

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina: sztuka

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Zhiwei Lin

Angielska liryka wokalna przełomu wieków XIX i XX

na przykładzie cyklu pieśni *Songs of Travel* *Ralph* V. Williamsa i 2 zbiorów *Songs of Shakespeare* *Rogera Quiltera* op. 6 i 23

Opis dzieła artystycznego

Promotor: prof. dr hab. Ryszard Cieśla

Tłumacz: Sebastian Jurgiel

Warszaw 2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Angielska liryka wokalna przełomu wieków XIX i XX na przykładzie cyklu pieśni *Songs of Travel* Ralpa V. Williamsa i 2 zbiorów *Songs of Shakespeare* Rogera Quiltera op. 6 i 23” 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.....

Abstrakt

Pieśń artystyczna zawsze uważana była za najdoskonalsze połączenie poezji i muzyki, stanowiła również najważniejszy i najbardziej pobudzający wyobraźnię gatunek muzyczny okresu romantyzmu oraz klejnot w historii muzyki światowej. Twórczość angielskiej pieśni artystycznej inspirowana była klasyczną szkołą niemiecko-austriacką, z której w długim procesie ewolucyjnym stopniowo kształtowała się unikalna technika śpiewu i styl muzyczny. Autor uważa, że angielska pieśń artystyczna stanowi istotną i integralną część twórczości europejskiej pieśni artystycznej. Chociaż pieśni niemieckie, włoskie czy francuskie nadal dominują w repertuarze i programach nauczania, przecież z biegiem czasu i w miarę poszerzania repertuaru, pieśni angielskie stają się również niezwykle ważne. Będąc jednym z głównych środków poznania brytyjskiej wokalnejszej literatury klasycznej, są ze wszech miar godne głębszych studiów i drobiazgowych analiz. Niniejsza praca obejmuje analizę dokonaną na przykładach utworów dwóch znanych angielskich kompozytorów: Ralpa Vaughana Williamsa i Rogera Cuthberta Quiltera, jak również przedkłada szereg praktycznych wskazówek wykonawczych. Autor stosuje naukowe metody analityczne, starając się dogłębnie wyjaśnić charakterystykę wykonawczą angielskich pieśni artystycznych oraz opisać ich styl muzyczny.

Słowa kluczowe: angielska pieśń artystyczna, śpiew, analiza, Williamsa, Quiltera, *Songs of Travel*, *Songs of Shakespeare*

Spis treści

Wstęp	6
Rozdział I Geneza angielskiej pieśni artystycznej	9
1.1 Proces rozwoju europejskiej pieśni artystycznej	9
1.1.1 <i>Wczesny okres rozwoju i kształtowania się europejskiej pieśni artystycznej</i>	<i>9</i>
1.1.2 <i>Gatunki i style europejskich pieśni artystycznych</i>	<i>18</i>
1.2 Historia angielskiej pieśni artystycznej	22
1.2.1 <i>Rozwój angielskiej pieśni artystycznej</i>	<i>22</i>
1.2.2 <i>XX-wieczni kompozytorzy angielskiej pieśni artystycznej</i>	<i>24</i>
Rozdział II Badanie koncepcji wykonawczej angielskich pieśni artystycznych	28
2.1 Koncepcja wykonawcza pieśni artystycznej	28
2.1.1 <i>Definicja pieśni artystycznej</i>	<i>28</i>
2.1.2 <i>Definicja „myślenia wykonawczego” pieśni artystycznej</i>	<i>29</i>
2.1.3 <i>Charakterystyka koncepcji scenicznej wykonawstwa pieśni artystycznej</i>	<i>31</i>
2.2 Charakterystyka wykonawcza śpiewu angielskich pieśni artystycznych	35
2.2.1 <i>Język angielskich pieśni artystycznych</i>	<i>35</i>
2.2.2 <i>Jak śpiewać angielskie pieśni artystyczne</i>	<i>39</i>
2.2.3 <i>Styl muzyczny angielskiej pieśni artystycznej</i>	<i>41</i>
Rozdział III Analiza cyklu Songs of Travel	45
3.1 Sylwetka kompozytora Ralpa Vaughana Williamsa	45
3.2 Sylwetka poety Roberta Louisa Stevensona	46
3.3 Analiza utworów	47
3.3.1 <i>The Vagabond</i>	<i>47</i>
3.3.2 <i>Let Beauty Awake</i>	<i>53</i>
3.3.3 <i>The Roadside Fire</i>	<i>58</i>
3.3.4 <i>Youth and Love</i>	<i>64</i>
3.3.5 <i>In Dream</i>	<i>70</i>
3.3.6 <i>The Infinite Shining Heavens</i>	<i>75</i>

3.3.7 <i>Whither must I Wander</i>	80
3.3.8 <i>Bright is the Ring of Words</i>	87
3.3.9 <i>I Have Trod the Upward and the Downward Slope</i>	93
Rozdział IV Analiza cyklu Songs of Shakespeare op. 6 i 23	97
4.1 Kompozytor Roger Quilter	97
4.2 Poeta William Szekspir	98
4.3 Analiza utworów	99
4.3.1 op. 6 nr 1: <i>Come away, Death</i>	99
4.3.2 op. 6 nr 2: <i>O Mistress Mine</i>	105
4.3.3 op. 6 nr 3: <i>Blow, blow, Thou winter wind</i>	107
4.3.4 op. 23 nr 1: <i>Fear no more the heat o'the sun</i>	112
4.3.5 op. 23 nr 2: <i>Under the greenwood tree</i>	117
4.3.6 op. 23 nr 3: <i>It was a lover and his lass</i>	121
4.3.7 op. 23 nr 4: <i>Take, oh take those lips away</i>	126
4.3.8 op. 23 nr 5: <i>Hey, ho, the Wind and the Rain</i>	129
Podsumowanie	134
Bibliografia	136
Podziękowania	142

Wstęp

I. Tło badawcze

Pieśń artystyczna to gatunek wokalny o charakterze kameralnym. Termin „pieśń artystyczna” powstał dopiero w XIX wieku, w okresie romantyzmu. Z historycznego punktu widzenia był to długi proces ewolucji i rozwoju. W XIX wieku romantyzm przeniknął do świata sztuki we wszystkich jego aspektach, co doprowadziło do narodzin pieśni artystycznej. Szybko wyróżniła się ona swoim unikalnym stylem i została powszechnie uznana za gatunek muzyczny o wyjątkowych walorach artystycznych. Zdaniem Autora, niemieckie i francuskie pieśni artystyczne są bardzo licznie reprezentowane w badaniach i powszechnie znane, podczas gdy angielskie pieśni artystyczne są zdecydowanie mniej popularne, choć są one tematem, którego nie wolno pomijać w studiach rozwoju pieśni artystycznej z uwagi na jego ogromną wartość badawczą.

Jak zatem przeprowadzić analizę wokalną angielskiej pieśni artystycznej? Jak zrozumieć elementy muzyczne i literackie w pieśni z tego obszaru? Oto pytania, które skłoniły Autora do wyboru niniejszego tematu.

II. Znaczenie badań

Chociaż popularność angielskich pieśni artystycznych nie jest tak duża, jak niemieckich i francuskich, zajmują one również ważne miejsce w historii europejskiej pieśni artystycznej, posiadając dużą wartość i znaczenie praktyczne. W dzisiejszym systemie edukacji wokalne w profesjonalnych szkołach artystycznych w Chinach dominują pieśni niemieckie i francuskie, a uczący się śpiewu mają niewielki kontakt z pieśniami angielskimi. Jednak angielska pieśń artystyczna ma swój unikalny styl muzyczny i wartość artystyczną. Autor ma nadzieję, że przeprowadzona przez niego analiza oraz podsumowanie zdobytych praktycznych doświadczeń wykonawczych, przyczynią się do popularyzacji angielskiej pieśni artystycznej w Chinach. Twórczość dwóch wybranych przez Autora kompozytorów stanowi doskonały i bardzo reprezentatywny przykład pieśni okresu odrodzenia brytyjskiej muzyki wokalne na przełomie wieków XIX i XX, a wybrane tu pieśni artystyczne stanowią w pewnym stopniu najwyższe osiągnięcie angielskiej pieśni artystycznej tego okresu. Niniejsza

praca poświęcona jest dyskusji i analizie tematu historii rozwoju angielskiej pieśni artystycznej, jej twórczości, muzyki, języka i wykonawstwa. Na przykładach twórczości dwóch kompozytorów oraz poprzez podsumowanie własnych doświadczeń wykonawczych, Autor pragnie przyczynić się do intensyfikacji badań charakterystyki artystycznej i wykonawczej angielskiej pieśni artystycznej, w nadziei na zainspirowanie przyszłych studentów wokalistyki oraz miłośników muzyki do zainteresowania się tą jakże interesującą dziedziną wokalistyki oraz szerszą popularyzację tej literatury wokalne.

III. Stan badań

Dążąc do uzyskania wiarygodnego i obiektywnego obrazu, Autor odwołał się do literatury indeksowanej w Google Scholar, CNKI, Renmin University Foreign Journal Document System i innych bibliotekach. Jednocześnie dokonał przeglądu literatury dotyczącej wykonawstwa angielskich pieśni artystycznych oraz analizy wokalne twórczości kameralnej Williamsa i Quiltera. Zgromadzona przez Autora bibliografia obejmuje głównie specjalistyczne artykuły i opracowania książkowe dotyczące analizy wokalne pieśni angielskiej. Wykorzystując kluczowe hasła: angielska pieśń artystyczna, Roger Cuthbert Quilter i Ralph Vaughan Williams, Autor przeszukał bazy danych, uzyskując wynik w postaci dziesiątków artykułów naukowych w czasopiśmie, trzech monografiach w języku chińskim i ponad dziesięciu zagranicznych rozpraw doktorskich. Nie znaleziono prac monograficznych. Pod hasłami *Songs of travel*, *Songs of Shakespeare* Autor znalazł stosunkowo niewiele artykułów i żadnej monografii. W trakcie poszukiwań literatury dotyczącej wyżej wymienionych pięciu utworów i kompozytorów jako słów kluczowych, Autor stwierdził, że dyskurs badawczy w środowisku akademickim koncentruje się na opisie i analizie wybranych utworów angielskiej pieśni artystycznej. Informacje o obu kompozytorach dotyczą głównie ich życia i poszczególnych utworów, niewiele jest zaś artykułów dotyczących analizy i opisu tworzonych przez nich pieśni artystycznych. Z dostępnych źródeł literackich wynika, że nie ma zbyt wielu prac naukowych poświęconych analizie angielskiej pieśni artystycznej, dlatego Autor uważa, że konieczne jest uzupełnienie tej luki poprzez dalsze badania naukowe.

IV. Treść badań

W niniejszej pracy wykorzystano jako przykłady dwa cykle wokalne angielskich pieśni artystycznych: *Songs of Travel* Williamsa oraz *Shakespeare Songs* Quiltera. Zakres badania obejmuje następujące punkty: 1. przegląd historii rozwoju pieśni artystycznej; 2. badania koncepcji wykonawczej angielskiej pieśni artystycznej z perspektywy teoretycznej; 3. analizę wykonawczą wybranych utworów obu kompozytorów, składających się na przedstawione dzieło artystyczne. Z licznych angielskich pieśni artystycznych Williamsa i Quiltera Autor wybrał najbardziej reprezentatywne utwory, poddając je analizie pod względem techniki wokalne, kreacji postaci, ekspresji emocjonalnej, warstwy poetyckiej, kompozycji muzycznej w zakresie harmonii, formy, melodii oraz akompaniamentu fortepianowego.

V. Metodyka badań

W niniejszej pracy zastosowano: metodę badań literaturowych, metodę zbierania danych oraz metoda podsumowania doświadczeń praktycznych.

Rozdział I

Geneza angielskiej pieśni artystycznej

1.1 Proces rozwoju europejskiej pieśni artystycznej

1.1.1 Wczesny okres rozwoju i kształtowania się europejskiej pieśni artystycznej

Pieśń artystyczna to specyficzny gatunek muzyczny, który powstał pod koniec XVIII wieku i na początku XIX wieku, pod wpływem nurtu romantycznego i jest ściśle związany z rozwojem pieśni niemieckiej. Pieśń artystyczna w Niemczech nazywana jest „*lied*”; we Francji znana jest z kolei jako „*melodie*”; gdy w Rosji często choć, nie zawsze nazywa się ją „*romansem*”; w Wielkiej Brytanii wreszcie oficjalna nazwa pieśni to „*art song*”. Rozwój europejskiej pieśni artystycznej trwał aż do początku XIX wieku, kiedy to jej forma została ostatecznie ustalona za sprawą Franza Schuberta. Ponieważ centrum rozwoju europejskiej pieśni artystycznej znajdowało się w regionie niemiecko-austriackim, a ówczesne pieśni angielskie powstawały z inspiracji klasyczną pieśnią niemiecko-austriacką, w niniejszym rozdziale skupimy się na wstępie, na krótkim opisie historycznego rozwoju tej ostatniej, jako wprowadzeniu do opisu rozwoju angielskiej pieśni artystycznej, w dalszej części.

1. Wczesne niemieckie pieśni liryczne.

Początkowo pieśń artystyczną nazywano pieśnią liryczną. Najwcześniejsze niemieckie pieśni liryczne powstały w wyniku procesu oddzielenia się języka niemieckiego od innych dialektów germańskich jako niezależnego języka, co miało miejsce mniej więcej pod koniec VIII wieku¹. Niemiecka pieśń liryczna nie pojawiła się nagle, lecz stopniowo wyewoluowała wraz z kształtowaniem i ustanawianiem się języka niemieckiego, stając się formą muzyki wywodzącą się z regionalnych dialektów².

¹ Su Yan, *Rozwój niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej w XVIII wieku i jego wpływ na późniejsze pokolenia* [J], Art Research, 2020 (06), s. 42

² Li Lisha, *Studium akompaniamentu fortepianowego suity wokalne Schumanna „Frauen-Liebe und Leben”* [D], Jilin University of the Arts, 2011, s. 1

W XII wieku niemiecka pieśń liryczna rozwinęła się w świecki gatunek muzyczny, nazywany „minnesang” (pieśń miłosna)³. W XI-XIII wieku, podczas wojen krzyżowych, nastąpiło przyspieszenie rozwoju muzyki świeckiej. Artyści towarzyszący wojskom rozwinęli formę muzyki rycerskiej. Była to jednogłosowa muzyka świecka, której treść opiewała wierność, patriotyzm i miłość, wykonywana przy akompaniamencie instrumentów strunowych, z wykorzystaniem prostych, chwytliwych melodii ludowych i tanecznych. Muzyka rycerska we Francji pojawiła się wcześniej niż w Niemczech, mniej więcej o stulecie. Wykonawcy tego rodzaju muzyki rycerskiej we Francji nazywani byli „trubadurami”, następnie „truwerami”. Później te świeckie pieśni z południowej Francji zawędrowały do Niemiec, gdzie stały się pieśniami miłosnymi, a ich wykonawców nazywano „minnesingerami” (śpiewakami pieśni miłosnych)⁴. Niemieckie pieśni miłosne, chociaż pochodziły z Francji, różniły się znacznie od pieśni trubadurów. Podobnie do pieśni francuskich, poświęcone były tematyce miłosnej, ale były od nich bardziej abstrakcyjne i posiadały silniejszy wydźwięk religijny. Wśród wykonawców tych pieśni miłosnych było wielu arystokratów i rycerzy. Byli oni bardzo aktywni w XII-XIV wieku, często występując w niemieckich pałacach i miastach, dzięki czemu pieśni miłosne zyskały sobie ogromną popularność. Niemieckie pieśni miłosne to głównie utwory zwrotkowe, czyli utwory, w których ta sama melodia powtarza się przez wiele strof tekstu. Zaczęła ona stopniowo zanikać po XIV wieku. Ta jednogłosowa pieśń świecka położyła podwaliny pod powstanie niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej.⁵

Po XIV wieku, stan rycerski zaczął stopniowo podupadać, zaczęły rozwijać się miasta, a gildie handlowe kwitły. Te gildie składały się z mieszczan, którzy stali się główną klasą społeczną tamtego okresu. Niektórzy amatorzy muzyki organizowali działalność śpiewaczą i kompozytorską w ramach swoich gildii. Byli oni nazywani „meistersinger” (mistrzowie śpiewu). Chociaż sami nazywali się spadkobiercami wykonawców niemieckich pieśni miłosnych, nie pochodzili z rodów arystokratycznych, lecz byli głównie przedstawicielami klasy średniej i rzemieślnikami. Dlatego byli nazywani również

³ Minnesang-liryczna forma poetycko-wokalna popularna w Niemczech z XII-XIV wieku, o tematyce związanej z miłością.

⁴ Yang Qian, Zeng Hongzhi, *Studium pochodzenia niemieckiej pieśni artystycznej* [J], Dajia, 2012 (16), s. 56

⁵ Yu Runyang, *Historia ogólna muzyki zachodniej* [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj, s. 39

„śpiewakami-rzemieślnikami”, a ich pieśni były nazywane „meistersang” (pieśni mistrzów). Działalność meistersingerów osiągnęła swój szczyt w XIV - XVI wieku, a ich obecność była widoczna w wielu niemieckich miastach. Najbardziej znanym z nich był Hans Sachs z Norymbergi. Kompozytor Ryszard Wagner⁶ oparł się na jego historii, tworząc operę „Die Meistersinger von Nürnberg”⁷. Meistersingerowie ustalili wiele zasad dotyczących śpiewu i twórczości oraz klasyfikowali siebie według poziomu umiejętności muzycznych. „Osoby, które nie były zbyt biegłe w czytaniu nut, traktowane były jako uczniowie; Osoby biegłe w czytaniu nut nazywane były członkami; Osoby, które potrafiły śpiewać pięćset czy sześćset pieśni, nazywane były śpiewakami; Osoby, które potrafiły pisać słowa do melodii, nazywane były poetami; Osoby, które potrafiły komponować melodie, nazywane były mistrzami; Mistrzem jest osoba posiadająca najwyższe osiągnięcia artystyczne spośród wszystkich”⁸. Wydaje się, iż nadmiar zasad narzucony przez meistersingerów w jakimś stopniu ograniczył rozwój sztuki śpiewu, czyniąc twórczość monotonną i sztywną, tematycznie zaś skłaniającą się coraz bardziej ku treściom religijnym. Formalnie ich utwory uznać można za dziedzictwo pieśni miłosnej, ponieważ również były to pieśni podzielone na zwrotki. Pomimo tego, nie mogły się one równać z pieśniami miłosnymi wykonywanymi przez minnesingerów, ponieważ meistersingerowie pochodzili z klasy kupców i rzemieślników, podczas gdy minnesingerowie byli głównie arystokratami, toteż różnice klasowe i otoczenie, w jakim żyli, powodowały wyraźne różnice w estetyce artystycznej. Mimo to, meistersingerowie byli popularni w Niemczech przez prawie dwa stulecia (XV i XVI w), stając się symbolem ówczesnej pieśni monofonicznej.

2. Lied

Około XIV wieku we Włoszech rozpoczęła się epoka renesansu, propagująca ducha humanizmu, który wywarł głęboki wpływ na inne kraje europejskie, w tym na Niemcy. Termin *Lied* pojawił się właśnie w tamtym czasie. *Lied* różnił się od ówczesnych pieśni meistersingerów, był to bowiem rodzaj pieśni wielogłosowej, stworzonej według zasad kontrapunktu. Obecnie uważa się, iż najwcześniejsze niemieckie wielogłosowe (das) *Lied*

⁶ Wilhelm Ryszard Wagner (1813-1883), słynny niemiecki kompozytor operowy.

⁷ „Meistersinger z Norymbergi” to najpopularniejsza i najdłuższa opera na świecie napisana przez Wagnera.

⁸ Shang Jiaxiang, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* [M], Hueyue Press, Pekin 2003, s. 183

zostało zapisane w *Harmonia Liederbuch*, napisanym między 1455 a 1460 rokiem.⁹ W drugiej połowie XV wieku pieśń niemiecka występowała zarówno w wersji jednogłosowej, jak i trzygłosowej. Utwory te zapisano w *Lochamer Liederbuch*¹⁰, przy czym większość z nich to utwory anonimowe. W pierwszej połowie XVI wieku niemiecka pieśń artystyczna wykształciła swój własny styl, pojawiły się także utwory na cztery głosy, gdzie jeden z głosów był wiodący, a pozostałe trzy głosy były komponowane wokół niego, tworząc wielogłosową teksturę¹¹. Najważniejszymi kompozytorami byli w owym czasie Heinrich Finck i Paul Hofhaimer¹². W połowie XVI wieku szczyt twórczości pieśniarskiej osiąga szwajcarski kompozytor Ludwig Senfl¹³. Komponował pieśni pięcio-, sześciogłosowe pieśni używając w fakturze częstokroć trzech partii tenorowych w technice kanonu. Na początku XVII wieku, pod wpływem stylu muzycznego baroku, wielu kompozytorów zaczęło skłaniać się ku tworzeniu pieśni w formie solowej, która z czasem zastąpiła popularne wcześniej utwory wielogłosowe. Ta nowa forma była prekursorem pieśni artystycznej, znanej jako *Lied* z basso continuo.

Forma ta nawiązywała do świeckiej pieśni niemieckiej i austriackiej z XVII i początków XVIII wieku. Były one zazwyczaj komponowane na jeden głos solo, czasami na kilka partii wokalnych z akompaniamentem instrumentu basowego, z naciskiem na połączenie rytmiki muzyki z prozodią poezji. Ponieważ w tamtym czasie w Niemczech popularna była opera włoska i francuska, niemiecki *Lied* z basso continuo pozostawał pod wpływem tych dwóch wielkich tradycji muzycznych. Przecież Heinrich Albert¹⁴, nazywany „ojcem pieśni ludowej w stylu niemieckim”, stanowi wyjątek, gdyż nadal tworzył pieśni *Lied* z charakterystycznymi cechami niemieckimi. Był jednym z najbardziej znanych kompozytorów wczesnych pieśni z towarzyszeniem *basso continuo*. Jego osiągnięciem było odrzucenie popularnych wówczas wpływów muzycznych Francji i Włoch. Sprzeciwiał się wzorowaniu na muzyce innych narodów, tworząc pieśni w niemieckim stylu ludowym, z wykorzystaniem poezji

⁹ Paul Henry Lang, *Muzyka w cywilizacji zachodniej* [M], Guizhou Press, Guizhou, 2000, s. 133

¹⁰ Zbiór pieśni niemieckich, obejmujący ponad 50 utworów z okresu od późnego średniowiecza do renesansu.

¹¹ Yang Qian, Zeng Hongzhi, *Studium pochodzenia niemieckiej pieśni artystycznej* [J], Dajia, 2012 (16), s. 57

¹² Heinrich Finck (1444-1527), kompozytor niemiecki, Paul Hofhaimer (1459-1537), austriacki akordeonista i kompozytor.

¹³ Ludwig Senfl (1486-1543), kompozytor szwajcarski.

¹⁴ Heinrich Albert (1604-1651), niemiecki kompozytor i poeta.

współczesnych mu poetów niemieckich, dbając o to, aby melodia muzyczna była zgodna z akcentem języka niemieckiego. Jego najbardziej znaną pieśnią jest *Annchen von Tharaw*, do której skomponował muzykę opierając się na znanej melodii ludowej.

W połowie XVIII wieku nastąpił nowy złoty wiek rozwoju *Lied* z towarzyszeniem basso continuo. Najśłynniejszymi kompozytorami tego okresu byli J.V.Rathgeber, J.F.Grafe oraz J.S.Serontes, a ich cykle pieśni zyskały sobie ogromną popularność. Wielcy mistrzowie późnego baroku, J.S.Bach i G.F.Handel również komponowali *Lied z basso continuo*. Forma *Lied z basso continuo*, będąca pieśnią solową, przeszła dwa stulecia rozwoju. Zaczęła się pojawiać kombinacja melodii wokalne z partiami instrumentalnymi, a towarzyszące instrumenty z instrumentów szarpanych przekształciły się w instrumenty klawiszowe. *Lied z basso continuo* otworzył nowe możliwości formy kompozycji pieśni, stanowiąc wczesny załączek pieśni artystycznej.

3. Narodziny pieśni artystycznej

W połowie XVIII wieku Berlin stał się głównym ośrodkiem kulturalnym i centrum twórczości pieśni artystycznej. W różnych krajach i regionach powstawały różne szkoły muzyczne, a wśród nich najważniejsza była szkoła berlińska. W historii szkoły berlińskiej wyróżniamy pierwszą i drugą szkołę berlińską. Kompozytorzy z tych szkół tworzyli w okresie pomiędzy późnym barokiem a wczesnym klasycyzmem. Pieśni, które skomponowali, miały pewne wspólne cechy charakterystyczne dla tego okresu, takie jak bardziej jednolity rytm, stabilny nastrój i mało zmienną melodię. Jednak pod względem formalnym, pieśni tworzone przez przedstawicieli szkoły berlińskiej była niemal identyczne z późniejszymi pieśniami artystycznymi, dlatego można powiedzieć, że szkoła berlińska przyczyniła się do narodzin niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej.¹⁵

Kompozytorami reprezentującymi pierwszą szkołę berlińską byli: J.A.Agricola, C.H.Graun oraz C.P.E.Bach. Pieśni, które komponowali, często miały religijną tematykę i były traktowane jako pieśni artystyczne. Agricola i Graun byli pod wpływem muzyki włoskiej, a pieśni artystyczne, które komponowali, często naśladowały arie operowe i brak im było

¹⁵ Yang Qian, *Analiza trajektorii rozwoju niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej* [D], Akademia Sztuk Pięknych w Nanjing, 2006, s. 9

własnego, charakterystycznego stylu. Warto wspomnieć, że Carl Bach¹⁶ był kompozytorem muzyki na instrumenty klawiszowe, więc większość jego pieśni artystycznych była akompaniowana przez instrumenty klawiszowe. Kompozytor ten zapoczątkował trend wykorzystania instrumentów klawiszowych jako akompaniament pieśni artystycznej, a także zapisywania całego akompaniamentu, nie używając już formy basso continuo, lecz tworząc bogatsze tekstury.

Kompozytorami *Drugiej Szkoły Berlińskiej* byli J. A.P.Schulz¹⁷, J.F.Reichardt¹⁸, C.F.Zelter¹⁹, J.R.Zumsteeg²⁰. Kompozytorzy ci przywiązywali ogromną wagę do wyboru tekstów pieśni, zdając sobie sprawę z konieczności wykorzystania wybitnej poezji jako tekstów pieśni artystycznych. W zakresie techniki muzycznej, ich twórczość charakteryzowała się bardziej skomplikowaną melodyką, rytmiką oraz strukturą harmoniczną. Akompaniament na instrumentach klawiszowych zajmuje również bardziej istotne miejsce w ich utworach. Oprócz wykorzystania formy pieśni sekcyjnej z okresu baroku, stworzyli również bardziej złożone formy pieśni przekomponowanej. Ponadto ci kompozytorzy zaczęli stopniowo zdawać sobie sprawę z wagi wyboru wybitnych wierszy jako tekstów dla ich kompozycji (o czym już nadmieniałem), świadomie wybierając twórczość znanych poetów, jak Burger, Goethe czy Schiller²¹. Pieśni artystyczne J.A.P. Schulza bardziej przypominają pieśni ludowe²² i są skierowane do amatorów bez profesjonalnego szkolenia, aby mogli oni łatwiej śpiewać pieśni artystyczne. Do najbardziej znanych z jego dzieł należy *Der Mond ist aufgegangen*. J.F.Reichardt był najbardziej płodnym z ówczesnych kompozytorów pieśni artystycznych. Stworzył setki takich utworów, jednak ich jakość nie była równa. C.F.Zelter był przyjacielem Goethego i cieszył się go głębokim zaufaniem. Skomponował muzykę do 75 wierszy Goethego. Specjalizował się przede wszystkim w krótkich lirycznych pieśniach. Pieśni artystyczne J.R.Zumsteega miały z kolei znaczący wpływ na Schuberta, który bardzo

¹⁶ C.P.E.Bach (1714-1788), niemiecki kompozytor klawiszowy.

¹⁷ J.A.P.Schulz (1747-1800), niemiecki kompozytor.

¹⁸ J.F.Reichardt (1752-1814), niemiecki kompozytor.

¹⁹ C.F.Zelter (1758-1832), niemiecki kompozytor.

²⁰ J.R.Zumsteeg (1760-1802), niemiecki kompozytor.

²¹ Su Yan, *Rozwój niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej w XVIII wieku i jego wpływ na późniejsze pokolenia* [J], Art Research, 2020 (06), s. 42

²² Gerald Abraham, *A Concise Oxford History of Music* [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj, 1999, s. 599

go podziwiał. Utwory Zumsteega stały się w pewnym stopniu pierwowzorem dla twórczości tego ostatniego. Zumsteeg specjalizował się w tworzeniu pieśni narracyjnych. Do najbardziej znanych jego dzieł należy *Ritter Togenberger*, pieśń skomponowana do wiersza Schillera.

4. Rozwój pieśni artystycznej w okresie klasycyzmu

W drugiej połowie XVIII wieku, pod wpływem Oświecenia, literatura europejska przeszła zasadniczą transformację. Dominującą tendencją były silne skłonności antyreligijne. Popularne były idee wolności, równości i braterstwa oraz duch humanizmu. Na fali tych tendencji pojawili się tacy sławni poeci i literaci jak Burger, Goethe i Schiller. Można powiedzieć, że bez poezji Goethego pieśń artystyczna nie osiągnęłaby w późniejszym okresie tak wysokiej wartości artystycznej. Jednocześnie poezja Schillera wywarła także znaczący wpływ na późniejsze pokolenia, zwłaszcza oda *An die Freude* (użyta przez Beethovena w IX Symfonii). Gatunki instrumentalne klasycznych sonat i symfonii były w tym okresie stosunkowo dobrze rozwinięte, w odróżnieniu od pieśni artystycznej, która przechodziła okres przejściowy od późnego baroku do klasycyzmu i romantyzmu, a jej forma kompozycyjna nie wykształciła się jeszcze. Jednak kompozytorzy okresu klasycznego nadal tworzyli i eksplorowali pieśni artystyczne.

Joseph Haydn (1732-1809), zwany przez wielu autorów publikacji “ojcem symfonii” stosunkowo późno zaczął komponować pieśni artystyczne. Ponieważ Haydn w swojej twórczości przykładął mniejszą wagę do partii wokalne niż do partii fortepianu, przy czym był dość niedbały, jeśli chodzi o wybór poezji. Jego twórczość w zakresie pieśni artystycznych ani nie nawiązywała do tradycji poprzedników, ani nie wpłynęła na twórczość późniejszych kompozytorów, stanowiąc raczej unikalny i indywidualny styl. Charakterystyczną cechą tych pieśni jest to, że ich partie fortepianowe przewyższają wszelkie inne współczesne im pieśni artystyczne. Tak też Haydn uczynił fortepian nieodłączną częścią niemieckiej pieśni artystycznej²³. Do naszych czasów przetrwały takie utwory jak *Gott segne Kaiser Franz* oraz *Schäferlied*.

²³ Qian Yiping, Wang Dandan, *Ewolucja zachodnich gatunków i form muzycznych* [M], Shanghai Conservatory of Music Press, 2013, s. 250

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), niekwestionowany muzyczny geniusz, osiągnął znaczące sukcesy w twórczości symfonii, oper i koncertów fortepianowych. W *porównaniu* z tym, jego twórczość w zakresie pieśni artystycznych stanowi tylko niewielką część jego dorobku. W sumie skomponował 30 pieśni, jednak za jego życia tylko 7 z nich doczekało się opublikowania. W odróżnieniu od współczesnych sobie kompozytorów, twórczość pieśniarska Mozarta charakteryzuje się swobodnym, improwizowanym i nieregularnym stylem muzycznym. Jego reprezentacyjnym dziełem w tym zakresie jest *Das Veilchen*, uważana za jedno z jego największych osiągnięć w dziedzinie pieśni artystycznej i stanowiąca klasyczny przykład pieśni w stylu klasycystycznym.

(Vide: Przykład nutowy 1-1-1)

Mozart
Das Veilchen
K. 476
(Goethe)

Allegretto

Pianoforte

Ein Veilchen auf der Wie-se stand, ge-bü-ckt in sich und un-be-kannt: es war ein her-zig's Veil-

Przykład nutowy 1-1-1

Twórczość innego wielkiego geniusza Ludwiga van Beethovena (1770-1827) skupiała się głównie na symfoniach, koncertach i sonatach. Beethoven skomponował ponad 70 niemieckich pieśni artystycznych oraz kilka pieśni w języku włoskim. Spośród nich *An die ferne Geliebte* to pierwszy w historii zbiór pieśni artystycznych, który zapoczątkował tę formę w muzyce wokalnej. Suita wokalna to cykl pieśni opowiadających jedną ciągłą historię. *An die ferne Geliebte* składa się z 6 pieśni, z tekstami autorstwa Aloisa Jeettelesa²⁴. Większość pieśni jest w formie stroficznej. Beethoven do swojej twórczości najczęściej sięgał po wiersze znanych poetów, jest też jednym z nielicznych kompozytorów swojego pokolenia, który przywiązywał wagę do jakości poezji. Co więcej, kluczowym jest to, że podniósł wagę i

²⁴ Alois Jeetteles (1794-1858), austriacki lekarz, dziennikarz i pisarz.

status gatunku pieśni artystycznej, stając się prekursorem XIX-wiecznej romantycznej pieśni artystycznej.

5. Ukształtowanie się pieśni artystycznej

Niemiecko-austriacka pieśń jako forma, po przejściu przez dziesięć wieków rozwoju od VIII do XVIII wieku, w końcu zaczęła przyjmować swój ostateczny artystyczny kształt w XIX wieku. Na kształtowanie się i rozkwit pieśni artystycznych wpłynęły następujące czynniki:

1) Romantyzm. Uwarunkowania polityczne Europy w XIX wieku były stosunkowo złożone. W połączeniu z szybkim rozwojem nauki i technologii, wywołanym przez rewolucję przemysłową, nurtami ideologicznymi idealizmu oraz burżuazyjnej demokracji i wolności, wszystko to miało wpływ na muzykę z różnych krajów Europy. Po rozwinięciu się nurtu romantycznego, jego oddziaływanie na literaturę i muzykę przyczyniło się do rozwoju pieśni artystycznej²⁵. Kompozytorzy zaczęli przeciwstawiać się racjonalizmowi, w większym stopniu zainteresowali się wątkami emocjonalnymi, a inspiracji twórczych szukali w naturze, urozmaicając tematykę swoich utworów.

2) Idealne połączenie muzyki i poezji okresu romantyzmu. Sama poezja okresu romantyzmu odznaczała się wysokim poziomem literackim i pięknem koncepcji artystycznej, a kompozytorzy tego okresu również mieli wielkie osiągnięcia twórcze i interesowali się literaturą. Potrafili zrozumieć znaczenie poezji i napisać pasujące do niej melodie, czyniąc poezję w pełni zintegrowaną z muzyką.

3) Rozwój instrumentów muzycznych. Akompaniament fortepianowy stanowi integralną część pieśni artystycznych, a rozwój instrumentarium wpłynął również na rozkwit tego gatunku muzycznego. Pod koniec XVIII wieku kompozytorzy zrozumieli, że fortepian jest bardziej odpowiednim instrumentem towarzyszącym pieśni artystycznej niż klawesyn. W miarę postępu rewolucji przemysłowej projektowanie i produkcja fortepianów stawały się coraz bardziej wyrafinowane i zaawansowane. Fortepian stał się najpopularniejszym instrumentem w zwykłych domach (czy też jego bardziej praktyczna odmiana – pianino), a

²⁵ Cai Liangyu, *Zachodnia kultura muzyczna* [M], Ludowe Wydawnictwo Muzyczne, 1999, s. 224

jego popularność przyczyniła się również do rozpowszechnienia pieśni artystycznych. Jak wskazuje *A Concise Oxford History of Music*, omawiając dominację fortepianu w latach 1830–1893: „W pieśniach solowych fortepian często nie tylko towarzyszy głosowi, lecz staje się partnerem o równorzędnej, a czasami nawet bardziej znaczącej roli”.²⁶

4) Forma wykonania koncertowego. W przeszłości większość kompozytorów była zatrudniona na dworach i w kościołach, nie mogąc komponować muzyki według własnych upodobań. Wraz z XIX-wieczną emancypacją coraz szerszych warstw społecznych, muzycy wyzwolili się z tych ograniczeń i zaczęli podkreślać swoją indywidualność. Większość tych „wolnych muzyków” pochodziła z klasy średniej, a ich twórczość potrzebowała nowej formy promocji, jaką stał się koncert. Organizowanie publicznych koncertów stało się praktyką niezwykle popularną. Muzycy mogli swobodnie prezentować na koncertach swoje utwory, w tym pieśni artystyczne, dla której rozwój koncertów stał się główną platformą popularyzacji.²⁷

1.1.2 Gatunki i style europejskich pieśni artystycznych

1. Niemiecka i austriacka pieśń artystyczna

Główną cechą niemieckich i austriackich pieśni artystycznych jest idealne połączenie poezji i muzyki w jedną spójną całość. Twórcy niemieckich i austriackich pieśni artystycznych przywiązywali dużą wagę do relacji poezji z muzyką. Ich utwory prezentowały znacznie wyższy poziom artystyczny niż pieśni ludowe czy pospolite i były dalece trudniejsze w kompozycji. Wielec poeci okresu romantyzmu wywarli wpływ na ówczesnych kompozytorów. Ich wiersze stały się głównym źródłem inspiracji twórczości kompozytorskiej, nadawali także pieśniom artystycznym Niemiec i Austrii wyższy kontekst literacki, wzbogacając ekspresyjną siłę muzyki. Wśród najwybitniejszych kompozytorów owego okresu wymienić można:

Franz Seraphicus Peter Schubert (1797-1828) napisał w ciągu swojego życia ponad 600 pieśni artystycznych o bardzo wysokiej wartości artystycznej, zyskując sobie tym samym

²⁶ Gerald Abraham, *A Concise Oxford History of Music* [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj, 1999, s. 848

²⁷ Yang Qian, *Stereotyp stylistyczny niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej oraz przyczyny ich rozkwitu* [J], *Art Hundreds*, 2013 (07), s. 294

miano „króla pieśni artystycznej”. Choć żył tylko 31 lat, Schubert poświęcił się tworzeniu pieśni artystycznych, bijąc wszelkie rekordy tak w ich ilości, jak i jakości. Powiedział kiedyś: „Dopóki mam pieniądze na zakup papieru, mogę pisać. Jeden z jego przyjaciół uważał, że Schubert wszystko, co spotykał na swojej drodze, zamieniał w pieśń artystyczną”²⁸. Jego pieśni artystyczne stanowią idealne połączenie poezji i muzyki, stanowiąc zarazem wyraz emocji twórcy, co odróżnia go od wcześniejszych kompozytorów. Do jego najbardziej znanych dzieł należą cykle i zbiory wokalne jak *Winterreise*, *Die schöne Müllerin*, *Schwanengesang*, ale też pojedyncze pieśni jak *Erlkönig*, *Die Forelle* czy *Gretchen am Spinnrade*. Jego pieśni artystyczne miały różne formy, w tym pieśni zwrotkowe, pieśni wariacyjne czy przekomponowane.

Robert Alexander Schumann (1810-1856) był największym po Schubercie kompozytorem pieśni artystycznych. W sumie skomponował około 300 utworów, w tym ponad 100 w samym tylko 1840 roku. Pieśni artystyczne Schumann'a były bardziej romantyczne w fakturze, ale też w doborze tematów, a ich tematyka skupiała się głównie na miłości, zwłaszcza historii jego własnej miłości do jego żony Klary. Do najbardziej znanych z jego dzieł należą cykle wokalne *Dichterliebe*, *Myrthen* i *Frauenliebe Und Leben*.

2. Francuska pieśń artystyczna

Historia francuskiej piosenki artystycznej jest nieco krótsza niż niemieckiej piosenki artystycznej. Koncentruje się głównie na fluktuacji kolorów i przepływie linii muzycznych i ma unikalny styl artystyczny. Większość ich utworów jest bardziej liryczna lub wyraża rodzaj mglistego i nieco melancholijnego sentymentalnego nastroju, a mniej odzwierciedla silny dramat. Francuscy kompozytorzy wybierali również wysoce literackie teksty poetyckie do swoich pieśni artystycznych, a najczęściej używane teksty pochodziły z wierszy poetów Parnasse²⁹ i impresjonistów z drugiej połowy XIX wieku, których style poetyckie i filozofie odegrały niezwykle rolę w rozwoju francuskich pieśni artystycznych.

²⁸ Liu Xincong, Liu Zhengfu, *Historia europejskiej muzyki wokalne* [M], China Youth Press, Pekin, 1999, s. 221

²⁹ Parnasse, znana również jako „Liceum”, szkoła poezji francuskiej z lat sześćdziesiątych XIX wieku.

Narodziny impresjonizmu nadały francuskim pieśniom artystycznym znacznie większej oryginalności, sprawiając, że wydawały się one bardziej mgliste i nieuchwytnie³⁰. Francuskie pieśni artystyczne różnią się od pieśni z innych krajów również doбором materiału muzycznego. Ich twórcy rzadziej sięgali po motywy z muzyki ludowej, ich styl muzyczny jest bardziej elegancki i romantyczny, a sposób wyrażania uczuć - bardziej eufemistyczny. Do najbardziej reprezentowanych kompozytorów należeli:

Gabriel Urbain Faure (1856-1924) był znanym francuskim twórcą pieśni artystycznej, nazywanym „francuskim Schumannem” (skomponował ponad 100 pieśni). Faure jest także znany ze swoich utworów instrumentalnych. Jego pieśni artystyczne charakteryzują się starannie skonstruowaną strukturą harmoniczną, pełne są subtelnych emocji, rzadko natomiast występują w nich dramatyczne konflikty i napięcia. Do jego najwybitniejszych dzieł należą cykle wokalne *La chanson d'Eve*, *La Bonne Chanson* i *Le Jardin clos*.

Charles Francois Gounod (1818-1893) zasłynął głównie z oper lirycznych, m. in. *Faust* i *Roméo et Juliette*, ma jednak na swoim koncie również ponad 100 pieśni. Gounod wykorzystał cechy charakterystyczne muzyki francuskiej, jej elegancję i symetrię, a dzięki swojemu niebywałemu talentowi twórczemu, niewielu współczesnych mu kompozytorów mogło się z nim równać. Najbardziej znaną z jego pieśni artystycznych jest niewątpliwie *Ave Maria*.

Achille Claude Debussy (1862-1918) był twórcą i pionierem muzyki impresjonistycznej. Wczesne dzieła Debussy'ego nawiązywały do recytatywnego stylu muzycznego jego poprzedników, z kojącym, emocjonalnym tonem. W latach 90. XIX wieku jego utwory wykazywały wyraźne cechy impresjonizmu i symbolizmu, niosąc w sobie wrażenie półmroku i tajemniczości. Partie wokalne pieśni artystycznych Debussy'ego i ich partie fortepianowe są ze sobą doskonale połączone, korelujące z prozodią języka francuskiego. Najbardziej znanym z jego dzieł wokalnych jest cykl pieśni *Ariettes oubliées*.

3. Rosyjska pieśni artystyczne

³⁰ Ni Ruilin, *Krótkie wprowadzenie do niemieckich, austriackich, francuskich i rosyjskich pieśni artystycznych* [J], Wykład z percepcji muzyki, 1987 (04), s. 107

W Rosji romanse oparte na życiu codziennym zaczęły pojawiać się w XVIII wieku. W połowie XVIII wieku jednogłosowe pieśni solowe oraz liryczne ballady romantyczne stały się najpopularniejszym gatunkiem muzyki wokalne³¹. Oczywiście, korzenie rosyjskiej pieśni romantycznej tkwią w tradycji niemiecko-austriackiej i na początku XIX wieku rozwijała się ona w wyznaczonym przez tę tradycję kierunku. Twórcy pieśni rosyjskiej również przywiązywali bardzo dużą wagę do wybitnej poezji oraz doskonałego akompaniamentu fortepianowego. Muzyka ta, w połączeniu z brzmieniem języka rosyjskiego emanuje unikalnym urokiem narodowym. Rosyjska pieśń artystyczna charakteryzuje się cechami narodowymi, tragizmem i romantyzmem. Inspiracją dla większości pieśni są rzeczywiste wydarzenia i realia życia społecznego. W porównaniu z niemiecko-austriacką i francuską pieśnią artystyczną, w interpretacji rosyjskiej pieśni artystycznej emocje są bardziej intensywne, a środki ekspresji bardziej bezpośrednie i pełne napięcia. Do najbardziej reprezentatywnych kompozytorów należą:

Michaił Iwanowicz Glinka (1804-1857), nazywany „ojcem muzyki rosyjskiej”, położył podwaliny pod rozwój rosyjskiej muzyki klasycznej. Jego twórczość pieśniarska ewoluowała od stylu bliskiego realiom życia, popularnego na początku XIX wieku, ku stylowi realistycznemu, pełnemu dramatycznego napięcia. Skomponował łącznie ponad 80 pieśni, w tym pieśni zwrotkowe napisane w stylu ludowym, cykle pieśni, barkarole czy serenady. Pieśni artystyczne Glinki mają dwie charakterystyczne cechy: pierwszą jest wykorzystanie melodyki recytacyjnej do wyrażenia kierunku języka muzycznego. Drugą zaś zamiłowanie do drobnych form wokalnych, w których cenił sobie watki psychologizujące i realistyczne konteksty. Najbardziej znanym z jego dzieł jest *Skowronek* z cyklu pieśni *Pożegnanie z Sankt Petersburgiem*.

Piotr Ilitch Czajkowski (1840-1893) był najwybitniejszym rosyjskim kompozytorem narodowym, który miał ogromne osiągnięcia w zakresie symfonii, oper i baletów, ale też w gatunku pieśniarskim. Twórczość pieśniarska Czajkowskiego charakteryzuje się liryzmem i tragizmem, a większość tematów to po części wspomnienia szczęśliwych chwil z przeszłości oraz motyw utraconej miłości. Akompaniament fortepianowy odgrywa w pieśniach

³¹ Yu Lei, Yu Jie, *Krótką analiza podobieństw i różnic w powstawaniu chińskich i rosyjskich piosenek artystycznych oraz sposobów ich komunikacji* [J], National Music, 2012 (01), s. 31

Czajkowskiego niezwykle istotną rolę, nie tylko podkreślając partię wokalną, lecz odgrywając także wiodącą rolę w podstawowym rozwoju koncepcji dramaturgicznej i ekspresji emocjonalnej, zwłaszcza w preludiach i interludiach, czy też postludiach. Do najwybitniejszych pieśni Czajkowskiego zalicza się cykl *Sześć romansów*.

1.2 Historia angielskiej pieśni artystycznej

1.2.1 Rozwój angielskiej pieśni artystycznej

Najwcześniejsze zachowane świeckie pieśni angielskie pochodzą z XIII-XIV wieku i można je zobaczyć w przechowywanym w British Museum rękopisie *Summer is Icumen In*. Rozwój muzyki w Anglii różnił się od tego co działo się w tym samym czasie w innych krajach europejskich. Muzyka angielska pozostawała bowiem, niejako w tyle. Przed XVI wiekiem głównym gatunkiem muzyki była tam muzyka religijna, a pieśni świeckie w ogóle nie rozwinęły się w tym okresie. „Rozwój narodowego stylu muzyki angielskiej w XVI wieku znalazł swoje pierwsze odzwierciedlenie w muzyce religijnej”³². Pod koniec XVI wieku pojawia się istotny impuls rozwojowy w postaci wpływów muzyki innych krajów europejskich, pojawił się tam m.in. włoski gatunek madrygału. Jednak gatunek ten przetrwał tam zaledwie około 40 lat i został zastąpiony przez pieśni z towarzyszeniem lutni. Lutnia to instrument szarpany, wywodzący się z dawnych instrumentów używanych w Europie od średniowiecza do okresu baroku. Była też jednym z najpopularniejszych instrumentów solowych w Europie w okresie renesansu.

Pieśni z towarzyszeniem lutni powstały najwcześniej we Włoszech, komponowane przez Giulio Cacciniego³³ i innych członków *Cameraty florenckiej*³⁴. Na początku XVII wieku Caccini podróżował po różnych krajach Europy z lutnią i swoimi pieśniami o ludycznym charakterze. W tym to właśnie okresie lutnia zyskała popularność w Anglii, gdzie również zaczęły powstawać podobne utwory.

³² Yu Runyang, *Historia ogólna muzyki zachodniej* [M], Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj, s. 230

³³ Giulio Caccini (1551-1618), włoski kompozytor i śpiewak.

³⁴ Kamerata Florencka-grupa włoskich kompozytorów, poetów i teoretyków muzyki założona we Florencji pod koniec XVI wieku.

Na przełomie XVI i XVII wieku muzyka lutniowa rozwija się intensywnie pod panowaniem Henryka VIII i Elżbiety I, którzy szczególnie kochali muzykę i odegrali ważne miejsce w twórczości muzycznej jako sprawczy mecenasi. Za panowania Elżbiety I angielski renesans osiągnął swój rozkwit w literaturze i sztuce. Sprzyjało to również rozwojowi pieśni lutniowych i zapoczątkowało pierwszy okres rozkwitu angielskiej pieśni artystycznej³⁵. John Dowland (1563-1626), brytyjski mistrz lutni żyjący w XVII wieku, znany jako „pierwszy wielki brytyjski kompozytor pieśni”, stworzył Pierwszą księgę pieśni, czyli *Ares*, upamiętniając narodziny pierwszego zbioru pieśni lutniowych³⁶. Dowland jako najważniejszy kompozytor pieśni na lutnię z tego okresu, skomponował w ciągu swojego życia 87 pieśni na lutnię, a wiele z nich jest śpiewane do dziś. W tym samym czasie głównymi kompozytorami, którzy byli również poetami, byli Thomas Campion³⁷ i John Daniel³⁸.

Pod koniec XVII wieku forma angielskiej pieśni artystycznej uległa zmianie z twórczości lirycznej z akompaniamentem lutni w utwory wokalne o charakterze ludowym lub dramatycznym. Utwory brytyjskiego kompozytora, Henry'ego Purcella uważane są za kamień milowy w rozwoju angielskiej pieśni artystycznej i wpłynęły na wielu późniejszych angielskich kompozytorów. Przez całe życie tworzył muzykę wokalną. Jego pierwszy zbiór pieśni *Orpheus Britannicus* jest najbardziej znany i stanowi ogromne osiągnięcie artystyczne. Pieśni Purcella dokładnie oddają treść słów poetyckich i drobiazgowo przedstawiają uczucia postaci, co sprawiło, że kompozytor bardzo szybko zyskał sobie znaczącą sławę.

Między XVIII a XIX wiekiem na angielskiej scenie muzycznej dominowała twórczość z innych krajów europejskich, m. in. opera włoska i francuska, niemiecka i austriacka pieśń artystyczna, co utrudniało rozwój rodzimej twórczości, której jakość i wartość artystyczną trudno było porównać z utworami obcymi. Niemniej jednak byli kompozytorzy, którzy odegrali ważną rolę w rozwoju angielskiej pieśni artystycznej w tym czasie. Należał do nich Thomas Augustin Arne (1710-1778), bezsprzecznie bardzo ważny kompozytor tego okresu, komponujący muzykę do wierszy takich autorów jak William Shakespeare i John Milton oraz swoich własnych. Jego utwór *The Lass With the Delicate Air* ma stale wysokie notowania

³⁵ Sun Yuehao, *Brytyjskie pieśni artystyczne w chwale, depresji i odrodzeniu* [J], *Singing Art*, 2022 (07), s. 37

³⁶ Ibid

³⁷ Thomas Campion (1567-1620), Angielski poeta.

³⁸ John Daniel (1567-1617), Angielski poeta.

wśród śpiewaków i śpiewaczek³⁹. Twórczość Huberta Parry'ego (1848-1918) pozostawała z kolei pod wpływem kompozytorów niemiecko-austriackich. Nawiązując do ich stylu, starał się on wykorzystywać poezję angielską, tworząc ponad 170 dzieł, które w dużym stopniu wzbogaciły dorobek angielskiej pieśni artystycznej⁴⁰. Inny angielski kompozytor Charles Villiers Stanford (1852-1924), którego twórczość również była pod silnym wpływem muzyki niemiecko-austriackiej, skomponował ponad 200 pieśni artystycznych. Parry i Stanford byli pionierami wczesnej pieśni artystycznej do wierszy angielskich poetów, przyspieszając rozwój pieśni artystycznej w swoim kraju. Ponadto jako pedagodzy, wykształcili wielu wybitnych brytyjskich kompozytorów XX wieku, takich jak John Ireland, Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams czy Frank Bridge, którzy stali się główną siłą twórczą brytyjskiej pieśni artystycznej w XX wieku.

1.2.2 XX-wieczni kompozytorzy angielskiej pieśni artystycznej

Na początku XX wieku brytyjska pieśń artystyczna przeżywała swój renesans i drugi złoty wiek swojego rozwoju. Nowe pokolenie kompozytorów zwróciło uwagę na tradycyjne pieśni ludowe, włączając w swoją twórczość elementy narodowe i tworząc niepowtarzalny styl angielskiej pieśni artystycznej.

Utwory Ralpha Vaughana Williamsa (1872-1958) były silnie inspirowane brytyjską muzyką ludową, co przyniosło mu sławę „najbardziej angielskiego z kompozytorów”⁴¹. Styl jego wczesnych utworów pozostawał pod silnym wpływem muzyki niemieckiej, jednak pod wpływem tradycyjnych angielskich pieśni ludowych uległ on znaczącym zmianom. Największym osiągnięciem jego życia było zebranie i uporządkowanie brytyjskich pieśni ludowych, bliskich już wówczas zapomnienia. Zgromadził łącznie ponad 800 utworów, zyskując sobie miano „największego kolekcjonera pieśni ludowych”⁴². Do najważniejszych jego dzieł należą suity wokalne *The House of Life*, *Songs of Travel* i *On Wenlock Edge*.

³⁹ Kang Meifeng, *Klasyczny repertuar i fonologia brytyjskich i amerykańskich pieśni artystycznych* [M], Whole Music Score Press, Taiwan, 2011, s. 137

⁴⁰ Michael Oliver, Benjamin Britten, tłum. Diao Kangyu [M], Szanghajske Wydawnictwo Muzyczne, Szanghaj, 2018, s. 53

⁴¹ Zhuoer, Ralph Vaughan Williams-*Wielki brytyjski muzyk XX wieku* [J], miłośnik muzyki, 2012 (07), s. 52

⁴² Ibid

Przyjaciół Williamsa, Gustav Holst (1874-1934) również wniósł znaczący wkład w rozwój brytyjskiej piosenki artystycznej. Obaj kompozytorzy śmiało eksperymentowali w swojej twórczości ze stylem melodycznym i ekspresją angielskiej muzyki narodowej. Łącząc tradycyjne pieśni ludowe z technikami kompozytorskimi znanych zachodnioeuropejskich kompozytorów, zapoczątkowali nową falę twórczości w brytyjskiej pieśni artystycznej, wpływając na wielu innych brytyjskich kompozytorów. Do najważniejszych ich dzieł należą cykle *Hymns from the Rig Veda* i *Four Songs for voice and violin*.

Wczesna twórczość innego angielskiego kompozytora Johna Irelanda (1879-1962) pozostawała początkowo również pod wpływem muzyki niemieckiej, lecz po zetknięciu się z twórczością impresjonistycznego kompozytora Debussy'ego stopniowo rozwinął on (Ireland) swój własny, impresjonistyczny styl muzyczny o cechach brytyjskich. Jego pieśni charakteryzują się pięknymi melodiami, bardzo ściśle powiązanymi z treścią słów poetyckich, co wiąże się z jego własnym dorobkiem jako poety. Do jego najważniejszych dzieł należą cykle wokalne *The Land of Lost Content* i *Song of a Wayfarer*.

W drugiej połowie XX wieku niezwykle ważną postacią był Benjamin Britten (1913-1976), jeden z najbardziej płodnych i najbardziej znanych brytyjskich kompozytorów owego okresu, a także kompozytor, który po Purcellu ponownie przywrócił świetność muzyki angielskiej. W ciągu ponad 50-letniej kariery twórczej, Britten stworzył mnóstwo dzieł w różnorodnych gatunkach, obejmujących muzykę symfoniczną, operę, muzykę kościelną, muzykę kameralną, utwory fortepianowe, pieśni artystyczne oraz muzykę filmową. Wśród nich pieśni artystyczne stanowiły jeden z najważniejszych obszarów jego działalności, obejmującym niemal 20 cykli wokalnych. Posiadał głębokie zrozumienie treści poezji i potrafił komponować do niej muzykę, co sprawiło, że jego pieśni artystyczne posiadają ogromnie wysoką wartość i do dziś są często wykonywane. Jego główne cykle wokalne przedstawiono w poniższej tabeli⁴³:

⁴³ Sun Yuehao, *Brytyjskie pieśni artystyczne w chwale, depresji i odrodzeniu* [J], *Singing Art*, 2022 (07), s. 40

Tytuł	Poeta
<i>Quatre Chansons Françaises</i>	Victor Marie Hugo
<i>Tit For Tat</i>	Walter John de la Mare
<i>Our Hunting Fathers</i>	Wystan Hugh Auden
<i>On This Island</i>	Wystan Hugh Auden
<i>Four Cabaret Song</i>	Wystan Hugh Auden
<i>Fish in the Unruffled Lakes</i>	Wystan Hugh Auden
<i>Les Illuminations</i>	Arthur Rimbaud
<i>Seven Sonnets of Michelangelo</i>	Michelangelo
<i>Serenade</i>	Charles Cotton
<i>This Way to the Tomb</i>	Ronald Duncan
<i>A Charm of Lullabies</i>	William Blake
<i>Winter Words</i>	Thomas Hardy
<i>Songs and Proverbs of William Blake</i>	William Blake

Można powiedzieć, że Britten lubił cykle wokalne. Podzielić je można na dwa typy ze względu na dobór tekstów: pierwszy stanowi połączenie różnych wierszy tego samego poety dla podkreślenia określonego tematu, np. cykle *On This Island*, *The Holy Sonnets of John Donne* czy *Winter Words*; w tym drugim podkreśla ten sam temat poprzez połączenie wierszy różnych poetów, np. *A Charm of Lullabies*.

Do kompozytorów działających w tym okresie należeli także Michael Head (1900-1976) i Gerald Finzi (1901-1956). Finzi stworzył około 70 pieśni artystycznych, a jego styl twórczy był bardziej tradycyjny, melodie zaś bardzo liryczne. Ze względu na trudne doświadczenia w dzieciństwie, większość utworów Finzi'ego ma dość melancholijny charakter. Uwielbiał on czytać poezję, co sprawiło, że słowa wszystkich jego pieśni artystycznych pochodziły z wierszy wybitnych poetów. Najbardziej znanym jego dziełem jest cykl pieśni *Earth and Air and Rain*. Ponadto ważnym i reprezentatywnym dziełem jest także *Let Us Garland Bring* do słów poezji Szekspira.

Head był nie tylko kompozytorem, lecz także pianistą i śpiewakiem. Zastąpił głównie ze swojej twórczości wokalne o bardzo wyrazistym stylu romantycznym. W swojej 58-letniej karierze twórczej Head skomponował ponad 120 pieśni artystycznych, a do jego reprezentatywnych dzieł należą cykle wokalne *Songs of the Countryside* i *Over the Rim of the Moon*.

Jak już wspominałem wcześniej, rozwój angielskiej pieśni artystycznej nastąpił w Anglii później niż w innych krajach europejskich, dlatego też we wczesnych stadiach tego rozwoju, pod wpływem pieśni niemieckiej i austriackiej, angielscy kompozytorzy tworzyli w podobnym stylu i wykorzystywali podobne techniki kompozycji. Późniejsze angielskie pieśni są zwykle bardziej skryte, powściągliwe i skupione na treści tekstu. Inspirowane są także brytyjską muzyką ludową i kościelną, zwykle łącząc tradycyjną muzykę brytyjską z formą pieśni artystycznej. Angielskie pieśni artystyczne charakteryzują się wyraźnymi cechami tradycyjnych brytyjskich pieśni ludowych i współczesnej muzyki popularnej, mają też bardzo złożoną fakturę, harmonię i strukturę.

Rozdział II

Badanie koncepcji wykonawczej angielskich pieśni artystycznych

2.1 Koncepcja wykonawcza pieśni artystycznej

2.1.1 Definicja pieśni artystycznej

„Pieśniami artystycznymi są utwory skomponowane na potrzeby koncertów kameralnych, różniące się zarówno od pieśni ludowych, jak i popularnych. Jest to muzyka tradycyjnie komponowana do słów poetyckich, a teksty te są wysoce literackie i różnią się od większości pieśni ludowych i popularnych. Akompaniament do pieśni artystycznych jest tworzony przez kompozytora, a nie improwizowany przez wykonawcę”⁴⁴. W innych źródłach podających pojęcie pieśni artystycznej definicje są bardzo podobne. Pieśń to utwór, w którym teksty o wartości literackiej stanowią podstawę dla kompozycji muzycznej z towarzyszeniem fortepianu. Akompaniament charakteryzuje się dużą niezależnością i wyrazistością, lecz jednocześnie zintegrowany jest z partią wokálną utworu. Pieśń łączy w sobie piękno poezji i języka muzycznego, stanowi zatem doskonałe połączenie muzyki i literatury, co odróżnia ją od pieśni ludowych i świeckich.⁴⁵

Pieśń artystyczna w swoim wykonaniu nie ma, z reguły, ustalonych wizerunków postaci, co odróżnia ją od opery. Kiedy śpiewamy pieśni artystyczne, emocje i barwa głosu w naszej interpretacji, pochodzą głównie z naszej subiektywnej wyobraźni i odczuć. W pieśni artystycznej często nie ma określonego podziału na liryczny podmiot męski lub kobiecy, więc postać przedstawiana przez śpiewaka/śpiewaczkę może się zmieniać. Na przykład w pieśni artystycznej Schuberta *Erlkönig* role zmieniają się cały czas – od początku do końca pojawiają się cztery postacie: ojciec, syn, król elfów i narrator. W wykonawstwie pieśni artystycznych role są trudne do ustalenia, ich barwa głosu i sposób ekspresji mogą się

⁴⁴ Don Michael Randel, *NOWY Harvard Dictionary of Music* [M], Belknap Press, 2003, s. 397

⁴⁵ Meng Zhuo, *Studium koncepcji wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej* [D], Northeast Model University, 2018, s. 58

zmieniać w zależności od interpretacji tekstu przez wykonawcę⁴⁶. Natomiast w operze każda partia solowa jest wykonywana przez określoną postać, dlatego jasno określono płeć postaci i jej partię głosową, pozostawiając wykonawcy mniej miejsca na kreację wtórną i swobodną ekspresję w porównaniu z pieśnią artystyczną.

Jeśli chodzi o ekspresję fabuły, pieśni artystyczne można podzielić na utwory pojedyncze i cykle. Każda z pieśni opowiada określoną historię. Beethoven zapoczątkował trend tworzenia cykli pieśni artystycznych. Dla przykładu cykl *An die ferne Geliebte* charakteryzuje się głębokimi powiązaniem w rozwoju fabuły i emocjonalnymi relacjami pomiędzy pieśniami. Od tego czasu wielu kompozytorów zaczęło tworzyć cykle wokalne, jak *Winterreise* Schuberta czy *Dichterliebe* Schumanna. W okresie romantyzmu przeważnie każda pieśń z cyklu miała silne powiązanie z pozostałymi i opowiadała ciągłą historię. Tendencja ta zaczęła się w sposób dość istotny zmieniać od początku XX wieku, kiedy to powiązania między poszczególnymi pieśniami przestały być tak korelujące ze sobą i z tego powodu często bardziej można je określać jako zbiór pieśni niż cykl wokalny (warto wszakże nadmienić iż taki klasyczny zbiór pieśni a nie cykl jak *Schwanengesang* Schuberta powstał już w roku 1828). Rozwój różnych kierunków w poezji, takich jak surrealizm, symbolizm czy impresjonizm, także wpłynął znacząco na postrzeganie korelacji między poszczególnymi pieśniami w cyklach. Na przykład w cyklach wokalnych Brittena *Songs from the Chinese* i *Les Illuminations* możemy stwierdzić, że powiązania między pieśniami nie są już tak jednolite, jak w okresie romantyzmu.

2.1.2 Definicja „myślenia wykonawczego” pieśni artystycznej

„Myślenie wykonawcze” to stan mentalny śpiewaka podczas wykonywania pieśni artystycznej. Jest to zaawansowana świadomość ekspresji artystycznej oparta na naukowej metodzie wokalizacji. Jest to sposób myślenia, ukazujący treść utworu wokalnego i jest kluczową metodą wykorzystania subiektywnej wyobraźni w pieśni artystycznej, odgrywając

⁴⁶ Li Ting, *Styl wokalny i charakterystyka twórcza pieśni artystycznych Benjamina* [D], Konserwatorium Szanghajskie, 2023, s. 9

dominującą rolę w jej wykonaniu.⁴⁷ Myślenie wykonawcze obejmuje zatem zrozumienie elementów literackich i muzycznych w pieśni artystycznej, kreację atmosfery utworu oraz ekspresję zawartych w nim emocji. Myślenie wykonawcze może mieć różnorodny wpływ na prezentację utworu, a w zależności od wokalisty i jego sposobu myślenia, pojawiają się pewne różnice wykonawcze. Warto wspomnieć, że pojęcia „śpiew” i „wykonanie wokalne” to określenia niekoniecznie tożsame. „Śpiew” może oznaczać czynność z życia codziennego, nie obejmując poziomu muzyki czy ogólniej sztuki. „Wykonanie wokalne” natomiast oznacza wydawanie pięknego dźwięku przez osobę po profesjonalnym szkoleniu wokalnym, przy użyciu specjalistycznej techniki. „Wykonanie wokalne” to czynność artystyczna łącząca śpiew i grę aktorską, forma ekspresji, której funkcją jest kreacja wizerunku utworu i przekazywanie jego koncepcji artystycznej. Koncepcja w tym procesie ekspresji należy do koncepcji wykonawczej.⁴⁸

Współcześni uczeni uważają, że „głównym zadaniem jest wykreowanie realistycznego wizerunku artystycznego, czyli treści utworu, w świadomości autora, czyli wokalisty, i odtworzenie tych obrazów w świadomości osoby która stanowi odbiorcę utworu”⁴⁹. Niektórzy uczeni uważają również, że „zanim zacznie się mówić, musi najpierw nastąpić aktywność umysłowa, tak samo jest podczas występu, śpiew musi rozpocząć się od myślenia”⁵⁰. Można zauważyć, że czynniki psychologiczne wpływają i ograniczają interpretację pieśni artystycznej przez śpiewaka. W śpiewaniu pieśni artystycznych wiodącą rolę odgrywają procesy psychologiczne, będące ważnym czynnikiem wpływającym na charakter wykonania. Dlatego Autor uważa, że sztuka śpiewu opiera się nie tylko na przygotowaniu wokalnym ale i na osobowości śpiewaka i jego twórczej wyobraźni. Wyobraźnia twórcza wypływa z doświadczenia życiowego, a osobowość śpiewaka determinuje wszechstronną zdolność myślenia.

Oprócz stanu psychicznego śpiewaka, racjonalne podejście do śpiewu jest kolejnym ważnym czynnikiem wpływającym na myślenie wykonawcze. W różnorodności jest jedność,

⁴⁷ Klaus Scherer, Marcel Zentner. *Music evoked emotions are different – more often aesthetic than utilitarian* [J], Behavioral and Brain Sciences, 2008, 31 (5), s. 561-571

⁴⁸ Meng Zhuo, *Studium koncepcji wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej* [D], Northeast Model University, 2018, s. 60

⁴⁹ Dong Xuewen, Jiang Rong, *Słownik estetyki artystycznej świata współczesnego* [M], Jiangsu Literature and Art Publishing House (Nanjing), 1990, s. 624

⁵⁰ Ma Qihua, *Sztuka wokalna a myślenie* [J], Muzyka Chińska, 1999 (03), s. 54

a naukowość jest wspólną cechą i podstawą sztuki. Śpiew oparty na podstawach naukowych to śpiew przy użyciu naukowych metod emisji głosu, obejmujących poprawne użycie technik artykulacji, kontroli oddechu oraz rezonansu. Również barwa głosu powinna być uzależniona od indywidualnych uwarunkowań. Ponadto, w swojej kreacji wykonawczej, śpiewak powinien postępować z poszanowaniem oryginalnej koncepcji zawartej w partyturze kompozytora. Oparte na podstawach naukowych „myślenie wykonawcze” ma na celu optymalną prezentację dzieł wokально-muzycznych. Pieśń artystyczna, jako utwór określonego kompozytora, wywodzi się z życia, ale jest wyższa niż życie; jest artystyczną ekspresją rzeczywistości. Dlatego śpiewak w swojej kreacji wykonawczej nie może, czy też nie powinien porzucić oryginalnej koncepcji twórcy, powinien natomiast działać i myśleć zgodnie z normami naukowego „myślenia wykonawczego”.⁵¹ Wprowadzony w latach siedemdziesiątych do architektury, na bazie poglądów francuskiego filozofa J. Derridy dekonstruktywizm, przeniknął też do innych gatunków sztuki i co do zasady neguje wyrażony przed chwilą pogląd. Wszakże nie znajduje zbyt licznych wyznawców, szczególnie gdy idzie o wykonawstwo wokalne.

2.1.3 Charakterystyka koncepcji scenicznej wykonawstwa pieśni artystycznej

Cechy koncepcji wykonawczej pieśni artystycznej podzielić można na trzy etapy w zależności od poziomu wyszkolenia i wyedukowania śpiewaka, a mianowicie wstępną, syntetyczną i wtórną.

1. Wstępna koncepcja wykonawcza

Wstępna koncepcja wykonawcza oznacza wstępne odtworzenie utworu przez śpiewaka, w której spośród wielu czynników, śpiewak wybiera jeden szczególny efekt ekspresji wokalne w oparciu własny poziom techniczny, zazwyczaj taki, w którym może zaprezentować się od najlepszej strony. Istnieje kilka metod interpretacji wstępnej: pierwsza polega na odtwarzaniu z partytury. Niektórzy wykonawcy, nie posiadając zaawansowanych umiejętności wokalnych, mogą jedynie odtwarzać utwór na podstawie partytury,

⁵¹ Jean-Jacques Nattiez. *The Narrativization of Music. Music: Narrative or Proto-Narrative* [J]. *Human & Social Studies. Research and Practice*, 2013 (2), s. 61-86

uwzględniając tylko podstawowe wymagania dotyczące wysokości dźwięku, rytmu i tekstu, nie zastanawiając się nad innymi, bardziej zaawansowanymi elementami wykonania. Ten uproszczony sposób wykonania pozwala jedynie na proste odtwarzanie utworów. Drugim jest popis techniki wokalne. Są śpiewacy posiadający dobrą technikę wokálną, która może być wyeksponowana w pewnych fragmentach utworu, bądź w całym dziele. Śpiewak taki wybiera te części, co do których czuje się najpewniej, jako punkt kulminacyjny prezentacji swojej techniki wokalne, aby w pełni wykorzystać własne atuty. Trzeci to ekspresja emocjonalna. Może się zdarzyć, że śpiewak ma pewne braki w technice wokalne, wykorzystuje więc ekspresję emocjonalną, aby je ukryć i zatuszować.

Można stąd wywnioskować, że pierwotna „myśl wykonawcza” ma charakter jednolity, a pierwotna interpretacja pieśni artystycznej musi opierać się na racjonalizmie i szacunku do partytury. Jeśli jednak chodzi o pełne wykonanie, taka wstępna interpretacja jest bardzo ograniczona.

2. Syntetyczna koncepcja wykonawcza

Syntetyczna koncepcja wykonawcza obejmuje integrację różnych elementów w trakcie wykonywania utworu, aby oddać jego głębszy sens. Uwzględnia ona różne czynniki składające się na śpiew, w tym jego barwę, melodię, ekspresję i inne szczegóły. Podstawowym warunkiem dla takiej syntetycznej prezentacji jest zdolność zaplanowania i prezentacji utworu na scenie, do czego warunkiem koniecznym jest drobiazgowość i wszechstronne przemyślenie i zaplanowanie wykonania scenicznego przez śpiewaka.

Koncepcja ta polega na poszanowaniu oryginalnego zapisu, wykorzystywaniu własnej, subiektywnej wyobraźni i emocji w planowaniu wykonania całości utworu. Jest to proces myślowy przechodzenia od szczegółu do całości, w którym każdy element musi służyć dogłębnemu zrozumieniu utworu muzycznego. Śpiewak łączy te szczegóły, rozwiązując różne problemy związane z wykonaniem utworu. Syntetyzm koncepcji wykonawczej można również badać poprzez analizę procesu myślowego, tj. jednocześnie analizowanie śpiewu w połączeniu z unikalnym procesem myślowym wykonawcy. Po pierwsze, myślenie interpretacyjne. Koncepcja interpretacyjna sprowadza się w istocie do przedstawienia

konkretnej interpretacji utworu. Interpretacja, jako pierwszy krok w rozumieniu nieznanych utworów muzycznych, polega głównie na zrozumieniu jego podstawowej charakterystyki wykonawczej, stylu wykonawczego oraz kontekstu emocjonalnego wykonania. Drugim jest zmiana sposobu myślenia. Na podstawie koncepcji interpretacyjnej utwór jest przekształcany, materiał muzyczny jest przetwarzany i organizowany zgodnie z indywidualnym poziomem umiejętności wokalnych danego wykonawcy.⁵²

Widać, że kompleksowość koncepcji wokalne jest nie tylko główną zasadą ustalającą charakter wykonania, lecz także sposobem myślenia, którym wykonawca powinien się charakteryzować wykonując utwór wokalny. Przełamuje ona ograniczenia myślenia na poziomie początkowym, integruje i stosuje różne elementy, co ma istotne znaczenie dla pełnej prezentacji dzieła.

3. Koncepcja wokalna kreacji wykonawczej

Koncepcja wokalna kreacji wykonawczej oznacza proces, w którym wykonawca dokonuje selekcji, generalizacji i kształtuje elementy zawarte w utworze muzycznym, a następnie tworzy własny, charakterystyczny styl śpiewania. Ma ona silny charakter subiektywny i odgrywa kluczową rolę w prezentowaniu utworów na wysokim poziomie. Wykonawca, poprzez proces myślowy kreacji wykonawczej, jest w stanie przedstawić zróżnicowane cechy utworu muzycznego. Podstawą kreacji wykonawczej jest wstępne racjonalne zrozumienie utworu wokálnego, po którym następuje planowanie subiektywne. Proces ten jest procesem racjonalnym, czynnością myślową, która po pełnym racjonalnym zrozumieniu złożoności elementów utworu muzyki wokalne dokonuje wtórnej kreacji z punktu widzenia odpowiedniego zabarwienia emocjonalnego, analizy utworu, interpretacji artystycznej oraz stylu muzycznego. Można na przykład zacząć od następujących punktów:

Po pierwsze, analiza utworu wokálnego. Pierwszym zadaniem wykonawcy jest prawidłowe zrozumienie podstawowego tonu muzycznego i literackiego przesłania utworu. Śledząc postęp podstawowego tonu, wyobrażamy sobie treść i emocje zawarte w tekście, co stawia dość wysokie wymagania wobec poziomu wykonawczego. Wykonawca powinien

⁵² Meng Zhuo, *Studium koncepcji wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej* [D], Northeast Model University, 2018, s. 61

mieć w swoim umyśle konkretne wyobrażenie utworu, które powinno być obecne podczas całego wykonania. Założeniem jest tutaj zgodność interpretacji wykonawczej z pierwotną intencją kompozytora. Dlatego musimy używać naszej wyobraźni, aby zgłębić wewnętrzny świat kompozytora.

Po drugie, koncepcja melodii i intonacji (w przypadku języków europejskich właściwsze byłoby mówienie o prozodii, jednakże np. język chiński posiada też określone tony, które także kodyfikują znaczenie danego wyrazu). Melodia jest ważnym składnikiem pieśni artystycznych, pełniącym ważną rolę w naśladowaniu intonacji mowy. Podczas analizy tekstu i intonacji utworu przez wykonawcę nie można odchodzić od oryginalnych cech językowych utworu. Myśląc o melodii, powinniśmy brać pod uwagę intonację, która, jako ważna cecha językowa, odgrywa kluczową rolę w wyrażaniu sytuacji w utworze.

Po trzecie, interpretacja muzyczna pieśni artystycznej. Po przeanalizowaniu tonu podstawowego, melodii i intonacji utworu, wokalista musi przeprowadzić szczegółową analizę i racjonalnie zaplanować ekspresję emocjonalną. Obejmuje ona dynamikę i tempo wykonania, wykorzystanie barwy głosu czy zmiany emocjonalne. Interpretacja każdego szczegółu muzycznego, znaczników artykulacyjnych, agogicznych i dynamicznych umieszczonych w oryginalnej partyturze, ma kluczowe znaczenie dla prezentacji stylu dzieła i stylu wykonawczego.

Po czwarte, kształtowanie indywidualnego stylu wokalnego. Po wcześniejszej analizie i planowaniu opartym na racjonalnym myśleniu, charakter wykonania zaprezentowanego ostatecznie przez śpiewaka winien być zgodny z koncepcją artystyczną kompozytora czy też z nią w wysokim stopniu korelować. Oczywiście, najważniejszym aspektem działania artystycznego jest posiadanie indywidualnego stylu i charakteru, podobnie jak „w oczach tysiąca ludzi istnieje tysiąc Hamletów”⁵³, nie inaczej jest w przypadku interpretacji pieśni artystycznej. Indywidualny styl wokalny przejawia się w barwie głosu wykonawcy, jego technice wokalne czy interpretacji kontrastów utworu. Dobry wokalista powinien mieć posiadać własne rozumienie pieśni artystycznej i indywidualny styl jej ekspresji.

⁵³ Tego wyrażenia używa się do opisanego, że każdy ma inne poglądy i opinie na ten sam temat. Najwcześniejszy prototyp tego cytatu pochodzi z wydania Shanghai Translation Publishing House z maja 1979, *Selected Works of Belinsky*, t. 1, s. 442, 514

Podsumowując, „myślenie wykonawcze” jako rodzaj kreacji wtórnej jest subiektywną i kompleksową formą twórczości, decydującą o tym, jak śpiewak zaprezentuje utwór artystyczny w swoim ostatecznym wykonaniu. Kreacja wtórna w „myśleniu wykonawczym” ma kluczowe znaczenie dla kierowania myśleniem śpiewaka w tworzeniu indywidualnego stylu wykonawczego.

2.2 Charakterystyka wykonawcza śpiewu angielskich pieśni artystycznych

Śpiew jest sposobem prezentowania pieśni artystycznej i urzeczywistnianiem jej literackich konotacji. Jako interpretatorzy angielskich pieśni artystycznych, czy wręcz sztuki muzycznej, musimy mieć określony sposób myślenia o śpiewaniu. Ten właściwy sposób myślenia o śpiewaniu odgrywa decydującą rolę w poprawności wykonania angielskich pieśni artystycznych. Artysta wykonujący angielskie pieśni artystyczne nie tylko dokonuje swego rodzaju tłumaczenia utworu muzycznego z nut na żywą muzykę, lecz musi także wyrazić własną unikalną osobowość. Charakterystyka wykonawcza to nie tylko podstawowe założenia angielskiej pieśni artystycznej, lecz także ogólne zasady wykonywania utworów muzycznych. Twórcy angielskich pieśni artystycznych, podobnie jak niemieckich i francuskich, wykorzystywali wiersze wybitnych poetów jako teksty swoich utworów, wzbogacone akompaniamentem fortepianowym. Ich struktura nawiązuje zatem do tradycji pieśni niemieckiej i austriackiej, a także ogólnego stylu muzycznego okresu XIX-wiecznego romantyzmu. Angielskie pieśni artystyczne posiadają jednak również swoje własne cechy językowe, tonalne i stylistyczne.

2.2.1 Język angielskich pieśni artystycznych

Oprócz muzyki najważniejszym środkiem wyrażania emocji i treści w utworze artystycznym jest jego tekst. Angielski jest językiem międzynarodowym i większość śpiewaków ma opanowane przynajmniej jego podstawy. W Chinach uczniowie zaczynają uczyć się angielskiego już w szkole podstawowej, dlatego większość śpiewaków uważa, że angielskie pieśni artystyczne są stosunkowo proste i łatwe do zaśpiewania. Niestety, nawet przy bardzo dobrym poziomie języka angielskiego, bez specjalnego szkolenia wokalnego

trudno jest sprawić, by publiczność rozumiała śpiewane przez nas słowa i treść. Dlaczego jesteśmy w stanie zrozumieć teksty piosenek popularnych, lecz znacznie trudniej jest nam zrozumieć śpiew operowy? Śpiewacy *bel canto*, dążąc do zachowania spójności swoich głosów w wykonaniu pieśni artystycznych, oper i arii, często zniekształcają teksty, aby ułatwić sobie ich wymowę, szczególnie gdy pojawiają się samogłoski zamknięte, jak „e” czy „i” oraz ich kombinacje. Niekiedy celowo otwierają wtedy szeroko usta, przez co publiczność nie może zrozumieć śpiewanych słów. Częstokroć struktura partii wokalne wymusza opisane modyfikacje z uwagi na trudności powstałe w wyniku niewygodnej tessitury, struktury rytmicznej, dźwięków ekstremalnych (na granicy skali) czy wreszcie muzycznych wymagań artykulacyjnych.

1. Samogłoski i spółgłoski angielskie w śpiewie

W języku angielskim istnieje 48 angielskich symboli fonetycznych, w tym 20 samogłosek i 28 spółgłosek. Możemy je znaleźć w tabeli międzynarodowego zapisu fonetycznego:

Short vowels							
ɪ	ʊ	ʌ	ɒ	ə	e	æ	
Long vowels							
iː	uː	aː	ɔː	ɜː			
Diphthongs (double vowel sounds)							
ɪə	ʊə	aɪ	ɔɪ	əʊ	eə	aʊ	eɪ
Voiceless consonants							
p	t	tʃ	k	f	θ	s	ʃ
Voiced consonants							
b	d	dʒ	g	v	ð	z	ʒ
Other consonants							
m	n	ŋ	h	l	r	w	j

Samogłoski są bardzo ważne w naszym śpiewie. W języku angielskim można je podzielić na samogłoski przednie, samogłoski neutralne i samogłoski tylne. Samogłoski przednie to: ɪ, iː, e, æ. Podczas śpiewania tych samogłosek można odpowiednio podnieść pozycję języka i otworzyć jamę ustną. Samogłoski tylne to: ʊ, u, ɔ, ɒ. Podczas śpiewania tych samogłosek kształt ust może stać się bardziej zaokrąglony, a dźwięk zostać przesunięty do

przodu, przy jednoczesnym zachowaniu jego spójności. Samogłoski neutralne to α , Λ , ɜ , ə . Te samogłoski są dość specyficzne i bardzo powszechne w języku angielskim. Ich pozycja artykulacyjna nie jest przesunięta ani ku przodowi, ani ku tyłowi, co czasami wpływa na jednolitość dźwięku, co dotyczy zwłaszcza samogłosek z wibracją języka, jak ə . Autor sugeruje, że przy napotkaniu takich samogłosek, zwłaszcza w rejestrach wysokich, można je nieco zmodyfikować w kierunku e , czyli w stronę samogłosek przednich, aby zachować jednolitość przestrzeni jamy ustnej i dźwięku. W śpiewie, w odróżnieniu od codziennej mowy, istnieje potrzeba wprowadzenia pewnych zmian w wymawianiu słów, tak aby słowa były lepiej zrozumiane przez słuchaczy. Może to obejmować zmiany w relacjach między sylabami w słowie. Krótko mówiąc, oznacza to wydłużenie czasu wymawiania samogłoski podczas śpiewu i skrócenie czasu wymawiania spółgłoski, co dotyczy zwłaszcza spółgłosek dźwięcznych. Na przykład: w języku mówionym „difference” jest wymawiane jako „dif-fer-ence”, a w śpiewie jest wymawiane jako „di-ffe-rence”; w języku mówionym „heartbreak” jest wymawiane jako „heart-break”, a w śpiewie jest wymawiane jako „hear-tbrea-k”; „excellent” w języku mówionym jest wymawiane jako „ex-cel-lent”, a w śpiewie jest wymawiane jako „e-xce-llent”.

W angielskim zapisie fonetycznym występuje łącznie 28 spółgłosek. Chociaż spółgłoski odgrywają w śpiewie niewielką rolę, to te znajdujące się na końcu wyrazów, zwłaszcza spółgłoski dźwięczne, są bardzo ważne. Spółgłoski w języku angielskim dzielą się na dźwięczne i bezdźwięczne. Spółgłoski dźwięczne powstają poprzez wibracje dźwiękowe. Z perspektywy wokalistyki, spółgłoski dźwięczne mogą odgrywać rolę w łączeniu wyrazu z następnym, umożliwiając lepsze łączenie linii melodycznej. Spółgłoski dźwięczne są następujące:

Voiced consonants

b d ɖ ɡ v ð z ʒ

W codziennym języku mówionym możemy rozpocząć trening łączenia spółgłoskowego w angielskich zwrotach lub frazach. Poniżej podane słowa i zwroty zawierają podkreślone fragmenty, które kończą się na dźwięczne spółgłoski, takie jak: „good time”, „with them”, „five visitors” czy „as soon as possible”.

Oczywiście, w pieśniach angielskich, oprócz łączenia spółgłosek dźwięcznych, występuje także łączenie spółgłosek bezdźwięcznych, spółgłosek z samogłoskami oraz samogłosek z samogłoskami. Te techniki artykulacyjne pomagają w lepszym łączeniu fraz. Możemy przeprowadzić analizę fragmentu tekstu pieśni *Silent Noon* Vaughana Williamsa, aby zrozumieć ich wykorzystanie. Podkreślenie części wyrazu wskazuje, że można je czytać łącznie. Podczas śpiewania połączenie spółgłoskowe prowadzi do pojawienia się następnego słowa, co sprawia, że linia dźwiękowa jest bardziej spójna i nie występują przerwy w dźwięku spowodowane zbyt mocnymi spółgłoskami.

Your hands lie open in the long fresh grass,
The finger points look through like rosy blooms:
Your eyes smile peace. The pasture gleams and glooms
'Neath billowing skies that scatter and amass.

Tak więc tekst poetycki to najtrudniejsza i najważniejsza część wykonania pieśni artystycznej. Większość wokalistów w trakcie nauki słyszy od swoich nauczycieli jedno zdanie: „śpiewaj jakbyś czytał na głos”. „Śpiewaj jakbyś czytał na głos” tak naprawdę odnosi się do miejsca artykulacji podczas czytania na głos, nie zmieniając pozycji samogłosek i spółgłosek, dodając technikę śpiewania, i nie zniekształcając samogłosek z powodu zmienności melodii muzycznej.

2. Akcent w języku angielskim

Akcent stanowi ważny element zrozumienia tekstu przez słuchacza. Akcent większości słów w języku włoskim znajduje się na przedostatniej sylabie, a kiedy pada on w sposób nietypowy, zaznacza się to w partyturze; język francuski jest wyjątkowy i nie ma ustalonych zasad dotyczących akcentowania; chociaż niemieckiego akcentu nie można przewidzieć, jest on akcentem logicznym. Pisownia i akcent w języku angielskim są natomiast bardziej skomplikowane. Akcent może niekiedy różnić się w zależności od części mowy i musimy

wtedy oprzeć się na kontekście, np. im'port (czasownik), 'import (rzeczownik). Istnieją jednak również pewne stałe zasady. Np:

Zasada 1: Bez względu na liczbę sylab w danym słowie, istnieje tylko jedna sylaba akcentowana, która zawsze zawiera samogłoskę. Spółgłoski nie są akcentowane. Akcentowane są również słowa jednosylabowe, choć znak akcentu jest pomijany. Na przykład: book, be'gin, 'beautiful.

Zasada 2: W rzeczownikach dwusylabowych akcent zwykle pada na pierwszą sylabę, na przykład: 'present, 'export.

Zasada 3: W przymiotnikach dwusylabowych akcent zwykle pada na pierwszą sylabę, na przykład: 'clever, 'slender.

Zasada 4: W czasownikach dwusylabowych akcent zwykle pada na drugą sylabę, na przykład: re'cord, in'crease.

Zasada 5: Akcent w wyrazach wielosylabowych pada zwykle na trzecią sylabę od końca. Np. mag'nificent, im'mediately, ex'ecutive.

Zasada 6: w słowach kończących się na -sion, -tion, -cian, -ic, -ious, -ient, -ial, -ia, lub -ish, akcent najczęściej pada na przedostatnią sylabę. Na przykład: de'cision, organi'zation, musi'cian.

2.2.2 Jak śpiewać angielskie pieśni artystyczne

Termin „metoda śpiewania” oznacza technikę wokalną wykorzystywaną przez artystów w praktyce scenicznej. W obecnej chwili w środowisku naukowym istnieje szeroka i wąska definicja tego pojęcia. W szerokim znaczeniu oznacza ono sposób śpiewania, obejmujący kanony estetyczne, technikę wokalną, jak również system nauczania muzyki wokalne. W świecie zachodnim powszechnie używane są m. in. *bel canto*, śpiew musicalowy, śpiew ludowy i bardzo wiele odmian śpiewu „rozrywkowego”. W wąskim znaczeniu określenie to odnosi się do specyficznych technik wokalnych, takich jak śpiew „na maskę”, „krycie” wysokich tonów, czy łączone oddychanie piersiowo-brzuszne⁵⁴. Po przeanalizowaniu historii rozwoju angielskiej pieśni artystycznej na przestrzeni ostatnich stuleci Autor uważa, że

⁵⁴ Meng Zhuo, *Studium koncepcji wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej* [D], Northeast Model University, 2018, s. 67

metody śpiewu stosowane w angielskiej pieśni artystycznej powinny opierać się na naukowej metodzie śpiewu *bel canto*. Z punktu widzenia genezy śpiewu, *bel canto* wywodzi się z Włoch, a później rozprzestrzeniło się na różne kraje europejskie, o odmiennych tradycjach narodowych. Wszystkie one przeszły długi proces rozwoju historycznego, kształtując się stopniowo pod wpływem odmiennej muzyki i języka narodowego. Każdy kraj ma swój własny, niepowtarzalny styl i metody śpiewania. Dlatego śpiewanie angielskich pieśni artystycznych wymaga nie tylko skupienia się na technice wokalne, lecz także poznania charakterystyki fonetycznej języka angielskiego oraz stylu muzycznego utworu.

Technika śpiewu *bel canto* narodziła się w XVI wieku we Włoszech i dzięki wirtuozerii wokalne kastratów osiągnęła niebywały poziom wykonawczy. Zmiana techniki wokalne z barokowej na romantyczną (zwiększenie wolumenu, obniżenie pozycji krtani, efekt „krycia” dźwięku powodujący wzmocnienie dolnych alikwotów) spowodowała konieczność adaptacji elementów szkoły wokalne kastratów do, niejako nowego, zmodyfikowanego instrumentu wokálne, co się doskonale udało w XIX w. Po czterech stuleciach rozwoju i modyfikacji *bel canto* posiada kompletny zestaw technik i system nauczania. Pieśń artystyczna i opera to dwa różne gatunki muzyki wokalne. Pomimo licznych cech wspólnych, istnieje między nimi bardzo wiele różnic. Opera jest wielkoskalowym przedstawieniem artystycznym, zwykle wykonywanym z towarzyszeniem pełnego składu orkiestry symfonicznej, natomiast pieśń artystyczna jest zazwyczaj wykonywana z towarzyszeniem fortepianu lub innego instrumentu klawiszowego, co nadaje jej charakter znacznie bardziej kameralny. Uwzględniając różne miejsca występu i formy akompaniamentu, należy wprowadzić pewne zmiany w sposobie śpiewania, np. jeśli chodzi o barwę, która w pieśniach artystycznych powinna być subtelniejsza, bardziej miękka i zmienna, a interpretacja wokalna również winna być bardziej subtelna, delikatniejsza. W kontekście emocjonalnym, ponieważ pieśni artystyczne są z reguły krótsze, ekspresja i zmiany emocji wewnątrz utworu muszą być bardziej wyraźne i szybsze, co stawia wyższe wymagania wobec poziomu artystycznego i umiejętności panowania nad emocjami przez wykonawcę.

W śpiewie operowym podkreślamy natomiast dynamiczne falowanie głosu, dramatyczne zmiany, ekspresję emocjonalną, konflikty i symfoniczny charakter całego wykonania.

Wykonując pieśni artystyczne, dążymy do kontroli barwy, delikatnego stylu lirycznego, ekspresji koncepcji artystycznej i interakcji z akompaniamentem fortepianowym. Różnice wykonawcze tych dwóch form wokalnych wynikają z różnych czynników, takich jak techniki twórcze, projekty literackie i forma akompaniamentu.⁵⁵

2.2.3 Styl muzyczny angielskiej pieśni artystycznej

Styl muzyczny to estetyka oraz techniki twórcze, które kompozytor prezentuje w swoich utworach, a także charakterystyka muzyczna manifestowana przez wykonawcę podczas interpretacji utworu wokalnego za pomocą własnego głosu i własnej wizji artystycznej. Styl wokalny, jako bezpośredni sposób ekspresji treści i formy pieśni artystycznej, reprezentuje również charakterystyczne cechy muzyki i kultury narodowej. W dzisiejszych czasach, kiedy konieczne stają się badania różnorodności stylów wokalnych, skupienie się jedynie na odtworzeniu utworu sprawi, że styl muzyczny pieśni artystycznej wyda się zbyt ubogi i monotonny. Dlatego myślenie o tym, jak osiągnąć wyjątkowość stylistyczną jako podstawowa cecha stylu wykonawczego angielskiej pieśni artystycznej posiada wielkie znaczenie w rozwoju wykonawstwa tych pieśni.

Różne narody żyjące w różnych regionach geograficznych wykształciły różne kultury. Różnice te niewątpliwie wpływają na oblicze lokalnej twórczości artystycznej. Na przykład najstarsza znana angielska pieśń świecka *Summer is Icumen In*⁵⁶, Utwór ten jest również najstarszym angielskim utworem wokalnym na sześć głosów. Tekst pieśni stanowi pochwałę nadchodzącej wiosny, opisując różne zwierzęta, rośliny i sceny z życia wiejskiego. To w zasadzie pierwszy przykład stylu angielskiej pieśni artystycznej. W znacznie późniejszej twórczości np. sielankowych melodii Vaughana Williamsa czy muzyce Benjamina Brittena, która niesie ze sobą fantastyczne elementy modernizmu, także odnajdujemy sportretowane krajobraz, kulturę i obraz ludzi ją tworzących. Tło poetyckie, melodia muzyczna, rytm i instrumentacja obrazowo przedstawiają kraj, jego mieszkańców i ich tradycję. Twórczość ta często czerpie inspirację z życia wiejskiego i stanowi hymny chwalące wiejskie krajobrazy

⁵⁵ Zheng Lu, *Analiza różnic między wykonaniem wokalnym pieśni artystycznych i arii operowych* [J], Journal of Shenyang Conservatory of Music, 2006 (03), s. 80

⁵⁶ Rękopis znajduje się obecnie w Bibliotece Brytyjskiej. Informacje od Latham Alison, *The Oxford Companion to Music* [M], Oxford University Press, 2002, s. 1226

Anglii. Jej melodia jest prosta i skromna, pełna liryzmu i tęsknoty, które trudno znaleźć w innych gatunkach muzycznych. Angielska pieśń artystyczna często czerpie z tradycji angielskiej muzyki ludowej, której charakterystyczne cechy obejmują:

1. Struktura: Powtarzające się akapity są najważniejszą formą pieśni. Jedna sekcja może zawierać od dwóch do ośmiu fraz, z czego najbardziej powszechne są sekcje czterofrazowe. W angielskich pieśniach ludowych często stosuje się czterofrazową formę ABBA, AABA, ABCA i ABAB. Taka forma najbardziej odpowiada liczbie akapitów i fraz w słowach pieśni ludowych.

2. Melodia: Melodia kolokwialna stanowi główną formę rozwoju melodii w pieśniach ludowych. Można ją podzielić na następujące typy: (1) Skale w stylu piosenek dla dzieci. W piosenkach dla dzieci często pojawiają się skale sekundowe, tercjowe i kwartowe rozwijane z interwałów sekundy wielkiej lub tercji małej. (2) Skale pentatoniczne. W angielskich pieśniach ludowych często wykorzystuje się skalę pentatoniczną bez dźwięków chromatycznych. (3) Zastosowanie tonacji. Najczęściej używanymi materiałami melodycznymi w angielskich pieśniach ludowych są tonacje kościelne, m. in. skala dorycka, skala miksolidyjska, skala eolska, skala frygijska i skala lidyjska.

3. Rytm: Charakterystyczne różnice w rytmie, melodii i barwie dźwięku wynikają z różnorodności utworów muzycznych. W przypadku zachodnioeuropejskich pieśni ludowych, istotna jest zasada równomierności rytmicznej. Szczególnie w angielskich pieśniach ludowych często spotyka się czterowersowe strofy z trzema lub czterema akcentami na wers, co nawiązuje do zasad metryki poetyckiej. Takie podejście pozwala na ukazanie uporządkowanego, rytmicznego charakteru i śpiewności tych pieśni.

4. Styl wykonania: W pieśniach ludowych przestrzega się zasady kolokwializmu. Tradycyjne angielskie pieśni ludowe często stosują technikę kompozycyjną polegającą na dopasowaniu jednej sylaby do jednego dźwięku i bardzo rzadko używa się w nich figuracji.⁵⁷

Utwór Williamsa *The Water Mill* pod względem strojenia, skali, rytmu i stylu śpiewania można uznać za najlepszy dowód na to, że angielskie piosenki artystyczne są inspirowane

⁵⁷ Lin Zhongguang, *Studium i interpretacja trzech suit Vaughana Williamsa* [D], National Taiwan Normal University, 2013, s. 178

piosenkami ludowymi, a poniżej znajduje się przykład technik kompozytorskich w stylu piosenki ludowej zastosowanych w tym utworze:

Młyn wodny to sześciostrofowy wiersz napisany w pentametrze jambicznym. Wiersz jest odświeżająco zachwycający, w narracyjnej manierze i traktuje o życiu rodziny właściciela koła wodnego, które działa, i zawiera nastrój zmieniających się dni i nocy oraz upływu czasu. Wybór wiersza Shove'a⁵⁸ przez Vaughana Williamsa jest całkiem zgodny z kulturą pieśni ludowej. Pod względem stylu muzycznego struktura utworu to powtarzający się wzór zmian akapitów, co jest zgodne z wymogami typu w definicji angielskich pieśni ludowych; rytm jest osadzony w pentametrze jambicznym, co jest również zgodne z warunkami rytmicznymi angielskich pieśni ludowych, a melodia, zarówno pod względem swobodnego stosowania trybów tonalnych, jak i zmian skal, jest dość błyskotliwa. Pod względem strojenia *The Water Mill* zaczyna się od użycia skali doryckiej, a w środku wykorzystuje eolską, frygijską, lidyjską i miksolidyjską, w tym zarówno popularne, jak i nietypowe skale używane w angielskich pieśniach ludowych (vide: Przykład nutowy 2-2-1).



Przykład nutowy 2-2-1

Ambitus *The Water Mill* jest bardzo wąski (C4-D5), co jest zgodne z potocznym stylem śpiewania. Dzięki temu piosenki są łatwe do zaśpiewania. W strukturze melodii odnaleźć można również powszechnie stosowaną w pieśniach ludowych pentatonikę chromatyczną (D-E-G-A-C¹), a wykorzystanie wspomnianych elementów dowodzi, że Vaughan Williams był głęboko zainspirowany angielskimi pieśniami ludowymi (vide: Przykład nutowy 2-2-2).

⁵⁸ Fredegond Shove (1889-1949), English poet.

1 Allegretto tranquillo

Major second and minor third degrees

Voice

There is a mill, an

72 Pentatonic scale

dead, And their mother calls them in to bed.

mf

The

Przykład nutowy 2-2-2

Rozdział III

Analiza cyklu *Songs of Travel*

3.1 Sylwetka kompozytora Ralpa Vaughana Williamsa

Ralph Vaughan Williams (12.10.1872-26.08.1958) był jednym z najważniejszych brytyjskich kompozytorów XX wieku. Jego twórczość obejmuje operę, balet, muzykę kameralną, świeckie i religijne utwory wokalne oraz dzieła orkiestrowe. Całe swoje życie poświęcił gromadzeniu angielskich pieśni ludowych. Interesował się również muzyką kościelną z okresu renesansu. W swojej twórczości łączył liryczną, przystępną muzykę ludową z eleganckim stylem angielskiej muzyki kościelnej, co sprawiło, że styl muzyczny jego pieśni artystycznych stał się bardzo reprezentatywny. Williams skomponował trzy suitę wokalne - *Songs of Travel*, *On Wenlock Edge* i *The House of Life*. Jako kompozytor długowieczny, przez całe swoje życie uczył się, komponował, publikował, wykładał i promował koncepcje muzyczne. Angażował się także w edukację i rozwój angielskich młodych talentów muzycznych, zachęcając studentów do tworzenia własnej muzyki, zamiast naśladowania jego technik twórczych⁵⁹. Całe życie Williams poświęcił muzyce i wartościom estetycznym, a najlepiej wyjaśnia to, co powiedział w tym czasie: „Jeśli kompozytor nie pisze z serca, nie może tworzyć dobrej muzyki To, co piszę, jest wyrazem tego, co czuję z serca, a to, co jest na stronie, pochodzi z głębi mojego serca Running out Piękno jest pięknym rezultatem intuicji⁶⁰.”

Suita „Songs of Travel” została skomponowana w latach 1901-1904 i stanowi pierwsze znaczące podejście Ralpa Vaughana Williamsa do tworzenia angielskich pieśni artystycznych. Część poetycka pochodzi z tomiku wierszy o tym samym tytule autorstwa brytyjskiego poety Roberta Louisa Stevensona. Cały zestaw składa się z 9 pieśni i stanowi suitę pieśni artystycznych. W procesie komponowania tej suity, Ralph Vaughan Williams wykorzystał elementy angielskiej muzyki ludowej, łącząc element poetycki partii wokalnych

⁵⁹ Lin Zhongguang, *Studium i interpretacja trzech suit Vaughana Williamsa* [D], National Taiwan Normal University, 2013, s. 56

⁶⁰ Michael Kennedy, *The Works of Ralph Vaughan Williams* [M], London, Oxford University Press, 1946, s. 293

z akompaniamentem fortepianowym i tworząc doskonałą harmonię, sprawiającą, że poziom tej suity nie ustępuje innym, współczesnym jej dziełom artystycznym z Niemiec, Austrii czy Francji, przy jednoczesnym zachowaniu charakterystycznych cech angielskiej muzyki ludowej.

3.2 Sylwetka poety Roberta Louisa Stevensona

Robert Louis Stevenson (13.11.1850-03.12.1894), był znanym brytyjskim eseistą, poetą i powieściopisarzem końca XIX wieku oraz liderem i przedstawicielem nurtu literackiego Nowego Romantyzmu. John Boynton Priestley, słynny angielski powieściopisarz i krytyk, opisał kiedyś Stevensona w następujący sposób: „Myślę, że miejsce Stevensona w historii literatury leży nie tyle w jego powieściach, esejach czy recenzjach, ile w fakcie, że był tak wyjątkową i barwną postacią samą w sobie; niezależnie od tego, czy pisał historie o dziwnych przygodach, opowiadania, dzienniki podróży, listy czy wiersze, każda strona jest pełna swoistego uroku jego śmiałej osobowości i stylu literackiego, Niezależnie od tego, czy pisał opowiadania, dzienniki podróży, listy czy wiersze, każda strona jest pełna swoistego uroku jego śmiałej osobowości i stylu literackiego⁶¹. ” W 1878 roku Stevenson opublikował swoją pierwszą książkę *An Inland Voyage* oraz wiele opowiadań, m. in. *A Lodging for Night* i dużą liczbę artykułów. W 1882 roku ukazał się zbiór jego opowiadań *New Arabian Nights*, w pełni ukazujący jego talent do opowiadania historii przygodowych. W 1883 roku ukazała się pierwsza powieść Stevensona *Treasure Island*, która przyniosła mu sławę. W 1885 roku Stevenson opublikował swój pierwszy zbiór wierszy *A Child's Garden of Verses* i drugą powieść *Prince Otto*. Jego łatwy w odbiorze styl spotkał się z pozytywnymi reakcjami czytelników. W 1886 roku napisał powieść w konwencji science fiction *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* oraz powieść przygodową *Kidnapped*, osadzoną w realiach XVIII-wiecznej Szkocji, z czasem zdobył ogromną popularność wśród brytyjskich czytelników, co umieściło go wśród najbardziej lubianych pisarzy.

Stevenson, podobnie jak większość brytyjskich powieściopisarzy z końca XIX wieku, tworzył nie tylko powieści, ale także inne formy literackie. Jego twórczość literacka

⁶¹ Gavin Bell, w tłumaczeniu Yucheng Bai, *In Search of the Storyteller: Following Stevenson's Journey to the South Pacific* [M], Marco Polo Cultural press (Taipei), 1998, s. 3

obejmowała bardzo szeroki zakres. Oprócz powieści długich, średnich i krótkich, pisał również dramaty, poezję, eseje, relacje z podróży, opowiadania oraz teksty o charakterze autobiograficznym. Jego dzieła różnych gatunków charakteryzują się niepowtarzalnym stylem osobistym i odznaczają się niezwykle wysokim poziomem literackim i artystycznym.

Zbiór wierszy Stevensona *Songs of Travel*, został opublikowany w sierpniu 1896 roku i zawierał czterdzieści cztery wiersze, z których dziewięć Williams wybrał do skomponowania muzyki, a mianowicie pierwszy, trzeci, czwarty, szósty, dziewiąty, jedenasty, czternasty, szesnasty i dwudziesty drugi, Williams nie przestrzegał oryginalnej kolejności wierszy ze zbioru i z wyjątkiem pierwszego, dokonał pewnych korekt i modyfikacji kolejności i tytułów pozostałych ośmiu wierszy. Z wyjątkiem pierwszego wiersza, kolejność i tytuły pozostałych ośmiu wierszy zostały dostosowane i zmodyfikowane.

3.3 Analiza utworów

3.3.1 *The Vagabond*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Give to me the life I love, Let the lave go by me, Give the jolly heaven above, And the byway nigh me. Bed in the bush with stars to see, Bread I dip in the river There's the life for a man like me, There's the life for ever. Let the blow fall soon or late, Let what will be o'er me; Give the face of earth around, And the road before me. Wealth I seek not, hope nor love, Nor a friend to know me; All I seek, the heaven above, And the road below me.	Daj mi życie, które kocham, Z potokiem szumiącym obok mnie, Daj wesołe niebo nad głową, I ścieżkę chętną do wędrowania Łóżko w zaroślach z widokiem na gwiazdy, Chleb maczany w rzece, Bo to życie dla człowieka takiego jak ja, do końca mych dni. I niech spadają ciosy losu wcześniej lub później, Niech się stanie, co ma się stać; Daj mi ziemski krajobraz wokół, I drogę przede mną. Nie szukam bogactwa, nadziei ni miłości, Ni przyjaciela, który by mnie znał; Wszystko, czego szukam, to nieba nad głową, I drogi pod stopami.
--	---

Or let autumn fall on me Where afield I linger, Silencing the bird on tree, Biting the blue finger. White as meal the frosty field Warm the fireside haven, Not to autumn will I yield, Not to winter even!	Lub niech jesień mnie dopadnie, Gdy w polu się gdzieś zatrzymam, gdzie cichnie ptak na drzewie, niebu na złość. Białe jak mąka mroźne pole, Ciepłe schronienie przy kominku, Nie poddam się jesieni, I zimie też nie!
--	--

2) Budowa utworu

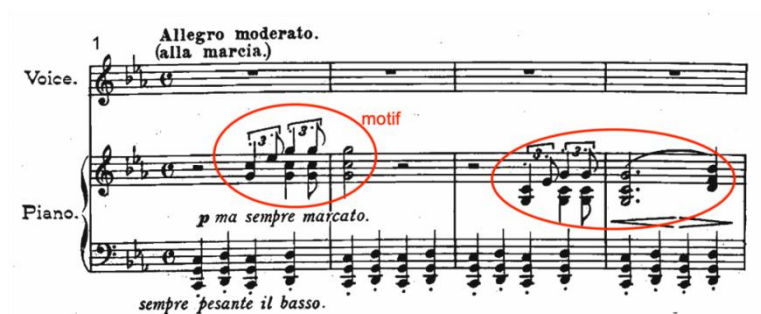
Pieśń ma budowę czteroczęściową, w której dwukrotnie zastosowano przetworzenie materiału części A: A, A1, B i A2. Metrum to 4/4, tempo *Allegro moderato*, sekcje A i A1 są w tonacji c-moll, w sekcji B tonacja zmienia się na e-moll, a w sekcji A2 powraca do c-moll. Schemat budowy formalnej przedstawia poniższa tabela:

Preludium	1-6	c-moll
A	7-22	
Interludium 1	23-26	
A1	27-42	
Interludium 2	43	
B	44-59	e-moll
Interludium 3	60-64	c-moll
A2	65-80	
Koda	81-84	

3) Analiza muzyczna

Preludium

Takty 1-6 stanowią preludium, na początku którego umieszczono znacznik ekspresji *alla marcía*, sugerując wykonanie w stylu marszowym. Prawa ręka fortepianu wyraża ideały wędrowca poprzez wzór melodyczny wznoszący się o tercję, który jest motywem przewijającym się przez cały utwór, natomiast lewa ręka gra akordy zasadnicze, symbolizujące zdecydowane kroki podróżnika. W takcie 4, zmienna dynamika w partii fortepianu kreuje nastrój dążenia podróżnika do urzeczywistnienia ideałów. Lewa ręka gra akordy zasadnicze, symbolizujące stabilne kroki. (Vide: Przykład nutowy 3-1-1)



Przykład nutowy 3-1-1

Sekcja A

Takty 7-22 stanowią sekcję A, opowiadającą o miłości podróżnika do życia wśród przyrody. Bardzo ceni on sobie strumienie, ścieżki, zarośla, gwiazdy i inne elementy naturalnego krajobrazu. Wokalista wchodzi na początku taktu 7, śpiewając melodię „a” z silną ekspresją. Przy dynamice *forte* należy zwrócić uwagę na spójność linii melodycznej. Partia prawej ręki fortepianu pokrywa się z melodią partii wokalne, natomiast lewa ręka nadal gra akordy zasadnicze, symbolizujące zdecydowany marsz. W takcie 10 tonacja zmienia się na e^b-moll, a wokalista śpiewa melodię „a1”. W taktach 11-12, tonacja e^b-moll i tercje wielkie służą kompozytorowi do kreacji ciepłego brzmienia, które oddaje radość, jaką „heaven” i „byway” dają podróżnikowi. (Vide: Przykład nutowy 3-1-2)



Przykład nutowy 3-1-2

Podczas śpiewania melodii „b” w taktach 13-16, wokalista powinien wejść z dynamiką *piano* i narracyjnym tonem. W takcie 16, fortepian, za pomocą oscylujących schematów

oktawowych, ilustruje falowanie „river”, a w partii wokalne mamy crescendo, aby wyrazić zmienne koleje losów podróżnika. Następnie, w takcie 17, kompozytor w partii wokalne wprowadza melodię części „c”, a tonacja zmienia się na e^b -moll. To pierwszy moment w utworze, kiedy pojawia się dynamika *forte*, co podkreśla niezachwianą wiarę podróżnika, a w takcie 20 dynamika dramatycznie spada do *pianissimo*. Wokalista śpiewa „There’s the life for ever” z dynamiką *piano*, kładąc nacisk na słowo „for”, aby podkreślić emocję konstatacji. Ostatnia fraza nawiązuje do motywu z wstępu. (Vide: Przykład nutowy 3-1-3)

Przykład nutowy 3-1-3

Sekcja A1

Takty 27–42 to sekcja A1. Melodia, rytm i ton emocjonalny użyte w tej sekcji są mniej więcej takie same jak w sekcji A. Różnica polega na tym, że na początku tej sekcji partia wokalna nie jest już wykonywana *risoluto*, lecz staje się *piano*, co oznacza, że sposób śpiewu powinien różnić się od tego w sekcji A. Kompozytor, używając dynamiki *pianissimo*, oddaje w tej części drżenie z zimna podróżnika pod powiewem zimowego wiatru, przy czym ton głosu staje się coraz słabszy.

Sekcja B

Sekcje 44-59 stanowią część B, w której tonacja zmienia się na e-moll. Na początku tej frazy zaznaczono termin *animando*, co oznacza, że ta część powinna być wykonana z bardziej żywiołowym emocjonalnie śpiewem, opisując podróżnika, który mimo ataku zimnego wiatru, nadal będzie kontynuować swoją wędrówkę. W tej sekcji, kompozytor używa ciągłych wzorów melodycznych wznoszących się w górę, symbolizując niezachwianą odwagę podróżnika w obliczu przeciwności losu i jego determinację do walki. Partia wokalna powraca w trzeciej części taktu 44, śpiewając melodię „d”. W tym miejscu zaznaczono termin *robustamente* (stabilnie), co pokazuje nieugiętość podróżnika wobec losu. W takcie 48 fortepian wykonuje wznoszące się akordy łamane, będące tercjami wielkimi w tonacji E-dur. Kompozytor chce w ten sposób, za pomocą jasnego brzmienia, oddać optymistyczną i pozytywną postawę podróżnika. (Vide: Przykład nutowy 3-1-4)

Przykład nutowy 3-1-4

W takcie 53 wokalista śpiewa melodię „e”, przy czym dynamika zmienia się na *mezzo-forte*. Partia fortepianu, grana ósemkami, nadaje muzyce poczucie płynności. W tym miejscu potrzebna jest zmiana koloru głosu, aby śpiew był bardziej płynny i spójny. Kompozytor, używając dużych tercji akordów w taktach 53 i 55, tworzy jasne brzmienie, które oddaje białe barwy oszronionych pól oraz poczucie bezpieczeństwa, jakie daje ciepło ogniska.

(Vide: Przykład nutowy 3-1-5)



Przykład nutowy 3-1-5

W taktach 56-57, fortepian gra wzory melodyczne wznoszące się o oktawę z narastającą dynamiką, od *mezzo-forte* do *forte*. W takcie 57 zaznaczono wskazówkę *ancora animando*, co ukazuje niezłomną determinację wędrowca. Śpiewak powinien zaśpiewać melodię w dynamice *forte* i powrócić do pierwotnego tempa w takcie 60. Takty 61-64 stanowią interludium, w którym dynamika fortepianu stopniowo maleje, prowadząc atmosferę utworu z emocjonalnego wzburzenia do spokoju i łagodności. Lewa ręka kontynuuje grę akordów zasadniczych - podobnych do tych z preludium, co przypomina stabilny krok wędrowca.

(Vide: Przykład nutowy 3-1-6)

Przykład nutowy 3-1-6

Sekcja A2

Takty 65-80 to sekcja A2, będąca odtworzeniem drugiej części tekstu, z melodią mniej więcej taką samą, jak w sekcji A1. W taktach 65-67 wokalista wykonuje melodię a w sposób mówiony, z dynamiką *panissimo*, słabszą niż w sekcji A1, tworząc kontrast. To tak, jakby podróżnik z pieśni szeptał o swoich marzeniach zimnemu wiatrowi. Takty 75-77 są kulminacją całego utworu, gdy wokalista śpiewa frazę muzyczną z głośnością *fortissimo*, podkreślając niezmienną ideę i determinację w sercu wędrowca. Następnie, w taktach 77-78, dynamika stopniowo zmniejsza się do *pianissimo*, a na zakończenie śpiewana jest fraza „And the road below me”, przy akompaniamencie akordów zasadniczych (TD) przypominających dźwięk kroków.

Przy opracowywaniu własnej koncepcji wykonawczej *Songs of Travel* inspirowałem się w dużej mierze wykonaniem tego cyklu przez słynnego barytona Bryna Terfela⁶², kiedy śpiewałem *Songs of Travel*. To co mnie urzekło w tym wykonaniu to umiejętność pozostawania w doskonałej równowadze pomiędzy eksponowaniem partii wokalne a wkomponowywaniem jej w całościową fakturę muzyczną utworu. Podczas śpiewania tego utworu należy bowiem zadbać zarówno o równowagę głośności, jak i o prowadzenie fraz, aby uniknąć rywalizacji między głosami, co skutkowałoby utratą muzycznego i poetyckiego znaczenia. Szczególną uwagę należy zwrócić na wyrazistość słów i wyeksponowanie schematu rymów. Pierwsza i druga zwrotka tego utworu wymagają od wokalisty zdecydowanej i dokładnej prezentacji tekstu, ale nie używania zbyt dużej głośności. Trzecia zwrotka, z muzycznymi zmianami tonalnymi i poetyckimi zwrotami, jest śpiewana stosunkowo głośno, dla podkreślenia groźnej zimowej aury opisywanej w wierszu. Czwarta zwrotka, w dynamice piano, w quasi melorecytatywnej artykulacji subtelnie dookreśla samotność wędrowcy.

3.3.2 *Let Beauty Awake*

⁶² *Songs of Travel* (Jason Pano, 18 grudnia 2012 r., dostęp 6 września 2024 r. o godz. 10:00), <https://www.youtube.com/watch?v=P1CECNAAt8D8&list=PLu2XYWyc8jSswvKpOdiw7SbvaTwTuoyHq>

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Let Beauty awake in the morn from beautiful dreams, Beauty awake from rest! Let Beauty awake For Beauty's sake, In the hour when the birds awake in the brake, And the stars are bright in the west! Let Beauty awake in the eve from the slumber of day, Awake in the crimson eve! In the day's dusk end When the shades ascend, Let her wake to the kiss of a tender friend, To render again and receive!	Gdy Piękność się budzi o poranku, z cudownych snów, gdy budzi się ze spoczynku, Niech wstanie, by podziwiać jej urodę, W godzinie, gdy ptaki budzą się w zaroślach, i gwiazdy są jasne na zachodzie! Niech też Śliczna się budzi wieczorem z popołudniowej drzemki, niech ocknie się w purpurowym zmierzchu! W szarości dnia co ma się ku końcowi, Gdy cienie się wznoszą, niech się ocknie dla pocałunku czulego przyjaciela, By go ponownie otrzymać i oddać!
---	---

2) Budowa utworu

Zgodnie z treścią tekstu i formą muzyczną, pieśń tę można podzielić na części A i A1. Metrum to 9/8, z dwoma taktami w metrum 6/8, w tonacji c[#]-moll i tempie *Moderato*. Schemat budowy formalnej przedstawia poniższa tabela:

Preludium	1	c [#] -moll
A	2-11	
Interludium	11-14	
A1	15-24	
Koda	24-29	

3) Analiza muzyczna

Preludium

Takt 1 jest preludium, w którym fortepian gra ciągłą serię trzydziestek dwójek z dynamiką *poco forte*, tworząc wzór melodyczny, który wiruje nieprzerwanie. Zakres od najniższej do najwyższej nuty rozciąga się na 17 stopni, co kompozytor wykorzystuje do

wykreowania onirycznego klimatu. Jest to motyw przewodni a, zbudowany na akordzie czwartego stopnia w c[#]-moll. (Vide: Przykład nutowy 3-2-1)



Przykład nutowy 3-2-1

Sekcja A

Takty 2-11 to sekcja A, opisująca scenę przebudzenia „Piękności” (ukochanej) o świcie. Wokalista wchodzi w trzeciej części taktu 2 z dynamiką *poco forte*, śpiewając frazę „a”. Choć zastosowano dynamikę *poco forte*, zważywszy na nastrój utworu, głośność nie powinna być zbyt mocna. Należy śpiewać tak, jakby wyznawało się uczucia ukochanej osobie. Fortepian kontynuuje grę motywu melodycznego w formie figury wirującej (powtarzane *arpeggia* wznosząco-opadające). W taktach 2-3, fraza wokalna zawiera motywy melodyczne oparte na progresjach, co według autora, jest próbą stworzenia przez kompozytora pewnego rodzaju mglistej (onirycznej) atmosfery. W takcie 4 po raz pierwszy pojawia się akord toniczny c[#]-moll I stopnia, symbolizujący przebudzenie „Piękności” ze snu. Następnie, przy użyciu jasnych brzmień akordów VI i III stopnia, przedstawiona jest pogodna atmosfera chwili przebudzenia. (Vide: Przykład nutowy 3-2-2)

Przykład nutowy 3-2-2

W takcie 5 fortepian wykonuje motyw „b” w formie *arpeggio* wznoszącego się, malując obraz „Piękności”, która jak kwiat rozkwita, emanując witalnością skierowaną ku górze. Ten wzór melodyczny pojawi się ponownie w sekcji A1. W takcie 5 wokalista śpiewa z dynamiką *forte* melodię „b” oraz melodię „b1”, przy czym partia fortepianu w górnej linii prawej ręki jest zgodna z melodią wokalną, a lewa ręka gra motyw a w szesnastkach. Do tego momentu w utworze linie melodyczne wokalu opierały się na wzorcach progresywnych, aż do taktu 5, gdzie przy słowie „beauty” kompozytor użył szerokiego skoku o sekstę, aby pokazać, że „piękność” obudziła się ze snu, tworząc kontrast w stosunku do wcześniejszych fraz. W takcie 9, wewnętrzna partia prawej ręki fortepianu, grając z malejącą dynamiką, wykonuje motyw zstępujący, sugerując nadejście nocy. Następnie wokalista śpiewa w dynamice *piano* melodię „c”. Kompozytor, przy pomocy słów „stars are bright” i melodyjnych wzorców progresywnych wznoszących się ku górze, maluje obraz gwiazd migoczących na nocnym niebie, kładąc nacisk na słowo „bright”. (Vide: Przykład nutowy 3-2-3)

Przykład nutowy 3-2-3

Sekcja A1

Takty 14-24 stanowią sekcję A1, opisującą „Piękność”, która ponownie budzi się ze snu o zmierzchu, gdy światło dnia zmienia się z jasnego na wieczorny czerwony blask, stopniowo przechodząc w noc. Kompozytor chce w tym miejscu przedstawić atmosferę stopniowo ciemniejącego nieba i ciszę otaczającego świata. W tej części melodyka wokalna jest w dużym stopniu podobna do części A, natomiast w partii fortepianowej motyw wirujący a zmienia się w motyw wzrastający b. W tej sekcji wykonanie powinno być wyraźnie kontrastujące z dynamiką w stosunku do części A. W części A1 znajdują się dwa oznaczenia *piano*, co oznacza, że cała sekcja powinna być wykonana z dynamiką mniejszą niż poprzednia, z bardziej łagodnym tonem, aby podkreślić spokój nocy. Partia wokalna pojawia się w trzeciej części taktu 15. Kompozytor dodaje tutaj termin *tranquillo*, aby za pomocą łagodnego brzmienia przedstawić urodę namiętnej chwili. W taktach 18-20, wokalista śpiewa melodię „b” z dynamiką *mezzo-piano sonore*, podkreślając konieczność zachowania jakości brzmienia pomimo dynamiki *piano*. Akcenty powinny być położone na słowach „days” i „shades”. (Vide: Przykład nutowy 3-2-4)

Przykład nutowy 3-2-4

Kluczowym aspektem tej pieśni jest płynność melodii i poetycka ekspresja, nawet w mocnym *forte*, dlatego starałem się nie używać zbyt dużej ekspresji wyrazowej czy to emocjonalnej czy dynamicznej. Miękka i delikatna artykulacja tekstu jest tu najbardziej oczekiwana, a atłasowa, pełna uczucia barwa jest najlepszym sposobem wyrażenia intencji poety i kompozytora.

3.3.3 The Roadside Fire

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

I will make you brooches and toys for your delight, Of bird-song at morning and star-shine at night. I will make a palace fit for you and me, Of green days in forests and blue days at sea.	Zmajstruję Ci broszki i zabawki by cię uszczęśliwić, Z porannego śpiewu ptaków I blasku gwiazd nocą. Pałac zbuduję, taki wprost dla nas, Z dni zielonych w lesie i niebieskich na morzu.
I will make my kitchen,	Dla siebie zbuduję kuchnię,

And you shall keep your room, Where white flows the river and bright blows the broom; And you shall wash your linen, and keep your body white In rainfall at morning and dewfall at night.	A ty dostaniesz komnatę, Gdzie białym nurtem płynie rzeka. i jasno kwitnie żarnowiec; Gdzie będziesz prać swą bieliznę . I dbać o swe ciało czyste, W deszczu porannym i nocnej rosie.
And this shall be for music when no one else is near, The fine song for singing, the rare song to hear! That only I remember, that only you admire, Of the broad road that stretches and the roadside fire.	I to będzie muzyką której nikt inny nie słucha Piękną pieśnią do nucenia Wyjątkową pieśnią do słuchania. Którą tylko ja pamiętam i tylko Ty podziwiasz O drodze, co się szeroko rozpościera i o przydrożnym ognisku też.

2) Budowa utworu

Utwór ten ma budowę trzyczęściową prostą: A, A1 i B, z metrum 4/4, z wyjątkiem jednego taktu w metrum 3/4. Części A i A1 są w tonacji D^b-dur, w części B następuje przejście do E-dur, a w kodzie powrót do D^b-dur. Tempo utworu określone jest jako *Allegretto*. Budowę formalną pieśni przedstawia poniższa tabela:

Preludium	1-2	D ^b -dur
A	3-18	
Interludium 1	18-21	
A1	22-37	
Interludium 2	37-40	
B	40-59	E-dur
Koda	59-63	D ^b -dur

3) Analiza muzyczna

Preludium

Takty 1-2 stanowią preludium oznaczone wykonawczo sugestią *leggiero*. Fortepian gra delikatne dwudźwięki w *piano*, sugerujące dźwięk trzaskającego drewna w płomieniach przydrożnego ogniska, będące głównym motywem muzycznym.

Sekcja A

Takty 3-18 to sekcja A, opisująca scenę, w której podróżny patrzy w ogień na poboczu drogi, myśląc o obietnicy złożonej swojej kochance. Wokalista śpiewa melodyjnie „a” i „b” od taktu 3 do 10, jakby wspominając przeszłość, podczas gdy fortepian kontynuuje delikatne skoki w dźwiękach motywu a. Kompozytor oznacza wokalizę jako *poco scherzando* (lekko żartobliwe), podkreślając, że wędrowiec wytwarza małe przedmioty dla swojej ukochanej z radością i ekscytacją.

(Vide: Przykład nutowy 3-3-1)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is in treble clef, and the piano part is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The mood is 'poco scherzando'. The piano part is marked 'p leggiero'. The score includes lyrics: 'I will make you brooches and toys for your delight, Of bird-song at morning and star-shine at night.' Red boxes highlight specific musical motifs and dynamics. The first box is labeled 'motif' and the second 'poco scherzando'. The third box is labeled 'p leggiero' and the fourth 'simile'. The fifth box is labeled 'b'.

Przykład nutowy 3-3-1

Struktura partii fortepianu w taktach 11 zmienia się z lekkich skoków na mocne, ciągle frazowanie. Wokalista śpiewa melodyjnie temat „a1” z dynamiką *mezo-forte*, jakby obiecywał ukochanej coś ważnego. Figuracje partii fortepianu wznoszą się w górę, jakby podróżnik budował stopniowo pałac dla swojej ukochanej. Kolejnym krokiem jest zmiana dynamiki w melodii „c”. Na słowie „green” głośność zmienia się na *piano*, co należy wykonawczo uwzględnić. Partia fortepianu w taktach 16-17 imituje falowanie powierzchni morza, na bazie ostinatowych, sekundowych motywów, zgodnie z tekstem poetyckim.

(Vide: Przykład nutowy 3-3-2)

The image shows a musical score for a song. The top system (measures 11-14) features a vocal line with a crescendo and a1 marking, and a piano accompaniment with a legato crescendo. The bottom system (measures 15-18) features a vocal line with a piano (p) marking and a piano accompaniment with a piano (pp) marking. Red boxes highlight specific melodic phrases in both parts.

Przykład nutowy 3-3-2

Sekcja A1

Dźwięki fortepianu w taktach 20-37 tworzą sekcję A1, która skupia się na jego ukochanej, wyobrażanej w chwilach pełnych szczęścia i radości. W sekcji A1, melodia wokalna podąża tymi samymi tropami co w sekcji A, dlatego też wykonanie tej części powinno być podobne do wykonania sekcji A. Muzyka staje się bardziej płynna i lekka, odzwierciedlając radosny nastrój podróżnika opisywany w tekście.

Sekcja B

Takty 40-59 stanowią sekcję B, która odchodzi od pierwotnej tonacji D^b-dur na rzecz E-dur, z oznaczeniem *meno mosso*. Kompozytor, poprzez zmianę tonacji i tempa, realizuje przejście emocjonalne, opowiadając o wspomnieniach podróżnika zanurzonego w pięknych chwilach wspólnego muzykowania z ukochaną osobą. Wokalista wchodzi na czwartej mierze taktu 40, śpiewając melodię „d” z dynamiką *piano*. Interpretacja wokalna powinna kontrastować z poprzednimi fragmentami; nie jest to już skoczny i radosny ton, lecz bardziej spójny i szeroki w swoim zakresie. Fortepian, grając akordy łamane w kierunku wwyż, tworzy oniryczny nastrój. Akcent w tej frazie umieszczony jest na słowie „music”. Kiedy partia wokalna dochodzi do słów „no one else is near”, kompozytor oznacza to terminem

largamente, aby podkreślić moment, w którym podróżnik w utworze i jego ukochana są pogrążeni w kontemplowaniu siebie. (Vide: Przykład nutowy 3-3-3)

The Roadside Fire.

40 d And

41 *Meno mosso.* this shall be for mu - sic when

43 *largamente* no one else is near, The

Przykład nutowy 3-3-3

W taktach 44-47, wykonawca śpiewa melodię „e”, która stanowi kulminacyjną frazę całej kompozycji. W tych miejscach można zastosować dynamiczne crescendo, szczególnie na wyrazach „song” i „singing”, zgodnie z oznaczeniami w partyturze. W takcie 48, fortepian kontynuuje grę, prezentując tę samą melodię co wokalista, w duchu *cantando*, co stanowi adekwatne wsparcie dla frazy wokalne.

(Vide: Przykład nutowy 3-3-4)

largamente. 44 e no one else is near, The

45 fine song for sing - ing, the

47 rare song to hear! That on - ly I re -

cantando.

Przykład nutowy 3-3-4

W taktach 52-55, wokalista wykonuje melodię „c1”. W taktach 54, słowo „stretches” jest realizowane na legatowej frazie obejmującej prawie dwa takty, co kreuje obraz długiej i szerokiej drogi, jak pokazano na przykładzie partytury. Jest to długa fraza, wymagająca dobrego wsparcia oddechowego, co dla wielu stanowi wykonawczo spore wyzwanie, wszakże realizacja tej frazy w manierze *meno mosso* jest jak najbardziej uprawniona i muzycznie i interpretacyjnie. W taktach 55-58, gdy śpiewak dochodzi do końcowej frazy „and the roadside fire”, oznacza to, że wszystkie piękne wspomnienia już zniknęły, a ognisko przydrożne przywołuje podróżnika z powrotem do rzeczywistości; w tym momencie śpiewak może zrealizować słowo „fire” w dynamice *pianissimo*, oddającej najlepiej nastrój chwili. W takcie 58 tonacja zmienia się z powrotem na D^b-dur.

(Vide: Przykład nutowy 3-3-5)

Przykład nutowy 3-3-5

Szukając inspirującej koncepcji wykonawczej uświadomiłem sobie, iż należy poprzez zmianę nastawienia uzyskać wyraźny kontrast z poprzednią pieśnią zarówno w nastroju jak i w barwie, stąd jasny głos, stabilne podparcie oddechu i płynny śpiew, aby wyrazić różne nastroje wiersza. W pierwszej zwrotce pogoń podróżnika za miłością prowadzi do idei ustatkowania się. Dlatego użyłem lekkiego, ale bogatego głosu i stabilnej barwy, aby wyrazić

poetyckie znaczenie wiersza. Trzecia zwrotka wymaga silnego, pełnego głosu i jasnego tonu, aby wesprzeć punkt kulminacyjny muzyki i zmianę emocji.

3.3.4 *Youth and Love*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

To the heart of youth the world is a highway side. Passing for ever, he fares; and on either hand, Deep in the gardens golden pavilions hide, Nestle in orchard bloom, and far on the level land Call him with lighted lamp in the eventide. Thick as the stars at night when the moon is down, Pleasures assail him. He to his nobler fate Fares; and but waves a hand as he passes on, Cries but a wayside word to her at the garden gate, Sings but a boyish stave and his face is gone.	Dla serca młodości świat jest poboczem bezkresnej drogi. Które, wędrując, mija na zawsze po obu stronach Głęboko w ogrodach skrywają się złote pawilony Gnieźdzą się w kwitnących sadach i daleko na równinie przywołując zapaloną lampą o zmierzchu. Liczne jak gwiazdy nocą, gdy księżyc w nowiu, osaczają go przyjemności. Gdy zmierza ku swemu szlachetniejszemu przeznaczeniu; więc tylko macha ręką, gdy przechodzi, Przypadkowym słowem przywołuje ją w ogrodowej bramie, Zanuci tylko chłopięcą pieśń i jego twarz niknie.
--	--

2) Budowa utworu

Utwór ma strukturę trzyczęściową prostą: A, B i C. Sekcje A i B są w metrum 3/4, podczas gdy sekcja C w metrum 4/4. Tempo utworu określone jest jako *andante sostenuto* (umiarkowane tempo marszowe). Sekcja A jest w tonacji G-dur, w sekcji B następuje przejście do E-dur, a w sekcji C powrót do G-dur. Schemat budowy formalnej pieśni przedstawia poniższa tabela:

Preludium	1-5	G-dur
A	6-30	

Interludium	31-32	
B	33-44	E-dur
C	45-55	G-dur
Koda	56-63	

3) Analiza muzyczna

Preludium

W taktach 1-5, stanowiących preludium, fortepian gra naprzemiennie ósemki i tercje, tworząc w ten sposób poczucie rytmu, motyw ten przewija się przez cały utwór.

(Vide: Przykład nutowy 3-4-1)

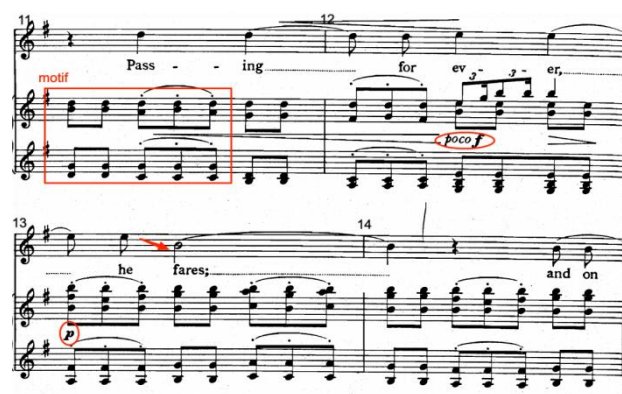


Przykład nutowy 3-4-1

Sekcja A

Takty 6-30 stanowią sekcję A, która opowiada o emocjach podróżnika z jego młodości. Jego doświadczenia są jak krajobrazy widziane z drogi – szybko zapominane, lecz światło lampy w altanie ogrodowej wzywa go, przypominając o cennych wspomnieniach. Fraza wokalna pojawia się w drugiej mierze taktu 6, na tekście „To the heart of youth the world is a highway side” z dynamiką *piano*. Należy śpiewać w spokojny i płynny sposób, podczas gdy fortepian kontynuuje naprzemienną grę ósemek i tercji. W taktach 11-12 wokalista śpiewa „passing for ever” z przedtaktem i *crescendo* - i jest to kulminacja emocjonalna sekcji A. W takcie 13 dynamika spada do *piano*. Wokalista powinien zmniejszyć ją przy słowie „he”, gdyż we frazie „he fares” melodia opada, przypominając ton westchnienia.

(Vide: Przykład nutowy 3-4-2)



Przykład nutowy 3-4-2

W takcie 16 tonacja zmienia się na C-dur, a barwa dźwięku staje się cieplejsza. Śpiewak śpiewa „Deep in the gardens golden pavilions hide”, a melodia tej frazy utrzymana jest w manierze melorecytacji, na jednej wysokości, jakby wędrowiec uśmiechał się mimowolnie do swoich pięknych wspomnień. W takcie 21 tonacja zmienia się z C-dur na e^b-moll, co sprawia, że barwa dźwięku staje się bardziej posępna. Wokalista śpiewa „and far on the level land”, a kompozytor oznacza wykonawczo ten fragment terminem „tajemniczo” (*misterioso*), przy czym zarówno wokół, jak i fortepian mają dynamikę *pianissimo*.

(Vide: Przykład nutowy 3-4-3)

Przykład nutowy 3-4-3

W takcie 24 następuje powrót do G-dur i dźwięk staje się jaśniejszy. Wokalista śpiewa „Call him with lighted lamp” z dynamiką *mezzo-forte*, akcentując słowo „call”. Fortepian akordami tercjowymi oddaje jasność i ciepło światła lampy opisane w słowach tekstu, a następnie, stopniowo cichnąc, symbolizuje powolne gaszenie światła. W takcie 27 wokalista śpiewa frazę „in the eventide” z dynamiką *piano*, przy czym słowo „eventide” wymaga zmiany dynamiki. Można wykonać *crescendo* w taktach 28-29, a w trzeciej ćwiartce taktu 29 następuje *diminuendo*. W końcowej części taktów 31-32 fortepian wykorzystuje ciągły rytm synkopowany, aby stworzyć efekt spowolnienia, torując drogę do wejścia do sekcji B.

(Vide: Przykład nutowy 3-4-4)

Przykład nutowy 3-4-4

Sekcja B

Takty 33-44 stanowią sekcję B, w której zastosowano pogodne barwy tonacji E-dur, aby opisać scenę gwiazdzistej nocy. Ta część opisuje naszego podróżnika patrzącego w gwiazdy na nocnym niebie, z sercem przepełnionym radością. W taktach 33-38 partii fortepianu, prawa i lewa ręka są w relacji rytmicznej trzy do dwóch. Triole w partii prawej ręki zdają się wyobrażać gwiazdy na niebie, gdy ćwierćnuty w najwyższej partii są jak światło rozchodzące się od gwiazd, tutaj wyrażone z głośnością *pianissimo*, co oddaje spokojną atmosferę nocy. Wokalista w taktach 33-35 śpiewa „Thick as the stars at night” płynnym i spokojnym tonem,

a od taktu 36, linia melodyczna przedstawia scenę „moon is down”, gdzie szczególny akcent pada na słowo „down”. W takcie 39 fortepian nagle z głośnością *forte* wyraża wzburzenie podróżnika, a śpiewak również powinien śpiewać „He to his nobler fate Fares” z mocną dynamiką i akcentem na słowie „Fares”. Kompozytor daje w tym miejscu wskazówkę wykonawczą w postaci znacznika „zdecydowanie i z siłą” (*risoluto*).

(Vide: Przykład nutowy 3-4-5)

The image shows a musical score for a vocal and piano duo, spanning measures 33 to 41. The key signature is E major, indicated by a red 'E major' label. The tempo/mood is marked 'Poco animando.' at the beginning. The score includes the following lyrics: 'Thick as stars at night when the moon is down Pleasures as sail him. He to his no - bler fate Fares; and but waves a'. Key annotations include: a red circle around the piano part in measure 34 marked 'pp'; a red circle around the vocal part in measure 39 marked 'f risoluto'; and a red circle around the piano part in measure 39 marked 'f risoluto.'. The score also includes markings for 'affrettando' and 'sempre cresc.' in measure 41.

Przykład nutowy 3-4-5

Sekcja C

Takty 45-55 stanowią sekcję C, w której tonacja powraca do G-dur. Ten fragment opowiada o tym, jak podróżnik przy bramie ogrodu spotyka swoją ukochaną, zwraca się do niej jednak jedną tylko jednym słowem i odchodzi. W takcie 45 tempo przyspiesza, a lewa ręka nadal gra wzór tremolo, tworząc atmosferę ekscytacji. Śpiewak, emocjonalnie i z dynamiką *fortissimo*, wykonuje „Cries but a wayside word to her at the garden gate”, co jest frazą o największym napięciu muzycznym w całym utworze. Kompozytor używa dynamiki *fortissimo*, aby pokazać wzburzenie emocjonalne podróżnika. (Vide: Przykład nutowy 3-4-6)



Przykład nutowy 3-4-6

W takcie 50 ponownie pojawia się oznaczenie (*più mosso*), a linia melodyczna partii fortepianu układa się w falisty wzór. Śpiewak wykonuje „Sings but a boyish stave” z dynamiką *piano*, przy czym może, a nawet powinien wyeksponować słowo „stave”. Kompozytor w tym miejscu wykorzystuje ciepłe brzmienie F-dur i E^b-dur, aby oddać uczucie „chłopięcości” wspomniane w tekście. W taktach 56-63 powraca tonacja G-dur i oryginalne tempo utworu. Ten fragment opisuje scenę, w której podróżnik z wiersza śpiewa swojej ukochanej, po czym odwraca się i odchodzi. Fortepian ponownie realizuje motyw rytmiczny złożony z akordów, a śpiewak śpiewa „and his face is gone”. Śpiewak może wykonać słowo „gone” w sposób zniuansowany, przy czym fraza „is gone” powinna być wykonana jeszcze słabiej niż poprzednia. W takcie 61 partii fortepianu tempo zwalnia i następuje diminuendo, jakby sugerując, że sylwetka podróżnika oddala się coraz bardziej, stopniowo znikając.

(Vide: Przykład nutowy 3-4-7)

Przykład nutowy 3-4-7

Bardzo różne klimaty w dwóch sekcjach muzycznych w tym utworze stanowią trudność w śpiewaniu tego utworu. Pierwszy wers porównuje młodość do niezakłóconej alei i kwitnącego ogrodu, a ja śpiewam go gładkim, naturalnym tonem, który zmniejsza wibracje mojego głosu. W drugiej zwrotce intensywność i znaczenie muzyki gwałtownie wzrasta, pokazując oczekiwanie na ponowną podróż oraz wzloty i upadki nastroju. W tej sekcji używam silnych emocji i głośności, aby doprowadzić muzykę do punktu kulminacyjnego. Zakończenie utworu wymaga bardzo delikatnego głosu, który powinien być wspierany oddechem, aby zminimalizować wibracje wokalne i uniknąć unoszenia się krtani, lub usztywnienia szczęki podczas śpiewania słabych nut.

3.3.5 In Dream

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

In dreams, unhappy, I behold you stand as heretofore, The unremembered tokens in your hand avail no more.	W snach, nieszczęśliwy, pamiętam cię, jak stałaś wcześniej, Niepamiętane znaki w twojej dłoni już nic nie znaczą.
--	--

No more the morning glow, no more the grace, enshrines, endears. Cold beats the light of time upon your face and shows your tears.	Poranny blask już nie rozświetla, żadna łaska nie ozdabia, nie oczarowuje. Zimno światłem czasu smaga twą twarz ukazując łzy.
He came and went. Perchance you wept awhile and then forgot. Ah me! But he that left you with a smile forgets you not.	On przyszedł i odszedł. Może płakałaś przez chwilę, by zapomnieć. Lecz, ja! Którym zostawił cię w uśmiechu, nie zapomnę o tobie.

2) Budowa utworu

Utwór ten można podzielić na dwie części: A i A1. Pierwsza i druga część tekstu znajdują się w sekcji A, natomiast trzecia część tekstu w sekcji A1. Metrum utworu to 3/4, tempo określono jako *Andantino*, tonacja to c-moll. Schemat budowy formalnej pieśni przedstawia poniższa tabela:

Preludium	1-2	c-moll
A	2-23	
Interludium	23-26	
A1	26-39	
Koda	39-45	

3) Analiza muzyczna

Preludium

W taktach 1-2, będących wstępem, fortepian rozpoczyna z lekkim opóźnieniem w pierwszym takcie, środkowym głosem, realizowanym unisono na jednej nuci w charakterystycznym dla tej pieśni motywie synkopowym. Jest to motyw rytmiczny przewijający się przez cały utwór. Kompozytor, wykorzystując niestabilność rytmu synkopowego, tworzy uczucie onirycznej, ulotnej atmosfery, co również symbolizuje upływający czas.

Sekcja A

W taktach 2-23, będących częścią A, opisujących nieszczęśliwy nastrój kreowany jego niespokojnymi snami, kompozytor używa licznych melodii opartych na półtonach, co oddaje wewnętrzny niepokój wędrowca. Całość utworu ma raczej mroczny wydźwięk, dlatego wykonawca powinien zachować spokojny i melancholijny ton podczas śpiewania. W taktach 2-3, wykonawca powinien wejść w trzeciej mierze z dynamiką *piano* śpiewając „In dreams, unhappy, I behold you stand as heretofore”, by następnie stopniowo zwiększyć głośność do momentu „dreams”, a następnie stopniowo ją zmniejszyć w „unhappy”, w podobny sposób postępując w kolejnej frazie. W tej frazie najwyższy dźwięk prawej ręki fortepianu jest taki sam jak w melodii wokalne, a lewa ręka gra niskie dźwięki w formie motywu chromatycznego, tworząc atmosferę niestabilności i mroku, czego przykład możemy zaobserwować na ryc.

(Vide: Przykład nutowy 3-5-1)

The image shows a musical score for voice and piano. The tempo is marked 'Andantino'. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: 'In dreams un - hap - py. I be - hold you stand as here - to - fore: The un - remember'd to - kens in you'. A red box highlights a chromatic motif in the piano's left hand, consisting of a descending sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Another red box highlights a similar motif in the piano's right hand, consisting of a descending sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Przykład nutowy 3-5-1

W takcie 14 umieszczono znacznik „trochę emocjonalnie” (*poco animato*). Śpiewak śpiewa z narastającą siłą „No more the morning glow, no more the grace”, z akcentem na „glow” i „grace”. W taktach 15 i 16 fortepian wykonuje motyw wznoszący w lewej ręce, wyrażając podniosły nastrój, podczas gdy partia wokalna wykonuje motyw melodyczny opadający półtonowo frazą o przygnębiającej barwie. W taktach 16-18, wokalista powinien natychmiast ściszyć głos i zaśpiewać „enshrines, endears”, a fortepian ponownie gra motyw rytmiczny w rytmie synkopowanym. Kompozytor dodał wiele znaczników chromatycznych

w taktach 14-18, powodując niestabilność tonalną i wyrażając fluktuacje emocjonalne za pomocą dość gwałtownych zmian dynamicznych. (Vide: Przykład nutowy 3-5-2)

Przykład nutowy 3-5-2

W takcie 19 pojawia się wskazówka *poco animando*, śpiewak w takcie 19 śpiewa z głośnością *forte* i melodią schodzącą chromatycznie słowa „Cold beats the light of time upon your face”, co jest punktem kulminacji emocjonalnej całego utworu, z naciskiem na słowa „cold” i „face”. Następnie można nieco zwolnić tempo na „upon your”, aby podkreślić akcent. W takcie 22, wykonawca natychmiast wykonuje diminuendo na słowach „your tears”, realizując wskazówkę kompozytora: *smorzando* (stopniowo zwalniając i ścisząc), kreując obraz smutnej twarzy ukochanej, zalanej łzami. (Vide: Przykład nutowy 3-5-3)

Przykład nutowy 3-5-3

Takty 26-39 stanowią sekcję A1, która opowiada o zamiarze podróżnika opuszczenia ukochanej. Po wybuchu płaczu, ukochana być może zapomni o nim, co niesie ze sobą emocje smutku i bezsilności. Wokalista wchodzi w trzeciej części taktu 26, interpretując frazę od crescendo do diminuendo, imitując niezdecydowane kroki opisane w słowach „He came and went”. W taktach 31-32, śpiewak śpiewa „and then forgot” z dynamiką *pianissimo* i spowalniając tempo. Można osłabić końcową sylabę słowa „forgot”, aby wyrazić uczucie utraty i zapomnienia.

W takcie 33, dynamika zarówno w partii wokalne, jak i fortepianowej dramatycznie zmienia się z poprzedniego *pianissimo* na *forte*. Wokalista śpiewa „Ah me!” z melodią opadającą o sekundę, niczym westchnienie, podczas gdy fortepian, tercjami zmniejszonymi, tworzy dysonans podkreślający wewnętrzny ból podróżnika. Następnie wokalista śpiewa „But he that left you with a smile” z melodią schodzącą chromatycznie w dół, przy czym słowo „smile” w tekście jest śpiewane *diminuendo* podczas opadania linii melodycznej. W takcie 37, wokalista śpiewa „forgets you not” z głośnością *pianissimo*, przy czym ta fraza zawiera zmianę dynamiki, crescendo na „forgets”, a następnie diminuendo na „you not”. Fortepian gra motyw rytmiczny z nutami przejściowymi w interwałach tercji i sekund, przypominając przesuwanie się wskazówek zegara minuta po minucie. (Vide: Przykład nutowy 3-5-4)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano accompaniment is in the same key and time. The score includes the following lyrics: "Ah me! but he that left you with a smile for - gets you". The score is annotated with "a tempo." at measure 33, "p" (piano) at measure 36, "morendo." and "pp" (pianissimo) at measure 37, and "colla voce." at measure 38. A red box highlights a rhythmic motif in the piano part at measure 37, labeled "motif".

Przykład nutowy 3-5-4

Utwór podzielony jest na dwie główne części. Na początku utworu kompozytor wykorzystuje w ostinato motyw synkopy, by zasugerować śpiewakowi uchwycenie pożądanej

emocji. Zaśpiewałem pierwszą sekcję ciemniejszym, spójnym tonem, aby wyrazić uczucie niepokoju i nieszczęścia. W drugiej sekcji kompozytor używa szybszej skali chromatycznej w dół, aby stworzyć niezwykle napięty nastrój. Tutaj użyłem pełnej głośności, silnego rezonansu i precyzyjnej intonacji, aby zoptymalizować napięcie i kontrast wymagany w tej sekcji.

3.3.6 *The Infinite Shining Heavens*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

The infinite shining heavens Rose, and I saw in the night, Uncountable angel stars Showering sorrow and light.	Nieskończone, lśniące niebo, rozpostarte szeroko widziałem nocą, Miriady anielskich gwiazd Posypane smutkiem skrzyły się.
I saw them distant as heaven, Dumb and shining and dead, And the idle stars of the night Were dearer to me than bread.	Widziałem je równie odległe jak niebo, Nieme, lśniące i martwe, A przecie owe bezczynne gwiazdy nocy cenniejsze mi były niż chleb
Night after night in my sorrow The stars looked over the sea, Till lo! I looked in the dusk And a star had come down to me.	Noc w noc smutkiem moim przeglądały się w oceanie Aż oto! Spojrzałem w mrok I gwiazda zstąpiła do mnie.

2) Budowa utworu

Pieśń ma budowę trzyczęściową, repryzową: A, B, A1, z metrum zmieniającym się między 3/2 a 2/2, tempo określone jako *andante sostenuto*, zaś tonacja to d-moll. Budowę utworu przedstawia poniższy schemat:

Preludium	1-2	d-moll
A	2-12	
Interludium 1	12-13	
B	14-28	
Interludium 2	29-33	
A1	34-45	

Koda	46-47	D-dur
------	-------	-------

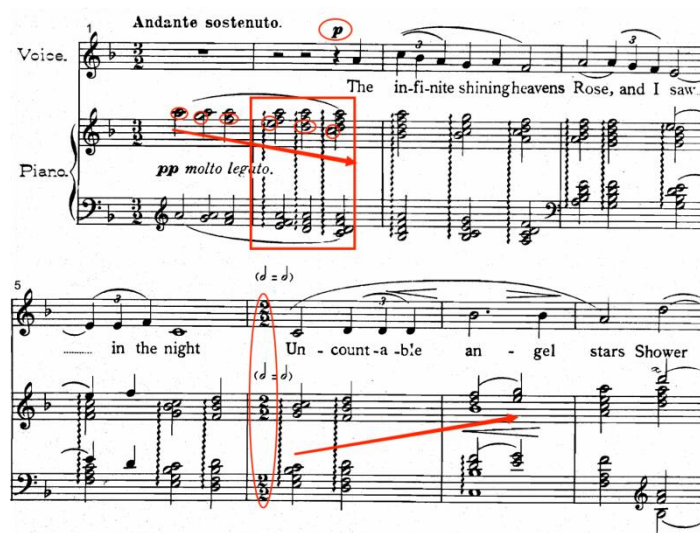
3) Analiza muzyczna

Preludium

W taktach 1-2 znajduje się część wstępna, gdzie lewa i prawa ręka fortepianu grają ten sam pochód akordów w oktawie, symbolizujący zapadającą noc. W drugim takcie fortepian zaczyna grać akordy w formie arpeggia, co ma oddać efekt migotania gwiazd na niebie i jest to dominująca faktura w całym utworze. (Vide: Przykład nutowy3-6-1)

Sekcja A

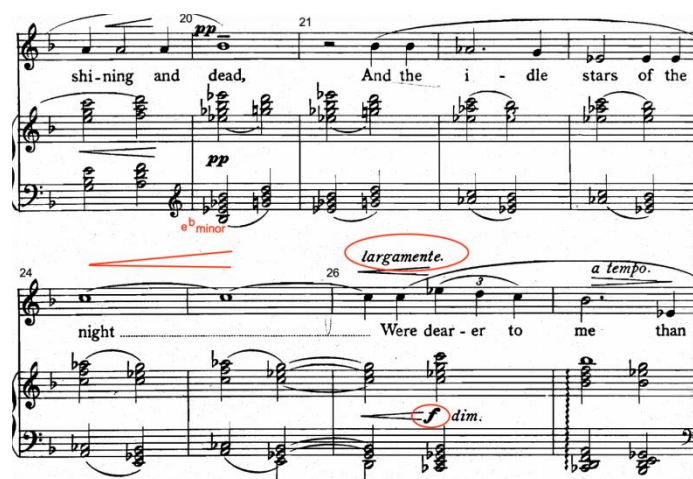
Sekcja A, obejmująca takty od 2 do 12, jest utrzymana w tonacji d-moll, charakteryzując się melancholijnym i posępnym brzmieniem. Opowiada o podróżniku w utworze, który nocą obserwuje migotanie gwiazd na niebie, a światło, które one emitują, niesie ze sobą smutek. W całej tej sekcji, fortepian kontynuuje malowanie obrazu skrzących się gwiazd na niebie poprzez wspomnianą już fakturę akordów arpeggio. Kompozytor zwiększa płynność fraz za pomocą triol, dodając do utworu element ruchu. Partia wokalna pojawia się w połowie trzeciej miary drugiego taktu i należy ją realizować miękką barwą w dynamice piano „The infinite shining heavens Rose, and I saw in the night”, kładąc nacisk na słowa „infinite” i „Rose”. W szóstym takcie metrum zmienia się z 3/2 na 2/2, przyspieszając nieco rytm muzyki. Fortepian, ze swoimi nieustannie wznoszącymi się *arpeggiami*, symbolizuje wzburzone emocje podróżnika. Wokalista w szóstym takcie śpiewa „Uncountable angel stars showering sorrow and light”, wzmacniając frazę poprzez crescendo, z naciskiem na „Showering”, a na „light” gdzie z kolei pojawia się *diminuendo*. (Vide: Przykład nutowy3-6-1)



Przykład nutowy3-6-1

Sekcja B

Takty 14-29 tworzą sekcję B, opowiadającą o tym, że chociaż gwiazdy na niebie są dla podróżnika tak odległe, jakby były częścią nieba, to jednak mają dla niego większe znaczenie niż chleb, który znajduje się tuż przed nim. W tej części utworu fortepian nie gra akordów w formie *arpeggio*, ale używa stabilnych wzorów akordowych, tworząc atmosferę spokoju i stabilności. Wokalista wchodzi w drugiej mierze taktu 14, śpiewając „I saw them distant as heaven” z dynamiką *piano* i akcentem umieszczonym na słowie „saw”. W dwudziestym takcie tonacja zmienia się z d-moll na e^b-moll, a barwa dźwięku staje się nieco cieplejsza, co stanowi zmianę emocjonalną w porównaniu z sekcją A. Podróżnik dostrzega nadzieję w migotaniu gwiazd. W drugiej mierze dwudziestego pierwszego taktu, wokalista śpiewa „And the idle stars of the night” z głośnością *pianissimo*. Kompozytor przedłuża wartość czasową na słowie „night”, co oddaje znaczenie długiej, nieskończonej nocy, a wokalista również powinien wykonać na tej frazie *crescendo*. W dwudziestym szóstym takcie, wokalista śpiewa „Were dearer to me than bread” realizując *crescendo*. Kompozytor nad słowami „dearer to” umieszcza oznaczenie *largamente* (szeroko), podkreślając emocję pociechy duchowej, którą gwiazdy przynoszą podróżnikowi. (Vide: Przykład nutowy3-6-2)



Przykład nutowy3-6-2

Sekcja A1

Sekcja A1, obejmująca takty od 34 do 45, wraca do tonacji d-moll, a metrum zmienia się z 2/2 z powrotem na 3/2. Ta część opisuje, jak podróżnik w utworze patrzy na gwiazdy na nocnym niebie, spędzając każdą noc w smutku, gdy nagle zostaje zaskoczony widząc spadającą w jego kierunku gwiazdę, co jest dla niego długo oczekiwaną pociechą. W trzydziestym piątym takcie, wokalista śpiewa „Night after night in my sorrow, The stars looked over the sea” melancholijnym tonem z dynamiką *piano*. Fortepian w tej części także nie realizuje akordów w formie arpeggia, a interwały między dźwiękami często mają stabilne, stopniowe relacje, co oddaje poczucie nocnej ciszy oraz spokojnego obrazu powierzchni morza.

(Vide: Przykład nutowy3-6-3)

Przykład nutowy3-6-3

W trzydziestym siódmym takcie, metrum zmienia się na 2/2, co przyspiesza rytm frazy. W trzydziestym ósmym takcie, kompozytor sugeruje sposób realizacji oznaczeniem *animando* (ożywiając), co wyraża niezwykle podekscytowanie podróżnika, który widzi, jak jedna gwiazda spada w jego kierunku przez ciemność. Podmiot liryczny śpiewa „Till lo! I looked in the dusk, And a star had come down to me” – w tej frazie melodia ma strukturę melorecytacji, co powinno być śpiewane z ekscytacją, z akcentem na słowie „down”. Na końcu, na słowie „me”, należy wykonać najpierw *crescendo*, a następnie natychmiast przejść do *diminuendo*. Fortepian w tym miejscu powraca do akordów realizowanych *arpeggio*, ilustrując niekończące się migotanie gwiazd. (Vide: Przykład nutowy3-6-4)

Przykład nutowy3-6-4

W przeciwieństwie do poprzednich pieśni, które wymagają większej głośności, ta wymaga od wokalisty ostrożnego kontrolowania głośności, aby nie zniszczyć delikatności tekstu w jego strukturze i warstwie znaczeniowej, z powodu zbyt dużej głośności. Trudnym i godnym uwagi momentem jest ostatnie „me” w końcowej linijce. Realizując ten fragment, pozwoliłem aby intensywność głośności wzrosła na chwilę do *forte*, ale potem spadła do *pianissimo*, kreując tym samym efekt westchnienia.

3.3.7 *Whither must I Wander*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Home no more home to me, Whither must I wander? Hunger my driver, I go where I must. Cold blows the winter wind over hill and heather; Thick drives the rain, and my roof is in the dust. Loved of wise men was the shade of my roof-tree. The true word of welcome was spoken in the door Dear days of old, with the faces in the firelight, Kind folks of old, you come again no more. Home was home then, my dear, full of kindly faces, Home was home then, my dear, happy for the child. Fire and the windows bright glittered on the moorland; Song, tuneful song, built a palace in the wild. Now, when day dawns on the brow of the moorland, Lone stands the house, and the chimney-stone is cold. Lone let it stand, now the friends are all departed, The kind hearts, the true hearts, that loved the place of old. Spring shall come, come again, calling up the moorfowl,	Skoro dom nie jest już dla mnie domem Dokąd tedy mam się udać? Głód mym przewodnikiem, Więc idę tam, dokąd muszę. Zimny zimowy wiatr wieje ponad wzgórzami i wrzosowiskiem; Deszcz pada gęsto, A mój dach jest w ruinie. Mądrzy ludzie kochali zacisze mego domu. I przyjazne słowo witało w progu mego domu Stare, dobre czasy, W cieple domowego ogniska Przyjaciele z dawnych czasów Już tam nie zawitają. Dom był wtedy jeszcze domem, moja droga, Pełnym życzliwych twarzy, Tak, dom był domem, moja droga, Pełnym dziecięcego szczęścia. Ogień kominka i jasne okna Błyszczały z dala na wrzosowiskach; Pieśń, melodyjna pieśń, Zbudowała ten pałac na pustkowiu. Teraz gdy wschodzi świt nad horyzontem wrzosowiska, Opuszczony dom stoi samotny, Z wystygłym kominem. Zostawmy go takim samotnym, Bez przyjaciół, którzy odeszli, Życzliwych, dobrych, szczerych serc, Które kochały to miejsce od dawna. Przecież wkrótce znów zawita Wiosna, Budząc wrzosowiskowe ptactwo,
---	--

Spring shall bring the sun and rain, bring the bees and flowers; Red shall the heather bloom over hill and valley, Soft flow the stream through the even-flowing hours; Fair the day shine as it shone on my childhood; Fair shine the day on the house with open door. Birds come and cry there and twitter in the chimney But I go for ever and come again no more.	Przyjdzie i przyniesie słońce i deszcz, Przyniesie pszczoły i kwiaty; Czerwonią wrzosów zakwitnie dolina i wzgórza, Łagodnie zaszemrze Strumień Do wtóru leniwie płynącym godzinom; I wrócą pogodne dni Zupełnie jak za czasów mojego dzieciństwa; I jasne niebo nad domem co zaprasza przez otwarte drzwi. I znowu w kominku ćwierkać będą ptaki, Lecz ja odchodzę, na zawsze, by nigdy nie powrócić.
---	---

2) Budowa utworu

Utwór to klasyczna pieśń stroficzna, w której materiał muzyczny ulega lekkim przetworzeniom przy kolejnych powtórzeniach: A, A1, A2. Metrum utworu to 4/4, tempo określone jako *Andante*, a główne tonacje to E^b-dur i c-moll. Schemat budowy formalnej został przedstawiony w poniższej tabeli:

Preludium	1-2	E ^b -dur
A	3-20	E ^b -dur→c-moll→E ^b -dur
Interludium 1	20-21	E ^b -dur
A1	22-39	E ^b -dur→c-moll→E ^b -dur
Interludium 2	39-40	E ^b -dur
A2	41-58	E ^b -dur→c-moll→E ^b -dur→ c-moll

3) Analiza muzyczna

Preludium

W taktach 1-2 znajduje się wstęp, gdzie fortepian gra motyw w relacji interwałów tercji równoległych. Cała kompozycja rozwija się w oparciu o ten motyw. Dynamika maleje od *forte* do *piano*, z uczuciem wątpliwości i niepokoju, zgodnie z tematem.

Sekcja A

Sekcja A, obejmująca takty od 3 do 20, opowiada o niepokoju podróżnika wobec nieznanej przyszłości. Domy i przyjaciele z przeszłości już nie istnieją, a on znajduje pewne pocieszenie jedynie w cieniu drzew. Wykonawca śpiewa melodię „a” i melodię „b” przy głośności *mezzo-forte* w takcie 3. Podczas śpiewania tych dwóch linii melodycznych, wokalista powinien zachować poczucie płynności. Kompozytor używa ćwierćnut na początku i na końcu frazy i ósemek w środkowej części, co nadaje zdaniu dynamikę od wolniejszego tempa do szybszego, a następnie z powrotem do wolniejszego. Fortepian gra z głośnością *piano*, a prawa ręka powinna wykonywać dźwięki w sposób spójny (*legato*), grając dźwięki podwójne. Najwyższa partia w prawej ręce nakłada się na melodię wokalną. Realizację wykonawczą w trzecim takcie, kompozytor oznaczył terminem *tranquillo*, jakby podróżnik w utworze wypowiadał swoje smutne wspomnienia tonem pełnym spokoju. (Vide: Przykład nutowy 3-7-1)

The image shows a musical score for a vocal and piano duet. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The mood is 'tranquillo'. The lyrics are: 'Home no more home to me... whither must I wander? Hunger my driver, I go...where I must.' The score includes dynamic markings like 'motif', 'f', 'p', and 'legato'. Red boxes highlight specific musical phrases in both staves.

Przykład nutowy 3-7-1

W taktach 7-10, wokalista śpiewa melodię „a1”, a górny głos prawej ręki fortepianu powtarza melodię wokálną. W ósmym takcie, zarówno wokół, jak i fortepian podkreślają muzycznie słowo „hill” poprzez wzrost melodyczny, kontynuując *crescendo* do słowa „heather”, które kompozytor szczególnie wyróżnia oznaczając je głośnością *forte*. Warto wspomnieć, że słowo „heather” tłumaczone jest jako wrzos, który w Europie często używany jest jako symbol samotności, co idealnie pasuje do nastroju podróżnika w tej pieśni. Wokalista wchodzi w trzeciej mierze taktu 9, śpiewając melodię „b1”. Można tu położyć akcent na słowie „dust”. W tym miejscu dynamika ponownie stopniowo zmniejsza się do *piano*, co można interpretować jako obraz umęczonego podróżnika, który przemoknięty w deszczu, wydaje się osłabiony. (Vide: Przykład nutowy 3-7-2)

Copyright 1912 by Boosey & Co. H. 7547

Przykład nutowy 3-7-2

W takcie 11 tonacja zmienia się na c-moll, a fortepian na początku gra motywy wznoszące z dynamiką *pianissimo*, stopniowo zwiększając dynamikę do taktu 12. Wokalista śpiewa melodię „c” z „mocną” (*risoluto*) ekspresją, kładąc nacisk na słowo „shade”. Lewa ręka fortepianu prezentuje pełne brzmienie akordów oktaowych, aby wyrazić stanowczy ton, a następnie wokalista śpiewa melodię „c1” z głośnością *fortissimo*, tym samym stanowczym tonem. Ta fraza doprowadza napięcie muzyczne sekcji A do najwyższego punktu, z akcentem i najmocniejszym dźwiękiem na słowie „spoken”, a na frazie „in the door” następuje lekkie *ritardando*. Następnie fortepian natychmiast przechodzi w sekwencję gradacji zwalniającej

i ściszej oraz zmienia barwę dźwięku, jakby opowiadał o podróżniku, który wraca z pięknego snu do rzeczywistości i odkrywa swoją samotną sytuację, co sprawia, że popada w przygnębienie.

(Vide: Przykład nutowy 3-7-3)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 10 and ends at measure 12. The second system starts at measure 13 and ends at measure 15. The vocal line has lyrics: "rain and my roof is in the dust. Lov'd of... wise men was the shade of my roof-tree, The true word of welcome was spoken in the door...". The piano accompaniment has dynamic markings: *pp* (pianissimo) at measure 11, *c minor* at measure 12, *ff* (fortissimo) at measure 14, and *poco rit.* (poco ritardando) at measure 15. There are red annotations: a red box around the vocal line in measure 10, a red box around the piano line in measure 11, a red box around the vocal line in measure 13, a red box around the piano line in measure 14, and a red box around the vocal line in measure 15. There are also red circles around the *ff* and *poco rit.* markings.

Przykład nutowy 3-7-3

W taktach 16-19, tonacja wraca do E^b-dur, a wokalista śpiewa melodię „a1” z głośnością *piano*, tworząc kontrast w głośności i barwie dźwięku w porównaniu do „a1” z siódmego taktu. Chociaż akcent pada na „firelight” i jest tam crescendo, głośność w tym miejscu nie powinna być zbyt intensywna, aby nie zniszczyć nastroju. W miarę jak fortepian wykonuje diminuendo ze schodzącą melodią, wokalista śpiewa melodię „b1” z głośnością *pianissimo*. Kompozytor używa cichszych dźwięków oraz smutnych efektów dźwiękowych akordów mniejszych na VI i II stopniu, aby wyrazić smutek podróżnika wspominającego piękną przeszłość, która minęła bezpowrotnie. (Vide: Przykład nutowy 3-7-4)

The image shows a musical score for a song. The top system (measures 16-18) features a vocal melody in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'a tempo'. The first phrase of the vocal melody, 'Dear days of old...with the fa-ces in the fire - light;', is highlighted with a red box and labeled 'a1'. The second phrase, 'Kind folks of', is also highlighted with a red box and labeled 'b1'. The piano accompaniment includes markings for 'pp' (pianissimo) and 'E♭ major' with a 'vi' (viola) part indicated. The bottom system (measures 19-20) continues the vocal melody with the phrase 'old, you come a - gain no more.' and the piano accompaniment with a 'colla voce' marking.

Przykład nutowy 3-7-4

Sekcja A1

Sekcja A1, obejmująca takty od 22 do 39, głównie opowiada o tęsknocie podróżnika za ciepłem domowego ogniska z przeszłości, ale teraz w opustoszałym domu jest tylko dawno wystygły kominek, co sprawia, że czuje się smutny i samotny. W tej sekcji użyto podobnych materiałów melodycznych i rytmicznych, co w sekcji A, z jedynie drobnymi różnicami w oznaczeniach terminologicznych i znakach dynamiki. Na przykład, w sekcji A1, w takcie 22 melodia „a” („Home was home then, my dear, full of kindly faces”) nie jest oznaczona terminem *tranquillo*, w przeciwieństwie do sekcji A, co oznacza, że kolor emocjonalny tej części może, a nawet powinien, być inny. W tej części melodia a głównie opowiada o rozpamiętywaniu radosnych wspomnień z domu rodzinnego, co nadaje całości ciepłą atmosferę. Dlatego w tej sekcji wokalista powinien śpiewać z radosnym tonem, tworząc kontrast emocjonalny w stosunku do sekcji A. W taktach 37-38, melodia „b1” („The kind hearts, the true hearts, that loved the place of old”) nie jest oznaczona znakiem dynamiki *pianissimo*, w przeciwieństwie do sekcji A. Ponieważ tekst mówi o głębokiej tęsknocie podróżnika za opuszczonym domem, więc ta fraza powinna być śpiewana z większym zaangażowaniem przy dynamice *mezo-forte*.

Sekcja A2

Takty 41-59 stanowią sekcję A2, która maluje obraz nadejścia wiosny i ożywienia wszystkiego, co żyje. Kompozytor uczynił akompaniament fortepianowy lżejszym i bardziej zwinnym, a zakres dźwięków wyższym, niż w dwóch poprzednich sekcjach, naśladując budzący się do życia krajobraz wiosenny. W takcie 41 partia wokalna wtóruje atmosferze rozkwitającej wiosny, z naciskiem na słowo „come”. Falująca faktura akompaniamentu fortepianowego przedstawia scenę wiosennego wiatru wiejącego nad ziemią. Kompozytor za pomocą dynamiki *pianissimo* wyraża scenę, w której wszystko budzi się z zimowego uśpienia i zaczyna rozkwitać. Następnie wokalista śpiewa melodię „b” w tym samym tonie, kładąc akcent na czasowniku „bring”. Fortepian, korzystając z wznoszących się interwałów tercjowych, ukazuje obraz kwitnących kwiatów. W takcie 45 tonacja zmienia się na bardziej posępną c-moll, a w tekście pojawia się słowo „heather”, niosące ze sobą nutę samotności.

(Vide: Przykład nutowy 3-7-5)

Przykład nutowy 3-7-5

Takty 56-58 stanowią końcową frazę „b1”. W takcie 57 znajduje się oznaczenie *molto rall.* (bardzo zwalniając), wokalista powinien więc śpiewać z dynamiką *piano* i w bardzo wolnym tempie, aby wyrazić uczucie niechęci w momencie opuszczania ciepłego domu, jakiego doświadcza podróżnik. Akcent w tej frazie powinien zostać umieszczony na słowach „I” i „no more”. W partii fortepianu, synkopa oktawa przedstawia niepewne kroki odchodzącego w dal podróżnego. Muzyka kończy się ostatecznie akordem c-moll I stopnia, dając przyćmiony efekt dźwiękowy.

(Vide: Przykład nutowy 3-7-6)



Przykład nutowy 3-7-6

Opracowując koncepcję wykonawczą zauważyłem, iż trzy sekcje tego utworu wykorzystują prawie identyczne melodie, z niemal identyczną aranżacją mocnych i słabych stron. Cel tego utworu jest dość oczywisty, nie tylko zmiana wewnętrznego konfliktu poprzedniego utworu w głęboki smutek, ale także, daje to śpiewakom i słuchaczom nowe poczucie tego, jak ściśle poezja i muzyka są ze sobą powiązane. W dużej mierze zmiany emocjonalne w tej pieśni wynikają ze zmiennej struktury partii fortepianowej. Za każdym razem zatem sprawdzałem na ile emocje inspirowane poezją współgrają z partią fortepianową, starając się wpisać barwowo i dynamicznie swoją partią wokálną w nastrój kreowany przez pianistkę.

3.3.8 *Bright is the Ring of Words*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Bright is the ring of words, When the right man rings them, Fair the fall of songs, when the singer sings them. Still they are carolled and said, On wings they are carried, After the singer is dead, And the maker buried.	Jasny jest krąg słów, Gdy właściwy człowiek je wypowiada, Piękne jest brzmienie pieśni, Gdy śpiewak je śpiewa. I wciąż są śpiewane i przekazywane dalej, niby na skrzydłach niesione, Długo po śmierci śpiewaka, I po pochówku twórcy.
Low as the singer lies In the field of heather,	Choć dawno już leży śpiewak przykryty wrzosowiskiem,

Songs of his fashion bring The swains together. And when the west is red With the sunset embers, The lover lingers and sings, And the maid remembers.	To jego Pieśni wciąż Zbierają pasterzy razem. A gdy zachód jest czerwony Od żaru zachodu słońca, Kochanek nie śpiesząc się ją śpiewa, A dziewczę pamięta.
--	--

2) Budowa utworu

Utwór to pieśń stroficzna, dwuczęściowa, bez refrenu, gdzie materiał pierwszej zwrotki zostaje trochę przekomponowany: A i A1. Użyto w niej zmiennego metrum, głównie 3/4 i 4/4, pojawia się także metrum 5/4. Tempo określone jest jako *Moderato risoluto*, a tonacja to C-dur. Budowę formalną przedstawia poniższy schemat:

Preludium	1	C-dur
A	2-18	
Interludium	19	
A1	20-40	

3) Analiza muzyczna

Preludium

W takcie 1, stanowiącym preludium, fortepian z dynamiką *forte* wykonuje tercję wielką I stopnia w tonacji C-dur, otwierając całą kompozycję. Skoki między niskimi oktavami a wysokimi akordami I stopnia tworzą efekt echa.

Sekcja A

W taktach od 2 do 18 (sekcja A), kompozytor używa bogatej tekstury chromatycznej, aby oddać jasność i blask otoczenia opisanego w tekście. Partia wokalna wchodzi na mocną miarę w takcie 2, śpiewając melodię „a” z dynamiką *forte* i stanowczym tonem, z akcentami na słowach „Bright” i „rings”. Fortepian, zachowując zgodność z partią wokalną, gra zdecydowanie i z siłą (*risoluto*), przy czym najwyższy głos w partii prawej ręki powtarza melodię śpiewaną przez wokalistę. Lewa ręka w dolnych oktavach wzbogaca brzmienie

utworu, dodając mu głębi. Następnie wokalista śpiewa melodię „b” w ten sam sposób co frazę a, podczas gdy fortepian w trzeciej mierze taktu 7 wprowadza do akordu dźwięki chromatyczne, co wzbogaca barwy harmoniczne. Odpowiada to słowu „songs” w tekście, pokazując, jak barwa muzyczna zmienia się wraz ze słowami.

(Vide: Przykład nutowy 3-8-1)

1 Moderato risoluto a

VOICE

Bright is the ring of words..... When the right man

PIANO

risoluto

5 b

rings them, Fair the fall of songs..... when the sing-er sings them.

Przykład nutowy 3-8-1

W taktach 10-17 tonacja zmienia się na D^b-dur. Dynamika i sposób śpiewania wokalisty zmieniają się z pierwotnie stanowczego i mocnego *forte* na bardziej łagodne *mezzo-piano*, przy śpiewaniu melodii „c”. W tej frazie wokalista powinien śpiewać w bardzo spójny sposób, bez konieczności dodawania akcentów. Fortepian gra tę samą linię melodyczną co wokalista, używając interwałów tercjowych. Kompozytor w tym miejscu wskazuje, by fortepian grał *legato*, co odpowiada słowom „On wings they are carried”, pragnąc w ten sposób wyrazić poczucie płynności i unoszenia się w powietrzu. (Vide: Przykład nutowy 3-8-2)

10 mp c

Still they are ca-rolled and said- On wings they are car-ried-

14

mp legato

D major

Przykład nutowy 3-8-2

W taktach 15-18, wokalista śpiewa melodię „d” z dynamiką *piano*, a ciągle, opadające motywy melodyczne przedstawiają obraz śmierci „śpiewaka” zawarty w tekście. W tej frazie wokalista nie powinien stosować akcentów. Warto zwrócić uwagę, że przy słowach „And the maker buried” należy wykonać *ritardando*, a przy słowie „buried” można zastosować dynamikę od *crescendo* do *diminuendo*. W takcie 18 tonacja powraca do C-dur, a fortepian gra *arpeggiowany* wzór wznoszący z dynamiką *pianissimo*, symbolizujący muzyczną sublimację. (Vide: Przykład nutowy 3-8-3)

Przykład nutowy 3-8-3

Sekcja A1

Sekcja A1, obejmująca takty 20-40, opowiada o „śpiewaku”, który po śmierci zostaje pochowany na łące pełnej kwitnących wrzosów, a zapamiętane po nim pieśni towarzyszą zakochanym podczas zachodu słońca. Głośność tej sekcji to głównie *piano*, aby pokazać spokojną atmosferę spotkania pomiędzy kochankami. W taktach 20-23, wokalista śpiewa na melodię „a”(„Low as the singer lies, In the field of heather”) z dynamiką *pianissimo* i spokojnym tonem. Fortepian, również z dynamiką *pianissimo*, wykonuje akordy *arpeggiowe*, oddając spokojną atmosferę po pogrzebie „śpiewaka”. Takty 24-27 to melodia „b1”. Ta fraza jest nieco mocniejsza niż poprzednie, a akcent położono na słowie „songs”. W takcie 27 kompozytor wydłuża wartość czasową słowa „together”, aby podkreślić wzajemne towarzystwo zakochanych. Wokalista również powinien wykonać *crescendo* na słowie „together”. (Vide: Przykład nutowy 3-8-4)

Przykład nutowy 3-8-4

Takty 28-32 to melodia „c1”, którą śpiewak powinien wykonać spójnym i równym tonem. Kompozytor używa jasnego brzmienia A-dur, aby oddać ciepłe barwy zachodzącego słońca. Fortepian, za pomocą ósemkowych figuracji rytmicznych, zwiększa płynność muzyki. W taktach 31-33, melodia partii wokalne opada, symbolizując zachodzące słońce.

(Vide: Przykład nutowy 3-8-5)

Przykład nutowy 3-8-5

W taktach 34 tonacja zmienia się na D^b-dur, a atmosfera muzyki staje się bardziej łagodna. Wokalista wchodzi na trzeciej mierze taktu, nadal śpiewając melodyjną strukturę

„d1”. „The lover lingers and sings, and the maid remembers” jest śpiewane płynnym, spokojnym tonem, w dynamice *piano*. W tej części kompozytor specjalnie oznacza w partii fortepianu konieczność dobrej ekspozycji melodii (*la melodia ben marcato*), aby zasygnalizować, że fortepian powinien podkreślić linię melodyczną w wysokich rejestrach. Melodia fortepianu jest zgodna z początkową melodią wokalną „a”, tworząc wzajemne odniesienia między frazami. W taktach 38 znajduje się oznaczenie spowolnienia tempa, więc wokalista powinien zwolnić tempo podczas śpiewania drugiej części frazy, robiąc wpierw *crescendo*, następnie *decrescendo* na słowie „remembers”, a na końcu zrealizować *fermatę*, odpowiednio wydłużając ostatni dźwięk, co czytelnie kończy utwór, w tonacji C-dur.

(Vide: Przykład nutowy 3-8-6)

Przykład nutowy 3-8-6

Bright is the ring of words był pierwotnie ostatnim utworem w pierwszej wersji suit, Jej premiera odbyła się 2 grudnia 1904 roku w londyńskiej Bechstein Hall, a wykonał ją baryton Walter Creighton. Dziewiąta piosenka, *I have Trod the Upward and the Downward Slope*, została odkryta w rękopisie przez żonę Williamsa dopiero po jego śmierci, a utwór został ponownie opublikowany w 1960 roku przez Boosey & Hawkes, którzy skonsolidowali wcześniej opublikowane utwory w wersji, która jest obecnie w obiegu.⁶³ Pomiedzy tą pieśnią a poprzednią istnieje olbrzymia różnica emocjonalna. Przeskok emocjonalny jest tak duży, iż

⁶³ Kimball Carol, *Song: A Guide to Style and Literature* [M], Washington: Ps Inc, s. 313-314

można go nawet nazwać skrajnym. Dlatego, przed zaśpiewaniem tego utworu, ćwiczyłem ten emocjonalny przeskok, tak aby utwór rozpoczął się jasnym, bogatym tonem i głośnością, ukazując życie podróżnika w jego pełnej palecie barw od smutku do radości oraz torując emocjonalną drogę do końca suity. Jednocześnie wokalista powinien zwracać większą uwagę zarówno na muzykę, jak i na sam tekst, unikając nadmiernego podkreślania kontrastu między mocnymi i słabymi stronami muzyki, co z kolei psuje spokojną i pogodną atmosferę muzyczną, którą kompozytor chciał zachować.

3.3.9 *I Have Trod the Upward and the Downward Slope*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

I have trod the upward and the downward slope. I have endured and done in days before; I have longed for all, and bid farewell to hope; And I have lived and loved, and closed the door.	Stąpałem po zboczach to w górę, to w dół Przetrwałem złe chwile i wciąż parłem do przodu Miałem nadzieję na wszystko I pożegnałem nadzieję; Tak, żyłem i kochałem, i zamknąłem drzwi.
--	---

2) Budowa utworu

Pieśń ma budowę prostą dwuczęściową: A i B, w zmiennym metrum 3/2, 4/4 i 3/4 oraz tempie *andante sostenuto*. Sekcja A utrzymana jest w tonacji d-moll, a w sekcji B następuje przejście do tonacji D-dur. Budowę formalną pieśni przedstawia poniższa tabela:

Preludium	1	d-moll
A	2-7	
B	8-16	D-dur
Koda	17-25	

3) Analiza muzyczna

Preludium

W pierwszym takcie, stanowiącym wstęp, prawa ręka fortepianu gra motyw identyczny z początkiem pierwszej pieśni cyklu (*The Vagabond*), tworząc efekt powrotu do punktu wyjścia. Kompozytor oznacza to miejsce terminem *maestoso* (majestatycznie), co pokazuje, że bohater pieśni, po przejściach i doświadczeniach życiowych, dokonuje introspekcji swojej przeszłości i przeżyć.

Sekcja A

Sekcja A, obejmująca takty 1-7, opowiada o tym, że podróżnik już doświadczył wszystkich skomplikowanych kolei losu, a teraz żegna się z nadzieją oraz przyszłością. W takcie 2, wokalista śpiewa „I have trod the upward and the downward slope” z dynamiką *forte* i w stylu recytatywnym. W tym miejscu znajduje się oznaczenie *quasi rit* (jakby zwalniając), przez co kompozytor chce wyrazić ciężar słów podróżnika. Na słowie „downward” następuje proces zmiany dynamicznej *decrescendo - diminuendo*, a następnie fortepian ponownie wprowadza motyw muzyczny. W trzeciej mierze taktu 3, wokalista śpiewa „I have endured and done in days before” zdecydowanym i mocnym tonem. Lewa ręka fortepianu, grając falujące oktawy, maluje trudną drogę, którą podróżnik przeszedł.

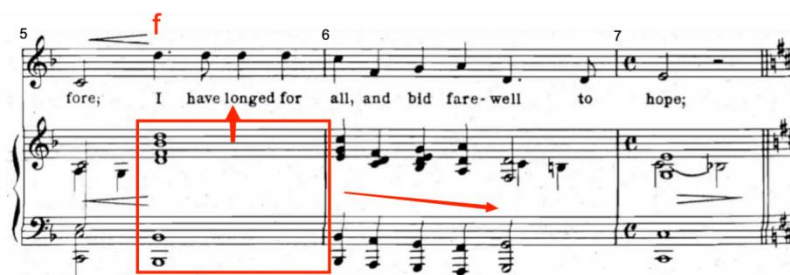
(Vide: Przykład nutowy 3-9-1)

The image displays a musical score for voice and piano, labeled 'Przykład nutowy 3-9-1'. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 and 2. The voice part (top staff) is marked 'Andante sostenuto' and features the lyrics 'I have trod the up-ward and the down-ward'. The piano part (bottom staff) is marked 'p maestoso' and features a triplet of eighth notes. Red boxes highlight the 'motif' in the piano part and the 'quasi rit' tempo change in the voice part. The second system shows measures 3 and 4. The voice part is marked 'risoluto' and features the lyrics 'I have en-dured and done in days be-'. The piano part is also marked 'risoluto' and features a triplet of eighth notes. Red arrows point to the piano part in measure 4.

Przykład nutowy 3-9-1

W taktach 5-7, wokalista powinien śpiewać frazę „I have longed for all, and bid farewell to hope” z dynamiką większą, niż w poprzednich dwóch frazach, ponieważ w takcie 5 fortepian ma tylko jeden akord zasadniczy jako tło harmoniczne. Miejsca, w których akompaniament jest minimalny, wokalista musi wypełnić tę przestrzeń emocją i dynamiką, aby wyrazić dawną pozytywną postawę podróżnika, który kiedyś tęsknił za wszystkim, a teraz żegna się z nadzieją. W takcie 6, opadający motyw oktawowo w lewej ręce fortepianu symbolizuje emocjonalny zwrot w stronę pesymistycznego nastawienia podróżnika do przyszłości, który utracił już nadzieję na poprawę swojego losu. Dlatego, podczas śpiewania drugiej połowy frazy, wokalista powinien zmniejszyć dynamikę głosu, nadając mu łagodniejszy ton.

(Vide: Przykład nutowy 3-9-2)



Przykład nutowy 3-9-2

Sekcja B

Sekcja B, obejmująca takty 8-16, opowiada o tym, że podróżnik już doświadczył radości i smutków życia i od teraz będzie oddalony od świata ludzkiego. W tej sekcji następuje przejście do tonacji D-dur. W takcie 8 wokalista śpiewa „And I have lived and loved, and closed the door” z dynamiką *piano* i podczas śpiewania tej frazy może nieco wyprostować linię melodyczną, tworząc efekt stopniowego oddalania się. Fortepian w taktach 14-15 wykonuje *crescendo*, aby wypełnić przestrzeń pozostawioną przez partię wokalną. Kończące pieśń i cały cykl słowo „door” należy zaśpiewać w dynamice ekstremalnej *pianississimo*.

(Vide: Przykład nutowy 3-9-3)



Przykład nutowy 3-9-3

W krótkim fragmencie kompozytor wykorzystuje w swojej muzyce tonacje molowe i podobne deklamacyjne środki wyrazu. W pełni wykorzystałem recytatywny, quasi-operowy zabieg deklamacyjny w pierwszej frazie, dzięki czemu linia wokalna jest pełna napiętej dramaturgii, a dwie ostatnie frazy są również dość mocne brzmieniowo. Ostatnia fraza powraca do pięknie utrzymanego słabego tonu, co wymaga ścisłej kontroli użycia vibrato, dzięki czemu muzyka kończy się miękką i długą nutą wysoką oraz najśłabszą nutą.

Wiarygodna interpretacja ostatniej pieśni cyklu wymaga zrozumienia sensu zawartego w niej podsumowania i swoistej akceptacji tego co się zdarzyło w przeszłości, zarówno w sensie pozytywnym jak i negatywnym. Pogodny stoicyzm, świadomość przemijania, ale i świadomość, iż nasze przemijanie pozostaje odbite w zbiorowej pamięci, jest piękną emocją, którą chciałem wyrazić kończąc ten wspaniały cykl Ralpa Vaughana Williamsa.

Rozdział IV

Analiza cyklu *Songs of Shakespeare* op. 6 i 23

4.1 Kompozytor Roger Quilter

Roger Cuthbert Quilter (1.01.1877-21.09.1953) był angielskim kompozytorem najbardziej znanym z pisania angielskich piosenek artystycznych. Tworzył głównie na przełomie XIX i XX wieku, w czasach dużych przemian muzycznych i kulturalnych. Okres ten charakteryzował się przejściem od późnego romantyzmu do wczesnego modernizmu, z rosnącym wpływem impresjonizmu i ekspresjonizmu. W Anglii była to era odrodzenia muzyki narodowej, z kompozytorami takimi jak Edward Elgar i omawiany w rozdziale trzecim Ralph Vaughan Williams, którzy szukali unikalnego brytyjskiego stylu. Quilter, choć znany głównie z pieśni, wniósł znaczący wkład w kultywowanie angielskiej liryki wokalne, czerpiąc z literatury, w tym z dzieł Szekspira.

Urodził się w uprzywilejowanej rodzinie; jego ojciec, odnoszący sukcesy biznesmen inwestycyjny, chciał, aby Quilter kontynuował rodzinną tradycję, zostając żołnierzem. Z kolei matka Quiltera rozpieszczała go i wspierała jego muzyczne aspiracje od najmłodszych lat. Nie dziwi więc dedykowanie niezwykle popularnego cyklu op.1 *Four songs of the sea* swojej matce⁶⁴. Quilter skomponował w sumie 139 pieśni artystycznych za życia, co czyni go klasykiem angielskiej pieśni artystycznej. Czerpał z poezji Szekspira, Tennysona, Herricka i innych znanych poetów. Zwłaszcza William Szekspir był jego ulubionym poetą. Wiele pieśni Quiltera zostało napisanych dla Gervase'a Elwesa⁶⁵, słynnego tenora lirycznego tamtych czasów. Chociaż Quilter otrzymał wczesne wykształcenie muzyczne w Niemczech, nie ma wątpliwości, że komponował muzykę w stylu swojej rodzinnej Anglii. Jego pieśni artystyczne są melodycznie piękne i romantyczne, harmonicznie czyste i harmonijne. Dysonansowy styl nowoczesnej muzyki realizowany przez innych kompozytorów w tym

⁶⁴ Valerie Gail Langfield, *Roger Quilter 1877-1953 His Life, Times and Music* [D], The University of Birmingham, 2004, s. 8

⁶⁵ Gervase Elwes (1866-1921) był słynnym angielskim tenorem, który miał duży wpływ na rozwój angielskiej muzyki aż do swojej śmierci w 1921 roku.

czasie jest praktycznie niespotykany⁶⁶. Pieśni Quiltera mają wysoki status i daleko idący wpływ w dziedzinie angielskiej pieśni artystycznej, a wiele z nich jest nadal śpiewanych przez wokalistów i wykorzystywanych w podręcznikach wokalnych. Ponadto Quilter skomponował wiele innych rodzajów utworów, w tym lekką operę, partytury teatralne, lekką muzykę orkiestrową i muzykę chóralną. Niektóre z jego bardziej znanych dzieł to partytura teatralna *End of the Rainbow* i opera *Juliet*.

Na potrzeby pracy doktorskiej autor wybrał dwa reprezentatywne cykle do poezji Szekspira, *Shakespeare Songs* op. 6 (3 pieśni Szekspira), skomponowane w 1905 r., oraz *Shakespeare Songs* op. 23 (5 pieśni Szekspira), skomponowane w 1921 r. op. 6 jest powszechnie uważany za najbardziej udaną kompozycję Quiltera.

4.2 Poeta William Szekspir

William Shakespeare (26.04.1564-23.04.1616) był najważniejszym angielskim pisarzem europejskiego renesansu, wybitnym dramaturgiem i poetą. Napisał szeroką gamę dzieł, w tym 38 sztuk teatralnych, 154 sonety, 2 poematy narracyjne i inne wiersze. Szekspir zajmuje szczególne miejsce w historii literatury europejskiej i został opisany jako „Zeus na Olimpie ludzkiej literatury”.

Szekspir urodził się 23 kwietnia 1564 r. w Stratford w Anglii. Uczęszczał do Stratford Grammar School w latach 1571-1579, a karierę aktorską rozpoczął w 1587 r., kiedy to spróbował swoich sił w pisaniu sztuk teatralnych. Wczesne arcydzieła Szekspira obejmują sztuki *Romeo and Juliet* oraz *A Midsummer Night's Dream*. Po 1601 roku, gdy klimat społeczny w Anglii stał się niestabilny, a śmierć jego krewnych pogłębiła melancholię, styl Szekspira zaczął przesunąć się w kierunku tragedii. Styl Szekspira przesunął się w stronę tragedii, a jego dzieła *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear* i *Othello* znane są jako Cztery Wielkie Tragedie.⁶⁷ Ten smutny i ponury styl trwał przez 10 lat, a w 1610 roku stopniowo zmienił się w surrealistyczny styl fantasy, taki jak *The Winter's Tale* i *The Tempest*.

⁶⁶ Zhao Xiaoyang, *Immortal Romance - Roger Quilter and His English Art Songs* [J], Contemporary Music, 2016 (10), s. 19

⁶⁷ Shi Kangqiang, *Szekspir - największa scena na ziemi* [M], Shanghai Bookstore Publishing House, 2000, s.5

Większość sztuk Szekspira opiera się na starych sztukach, powieściach, kronikach lub folklorze, ale przepisując je, wprowadził własne pomysły i nadał starym tematom nową, bogatą i głęboką treść. Pod względem wyrazu artystycznego odziedziczył i rozwinął trzy główne tradycje starożytnej Grecji, średniowiecznej Anglii i renesansowego teatru europejskiego, a także wprowadził innowacje od treści po formę. Jego sztuki przełamują granice tragedii i komedii, starają się odzwierciedlić prawdziwe oblicze życia ludzi i dogłębnie zbadać wewnętrzne funkcjonowanie postaci, dzięki czemu jest w stanie stworzyć wiele postaci o różnorodnych i żywych postaciach, przedstawiających bogate i barwne życie społeczne, i jest znany z szerokiego, głębokiego, poetyckiego i filozoficznego; projekt fabuły koncentruje się na przedstawieniu wielu poziomów i wskazówek, historia rozwija się ze strukturą smutku i radości, a treść i głębokość tematu są bogate i skrupulatne, a treść i forma sztuk jest głęboka. Sztuki Szekspira zostały wyniesione na zupełnie nowy poziom dzięki skrupulatnej treści tematu i delikatnemu przedstawieniu stanu umysłu wielu postaci, a jego dzieła literackie stały się źródłem inspiracji dla artystów z różnych dziedzin twórczości.

4.3 Analiza utworów

4.3.1 op. 6 nr 1: *Come away, Death*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Teksty piosenek z *Twelfth Night* ⁶⁸Akt II, Scena IV. Scena ta opowiada o księciu i jego najlepszym przyjacielu, którzy cieszą się muzyką, rozmawiając o swojej miłości do kobiety, której nie są w stanie jej zdobyć. Opierając się na tekście piosenki, kompozytor nadał smutną melodię, która trafnie opisuje uczucia księcia, który ma złamane serce, ponieważ nie jest w stanie uzyskać odpowiedzi od kobiety, którą kocha.

⁶⁸ *Twelfth Night* to komedia romantyczna autorstwa Szekspira. Opowiada historię Sebastiana i Violi, bliźniaczego rodzeństwa, które rozbija się podczas morskiej podróży i zostaje uwięzione w Ilirii, gdzie Viola przebiera się za chłopca, aby służyć jako chłopiec dla księcia, którego potajemnie uwielbia, ale który jest zakochany w Olivii, hrabinie, która go nie kocha, a zamiast tego zakochuje się w Violi, która wabi ją zamiast księcia. Po kilku interesujących zwrotach akcji Viola i książę oraz Olivia i Sebastian biorą ślub. Chociaż Olivia nie była pierwotnie zakochana w Sebastianie, jego twarz jest identyczna z twarzą Violi, co spełnia jej życzenie.

Come away, come away, death, And in sad cypress let me be laid. Fly away, fly away, breath; I am slain by a fair cruel maid. My shroud of white, stuck all with yew, O, prepare it! My part of death, no one so true Did share it. Not a flower, not a flower sweet, On my black coffin let there be strown. Not a friend, not a friend greet My poor corpse, where my bones shall be thrown. A thousand thousand sighs to save, Lay me, O, where Sad true lover never find my grave, To weep there!	Przyjdź i zabierz mnie, śmierci, I przy smutnym cyprysie pozwól mi leżeć. Uleć, uleć, me tchnienie; Zostałem zabity przez piękną, okrutną pannę. Mój całun biały, cały z cisu, O, przygotuj go! Moją część śmierci, nikt tak prawdziwie Nie dzielił jej. Ni kwiatu, ni jednego kwiatu słodkiego, Na mojej czarnej trumnie niechaj nie będzie. Ani też przyjaciel, żaden niech nie pozdrawia Moich biednych zwłok, gdzie moje kości zostaną rzucone. Tysiące westchnień, trzeba by mnie ocalić, Złóż więc mnie, gdzie Nikt prawdziwie kochający nie znajdzie mojego grobu, By nad nim płakać!
--	--

2) Budowa utworu

Cały utwór można podzielić na dwie złożone sekcje (A+B, A1+B1), z metrum 4/4, tempem *poco andante* i tonacją c-moll. Budowę utworu przedstawia poniższy schemat:

Preludium	1-2	c-moll
A	3-11	
B	11-19	
Interludium	20-21	
A1	22-30	
B1	30-42	
Koda	43-46	

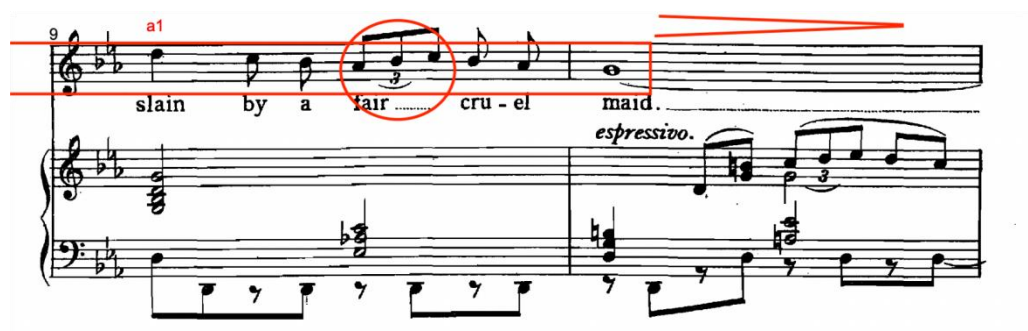
3) Analiza muzyki

Preludium

Takty 1-2 to część wprowadzająca, fortepian gra arpeggio w tonacji c-moll. Ciemne kolory tonacji c-moll nadają utworowi jego główny emocjonalny ton. Fortepian gra intro w stałym tempie, aby dać wokaliście emocjonalną podbudowę i wyrazić nastrój głównego bohatera, który pragnie śmierci.

Część A+B

Takty 3-10 to sekcja A, zawierająca frazę a i frazę „a1”. Wokalista śpiewa frazę a w *mezzo-forte* w trzecim takcie, z akcentem na „come”, co opisuje głównego bohatera utworu, który mówi o swojej nieustraszonosci wobec śmierci i odwadze, by spotkać się z nią w melancholijnym nastroju. Pianino gra akordowe schematy, a partia fortepianu wydaje się bardziej stonowana w porównaniu do dramatycznego tonu, jaki wnosi rytm frazy wokalne. Sposób śpiewania frazy „a1” jest mniej więcej taki sam jak frazy „a”. Tekst frazy „a1” jest śpiewany w triolach, podkreślając bezradność i smutek bohatera, co obrazuje szczególnie ostatnia długa nuta (maid). (Vide: Przykład nutowy 4-1-1)



Przykład nutowy 4-1-1

Takty 11-19 to sekcja B, wokalista śpiewa frazę „b” w czwartym takcie środka 11 z intensywnością *mezzo-piano* i spójnym tonem, bez żadnego akcentu i z crescendo na długim „O”. Akompaniament zmienia się na synkopowany akordowy akompaniament, w którym harmonicznie wykorzystywana jest progresja modalna, przy czym środkowa nuta akordu jest skalą opadającą, ale bas i góra akordu są stałe, co jest powszechną techniką stosowaną przez Quiltera w jego kompozycjach pieśni artystycznych. Ten akompaniament przeplata się z tekstem „My shroud of white, stuck all with yew”, gdzie bas i góra akordu są jak przywołany w poezji biały całun, zaś środek akordu jest przeplatany jak purpurowe drewno.

(Vide: Przykład nutowy 4-1-2)

Przykład nutowy 4-1-2

Takty 16-19 to fraza „c”. Od środka 16 akompaniament fortepianu nie jest już w synkopowanych akordach kolumnowych, muzyka staje się bardziej płynna, a nastrój wokalisty powinien płynąć naprzód z fortepianem, z akcentem na „death”. Kompozytor zaznaczył akompaniament fortepianu zmianą intensywności, a wokalista musi utrzymać tę samą intensywność z fortepianem w tej frazie, zwłaszcza we fragmentach „one so true” i „share”. Akompaniament fortepianowy wykorzystuje te same akordy, co w sekcji A, a prawa ręka akompaniatora gra tę samą melodię, co partia wokalna, odzwierciedlając partię wokalną i odpowiadając znaczeniu tekstu, który wydaje się wyrażać, że kochanek nie jest daleko i wciąż wylewa łzy za złamanym sercem zmarłego i jest zawsze gotowy, by powtórzyć jego nastrój. (Vide: Przykład nutowy 4-1-3)

Przykład nutowy 4-1-3

Część A1+B1

Takty 22-30 to sekcja A1. Chociaż jest to wariacja A, fortepian ma inną zmianę intensywności, intensywność sekcji A1 jest zmieniona z *mezzo-forte* na *piano*, więc intensywność śpiewania frazy A w sekcji A1 musi oczywiście różnić się od intensywności frazy a w sekcji A. Wokalista śpiewa frazę A z intensywnością *piano* w środku 22, tworząc delikatny nastrój. Wokalista śpiewa frazę a z intensywnością *piano* w takcie 22, a fortepian gra spójne triole, aby stworzyć łagodny nastrój, jakby główna bohaterka mówiła o swojej miłości do kwiatów, a kierunek melodyczny słów „strown” kaskadowo opada w dół, co naśladuje ton westchnienia. Fraza „a1” „Not a friend, not a friend” w takcie 26 jest traktowana w podobny sposób jak fraza „a”, z określeniem *poco cresc.*, sygnalizującym, że fraza staje się nieco bardziej poruszona, a splot fortepianu staje się pełniejszy wraz z postępem melodii, więc wokalista śpiewa frazę „a1” w podobny sposób. Tak więc wokalista może nieco zwiększyć tempo podczas śpiewania frazy „a1”, budując muzyczną kulminację, która następuje.

(Vide: Przykład nutowy 4-1-4)

The image displays a musical score for measures 25 through 28. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. In measure 25, the vocal line has the lyrics "strown i" with a red arrow pointing to the next measure. The piano part consists of triplet chords. In measure 26, the vocal line has the lyrics "Not a friend, not a friend" and is marked with a red box containing "a1" and "poco cresc.". The piano part continues with triplet chords. In measure 27, the vocal line has the lyrics "greet My poor corse, where my bones shall be" and is marked with a red box containing "a1" and "poco cresc.". The piano part continues with triplet chords. In measure 28, the vocal line has the lyrics "greet My poor corse, where my bones shall be" and is marked with a red box containing "a1" and "poco cresc.". The piano part continues with triplet chords.

Przykład nutowy 4-1-4

Takty 31-42 to B1, z synkopowaną strukturą akordów we frazie „b”, która wypełnia luki między ćwierćnutami frazy wokalne. Synkopa ma zatrzymany ton, powtarzając słowa „a thousand sighs to save”. W takcie 31 wokalista śpiewa frazę „b” w głośności *forte*,

z naciskiem na pierwsze „thousand”, które jest najbardziej dramatyczną linią utworu, opisującą pragnienie bohatera, aby oszczędzić swoim przyjaciołom współczucia dla niego.

(Vide: Przykład nutowy 4-1-5)

The image shows a musical score for a song. The top system (measures 29-30) features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass and treble clefs. The vocal line has the lyrics "thrown." and ends with a note marked with a red box, a 'b' above it, and an 'A' below it. The piano accompaniment includes the marking "espressivo." and triplets. The bottom system (measures 31-32) continues the vocal line with lyrics "thou - sand thou - sand sighs to save," and the piano accompaniment. A red line is drawn across the vocal staff in measure 31.

Przykład nutowy 4-1-5

Końcowe zdanie „c”, „To weep there”, powtórzone jest trzykrotnie, za każdym razem ze zmianą natężenia i wysokości dźwięku, za każdym razem mocniej niż poprzednio, a trzykrotne powtórzenie pieśni „weep” wyraża fakt, że śmierć jest przesądzona, a bohater przyjmuje ją ze spokojem.

Przy opracowywaniu własnej koncepcji wykonawczej *Songs of Shakespeare* op. 6 i 23 inspirowałem się w dużej mierze wykonaniem tego cyklu przez barytona Bryna Terfela⁶⁹ i Philippe Sly’a⁷⁰, kiedy śpiewałem *Songs of Shakespeare* op. 6 i 23.

W trakcie pracy nad tą pieśnią skonstatowałem, iż tekstura fortepianu jest cechą, której nie można zignorować, a głos wokalisty musi być dostosowany do jej zmian. W pierwszej zwrotce, która wzywa do śmierci, użyłem cięższego tonu. W drugiej zwrotce użyłem lżejszego tonu, ponieważ ubolewałem nad blaknącymi kwiatami. W ostatniej linijce utworu „To weep there!” jest powtórzone trzy razy, a ja dokonałem zmian w intensywności trzech powtórzeń, pierwszy raz to *piano*, drugi raz to *forte*, a trzeci raz to *mezzo-forte*.

⁶⁹ 3 *Shakespeare Songs* (布莱恩·特菲尔主题, 20 lipca 2018 r., Dostęp 6 września 2024, 18:00), <https://www.youtube.com/watch?v=isOYh-OBusk>

⁷⁰ 5 *Shakespeare Songs* (Gilpiotr, 30 sierpnia 2014 r., Dostęp 6 września 2024, 19:00), <https://www.youtube.com/watch?v=bFIFPDWOt0g>

4.3.2 op. 6 nr 2: *O Mistress Mine*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Tekst pochodzi ze sztuki Szekspira *Twelfth Night*, akt II, scena III. Wybrana scena traktuje o dwóch szlachcicach, którzy, nie mogąc spać w nocy, piją razem i zapraszają Jokera, aby rozweselił ich, śpiewając piosenkę o miłości.

O Mistress mine where are you roaming? O stay and hear, your true love's coming, That can sing both high and low. Trip no further pretty sweeting. Journeys end in lovers' meeting, Every wise man's son doth know.	O Pani moja, dokąd wędrujesz? Zatrzymaj się i usłysz, oto twój prawdziwy ukochany, Ten, który śpiewa zarówno wysoko jak i nisko. Nie podróżuj dalej urocza słodczy. Podróże kończą się spotkaniem kochanków, Każdy syn mędrca to wie.
What is love, 'tis not hereafter, Present mirth, hath present laughter: What's to come, is still unsure. In delay there lies no plenty, Then come kiss me sweet and twenty: Youth's a stuff will not endure.	Czym jest miłość? To nie jest coś na później, Radość okazana teraz przynosi oczekiwany uśmiech To, co ma nadejść, jest tak niepewne. W zwłoce nie ma obfitości, Więc pocałuj mnie słodka i dwudziestoletnia: Młodość nie trwa wiecznie.

2) Budowa utworu

Cały utwór można podzielić na dwie części, A i A1, z liczbą taktów 35, metrum 3/4, tempem *Allegro moderato* i tonacją E^b-dur. Budowę pieśni przedstawia poniższa tabela:

Preludium	1-3	E ^b -dur
A	3-15	
Interludium	15-18	
A1	18-31	
Koda	31-35	

3) Analiza muzyki

Preludium

Takty 1-3 jest Preludium, a początkowy fortepian wykorzystuje rytm *appoggiatury*, aby stworzyć optymistyczny i skoczny nastrój, który podnosi na duchu. Jasne kolory tonacji E^b-dur łagodzą żalobny charakter melodycznego zejścia. Sprawia, że muzyka jest ciepła.

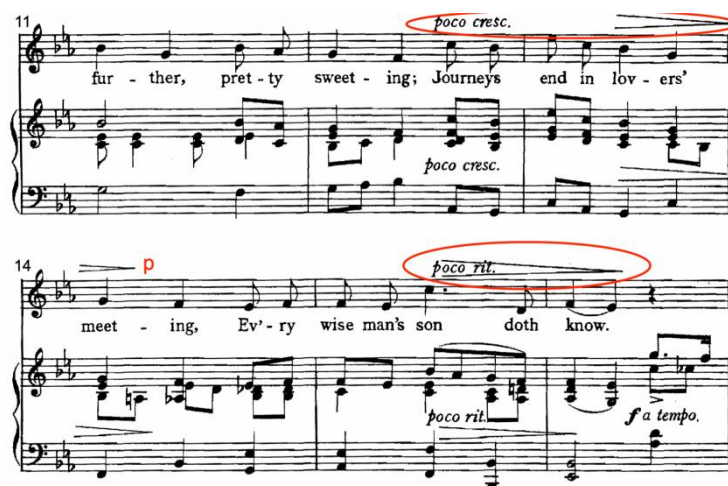
Wibrujący kropkowany rytm wstępu symbolizuje radosne kroki kochanka, pełne wdzięku i lekkości, a po serii opadających akordów tempo fortepianu zmienia się na ósemkowe, a tempo zwalnia, jakby kochanek powoli się zatrzymywał. (Vide: Przykład nutowy 4-2-1)



Przykład nutowy 4-2-1

Część A

Takty 4-16 to sekcja A. Wokalista wchodzi w połowie 4 taktu i śpiewa frazę „O Mistress mine where are you roaming?” w *mezzo-forte*, z akcentem na „mine”, aby wyrazić podekscytowanie podmiotu lirycznego przybyciem jego kochanki. Cały utwór charakteryzuje się wykorzystaniem przez kompozytora kierunku melodycznego do budowania poetyckich akcentów, takich jak naprzemienne ósemki, ćwierćnuty i kropkowane rytmy, które nadają utworowi poczucie płynności i mogą być śpiewane w niemal recytatywnym tonie. W takcie 12 wokalista śpiewa frazę „Journeys end in lovers' meeting”, którą można wzmocnić, a następnie na słowie „meeting” osłabić, jakby błagając kochankę, aby nie opuszczała jego boku. W takcie 14 fraza „Every wise man's son doth know” spowalnia w drugiej połowie, co sprawia, że sekcja A ma poczucie zakończenia. (Vide: Przykład nutowy 4-2-2)



Przykład nutowy 4-2-2

Część A1

Takty 19-35 to sekcja A1, w której podmiot liryczny ponownie wzywa kochankę do przerwania podróży, sugerując daleko ciekawsze spotkanie z miłością, więc ton sekcji A1 jest ogólnie słabszy. Wokalista śpiewa frazę „What is love? 'tis not here after” w takcie 19 z głośnością *piano*, oddając nastrój subtelного quasi-filozoficznego pytania, kontrastującego nastrojem z podekscytowaniem sekcji A. W takcie 27 następuje emocjonalny zwrot akcji, która wymaga od śpiewaka realizacji frazy „Then come kiss me sweet and twenty” z głośnością *forte* i tonem dużego podekscytowania, z akcentem na „kiss”. Zaraz potem podmiot liryczny w słabnącej dynamice wyraża swoistą nieśmiałość. Następnie, jakby bohaterka piosenki była nieśmiała, powstrzymuje swoją pasję i natychmiast słabnie w „sweet and twenty”. Pod koniec utworu solista powtarza pierwszą frazę utworu „O Mistress mine where are you roaming?” ponownie w *mezzo-piano* kreśląc nastrój niepewności co do ostatecznego rezultatu swojej inwokacji do ukochanej.

To ciepła i pogodna pieśń miłosna, a kompozytor prowadzi narrację wokalną adekwatnie do prozodii słowa, dlatego wykonuje ją w sposób przypominający recytację, co oddaje – w moim przekonaniu – główną intencję kompozytora.

4.3.3 op. 6 nr 3: *Blow, blow, Thou winter wind*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Tekst pochodzi z komedii Szekspira *As You Like It*⁷¹ Akt II, scena VII. Historia opowiada o starym księciu i jego dworzanach siedzących w lesie i delektujących się obiadem. Orlando (syn przyjaciela starego księcia), który jest w opłakanym stanie, ucieka do lasu, ponieważ został niesprawiedliwie oskarżony. Tam spotyka księcia, mówiąc mu, co mu się przydarzyło. Prosi go też, aby podzielił się z nim swoim jedzeniem. Służący starego księcia,

⁷¹ *As you like it* to szekspirowska komedia o Rosalindzie, bohaterce, która ucieka z dworu przed politycznymi prześladowaniami wuja i w towarzystwie kuzynki Celii znajduje bezpieczeństwo i miłość w Arden Wood.

jako komentarz do sytuacji, śpiewa tę piosenkę, która porównuje zimne wiatry zimy do ludzkiego serca.

Blow, blow, thou winter wind, Thou art not so unkind As man's ingratitude; Thy tooth is not so keen, Because thou art not seen, Although thy breath be rude. Heigh-ho! sing, heigh-ho! unto the green holly Most friendship is feigning, most loving mere folly This life is most jolly. Freeze, freeze, thou bitter sky, That dost not bite so nigh As benefits forgot: Though thou the waters warp, Thy sting is not so sharp As friend remembered not.	Dmij, dmij, zimowy wietrze, Bo podmuchy twe nie tak przykre Jak ludzka niewdzięczność; Twe zęby nie tak ostre, I twa obecność mało widoczna, Choć tchnienie twe szorstkie. Hej-ho! śpiewaj, hej-ho! Zielonym ostrokrzewom Bo przyjaźń to zwykle oszustwo, Gdy miłość prędzej głupotą W tym raczej zabawnym życiu. Oszroń się, oszroń, nieżyczliwe niebo, Które nie ranisz aż tak Jak zapomniane łaskawości: I choć ścinasz mrozem lustro wody, To ukłucia twe nie tak ostre Jak od przyjaciela, którego nie chcę pamiętać
---	---

2) Budowa utworu

Cały utwór można podzielić na (A+B, A1+B1) dwie powtarzające się sekcje złożone, metrum 3/4, tempo *Non troppo allegro*, *ma vigoroso e con moto*, tonacja sekcji A i A1 to c-moll, z kolei sekcje B i B1 są w C-dur. Schemat budowy formalnej pieśni przedstawia poniższa tabela:

Preludium 1	1-2	c-moll
A	3-16	
Interludium 1	17	
B	18-32	C-dur
Koda 1	32-37	
Preludium 2	38-39	c-moll
A1	40-53	
Interludium 2	54	
B1	55-71	C-dur
Koda 2	71-78	

3) Analiza muzyki

Preludium

Takty 1-2 to wstęp, z fortepianem grającym potężnie akordy kolumnowe obrazujące scenę zimnego wiatru wiejącego przez las i drzewa kołyszące się na wietrze jako motyw sekcji A. Efekt akordowy w tych dwóch taktach jest niejednoznaczny harmonicznie, bez wyraźnego poczucia dur lub moll aż do trzeciego taktu, kiedy to zostaje zidentyfikowany jako c-moll.

Część A

Takty 3-16 to sekcja A, a środki 3-7 to fraza „a”. Wokalista śpiewa frazę „a” z dynamiką *forte*, która wyraża gorycz bohatera z powodu bycia zdradzonym przez przyjaciół i rodzinę. Jest tak rozgoryczony, iż mniej dba o mroźne podmuchy wiatru. Główny akcent pada na pierwsze słowo „blow”, „a” w drugiej połowie frazy „As man's ingratitude” następuje wyraźne stopniowe spowolnienie, podkreślające nastrój chwili. Głównym materiałem rytmicznym frazy jest rytm kropkowany, z przeważnie stopniowaną w dół progresją wysokości dźwięku.

(Vide: Przykład nutowy 4-3-1)

1 Non troppo allegro, ma vigoroso e con moto (♩ = 76) a

Voice. motif Blow, blow, thou

Piano. c minor

4 win - ter wind, Thou art not so un - -

Przykład nutowy 4-3-1

Takty 8-16 to fraza „b”. Wokalista wchodzi w trzecim takcie ósmej miary z delikatnym wstępem, chociaż tutaj zapisane jest *forte*. We frazie „Thy tooth is not so keen” ton jest spokojniejszy, co trwa do frazy „Because thou art not seen”. Następnie wokalista stopniowo zwiększa siłę, aby stworzyć rosnący efekt nastroju. Faza „b” różni się od frazy „a” tym, że kierunek melodyczny jest głównie w górę, a rytm akompaniamentu zawiera więcej ósemek i szesnastek, co wzmacnia charakter quasi-recytatywu. Akompaniament fortepianu stanowi echo melodii śpiewanej przez wokalistę, a grane tu motywy melodyczne są podobne do tych we frazie „a”.

(Vide: Przykład nutowy 4-3-2)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 8 and ends at measure 10. The second system starts at measure 11 and ends at measure 13. The vocal line has lyrics: "Thy tooth is not so keen, Be -" and "- cause thou art not seen, Al-though thy breath be". The piano accompaniment features a red box around a specific rhythmic pattern in the right hand. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *poco*. There are also markings for *mf* and *cresc.* in the piano part.

Przykład nutowy 4-3-2

Część B

Takty 18-32 znajdują się w sekcji B, gdzie wokalista śpiewa frazę „c” od środka taktu 18. Tonacja zmienia się z c-moll na C-dur, wprowadzając jaśniejsze kolory. Liczba taktów zmienia się z czterech na dwa, a tempo przyspiesza na „lekko przyspieszone” (*Poco piu allegro*), co nadaje całości większą zwartość. Ta sekcja wymaga natychmiastowej zmiany tonu na lżejszy, bardziej dowcipny. Lewa ręka gra stały bas, podczas gdy wysokie dźwięki prawej ręki odzwierciedlają melodię wokalisty przez cały czas. Ogólny nastrój jest bardziej zabawny, jakby naśmiewał się z hipokryzji ludzkich relacji. Tekst „Heigh-ho! sing, heigh-ho!” ze stałym basem i kolumnowym układem akordów wydaje się zapraszać do skakania i tańczenia w lesie.

(Vide: Przykład nutowy 4-3-3)

17 *Poco più allegro* (♩ = 88) **C**
 Heigh - ho! sing heigh - ho!
rit.
 Blow, blow, thou Winter Wind. **C major** № 1. (H. 4816)

Przykład nutowy 4-3-3

Takty 25-32 to fraza „d”, w której wokalista wchodzi w takcie 28. Powinna być zaśpiewana w pełniejszym i szerszym stylu, kontrastującym z figlarnością i lekkością poprzedniej frazy, z akcentem położonym na „holly”. Melodia i rytmiczny wzór akompaniamentu w drugiej połowie frazy „d” są przesunięte względem siebie, co może powodować pewne zamieszanie dla wokalisty. W rzeczywistości jest to jednak zamierzona rytmiczna aranżacja kompozytora, która pozwala wokaliowi i akompaniamentowi przeplatać się, tworząc bogaty efekt akustyczny. Koda frazy „d” wykorzystuje motywy ze wstępu.

(Vide: Przykład nutowy 4-3-4)

26 *a tempo.* **d**
 heigh - hol the hol - ly! This life, this
largamente
 29
 life is most jol - ly. **motif**
 Blow, blow, thou Winter Wind. № 1. (H. 4816)

Przykład nutowy 4-3-4

Takty 40-53 to A1, a takty 55-71 to B1. A1 i B1 to powtarzające się frazy, wykorzystujące mniej więcej ten sam materiał melodyczny i wzorce rytmiczne oraz te same zabiegi wokalne.

Ten utwór to potężny splot akordów, zwłaszcza w finale, gdzie tekstura fortepianu rozszerza się do ogromnego zakresu i intensywności, a utwór kończy się mocnym akcentem wokalnym z dwoma ostatnimi potężnymi akordami. Warto zwrócić uwagę na kontrast między równoległymi tonacjami durową i molową w utworze. W tonacji molowej tekst odnosi się do mroźnej pogody, więc używam mocniejszego głosu. W tonacji durowej, gdy tekst wspomina o ludziach, którzy są bardziej okrutni niż pogoda, kompozytor przewrotnie nadaje mu bardziej lekki i kpiący materiał w tonacji durowej, więc używam jaśniejszej i lżejszej barwy w moim śpiewie, jakby kpiąc z niewdzięcznych ludzi.

4.3.4 op. 23 nr 1: *Fear no more the heat o' the sun*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Tekst pochodzi z późnej sztuki Szekspira, zaliczanej do romansów, *Cymbeline*⁷² Akt IV, scena II, Sztuka opisuje podróż księżniczki Imogen z pałacu w przebraniu w poszukiwaniu męża, a po drodze spotyka swoich dwóch dawno zaginionych braci, którzy śpiewają tę żalobną pieśń po tym, jak księżniczka zasypia po wypiciu wina królowej z dodatkiem środków nasennych. Bracia przekonani, że zmarła śpiewają nad jej ciałem pieśń żalobną. Z pieśni nie wynika, iż odnosi się ona do kobiety, wszakże dla zachowania powiązania ze sztuką Szekspira tłumaczenie uwzględnia odniesienie się do kobiety (w języku angielskim ten problem nie występuje).

Fear no more the heat o' the sun, Nor the furious winter's rages; Thou thy worldly task hast done, Home art gone, and ta'en thy wages Golden lads and girls all must, As chimney-sweepers, come to dust.	Nie lękaj się już żaru słońca, Ani wścieklej zimy; Swe ziemskie zadanie już spełniłaś, Odeszłaś do domu i odebrałaś swoją zapłatę. Wszyscy złoci chłopcy i dziewczęta muszą, Jak kominiarze, obrócić się w proch.
---	--

⁷² *Cymbeline* to sztuka napisana przez Szekspira, w której główną historią jest to, że Cymbeline, król Anglii, niesłusznie obwinia własną córkę, Imogen, za słuchanie oszczerstw swojej przybranej żony, a mąż Imogen również słucha oszczerstw innych ludzi i wątpi w czystość swojej żony. Ostatecznie Cymbeline pokonuje rzymskich najeźdźców z pomocą swoich dwóch synów, którzy zostali od siebie oddzieleni, a także córki i zięcia. Pod koniec sztuki ojciec i syn ponownie się spotykają, a córka i zięć rozwiązują swoje nieporozumienia.

Fear no more the frown o'the great; Thou art past the tyrant's stroke; Care no more to clothe and eat; To thee the reed is as the oak: The scepter, learning, physic, must All follow this and come to dust. Fear no more the lightning flash, Nor the all-dreaded thunder stone; Fear not slander, censure rash; Thou hast finished joy and moan: All lovers young, all lovers must Consign to thee, and come to dust. No exorciser harm thee! Nor no witchcraft charm thee! Ghost unlaid forbear thee! Nothing ill come near thee! Quiet consummation have; And renowned be thy grave!	Nie lękaj się już grózb wielkich panów; Ominął cię cios tyrana; Nie dbaj więc o ubranie i jedzenie; Dla ciebie trzcina jest jak dąb: Berło, nauka, medycyna Wszystko finalnie w proch się obraca. Nie lękaj się już błyskawicy, Ni przerażającego gromu; Nie lękaj się oszczerstw, pochopnych osądów; Przeżyłaś radość i cierpienie: Wszystkie kochanki młode, wszystkie one Podążą za tobą i w proch się obrócą. Żaden egzorcyista cię już nie skrzywdzi! Ni żadne nie spętają czary! Duch nieczny niechaj się ciebie strzeże! Nic złego cię już nie spotka! Niech spokój cichy cię otuli; I niech wiedzą wszyscy gdzie spoczywasz!
--	--

2) Budowa utworu

Cały utwór można podzielić na cztery sekcje: A, A1, B i C. Liczba taktów to 4/4, a tempo to *Andante moderato* (średni marsz). Sekcje A i A1 są w tonacji f-moll, sekcja B jest głównie w tonacji D^b-dur, a sekcja C kończy się w tonacji F-dur. Budowę utworu przedstawia poniższy schemat:

Preludium	1-4	f-moll
A	5-16	
Interludium 1	17-18	
A1	19-30	
Interludium 2	31-32	
B	33-45	D ^b -dur → f-moll
C	46-60	F-dur → d-moll → F-dur

3) Analiza muzyki

Preludium

Takty 1-4 to wstęp, w którym fortepian gra kaskadowy wzór melodyczny w dół w monotonnym rytmie, symbolizującym powoli zapadające się ciało księżniczki po wypiciu tabletek nasennych, jako wprowadzenie do żałobnej pieśni. (Vide: Przykład nutowy 4-4-1)



Przykład nutowy 4-4-1

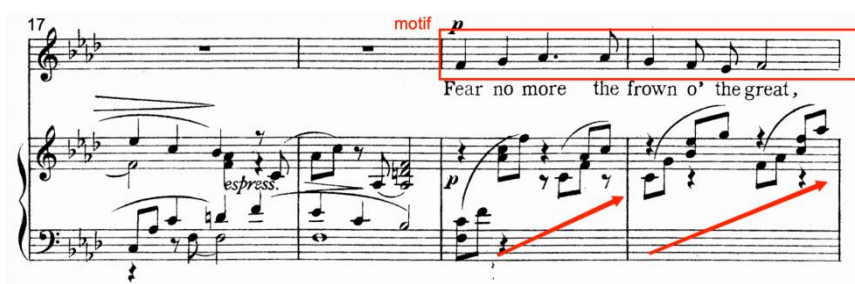
Część A

Takty 5-18 to sekcja A, w której bohater utworu mówi do zmarłych, aby złożyli swoje ciężary i pożegnali się z trudami ziemi. Fortepian wykorzystuje kolumnowy spłot akordów, niczym ciężkie kroki konduktu pogrzebowego, mocne i zdecydowane. Wokalista śpiewa pierwszy wers melodii, „Fear no more the heat, o’ the sun, Nor the furious winter’s rages”, w piątym takcie, z naciskiem na „heat” i „rages”, w spójnym i recytatywnym tonie i z intensywnością *mezzo-forte*. Melodia jest linią motywiczną dla sekcji A i A1, a takt 3/2 jest dodany do 7. taktu, ponieważ oprócz dopasowania do schematu rymów, dodatkowy takt, który wydłuża tę linię, sprawia, że brzmi ona jak uczucie przywiązania do księżniczki, która odeszła. Dwa ostatnie wersy są traktowane w ten sam sposób. (Vide: Przykład nutowy 4-4-2)

Przykład nutowy 4-4-2

Część A1

Takty 19-30 są w sekcji A1, która używa tych samych formacji akordów łamanych co fortepian w sekcji A, ale akompaniament w sekcji A1 jest podniesiony o prawie oktawę, a faktura akompaniamentu jest zmieniona na wzorec ósemkowy w górę, co przydaje jej lekkości. Wokalista śpiewa frazę „Fear no more the frown o' the great, Thou art past the tyrant's stroke” w takcie 19, która wykorzystuje ten sam motyw co w A1. Ta fraza wykorzystuje ten sam motyw, co sekcja A, jednak wokalista śpiewa tę sekcję z ogólną dynamiką *piano*, kontrastując z nastrojem sekcji A. (Vide: Przykład nutowy 4-4-3)



Przykład nutowy 4-4-3

Takty 26-30 są punktem kulminacyjnym sekcji A1, a wokalista śpiewa melodię „To the reed is as the oak, The scepter, learning, physic, must All follow this, and come to dust” w takcie 25, ze stopniowo zwiększaną głośnością i spójnym głosem. W taktach 29-32 po raz drugi pojawia się końcowa fraza „Come to dust”, ze spowolnieniem tempa w porównaniu z sekcją A. To sprawia, że końcowa fraza „Come to dust” jest mocniejszą deklaracją odpoczynku dla dusz zmarłych i daje sekcji A1 poczucie zamknięcia.

Część B

Takty 33-45 to sekcja B, tonacja zostaje zmieniona na D^b-dur, barwy muzyczne stają się jaśniejsze i bardziej otwarte, akompaniament fortepianu przechodzi od akordów łamanych do akordów kolumnowych w oktawach, a kompozytor zaznacza początek sekcji muzycznym terminem *più sonoro* (głośniej), co w połączeniu z tekstem „lightning flash” w sekcji sprawia, że oktawy basowe w lewej ręce brzmią jak niski huk grzmotu. Wokalista wchodzi w 33. takcie, śpiewając melodię „Fear no more the lightning flash, Nor the all-dreaded thunder stone” z intensywnością i stanowczością. Następuje krótkie przejście do f[#]-moll w takcie 37, a następnie powrót do D^b-dur w takcie 41, głównie dla barwnego kontrastu w końcowej linii

taktu 40, „All lovers young, all lovers must, Consign to thee, and come to dust”. W tym wersie pojawia się określenie *dolce*, które wyraża słodycz uczucia zakochanych, więc wokalista powinien być bardziej spokojny podczas śpiewania tego wersu, śpiewając go cicho i słabo w pierwszej połowie wersu, a następnie stopniowo zwiększając głośność w drugiej połowie. Tekst kończy się po raz trzeci słowami „Come to dust”, z melodią opadającą kaskadowo w dół i dłuższą niż poprzednie dwie, tworząc poczucie ostatecznego pożegnania ze zmarłą w czasie pogrzebu, a fraza kończy się w tonacji f-moll. (Vide: Przykład nutowy 4-4-4)

Przykład nutowy 4-4-4

Część C

Takty 46-60 to sekcja C, w której kompozytor stosuje wiele przejściowych uniesień (progresji w górę), dzięki czemu barwy tonalne zmieniają się, a muzyka jest pełna niesamowitych kolorów, z poczuciem przebywania na środku cmentarza. Akompaniament fortepianu w lewej ręce to kolumnowa struktura akordowa, symbolizująca dzwony pogrzebowe kościoła, spokojne i niskie. W prawej ręce podział akordów jest w górę, a dźwięk wznosi się, jakby dusze zmarłych leciały do nieba. Kompozytor oznaczył pierwsze pięć fraz sekcji znakami intensywności w kolejności *piano*, *mezzopiano* i *piano pianissimo*, sygnalizując, że śpiewak musi kontrolować intensywność pierwszych pięciu fraz, z jedną słabszą od drugiej, tak aby każda fraza miała poczucie kontrastu i hierarchii. Kompozytor kończy frazę całą nutą, jakby żegnając zmarłych. Końcowy wers „And renowned be thy grave”

w takcie 57, który kompozytor oznaczył jako *piu tranquillo*, z akcentem na „renowned”, może być śpiewany z błogosławieństwem i spokojem i zamyka utwór, z tonacją spoczywającą na jasnym F-dur. (Vide: Przykład nutowy 4-4-5)

Przykład nutowy 4-4-5

Utwór ten ma długie frazy i niezbyt wiele emocjonalnych wzlotów i upadków, więc dbałem o stabilne wsparcie oddechu, aby utrzymać płynność fraz podczas śpiewania. Cały utwór jest podzielony na cztery sekcje, głośność każdej sekcji to odpowiednio *mezzo-forte*, *piano*, *mezzo-piano* i *pianissimo*, przy zmianie głośności powinniśmy unikać nadmiernego kontrastu, aby zachować uroczystą i podniosłą atmosferę elegii. Warto zauważyć, że ostatnia sekcja utworu dotyczy modlitwy za zmarłych i ostatniego pożegnania, więc mój ton staje się miękki i spokojny, co stanowi wyraźny kontrast z poprzednią sekcją.

4.3.5 op. 23 nr 2: *Under the greenwood tree*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Tekst pochodzi z aktu II, sceny V komedii Szekspira *As You Like It*. Amiens, szlachcic w sztuce, podróżuje ze swoim przyjacielem Jaquesem na przyjęcie w lesie organizowane przez hrabiego. Po drodze Amiens śpiewa Jaquesowi piosenkę, która wyraża pragnienie wolności i podziw dla życia wolnego od sławy i fortuny.

Under the greenwood tree Who loves to lie with me, And turn his merry note Unto the sweet bird's throat, Come hither, come hither, come hither: Here shall he see No enemy But winter and rough weather.	Pod zielonym drzewem Któż kocha tam leżeć ze mną, Wtórować swą żwawą melodią Śpiewom słodkiego ptaka, Przybywaj, przybywaj, ach przybądź: I bacz Że nie ma tu wroga Prócz zimy i szorstkiej pogody.
Who doth ambition shun And loves to live i' the sun, Seeking the food he eats, And pleased with what he gets,	Ambicji kto wielkich nie ma a kocha życie w słońcu, dobrego wygląda jedzenia, nie dbając o nic więcej,

2) Budowa utworu

Cały utwór można podzielić na dwie części, A i A1, z metrum 2/4, tempem *Allegro moderato ma giocoso* i tonacją D-dur. Budowę utworu przedstawia poniższy schemat:

Preludium	1-4	D-dur
A	5-20	
Interludium	21-23	
A1	24-41	
Koda	42-46	

3) Analiza muzyki

Preludium

Takty 1-4 są preludium do utworu. Styl pieśni jest zrelaksowany i radosny, z dwoma sekcjami, które są dość schludne i symetryczne oraz bez transpozycji. Utwór rozpoczyna się od drugiej miary taktu i dynamiki *forte*, aby stworzyć radosną i lekką atmosferę. Kompozytor wykorzystuje rytmiczną kombinację szesnastek i ósemek we wstępie, który jest również motywem rytmicznym całej pieśni, a zręczność i lekkość muzyki sprawiają, że słuchacz czuje się, jakby był w środku słonecznego lasu, ciesząc się ciepłem słońca w cieniu zieleni.

(Vide: Przykład nutowy 4-5-1)



Przykład nutowy 4-5-1

Część A

W taktach 5-20 rozwija się fraza „a”. Wokalista wchodzi w takcie 5 i śpiewa melodię A z dużą intensywnością i łatwym, dowcipnym tonem. Rytmiczne kombinacje szesnastek i ósemek przeplatają się między melodią wokalną a akompaniamentem fortepianu, wypełniając wzajemnie luki i nadając frazom radosny, pulsujący efekt akustyczny. W szczególności zwolnienie na frazie „Unto the sweet bird's throat” dodaje kontrastu i podkreśla sens wypowiedzi poetyckiej.

(Vide: Przykład nutowy 4-5-2)

Przykład nutowy 4-5-2

W taktach 13-20 rozwija się fraza „b”. Partia wokalna zaczyna się z ociąganiem, przedtaktem w takcie 12 i natychmiast powraca do pierwotnego tempa. Podczas śpiewania tej frazy konieczne jest trzykrotne mocne wybrzmienie na słowie „hither”, tak jakby bohater piosenki zapraszał swoich towarzyszy do wspólnego pójścia do lasu. Należy nadać frazie

dynamikę postępującą, aby osiągnąć punkt kulminacyjny sekcji A ze stopniowym wzrostem siły w środku taktu 16.

(Vide: Przykład nutowy 4-5-3)

Przykład nutowy 4-5-3

Część A1

Takty 24-41 to sekcja A1, która zawiera ten sam materiał, co sekcja A. Wokalista wprowadza frazę „a1” delikatnie w takcie 23, w dynamice *piano*, co odpowiada pytającemu tonowi tekstu „Who doth ambition shun?”. Takty 32-41 to fraza „b1”, a kompozytor dodaje dodatkowy ornament do akompaniamentu fortepianu we frazie „b1”, dzięki czemu całość brzmi lekko i żywo.

(Vide: Przykład nutowy 4-5-4)

Przykład nutowy 4-5-4

Pod koniec frazy „b1” intensywność *marcato* zmienia się, a każde powtórzenie słowa „hither” jest ponownie oznaczone jako mocna nuta, co służy nie tylko rozszerzeniu frazy, ale także ewokuje nadejście nadejście zimy. Takty 39-40 zawierają powolne, udratyzowane *crescendo* i *decrescendo*, które podnosi nastrój utworu do kulminacyjnego punktu. Utwór

kończy się konkluzją obejmującą takty 42-46. Kompozytor wprowadza tu motywy z wcześniejszych sekcji, aby zakończyć utwór w sposób harmonijny i spójny. Wokalista śpiewa ostatnie frazy z delikatnym, spokojnym tonem, który powoli wygasa, dając słuchaczowi poczucie ukojenia i zakończenia podróży przez leśne zacisze. Akordy fortepianu również stopniowo zanikają, co w połączeniu z wokalem tworzy końcowy, łagodny krajobraz dźwiękowy, przypominający spokojne zakończenie dnia w lesie.

Jest to krótka, zwiewna pieśń z podobną strukturą muzyczną w obu zwrotkach. Szczególną cechą jest zabawna i urocza fraza „Come hither, come hither, come hither”, w której pierwszy takt każdej miary jest oznaczony znakiem akcentu, podkreślając radosną witalność. W tym utworze nie użyłem zbyt dużej głośności i siły, by fraza zawsze była lekka i żywa.

4.3.6 op. 23 nr 3: *It was a lover and his lass*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Teksty pochodzą z aktu 5, sceny 3 komedii Szekspira *As you like it*, w którym klaun Touchstone i jego przyszła żona, pasterka Audrey, spotykają w lesie dwóch chłopców. Na prośbę Touchstone’a chłopcy śpiewają dla narzeczonych beztróską piosenkę, której tekst stał się kanwą trzeciej pieśni cyklu.

It was a lover and his lass, With a hey, and a ho, and a hey nonino, That o'er the green cornfield did pass, In springtime, the only pretty ring time, When birds do sing, hey ding a ding, ding; Sweet lovers love the spring.	Był raz kochanek i jego dziewczę, Hejże hola, hejże ha, Co przez zielone pola kukurydzy szli, Wiosną, najpiękniejszą porą zaręczyn, Gdy ptaki śpiewają radosne trele; Stąd zakochani kochają wiosnę.
Between the acres of the rye, With a hey, and a ho, and a hey nonino, Those pretty country folks would lie,	Między łanami żyta, Hejże hola, hejże ha Tamże nasi piękni wieśniacy się kładą,
This carol they began that hour, With a hey, and a ho, and a hey nonino, How that a life was but a flower,	I śpiewać zaczęli w tej chwili, Hejże hola, hejże ha, Jak życie wiosną rozkwita

And therefore take the present time, With a hey, and a ho, and a hey nonino, For love is crowned with the prime.	Stąd cieszcie się chwilą obecną, Hejże hola, hejże ha, Bo miłość jest prawem najpierwszym.
--	--

2) Budowa utworu

Cały utwór można podzielić na cztery części, A, A1, B i A2, z metrum 2/4, w tempie *Allegro moderato* i w tonacji E-dur.

Preludium	1-4	E-dur
A	5-20	
Interludium 1	21-22	
A1	23-38	
Interludium 2	39-40	
B	41-59	f [#] -moll
A2	60-75	E-dur

3) Analiza muzyki

Preludium

Takty 1-4 to wstęp, z akompaniamentem fortepianu, który rozpoczyna się monofoniczną melodią. W środku taktu 2 dołącza druga monofoniczna melodia w lewej ręce, tworząc kontrapunktyczną teksturę. Można to porównać do dwóch osób trzymających się za ręce, gdy idą w kierunku kochanków, co oddaje ich zharmonizowany ruch.

(Vide: Przykład nutowy 4-6-1)

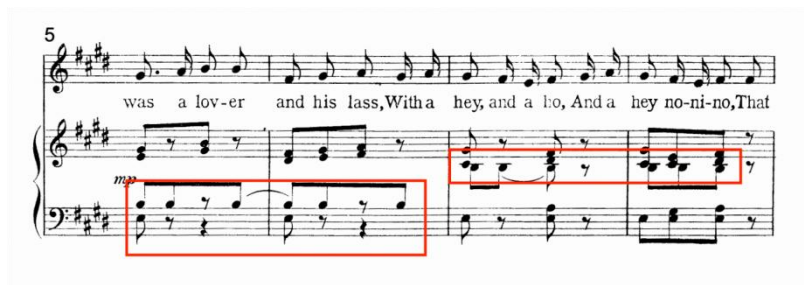
Przykład nutowy 4-6-1

Część A

Takty 5-20 to część A. Utwór celebryje piękno miłości, a wokalista powinien śpiewać spójnym i słodkim tonem. Rozpoczyna w dynamice *mezzo-piano* od miary 4 i śpiewając tę

frazę bez żadnych przesadnych akcentów. Akompaniament fortepianu w środkowym głosie gra powtarzaną nutę, przedstawiając obraz dzwonów kościelnych dzwoniących podczas ślubu, przepowiadając niejako ich świetlaną przyszłość.

(Vide: Przykład nutowy 4-6-2)



Przykład nutowy 4-6-2

Takty 15-20 to fraza „b”. Wokalista śpiewa tę frazę, akcentując pierwsze „ding” każdej miary, zachowując spójne brzmienie, imitując niejako ptasie trele. Kompozytor używa głównie kolumnowych formacji akordowych w akompaniamencie fortepianu w pierwszej połowie sekcji A. Przy wejściu frazy „b” w takcie 14, skoczne szesnastki są używane do wypełnienia luk między frazami, wspierając radosny nastrój tej części utworu.

(Vide: Przykład nutowy 4-6-3)

Przykład nutowy 4-6-3

Część A1

Takty 23-38 to sekcja A1, z tym samym materiałem i traktowaniem co sekcja A. Kompozytor zaznacza *crescendo* na słowach frazy „a1”(folk would lie), a następnie natychmiast powraca do oryginalnego tempa. Tekst mówi o parze leżącej w uścisku, a wzór melodyczny kieruje się w górę. Akompaniament fortepianu wplata arpeggia, sugerując, że uczucia między parą są wysublimowane. Wokalista może wykonać *crescendo* podczas śpiewania „lie”, aby podkreślić emocjonalne uniesienie.

(Vide: Przykład nutowy 4-6-4)



Przykład nutowy 4-6-4

Część B

Takty 41-59 to sekcja B, która lamentuje, że życie jest tak krótkie jak rozkwit kwiatu. Kompozytor używa tymczasowego wzniesienia w tej sekcji, aby zmienić kolor muzyki z jasnej tonacji durowej na nieco smutną tonację molową. Wokalista wchodzi we frazę „c” w takcie 40, gdzie użyty jest muzyczny termin *poco piu tranquillo*. Winien nieco zmienić radosny ton poprzedniej frazy i wyrazić lament bohatera nad krótkotrwałością życia, ze spokojnym i emocjonalnym uczuciem. We frazie „d” (ding a ding, ding), akompaniament fortepianu wykorzystuje powtarzający się splot melodyczny. Warto zauważyć modyfikacje wzoru przy powtórzeniach, co sprawia, że interakcja między partią wokalną, a fortepianem jest bardziej trójwymiarowa i bogatsza.

(Vide: Przykład nutowy 4-6-4)



Przykład nutowy 4-6-4

Część A2

Takty 60-75 to końcowa sekcja A2, w której utwór powraca do jasnej tonacji E-dur. To jakby główna bohaterka i jej kochanek powrócili na spokojne i piękne pole, co odpowiada muzycznemu wyrażeniu *Cantabile*. Akompaniament fortepianu zmienia oryginalny lekki i szybki wzór tonalny na ciężkie arpeggia i akordy oraz szerszy zakres tonów, dzięki czemu cały utwór brzmi jaśniej i bardziej otwarcie w kodzie. Tekst jest powtórzony po raz czwarty, a wokalista może śpiewać w tej sekcji tak, jakby zapraszał tłum do przyłączenia się do zabawy. Słowo „love” na końcu frazy kończy się na najwyższej nucie akordu I w tonacji E-dur, stąd wokalista może zaśpiewać tę nutę z dynamiką *piano*, oddając subtelny nastrój.

Melodia tej piosenki jest w stylu angielskiej ballady, celebrującej piękno miłości na wiosnę, a ogólny wyraz muzyczny jest raczej łagodny. Dlatego też, gdy śpiewałem tę piosenkę, nie byłem zbyt żywiołowy i namiętny, ale po prostu śpiewałem ją miękko i spójnie, z radosnymi uczuciami w moim sercu, którymi starałem się nasycić realizowane frazy wokalne. Jedną z trudności w tym utworze jest to, że na końcu, przy najwyższej nucie utworu, na słowie „lovers”, siła nuty jest oznaczona jako *piano* i nie ma *crescendo*, co jest wyzwaniem dla śpiewaka, sprawdzianem jego sprawności technicznej.

4.3.7 op. 23 nr 4: *Take, oh take those lips away*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Tekst z *Measure for Measure*⁷³ Akt IV, Scena I, Pasterz w posiadłości śpiewa tę żalobną pieśń dla Mariany, która została porzucona przez narzeczonego.

Take, oh take those lips away, That so sweetly were forsworn, And those eyes, the breake of day, Lights that do mislead the Morn; But my kisses bring again, Seals of love, but sealed, but sealed in vain!	Weż, ach weż te usta precz, Co tak słodko przysięgały, I te oczy, w jutrzence dnia, Świetliki, co zwiodły poranek; Gdy moje pocałunki orzeźwiają go na nowo, Wyrazy miłości, lecz już zapieczętowane, Wszystko na próżno!
---	---

2) Budowa utworu

Cały utwór ma tylko sekcję A, jednoczęściowy korpus, w metrum 3/4, w tempie *Andante espressivo* i w tonacji D^b-dur.

Preludium	1-2	D ^b -dur
A	3-17	
Koda	18-21	

⁷³ *Measure for Measure* to szekspirowska sztuka o księciu Vincentio, który tymczasowo opuszcza księstwo i wysłał Angelo, aby przejął jego obowiązki. Krótco po tym, jak Angelo obejmuje nowe stanowisko, dochodzi do incydentu, w którym dzentelmen o imieniu Claudio uwodzi młodą damę i powoduje, że zachodzi ona w ciążę. Angelo każe uwięzić Claudio i skazać go na śmierć, ale Claudio prosi swoją siostrę, Isabellę, o wstawiennictwo u Angelo, który ma złe myśli o pięknej Isabelli. Angelo ma obsesję na punkcie pięknej Izabeli i mówi jej, że oszczędzi życie jej brata, jeśli zaoferuje mu swoje dziewictwo, czego ona stanowczo odmawia. Księżę używa podstępu, aby zdemaskować nikczemne zachowanie Angelo i uratować życie Claudio.

3) Analiza muzyki

Preludium

Takty 1-2 to wstęp, z akompaniamentem fortepianu w pierwszym takcie lewej ręki grającym monotonną melodię w rejestrze basowym, reagującą na melancholijny i ciężki nastrój bohatera utworu po tym, jak został porzucony.

Część A

Takty 3-17 znajdują się w sekcji A. Utwór ten jest najkrótszym z utworów Opus 23 i jest wykonywany w tonacji D^b-dur. Być może kompozytor chciał użyć jasnych kolorów tonacji durowej, aby przekazać komediowy charakter źródła tekstu. Zakres wokalny utworu jest skoncentrowany i melodyjny, a odpowiednia partia fortepianu wspiera wokal stosunkowo szerokim zakresem i płynnym *pianissimo*. Wokalista wchodzi w 2. takcie, śpiewając frazę „Take, oh take those lips away” w mocnym *mezzo-piano* i melancholijnym tonie, z kropkowanym rytmem jako głównym motywem rytmicznym przeplatany między partią wokalną i fortepianową.

(Vide: Przykład nutowy 4-7-1)

1 Andante espressivo (♩ = 60)

Voice: Take, oh take those

Piano: tempo molto espress.

4 lips a-way, That so sweet-ly were for-sworn;

Przykład nutowy 4-7-1

Wokalnej frazie „Lights that do mislead the Morn” w takcie 9 towarzyszy akompaniament fortepianu z wznoszącym się wzorem *arpeggio*, który obrazowo wyraża scenę wschodzącego porannego słońca, zgodnie z tekstem. Fraza wokalna w 11 takcie, „But my kisses bring again”, jest łącznikiem emocji całej pieśni. Wokalista powinien zaakcentować słowo „kisses” i następnie zrealizować *crescendo* na słowie „again”.

(Vide: Przykład nutowy 4-7-2)



(Vide: Przykład nutowy 4-7-2)

Fraza wokalna z tekstem „seals of love” w takcie 13 jest muzycznym punktem kulminacyjnym utworu. Wokalista może zwiększyć intensywność podczas śpiewania tej linii, tak jakby podmiot liryczny znalazł pieczęć miłości i stanowczością wyrażał nadzieję na miłosne spełnienie. Jednak w następnych dwóch powtórzeniach słów „but sealed”, śpiewak winien śpiewać ciszej, jakby pytając wątpięco samego siebie. Kompozytor wstawił dwie ósemki odpoczynku w środku utworu, dając wokaliście czas na wyrażenie niemego zwątpienia. Na koniec, fraza zamykająca „in vain” jest śpiewana z intensywnością *pianissimo*. Wykonawcy mogą wykorzystać *decrescendo* i wydłużony czas na „vain”, aby wyrazić kolejną sublimację swojego uczucia.

(Vide: Przykład nutowy 4-7-3)



Przykład nutowy 4-7-3

Ten utwór jest krótki i piękny, a ja zaśpiewałam go łagodniejszym tonem, jakby szepcząc do siebie. Warto zauważyć, że końcowa fraza „but sealed, in vain” powinna być szczególnie delikatna, niczym westchnienie żalu za utraconą miłością.

4.3.8 op. 23 nr 5: *Hey, ho, the Wind and the Rain*

1) Tłumaczenie tekstu: Ryszard Cieśla

Teksty pochodzą z aktu V, sceny I komedii Szekspira *Twelfth Night*. W sztuce historia dobiega szczęśliwego końca, a na końcu błazen Feste śpiewa tę dowcipną piosenkę dla publiczności, którą Quilter wykorzystał jako libretto ostatniej pieśni cyklu.

When that I was and a little tiny boy, With hey,ho,the wind and the rain, A foolish thing was but a toy, For the rain it raineth every day.	Gdy małym, małym chłopcem byłem, O hejże ho, wiatr i deszcz, Niczym były, jak tylko zabawką, Wszak deszcz codziennie pada.
But when I came to man's estate, With hey,ho,the wind and the rain, Gainst knaves and thieves men shut their gate, For the rain it raineth every day.	Lecz gdy przyszedłem do posiadłości człowieka, O hejże, ho, gdy wiatr i deszcz, Zamknięte przez złoczyńcami wszystkie były bramy, Wszak deszcz codziennie pada.
But when I came,alas!to wive, With hey,ho,the wind and the rain, By swaggering could I never thrive, For the rain it raineth every day.	A gdy niestety przybyłem do żony, O hejże, ho, gdy wiatr i deszcz, Przez swą swawolę nie mogłem rozkwitnąć, Wszak deszcz codziennie pada.
A great while ago the world begun, With hey,ho,the wind and the rain, But that's all one,our play is done, And we'll strive to please you every day.	Czas jakiś temu nasz świat się zaczął, O hejże, ho, gdy wiatr i deszcz, Wszak wszystko to jedno, skończona też gra, Wciąż będziem się starać, umilić wam każdy dzień.

2) Budowa utworu

Cały utwór można podzielić na cztery sekcje, A, A1, B i A2, z metrum 2/4, tempem *Allegro marcato* i główną tonacją C-dur, z sekcją B przechodzącą do tonacji a-moll.

Preludium	1-6	C-dur
A	7-17	
A1	18-30	
B	31-44	a-moll
A2	45-60	C-dur
Koda	61-63	

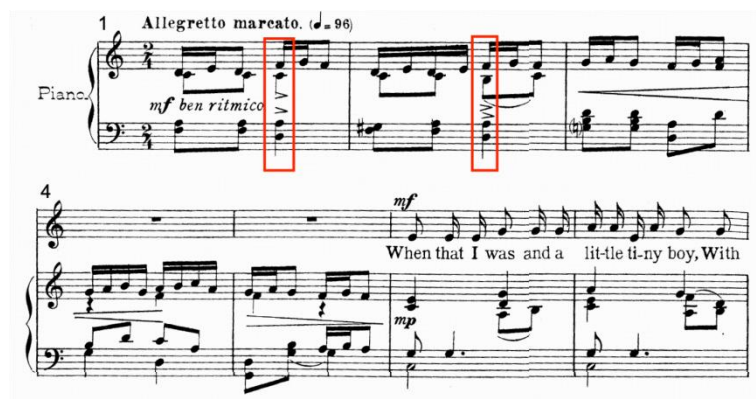
3) Analiza muzyki

Preludium

Takty 1-5 stanowią preludium do utworu, a rytmiczny wzór szesnastek i ósemek w prawej ręce we wstępnej partii fortepianu wprowadza lekką i żywą atmosferę. Kompozytor

dodał znak akcentu na drugiej mierze w takcie akompaniamentu fortepianu. Technika rytmicznych, odwróconych akcentów oddaje w tym przypadku zdystansowany, żartobliwy charakter poezji.

(Vide: Przykład nutowy 4-8-1)



Przykład nutowy 4-8-1

Część A

Takty 6-17 to sekcja A. Sekcja A i sekcja A1 to ironizujące uwagi na temat natury życia klauna Festa (jeżeli jesteśmy świadomi kontekstu dramaturgicznego sztuki Szekspira, w przeciwnym przypadku wyczuwamy jedynie żartobliwy ton wypowiedzi). Kompozytor używa jasnej tonacji C-dur w obu sekcjach. Wokalista wchodzi w takcie 6, śpiewając frazę „When that I was and a little tiny boy, With hey, ho, the wind and the rain” w żartobliwym tonie i z intensywnością *mezzo-forte*. Podczas śpiewania należy położyć większy nacisk na słowie „hey”, aby wzmocnić rytmiczny sens frazy, Akompaniament fortepianu wykorzystuje w tej sekcji kolumnowy spłot akordów, z najwyższą nutą każdego akordu wyrównaną z melodią wokalu, służąc jako wsparcie dla frazy wokalne.

(Vide: Przykład nutowy 4-8-2)



Przykład nutowy 4-8-2

Część A1

Takty 19-30 znajdują się w sekcji A1, z tym samym materiałem muzycznym i frazą wokálną, co w sekcji A. Jediną różnicą jest to, że melodia na początku sekcji A1 jest inna niż w sekcji A.

Część B

Takty 32-43 znajdują się w sekcji B. Tekst tej sekcji opowiada z ironicznym dystansem o konsekwencjach założenia rodziny. Tonacja zmienia się z jasnej C-dur na bardziej melancholijną a-moll. Wokalista wchodzi na słabej mierze w takcie 31, z dynamiką *mezzo-piano*, w melancholijnym nastroju „But when I came, alas! to wive”, co jest oznaczone spowolnieniem tempa. Kolejna fraza „By swaggering could I never thrive” natychmiast powraca do pierwotnego tempa, a metrum zmienia się na 3/4 w 38 takcie. Kompozytor pokazuje cyniczny charakter klauna w tej części poprzez kontrast tempa i intensywności.

(Vide: Przykład nutowy 4-8-3)

32 *poco meno mosso.* *a tempo.*
 when I came, a - las! to wive, With hey, ho, the wind and the rain;
poco meno mosso. *a tempo.*
 a minor mp *stacc.*

36 *mf* *f* *mf*
 By swaggering could I nev-er thrive, For the

Przykład nutowy 4-8-3

Część A2

Takty 46-58 to sekcja A2, w której tonacja powraca do C-dur. W takcie 45 mamy uwagę agogiczną *piu moderato* i akompaniament fortepianu spowalnia, wykorzystując akordy kolumnowe i wzory *arpeggio* w stylu deklamacyjnym, więc wokalista powinien również zaśpiewać melodię „A great while ago the world begun” w manierze quasi recytatywnej. Na koniec wokalista śpiewa końcową linijkę „But that's all one, our play is done, And we'll strive to please you every day” w uroczysty sposób. To podsumowanie całości wypowiedzi, z melodią pnącą się w górę. W realizacji wokalne należy zwiększać głośność, aż do najwyższej nuty. Akompaniament fortepianu nie zwalnia ani na moment przebiegu kreując entuzjastyczny charakter zakończenia.

(Vide: Przykład nutowy 4-8-4)

Przykład nutowy 4-8-4

Jest to bogata i wspaniała pieśń z dramatycznym wydźwiękiem, która opowiada historię życia głównego bohatera wiersza. Trudność z tym utworem polega na zmianie intensywności pomiędzy fragmentami. Tak więc, gdy go śpiewałem, barwa i intensywność zmieniały się wraz ze zmianą tekstu i tonacji. Zmiany w intensywności są następujące: *mezzo-forte* dla pierwszego wersu, *mezzo-piano* dla drugiego, *mezzo-piano* dla trzeciego i *mezzo-forte* dla czwartego. W ostatnim wersie na końcu utworu celowo wyeksponowałem realizację *crescendo* i *ritardando*, aby w sposób maksymalny przydać tej frazie waloru finalnej konkluzji, co jest – przynajmniej w moim rozumieniu - idealnym zakończeniem całej suity.

Podsumowanie

Od czasów średniowiecza Anglia zawsze miała duży wkład w literaturę, ale jej miejsce w historii muzyki klasycznej zawsze było nieco mniejsze niż innych krajów europejskich. Dopiero w XIX i XX wieku angielska pieśń artystyczna zaczęła się wyraziście kształtować i chociaż nadal jej zasięg oddziaływania nie jest porównywalny z niemiecką i austriacką pieśnią artystyczną, stworzyła wiele pięknych i wartych docenienia pieśni klasycznych. W niniejszej rozprawie do analizy wybrano w szczególności *Songs of Travel* i *Shakespeare songs*, ponieważ utwory te są atrakcyjne ze względu na ich unikalne style i piękne melodie, a także odzwierciedlają osobowości kompozytorów i ich kunszt kompozytorski. Williams i Quilter, jako najbardziej wpływowi kompozytorzy XIX-wiecznej brytyjskiej piosenki artystycznej. Są pionierami brytyjskiej pieśni artystycznej, a ich utwory przetrwały próbę czasu i wywarły głęboki wpływ na późniejszą twórczość. Niniejsza rozprawa koncentruje się na analizie utworów z rozdziałów 3 i 4, w których łatwo dostrzec unikalne style kompozytorskie każdego z tych dwóch kompozytorów.

W *Songs of Travel* Williams prezentuje pieśni w tradycyjnych formach stroficznych i przetworzonych oraz wykorzystuje melodię w tonacji angielskiej ballady ludowej. Jednak oprócz tradycyjnych elementów kompozycji, harmoniczne i rytmiczne kompozycje kompozytora noszą jego własne piętno stylistyczne, np. mieszanie trybów, wariacje na temat liczby taktów i rytmów. Z punktu widzenia śpiewu, konstrukcja muzyczna i piękne melodie w suicie sprawiają, że jest to jedna z najbardziej odpowiednich suit dla głosu barytonowego.

Pieśni artystyczne Quiltera nie są ślepo podporządkowane muzycznym cechom jemu współczesnych trendów, ale raczej trzymają się klasycznego lub romantycznego stylu kompozycji opartego na jego własnej estetyce i zrozumieniu muzyki. Na przykład w kolekcji *Shakespeare songs* struktury harmoniczne utworów są w większości bardzo wyważone, czyste i piękne, i prawie nie słychać stosunkowo ostrych i skrajnie dysonansowych progresji harmonicznym realizowanych przez współczesnych Quilterowi kompozytorów, ale są one bardzo artystyczne i osobiste. Oto jak brytyjska muzykolog Valerie Langfield opisuje pieśni artystyczne Quiltera: „We wszystkich najlepszych pieśniach Quiltera jest czystość dźwięku, to znaczy promienna harmonia, przeplatany i złożony kontrapunkt, delikatne tkanie i współgranie głosu i fortepianu; poezja i muzyka. To wszystko jest wspólnym materiałem, który zawiera w swoich pieśniach”.⁷⁴

⁷⁴ Valerie Langfield, *Roger Quilter: His Life and Music* [M], The Boydell Press, Rochester 2003, s. 111

Ponieważ w dzisiejszym systemie edukacji wokalne w Chinach nadal głównie śpiewa się i uczy niemieckich i francuskich pieśni artystycznych, mam nadzieję, że dzięki temu artykułowi osoby uczące się śpiewu angielskich pieśni artystycznych w pewnym stopniu zrozumieją treść repertuaru, poetyckie konotacje i styl muzyczny. Jednocześnie mam nadzieję, że więcej wokalistów zetknie się, dzięki niniejszej dysertacji, z angielskimi pieśniami artystycznymi i nauczy się ich, a także będzie dalej odkrywać blask ukryty w dziełach angielskich pieśniach artystycznych.

Bibliografia

Publikacje książkowe:

- [1] Yu Runyang 于润洋, *Historia muzyki zachodniej* (西方音乐通史) [M], Shanghai Renmin Press, Szanghaj 2001
- [2] Shang Jiayang 尚家骧, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐发展史) [M], Hueyue Press, Pekin 2003
- [3] Wang Dayan 王大燕, *Wprowadzenie do pieśni artystycznej* (艺术歌曲概论) [M], Shanghai Yinyue Press, Szanghaj 2009
- [4] Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music* (简明牛津音乐史) [M], Shanghai Yinyue Press, Szanghaj 1999
- [5] Qian Yiping 钱亦平, Wang Dandan 王丹丹, *Ewolucja zachodnich gatunków i form muzycznych* (西方音乐体裁及形式的演进) [M], Shanghai Yinyue Press, Szanghaj 2003
- [6] Cai Liangyu 蔡良玉, *Zachodnia kultura muzyczna* (西方音乐文化史) [M], Renmin Yinyue Press, Pekin 1999
- [7] Liu Xincong 刘新丛, Lin Zhengfu 刘正夫, *Historia europejskiej muzyki wokalne* (欧洲声乐史) [M], Zhongguo Qingnian Press, Pekin 1999
- [8] Kang Meifeng 康美凤, *Klasyczny repertuar i fonologia brytyjskich i amerykańskich pieśni artystycznych* (英美艺术歌曲经典曲目与音韵) [M], Quanyin Yuepu Press, Tajwańczyk 2011
- [9] Michael Oliver, Diao Kangyu 刁康宇, *Benjamin Britten* [M], Shanghai Yinyue Press, Szanghaj 2018
- [10] Dong Xuewen 董学文, Jiang Rong 江溶, *Słownik estetyki artystycznej świata współczesnego* (当代世界美学艺术学辞典) [M], Jiangsu Wenyi Press, Nanjing 1990
- [11] Gavin Bell, Bai Yucheng 白裕承, *W poszukiwaniu opowiadaczy historii: Podróż Stevensona na Południowy Pacyfik* (寻找说故事的人: 追随史蒂文生的南太平洋之旅) [M], Makeboluo Wenhua Press, Tajwańczyk 1998
- [12] Shi Kangqiang 施康强, *Szekspir: największa scena na ziemi* (莎士比亚: 人间大舞台) [M], Shanghai Shudian Press, Szanghaj 2003
- [13] Chen Yanfang 陈言放, *Włosko-francusko-niemiecko-angielski przewodnik po głosie śpiewającym* (意法德英歌唱语音指南) [M], Xiamen University Press, Xiamen 2005

- [14] Hold Trevor, *Parry to Finzi: Twenty English Song-Composers* [M], The Boydell Press, Woodbridge 2005
- [15] Kimball Carol, *Song: A Guide to Art Song Style and Literature* [M], Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corp 2005
- [16] Michael Kennedy, *The Works of Ralph Vaughan Williams* [M], London: Oxford University Press 1964
- [17] Valerie Langfield, *Roger Quilter: His Life and Music* [M], The Boydell Press, Rochester 2003
- [18] Dan James, *The Master Musicians :Vaughan Williams* [M], Oxford University Press, England 1998
- [19] Kennedy Michael, *The Works of Ralph Vaughan Williams. 2nd. Ed* [M], London: Oxford University Press 1995
- [20] Imogem Holst, *The Great Composers-Britten* [M], London: Faber and Faber Limited 1966
- [21] Zhu Shenghao 朱生豪 (Translation), *Dzieła wszystkie Szekspira* [M], Zhongguo Wenshi Press, Pekin 2013
- [22] Zhang Guanlin 张冠林, Sun Jingyuan 孙静渊, *Praktyczna intonacja angielska* (实用英语语音语调) [M], Foreign Language Teaching and Research Press, Pekin 2001

Publikacje w czasopismach:

- [1] Su Yan 苏燕, *Rozwój niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej w XVIII wieku i jego wpływ na późniejsze pokolenia* (18 世纪德奥艺术歌曲的发展及对后世的影响) [J], Art Research 2020 (06)
- [2] Ni Ruilin 倪瑞霖, *Krótkie wprowadzenie do niemieckich, austriackich, francuskich i rosyjskich pieśni artystycznych* (德奥法俄艺术歌曲简论) [J], Wykład z percepcji muzyki 1987 (04)
- [3] Yu Lei 余磊, Yu Jie 余洁, *Krótką analiza podobieństw i różnic w powstawaniu chińskich i rosyjskich piosenek artystycznych oraz sposobów ich komunikacji* (浅析中俄艺术歌曲的形成及其传播方式之异同) [J], National Music 2012 (01)
- [4] Sun Yuehao 孙跃豪, *Brytyjskie pieśni artystyczne w chwale, depresji i odrodzeniu* (辉煌、萧条、复兴中的英国艺术歌曲) [J], Singing Art 2022 (07)

- [5] Zhuoer 卓尔, *Ralph Vaughan Williams - Wielki brytyjski muzyk XX wieku* (拉尔夫·沃恩·威廉斯: 二十世纪英国音乐伟人) [J], *miłośnik muzyki* 2012 (07)
- [6] Ma Qiuhua 马秋华, *Sztuka wokalna a myślenie* (声乐演唱艺术与思维) [J], *Muzyka Chińska* 1999 (03)
- [7] Liu Yunsong 刘云松, *Pochodzenie i wczesny rozwój Bel Canto* (美声唱法的起源与早期发展) [J], *Wydarzenia z Przeszłości* 2010 (06)
- [8] Zheng Lu 郑路, *Analiza różnic między wykonaniem wokalnym pieśni artystycznych i arii operowych* (试析艺术歌曲演唱与歌剧演唱的差异) [J], *Journal of Shenyang Conservatory of Music* 2006 (24)
- [9] Xu Zhaoren 徐兆仁, *Definicja pieśni artystycznej i charakterystyka niemieckojęzycznej pieśni artystycznej* (浅议艺术歌曲的属性与德奥艺术歌曲的特点) [J], *Yuefu Xinsheng* 2005 (02)
- [10] Chen Qiaoyu 陈巧玉, *Style i charakterystyka śpiewu rosyjskich pieśni artystycznych* (俄罗斯艺术歌曲的风格及演唱特点) [J], *Yishu Daguan* 2021 (26)
- [11] Chen Qiaoyu 陈巧玉, *Charakterystyka i wykonanie rosyjskich pieśni artystycznych* (俄罗斯艺术歌曲的特点及表现) [J], *Xiju Zhijia* 2022 (01)
- [12] Chen Yanru 陈燕如, *Analiza stylu i charakterystyki śpiewu francuskich piosenek artystycznych* (法国艺术歌曲的风格与演唱特点探析) [J], *Journal of Anhui University of Technology* 2021 (04)
- [13] Qiu Shuwei 邱曙苇, *O pochodzeniu i śpiewaniu francuskiej piosenki artystycznej* (谈法国艺术歌曲的起源及演唱) [J], *Art education*, 2009 (09)
- [14] Yan Xiaoyu 阎笑雨, *Zależności między twórczością wokalnoliryczną XIX wieku a poezją liryczną* (19 世纪艺术歌曲的创作与抒情诗的关系) [J], *Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao* 2006 (01)
- [15] Liu Xiaojun 刘肖君, *Proszę krótko opisać rozwój i cechy charakterystyczne piosenek artystycznych* (简述艺术歌曲的发展与特征) [J], *Mass Literature* 2021 (16)
- [16] Qian Hong 千红, *Analiza testowa stylu śpiewania utworów wokalnych* (试析声乐作品的演唱风格) [J], *Gechang Yishu* 2018 (11)
- [17] Wu Ruirui 吴睿睿, *Jak śpiewać dobre angielskie piosenki artystyczne poprzez przetwarzanie języka* (如何通过语言加工演唱好英文艺术歌曲) [J], *Academic* 2011 (06)

- [18] Peng Xingpei 彭欣培, *Britten i jego muzyczne życie* (布里顿与其音乐生平) [J], Northern music, 2014 (15)
- [19] Zhao Xiaoyang 赵晓阳, *Roger Quilter i jego angielskie piosenki artystyczne* (罗杰·奎尔特和他的英语艺术歌曲) [J], Modern Music 2016 (10)
- [20] He Chunbao 贺春保, *Eksploracja śpiewu Quiltera "O, mój kochanku"* (奎尔特《啊,我的情人》演唱探析) [J], Yinyue Shikong 2011 (12)
- [21] Li Sicheng 李思丞, *Analiza akompaniamentu i cech strukturalnych pieśni artystycznej Vaughana Williamsa The Tramp* (沃恩·威廉姆斯艺术歌曲《流浪汉》的伴奏及曲式结构特点分析) [J], Huanghe Zhisheng 2020 (03)
- [22] Zhu Moqing 朱墨青, *Pieśni ludowe i brytyjska muzyka symfoniczna w pierwszej połowie XX wieku* (民歌与 20 世纪上半叶的英国交响音乐) [J], Shanghai Yishuzhijia 2014 (06)
- [23] Langfield Valerie, *Roger Quilter 1877-1953: His Life, Times and Music*, Birmingham, Mass: Ph.D.dissertation.University of Birmingham, 2004
- [24] Raphael Mark, *Roger Quilter: 1877-1953, The Man and His Songs*, Tempo, No. 30 1953-1954
- [25] Alain Frogley, *Vaughan Williams*, Nineteenth Century Music Review, Volume01 Issue 01, 2011
- [26] Jean-Jacques Nattiez. *The Narrativization of Music. Music: Narrative or Proto-Narrative* [J]. Human & Social Studies. Research and Practice, 2013 (2)

Prace dyplomowe:

- [1] Li Lisha 李丽莎, *Studium akompaniamentu fortepianowego suity wokalne Schumanna „Frauen-Liebe und Leben”* (舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》钢琴伴奏研究) [D], Jilin University of the Arts 2011
- [2] Yang Qian 杨倩, *Analiza trajektorii rozwoju niemiecko-austriackiej pieśni artystycznej* (德奥艺术歌曲发展轨迹探究) [D], Akademia Sztuk Pięknych w Nanjing 2006
- [3] Meng Zhuo 孟卓, *Studium koncepcji wykonawczej chińskiej pieśni artystycznej* (中国艺术歌曲演唱思维研究)[D], Northeast Model University 2018
- [4] Li Ting 李挺, *Styl wokalny i charakterystyka twórcza pieśni artystycznych Benjamina* (论本杰明的艺术歌曲演唱风格和创作特点) [D], Konserwatorium Szanghajskie 2023

- [5] Lin Zhongguang 林光中, *Studium i interpretacja trzech suit Vaughana Williamsa* (沃恩威廉斯三组连篇之研究与诠释) [D], National Taiwan Normal University 2013
- [6] Zhao Yanan 赵亚男, *Porównanie niemieckich, włoskich i francuskich pieśni artystycznych w XIX wieku* (十九世纪德意法艺术歌曲之比较) [D], Shandong Normal University 2012
- [7] Du Hui 都辉, *Studium porównawcze pieśni artystycznych Schuberta i Schumannna oraz ich stylistyki wykonawczej* (浅析舒伯特与舒曼艺术歌曲的比较及其演唱风格) [D], Xi'an Yinyue Xueyuan 2007
- [8] Lu Chenmin 卢承珉, *Badanie cech muzycznych i śpiewu współczesnych angielskich piosenek artystycznych* (当代英语艺术歌曲的音乐特征及演唱探究) [D], Shanghai Normal University 2018
- [9] Wu Mingwei 吴明伟, *Studium i interpretacja suity wokalne Rogera Quiltera Do Julii* (罗杰·奎尔特声乐套曲《致朱丽娅》研究与演绎) [D], Nanjing Arts Institute 2018
- [10] Xie Jinting 谢锦婷, *Analiza i interpretacja wokalna pieśni szekspirowskich Rogera Quiltera* (罗杰·奎尔特的莎士比亚之歌分析及歌唱诠释) [D], National Taiwan University of Arts 2021
- [11] Li Peixin 李佩颖, *Muzyczna prezentacja "Pieśni z podróży" Williamsa w świetle relacji między poezją, głosem i fortepianem* (从诗与声乐、钢琴间的关系看威廉斯《旅行之歌》之音乐呈现) [D], Tainan National University of the Arts 2009
- [12] Chen Yingru 陈映儒, *Analiza i interpretacja koncertu obojowego Williamsa* (威廉斯《双簧管协奏曲》之乐曲分析及演奏诠释) [D], National Kaohsiung Normal University 2009
- [13] Lin Guangshi 林光世, *Interpretacja i analiza "Songs of a Stagecoach Journey" Williamsa* (威廉斯《驿旅之歌》之诠释与分析) [D], National Taipei University of the Arts, 2008
- [14] Ding Yunzhen 丁韵真, *Studium trzech grup poezji elżbietańskiej autorstwa Rogera Quiltera* (罗杰·奎尔特之三组伊丽莎白时期诗歌研究) [D], National Taiwan Normal University 2007
- [15] Ke Wenyi 柯文怡, *Studium siedmiu elżbietańskich wierszy autorstwa Rogera Quiltera* (罗杰·奎尔特七首伊丽莎白时期诗歌之研究) [D], National Zhongshan University 2009

- [16] Che Yanjiang 车炎江, *A Study of the Works of Williams Art Song Cztery wiersze Shaughnessy'ego* (威廉斯艺术歌曲《四首萧芙的诗》作品研究) [D], Tunghai University 2000
- [17] Chou Jingwen 仇静文, *Studium angielskiego duszpasterstwa i jego szkół muzycznych* (英国牧歌及其乐派研究) [D], Xinghai Conservatory of Music 2013
- [18] Liu Yeyu 刘也愚, *Definicja gatunku piosenki artystycznej i jego charakterystyka artystyczna* (艺术歌曲的体裁界定及其艺术特征)[D], Shanghai Conservatory of Music 2010
- [19] Meng Yuan 孟圆, *Studium muzyki Williama Byrda i muzyki angielskiej w XVI-wiecznej reformacji* (威廉·伯德音乐研究—兼论十六世纪宗教改革中的英国音乐) [D], Xi'an Conservatory of Music 2019
- [20] Zhang Zhan 张展, *Analiza śpiewu angielskiej piosenki artystycznej Where should I go from here* (英语艺术歌曲《我该何去何从》的演唱分析) [D], Sichuan Normal University 2020
- [21] Zhang Xu 张旭, *Nauka śpiewu brytyjskiej piosenki artystycznej Let the music sing* (浅谈英国艺术歌曲“让音乐来赞颂”的学习演唱) [D], China Conservatory of Music 2016
- [22] Song Jing 宋静, *Wykonanie i analiza cykli wokalnych Roberta Schumanna* (罗伯特·舒曼声乐套曲的演唱与研究) [D], Central Conservatory of Music 2010
- [23] Du Hui 都辉, *Studium porównawcze pieśni artystycznych Schuberta i Schumanna oraz ich stylistyki wykonawczej* (浅析舒伯特与舒曼艺术歌曲的比较及其演唱风格) [D], Xian Conservatory of Music 2007

Źródła nutowe:

- [1] Songs of Travel, Boosey & Hawkes, London, 1912
- [2] 3 Shakespeare Songs Op. 6, Boosey & Hawkes, London, 1905
- [3] 5 Shakespeare Songs Op. 23, Boosey & Hawkes, London, 1921

Podziękowania

Czas leci, coś się kończy i jednocześnie coś zaczyna. Zbliżając się do końca mojej akademickiej drogi, pragnę wyrazić serdeczną wdzięczność wszystkim, którzy towarzyszyli mi w tej podróży i służyli bezinteresowną pomocą i wsparciem.

Przede wszystkim chciałbym wyrazić najwyższy szacunek i szczerą wdzięczność mojemu promotorowi, Panu Profesorowi Ryszardowi Cieśli. Rygorystyczna postawa mojego promotora, budzące uznanie osiągnięcia naukowe i bezinteresowne poświęcenie zawsze były dla mnie wzorem do naśladowania. W każdym aspekcie wyboru pracy, badań, pisania i korekty, mój promotor poświęcił wiele wysiłku i udzielił mi starannych wskazówek. To właśnie zachęta i wsparcie mojego promotora sprawiły, że podążyłem naprzód drogą naukową i ostatecznie ukończyłem tę pracę.

Dzięki Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina, Uczelnia zapewniła mi dobrą atmosferę akademicką i bogate zasoby edukacyjne, które umożliwiły mi szybki rozwój wiedzy zawodowej. Dzięki moim kolegom i koleżankom z klasy spędziliśmy razem wiele niezapomnianych chwil. W dyskusjach akademickich służyli mi cennymi radami i inspirowali do myślenia; w życiu otaczali mnie opieką i pomocą, co sprawiło, że poczułem szczerą przyjaźń.

Nie mogę też nie wspomnieć o Rodzinie. To moi najbliżsi zawsze byli dla mnie największym wsparciem. Zawsze, ilekroć napotykałem trudności i niepowodzenia, dawali mi niekończącą się miłość i zachętę, dzięki czemu mogłem być pewny siebie i iść naprzód. Ich wsparcie i zrozumienie były dla mnie źródłem motywacji, która pozwalała mi robić postępy na ścieżce akademickiej.

Patrząc wstecz na tę akademicką podróż, głęboko czuję, że wiele zyskałem. Nie tylko zdobyłem profesjonalną wiedzę, ale także nauczyłem się samodzielnie myśleć i stawiać czoła wyzwaniom z pomocą mojego promotora i kolegów z klasy. To doświadczenie jest cennym skarbem w moim życiu i inspiruje mnie do dalszego rozwoju w przyszłości. W mojej przyszłej nauce i pracy postaram się kontynuować zgłębianie zagadnień związanych z tematem niniejszej pracy doktorskiej.