnej świadomości społecznej wpłynęła znacząco na późniejszych twórców. Z tego powodu pojawienie się piosenek szkolnych jednocześnie oznaczało, że chińska edukacja muzyczna wkroczyła na nowy etap historyczny.

2.2.3 Okres Ruchu 4 Maja

Pod wpływem ruchu kulturalnego 4 maja Chiny wkroczyły w nową erę. W tym okresie powstały nowe formy w literaturze, takie jak "proza zwykła", "nowa poezja", "język narodowy" itp. W tradycyjnej literaturze artystycznej wykorzystywano jej esencję, pozbywając się niepotrzebnych elementów, co stworzyło warunki do tworzenia tekstów piosenek artystycznych. W tym okresie pojawiła się grupa nowych organizacji muzycznych, które podjęły się zadania nauczania i badania zaawansowanej wiedzy muzycznej, wpływając na popularyzację muzyki społecznej i estetykę muzyki w tamtych czasach. Wraz z powrotem grupy specjalistów muzycznych, którzy studiowali w zagranicznych krajach i przynieśli zaawansowaną wiedzę o teorii kompozycji i kulturze muzycznej Zachodzie do Chin, zawodowe wykształcenie muzyczne w Chinach zaczęło się rozwijać. Niezadowoleni z tworzenia tekstów piosenek w sposób "dopasuj słowa do melodii", zastosowali zaawansowane teorie kompozycji Zachodziei połączyli je z tradycyjnymi skalami i elementami muzycznymi Chin. Jako tekst piosenek wykorzystywano starożytną poezję lub wysokiej jakości poezję nowoczesną, a akompaniament stanowił fortepian, lub muzyka kameralna. Stworzyli oni wiele piosenek artystycznych o narodowym charakterze, które wniosły ważny wkład w nowy ruch kulturowy w tamtym czasie.

2.2.4 W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku

W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku, ze względu na wojnę i niepokoje społeczne, tworzenie piosenek artystycznych praktycznie zamarło. Wzmocnienie działań wojennych w czasie wojny antyjapońskiej w latach 40-tych, w panującym wówczas kontekście społecznym, zachęciło większą liczbę kompozytorów do tworzenia rewolucyjnych piosenek artystycznych o charakterze lirycznym i narracyjnym, skupiających się na tematach patriotycznych, walki z wrogiem, demokracji oraz krytyce japońskich działań wojennych. Liryczne piosenki o tematyce antyjapońskiej i tęsknocie za ojczyzną stały

się absolutnie przeważającym typem tworzenia piosenek. Nawet w przypadku pojedynczych wystąpień piosenek artystycznych, nie powstały żadne nowe koncepcje muzyczne i myśli muzyczne.

2.2.5 Kulturowa Rewolucja Proletariacka

W okresie od powstania nowych Chin do rewolucji kulturalnej, tworzenie piosenek artystycznych wykazywało zróżnicowane tendencje. Z jednej strony, po ośmiu latach wojny oporu i czterech latach wojny wyzwolenia, najczęstszym tematem muzyki w tym okresie byli ludzie przywódcy i budowanie socjalizmu. W czasie, gdy cały kraj dokonywał reform i innowacji w dziedzinie polityki, gospodarki i kultury, rewolucja kulturalna wpłynęła i przerwała postęp w rozwoju gospodarczym, politycznym, kulturowym i edukacyjnym nowych Chin. W tym okresie przestrzeń dla piosenek artystycznych była bardzo ograniczona. Inne rodzaje tworzenia piosenek, od tematu po styl, były podobne. Ogólnie rzecz biorąc, styl tworzenia muzyki w okresie rewolucji kulturalnej był bogaty i wspaniały, a kompozytorzy wykazywali chęć większego łączenia sztuki, kultury narodowej i masowej, a melodie i treści ludowych piosenek stawały się bardziej różnorodne i piękne, co dawało nowe możliwości ekspresji.

2.2.6 Okres reform i otwarcia

Wraz z nadejściem "reformy i otwarcia" twórczość artystyczna w Chinach wkroczyła w okres intensywnego rozwoju i renesansu. Nowy styl życia, nowa atmosfera i nowe idee wpłynęły na emocjonalne wyrażenie muzyki przez kompozytorów. W ciągu tego okresu wzrosła liczba kompozycji artystycznych, a także ich jakość w zakresie tekstów, technik kompozytorskich i sposobu śpiewania. W tym czasie pojawiło się wiele utalentowanych kompozytorów, takich jak Shi Guangnan, Gu Jianfen, Lu Zaiyi, Zheng Qiufeng i inni, którzy stworzyli wiele wybitnych dzieł. Nie tylko tworzone melodie są piękne, ale towarzyszące im utwory odzwierciedlają głębokie myśli filozoficzne, a ich teksty mają wysoką wartość literacką.

2.3 Różnice między starożytną chińską poezją i pieśnią artystyczną a współczesną pieśnią artystyczną

2.3.1 Tekst poezji klasycznej

Ze względu na różnice kulturowe i językowe między Wschodem i Zachodem, teksty poezji chińskiej w sztuce piosenki chińskiej są szczególnie wyraźne. Europejska poezja łacińska, niemiecka i francuska itp. skupiają się głównie na badaniu i wyrażaniu cech intelektualnych i filozoficznych, a podział na obrazy i struktury poetyckie jest dość prosty. Jednakże w przypadku chińskiej poezji jest inaczej. Teoria obrazu jest podstawową cechą

sztuki poetyckiej w Chinach. Struktury obrazu w chińskiej poezji mają ściśle określone typy i posiadają własne wartości artystyczne i cechy estetyczne. Równocześnie chińska poezja ma własny system norm i wymagań dotyczących struktury dźwiękowej, czyli bezpośrednio wpływa na podział struktury muzycznej utworu, czyli jego formę. Dlatego zarówno chińska sztuka piosenki na podstawie antycznej poezji, jak i sztuka piosenki, mają pewne różnice z perspektywy poezji. Połączenie tych dwóch elementów będzie miało szczególne znaczenie dla wykonawcy.

2.3.2 Forma muzyczna

Ponieważ piosenka artystyczna w kulturze Chin pojawiła się stosunkowo późno, kompozytorzy w procesie twórczym zwykle sięgają po techniki kompozycyjne wywodzące się z europejskich okresów klasycyzmu i romantyzmu. Tutaj należy wspomnieć o Chińskiej Pięcionowej Skali, której szczegółom poświęcono rozdział 2.3.4. W porównaniu z wieloma czysto instrumentalnymi formami muzycznymi, takimi jak dzieła na instrumenty klawiszowe, koncerty, muzyka kameralna i symfonia, struktura formalna piosenek jest najprostsza i najbardziej zrozumiała, ponieważ wynika ona ze struktury poezji, a struktura poezji, bez względu na czas i miejsce jej powstania, jest zwykle krótka i regularna. To prowadzi do jednej rzeczywistości - w porównaniu do struktury formalnej dzieł instrumentalnych, takich jak sonaty, koncerty, muzyka kameralna i symfonia, struktura formalna piosenki wydaje się mniej istotna i nie posiada takiego muzycznego znaczenia i roli, jaką ma struktura formalna tych dzieł. Bez względu na okres i miejsce powstania, dzieła chińskiej lub europejskiej muzyki artystycznej można ogólnie podzielić na kilka rodzajów struktury formalnej, takich jak jednoczęściowe, dwuczęściowe, trzyczęściowe i czteroczęściowe. Niemniej jednak, trzeba przyznać, że w porównaniu do ludowych piosenek i utworów z okresu przedromantycznego, dzieła muzyki artystycznej są bardziej znormalizowane i profesjonalne pod względem struktury formalnej. W porównaniu z wieloma innymi formami czystej muzyki, takimi jak muzyka instrumentalna, struktura formalna piosenek jest najprostsza i najbardziej przejrzysta. Wynika to z faktu, że jej struktura muzyczna jest ustalana przez strukturę poezji, która zawsze była krótsza i bardziej zorganizowana, niezależnie od epoki i kultury. W rezultacie piosenki wydają się mniej istotne pod względem formalnym niż koncerty, sonaty, muzyka kameralna czy symfonie, i nie mają takiego znaczenia dla muzyki, jakie zawierają w sobie inne formy muzyczne. Bez względu na epokę, chińskie i europejskie arcydzieła artystycznej muzyki wokalne można podzielić na kilka rodzajów formalnych, takich jak jednoczęściowa forma, dwuczęściowa, trzyczęściowa, czy wieloczęściowa. Nie da się jednak zaprzeczyć, że w porównaniu do ludowych pieśni i utworów muzycznych sprzed romantyzmu, piosenki

artystyczne są bardziej standardowe i profesjonalne pod względem formalnym.

2.3.3 Akompaniament

Akompaniament stanowi ważną część utworu artystycznego, natomiast fortepian jest głównym instrumentem akompaniującym w piosenkach artystycznych. Akompaniament fortepianowy w piosence artystycznej nie jest już tylko dodatkiem do wiersza i melodii wokalne, ale ma swoje własne niezależne znaczenie i stanowi wiele głosów "dyskutujących" i komunikujących się z partiami melodycznymi. Każda nuta, każdy akord, każdy wzór dźwiękowy w akompaniamencie ma swoje własne znaczenie i cel wyrazu. Jednocześnie doskonały akompaniament fortepianowy do piosenki artystycznej nie ogranicza się tylko do dopasowania do wiersza i melodii, ale pozwala na stworzenie nadbudowy muzycznej na bazie wiersza i melodii, co bardziej oddaje istotę artystycznych cech i standardów estetycznych piosenek artystycznych, w których poezja i muzyka są kompatybilne.

W Chinach, oprócz fortepianu jako instrumentu akompaniującego, kompozytorzy zwykle wykorzystują tradycyjne chińskie instrumenty, takie jak pipa, guzheng, erhu itp., łącząc techniki gry i brzmienie tych instrumentów z technikami gry na fortepianie. Z nut fortepianowych możemy wyraźnie dostrzec obecność niektórych tradycyjnych chińskich instrumentów, a kwestia ta zostanie bardziej szczegółowo omówiona w czwartym rozdziale niniejszej pracy.

2.3.4 Pięć tonów

Termin "Pięć tonów" odnosi się do pięciu dźwięków muzycznych, które wzrastają w skali dźwiękowej, od Gong (宫), Shang (商), Jue (角), Zhi (徵) do Yu (羽), które odpowiadają w przybliżeniu nutom 1(C-Do), 2(D-Re), 3(E-Mi), 5(G-Sol) i 6(A-La) w dzisiejszej notacji muzycznej. Gdy przed nutą Zhi umieszczony jest minus, a po nucie Yu dodany jest plus, ta pięciotonowa skala staje się heptatoniczna. Taka podziałka dźwięków muzycznych daje wiele różnorodnych melodii. Chociaż chińska muzyka klasyczna oparta na pięciotonowej skali nie różni się aż tak bardzo, to zachowuje piękno prostego, cichego i lirycznego stylu. Ze względu na fakt, że zarówno wysublimowana starożytna muzyka, jak i ludowe pieśni opierały się głównie na pięciotonowej skali, ten termin często odnosi się ogólnie do muzyki.



Rys 2-1

Tonalities	Note							
C natural major	C	D	E	F	G	A	B	C
C major pentatonic	C	D	E		G	A		C
C minor pentatonic	A		C	D	E		G	A

7 Tonacje Dur

Tonalities	Note					
C Major pentatonic	C	D	E	G	A	C
D	D	E	#F	A	B	D
E	E	#F	G	B	#C	E
F	F	G	A	C	D	F
G	G	A	B	D	E	G
A	A	B	#C	E	#F	A
B	B	#C	#D	#F	#G	B

7 Tonacje moll

Tonalities	Note					
C Minor pentatonic	C	bE	F	G	bB	C
D	D	F	G	A	C	D
E	E	G	A	B	D	E
F	F	bA	bB	C	bE	F
G	G	bB	C	D	F	G
A	A	C	D	E	G	A
B	B	D	E	#F	A	B

Rozdział 3 Różnice między techniką śpiewu operowego a tradycyjnymi technikami śpiewu ludowego w Chinach (teoria)

Wprowadzenie

Muzyka jest częścią kultury ludzkiej od czasów starożytnych, a każda kultura rozwijała swój własny charakterystyczny styl muzyczny. Kultura chińska ma długą i bogatą historię muzyki, a chińskie współczesne utwory artystyczne łączące poezję starożytną są tego przykładem. **W tym i w następnym rozdziale porównam i skontrastuję różnice oraz kwestie wykonawcze między Bel canto a chińskim tradycyjnym śpiewem.** Omówię unikalne cechy każdego stylu, użycie konkretnych technik oraz wyzwania stojące przed śpiewakami, gdy wykonują którykolwiek z tych stylów. Użyję przykładów z nagrań i występów, aby poprzeć swoje argumenty i przedstawić szczegółową analizę różnic i podobieństw między tymi dwoma stylami śpiewania. W kolejnych akapitach wyjaśnię różnice między Bel canto a chińskim tradycyjnym śpiewem, zbadam techniki używane w każdym stylu oraz opiszę wyzwania związane z ich wykonaniem.

„Proces śpiewania jest chwilowym połączeniem kilku dynamicznych działań: oddychania, emisji dźwięku oraz rezonansu.”¹¹ Z perspektywy fizyki, fizjologii i lingwistyki, ten proces może być zintegrowany i analizowany łącznie: powietrze jako źródło energii służące do oddychania, przepływa przez struny głosowe podczas wydechu, co powoduje vibracje strun głosowych i generuje dźwięk; pulsujący sygnał dźwiękowy generowany przez struny głosowe rezonuje przez jamę ustną, gardło, nos i jamę głowy, co powoduje efekt rezonansu dźwięku, a różnice w rezonatorach tworzą różne barwy dźwięku; dźwięk o barwie rezonansowej, charakterystycznej dla samego głosu, następnie poprzez proces artykulacji (czyli ruchy narządów artykulacyjnych, takich jak język, podniebienie miękkie, które zmieniają kształt kanału dźwiękowego, jednocześnie oddziałując z wydychanym strumieniem powietrza) przekształca się w serię złożonych samogłosek i spółgłosek, a te samogłoski i spółgłoski ostatecznie tworzą ciągły dźwięk o konkretnym znaczeniu. To naukowe podstawy, które są wspólne dla mówienia i śpiewania przez ludzi. W stanie mówienia, funkcje fizjologiczne ciała są kontrolowane naturalnie i zwykle nie wymagają specjalnej uwagi. Natomiast w stanie śpiewania, funkcje fizjologiczne ciała są **niestandardowe**, w każdym etapie procesu oddychania, emisji dźwięku, rezonansu i artykulacji każdemu z organów uczestniczących w procesie stawiane są **rosnące wymagania funkcjonalne**. Technika wokalna Bel canto kładzie nacisk na delikatność barwy dźwięku, łącząc ją z dramatycznym napięciem, a szczególnie

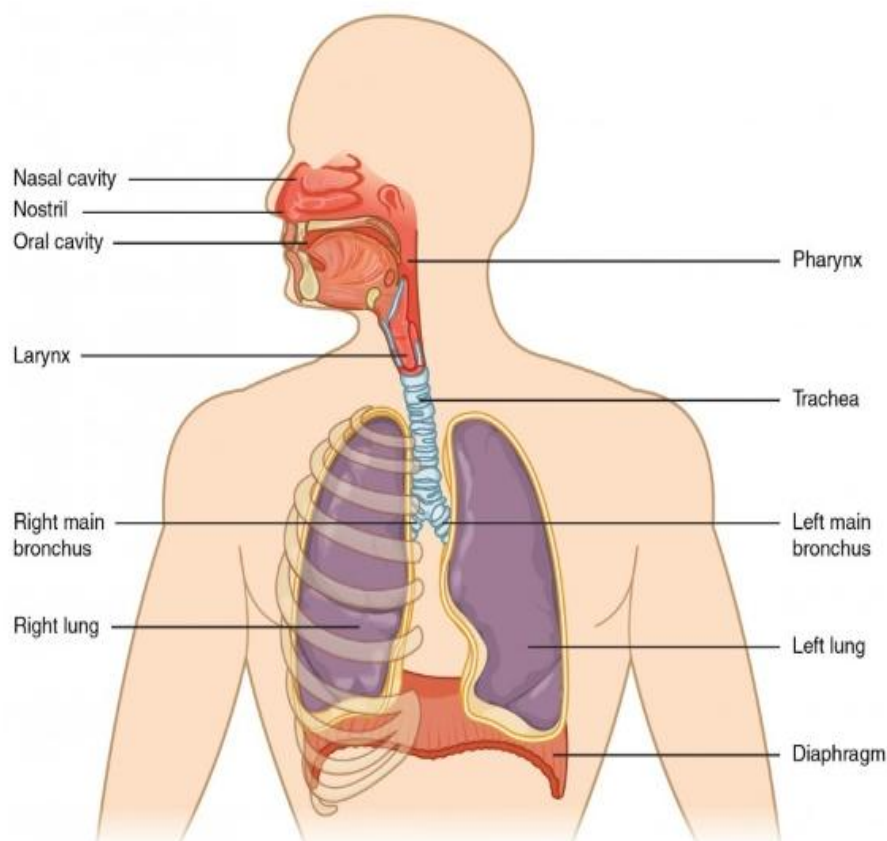
¹¹ D·Ralph· Appelman. “The Science of Vocal Pedagogy”[M]. Indiana University Press, 1986, p.9.86

dążąc do skoncentrowanego, a jednocześnie przekazującego daleko dźwięku.

Większość tradycyjnych chińskich technik śpiewu ludowego pochodzi z ludowych piosenek, oper i innych, o jasnej barwie dźwięku, wysokim rejestrze, głównie opartych na głosie fałszywym i mieszanym. Te wymagania sprawiają, że kontrola subiektywna każdego z etapów procesu fizjologicznego w stanie śpiewania stawia ciało przed skrajnym wyzwaniem. Przechodząc do wyjaśnienia, w niniejszym rozdziale zostanie dokonana analiza różnic między sztuką wokalną *Bel canto* a tradycyjnym śpiewem ludowym pod kątem czterech przedstawionych poniżej aspektów.

3.1 Różnice w układzie oddechowym

System oddechowy: System oddechowy jest źródłem energii do generowania dźwięku w śpiewie. W jego działanie zaangażowanych jest wiele narządów, które dostarczają strumień powietrza i kontrolują funkcje oddechowe. Główne elementy obejmują płuca, drogi oddechowe, klatkę piersiową oraz odpowiednie mięśnie, takie jak przepona i mięśnie brzucha. Drogi oddechowe dzielą się na górne (oddech zewnętrzny) i dolne (oddech wewnętrzny) - górne obejmują gardło, krtań, jamę ustną i nosową, a dolne łączą się z płucami za pomocą tchawicy i oskrzeli. W tym miejscu chciałbym dodać, że w zastosowanych rycinach posługuję się opisami w języku angielskim, ponieważ uważam, że ten język daje dostęp do nazewnictwa szeroko używanego w świecie naukowym szczególnie w dziedzinach medycznych i technicznych. (Rys 3-1)



Rys 3-1

Przede wszystkim, pod wpływem pracy mięśni oddechowych, klatka piersiowa się rozszerza lub kurczy, co powoduje zwiększenie lub zmniejszenie objętości klatki piersiowej. Gdy objętość klatki piersiowej się zwiększa, w płucach tworzy się podciśnienie, co powoduje, że powietrze zewnętrzne dostaje się przez tchawicę i oskrzela do płuc w celu zrównoważenia ciśnienia wewnętrznego i zewnętrznego, co umożliwia inhalację; gdy objętość klatki piersiowej maleje, ciśnienie w płucach staje się dodatnie, co powoduje wydalenie powietrza przez tchawicę i oskrzela na zewnątrz, czyli wydech. Istnieją dwa główne sposoby ruchu klatki piersiowej: klatkowy (zmiana średnicy poziomej klatki piersiowej) i brzuszny (zmiana średnicy górną-dolną czyli pionowej klatki piersiowej). Technika wokalna Bel canto wymaga połączenia obu tych sposobów, co nazywane jest oddechem klatkowo-brzusznym. Ruchy klatki piersiowej opierają się głównie na sile mięśni oddechowych. Mięśnie pomagające we wdechu, takie jak przepona, mięśnie międzyżebrowe zewnętrzne, mięśnie skośne, rozszerzają klatkę piersiową, a mięśnie pomagające w wydechu, takie jak mięśnie międzyżebrowe wewnętrzne, grupa brzuszna, zmniejszają klatkę piersiową.

W chińskich tradycyjnych technikach śpiewu ludowego często stosuje się oddech klatkowy, który bardziej przypomina naturalne głośne mówienie lub krzyk do odległej osoby.

Wśród tych mięśni szczególnie często wymienia się przeponę i mięśnie brzucha, aby podkreślić głębokość oddechu i kontrolę wydechu. Przepona ma płaski kształt, wypukłą część centralną i opadającą część na obrzeżach, stanowiącą mięśnie i ścięgna oddzielające jamę klatki piersiowej od jamy brzusznej. Podczas inhalacji przepona rozszerza się w dół, a wypukła część równa się z płaską częścią, co zwiększa pionową przestrzeń w klatce piersiowej. Wzmacnianie elastyczności i siły skurczowej przepony może pomóc w uzyskaniu głębokiego oddechu. W procesie wydechu przepona nie odgrywa aktywnej roli, głównie zachodzi skurcz mięśni brzucha, zwiększający ciśnienie brzuszne, powodujący podniesienie przepony, co prowadzi do zmniejszenia klatki piersiowej. Co do mięśni międzyżebrowych istnieje pogląd, że nie mają one bezpośredniego wpływu na rozszerzanie się i kurczenie klatki piersiowej, lecz jedynie współdziałają w procesie oddychania, zapewniając klatce piersiowej stałe i równomierne napięcie, aby zachować jej kształt w wyniku działania ciśnienia atmosferycznego. Nie jest możliwe dokładne kierowanie każdym mięśniem, zwłaszcza tymi, które są trudne do odczuwania i kontrolowania, dlatego w śpiewie nie ma potrzeby skupiania się na tym, czy mięśnie międzyżebrowe bezpośrednio rozciągają klatkę piersiową podczas wdychania, ale najważniejsze jest to, że możemy być pewni, że mięśnie międzyżebrowe znacząco przyczyniają się do ukończenia ruchu oddechowego i odgrywają istotną rolę w kształtowaniu ciśnienia powietrza pod górnymi strukturami rezonansowymi niezbędnymi do wydobywania dźwięków w śpiewie. Obszar ramion i szyi również posiada mięśnie oddechowe, takie jak mięsień skośny, mięsień skośny tylny itp. Odgrywają one główną rolę w płytkim oddychaniu-na przykład po ukończeniu szybkiego biegu na 1000 metrów oddychanie polega głównie na ruchach mięśni ramion i klatki piersiowej, aby przyspieszyć wymianę powietrza i ukończyć cykl oddechowy.

W Bel canto klatka piersiowa musi zapewnić wystarczającą ilość przepływu powietrza i objętości powietrza dla narządów rezonansowych gardła, dlatego funkcja oddechowa różni się znacznie od spoczynku. Okres oddechu podczas śpiewu ulega znaczącym zmianom w porównaniu ze spokojem: po pierwsze, czas wdychania jest znacznie skrócony przy zachowaniu objętości **wdechu**, szczególnie widocznego w wymianie powietrza między frazami muzycznymi; czas **wydechu** natomiast znacznie się wydłuża, regulowany jest poprzez aktywną kontrolę przepływu powietrza, dostosowując czas wydechu do długości i cech tonalnych fraz muzycznych. Po drugie, zarówno siła wdechu jak i wydechu jest wyraźnie zwiększona. W tradycyjnym chińskim śpiewie ludowym, słowa, emocje i ruchy ciała czasami są ważniejsze niż sama melodia, co może, w celu lepszego wyrażenia emocji, prowadzić do użycia dowolnej formy ekspresji. Funkcje mięśni oddechowych różnią się

głównie pod kilkoma względami.

A. Siła pracy mięśni oddechowych jest różna

3-1

Tkanka mięśniowa	Wdech			Wydech		
	Stan spoczynku	Stan śpiewu Bel canto	Stan śpiewu ludowego chińskiego	Stan spoczynku	Stan śpiewu Bel canto	Stan śpiewu ludowego chińskiego
Mięśnie grzbietu	Prawie bez wysiłku	Napięty	Prawie bez wysiłku	Bez napięcia Naturalnie elastyczny	Napięty	Prawie bez wysiłku Naturalnie elastyczny
Mięśnie klatki piersiowej	Delikatnie napięty	Napięty	Delikatnie napięty	Bez napięcia Naturalnie elastyczny	Napięty	Prawie bez wysiłku Naturalnie elastyczny
Mięsień przepony	Delikatnie napięty	Napięty	Delikatnie napięty	Bez napięcia Naturalnie elastyczny	Trwale napięty	Bez napięcia Naturalnie elastyczny
Mięśnie brzucha	Bez napięcia	Napięty	Bez napięcia	Bez napięcia	Trwale napięty	Bez napięcia

B. Chwile przejścia oddechu do wydechu charakteryzują się różnym stanem pracy mięśni

Z tabeli A wynika, że w trzech różnych stanach zaangażowanie poszczególnych mięśni różni się. W przypadku tradycyjnego śpiewu ludowego i stanu spoczynkowego, po wdechu wszystkie mięśnie oddechowe naturalnie się rozluźniają, klatka piersiowa powraca do naturalnego stanu, co umożliwia wykonanie wydechu. Często stosuje się tutaj technikę oddychania klatkowego, gdzie śpiew naturalnie pojawia się w trakcie oddychania. Natomiast w przypadku śpiewu Bel canto gaz wydychany nie może być bezpośrednio wydychany; musi być przekształcony w dźwięk, aby zapewnić ciągłe wsparcie oddechowe dla śpiewu. Takie wsparcie oddechu polega na zmniejszeniu naturalnej przewagi mięśni oddechowych znajdujących się w stanie dodatniego ciśnienia w płucach, dostosowaniu siły mięśni wydechowych i mięśni wdechowych do względnej równowagi oraz kontrolowaniu przepływu i ciśnienia powietrza poprzez dalsze harmonizowanie siły mięśni wdechowych i wydechowych w regionie krtani, aby przekształcić je w energię dźwięku. Dlatego też, po zakończeniu wdechu i przejściu do wydechu, mięśnie wydechowe nie tylko nie mogą się rozluźnić, ale wręcz muszą natychmiast się napiąć, wchodząc w stan rywalizacji z mięśniami wdechowymi i mając przewagę. W tym momencie szczególnie ważne jest napięcie mięśni brzucha (szczególnie dolnego), które muszą pozostać napięte przez cały proces śpiewania, zachowując jednocześnie elastyczność i sprężystość, w przeciwnym razie może to

spowodować zablokowanie przepływu powietrza i sztywność dźwięku.

C. Grupa mięśni klatki piersiowej pracuje z różnymi "punktami" siły w ruchu.

Wdechowy moment ruchu klatki piersiowej można mierzyć poprzez pionową wysokość klatki piersiowej, podczas gdy w śpiewie Bel canto głównie polega na wyczuciu wsparcia z boków kręgosłupa.

W tradycyjnym śpiewie ludowym siła ruchu skupia się w górnej części klatki piersiowej, gdzie podczas wdechu głównie unoszą się kości żebrowe, aby powiększyć klatkę piersiową, i wtedy doświadczenie wsparcia jest praktycznie bez znaczenia - wystarczy pozwolić, by to się naturalnie działo.

Natomiast w śpiewie szkoły włoskiej, aby uzyskać głęboki oddech, należy zastosować technikę oddychania brzuszego, charakteryzującego się rozwinięciem dolnej części klatki piersiowej, co prowadzi do przesunięcia niżej punktu siły. Śpiewak musi świadomie odczuwać, że rozszerzenie pleców odbywa się poprzez przemieszczenie dolnej części klatki piersiowej.

Ponadto, podczas śpiewu, zwłaszcza w szybkich, wysokich tonach lub głośnych frazach, ze względu na ograniczony przepływ przez nos, konieczne jest jednoczesne oddychanie przez nos i usta, aby zapewnić szybki i pełny przepływ powietrza. Jednakże należy zwrócić uwagę, że powietrze musi przylegać do tylnej ściany gardła i nie może przechodzić przez język. W wyniku tego podniebienie miękkie w jamie ustnej podnosi się w kształt łuku, a narządy artykulacyjne takie jak język i żuchwa pozostają w stanie relaksu, a krtań obniża się, przygotowując się do poprawnego śpiewu. Oczywiście, "duże wdechy" działające razem przez usta i nos są stosowane jedynie w porównaniu do wdechu przez nos; nie oznacza to, że każda fraza wymaga dużej ilości powietrza. Francesco Lamperti zauważył, że oddychanie dzieli się na "pełny oddech" i "pół oddech" w zależności od ilości wdychanego powietrza. *„Pełny oddech charakteryzuje się powolnym napełnianiem płuc powietrzem, podczas gdy pół oddech polega na szybkim wdechu względnie niewielkiej ilości powietrza. Tylko w przypadku występowania długich przerw między nutowymi stosuje się "pełny oddech", podczas gdy w melodiach bez przerw między nutowymi częściej stosuje się "półoddech".*¹²

3.2 Narządy wokalne (głosowe)

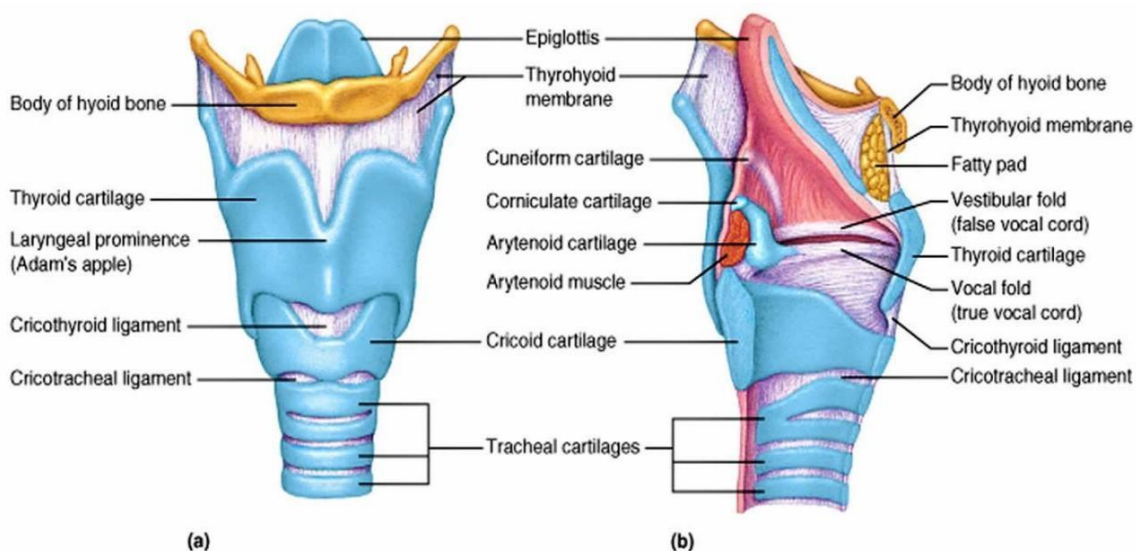
Nie ważne czy to Bel canto czy chińska tradycja ludowa, głównym narządem wytwarzającym dźwięk jest krtań. To tutaj znajdują się struny głosowe, które stanowią główny element, składający się z kości, więzadeł i mięśni, połączonych ze sobą,

¹² Lamperti, F. i in., „Vocal Pedagogy: A Collection of Teaching Experiences from Great Masters throughout the History of World Vocal Music” [M], tłum. Huichao Li, Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2012.1, s. 13.

przymocowanych powyżej tchawicy. Położenie tego narządu znajduje się pod języczkiem, tuż nad chrząstką tarczowatą, w środku szyi, nad klatką piersiową. W górę jest połączony z gardłem, a w dół z tchawicą.

3.2.1 Struktura kostna krtani

Struktura kostna krtani obejmuje głównie dziewięć chrząstek. Trzy oddzielne, większe chrząstki to chrząstka nagłośniowa, chrząstka pierścieniowa i chrząstka tarczowa, a trzy pary symetrycznych, mniejszych chrząstek to chrząstka mieczykowata, chrząstka rogowa i chrząstka klinowata. Dodatkowo występuje kilka nieokreślonych ilościowo chrząstek kłosowych. Powyżej chrząstki tarczowej oraz z przodu i z góry nad chrząstką nagłośniową znajduje się kość w kształcie litery U, zwana kością gnykową. Nie jest ona częścią struktury kostnej krtani, ale jest ważnym punktem przyczepu mięśni i więzadeł zewnętrznych krtani oraz pełni rolę podparcia jamy krtani. (Rys 3-2)



Rys 3-2

Chrzątka nagłośniowa (Arytenoid cartilage ang.) znajduje się centralnie w jamie krtani, za kością gnykową i pod języczkiem, ma kształt zbliżony do serca, z szerszym górnym i węższym dolnym brzegiem, wystająca nieco ku przodowi, z zagłębieniem po tylnej stronie skierowanym do wnętrza krtani. Podczas ruchów związanych z przełykaniem, nagłośnia przesuwa się w dół, zamykając otwór krtani, chroniąc drogi oddechowe i prowadząc jedzenie do przełyku. Jest to ruch naturalny, kontrolowany przez odruchy warunkowe, trudny do kontrolowania przez człowieka nie odgrywa bezpośredniej roli w funkcji głosowej.

Chrzątka tarczowa (Thyroid cartilage ang.) jest największą chrząstką krtani, składającą się z dwóch symetrycznych, kwadratowych płytek chrząstki, które łączą się ze sobą wzdłuż przedniej krawędzi na linii środkowej szyi, tworząc tzw. wyrostek tarczowaty, a z tyłu

rozchodzą się na boki w kształcie otwartej litery V. U mężczyzn chrząstka tarczowa tworzy tzw. wyrostek tarczowaty, który jest niemal prosty i wystaje do przodu, znany jako chrząstka gnykowa (jabłko Adama). Chrząstka tarczowa (Crycoid cartilage ang.) tworzy większą część przedniej i bocznej ściany krtani, z przednim końcem strun głosowych przyczepionym do wewnętrznej powierzchni połączenia chrząstki tarczowej.

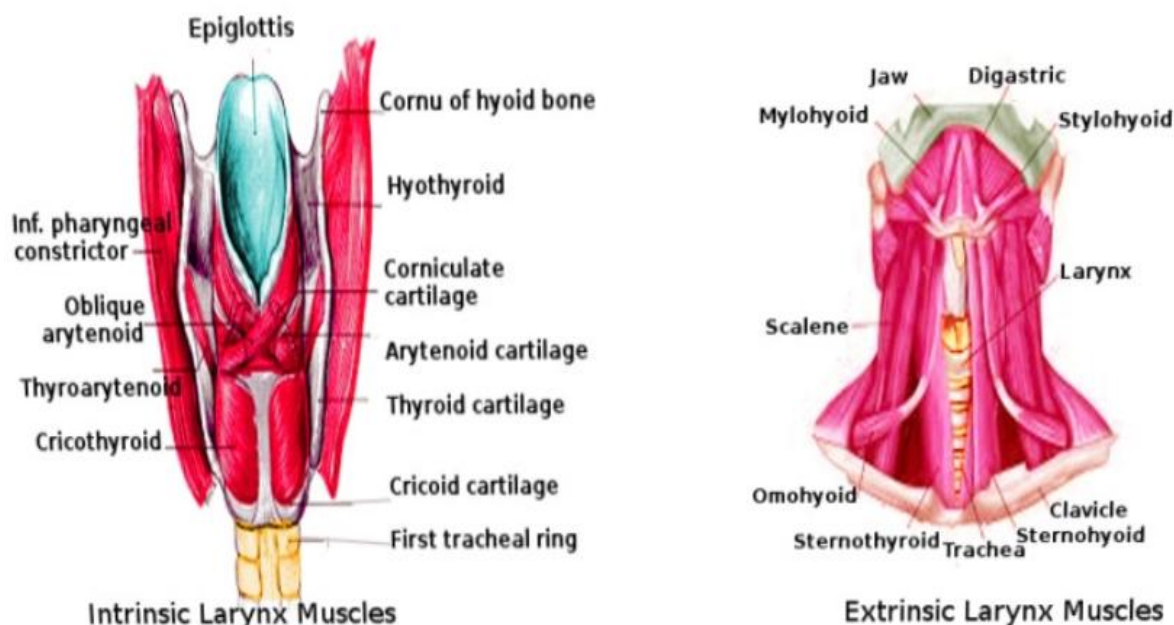
Pierścieniowata chrząstka znajduje się pod chrząstką tarczowatą, głównie tworząc tylną ścianę krtani oraz przednią i boczną ścianę dolnej części krtani. Ma ona kształt pełnego pierścienia, z węższą częścią z przodu i szerszą z tyłu. Jest połączona z pierwszym pierścieniem tchawicy poprzez struny głosowe, odgrywając istotną rolę w drogach oddechowych.

Podczas procesu fonacji istotną rolę odgrywają głównie pojawiające się po obu stronach kości szczytowe. Na ich podstawie występują dwa wyrostki; przedni wyrostek to guz głosowy, do którego przyczepiona jest tylna część strun głosowych; tylny wyrostek to guz mięśniowy, do którego przyczepione są mięśnie kontrolujące zamykanie strun głosowych. Widać więc, że związek kości szczytowej ze strunami głosowymi jest bardzo bliski.

W strukturze chrząstki krtani istnieją również dwie pary stawów - staw pierścieniowo-szczytowy i staw pierścieniowo-końcowy. Otwarcie i zamknięcie głosi odbywa się poprzez ich regulację. Grupa mięśniowa krtani poprzez staw pierścieniowo-szczytowy unosi lub opuszcza obie strony strun głosowych, podczas gdy ruchy stawu pierścieniowo-końcowego głównie zmieniają odległość między chrząstką tarczowatą a pierścieniowatą, wpływając na napięcie strun głosowych.

3.2.2 Mięśnie krtaniowe

Chrząstka krtani i struny głosowe działają, gdy mięśnie krtaniowe są napięte. Grupa mięśniowa krtani dzieli się na mięśnie zewnętrzne krtani i mięśnie wewnętrzne krtani. Mięśnie zewnętrzne krtani głównie łączą krtani z otaczającymi strukturami, mogą unosić lub opuszczać szkielet krtani lub zmieniać odległość i kąt między chrząstkami. Bezpośrednio zaangażowane w wytwarzanie dźwięku są mięśnie wewnętrzne krtani. (Rys 3-3) Mięśnie wewnętrzne krtani dzielą się na pięć części: mięsień położony za pierścieniem, mięsień boczny pierścienia, mięsień pierścieniowy, mięsień tarczowo-pierścieniowy i mięsień tarczowy. Każdy z nich pełni różne funkcje, ale muszą działać wspólnie i współpracować.



Rys 3-3

3-2

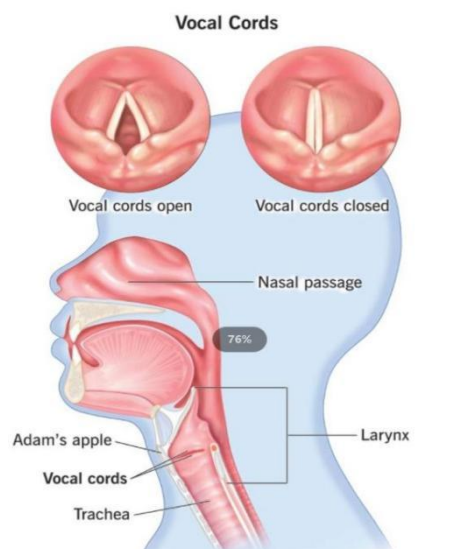
Klasyfikacja funkcji	Nazwa	Konkretna funkcja
Mięsień rozciągający strun głosowych	Mięsień tylny- obrzędkowy	Rozciągając wyrostek strunowy, powodując zewnętrzną ekspansję strun głosowych, duże otwarcie głośni. ¹³
Mięsień zwieracz strun głosowych	Mięsień boczny obrzędkowy	Przyciągając wyrostek strunowy do wewnątrz, powodując wewnętrzną koalescencję strun głosowych, powodując ich wewnętrzne zbliżenie, przednie dwie trzecie głośni zamykają się.
	Mięsień łopatkowy: Mięsień poziomy łopatkowy/Mięsień skośny łopatkowy	Powoduje zbliżenie się dwóch blaszek chrzęstnych, przednie 2/3 głośni zamykają się
Mięsień napiętny strun głosowych	Mięsień kruczo- obojczykowy: Część prosta/Część skośna	Może wydłużyć struny głosowe, co pozwala na regulację ich napięcia i zmianę częstotliwości dźwięku, co przejawia się jako regulacja wysokości dźwięku.
	Mięsień łopatkowo- obojczykowy: Zewnętrzny mięsień łopatkowo-obojczykowy/ Wewnętrzny mięsień łopatkowo-obojczykowy	Skracanie lub rozluźnianie strun głosowych. Podczas zamknięcia głośni struny głosowe prostują się, a podczas otwierania głośni skracają się, co powoduje ich zamknięcie. Zawsze pełnią rolę w kontrolowaniu napięcia strun głosowych.

¹³ W stanie spoczynku głośnia sama w sobie jest otwarta, ale w stopniu umiarkowanym. Podczas wdechu, pod wpływem działania mięśnia rozkurczającego głośnię, głośnia będzie nadal się otwierać. W normalnym wydechu powraca do umiarkowanego otwarcia.

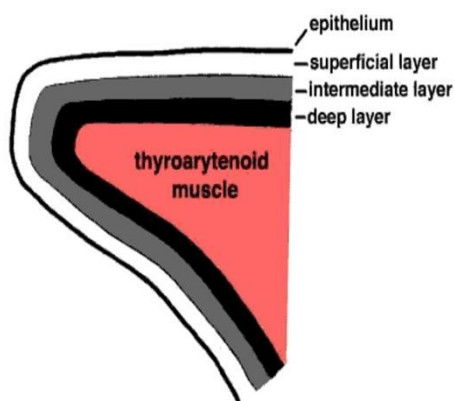
3.2.3 Struny głosowe w ich funkcji fonacyjnej

Trakt oddechowy, wspierany przez wyżej opisany szkielet, stanowi kanał w kształcie rury. Obszar w środkowej części tego kanału, w którym występują wibracje strun głosowych, nazywany jest obszarem głośnym. Gdy struny głosowe są rozpostarte, powstaje szczelina środkowa, zwana głośnią. Struny głosowe są wąskimi, białymi pasami o równych brzegach, po jednym po lewej i prawej stronie, składającymi się z warstwy zewnętrznej, błony śluzowej (warstwy właściwej) i warstwy mięśniowej. Warstwa zewnętrzna jest cienka i gładka, ale charakteryzuje się twardością, która pozwala na wytrzymanie tarcia między strunami głosowymi podczas wzajemnego kontaktu i wibracji. Warstwa śluzówkowa dzieli się na trzy części: powierzchniową, środkową i głęboką. Warstwa powierzchniowa, zwana także przestrzenią Reinkego (Reinke's space ang.), to miejsce, gdzie często występują obrzęki strun głosowych i guzki głosowe. Warstwa środkowa i głęboka tworzą struny głosowe, decydując o ich wytrzymałości i elastyczności, równoważąc napięcie między sąsiednimi warstwami i pomagając strunom głosowym w wytrzymywaniu większych obciążeń podczas intensywnego śpiewu lub wydawania wysokich dźwięków. Najbardziej wewnętrzna warstwa to warstwa mięśniowa, która stanowi główną część strun głosowych. Ponadto, bezpośrednio nad strunami głosowymi, równoległe do nich, znajdują się dwie fałdy, zwane fałdami głosowymi, które nie pełnią funkcji dźwiękowych, ale mogą pomóc w silnym zamknięciu głośni. Obserwując za pomocą laryngoskopu ruch fałdów jest znacznie bardziej intensywny w przypadku śpiewu Bel canto niż w przypadku tradycyjnego chińskiego śpiewu ludowego, ponieważ Bel canto zazwyczaj wymaga, aby wszyscy w teatrze mogli usłyszeć głos, charakteryzując się dużą gęstością dźwięku wysokiej częstotliwości, podczas gdy chiński tradycyjny śpiew ludowy, obecnie coraz częściej nie wymaga wytwarzania wysokiej częstotliwości dźwięków o dużej gęstości, zastępując to nowoczesną technologią mikrofonów. Dlatego ruch fałdów jest silniejszy w przypadku Bel canto niż w przypadku tradycyjnego chińskiego śpiewu ludowego.

Struny głosowe i fałdy przedsionkowe znajdują się w wąskiej przestrzeni między nimi, zwanej przestrzenią gardłową. Przestrzeń gardłowa zawiera wydzielinę gruczołów, która nawilża i natłuszcza struny głosowe. (Rys 3-4, 3-5)



Rys 3-4



Rys 3-5

Wibracje strun głosowych stanowią podstawową przyczynę emisji dźwięku. Gdy powietrze z płuc jest wydychane, skurcz mięśni zwieraczy strun głosowych powoduje ich zamknięcie w środkowej linii; zamknięcie strun głosowych zwiększa ciśnienie pod strunowe wystarczająco, aby przewyższyć opór zamknięcia strun głosowych, otwierając szczelinę strun głosowych. Struny głosowe powtarzają ten proces otwierania i zamykania w obliczu tych dwóch przeciwstawnych sił, tworząc cykl drgań... „Liczba drgań strun głosowych na sekundę określa podstawową częstotliwość dźwięku, głównie zależną od długości, masy na jednostkę długości, napięcia i twardości strun głosowych, co decyduje o tonacji śpiewu. Im dłuższe i cięższe są struny głosowe, a napięcie i twardość mniejsze, tym wolniejsza jest ich częstotliwość drgań, co powoduje niższą tonację; im krótsze i lżejsze są struny głosowe, a napięcie i twardość większe, tym szybsza jest ich częstotliwość drgań, co odpowiada wyższej tonacji.”¹⁴ Ze względu na złożoną strukturę strun głosowych, ich sposób drgań jest bardzo

¹⁴ Wan Qin. The scientific basis of speech and hearing [M]. Shanghai: East China Normal University Press, 2015, p. 133.

skomplikowany, a vibracje strun głosowych odbywają się falami od dołu do góry, co można wyraźnie zobaczyć jako falowanie błony śluzowej podczas vibracji pod laryngoskopem...” *Złożoność sposobu vibracji powoduje, że funkcja dźwiękowa strun głosowych głównie manifestuje się w dwóch trybach: trybie ciężkim i trybie lekkim.*”¹⁵ Tryb ciężki skupia się głównie na vibracjach głównego składnika strun głosowych (mięśnie strun głosowych), które mają większą amplitudę, a cała długość strun głosowych uczestniczy w drganiach (duży objętościowy ruch drgający), co sprawia, że dźwięk jest bardziej niski i masywny; „*tryb lekki skupia się głównie na vibracjach krawędzi strun głosowych (warstwa śluzówkowa), które mają mniejszą amplitudę i szybszą częstotliwość drgań, a struny głosowe drgają tylko miejscowo, co sprawia, że dźwięk jest bardziej wysoki i lekki.*”¹⁶ W technice wokalne Bel canto często porusza się koncepcję rezonansu "głosu piersiowego" i "głosu głowy", co w zasadzie wynika z różnic w powyższym sposobie vibracji strun głosowych. Stąd można stwierdzić różnice między nimi: w chińskim tradycyjnym śpiewie ludowym częściej stosuje się tryb lekki, występuje więcej "głosu głowy", a barwa dźwięku jest lekka, jasna i biała, natomiast w Bel canto częściej stosuje się tryb ciężki (tutaj "tryb ciężki" odnosi się do stanu porównawczego, różniącego się od chińskiego tradycyjnego śpiewu ludowego, dlatego używam terminu "tryb ciężki"), w którym "głos piersiowy" i "głos głowy" są łączone w organiczny sposób, co powoduje, że dźwięk jest bardziej głęboki, pełny i przebijający, a jego barwa jest bogatsza i trójwymiarowa.

Oczywiście, regulacja barwy dźwięku przez przestrzeń rezonansową odgrywa również istotną rolę. Na przykład, ważną cechą "głosu piersiowego" jest "udział klatki piersiowej w rezonansie".¹⁷ W zależności od zmian w obszarze wysokich i niskich tonów, tryb drgań strun głosowych musi ulec zmianie, co nieuchronnie wpływa na spójność i płynność dźwięku, dlatego w "punkcie przejścia" trudniej jest kontrolować dźwięk, co może prowadzić do występowania nieestetycznych wybuchów dźwiękowych, znanych jako "passaggio".

W związku z tym w tradycyjnym chińskim stylu śpiewania ludowego wykonawcy często używają głosu głowowego, ściskając noso gardziel, aby wydać ostrzejsze i jaśniejsze dźwięki,

¹⁵ The concept of lightness and heavy function is represented by William Wenner's explanation in the field of vocal music research. In the field of physiology, the working principles of the two vibrators are more directly described as the "coating layer" and the "body layer" (i.e., the mucous membrane layer and the body), such as the correlation theory proposed by Hiirano in 1974. . —Edited by Han Demin. Voice Medicine [M], Beijing: People's Health Publishing House, 2007. 10, page 39.

¹⁶ Since the vocal cord muscles themselves are distributed in different longitudinal, transverse and oblique directions, the vocal cords can vibrate in various ways, either as a whole or in 1/2, 1/3 or even 1/4 local vibrations, which are important for adjusting the tone and timbre. significance. Yijiang Desheng, editor by She Yangju. Voice Surgery [M] . Shanghai: Shanghai World Book Publishing Company, 2004. 3, page 34.

¹⁷ Jiang Desheng, edited by Yu Yangju. Voice Surgery [M] . Shanghai: Shanghai World Book Publishing Company, 2004, p. 36.

przekraczając tym samym punkt przejścia. Natomiast we wczesnym okresie Bel canto śpiewacy unikali punktu przejścia poprzez rozwijanie głosu klatki piersiowej. Współczesna technika Bel canto promuje "głos mieszany" (połączenie głosu klatki piersiowej i głowowego), co naprawdę rozwiązuje problem punktu przejścia, łącząc w sobie istotę drgań strun głosowych w trybach ciężkim i lekkim: w obszarze wysokich tonów głównie dominują drgania warstwy śluzowej, ale wraz ze zmianą wysokości tonu stopniowo pojawiają się również drgania mięśni strun głosowych; podobnie w obszarze średnio-niskich tonów głównie dominują drgania mięśni strun głosowych, ale warstwa śluzowa również uczestniczy w drganiach, a jej udział stopniowo wzrasta wraz ze wzrostem wysokości tonu. Dzięki temu dźwięk może naturalnie przejść w punkcie przejścia.

Drganie strun głosowych i koordynacja przepływu powietrza są bardzo ważne w śpiewie, a różnice czasowe między nimi tworzą w technice wokalne "soft attack" (miękki atak) i "hard attack" (twardy atak). Gdy struny głosowe są już prawie całkowicie zamknięte przed zamknięciem krtani, powietrze jest już wypuszczone, co prowadzi jedynie do powstania dźwięku wydychanego lub westchnienia. Gdy struny głosowe są prawie całkowicie zamknięte lub właśnie się zamykają, powietrze wypływające przez krtanią uderza w struny głosowe z mniejszą siłą, co powoduje łagodniejszy atak dźwięku, co jest bardzo cenione w technice Bel canto jako "soft attack". Gdy krtanią jest całkowicie zamknięta, powietrze pod wyższym ciśnieniem musi ją otworzyć, co prowadzi do wybuchowego ataku dźwięku, nazywanego "hard attack". W tradycyjnym chińskim stylu śpiewania ludowego, z uwagi na specyficzną historię i zwyczaje kompozytorów lokalnych, głównie używa się twardych ataków dźwięku. Miękki atak jest naturalnie swobodny, ale nie brakuje mu jasności i jest uważany za najlepszy rodzaj ataku dźwięku. Twardy atak zwiększa obciążenie strun głosowych, a jego nadmierne stosowanie może prowadzić do zmęczenia strun głosowych i chorób przesilenia, co tłumaczy dlaczego wielu wybitnych chińskich śpiewaków ludowych nie może długo śpiewać na scenie i dlaczego nie mogą oni cieszyć się melodyjnym śpiewem w późniejszym wieku. Oczywiście jest to również związane z wiekiem i funkcjonowaniem organizmu, ale uważam, że wynika to głównie z długotrwałego stosowania twardych ataków dźwięku.

Intensywność drgań strun głosowych decyduje także o głośności dźwięku. W tradycyjnym chińskim stylu śpiewania ludowego, wykonawcy zazwyczaj regulują intensywność drgań strun głosowych poprzez bezpośrednie naciskanie na mięśnie krtani, co często prowadzi do ostrych i nieprzyjemnych dźwięków krzyku. Podczas śpiewu w stylu Bel canto zwiększenie głośności dźwięku musi być osiągnięte poprzez kontrolę przepływu powietrza. Można to zrobić poprzez zwiększenie ilości i prędkości przepływu powietrza, co

zwiększa ciśnienie pod strunami głosowymi, co z kolei pośrednio zwiększa intensywność ich drgań. Jest to jedna z istotnych różnic między Bel canto a tradycyjnym chińskim stylem śpiewania ludowego.

3.3 Organ rezonansowy

Rezonans jest trzecim ważnym etapem procesu śpiewania, po oddychaniu i wydawaniu dźwięku. Ma wpływ na głośność i barwę dźwięku. Fizyczną naturą efektu rezonansu jest przeniesienie energii dźwięku wytworzonego przez drgające struny głosowe do wnętrza jamy rezonansowej, gdzie następnie jest przekazywany poprzez powietrze, uderzając w ściany jamy rezonansowej i wywołując rezonans. Dźwięk wytworzony przez drgający obiekt składa się z dwóch elementów: tonu podstawowego i tonów harmoniczných. Sam ton podstawowy jest raczej cienki i słaby, ale jego efekt jest wzmacniany poprzez harmonizację tonów. Według wyjaśnień Richarda Aldersona, rezonans dzieli się na "rezonans naturalny" i "rezonans wymuszony". Jeśli częstotliwość drgań obiektu rezonującego jest harmoniczna z częstotliwością drgań jamy rezonansowej, czyli ton podstawowy obu jest zgodny lub główny ton harmoniczný rezonansu jest dokładnie wielokrotnością tonu podstawowego obiektu, wtedy występuje rezonans naturalny;¹⁸ rezonans wymuszony zachodzi, gdy częstotliwość drgań obiektu nie jest zgodna z częstotliwością drgań jamy rezonansowej, a rezonans jest indukowany, aby drgać na tych samych częstotliwościach tonu podstawowego i harmoniczných, co również może prowadzić do rezonansu, wzmocnienia dźwięku obiektu, ale efekt dźwiękowy i czas trwania są dalekie od naturalnego rezonansu.¹⁹ Celem treningu rezonansu w śpiewie jest uzyskanie naturalnego rezonansu poprzez dostosowanie kształtu i wielkości jamy rezonansowej, aby częstotliwość drgań jamy rezonansowej i strun głosowych osiągnęły optymalną harmonię, co pozwoli uzyskać maksymalną głośność i najpiękniejsze brzmienie przy optymalnym wysiłku.

Organy rezonansowe w śpiewie to te, które powodują rezonans dźwięku, obejmujące klatkę piersiową, gardło, gardziel, jamę ustną i jamę nosową. Wspólne cechy tych organów rezonansowych to pewna elastyczność i stabilny kształt konturu. Edward Wheeler Scripture, amerykański badacz, w swojej pracy "The Elements of Experimental Phonetics" opublikowanej w 1906 roku, wyjaśnił, że jamy rezonansowe składają się z miękkich lub niezbyt twardych ścian, a od wewnątrz posiadają wilgotną błonę śluzową. W przypadku

¹⁸ Overtoney tego samego brzmiącego ciała są całkowitymi wielokrotnościami jego tonu podstawowego. Jeśli overtone innego drgającego ciała jamy jest również całkowitą wielokrotnością tonu podstawowego pierwotnego brzmiącego ciała, będzie to także miało wzmacniający efekt na dźwięk pierwotnego brzmiącego ciała.

¹⁹ (US) Richard Alderson. Voice training manual [M] . Translated by Li Weijiao. Beijing: Central Academy of Music Press, 2006. 7, pages 84-85.

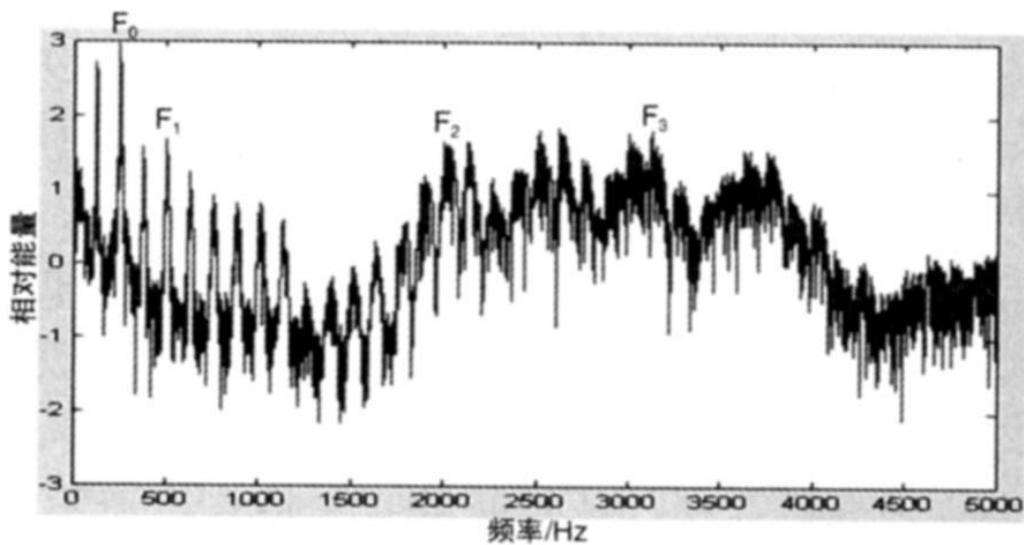
eksperymentów z rezonansem miedzianych rur, rezonans twardej jamy ciała nie powoduje prawie żadnych strat dla wysokich tonów i sprawia, że dźwięk jest ostry i piękny, ale ma silną selektywność, działając tylko na dźwięki o częstotliwościach harmonicznym lub wielokrotnościach dźwięku podstawowego. Struktura wewnętrzna jam rezonansowych podczas śpiewu pozwala na przepuszczanie różnych tonów podstawowych i wzmacnianie dźwięków harmonicznym, co sprawia, że dźwięk jest delikatny i bogaty. Jednak różne części organów rezonansowych uczestniczą w rezonansie w różny sposób i w różnym stopniu. W zależności od stopnia kontrolowalności jam rezonansowych można je podzielić na dwie strefy za pomocą głośni: jedną, zawierającą kanały pod głośniowe i klatkę piersiową, drugą z gardłem, gardłem i jamą nosową powyżej głośni. Klatka piersiowa nie jest całkowicie wykorzystywana jako jama rezonansowa, ponieważ jest połączona bezpośrednio z gardłem - tchawicą - oskrzelami - płucami. Drgania strun głosowych mogą wpływać na tchawicę, ale wpływ drgań tchawicy na całą klatkę piersiową jest minimalny. Ponadto ważne jest, że fale dźwiękowe wytworzone przez drgające struny głosowe mogą być rezonowane tylko w tchawicy i oskrzelach, a nie w płucach. Tchawica łączy się z gardłem i jest rurkową jamą o gładkiej wewnętrznej powierzchni i mocnej ścianie, co doskonale spełnia warunki do działania jako jama rezonansowa. Jednak tchawica nie może być świadomie kontrolowana przez śpiewaka ani odróżniać subiektywnie vibracji, ani dokonywać znaczących regulacji. Płuca są oddalone od strun głosowych i są to stałe ciała gąbczaste, a nie puste przestrzenie, więc nie mogą one w ogóle rezonować. To wyjaśnia, dlaczego podczas rezonansu w klatce piersiowej tylko górna część klatki piersiowej, wokół tchawicy, ma lekkie vibracje, a nie cała klatka piersiowa. Ogólnie rzecz biorąc, dla całego obszaru podgłośniowego głośni, śpiewak może polegać tylko na vibracjach, lub poprzez wykonanie bardzo drobnych regulacji poprzez "rozwijanie klatki piersiowej", "powiększanie klatki piersiowej". Obszar jam rezonansowych **powyżej głośni** odgrywa kluczową rolę w regulacji głośności śpiewu i kształtowaniu barwy dźwięku. Ponieważ gardło jest ściśle związane z jamą ustną i jamą nosową, zazwyczaj dzieli się na trzy części: laryngofarynks, orofarynks i nosofarynks.

Opuszczenie krtani to kolejna istotna różnica między techniką Bel canto a tradycyjnym chińskim śpiewem ludowym. Ma to swoje źródło w większej niezależności jamy gardłowej w stosunku do innych części dróg oddechowych, co ma szczególne znaczenie dla skupienia dźwięku i efektu rezonansu charakterystycznego dla Bel canto. W odniesieniu do szczytów rezonansu śpiewu, ich wartości omówimy szczegółowo w kolejnych eksperymentach, jednakże już teraz możemy potwierdzić powszechnie uznane przez badaczy od XX wieku znaczenie rezonansów jamy gardłowo-gardłowej. William Vennard w swojej pracy

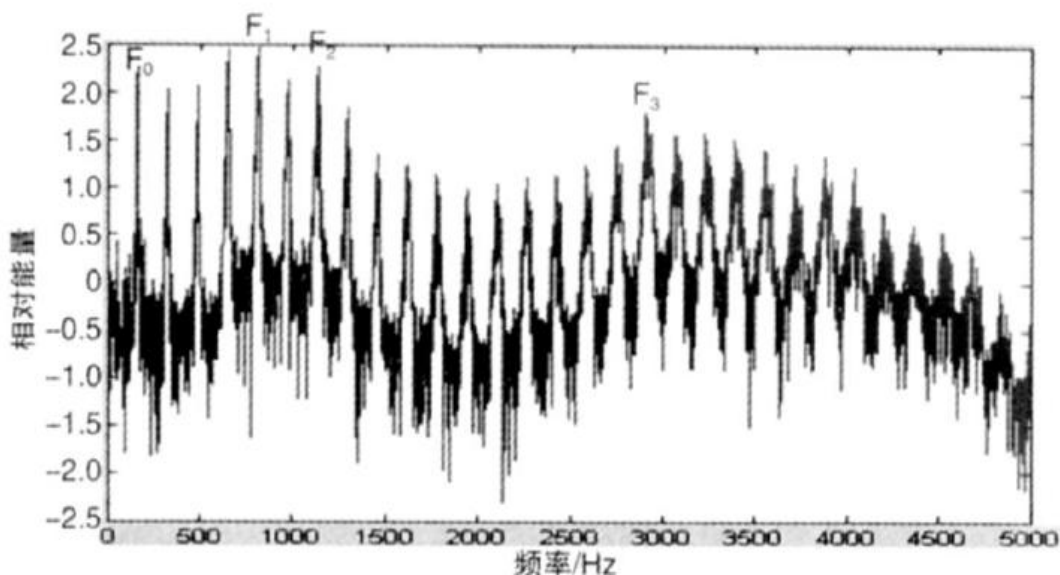
"Mechanika i technika śpiewu" wspomina o cennym rezonansie o częstotliwości 2800 Hz, który być może znajduje się w tej lokalizacji. W 1962 roku radziecki naukowiec L.B. Dniitriyev w swoim artykule "O rezonansach w śpiewie" jednoznacznie wskazał, że częstotliwość rezonansu dla męskiego głosu wynosi od 2600 do 2800 Hz i znajduje się w przestrzeni pomiędzy strunami głosowymi a nagłośnią. Johan S. Lindberg w artykule "Akustyka śpiewu" opublikowanym w czasopiśmie Scientific American w 1977 roku zauważył, że gdy krtąń opada, przestrzeń gardłowa zmniejsza się, a gdy jej wielkość staje się mniejsza niż $\frac{1}{6}$ powierzchni podłoża gardła, gardło staje się oddzielną niezależną przestrzenią rezonansową, co prowadzi do dodatkowego rezonansu o częstotliwości 2500-3000 Hz w tej krótkiej, 3-centymetrowej przestrzeni gardłowo-gardłowej, która znajduje się pod nagłośnią i nad strunami głosowymi, co nie jest dotknięte ruchami innych narządów dźwiękowych. Jama ustno-gardłowa odnosi się głównie do obszaru powyżej kości gnykowej, który jest połączony z jamą ustną przez miękkie podniebienie. W niektórych badaniach przestrzeń międzyjęzykowa między podniebieniem twardym a językiem jest traktowana jako oddzielny obszar rezonansowy, jednak podczas śpiewu język jest (a przynajmniej powinien być) płaski, a przednia jama ustna i tylna jama gardłowa są w rzeczywistości połączone, więc zmiany w kształcie jednego obszaru będą miały wpływ na kontur drugiego obszaru. Ruchy otwierania ust, zmiany kształtu jamy ustnej, podnoszenie miękkiego podniebienia, ruchy języka oraz ruchy żuchwy będą miały duży wpływ na rezonans jamy ustno-gardłowej, co wpłynie na barwę dźwięku. (To jest jedna z głównych cech tradycyjnego chińskiego ludowego śpiewu, który w dużej mierze korzysta z jamy gardłowo-gardłowej podczas wykonywania). Wielu pedagogów wokalnych zaleca "otwieranie gardła" głównie w odniesieniu do tego obszaru. Jama nosowo-gardłowa odnosi się do przestrzeni od miękkiego podniebienia do nozdrzy. Odpowiedni rezonans nosowo-gardłowy jest konieczny i ma znaczenie dla wzmocnienia rezonansu dźwięku. Jama nosowa powinna być "otwarta", ale "dźwięk nosowy" jest błędny, ponieważ jest to zupełnie inna koncepcja niż odpowiedni rezonans nosowy i może wywoływać zupełnie inne efekty dźwiękowe. Ruchy miękkiego podniebienia mają większy wpływ na kontrolę jamy nosowo-gardłowej niż na jamę ustno-gardłową: im wyżej uniesione jest miękkie podniebienie, tym mniejsza jest jama nosowo-gardłowa i tym mniej prawdopodobne jest pojawienie się dźwięku nosowego; odwrotnie, im niższe jest miękkie podniebienie, tym większa jest przestrzeń nosowo-gardłowa, a zbyt niskie umiejscowienie miękkiego podniebienia będzie prowadziło do nadmiernego wyeksponowania dźwięku nosowego. Studenci Williama Vennarda, M. Dayme, zauważyli, że "aby wydać dobry dźwięk, miękkie podniebienie musi być podniesione, aby zapobiec ucieczce nadmiaru

powietrza przez nos (co spowoduje niepotrzebny dźwięk nosowy)". Większość ekspertów zgodzi się, że podczas trwania samogłosek miękkie podniebienie powinno być podniesione.

W śpiewie językowym dźwięki składają się z dwóch części: spółgłoski i samogłoski, z których zmiana rezonansu dotyczy głównie samogłosek. Proces generowania i regulacji rezonansu jest bardzo skomplikowany. Skutecznym narzędziem do badania efektów rezonansu w śpiewie jest naukowa analiza szczelin rezonansowych. W fizyce dźwięku szczeliny rezonansowe odzwierciedlają cechy spektralne samogłosek w analizatorze dźwięku. Ich znaczenie polega na wizualizacji artystycznego nauczania słuchu tradycyjnego, umożliwiając śpiewakom bardziej konkretną wizualizację zakresu, barwy dźwięku i zmian kształtu kanału głosowego. Mogą one również służyć do oceny metod i umiejętności wokalnych uczniów oraz stanowić odniesienie dla procesu nauki i jego wyników. Ogólnie rzecz biorąc, szczeliny rezonansowe F0, F1, F2 zależą głównie od barwy samogłosek, głośności dźwięku itp., a szczeliny rezonansowe F3 i wyższe głównie wpływają na rezonans i cechy barwy indywidualnego dźwięku. Podczas śpiewu zmiany pozycji języka, podniebienia miękkiego i kształtu jamy rezonansowej wyraźnie wpływają na cechy spektralne szczelin rezonansowych. Oś X reprezentuje częstotliwość, a oś Y reprezentuje energię. W stylu śpiewania Bel canto (Tenor) (Rys 3-6) i tradycyjnej chińskiej ludowej techniki śpiewu (Tenor) (Rys 3-7), szczeliny rezonansowe śpiewu skupiają się głównie wokół 2900Hz. Ze względu na silną intensywność śpiewu w technice Bel canto, wysokość szczelin rezonansowych oraz gęstość dystrybucji energii każdego dźwięku, harmoniczne są wyższe niż u śpiewaka stosującego technikę ludową. W eksperymentalnych przykładach obserwujemy, że im większa różnica między częstotliwością a energią dźwięku, tym słabszy jest dźwięk i ma mniejszą penetrację. Jednocześnie obie techniki różnią się znacznie pod względem szczelin rezonansowych F0, F1, F2. Technika ludowa charakteryzuje się ciągłą zmianą F0, F1, F2, z równomiernym spadkiem energii, zgodnie z cechą twardych dźwięków opisaną w punkcie 2.3. Technika Bel canto charakteryzuje się utrzymaniem energii w szczelinach rezonansowych F0, F1, F2 na tym samym poziomie, ze stosunkowo niewielkimi zmianami w częstotliwości i energii, co powoduje silną penetrację dźwięku, głównie ze względu na wysokość pozycji krtani.



Rys 3-6



Rys 3-7

W tym miejscu szczególnie podkreśla się, że zastosowanie szczytów rezonansowych w śpiewie służy jedynie jako podstawa teoretyczna dla zmian rezonansu głosu, pełniąc głównie rolę narzędzia diagnostycznego, a nie powinno stanowić oparcia dla treningu regulacji dźwięku, ponieważ koordynacja narządów rezonansowych jest dość skomplikowana. Mechaniczne doskonalenie się według wartości szczytów rezonansowych może prowadzić do przeciwnego skutku.

3.4 Organ fonacyjny

Artikulacja to proces przekształcania drgań strun głosowych na dźwięk zawierający określone fonemy mowy. Różne fonemy, zgodnie z różnymi cechami fonetycznymi i

gramatycznymi, tworzą język o określonym znaczeniu. Podczas śpiewu konkretny sens wyrażany poprzez język może wspomagać przekazywanie emocji dźwiękiem, co stanowi istotną różnicę między śpiewem a grą na instrumentach.

Organy artykulacyjne głównie obejmują żuchwę, wargi, zęby, podniebienie (miękkie i twarde), policzki itp. Poprzez regulację kształtu i wzajemnej pozycji wymienionych organów artykulacyjnych oraz zmianę kształtu i wielkości jamy ustnej można wpływać na ruchy strumienia powietrza podczas artykulacji, co pozwala na wydawanie klarownych spółgłosek i samogłosek. Wśród organów artykulacyjnych wargi, miękkie podniebienie, język i żuchwa mogą być kontrolowane swobodnie, co oznacza, że są to aktywne narzędzia artykulacyjne; ruchy pozostałych części opierają się na współpracy biernych organów artykulacyjnych z aktywnymi. W różnych rodzajach wymowy różne organy odgrywają różną rolę. Wymowa spółgłosek polega głównie na blokowaniu lub przepuszczaniu strumienia powietrza poprzez kontakt między organami artykulacyjnymi. Proces ten można podzielić na trzy fazy.²⁰

a. Konstytuowanie przeszkód - tworzenie przeszkody blokującej przepływ powietrza w miejscu artykulacji.

b. Utrzymywanie przeszkód - etap utrzymywania przeszkód.

c. Usuwanie przeszkód - usuwanie przeszkód poprzez kontakt.

Kluczem do tworzenia przeszkód jest precyzja miejsca kontaktu, utrzymywanie przeszkód wymaga ciągłej kontroli związanych obszarów, a usuwanie przeszkód wymaga szybkich i precyzyjnych ruchów. Ze względu na różnorodność sposobów powstawania przeszkód, spółgłoski można podzielić na spółgłoski zatyczkowe, dźwięczne, nosowe, boczne oraz drżące (w tym spółgłoski grube i cienkie), z których spółgłoski zatyczkowe i dźwięczne są najważniejsze, podzielone ze względu na to, czy występuje przepływ powietrza podczas artykulacji, na dźwięczne i bezdźwięczne. Ze względu na różnorodność miejsc artykulacji, można je podzielić na dwuwargowe, wargowo-zębowe, językowe, przednio-pałaczkowe, językowo-podniebienie itp. W różnych językach i dialektach skład fonemu może się różnić. Obecnie nie istnieje kompletna metoda klasyfikacji wszystkich artykulacji dźwięków w systemie fonetyki.

W porównaniu, tworzenie fonemów samogłoskowych nie jest tak skomplikowane jak w przypadku spółgłosek. Podczas artykulacji samogłosek strumień powietrza nie jest blokowany, dlatego stanowią one główny obiekt rezonansu i są głównym nośnikiem cech dźwięku, takich jak barwa i wysokość tonu. Samogłoski głównie regulowane są poprzez zmiany kształtu warg,

²⁰ Lei Li, „Training and Expression of Singing Language” [M], Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2012.1, s. 18.

języka i miękkiego podniebienia. Na przykład podczas wymowy podstawowych samogłosek, przy wymowie [i] język znajduje się na najwyższym poziomie, w przypadku [a] język opuszcza się niemal do poziomu płaskiego, a w przypadku [o] język jest jeszcze niżej, z lekkim wklęsłym w środku.

W śpiewie rola narządów artykulacyjnych jest bardzo ważna. Jeśli etap artykulacji jest niejasny, bezpośrednio wpływa to na jakość dźwięku śpiewu i wyrażenie emocji muzycznych. Poniżej przedstawione są cechy pracy poszczególnych aktywnych narządów artykulacyjnych:

a. Wargi: Wpływają one na sposób wymawiania dźwięków poprzez zmiany kształtu i nacisku. W fazie tworzenia spółgłosek mają one funkcję wybuchową, zwłaszcza w przypadku dźwięków dwuwargowych i wargowo-zębowych, gdzie mogą mieć nawet decydujące znaczenie. W fazie samogłosek konieczne jest utrzymanie odpowiedniego napięcia i kształtu warg, aby uzyskać klarowną wymowę samogłosek. Nadmierny nacisk warg może utrudnić transmisję fali dźwiękowej i pośrednio osłabić rezonans gardłowo-gardłowy, co wpłynie na zasięg dźwięku. Zbyt słabe lub luźne wargi mogą z kolei prowadzić do niejasnej wymowy. Ponadto, w kształtowaniu obrazu muzycznego można akcentować emocje poprzez regulację napięcia warg i wydłużenie momentu wybuchu. Ważne jest, aby wargi miały przewagę w wydłużaniu momentu wybuchu podczas artykulacji spółgłosek, podczas gdy inne narządy, takie jak język czy podniebienie, muszą działać szybko i precyzyjnie podczas śpiewania, aby nie zakłócać rezonansu. Dlatego też taka obróbka fonetyczna w muzyce jest bardziej widoczna w przypadku słów zawierających spółgłoski wargowe lub wargowo-zębowe.

b. Wśród narządów artykulacyjnych, język jest najbardziej elastyczny, może być wyciągany, zwijany, podnoszony, opuszczany itp., aby dokonywać różnych znaczących regulacji. Ze względu na centralne położenie języka, każdy jego ruch wpływa na cały proces artykulacji i regulację rezonansu w jamach rezonansowych. Według Demo język może działać dobrze, ale także źle. Bez względu na to, jak sprawny lub sztywny jest, ruchy języka mogą całkowicie zmienić kształt przewodu głosowego".²¹ W śpiewie język musi nieustannie zmieniać swój kształt, płaski lub długi, i współpracować z różnymi punktami kontaktu artykulacji. Jednakże jego siła powinna być zawsze w miarę luźna, szczególnie po zakończeniu artykulacji spółgłoski, język powinien szybko powrócić do odpowiedniej płaskiej pozycji, aby brać udział w emisji zrelaksowaną siłą, dokonując jak najmniejszych zmian w położeniu. Liczne praktyki potwierdzają, że napięcie mięśni języka i nienaturalne cofnięcie języka podczas artykulacji słów w śpiewie prowadzą do bezpośredniego napięcia

²¹ (US) Merribeth Dem. Realizing your Vocal Potential [M] . Translated by Zhou Yinyi. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2010. 3, page 73.

mięśni gardła, co powoduje nieprawidłowy stan emisji dźwięku.

c. W procesie artykulacji, podniebienie pełni nie tylko funkcję współpracy z językiem w procesie tworzenia i usuwania przeszkód dźwiękowych, ale również pełni rolę w lokalizacji artykulacji dźwięku. Miejsce kontaktu między językiem a podniebieniem decyduje o dokładności artykulacji odpowiednich spółgłosek. Na przykład, dla dźwięku [i], koniec języka musi dotykać przedniej części podniebienia twardego tuż za dziąslami. Jeśli koniec języka delikatnie przesunie się do tyłu w kierunku środkowej przedniej części podniebienia twardego, może to spowodować błędną artykulację. Podniebienie twarde odgrywa szczególnie ważną rolę w śpiewie *Bel canto*, ponieważ pełni ono funkcję łącznika między rezonansem a artykulacją, będąc prekursorem procesu wymawiania słów. Podczas wymawiania słów, podniebienie twarde najpierw podnosi się, aby utrzymać odpowiednią rezonans podczas artykulacji. Podnoszenie podniebienia twardego pozwala na pełne otwarcie jamy ustnej i gardła bez obciążania mięśni krtani, czego nie można osiągnąć poprzez otwarcie żuchwy. To również jest powodem, dla którego otwarcie jamy ustnej i gardła w śpiewie nie może być sterowane głównie przez żuchwę.

d. W wielu przypadkach w tradycyjnym chińskim śpiewie ludowym ruch żuchwy jest bardziej aktywny, a zakres ruchu jest większy, a częstotliwość jest wyższa, co sprawia, że cała twarz wydaje się być w stanie uśmiechu. Natomiast w śpiewie *Bel canto* zaangażowanie żuchwy ma więcej elementów biernych, a główną siłą napędową jest otwarcie ust przez podniesienie podniebienia. Zmienność ruchu żuchwy w śpiewie jest również znacznie mniejsza niż w tradycyjnym chińskim śpiewie ludowym. W nauczaniu śpiewu wymaga się "rozluźnienia żuchwy", co oznacza relaksację tej części ciała. Jednak nie oznacza to całkowitego rozluźnienia żuchwy, ale otwarcie żuchwy w odpowiednim położeniu i utrzymanie go z delikatnym naciskiem, który pozwala na swobodne kontrolowanie jej pozycji, bez dodatkowego nacisku. W ten sposób, oprócz korzystnego wpływu na harmonię artykulacji śpiewu, może to również pomóc w utrzymaniu krtani w odpowiednio niskim położeniu.

e. Artykulacja podczas śpiewu *Bel canto* różni się znacznie od tej stosowanej w tradycyjnym chińskim śpiewie ludowym. Po pierwsze, podczas chińskiego śpiewu ludowego wymagane są bardziej wyraziste ruchy aparatów artykulacyjnych, szczególnie w przypadku tworzenia spółgłosek, gdzie proces tworzenia i usuwania przeszkód musi być bardziej zwinny i wyraźny. Po drugie, zgodnie z obserwacjami rezonansu podczas śpiewu, zmiany w samogłoskach nie wpływają na efekt rezonansu, czyli nie powodują zmian w wartościach szczytów rezonansu podczas śpiewu. W śpiewie *Bel canto*, wymowa samogłosek jest

odpowiednio dostosowywana do potrzeb rezonansu w różnych obszarach dźwiękowych, jak wynika z badań rezonansu podczas śpiewu prowadzonych przez Sundberga. Dane te wskazują, że wykonawcy opery klasycznej (czyli ci, którzy stosują technikę Bel canto) zwiększają podobieństwo barwy samych samogłosek.²² Uzyskane wyniki z naukowego punktu widzenia potwierdzają pogląd Liljehmana dotyczący mieszania samogłosek "cover", czyli zaciemniania samogłosek, takie jak dodanie uczucia [ɔ:] podczas śpiewania [a:]. Jest to również zgodne z wynikami badań akustycznych.

²² Johan Sundberg, Level and Center Frequency of Singer's Formant[J], Journal of Voice, Volume 15, Issue 2, 2001, pp. 176-186

Rozdział 4 Moje siedem chińskich pieśni artystycznych

Prezentując różne efekty nagraniowe z użyciem dwóch różnych technik śpiewu w siedmiu chińskich pieśniach artystycznych opartych na klasycznej poezji, podsumowałem i zakończyłem omawiać techniki śpiewu oraz cechy muzyczne tych siedmiu utworów, a także moje osobiste doświadczenia praktyczne. To dostarcza cennych wskazówek dla tych, którzy pragną nauczyć się chińskich pieśni artystycznych opartych na klasycznej poezji. Rozdział czwarty obejmuje głównie następujące części: po pierwsze, przegląd tła powstania utworów i ich tekstów; po drugie, analiza muzyczna utworów z perspektywy formy, melodii i cech akompaniamentu; po trzecie, analiza technik śpiewu dla każdego utworu, w tym kontrola oddechu, artykulacja, wyrażenie emocji i osobiste doświadczenia praktyki wykonawczej.

4.1 Ciche myśli nocne

4.1.1 Autor Tekstu

Li Bai (701-762 n.e.) Znany również jako Taibai, a pod przybranym imieniem Qinglian Jushi, jest wybitnym poetą romantycznym z dynastii Tang, określanym jako "Nieśmiertelny Poeta". Jego życie było legendarne, naznaczone trudnościami i zmiennymi kolejami losu. Uważał się za niezwykle talent, nie bał się autorytetów, gardził feudalną hierarchią i był obojętny na pogoń za władzą i sławą. Li Bai szukał przyjemności, oddawał się piciu i śpiewaniu, aby uwolnić się od światowych ograniczeń, pragnąc wolności. W swoich pismach często opisywał wyniosłe góry i rwącą rzekę Żółtą, używając piękna natury do wyrażania swoich ideałów, odzwierciedlając swoją śmiałość i pasję. Li Bai był bardzo płodnym poetą, napisał ogromną liczbę wierszy, z których ponad 900 przetrwało do dziś. Jego prace obejmują szeroki zakres tematów, w tym poezję Yuefu, pieśni i kwartyny czyli czterowersowe kompozycje tekstowe? Termin "śmiały i nieograniczony" trafnie opisuje jego styl poetycki, który często wykorzystuje wyobraźnię do przekraczania rzeczywistości, jednocześnie ją odzwierciedlając. Wśród jego licznych reprezentatywnych wierszy są "Trudna droga do Shu", "Droga do podróży", "Wprowadź wino", "Ciche myśli nocne" i "Słyszenie fletu wiosenną nocą w Luoyang". Jego wpływ na późniejszą poezję jest głęboki.

4.1.2 Kompozytor

Zhao Jiping (1945) jest wybitnym współczesnym chińskim muzykiem, którego kompozycje obejmują szerokie spektrum dziedzin i gatunków, w tym muzykę chóralną, pieśni artystyczne oparte na klasycznej poezji, oryginalne piosenki, muzykę filmową i muzykę orkiestrową etniczną. Jego prace charakteryzują się silnymi cechami narodowymi i głębokim poczuciem historii, co przyniosło mu miano "kamienia milowego w chińskiej muzyce". Reprezentatywne dzieła muzyki kameralnej to "Księżyc nad Przełęczą" i pieśni artystyczne,

takie jak "Oda do Orchidei" i "Guan Ju". W swoich pieśniach artystycznych opartych na klasycznej poezji, Zhao Jiping zachowuje istotę chińskiej muzyki narodowej, jednocześnie włączając zachodnie techniki kompozytorskie, co czyni jego prace fuzją wschodnich i zachodnich kultur muzycznych i świadectwem silnego ducha narodowego.

4.1.3 Analiza Poezji

"Ciche myśl nocne" to pięciowersowy starożytny wiersz skomponowany przez Li Bai. Wiersz został napisany w nocy 15 września, w 14 roku ery Kaiyuan cesarza Xuanzonga, kiedy 26-letni Li Bai przebywał w gospodzie w Yangzhou. Wiersz opisuje poetę budzącego się z głębokiego snu w środku nocy, patrzącego na jasne światło księżyca i myślącego o swoim odległym rodzinnym mieście. Poeta widzi przed łóżkiem płamę białego światła i, zdziwiony, patrzy w górę, widząc ten sam księżyc, który świeci nad jego rodzinnym miastem. To budzi w nim silne uczucie tęsknoty za domem. Pierwsze dwa wersy oddają chwilową iluzję Li Bai po zobaczeniu księżycowego światła w obcym kraju. Słowo "疑" (yí), oznaczające "wątpliwość", żywo oddaje stan przebudzenia i dezorientacji poety, podczas gdy "霜" (shuāng), oznaczające "szron", metaforycznie przedstawia czystość i chłód światła księżyca, podkreślając samotność i melancholię poety z dala od domu. W ostatnich dwóch wersach słowo "望" (wàng), oznaczające "wzrok", odzwierciedla stopniowe przebudzenie poety i jego zrozumienie, że to samo światło księżyca świeci również nad jego rodzinnym miastem, prowadząc do następnego wersetu. "低头" (dī tóu), oznaczające "pochylenie głowy", oznacza, że poeta jest w pełni zanurzony w swoich wspomnieniach. Słowo "思" (sī), oznaczające "myśleć", jest bogate w emocje, pozostawiając czytelnika z niekończącymi się wyobrażeniami. Cały wiersz składa się z zaledwie 20 znaków, a jednak jest świeży, prosty i zwięzły, niosący silne i głębokie uczucie tęsknoty za domem. Emocje w wierszu są głębokie i starannie wyrażone, z harmonijnym wzorcem naprzemiennych tonów, co czyni go łatwym do recytowania i zrozumienia. Nie ma trudnych ani niejasnych słów, co daje mu dużą atrakcyjność. Chociaż wiersz nie wspomina bezpośrednio o "smutku", wyraża melancholię poety i nieskończoną tęsknotę za jego rodzinnym miastem poprzez obrazy "patrzenia na jasny księżyc", "szron na ziemi" i "myślenie o domu".

4.1.4 Analiza Muzyczna

4-1

Struktura	Introdukcja	A	B	A'
Takt	1-4	5-16	17-27	28-40
Tonacja	D Shang			

“Ciche myśli nocne” autorstwa Li Bai to kompozycja w formie pojedynczej trójdzielnej, składająca się łącznie z 40 taktów. Utwór podzielony jest na cztery główne sekcje: wstęp, ekspozycję, sekcję środkową i rekapitulację.

Wstęp (Takt 1-4):

Ta część wprowadza do nadchodzącego tematu muzycznego, tworząc fundament i przygotowując słuchacza do głównej ekspozycji.

Ekspozycja (Takt 5-16):

Ekspozycja (sekcja A) jest asymetryczna, z krótszą początkową częścią i dłuższą częścią następną. Można ją podzielić na:

- Takty 5-8 (faza a)
- Takty 9-16 (faza b), gdzie takty 13-16 stanowią uzupełnienie frazy b.

Sekcja Środkowa (Takt 17-27):

To część chóralna, składająca się z dwóch faz:

- Takty 17-22 (faza c)
- Takty 23-27 (faza d), tworząc asymetryczną sekcję.

Rekapitulacja (Takt 28-40):

Ta sekcja to dynamiczne powtórzenie ekspozycji.

- Takty 28-31 to pełne powtórzenie frazy a.
- Takty 32-40 powtarzają melodię frazy b z wariacjami.

Utwór jest skomponowany w trybie D Shang, charakteryzującym się wyraźnymi cechami narodowymi. Metrum jest wolne 4/4, z prostym i zrównoważonym rytmem, głównie jedna sylaba na nutę. Melodia jest stabilna z minimalnymi fluktuacjami, a tempo jest powolne, liryczne i spokojne.

Analiza Harmoniczna:

Sekcja A (Tryb D Shang Yan):

Pierwsze cztery takty zawierają powtarzającą się dekompozycję akordu tonicznego. Po piątym takcie harmonia oscyluje między akordami tonicznymi a dominantowymi.

Sekcja B (D Naturalna Mol):

Harmonia staje się bogatsza i bardziej zróżnicowana, kontrastując z sekcją A. Dominujące akordy to toniczny i dominantowy, przeplatane akordami IV i VI, dodając żywiołowości i jasności muzycznym obrazom.

Rekapitulacja:

Progresja harmoniczna podąża za tym samym schematem co w ekspozycji, utrzymując strukturalną spójność. Ta analiza ukazuje, jak kompozycja łączy tradycyjne chińskie elementy

muzyczne z ustrukturyzowanymi progresjami harmonicznymi, tworząc utwór, który jest zarówno ekspresyjny, jak i kulturowo rezonujący.

4.1.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego

Preludium:

Preludium zaczyna się od akordów blokowych, zawierających siedmio- i dziewięcionutowe przebiegi. Ostatnie dwa takty preludium przechodzą do akordów łamanych, tworząc fundament dla ogólnego stylu akompaniamentu utworu.

Sekcja A:

Sekcja A głównie eksponuje akord toniczny, z arpeggiowanymi akordami w całym utworze, wzmacniając prostą linię melodyczną. To tworzy wspierającą, lecz nienatrętą harmoniczną podstawę, pozwalającą melodii wyraźnie się wyróżniać.

Sekcja B:

Lewa ręka stosuje akordy łamane, podczas gdy prawa ręka gra akordy blokowe. Ta sekcja ostro kontrastuje z sekcją A pod względem tekstury harmoniczej i efektu dźwiękowego, podkreślając emocjonalną intensywność i narracyjny zwrot w utworze.

Rekapitulacja:

Akompaniament w rekapitulacji wprowadza interwały oktawowo, zapewniając solidne wsparcie, gdy utwór osiąga swój emocjonalny szczyt. Zróżnicowane tekstury akompaniamentu, w połączeniu z subtelnymi dynamicznymi i rytmicznymi modyfikacjami przez wykonawcę, wzbogacają interpretację utworu.

Ostatnia Fraza ("Pochylam głowę i myślę o moim rodzinnym mieście"):

Prawa ręka podtrzymuje nuty akordu tonicznego, wznosząc się arpeggiami. To tworzy silne poczucie zakończenia i podkreśla melancholijny, nostalgiczny nastrój utworu, zgodnie z jego tematyczną esencją.

Strategiczne wykorzystanie różnych tekstur akompaniamentu - od akordów blokowych i arpeggiów po interwały oktawowo - w połączeniu z uwagą wykonawcy do dynamiki i tempa, pozwala na głębszą interpretację utworu. Użycie podtrzymywanych i arpeggiowanych akordów tonicznych w ostatniej frazie wzmacnia przenikliwą i melancholijną atmosferę, zapewniając, że utwór kończy się z mocnym emocjonalnym oddźwiękiem.

4

37

故 乡。

Rys 4-1

4.1.6 Analiza Wokalna

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 5-8: Miękkie atakowanie dźwięków przy bardzo wysokiej pozycji języka	Takty nr 5-8: Środkowa skala appoggio z bardzo silnym vibrato. Pozycja języka niska w ustach

4

床 前 明 月 光, 疑 似 地 上

8

霜。 举 头 望 明 月, 低 头 思 故

Rys 4-2

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 9-12 :Głos piano i wysoka pozycja	Takty nr 9-12 :Ciemny ton, głęboki oddech, wysoka pozycja

8

霜。 举 头 望 明 月, 低 头 思 故

Rys 4-3



Rys 4-4

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 13-16: Narodowa technika wyrazu „zatrzymywanie powietrza” ²³ , więcej rezonansu ustnego, portamento, naturalny niski głos	Takty nr 13-16: Prost dźwięk, bez portamento, w pełni otwarty, potężny, ciemny głos



Rys 4-5

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 17-23: Ton lekki i jasny, z wieloma rezonansami w jamie głowy	Takty nr 17-23: Ogólny głos śpiewający, niska pozycja krtani, więcej rezonansu piersiowego

²³ "zatrzymanie powietrza" oznacza, że przepływ powietrza nagle się zatrzymuje, a następnie kontynuuje w trakcie melodii

17

床 前 明 月 光， 疑 似 地 上 霜。

Rys 4-6

21

举 头 望 明 月， 低 头 思 故

Rys 4-7

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 23-27: Dźwięk jest przerywany, oddech ciągły	Takty nr 23-27: Dokładne wyrażenie diagramów muzycznych, dźwięk bez przerw i oddech bez przerw <i>legato cantabile</i>

21

举 头 望 明 月，

低 头 思 故

V

Rys 4-8

25

床 前 明 月

乡。

3

Rys 4-9

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 28-33: Prost dźwięk, wysoka pozycja dźwięku, portamento	Takty nr 28-33: Wibrato, więcej rezonansu piersiowego, bez portamento

25 3

乡。床前明月

Rys 4-10

29

光，疑似地上霜。举头望明

Rys 4-11

33

月，低头思故

Rys 4-12

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 34-39: Technika „Runqiang” ²⁴ , z akcentem na początku słowa, małe wibrato, rezonans w jamie głowy	Takty nr 34-39: Silne wibrato, ogólny głos śpiewający pełny rezonans głowowo/piersiowy

Rys 4-13

Rys 4-14

W utworze „Ciche myśli nocne” technika śpiewu powinna być głównie liryczna, przy

²⁴ Odnosi się do szeregu unikalnych technik ukształtowanych przez długi czas w tradycyjnej chińskiej narodowej sztuce wokalne, używanych do ozdabiania, upiększania i wzbogacania głosu śpiewającego.

czym na bazie liryzmu wyraz dźwięku zgodny z chińską tradycyjną techniką śpiewu narodowego powinien być jeszcze bardziej czysty i przejrzysty, bez żadnych zakłóceń. Tylko w ten sposób można dokładnie oddać blask i miękkość księżycowego światła. Wymaga to, aby punkt emisji dźwięku, zarówno w wysokich, jak i niskich rejestrach, był umieszczony z przodu i aby jak najczęściej korzystać z rezonansu w głowie. Dzięki temu wyrażony dźwięk jest czysty i przejrzysty, a także ma wystarczającą siłę przebicia, aby wyrazić intensywną tęsknotę za ojczyzną, która, jak czyste światło księżyca, krąży wokół poety.

Z punktu widzenia Bel canto, najważniejsze jest pokazanie jednolitości barwy dźwięku. Chociaż pozycja emisji dźwięku i artykulacji różni się od chińskiej tradycyjnej techniki śpiewu narodowego, barwa również musi być skupiona i jasna. Utwór zaczyna się od dźwięku d dwukreślnego a zaraz za nim pojawia się e co wymaga, aby pozycja krtani i oddechu była głęboka, a jednocześnie stosunkowo rozluźniona, emitując lekko ciemną barwę dźwięku. Wymaga to skoncentrowanego, mocnego oddechu i solidnej barwy dźwięku z lekkim rezonansem piersiowym, aby oddać ton "mocny".

W „Ciche myśli nocne” kompozytor nie zaprojektował wielu efektownych ornamentów, głównie po to, aby w zgodzie z treścią i nastrojem poezji, linia muzyczna była bardziej prosta, poruszająca i głęboko emocjonalna. Jak mówi starożytne greckie przysłowie „Mniej znaczy więcej”, to naprawdę jest wyrafinowany aspekt tej pieśni artystycznej.

4.2 Cechy szlachetne orchidei

4.2.1 Autor Tekstu

Han Yu (768 - 824 n.e.)

Znany przedstawiciel dynastii Tang, był zwolennikiem Ruchu Klasycznego „Proza”. Jest uhonorowany przez późniejsze pokolenia jako pierwszy spośród "Ośmiu Wielkich Mistrzów Prozy Tang i Song" i często wspominany wraz z Liu Zongyuan jako "Han-Liu." Otrzymał tytuły takie jak "Wielki Mistrz Prozy" i "Literacki Patriarcha na Sto Pokoleń." Późniejsi uczeni grupowali go z Liu Zongyuan, Ouyang Xiu i Su Shi jako "Czterech Wielkich Mistrzów Prozy Wszechczasów." Jego teorie literackie, w tym "jedność treści i formy," "energiczny styl odpowiadający właściwemu wyrazowi," "eliminowanie klisz (powielania)", "płynne i naturalne pisanie" miały znaczny wpływ na następne pokolenia. Jego dzieła obejmują "Zebrane Dzieła Han Changli."

4.2.2 Kompozytor

Zhao Jiping (1945-)

Szczegółowe informacje znajdują się w omówieniu utworu "Silent Night Thoughts," który należy do tego samego kompozytora.

4.2.3 Analiza Poezji

"Oda do Orchidei" (幽兰操), znana również jako "Yi Lan Cao" (猗兰操), po raz pierwszy pojawiła się w "Zbiorze Poezji Biura Muzycznego" (《乐府诗集》). Zapisuje wiersz skomponowany przez Konfucjusza w okresie Walczących Królestw, kiedy podróżował przez różne stany i napotkał orchidee rosnące samotnie w głębokiej dolinie, które go zainspirowały. Wiersz podzielony jest na trzy części: górną, środkową i dolną.

Górna Część:

Górna część opisuje orchideę jako dzentelmena wśród kwiatów:

"Orchidea jest bujna, a jej zapach unosi się. Otoczona różnymi zapachami, jej aromat jest subtelny. Nie bycie zerwaną nie szkodzi orchidei. Rok po roku podróżuję daleko i szeroko."

Delikatne liście orchidei kołyszają się lekko na wietrze, emitując daleki i czysty zapach. Podczas gdy inne kwiaty rywalizują o pokazanie swojej piękności, orchidea stoi dumnie, sprawiając, że wszystkie inne zapachy bledną w porównaniu. Jako lider wszystkich zapachów i król kwiatów, nie bycie zerwanym nie umniejsza jej wartości. Poeta, podróżując daleko i szeroko, rok po roku, szuka wartości i prawdy życia. Konfucjusz używa orchidei jako metafory dla własnej transcendencji i szerokiego umysłu.

Środkowa Część:

Środkowa część opisuje zapach orchidei jako godny króla:

"Król Wen śnił o niedźwiedziu, rzeka Wei płynie szeroko. Zrywając i nosząc ją, jej zapach jest czysty i jasny."

Król Wen z Zhou śnił o niedźwiedziu, a później znalazł Jiang Taigong nad rzeką Wei, zatrudniając go dla jego talentów – przykład aktywnego poszukiwania. Jeśli mądry władca rozpozna wartość człowieka, jak orchidea, człowiek ten pozostanie czystego serca i lojalny, służąc tylko królowi. Jeśli orchidea zostanie zerwana i noszona, rozkwitnie w pełni, dając z siebie wszystko, aby wspomóc mądrego władcę.

Dolna Część:

Dolna część opisuje, jak zapach orchidei pochodzi z wytrwałości w trudnych warunkach:

"Śnieg i mróz obficie, pąki kwitną zimą. Wytrwałość dzentelmena prowadzi do pomyślności jego potomków."

Śnieg i mróz pokrywają ziemię, a wszystkie rzeczy więdną zimą. W tej surowości tylko orchidea cicho pielęgnuje swoje pąki, gotowa do kwitnienia, gromadząc siłę w cierpliwości. Jeśli ludzie zrozumieją szlachetne cechy orchidei, mogą pielęgnować się w trudnych czasach, pozostać czystego serca i wierni swoim zasadom, zapewniając pomyślność swoim potomkom.

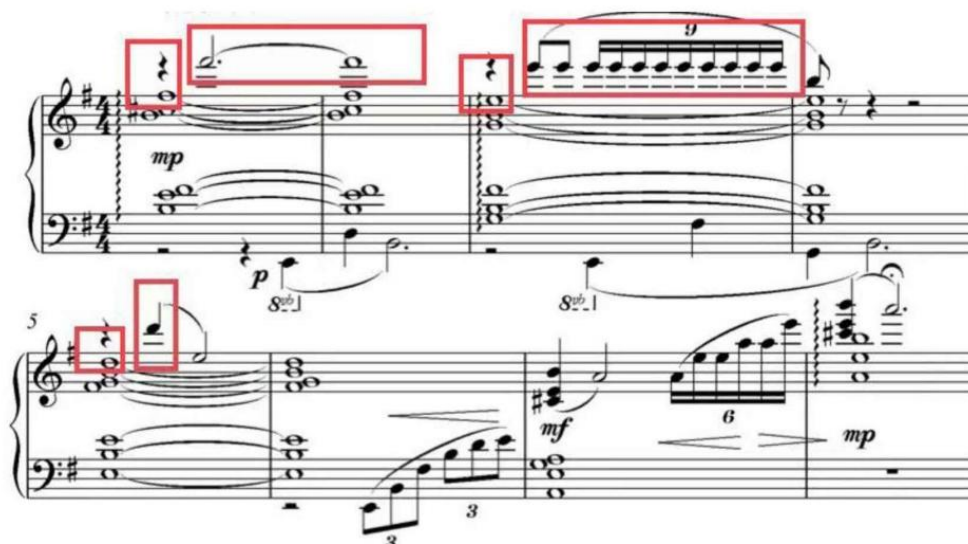
To odzwierciedla nadzieję Konfucjusza dla siebie i swojego kraju, jego gorące pragnienie dla przyszłych pokoleń i jego wielką Miłość do świata.

4.2.4 Analiza Muzyczna

4-2

Struktura	Wstęp	A	Między takt	B	A1	Zakończenie
Takt	1-8	9-19	20-21	22-60	61-69	70
		a /a1		b/b1/	a2/a3	
Tonacja	E Yu					

„Cechy szlachetne orchidei”, znane również jako „Yi Lan Cao” (猗兰操), po raz pierwszy pojawiły się w „Zbiorze Poezji Biura Muzycznego”. Zapisują wiersz skomponowany przez Konfucjusza w okresie Walczących Królestw.



Rys 4-15

A Sekcja

A sekcja opisuje orchideę rosnącą w odosobnionej dolinie, wydzielającą zapach w samotności. Melodia odzwierciedla to, będąc płynną i rozległą, tworząc obraz orchidei spokojnie kwitnącej w pustej dolinie, z bogatym zapachem. A sekcja jest podzielona na dwie frazy po 5+5 taktów, tworząc równoległą strukturę dwufrazową. Te dwie frazy zaczynają się tak samo, ale kończą się różnie. Kontur melodyczny tych fraz jest gładki i delikatny, zaczynając od skoku i kończąc ruchem krocącym. Z wzniesień i opadań melodii wynika, że kompozytor pragnie użyć cierpliwości i powściągliwości orchidei, aby wyrazić uczucia bohatera, który czuje się niedoceniony i jego otwarty charakter w dążeniu do uznania mądrego władcy mimo przeciwności losu.



Rys 4-16

Środkowa Sekcja

Dwa środkowe takty przejścia zmieniają dynamikę z mp na mf, z arpeggiowaną fakturą obu rąk obejmującą dwie oktawy, nadając sekcji B muzyczną siłę. Częste pojawianie się zmienionej kwinty w akompaniamencie wzmacnia kolor eleganckiej muzyki.

23

梦熊渭水 泱泱

27

采而佩之 奕奕

31

清芳 雪霜茂茂 蕾蕾于冬 君子之守

Rys 4-17

B Sekcja

B sekcja odwołuje się do alegorii „Snu Króla Wena o Niedźwiedziu”, aby wyrazić osobiste uczucia, wskazując, że chociaż Han Yu nie jest obecnie doceniany, to jak Jiang Taigong będzie cierpliwie czekał na wnikliwego patrona i przetrwa trudności. Ta sekcja składa się z dwóch segmentów muzycznych, z których każdy dzieli się na trzy pięcio-taktowe frazy. Takty 22-26 („Król Wen śnił o niedźwiedziu, rzeka Wei płynie szeroko”) i takty 27-31 („Zrywając i nosząc ją, jej zapach jest czysty i jasny”) mają podobny rytm melodyczny, przeważnie w wysokim rejestrze wokalnym, z eleganckimi i wydłużonymi liniami melodycznymi. Emocje wykonawcy powinny być bardziej intensywne niż w pierwszej sekcji,

a śpiewak powinien wyrażać te wzmożone emocje. Gdy melodia stopniowo opada w taktach 32-36 („Śnieg i mróz obficie, pąki kwitną zimą”), rytm przyspiesza i wprowadza kombinację rytmów ósemkowych i pauz, ilustrując niezłomność dżentelmena i jego przywiązanie do cnót. Druga podsekcja odzwierciedla pierwszą zarówno w treści lirycznej, jak i wyrazie muzycznym, więc nie wymaga dalszych wyjaśnień.

A1 Sekcja

A1 sekcja jest zwięzłym powtórzeniem A sekcji, składającym się z dwóch cztero-taktowych fraz. Melodia otwierająca pozostaje taka sama, z niewielkimi modyfikacjami na końcu, przekształcając się w prosty wznoszący interwał sekundy. Kompozytor zmienia oryginalny metrum 4/4 na 6/4, z ostatnią nutą kończącą na E, tonice utworu, pozostawiając słuchaczom uczucie trwałego zapachu orchidei.

19

文 王

23

梦 熊 渭 水 泱 泱

Rys 4-18

23
梦 熊 渭 水 决 决

27
采 而 佩 之 奕 奕

31
清 芳 雪 霜 茂 茂 蓄 蓄 于 冬 君 子 之 守

Rys 4-19

A1 Sekcja - Struktura

A1 sekcja jest skróconą repryzą struktury sekcji A. Pierwsze dwa takty fraz a2 i a3 są zgodne z frazami a i a1 w melodii wokalne, podkreślając temat utworu i pogłębiając pamięć publiczności o melodii. Wariacje akompaniamentu fortepianowego umiejętnie przygotowują emocjonalne tło dla partii wokalne, tworząc kontrapunkt z melodią śpiewaka, tworząc wewnętrzny kontrast i zarazem jedność w utworze. W ostatnich dwóch taktach a2 i a3, użyto odpowiednio siedmio-dźwiękowej skali E Yu i siedmio-dźwiękowej skali E Yu, zmieniając skale w tych krótkich frazach, aby stworzyć charakterystyczny efekt tonalny, wzmacniając kontrast w modalnym kolorze.

61 兰之猗猗扬扬其

64 香众香拱之

67 幽幽其芳。

a tempo

ril.

mf

mp

3

Rys 4-20

Zakończenie

Utwór wraca do podstawowego rytmu 4/4 na końcu, z długimi nutami wokalnymi towarzyszącymi arpeggiami fortepianowymi, zapewniając równowagę napięcia i relaksu w przeplwywie muzycznym. Odzwierciedla to estetyczną zasadę dynamicznej równowagi, gdzie sztuka naprzemiennie przechodzi między napięciem a relaksem. Cała piosenka nie tylko ucieleśnia heroicznego ducha epiki i legend, ale również metaforycznie przedstawia wzloty i upadki życia poprzez elegancki charakter orchidei, tworząc utwór bogaty w smak i znaczenie.

4.2.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego

Kiedy fortepian akompaniuje pieśnią opartą na starożytnej poezji, musi harmonizować się bezbłędnie z nastrojem przekazywanym przez poezję i emocjami artysty.

Dlatego akompaniament fortepianowy nie tylko wspiera śpiewaka i muzykę, ale jednoczy się z nimi, organicznie integrując się z muzyką. Akompaniament fortepianowy do „Cechy szlachetne orchidei” jest wyrafinowany i elegancki, mocno podkreślając funkcję ekspresyjną wymaganą przez pieśni artystyczne oparte na starożytnej poezji. Skutecznie uzupełnia i wzmacnia „rytm” i „melodię” w pauzach wokalnych.

Wstęp jest grany cicho i lirycznie, głównie na poziomie dynamiki *mp*. Akompaniament fortepianowy szeroko wykorzystuje arpeggia, aby stworzyć obraz orchidei stojącej w odosobnionej dolinie, której zapach rozprzestrzenia się daleko. Wykorzystuje również akordy „kładzione” i wznoszące kroki, aby naśladować szarpanie Guqin?, podkreślając eteryczny tembr.



Rys 4-21

Sekcja A

Sekcja A opisuje środowisko wzrostu i stan orchidei. Tekstura akompaniamentu staje się bogatsza niż we wstępie, wykorzystując arpeggia do rozwinięcia muzycznego krajobrazu. W późniejszej części, prawa ręka używa akordów blokowych, podczas gdy lewa ręka gra akordy łamane pasażowo, aby stworzyć atmosferę, w której zapach orchidei rozprzestrzenia się wszędzie. To wzmacnia płynność melodii, czyniąc ją gładką i porywającą.

Sekcja B

Sekcja B przedstawia emocje protagonisty?. Akompaniament przechodzi od arpeggiów do bardziej napiętych akordów blokowych, z krótkimi i mocnymi uderzeniami klawiszy, aby podkreślić uczucia protagonisty i wyróżnić tekst „Król Wen śnił o niedźwiedziu, rzeka Wei płynie szeroko”. Muzyka stopniowo się intensyfikuje, wykorzystując rytmy szesnastkowe do rozwinięcia progresji i poprowadzenia melodii ku kulminacji. W sekcji B i jej powtórzeniu,

akompaniament głównie zawiera triady, wyrażając nadzieję protagonisty na uznanie i wykorzystanie. Po długim interludium z obfitym ruchem, małymi nutami i septolami jako podstawą, sekcja powtórzeniowa wykorzystuje gęstsze wzory nutowe w teksturze. Wymaga to od wykonawcy użycia krótkich i mocnych uderzeń klawiszy, aby przekazać zdecydowany i energiczny stan umysłu, wzmacniając pragnienie protagonisty uznania przez monarchę.

Coda

Przed kodą, kompozytor używa pauzy, aby pozostawić publiczność z uczuciem trwania. Piosenka kończy się arpeggiami i ciągłą wznoszącą się linią melodyczną. Z tego wynika, że kompozytor przywiązuje dużą wagę do akompaniamentu fortepianowego, czyniąc go nie tylko wsparciem dla wokalu, ale także środkiem do podniesienia emocjonalnego wyrazu utworu. Dlatego śpiewak musi być zaznajomiony z melodią akompaniamentu fortepianowego i ściśle współpracować z akompaniatorem, aby stworzyć organiczną całość.



Rys 4-22



Rys 4-23

4.2.6 Analiza Wokalna

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 9-13: Śpiewaj z rezonansem głowowym, artykulacja jest płaska, wolne vibrato. Dźwięk płaski prawie bezwibratowy.	Takty nr 9-13: Śpiewaj całym ciałem, głos jest gładki, łagodny i jednolity w tonie, naturalne vibrato pochodzące bezpośrednio z apogio przeponowo-żebrowego.

Rys 4-24



Rys 4-25

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 14-19: Lekko ziewając, wolne pchanie oddechu, jasny ton jak mówienie	Takty nr 14-19: Więcej “połykania i ziewania”, co tworzy głęboki rezonans piersiowy



Rys 4-26



Rys 4-27

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 22-26: Wysokie dźwięki wykorzystują techniki chińskiej opery	Takty nr 22-26: Całkowite poszanowanie partytury, bez portamento, “łapanie” samogłosek polegające na stałym

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
„Xingqiang” ²⁵ , portamento, wyraźnie mów słowa, nie tylko samogłoski	pogłębianiu pozycji języka względem podniebienia miękkiego i górnych zębów.



Rys 4-28



Rys 4-29

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 27-31: Kompresja przestrzeni w krtani i jamie ustnej, co skutkuje ostrym dźwiękiem	Takty nr 27-31: Otwórz krtani i tył jamy ustnej, korzeń języka jest zrelaksowany i nie przeszkadza w wymowie podobnie jak przy “łapaniu” samogłosek - opis powyżej.

²⁵ Ten termin oznacza: używanie melodii zgodnie z własnym zrozumieniem.



Rys 4-30



Rys 4-31

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 32-36: Powoli wymawiaj słowa i używaj umiejętności śpiewu Kunqu „Guiyun” ²⁶	Takty nr 32-36: Bez portamento, atakuj z przepony bezpośrednio dźwięki fraz



Rys 4-32

²⁶ „Guiyun” odnosi się do precyzyjnej i wyraźnej artykulacji ostatniej samogłoski słowa. Samogłoska powinna być zaokrąglona i gładka, z uczuciem wdechu stabilizującego końcowy dźwięk przed jego uwolnieniem.



Rys 4-33

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 45-56: Płaczliwy dźwięk z noso gardła, odpowiednia pozycja krtani jest podniesiona	Takty nr 45-56: Nie pozwól, aby dźwięk wydobywał się z nosa, niska krtąń, powtarzaj dźwięk samogłosek



Rys 4-34



Rys 4-35



Rys 4-36

Rys 4-37

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 57-60: Powoli otwieraj usta i wymawiaj słowa w zwolnionym tempie	Takty nr 57-60: Śpiewaj wyraźnie i energicznie, bez portamento, atakuj z przepony

Rys 4-38



Rys 4-39

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 61-68: Pozwól, aby dźwięk wszedł do nosa i poruszaj krtanią w górę i w dół. Szybki powrót do rytmu, wysokie dźwięki śpiewane są ostrzej w wysokiej pozycji	Takty nr 61-68: Zatrzymaj dźwięk przed wejściem do nosa i utrzymuj stabilną krtanią, szybki powrót do rytmu, wysokie dźwięki śpiewane są miękko w wysokiej pozycji



Rys 4-40



Rys 4-41

Wyraźna artykulacja i zaokrąglony ton są zjednoczonymi standardami i wymaganiami dla śpiewu w tradycyjnej chińskiej teorii wokalne i są żywo odzwierciedlone w tej pieśni artystycznej. Tradycyjny chiński styl śpiewu często używa vibrato, naśladując techniki gry na guqin. Często włącza także techniki śpiewu operowego, takie jak nagłe akcentowanie

pewnych sylab, aby uczynić je bardziej wyrazistymi, jakby recytując wiersz.

W tej pieśni artystycznej 'Bel canto' nie polega tylko na rezonansie i technice. Podczas śpiewania należy utrzymywać tę samą pozycję wokálną czy inaczej emisję dla wszystkich sylab, unikając zmian. Po znalezieniu ogólnego stanu jakości dźwięku i śpiewu, należy skupić się na precyzyjnej artykulacji i zaokrąglonym tonie.

'Bel canto' oznacza piękny Śpiew w ramach percepcji estetycznej, podczas gdy tradycyjny chiński styl narodowy opiera się na 'kolorze dźwięku". Powinniśmy przełamać to ograniczone postrzeganie, kontynuować dogłębną naukę i doświadczenie oraz integrować oba style. W ten sposób możemy stworzyć własny, bardziej naukowo rozwinięty styl, który z pewnością odpowiada oczekiwaniom publiczności.

4.3 Przybijanie do Klonowego Mostu w nocy

4.3.1 Autor Tekstu

Zhang Ji (715–779 n.e.), znany pod imieniem Yisun, był Chińczykiem z Xiangzhou (obecnie Xiangyang, Hubei). Był poetą z dynastii Tang, a jego życie jest mało znane. Według zapisów z różnych źródeł wiadomo tylko, że zdał egzamin cesarski w dwunastym roku ery Tianbao (753 r. n.e.). W okresie Dali pełnił funkcję Komisarza Soli i Żelaza w Hongzhou (obecnie Nanchang, Jiangxi), piastując również funkcję Pełniącego Obowiązki Urzędnika Ministerstwa Rytuałów. Jego poezja jest śmiała i energiczna, pozbawiona ozdobników, głęboko metaforyczna i odzwierciedlająca rzeczywistość, co miało znaczący wpływ na późniejsze pokolenia. Niestety, zachowało się mniej niż 50 jego wierszy. "Kompletne Wiersze Tang" zawiera jeden tom jego dzieł, ale tylko "Przybijanie do Klonowego Mostu w nocy" uczyniło jego imię nieśmiertelnym.

4.3.2 Kompozytor

Li Yinghai (1927-2007 n.e.) był znanym pedagogiem muzycznym, kompozytorem i profesorem w Chińskim Konserwatorium Muzycznym. Przyczynił się w znaczący sposób do rozwoju i rozkwitu chińskiej muzyki narodowej oraz edukacji muzycznej w Chinach. Napisał dzieło podsumowujące i omawiające urok chińskiej muzyki narodowej, "Han Folk Modes and Their Harmony," które pozostawiło cenne dziedzictwo dla badań teoretycznych i twórczości chińskiej muzyki narodowej. Oprócz badań teoretycznych, skomponował wiele utworów o charakterystycznych cechach chińskiej muzyki narodowej, takich jak utwory fortepianowe "Three Refrains on Yangguan" i "Sunset Flute and Drum," które nazywane są "sinicyzacją sztuki fortepianowej." Jego wokalne dzieła obejmują słynną suitę wokálną "Three Tang Poems."

4.3.3 Analiza Poezji

Chociaż ten wiersz ma tylko cztery krótkie wersy, wyraźnie przekazuje środowisko autora i jego wewnętrzne uczucia, łącząc emocje i scenerię, sprawiając, że czytelnik czuje się, jakby znajdował się w opisywanym miejscu. Można niemal zobaczyć późną jesienną noc w rejonach nadwodnych Jiangnan, z mglistymi światłami rybackimi na rzece i dźwiękiem odległego dzwonu. Łódź przepływa obok, autor siedzi na niej, przygnębiony i z ciężkim sercem, jego oczy wyrażają smutek i żal. Wydaje się, że czytelnik siedzi z autorem na łodzi, słuchając jego lamentu, pobudzając nieskończoną wyobraźnię urokiem krótkiego wiersza.

Pierwszy wers opisuje późną jesienną noc z księżycem wysoko na niebie, powietrzem pełnym mrozu i nieustannie kraczącymi wronami. Chociaż opisuje scenerię, w rzeczywistości wyraża wewnętrzną samotność i pustkę poety, z każdym słowem ukazującym poczucie zimna, nieuchronnie wywołując emocjonalną reakcję u czytelnika.

Drugi wers przedstawia klonowe liście przy rzece i rybackie światła na rzece, spokojnie kołyszące się. Czerwone punkty w ciemnej, zimnej nocy szczególnie podkreślają pustkę i samotność, wywołując tęsknotę autora za domem i wewnętrzny smutek, co sprawia, że trudno zasnąć.

Trzeci wers opisuje świątynię Hanshan za miastem Suzhou. Ta świątynia jest w rzeczywistości zwykłą świątynią i nie nosi naprawdę nazwy Hanshan Temple. Autor dodaje słowo "zimna", aby podkreślić swoje samotne i melancholijne uczucia. Zimna pogoda, wraz z pustą świątynią, wyraża najwyższą samotność, pokazując głębokie poczucie izolacji autora.

Czwarty wers jest emocjonalnym punktem kulminacyjnym całego wiersza, podnosząc jego wyobraźnię i emocje na inny poziom. W zimną noc, z bijącym dzwonem, podróżnik z dala od domu siedzi na łodzi w obcym kraju, czując się przygnębiony i melancholijny, nie mając nikogo, kogo mógłby zapytać o swój los. To pokazuje melancholię, samotność i tęsknotę autora za domem. "Cały wiersz jest jak długie ujęcie, przechodząc od początkowej scenerii do ostatecznego odejścia, gdzie łódź stopniowo znika w rozległej, zimnej nocy, podnosząc to na poziom filozoficzny." Ostateczny dzwon można uznać za przebudzenie Zhang Ji, co oznacza, że po wielu zmaganiach i bólu nagle odnajduje jasność, kierunek i motywację do dalszej drogi.

Dlatego, "choć cały wiersz wyraża melancholię, zakończenie nie jest rozpaczą, lecz nadzieją, nieznanym i aspiracją. Serce Zhang Ji nie jest w rozpacz; dźwięk dzwonu towarzyszący odpływającej łodzi daje nieskończoną wyobraźnię, sugerując, że Zhang Ji przeszedł przez noc i trudności, wchodząc w kolejny etap, gdzie przyszłość może przynieść nadzieję i jasne słońce." Tak jak każdy w życiu ma swoje niepowodzenia, ale wszystko

przemianie, a jutro będzie nowym początkiem.

„Przybijanie do Klonowego Mostu w nocy” składa się tylko z dwudziestu ośmiu znaków, a jednak większość słów opisuje scenerię, a nie bezpośrednio wyraża emocje. Te obrazy przekazują poczucie smutku przez cały wiersz. Pierwsze dwa wersy są pełne obrazów: zachodzący księżyc, kraczące wrony, szron na całym niebie, klonowe liście nad rzeką, rybackie światła i bezsenni ludzie, tworząc bogaty kontekst estetyczny. Ostatnie dwa wersy mają skąpe obrazy: miasto, świątynia, łódź i dźwięk dzwonu, prezentując eteryczny i odległy nastrój. Jesienna noc nad rzeką z ledwo widocznymi rybackimi światłami i podróżnikiem leżącym i słyszającym cichy dźwięk nocnego dzwonu tworzy estetyczne królestwo, które stało się wzorem dla późniejszych pokoleń. Każde słowo i fraza wyraża niespełnione ambicje poety, troskę o kraj i ludzi oraz samotność bycia w obcym kraju. Podczas buntu Anshi, poeta Zhang Ji mógł unikać wojny lub po prostu przypadkowo podróżował na południe do miasta Gusu, nie mogąc zasnąć o północy, i napisał ten wiersz, odzwierciedlając swoje uczucia i doświadczenia

4.3.4 Analiza Muzyczna

4-3

Struktura	Introdukcja	A	B	C	D	Zakończenie
Takt	1-5	6-9	10-13	13-17	18-20	20-25
Tonacja	siedmiotonowy tryb Ya ²⁷					

Forma muzyczna tej pieśni to jednolita forma trzyczęściowa, a tryb to siedmiotonowy tryb Ya. Wykorzystuje tradycyjną strukturę wprowadzenia, rozwinięcia, przekształcenia i zakończenia. Choć pieśń jest w chińskim stylu, wiele zastosowanych metod twórczych jest zachodnich, takich jak częste użycie melodii chromatycznych, modulacji i transpozycji, co rzadko spotyka się w chińskich pieśniach. Li Yinghai odważnie wykorzystał te techniki, aby precyzyjnie wyrazić wewnętrzną depresję poety. To znaczący przełom w kompozycji tej pieśni, doskonale integruje chińskie i zachodnie techniki muzyczne.

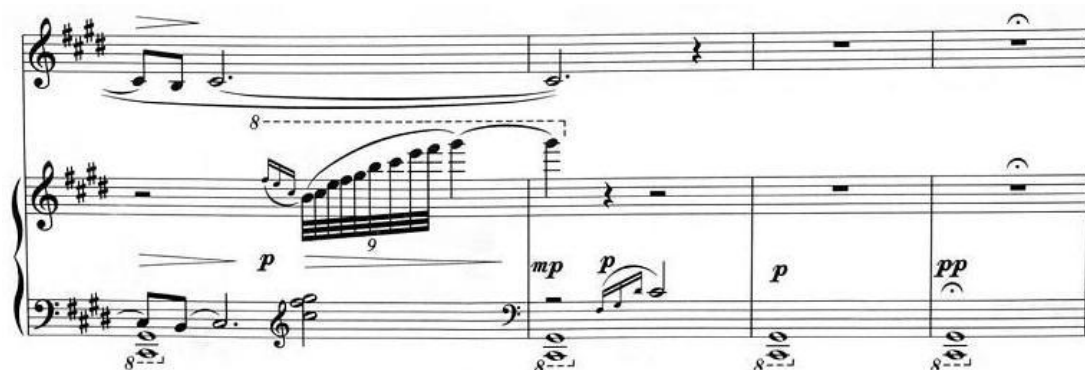
Dodatkowo, rytm pieśni jest dość swobodny i wydłużony, ustawiony w metrum 4/4, a na początku oznaczony jako lento (wolno). Powtarzane użycie legato zmienia naturalne wzorce akcentowania nut, tworząc synkopę, co sprawia, że pieśń wydaje się bardzo swobodna. W

²⁷ siedmiotonowy tryb Ya opiera się na pięciotonowej skali (pentatonice) z dodatkami zmienionych dźwięków: biānzǐ (变徵, #F-Fa) i biàngōng (变宫, B-Si). Skład tej skali to: gōng (宫, C-Do), shāng (商, D-Re), jué (角, E-Mi), biānzǐ (变徵, #F-Fa), zhǐ (徵, G-Sol), yǔ (羽, A-La) i biàngōng (变宫, B-Si).

związku z tym wielu śpiewaków może śpiewać zgodnie z własnymi odczuciami, porzucając rytm pieśni, a nawet przeciągając tempo, co powoduje trudności w synchronizacji z akompaniamentem. Na początku również napotkałem ten problem. Śpiewakom przypomina się, że choć ogólny rytm jest stosunkowo swobodny i pozwala na wyrażenie emocji w dynamice i tempie, powinni nadal trzymać się rytmu pieśni i poetyckiej wizji, aby przekazać oryginalny zamysł twórczy kompozytora.



Rys 4-42

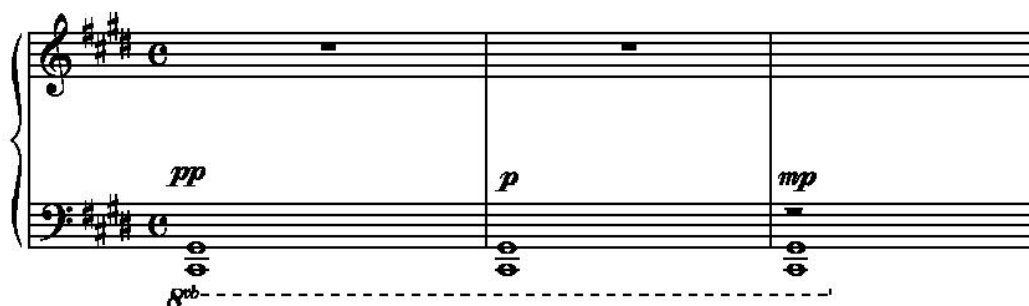


Rys 4-43

4.3.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego

Akompaniament fortepianowy tej pieśni znacznie różni się od pozostałych sześciu utworów i zasługuje na szczególną analizę. Imitacja "dźwięków dzwonów" jest najczęściej używanym elementem dźwiękowym w tym utworze, co odpowiada istotnej roli dzwonu w wierszu. Ta celowa obróbka kompozytora jest widoczna. "Dźwięk dzwonu" składa się z interwału kwinty czystej, tworząc stabilny, harmonijny i eteryczny efekt. Przewija się przez cały utwór, a wszystkie "dźwięki dzwonów" są umieszczone w najniższym rejestrze muzyki. Niski ton w zapisie nutowym, z niską częstotliwością i wieloma alikwotami, bardzo przypomina ciężki, uroczysty dźwięk prawdziwych dzwonów, tworząc solidną podstawę dla ogólnego nastroju utworu. Nadaje to całej pieśni atmosferę pustki, elegancji, głębi i chłodu.

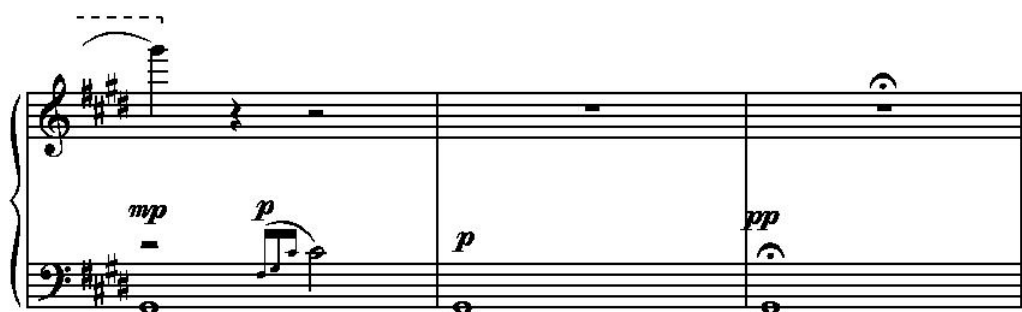
Muzyka wprowadza cztery zestawy dźwięków dzwonów. Pierwsze trzy takty są harmoniczne bez ozdóbek, z czystymi, eterycznymi, uroczystymi i głębokimi dźwiękami, rosnącymi w głośności od *PP* do *P* do *MP*.



Rys 4-44

To zwiększenie głośności zρέcznie przedstawia przestrzenny ruch dźwięku dzwonu, zbliżając się do słuchacza, dając żywe poczucie przestrzeni i czasu. Dźwięk dzwonu świątynnego, choć eteryczny, niesie głębokie znaczenie, symbolizując oświecenie, ostrzeżenie i przewodnictwo, wcielając głęboką filozofię buddyjską. Wykonawcy nie powinni grać dźwięku pusto i bez smaku, ale z tą świadomością w umyśle.

W miarę postępu muzyki rola "dźwięku dzwonu" staje się stopniowo bardziej wyraźna, z odpowiednio zmieniającą się głośnością, gdy emocje i obrazy intensyfikują się. Ostatnie trzy takty muzyki kończą się trzema stopniowo słabnącymi dźwiękami dzwonów, odzwierciedlając początek, tworząc wrażenie, że dźwięk dzwonu oddala się, ale pozostawia trwałe, głębokie wrażenie.



Rys 4-45

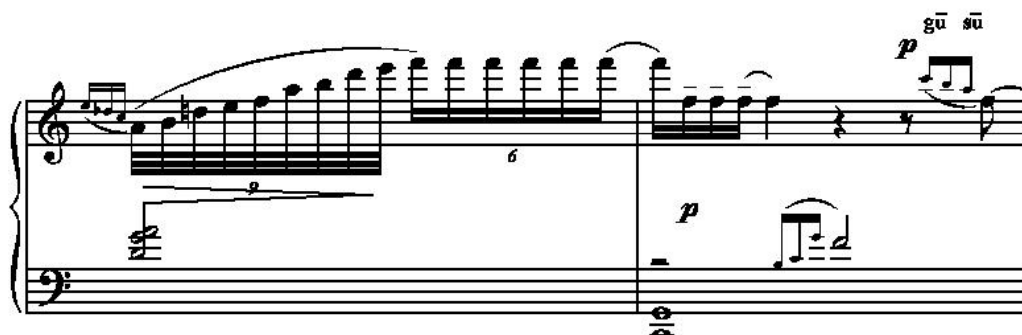
Oprócz realistycznej symulacji dźwięku dzwonu, Li Yinghai również misternie przedstawia płynącą rzekę w akompaniamencie fortepianowym. Dziewięciodźwiękowe figury, które przewijają się przez cały utwór, czasami uzupełniane przez sześciodźwiękowe figury, żywo przedstawiają pierwotnie spokojną i cichą powierzchnię rzeki z okazjonalnymi falami. Ta technika zestawiania ruchu z bezruchem, sprawia, że późna jesienna noc staje się jeszcze chłodniejsza, bardziej opustoszała i cichsza. Wykonawcy powinni używać końcówek palców do dotyknięcia klawiszy, trzymając palce blisko klawiszy, grając szybko, płynnie i ciągle, z czystym i jasnym dźwiękiem, przekazując poczucie chłodu i jasności. Powinni grać od silnego do słabego, jak oznaczone w partyturze, wywołując obraz fal na wodzie

rozprzestrzeniających się od silnego do słabego lub rozchodzących się na zewnątrz od środka, dając wizualne wrażenie od klarownego do zamazanego.

Ponadto, okazjonalne sześciódźwiękowe figury następujące po dziewięciódźwiękowych figurach powinny być również starannie traktowane. Ponieważ sześciódźwiękowe figury zawierają powtarzające się nuty, ich głośność i prędkość powinny się różnić. Głośność powinna wzrastać od słabej do silnej, a następnie słabnąć, a prędkość powinna być jak krótkie *ad libitum*, grane jak wałka muskająca wodę, dając nieuchwytne i eteryczne wrażenie. To prawdopodobnie przedstawia migoczące cienie światła rybackich na brzegu rzeki.



Rys 4-46



Rys 4-47

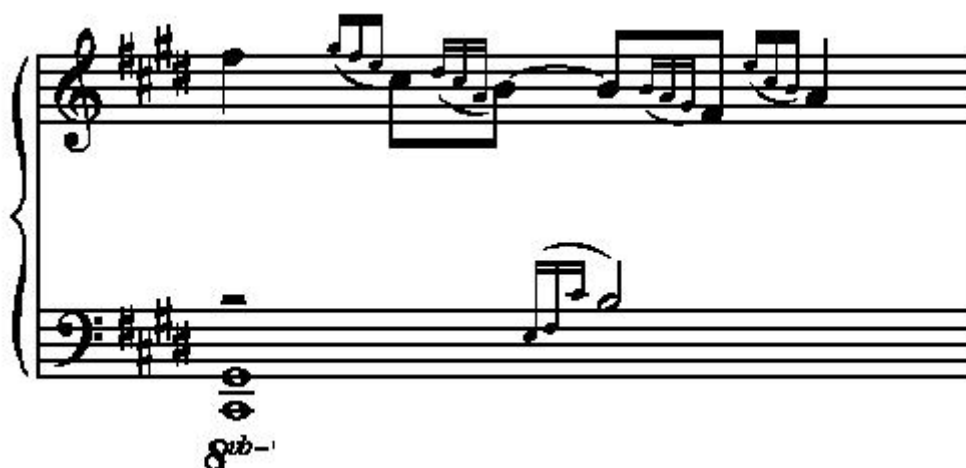
Duchowość często wymaga autentycznego wewnętrznego zrozumienia; jest niewidzialna i niematerialna. Jednak w świecie muzycznym, niewidzialne dźwięki mogą wyrażać niewidzialną duchowość, używając przepływu nut do przedstawienia dynamicznego życia w obrazie. W pieśni "Przybijanie do Klonowego Mostu w nocy," kompozytor nie tylko odtwarza ruch życia w naturze, ale również żywo przedstawia plastyczność obrazu. Na przykład, prawie za każdym razem, gdy "dźwięk dzwonu" jest uderzony, następuje po nim półnuta z trzema ozdobnikami. To ustawienie jest istotne, dodając tajemniczości dźwiękowi dzwonu i sugerując głęboką filozofię buddyjską za nim: wszystkie formy są formami Buddy, wszystkie dźwięki są dźwiękami Buddy, wszystkie zjawiska są puste i nie ma potrzeby przywiązania

(przywiązanie odnosi się do obsesji i zafascynowania sławą i bogactwem). To jest duchowy wymiar, wieczna treść bogata w znaczenie i wartość. Wykonawcy nie powinni traktować tego jedynie jako echa "dźwięku dzwonu", ale jako wysoce znaczący rytm muzyczny.



Rys 4-48

"Melancholia" jest najważniejszym "życiowym uczuciem" wyrażonym w wierszu, a kompozytor podobnie podkreśla to uczucie, pchając je do kulminacji. Na przykład, opadające rytmy ozdobników wielokrotnie pojawiające się w taktach 13–17 wyraźnie wyrażają uczucia protagonistki, utraty, depresji i niepokoju. W taktach 18–20, projekt melodii z akordami dalej wyraża głęboką melancholię, z głośnością rosnącą od słabej do silnej, a następnie z powrotem do słabej, odzwierciedlając subtelny proces psychologiczny nagromadzenia melancholii, osiągnięcia szczytu, a następnie uspokojenia się po usłyszeniu dźwięku dzwonu. Należy zauważyć, że chińska estetyka klasyczna wysoko ceni umiar i harmonię. Dlatego wykonawcy powinni kontrolować i powstrzymywać głośność silnych dźwięków, zapewniając, że dźwięk nie jest niecierpliwy, suchy ani przytłaczający, przyćmiewając głos śpiewaka.



Rys 4-49



Rys 4-50

4.3.6 Analiza Wokalna

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 6-9: Technika "Runqiang" ²⁸ , specjalne techniki vibrato "Yaoyin" ²⁹	Takty nr 6-9: Łagodna fala dźwiękowa w przestrzeni rezonacji głowowej, silne i równomierne vibrato



Rys 4-51

²⁸ odnosi się do szeregu unikalnych technik uformowanych przez długi czas w tradycyjnej chińskiej sztuce wokalne, używanych do dekorowania, upiększania i ozdabiania głosu śpiewającego.

²⁹ w śpiewie tryle zazwyczaj ograniczają się do interwałów wielkiej sekundy lub małej tercji i są unikalną formą ozdabiania. Ta technika, podobna do efektów harmoniczných vibrato guqin, czerpie z metod starożytnej poezji.

dim.

江 楓 漁 火

1

Rys 4-52

Chiński śpiew tradycyjn	Bel canto
Takty nr 10-13: Zatrzymaj dźwięk bez wibrato, ale legato	Takty nr 10-13: Zwróć uwagę na długie frazy z legato, naturalne wibrato

dim.

江 楓 漁 火

1

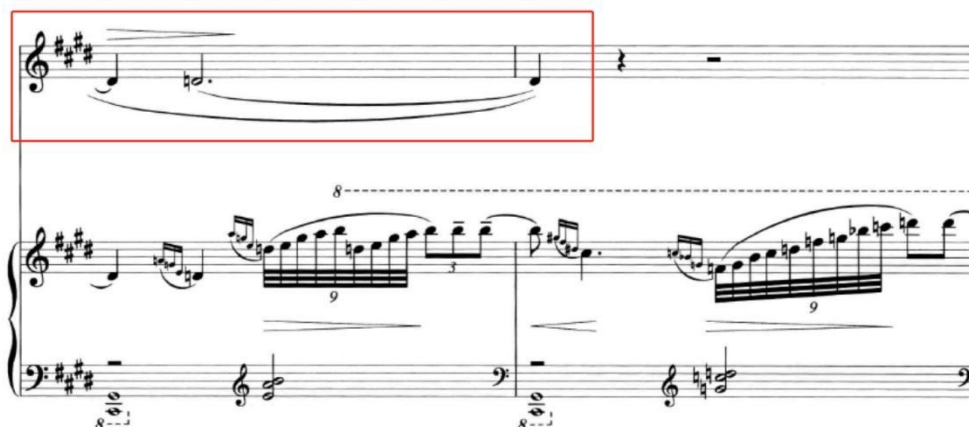
Rys 4-53



Rys 4-54

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 13-17: Ściśnij klatkę piersiową i jamę ustną, podniesienie języka i krtani	Takty nr 13-17: Więcej rezonacji klatki piersiowej, użycie techniki “krycia dźwięków”, język płaski, pozycja krtani obniżona

Rys 4-55



2

Rys 4-56

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 18-20: Wszystko wchodzi do jamy głowy, co czyni ton ostrym i jasnym	Takty nr 18-20: Weź głęboki oddech i otwórz klatkę piersiową, coraz więcej wsparcia, wysokie dźwięki A z oparciem rezonacyjnym klatki piersiowej

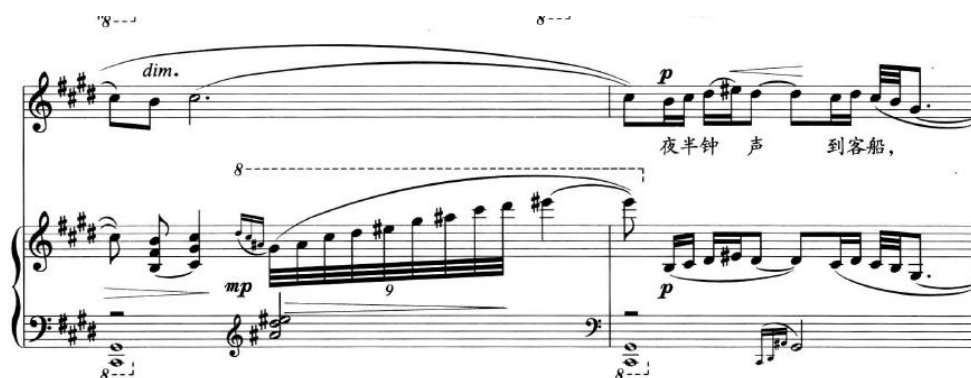
夜半 钟声 到 客船。

夜半 钟声 到客船，

Rys 4-57

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
--------------------------	-----------

Takty nr 21-24: Specjalna technika vibrato "Yaoyin" aż do końca utworu	Takty nr 21-24: Naturalne vibrato, „ziewanie” utrzymuje aktywną przeponę i wytwarza głęboką barwę dźwięków zbliżoną do barwy barytonowej
--	--



Rys 4-58



3

Rys 4-59

Podczas wykonywania utworu „Przybijanie do Klonowego Mostu w nocy”, tradycyjna chińska technika śpiewu narodowego wykorzystuje charakterystyczny i reprezentatywny ornament zwany „yu yao wei” (dosłownie „ryba gryzie ogon”)³⁰. W całej piosence technika ta

³⁰ Technika ta polega na płynnym przechodzeniu ostatniego dźwięku jednej frazy w początkowy dźwięk następnej, tworząc unikalne wewnętrzne połączenie między frazami.

jest stosowana na końcu każdej frazy, nadając ostatniemu dźwiękowi płynność, co przedłuża emocjonalny i poetycki wyraz utworu. Ponadto, piosenka obficie wykorzystuje ozdobne techniki wibrato, podobne do techniki leworęcznego wibrato na tradycyjnym chińskim instrumencie guzheng. Technika ta jest zazwyczaj stosowana na długich dźwiękach na końcu fraz, wykorzystując stopniowe przyspieszanie wibrato do przekazania znaczeń, których proste tony nie są w stanie oddać, osiągając efekt „poezji w muzyce, muzyki w poezji, idealnej harmonii poezji i muzyki.”

W technice Bel canto większość dźwięków w całym utworze oscyluje wokół przejścia (passaggio). Wymaga to od nas utrzymania znacznej stabilności na dźwiękach e, f i #f. Aby to osiągnąć, musimy brać głębokie oddechy, otworzyć jamy rezonansowe i utrzymywać dobrze ugruntowaną ścieżkę śpiewu oraz wysoką pozycję w całym ciele. Jest to podobne do budowy domu: aby budować wyżej, trzeba mieć solidne fundamenty. Utrzymując stałą pozycję śpiewu, powinniśmy dążyć do uchwycenia samogłosek każdego słowa tak bardzo, jak to możliwe.

4.4 Potrójna rymowanka na granicy

4.4.1 Autor Tekstu

Wang Wei (701-761), z dzisiejszego Yuncheng w prowincji Shanxi, był również znany jako Mojie i określał siebie jako Mojie Jushi. Był jednym z najbardziej znanych poetów i malarzy dynastii Tang, tworząc styl malarstwa tuszem i wodą i zyskał przydomek "Poeta Budda". Od młodości był biegły w muzyce, poezji oraz grze na qin. Osiągnięcia Wang Wei w poezji były różnorodne, obejmując wiersze pejzażowe, poematy graniczne, czterowiersze i wiersze regulowane, z których wiele stało się szeroko znanymi arcydziełami.

4.4.2 Kompozytor

Aranżer Wang Zhenya jest współczesnym kompozytorem i pedagogiem muzycznym, specjalizującym się w adaptacji melodii starożytnych pieśni qin na utwory wokalne. „Potrójna rymowanka na granicy” at Yang Pass,” znane również jako "Weicheng Qu" lub "Yangguan Qu," zachowuje melodię starożytnej pieśni qin. Tekst utworu oparty jest na czterech liniach wiersza Wang Wei, powtarzanych i wariowanych trzy razy, stąd nazwa „Potrójna rymowanka na granicy” at Yang Pass."

4.4.3 Analiza Poezji

Główne znaczenie poetyckie: "Rano w Weicheng pada lekki deszcz, nawilżając kurz i piasek na drodze, sprawiając, że cegły zajazdu i wierzby przy drodze stają się świeże i zielone. Mój stary przyjacielu, napijmy się jeszcze jednego kielicha wina, bo kiedy ruszysz na zachód, poza Yangguan, będzie trudno znów pić i rozmawiać razem." Pierwsze dwie linie opisują czas, miejsce i atmosferę pożegnania, przedstawiając pozornie zwykłą scenę, która czyta się

jak malowniczy krajobraz z silnym emocjonalnym nastrojem. Ostatnie dwie linie tworzą całość, wyrażając głębokie uczucia przyjaciół, którzy namawiają się do picia przed rozstaniem. W tamtych czasach zachodnie regiony poza Yangguan były jeszcze jałowe i opuszczone, więc Wang Wei martwił się o podróż swojego przyjaciela Yuan Er na zachód w celu wypełnienia obowiązków służbowych. Zwrot "napijmy się jeszcze jednego kielicha wina" służy przedłużeniu czasu rozstania, pragnąc pozostać z przyjacielem trochę dłużej, z wieloma emocjami przechodzącymi przez umysł.

Znaczenie tekstów: "Pośpiesz się, pośpiesz się, kiedy przekroczysz granicę na tej długiej podróży? Po wszystkich trudach, po wszystkich trudach, po wszystkich trudach, mam nadzieję, że będziesz o siebie dbał." "Rano w Weicheng pada lekki deszcz, nawilżając kurz, sprawiając, że drogi są wilgotne, a zieleń wierzby przy zajeździe jest świeższa. Proszę, napijmy się jeszcze jednego kielicha wina, bo kiedy ruszysz na zachód poza Yangguan, nie będzie tam starych przyjaciół. Z niechęcią patrząc wstecz, nie mogąc znieść rozstania, łzy zwilżają szal. Tęsknota, tęsknota, myślę o tobie cały czas. Na kogo mogę liczyć, na kogo mogę liczyć, kto może zrozumieć moje stałe pragnienie ciebie, które sprawia, że tracę duszę?"

"Poranny deszcz w Weicheng nawilża lekki kurz, zielone wierzby przy zajeździe wyglądają świeżo. Namawiając cię do wypicia jeszcze jednego kielicha wina, kiedy ruszysz na zachód poza Yangguan, nie będzie tam starych przyjaciół. Doskonałe wino, doskonałe wino, serce jest już pijane przed piciem. Prowadząc konia, prowadząc konia, kiedy wrócisz? Ile razy jeszcze możemy razem pić? Tysiąc kielichów ostatecznie się wyczerpie, ale uczucia w moim sercu nie mogą być ugaszone, nieskończony smutek. Częste listy, częste listy, częste listy jakbyśmy byli blisko. Ach, od teraz, oddzieleni, dwa miejsca tęsknoty często wkraczają w sny, goście przychodzą jak łabędzie."

Znaczenie: "Na zdrowie, wypijmy jeszcze jeden kielich, jeszcze nie pijany, ale już odurzony. Prowadząc wóz, prowadząc ten wóz, kiedy wrócisz? Ile razy jeszcze możemy razem pić? Nie ma wiecznych bankietów-uciech na świecie, ale nasza przyjaźń nie zniknie wraz z końcem bankietu-uciechy, z tak wielką niechęcią i smutkiem w moim sercu. Korespondując, korespondując, musimy pisać często, jakbyśmy zawsze byli blisko. Ach! Po dzisiejszym pożegnaniu, niech się spotkamy w snach, życzę ci bezpiecznej podróży i szybkiego listu."

Poezja jest czysta i prosta, a jednak głęboko i mocno przekazuje uczucie niechęci do rozstania z bliskim przyjacielem. Dodatkowe teksty rozwijają główny temat, ale są równie bogate w znaczenie i pełne szczerych uczuć pożegnania.

4.4.4 Analiza Muzyczna

Rytm utworu zmienia się między 4/4, 3/4 i 2/4, z tempem oznaczonym Andante. Struktura jest nieregularna, zawierająca wstęp i kodę. Tryb jest głównie pentatoniczny w tonacji B-flat Shang.

4-4

Struktura	A		A1		A2		Zakończenie
	a	b	a1	b1	a2	b2	
Takt	1-8	9-16	17-27	28-36	37-54	46-63	64-69
Tonacja	B-flat Shang						
	Pierwsza część		Druga część		Trzecia część		

Główna sekcja pierwszej powtórki może być podzielona na cztery frazy muzyczne:

1. **Pierwsza Fraza (takty 1-2):** Fraza ta ma linię melodyczną, która przebiega spokojnie w oparciu o wprowadzenie.
2. **Druga Fraza (takty 3-4):** Fraza ta różni się rytmem od pierwszej frazy, charakteryzując się krętą melodią bogatą w niuanse.
3. **Trzecia Fraza (takty 5-6):** W tej frazie wprowadza się nowy materiał, z czystym i wyrazistym wyrazem muzycznym.
4. **Czwarta Fraza (takty 6-7):** Fraza ta powtarza melodię piosenki.

Cztery frazy są ze sobą powiązane, ukazując cechy muzyczne „wprowadzenia, kontynuacji, przejścia i zakończenia.” Dodatkowo, naprzemiennosc interwałów drugich i trzecich nadaje muzyce względnie płynny przepływ emocjonalny, tworząc narracyjną podróż emocjonalną, która przechodzi do sekcji drugorzędnej w takcie 1.

Sekcja Drugorzędna:

- **Tryb:** F Yu pentatoniczny
- **Podział:** Dwie frazy
 - **Pierwsza Fraza (takty 9-11):** Wprowadza nowy materiał z oktawowymi skokami i oznaczeniami dynamicznymi, podkreślając niestabilność muzyki, tworząc wyraźny kontrast z materiałem głównej sekcji.
 - **Druga Fraza:** Używa rytmów kropkowanych w połączeniu z niemelodycznym wzorem akompaniamentu, napędzając rytm muzyczny i warstwując emocje muzyczne.

Ogólnie rzecz biorąc, tworzy to wyraźny kontrast z główną sekcją.

Druga Powtórka:

Materiał muzyczny drugiej powtórki jest zasadniczo taki sam jak pierwszej powtórki, z różnicami w wzorach akompaniamentu, dostosowaniami rytmicznymi i zmianami w trybie głównej sekcji.

- **Wzory Akompaniamentu:** Dodaje dodatkową nutę w oparciu o poprzednią powtórkę, tworząc różne akordy septymowe.

- **Sekcja Drugorzędna (takty 32-34):** Zstępujące arpeggia w tercjach są następnie akordami blokowymi w oktawach, nadając muzyce głębszy kolor w porównaniu do sekcji drugorzędnej pierwszej powtórki.

- **Dostosowania Rytmiczne:** Występują w głównej sekcji (takty 19-24) i (takty 25-30), gdzie metrum zmienia się z 4/4 na 3/4, a następnie na 2/4, ostatecznie powracając do podstawowego rytmu 4/4.

- **Tryb:** Zmienia się z trybu pentatonicznego B-dur na tryb heptatoniczny Qingyue B-dur, co jest głównie odzwierciedlone w trzeciej frazie (takty 21-22), z użyciem Qingjiao (płaskie D) i Zhi (płaskie G) w wzorze akompaniamentu, rozciągając się na takt 23.

Qingyue, popularny w okresie Wei, Jin i Północno-Południowych Dynastii, ewoluował w heptatoniczny tryb Qingyue pod wpływem muzyki mniejszościowej, charakteryzując się eleganckim i instrumentalnym charakterem. W dynastii Tang „Faque” z Daqu często używał systemu Qingyue. Pojawienie się Qingyue tutaj dodaje muzyce nutę elegancji i chłodu. Tryb sekcji drugorzędnej pozostaje niezmieniony.

Trzecia Powtórka:

Trzecia powtórka przechodzi dalsze zmiany w oparciu o drugą powtórkę, z muzycznymi emocjami stopniowo pogłębiającymi się.

- **Główna Sekcja:** Kontynuuje używanie heptatonicznego trybu Qingyue B-dur, z dynamicznymi zmianami przesuwającymi się z pozycji słabych na mocne, czyniąc emocje pełniejszymi niż w poprzednich dwóch powtórkach.

- **Sekcja Drugorzędna:** Przechodzi znaczące zmiany, rozszerzając się z 9 taktów do 18 taktów, z licznymi oznaczeniami rytmu i dynamiki, takimi jak rubato, moderato i ritardando. Obszerne użycie znaków akcentu i zmian dynamicznych czyni traktowanie emocjonalne bardziej delikatnym i smutnym. Oryginalny materiał i tempo powracają w dwóch łączących taktach (takty 58-59), pozwalając na emocjonalną przerwę.

- **Tryb:** Zmienia się z trybu pentatonicznego F Yu na heptatoniczny tryb F Yu Yan. Jest to widoczne w taktach 53-54 z użyciem „run” płaskiego G i „Qingjiao” D.

Coda:

Coda powraca do głównego tematu klucza sekcji, z 6-taktową codą podsumowującą całą

kompozycję. Muzyka Yan była używana w muzyce dworskiej podczas dynastii Tang, a „Tang Daqu” był również znany jako „Yan muzyka Daqu.” Dziedziczył on Xianghe Daqu i Qingyue Daqu rozwinięty podczas okresów Han i Wei. Wiersze często były ustawiane do muzyki i śpiewane w powtórzeniach, takich jak „Potrójna rymowanka na granicy.” Poprzez tę analizę możemy uchwycić elementy muzyki narodowej w pieśni qin „Potrójna rymowanka na granicy,” podkreślając głębokie kulturowe i emocjonalne tło muzyki pieśni qin.

4.4.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego

Ponieważ jest to aranżacja na guqin, akompaniament fortepianowy nie różni się zbyt od melodii guqin³¹, dlatego nie będziemy tego szczegółowo omawiać. Odniesienie do analizy muzycznej.

4.4.6 Analiza Wokalna

Chińskim śpiewem tradycyjny	Bel canto
Takty nr 1-7 Użyj techniki "Runqiang" do wytworzenia "Yaoyin" przez poruszanie krtanią w górę i w dół	Takty nr 1-7 Artykułuj słowa stosunkowo luźno, skup się na samogłoskach, weź głęboki oddech i rozluźnij szczękę, bez pozowania głosu w rezonatorze nosowym.

³¹ Guqin – starożytny chiński instrument strunowy z grupy chordefonów, mający ponad 3000 lat historii. Charakteryzuje się siedmioma strunami i płaskim, podłużnym korpusem. Guqin jest znany ze swojego delikatnego, medytacyjnego dźwięku i jest często używany w tradycyjnej muzyce chińskiej do wyrażania głębokich emocji oraz filozoficznych i literackich myśli.

Andante espressivo

mf

渭城朝雨浥轻尘, 客舍青青

mf

柳色新, 劝君更尽一杯酒, 西出阳关无故人。

Rys 4-60

Chińskim śpiewem tradycyjny	Bel canto
Takty nr 9-11 Osiągnij wysokie dźwięki z portamento	Takty nr 9-11 Usta pionowe, ziewanie, podniecenie napięcie wewnątrz ust

mf

长 途越度关 津。

mp

Rys 4-61

Chińskim śpiewem tradycyjny	Bel canto
-----------------------------	-----------

Takty nr 12-16 Technika "Xingqiang", melorecytacja jest ważniejsza niż śpiew, wibrato od wolnego do szybkiego	Takty nr 12-16 Bez portamento, stosunkowo niska krtąń, głównie głos piersiowy
---	---

12 *mp cresc.* 历 苦 辛, 历 苦 辛, 历 历

15 *dim. p mf* 苦 辛 宜 自 珍。 渭 城朝 雨

Rys 4-62

Chińskim śpiewem tradycyjny	Bel canto
Takty nr 25-31 Technika "Runqiang" i "Yaoyin" Na czym polega w trzech słowach kluczowych?	Takty nr 25-31 Głębokie oddychanie wspiera wytwarzanie silnych alikwotów

24 *p*

无 故 人。 依 依 顾 恋 不 忍 离， 泪 滴 沾 巾。

28 *mf*

感 怀， 感 怀， 思 君 十 二 时 辰。

Rys 4-63

Chińskim śpiewem tradycyjny	Bel canto
Takty nr 48-54 Usta mało otwarte, dźwięk jest skoncentrowany, pełne wykorzystanie rezonansu nosowego	Takty nr 48-54 Wysoka pozycja, język rozluźniony, wysokie dźwięki przy użyciu techniki mieszanej z oparciem na klatce piersiowej.

48 **f** **Moderato**

醇。 载 驰 驱， 载 驰 驱， 何 日 言 旋 轩 辚， 能 酌 几 多

52 **mp** **f** **ff** *rit.* *dim.* **p**

巡？ 千 巡 有 尽， 寸 衷 难 混 无 穷 的 伤

Rys 4-64

Chińskim śpiewem tradycyjny	Bel canto
Takty nr 64-69 "Yaoyin", akcent na początku litery	Takty nr 64-69 Wysoka pozycja i śpiewanie z płynnym, piano "na języku"

Rys 4-65

Z wcześniejszej analizy wiemy, że „Potrójna rymowanka na granicy” to wokalne dzieło adaptowane z klasycznego wiersza, mające znaczenie pożegnania. Dlatego w interpretacji tej pieśni ważne jest uchwycenie emocji pełnych smutku i tęsknoty oraz odzwierciedlenie rustykalnego i przestrzennego uroku muzyki guqin i starożytnej poezji. Korzystając z chińskich tradycyjnych technik wokalnych do śpiewania „Potrójna rymowanka na granicy”, często czerpię z technik gry na guqin, używając techniki „Runqiang”, aby naśladować delikatne drżenie lewej ręki guqin, przedłużając końcowy dźwięk. Dla ostatniego słowa lub długiej nuty dodaję małą sekundy „Yaoyin”, aby dostosować emocje śpiewu do nastroju muzycznego. Piosenka artystyczna jest podzielona na trzy części, więc w tym utworze recytacja jest bardziej wyraźna niż śpiew. Wymagana jest szczególna jasność wymowy, aby odzwierciedlić uczucie recytacji.

Kiedy używam Bel canto, ważne jest zachowanie ciągłości oddechu. Każde słowo powinno być równomiernie wydawane/wypowiadane z oddechem, wyobrażając sobie, że każde słowo kontynuuje się od poprzedniego, przesuając dźwięk dalej z bardziej płynnym i ciągłym oddechem. Ta część tonu staje się mocna i bogata, tworząc wyraźny kontrast z delikatnym tonem chińskiej tradycyjnej techniki wokalne. W utworze jest wiele skoków oktawowych, na które należy zwrócić szczególną uwagę; osiągnięcie niemal doskonałej jakości wysokich nut wymaga wysokiej pozycji, głębokiego oddechu i niskiego wsparcia

krtani.

różna rymowanka na granicy

4.5 Chaitoufeng

4.5.1 Autor Tekstu

Lu You (1125-1210)

"Chaitou Feng" (Feniks w Szpilce do Włosów) to liryczne arcydzieło napisane przez Lu You, znanego poetę z dynastii Song Południowej. Znany pod przybranym imieniem Wuguan i literackim pseudonimem Fangweng, Lu You napisał setki szeroko znanych wierszy przez całe swoje życie, zdobywając miejsce jako jeden z najbardziej znanych poetów od czasów dynastii Song Południowej. Styl poetycki Lu You jest zróżnicowany i ściśle związany z burzliwym biegiem jego życia. Urodzony podczas upadku dynastii Song Północnej, był głęboko w kręgach władzy dzięki swoim patriotycznym skłonnościom i swojej rodzinie od najmłodszych lat. Ten głęboko zakorzeniony patriotyzm jest cechą charakterystyczną jego twórczości, która często odzwierciedla jego silne poczucie dumy narodowej. Jednak kariera Lu You była naznaczona politycznymi frustracjami, co wprowadza do jego poezji poczucie melancholii i rezygnacji. Pomimo tych niepowodzeń, jego nieugięty charakter prześwituje w jego energicznym i nieokiełznanym stylu. Jednym z najbardziej przejmujących aspektów jego życia była niespełniona historia miłosna z Tang Wan, która zainspirowała go do napisania ponadczasowego utworu "Chaitou Feng: Czerwone Delikatne Ręce."

4.5.2 Kompozytor

Zhou Yi (1943-)

Muzykę do "Chaitou Feng" skomponował wybitny chiński kompozytor Zhou Yi, którego prawdziwe nazwisko to Zhou Deming. Obecnie mieszkający w Stanach Zjednoczonych, Zhou Yi ma na swoim koncie liczne dzieła obejmujące symfonie, dramaty muzyczne i pieśni artystyczne, z szczególnym naciskiem na te ostatnie. Wśród jego wielu utworów wyróżniają się "Wiosenny Deszcz," "Wdzięczność" i "Chaitou Feng." Jako chiński artysta, Zhou Yi ma głębokie uznanie dla tradycyjnej kultury chińskiej, zwłaszcza starożytnej poezji. Ta pasja skłoniła go do stworzenia wielu wykwintnych pieśni artystycznych opartych na klasycznej poezji chińskiej, z których "Chaitou Feng" jest wybitnym przykładem. Utwór ten ukazuje jego umiejętność łączenia emocjonalnej głębi klasycznej poezji z ekspresyjną siłą współczesnej kompozycji muzycznej, czyniąc go ukochanym i trwałym dziełem.

4.5.3 Analiza Poezji

Wiersz "Chaitou Feng" podzielony jest na dwie części. W pierwszej części Lu You wspomina szczęśliwe chwile, które spędził ze swoją ukochaną żoną, Tang Wan. Druga część

opisuje smutną rzeczywistość ich przymusowego rozstania, ukazując głęboki smutek autora i niewypowiedziany żal.

Pierwsza linia pierwszej części szkicuje romantyczną i radosną scenę, gdy autor i Tang Wan rozkoszują się winem razem: "Twoja delikatna, różowa ręka trzyma kubek wyśmienitego żółtego wina, miasto tętniące wiosenną witalnością, ale moja ukochana jest nieosiągalna jak liście wierzby wewnątrz murów." Ostatnia linia pierwszej części przedstawia surową rzeczywistość ich doskonałej miłości, bezlitośnie zniszczonej przez matkę Lu You: "Jakże nienawistny jest wschodni wiatr wiosenny, rozwiewający naszą ukochaną miłość w powietrze. Przepełniony kubek wina przypomina lata nagromadzonego smutku, a życie w samotności po naszym rozstaniu jest niezwykle ponure." W wierszu "wschodni wiatr" symbolizuje matkę Lu You, która przymusowo rozdzieliła parę, podobnie jak wiatr rozwiewający ich szczęście. Trzy "błędy" na końcu pierwszej części ("błąd, błąd, błąd!") są bezradnym okrzykiem autora, żywo wyrażając jego ogromne cierpienie.

Pierwsza linia drugiej części opisuje moment, gdy autor i Tang Wan spotykają się ponownie w swoim starym miejscu, Shenyuan, z ujmującym spojrzeniem Tang Wan: "Wiosenny krajobraz Shenyuan pozostaje niezmieniony, ale nasze tęsknoty sprawiły, że staliśmy się szczuplejsi, łyzy zwilżające róż na policzkach i nasiakające cienką jedwabną chusteczkę." Ostatnia linia wiersza odzwierciedla niewypowiedziany ból autora, gdy widzi głęboko zmartwioną Tang Wan, wywołując falę mieszanych emocji: "Wiosenne kwiaty brzoskwiniowe są rozwiewane przez wschodni wiatr, opadając w cichym pawilonie przy basenie. Przysięgi składane górą i morzu pozostają, ale listy napisane na brokacie nie mogą już być dostarczone." Zakończenie wiersza ("nie, nie, nie!") odzwierciedla trzy "błędy" z pierwszej części, jakby serce autora rozrywało się na kawałki, wyrażając jego ostateczną bezradność i rozpacz, wiedząc, że przeszłości nie można cofnąć, wykrzykując trzykrotnie "Nie, nie, nie!"

4.5.4 Analiza Muzyczna

4-5

Struktura	Introdukcja	A	B	A1	B1	Rozszerzona fraza	Półkadencja	Koda
Takt	1-10	11-14	15-18	19-22	23-28	29-32	33-35	36-41
Tonacja	#c-moll							

Na podstawie tabeli można stwierdzić, że utwór "Chaitou Feng" jest strukturalnie

jednoczęściową formą, z całością podzieloną na osiem części: wstęp, sekcja A, sekcja B, sekcja A1, sekcja B1, fraza rozszerzenia, pół kadencja i koda. Każda część składa się z nieregularnych, nieparalelnych fraz, a cały utwór postępuje w tonacji a-moll harmoniczej. Na pierwszy rzut oka forma wydaje się prosta i klarowna, ale bliższe spojrzenie ujawnia złożoność w prostocie. W całym utworze pan Zhou Yi nie stosował skomplikowanych technik kompozytorskich, ale z perspektywy tonalnej użył zachodniego moll harmonicznego do interpretacji dzieła, dodając bogatą warstwę ekspresji do już melancholijnego wiersza. Analizując z punktu widzenia teorii kompozycji, odkrywamy, że pod pozornie prostą jednoczęściową formą kryją się sprytnie pomysły muzyczne autora. Utwór nie tylko wykorzystuje pojedynczy temat, ale także łączy zestawione tematy i paralelne myślenie kompozytorskie. W pierwszej sekcji A główną techniką pisarską jest pojedynczy temat, a takty 11-14 tworzą materiał tematyczny. Temat ten charakteryzuje się kombinacją sekwencyjnych rytmów oraz wznoszącej się i opadającej kontury parabolicznej, ustanawiając kształt melodii tematycznej. Odzwierciedla także główne myślenie kompozytorskie w tonacji #c-Minor harmoniczej i demonstruje złożony efekt dźwiękowy poziomych linii melodycznych wokalu oraz pionowych polifonicznych tekstur fortepianowych. Powtarzające się występowanie siódemek i sześciu nut w ramach pojedynczego tematu pokazuje strukturalne segmentowanie, a poprzez przemieszczenie interwałów wprowadza kontrastujący zestawiony temat w sekcji B. Dlatego w powtarzającej się sekcji A1, która używa tej samej techniki pisarskiej z pojedynczym tematem, ozdoby melodii tematycznej są wzmocnione, wzbogacając muzyczną ekspresję całego utworu.

11

poco libero

1. 红酥手，黄鹂空酒。
2. 春如旧，人空瘦。

7

1

Rys 4-66

Ten utwór pokazuje unikalny i pomysłowy talent kompozytorski Zhou Yi, prezentując "nowy" styl muzyczny. Cały utwór postępuje z główną melodią w a-moll harmonicznym,

odzwierciedlając przywiązanie Zhou Yi do tradycyjnych technik kompozytorskich, jednocześnie podkreślając jego precyzyjną kreatywność. Ogólny ton muzyczny ukazuje dramatyczny rozwój smutku, ściśle podążając za postępem liryki Lu You. To sprawia, że pieśń artystyczna jest wysoko zintegrowanym i wyrafinowanym dziełem, jednym z arcydzieł Zhou Yi.

Z tej pieśni artystycznej wyraźnie wynika, że innowacyjne badania efektów dźwiękowych wokalu przez Zhou Yi osiągnęły wyjątkowy poziom, prezentując nam wysoce czytelny klasyk. Długotrwałe myśli Lu You są żywo wyrażone przez

11

poco libero

1. 红酥手, 黄滕酒。
2. 春如旧, 人空瘦。

Rys 4-67

Melodia w sekcji B, obejmująca takty 15-18, jest równoległa do sekcji A z czterema taktami. Kontur melodii zaczyna się powściągliwie wznosząc, następnie skacze w dół, kontynuując charakterystyczny rytm 4/2 z sekcji A, zanim przejdzie na 4/3. W postępie melodii nawiązuje do sekcji A, jednocześnie przedłużając nutę na "宫" na dwie miary. Technika użycia wielu nut na jedno słowo jest stosowana ponownie, a poprzez powtarzające się użycie siódemek, stan emocjonalny "szlochania" zostaje wprowadzony do opisu tęsknoty. Dwie frazy ukazują piękno ogrodu Shenyuan, ale w rzeczywistości podkreślają smutek poety Lu You podczas ponownego odwiedzenia ogrodu.



Rys 4-68

Sekcja A1, takty 19-22, pojawia się jako powtórzenie, ściśle podążając za strukturalnymi cechami sekcji A i B, również składając się z czterech taktów. W A1 Zhou Yi dokładnie odwzorowuje progresję melodii i rytmu sekcji A. Słowo "情" jest traktowane z użyciem zwyczajowych wielu nut i siódemek, pogłębiając bezradne uczucia Lu You związane z niespełnioną miłością.



Rys 4-69

Sekcja B1, takty 23-28, przypomina powtórzenie, ale Zhou Yi nie trzyma się ściśle tradycyjnych technik kompozytorskich. Zamiast tego używa zróżnicowanej imitacji, biorąc tylko pierwsze trzy nuty sekcji B jako motyw dla B1, przedłużając kulminację całej pieśni. Kontrola rytmu przedłuża poprzednie cztery takty do sześciu, przesuwając intensywność emocjonalną do bezprecedensowego szczytu, ściśle zgodnie z atmosferą smutku i samotności wiersza. Zhou Yi wzmacnia słowo "离" kreatywnym akcentem, wprowadzając nieskończone

wydłużenie i sekstole. W porównaniu do "szlochających" siódemek, szybsze sekstole podnoszą "szloch" do emocjonalnego wybuchu "płaczu." Połączone z nieskończonym wydłużeniem przed sekstolami, warstwowy postęp muzyczny podnosi poziom emocji na nowy szczyt.

19

东风恶，欢情薄，一杯
桃花落，闲池阁，山盟

24

愁绪，几年离难
虽在，锦书

2

Rys 4-70

Fraza rozszerzenia, takty 29-32, powraca do czterotaktowej formy po innowacyjnej kulminacji, a utwór przechodzi z powrotem do początkowego metrum 4/3. W takcie 29 pojawia się pierwsza zmieniona nuta, wzmacniając tonację a-moll harmoniczną, jednocześnie rozszerzając i przedłużając kulminację, osiągając powściągliwy wzrost. Kontynuuje to smutną emocjonalną podstawę utworu, przygotowując grunt pod następującą pół kadencję i kodę, kładąc emocjonalne podstawy frustracji i niespełnionej miłości.

27

索, 一 杯 愁 绪, 几 年
托, 山 盟 虽 在, 锦 书

32

离 索。 错! 错! 错! 莫!
难 托。

Rys 4-71

Pół kadencja, takty 33-35, w zaledwie trzech taktach, melodia najpierw wznosi się krokowo, a następnie opada, tworząc paraboliczny kontur. To odzwierciedla wewnętrzne zmagania i żal poety Lu You. Każda nuta odpowiada trzem znakom "错" w tekstach, z ósemkową przerwą po każdej nucie, tworząc potrójne akcentowane uczucie. Wydaje się, że Lu You pyta siebie: "Czy to było błędne?", "Czy to była moja wina?" Nagła zmiana rytmu wprowadza ostateczne "错," gdzie Lu You odpowiada: "To była moja wina!" Pod genialnymi pomysłami muzycznymi Zhou Yi, to samokrytyczne pytanie i odpowiedź pogłębiają wyraz smutku w utworze.



Rys 4-72

Koda melodii, takty 36-41, służy jako zakończenie całego utworu. Kompozytor Zhou Yi przedłużył rytm tej sekcji z trzech taktów pół kadencji do sześciu taktów, z melodią opadającą krokowo. Zachowuje ósemkowe przerwy po pierwszych dwóch pojedynczych nutach, odpowiadając im, i przedłuża tonikę a-moll harmoniczej, 'a', na osiem miar. To nie tylko wzmacnia główne cechy tonalne utworu, ale także nieustannie podtrzymuje smutne emocje pieśni w jej zakończeniu.

32

离 索。 错! 错! 错! 莫!

难 托。

37

莫! 莫!

3

Rys 4-73

4.5.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego

Analiza Wprowadzenia (takty 1-10)

Wprowadzenie obejmuje takty 1-10, z melodią wokálną pojawiającą się w 11. takcie, w metrum 4/2. Całe wprowadzenie jest skomponowane na fortepian, tworząc zrównoważony podwójny okres równoległy.

Takty 1-5: Pierwsza fraza

Pierwsza fraza zaczyna się anakruzą, prowadzącą do triolek w melodii prawej ręki, z ciągłymi dźwiękami podstawowymi w lewej ręce, tworzącymi nieregularny kontrapunkt "trzy przeciwko czterem". Melodia prawej ręki następnie skacze w górę i progresywnie opada krokowo, kończąc półkadencją na dominancie głównej tonacji.

Takty 6-10: Druga fraza

Druga fraza podąża za pierwszą, gdzie Zhou Yi dodaje swoje pomysłowe idee muzyczne na bazie pierwszej frazy. Zachowując dźwięki podstawowe w lewej ręce i sześcioligowe

akordy łamane, triolety prawej ręki rozszerzają się do kwintioletów, tworząc kontrapunkt "pięć przeciwko czterem". Intensywność emocji wzrasta dzięki gęstym kwintolom, przygotowując grunt pod przyszłe septole i sekstole melodii wokalne. Melodyczna progresja prawej ręki w dół oraz funkcja harmoniczna od dominanta sekundarnego do dominanta dostarczają poczucia zamknięcia, otwierając drogę do wejścia głównej melodii wokalne z pierwszą linijką wiersza, "Czerwone miękkie dłonie".



Rys 4-74

W głównych sekcjach A i B utworu, tekstura akompaniamentu fortepianowego dziedziczy podstawową formę wprowadzenia. Użycie akordów łamanych i utrzymywanych dźwięków podstawowych zmniejsza gęstość układu triolek i kwintol do szesnastkowych arpeggiów, a czasami dźwięki podstawowe są zastępowane pauzami, aby zostawić wystarczającą przestrzeń dla melodii wokalne. Zhou Yi wzbogaca przedłużone dźwięki melodii wokalne akordami łamanymi, osiągając optymalny efekt akustyczny. Septole melodii wokalne są uzupełniane prostymi akordami blokowymi w akompaniamencie, podkreślając ekspresyjność melodii wokalne. Ten kontrapunkt nie tylko odzwierciedla drobiazgowość

pomysły muzyczne Zhou Yi, ale także optymalizuje harmoniczne brzmienie fortepianu i głosu.

15

满城春色宫墙柳。
泪痕红浥蛟绡透。

Rys 4-75

W sekcji repetycyjnej, praworęczny akompaniament fortepianowy kontynuuje formę arpeggio z górnych sekcji, ale leworęczny kontrapunkt zostaje zastąpiony prostymi interwałami krokowymi. W miarę postępu górnej tekstury akompaniamentu przygotowującej frazy kulminacyjne, Zhou Yi odpowiednio redukuje bogactwo akompaniamentu, używając techniki kompozycyjnej wstrzymywania przed uwolnieniem. Bogaty akompaniament nie jest już tutaj odpowiedni, tworząc wyraźny kontrast z akompaniamentem w kulminacyjnych taktach 26, zwiększając siłę ekspresyjną muzyki. Kluczowe słowa "离" (odejście) i "难" (trudność) w akompaniamencie najpierw używają akordów blokowych, aby wzmocnić tonację i ustawić emocjonalny ton. Gęste i ciągle akordy łamane z dwunastoma dźwiękami w nieregularnym kontrapunkcie podnoszą kulminację, integrując wewnętrzne rozterki Lu You, niechęć, żal, tłumienie i smutek, koncentrując się na "离" i "难", osiągając emocjonalny szczyt utworu.



Rys 4-76

W zakończeniu, akompaniament powraca do prostych akordów blokowych, a metrum przejściowo zmienia się na 4/2, tworząc efekt pauzy na słowie "错" (błąd) w linii wokalnej. To odpowiada jednemu akordowi i jednej pauzie w akompaniamencie, a następnie przechodzi do 4/3 z interwałami krokowymi zastępującymi pauzy, antycypując powtarzające się segmenty, odzwierciedlając bezradne westchnienie Lu You. W teksturze akompaniamentu kody, słowo "莫" (nie) początkowo używa akordów blokowych i pauz. Rejestr akompaniamentu jest podniesiony o oktawę, odpowiadając słowu "错". W przypadku ostatniego "莫", Zhou Yi rygorystycznie odnosi się do struktury akompaniamentu z wprowadzenia, używając "trzy przeciwko czterem" nieregularnego kontrapunktu, odzwierciedlając początek i koniec tekstury akompaniamentu utworu. To przedłuża pełne żalu, bezradne emocje i niespełnioną miłość przedstawioną w muzyce.

4.5.6 Analiza Wokalna

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 11-19 Chińska opera, rubato umieszczone w pierwszej połowie 7 septoli	Takty nr 11-19 Jama w pełni otwarta, oddech płynie mocno, a rubato umieszczone w drugiej połowie 7 septoli Dźwięki wsparte na rezonansie piersiowym, con stanowi mocne odejście od tradycyjnej techniki chińskiej.

11

1. 红酥手，黄鹂空
2. 春如旧，人空

poco libero

酒。瘦。

1

Rys 4-77

15

满城春色宫墙柳。
泪痕红浥蛟绡透。

Rys 4-78

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 19-29 Użyj techniki "Yaoyin" ³² , aby kontrolować ruch gardła w górę i w dół, pozwalając dźwiękowi wejść do nosa gardzieli, aby śpiewać wysokie nuty.	Takty nr 19-29 Oddech na dół, z wysoką nutą w piersi, krtąń opada, a język leży płasko.

³² w śpiewie tryle zazwyczaj ograniczają się do interwałów wielkiej sekundy lub małej tercji i są unikalną formą ozdabiania. Ta technika, podobna do efektów harmonicznych vibrato guqin, czerpie z metod starożytnej poezji.

19

东 风 恶, 欢 情 薄, 一 杯
桃 花 落, 闲 池 阁, 山 盟

24

愁 绪, 几 年 离
虽 在, 锦 书 难

2

Rys 4-79

27

索, 一 杯 愁 绪, 几 年
托, 山 盟 虽 在, 锦 书

Rys 4-80

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
--------------------------	-----------

Takty nr 29-35 Mówienie bardziej niż śpiewanie, bez vibrato.	Takty nr 29-35 Śpiewaj nuty w ich oryginalnym czasie trwania, z vibrato.
--	--

27

索, 托, 一杯愁绪, 几年山盟虽在, 锦书

32

离难索。托。错! 错! 错! 笑!

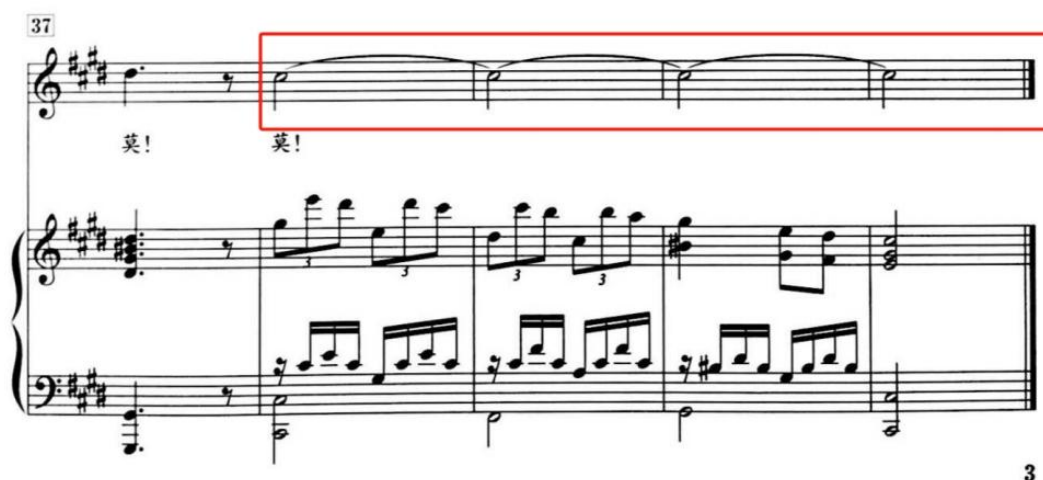
Rys 4-81

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 29-41 Użyj techniki "Xingqiang" ³³ , aby wymawiać słowa powoli, tak aby dźwięk był skoncentrowany w przestrzeni głowowej i jamie ustnej, lekki dźwięk.	Takty nr 29-41 Utrzymaj wysoką pozycję, śpiewaj piano, aktywnie pracuj przeponą.

³³ używanie melodii zgodnie z własnym zrozumieniem.



Rys 4-82



3

Rys 4-83

W podejściu do tego utworu, należy najpierw ogarnąć całość, starannie uchwycić obrazy wyrażone w wierszu i zrozumieć tło oraz epokę, z której pochodzi utwór. Jest to pieśń artystyczna oparta na klasycznej chińskiej poezji. W tradycyjnych chińskich technikach wokalnych, specjalne użycie rubato, częste stosowanie techniki "Yaoyin" oraz wyjątkowe traktowanie wysokich dźwięków przynoszą słuchaczom zupełnie nowe doznania.

W technice Bel canto, kontrola oddechu ma kluczowe znaczenie przy wykonywaniu tego utworu. Wymaga to odpowiedniego zrównoważenia skurczu i rozluźnienia, unikając zbyt "napiętego" wykonania. Oznacza to, że przepona śpiewaka musi mieć silną zdolność do efektywnego zarządzania oddechem.

4.6 Qing Yu An - Festiwal Lampionów

4.6.1 Autor Tekstu

Xin Qiji (1140–1207), znany także pod imieniem You'an i pseudonimem Jiaxuan, był śmiałym poetą i wojskowym przywódcą dynastii Południowej Song. Urodzony w dzielnicy Licheng w mieście Jinan, Xin Qiji poświęcił swoje życie propagowaniu oporu przeciwko

dynastii Jin i zjednoczeniu Chin. W wieku 21 lat dołączył do anty-Jin milicji i służył jako główny sekretarz w armii Geng Jinga, zanim zdezerterował do Południowej Song. Z powodu politycznych nieporozumień z rządzącą frakcją pokojową, często był zdegradowany i przechodził przez liczne wznioły i upadki w swojej karierze. Zapiski historyczne pokazują, że przetrwało 629 jego wierszy ci. Dominujące tematy w jego poezji to silny patriotyzm i duch walki. Jego utwory są pełne pasji, energii i nieokiełznanej siły, charakteryzujące się różnorodnymi stylami artystycznymi. Jego główny styl jest odważny i heroiczny, jednak jego wiersze zawierają także delikatne i czułe elementy.

4.6.2 Kompozytor

Ao Changqun (1950-), renomowany chiński kompozytor. Urodzony w rodzinie muzycznej w 1950 roku, Pan Ao często uczestniczył w różnych wydarzeniach muzycznych z rodzicami, co wystawiło go na szeroką gamę tradycyjnej muzyki Syczuanu. To wczesne wystawienie znacząco wpłynęło na jego późniejsze twórczości muzyczne, nadając jego utworom liryczną jakość, narodowy charakter i szczere, bezpretensjonalne emocje.

4.6.3 Analiza Poezji

Pierwsza strofa, oprócz przedstawienia żywej i tętniącej życiem sceny, nie ma wielu unikalnych cech. Poeta przekształca stałe lampiony w "drzewa ognia" i porównuje "deszcz gwiazd" do płynących fajerwerków. Piękno leży w wyobraźni: zanim wiosenny wiatr może otworzyć kwiaty, najpierw otwiera drzewa ognia i srebrne kwiaty Festiwalu Lampionów. Nie tylko otwiera kwiaty lampionów na ziemi, ale także zdmuchuje kolorowe gwiazdy jak deszcz znieba. Fajerwerki wznoszą się w niebo i opadają jak deszcz meteorów. Fraza "tysiąc drzew kwiatów" opisuje ulice ozdobione kolorowymi lampionami, jakby wiosna przyniosła tysiąc drzew w rozkwicie z dnia na dzień. To nawiązanie do wiersza z dynastii Tang autorstwa Cen Shena: "Nagle, jak noc wiosennego wiatru, tysiące i tysiące grusz kwitną". Poeta opisuje następnie raj karoc, muzyki, lampionów i księżyca – "jadeitowego dzbanka" – oraz rozświetlone, oszałamiające występy artystów ludowych, tworząc spektakularny i fascynujący obraz. Użycie słów takich jak "skarb", "rzeźbiony", "feniks" i "jadeit" ma na celu żywe uchwycenie atmosfery święta i pośrednie wychwalenie kobiety-bohaterki w wierszu.

Druga strofa skupia się na ludziach. Poeta zaczyna od góry: kobiety mają boczne kosmyki jak mgła i upięcia jak chmury, ozdobione unikalnymi dekoracjami Festiwalu Lampionów, motylami i śnieżnymi wierzbach. Te pięknie ubrane kobiety chodzą i rozmawiają nieustannie, zostawiając po sobie zapach. Te piękności jednak nie są tymi, które interesują poetę. W ogromnym tłumie szuka jednej osoby, ale nigdzie jej nie widzi, zaczyna tracić nadzieję. Nagle jego oczy rozbłyskują, gdy widzi ją wyraźnie przy słabo oświetlonym

lampionie w cichym zakątku. Nie odeszła jeszcze i wydaje się, że na kogoś czeka! Chwila odkrycia jej jest kulminacją emocji życia, przejmującym połączeniem radości i smutku, które poeta uchwycił z taką umiejętnością, że staje się niezapomnianym wspomnieniem. Ostatnie wersy odsłaniają pomysłowe kompozycyjne zamysły poety: świąteczne lampiony, księżyc, fajerwerki, flety i tańce ludowe, a także olśniewające grupy pięknych kobiet, są tylko tłem dla obecności jednej osoby, na której mu zależy. Bez niej, wszystko to byłoby bez znaczenia i nieciekawe.

4.6.4 Analiza Muzyczna

Pieśń „Qing Yu An - Festiwal Lampionów” jest nowoczesną pieśnią artystyczną, która łączy starożytną chińską poezję z zachodnimi technikami kompozycji pieśni artystycznej. Ma formę binarną i składa się z 45 taktów, wszystkie w tonacji a-moll. Cała struktura obejmuje prelude, kodę oraz dwie sekcje muzyczne: A i B.

4-6

Struktura	Wstęp	Sekcja A				Sekcja B	Zakończenie
		A	A'			B	
Tonacja	a-moll						
Takt	1~11	12~15	16~22	23~26	27~32	33~40	41~45

Analizując partyturę, można zauważyć, że tonacja pieśni to a-moll. Rozpoczyna się w średnim rejestrze głosowym, co nadaje jej uczucie ukrytego smutku. Linie melodyczne są eleganckie, rozwijające się w odpowiednim zakresie. Zręczne użycie harmonii i faktury dodaje bogatej emocjonalnej barwy tej głęboko ekspresyjnej pieśni artystycznej.

Sekcja A

Pierwsza część melodii, sekcja A, składa się z dwóch równoległych fraz. Tematyczna melodia zaczyna się od wznoszącego ruchu interwału tercji, po czym następują zstępujące ruchy sekund i kwart. Po wydłużeniu przez półnuty, melodia opada z powrotem na dźwięk E, tworząc uczucie pauzy. Cała ta sekcja pozostaje w średnim rejestrze głosowym, z bardzo delikatnymi konturami melodycznymi.

Sekcja A2

Druga część melodii, sekcja A2, kontynuuje w tonacji a-moll naturalnej i składa się z dwóch fraz. Ostatnia nuta frazy a2 opada z powrotem na E, wyjaśniając zstępujący kolor melodyczny. Następna fraza powraca do delikatnego a-moll. W porównaniu do sekcji A1,

rytm w A2 ma pewne wariacje, ale zachowuje podobny postęp rytmiczny. Synkopowany rytm w drugiej frazie dodaje frazie narracyjnej jakości. Pod względem konturów melodycznych, pierwsza fraza wykorzystuje zstępujące interwały, podczas gdy druga fraza pozostaje zgodna z melodią sekcji A1. Szósty wznoszący się interwał w takcie 31 zapewnia bogatą podstawę dla rozwoju trzeciej części.



Rys 4-84

Sekcja B

Trzecia część pieśni rozpoczyna się w takcie 33, reprezentując kulminację. Ta sekcja utrzymuje melodię w wysokim rejestrze C4, która jest prostsza niż w sekcji A. Rytm jest również stosunkowo uproszczony, głównie wykorzystując ósemki, co wzbogaca ogólną strukturę pieśni.

Sekcja B1

Ostatnia część to zakończenie melodii pieśni, zaczynające się od taktu 37. Temat sekcji B pojawia się ponownie. Jednak w takcie 39 melodia i rytm przyjmują nową kombinację: każda ósemka w sekcji B1 odpowiada jednemu znakowi, teraz rozszerzonemu do dwóch ósemek na znak. Oznaczenie ritardando w takcie 41 wskazuje, że utwór zakończy się stopniowym zwalnianiem tempa.



Rys 4-85

4.6.5 Analiza Akompaniamentu Fortepianowego

Pieśń „Potrójna rymowanka na granicy” jest zbudowana jako forma dwuczęściowa z wprowadzeniem i kodą. Preludium rozciąga się od taktów 1-11, z progresją harmonii przez A-G-F. W łączeniu linii melodycznych wysokiej części głosu używane są nuty A i C jako przejścia. Od trzeciego uderzenia pierwszego taktu wprowadzona jest synkopacja, zakłócająca poprzedni rytm i spowalniająca wznoszenie się melodii. W miarę jak prawa ręka fortepianu wznosi się, lewa ręka opada, używając rytmu dwóch ćwierćnut i jednej półnuty. W drugim takcie, całonutowe akordy blokowe w prawej ręce tymczasowo spowalniają ogólny rytm, podczas gdy lewa ręka porusza się w górę w ćwierćnutach, echo muzycznego kształtu pierwszego taktu.

W trzecim takcie, lewa ręka przełącza się z pojedynczych nut na progresje oktawowo, dodając pionową głębię i wzmacniając siłę napędową muzyki. Takt 5 wprowadza chromatyczne nuty E-flat i B-flat, chwilowo zmieniając tonację i dodając ciężkości melodii i kolorom akordów, tworząc akord E-flat 6 w lewej ręce. W takcie 6, tonacja harmoniczna staje się wyraźniejsza dzięki użyciu akordu B-flat, zastępując akord subdominanty w C-dur akordem płaskiej VII. Utwór kontynuuje do taktu 9, gdzie triada a-moll ponownie ustanawia pierwotną tonację. Takty 10 i 11 zawierają ciągle wznoszące się arpeggia, z rytmem przechodzącym od szybkiego do wolnego, wywołując eteryczne i odległe uczucie w melodii,

przypominające delikatny wiatr opisany w tekstach.

W tej aranżacji harmonicznej, do podstawowej struktury akordu zręcznie dodany jest dodatkowy dźwięk D. Włączenie interwału małej sekundy zwiększa ogólne napięcie, wskazując na stopniowe wejście głównej melodii.



Rys 4-86

Sekcja A

Sekcja A, takty 12-22, łączy arpeggia i akordy blokowe, wzbogacając akompaniament. Takty 12 i 13 wykorzystują akordy A9 i Dm9, zaaranżowane z nutami korzeni, kwint, non i tercji. Rytm kontynuuje wzór od szybkiego do wolnego, ale w takcie 13 trzecia i czwarta ćwiartka używa ósemek zamiast ćwierćnut, przyspieszając napęd muzyki i lepiej wspierając główną melodię. Takt 15 składa się w całości z akordów blokowych, z harmonicznymi połączeniami na przestrzeni. Czwarta ćwiartka lewej ręki przerywa poprzedni rytm oktawą, łącząc z kolejną frazą, tworząc głębokie uczucie. Ta technika jest również stosowana w takcie 19. Takty 17-18 kontynuują z akordami blokowymi, pauzując na trzecim uderzeniu taktu 19 z półnutą, a napęd rytmiczny zatrzymuje się z całonutą w takcie 22.

Sekcja A'

Sekcja A', takty 23-32, przechodzi do sekcji B w takcie 32, kończąc A'. Ten takt kontrastuje z poprzednim rytmem od szybkiego do wolnego, z prawą ręką przesuwającą się na ósemki po kropkowanej ćwierćnucie, napędzając główną melodię do kulminacji i sprawiając, że emocje wzrastają z melodią i akompaniamentem. Harmonicznie, akordy ciągle inwertują się od niskich do wysokich.

Sekcja B

Sekcja B, takty 33-40, zawiera kulminację utworu w taktach 33 i 34. Tutaj akompaniament lewej ręki osiąga swoją najszybszą prędkość, a prawa ręka dodaje szybkie trzydziestodwójki, zachowując melodyjność wokalu, tworząc błyskotliwy dźwięk. W takcie 35 akompaniament nagle zwalnia, kontrastując z przyspieszającą melodią wokalu do taktu 36, gdzie wokal pauzuje, a akompaniament wypełnia szybkie nuty. Od taktu 37 do końca struktura harmoniczna upraszcza się do akordów blokowych.

Koda

W kodzie, takty 41-45, kompozytor zaznacza "rit" w takcie 41, zwalniając ogólny akompaniament. Takty 42 i 43 używają tego samego wzoru akompaniamentu co takty 10 i 11, stopniowo zwalniając tempo. Te trzy takty wydłużają emocje głównej melodii, doprowadzając pieśń do bardziej pełnego zakończenia.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '40', features a vocal line in treble clef with the lyrics '灯 火 阑 珊 处。' and a piano accompaniment in grand staff. The second system, labeled '43', shows a vocal line with a long note and a piano accompaniment. Both systems are marked with 'rit.' (ritardando).

Rys 4-87

4.6.6 Analiza Wokalna

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 12-22 Oddzielna artykulacja i wymowa, koncentracja na wysokich nutach, powolne vibrato	Takty nr 12-22 Ziewanie, brak portamento, vibrato wytworzone przez aktywną pracę przepony

11 **Andante** $q = 60$

东风 夜放 花 千 树。 更 吹 落、 星 如 雨。

Rys 4-88

16

宝 马 雕 车 香 满 路。 风 箫 声 动， 玉 壶 光 转， 一 夜 鱼 龙 舞。

21

鱼 龙 舞。 蛾 儿 雪 柳 黄 金 缕， 笑 语 盈 盈 暗 香

Rys 4-89

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 23-32 Oddzielna artykulacja i wymowa, koncentracja na wysokich nutach, powolne vibrato	Takty nr 7-14 Ziewanie, brak portamento, vibrato wytworzone przez aktywną pracę przepony

21

鱼 龙 舞。 蛾 儿 雪 柳 黄 金 缕， 笑 语 盈 盈 暗 香

mf

Rys 4-90

26

去。 众 里 寻 他 千 百 度， 蓦 然 回 首， 蓦 然 回 首，

cresc.

Rys 4-91

31

那 人 却 在， 灯 火 阑 珊 处。 蓦 然 回 首，

f

Rys 4-92

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 33-42 Oddzielna artykulacja i wymowa, koncentracja na wysokich nutach, powolne vibrato	Takty nr 7-14 Ziewanie, brak portamento, vibrato wytworzone przez aktywną pracę przepony

31

那人却在，灯火阑珊处。 蓦然回首，

Rys 4-92

34

蓦然回首， 那人却在，灯火阑珊

Rys 4-93

36

处。 蓦然回首，

Rys 4-94

38 蓦然回首, 那人却在,

40 灯火阑珊处。 灯火阑珊处。

mf *rit.*

Rys 4-95

W tradycyjnym chińskim śpiewie narodowym kontrola fonetycznego odczucia tekstu poezji Song jest kluczowa przy wykonywaniu tej piosenki. Podczas śpiewu konieczne jest robienie odpowiednich pauz, które przekształcają się w intonację śpiewu, co lepiej wspomaga wyrażanie emocji. Dzięki temu lekki opis pięknych pejzaży jest lepiej przekazywany. Dodatkowo, techniki takie jak "Xingqiang" i "Yuyiaowei" wzbogacają treść tej pieśni artystycznej.

Bel canto kładzie nacisk na precyzyjną artykulację i zaokrąglony rezonans, z głębokim wsparciem oddechu, aby cały dźwięk płynął jak woda. Najlepiej jest wejść delikatnie z "p", następnie stopniowo osłabiać i wydłużać nuty, kończąc cicho i z przedłużonym tonem. To lepiej uwidacznia melodyjność i śpiewność utworu.

4.7 Wiersz o czerwonych fasolkach

4.7.1 Autor Tekstu

Cao Xueqin (1715–1763) Cao Xueqin jest autorem "Snu czerwonego pawilonu," jednej z Czterech Wielkich Klasycznych Powieści Chin. W młodości żył w luksusie dzięki majątkowi swojej rodziny. Jednak po upadku rodziny doświadczył biedy. Pomimo tych trudności, Cao Xueqin nie poddał się rozpacz. Z wielką odpornością i otwartym umysłem spędził wiele lat, pisząc "Sen czerwonego pawilonu."

4.7.2 Kompozytor

Liu Xue'an (1905–1985) Liu Xue'an był znanym chińskim muzykiem i kompozytorem, uznanym za światowej klasy maestro wymienionego w "Światowym Słowniku Biograficznym" w Encyklopedii Britannica. Pomimo wielu trudności życiowych, zachował głęboką miłość do muzyki. Osierocony w młodym wieku, Liu Xue'an otrzymał wsparcie od krewnych i przyjaciół, co umożliwiło mu wstąpienie do Prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych w Chengdu w 1924 roku. Później, w 1930 roku, został przyjęty do Szanghajskiego Narodowego Konserwatorium Muzycznego, gdzie studiował zachodnie techniki kompozycji teoretycznej pod kierunkiem Xiao Youmei i Huang Zi. Niektóre z jego wczesnych dzieł to "Opadające płatki śniegu" i "Szukanie kwiatów śliwy w śniegu."

4.7.3 Analiza Poezji

"滴不尽相思血泪抛红豆" (Nieskończone są łzy tęsknoty, rzucając czerwone fasole) "开不完春柳春花满画楼" (Nieskończone są wiosenne wierzby i kwiaty wypełniające malowaną wieżę)

"睡不稳纱窗风雨黄昏后" (Niespokojny sen za jedwabnym oknem po zmierzchu w deszczu i wietrze)

"忘不了新愁与旧愁" (Niezapomniane są nowe smutki i stare smutki) duszące moje gardło Nieskończony jest widok mojego wychudzonego odbicia w lustrze Nie mogę wygładzić zmarszczonego czoła, znosząc nieskończoną noc Ach! Tak jak zasłonięte zielone wzgórza, których nie można ukryć I nieustanny przepływ delikatnie płynących zielonych wód.

Historia "Słowa Czerwonej Fasoli" pochodzi z rozdziału 27 "Snu czerwonego pawilonu": Lin Daiyu zakopuje kwiaty i śpiewa "Pieśń o pogrzebie kwiatów", pozostawiając Jia Baoyu zrozpaczonego. W rozdziale 28, Jia Baoyu recytuje "Słowa Czerwonej Fasoli" podczas bankietu, wyrażając swoją tęsknotę i miłość do osoby, za którą tęskni.

4.7.4 Analiza Muzyczna

„Wiersz o czerwonych fasolkach” jest zbudowany w trybie E-flat Yu (pentatonika minorowa) i ma prostą formę binarną (A-B), składającą się z 30 taktów w metrum 4/4 i oznaczoną jako "Andante" (umiarkowane tempo). Struktura może być przedstawiona w następujący sposób:

4-7

Forma dwuodcinkowa				
Struktura	Introdukcja	A	Łącznik	A'
Takty	6	4+4+2+2	4	2+2+2+3

Tonacja	E-flat Yu
---------	-----------

W swojej kompozycji Liu Xue'an często stosuje tradycyjną chińską strukturę Qi, Cheng, Zhuan i He (wstęp, kontynuacja, przejście i zakończenie). Jest to typowa struktura chińskiej pieśni ludowej, która wykorzystuje ramy "czwórki" do logicznego przedstawienia muzyki. Pierwsza fraza to początkowe stwierdzenie, druga fraza rozwija to stwierdzenie, trzecia wprowadza zmianę, a czwarta kończy sekcję.

Chociaż cała kompozycja ma prostą strukturę, wykazuje pewną rozwijającą myśl: zaczynając, kontynuując, przechodząc, a następnie integrując. Każdy segment łączy się z następnym, stopniowo pogłębiając emocjonalne wyrażenie.

Sekcja A (Takty 6-18): To jest część eksponująca.

Fraza otwierająca: "滴不尽相思血泪抛红豆" (Nieskończone są łzy tęsknoty, rzucając czerwone fasole). Melodia zawiera motyw skoku w dół o czystą kwartę, po którym następuje krokowy ruch w górę, z jednoczesną imitacją opadania. Wzór ósemkowy nadaje muzyce płynny charakter.

który podkreśla ponury i melancholijny ton utworu. Akompaniament fortepianowy jest delikatny, używając opadających arpeggiów do oddania głębi emocjonalnej utworu.



Rys 4-96

Fraza kontynuująca: "开不完春柳春花满画楼" (Nieskończone są wiosenne wierzby i kwiaty wypełniające malowaną wieżę). Melodia kontynuuje początkowy motyw, używając techniki "yuyao" (ryba gryząca ogon), tworząc poczucie kontynuacji. Akompaniament fortepianowy pozostaje delikatny, używając akordów blokowych z staccato, aby podkreślić frazowanie muzyczne.

Fraza przejściowa: "睡不稳纱窗风雨黄昏后" (Niespokojny sen za jedwabnym oknem po zmierzchu w deszczu i wietrze). Akompaniament staje się silniejszy, przenosząc akcent ze sceny na emocje protagonisty.



Rys 4-97

Fraza kończąca: "忘不了新愁与旧愁" (Niezapomniane są nowe smutki i stare smutki). Melodia powraca do nuty "宫", harmonizując z tekstem i zamykając sekcję.

Sekcja Łącząca (Takty 18-21): Cztery takty długie, składające się z dwóch fraz z fragmentarycznym postępem. Ta sekcja tworzy poczucie pilności, zwiększając intensywność i kolor, przechodząc płynnie do sekcji A'.

Rys 4-98

Sekcja Repryzowa (Takty 22-30): Ta sekcja powtarza początkowe frazy, wzmacniając jedność całego utworu. "Ah" służy jako długie westchnienie po nagromadzeniu emocji, z końcowymi frazami echującymi te początkowe, wzmacniając spójność pieśni i głęboko wyrażając uczucia tęsknoty.



Rys 4-99

4.7.5 Analiza akompaniamentu fortepianowego

Profesor Sang Tong zręcznie łączy obce techniki harmoniczne z tradycyjnymi chińskimi melodiami pentatonicznymi w akompaniamencie fortepianowym "Red Bean Poem," wzbogacając tekstury rytmiczne i harmoniczne, wielodźwiękowe lub czterotonowe akordy pionowe:

w taktach 5-6 używane są triady, rozmieszczone na czterech oktawach z miękką dynamiką, tworząc spokojną atmosferę. Stosowane są również akordy złożone i kolejne akordy septymowe.



Rys 4-100

Akordy złożone: W taktach 6-7, akompaniament harmoniczny używa nałożonych akordów złożonych, z akordami septymowymi i innymi harmoniami warstwowanymi i oddzielonymi, dodając złożoności i emocjonalnej głębi utworowi.

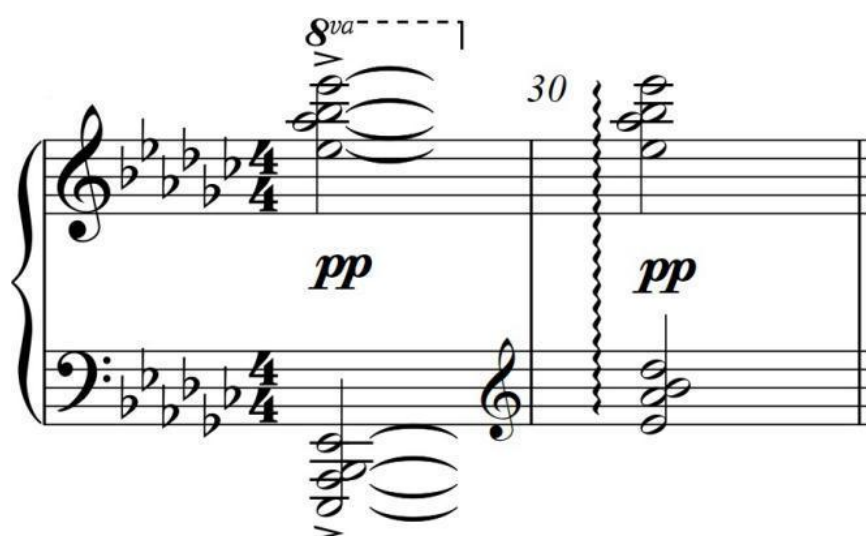
Progresja akordów: W taktach 2-4, stosowana jest progresja VI7-II7-I-V7, z akordami lewej ręki stale opadającymi. Uporczywe użycie akordów septymowych tworzy postęp

przypominający łańcuch, utrzymując krokowy ruch i napędzając emocjonalny rozwój utworu.



Rys 4-101

Dodatkowo, arpeggia akordowe odgrywają kluczową rolę w całym utworze. Dwa arpeggia akordowe są używane na początku i na końcu utworu, podkreślając główny tonalny środek i nasycając kompozycję tradycyjnymi chińskimi elementami muzycznymi. Ta technika wzbogaca doświadczenie słuchaczy, zanurzając ich w świecie nieskończonego smutku i tęsknoty.



Rys 4-102

4.7.6 Analiza Wokalna

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 7-14 Oddzielna artykulacja i wymowa, koncentracja na wysokich nutach, powolne vibrato	Takty nr 7-14 Ziewanie, brak portamento, vibrato wytworzone przez aktywną pracę przepony. Pogłębiona przestrzeń pomiędzy językiem a podniebieniem

滴不尽 相思血泪 抛 红 豆，

poco rit. *p a tempo dolce*

开不完 春柳春花 满 画 楼， 睡不穩 纱窗风雨 黄 昏 后，

忘不了 新 愁 与 旧 愁。 咽不下 玉粒金波 噎 满 喉，

Rys 4-103

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 15-18 Prosty ton, technika "Xingqiang", uśmiech podnosi krtań i język	Takty nr 15-18 Trzymaj usta otwarte w pionie i głęboko oddychaj, aby utrzymać krtań stosunkowo nisko. "Akcentowanie" poprzez pojedyncze impulsy przeponowe na każdy dźwięk wraz z wzmocnieniem spółgłosek.

忘 不 了 新 愁 与 旧 愁。 咽 不 下 玉 粒 金 波 重 满 喉，

瞧 不 尽 镜 里 花 容 瘦， 展 不 开 眉 头，

mf

Rys 4-104

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 19-22 Podnieś pozycję krtani i ściśnij nosogardziel.	Takty nr 19-22 Podnieś miękkie podniebienie, utrzymuj język płasko i utrzymuj vibrato samogłosek.

瞧 不 尽 镜 里 花 容 瘦， 展 不 开 眉 头，

挨 不 明 更 漏， 展 不 开 眉 头， 挨 不 明 更 漏。

p *mf*

Rys 4-105

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 23-28 Podnieś krtań i ściśnij mięśnie gardła.	Takty nr 23-28 Otwarta jama, samogłoska "a" jest zakryta nieco zwężona do jej poprawnego oryginału.

啊 啊 恰似 遮不住的青山 隱 隱,

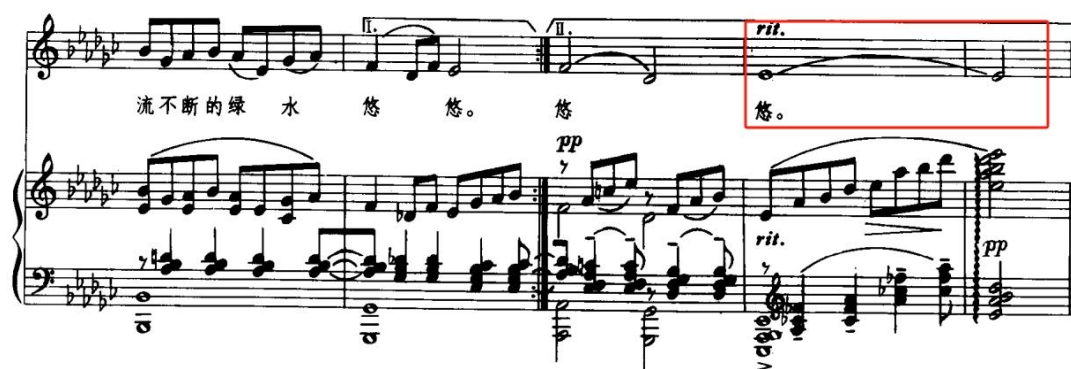
Rys 4-106

流不断的绿水 悠 悠。 悠 悠。

Rys 4-107

Chiński śpiew tradycyjny	Bel canto
Takty nr 23-31 Powolne do szybkiego wibrato.	Takty nr 23-31 Głównie rezonans piersiowy, głęboki barytonowy.

啊 啊 恰似 遮不住的青山 隱 隱,



Rys 4-108

Ponieważ ta pieśń artystyczna nieustannie wyraża emocję „tęsknoty”, tradycyjne chińskie techniki wokalne szeroko wykorzystują portamento, vibrato przechodzące od szybkiego do wolnego oraz techniki takie jak „Yuyaowei”. Elementy te oddają uporczywy smutek tęsknoty. Powtórne użycie „a” w sposób zbliżony do krzyku jeszcze bardziej wyraża głębokie emocje bohatera pieśni. Natomiast Bel canto kładzie nacisk na jednolitą, zaokrągloną barwę dźwięku i skoordynowaną współpracę różnych organów głosowych, dając bardziej zamglone wrażenie, podobne do niemiecko-austriackich pieśni artystycznych. Ta włoska technika pracy głosem o bardziej męskim charakterze w porównaniu do chińskiego tradycyjnego śpiewu, oferuje wyjątkowy smak w wyrażaniu „tęsknoty”. Zapewnia głęboką refleksję zarówno dla wykonawców, jak i słuchaczy.

Podsumowanie i wnioski

We wcześniejszych rozdziałach zajmowałem się omówieniem problematyki różnic wykonawczych i interpretacyjnych pomiędzy dwoma technikami śpiewu: tradycyjną chińską i europejską zwaną ogólnie „Bel canto”. Dotychczas szczegółowo przytaczałem i wykazywałem różnice techniczne polegające na zastosowaniu odmiennych „układów” artykulacyjnych wynikających z zastosowania różnych stopni zaangażowania mięśni, ścięgien, ścianek ruchomych części twarzy, ust, podniebienia miękkiego. Różnice dotyczyły również pracy mięśni oddechowych a także uwalniania czy też wykorzystywania różnych przestrzeni rezonacyjnych. Moje uwagi koncentrowały się też na zagadnieniach związanych z artykulacją, barwą dźwięków, zjawiskiem wibracji głosu jej braku czy odmienności zastosowania podparcia oddechowego oraz umiejętności płaskiego ataku dźwięków.

Większość pojawiających się w tabelkach określeń pochodzi z palety własnych odczuć i wewnętrznych wrażeń ruchowych mających swoje źródło w różnego rodzaju mikro napięciach, rozprężeniach, wypłaszczeniach czy rozciągnięciach części aparatu artykulacyjnego ale nie tylko. Zanotowałem odczucia związane z oddechem, wibracją, rezonacją i przechodzeniem pomiędzy rejestrami.

Z punktu widzenia opanowania techniki śpiewu zarówno tradycyjnego chińskiego jak również z punktu widzenia opanowania techniki „Bel canto” są to wiadomości z zakresu działań fizycznych moim zdaniem wręcz kluczowe i niezbędne do zrozumienia metod działania mechanizmów natury fizycznej polegających w dużym uproszczeniu na ruchach bądź ich zaniechaniu odpowiednich mięśni i części ruchomych aparatu artykulacyjnego i oddechowego. Skuteczne przekazanie wiedzy na ten temat wraz z przystępnym dostarczeniem czytelnikom wiadomości na temat praktycznego zastosowania tych właśnie omawianych elementów zależy w dużej mierze od umiejętności jakimi dysponuje dany śpiewak. Od jego doświadczenia praktycznego w kwestii wykonywania zawodu śpiewaka. Innymi słowy jest to zestaw praktycznych wskazówek zrozumiały tylko dla profesjonalistów i praktyków śpiewających na co dzień, bądź mających odpowiednio duże doświadczenie w wykonywaniu utworów wokalnych w jednej lub/i drugiej omawianej technice wokalne.

W tym miejscu przystąpię do omówienia ostatniego i moim zdaniem równie ważnego, jeśli nie najważniejszego elementu różnic pomiędzy obiema omawianymi technikami śpiewu. Różnice te co prawda nie dotyczą techniki wokalne bezpośrednio ale mają na nią kapitalny wpływ i bez świadomości ich istnienia oraz pochodzenia temat nie byłby omówiony dostatecznie wyczerpująco.

Chodzi tu o techniczne i emocjonalne sprostanie oczekiwaniom estetycznym danego

kręgu kulturowego. Oczekiwania te mają swoje źródło w kulturze muzycznej i wielowiekowych zwyczajach artystycznych wynikających z przyzwyczajenia do konkretnej warstwy dźwiękowej kojarzonej z muzyką właściwą dla danego obszaru pochodzenia. Od śpiewaka w Chinach oczekiwano się do niedawna całkiem innych jakości brzmieniowych niż od śpiewaka europejskiego. Te właśnie a nie inne różnice mają największy wpływ na funkcjonowanie konkretnych wartości dźwiękowych i stylów wykonawczych w obrębie omawianej techniki wokalne. Uważam, że wiedza na ten temat, świadomość istnienia owych oczekiwań rzuca wiele światła na kwestię zrozumienia trudności wokalnych stojących na drodze do wiernego oddania w śpiewie istoty estetycznej odpowiedniej dla danego stylu muzyki.

Od wieków w Chinach śpiew był podporządkowany idei odzwierciedlania piękna dźwięków pochodzących wprost z otaczającej człowieka natury. Nie tyle miał być i był imitacją rodzących się wokół nas zjawisk ile miał dostosować się maksymalnie do poetyckiego traktowania świata co za tym idzie do dążenia do doskonałości w kwestii uzyskania pełnej harmonii z naturą.

Ponieważ w otaczającym nas świecie jest oprócz piękna całkiem sporo zjawisk charakteryzujących się dźwiękami brzydkimi, groźnymi posiadającymi elementy przerażające i wstrząsające uznano, że dążenie do osiągnięcia piękna w wydobywanym głosie ma być możliwie jak najodleglejsze od tych strasznych zjawisk dźwiękowych. Stąd bierze się unikanie niskich tonów i barwy głosu właściwej dla drapieżników i niszczycielskich sił natury. Poszukiwano natomiast zawsze barwy wyższej i wysokiej aby utożsamić śpiew z delikatnością niewinnych stworzeń takich jak ptaki, szum wiatru, śpiew strumienia czy wiele tym podobnych zjawisk budzących w ludziach zaufanie i spokój. Zasada ta dotyczy nie tylko głosu ludzkiego ale również towarzyszących mu instrumentów. Choć tu znajdują się różne walory dźwiękowe wprowadzane przez instrumenty mające brzmienia odpowiednie dla odgłosów budzących niepokój to jednak one spełniają całkiem inną rolę estetyczną i nie można mówić o tym, że stanowią jakikolwiek wzór dla głosu ludzkiego, dla którego naturalną podporą i wzorzec stanowią instrumenty posiadające łagodne brzmienia.

Najważniejsze jednak jest utrzymanie śpiewu w estetyce rezonacji głowowej i prowadzenia linii melodycznej z dużą ekspresją aby utrzymać odpowiednią nośność głosu. Rzadko zatem stosuje się artykulację dynamiczną polegającą na wyciszaniu melodii. Dodawanie mocy dźwiękom też nie odbywa się poprzez dodanie rezonatora piersiowego tylko raczej przez szersze „ułożenie” dźwięków w obrębie rezonacji głowowej. Stąd duży udział dźwięków nosowych i czaszkowych we fragmentach wykonywanych z pełną siłą

zwaną we Włoszech forte lub nawet fortissimo.

Mając to wszystko na uwadze całe starania śpiewaków sprowadzają się do uzyskania jak największej spójności z pięknem natury i dostosowaniem do reguł brzmieniowych opartych na wysokiej impostacji głosu. W celu uzyskania spójności i jednolitości dźwiękowej polegającej na prowadzeniu linii melodycznej w niezmienniej barwie głosu tradycyjna technika śpiewu chińskiego zakłada dostosowanie głosu do odpowiedniej jego przenikliwości i nośności.

W języku chińskim wiele głosek, sylab i słów ma charakter dźwiękonaśladowczy co w nomenklaturze językoznawczej nazywa się „onomatopiejami”. Nie będę teraz omawiał tego zagadnienia szczegółowo, gdyż jest to zadanie z innego kręgu naukowego a moja praca nie jest pracą językoznawczą. Dość wspomnieć, że wiele głosek z języka chińskiego ma swoje pochodzenie od dźwięków szumu, świstu czy szelestu. Śpiewacy całkiem świadomie i z dużym powodzeniem wykorzystują ich brzmienie w procesie „napowietrzania” samogłosek i utrzymywania wysokiego ciśnienia powietrza w wykonywanych frazach. To wszystko ma za zadanie ułatwić śpiewakowi utrzymanie głosu w wysokim, głowowym rejestrze.

Kolejna zatem różnica pomiędzy obiema omawianymi technikami: tradycyjną chińską i europejskim „Bel canto” polega na tym, że w chińskim śpiewie spółgłoski utrzymują głos w wysokiej pozycji rezonacyjnej a spółgłoski w „Bel canto” czerpią dźwięki prosto z krtani napowietrzając i nadzwieczając również rezonatory niższe czyli piersiowy i szczytowo-tchawicowy. Niosą ze sobą ton zaczerpnięty bezpośrednio z więzadeł głosowych mający w założeniu odpowiadać maksymalnie istocie brzmienia właściwego dla danej osoby i będąc tożsame w 100% z naturalną barwą strun głosowych danego śpiewaka. **Dla tego właśnie każdy śpiewak posługujący się techniką „Bel canto” ma swoją niepowtarzalną i rozpoznawalną barwę głosu, a śpiewacy operujący w zakresie tradycyjnej chińskiej techniki śpiewu mają głosy niejako zunifikowane i słabo rozpoznawalne na podstawie indywidualnych cech barwowo-brzmieniowych.** Uwaga ta - moim zdaniem - szczególnie dotyczy głosów sopranowych.

Mając świadomość mojej własnej niedoskonałości zarówno w sferze wykonawczej jak i w sferze pedagogicznej nie podejmuję się twierdzić, iż praca moja jest kompletnym kompendium wiedzy na temat idealnego i jedynie słusznego użycia konkretnych zastosowań technicznych a uzyskiwanie pożądanego efektu wokalnego w postaci głosu wyposażonego we wszystkie elementy charakterystyczne dla danej formacji estetycznej nie jest na moim etapie zawodowego rozwoju możliwa. Niemniej jednak pragnę dodać, że praca nad omawianymi zagadnieniami dostarczyła mi wiele nowych doświadczeń zarówno w sferze poznawczej jak i

emocjonalnej.

Mam nadzieję, że wykorzystując potencjał artystyczny i walory muzyczne omawianych w pracy siedmiu chińskich pieśni artystycznych, które pozwoliłem sobie wykonać stosując dwie różne techniki wykonawcze udało mi się stworzyć nagranie wraz z opisem stanowiące przyczynek do nowego obszaru pracy nad poznaniem możliwości głosu ludzkiego w kontekście profesjonalnego śpiewu artystycznego.

Bibliografia

Monografie

1. Yu Yizhi, 2011.04.01, Historia muzyki chińskiej
2. Tian Kewen, 2007.9 Historia muzyki chińskiej i docenianie arcydzieł
3. Yang Mengliu, 1981 Szkice historii starożytnej muzyki chińskiej
4. Wang Yuhe, 2002.10 Historia współczesnej muzyki chińskiej
5. Centrum kompilacji słowników literackich z Shanghai Dictionary Press, 2013.08.01
6. Słownik oceny słów pieśni poezji Tang
7. Shi Checun, 2014.9 Sto wierszy poezji Tang
8. Long Yusheng, Wprowadzenie do tekstów i piosenek, 2016.07.01
9. Liu Genglu, 2005, Analiza poezji snu o Czerwonej Komnacie
10. Shang Jiaxiang, Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne
11. Zou Benchu, Śpiew: Studium systemu nauczania muzyki wokalne Shen Xiang
12. F. Lamperti i in., Trening wokalny: zbiór doświadczeń pedagogicznych światowych mistrzów wokalistyki
13. Guan Zhenyi, Historia zachodniej sztuki wokalne
14. Stefan Kustka, Dorothy payne, Du Xiaoshi (translator) tonal harmony with an Introduction to twentieth-century music (sixth edition)
15. "Słownik muzyczny Harvardu" w nowym wydaniu, Beijing: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, wydanie z 2004 roku.
16. P.M. Malafeodi, zatytułowana "Metoda śpiewania Caruso - naukowe doskonalenie głosu", przetłumaczona przez Lang Yuxiu, wydana przez Narodowe Wydawnictwo Muzyczne w Pekinie w 2000 roku.
17. Metibeth Dayme "Odkrywanie potencjału głosowego" w tłumaczeniu Zhou Yinyi, wydawnictwo Centralnej Akademii Muzycznej w Pekinie 2010 roku.
18. И.К.Назаренко "Sztuka śpiewania", przekład: Wang Qizhang, wydawnictwo People's Music Publishing House, Pekin, 1981 rok.
19. Komitet Redakcyjny Wielkiej Encyklopedii Chin pod redakcją: "Wielka Encyklopedia Chin" tom muzyka i taniec, wydawnictwo: Wydawnictwo Wielkiej Encyklopedii Chin, wydanie z 2002 roku.
20. Zespół redakcyjny Instytutu Muzyki Chińskiej Chińskiej Akademii Sztuk w Muzyce: "Słownik terminów muzycznych Chin", Pekin: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, wydanie z 1985 roku.

21. Chińska seria muzyki narodowej - Tom muzyki starożytnej wydany przez Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju w 1989 roku, opracowany przez Stowarzyszenie Muzykologiczne Wschodu.
22. Fu Xihua: "Klasyczna teoria śpiewu operowego", wyd. Beijing: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, 1957.
23. Fu Xuancong i inni (red.): "Wielki słownik poetyki chińskiej", wyd. Hangzhou: Wydawnictwo Edukacyjne Zhejiang, 1999.
24. Jin Mingchun, Jin Xing: "Historia sztuki wokalne Chin", wyd. Beijing: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, 2010.
25. Jin Tielin, Zou Aishu: "Sztuka nauczania śpiewu Jin Tielina", wyd. Beijing: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, 2008.
26. Jin Tielin: "Zbiór prac naukowych nauczania śpiewu Jin Tielina", wyd. Beijing: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, 2008.
27. Lei Li: "Trening i ekspresja języka śpiewanego", wyd. Shanghai: Wydawnictwo Muzyczne Shanghai, 2004.
28. Ling Wei: "Teoria i terminologia wokalna: rozwiązanie problemów", wyd. Chongqing: Wydawnictwo Uniwersytetu Normalnego Południowo-Zachodniego, 2015.
29. Liu Yaomin: "Słowa i muzyka", wyd. Kunming: Wydawnictwo Ludowe Yunnan, 1982.
30. Liu Zaisheng: "Krótka historia muzyki chińskiej nowoczesnej", wyd. Beijing: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, 2009.
31. Liu Cun: "Badania nad rytmem poezji klasycznej", wyd. Shanghai: Wydawnictwo Baipia, 2007.
32. Qing Zhu: "Rozmowy na temat muzyki", wyd. Beijing: Wydawnictwo Komercyjne, 1930.
33. Qing Zhu: "Ogólna teoria muzyki", wyd. Beijing: Wydawnictwo Komercyjne Pekinu, 1934.
34. Shang Jiaxiang: "Przegląd szkoły sztuki wokalne", wyd. Beijing: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, 1982.
35. Tang Guizhang: "Kompletny zbiór pieśni z okresu Jin Yuan", wyd. Beijing: Wydawnictwo Zhonghua, 1979.

36. Tian Yubin: "Nowa teoria sztuki wokalne", wyd. Beijing: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, 2015.
37. Wang Guowei: "Historia opery z okresu Song i Yuan", wyd. Shanghai: Wydawnictwo Uniwersytetu Normalnego Wschodniego, 1995.
38. Wang Yinzhi: "Wspomnienia na temat klasycznych prac konfucjańskich", wyd. Shanghai: Wydawnictwo Starych Ksiąg Shanghai, 2016.
39. Xia Chengtao: "Przegląd poezji Tang i Song", Tianjin: Wydawnictwo Baihua Wenyi, wydanie z 1980 roku.
40. Xue Fan: "Badania i praktyka tłumaczenia piosenek", Wuhan: Wydawnictwo Hubei Education Press, wydanie z 2002 roku.
41. Yang Yinliu: "Szkic historii muzyki starożytnej Chin, tom I i II", Pekin: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, wydanie z 2018 roku.
42. Ying Shangneng: "Pisanie poezji zgodnie z rytmem", Pekin: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, wydanie z 1981 roku.
43. Yu Junjian: "111 pytań i odpowiedzi na temat śpiewania Yu Junjiana", Pekin: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, wydanie z 2016 roku.
44. Zeng Zaozhuang: "Stylistyka starożytnej poezji chińskiej, tom I Zbiór materiałów dotyczących stylów literackich od czasów przed dynastią Qin do dynastii Yuan", Szanghaj: Wydawnictwo Ludu z Szanghaju, wydanie z 2012 roku.
45. "Anatomia głosu" autorstwa Blandine Calais-Germain - Wydawnictwo: Eastland Press (2004)
46. "Śpiewanie dla gwiazd" autorstwa Setha Riggsa - Wydawnictwo: Alfred Music (1992)
47. "Complete Vocal Technique" autorstwa Catherine Sadolin - Wydawnictwo: CVI Publications (2005)
48. "Sztuka śpiewania" autorstwa Jennifer Hamady - Wydawnictwo: Hal Leonard Books (2013)
49. "Nagi głos: Całościowe podejście do śpiewu" autorstwa W. Stephena Smitha - Wydawnictwo: Oxford University Press (2007)
50. "Bel Canto: Teoretyczna i praktyczna metoda wokalna" autorstwa Mathilde Marchesi - Wydawnictwo: Dover Publications (1970)
51. "Księga śpiewania" autorstwa Meribeth Dayme i Cindy Vaughn - Wydawnictwo: W. W. Norton & Company; 2. wydanie (2007)

- 52."Bel Canto: Przewodnik po operach" autorstwa Charlesa Osborne'a -
Wydawnictwo: Methuen Publishing Ltd (1994)
- 53."Bel Canto: Przewodnik wykonawczy" autorstwa Roberta Tofta - Wydawnictwo:
Amadeus Press (2003)
- 54."Bel Canto: Teoretyczna i praktyczna metoda wokalna" autorstwa Lilli Lehmann -
Wydawnictwo: Dover Publications (1970)
- 55."Złoty wiek śpiewania: Ilustrowana historia najbardziej olśniewającej ery opery"
autorstwa Hermine Weigel Williams - Wydawnictwo: Random House (1986)
- 56."Bel Canto: Historia pedagogiki wokalne" autorstwa Jamesa Starka -
Wydawnictwo: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division (2003)"
- 57."Bel Canto: A History" autorstwa Roger Parker - Wydawnictwo: W. W. Norton &
Company (2014)
- 58."Bel Canto w jego złotym wieku: Studium koncepcji nauczania" autorstwa
Leonardo Ciampa - Wydawnictwo: Scarecrow Press (2013)
- 59."Bel Canto: Przewodnik po technice śpiewania klasycznego" autorstwa Jana
Schmidt-Garre - Wydawnictwo: Hal Leonard Books (2017)
- 60."Bel Canto: Przewodnik dla nauczycieli" autorstwa Richarda Millera -
Wydawnictwo: Hal Leonard Corporation (1990)
- 61."Bel Canto: Przewodnik wykonawczy po stylu i ekspresji wokalne" autorstwa
Roberta Tofta - Wydawnictwo: Amadeus Press (2002)"

Artykuły

1. Bao Deshu: "Współistnienie cech charakterystycznych dawnych chińskich wierszy i piosenek związanych z rymami w tekście i melodii", "Eksploracja Muzyki", tom 4, 2016.
2. Chen zhiyuan: "Wprowadzenie chińskiego sztuki wokalne na światową scenę - wywiad z profesorem Zhang Quanem, znanym artystą sztuki wokalne", tom 3, 1992.
3. Dai Penghai: "Rozwój chińskiej piosenki w pierwszej połowie XX wieku z perspektywy zmian formy", tom 1, 1995.
4. Dong Bing: Badania nad chińskimi piosenkami opartymi na starożytnych wierszach w epoce nowożytnej i współczesnej Chin autorstwa Dong Bing, w magazynie "Muzyka i badania", czwarty numer z 2014 roku.
5. Dong Weisong: "O kropce i ciągłości w śpiewie Run", "Chińska Muzyka", tom 4 z 2004 roku, strona 62.
6. Gao Wenting: Badania cech twórczych chińskich utworów artystycznych z lat 20. i 40. XX wieku, Kultura Masowa, tom 4, 2015.
7. Guo Xin: "Nacjonalizacja tworzenia harmonii w chińskiej muzyce - wywiad z profesorem Wang Zhenya z Centralnej Konserwatorium Muzycznego", Music Time and Space, tom 5, 2015.
8. Li Qing: "Badanie rytmu chińskiego tłumaczenia angielskich piosenek z perspektywy równowagi funkcjonalnej", tom 15, 2016.
9. Liu Yuanyuan: "Analiza wartości "Changlun" w historii muzyki chińskiej", Badania Artystyczne, tom 3, 2019.
10. Ma Qiuhua: "Dziedzictwo i innowacje w nauczaniu śpiewu", "Sztuka Śpiewania", tom 7, 2011.
11. Ma Qiuhua: "Eksploracja i innowacja w dydaktyce i praktyce śpiewu w Chinach", "Sztuka wokalna", tom 12, 2012.
12. Mai Xixiao: "Analiza stylu i wykonania starożytnej pieśni <Yangguan Sandie>", Northern Music, tom 12, 2018.
13. Meng Zhuo, Xu Danguang: "Definiowanie pojęcia i cech formy chińskich pieśni artystycznych," Academic Exchange, tom 4, 2018.
14. Shi Yidui: "Wstęp do badań nad relacją między słowem a muzyką", Journal of Liaoning University, tom 4, 1985.

- 15.Wang Hongliang: "Analiza zastosowania metody trzynastu sylab do artykulacji podczas śpiewu", "Świat Muzyki", tom 2,2015.
- 16.Wang Shun:"Analiza miękkiego pływ melody w śpiewie ludowym, "North Music,tom 18, 2019.
- 17.Xi Qiang: „Preliminarna eksploracja pojęcia 'Runqiang',” Chińska Muzyka, tom 4,1991.
- 18.Xu Enxuan: "Ekspresja emocjonalna dzieł poprzez wymowę w muzyce wokalne etnicznej i dramacie", "Popularna literatura i sztuka",tom 20, 2012.
- 19.Yan Huizhu: "Preliminary Exploration of Pronunciation Methods for Jingju Dan Roles," People's Music ,tom 3,1961.
- 20.Yao Yijun, Yuan Huan: "Nowe badania nad stylami wokalnymi chińskiej opery", "Chińska Muzyka", tom 3,2018.
- 21.Yao Yijun: "Studium etymologii 'Shengqiang' (część 2)", "Chińska Muzyka ", tom 2,2005.
- 22.Yu Xin:"O cechach krajowych w twórczości chińskiej sztuki piosenki", "Zhejiang Normal University Journal (Social Science Edition)", tom 1, 2005.
- 23.Zhang hailong: "Wpływ ruchu 4 Maja na sztukę muzyczną", "Badania nad Młodzieżą (Czasopismo Szkoły Partyjnej w prowincji Shandong)",tom 2, 2005 .
- 24.Zhang Jinli: "Historia ewolucji i współczesnego odrodzenia sztuki muzycznej poezji klasycznej, "Chińska Muzykologia", tom 4,2006.
- 25.Zhang Yanhong: "O relacji między rymem w słowach pieśni z dynastii Song a muzyką "Budowanie języka", tom 2,2013.
- 26.Zhao Shaoying: "Historia ewolucji i współczesny renesans chińskiej sztuki piosenki klasycznej poezji", "Gansu Social Sciences", tom 2,2012.
- 27.Zhao Shilin: "O istocie dziedzictwa kulturowego narodów""Czasopiśmie Uniwersytetu Pekińskiego (edycja filozoficzno-społeczno-naukowa)", tom 3 , 2002.
- 28.Zhou Xiaoyan: "Rozwój sztuki wokalne w Chinach", "Sztuka Muzyczna" tom 2,1992.
- 29.Zhuang Yongping: "O technice "runqiang"", "Chińska Muzyka", tom 2,1984 .
- 30.Ma Chunxiao: "O początkach chińskiej pieśni artystycznej", "Tworzenie muzyki", tom 5,2013.
- 31.Liu Liyan: "O języku śpiewu w chińskiej sztucznej piosence w epoce nowożytnej i współczesnej". "Nowe dźwięki muzyki ludowej", tom 6. wydanie z 2018 r.

- 32.Zhang Baodong: "Technika i standardy śpiewania chińskiej sztucznej piosenki poezji antycznej z perspektywy sztuki łączenia". "Tworzenie muzyki", tom 5. wydanie z 2018 r.
- 33.Jiang Ming: "Współczesna renesans i ochrona dziedzictwa chińskiej sztucznej piosenki poezji antycznej". "Tworzenie muzyki", tom 9. wydanie z 2017 r.
- 34.Li Yuming, Xu Danguang: "Przekazywanie i propagowanie chińskiej tradycyjnej poezji muzycznej w sztucznych piosenkach artystycznych". "Sto domów sztuki", tom 7. wydanie z 2017 r.
- 35.Zhou Yun: "Rozpoznanie kilku etapów rozwoju chińskiej sztucznej piosenki artystycznej w XX wieku". "Tworzenie muzyki", tom 9. wydanie z 2017 r.
- 36.Jiang Ming: "Analiza ewolucji chińskiej sztucznej piosenki poezji antycznej od czasów starożytnych do współczesności". "Tworzenie muzyki", tom 6. wydanie z 2017 r.
- 37.Yang Hu: "Badanie trzech artystycznych piosenek opartych na poezji Wang Wei autorstwa Zhao Jiping". "Tworzenie muzyki", tom 7. wydanie z 2016 r.
- 38.Liu Fei: "Porównanie recytacji z śpiewem". "Sto domów sztuki", tom 9. wydanie z 2015 r.
- 39.Guo Wei: "Próba przedstawienia cech chińskiej sztucznej piosenki antycznej". "Tworzenie muzyki", tom 7. wydanie z 2013 r.
- 40.Sun Tao: "Dyskusja na temat powstawania chińskiej sztucznej piosenki w epoce nowożytnej". "Tworzenie muzyki",tom 7. wydanie z 2013 r.
- 41.Wu Ting: "Ewolucja relacji między poezją a muzyką - od integracji po separację i ponowne połączenie". "Literatura Jian Nan",tom 9. wydanie z 2011 r.
- 42.Zuo Xia: "Krótka analiza rozwoju chińskiej sztucznej piosenki poezji klasycznej oraz jej artystycznych inspiracji". "Muzyka ludowa",tom 12. wydanie z 2007 r.
- 43.Peng Genfa: "Rozważania na temat położenia chińskiej sztucznej piosenki w epoce współczesnej",tom 9. wydanie z 2007 r.

Netografia

1. Edward Polański:<https://sjp.pwn.pl/slowniki/na%20pi%C5%9Bmie.html>
2. Edward Polański:<https://sjp.pl/pisemnie>
3. Instytut Języka Polskiego PAN:<https://odmiana.net/odmiana-przez-przypadki-rzeczownika-per%C5%82a>
4. <http://www.poradniajezykowa.ujd.edu.pl/post/jakiej-formy-uzyc-z-czy-ze>
5. https://www.youtube.com/watch?v=HQb_mz0uelU
6. <https://www.youtube.com/watch?v=DN2DGSflCxE>
7. https://www.youtube.com/watch?v=E6nldsFq_Gg
8. <https://www.youtube.com/watch?v=A-owcp8VfL>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=FWMh8flnXRI>
10. <https://www.youtube.com/watch?v=7sGzQUD79eY>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=DiQaYxXecg4>
12. <https://www.youtube.com/watch?v=cUDWmnGjbRM>
13. <https://www.youtube.com/watch?v=0U18UjecDhw>
14. <https://www.youtube.com/watch?v=3x2hsc33ZR8>
15. <https://www.youtube.com/watch?v=zexm91ixlFI>

Ilustracje

1. https://en.wikipedia.org/wiki/Pulmonary_drug_delivery
2. <https://pkyzas.com/conditions/head-and-neck-cancer/laryngeal-cancer/>
3. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK545265/figure/article-24044.image.fl/>
4. <https://my.clevelandclinic.org/health/body/24456-vocal-cords>
5. <https://www.thieme-connect.de/products/ebooks/lookinside/10.1055/b-0034-97743>